

Iz sadržaja:

Poziv na seminar iz harmonije

*Pozdrav, Mala maca, Moja Hrvatska,
Đak veseljak i druge popijevke za djecu*

Riječ o glazbi – odlomci romana znamenitih
pisaca

Što je dvanaesttonska tehnika?

Čitajmo i slušajmo hrvatsko prikazi knjiga,
nosača zvuka, notnih izdanja...

“Strano” i “domaće”: o problemu asimilacije
stranoga nazivlja u hrvatsku glazbenu
terminologiju

Predstavljamo članove: Adalbert Marković

Objavljuje Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara
Gundulićeva 4, HR-10000 Zagreb

Sadržaj

<i>Riječ o glazbi</i> , priča 1.	
Michel Tournier: <i>Legenda o glazbi i plesu</i>	3
Prevela Ela Agotić	
<i>Maja, Juraj i zlatna ribica – III. dio</i>	4
Tihomir Petrović	
Maciej Cwiek: <i>Stari dvorac</i>	
Animirani film inspiriran glazbom u nastavi medijske kulture.....	10
Maja Verdonik	
<i>Riječ o glazbi</i> , priča 2.	
Aldous Huxley: <i>Ostalo je tišina</i>	12
Prevela Zdenka Andrijić	
<i>Citajmo i slušajmo hrvatsko</i> – prikazi objavljene glazbene stručne i popularne literature, nosača zvuka i tiskanih muzikalija.....	13
Vedrana Milin Čurin: <i>Pjevanje na otoku Murteru</i>	13
Vlado Sunko: Skladbe za ženske, muške i mješovite zborove	13
Ana Domančić Krstulović: <i>Dahom do flaute</i>	13
Dalibor Cikovjević: <i>Ostavština posljednjeg skladatelja</i>	14
Josip Mirošević: <i>Dežurno uho</i>	15
Irena Paulus: <i>Brainstorming: Zapisi o filmskoj glazbi</i>	16
Ivana Marija Vidović / Klavir	
Bach, Ramovš, Albeniz, Pejačević, Stanić, Liszt, Bach-Hess	17
Orguljska europska kulturna baština.....	20
Vera Kaić: <i>Alteracije I. dio</i>	20
O. Ivo Peran – franjevac i glazbenik.....	21
Enciklopedija klasične glazbe.....	22
Ruža Milić: <i>Pjesma, radost, igra</i>	22
Vrste mjera.....	24
Tihomir Petrović	
Što je dvanaesttonska tehnika?	29
Marija Benić Zovko	
Priče iz davnine u izvedbenoj praksi – hrvatska glazba XVI. i XVII. stoljeća i problemi autentičnosti.....	31
Ivan Ćurković	
<i>Terminološke dileme (II)</i>	
“Strano” i “domaće”: o problemu asimilacije stranoga nazivlja u hrvatsku glazbenu terminologiju.....	34
Nikša Gligo	
Predstavljamo članove Društva: Adalbert Marković	47

Poziv na seminar

Tema: harmonija

Predavač: Haris Nonveiller,
izvanredni profesor Muzičke akademije
Sveučilišta u Zagrebu

Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara od svog osnutka kao najvažniji cilj ima razvoj nastave teorijskih glazbenih disciplina. Tijekom uistinu mnogobrojnih stručnih seminara, skupova i radionica raspravljalo se o svim glazbenoteorijskim predmetima, a pomaci u kvaliteti registrirani su s mnogih mjesta, što ohrabruje u nastavku djelovanja Društva, bez obzira na sve teškoće.

Radost mi je ponovo vas pozvati na druženje oko glazbenoteorijske problematike. Ovaj puta vas pozivam na seminar iz *Harmonije*. Predavač je **Haris Nonveiller**, izvanredni profesor Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu. Na seminaru će se govoriti o svim aspektima i samoga predmeta kao i o načinima njegove poduke, osvrnut će se na toliko željen Plan i program, vertikalnu nastavu i slično.

Za seminar je obvezno prijaviti se dopisom, faksom, telefonskim pozivom ili mailom, barem tjedan dana prije održavanja. Neprijavljeni mogu ostati bez mjesta u dvorani. Seminar će se održati Zagrebu i Splitu, prema sljedećem rasporedu:

Zagreb – subota 23. listopada, u prostoru Muzičke akademije, Lučićeva 5. Prijave prima i sve obavijesti daje Tihomir Petrović, (01) 4830-767, priv. 4823-140, e-mail: tihomir.petrovic@inet.hr

Split – subota 6. studenoga, Glazbena škola Josipa Hatzea, Trg hrvatske bratske zajednice 3. Prijave prima i sve obavijesti daje Tatjana Alajbeg, (021) 480-049, priv. (021) 343-495.

Početak seminara je u **10.00 sati**, a trajanje približno 8 sati (10.00 – 13.00 i 15.00 – 18.00), uz stanke prema dogovoru.

Za članove Društva pristup je seminaru besplatan, uz uvjet da su platili godišnju članarinu u iznosu od **80,00 kn**, općom uplatnicom na žiro-račun Društva: **23-60000-1101500068**. Plaćanja članarine izuzeti su umirovljenici. Svi ostali zainteresirani plaćaju kotizaciju od **400,00 kuna**, općom uplatnicom na žiro-račun Društva, kopiju koje bi trebalo ponijeti sa sobom.

Studenti teorijskog odjela Muzičke akademije, budući nastavnici ovoga predmeta, a nadam se i budući članovi Društva, dobro su došli bez naknade.

Seminar se organizira u suradnji s Ministarstvom znanosti, obrazovanja i športa pa će sudionici dobiti uobičajene potvrde o nazočnosti.

Predsjednik Hrvatskog društva glazbenih teoretičara
Tihomir Petrović

Na poticaj Vesne Vančik, članice Društva od njegova osnutka, uvodim rubriku *Riječ o glazbi*. U njoj će iznositi tekstovi znamenitih književnika vezanih uz glazbu. Vesna Vančik već je odabrala i priredila tekstove A. Huxleyja, H. Hessea, B. Hamvasa, G. Andersa, M. Kundere i drugih, a i sve vas, dragi čitatelji, molim za suradnju. Prevedite, pošaljite ili mi skrenite pozornost na vrijedne tekstove koji bi se mogli objaviti u ovoj rubrici. (ur.)

Riječ o glazbi, priča 1.

Michel Tournier: Legenda o glazbi i plesu

Odlomak iz romana *Ponoćna ljubavna gozba*
Prevela Ela Agotić

U početku, stvori Bog nebo i zemlju. Tmina pokrivaše zemlju, a tišina ispunjavaše nebo. Bog tada stvori zvijezde, svijetleća tijela i planete.

I bi svjetlost.

No, ne samo svjetlost, jer dok su zvijezde, svijetleća tijela i planeti nebom ocrtavali svoje krivulje i putanje, istodobno su ispuštali i zvukove. Tako da se neprestanec čula neka vrst slatkog, dubokog i zanosnog nebeskoga koncerta; glazba sfera.

Zatim Bog stvori čovjeka. I učini ga muškarcem i ženom, što znači da je istodobno imao i grudi žene i spolni organ muškarca. Tada se Bog povuče za oblak i stade promatrati što će Adam učiniti.

Što je, dakle, učinio Adam? On načuli uho i začu onaj flautasti pjev što je silazio s neba. Onda jedno stopalo stavi ispred drugoga, u križ raširi ruke, te se stade polagano vrtjeti oko sebe. Okretao se i okretao tako dugo, da se zbog vrtoglavice stropoštao na zemlju i, posve zapanjen, ondje još neko vrijeme ostao. Naposljetku se sav stresao i vrlo nezadovoljan zazvao oca:

“Hej, Bože nebeski!”

Bog je samo na taj poziv i čekao, pa se odmah javi:

“Sine moj, o čemu se radi?”

“O tome da”, reče Adam, “ovu glazbu ne mogu čuti, a da ne poželim zaplesati. Jer sfere su mnogobrojne, a njihova glazba je kao stvorena za ples. A ja sam, pak, sam. Noge mi se pomiču, no ne znaju prema čemu, ruke mi se pružaju, no ne znaju prema kome.

“Istina je”, reče Bog, “ako čovjek već mora plesati, onda mu ne valja ostati sam.”

Potom on Adama uspava dubokim snom. Zatim mu tijelo razdvoji na polovice, na mušku i žensku polovicu, te od toga dvostrukog bića načini muškarca i ženu. Pošto ta dva bića otvorile oči, Bog reče jednome:

“Ovo je twoja plesna partnerica.”

A reče drugome:

“Ovo je tvoj plesni partner.”

Zatime se povuče za oblak kako bi vidio što će uraditi. Što, dakle, učiniše Adam i Eva, pošto otkriše da su onako čudesno različiti i komplementarni? Načuliše uši ne bi li što bolje čuli glazbu sfera.

“Nije li to što čujemo pas de deux?” upita Eva.

I oni zaplesaše prvi pas de deux.

“Nije li ovo menuet?” nešto kasnije upita Adama.

I oni zaplesaše prvi menuet.

“Nije li to valcer?” upita potom Eva.

I oni zaplesaše prvi valcer. Naposljetku, načulivši uši, Adam upita:

“Nije li to ovaj put kadrila?”

“Nedvojbeno”, odgovori mu Eva, “to je kadrila. Ali za ovaj je ples potrebno najmanje četvero. Hajdemo se, stoga, malo odmoriti, te razmisli o Kainu i Abelu.”

I tako se čovječanstvo počelo množiti. Zbog plesa.

U Raju su postojala mnoga stabla, i svako je svojim plodom pružalo jednu posebnu granu spoznaje. Jedno je otkivalo matematiku, drugo kemiju, treće orijentalne jezike. Bog reče Adamu i Evi:

“Možete jesti plodove svih stabala i usvojiti svu spoznaju. Nemojte, međutim, jesti plodove sa stabla glazbe, jer ćete, pošto upoznate note, istoga trena oglušiti za veliku simfoniju nebeskih sfera, a vjerujte mi, ne postoji ništa tužnije od vječite tišine prostora beskraja!” (Što je dokaz da je Bog čitao Pascala.)

Adam i Eva su bili zbuđeni. Zmija im tada reče:

“Jedite plodove sa stabla glazbe. Pošto naučite note, sami ćete stvarati svoju glazbu, a ona će biti jednakoj lijepa kao glazba sfera.”

Naposljetku popustiše iskušenju. I tek što bijahu zagrizli u plod sa stabla glazbe, kadli im se uši začepiše. Ne mogoše više čuti glazbu sfera, i mrtvačka se tišina na njih tada spusti.

Tu bijaše kraj Raju na zemlji. I početak povijesti glazbe. Adam i Eva, a kasnije i njihovi potomci, naučiše kako preko tiske zategnuti kožu, i crijeva preko luka. Na stabljici trske probušiše rupe, bakrenu šipku svinuše ne bi li stvorili glazbenu vilicu. Trajalo je to tisućljećima, a onda je došao Orfej, i došao je Monteverdi, i Bach, i Mozart, i Beethoven. Došli su Ravel, Debussy, Benjamin Britten i Pierre Boulez.

A nebo je u međuvremenu šutjelo, i više se nikada nije čula glazba sfera.

Napomena o piscu

Michel Tournier rođen je 1924. u Parizu. Na Sorbonni se oduševljava filozofijom, koju poslije, u Tbingenu, i studira. Radi kao novinar, fotograf i suradnik u izdavačkim kućama, a u slobodno se vrijeme posvećuje književnom radu. Za roman *Petko ili čistilišta Pacifica* dobiva nagradu Francuske akademije, a za roman *Kralj Vilovnjak* uglednu nagradu Goncourt. Jedan je od najosebujnijih autora francuske književnosti 20. stoljeća. Priča je dio romana *Ponoćna ljubavna gozba*.

Ovo je treći nastavak glazbeno-poučne priče *Maja, Juraj i zlatna ribica*. U prethodnim dijelovima priče razjasnilo se notno pismo i ritmika. U ovom se nastavku nudi upoznavanje predznaka i ljestvice, uz mnogo glazbenih primjera. Dulji su no prethodni i u potpunosti ispisani notama. Melodijski razvoj im je jednostavan te položinom i rasponom prilagođen dječjem glasu, a tekstovi odgojno usmjereni. Obradom su i aranžmanima nalik klasičnoj glazbi; bogata harmonizacija, obvezan uvod i koda, kontrapunktna obrada i slično trebali bi od ovih skladbi napraviti most prema klasičnoj glazbi, koja je osnovni sadržaj tradicionalnih glazbenih škola i moj osobni pedagoški cilj. Stoga se skladbe u nastavku ne bi smjele rabiti jednoglasno, samo kao popijevke, nego uviјek uz napisanu pratnju. To što ih svaka generacija mojih učenika ne zaboravlja i rado pjeva i u odrasloj dobi, ohrabruje me u namjeri da ih ponudim i drugima. Skladbe su zapravo skroman pokušaj približavanja zbirici *Male skladbe velikih majstora*, u doba mojeg djetinjstva i glazbenog školovanja vrlo popularnoj i meni dragoj, a danas gotovo zaboravljenoj. No, za razliku od popijevki iz navedene zbirke, popijevke u nastavku su radi malog raspona, položine i jednostavnosti ne samo melodijskog razvoja i ritmike nego i aranžmana, dostupne svakom učeničkom glasu i pijanizmu svakog nastavnika glazbene kulture ili solfeggia, kao i mnogim glazbeno obrazovanim roditeljima. Naravno, s lakoćom će ih svirati i učenici završnih razreda osnovne glazbene škole za klavir. (T.P.)

Maja, Juraj i zlatna ribica – III. dio

Tihomir Petrović

Nije doista lako prepjevati tekst popijevke na drugi jezik, a da se ne promijeni broj slogova i koješta drugo. Tata je zahvalio prijatelju Seadu, a onda sjeo za klavir pa su svi zajedno otpjevali popijevku, prvo na hrvatskom, a onda na njemačkom (vidi note na dnu stranice).

Pozdrav

– Tko će ići u dućan po kruh i mlijeko? – ujutro upita tata.
– Ja! – odmah vikne Juraj, znajući da uz to ide i sladoled. – Ja ču! vikne i Maja.

– Dobro, dodite k meni oboje – pozove ih tata. – Otpjevat ćemo brojalicu pa tko pobijedi neka uzme novčanik, a drugi neka nosi torbu. I molim vas, pozdravite dovoljno glasno da vas svi čuju! (vidi popjevku *Pozdrav* na sljedećoj stranici)

Naša maca

Čim Maja i Juraj stignu u Sveti-Jakov, od nekuda se pojavi jedna prelijepa maca. Zovemo je “naša maca”. Cijelo ljeto bude s nama, a zimi valjda čuva kuću od miševa i jedva čeka novo ljeto (vidi popjevku *Mala maca* na str. 6).

Kupusari / Kräutermännchen

Riječi: Maja Petrović (u dobi od 7 g.)
Glazba i aranžman: Tihomir Petrović
Njemački prepjev: Sead Muhamedagić

Umjereni

Kupu - sari ma - li, igrat su se
Kräutermännchen kom - men, weil sie spielen

sta - li; igra - ju lo - vi - ce, ko tri bijele pti - ce.
wol - len und sie spielen Fan - gen, sind schon wegge - gan - gen.

Moja Hrvatska ili glazba za zemljopis

Godine 1991. iz Sotina i drugih manjih mjesta pored Vukovara, pred srpskom je navalom u zadnji čas izbjegla skupina djece s majkama i bakama. Smjestili su se u Učeničkom domu u Vlaškoj ulici, tada pod upravom Poljoprivedno-prehrambenog obrazovnog centra. Tih ratnih dana u izvještajima na radiju i televiziji spominjana su mnoga mjesta, između ostalih Dubrovnik i Cavtat, gdje su bili naši dragi prijatelji. Maja i Juraj upitaše: – Tata, gdje je sve Hrvatska? Evo što im je tata odgovorio (vidi popijevku *Moja Hrvatska* na str. 7).

Skladba *Moja Hrvatska* nastala je 1992., u vrijeme kad je autocesta, kojom bi Rijeka “tekla” do Zagreba, bila gotovo neskromna želja. A danas se uistinu iz Rijeke “doteče” do Zagreba

za manje od 90 minuta. Popijevku su još za rata pjevali i mnogi učenici na dubrovačkom području, samo su umjesto Cavtata spominjali Prevlaku, zanemarujući rimu stihova, ali postavljajući i u popijevci državnu granicu tamo gdje joj je mjesto.

Ljestve, trešnje i durska ljestvica

Soba u kojoj spavaju Maja i Juraj točno je iznad kuhinje. Bude li nevrijeme i pljune kiša, uspinju se u sobu ljestvama koje vode do rupe u podu sobe. Ljestve je tata sam napravio. Penjući se po ljestvama, Juraj jednom reče:

– Ovako po redu idu i tonovi u mojoj popijevci *Mali ribič*.

– Da, – prihvati odmah tata – tonove svake popijevke možemo složiti redom uzlazno ili silazno, počevši od najvažnijega. Njega

Pozdrav

Umjereno

Brojalicu preuređio, harmonizirao i aranžirao: Tihomir Petrović

1. I - šo me - do u du - čan, ni - je re - ko do - bar dan.
2. Ka - da pre - đeš ne ki - prag, pri - sto - jan je po - zdrav blag.

I - di me - do van, jer ni - si re - ko do - bar dan.
Ta - kav me - do, znaj, da bit - će u - vijek sva - kom drag.

Mala maca

Umjereno

Glazba, riječi i aranžman: Tihomir Petrović

Mac, mac, ma - la, maybe you don't know me, I like milk just the same
so that it's nice to ask. Give it to me, ma - lo, because I'm meni
sta - lo, malo mlijeka po - pit pa u krevet poć.

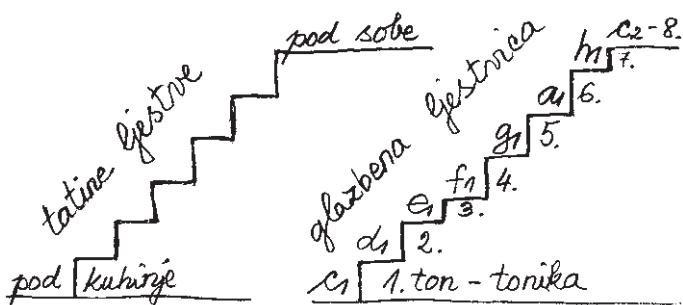
pak možemo uočiti pozornim slušanjem, a nazivamo ga tonika. Primjerice, u popijevci *Moja Hrvatska* tonika je ton *c*. Nanižemo li od njega tonove od kojih je popijevka izgrađena, dobit ćemo glazbenu ljestvicu. Evo, nacrtat ći ti.

Tata uzme papir i olovku i sve je začas bilo gotovo.

Pokazujući po slici, tata nastavi tumačiti. – Glazbena ljestvica počinje tonikom i završava tonom istog imena u višoj oktavi. Po

njemu dobiva i ime. Evo, ljestvica koja počinje tonom *c* zvat će se *c-ljestvica*. U ljestvama, kojima se penjete u svoju sobu, sve su prečke podjednako udaljene, što je prirodno. U glazbenoj su ljestvici na dva mjesta susjedni tonovi upola bliže negoli drugi, što je isto tako prirodno, kada je riječ o pjevanju. Ti su tonovi toliko blizu, da bliže ne mogu biti, slično kao dvije trešnje srasle peteljkama. – Tata je uz tonove napisao i redne brojeve, da bi se lakše otkrilo koji su tonovi na manjem, a koji na većem razmaku. Nacrtao je i trešnje, a Juraj se prisjeti vrta u Zagrebu i velikog stabla stare trešnje, s koje bi jedva ubrali po koji plod. Trešnje su sve tako visoko da bi ih uglavnom pojele ptice, osim kada bi se Juraj i tata popeli na stablo pa bi im bile na dohvata.

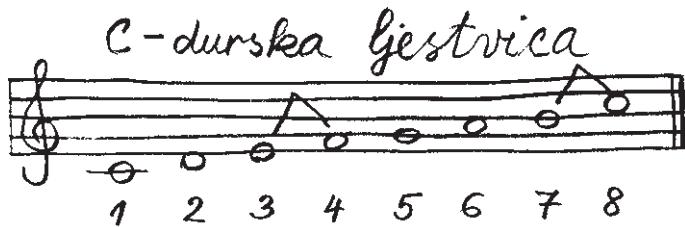
– U crtežu se ne vidi da su neki tonovi na većem ili manjem razmaku, ali se to čuje kada pjevamo ili sviramo i valja dobro upamtiti. Da bi se bolje upamtilo, evo: iznad onih tonova u



ljestvici koji su na manjem razmaku stavit ču crticu koje podsjećaju na peteljke trešanja. Veći se razmak između susjednih tonova zove cijeli stepen, a manji je polustepen.

Tata nastavi: – Glazbenu ljestvicu u kojoj su treći i četvrti te sedmi i osmi ton upola bliže nego ostali tonovi, nazivamo durskom ljestvicom. Svaki je ton u ljestvici jedan njezin stupanj. Dakle, durska ljestvica je ona u kojoj su treći od četvrtog i sedmi od osmog stupnja udaljeni za polustepen, a svi ostali su stupnje-

vi razmagnuti za cijeli stepen. Dursku ljestvicu koja počinje tonom *c* nazivamo *c-durskom ljestvicom*.



Moja Hrvatska

Veselo

Glazba i riječi: Tihomir Petrović

1. Moja se
2. Dubrovnik

Moja Hrvatska

Veselo

Glazba i riječi: Tihomir Petrović

1. Moja se
2. Dubrovnik

*zem - lja Hr-vat-ska
grad je po - se - bit*

*ku - pa u mo - ru Jadranskom,
gle - dat ga sti - že ci - li svit,*

*zla - ti na sun - cu
bi - ser na i - stu*

*slavonskom,
ve - zan nit,*

*blista na snije - gu goranskom.
Di - o - kle - cija - nov to je Split.*

*Or - lo - vi gniye - zde Ve - le - bit,
Bit - će - još ču - da sva - ko - ga,*

*Ča - ko - vec na - vek je ro - ža sit.
Rije - ka - će te - či do Za - gre - ba.*

Od So - ti - na pa do

Pu - le i Cav-ta - ta mo - ja je Hr - vat - ska.

1. - ska.

2. - ska.

Đak veseljak

Jednog dana Juraj zamoli tatu za pomoć.

– Želim zapisati jednu popijevku. Treba mi u njoj ton malo dublji od tona *h1*, a ne vidim ga u stelažici.

– Napiši na tom mjestu ton *h1*, a posebnim znakom ispred njega označi da ga pri pjevanju treba sniziti. Potreban se znak zove snizilica i izgleda kao malo slovo *b*. Evo ovako – *b*. Sniženi *h* zove se *b*.

– Uh, – izusti Juraj “boreći” se sa snizilicom. – Trebat će ju na mnogo mjesta, a nije ju baš lako točno nacrtati.

– Treba izvježbati poteze rukom. Ali, učini ovako: – predloži tata – nacrtaj snizilicu iza ključa pa će se svaki napisani *h* tijekom ove skladbe izvesti kao *b*, takvo je pravilo među glazbenicima (vidi popijevku u nastavku).

Mijauuu

Sljedećeg dana tata nastavi priču o znakovima kojima se određuje promjena visine tona pri izvođenju.

– Želiš li da neki ton zazuvi više od onoga što se izvodi prema napisanoj noti, tada ispred note napiši povisilicu. Povisilica izgleda poput ljestava, evo ovako – *#*. Povišeni *f* zovemo *fis*, povišeni *c* zovemo *cis* i tomu slično.

Dodite da vas naučim novu popijevku. I tata zapjeva popijevku o mačku i gitari. Brzo upamtite popijevku i pjevaše je zajedno s njime.

Zatim tata napiše note popijevke i nauči ih još nešto nova. Bijaše to triola, skupina od tri jednakog duge note koje valja izvesti u trajanju jednog otkucanja. Te se tri note povežu lukom u koji se upiše brojka 3.

Đak veseljak

Brzo

Riječi i glazba: Tihomir Petrović

Ja sam đak ve - se -

Musical notation for the first line of the song 'Đak veseljak'. The music is in 2/4 time, key signature is one flat. It consists of two staves: treble and bass. The melody is simple, primarily using quarter notes and eighth notes.

- ljak, ja sam đak ve - se - ljak, i kad pre - ko ze - bre i - dem ta - da

Musical notation for the second line of the song 'Đak veseljak'. The music continues in 2/4 time, key signature is one flat. It consists of two staves: treble and bass. The melody follows a similar pattern to the first line.

sta-nu au - ti svi. Ja sam đak ve - se - ljak, ja sam đak ve - se - ljak, i vo - lim

Musical notation for the third line of the song 'Đak veseljak'. The music continues in 2/4 time, key signature is one flat. It consists of two staves: treble and bass. The melody follows a similar pattern to the previous lines.

ma - mu, ta - tu, se - ku, bra - ta i po - ma - lo 1. ško - lu. Vo - lim 2. ško - lu.

Musical notation for the fourth line of the song 'Đak veseljak'. The music continues in 2/4 time, key signature is one flat. It consists of two staves: treble and bass. The melody follows a similar pattern to the previous lines.

Mijau

Glasba i riječi: Tihomir Petrović

Veselo

Kroz oblake mjesec blijedi daruje osmijeh svoj.

3
3

Pod njim dolje popijevke pjeva mačaka neznan broj.

Mijau, mijau, mijau, mijau, mijau, mijau, mijau, mijau, mijau...

3
3

Tu pjesmu su čuli pijetli te pjevat stali svi, al' mjesec zade pa su svi za - spa - li.

3
3

Pjevanje je zdravo (Vjesnik, 15. veljače 2004.)

Pjevanje je zdravo i jača imunološki sustav, tvrde znanstvenici sa Sveučilišta u Frankfurtu, koji svoje tvrdnje potkrepljuju rezultatima krvnih pretraga provedenih na članovima amaterskog zbora.

Članovi zpora dali su krv na analizu prije i poslije pjevanja Mozartova *Rekvijema*. Za vrijeme pjevanja razina imunoglobulina A i kortizola, čimbenika koji dokazuju dobro funkcioniranje imunološkog sustava, bili su bitno povišeni.

Drugi uzorak krvi uzet je tjedan dana poslije. Crkvenom zboru tada nije bilo dopušteno pjevati, ali su članovi zpora slušali snimku *Rekvijema*. Rezultati su pokazivali da promatrana razina u krvi nije bila iznad normale, kao u prvom testu.

Znanstvenici su utvrdili kako se tijekom pjevanja po-većalo i pozitivno raspoloženje sudionika.

“Glazbene aktivnosti pozitivno djeluju ne samo na fiziološke faktore, nego i na autonomni živčani sustav” zaključio je profesor Hans Guenter Bastian s Instituta za glazbenu naobrazbu. Istraživanje je objavljeno u časopisu *Behavioral Medicine*.

PETROF KAWAI YAMAHA

klaviri

CASIO

digitalni klaviri, klavijature

PEARL

flaute

K&M

stalci

BUFFET CRAMPON SELMER

VANDOREN

klarineti, saksofoni, pribor

ARIA

gitare

PIRASTRO D'ADDARIO LA BELLA

žice

PREMIER

udaraljke

MARIGAUX

oboe

STRUNAL

gudačka glazbala i pribor

PETROF

ETIDA d.o.o.
Av. Dubrovnik 15, 01 6550 381
(ZV-zgrada carine)
www.tel.hr/etida
etida@zg.tel.hr

Maciej Cwiek: *Stari dvorac*

Animirani film inspiriran glazbom u nastavi medijske kulture

Maja Verdonik

Vizualizacija glazbe ili filmska prilagodba književnog djela?

U veljači 2002. godine prikazan je na drugom programu Hrvatske televizije¹ animirani film Macieja Cwieka *Stari dvorac*, inspiriran istoimenom skladbom Modesta Petrovića Musorgskog i pripovijetkom *Djevojčica sa žigicama* Hansa Christiana Andersena. Ovim tekstom pokušat će se pokazati što je redatelj Cwiek "posudio" od Musorgskog, a što od Andersena, kao i koja je filmska izražajna sredstva koristio pri stvaranju animiranog filma te kako taj film upotrijebiti u nastavi medijske kulture.

Modest P. Musorgski (1839. – 1881.) skladao je 1874. instrumentalno djelo, ciklus klavirskih skladbi *Slike s izložbe* potaknut posmrtnom izložbom crteža i akvarela svojeg prijatelja, ruskog arhitekta Victora Hartmanna (1834. – 1873.). Akvarel *Stari dvorac*, što ga je Hartmann naslikao tijekom studija arhitekture u Italiji, prikazuje toranj srednjovjekovna dvorca pokraj čijeg ulaza stoji trubadur s lutnjom. Skladba *Stari dvorac* ima četiri dijele nejednake dužine. Njihova se struktura pri krajevima sve više razdvaja od osnovne, a isto se događa i s melankoličnom melodijom² što se proteže i Cwiekovim filmom. U Andersenovoj prići *Djevojčica sa žigicama* ono čudesno, na kakvo smo navikli u bajci, ne postoji. Priča gotovo da je književni opis smrzavanja, a djevojčica halucinira slijedom ugroženih joj potreba za toplinom (peč), za sitosti (bogata večera), za ozračjem doma (okićen bor) i za ljubavi (bakica).³ Andersen, kao moderan pisac, opisuje unutrašnji svijet svoje junakinje, što čini i redatelj kretanjem kamere prema liku djevojčice. Koliko god priča bila tužna, pisac nas tješi posljednjom rečenicom: "A nitko nije ni slutio kakve su joj se divne slike ukazale pred očima, i u kakvu je sjaju sa svojom bakicom ušla u novogodišnju radost".⁴ Redatelj *Starog dvorca*, međutim, ostaje u stvarnom svijetu, ne ostavljući nam u kadrovima praznih stepenica nimalo utjehe nakon smrti djevojčice.

Tablica koja slijedi prikazuje povezanost glazbe, priče i filma o kojima se govori, s naglaskom na filmska izražajna sredstva. Kako je riječ o animiranom filmu, prisutne su i dodirne točke s likovnim umjetnostima, s kojima ovaj filmski rod graniči.

Znamo li da se film, kao i glazba, odvija u vremenu, da gledanje ritma, melodije i harmonije nudi iste mogućnosti kao i glazba⁵, te da je narativnost osnovna poveznica umjetnosti riječi i filmske umjetnosti⁶, o animiranom filmu *Stari dvorac* možemo zaključiti sljedeće: uporabom montaže i drugih filmskih izražajnih sredstava glazba Musorgskoga vizualizirana je po motivima Andersenove priče. Skladba *Stari dvorac* pritom je odredila vremensko trajanje, ritam i atmosferu Cwiekova filma, dok je *Djevojčica sa žigicama* fabulativno ne sasvim dosljedno i upravo zato uspješno prilagođena filmskom mediju.

1 16. veljače 2002. u emisiji *Vizualizacija glazbe* iz serije *Glazbena matinija* voditeljice Jelene Knešaurek

2 Internet, <http://hector.ucdavis.edu>

3 Crnković, M.: *Sto lica priče, antologija dječje priče s interpretacijama*, 1987., Školska knjiga, Zagreb, str. 90–91.

4 Crnković, M.: n. d., str. 90.

5 Mikić, K. (2001), *Film u nastavi medijske kulture*, Educa, Zagreb, poglavljje *Film i glazba*, str. 23.

6 Mikić, K., n. d., poglavljje *Film i roman*, str. 21.

Prijedlog pripreme za nastavni sat interpretacije animiranog filma *Stari dvorac* M. Cwieka, u 2. razredu osnovne škole

Tip sata: sat hrvatskog jezika – medijske kulture, obrada novog gradiva, usustavljanje i proširivanje znanja, korelacija s nastavom književnosti, izražavanja, likovne i glazbene kulture

Zadaci: nastanak filmskog djela vizualizacijom glazbe prema književnom predlošku, animirani film, fabula (redoslijed događanja)

Nastavni oblici: frontalni, individualni, grupni

Nastavne metode: pisanje, razgovor, pokazivanje, objašnjavaњe, usmeno izlaganje

Nastavni izvori: film *Stari dvorac*

Nast. sredstva: uredaj za reprodukciju slike, video-kaseta

Artikulacija sata (nastavne situacije):

1. motivacija – razgovor o priči *Djevojčica sa žigicama* H. C. Andersena⁷

najava cilja – upoznat će se animirani film *Stari dvorac* Macieja Cwieka, tijekom gledanja slušat ćemo skladbu *Stari dvorac* iz ciklusa *Slike s izložbe* M. P. Musorgskog (kratka obavijest učenicima o skladbi i skladatelju⁸)

2. Zadaci prije gledanja filma (moguć grupni rad):

a) Uoči razlike između filma *Stari dvorac* i Andersenove priče *Djevojčica sa žigicama* (Na razini fabula i redoslijeda događanja)

b) Izrazi zadaću glazbe u ovom filmu? (Glazba "pripovijeda" radnju, određuje trajanje filma, ritam i raspoloženje)

c) Opiši boje! Poveži boje sa filmskim prikazom situacije. (Npr.: svijetle boje – unutarnji prostori, soba u mašti djevojčice; tamne boje – vanjski prostor, hladnoća ulice)

d) Koja je namjera prikazivanja djevojčice fotografijom? (Istiće dojam stvarnosti, teškoće siromaštva)

3. Gledanje filma u trajanju od 4'3".

4. Intelektualna pauza za emocionalni doživljaj

5. Iznošenje doživljaja i odgovaranje na pitanja u razgovoru učenika s učiteljem, određenje vrste djela (animirani film, kombinacija više tehnika animacije), bilježenje učeničkih odgovora (školska ploča, učeničke bilješke)

6. Uopćavanje – redatelj Maciej Cwiek koristio je elemente glazbe (trajanje i ritam) i priče (fabulu), koje je filmskim izražajnim sredstvima preobrazio u novo umjetničko djelo, animirani film *Stari dvorac*

7. Stvaralački oblici rada⁹

a) Na satu jezičnog izražavanja: postavljanje i odgovaranje na pitanja, pričanje i prepričavanje, opisivanje lika, vanjskog i unutarnjeg prostora, stvaranje samostalnih rečenica prema slici

7 Na popisu lektire za 2. razred osnovne škole su Andersenove *Bajke i priče* (*Nastavni plan i program za hrvatski jezik*).

8 U 1. razredu osnovne škole učenici slušaju skladbu M. P. Musorgskog *Ples pilića* iz ciklusa *Slike s izložbe* (*Nastavni plan i program za glazbenu kulturu*).

9 Zadaci iz Nastavnog plana i programa za hrvatski jezik, likovnu i glazbenu kulturu, *Prosvjetni vjesnik*, posebno izdanje (broj 2), lipanj 1999.

Tablica 1

Udio glazbe kao pripovjedača u filmu (ukupno trajanje skladbe i filma: 4'3")	Razvoj filmske priče i filmska izražajna sredstva
00:00 – 00:15 1. glazbena strofa Osnovna melodija (1. put)	Uvod: ulica pod snijegom predvečer – okvir, slika se pokreće, bočna vožnja kamere, vodoravna kompozicija plošnih kadrova, pretapanje (opći plan do blizu), animirane svijetle pahulje (holografija) na tamnoj pozadini
00:15 – 01:01 Osnovna melodija (2. put)	Početak radnje: djevojčica na stepenicama u dvorištu velike zgrade – animacija kratkim pretapanjima crno-bijelih fotografija djevojčice (realističnost bijede, hladne ruke) do krupnog plana (ulazak u njezin unutarnji svijet), zatamnjene (nagovještava kraj)
01:01 – 01:49 (a) Promjena melodije i ritma 01:49 – 02:31 (b) 2. glazbena strofa Osnovna melodija (3. put) 02:31 – 03:29 (c) 3. glazbena strofa Osnovna melodija (4. put)	Zaplet: a) prvi plamen, prijelaz pretapanjem u sobu s peću b) drugi plamen, prijelaz u sobu božićnom pečenkom c) prestaje sniježiti, prijelaz u sobu s borom, nestaje zid sobe (povratak iz mašte u stvarnost), nebo, padaju zvijezde, jedna zvijezda jače sjaji (kao da doziva s neba) Animacija holografijom (plamen u ruci, svjetlo s prozora, zvijezde), pokreti djevojčice skučeni su okvirom (svaki put sve više diže ruke s plamenom, no ne dosije cilj), pretapanje kroz prozor u sobe s peću, s božićnom večerom i s borom: svijetli kadrovi (mašta, sjećanje – kontrast topline sobe prema hladnoj i mračnoj ulici), srednji, blizu i krupni planovi i natrag – montažni refren, ritmička montaža, izmjena donjih (kadrovi neba) i gornjih kutova (smjer pogleda djevojčice prema gore) Vrhunac: smrt djevojčice – dvostruka eksponcija, donji kut, okomito presijecanje vodoravne kompozicije kadra, total neba, pretapanja
03:29 – 04:03 4. glazbena strofa, Osnovna melodija (5. put) Koda – početak osnovne melodije	Rasplet: povratak pretapanjima na prazne stepenice i bočnom vožnjom kamere na početnu točku, zamrznut završni kadar (jednak početnom) vraća nas u okvir slike, narativna montaža

(kadru), pričanje o osobnom doživljaju uz niz slika, traženje naseoba za priču

b) Na satu likovne kulture: rad temperom, pastelama ili kolažem nakon gledanja filma/čitanja pripovijetke, prema sjećanju, zamišljanju, područje vizualnih komunikacija i dizajna: likovni elementi (ploha, boja) u animiranom filmu i njihovo kretanje (pokrenuti crtež, slika, fotografija)

c) Na satu glazbene kulture: slušanje skladbe *Stari dvorac* iz ciklusa *Slike s izložbe* M. P. Musorgskog

8. Plan ploče. Kao polazište za plan ploče primjeren učeničkoj dobi i predznjanju, učitelju može poslužiti tablica 1. iz ovog teksta te učeničke bilješke nastale rješavanjem ovdje predloženih (ili sličnih) zadataka. Povezanost glazbe i razvoja filmske priče navedena u Tablici 1. po potrebi se može na nastavnom satu dopuniti fabulom književnog predloška, Andersenove priče i uključiti u plan ploče.

Filmski podsjetnik za učitelje:

Vizualna glazba (jedno od tumačenja) – sinteza vizualnog i auditivnog u obliku filma ili videa (Mikić, K, *Film u nastavi medijске kulture*, str. 66)

Filmska prilagodba književnog djela – postupak preoblikovanja književnog djela u filmsko (Filmska enciklop. I., str. 3).

Filmska izražajna sredstva:

Okvir – granica između filmske slike i okoline (M.K, str. 32)
Montaža – povezivanje kadrova u veće izlagачke cjeline (M. K, str. 77)

Kontinuirana ili narativna (pripovjedna) montaža – montažni postupak kojim se stvara iluzija fabulativnog kontinuiteta (M. K, str. 79)

Ritmička montaža – filmski ritam sastoji se od odnosa različitih duljina kadrova raspoređenih po nekom principu, montažni ritam najблиži je glazbenom (M. K, str. 81)

Montažne spone – montažni prijelazi iz kada u kadar, protežne montažne spone: zatamnjene, pretapanje, dvostruka ekspo-

zicija (M. K., str. 75)

Pretapanje – montažna spona kojom jedan kadar nestaje u tmimi, a preko njega se javlja drugi iz tmine do punog osvjetljenja (M. K, str. 75)

Dvostruka eksponcija – višekratno snimanje prizora koji su vremenski ili prostorno odijeljeni na jednom dijelu filmske vrpe, predočava stanja: san, sjećanje, zamišljanje, istovremenost radnji, privid fantastičnog itd. (F. e. I., str. 339).

Tehnike animacije:

Animacija fotografija – faze nekog pokreta snimljene najprije fotografskim aparatom, a zatim pojedinačno snimljene kamerom tvore u kontinuitetu projekcije iluziju kretanja,

Animacija kratkim pretapanjima – povezivanje faza pokreta pomoću pretapanja (F. e. I, str. 30, 31)

Holografija – postupak stvaranja trodimenzionalne slike bez uporabe objektiva i fotoaparata na uobičajen način, nego kretanjem svjetlosnih valova i osvjetljavanjem objekta snimanja laserom (F. e. I., str. 557, 558)

Literatura:

Andreis, Josip: *Povijest glazbe*, 1989, knjiga 2, SNL Zagreb, str. 617, 618.

Crnković, Milan: *Sto lica priče, antologija dječje priče s interpretacijama*, 1987., Školska knjiga, Zagreb, str. 89–91.

Grupa autora: *Filmska enciklopedija*, I., II., 1986. i 1990., Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb

Grupa autora: *Filmski leksikon*, 2003., Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb

Grupa autora: Nastavni plan i program za osnovnu školu – *Hrvatski jezik*, Prosvjetni vjesnik, Posebno izdanje (broj 2), lipanj 1999.

Internetska stranica: <http://hector.ucdavis.edu>

Mikić, Krešimir: *Film u nastavi medijске kulture*, 2001., Educa, Zagreb

Peterlić, Ante: *Osnove teorije filma*, III. izdanje, 2000., Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb

Riječ o glazbi, priča 2.

Aldous Huxley: *Ostalo je tišina*

Prevela Zdenka Andrijić

Biblioteka "ZVIJEZDE književnog svemira" – knjiga 4.

Izdavač: "ANDRIJIĆI" Korčula – Zagreb

Od čistog osjeta do intuicije ljepote, od užitka i boli do ljubavi i mistične ekstaze i smrti – sve stvari koje su temeljne, sve stvari koje su, za ljudski duh, najdubljeg značenja, mogu se samo iskusiti, ali ne i izraziti. Ostalo je uvijek i posvuda tišina.

Poslije tišine, glazba je ta koja se najviše bliži izražavanju onog što je nemoguće izraziti. (A, znakovito, tišina je sastavni dio svake dobre glazbe. Neprekidna bujica Wagnerove glazbe, uspoređena s Beethovenovom ili Mozartovom, vrlo je siromašna tišinom. Možda je to jedan od razloga zašto izgleda manje važnom od njihove. Ona "govori" manje jer uvijek govori. uvijek – možda neprekidno?)

Na drugi način i na drugom planu postojanja, glazba je jednakov vrijedna kao neka od najznačajnijih i neiskazivih ljudskih iskustava. Tajanstvenom podudarnošću, ona u umu slušatelja izaziva duh tih iskustava, a nekad čak i sama iskustva u njihovoј punoj životnoj snazi – to je pitanje intenziteta; duh je bliјed, a stvarnost bliska i goruća. Glazba može izazvati i jedno i drugo; slučaj ili providnost oni su koji odlučuju. Razmaci otkucavanja srca podliježu nepoznatim zakonima. Druga posebnost glazbe je njezina sposobnost (koju u nekoj mjeri dijeli sa svim drugim umjetnostima) izazivanja iskustava kao savršenih cjelina (savršenih i cijelih, to jest, poštjujući sposobnost svakog slušatelja da ima neko iskustvo), ma koliko djelomični ili opskurni bili tako izazvani originali. Zahvalni smo umjetniku, posebno glazbeniku, što "jasno govori ono što smo osjetili, ali nikad nismo bili sposobni izraziti". Slušajući izražajnu glazbu nemamo, naravno, umjetnikovo originalno iskustvo (koje je prilično izvan nas, jer grožđe ne raste na čičku), već najbolje iskustvo vrste za koju je naša narav sposobna – bolje i potpunije, nego smo ga ikada imali prije slušanja te glazbe.

Sposobnost glazbe da izradi ono što nije moguće izraziti, bila je prepoznata od najvećeg među umjetnicima riječi. Čovjek koji je napisao Othella i Zimsku priču bio je sposoban izgovoriti sve što riječi uopće mogu izraziti. Štoviše, (ovdje sam dužnik vrlo zanimljivog ogleda Wilsona Knighta), kad god je moralio biti saopćeno nešto iz prirode mističnog ili intuicije, Shakespeare je redovno pozivao glazbu da mu pomogne to "uspješno provesti". Moje vlastito beskonačno maleno iskustvo kazališne produkcije uvjerava me da se na glazbu, kad je glazba dobro izabrana, nikad ne pozivamo uzalud.

U posljednjem činu komada nastalog iz mog romana Kontrapunkt, potpuri usporenih stavaka iz Beethovenovog kvarteta u a-molu postaje integralnim dijelom drame. Ni komad ni glazba nisu moji; stoga sam slobodan reći kako je učinak Heiliger Dankgesanga, stvarno odsviranog za vrijeme izvedbe bio, barem na moj um, čudesan.

"Da smo imali samo svijeta dovoljno i vremena..."
Ali to su točno one stvari koje nam kazalište ne može

dati. Iz skraćenog komada bilo je neophodno ispustiti gotovo sve što je sadržalo ili navodilo "kontru" koja je u romanu ublažavala ili barem imala namjeru ublažiti, oštrinu "punkta". Komad, kao cjelina, bio je neobično težak i brutalan. Provaljujući iznenada u ovaj svijet gotovo neublažene oštchine, Heiliger Dankgesang se činio poput manifestacije nečeg nadnaravnog. Bilo je kao da je Bog stvarno i vidljivo sišao, strašan i još uvjerljiv, tajanstveno umotan u mir koji prekoračuje svako razumijevanje, božanski divan.

Moj je roman mogao biti Knjiga o Jobu, a njegov adapter gospodin Campbell Dixon, autor Macbetha; ma kakve bile naše sposobnosti, koliko god boli mogli uzeti, ustanovili bismo kako je potpuno nemoguće riječima ili dramском radnjom izraziti ono što se u tri ili četiri minute sviranja violine jasno očituje svakom osjetljivom slušatelju.

Kad je morao izraziti ono što je nemoguće izraziti, Shakespeare bi odložio olovku i pozvao glazbu. A kad bi glazba također zatajila? Pa, uvijek postoji tišina kojoj možemo uzmaknuti. Jer uvijek, uvijek i posvuda, ostalo je tišina.



Čitajmo i slušajmo hrvatsko

U rubrici *Čitajmo i slušajmo hrvatsko* i ovaj put prenosim vam informacije o tiskovinama, projektima i nosačima zvuka, koje sam uspio prikupiti. Zahvaljujem na trudu svima onima, koji su ostvrte napisali i poslali. Moram napomenuti da sam osobno dostavio dopise s molbom za suradnju uredništвima nakladnika, koji objavljuju i tiskovine vezane uz glazbu, znajući s jedne strane koliko je truda potrebno da se na našem doista malom tržištu nakladništvo za ljubitelje glazbe učini isplativim te, s druge strane, želeći vama obznaniti o kojim je tiskovinama riječ te na kojoj se adresi mogu naručiti. Činjenica da vam mogu pružiti cijelovitu informaciju što se i gdje nudi, po mojem je mišljenju daleko vrijednija od gotovo simbolične naknade, koju nakladnici ili oglašivači snose. No, iako svi nakladnici spominju teškoću distribucije i pronalaženja kupaca, među velikim je nakladnicima samo marketinški odjel *Znanja* prepoznao naše mogućnosti i potrebe, ostali nisu našli za shodno niti odgovoriti na moju ponudu ili makar zahvaliti na skromnim prilozima uz dopis (*Mali ljetopis Anne Magdalene Bach, Hrvatske crkvene popijevke, Theoria*). Prilozi su objavljeni redom kojim su pristizali u redakciju. (ur.)

Vedrana Milin Ćurin: *Pjevanje na otoku Murteru*

U oskudnoj hrvatskoj muzikološkoj produkciji poseban segment čine radovi posvećeni etnomuzikološkim temama i upravo se oni posljednjih godina na području muzikologije ističu ne samo suvremenom metodologijom znanstvene obradbe, nego i svojevrsnom svijesti o zadatku koji autore s tog područja preokupira na sasvim poseban način: bilježiti, tumačiti i tako sačuvati elemente duhovne tradicije vlastitog naroda znači sačuvati njegovu duhovnu povijest, njegovo biće. Taj se zadatak u pojedinačnoj praksi rijetko sastoji od tzv. velikih tema, a češće je riječ o naizgled maloj temi koja poput karike u lancu upotpunjuje već obrađenu građu.

Pjevanje na otoku Murteru koje je obradila i u knjizi objavila rezultate svoga znanstvenog istraživanja splitska muzikologinja mr. Vedrana Milin-Ćurin upravo je takva naizgled mala tema. Autorica se, međutim, njome bavila podjednako znanstveno

akribično kao i s istinskim ljudskim odnosom prema sadržajima svog zavičaja. Rezultat je zanimljivo obrađena tema u čijoj se razradi podjednako vodilo računa o povijesnim mijenjama kao i o cjelokupnoj duhovnoj tradiciji toga kraja, melografski je posao obavljen temeljito, a rad je nadopunjeno i tekstovima tradicijskih lokalnih napjeva, fotografskom građom i literaturom.

Za ovu knjigu autorici je jednoglasno dodijeljena nagrada *Josip Andreis*.

Knjigu je tiskom objavila Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu 2002. godine.

Tvrđava Gripe, Glagoljaška bb 21000 Split p.p.545, tel: 021/342-214; 342-801, fax: 021/ 342-801, office@umas.hr

Odjel za glazbenu umjetnost, Fausta Vrančića 17, tel/fax: 021/ 466-686

Vlado Sunko: Skladbe za ženske, muške i mješovite zborove

Vlado Sunko je docent na Umjetničkoj akademiji u Splitu gdje čitav niz godina uspješno vodi mješoviti zbor studenata, s kojim postiže zapažene i vrijedne rezultate. Dugogodišnji je dirigent i *Gradskog zbora Brodospit*. S oba ansambla osvojio je mnogobrojne nagrade i priznanja na natjecanjima sborova u Hrvatskoj i inozemstvu.

Skladateljskom radu ozbiljnije se posvećuje nakon stjecanja diplome na Odjelu za kompoziciju i glazbenu teoriju Muzičke akademije u Zagrebu. Njegova sklonost prema zborскоj glazbi

naglašena je od samog početka, a poznavanje kompozicijske tehnike i golemo iskustvo u radu sa zborovima rezulitirali su djelima visoke umjetničke vrijednosti u kojima Sunko obilno koristi sve zvukovne mogućnosti ovoga ansambla. Za svoj skladateljski rad stekao je mnogobrojna priznanja i nagrade.

(Iz uvodnog teksta zbirke, koji je napisala dr. Mirjana Babić Siriščević.)

Zbirku je tiskom objavila Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu 2002. godine.

Ana Domančić Krstulović: *Dahom do flaute*

Rad na disanju koji je predstavila Ana Domančić u svakom je pogledu izvrstan, jer po mnogo čemu odskače od onog što već postoji.

Prije svega to je plod golemog iskustva i dubokog razmišljanja velike flautistice koja ima iskustvo pozornice i savršeno poznaje sve zamke koje nam postavlja tijelo kada treba javno izraziti umjetničku emociju, u jednom neuobičajenom stanju nape-

tosti koje nam često oduzima veći dio naših mogućnosti.

Daje dragocjene putokaze da bi se došlo do željenih rezultata cijelim nizom jednostavnih vježbi koje čine disanje opipljivim činom. Predstavlja doista osmišljenu osnovu za rad.

U Parizu 18. lipnja 2001., Pierre-Yves Artaud

Knjigu je tiskom objavila Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu 2002. godine.

Dalibor Cikojević: *Ostavština posljednjeg skladatelja*

Glazbeni pedagog na Muzičkoj akademiji u Zagrebu i koncertni umjetnik Dalibor Cikojević uspio je u svom književnom privjencu *Ostavština posljednjeg skladatelja* pružiti jedno fabulativno napeto i psihološki dojmljivo razmatranje proživljavanja fenomena glazbenog stvaralaštva. Također, usporedno je prikazano odgonetanje tajne ljudske egzistencije hipersenzibilnog glazbenika. Svojim romanom Cikojević je proširio motivsko-perceptivne obzore književnog iskaza na temu portreta glazbenika i glazbe, te se pokazao kao talentirani autor medija umjetnosti riječi. Uz iznimno debitantski roman *Kradljivac uspomena* Dina Milinovića (objavljen 2002. u kući "Znanje") rijetko koji suvremenim hrvatskim romanom uspijeva poput Cikojevićeva realizirati u prvom romanesknom pokušaju tako dobro književno ostvarenje. Cikojevićev roman odlikuje se smislom za vođenje fabule, estetskom sofisticiranosti izrečenih refleksija i izvrsnom strukturom kompozicije koja složenim retroaktivnim "flash back" redoslijedom razotkriva život poginulog umjetnika. Nakon romana *Dva svijeta* Vjenceslava Novaka, objavljenog davne 1901., Cikojevićev roman najizrazitije ulazi u analizu duševnog previranja glazbenog umjetnika rascijeplenog između svijeta realnosti i irealnog svijeta stvaralaštva u okrilju glazbe. Međutim, unutar vrtloga spomenute teme, roman sekundarno dodiruje i niz drugih motiva, kao naprimjer: različite vrste doživljavanja ljubavi u muškarčevoj psihi; šokantan doživljaj Domovinskog rata prelomljen u svijesti likova; smisao stvaralaštva i svijeta apsolutne glazbe sučeljenog sa svjetom razaralačke agresivnosti ili nerazumijevanja; razmatranje podijeljenosti programske i apsolutne glazbe tj. pitanje možemo li glazbu proučavati isključivo samu po sebi ili može li glazba izraziti bilo koji izvangelbeni sadržaj (dovođenje upitnosti pridavanja izvangelbenih sadržaja analizi i estetici glazbe aktualno je pitanje glazbene estetike još od prijelомнog djela Eduarda Hanslicka *Vom Muzikalischschönen / O muzički lijepom* objavljenog 1854., pa do danas.); razmatranje sukoba i sraza intelektualne kombinatorike i utjecaja emotivnih doživljaja u stvaralačkom procesu; mogućnost ili nemogućnost pronalaska sustava ("genetskog koda") u strukturi glazbe, i brojni drugi motivi.

Sam naslov romana sadrži u sebi istraživalački karakter svojeg pisca i implicira dihotomiju. Na referencijskoj razini sagledavanja naslova možemo zaključiti da roman doista tehnički sadrži građu ostavštine jednog čovjeka (niz pisama i autentičnih svjedočanstava likova – svjedoka i sudionika života stradalog skladatelja Antona Šimeckog). Ali na simboličkoj razini očitanja više mislenosti naslova uočavamo i jednu ironiju, skladatelj je imenovan posljednjim, a početna stranica romana odmah objavljuje hladnu suhoparnu pravnu vijest o skladateljevoj smrti. Iz toga implicitno proizlazi Cikojevićeva ironijska zapitanost: da li je suvremenom svijetu materijalizma i agresivnosti uopće potreban umjetnik, ili je to vrsta čovjeka u izumiranju i u neizbjježnom sukobu s ustrojem "realnog svijeta"? S druge optimističnije strane gledišta riječ *ostavština* predstavlja nešto što se ostavlja budućim generacijama, pa prema tome sadrži određenu materijalnu ili duhovnu vrijednost koja se ipak nastavlja u dalnjem tijeku života.

Svako poglavje romana nazvano je imenom glazbenog tempa ili stavka (*Affannato* – uznenireno, ožalošćeno; *Allegro con fuoco* – brzo s vatrenošću, *Andante lagrimoso* – umjereni polako suzno, *Lento con gran espressione* – polako s velikom izražajnošću; *Intermezzo* – međuigra, umetak; *Adagio religioso* –

polagano pobožno; *Andante con variazioni* – umjereni polako s varijacijama; *Moderato cantabile* – usklađeno pjevno; *Finale presto* – završni stavak vrlo brzo: *Coda da capo al Fine* – završetak cikličkog oblika kompozicije nakon kojeg se glazba iznova ponavlja sve do oznake završetka).

Jednom je naš proslavljeni dirigent Lovro Matačić rekao da glazbu treba umjeti vidjeti. Tako i u Cikojevićevom romanu dobivamo dojam intenzivne interferencije glazbe i književne slike. Glazbeni dinamizam i dramatičnost doživljaja glazbenih stavača pisac pretapa u književne vizije, a medij književnosti preko jezika posvjećuje pojedine postupke, paralelizme, disonance i obrate koje u sebi imanentno sadrži apstraktni duh glazbe. Simbolična usklađenost između značenja naslova glazbenog, odnosno književnog stavka (poglavlja) iskazuje neraskidivu povezanost medija glazbe s Cikojevićevim književnim izrazom i doživljajnošću. Sveukupna tema romana razlaže simfoniju jednog proteklog završenog života koji se preko realizirane skladane glazbe zapravo nastavlja u nedogled.

Po tehniči introspektivnog i refleksivnog analiziranja bitnih fenomena isprepletenosti čovjekove tjelesne, ali i stvaralačko-duhovne dimenzije roman *Ostavština posljednjeg skladatelja* najizrazitije se nastavlja na hrvatsku književnu tradiciju Desničinog romana *Proljeća Ivana Galeba* (Sarajevo, 1957.). Od europskih utjecaja koji su zasigurno ostavili tragove i poticaje, nezaobilazno moramo spomenuti sličnu motivsko i refleksivno problematiziranje umjetničkog procedeua u stvaralaštvu Thomasa Manna (1875.-1955.) u romanima *Doktor Faustus*, *Tonio Kröger*.

Pojedini pisci često su posizali za tematikom glazbe i stvaranjem romansiranih biografija proslavljenih skladatelja. Tako je u novije vrijeme objavljen roman Josefa Škvoreckog *Rondo capriccioso* o životu Antonina Dvořáka (kod nas tiskan u izdanju Matice hrvatske). U ranije vrijeme najznamenitije romansirane životopise je napisao francuski muzikolog i pisac Romain Rolland (1866.-1944.) *Vie de Beethoven, Haendel, Le Voyage musical au pays du passé*, koji je također opisao i problematiku života umjetnika u ciklusu romana u 10 tomova *Jean Christophe* (1904.-1912.). Međutim, za razliku od mistifikacije i romantične idealizacije lika umjetnika koju provodi Romain Rolland, Cikojević vrši jednu demistifikaciju i razotkriva različita, pa i oprečna stanja i svjetonazore u životu istog umjetnika.

Složena i zanimljiva struktura pripovjedne kompozicije tvori jednu od temeljnih vrlina Cikojevićeva romana. Struktura kompozicije realistički izlaže priču o životu Šimeckog na retrospektivan način, u kojem kao u tehniči detektivskog romana pripovjednim razvojem svakim korakom unatrag stižemo u spoznaji jedan stupanj više. Roman sadrži i jedno halucinantno gotovo spiritističko uživljavanje pripovjedača u struju svijesti, u kako-fonijski ili kaotični predsmrtni kaleidoskop vizija glavnog lika Šimeckog, u kojem možemo pratiti rasap riječi tj. unos podsvesno nadrealističkih i ekspresionističkih elemenata književnog diskurza. Slijed praćenja životne sudbine umrlog skladatelja kompliciraju i obogaćuju interpolacije priča likova – sudionika skladateljeva života. Potom, skladateljev život razotkrivaju njegova pisma, ali i odgovori na pisma koje mu upućuje Marija, kao ključni prototip duhovnog ideala lika žene. Ovaj tip korespondencije podsjeća nas i na glasovitu zbiljsku duhovnu vezu između Petra Iljiča Čajkovskog i Nadežde von Meck. Unutar pisama Šimeckog usporedno se javlja i lik njegove suputnice Magdalene kao prototip ispunjenja realne tjelesne konzumacije

žene. Pored ova dva ključna lika javljaju se i epizode tjelesnih orgija s različitim tipovima žena u razdoblju "prostitucije ideala". Lik skladatelja prelomljen je i kroz prizmu muzikologa Tušeka koji kao motivirani istraživač sudbine Šimeckog postaje tragateljem vlastite uronjenosti u svijet glazbene umjetnosti. U pripovjednoj strukturi romana lik skladatelja prikazan je polifonijski, iz više različitih pripovjednih perspektiva, iz više različitih psiholoških interpretacija, upravo kao što to nagoviještaju raznolike glazbene oznake u funkciji naziva poglavla.

Lik umjetnika prikazan je u krizama nestabilnosti, povremeno neuravnoteženosti i vječne umjetničke predodređenosti da živi u procjepu između svijeta realnosti i snovitih vizija koje treba pretočiti u sustav glazbenog izraza. Poput nemirnog istraživača života lik Šimeckog usporedo razotkriva opreke između različitih doživljaja tjelesnosti. U jednom polu doživljajnosti fizička uvjetovanost se iskazuje kao "nesavršena artikulacija uzvišenog i vječnog u nama", a ispravnost svakidašnjice ruga se ljudskim stremljenjima i nadama. U drugom polu doživljajnosti tjelesnost se prvo razotkriva Šimeckom kao hedonistička katarza, a potom i kao vrijedna mogućnost zbiljskog iskaza potpune nesebične ljubavi zbog koje napisljeku skladatelj izlaže vlastiti život opasnoj pogibelji.

Cjelina romana uvjerljivo analizira psihološki profil umjetnika i njegovu predodređenost da vlastiti zasebni svijet stvaraštva i duhovnih ideja uklopi u svijet realističke egzistencije, ili obratno, da unutar egzistencije svakodnevice prinese žrtvu odmaka i da sačuva i usavršava samosvojan apstraktan svijet poticaja za realizaciju umjetničkog stvaraštva.

U psihološkom portretu sudbine umjetnika isprepleću se dve presudne zaokupljenosti glavnog lika: spomenuta dihotomija između sfere idealja apsolutnog glazbenog ozračja suprotstavljenog svijetu materijalizirane praktične stvarnosti. A usporedno s tom temom glavni lik se nalazi u vječitoj dilemi između svoga sna o ženi i svoje želje za konkretnom ženom. Možemo zaključiti da se u ovom romanu žena i glazba pojavljuju kao sfinge života i tajne ljudske biti.

Iako je po usmjerenu struke Cikojević i sam duboko ponesen portretiranjem psihe glazbenika, on ne idealizira glavni lik. Šimecki je uvjerljivo prikazan i u svojem egoizmu, u svojoj umjetničkoj predestinaciji traženja distance od svijeta sa svrhom doseganja slobode kreativnosti. U razdoblju samozolacije umjetnik često ranjava najbliže iz svoje okoline ili biva neshvaćen i težak

za svoje okruženje. Već u prvom prisjećanju na djetinjstvo i na sagledavanje vlastita života, Šimecki se očituje kao hipersenzibilac, različit po interesu on se izdvaja iz svijeta svoje okoline koja mu užvraca nemilosrdnim ratobornim rugalačkim stavom. Pored toga glavni lik prikazan je i u razdobljima krize, ponizavajuće borbe za golu egzistenciju i još teže vlastite sumnje u svrhotost svoje uloge u svijetu. Napisljeku i sam proces umjetničkog stvaranja očituje se u hirovitoj mogućnosti odnosno nemogućnosti pronalaženja glazbene ideje. U opisanim pismima, momentima sretne inspiracije, skladatelj kao da postaje medij više sile, zapada u šamansko viđenje i groznicu plodonosna transa. Nasuprot tome Šimeckog pronalazimo i u fazi nemogućnosti skladanja, u razdoblju rezignacije i praznine. Sve te oscilacije realistički su odraz putanje procesa stvaranja i prikazuju težinu ovog životnog poziva u kojem umjetnik neprestano nastoji "ugledati sebe u ogledalu duhovnosti" i iskazati traženje svoje biti u jeziku glazbe.

Pisac istodobno opisuje glazbenu nadarenost kao sretan i nesretan usud umjetnika, kao duhovni poziv koji nemilosrdno ulazi u cijelokupan život glazbenika i koji ne može poput drugih profesija prestati sa završetkom "radnog vremena". Usprkos nizmjeničnoj glorifikaciji, ali i naturalističnoj vivisekciji života glazbenika, Cikojević ističe glazbeno djelo kao vrijednost koja ostaje nakon ljudske smrti, kao dodir prolaznog i besmrtnog.

I na posljeku, ako potražimo odgovor na pitanje da li je lik muzikologa Davora Tušeka otkrio poruku ostavštine posljednjeg skladatelja Šimeckog, naći ćemo se pred polifonom scenom višesmislenih mogućnosti čitateljske interpretacije. Ipak, u razotkrivanju zamki svijeta zbilje i idealja, kristalizira se posljednje poglavje i ono naglašava nastavak dopisivanja kao plemenite ljudske komunikacije, kao uvjeta i cilja svakog ljudskog stvaraštva. Završno poglavje nazvano je *Coda da capo al Fine*. Ovom glazbenom oznakom pisac želi naglasiti da se svaka priča o glazbi i svaki pokušaj proniknuća u svijet glazbenog stvaraštva ne može obuhvatiti završetkom, već završetak donosi početak, neko novo ponavljanje procesa i traži novi kraj priče. Ili zaključimo: priča o glazbi uvijek se nastavlja dokle god ima ljudi koji vole glazbu i kojima ona predstavlja važan čimbenik njihove duševne opstojnosti.

Knjigu je objavila Naklada Ljevak, Zagreb, 2003.; urednica Nives Tomašević

Hrvojka Mihanović-Salopek

Josip Mirošević: *Dežurno uho*

Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu, uz potporu splitskog Ureda za kulturu, objavila je monografiju sa zbirkom tekstova Josipa Miroševića, redovnog profesora Umjetničke akademije Sveučilišta u Splitu, dugogodišnjega glazbenog kritičara i organizatora glazbenog života Splita. U knjizi su sabrana izvješća uglavnom za potrebe dnevnih, katkada i svakodnevnih javljanja na radiju i tekstovi pisani za razne tiskovine. Knjiga donosi pregled glazbenih događanja vezanih za Split, u periodu od 20. siječnja 1970. (prvi tekst u knjizi, pripremljen za II. program Radio Zagreba) do godine 1998. (zadnji tekst u knjizi, pisan za *Hrvatska obzorja*, br.1, 1998.).

Dežurno uho je zbornik od stoosamdesetak prikaza okrunjen s nekoliko duljih tekstova pisanih za *Hrvatska obzorja*. Glavnina je tih prikaza kratka, jer medij za koji su pripremani – radio – traži sažimanje događaja u maksimalno trominutni prikaz, naj-

češće bez obzira na činjenicu o kakvom je događaju riječ. Stoga i sam autor u Predgovoru upozorava na moguću nepotpunost i nedorečenost napisu, kao posljedicu strogoga vremenskog ograničenja. No u tekstovima se to ne osjeća i cijela se knjiga doima kao ciklus minijatura, cijelovitih bez obzira na broj kartica teksta. Čitateljima, koji su u tim događanjima aktivno sudjelovali ili su im samo bili publika, ove će minijature zacijelo potaknuti sjećanja možda i na ponešto zaboravljeno; čini se da je od dežurnog uha Josipa Miroševićeva malo što bilo moguće sakriti. Mladim će čitateljima ovi tekstovi biti dragocjeno kronološko svjedočanstvo o kontinuitetu glazbene kulture i mogućnost da ju precizno upoznaju, te istodobno poziv i poticaj da ju svojom aktivnošću razvijaju dalje.

Knjigu *Dežurno uho* Josipa Miroševića tiskom je objavila Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu 2004. godine. (ur.)

Irena Paulus: *Brainstorming: Zapisi o filmskoj glazbi*

Aldo Paquola, Novi list, 10. kolovoza 2003.

Nakon vrijedne i neophodne knjige *Glazba s ekrana – hrvatska filmska glazba od 1942. do 1990.* Mlada zagrebačka muzikologinja i filmska kritičarka Irena Paulus objavila je novu knjigu naslova *Brainstorming: Zapisi o filmskoj glazbi* gdje je ukoričila tekstove objavljuvane u *Vijencu* u razdoblju od 2000. do kraja 2002. godine. *Brainstorming* je privlačan, znakovit i zagonetan naslov. Film *Brainstorm* režirao je 1983. Douglas Trumbull, veliki američki izumitelj i inovator filmske tehnike i tehnologije zaslužan za iznimne efekte u Kubrickovoj *Odiseji u svemiru* i Scottovom *Blade Runneru*.

Brainstorm je u medicini naziv za iznenadnu i prolaznu poremećenost uma popraćenu ispadima. Trumbullov film je znanstveno fantastični thriller (posljednja uloga Natalie Wood), gdje usavršenim hardwarem emocionalni i intelektualni oblici ljudskog iskustva mogu biti zabilježeni, obnavljani, mijenjani i učijepljeni raznim osobama. Irena Paulus piše o filmskoj glazbi, stoga možemo ustvrditi da je brainstorming olujno divljanje u glavi i tijelu filmskog gledatelja, kad mu glazba s ekrana preko osjetila sluha zagospodari tijelom.

Pet ogleda

Možda je tako, no tekstovi Irene Paulus nisu divlji, bombastični, zvečeći, nabacani. Kako ističe u vrlo kratkom predgovoru Ante Peterlić, kritičarka Irena Paulus piše znalački sustavno, analitički i precizno. Dodali bismo, objedinjuje nešto rijetko objedinjivo – hladnu racionalnost i vruću pasionantnost. Dakle, pogledajmo i poslušajmo.

Prva skupina napisa u *Brainstormingu* pripada ogledima. Ima ih ukupno pet. Dva o Hitchcockovim filmovima *Psycho* i *Vrtaglavica* i stalnom Hitchcockovom suradniku u kasnom američkom redateljevom razdoblju, skladatelju Bernardu Herrmannu. Zatim, tu je Kubrickova *Odiseja u svemiru* s obiljem europske glazbene klasične, pa *Imperij uzvraća udarac* s glazbom Johna Williamsa i *Blade Runner*, odslušan u hipnotičkoj muzici Vangelisa.

Središnja glazba u *Psychu* je vezana za scene ubojstva. To smo kao gledatelji, pa i kao kritičari, predviđeli ili zaboravili i zato nas je Irene Paulus instruktivno na to podsjetila. U tekstu češće citira Jamesa Naremora (*Filmguide to Psycho*) i otkriva kritičarev propust. Naime, Naremora, govoreći o sceni gdje vidiemo kako Marion Crane nije uložila četrdeset tisuća dolara već je u stanu u žurnoj pripremi za bijeg, a glazba Bernarda Herrmann-a počinje u sporom tempu svirati temu u molu u kojoj, u ritmu nervoznog pulsa, kontrapunktira registarski visoko postavljena pasaža drvenih puhača – čuje ono čega nema. Jer u filmu glazbu izvode samo gudači instrumenti. I što sad? Filmski kritičar mora imati savršen sluh, biti glazbeno nadaren i izvježban na stotinama koncerata i CD-ova i, što je presudno, biti muzikolog.

Kubrickova privremena klasična

Otkriti glazbu, zapaziti, osjetiti važnost glazbe za razumijevanje filma, fabule, radnje i likova, znači prosječnom gledatelju ili kritičaru – nesenzibilnom ili neupućenom u osobitost tonova i zakonitosti melodije, harmonije i ritma – vrlo malo. Okrenuti praćenju priče i govora te poglavito vizualnosti, i podvrgnuti tonskoj pisti prekrcanoj (dolby surround nas usisava..) zvukovima i šumovima, povicima na rubu kadra ili u pozadini, nerijetko

– iako i nenamjerno – zanemarimo glazbu. I u doživljaju filma, i samoj spoznaji, dakako, budemo znatno prikraćeni. 2001.: *Odiseja u svemiru* ima neobičnu glazbenu povijest. Stanley Kubrick je kao privremenu podlogu filmskim prizorima (temp tracks) u procesu montaže namijenio glazbenu klasičku. *Tako je govorio Zaratustra* Richarda Straussa, *Na lijepom plavom Dunavu* Johanna Straussa, razne skladbe Györgyja Ligetija, i *Adagio* iz baletne suite *Gayane* Arama Hačaturijana. Tijekom montaže Kubrick je zadržao privremenu glazbu, iako je skladatelj Alex North marljivo pisao originalnu filmsku partituru. Andrew Tudor je u knjizi *Image and Influence* napisao kako je sveza glazbe i slike u *Odiseji u svemiru* suviše očigledna, iako vrlo efektna. Mnogi kritičari i danas osporavaju Kubrickov odabir. Irene Paulus uz potporu argumenata Timothy E. Sheurera uvjerljivo je obranila i objasnila tu paradoksalnu trajnu privremenost muzičke klasične, bitnu za ustroj i simbolizam Kubrickova filma.

Holivudske favorite

Irena Paulus posvećuje pozornost i glazbi u hrvatskom filmu. Piše o glazbi skupine Legen za film *Nebo, sateliti* Lukasa Nole. Glazbu je malko suzdržano pohvalila i zamjetila kako glumac Filip Nola ne zna u jednom kadru, držati ni violinu, ni gudalo. U poglavlju *Europski film* analizira ono malo filmova što uspiju razbiti američku dominaciju. Poput glazbe Yana Tiersena za film *Amelie* ili o “bogatoj i neobičnoj” glazbi Björk za *Ples u tami* Larsa von Triera.

U prevladavajućim američkim filmovima favoriti Irene Paulus su holivudske dvorske skladatelj John Williams (*Imperij uzvraća udarac*, *Harry Potter i kamen mudraca*, *Ratovi zvijezda: Klonovi napadaju...*), Howard Shore (*Čelija*, *Gospodar prstenova: Prstenova družina*, *Kad jaganjci utihnu...*) i Hans Zimmer (*Hannibal*, *Princ od Egipta...*). Moji miljenici, Carter Burwell, glazba za filmove Coenovih i Danny Elfman, glazba za Timu Burtona, kod Irene Paulus prolaze slabo. No *Ljude u crnom* ne mogu predočiti bez izvrsne uvodne Elfmanove filmske glazbe.

Pozornost je posvetila i animiranim filmovima, od *Snježnjice* do *Shrecka*. Osvrnula se i na soundtrackove iz *Rebecca*, *Opsjednutosti* i *Tramvaja zvanog čežnja* i istaknula velik stvarački udio skladatelja Miklosa Rozse, Franza Waxmana i Alexa Northa u spomenutim filmovima.

Brainstorming je vrlo korisna knjiga. Pisana kompetentno i nadahnuto, otvara oči i pripravlja uši za puninu i raznovrsnost susreta s filmskom glazbom.

Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara

Gundulićeva 4, HR-10000 Zagreb

nudi naslove:

Mali ljetopis Anne Magdalene Bach – 50 kn

Hrvatske crkvene popijevke – 50 kn

Časopis THEORIA – 20 kn

Ivana Marija Vidović / Klavir

Bach, Ramovš, Albeniz, Pejačević, Stanić, Liszt, Bach-Hess

Franica Vidović

Ivana Marija Vidović, mlada Dubrovkinja, snimila je svoj prvi nosač zvuka, na kojem je obuhvatila glazbu od Johanna Sebastiana Bacha do suvremenih slovenskih skladatelja Primoža Ramovša i Žige Staniča. Nosač zvuka je snimljen u listopadu 2003. godine u Engleskoj, nedaleko Londona u mjestu Radlett u poznatoj školi za glazbeno nadarenu djecu, u dvorani koja izgledom i akustikom podsjeća na čuveni londonski *Albert Hall*. U dvorani je prekrasni glasovir *Steinway*, model B-212, kojim se rado koristi i londonski *BBC* za svoje tonske zapise. Uvjeti su bili divni, ali vrijeme prekratko. Svega dvanaestak sati za pedesetak minuta glazbe na nosaču zvuka. Unatoč tome, CD je snimljen i to veoma uspješno. Moglo bi ga se čak tretirati i kao snimak "uživo", jer je nekoliko skladbi snimljeno takorekuć "isprve"! Može ga se nabaviti u Velikoj Britaniji, a prema osobnoj želji Ivane Marije Vidović dio prihoda od svakoga prodanog CD-a ide dječaku Anti Kardumu, žrtvi ratne agresije na Hrvatsku, koji je ostao bez majke, izgubivši i lijevu nogu.

U lipnju 2004. godine nosač zvuka je remasteriziran u studiju *Mandaljena* u Dubrovniku, s izuzetnim talentom i smislom za klavirske dosege, na koje se nije moglo obazirati u onih nekoliko sati u Velikoj Britaniji. Iscrpno je tim ovog studija, Mladen Harmat i Željko, osvježio zapis, posebno poštujući klavirske tajne i pazeći pomno da trud pijanistice što bolje dođe do izražaja. Pri zagrebačkoj tvrtki *Megaton* nadodan je hrvatski tekst te se nosač zvuka Ivane Marije Vidović od sada može nabaviti i kod nas. Oprema CD-a i fotografije na prvoj i posljednjoj strani omota rad su fotografa iz Dubrovnika Miha Skvrce, a ostalo rad same pijanistice.

Što se tiče skladbi na nosaču zvuka Ivana Marija Vidović je uvrstila svog omiljenog skladatelja J.S. Bacha, s kojim započinje i završava CD. Na početku je *Toccata BWV 911* u c-molu, remek-djelo Bachove polifonije, a na kraju koral *Jesu, Joy of Man's Desiring* iz 147. kantate, kojeg je za glasovir aranžirala čuvena engleska pijanistica i skladateljica Myra Hess. Ovaj je koral simbol blaženstva, ljepote, ljubavi i vječnosti. Slijedi supitni i ritmom bogati Albéniz, te skladba *Funérailles* iz Lizstovog ciklusa *Harmonies poetiques et religieuses*. Skladba *Ruža* iz ciklusa *Život cvijeća* naše skladateljice Dore Pejačević besmrtno je djelo hrvatske glasovirske literature; neodoljiva i krhka poput ljudskog života. Suvremene skladbe slovenskih skladatelja Primovša Ramovša i Žige Staniča su djela osobno posvećena samo pijanistici. Ramovša skladba *Pika na i* (*Točka na i*) govori o Ivaninu karakteru, mediteranskom podneblju zahvaćenom domovinskim ratom, gdje glasovir izražava zvukove udaraljki, bujnjeva i gonga, poglavito kad se evociraju ratne strahote. Skladba *In memoriam* Žige Staniča na avangardan način opisuje život i sudbinu, kroz grčevit bol, tugu, jecanje i suze. Napisana je 1996. godine i govori o nepravednoj i preranoj smrti pijanistici veoma bliske i voljene osobe.

Glazbeni put pijanistice Ivane Marije Vidović započinje u rodnom Dubrovniku pa se potom, kao i put dobro nam poznate Dubrovkinje Dubravke Tomšič-Srebotnjak, nastavlja u Ljubljani. Poslije same diplome nastupa na pozornicama u srcu Londonske metropole, gdje se već nekoliko puta predstavila kao pijanistica Dubrovnika i Hrvatske, izvodeći obvezno i djela Dore

Pejačević, i gdje je imala čast, na jednom od koncerata, susresti nečakinju Dore Pejačević, gospodu Mary Pejačević, koja živi u Londonu. Mary Pejačević je kao djevojčica učila kod same Dore i danas je jedina koja nosi to, za nas veliko prezime!

Ivana Marija Vidović rođena je u Dubrovniku. Klavir je počela učiti u najranijoj dobi (u četvrtoj godini) u klasi prof. Lukre Cobenzl. U srednjoj školi prelazi u klasi prof. Vesne Miletić. Maturira u ratnom Dubrovniku 1992. godine. Već prije završenog srednjeg školovanja u Dubrovniku bila je primljena na Akademiju za glazbu u Ljubljani, gdje je u klasi Tatjane Ognjanović diplomirala sa najboljim uspjehom 2002. godine. Tijekom nižeg i srednjeg školovanja nastupala je na mnogobrojnim javnim nastupima u Dubrovniku, Italiji i u Sjedinjenim Američkim Državama, a nastupila je i sa Simfonijskim Orkestrom u rodnom Dubrovniku. Za vrijeme studiranja u Ljubljani nastupala je, uz javne nastupe na Akademiji za glazbo, u dvorani Slovenske filharmonije, te općenito u Sloveniji. Nakon teške automobiličke nesreće Ivana ustraje i ne odustaje od umjetnosti. Godine 1997. vraća se na dubrovačku pozornicu te uz suradnju Dubrovačkog Simfonijskog Orkestra uspješno interpretira Mozartov *Koncert za klavir i orkestar u F-duru KV 459*. Za isti koncert dodijeljena joj je Prešernova nagrada od Ljubljanske Akademije za glazbo 1998. godine. Uskoro će se po šesti puta predstaviti i engleskoj publici, gostovanjem u Londonu.

Ivana Marija Vidović, umjetnica osebujnog muzikaliteta u širokom dijapazonu programskih preokupacija i interesa plijeni svojom muzikalnošću. Nekolicina slovenskih suvremenih kompozitora posvetilo joj je skladbe, kao npr. Primož Ramovš, Gregor Pirš i Žiga Stanič, a isto je učinio i hrvatski skladatelj, Dubrovčanin, Pero Šiša. Surađivala je s velikim imenima svjetskog pijanizma, kao što su Evgenij Timakin i Naum Starkmann (Moskva), Dubravka Tomšič-Srebotnjak (Ljubljana), Alberto Portugheis (London) i Eugen Indjić (Pariz).

Ivana nije samo glazbenica. Kao mlada pjesnikinja već se od rane dobi posvećuje stihovima i pisanju te ovjekovječuje svaki dojmljiv doživljaj. S velikim je veseljem godine 2003. predstavila hrvatskoj publici svoju prvu zbirku poezije, u kojoj pjeva o mnoštvu tema, od pjesama na dubrovačkom dijalektu, u kojima oživljuje svoj rodni grad i jezik, dječaku maštovitost, nestanost i živahnost, povezanost s prirodom i mediteranskim krajolikom, ljubavne i strasne preokupacije, do profinjene religioznosti, te zrelih, ratnih, možda i zavidnih životnih iskustava. Ivana se divi životu, zahvaljuje mu i slavi ga. U svim njegovim nijansama. Riječju i glazbom!





Natan Perelman

Na satu glasovira

8 ruskog prevela: Davorka Benčić
Zagreb, 1995.

ISBN 953-96605-0-5

Perelman kroz 341 aforizam na sadržajno bogat i misaono snažan način progovara o pijanistickoj umjetnosti, skladateljima, nastavi klavira te glazbi i umjetnosti općenito. Četredesetak aforizama u zbirci, popraćenih notnim primjernima, predstavljaju cijeli tečaj interpretacije u malom.

Neuhausov učenik, Prelman jo njegove genijalne ideje pretočio u krajnje koncentrirane i snažne poruke koje nose zajednička iskustva, pa će mnogi pijanisti, učitelji klavira i sami učenici u njima prepoznati na izuzetan način formulirana i vlastita razmišljanja.



Evgeneij Mihajlovič Timakin

Klavirska pedagogija
(knjiga i vježbenica)

8 ruskog prevela Davorka Benčić
Zagreb, 1998.

ISBN 953-96605-2-1/ISBN M.9005219-0-3

Proizašao iz ruske pijanističke škole II. Neuhaus, Timakin je njegove umjetničke ideje preveo u čvrsto zasnovan sistem klavirske pedagogije. Kroz poglavljaje: Početna nastava klavira, Razumijevanje notnog teksta, Oblikovanje klavirskog tona, Razvoj tehnički i Razvoj koordinacije u pijanista, Timakin daje cjelokupni pregled problematike klavirske poduke, od prvih početaka do visokog nivoa umjetničke pedagogije.

Uz knjigu je tiskana i praktična vježbenica koja uvodi u svijet pijanističkog načina razmišljanja ovog jednog od najvećih klavirskih pedagoga, učitelja M. Pletinjeva i L. Pogorelića.



Jakša Zlatar

An Introduction to Piano Interpretation

Na engleski preveli Vlasta Kaloper i Mark Davies
Zagreb, 1999.

ISBN 953-96605-3-X

Knjiga J. Zlatara je pokušaj da se u umjetnosti klavirskog interpretiranja odrede pravila, što se činilo nemogućim, jer je sama umjetnost na neki način "iznimka". O tome autor govori kroz poglavlja: Izražajne komponente glazbenog djela, Dinamika i boja, Tempo i puls, Agogika, Akcentuacija, Artikulacija i fraziranje te Interpretacija i stil. U dodatku su interpretativne analize sedam djela različitih stilova. Predgovor je napisala eminentni engleski klavirski pedagog Carolu Grindeu, predsjednici Asocijacije klavirskih pedagođa Europe - EPTA.



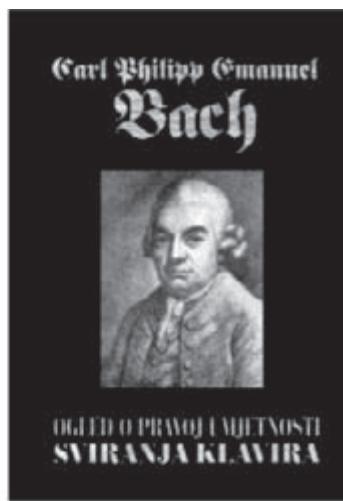
Heinrich Neuhaus

O umjetnosti sviranja klavira

Preveo Jakša Zlatar
Zagreb, 2000.

ISBN 953-96605-4-8

Knjiga H. Neuhausa, učitelja E. Giljelsa i S. Richtera predstavlja najčuvenije djelo napisano o pijanističkoj umjetnosti, a svojim sadržajem uveliko nadilazi temu navedenu u naslovu, govoreći o umjetnosti i estetici općenito. Knjiga je popraćena fotografijama Neuhausa i njegovih učenika, a pogovor je napisao Valerij Voskobojnikov, jedan od zadnjih Neuhausovih učenika. Iz sadržaja: Umjetnička predodžba glazbenog djela, Nešto o ritmu, O tonu, O radu na tehniči, Učitelj i učenik, O koncertnoj djelatnosti.



Carl Philipp Emanuel Bach

Ogled o pravoj umjetnosti sviranja klavira

Preveli: Sanja Lovrenčić i Veljko Glodić
Zagreb, 2003.

ISBN 953-96605-5-6

Utjecaj C. P. E. Bacha, doseže do današnjih dana, ponajviše zbog njegove izuzetne knjige, napisane davne 1753. Ogled je kompendij glazbene prakse baroka. Zasnovan je na zasadima kojo je postavio autorov otac, a postao je neposredni temelj stvaranja skladatelja klasične. Poseban je akcent na prstometima, izvedbi i ukrasima koji su obradeni vrlo detaljno i od strane najizvornijeg autoriteta. Sadrži 179 notnih primjera te opširni uvodni komentar što ga je napisao prof. Veljko Glodić.



Bosiljka Perić Kempf

Zvjezdana Bašić

Monografija
Zagreb 2004.

ISBN 953-7160-00-X

Monografija Zvjezdane Bašić na 167 stranica govori o djelovanju naše eminentne pijanistice i klavirske pedagoginje koja je odgojila brojne pijaniste i profesore klavira.

U monografiji su uz opširan životopis navedeni i učenici prof. Bašić, te popisi nastavnih programa, koncertnih nastupa, diskografije, nagrada i priznanja te kritike iz tiska i sa radija. Posebnu životnost monografiji daje i 90 fotografija iz obiteljskog albuma profesorice. Fotografiju na naslovnicu izradila je Marija Braut.

Notna izdanja



Andelko Klobučar
Prva sonata za violinu i klavir (2. izdanje)
Redaktori: Radovan Lorković i Jakša Zlatar
Zagreb, 2002.
ISMN M-9005219-1-0



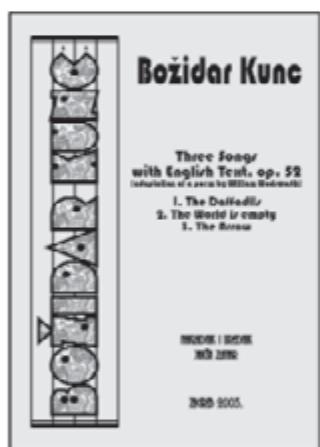
Boris Papandopulo
Tri capriccia
Prema Paganinijevim capriccima br. 18, br. 14 i br. 15.
Redaktor: Vladimir Krpan
Zagreb, 1998.
ISMN M-9005219-1-0



Dora Pejačević
Druga sonata za klavir, op. 57
Redaktor: Veljko Glodić
Zagreb 2000.
ISMN M-9005219-2-7



Blagoje Bersa
Balada u d-molu za klavir
Redaktor: Dino Kalebota
Zagreb 2003.
ISMN M-9005219-7-2



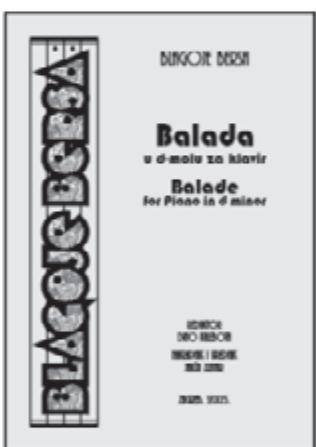
Božidar Kunc
Three Songs with English Text, op. 52 (New York, svibanj 1952)
1. The Daffodils
2. The World is empty
3. The Arrow
Redaktor: Jakša Zlatar
Zagreb, 2002.



Johann Sebastian Bach - Svetislav Stancic
Vier Kantaten - vorspiele für Klavier (an Feruccio Busoni, Berlin 1922.)
1. *Actus tragicus*
2. *Sinphonia*
3. *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*
4. *Am ersten Osterfesttage*
Redaktor: Vladimir Krpan
(Zadane skladbe na 2. Eptinom pijanistickom natjecanju u Zagrebu 2003.)



DVLJE SKLADBE ZA KLAVIR
Branko Okmaka:
Impromptu
Davor Bobić:
Neispričana priča
Zagreb 2003.
(Zadane skladbe na 3. Eptinom pijanističkom natjecanju u Osijeku 2003.)
ISMN M-9005219-8-9



Klavirske minijature
Igor Kuljerić: White and Black
Antun Tomislav Šaban: Toccata
Dubravko Detoni: Moments Musicaux
Redaktor: Vladimir Krpan
Zagreb, 2001.
(Zadane skladbe na 2. Eptinom pijanistickom natjecanju u Osijeku 2001.)
ISMN M-9005219-3-4

Jakša Zlatar Publisher

Loginjina 9, HR-10 000 Zagreb
tel./fax. ++385 1 2330 731, mb. 091 209 8037, email: jaksa.zlatar@zg.htnet.hr

Orguljska europska kulturna baština

Natalija Imbrišak

15. prosinca 2003.g. u Varaždinskoj katedrali promoviran je po mnogo čemu jedinstven nosač zvuka. Četrnaest skladbi za orgulje domaćih i stranih autora u izvođenju domaćih i stranih interpreta, povezale su u jednu cjelinu orgulje Varaždina i okoline (Varaždinska katedrala, crkva Sv. Florijana u Varaždinu, Varaždinske Toplice, Sveti Ilij, Lepoglava). Bogata likovna opremljenost ovog nosača zvuka sadrži fotografije instrumenata i crkava u kojima su načinjene snimke.

Nosač zvuka o kojem je riječ, dokument je 1. Europskog kongresa za zaštitu povijesnih orgulja održanog u rujnu 2000. godine u Varaždinu. S razlogom baš u Varaždinu; najbarokniji hrvatski grad i njegova okolica čuvaju prave bisere povijesnih i suvremenih orgulja. No, sva ova glazbala ne pjevaju: neka plaču, neka proizvode tužne i ponekad neskladne zvukove i vape za njegovom, ugadanjem, popravkom ili restauracijom. Slična je situacija i u mnogim europskim zemljama. Impozantan je podatak o nekoliko tisuća povijesno vrijednih orgulja u zemljama Europe.

Na poticaj njemačkog orgulja Ch. Bosserta, graditelja orgulja W. J. Brauna i varaždinskog kanonika A. Domislovića, u Varaždinu su se okupili stručnjaci: graditelji orgulja, organolozi i orguljaši, s ciljem da ukažu na pravo stanje glazbala i upute poziv svima koji mogu učiniti barem jedan korak k njihovom spašavanju i očuvanju.

U tjedan dana trajanja Kongresa oživjele su mnoge orgulje pod prstima orguljaša-virtuoza iz raznih zemalja. Mnogobrojnim je predavanjima ukazano na putove, kojima su u rješavanju ovog problema krenule druge zemlje. Ostaje otvoren poziv za pomoć svećenicima koji brinu o prostoru u kojem se najčešće orgulje nalaze, široj zajednici u kojoj se dotični spomenik kulture nalazi i kojoj služi bilo u liturgiji, bilo u koncertantne svrhe, kao i onima koji su u najvećem doticaju s glazbalima – orguljašima – koji će pravovremeno upozoriti na primjećene nedostatke i potrebnu njegu glazbala.

Pri tom je od ključne važnosti da zahvat na orguljama ne čini nestručna osoba, tj. osoba koja je tek priučena otkloniti neki manji kvar, nego osoba koja je stručnjak i poznatatelj svih posebnosti dotičnoga glazbala s obzirom na razdoblje njegova nastanka. Dobrotom Vladimira Gotala snimljeni su svi koncerti održani tijekom Kongresa. Tako imamo snimke iznimnih svjetskih interpreta poput Ch. Bosserta, L. F. Tagliavina, J. Gembalskog, Viktore, H. Vogela, T. Deksnisa, a također i domaćih izvođača. Na Kongresu je praizvedena i jedna skladba za orgulje varaždinskog skladatelja Davora Bobića. To je Fantazija za orgulje *Klanjat će se Tebi Gospodine svi narodi Zemlje*. Na nosač zvuka nije bilo moguće staviti sve interprete i sva djela radi određenih šumova i buke koja je popratni dio koncertnih zbivanja. Nadamo se da će naš izbor zadovoljiti ukus ljubitelja orgulja s obzirom na raznolikost instrumenata i interpreta te povijesnih razdoblja nastanka kompozicija.

Nakon 1. Kongresa u Varaždinu, nastavili su se održavati kongresi jednom godišnje, svaki puta u drugoj zemlji i gradu domaćinu: 2001. bio je to Göteborg, 2002. Lisabon, 2003. Bratislava, a 2004. Bologna. Nadamo se da će nit započeta na 1. Kongresu u Varaždinu nastaviti svoj put i dalje te dati plodonosne rezultate u budućnosti, na radost svih štovatelja *kraljice glazbala* – bisera europske kulturne baštine.

Kutak za razonodu

Uputa dirigentima: *Nemojte nikada pogledavati tromboniste, to ih samo ohrabruje!* (Richard Strauss)

Kako bi prekrasna opera bila, kada u njoj ne bi bilo pjevača. (Gioacchino Rossini)

Vera Kaić: Alteracije I. dio

Lidija Perutka Burjan

Zadovoljstvo mi je izvijestiti Vas da je izašao novi priručnik za osnovne glazbene škole *ALTERACIJE I. dio* autorice prof. Vere Kaić, u izdanju Music Play-a, Zagreb 2004.

Kako sama autorica, prof. Vera Kaić, piše u predgovoru, priručnik je namijenjen učenicima koji se po prvi put susreću s alteriranim tonovima unutar dijatonske dur ili mol ljestvice. Kvaliteta ovog priručnika je u sistematskom i postupnom upoznavanju učenika sa svakim pojedinačnim alteriranim tonom, njegovim rješenjem, čime je i određena upotreba izmjeničnih alteriranih tonova. Alterirani tonovi obrađeni su u dur i mol ljestvicama do tri (3) predzanaka i to kroz dvije vokalize za svaki alterirani ton, melodijsko ritamske primjere i primjere iz glazbene literature.

Iako alterirane tonove mnogi nastavnici rade u različito vrijeme (neki smatraju da ih je moguće uvesti odmah nakon učenja osnovne C-dur ljestvice) kako je važno NE uvesti ih prije nego što su učenici sveladali odnose tonova unutar dijatonske dur i mol ljestvice. Pri upoznavanju učenika s alteriranim tonovima jako

je važna čistoća intonacije i postupnost u radu. U tome je i kvaliteta ovog priručnika koji je dovoljno jasan da pokaže put učenja alteriranih tonova mладим nastavnicima te da ih ohrabri da i sami pišu slične melodijsko-ritamske primjere.

Priručnik bih preporučila učenicima četvrtog, petog i šestog razreda solfeggia osnovne glazbene škole iako nedostaju primjeri tzv. "otvorene" kromatike – kostantnih prohodnih tonova, kromatike dur i mol ljestvice, kromatskih modulacija te skokova "sa" i "na" alterirane tonove. (Skokovi su, doduše, prikazani i u ovom priručniku no samo u vokalizama). Vjerujem da će autorica prof. Vera Kaić te probleme riješiti u priručniku *ALTERACIJE II. dio*, koju s nestavljenjem očekujemo sa željom da bude jasan i didaktički uspješan kao i priručnik *ALTERACIJE I. dio*.

Priručnik možete nabaviti po cijeni od 20.00 kuna u prostorijama Music Play-a, Ilica 219a, Zagreb, tel./fax: (01) 37 08 179 ili naručiti na elektroničkoj adresi: music-play@zg.htnet.hr ili www.music-play.hr

O. Ivo Peran – franjevac i glazbenik

Zbornik priredila: Marija Riman

Ovaj izbor/zbornik glazbenih djela fra Ive Perana, što je uzorano priredjen nadasve marom gospođe dr. Marije Riman, svjedočanstvo je u prvom redu onoga stanja duha što ga je fra Ivo – po krštenju imenom Srećko – nosio u svojoj izvornoj, rođenjem donijetoj prirodi. On bijaše pjesnik i glazbenik “po rođenju”, te bi se na njega moglo primijeniti stihove rimskoga pjesnika Ovidija koji, kao pjesnik, za svoju prirodnu nadarenost reče u stihu: “Quidquid tentabam / scribere versus erat.” (“Štogod sam pokušavao pisati izlazilo bi u stih”).

U sveukupnom fra Ivinu životnom putu i djelovanju Ovidijev je stih posebno primjenjiv na fra Ivinu težnju prema glazbenom izražavanju, nerijetko i prema izričaju u stihovima. Kada je pak – već u ranoj mladosti – fra Ivo izabrao poziv kojemu je ute-meljitelj svetac-pjesnik, Franjo Asiški, njegova prirodna nadarenost je našla pogodno mjesto.

Ušavši pak u sadržaj bogoslužja, po kojemu Crkva preko svojih molitava, posebno preko euharistijskoga slavlja i časoslova, najbolje izražava svoju vjeru, fra Ivo je upravo preko takvoga sadržaja – usuđujemo se reći – obukao “drugu” narav.

Ta se narav tkala u najdubljem sjedinjenju s riječima apostola Pavla: “Riječ Kristova neka u svemu bogatstvu prebiva u vama. U svakoj se mudrosti poučavajte i urazumljujte. Psalmima, hvalospjevima, pjesmama duhovnim od srca pjevajte hvalu Bogu!” (Kol 3, 16). Fra Ivo bijaše doslovno obuzet takvom vjerom i takvim, upravo takvim životnim ponašanjem. Zato je oduševljeno bio zauzet za promicanje takvoga duhovno-molitveno-slavlje-ničkoga puta vjere. Unutar svojega kršćanskoga i redovničkoga poziva, u psalmima, hvalospjevima i duhovnim pjesmama našao je svoj najintimniji poziv, ispunjenje svoje duše, izraz svojih težnji. Zato se nikada nije rastavljaо od takvoga izražavanja pred Bogom i pred zajednicom, pa i pred onom zajednicom ili onim pojedincima koji nisu dijelili njegova duhovna uvjerenja. Od takvoga se izraza nije rastavljaо ni u najtežim kušnjama života: ni progonstvo, ni osuda na smrt strijeljanjem, nisu ga rastavile od ljubavi Kristove i od slavljenja Boga psalmima i hvalospjevima. Ovdje valja o tome donijeti svjedočanstvo njega samoga: “U sudnici smo, svi na nogama: sudci, odvjetnici, iza nas veliki broj vojnih lica, valjda s drugih sudova, koji su pratili sudjenje. Sudac predsjedatelj, major Stanko K. čita: U ime naroda... Peran Ivan na smrt strijeljanjem...Na smrt strijeljanjem.”¹ Jedva možemo zamisliti kako se tada čovjek mogao osjećati. Po čovjekovoj prirodi razumljiv je samo strah i očaj. Ali ne. Fra Ivo u tim časovima svjedoči o bogoslužnom pjevanju: “Jednom nogom sam već onamo (onkraj smrti, moja opaska). Ipak, nikad se ne osjetih tako blizu Bogu i bio sam miran. Tiho sam pjevuo melodije gregorijanskog korala, a mnogo sam ih znao napamet.”²

I potkraj života, kada su ga fizičke snage napuštale, kad više nije mogao obavljati zahtjevne aktivnosti u samostanu ili izvan njega, bio je sa svojim psalmima i hvalospjevima. Što više, čini se da je potkraj svojih zemaljskih dana bio još tješnje zdržan s takvim načinom slavljenja Boga, o čemu nam je također ostalo njegovo dragocjeno svjedočanstvo. Pišući svoje male meditacije po ritmu liturgijske godine uz svaki je dan komponirao melodiju

za psalam koji liturgija predviđa za pojedine dane. Za nedjelje je psalme već ranije napisao posebne melodije. Nije poznato da je netko učinio nešto slično. Doista, štogod je pokušavao pisati, izlazilo mu je u melodije za slavljenje Boga.

Stručna glazbena kritika, kojoj sada u ruke dolazi ovaj zbornik fra Ivinih glazbenih djela, kazat će svoje stručno mišljenje. No, bez obzira na tu prosudbu – koju, inače, veoma cijenimo – u svima nama koji smo s njime živjeli, njegovim đacima, novacima, studentima, fratrima svih doba, potom članovima brojnih zborova koje je vodio i svim vjernicima s kojima je slavio bogoslužna slavlja, ostat će doživljaj da je fra Ivo želio isto što i sv. Franjo Asiški koji je, obuzet željom da slavi i hvali Boga na način kako se to kazuje u Svetom pismu, u svojem malom časoslovu ovako pozivao molitelje: “Hvalite našega Boga, / svi vi koji mu služite, / svi vi koji ga se bojite, / mali i veliki (Otk 19,5). / Neka ga hvale nebesa i zemљa (Ps 68,35). / I sva stvorenja na nebu / i na zemlji i pod zemljom / i more i sve što je u njemu.” (usp. Otk 5,13).

Preostaje mi samo da u ime naše provincijske zajednice i samostana na Košljunu izrazim harno poštovanje i iskrenu zahvalnost svima onima koji su uložili ne malo truda da ovaj vrijedni glazbeni zbornik ugleda svjetlo dana. Još jednom valja reći hvala dr. Mariji Riman, koja je – nakon drugih franjevaca glazbenika – sada stručno predstavila javnosti našega fra Ive Perana. Hvala uglednom glazbenom stručnjaku, gosp. Nikši Njiriću, za redaktorske napomene, te prijatelju košljunskih (i drugih) fratra, akademiku dr. Petru Stričiću za sažeti životopis našega fra Ive. Dakako, riječ zahvalnosti i košljunskim fratrima, posebno fra Stjepanu Žužiću, gvardijanu, koji je u svemu poslu oko pripreme ove vrijedne publikacije bio više nego obična veza. Svi pak ostajemo Bogu zahvalni za sveti život čovjeka, košljunskega fratra i glazbenika fra Ive Perana.

Tekst Predgovora Zborniku napisao je provincial
fra Bernardin Škunca

Analiziramo li Peranova djela namijenjena mješovitim, muškim, ženskim i dječjim zborovima uz pratnju orgulja, nameće nam se jedna misao koju bi mogli izreći ovako: Peran u prvom redu misli na crkveni zbor, dakle, na pjevače koji nemaju posebnog glazbenog obrazovanja, ali imaju veliku volju sudjelovati na misnim slavljinama na kojima bi riječi i glazbom, tom sintezom ljudskog izraza, uveličali određenu svečanost. To izbjiga iz svake njegove skladbe. Toliko spomenuta riječ *jednostavnost* nalazi se u tekstu, poznatog ili nepoznatog autora, nalazi se u melodiskoj liniji, koja ni u jednom trenutku ne predstavlja interpretativnu teškoću, nalazi se u klasičnom harmonijskom ustroju koji se kreće unutar logičkih i prepoznatljivih skladateljskih postupaka, nadalje, nalazi se u ritmičkom ustroju, toj toliko pokretačkoj snazi u svakoj skladbi, koja u Peranovim skladbama djeluje smireno, pa i ondje gdje bi se, zbog upisanih asimetričkih mjera, situacija činila nešto složenijom i na kraju, nalazi se u dinamici koja nigdje ne iznenađuje posebnim dinamičkim kontrastima, a ipak daje određenu snagu. Peran je skladatelj koji svojim djelima ne ulazi u povijest hrvatske glazbe kao jedan od osnivača nekog novog glazbenog pokreta ili crkvenog glazbe-

1 Ivo Peran. *S Kristom i u smrt*. Zadar 2002., 92.

2 cit. dj., 95.

nog izraza. On ne pripada suvremenicima koji su se okušali u stvaranju djela u koja unose moderniji glazbeni izričaj. Pa i ondje gdje se Peran pokušava uklopiti u oblik fantazije, kao što je to u četiri skladbe za glas i orgulje na tekstove Anke Petričević, on to čini na svoj poseban način. Sluša riječi i stvara melodiju nastojeći improviziranu pratnju prenijeti na papir. Sam ističe kako je skladao uvijek i posvuda: šetajući, čekajući autobus, putujući autobusom ili zrakoplovom. Naglašava kako je skladba *Cvjetić na tratinu* nastala dok je šetao po sagu maslačka pod maslinama na obali Košljuna.... Pratim buru u krošnjama crnika, pratim valove juga i maestrala i mislim: Bože moj, to sve po Tvojoj svetoj volji! I to sve ima svoj ritam i svoju boju i međusobno sudjelovanje i suradnju... (Iz pisma upućenog autorici, Košljun, 2003. godine)

Iz takvog su razmišljanja iznikle Peranove skladbe. One su

djelo skladatelja koji je, uz svećenički poziv, nadasve volio glazbu. Glazbom se bavio čitavog života u svim oblicima: skladanjem, pjevanjem, igranjem, sviranjem, učenjem drugih o njenoj ljepoti. On prihvata glazbu kao način življenja u Božjoj nazučnosti.

Po svemu se Peran ulančuje u časni niz samozatajnih franjevaca koji su uspjeli pronaći način da zadovolje potrebu za glazbom zadovoljavajući svoju i našu potrebu u služenju Bogu.

Zaključak autorice, Marije Riman

Monografiju Marije Riman O. fra Ivo Prean – franjevac i glazbenik objavio je Provincijalat franjevačke provincije sv. Jeronima u Zadru, Trg Svetog Frane 1, 23000 Zadar, tel.: (023) 250-467, e-mail: provincijalat-zadar@zd.htnet.hr, a knjiga se može nabaviti u Franjevačkom samostanu na Košljunu, 51512 Punat, tel. (051) 854-017.

Enciklopedija klasične glazbe

Naslov izvornika: *The Encyclopedia of Classical Music; Carlton Books Limited; 1995.*

Ove se godine u izlozima knjižara nakladničke kuće *Znanje* pojavio zanimljiv naslov: *Enciklopedija klasične glazbe* skupine autora (Jeremy J. Beadle, Bryan Crimp, Bob Dearling, Sophie Fuller, Stephen Johnson, Patrick O'Connor, Ates Orga, Roderick Swanston, Michael Tanner i Simon Trezise). *Enciklopediju* je uredio Robert Ainsley. Urednik je zadovljstvo svojim radom rado opisao riječima u Predgovoru, obrativši se i budućim čitateljima: *Tijekom cijelog tog procesa naišao sam na nekoliko skladatelja, desetke skladbi i na stotine očaravajućih činjenica koje nikad nisam vidio ni čuo, stoga mi je život bogatiji. Nadam se da će isto vrijediti i za vas.*

Na temelju formata i činjenice da su sve informacije u jednoj knjizi, odmah se može zaključiti da je riječ o popularnoj literaturi, namijenjenoj prvenstveno učenicima osnovnih i srednjih škola te svim ljubiteljima glazbe, koji traže sažetu i jasnu obavijest o nekom glazbenom pojmu ili skladatelju. Sve što se moglo bogato je ilustrirano fotografijama u boji, što po svemu *Enciklopediju* svrstava u red onih knjiga koje bi morala imati svaka obrazovna ustanova u kojoj se glazba dodiruje na bilo kojoj razini, kao i aktivni slušatelji klasične glazbe i posjetitelji koncerata.

Enciklopedija dolazi s anglosaksonskog područja, što ju u nas čini posebno zanimljivom. U njoj su odlično obrađeni engleski skladatelji, koji su u nama dostupnoj obrazovnoj i stručnoj literaturi na hrvatskom jeziku najčešće zanemarivani ili stavljani u sje-

nu talijanskih i njemačkih. U tom se smislu prethodni citat urednika može protegnuti i na studente glazbe u nas, a možda i dalje.

Enciklopedija je sastavljena kolažno i, poput panoramskog razgledavanja lijepoga krajolika uz odlično vodstvo, sigurno će "zabrobiti" čitatelja do kraja neke veće cjeline ili poglavlja. Vrijedne su i preporuke djela koja bi valjalo odslušati kao zvukovnu ilustraciju napisanoga, sukladno prethodno spomenutoj različitosti pristupa. Tako će svaki zainteresirani čitatelj, učenik ili student glazbe, aktivni slušatelj, amaterski glazbenik ili profesionalac, u *Enciklopediji* otkriti ugodno štivo te profitirati na obrazovnom planu te čitajući ju naučiti i više no što je očekivao. Poglavlja u *Enciklopediji* razvrstana su prema stilovima i skladateljima te formama i pojmovima vezanim uz osnovnu teoriju glazbe.

Kao mnogo slične glazbene literature koja se u nas objavljuje, tako i ova *Enciklopedija* "boluje" od terminološke neusklađenosti, prevoditeljskih pogrešaka i nespretnosti, koje nisu bitne za razumijevanje samoga teksta.

Za veliku je pohvalu što su hrvatski skladatelji također našli svoja mjesta u knjizi (tekstove potpisuje Vedrana Juričić), a to se naročito odnosi na Doru Pejačević, jednu od najznamenitijih svjetskih skladateljica. Predlažem da se ova dopuna ponudi i engleskom izdavaču za potrebe novih izdanja *Enciklopedije*, kojih će – s obzirom na sve – zasigurno biti.

Tihomir Petrović

Ruža Milić: *Pjesma, radost, igra*

Zbirka *Pjesma, radost, igra*, koju je priredila prof. Ruža Milić s učenicima teorijskog odjela Glazbene škole Vatroslava Linskog u Bjelovaru, sasvim je iznimno poduhvat, kojim se jasno pokazuje vrijednost i uloga glazbenoteorijskog obrazovanja. Učenici teorijskog odjela primijenili su stečena znanja na praktičan rad i, pod vodstvom sigurne ruke nastavnice ostvarili rezultat vrijedan svake pohvale!

Za čestitati je ne samo prof. Ruži Milić, nego i čitavom teorijskom odjelu Škole i njegovim nastavnicima, koji i sami svojim djelima – školskim časopisom, priručnicima za obrazovanje i drugim – očito potiču učenike na slično. Zbirka *Pjesma, radost, igra* objavljena je na ponos autorima, na čast Školi, i na radost svima onima, kojima je namijenjena.

Tihomir Petrović

Iz Cantusova kataloga izdvajamo

NOTNA IZDANJA U SERIJI ARS CROATICA Hrvatskog društva skladatelja i Cantusa



Zbirka etida za glasovir
etide Adalberta Markovića, Berislava Šipuša,
Ive Josipovića, Zlatka Tanodija i Stanka Horvata
2002., ISMN M-706710-04-4



Antun Tomislav Šaban
Četiri kvartne etide za glasovir
2003., ISMN M-706710-27-3



Zbirka etida za violinu
etide Mladen Tarbuka, Miroslava Miletića,
Andelka Klobučara, Adalberta Markovića i Nenada Firšta
2003., ISMN M-706710-17-4

Što je Cantus? Cantus je pjesma.

Istodobno, riječ cantus se odazivlje ideji o lijepom, o sadržajnom, ona na pjesništvu i glazbi sukladan način izgovara smisao poezije, smisao glazbe.

Nema boljeg imena za sve stvari glazbe.

DISKOGRAFIJA

IZ HRVATSKE GLAZBENE BAŠTINE



ANTOLOGIJSKA DJELA HRVATSKE ZBORSKE GLAZBE 20. STOLJEĆA 1

CD 1
Boris Papandopulo: Uz grob ljestvite djevojke

Boris Papandopulo: Dodolice
Stjepan Šulek: Baščanska ploča

CD 2

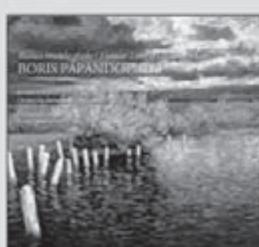
Krsto Odak: Madrigal
Božidar Široki: Missa poetica

Slovenski komorni zbor

Miljenka Grdan, sopran, Vladimir Krpan, glazovir

Dirigent: Vladimir Kranjčević

988 984 972, 2 CD, Cantus d.o.o. - HDS - MIC KDZ - HRT, 2000.

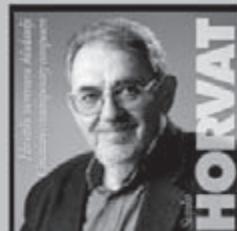


BORIS PAPANDOPULO
u seriji Riznica hrvatske glazbe
KVintet za klarinet i gudački kvartet (1940.)
Peti gudački kvartet (1970.)
Sergio Delmastro, klarinet
Zagrebački kvartet
989 052 0061 2.
Cantus d.o.o. - HDS - HRT, 2003.

Zagrebački kvartet Zagreb Quartet



AUTORSKI ALBUMI u seriji Hrvatski suvremeni skladatelji



STANKO HORVAT

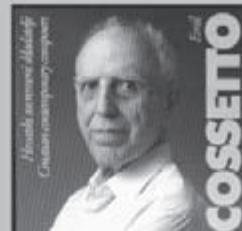
Glazba za gudače: Koral za gudače, Perpetuum mobile za gudače, Quartetto za gudački kvartet, Tri capriccia za violinu i glazovir, Jeu de cloches za marimbafon i gudački kvartet, Kafkophorie za gitaru i gudački kvartet

989 052 0191 2, Cantus - HDS - HRT, 2004.



PAVLE DEŠPALJ

Orkestralna i koncertantna djela: Koncert za alt saksofon i gudače, Koncert za violinu i orkestar, Passacaglia i fuga za glazovir i gudače, Koncert za violončelo i gudače, Varijacije za orkestar
989 052 0320 2, 2 CD, Cantus - HDS - HRT, 2004.



EMIL COSSETTO

Glazba za glazovir: Sonatina, Prologue, Valse caprice, Dva plesa iz kantate Zeleni Juro, Aškenaske teme, Plesni stavak, Pentatonske varijacije, Pastoralna sultna

988 984 9333 2, Cantus - HDS - HRT, 2003.



ŽELJKO BRKANOVIĆ

Koncertantna glazba: Koncert za violinu i orkestar in A, Koncert za glazovir i orkestar, Koncert za violinu, violončelo i orkestar, Koncertni rondo za glazovir i puhački orkestar

988 984 9890 2, Cantus - HDS - HRT, 2002.

Informacije i narudžbe:

Cantus d.o.o. / Baruna Trenka 5, HR - 10000 Zagreb / Tel.: +385 1 48 25 360 / Fax: +385 1 48 25 361 / E-mail: cantus@cantus.hr / www.cantus.hr

Osnovna je karakteristika svih tiskovina o glazbi u nas – od udžbenika za sve razrede osnovne i srednje škole do najnovije Hrvatske enciklopedije – neusklađenost stručnog nazivlja, koja bi se slobodno mogla opisati kao potpun terminološki kaos. Jednako tako se određenje i klasifikacija pojedinih pojmove razlikuju među autorima, najčešće uglednim hrvatskim glazbenicima i glazbenim pedagozima. Svaki je od njih svojim riječima i literaturom odgojio mnogobrojne generacije glazbenika. Oni postaju baštimici njegova glazbenoga nazivlja, tumačenja i klasifikacije pojmove, koje vjerno i dosljedno prenose novim generacijama. Tako uz veliku šarolikost u tumačenju i razvrstavanju mjera pa stoga i razlikovnost pri čitanju ritamskim slogovima, uz polustepen još uvijek postoje i polustupanj i poloton a negdje i polustupka; dok se ton *cis* u jednoj sobi pjeva *do*, u drugoj on može biti i *do i re i mi i fi i si* itd., a u trećoj još i *nja*. Radi svega toga nama, glazbenim učiteljima, u najmanju ruku nije lako, jer – htjeli to priznati ili ne – ostajemo blago rečeno razjedinjeni (zapravo podijeljeni na klanove), a o nevoljama (frustracijama, razočaranjima, napuštanju glazbenog obrazovanja ili troškovima instrukcije...) učenika, koji su samo promijenili nastavnika ili turnus, ili su možda radi promjene mesta školovanja došli iz jedne glazbene škole u drugu, da se i ne govori. Jedan je od ciljeva Hrvatskog društva glazbenih teoretičara i doprinos sređivanju ne samo stručnoga glazbenog nazivlja, nego i česte značenjske zbrke. Radi učenika, vjerodostojnosti glazbenog nauka i nas učitelja, bilo bi nužno da progovorimo istim jezikom i da pod određenim nazivom podrazumijevamo isti pojam. Tekst u nastavku, utemeljen na skromnoj literaturi s kućne police, samo je pokušaj da se potakne rasprava o metriči.

Vrste mjera

Tihomir Petrović

Mnogo je različitih mjera u glazbi. Njihovu je razvrstavanju moguće pristupiti na različite načine pa se u stručnoj literaturi mogu pronaći vrlo neujednačena tumačenja. Evo kronološkog prikaza razvrstavanja mjera uz navođenje djela i autora tekstova.

Franjo Kuhač prijevodom djela *Katechismus der Musik* Johanna Christiana Lobeia započinje uspostavu hrvatskoga glazbenog nazivlja, određujući i značenje nekih pojmove. Tako se u Kuhačevu *Katekizmu glazbe* (*Drugo, znatno dopunjeno i popravljeno izdanje*, 1889.) mijere dijele na **jednostavne i sastavljenе** (str. 44 i 45). Pod jednostavne su svrstane dvodobne mijere (2/1, 2/2, 2/4), a zatim i 3/2, 3/4, 3/8, 5/4, 5/8, 7/4 te 7/8. Sastavljenе su mijere 4/4, 6/4, 6/8, 9/8 i 12/8 mijera.

Vilko Novak (*Teoretska i praktična OBUKA ZBORNOG PJEVANJA u srednjim školama*, 1900.) nastavlja se na Kuhačovo tumačenje, dajući preciznije upute: *Imade li mijera samo jednu tezu, spada u jednostavne, a sa više teza u sastavljenе mjerovrsti* (str. 8). I nastavlja: *Jednostavne su mijere opet dvodijelne i trodijelne*, uspoređujući dvodijelnu s trohejom, a trodijelnu s daktilom u pjesničkoj metriči. Zatim navodi jednostavne mijere: 2/1, 2/2, 2/4, 2/8, 3/2, 3/4, 3/8. U sastavljenе mijere ubraja kao prvo 4/2 – spoj dviju 2/2 mijera, a zatim i 4/4 – spoj dviju 2/4 (str. 11). Slijedi rečenica koja će se ponavljati do naših dana: *U ovim je mjerama prva teza jača od druge, zato je bilježimo dvama potezima...* (tj. s dvije crtice za označku naglaska, što se također održalo do danas, nap. T. P.). Sastavljenim mjerama Novak pridružuje 6/8 – spoj dviju 3/8 mijera, a zatim i 6/4 – spoj dviju 3/4 mijera (str. 24) i 9/8, kao spoj triju 3/8 mijera te 12/8, kao spoj četiri 3/8 mijera (str. 36). Uz 9/8 i 12/8 je tumačenje: *Prvu (odnosili se na 9/8) obično mašeno kao 3/4, a drugu (12/8) kao 4/4.* Čini se da je time sasvim određen pristup razvrstavanju mijera u nas; jednostavne su one koje imaju jednu, a sastavljenе su one koje imaju više naglašenih doba, od kojih je prva jača naglašena.

Franjo Dugan (*Elementarna teorija muzike*, 1922.) navodi **proste** mijere (str. 12); to su dvodijelna i trodijelna, dakle ono što su **jednostavne** kod prethodnih autora. U **složene** (sastavljenе) mijere ubraja četveročetvrtinsku i piše (str. 18 i 19): *Četiričetvrtinska mijera sadržaje četiri dobe (četvrtine), od kojih je prva i treća teška, a druga i četvrta laka. Osim toga je prva i treća i naglašena (dinamički).* Naglasak prve je jači (glavni naglasak), a treće slabiji (sporedni naglasak). Možemo četiričetvrtinsku mijeru sebi predstaviti kao spoj dviju dvočetvrtinskih mijera, no ra-

zlika je u tom, što bi jednaki naglasak padao i na prvu i na treću četvrtinu, da su to dvije dvočetvrtinske mijere. I dalje: Moglo bi se dogoditi (osobito kod bržeg muziciranja), da u četiričetvrtinskoj mijeri samo prva četvrtina dobije dinamički naglasak, a treća ne. U takvoj zgodi bi četiričetvrtinska mijera prešla u dvodijelnu "alla breve". Isto opisuje i uz šestosminsku mijeru, u kojoj sporedni naglasak pada na četvrtu osminku: *Kod bržeg muziciranja može se dogoditi, da sporedni naglasak otpadne, onda 6/8 mijera dobiva karakter dvodijelne mijere 2/4 sa triolama.* Naravno, ne zaboravlja to napomenuti i kod opisa 9/8 i 12/8 mijere.

U složene mijere Dugan ubraja 6/8 mijeru, opisujući na str. 21 i razliku u doživljaju između jednostavnih (npr. 3/4) i složenih mjeri (npr. 6/8): *No recimo, da imamo instrument, koji ne može izvesti dinamičko naglašavanje, kao na pr. orgulje, pa ipak ćemo razlikovati 3/4 od 6/8 mijere, ako organista dobro svira. Kako dakle on izvada da nastane razlika? – On teške dobe mijere dobro izdrži, eventualno malko zategne, a preko lakih glatko lako prelazi. To zatezanje teških doba zove H. Riemann "agogijski naglasak". Taj naglasak čini se da je u muzici prvočlan, jer bez njega na pr. na orguljama ne bi mogli ni vrst mijere raspoznati, a dinamički naglasak nije u tu svrhu apsolutno potreban, dakle je sekundaran.*

Dugan vjerojatno prvi puta u nas spominje **mješovite mjeri** (*Elementarna teorija muzike*, str. 22) i u njih ubraja peterodijelnu i sedmerodijelnu. Pod naslovom *Vrste mješovitih mijera* piše: *Opetuje li se neprestano slijed od dviju mijera, od kojih je prva dvodijelna, a druga trodijelna ili obrnuto, možemo takve mijere smatrati jednom od pet doba... Valja istaknuti, da 5/4 mijera ima dvije teške dobe, ali samo jedan naglasak (na prvoj noti u mjeri).*

Godine 1923. Dugan sastavlja *Vježbe za zborno pjevanje (Solfeggi)*, u kojima – sukladno svojoj *Elementarnoj teoriji muzike* – traži od učenika točno razlikovanje jednostavnih od složenih mijera. Tako se u *Vježbama za zborno pjevanje* pod 2. na str. 8 tumači *Odnošaj dvodijelne mijere prema četverodijelnoj*, pod 10. na str. 16. *Razlika između 3/8 i 6/8 mijere i slično.*

Franjo pl. Lučić (*ELEMENTARNA TEORIJA MUZIKE I PJEVANJA ZA PRIPRAVNI TEČAJ KR. MUZIČKE AKADEMIJE I ZA SREDNJE ŠKOLE*, 1927.) potvrđuje razdjelbu na **jednostavne i sastavljenе** mijere (str. 6, 7, 14), ne spominjući one od pet ili sedam dijelova.

Rudolf Matz (*Prvi nauk o glazbi*, 1930.) uz podjelu mijera na **jednostavne i sastavljenе** uvodi i sljedeće: među sastavlje-

nim mjerama su **pravilno sastavljenе** (deveterodijelna i dvanaesterodijelna), a **nepravilno sastavljenе** su peterodijelna i sedmerodijelna mjera (str. 15 i 16). Zanimljiv je Matzov način označavanja *naglasa* ili akcenta (vidi sliku) pojedinih dijelova sastavljenih mjeri.

Zlatko Grgošević (*Muzička početnica*, 1931.) daje *Pregled taktova* (str. 45) izbjegavajući uopće riječ *mjera*. U tom su *Pregledu* navedeni **jednostavnivi** taktovi (dvodobni i trodobni) i **složeni** taktovi (četverodobni i šesterodobni) bez spomena petero- ili sedmerodobnih.

Dinko Chudoba (*Muzički rječnik*, 1958., str. 184) pod određenjem pojma *Takt ili Mjera* opisuje uvriježenu podjelu na **jednostavne i sastavljenе** mjere, i dalje: *Mjera, sastavljena od dviju ili više raznih jednostavnih mjeri, zove se nepravilna mjera.*

Stanko Prek i Josip Završki (*Teorija glazbe*, 1973.) mjere razvrstavaju na **osnovne** i **složene**, na uvriježen način, uz napomenu (drugo izdanje, str. 17): *Neki pedagozi dijele mjere još i na mješovite i promjenljive iako i one spadaju u skupinu složenih mjeri. Mješovite su poznate od Duganova doba, no ne navodi se tumačenje što bi bile promjenljive mjeri.*

Jerko Bezić (*Muzička enciklopedija*, 2. izdanje 1974., str. 594) o mjerama piše: *Bez obzira da li su sve jedinice mjere jednakatrajanja ili ne, one se prema broju doba označuju kao jednostavne, složene i mješovite (u starim udžbenicima "nepravilno složene"). Jednostavne mjere imaju samo dvije ili tri dobe. Složene mjere nastaju zbrajanjem jednakih jednostavnih; najpoznatije su dvostruka dvodobna, npr. 4/4, dvostruka i trostruka trodobra, 6/8 i 9/8. Mješovite mjere nastaju različitim kombinacijama dvodobnih i trodobra mjeri (2 + 3, 3 + 2, 3 + 2 + 2, 3 + 2 + 2 + 3).*

Duro Tomašić (*Osnove glazbene teorije*, prilozi Sv. Cecilijski od 1969. nadalje; prvo cijelovito izdanje 1990., drugo izdanje izmijenila, dopunila i uredila Anica prof. Slavka Sente 2003.) prvi u nas spominje **binarnu** i **ternarnu** podjelu dobe (drugo izdanje, str. 19). Mjere dijeli na **jednostavne** (2/4, 2/2, 3/4, 3/2, 3/8) i **složene**. Složene se dijele na **dvosložne**, **trosložne** i **četverosložne**, prema broju ritamskih jedinica – binara ili ternara – od kojih su složene. S obzirom na vrstu tih ritamskih jedinica sve te mjere mogu biti **jednoliko** ili **simetrično** složene (sastavljene od istovrsnih ritamskih jedinica) odnosno **mješovito** ili **asimetrično** složene. Dvosložne simetrično složene su 4/2, 4/4, 4/8 i 4/16, a asimetrične ili dvosložna mješovito složena mjera je 5/8 odnosno 5/4, kao 2 + 3 ili 3 + 2. Trosložne simetrično ili jednoliko složene mjere su 9/8 i 9/16, a trosložne asimetrično ili mješovito složene su 7/8 (2 + 2 + 3, 2 + 3 + 2, 3 + 2 + 2) i 8/8 (2 + 3 + 3, 3 + 3 + 2, 3 + 2 + 3). Četverosložne simetrično složene mjere su 8/4, 8/8, ili 8/16 (2 + 2 + 2 + 2) i 12/8, 12/4 ili 12/16 (3 + 3 + 3 + 3), a četverosložne asimetrično složene su po Tomašiću pretežito u folkloru i to su 9/4, 9/8 ili 9/16 (3 + 2 + 2 + 2 i sve druge kombinacije), 10/4, 10/8 ili 10/16 (2 + 2 + 3 + 3 i druge kombinacije) itd.

Antun Čelar, dugogodišnji savjetnik pri Zavodu za Školstvo, u Programu za nastavni predmet *Teorija glazbe*, koji je baš za njegova mandata uveden u 6. razred osnovne glazbene škole sredinom devedestih godina prošloga stoljeća, daje naputak da se u nastavnoj temi *Mjera i ritam* obrađuje sadržaj: **jednostavne** mjere (razdjelba dobe je parna, tj. na dva jednakaka dijela), zatim **složene** mjere (razdjelba dobe na tri jednakaka trajanja), te konačno **asimetrične** mjere (mjere s dijelovima nejednakog trajanja), što se pod njegovim nadzorom i provodilo.

Vera Kaić (*Seminar iz solfeggia*, siječanj 2004.) mjere razvrstava ovako: **Jednostavne** mjere su dvodobne i trodobne mjere,

dvanaesterodobna mjera

$\begin{array}{ccccccc} \overline{1} & \overline{2} & \overline{3} & \overline{1} & \overline{2} & \overline{3} & \overline{1} \\ | & | & | & | & | & | & | \\ \overline{\equiv} & \overline{2} & \overline{3} & \overline{4} & \overline{5} & \overline{6} & \overline{7} \\ | & | & | & | & | & | & | \\ \overline{\equiv} & \overline{2} & \overline{3} & \overline{7} & \overline{8} & \overline{9} & \overline{10} \\ | & | & | & | & | & | & | \\ \overline{\equiv} & \overline{2} & \overline{3} & \overline{7} & \overline{8} & \overline{9} & \overline{10} \end{array}$

jer sadrže jednu naglašenu dobu "tezu" i jednu odnosno dvije nenaglašene dobe "arze". **Složene** mjere su četverodobne, šesterodobne, deveterodobne i dvanaesterodobne, jer su nastale spajanjem dvije ili više jednostavnih (istovrsnih) mjeri. Složene mjere imaju dvije ili više naglašenih doba. **Mješovito složene** mjere su one koje nastaju spajanjem dvije ili više raznovrsnih jednostavnih mjeri i imaju dvije ili više naglašenih doba. Zatim ih navodi i opisuje: *Peterodobna je složena od jedne dvodobne i jedne trodobne mjeri, pa se može taktirati na pet ili na dva kao dvodobna mjeri. Slijede slična tumačenja za sedmerodobnu, deveterodobnu i deseterodobnu mjeru.*

Pavel Rojko (*METODIKA GLAZBENE NASTAVE – PRAKSA, I. Dio*, 2004.) predlaže da se mjere razvrstaju na **jednostavne i složene**. U napomeni 8 na str. 51, za razliku od sviju drugih autora, Rojko tvrdi sljedeće: *U četverodobnoj su mjeri PRVA I TREĆA DOBA JEDNAKE. Besmislene su tvrdnje da je prva doba "jako naglašena" a treća "naglašena ali ne tako jako kao prva" što bi se imalo označiti ovako (v. sl.).*

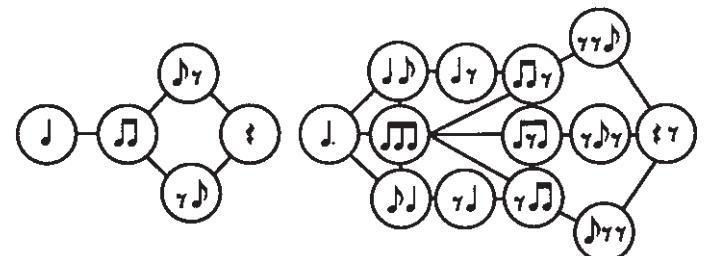
$\begin{array}{c} = \\ \text{ } \\ \text{ } \\ \text{ } \\ \text{ } \end{array}$

*Toga u glazbi nema! Zatim se navode **asimetrično** i **simetrično** složene mjere, kao i prethodno kod Antuna Čelara, a vjerojatno pod utjecajem Đure Tomašića.*

Evo i tumačenja iz strane literature.

Holst, Imogene, *An ABC of Music*, with a foreword by Benjamin Britten, Oxford: Oxford University Press, First published 1963, Reissued in new covers 1996. Na str. 27 piše: *U jednostavnoj (simple) mjeri doba se dijeli na dva dijela. U složenoj (compound) mjeri doba se dijeli na tri dijela. Jednostavne su mjeri, dakle, 2/4, 3/4, 4/4 i sve one koje za dobu imaju vrijednost koja u prvoj podjeli ima dvije kraće vrijednosti, dva dijela. Složene su mjeri 6/8, 9/8 i 12/8 te sve one u kojima je doba punktirana nota, koja je sastavljena od triju jednakih dijelova.*

Rumery, Kenneth R., *Introduction to MUSICAL DESIGN, volume I*, USA, Dubuque, IA, Wm. C. Brown Publisher, 1992. Kao i u prethodnoj knjizi engleskog autora, mjere su **jednostavne i složene** prema potpuno istom kriteriju razvrstavanja. Autor u ovoj knjizi daje i shematski prikaz kombinacija dijelova doba od kojih se grade taktovi jednostavnih ili složenih mjeri, možda s namjerom argumentiranja složenosti mjeri koje svrstava u složene (vidi sliku).



U obje prethodno navedene knjige s engleskoga govornog područja (prva je doduše namijenjena vrlo širokoj publici no druga se kroz dva podeblja dijela obraća studentima glazbe) uopće se ne spominju mjere koje bi kao gornju brojku u oznaci imale 5 ili 7.

Molfino, Luigi, *TEORIA MUSICALE / Prontuario ad uso dei Conservatori, Instituti musicali e Seminari*: Edizioni Carrara. Mjere se dijele prema broju doba i njihovu akcentu. Tako se navode: dvodobna (*misure binarie*) s jednom naglašenom i jednom nenaglašenom dobom (2/2, 2/4, 2/8 i 2/16), trodobra (*misure ternarie*) s jednom naglašenom i dvije nenaglašene dobe (3/2, 3/4, 3/8 i 3/16), četverodobna (glasna doba, tiha, srednje glasna, tiha; 4/2, 4/4, 4/8 i 4/16) i peterodobna (3 + 2 ili 2 + 3; 5/2, 5/4, 5/8 i 5/16). Luigi Molfino također mjere dijeli na **jednostavne** (*misura semplice*), u kojima je doba binarnog tipa, i **složene** (*misura*

sura composta), u kojima je doba ternarnog tipa. Autor daje i jednu praktičnu uputu za određivanje vrste mjere prema brojkama iz oznake mjere: ako je gornja brojka 5, mjera je jednostavna. Ako je gornja brojka 6, 9 ili 12, mjera je složena.

Danhauser, A., *THEORIE DE LA MUSIQUE / Edition revue et corrigée par Henri Rabaud*. Na str. 81 nalazi se potpuno ista definicija kao i u anglosaksonskoj literaturi; mjere s binarnim dobama (*temps binaires*) su jednostavne (*mesure simple*), mjere s ternarnim dobama (*temps ternaires*) su složene (*mesure compose*).

Cambieri – Jugazza – Melocchi, *Appunti di teoria / Corso completo*: Edizioni musicali BERBEN, Ancona – Milano. Na str. 25 i 26 je popis i notni prikaz mjera. Mjere se prvo dijele prema broju doba, na dvodobne, trodobne i četverodobne. Svaka se od ovih skupina zatim prema vrsti doba dijeli na jednostavne i složene. Jednostavne dvodobne mjere s dobama binarnog tipa su 2/2, 2/4, 2/8, a složene su 6/4, 6/8 i 6/16. Jednostavne trodobne mjere s dobama binarnog tipa su 3/2, 3/4, 3/8, a složene su 9/4, 9/8 i 9/16. Jednostavne četverodobne su 4/2, 4/4 i 4/8, a složene su 12/4, 12/8 i 12/16. Dakle, strani autori mjeru odnosno takt uzimaju jednostavnim ako su u njemu dobe binarnog tipa, a složenim ako su u njemu dobe ternarnog tipa. U stranoj se literaturi gotovo ne raspravlja o mjerama u kojima su i jedna i druga vrsta doba. Vjerojatno zato, jer zapadna klasična glazba takve mjere gotovo ne poznaje pa ih nema potrebe niti tumačiti. Osim toga, za razumijevanje elementarne teorije glazbe i notopisa takve mjere nisu važne; u osnovama se stvari prikazuju u najjasnijem, najjednostavnijem i najpravilnjem obliku, kako bi se što prije dosegnula mogućnost samostalne glazbene prakse.

Prije određivanja kriterija za razvrstavanje mjera, kratko treba ponoviti značenje pojmove.

Ritam / Mjera, takt ili metar / Doba

Starogrčki je filozof Platon ustvrdio: *Smisao i ljubav za pravilan tok i sklad od prirode je usadena u dušu čovječju, pa zato sve, što se pravilno izmjenjuje, giba i teče, godi svijesti ljudskoj* (Majnarić, Nikola, *Grčka metrika*, Zagreb: JAZU, 1948., Glava 1., str. 1). Tu pravilnost u izmjenjivanju Platon naziva *rhythmos*, prema čemu je izvedena sveeuropska riječ *ritam*.

Ritam je, dakle, poredak u protjecanju istovrsnih elemenata, koji se međusobno razlikuju nekim obilježjem. Promatrajući glazbu kao niz zvukova, oni se međusobno mogu razlikovati jačinom ili trajanjem. Ritam se glazbe može stoga promatrati u dva različita vida: kao ritam utemeljen na promjeni jačine i ritam utemeljen na promjeni trajanja zvukova u nizu. Pojave vezane uz ritam koji nastaje isticanjem (naglašavanjem ili glasnjim izvođenjem) odabranih zvukova u nizu obuhvaćene su u području što se naziva metrikom. Pojave vezane uz ritam koji je posljedica različita trajanja zvukova u nizu obuhvaća se i tumači u području što ga nazivamo ritmikom.

Glazbeni će ritam biti prirodniji bude li isticanje periodično, jer je periodičnost glavna odlika ritma prirode. Periodično se izmjenjuju dan i noć, godišnja doba, plima i oseka, a i životni su ritmovi – kucanje srca, ritam hoda i disanja – također periodičnoga karaktera. Periodičnost isticanja pojedinih zvukova, u nizu zvukova jednaka trajanja, omogućuje njihovo združivanje u jednakne skupine. Takav niz ne doživljavamo kao kaotičan zvukovni tok, nego kao niz jednakо uređenih skupina zvukova. Po uzoru na hod, skupina može imati dva zvuka. Prvi će od njih biti istaknut, kao značajniji početak skupine, a drugi ne. Tako nastaje dvočlana skupina, koju čine jedna teza i jedna arza. Uzmemo li za uzor kucanje srca – ono se stisne, opusti i zastane za odmor

– skupinu će činiti tri zvuka ista trajanja, jedna teza i dvije arze. Svaku takvu skupinu nazivamo mjeru, takt ili metar. Svaki je dio taka jedan njegov vremenski odsječak, trajanjem jednak ostalima, a naziva se doba takta ili jednostavno doba.

Takt je karakterističan i cijelovit vremenski odsjek glazbenoga djela, a njegova su obilježja broj doba i raspored njihova naglašavanja. Slušajući glazbeno djelo, takt možemo lako raspozнатi te njime, poput metra, cijelu skladbu odmjeriti bez ostatka. Takt se stoga naziva i metar.

Trajanje dobe uzima se za jedinicu mjerjenja vremena u glazbi, kao što se za vrijeme u fizikalnom smislu uzima sekunda. No, za razliku od sekunde koja je određena u apsolutnom smislu, trajanje dobe promjenjivo je i za svaku će ga pojedinu skladbu propisati skladatelj. Proticanje doba unutar je puls glazbe. Njegovo isticanje gotovo da je pravilo u poduci glazbala; učitelj otkucavajući dobe pomaže učeniku da pravilno napreduje kroz notni tekst. Glazbeni puls često i nesvesno prihvaćaju aktivni slušatelji, njišući se u ritmu doba ili plješući rukama.

Mjera i takt nazivi su za isti pojam. No u nas je uobičajeno pod mjerom shvaćati uredenje doba – njihov broj i raspored isticanja. Pod taktom se podrazumijeva provođenje takva uredenja, tj. nastup i svako sljedeće ponavljanje određene mjeru. Drugim riječima, kao što je doba određeno vrijeme unutar takta, tako je takt određeno vrijeme oživotvorenja neke mjeru unutar skladbe. Bude li riječ o skladbi u čijim su taktovima po tri dobe, govorit će se o prvoj, drugoj ili trećoj dobi određenog taka, odnosno o prvom, drugom, trećem ili kojem drugom taktu skladbe u trodobnoj mjeri.

Glazba našega kulturnog kruga razvila se iz gregorijanskog pjeva. Taj pjev bijaše u svakom smislu čvrsto oslonjen na tekst, da bi riječi bile razumljive i smisao nedvojben pa glazbenom ritmu korijene pronalazimo u ritmu pjeva latinskim jezikom. U tom su ritmu bila zamjetna dva različita uzorka. Jedan, sastavljen od dvaju jednakog dugih dijelova, nazvan je binar (lat. *biniarius* – dvočlan, dvostruk, dvojedinični). Drugi je bio ternar (lat. *terni* – po tri, trodijelan), sastavljen od triju jednakog dugih dijelova. Binari i ternari nizali bi se unoseći ritam govora u glazbu, a binarnost i ternarnost utemeljuju se kao gotovo prirodan osjećaj za organizaciju dijelova unutar cjeline.

Razvojem glazbe rasla je i potreba za točnim određenjem trajanja pojedinih zvukova i već se oko 13. st. uspostavlja sustav međusobnog odmjeravanja njihova trajanja. Odmjeravanje se temelji na već usvojenom osjećaju za dva ili tri jednakaka dijela u cjelini. Tako se na binarnom (1 : 2) i ternarnom (1 : 3) odnosu trajanja razvila glazbena ritmika. Binarnost ili ternarnost postaje karakteristika dobe. Doba podijeljena na dva jednakog duga dijela je doba binarnoga tipa. Doba podijeljena na tri jednakog duga dijela je doba ternarnoga tipa. Uvriježeno isticanje prvoga dijela u binaru i ternaru prenosi se i na zvukove unutar binarno ili ternarno podijeljene dobe. Prvi će dio dobe stoga biti istaknut, a drugi, ili drugi i treći, ne. Bez obzira na početnu prednost ternarne podjele, sustav trajanja utemeljuje se na binarnosti, dakle na **jednostavnijoj** podjeli jednog trajanja na dva jednakaka dijela te se postupno ustaljuju notni znakovi u današnjem značenju. Nota za prikaz dobe ternarnog tipa izvodi se produženjem note kojom se prikazuje doba binarnog tipa, dodavanjem trećega dijela trajanjem jednakog dvama postojećim u njezinu sastavu. Tako doba ternarnog tipa postaje **složenija** tj. **kompliciranija** u odnosu na dobu binarnog tipa. Ovakav odnos tih dviju vrsti doba vjerojatno je razlog da se i taktovi sastavljeni od jedne ili druge vrste doba razvrstavaju na **jednostavne i složene**. U tom smislu vrsta doba postaje bitno obilježje mjeru.

Vrste mjera

Jednostavne i složene mjere

Kao prvo i najjednostavnije, mjere se mogu razlikovati prema broju doba u taktovima. Mjera u čijim su taktovima po dvije dobe bit će **dvodobna** i čine je jedna naglašena i jedna nenaglašena doba. Ona u čijim su taktovima po tri dobe je **trodobna**, čine ju jedna naglašena i dvije nenaglašene dobe. Mjera od četiri doba je **četverodobna**. Budući da u metriči ne postoji skupina od četiriju doba u kojoj bi iza početne naglašene slijedile tri nenaglašene, četverodobnost se zamjećuje na temelju rasporeda glavnih i sporednih akcenata. Prva od četiriju doba ima glavni naglasak, a treća ima sporedni naglasak, dok su druga i četvrta doba nenaglašene.

S obzirom na broj naglašenih doba u taktu, mjere će se razvrstati na **jednostavne i složene**, kako je to u nas čini se prvi definirao Vilko Novak (vidi prije). Da li jest ili nije moguće, slušajući glazbu, doživjeti složenu mjeru, tj. čuti da je u četverodobnoj mjeri prva doba više istaknuta od treće, u najmanju ruku ovisi o senzibilitetu slušatelja. Vjerujući da prethodni zaključci, koje su iznijeli Vilko Novak, Franjo Dugan (pozivajući se i na Huga Riemanna), Rudolf Matz (i mnogi drugi, koji u ovom tekstu nisu navedeni ni citirani), nisu rezultat teorijske spekulacije, nego da se oslanjaju na njihovo umjetničku senzibilnost, glazbeničko iskustvo i glazbeno znanje, ja ih jednostavno prihvacaćim i k njima težim. Tako su za mene mjere s jednom naglašenom dobom (dvodobna i trodobna) jednostavne, a one s više naglašenih doba složene. No valja naglasiti da složene mjere ne nastaju spajanjem dviju jednostavnih u jedan takt. Složene mjere nastaju kada skladateljeva zamisao preraste okvir dvodobnosti i trodobnosti te se glazbeni sadržaj oživotvoruje u ritamski komplikiranjem obliku, na višoj razini, npr. u četverodobnoj mjeri, koja u tom slučaju ima glavni i sporedni naglasak. Slično se može vidjeti i na razini glazbena oblika; ponovljena glazbena rečenica tek je umnažanje glazbenog sadržaja sastavljenjem; ponovljena rečenica s minimalnom razlikom u kadenci – prvi puta na dominantnoj harmoniji, drugi puta na toničkoj – stvara novu kvalitetu glazbenog sadržaja, glazbenu periodu. U odnosu na dvostruku rečenicu perioda je složen(ij) glazbeni oblik.

Prihvativimo li kao točno uvriježeno mišljenje da glazba nije ono što se vidi (zapis) nego njegovo oživotvorene, dakle zvuk u tijeku vremena, pri procjeni mjere u smislu jednostavne ili složene, valja uzeti u obzir i tempo. Primjerice, u vrlo polaganom tempu jednostavnu se mjeru može doživljavjeti kao složenu i obratno. Tako će jednostavna dvodobna mjera ternarnog tipa, primjerice šestosminška, u polaganom tempu ostaviti dojam složene šesterodobne mjeru, jer polaganim nastupom dijelova doba (u ovome slučaju osminke) dobivaju izražajnost i samostalnost doba. Ovo je čest slučaj u nastavi solfeggia, kada učenici nepoznati im glazbeni primjer u šestosminskoj mjeri izvode otkucavajući svaku osminku, "boreći" se pritom s intonacijom i ritmom. Isto se tako dvodobnu mješovitu mjeru, npr. petosminsku, može u polaganom tempu doživjeti kao peterodobnu, tj. pet dijelova unutar dviju doba takta osjetiti kao pet doba u svakom taktu. Slično se tomu u brzom tempu mogu po dva takta pri slušanju sliti u jedan. Primjerice, dva takta brze trodobne mjere može se doživjeti kao jedan takt dvodobne ternarne mjere.

Binarne, ternarne i mješovite (hemiolske) mjere

Prema vrsti doba mjere se mogu razvrstati na sljedeći način.

Mjeru skladbe u čijim taktovima se odvija binarna podjela doba nazivamo mjerom binarnog tipa ili jednostavno binarnom

mjerom. Dobu skladbe u binarnoj mjeri prikazuje odabrana notna vrijednost. Uzme li se za prikaz dobe četvrtinka, njezina dva jednakata dijela prikazuju osminke. Pri izvođenju primjera u binarnoj mjeri može se uočiti i dvodijelost odnosno binarnost kretnje dlana pri otkucavanju; spuštanje je prvi dio dobe, a podizanje drugi.

Mjeru skladbe u čijim taktovima se odvija ternarna podjela dobe nazivamo ternarnom mjerom. Za dobu ternarne mjere odabire se punktirana nota. Bude li to punktirana četvrtinka, njezina tri jednakata dijela prikazuju osminke. Tri dijela dobe ternarnog tipa mogu se pri otkucavanju prikazati rukom, na uvriježen način. Dlan će se spustiti (prvi dio dobe), zatim uzmaknuti u stranu (drugi dio dobe; desnom rukom u desno, lijevom u lijevo) i podignuti na početno mjesto (treći dio dobe). Time se rukom u prostoru ocrtavaju istokračni pravokutni trokuti.

Postoje skladbe u čijim su taktovima zajedno dobe ternarnog i binarnog tipa. Slušajući skladbu u ovakvoj mjeri zamjećujemo dulje i kraće dobe unutar taktova; dulje su ternarnog, a kraće binarnog tipa. Razlog nejednakosti doba može biti plesni korak ili ritam teksta, a skladbe od ovako građenih taktova česte su u folklornoj glazbi ili među pučkim popijevkama.

Opisivan odnos ternara i binara matematički se izražava omjerom $3 : 2$, što se u srednjovjekovnoj glazbenoj teoriji sreće pod nazivom hemiola (grč. *hemiolios* – koji sadrži cijelo i pol). Mjere u kojima je jedna doba upola dulja od druge (ili drugih) u istom taktu, mogu se nazvati hemiolske mjere. Budući da se u hemiolskim mjerama miješaju dvije različite vrste doba, takve se mjere mogu zvati i **mješovitim mjerama**. Primjerice, budu li u taktu jedna doba binarnog i jedna ternarnog tipa, riječ o **dvodobnoj mješovitoj mjeri**. Prema zbroju dijelova u te dvije dobe ($2 + 3 = 5$) ova se mjeru može odrediti kao peterodijelna, što će uputiti na prethodno spomenutu hemiolu. U opisanu je slučaju, dakle, riječ o dvodobnoj peterodijelnoj mjeri. U taktu se mogu naći i dvije dobe binarnog te jedna ternarnog tipa. U tom je slučaju riječ o **trodobnoj mješovitoj mjeri**. Prema zbroju dijelova takvih triju doba ($2 + 2 + 3 = 7$) ova se mjeru može nazvati sedmerodijelnom. U opisanom je slučaju, dakle, riječ o trodobnoj sedmerodijelnoj mjeri. U folkloru nekih naroda postoje skladbe čiji su taktovi sastavljeni od dviju doba ternarnog i jedne binarnog tipa. U tom će slučaju biti riječi o trodobnoj osmerodijelnoj mjeri.

Oznaka mjere

Mjeru skladbe, tj. uređenje doba unutar takta (njihov broj i raspored), označuje se na samom početku skladbe. Ponavljanjem jednakog uređenja taktova nastaje strogi ili omeđeni ritam. Bude li skladba stroga ritma, oznaka napisana na početku vrijedi za čitavu skladbu. Ritam u kojem se taktovi brojem doba razlikuju jedan od drugoga nazivamo slobodnim ritmom. U skladbi slobodnoga ritma svaku je promjenu mjeru potrebno označiti.

Oznaka mjere u kojoj se dobe dijele na dva jednakata dijela, dakle u tzv. binarnim mjerama, sastavljena je od dviju brojki. Gornja označava broj doba, a donja njihovo ime, odnosno vrijednost. Primjerice $2/4$ označava mjeru čiji svaki takт ima dvije dobe, a dobu prikazuje četvrtinka.

Oznaka ternarne mjere, dakle mjere u kojoj se svaka doba sastoji od triju jednakih dijelova, dvije su brojke drugčijega značenja. Razlog je tomu nemogućnost da se doba ternarne mjeru označi istim načinom kao u binarnoj. Naime, u ternarnim je mjerama doba punktirana nota, koju nije moguće ni prikazati u oznaci mjeru ($2/4 \cdot ?$) niti izgovoriti (dvočetvrtinska s točkom $- ?$). Stoga, bude li u dvodobnoj ternarnoj mjeri doba npr. pun-

ktirana četvrtinka, te se dvije punktirane četvrtinke pretvaraju u ono od čega su sastavljene – svaka od tri, ukupno šest osminki – i mjera se označava kao 6/8. Donja brojka (u ovom slučaju 8) označava notu iz sastava dobe (jednu trećinu dobe), a gornja (u ovom slučaju 6) broj tih nota u taktu. U oznaci ternarne mjere, dakle, broj doba izračunavamo dijeljenjem gornje brojke s brojem tri, a doba je trostruko uvećana nota označena donjom brojkom. Stoga, bude li napisano 9/8, riječ je o trodobnoj ternarnoj mjeri, a doba je punktirana četvrtinka.

Oznaka mješovite mjere slična je oznaci ternarne mjere, s uputom o rasporedu doba binarnoga i ternarnoga ustroja, nije li on jasan iz notnog teksta. Tako 5/8 (3 + 2) označava jednostavnu mješovitu mjeru u čijem je svakom taktu prva doba četvrtinka s točkom, a druga je doba četvrtinka. Oznaka 7/8 (3 + 2 + 2) označava jednostavnu mješovitu mjeru u čijem je svakom taktu prva doba četvrtinka s točkom a druga i treća su doba četvrtinke. Osim na prvom mjestu u taktu, doba ternarnog tipa može se pojaviti i na drugom mjestu, što će se označiti 7/8 (2 + 3 + 2), ili na trećem mjestu 7/8 (2 + 2 + 3). Oznaka 8/8 (3 + 3 + 2) upućuje na trodobnu osmerodijeljnju mjeru. Prve su dvije dobe u njoj punktirane četvrtinke, a treća je obična četvrtinka. Osim na zadnjem mjestu u taktu, doba binarnog tipa može se pojaviti i na drugom (3 + 2 + 3) ili prvom mjestu (2 + 3 + 3).

Zaključak

Uzmu li se, dakle, u obzir sve tri karakteristike takta, mjere bi se mogle razvrstati ovako:

Jednostavne mjere binarnog tipa su dvočetvrtinska (2/4), dvoosminска (2/8) i dvopolovinska (2/2), a zatim i tročetvrtinska (3/4), troosminска (3/8) i tropolovinska (3/2). Jednostavne mjere ternarnog tipa su – ako je doba punktirana četvrtinka – šestosminска (6/8) kao dvodobna, i devetosminска (9/8) kao trodobna. Jednostavne su – ako su dobe četvrtinka i punktirana četvrtinka – i ove mješovite mjere: petosminска (5/8 ili dvodobna peterodijelna), sedamosminска (7/8 ili trodobna sedmerodijelna) i osamosminска (8/8 ili trodobna osmerodijelna).

Složene mjere imaju dvije ili više istaknutih doba. Prva se od istaknutih doba u složenim mjerama ističe jače od druge. Npr., složena četverodobna mjera binarnog tipa je 4/4, 4/8 ili 4/2. Složena četverodobna mjera ternarnog tipa bit će 12/8 (ako je doba punktirana četvrtinka) i 12/4 (ako je doba punktirana polovinka).

Složena šesterodobna mjera binarnog tipa (npr. 6/4) imat će glavni naglasak na prvoj, a sporedni na četvrtoj dobi. Pri tom će glazbeni sadržaj i tempo uvjetovati njezino određenje i doživljaj, radi moguće zamjene s jednostavnom dvodobnom mjerom ternarnog tipa.

Složena četverodobna mješovita mjera može biti deveterodijelna (9/8, rasporeda 2 + 3 + 2 + 2) ili slično, a problematika složenih mješovitih mjeru vezuje se uz izučavanje glazbenog folklora pojedinih naroda i sadržaj je posebnoga studija.

U tablici je usporedni prikaz binarnih, ternarnih i mješovitih mjeru, jednostavnih i složenih. Uz svaku od njih je jednostavan notni primjer, koji se mora izvoditi u umjerenom tempu da bi se označena mjera doista doživjela. Doba je u binarnim mjerama prikazana četvrtinkom, a u ternarnim punktiranom četvrtinkom. U primjerima su napisana po dva takta. U prvom je taktu mjera prikazana notama u trajanju dobe. U drugom je svaka od doba iz prethodnog takta prikazana svojim sastavnim dijelovima; doba binarnog tipa s dvije, a doba ternarnog tipa s tri osminki.

Sasvim ću se složiti s konstatacijom da je ovakva podjela mjera vrlo komplikirana i neuobičajena. Nisam skladatelj i ne

		Dvodobna	
		Trodobna	
		Dvodobna	
		Trodobna	
		Dvodobna peterodijelna	
			
		Trodobna sedmerodijelna	
			
		Trodobna osmerodijelna	
			
			
		Četverodobna	
		Šesterodobna	
		Četverodobna	
		Šesterodobna	
		Četverodobna deveterodijelna	 itd.

mogu ustvrditi da je ona rezultat mojeg osjećaja za uvremenjavanje glazbenog sadržaja u smislu vlastitog iskustva. No, ta podjela nije ni moja teorijska spekulacija, nego rezultat interpretacije proučene literature.

Pojednostavljenja slika, sukladna stranoj stručnoj literaturi, može se sastaviti ovako: nazivi jednostavna i složena mogu se spustiti za jednu razinu i zamijeniti nazive binarna i ternarna uz pojam mjeru iz prethodne tablice pa će 2/4 (2/8 i 2/2), zatim 3/4 (3/8 i 3/2) biti jednostavne mjeru, a 6/8 (6/4), 9/8 (9/4) i 12/8 (12/4) će biti složene mjeru, ali – važno je istaknuti! – ne radi toga što su nastale nekakvim zbrajanjem jednostavnih mjeru, nego zato jer im je doba složenija u odnosu na dobu onih mjeru, koje su nazvane jednostavnima. Hoće li u tom slučaju 5/8 (5/4) i 7/8 (7/4) i slične mjeru biti mješovite, nepravilno složene ili asimetrične mjeru – a odmah predlažem da budu mješovite, kao najtočniji i najprikladniji odabir o odnosu na druge glazbenoteorijske predmete pa se usustavljuje glazbeni nauk; mješoviti je i slog akorda (kada se miješaju elementi tijesnog i širokog sloga) i spoj akorda (kada se miješaju strogi i slobodni načina spajanja) i pjevački zbor (kada se miješaju ženski i muški glasovi) pa neka to bude i mjeru u kojoj se miješaju dvije vrste doba – odnosno kakva će biti četverodobna mjeru spram dvodobne (treba li uopće nekakva biti?) te hoćemo li govoriti: jednostavna četverodobna mjeru za 4/4 i složena četverodobna mjeru za 12/8, ostaje da se dogovorimo i, naravno, da se onda dogovora dosljedno i svi držimo.

Što je dvanaesttonska tehnik?

Marija Benić Zovko

Tek kada govorimo o dvanaesttonskoj glazbi ima smisla govoriti o dvanaesttonskoj tehnici. Sve uobičajene informacije dostupne u većini ovdašnjih priručnika i udžbenika o dodekafoniji ne otkrivaju gotovo ništa ni o toj tehnici niti o pripadajućoj joj glazbi. Tomu je temeljni razlog razumijevanje tehnike odvojeno od glazbe kao da su to dva samostalna i odvojena pojma. No tehnika se ostvaruje, potvrđuje svoj smisao i pokazuje svoju istinsku prirodu tek u konkretnom glazbenom djelu i u pojedinačnom skladateljskom činu. Razumijevanje ove tehnike i glazbe u njihovoj sintezi temeljni je zahtjev koji se stavlja pred svakoga tko želi pronaći odgovor na pitanje što su to dvanaesttonska tehnika i dvanaesttonska glazba.

Opće su poznati podaci o dodekafoniji da je ona tehnika skladanja iz dvanaesttonskog niza, da niz sadrži sve tonove kromatske ljestvice različito raspoređene, tj. stavljenе u različite intervalske odnose, da je prvi niz osnovni oblik, te da ima dvanaest transpozicija (na svakom tonu kromatske ljestvice). Svaka transpozicija ima retrogradni i inverzni oblik, te oblik retrogradne inverzije. Kada se zbroje sve transpozicije i oblici niza skladatelju je na raspolaganju 48 nizova. Nizovi se mogu izlagati vertikalno i horizontalno i pritom se nijedan ton niza ne smije ponoviti. Nastanak dodekafonije vezuje se uz Arnolda Schönberga, iako su se njome i ranije služili neki skladatelji.¹ Usprkos točnosti navedenih podataka, ovaj tekst predlaže dublje, problemsko i kritičko razmatranje toga nezaobilaznog pojma Nove glazbe.

U osnovi je samoga pojma tehnike da se potvrđuje tek u nekom stvaralačkom činu. To znači da kao samostalan pojam nema nikakvog smisla ni značenja. Svaka tehnika u svojoj definiciji podrazumijeva skup metoda.² Broj tih metoda u dodekafoniji jednak je broju djela koja su iz nje skladana. To znači da nema jednoznačnog odgovora na pitanje što je to dvanaesttonska tehnika. Ovim smo zaključkom znatno bliže biti toga pojma.

Svakoj realizaciji tehnike u konkretnom djelu predstoji predređenje gradi.³ To podrazumijeva artikulaciju dvanaesttonskog niza iz kromatske ljestvice. Sadržaj niza čine različiti intervali nastali iz različitog rasporeda međusobno ravnopravnih tonova. To znači da u nizu ne postoje hijerarhizirani odnosi među tonovima kao što je to slučaj u tonalitetu gdje su jasno postavljeni odnosi između tonike, subdominante i dominante, te sporednih stupnjeva. Tonalitet je dio sustava koji podrazumijeva harmonijske, melodijske, kontrapunktne, formalne i kompozicijsko tehničke norme unaprijed određene kao glazbene norme. Neki dvanaesttonski niz ništa od toga ne podrazumijeva. On je glazbeno neutralan i tek ako se iz njega može stvoriti neka struktura, a iz nje forma koja se razumije kao glazbena forma, tj. zadovoljava kriterije po kojima nešto razumijemo kao glazbeno, on prestaje biti glazbeno neutralan. Tako se svaka dvanaesttonska skladba sklada ispočetka: najprije joj se predstređuje materijal, tj. artikuliraju nizovi, i to uvijek na različit način, a potom se iz njih stvara harmonija, melodija, kontrapunkt, tj. struktura i forma.

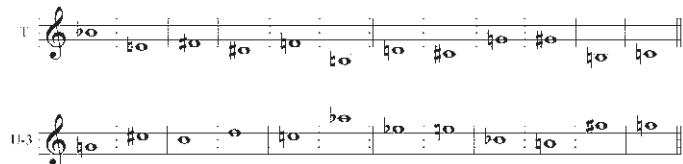
1 DEVČIĆ, Natko, Dodekafonija, MELZ, I, str. 459-461.

2 KLAJĆ, Bratoljub, Tehnika, u: *Rječnik stranih riječi*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1981, str. 1332-1333.

3 GLIGO, Nikša, Dvanaesttonska tehnika, u: *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća*, Zagreb: MIC, Matica hrvatska, 1996, str. 49.

Kod ove tvrdnje mnogi su sumnjičavi prema dvanaesttonskoj tehnici, jer se sasvim logično pitaju kako je moguće stvoriti međuvisnost elemenata strukture, npr. melodije i harmonije, kada dvanaesttonski niz ne pripada nijednom sustavu koji unaprijed određuje odnos tih elemenata. U tonalitetu je, npr., odnos melodije i harmonije jasno određen. Odgovor na ovo pitanje je: struktura se stvara **ispočetka**. Sve ono što je u tonalitetnom sustavu unaprijed određeno u dvanaesttonskoj se skladbi mora iznova uspostaviti.

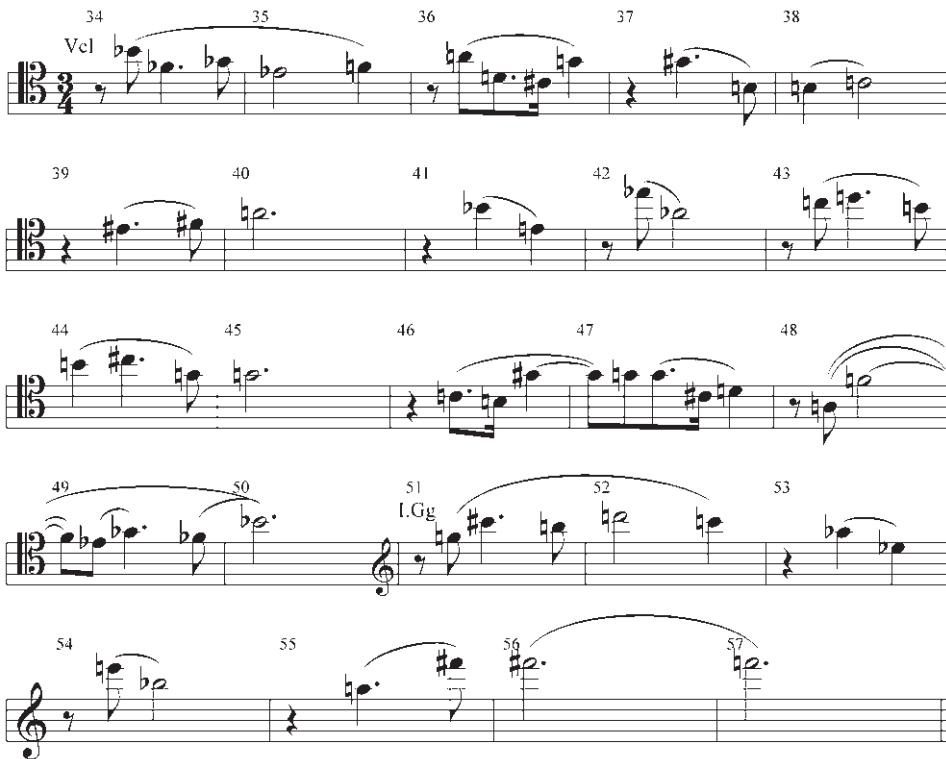
Takav se odgovor može pojasniti na primjeru teme iz *Varijacija za orkestar op. 31* Arnolda Schönberga. Tema je u toj skladbi koncipirana kao melodija s harmonijskom pratnjom. Tonovi melodije i pratnje, tj. nizovi koji su materijal teme, čine dvanaesttonske kompleks. Taj se kompleks ostvaruje između osnovnog niza (u primjeru je obilježen kao T) i transpozicije inverznog oblika osnovnog niza za malu tercu niže (u primjeru je obilježen kao U-3). Ta se dva niza odnose jedan prema drugome na način da prvi heksakord osnovnog niza T ne sadrži nijedan ton prvog heksakorda niza U-3. U jednakom su odnosu i drugi heksakordi obaju nizova, a to dakako vrijedi i za retrogradne oblike tih nizova. Tako kada su prvi heksakordi obaju nizova postavljeni jedan iznad drugoga, oni donose svih dvanaest tonova kromatske ljestvice. Isto vrijedi i za druge heksakorde.



Tim je kompleksom skladatelj uspostavio odnos između nizova T i U-3, pa kada melodiju čine tonovi prvog heksakorda niza T, pratnju čine tonovi prvog heksakorda niza U-3; kada melodija donosi tonove drugog heksakorda niza T, harmonija je strukturirana od tonova drugog heksakorda niza U-3, itd. Na ovaj je način ostvaren tradicionalni odnos između melodije i pratnje. To znači da fraziranje melodije određuje strukturu harmonijske pratnje zbog kompleksa koji je ostvaren između gore navedenih nizova. Na isti se način odnose melodija i harmonija u tradicionalnoj glazbi, jer tonovi melodije određuju harmonijske funkcije pratnje. Ovaj primjer pokazuje jedan od brojnih načina na koji glazbeno neutralan materijal, tj. niz, u konkretnom djelu ostvaruje svoju glazbenost. On daje i jedan od brojnih odgovora na pitanje što je to dvanaesttonska tehnika.

Tema *Varijacija za orkestar op. 31* Arnolda Schönberga daje još neke odgovore u prilog otkrivanju značenja i problematike dvanaesttonske tehnike. Ona odgovara formalnom modelu trodijelne pjesme A (34. – 45. t.) B (46. – 50. t.) A (51. – 57. t.).

Dio A se sastoji od dvije rečenice 5+7, dok se dio B i repriza A sastoje od jedne rečenice. Ostaje pitanje tvore li rečenice dijela A neku formu višeg reda. Mogući je odgovor da tvore periodu, jer su svojom melodijskom (intervalskom) i ritamskom strukturu srodne. Naime, druga je rečenica proizašla tehnikom razvojnog variranja iz prve, a kako je ranije kazano, odnos me-



lodije i harmonije nalikuje onome u tradicionalnoj glazbi.⁴ No odnos se ovih rečenica nikada ne može jednoznačno odrediti kao perioda, jer je temeljna odrednica periode tonalitet, tj. odnosi kadenca prve i druge rečenice. Materijal ostvaruje svoju glazbenost onda kada dopusti da se iz njega ostvari neki viši red, neka forma. A na ovom je primjeru očito da, usprkos maksimalnom naporu materijala da se ostvari kao glazbeni materijal, pitanje periode ostaje otvoreno. Svaki slušatelj može ili vjerovati ponuđenoj verbalnoj interpretaciji (koju je punudio i sam skladatelj⁵), pronaći neku vlastitu interpretaciju ili, konačno, uopće ne mora prihvati ovaj materijal i ovu strukturu kao glazbeni materijal i glazbenu strukturu.

Ovdje se nameće pitanje koliko se interpretacijom u zvuku (slušanjem) dio A može prepoznati kao perioda? Ako se ne može prepoznati kao takav, ostaje zaključak da se glazbenost materijala ne može razumjeti bez pomoći verbalne interpretacije. To još jednom pokazuje koliko dvanaesttonska tehnika, tj. dvanaesttonska glazba ostavljaju otvorenih pitanja i kolika je važnost i zadaća slušatelja.

Gore navedeni, vrlo sažeto objašnjeni primjeri pokazuju tek jednostavnije probleme što ih otvara dvanaesttonska tehnika kada se iz nje stvara dvanaesttonska glazba. No već i to može biti dovoljno za daljnju raspravu i kritičko razmišljanje. Pokazano je koliko dvanaesttonska tehnika/glazba, kao jedna od odrednica Nove glazbe, izlazi iz tradicije, koliko postavlja pitanja, a da pritom na brojna ne može dati odgovora i koliko u njezinom razumijevanju, a to znači njezinom ostvarivanju, sudjeluje svaki njezin recipient.

No istovremeno dvanaesttonska glazba počiva na vrlo čvrstim temeljima tradicije. U njezinoj se neodvojivosti od tradicionalne glazbe krije njezin smisao i svaka mogućnost njezinoga

⁴ Još se neki analitički nalazi mogu dodati u prilog tezi o periodi, no ovde su izostavljeni zbog ograničenoga prostora.

⁵ SCHÖNBERG, Arnold, Vortrag über op. 31, *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, Ffm: Fischer, 1976, str. 260.

razumijevanja. Sve su npr. Schönbergove skladbe, kao i cjelokupna njegova skladateljska teorija, utemeljene na teoriji tradicije.⁶ Kroz tu ih se teoriju razumije i tu teoriju on potvrđuje ili dovodi u pitanje.

Tu se pokazuje mjesto mogućeg dijaloga između dvanaesttonske glazbe s jedne strane i teoretičara, profesora, studenata i učenika s druge strane. Tradicionalne norme koje su neosporno i nužno prisutne u dvanaesttonskoj glazbi otvaraju prostor njezinu razumijevanju, polazišta su točka kritičkog promišljanja i njezina prisvajanja. Razumijevanje ove glazbe ne podrazumiјeva samo izvođenje niti samo slušanje. Ona traži jedan novi primateljski čin, a to je *čitanje*⁷. Time se recepcija pretvara u aktivni čin spajanja i obnavljanja. Čitati glazbu ne znači samo primati je ili osjećati. Čitanjem postajemo sukreatori, dovršavamo i ponovno pišemo djelo. Nadilazimo ga dodavanjem nečeg novog. I ono se konačno ostvaruje.

To je jedini put k razumijevanju dvanaesttonske glazbe. Ovim se mnogi načini dijalogiziranja s glazbom pozivaju na preispitivanje, zahtijevaju se promjene i odvažnost teoretičara, nastavnika, studenata i svih onih koji žele otkrivati dalje i znati više.

Teorija koja obuhvaća dvanaesttonsку glazbu usmjerena je na konkretna glazbena djela, što znači da je nauk o zanatu nadomješten glazbenom analizom. Tako ova teorija, često krajnje nemoćna da potvrdi glazbenost materijala i dokaže logiku strukture, a to su pokazala i dva ranije navedena primjera, ispunjava zahtjeve njezinih kritičara da se približi biti posebnog i individualnog⁸, biti konkretnog glazbenog djela. Tako nas dvanaesttonska glazba još jednom opominje i uči kako se sve teorijske postavke uvijek iznova moraju preispitivati i potvrđivati u glazbenim djelima.

Ograničene mogućnosti teorije otvaraju znanosti prostranstva u otkrivanju novih "istina", interpretacija i značenja. Time, često usprkos teoriji, znanost potvrđuje životnost dvanaesttonske glazbe. Konačno, ova nam glazba pokazuje kako nas može mijenjati, poticati na nove samospoznanje i na stvaranje. Uči nas i moći vjerovanja vlastitim ili tudim interpretacijama kada teorija i znanost više nemaju što reći.

⁶ SCHOENBERG, Arnold, *Composition with Twelve Tones (1)*, u: *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*, London: Faber&Faber, 1974, str. 215.

⁷ GLIGO, Nikša, Glazba kao tekst. O nekim dodirima i mimoilažnjima teorije jezika, znanosti o književnosti i znanosti o glazbi, u: *Zvuk - znak - glazba. Rasprave oko glazbene semiografije*, Zagreb: MIC, 1999, str. 158.

⁸ HOLTMEIER, Ludwig, Ni umjetnost ni znanost? O stanju teorije glazbe, *Theoria*, III, 2001, 3, str. 35.

Priče iz davnine u izvedbenoj praksi – hrvatska glazba XVI. i XVII. stoljeća i problemi autentičnosti

Ivan Ćurković

Povjesna svijest navodi nas da glazbu prošlosti promatramo iz sve obuhvatnije perspektive. Razdoblje baroka u tom pogledu još je uvijek na granici onoga što sveopća glazbena javnost smatra dijelom neprekinutog glazbenog nasljeđa koje se kontinuirano prenosi s generacije na generaciju. Stoga je zanimljivo promotriti načine na koje je XX. stoljeće i njegov glazbeni mentalitet utjecalo i još uvijek utječe na baroknu glazbu, bilo u načinu na koji o njoj razmišljamo, slušamo je ili izvodimo. Potonji pristup vrlo je zahvalan jer je izvedbena praksa postala važnim predmetom muzikološkog interesa. Neki aspekti polemike oko izvedbene prakse rane glazbe koje će ovdje izložiti su među kritičkim pristupima: smatram ih dovoljno zanimljivima i provokativnima da ih se razradi, no treba biti svjestan toga da u glazbenoj interpretaciji ne postoje pravila te da se može predstaviti samo jedno među mnogim mogućim stajalištima.

Kao teorijski temelj diskusiji o problemima autentične interpretacije rane glazbe poslužit će se knjigom *Authenticity and Early Music. A Symposium*¹ s posebnim naglaskom na članak Richarda Taruskina "The Pastness of the Present and the Presence of the Past"². Taruskin pojam "autentičnoga" kao takvog izvrgava oštroj kritici, lišavajući ga različitih, nerijetko skrivenih, ali svejednako moćnih prizvuka. Prije svega smatra visoko neprikladnim bilo kakve moralne implikacije, budući da se u tom slučaju teško može braniti teza "Preferiram neautentičnost spram autentičnosti". Zatim odbacuje termin 'povjesne vjerojatnosti' ('historical verisimilitude') jer, unatoč tomu što se navodno temelji na znanstvenim dokazima, uslijed nepostojanja zvučnih zapisa nikada nije moguće točno saznati kako je pojedina glazba zvučala u prijašnjim epohama. Taruskin je izrazito kritičan i prema pozitivističkoj muzikologiji jer pretjerano oslanjanje na nju može dovesti do lišavanja izvodača bilo kakvog oblika slobodne inicijative, što kreativni proces izvedbe čini nedjelatnim. Naposljetku, Taruskin pojam 'autorskih intencija' osvjetljjava na poseban način citirajući Wandu Landovsku koja je bila svjesna toga da ne može dosegnuti intencije skladatelja i da se interpret može jedino snažno identificirati s 'duhom' kompozitora da bi "postigao pravi učinak".³

Taruskin konačno istinskom suštinom "autentičnosti" (engl. 'authenticistic', termin kojeg predlaže kao prikladnijeg) označava modernizam. Ostatak članka gradi oko teze da je ono što doista razlikuje pokret autentične interpretacije od drugih pristupa zapravo novost, razlika i impersonalnost, nasuprot stariji, tradiciji i subjektivnosti. "Povjesna istraživanja nastupila su kasnije. Težnje povjesnoj vjerojatnosti i (osobito) apeli na skladateljske intencije bili su posebno plediranje, racionalizacija *ex post facto*."⁴ Taruskin široko referira na imena i opuse modernističke kulturne misli kao i nekih njezinih preteča iz XIX. stoljeća, kombinirajući Eduarda Hanslicka, Ezru Pounda, T. S. Eliota, i – naravno – Igora Stravinskog. Mnoge teorijski elabo-

rirane teze podupire navodeći primjere različitih snimki među kojima se niz izvedbi Bachovog *Petog brandenburškog koncerta* od strane dirigentata/voditelja ansambala poput W. Furtwänglera, L. Stokowskog, A. Buscha, F. Reinera, T. Pinnocka i Ch. Hogwooda pokazuje posebno učinkovitim. Slušajući spomenute izvedbe navedenim redoslijedom primjećuje postupnu promjenu iz sporijeg u brži tempo, iz elaborirane dinamike i agogike prema postojanjem glazbenom tijeku, od ekspresivnosti prema lakoći. Taruskin bravurozno povezuje te fenomene s novoklasičnim tendencijama u Stravinskijevom opusu, povlačeći paralelu između Bachovog *Koncerta za čembalo u d-molu* i Stravinskijevog *Koncerta za klavir i puhače*. Također referira na njegove osobne opservacije o izvedbenoj praksi, tj. privilegiranje glazbenoga "izvođenja" ("execution") u odnosu na "interpretaciju", što dodatno pojašnjava koliko je stvari vezanih uz pokret "autentične" interpretacije uvjetovano prije u suvremenosti nego u prošlosti. Pri kraju članka Hogwoodova interpretacija *Petog brandenburškog koncerta* postaje gotovo predmetom prijezira zbog – po Taruskinu – "krajnje perverzije ideje autentičnosti".⁵ Hogwood se odlučio za *cadenzu* čembala iz jedne od varijanti rukopisa iz Leipziga umjesto one iz primjerka posvećenog brandenburškom markgrofu, budući da je mislio kako je glasovita *cadenza* od šezdeset i pet taktova zapravo "napuhana", bombastična verzija prijašnje, "autentičnije" varijante koja je više u skladu sa svojim vremenom. Naposljetku, Taruskin pokušava donekle ublažiti oštrinu kritičkoga pristupa ukazujući na izvedbe Gustava Leonhardta i Nicolausa Harnoncourta kao primjere toga da "autentičnost" može polučiti i glazbeno zanimljive rezultate. No smatra da nipošto ne bi trebala postati obveznim pristupom, jer bi u tom slučaju interpretacija bila lišena jedine stvarne suštine, izbora.

Ako neke od prethodno spomenutih problema pokušamo razmotriti u odnosu na hrvatsku baroknu ili – općenitije – ranu glazbu, smjesta nailazimo na teškoće. U hrvatskoj glazbi narančno nema pojedinaca poput Bacha i remek-djela poput *Petog brandenburškog koncerta* koja su stoljećima živjela u tradiciji. Historiografska istraživanja renesansne i barokne hrvatske glazbe značajnije su rezultate počela ostvarivati tek u XX. stoljeću, kada je Dragan Plamenac otkrio neke od hrvatskih skladatelja XVI. i XVII. stoljeća i njihova djela te napisao značajne studije o njima, položivši temelje historiografije i izvedbene prakse hrvatske rane glazbe. Kako su ti glazbenici bili relativno dobro upoznati s razvojem onodobne talijanske glazbe i kako su tragovi značajnijih kompozitora i skladbi u hrvatskoj glazbenoj historiografiji nepostojeci ili izgubljeni sve do sredine XVIII. stoljeća, važnost hrvatske kasnorenansne i ranobarokne glazbe oduvijek je bila izrazito naglašavana.

Muzikološka istraživanja pokazala su da je nagli prijelaz iz renesanse u barok na prijelazu XVII. stoljeća najavio velik broj "anticipacija" u domeni svjetovne vokalne i vokalno-instrumentalne glazbe, npr. u emancipaciji od polifonije u homofonim žanrovima poput *frottola* te u obradama vokalnih zborskih skladbi za sologlas uz instrumentalnu pratnju. Zanimljivo je da se

1 KENYON, Nicholas (ur.), *Authenticity and Early Music. A Symposium*, Oxford – NY: OUP, 1988.

2 Op. cit. br. 1, str. 137-207.

3 Ibid, str. 146-149.

4 Ibid, str. 165.

5 Ibid, str. 193.

prvi primjeri umjetničke glazbe koji se mogu nazvati hrvatskim u najširem smislu riječi pojavljuju upravo na tom vremenskom punktu. Uređujući seriju izdanja *Spomenici hrvatske glazbene prošlosti* Lovro Županović za njezin prvi svezak⁶ odabrao je između ostalog obrade *frottola za glas i lutnju i ricercare za lutnju* Franciscusa Bossinensis (Franju Bosanca) i obrade *frottola za orgulje Andrea Antica de Montone* (Andriju Motovunjanina), glazbenika koji su živjeli u Veneciji u prvoj polovicom XVI. stoljeća. Smatraju se hrvatskim zbog toga što su historiografska istraživanja identificirala Bosnu i Motovun kao odgovarajuća mjesta rođenja, što je podvučeno kroatizacijom vlastitih imena, trendom koji se donekle već počeo uzimati zdravo za gotovo. Makar se ni Istra a niti Bosna ne mogu smatrati stabilnim centrima hrvatskog nacionalnog identiteta (koji se naravno uvelike razlikuje od onoga u XIX. stoljeću) u to vrijeme, s obzirom na to da su bili pod nehrvatskom (talijanskom) upravom i utjecajem, bilo je izrazito važno spomenutu dvojicu smatrati hrvatskim skladateljima, a tako je i ostalo, možda više uslijed nekakvog automatizma nego iz izrazitog interesa za Bossinensisove i Anticove *frottole*. Do Bosančevih *frottola* – prvih primjera hrvatske autorske glazbe koje je dijelom našega naslijeda učinila hrvatska glazbena historiografija “sve [se] gubi u magli srednjovjekovne – uglavnom jednoglasne i anonimne – problematike; od njih započinje razdoblje postupnog uključivanja hrvatske umjetničke glazbe u sva suvremena europska zbivanja”⁷. Vidljivo je koliko su Županoviću ključne linearne, teleološke ideje o povjesnom kontinuitetu o kojima je govorio Taruskin.

Bossinensisov kompletni poznati opus sačinjavaju dva sveska zbirke od 102 *frottole* i 46 *ricercara* pod naslovom *Tenori e contrabassi intabulati col soprano in canto figurato per cantar e sonar col lauto*⁸. Zapanjujuće je koliko je naslov zbirke izravan i iskren u imenovanju njezinoga sadržaja. Bosanac je uglavnom obrađivao četveroglasne *frottole* majstora tog žanra Bartolomea Tromboncina i Marchetta Care, prilično jednostavnom ali dosljednom metodom: redukcijom na slog sologlasa uz pratnju lutnje, pri čemu je dionicu diskanta povjeravao glasu u menzuralnoj notaciji, dionicu alta izostavljao kao najmanje neovisnu i značajnu, a dionicu tenora i basa (*Tenori e contrabassi!*) prepisivao u lutnjističku tabulaturu. Poučeni Taruskinovim propitivanjem pojma autorskih intencija, Bossinensis zapravo možemo usporediti s talijanskim muzikologom Benvenutom Disertorijem, koji je prvi objavio Bossinensisov opus⁹ (nasuprot tomu Županović je samo načinio izbor onoga što je smatrao najzanimljivijim iz Disertorijevog izdanja) transkribirao tabulature i menzuralnu notaciju u tzv. modernu notaciju, jer je i Bosanac u suštini tek transkribirao, a ne skladao *frottole*. No želio bih ovaj aspekt problema proširiti i na plan *ricercara*, koje se smatra nekom vrstom vezivnog tkiva između *frottola*, jer ih je Bossinensis “propisivao za uvod svakoj *frottoli* u želji da joj stvori određeni ugodaj”¹⁰. Zanimljivo je da ti ponešto improvizacijski fragmenti elegantne, ali često i prilično jednostavne i ‘ravne’ glazbe za lutnju ponekad imaju arbitrarni karakter, te ih upravo urednička

inicijativa – Bosančeva, Disertorijeva, ali osobito Županovićeva – samouvjereni može “propisati” jedne drugima gdje joj se čini da su sukladne u ugodaju. Neke od “autorskih intencija” aktivnih u glazbi zbirke *Tenori e contrabassi* kakvom je poznajemo – posredovanu nacionalnom tradicijom – očigledno su više Županovićeve nego Bossinensisove. Zašto bi onda bilo imalo drugačije u izvedbenoj praksi?

Županović tvrdi da su tehnike obrade Andrea Antica mnogo sofisticiranije od Bosančeve. Doista, u većini slučajeva Motovunjanin je preuzeo tek basovsku bionicu, ukrašavajući diskantsku i pridržavajući se izvorne harmonijske okosnice u srednjim glazovima uz povremene sitne modifikacije. Zanimljivo je promotriti okolnosti objavljivanja izbora iz tih obrada Tromboncinvih i Carinih *frottola*, a – kako ćemo kasnije vidjeti – i njihove izvedbe. Benvenuto Disertori je uz Bossinensisove obrade *frottola* u spomenutom izdanju¹¹ objavio još sedam Anticovih obrada za orgulje istih *frottola* Tromboncina i Care koje je obradio i Bossinensis, želeći ukazati upravo na već opisane razlike među dvojicom obrađivača/skladatelja. I Županović je uvrstio spomenutih sedam Motovunjanovih obrada u prvi svezak *Spomenika hrvatske glazbene prošlosti*, dok je treći svezak spomenute serije sastavio od kompletnih sedamnaest originalnih Anticovih *frottola*¹², prilikom čijih skladanja se nije koristio poznatim predlošcima. 1975. godine, pet godina nakon objavljinja prvog i dvije godine nakon objavljinja trećeg sveska *Spomenika hrvatske glazbene prošlosti* pod vodstvom violončelista Marijana Jerbića snimljena je gramofonska ploča pod naslovom *Hrvatska stara glazba*¹³, koja je uz skladbe Ivana Lukačića, Vinka Jelića i Tomasa Cecchinija sadržavala i (još jedan) izbor iz spomenutih skladbi Bosanca i Motovunjanina objavljenih u prvom svesku Županovićeve publikacije, i to u izvedbi za violončelo solo, dva violončela, glas uz pratnju violončela, violončelo uz orguljsku pratnju i orgulje solo.

Franciscus Bossinensis na ploči je zastupljen s jednom *frottolom* i tri *ricercara*, potpuno neovisnih od preludijske funkcije koju je sugerirao Županović. Interpreti ih očito tretiraju kao autonomu instrumentalnu glazbu, što je najosjetnije u dvije izvedbe polifognog *ricercara II/18*¹⁴ na dva violončela. Različita tempa i artikulacija (*legato/staccato*) predstavljaju dotični *ricercare* u posve drugom svjetlu i taj izbor kao da ukazuje na to da se glazbeno djelo – ma koliko skromno bilo – mogućnošću da jednakim intenzitetom živi u različitim interpretacijama obogaćuje umjesto da se iskrivilje. Jedine dvije Anticove skladbe na ploči su obrade, makar je Jerbić bez sumnje morao znati za objavljinje svih sedamnaest izvornih *frottola* u trećem Županovićevom svesku. Za bilo kojeg glazbenog subjekta XX. stoljeća, koji je u određenoj mjeri još uvek obilježen glazbenim mentalitetom prijašnjeg stoljeća, pri povjesnoj izgradnji nacionalne glazbene tradicije – prepostavljamo da su to bile Županovićeve namjere – tih sedamnaest *frottola*, kao autentični produkti Skladatelja, bile bi važnije od obrada. Marijan Jerbić svojom izvedbom i te *frottole* očito percipira kao posebnu

11 V. br. 9.

12 ŽUPANOVIĆ, Lovro, *Spomenici hrvatske glazbene prošlosti III. Andrija Motovunjanin (Andrea Antico de Montona)*: Sedamnaest *frottola*, Zagreb: Društvo hrvatskih skladatelja, 1972.

13 *Hrvatska stara glazba*, Jugoton, 1975. Umjetničko vodstvo: Marijan Jerbić, violončelo. Andelko Klobučar, orgulje; Željko Švaglić, violončelo; Josip Novosel, tenor; Mladen Häusler, bariton.

14 Oznake *ricercara* preuzete s ovitka ploče i iz *Spomenika hrvatske glazbene prošlosti*: rimskim brojem označen je broj sveska zbirke *Tenori e contrabassi* a arapskim redoslijed *ricercara* u pojedinom svesku.

vrstu instrumentalne glazbe, makar ih je sam skladatelj zamislio kao obrade eminentnih vokalnih skladbi na koje je onodobna većnjanska glazbena publika trebala reagirati pozitivno. Imajući na umu vrijeme nastanka, možemo se poigravati i sa spomenutim historijskim hipotezama o anticipaciji prelaska iz renesanse u barok, i to na planu izvedbe. Razlika u odabiru instrumenata za izvedbu tih dviju *frottola* može u tom smislu postati znakovita: *Si e debole il filo* izvodi violončelo uz orguljsku pratnju, sugerirajući monodijski slog, dok *O che aiuto, o che conforto* interpretiraju dva ‘pjevajuća’, *espressivo* violončela, ukazujući na polifoniju kao kompozicijski model.

Najbolji način da se u potpunosti shvati specifičnost izvedbi na ploči *Hrvatska stara glazba* jest da ih se usporedi s izvedbama drugačijeg pristupa, npr. s također neautentičnom interpretacijom Vladimira Ruždžaka, koji je snimio vokalne skladbe iste grupe kompozitora (Bossinensis, Antica, Skjavetića, Lukačića, Jelića) uz pratnju orgulja i violončela. Za razliku od Jerbićeve Ruždjakova interpretacija usvojila je normu *continua* koji sviraju orgulje i violončelo, naglašavajući tako kontinuitet i anticipaciju u domeni opće i nacionalne povijesti glazbe. Usporedimo li izvedbe Motovunjaninove već spomenute *frottole* *O che aiuto o che conforto*, primijetit ćemo da je Željko Marasović, orguljaš na snimci čiji je Ruždjak bio umjetnički voditelj, odabrao konvencionalni pristup, dok su Jerbić i Švaglić postigli možda jednu od najintenzivnijih izvedbi na cijeloj ploči. Osim dodanih prohodnih tonova u par kadenci i povremeno izostavljenih unutarnečnih glasova u harmonijskom slogu nema značajnijih zahvata od

strane izvođača u tu skladbu kolažnoga karaktera. Prekomjerni *vibrato* i *espressivo* dvaju pjevajućih violončela nastoji raspoloviti harmonijski slog korištenjem *arpeggia* i dvohvata da bi gornje violončelo moglo preuzeti dionicu diskanta i alta, a donje tenora i basa Anticove *frottole*. Pritom “rana hrvatska glazba”, važno naslijede iz prošlosti, progovara na gotovo potresan način, naznačujući istovremeno i neku vrst otuđenja te glazbe koja je bila stoljećima mrtva da bi je entuzijastični histori(c)isti revitalizirali i umetnuli u ono što volimo nazivati našom nacionalnom glazbenom tradicijom.

Potom primjerima nastojao sam pokazati kako uključenjem urednika i muzikologa u kreativni proces izvedbe on postaje zamršenijim. Mislim da je korisnije biti svjestan onoga što je u pozadini određene izvedbene prakse nego se tvrdoglavu zauzimati za određenu poziciju. Potreba za stvaranjem osjećaja kontinuiteta s dostignućima umjetničke glazbe kao i s konceptom nacionalnog, hrvatskog glazbenog nasljeda (koje je još uvijek u formirajuću) pokazuje se čak i u mediju izvedbene prakse. Ma koliko različiti bili interpretacijski pristupi – autenti(sti)čni, konvencionalni poput Ruždjakovog ili jednako neautenti(sti)čni, ali tim neobičniji poput Jerbićevog – ne možemo pobjeći vlastitome vremenu, ni kada težimo modernom, ni kada čeznemo za prošlošću. Svi spomenuti pristupi ipak imaju zajedničku crtu u želji da se oživi, da se u (možda nepostojeće) sjećanje prizovu davno izgubljene, no ponovno pronađene **priče iz davnine**, bilo uz pomoć muzikoloških istraživanja, intuicije pojedinaca ili kombinacije tih dvaju pristupa.

“JAN” grafičke usluge i trgovina

Telefon: 01/3028 089 ili 01/3704 771 • e-mail adresa: antun.halonja@zg.tel.hr

Iz našega proizvodnog programa izdvajamo:

Notni papir u arcima	cijena 0,50 kn po arku
Kajdanka B5 formata, 30 listova, mekoga uveza, klamana	cijena 5,00 kn
Kajdanka B5 formata, 60 listova, mekoga uveza, klamana	cijena 10,00 kn
Kajdanka B5 formata, 100 listova, tvrdoga uveza, šivana	cijena 20,00 kn
Notna bilježnica A4 formata, 40 listova, mekoga uveza, klamana	cijena 10,00 kn

Upisnica u **Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara**

Ime i prezime: _____

Stručna spremna i stečeni naziv: _____

Radno mjesto i naziv ustanove: _____

Adresa na koju želim primati obavijesti: _____

Mjesto i poštanski broj: _____

E-mail adresa: _____

U _____, dana _____ Potpis: _____

Terminološke dileme (II)

“Strano” i “domaće”: o problemu asimilacije stranoga nazivlja u hrvatsku glazbenu terminologiju

Nikša Gligo

Ovoga puta bih se u rubrici *Terminološke dileme* htio vratiti problemu naznačenom u naslovu priloga, napominjući odmah da razlog za moj odabir ove teme nipošto nije u tomu što se problem eventualno riješio pa ga zato više ne bi ni trebalo tretirati kao problem. Upravo suprotno! Problem je zapravo nerješiv, ponajprije zbog sintetičkoga karaktera i hrvatskoga jezika i tomu karakteru sukladnoga fonološkog pravopisnog načela: “[...] slova [su] pismeni znakovi za razlikovne jedinice – foneme (osim nekih vrlo rijetkih odstupanja), a ne za njihove izgovorne realizacije.” (BARIĆ i drugi 1979: 71) A namjera mi je ovdje upozoriti na neke promjene u samomu jeziku struke koje sam, štoviše, sam izazvao i tako potaknuti daljnje promišljanje ovakvih problema asimilacije stranoga nazivlja u hrvatsku glazbenu terminologiju.

Podsjetio bih najprije na vrlo bitan odlomak iz “Riječi jezičnoga savjetnika” (tj. Josipa Silića) u momu *Pojmovnom vodiču...*:

“Stručni je diskurs metajezičan pa je prirodno da u njemu ima više jezičnoga konstruktivizma nego u drugim, nestručnim diskurzima. To je onda i razlog zašto nećemo biti toliko osjetljivi kad u njemu nađemo nešto više ‘nedomaćega’, tj. ‘stranoga’. U tom nam smislu ni posve strano neće uvijek biti ‘strano’ – recimo, riječ napisana onako kako se piše u jeziku iz kojega je uzepta. Kako je takva riječ **terminologizirana**, njezino bi prenošenje u domaće pismo ili prevođenje na domaći jezik moglo izazvati stručne nesporazume. Zato ju je ponekad bolje, makar privremeno (dok se ne uspostavi jednoznačan odnos između nje i domaće zamjene), ostaviti netaknutom. To, dakako, ne znači da stručni jezik treba izmaknuti ispod kontrole normi (hrvatskoga) standardnog jezika. To samo znači: ‘dopustiti’ mu onoliko koliko mu, kao stručnome jeziku, pripada. Jedno je od temeljnih načela polifunktionalnosti (svakoga) standardnog jezika poštivati i njegovati ono što njegove funkcije (koje nazivamo funkcionalnim stilovima) imaju kao svoje posebnosti. Pravila jednoga funkcionalnog stila ne moraju biti nužno i pravila drugih funkcionalnih stilova. Njihovo bi izjednačivanje dovelo do dokidanja dijalektičkoga odnosa **standardni jezik: funkcionalni stilovi**. I to bi onda naudilo i standardnome jeziku i njegovim funkcionalnim stilovima.” (SILIĆ 1996: XIV)

Pa onda nešto dalje:

“U vezi je s onim što sam rekao načelno o stručnom (u ovome slučaju – glazbenome) jeziku i problem pisana složenica tipa *rock-glazba* i *blues-ljestvica*. Takve su poluanalitičke (‘bastardne’) konstrukcije ‘nužno zlo’: da bi se sprječilo popridjevljenje imenica *rock* i *blues* (*ročni* – kako bi to sustav hrvatskoga jezika zahtijevao i *bluzni*). (Treba odmah reći da tome ne staje na putu lingvistički, nego sociolingvistički, a ponekad i psiholingvistički razlozi.) [...] Kako pak pisati riječi *rock*, *jazz*, *blues* itd. *rock*, *jazz*, *blues* itd. uvijek tako ili *rok*, *džez*, *bluz* itd. – uvijek tako ili i *rock* i *rok*, i *jazz* i *džez*, i *blues* i *bluz* itd., pa onda kad jedno, kad drugo – to ostaje otvorenim pitanjem.” (SILIĆ 1996: XVI)

Napominjem da je pitanje i dalje ostaje otvorenim a htio bih

prodiskutirati nekoliko dalnjih načela od kojih neka čak i odstupaju od mojih prijedloga u *Pojmovnomu vodiču*.

Koliko se sjećam, mislim da su se prvi tragovi pisana stranih riječi po fonološkim načelima u glazbenu nazivlju javili preko kojih dvadesetak godina, i to onda kada se *violoncello* počelo pisati violončelo a *cembalo* čembalo. Lektori su u početku sumnjičavo reagirali na ove inicijative ali se danas može reći da ih se prihvata bez ikakvih zadrški. Dakle, riječ je o pomaku granica primjene fonoloških načela i pitanje koje nas muči jest upravo u tomu koliko se daleko može ići u tomu pomicanju granica. Iz prethodno navedenih Silićevih primjera (*rock*, *jazz*, *blues*) jasno je da se u praksi nije ni prišlo razmišljanju o pomaku granica prema fonološkoj ortografiji jer bi oblici *rok*, *džez* i *bluz* izgledali nakaradno. (O tomu će još biti govora na kraju ovoga prijedloga!)

No to se ne mi moglo reći za neke druge pojmove!

1) Zašto npr. pojam *passacaglia* ne pisati pasakalja, *solfeggio* solfedo, *musical* mjužikl, *happening* hepening ako već violončelo nije *violoncello* a ni čembalo *cembalo*? No ovdje izvorni pojmovi nisu bez razloga pisani u kurzivu a oni asimilirani normalnim sloganom. Neka to bude slovna sugestija razlike između izvornih pojmoveva na stranim jezicima (no ipak asimiliranih u hrvatski jezik) i onih koji se asimiliraju po fonološkim načelima.

2) Naravno, nijedan od navedenih pojmoveva ne da se prevesti na hrvatski – što bi inače bilo spasonosno rješenje. U ovoj grupi neprevedivih pojmoveva ipak treba razlikovati neke nijanse na koje će upozoriti kroz više grupe primjera:

2a) Neki od posve neprevedivih pojmoveva opisu se pisanju po fonološkim načelima iz razloga koje je teško objasniti a vjerojatno proizlaze iz stanovitih navika u njihovom funkcioniranju u metajeziku glazbe. Evo nekih od njih: *a cappella*, *commedia dell'arte*, *opera seria*, *opera buffa*. (Naravno da ih je u izvornu obliku uvijek nužno pisati u kurzivu!)

2b) Zanimljiv pojam za razmišljanje nudi organologiski pojam *piccolo*. Svi znamo da je to kraćenica od talijanskoga pojava *flauto piccolo* koja taj izvorni oblik mahom zadržava na engleskom, njemačkom i francuskom jeziku, premda na njemačkom i na francuskom nalazimo i pojam u prijevodu (*kleine Flöte*, odnosno *petite flûte*) (BRACCINI 1992: 22-23). Ovdje nam se nude dvije mogućnosti asimilacije pri čemu mi je druga nekako bliža: a) Može se zadržati izvorni oblik *piccolo* ali ga onda svakako treba pisati u kurzivu. b) Može se pojam prevesti kao mala flauta. Svakako mi se čini da ovdje pisanje po fonologiskom načelu (pikolo) nikako ne bi došlo u obzir.

2c) Pojam *intermezzo* poseban je problem: Ako ga želimo asimilirati po fonološkomu načelu, nećemo to moći jer u hrvatskom jeziku ne postoji slovni znak za talijanski fonem koji se piše *zz* a ako napišemo intermeco, doista se čini da vrijeđamo oba jezika, i talijanski i hrvatski.

2d) Neke se pojmove moglo prevesti (na druge jezike) i posljedice su poučne. Uzmimo za primjer engleski pojam *cluster* koji znači vertikalni sklop koji se sastoji isključivo od naj-

manje dvije male i/ili velike sekunde. Njegov tvorac, Henry Cowell, izvorno ga je nazvao *tone-cluster* (COWELL 1969: 117) i u tomu ga je obliku po prvi put uvrstio u metajezik glazbe. Iz prakse je poznato da se kasnije uobičajila kraća varijanta *cluster*. Ako posegnemo za ma kojim kompetentnim općim engleskim rječnikom u njemu ćemo rijetko naći značenje u metajeziku glazbe. Tako npr. u vrlo mjerodavnom englesko-hrvatskom rječniku Željka Bujasa *cluster* znači skupinu, grup(ic)u, roj, hrpu, grozd, kitu (BUJAS 1999: 158). Nasumce smo konzultirali neke priručnike na stranim jezicima i ni u jednomu od njih se riječ *cluster* ne prevodi zato da bi je se uključilo u korpus (neengleskoga) metajezika glazbe. Jedino se navodi značenje engleskoga pojma na odnosnomu jeziku, npr. *Traube* (= grozd) i *Büschen* (= svežanj, kita) (HIRSCH 1984: 99), *Traube* (= grozd) (GURLITT-EGGEBRECHT 1967: 177) na njemačkomu, odnosno *grappe* (= grozd) (GINER 1995: 86) na francuskому. Na kriji bi nas put možda mogao odvesti Messiaenov pojma *grappes d'accords* (= grozdovi akorda) (MESSIAEN 1944: 45), no tu zapravo uopće nije ni riječ o *clusteru* u Cowellovu smislu. Dakle, prijevod na hrvatski bio bi zasigurno besmislen. U *Pojmovnu vodiču* (GLIGO 1996: 34-36) pojma navodim i obrađujem u izvornoj (engleskoj) ortografiji (tj. kao *cluster*). Danas mislim da bi ga se jednostavno moglo asimilirati u korpus stručnoga jezika glazbe po fonološkim načelima, tj. kao **klaster**. Onaj tko to ne želi prihvati, tj. onaj tko inzistira na etimološkoj ortografiji neka se onda posluži kurzivom (*cluster*).

3) Zanimljivo je kako općenito reagirati na sljedeći prijedlog što ga nudi Silić: "Ako se prihvati [...] načelo ['ne prevoditi i ne prilagođavati'], kakav će se stav prema neprevedenim i strukturno neprilagođenim rijećima zauzeti u cijelini hrvatskoga standarnoga jezika? Hoće li se one i izvan struke pojavljivati neprevedene i struktorno neprilagođene? Jasno je da ne treba mnogo razmišljati o tome hoće li se područnome stručnjaku dati oblik *performance* ili oblik *performansa*, odnosno *performans*. No što s takvim oblicima kad se budu morali pojaviti u nestručnoj pisanoj komunikaciji?" (SILIĆ 1996: XVI)

Ako posegnemo za pouzdanim hrvatskim rječnicima kao za izvorima podataka o "nestručnoj pisanoj komunikaciji", naići ćemo na zanimljive prijedloge. Vladimir Anić npr. nudi dvije riječi: **performance** je riječ latinskoga podrijetla pa je moguća i u latiniziranom obliku kao performacija a znači "izvedbu, izvođenje, provođenje, ispunjavanje ([...] u radu elektroničkih uređaja, aparata i sl.)"; **performansa** je pak riječ engleskoga podrijetla (djelomično fonetizirana riječ *performance*) a znači "izvedbu, izvođenje, provođenje, primjenu" (ANIĆ 1998: 746).¹ Bez obzira na to što je značenjski nejasna razlika u značenju dvaju različitim oblicima riječi (v. o tomu kasnije!), ovakvo "operiranje" s izvornim oblikom omogućilo mi je da se daleko slobodnije postavim prema problemu asimilacije pojma **environment**, **enviromenta umjetnost**. Naime, u *Pojmovnu vodiču* rabim engleski oblik i prešutno podrazumijevam da će ga se čitati po tomu izvoru, unatoč tomu što nije fonološki zapisan (v. GLIGO 1996: 71-72). Dvojbe, dakako, ostaju jer je moguć i francuski izgovor istoga pojma s obzirom na francuski njegov korijen *environ*.

¹ Potrebno je naglasiti da je na CD-ROM-u pod naslovom *Veliki rječnik hrvatskoga jezika* istoga autora što ga je krajem 2003. godine (premda godina nije navedena na izdanju) izdao Novi Liber izbačena natuknica performance a performansa je posve drugačije definirana. No, budući da to nije područje našega izravnog interesa, upućujemo zainteresirane izravno na CD-ROM.

(Slično je i s riječi performans što je gore nudi Silić!) No prijeđlozi što ih je iznio Silić u vezi s pojmom performance nude također mogućnost da se **environment** (pa tako i **environmenta umjetnost**) jednostavno asimilira kao hrvatski pojma, tj. da ga se izgovara onako kako je zapisan. Sve to, dakako, zato što bi prijevod (okoliš, okolišna umjetnost) bio absurdan, tj. pojma bi se u takvu obliku posve lišio funkcionalnoga stila tehničkoga pojma i/ili stručne riječi.

Navedeni primjeri, koje ponajprije treba shvatiti kao uzorce, paradigme određenih problema asimilacije, najbolje pokazuju koliko su moguća rješenja složena, pogotovo ako nam je cilj i stručna i jezična standardizacija nazivlja. Na stručnomu je aspektu naročito potrebno inzistirati jer je učinkovitost nazivlja u svakomu metajeziku najtočnije ogledalo zrelosti struke.

Na kraju bih još htio komentirati prijedlog što ga nudi Silić na kraju gore citiranoga ulomka (SILIĆ 1996: XVI) kada razmatra mogućnost ravnopravnoga pisanja pojmove *rock*, *jazz*, *blues* i *rok*, *džez*, *bluz*. Držim da bi nas ovakvo načelo ravnopravnosti udaljilo od težnji prema standardizaciji. Jer nepisano je terminološko pravilo da svaki oblik (način pisanja) tehničkoga pojma i/ili stručne riječi podrazumijeva određenu specifičnost značenja (podsjetimo se prethodno spomenutih Anićevih riječi performanca i performansa premda je tu riječ o funkcionalnu stilu koji se odnosi na – rekao bi Silić – "nestručnu pisani komunikaciju"!): Ako se kvazi isti pojmovi pišu različito, ta bi različitost moralna ukazivati i na razlike u značenju. Prema tomu *rock* ne bi smiso biti istoga značenja kao *rok*, *jazz* kao *džez* a *blues* kao *bluz*. Budući je posve nerazvidno na čemu bi se mogle temeljiti ovakve značenjske razlike, neopravdano je težiti i ravnopravnosti ovakvih načina pisanja.

Literatura

- ANIĆ, Vladimir, *Rječnik hrvatskoga jezika*³, Zagreb: Novi Liber, 1998.
 BARIĆ, Eugenija - LONČARIĆ, Mijo - MALIĆ, Dragica - PAVEŠIĆ, Slavko - PETI, Mirko - ZEČEVIC, Vesna - ZNIKA, Marija, *Priručna gramatika hrvatskoga književnoga jezika*, Zagreb: Školska knjiga, 1979.
 BRACCINI, Roberto, *Praktisches Wörterbuch der Musik. Italienisch - Englisch - Deutsch - Französisch*, Mainz - München: Schott - Piper, 1992.
 BUVAS, Željko, *Veliki englesko-hrvatski rječnik*, Zagreb: Globus, 1999.
 COWELL, Henry, *New Musical Resources*, New York: Something Else Press, 1969.
 GINER, Bruno, *Aide-mémoire de la musique contemporaine*, Paris: Durand, 1995.
 GLIGO, Nikša, *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća s uputama za pravilnu uporabu pojmove*, Zagreb: Muzički informativni centar KDZ - Matica hrvatska, 1996.
 GURLITT, Wilibald - EGGBEBRECHT, Hans Heinrich (ur.) *Riemann Musiklexikon. Sachteil*¹², Mainz: Schott, 1967.
 HIRSCH, Ferdinand, *Das grosse Wörterbuch der Musik*, Wilhelmshaven: Heinrichshoffen, 1984.
 MESSIAEN, Olivier, *Technique de mon langage musical*, Paris: Leduc, 1944.
 SILIĆ, Josip, Riječ jezičnoga savjetnika, u: GLIGO, Nikša, *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća s uputama za pravilnu uporabu pojmove*, Zagreb: Mužički informativni centar KDZ - Matica hrvatska, str. XIII-XVI, 1996.

Predstavljamo članove Društva: Adalbert Marković

Svi, koji smo glazbu učili u hrvatskim glazbenim školama u zadnjoj četvrtini 20. stoljeća, na solfeggiu smo se služili zbirkama Adalberta Markovića *555 primjera za solfeggio* (Zagreb, Školska knjiga; 14 izdanja, 1975. – 2003.) i *222 primjera za solfeggio* (Zagreb, Školska knjiga; 3 izdanja, 1978. – 1985.). Zahvalnost prof. Markoviću za ove dvije zbirke, koje će u glazbenoj pedagogiji uvijek imati svoje mjesto i koje su uzor sličima u nas, kao i njegov dugogodišnji pedagoški rad, razlog su njegovu proglašenju za počasnog člana Hrvatskog društva glazbenih teoretičara, što je radosno prihvatio. Ove je godine prof. Marković proslavio 75. rođendan, što je svečano obilježeno pod okriljem Hrvatskog društva skladatelja i Cantus d.o.o. Dobrom Eriku Krpan, urednice publikacije koja je tom prigodom tiskana, u našem časopisu objavljujemo tekst o prof. Markoviću, kako bi našeg počasnog člana predstavili i vama, dragi čitatelji. Uz tekst je i popis skladbi. Za opširnije podatke o skladbama, kao i za popis djela koja su snimljena na nosače zvuka, nažalost, nije bilo mesta, pa molim zainteresirane da se s upitim obrate na Hrvatsko društvo skladatelja. (ur.)

Životopis

1929. – rođen 19. veljače u Zagrebu.
1954. – srednjoškolski nastavnik.
1957. – 1961. glazbeni urednik na Radio Zagrebu.
1959. – diplomirao je kompoziciju na Akademiji za glasbo u Ljubljani, u razredu Lucijana Marije Škerjanca.
1961. – 1972. profesor na Glazbenoj školi Pavla Markovca u Zagrebu.
1961. – 1971. – dirigent Akademskog zbora Ivan Goran Kovačić.
1967. – 1979. – tajnik Hrvatskog društva skladatelja; osobito aktivnan na području zaštite autorskih prava te društvenom priznavanju statusa skladatelja i promicanju hrvatskoga glazbenog stvaralaštva u zemlji i u inozemstvu.
1972. – profesor teorijskih predmeta na Pedagoškoj akademiji u Zagrebu.
1978. – 1999. – najprije docent, a potom profesor na Muzičkoj akademiji u Zagrebu i pročelnik Odsjeka za glazbenu kulturu.
1979. – 1990. umjetnički voditelj manifestacije Dani hrvatske glazbe.
1985. – povelja s plaketom HDS kao zaslужnom članu u povodu obilježavanja 40. obljetnice Društva.
1985. – 2003. profesor na Pedagoškom fakultetu u Osijeku.
1986. – 1988. – predsjednik Hrvatskog društva skladatelja.
1991. – Nagrada *Vladimir Nazor* za životno djelo.
1992. – predsjednik Hrvatskog društva skladatelja.
1993. – Nagrada grada Zagreba.
1994. – 1996. predsjednik Hrvatskog društva skladatelja.
1995. – Odličje reda Danice hrvatske s likom Marka Marulića.
1997. – Odličje Danice hrvatske s likom Antuna Radića.
1997. – predsjednik Organizacijskog odbora 34. Međunarodne glazbene tribine u Opatiji.
1998. – predsjednik Hrvatskog društva skladatelja.
1998. – Nagrada *Boris Papandopulo* Hrvatskoga društva skladatelja.
1998. – Nagrada za životno djelo Hrvatskog društva glazbenih i plesnih pedagoga.

Kako vrijeme odmiče i uspostavlja se potrebna distanca spram događaja u hrvatskoj glazbi druge polovice 20. stoljeća tako je misao o složenosti našega skladateljskog krajolika sve više temeljena na polazištima što tu složenost ne razabiru isključivo kroz oprečnost estetskih gledišta, nego važan prostor hrvatskih skladateljskih aktivnosti tog razdoblja pripada idejama koje su ishodile iz tradicionalnih skladateljskih vrijednosti i tek su tu i tamo dopuštale iskorak u novo, videći to novo ne kao drastičan zahvat u svjetonazoru, nego tek kao jednu od mogućnosti pridodanu onim postojećima, poznatim i iskušanim. Grupa skladatelja takvih – dakako, ovdje uzetih samo načelno – skladateljskih uporišta, ponegdje nazivana i trećom strujom hrvatskih skladatelja – utisnula je, međutim, nezanemariv trag u povijest hrvatske glazbe druge polovice 20. stoljeća, ne samo zbog u nekim slučajevima antologičkih ostvarenja, nego i zbog mjesta i položaja unutar same strukture tog stvaralaštva kojom je složenost istodobno trajućih različitih skladateljskih estetika osigurala potrebnu ravnomjernost uporišnih točaka na koje se oslanjala budućnost te glazbe.

Jedan od istaknutih pripadnika te grupe skladatelja svakako je Adalbert Marković, skladatelj čija su specifična skladateljska zanimanja obuhvatila područja ponajviše komorne i zborске, te glazbe za tamburaške ansamble s nekoliko bitnih ostvarenja na području vokalno-instrumentalne glazbe. Na područjima od skladateljeva pretežnog interesa moguće je razabrati specifične značajke koje definiraju autorov umjetnički izraz i moglo bi ih se opisati kao:

- a) emocionalizirani slog kojega sam autor naziva neoromantičkim poimanjem obradbe tonske građe;
- b) sklonost prema krajnje sublimiranom iskazu, što se najviše očituje u tretiraju formi, a nerijetko može biti i u suprotnosti s a);
- c) pjesništvo kao nadahnute, a u uskoj vezi s artikulacijom oblika; posljedica je

d) trajni interes za vokalnost, podjednako na području zborске glazbe, kao i solo pjesme ili pak vokalnog elementa kao čistog, značenjem riječi netaknutog izvora zvuka;

Dvije velike grupe djela – zborска i ona posvećena tamburaškim ansamblima – nastajale su dijelom iz utilitarnih, praktičnih razloga, poticane potrebama pojedinih amaterskih ili, rijede, profesionalnih ansambala ili tematskih festivala poput Festivala hrvatske tamburaške glazbe u Osijeku, a dijelom iz sklonosti određenoj vrsti glazbenog iskaza. Dakako, vokalni je idiom, rečeno je već, na ljestvici tih sklonosti vrlo visoko, a ta ga sklonost prati još iz mladih dana, iz razdoblja kada se intenzivno bavio zborovima i zborском glazbom. Zborска je glazba jedno od područja gdje se vidi ne samo širina Markovićeva zanimanja, nego je to područje koje potvrđuje raniju tvrdnju o otklonima u novo, točnije, o uključivanju pojedinih spoznaja o novome u tradicionalni glazbeni izraz. Nekoliko je antologičkih ostvarenja zabilježio Marković unutar svoga zborског opusa. Na čelnom je mjestu *Koza*, zbor nastao 1963. godine na stihove Mate Balote, snažnoga vokalnog izraza i za interprete zahtjevnoga zapisa, neobično dojmljiv u postizanju izražajnoga jedinstva između stiha i glazbe, ali u biti tradicionalne fakture, na vrhu je krivulje poznati *Trenos*, zborска tužaljka za poginulim prijateljima iz 1977. u kojoj Marković svu emocionalnu težinu izraza utiskuje u slobodni protok ljudskoga glasa oslobođen graničnih vrijednosti koje stvaraju taktne crte i time bliži neposrednom ljudskom

kazivanju. Iz tog će se iskoraka Marković vratiti u tradicionalne okvire kao svom ishodišnom izboru, obogačen, međutim, za znanja koja će utjecaju folklornoga idioma odrediti ulogu tek jednog od parametara u dotjeranoj, uravnoteženoj strukturi cjeline skladbe.

Slične je krivulje moguće naći i u stvaralaštvu za tamburaški orkestar s time da valja pridodati i činjenicu da je Marković izdigao tamburašku glazbu do razine na kojoj ona egzistira kao koncertna glazba itekako zahtjevnoga zapisa.

Unatoč, međutim, važnosti ove dvije skladateljske cjeline unutar Markovićeva opusa za poimanje tih vrsta u hrvatskoj glazbi općenito, dosadašnji je vrhunac Markovićeva stvaralaštva u komornom stvaralaštvu – najbolje to, primjerice, dokazuju *II. gudački kvartet* iz ranijih godina (1965.) ili *Trio sonata* za trio gitara (1992.) iz kasnijih godina stvaralaštva – te u velikim vokalno-instrumentalnim ostvarenjima, u oratoriju *Moj grad*, a osobito u ciklusu *Snijeg na Mirogoju* za bariton i orkestar kojega je Marković skladao na stihove Dubravka Ivančana. Potonje djelo doteče i pitanje skladateljeva interesa za hrvatsko pjesništvo, osobito za ovo spomenutog pjesnika Dubravka Ivančana, ali i za stihove Vesne Parun i Jure Kaštelana, nerijetko nalazeći ne samo u obliku pjesme, u značenju stiha, nego i u njegovoj specifičnoj muzikalnosti poticaj i rješenje za njegov uglazbljeni lik. Mahom su u tome prebiranju po hrvatskom pjesničkom fundusu i najvredniji Markovićevi radovi na području solo pjesme (*Tri pjesme iz "Slobodne noći"*, za tenor i klavir (1960.), *Doček večeri*, za mezzosopran ili bariton i klavir (1993.), *Četiri ljubavne*, za sopran i klavir (2000.).

Nije, napokon, naodmet kazati kako se važan dio smisla u dosadašnjem stvaralaštvu Adalberta Markovića nazire u čistoj radosti stvaranja glazbe, onkraj spekulativnosti kao procesa koji bi joj a priori zadao mjerila. Biti s glazbom i uz nju može biti dragocjen način življjenja, a Adalbert Marković je upravo tako odredio svoj život.

Erika Krpan

Zabilježili su o skladatelju i njegovim djelima

Dodatni razlog za pohvalu prvoga koncerta Gudačkoga kvarta Radiotelevizije Zagreb jest njihova izvedba... djela *Minijature* Adalberta Markovića. Kompozicija predstavlja niz tonalnih skica koje se odlikuju zanimljivim zvukom i tehničkom kompetencijom forme. Skladatelj je za ovo djelo primio drugu nagradu na natjecanju u suvremenoj komornoj glazbi u Beogradu 1963. godine.

(Andrija Tomašek, *Vjesnik*, Zagreb)

Popdnevni program izведен u dvorani Apollo Opere Linden spojio je glazbu namijenjenu puhačkim instrumentima i klaviru s kabaretskim programom... Jedino nas je zagrebački skladatelj Adalbert Marković (1929.), autor četiriju aforističnih i međusobno odvojenih Minijatura, potaknuo na slušanje puhačkih instrumenata. Slušateljima je velik užitak glazbe pružilo muziciranje puhačke sekcijske ansambla Leipziger Gewanhaus.

(H. Heinz Stuckenschmidt, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*)

U Središnjem klubu skladatelja slušali smo još jedan program jugoslavenske glazbe u izvođenju sovjetskih umjetnika... Drugo djelo na programu, *Moments musicaux* Adalberta Markovića, koje čine četiri minijature za puhački kvintet, također je nedavno napisano. Skladano je dodekafonski i donosi uspješan lakovanski izričaj... svaka minijatura stvara vlastiti lirske ugodaje... Skladatelj je očito sklon primjeni cjelokupnih tehničkih mogućnosti pojedinog instrumenta, polifonog pokreta i šarolikim zvučnim bojama.

(*Sovjetskaia muzika*)

Nakon bučne, anakronistične i romantične narativnosti velikog broja hrvatskih djela, svaka kompozicija koja je pokušala zaobići kako bi izrazila vlastitu glazbenu misao doima se glasnikom nade i očekivanja. U svjetlu prethodno rečenoga, nemameštivost Markovićeva djela *Moments musicaux* za puhački kvintet postaje pozitivno obilježje...

(Petar Selem, *Telegram*, Zagreb)

Markovićeva briga oko formalnog izgleda glazbenoga djela odaje dominantnu skladateljevu skrb oko klasičnih proporcija glazbene forme (čak i onda kada nije posrijedi neki normativno prepoznatljiv formalni uzorak, već se forma skladbe razvija na način *fantazije*) i tradicionalnih postupaka rada s glazbenim materijalom. S druge strane, Markovićeva je pažnja usmjerena na dramaturgiju glazbene forme koja pojedinim motivima i glazbenim frazama povjerava snažne kinetičke energije što, na način ljudskoga govora, uviјek prema naprijed usmjeravaju njezin jedinstveni glazbeni protok.

(Borko Špoljarić, komentar uz CD Adalbert Marković: *Moments musicaux*, HDS/MBZ/HDS, Zagreb, 1999.)

Adalbert Marković – Berti djelatni je pomagač ispravljanja iskrivljenih, jedljivih sudova o tamburi. Može biti ponosan na svoje autorstvo i izvorišta. Vezan za sadašnjost ne rasipa se na fatamorgane, radi ono što pruža zadovoljstvo skladatelju i slušateljima. Sve te poeme, pastorale, načini, ronda, pejsaži, solo popijevke, nokturna, gavotte, sarabande, preludiji, suite, i da ne nabrajam baš sve oblike iz popisa skladbi, izmodelirale su i njegov vlastiti lik, stvorile simboličke slike sa sretnim i spretnim temama.

(Ivo Furić, katalog XXII. festivala hrvatske tamburaške glazbe u Osijeku)

Marković maksimalno koristi tonski opseg svake tambure i svaku orkestralnu dionicu podjednako. Sporednih dionica u njegovoj orkestraciji nema. Teme su velika tonskog opsega, u dubini i visinu sežu do granice dobrog i čistog zvučanja.

Posebnu pozornost pridaje fraziranju, artikulaciji i dinamici, služi se bogatim harmonijama, svakojakim modulacijama, a orkestraciji daje vlastito obilježje.

(Mihael Ferić, *Cantus*, Zagreb, 2003. br.122)

Popis djela po vrstama

Vokalno orkestralna glazba

Po dragom kraju, ciklus za zbor i komorni sastav, 1960.
Godišnja doba, za dječji zbor i orkestar, 1961.
Pjesma o mojoj zemlji, kantata za sole, recitatora, mješoviti zbor i simfonijski orkestar, 1963.
Armija slobode, kantata za sole, mješoviti zbor i simfonijski orkestar, 1965.
Neobični doživljaji mladog Sena, suita iz glazbe za radijsku dramu, 1965.
Jezero u Zelengori, za mezzosopran i simfonijski orkestar, 1971.
Moj grad, oratorijski recitator, mješoviti zbor, simfonijski orkestar i mgtf. vrpcu, 1982.
Snijeg na Mirogoju, ciklus za bariton i simfonijski orkestar, 1986.
Tri ljubavne tužbalice, za mezzosopran i simfonijski orkestar, 1986.

Orkestralna glazba

Passacaglia, 1956.
Sinfonija u tri poeme, 1958.
Mladost u pokretu, 1965.
In modo antico, suita, 1967.
Studija za klarinet i gudački orkestar, 1968.
Collage za violinu, harfu i simfonijski orkestar, 1970.
Diptih za dva glasovira, timpane i gudački orkestar, 1970.
Cantus za rog i gudački orkestar, 1971.
Poema, za simfonijski orkestar, 1974.
Muzika za gudače (In modo classico), 1982.
Koncertantni stavak, za violončelo i orkestar, 1988.
Cetiri bagatele, za gudački orkestar, 1990.
Aquarius, za gudački orkestar, 1994.
Concert Piece, za gitaru i gudački orkestar s udaraljkama, 2003.
Intrada, za puhački orkestar, 2004.

Komorna djela

Dva romantična trenutka, za klavir, 1950.
Spomen, za klavir, 1950.
Fuga, za gudački kvartet, 1951.
Suza, za klavir, 1951.
Tuga za lutkom, za violinu i klavir, 1953.
Fuga na zadanu temu, za klavir, 1953.
Sonata, za klavir, 1953.
1. preludij, za klavir, 1954.
Tri impresije, za klavir, 1955.
2. preludij, za klavir, 1955.
Karneval, suita za puhački sekstet, 1956.
Trio za mlade, za klavirski trio, 1953.
Pet preludija, za klavir, 1956.
Prvi gudački kvartet, 1956.
Duhački kvintet, oko 1958., zagubljeno
Lento, za flautu i klavir, 1960.
5 bagatela, za gudački kvartet, 1961.
Cetiri minijature, za gudački kvartet, 1963.
Pastorale i rondo, za fagot i klavir, 1963.
Drugi gudački kvartet, 1965.
Moments musicaux, četiri minijature za puhački kvintet, 1965.
4 haiku, za puhački kvintet, 1966.
Ostinati – muzika za dvije grupe, 1967.
Tri plesa, za četiri klarineta, 1969.

Studija, za klarinet solo ili uz klavir, 1969.

Dva plesa za male ruke, za klavir, 1970.

Cantus, za rog i klavir, 1971.

Visibaba, za klavir, 1971.

Muzika za violu i klavir ili harfu, 1972.

La méditation, za gudački kvartet, 1975.

Ugođaj, za puhački kvintet, 1976.

Recitativ za Gorana, za violončelo i klavir, 1983.

Koncertantni stavak, za violončelo i klavir, 1988.

Triosonata za trio gitara, 1992.

5 haiku za jedanaestoricu, za recitatora i komorni ansambl, 1993.

Vježbe za male ruke, za klavir, 1994.

La méditation pour orgue, 1995.

Pastorale i tokatina, za orgulje, 1996.

Nokturno, za flautu i klavir, 1996.

Golden Rocks in the Moonlight, za harmoniku, 1996.

Fantaisie pour Cathérine, za klavir, 1996.

Deux préludes pour la harpe, 1997.

Tri osorske impresije, za kvartet gitara, 1997.

5 haiku, za komorni ansambl, 1993./97.

Prvi koraci, za klavir, 1998.

Studije za violinu solo, 1998.

Muzika za Tonka, za violinu i klavir ili orgule, 1999.

Deux nocturnes pour le piano, 1999.

Koncertantni stavak, za brač i klavir, 1999.

Idila za dvoje, za sopran i violinu uz klavir, 1999.

Pet osorskih bagatela, za violinu i gitaru, 2000.

Melodija, za trombon i klavir, 2000.

Cantilena, za trombon i klavir, 2000.

L'humeur pour orgue, 2000.

Ugođaj, za marimbu i klavir, 2000.

Varijacije na temu, za trombon i klavir, 2002.

Concertino, za trombon i klavir, 2002.

Serenada, za bisernicu i klavir, 2002.

Muzika za Antoniju, za flautu i klavir, 2003.

Concert piece, za gitaru i klavir, 2003.

Melodija za bis, za brač i klavir, 2003.

Concertino, za violinu i klavir, 2003.

Solo popijevke

Ljubav, za sopran i klavir, 1950.

U bijelom snu, za mezzosopran i klavir, 1950.

Pjesma bez riječi, 1950.

Ima jedan razred, za mezzosopran i klavir, 1959.

Tri pjesme iz "Slobodne noći", za tenor i klavir, 1960.

Dedeck si grunta, za tenor i klavir, 1966.

Kak plače slaviček, za tenor i klavir, 1966.

Zadnja popevka, za bariton i klavir, 1966.

Tak ja sad tugujem, za tenor i klavir, 1968.

Mojemu ocu, za bariton ili mezzosopran i klavir, 1968.

Ex Slavonija, za bariton i klavir, 1969.

Znam rekla buš, za tenor i klavir, 1970.

Ti imaš srce moje, za mezzosopran i klavir, 1970.

Kaj sam betežna, za sopran i klavir, 1971.

Kmica za ten, 1971.

Vanjuš od sena, 1972.

Pesma s drugog brega, za sopran i klavir, 1972.

Zagorski cvet, za sopran i klavir, 1973.

Zvijezde, za sopran i klavir, 1973.

Balada o kokotićku, za sopran i klavir, 1974.

Zlatni prsten, za sopran i kavir, 1974.

Pjesnik i hrast, za bariton i klavir, 1974.

Podravino, za tenor i klavir, 1976.

Žene pod orahom, za mezzosopran i klavir, 1976.

Nokturno za povratnika, za mezzosopran i klavir, 1978.

Pjesma zavičaja, za bariton i klavir, 1979.

Da se povezemo, za tenor i klavir, 1980.

Ne valjaj riječko uplakane vode, za sopran i klavir, 1980.

Jesenska večer, za tenor i klavir, 1982.

Posljednji bećar, za tenor i klavir, 1983.

Popevke moje rubače, za sopran i klavir, 1983.

Upregnji Cvetka u čeze, za mezzosopran i klavir, 1985.

Tri ljubavne tužbalice, za mezzosopran i klavir, 1986.

Snijeg na Mirogoju, za bariton i klavir, 1986.

Nisam sama, za mezzosopran i klavir, 1987.

Tužni momak iz Osijeka, za tenor i klavir, 1989.

Krapini za godišnjicu, za bariton i klavir, 1993.

Doček večeri, za mezzosopran ili bariton i klavir, 1993.

Zapis u brezovoj kori, za sopran i klavir, 1997.

Četiri ljubavne, za sopran i klavir, 2000.

Tambure u srcu, za sopran i klavir, 2000.

Osijeku u spomen, za bariton i klavir, 2001.

Proljeće u Vukovaru, za bariton i klavir, 2002.

Mješoviti zborovi

Stabat Mater dolorosa (a cappella), 1949.

Mitte manum Tuam, 1949.

Stabat Mater (uz orgulje), 1950.

Fuga (Sanctus – Benedictus), 1950.

Agnus Dei, 1950.

Missa unistrinoque Domino, 1955.

Mala hrvatska misa, 1956.

Nepokorni, 1959.

Poruka dobrih ruku, 1961.

Moj grob, 1962.

Beli most, 1962.

Poema smjeloj mladosti, 1962.

Koza, 1963.

Iz starog Dubrovnika, tri madrigala, 1964.

Moja mati, 1964.

Diptih, 1965.

Na rubu ognjene noći, 1966.

Jutros, 1966.

Kmet se je stal, 1967.

Hrvatska misa, 1968.

Pesma s drugog brega, 1970.

Ex Slavonija, 1971.

Dvije lirske slike, 1972.

Trenos, 1977.

Pjesma o konjima, 1978.

Četrdeset treća, 1978.

Izvlo se Papuk u visinu, 1978.

Slavonija diže bunu, 1981.

Čučerski kraj, 1981.

Pjesma o slobodi, 1982.

Klet, 1983.

Istarski diptih, 1984.

Vino, 1984.

- Znam, rekla buš*, 1984.
Uz dah se u Gospodina (*Ps. 40.*), 1984.
Mala dalmatinska rukovet, 1987.
Prigni se svako koljeno, 1989.
Mir i godina mladih, 1989.
Hrvatska misa in D – Hvalite Gospodina, 1990.
Himna Gospod od velikog zavjeta, 1991.
Sveti čuvar sudbine, 1993.
Canite canticum novum (*Ps. 90.*), 1993.
Križ neka ti sačuva ime, 1994.
Propinatio (Skolion), 1994.
Uskrsni diptih, 1996.
Pod krošnjom stare lipe, 1996.
Prikazanje, 1997.
Carolostadium, kantata, 1998.
Gloria Deo, 2000.
Exaltare Domino (*Ps. 20.*), 2000.
Kanat, 2000.
Veličit duša moja, 2001.
Domine exaudi me (*Ps. 142.*), 2002.
Istarski triptih, 2002.
Podne, 2003.
Domine (*Ps. 8.*), 2004.
- Muški zborovi**
Zdravo Marijo, za alt i muški zbor, 1949.
Dryvodelska, 1950.
Jezero u Zelengori, 1964.
Vive l'amour, 1964.
Vsi mi, 1985.
Praskozorje moga grada, 1986.
Zagreb, 1987.
Propinatio (Skolion), 1994.
Gloria Deo, 1999.
Tiho prihaja mrak, 2004.
Očuvaj mi oči, 2004.
- Dječji ili ženski zborovi**
U prirodi, mala suita, 1951.
Proljetno jutro, 1952.
Pjesme o mojoj zemlji I., II., 1954.
Visibabe, 1954.
Podgorski mornari, 1954.
Cin, cin, ci, lin (zbirka), 1954.
Dvije kajkavske, 1955.
Kajkavska suita, 1956.
Mi volimo zemlju svoju, 1956.
Koza, 1964.
Lipa, 1969.
Jutros, 1979.
Hrvatska misa – Ivan-Pavao II, 1982.
Prigni se svako koljeno, 1982.
Ko andeli nekad, 1982.
Dobri Bože, 1982.
Daj nam Kriste, 1982.
Na oltaru svetojelo, 1982.
Nekoč žrtva Abelova, 1982.
Usklici "Prvoj euharistijskoj molitvi", 1982.
Usklik "Trećoj euharistijskoj molitvi" – Svet 1982.
San u kamenu, 1984.
Tri boje, 1990.
Exultate iusti in Domino (*Ps. 33.*), 1994.
O Domine salvum (*Ps. 117.*), 1995.
Život, 1995.
Ave Maria, 1998.
U jesen sivu, 1998.
Et aeorabunt (*Ps. 71.*), 2002.
Podne, 2004.
- Veliki tamburaški orkestar**
Međimurski pejzaž, 1977.
Poema eroica, 1982.
Pastorale i rondo, 1982.
Dva stara plesa, 1984.
Dvije bagatele, 1986.
Na slavonski način, 1987.
Podravski pejzaž, 1987.
Kroz vrijeme, 1987.
Mala koncertantna suita za čelo i orkestar, 1988.
Drniški nokturno, 1988.
Impresija I (Večer na Dravi), 1991.
Romantični trenutak, 1991.
Impresija II (Kraljnik), 1991.
Impresija III (Mjesec u Dravi), 1991.
Romantična suita, 1992.
Osječki nokturno, 1993.
Dva prizora, 1993.
Nokturno, 1993.
Svečani preludij, 1993.
Vrbovečki krajobraz, 1993.
Preludij, 1993.
Križevačka suita, 1994.
Impresija IV (Podravski bregi), 1994.
Uspomena, 1995.
Pogled s Bukovja, 1995.
Varaždinska impresija, 1994.
Mala suita "Iz djetinjstva", 1996.
Divertimento, 1996.
Scherzo grotesco, 1996.
4 razglednice iz starog Zagreba, 1996.
Meditacija, 1996.
U starom stilu (Sarabanda-Gigue), 1996.
Intrada, 1996.
Koncertantni trenutak, za harmoniku i orkestar, 1997.
Canzonetta, za trublju i orkestar, 1997.
Tri rasploženja, 1997.
Pastorale i igra (Preludij – Fuga), , 1997.
Osječki tornjevi, 1997.
Na način starih (Air – Bourrée), 1997.
4 prizora iz dječjeg svijeta, 1997./98.
Dvije impresije iz Našica, 1997.
Proljetna uvertira, 1997.
Koncertantni stavak, za brač i orkestar, 1998.
Pinkovska rapsodija, 1998.
Pastoral, 1998.
Melodija, za violinu i orkestar, 1998.
Lirska predigra, 1998.
Andante i capriccio, 1998.
Veselje mladosti, 1998.
Dva kontrasta, 1998.
Vukovar u mjesecini, 1998.
Sanjanje, 1999.
Idila za dvoje, za sopran i violinu uz orkestar, 1999.
Večer uz Kupu, 1999.
Tvrđa u sutoru, 1999.
Dačka koračnica, 1999.
Lirska skica, 1999.
Pastorale adriatico, 1999.
Lento i allegro, 1999.
Idila i ples, 1999.
Predvečerje na Bosetu, 1999.
Pastoralna predigra, 1999.
Za vrijeme odmora, 2000.
Podravski vrbici, 2000.
Lirska bagatela, za violončelo i orkestar, 2000.
- Lirska skica**, 2000.
Musica risonanta, 2000.
Interludij, 2000.
Rondo za mlade tamburaše, 2000.
Mala suita, 2001.
Mjesec iznad Gradine, 2001.
Cantilena za trombon i orkestar, 2001.
Snovi i igra, 2001.
Tema, za altsakofon i orkestar, 2001.
Triptih za mlade, 2001.
Časjanje, za dvije violine i orkestar, 2001.
U rasploženju, 2001.
Krajobraz u osvitu, 2001.
Serenada za bisernicu i orkestar, 2002.
Hommage à K. Odak, 2002.
Ugođaj, za marimbu i orkestar, 2002.
Simfoniski stavak, 2002.
Malo šale, 2002.
Prvi snovi, prvi koraci, 2003.
Preludij i finale, 2003.
Nočurno, za flautu i orkestar, 2003.
Rondo za dvoje, za bisernicu i brač uz orkestar, 2003.
Impresija V. (U osvit zore), 2003.
Promenada pod maskama, 2003.
Svečanost, 2003.
Fantazija BACH, 2004.
Capriccio, 2004.
Balada za brač i orkestar, 2004.
Razgovor, za bisernicu, brač i čelo uz orkestar, 2004.
Sjećanje, 2004.
- Ostalo**
Preludij i scherzo za orkestar mandolina, 1989.
- Scnske glazbe za radio-drame**
(Produkcija Radio Zagreb)
Ribar Palunko (I. Brlić Mažuranić)
Godišnja doba (Grimm)
Glorija (R. Marinković)
Kvartet (M. Begović)
Tko je koga vodio (M. Božić)
Priča o Šimunu Sirotniku (I. Cankar)
Tu sam (S. Tomašić)
Tisuću i jedna strast (A. P. Čehov)
Pad grada (Mc. Leish) i dr.
- Knjige, priručnici i zbirke**
Od Bacha do Šostakovića, L.M. Škerjanc, poglavlja o hrvatskoj, srpskoj i makedonskoj simfoniskoj glazbi, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1959.
Harmonija početkom XX. stoljeća, skripta 555 primjera za solfeggio, Zagreb, Školska knjiga, 14 izdanja, 1975. – 2003.
222 primjera za solfeggio, Zagreb, Školska knjiga; 3 izdanja, 1978. – 1985.
Živimo s glazbom (Marković-Novačić), Zagreb, Školska knjiga, 1985. – 1995.
Glazba i radost (Marković-Ećimović), Zagreb, Znanje, 1996. – 2004.
400 kanona kroz povijest, rukopis Solo popijevka hrvatskih skladatelja od 1945 – 1975., I i II sv., Zagreb, HDS, 1976
Sabrani zborovi Josipa Hatzea, Zagreb, HDS

