

Iz sadržaja:

Dani teorije glazbe

Zagreb, 22. – 29. listopada 2005.

Darujmo glazbu!

Svakom čitatelju u prilogu je nosač zvuka,
dar Hrvatskog društva skladatelja.

Hrvatska udruga muzičkih knjižnica, arhiva
i dokumentacijskih centara (HUMKAD)

Terminološke dileme

Puhači – duhači, puhački – duhački,
puhaći – duhaći...?

Dar čitateljima!

Koncertna direkcija Zagreb
svakom čitatelju daruje 30% popusta
na svoje pretplatničke cikluse

Potražite nas na www.hdgt.hr

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



Sadržaj

Uvodnik

Tihomir Petrović

Teorija glazbe – poveznica skladatelja, izvođača i slušatelja 3

Poziv na Skupštinu Društva i na stručno predavanje..... 3

Dani teorije glazbe, Zagreb, 22. – 29. listopada 2005. 4

Tihomir Petrović

Vjenceslav Novak – utemeljitelj hrvatske glazbenoteorijske literature i koncepcije glazbenoteorijskog obrazovanja u nas 6

Vjenceslav Novak – Čemu se uči teorija glazbe? 8

Riječ o glazbi, priča 3..... 12

Aldous Huxley: Kontrapunkt, odlomak iz 37. poglavlja

Prevela Branka Plečnik-Kroflin

Tihomir Petrović

Maja, Juraj i zlatna ribica – IV. dio 13

Josip Jerković

Diplomski radovi na studijima glazbe 14

Nova izdanja Hrvatskog muzikološkog društva 2004. – 2006. 16

Igor Mladinić

Hrvatska udruga muzičkih knjižnica, arhiva i dokumentacijskih centara (HUMKAD)..... 17

Sanja Kiš Žuvela

Muzička analogija u graditeljstvu..... 20

Tihomir Petrović

Martin Geck: *Johann Sebastian Bach*, izdanje nakladničke kuće SLAP 24

Terminološke dileme

Nikša Gligo/Josip Silić

Puhači – duhači, puhački – duhački, puhaći – duhači...? 25

Riječ o glazbi, priča 4..... 26

Hermann Hesse: O glazbi (iz pisama, recenzija, studija)

Prevela Vesna Vančik

Ivana Marija Vidović

Do svidanja Maestro Berman!!!..... 29

Tihomir Petrović

Počast prijatelju (fra Ivo Peran, 1920. – 2003.) 30

Tihomir Petrović

Tonalitet / Tonika / Imenovanje i karakter tonaliteta 33

Tihomir Petrović

Koncertna dvorana Vatroslava Lisinskog – moj drugi dom..... 35

Uvodnik

Časopis *THEORIA* ove se godine, osim na adrese osnovnih i srednjih općeobrazovnih škola, svih glazbenih učilišta te tristopedesetak članova, po prvi puta šalje i na adresu mnogobrojnih kulturnoumjetničkih društava. Time se konačno ostvaruje jedan ciljeva osnutka Hrvatskog društva glazbenih teoretičara: povezati sve one koji u nas na bilo koji način sudjeluju u glazbenom obrazovanju, u kojem udio svakako imaju i spoznaje vezane uz glazbenu teoriju.

Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara osnovano je 1. ožujka 1997. **Društvo je neprofitna udruga, a financira se isključivo članarinom, bez ikakve potpore strukovnoga Ministarstva ili drugih državnih institucija. Djeluje dobrovoljnim radom članova i potporom prijatelja.**

U prvom je planu Društva briga o stručnom usavršavanju učitelja i profesora glazbenoterijskih predmeta pa je do sada organizirano mnoštvo stručnih predavanja o svim područjima glazbene teorije, glazbenih radionica, prikaza metodičih postupaka u nastavi i slično. Časopis nudi stručne članke s područja glazbene teorije, nudi rješenja problema glazbene terminologije te mnoštvo obavijesti o tiskovinama koje polako ali ipak u sve većoj mjeri ispunju ovo sasvim zanemareno područje. Time mnoštvo knjiga o glazbi i glazbenoj teoriji, nosača zvuka, notnog materijala i pribora postaje lako dostupno svima. Dovoljno je nazvati telefonom ili napisati pismo, odnosno poslati e-mail.

Časopis stiže s računom na 20 kuna, što uglavnom pokriva trošak njegova tiskanja i pošiljanja. Račun nije obvezujući, naročito sada kada su žiro-računi mnogih škola blokirani, i može ga se zanemariti te traženi iznos može uplatiti bilo tko priloženom općom uplatnicom ili gotovinom u sjedištu Društva (osobno ili poštom), kompenzacijom (pošaljite nam vaš časopis ili adekvatno djelo) ili na bilo koji drugi način.

Moja je trajna molba, često ispisana i na poleđini računa, da se časopis ne vraća pošiljatelju, jer je to nepotreban trošak. **Ako smatraste da vam nije potreban darujte ga najbližem ljubitelju glazbe, časnoj sestri koja vodi crkveno pjevanje ili obližnjoj gradskoj knjižnici i čitaonici.** Možda se onaj kojem dođe u ruke odluči platiti časopis i pretplatiti na njega ili čak postati članom Društva.

Svaka će kritika biti primljena sa zadovoljstvom. Pomozite nam savjetom, svojim iskustvom i stručnošću da postanemo bolji.

Tihomir Petrović, predsjednik Hrvatskog društva glazbenih teoretičara

HDGT, Gundulićeva 4, 10000 Zagreb

tel.: 01/4830-767, tel. i faks: 01/4830-764

priv. tel. 01/4823-140

e-mail: tihamir.petrovic@inet.hr

www.hdgt.hr

Objavljuje: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara HDGT, Gundulićeva 4, HR-10000 ZAGREB • Urednik: Tihomir Petrović • Tekstovi se objavljaju u pristiglom obliku • Tehničko uređenje i priprema za tisk: Slavko Križnjak • Naklada: 2000 primjeraka • Izlazi najmanje jednom godišnje • Cijena: 20 kn • ISSN 1331-9892

Teorija glazbe – poveznica skladatelja, izvođača i slušatelja

Tihomir Petrović

Skladatelj zamišlja glazbenu umjetninu i notira je. Zato mora poznavati sve tajne zanata, odnosno mora u što je moguće većoj mjeri vladati znanjem o glazbi, koje se uvriježeno naziva njezinom teorijom. U zapisu glazbe skupljeno je svo skladateljevo glazbeno znanje i iskustvo, a svaka skladba nosi i pečat svoga vremena i okruženja, raspoloženja, duhovnoga stanja, razmišljanja, stvarnih ili izmišljenih događaja; skladba je proživljaj ili slutnja, a možda i navještaj ili razotkrivanje neobjašnjiva sebe – **u tome je radost skladanja glazbe**.

Glazbeni zapis postaje glazba u onom trenutku kada ga netko oživotvori zvukom, tj. glazba koju slušamo nastaje kada izvođač uspije odgonetnuti notne i druge znakove te proniknuti u skladateljeve nakane. Stoga se izvođač glazbenog djela – u idealnom slučaju – mora i osjećati kao njegov (su)skladatelj pa mora poznavati i postupke skladanja i teoriju glazbe. Tako znanje o glazbi duboko, trajno i neraskidivo sjedinjuje skladatelja i izvođača. Jer, ni jedno umjetničko glazbeno djelo još nije razotkriveno u potpunosti – bez obzira na sve redakcije vrsnih glazbenih stručnjaka, koji u notni tekst unose mnoštvo oznaka nastojeći izvođača usmjeriti prema što vjernijoj izvedbi – pa se svaki izvođač

mora iznova truditi odgonetnuti znak (notaciju) i prevesti ga u zvuk – **u tome je radost izvođenja glazbe**.

Slušatelj glazbom naziva samo zvuk koji prepoznae, onaj koji u njemu budi osjećaje ili sjećanja, stvara raspoloženja, potiče na predodžbu boja, slike, prostora, osoba, događaja... Drugim riječima, za slušatelja je glazba njegov osobni doživljaj onoga što je izvođač otkrio o djelu, utemeljen na istom onom znanju o glazbi pomoću kojega je izvođač proniknuo u djelo bi ga mogao izvesti. Razvojem senzibiliteta za glazbene pojave i upoznavanjem glazbenih zakonitosti slušatelj uspostavlja povjerenje prema izvođaču, razumijevajući i skladateljev naum i izvođačev prikaz toga nauma, oslanjajući se pri tom i na svoje stečeno znanje o glazbi. Što je ono veće, to je lakše i potpunije razvrstavanje slušanoga zvuka na glazbu i neglazbu te istodobno doživljaj glazbe postaje snažniji, dublji i potpuniji – **u tome je radost slušanja**.

Tako znanje o glazbi postaje prirodna veza između skladatelja, izvođača i slušatelja, između onih koji o njoj govore ili pišu i onih koji su tih znanja željni, ma koliko razdvojeni oni bili vremenom, prostorom, kulturom i svjetonazorom, životnom dobi ili društvenim navikama i okolnostima.

Na znanje članovima Društva i drugim ljubiteljima glazbe i glazbene teorije

Pozivam vas na *Dane teorije glazbe*. Ovom se manifestacijom želi skrenuti pozornost na teoriju glazbe i one koji ju stvaraju, u ozračju stote obljetnice smrti Vjenceslava Novaka, utemeljitelja hrvatske glazbenoteorijske literature. Manifestacija se održava prvi puta, uz suradnju s Hrvatskim glazbenim zavodom, Glazbenom školu Vatroslava Lisinskog, Glazbenim odjelom Gradske knjižnice u Zagrebu i Centrom mladih "Ribnjak". Iskreno se nadam da će vaš odaziv potaknuti periodično održavanje *Dana teorije glazbe*, kao prigodu da sve vezano uz to zanemareno područje skupimo na jedno mjesto i potaknemo razvoj glazbenoteorijske misli i literature u nas. U tom je smislu Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara pokrenulo časopis *THEORIA*, a na *Danima teorije glazbe* predstavit će se i Biblioteka Društva s dva naslova.

Pozivam sve članove Društva na svečanu Skupštinu, koja će se održati u subotu 22. listopada 2005. u 12.00 sati, u dvorani Hrvatskog glazbenog zavoda, Gundulićeva 6, Zagreb. Kratak prigodni govor održat će predsjednik i utemeljitelj Društva, Tihomir Petrović. Skupština je uvod u *Dane teorije glazbe*, manifestaciju kojom se želi glazbenu teoriju izvući na svjetlo dana. Raspored događanja *Dana teorije glazbe* objavljen je na sljedećoj stranici.

Članove Društva, one koji to žele postati i sve druge zainteresirane pozivam istoga dana, 22. listopada, na stručno predavanje naslova: *Zašto i kako posuvremeniti nastavu glazbenoteorijskih predmeta*. Predavanje će se održati 22. 10. 2005. u Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog, Gundulićeva 4, od 15.30 do 17.00 sati. Nakon toga predavanja pozivam vas na domjenak i druženje u prostoru Škole.

Članovi Društva ne plaćaju kotizaciju, koja za sve ostale iznosi 100 kuna (sto kuna).

Ovom prigodom možete se upisati u Društvo i/ili uplatiti i ovogodišnja članarina (80 kuna). **Članovi koji su uplatili članarinu i oni za koje su to učinile njihove Škole mogu podignuti svoj besplatan primjerak knjige Hansa Henricha Eggebrechta: Bachovo *Umijeće fuge* / Pojava i tumačenje, koju je s njemačkoga preveo naš istaknuti član prof. dr. sc. Nikša Gligo, a objavilo Društvo.**

U petom broju časopisa *THEORIA* iz godine 2003. objavljen je članak o Vjenceslavu Novaku. Uz stotu obljetnicu njegove smrti i *Dane teorije glazbe*, manifestacije koju započinjem u čast Vjenceslava Novaka i naših drugih teoretičara kojima treba s poštovanjem zahvaliti za sve učinjeno, te uz činjenicu da se danas obraćamo i znatno širem krugu čitatelja – uz članstvo i škole tu su i sva kulturnoumjetnička društva u Hrvatskoj – članak se objavljuje ponovo, u nadi da će vas potaknuti na slično razmišljanje i otkrivanje povijesnoga blaga svake vrste. Nadam se i da će zaživjeti i spoznaja o potrebi bavljenja glazbenom teorijom, kao jednim od načina poticanja ne samo aktivnoga odnosa prema glazbi, nego i same glazbene prakse.

DANI TEORIJE GLAZBE

Zagreb, 22. – 29. listopad 2005.

Vjenceslav Novak (Senj, 11. 09. 1859. – Zagreb, 20. 09. 1905.) bio je hrvatski književnik, glazbenik i glazbeni učitelj, skladatelj, glazbeni teoretičar i pisac. Autor je prvih udžbenika za glazbenoteorijsko obrazovanje napisanih na hrvatskom jeziku i objavljenih tiskom pa ga se može istaknuti kao začetnika moderne hrvatske glazbenoteorijske stručne i pedagoške literature. Uz stotu obljetnicu njegove smrti Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara u suradnji s Hrvatskim glazbenim zavodom, Gradskom knjižnicom i Centrom mladih "Ribnjak" priređuje prve hrvatske Dane teorije glazbe.

22. 10. 2005. 12.00 – 14.00, Hrvatski glazbeni zavod, Gundulićeva 6

Vjenceslav Novak – glazbeni teoretičar, skladatelj i pisac

Predavač: Tihomir Petrović, prof.

Promocija knjiga u izdanju Hrvatskog društva glazbenih teoretičara

Hans Henrich Eggebrecht: Bachovo *Umijeće fuge / Pojava i tumačenje*, preveo Nikša Gligo

Tihomir Petrović: *Nauk o glazbi, 2. dopunjeno izdanje*

O knjigama će govoriti prof. dr. sc. Nikša Gligo, prof. dr. sc. Josip Silić i

Tihomir Petrović, prof., urednik Biblioteke Hrvatskog društva glazbenih teoretičara

Svečana skupština Hrvatskog društva glazbenih teoretičara

22. 10. 2005. 15.30 – 17.00, Glazbena škola Vatroslava Lisinskog, Gundulićeva 4

Zašto i kako posuvremeniti nastavu glazbenoteorijskih predmeta

Predavač: Tihomir Petrović, prof.

25. 10. 2005. 15.30 – 17.00, Glazbena škola Vatroslava Lisinskog, Gundulićeva 4

Što je i kako nastaje glazbena teorija?

Predavač: Tihomir Petrović, prof.

26. 10. 2005. 15.30 – 19.00 sati, Gradska knjižnica, Starčevićev trg 6,

Vjenceslav Novak – glazbeni teoretičar, skladatelj i pisac

Predavač: Tihomir Petrović, prof.

Promocija knjige

Hans Henrich Eggebrecht: Bachovo *Umijeće fuge / Pojava i tumačenje*, preveo Nikša Gligo

Tihomir Petrović: *Nauk o glazbi, 2. dopunjeno izdanje*

O knjigama će govoriti prof. dr. sc. Nikša Gligo, prof. dr. sc. Josip Silić i

Tihomir Petrović, prof., urednik Biblioteke Hrvatskog društva glazbenih teoretičara

29. 10. 2005. 18.00 – 19.00 sati, Centar mladih "Ribnjak", Park Ribnjak 1

Vjenceslav Novak – glazbeni teoretičar, skladatelj i pisac

Teorija glazbe – poveznica skladatelja, izvođača i slušatelja

Promocija knjige

Hans Henrich Eggebrecht: Bachovo *Umijeće fuge / Pojava i tumačenje*, preveo Nikša Gligo

Tihomir Petrović: *Nauk o glazbi, 2. dopunjeno izdanje*

Predavač i promotor:

Tihomir Petrović, prof., urednik Biblioteke Hrvatskog društva glazbenih teoretičara

Izložba:

Hrvatski glazbenoteorijski udžbenici u nas kroz 19., 20. i 21. stoljeće postavljena je u Hrvatskom glazbenom zavodu, Gundulićeva 6, a može se razgledati od 15. listopada do 1. studenoga 2005., između

12 i 14 sati te prije i poslije koncerata. Grupne posjete molim najaviti Upravi HGZ-a ili HDGT-a, zbog organizacije stručnoga vodstva i tumačenja.

Tijekom *Dana teorije glazbe* sve tiskovine Društva i glazbenoteorijsku literaturu drugih izdavača možete nabaviti po promocijskim cijenama.

Hans Heinrich Eggebrecht

Bachovo *Umijeće fuge*

Pojava i tumačenje

HDGT, 2005.



Njemački muzikolog **Hans Heinrich Eggebrecht** (1919 - 1999) bio je predstojnik Odsjeka za muzikologiju na Sveučilištu u Freiburgu i. B. od 1961. do 1988. godine te član Akademije znanosti u Mainzu. Naročito se bavio povijesku srednjovjekovlja, razdobljem baroka, glazbom 20. stoljeća, estetikom glazbe (npr. u zbirkama rasprava *Musikalische Denken* [Glazbeno mišljenje] iz 1977. i *Sinn und Gehalt* [Smisao i sadržaj] iz 1979) i glazbenom terminologijom. Znamenite su njegove studije o Heinrichu Schützu, Gustavu Mahleru i povijest glazbe pod naslovom *Musik im Abendland* [Glazba na Zapadu] (1991). Bio je urednik III. pojmovnoga dijela Riemannovog *Glazbenog leksikona*, a od 1971. do smrti glavni je urednik *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* [Rječnički priručnik za glazbenu terminologiju],

danasm temeljnoga djela s područja glazbene terminologije – ne samo na njemačkom govornom području. Eggebrecht je, uz Carla Dahlhausa, jedan od najvećih njemačkih muzikologa u 20. stoljeću. To potvrđuje i njihova zajednička studija pod naslovom *Was ist Musik? [Što je glazba?]* (1985).

Nadahnut glazbenim mišljenjem u razdoblju baroka, ovaj uvod u Bachovo *Umijeće fuge* izrazitom znanstvenom analitičkom akribijom razvija temelje za posve novu interpretaciju toga djela, krune Bachova kontrapunktnog umijeća. Već temu s *B-A-C-H* Eggebrecht shvaća kao Bachov iskaz o ljudskome postojanju u kršćanskom smislu, iskaz koji je prikriveno nazočan već o osnovnoj temi cijelog ciklusa i koji se kroz ciklus razvija sukladno Eggebrechtovu zapažanju da je *Umijeće fuge* ipak zapravo ciklus fuga i kanona na jednu jedinu temu. Uzimajući u obzir razne odrednice poetike barokne glazbe (glazbeno-retoričke figure, simboliku brojeva i slova i sl.), pozivajući se na relevantne onodobne izvore o toj poetici, autor na koncizan i uvjerenljiv način dokazuje da *Umijeće fuge* skriva sadržaje i značenja koja odstupaju od uobičajenih poimanja ovoga ciklusa kao puke racionalne konstrukcije i kao didaktičkoga priručnika o umijeću kontrapunkta. Pritom se ne zapostavljaju ni pitanja

praktičnoizvedbene provenijencije. (Nikša Gligo)

Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara objavilo je knjigu, kako smo i obećali. Knjigu je s njemačkoga preveo i obradio prof. dr. sc. Nikša Gligo, istaknuti član Društva, a njezino izdanje pomoglo je Ministarstvo kulture Republike Hrvatske s četvrtinom potrebnoga iznosa.

Naši počasni članovi, članovi koji su u mirovini te svi članovi Društva koji su uplatili članarinu za 2005. godinu mogu svoj besplatan primjerak podignuti tijekom manifestacije *Dani teorije glazbe* (vidi raspored događanja na sljedećoj stranici) ili osobno u sjedištu Društva.

Knjiga je veličine 17 x 24 cm i ima 120 stranica, a na promocijama tijekom *Dana teorije glazbe* moći će se kupiti po promotivnoj cijeni od 50 kuna.

Vjenceslav Novak – utemeljitelj hrvatske glazbenoteorijske literature i koncepcije glazbenoteorijskog obrazovanja u nas

Tihomir Petrović

Godinama pokušavam točno i jasno izraziti zašto je potrebno učiti glazbenu teoriju i što je sve njezin sadržaj. U tom nastojanju, pretražujući raznu literaturu, pronašao sam tekst *Čemu se uči teorija glazbe?* Vjenceslava Novaka, koji je prvi puta objavljen u *Izvješću Narodnoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu*, koncem srpnja godine 1891., u izdanju Knjigotiskarskog i litografskog zavoda C. Albrechta, Zagreb, 1891., te ponovo u časopisu *Gusle*, 1892., br. 6-7. Svoju radost otkrićem želim podijeliti i sa svima vama, dragi čitatelji, pa tekst u cijelosti prepisujem na izvornom jeziku onoga doba, a dodajem i napomenu o piscu, čini se nepravedno zaboravljenom utemeljitelju moderne hrvatske glazbenoteorijske stručne literature¹ kao i koncepcije glazbenoteorijskog obrazovanja u nas.

U povijesti je hrvatske kulture Vjenceslav Novak prvenstveno poznat kao književnik, najplodniji hrvatski pisac iz razdoblja realizma. Autor je mnogobrojnih pripovijedaka, nekoliko romana, među kojima je najpoznatiji *Posljednji Stipančići*. Učiteljski mu je poziv bio životno ispunjenje. Uz to je bio glazbenik i rodoljub, što se sve zajedno pokazalo izrazito uspješnom kombinacijom. Tako je, uz književna, ostavio i mnogobrojna djela i studije s područja glazbene kulture; članke i rapsprave o problemima glazbene teorije, o crkvenoj glazbi i orguljaškoj praksi, glazbenoj nastavi, hrvatskoj glazbenoj terminologiji itd.

Vjenceslav je Novak, dakle, bio hrvatski književnik, glazbenik i glazbeni učitelj, skladatelj, glazbeni teoretičar i pisac. Rođen je u Senju 11. rujna 1859., a umro je u Zagrebu 20. rujna 1905. Glazbu je studirao od 1884. do 1887. na Praškom konzervatoriju, gdje je položio ispite i stekao zvanje orguljaša te stručnog nastavnika pjevanja i teorije glazbe. Godine 1887. imenovan je profesorom glazbe na Muškoj učiteljskoj školi u Zagrebu i na tom mjestu djeluje do smrti. Uz to je, od 1890. do 1894., predavao opću teoriju glazbe, glazbenu estetiku i povijest glazbe na Glazbenoj školi Hrvatskoga glazbenoga zavoda. Godine 1892. objavio je s Vjekoslavom Klaićem, tada pročelnikom tehničkog odbora pri *Ravnateljstvu narodnoga zemaljskoga glazbenoga zavoda*, glazbeni časopis *Gusle*, a od 1893. sâm je uređivao časopis *Glasba* (objavljeno je ukupno 12 brojeva). Skladowo je djela za orgulje, zborne i popijevke za glas uz glasovirsku pratnju, a sinteza je njegove okupacije glazbom i književnoga djelovanja roman *Dva svijeta*, u kojem je riječ o odnosu malograđanske sredine i umjetnika, kao i pripovijetka *Informator*.

Vjenceslav je Novak autor prvih modernih hrvatskih udžbenika za glazbenoteorijsko obrazovanje. Naravno, ne treba zanemariti da su u Novakovo doba već objavljeni Kuhaćev *Katekizam glazbe* (prvo izdanie 1875., drugo dopunjeno izdanie 1890.), prijevod djela *Katechismus der Musik* Johanna Christiana Lobeja (prvo izdanie 1851.), kojim je učinjen veliki korak prema uspostavi hrvatskoga glazbenoga nazivlja. Isto tako, godine 1880. Ivan Oertl (1827. – 1889., od 1852. prvi učitelj violončela i teorije na tadašnjoj *Učioni glazbe društva prijatelja glazbe*, danas Hrvatskoga glazbenoga zavoda) sastavio je *Obćenitu teoretično-praktičnu pripravnu nauku glazbe*², prema 1828. objavljenoj knjizi *Allgemeine theoretische Vorschule der Musik*³ češkoga skladatelja i vrlo

plodnoga glazbenog pisca Bedřicha Diviša Webera (Friedrich Dionys Weber, 1766. – 1842.). No, Novakove su knjige u koncepcijском i stručnom smislu prvi originalni radovi te vrste u nas napisani na hrvatskom jeziku i objavljeni tiskom⁴ pa ga se može istaknuti kao začetnika moderne hrvatske glazbenoteorijske literature.

Priprava k nauci o glazbenoj harmoniji (1889., drugo izdanje 1898.) iznosi znanja na kojima se i danas temelji svako izučavanje glazbenoteorijskih disciplina. Sadržaj te knjige može uistinu zadiviti, pa ga prenosi u izvornom obliku, prema 2. izdanju (v. str. 4).

U modernu se koncepciju sličnih priručnika uklapa i završetak iz autorova *Pripomenka k I. izdanju*:

... “Ono, što u školi ne treba tumačiti (kajde pisane s pomoću C-ključa, koralne kajde, prirodu konsonantnosti i disonantnosti, itd.) pridodao sam pojedinim paragrafima s natpisom: Dodatci⁵. Iole iskusan učitelj vidjet će na prvi mah, da neke od tih dodataka naprosto ne možeš tumačiti nerazvitim đacima; no ja sam ipak to u djelce uvrstio, jer sam hotio razumnjim učenicima podati cjelokupnu sliku osnovnih glasbenih zasada, te da ne budu u neprilici, kada čuju ili čitaju kakvu riječ o glazbi, kakav kajdopisni znak, itd.

Najzad mi valja reći učitelju, koji bi upotrebljavao ovu knjižicu, da ne tumači lih riječima pojedine paragafe, nego da za obuke sveđ upotrebljava kakvo glazbalо, a osobito grlo svojih učenika.

U Zagrebu ožujka 1889. V. N.”

Nauka o glazbenoj harmoniji za učiteljske škole (i privatnu porabu) objavljen je godine 1890. U *Pripomenku* Novak piše: “Sastavljući ovu knjigu upotrebljavao sam razna djela priznatih glazbenih teoretičara”, ali ne navodi koja. *Pripomenak* završava riječima: “Dužnost mi je spomenuti, da mi je pri izrađivanju knjige mnogo pomogao svojim savjetom g. A. Stöckl, profesor u ovd. glazbenom zavodu, na čem mu se ovđe prijateljski zahvaljujem.” Moglo bi se stoga zaključiti da je Novaku, uz savjete Antona Stöckla, vjerojatno bio dostupan i *Nauk o harmoniji in kontrapunktu* Stöcklova učitelja Antona Foerstera starijeg, objavljen 1881. Od drugih mogućih uzora može se još navesti *Vereinfachte Harmonielehre* Johanna Christiana Lobeja (1861.), te teorijske radove Huga Riemanna: *Elementar-Musiklehre* (1883.), *Allgemeine Musiklehre* (1888.), i svakako najpoznatiji *Handbuch der Harmonielehre* (1887.), s kojima se isto tako mogao susresti tijekom svojega studija u Pragu.

Drugo izdanje Novakove harmonije objavljeno je 1898. i ima 252 stranice, a završava s poglavljem o enharmonijskim modulacijama pomoću smanjenog septakorda i može se s pravom smatrati prauzorom svih sličnih udžbenika u nas (v. *Sadržinu* na str. 5).

³ Može se pretpostaviti da je i s ovim djelom Novak, kao praški student, bio dobro upoznat.

⁴ U nas postoje još neistraženi i muzikološki neobrađeni rukopisi s područja glazbene teorije. Prema informacijama koje sam uspio skupiti, čini se da je prvi o glazbenoj teoriji u 19. stoljeću pisao Juraj Karlo Wisner-Morgenstern (Arad, Madarska, 1783. – Zagreb, 1855.), koji je od 1829. do 1851. bio učitelj i direktor Glazbene škole Hrvatskoga glazbenog zavoda. Njegov rukopis *Elementar Theorie der Tonkunst zum Gebrauch der Tonschule nach Knechts und E. Försters Grundlagen* spominje Antun Goglia (1867. – 1958.). Nakon toga spominje se i rukopis *Theorie von Tonsetzkunst* Vatroslava Lisinskog (1819. – 1854.), čije izvatre se može vidjeti u Županovićevoj monografiji o Lisinskom.

⁵ U modernim bi to udžbenicima danas bilo uokvireno i označeno: ZA ONE KOJI ŽELEZNATI VIŠE (napomena autora).

¹ Glazbenoteorijskih spisa i djela iz pera hrvatskih autora, pisanih na talijanskom, latinskom, njemačkom i (rijetko) na hrvatskom jeziku, može se pronaći tijekom stoljeća. Navedena su u knjizi Ennija Stipčevića *Hrvatska glazba*, ŠK, Zagreb, 1997., str. 78 (15. do 17. st.) te na str. 195 (18. i 19. st.).

² Stručni prikaz knjige objavila je Sanja Majer-Bobetko u časopisu *Arti musices*, 1995., 26/1, str. 73-76.

Novak je uz to još napisao i djela: Pjevačka obuka u pučkoj školi (1892.) i *Uputa u orguljanje* (1893.). Njegova je *Povijest glazbe* ostala u rukopisu (nama je poznata zahvaljujući muzikologinji Sanji Majer-Bobetko, a objavljena je u časopisu "Croatica", XXV, 1994. sv. 40-41, str. 1-200), ali je valja istaknuti kao prvi pokušaj sintetičkog djela na temu opće povijesti glazbe u nas i promotriti u kontekstu komentara Sanje Majer-Bobetko (Croatica 40/41/1993/1994., str. 9, drugi odlomak): "Pišući ovu *Povijest glazbe* Novak se zapravo prihvatio na našim prostorima posve pionirskog zadatka, što je impliciralo i suočavanje s brojnim problemima: od kriterija izbora odgovarajuće građe koja će se prezentirati, do samoga jezika, odnosno terminologije."

Sasvim je razumljivo da se s istim problemima suočio i prije, pišući *Pripravu k nauci o glazbenoj harmoniji* te *Naku o glazbenoj harmoniji*. Način na koji ih je riješio u spomenutim djelima tek traži mjerodavan sud i znanstvenu analizu. Meni neka bude dopušteno istaknuti te dvije knjige kao prva autorska glazbenoteorijska djela u nas, a shodno tomu i Novaka kao utemeljitelja moderne hrvatske glazbenoteorijske literature.

Novak je, osim svega, postavio i ukratko obznanio udžbeničke standarde, kojima je kao književnik lako udovoljio: "Školska knjiga zahtjeva u prvom redu logični raspored gradiva, jasnoću u izražaju misli, lahek stil, pa shvatljiv i pravilan jezik."

Da mu, uz metodičnost, ni praktičnost nije bila izvan domaćaja, svjedoči citat iz *Nauke o glazbenoj harmoniji* (*Pripomenak*, zadnji odlomak, 5. redak): "Osobito poslednjim vježbama htio sam, da se učenici dovinjuju samostalnosti; te knjige nema, koja bi mogla opisati svači smjeliji korak od suzvuka do suzvuka, kako ih spajaju glazbotvorci – a na ovom stepenu može se u tom poslu priuštavati učenicima više slobode. Tim vježbama narasao je ponešto opseg knjige, što je za nas priličnije, nego otegoviti učenika kupovanjem dviju knjiga, kako se to obično radi, dodavajući k teoretičnomu dijelu posebno izdanje 'vježbā za harmonizovanje'."

No, to nije sve. Novak je harmonizirao, ritmizirao i obradio tekstove 52 napjeva iz zagrebačkog izdanja zbirke *Cithara octochorda* (objavljene u Zagrebu 1757., nakon dva bečka izdanja, 1701. i 1723.), te ih objavio pod naslovom *Starohrvatske crkvene popijevke*, godine 1891. Autorov opsežan *Pripomenak* vrijedna je obavijest ne samo o djelu nego i autorovu odnosu prema njemu kao i opis posla, koji si je postavio kao zadaću (i koji je uistinu mogao obaviti samo rodoljubni književnik, skladatelj, orguljaš i glazbeni teoretičar u istoj osobi učiteljskog zanata) pa citiram dijelove:

"...Kaže neki pisac, da je literatura kršćanske himnologije u srednjem vijeku silna, jerbo su ju bogatili narodi od Armenije do Portugala. Tražeći i Hrvate u tom častnom kolu došao sam do knjige *Cithara octochorda, seu cantus sacri latino-croatici*. ... Tek što sam bio pročitao te crkvene napjeve, nijesam mogao a da se ne odlučim podati im oblik, po kome će biti pristupniji našemu učiteljstvu, koje da vrati narodu ono, što su mu namrli pobožni njegovi djedovi.

Moj se posao protegnuo na troje:

1. Da ritmizujem napjeve, za koje sam mogao držati, da su zamišljeni po određenom ritmu.

2. Da ih zaodjenem harmonijom, koje im ne bi otele vlastitosti koralnoga napjeva. Ako je s toga harmonija gdjekojih napjeva nevještom uhu i počudna, neka se ne sudi naglo: Bez tih, na prvi mah neobičnih harmonija, izgubile bi ove popijevke vrijednost, po kojoj se mogu takmiti s drugaricama svih drugih naroda...

3. Priznajem svoj grijeh, da sam mnogim popijevkama prekrajao a njekojim i izmišljao tekst...

Iznoseći svoje djelce na svjetlo, ne znam ga ljepše preporučiti nego s riječima dičnog im izdavača pred sto i trideset godina: Neka se njima slavi Bog i prodiči narodnost hrvatsku.

U Zagrebu dne 30. siječnja 1891."

I, konačno, evo i Novakova teksta, koji se može smatrati uzorom svih kasnijih hrvatskih planova i programa glazbenog obrazovanja i kojim su utemeljeni nastavni teorijskoglazbeni predmeti u našem glazbenom školstvu, pa je u tom smislu Novak idejni tvorac koncepcije glazbenoteorijskog obrazovanja u nas. Riječi, koje su u Novakovu tekstu bile istaknute većim razmicanjem slova, u prijepisu su podebljane.

Ovaj tekst, u potpunosti aktualan i danas, svjedoči o onodobnoj iznimno visokoj razini razmišljanja o poduci glazbe i ulozi glazbenoteorijskih predmeta u njoj. U tom je kontekstu razumljivija i, moglo bi se zaključiti i očekivana, pojava svih naših glazbenika, glazbenih teoretičara i muzikologa, koji su i na polju glazbene teorije ostvarili zavidna postignuća i napisali mnogobrojne rasprave, znanstvene radove i udžbenike, i ostavili glazbenoteorijsku baštinu, kojom bi se ponosile i

Priprava k nauci o glazbenoj harmoniji, drugo izdanje, 1898.

SADRŽAJ.

Pripomenak k prvom izdanju.

Pripomenak k drugom izdanju.

I. Poglavlje.	Strana
Glazba u opće	1
Glas	2
Svojstva glasa	2
O čem ovise svojstva glasa	2
Nazivlje glasova	4
Kajdopis	6
Ključevi	7
Vrijednost kajdi	11
Trojnice, peternice itd.	14
Kajde s točkom	16
Stanke (pauze)	17
Stanke sa točkama	19
Povisilice, snizilice i znak povrđbe	22
Naravna i temperovana ugodba	28
Prijegled razvitka glazbenoga pisma	31
Omjeri treptaja naravne i temperovane ugodbe	32
II. Poglavlje: Mjera (ritam).	
Jednošlavne mjerovrste	33
Dvodijelne mjere	33
Trođijelne mjere	37
Sastavljene mjerovrste	40
Uzmah	44
Zanos (sinkopa)	45
Širi ritam	46
III. Poglavlje.	
Glazbena ljestvica	48
Tetrachord	53
Prijemeti	54
Prijemeti sa povisilicama	54
Prijemeti sa snizilicama	62
Istočujući prijemeti	67
Srodstvo prijēmeta	69
IV. Poglavlje.	
Razmaci (intervali)	70
Opredjeljivanje intervala	77
Prevrat intervala	79
Istočujući intervali	81
Harmonijski i melod. intervali	82
O konsonantnosti i disonantnosti	84
Pomak harmonijskih intervala	88
Nevaljali pomaci	90
Najobičniji rasklad intervala	91
Tempo	95
Prekid tempa	97
Dinamički znakovi	98
Znakovi za izraz glazb. značaja	99
Uresi melodije	101
Kajdopisne kratice	105
Prilog	108

SADRŽINA.

Pričomjenak.	Strana	
Uvod	1	Druge poglavlje: Četverozvuci.
Prvo poglavje:		
Trozvuci.		
Sastavha i vrsti trozvuka	2	Dominantni četverozvuk
Ljestvični trozvuci u dur	4	Cijeli aut. klon s pomoću dom. četverozvuka
Ljestvični trozvuci u mol	5	Raširen cijeli aut. klon i dom. četverozvuk
Glavni trozvuci i patrozvuci	5	Varav klon s pomoću dom. četverozvuka
Trozvuci uporavljeni četveroglasno	6	Nastup dom. četverozvuka
Položina trozvaka	7	Modulacija s pomoću dom. četverozvuka
Suvišli trozvuci	12	Kvintsekstni suzvuk
Glasokloni	17	Terckvartni suzvuk
Trovristan pomak dviju dionica	19	Sekundni suzvuk
Spajanje nesuvišlih trozvuka	20	Dodatak k raskladi dom. četverozvuka i njegovih prevrata
Glasoklon s tri glavna trozvuka	21	Još nekoji raskladi dom. četverozvuka
Pratnja melodije s tri glavna trozvuka	25	Modulacija s pomoću prevratā dom. četverozvuka
Modulacija	27	Mali četverozvuk
Arpeggirani trozvuci	34	Prevrati maloga četverozvuka
Rastresito suglasje	44	Omaljeni četverozvuk
Trozvuci u mol	47	Prevrati omaljenoga četverozvuka
Spajanje suvišlih trozvuka u mol	49	Pačetverozvuci u dur
Prijehodnica	51	Pačetverozvuci u mol
Pomaci sakritih usporednih kvintâ i oktavâ	52	Prevrati pačetverozvukâ u dur
Spajanje nesuvišlih trozvuka u mol	59	Prevrati pačetverozvukâ u mol
Modulacije u prijemet dominantne u mol	67	Harmonijska mnogostranost četverozvuka
Nastup septime u dominantnom trozvuku	69	Zaglavak k drugomu odjelu nauke o harmoniji
Disonantni trozvuci	72	
Omaljeni trozvuk	73	
Povećani trozvuk	77	
Sekstni suzvuk	82	
Sekstni suzvuk u četveroglasju	83	
Uporaba konsonantnih sekstnih suzvuka	84	
Visonantni sekstni suzvuci	86	
Sekstni suzvuk sedme stupke u dur i mol	87	
Sekstni suzvuk druge stupke u mol	89	
Sekstni suzvuk treće stupke u mol	91	
Kvartsekstni suzvuk	92	
Modulacija dominantnim sekstnim suzvukom	108	
Modulacija kvartsekstnim suzvukom	109	
Mnogostranost trozvukâ	110	
Zaglavak k ovomu odjelu nauke o harmoniji	111	

Treće poglavje:	
Višezvuci.	
Peterozvuci	230
Prevrati peterozvuka	232
Šesterozvuk	236
Sedmerozvuk	236

Četvrto poglavje:	
Modulacija s pomoću mnogostranosti ljestvičnih suzvuka.	
1. Veliki trozvuk	233
2. Mali trozvuk	241
3. Omaljeni trozvuk	243
Četverozvuci	244
Modulacija s pomoću suvislosti suzvuka	246
Dodatak.	
Modulacija s pomoću omaljenoga četverozvuka	249

znatno mnogoljudnije zemlje, s dugotrajnjom i stabilnijom povješću razvoja glazbe i kulture uopće.

Upoznavanjem rada hrvatskih glazbenih teoretičara i muzikologa – od Kuhača i Novaka nadalje – te njihovih postignuća, kao i sagleda-

vanje kontinuiteta razvoja i odnosa prema glazbenoteorijskim disciplinama, može se naučiti mnogo i – bez otkrivanja “tople vode” u gotovo svakoj generaciji – bitno utjecati na situaciju u kojoj se glazbena teorija i teoretičari nalaze danas.

Čemu se uči teorija glasbe?

Vjenceslav Novak, 1891.

1. Kao što dijete nije zadovoljno ni s najljepšom igračkom nego samo koji časak, a onda ga sili nešto, da vidi: A što je u toj lutki! Od česa joj je glava, ruke, noge? – tako je i **težnja za spoznajom** obći bijeg ljudskog duha; po traženju uzroka, sučvta i svrhe onoga, što osjećamo svojim osjetilima, i jest vidjeti u našoj duši onu iskrlicu, koja nas veže i izvorom sve istine i svega znanja – s Bogom. – Ljudski je duh spoznao uzroke života i smrti i dignuo se kroz bezratreće u prostore bez mjere i granica te napisao crtež, po kom se giblju grdosni svjetovi nebeski! Kad se vinuo tako visoko, kako da ne upita i što je ono, što ga prati od prvog koraka u svijet svuda te svuda, i bez česa osjeća užas **gluhe smrti**? Kako da ne pita, što je zvuk, glas? Od česa je? Gdje se radja? Kako dopire u našu svijest? Kako se mijenja, te je sad sitan sad

krupan, sad nježan i ljubežljiv, sad objestan, sad gromak, sad bolan, da ti se duše hvata neodoljiva tjeskoba i žalost – a sad opet sdvojan i grozan, da sve trne užasom strepeći pred smrću? Kako dakle da ne pita čovjek što je taj **glas**, kad mu je eto vijestnikom ljubavi, veselja, mira i boja, života i smrti?

2. Glasba je umjetnost, kao što je umjetnost pjesničtvvo, slikarstvo i kiparstvo, a svakoj je umjetnosti svrha, da prikaže ono što je **lijepo**. To lijepo rodi se u duši Bogom nadahnuta čovjeka umjetnika i bude njezovom neodoljivom čežnjom, da ga ostvari i iznese pred druge ljudе. A baš to ostvarenje umjetničke zamisli – ideje – nije lahk posao, što evo priznaje i veliki pjesnik Petar Preradović:

*Oj pjesniče nesretniče
Suh si listak ti u gori,
Koj od sunca nebeskoga
Ne sazrije, neg izgori.*

*Nebo vjetrom uzdiže te,
A zemlja ti leteć ne da;
Medju zemljom s tog i nebom
Tvoja duša uv'jek predra.*

A u drugoj pjesmi razjašnjuje nam isti pjesnik tu muku umjetnika:

*Ali pjesnik oskud'jeva
Na izrazu na odjevu
Svojim mislim, svojim čuvstvom.
Uzor стоји пред njim jasno
U milju si i ljepoti,
Ali tužan ne uspieva
Njemu r'ječju oblik dati,
Krpež mora u sv'jet slati!*

Gradivo je to ruho, u kom umjetnik šalje u svet svoje umotvore: Pjesniku je to riječ, a glasbeniku glas. – Kako bi dakle pjevalo pjesnik, da ne poznaje jezik, u kom pjeva? Kako bi dakle slikao slikar, da ne pozna omjere svjetla i sjene, harmoniju boja? Kako bi stvarao glasbenik, da ne pozna svojstva glasovlja i njihov raznolik učinak po neizrecivom broju omjera, u kojima se prikazuju po boji, melodiji, harmoniji i dinamici? Da umjetnik prikaže svijetu umjetninu, mora joj dati sgodan oblik. Može li čovjek, komu je Bog i dao snage, da zamišlja umotvore, odabrat gradivo i poredjati ga u lijep oblik, ako ne pozna prirodu toga gradiva i ako ne zna, kako ima od njega uklopiti oblik, u kom se jasno prikazuje ideja, t. j. sadržina njegova umotvora?

Umjetnika stvara sam Bog, i komu nije on svoga božanskoga dara metnuo u srce, taj će badava tražiti učitelja, koji bi ga načinio pjesnikom, slikarom ili glasbotvorcem. Ideju prišapne čovjeku anggeo, kako je jednom rekao Josip Haydn, a ostvarenje te ideje, biranje gradiva i kako se poredjuje to gradivo u umjetnički oblik, podaje izkustvo t. j. **znanost**. Izkustvo je znanje, koje kaplju po kaplju sabire vrijeme i slaze ga u knjige. Tko će biti umjetnikom da stvara, ne može se osoviti na vlastite noge bez toga znanja, što su ga sabrali vjekovi. U njem će naći uzora i težiti, da ih dostigne, a tek onda proložiti i novi put, tražiti nove oblike, kad osjeti, da ima još sredstava i oblika, koje nijesu izcrpili njegovi predčastnici. Tako je Haydn postao otcem simfonije, Beethoven raztrgao tijesne okove sonate i podao joj oblik, koji je od njegove dobe ostao nedostiživim uzorom.

3. Isto je tako sticati toga znanja i onim umjetnicima, koji će vještim pjevanjem, sviranjem ili udaranjem izvoditi glasbotvorine drugih skladatelja. Umjetnik, koji reproducira tutju skladbu, mora proučiti sadržinu i oblik glasbotvora, mora se u tudje djelo zanjeti toliko, te se čini da za glasovanja sam svojom dušom stvara. Istina je, da odlučuje i u tom, kao i u svem umjetnikovanju najviše prirodjeni dar – ali je istina i to, da se taj prirodjeni dar mora voditi, a vodja mu ne može biti nitko, nego obilno naslagano izkustvo drugih umjetnika, dakle znanje. Znanje je pravi vodja, a prirodjeni dar oko, kojim se razabiru i razpoznavaju putevi vodje. Ni najveći dar bez toga odlučnoga i iskrenoga vodje nije još nikada stvorio velikoga djela, nego je pošao stranputice i izčeznuo u beztrag, ili je ostao u umjetničkom svetu ona blijeda, neprivlačiva slika, što ju se često krivo nazivlje "diletantizam". Diletant naime vrijedi što i umjetnik, a mnogo puta i daleko više. Diletantom zove se čovjek, kojemu nije zvanje, da se bavi kojom umjetnošću ili znanosću (to su "stručnjaci"), nego ju proučava od nagnuća i ljubavi k samoj stvari.

Diletant zato ne može biti neznačica, pače nas upravo historija glasbe uči, da je u svim vjekovima bilo diletanata⁶, koji su za glasbena stvaranja i glasbenu znanost privredili više od mnogih stručnjaka. – Ogavan je onaj diletantizam, koji se bez muke i nauke hoće da mjeri s ljudima, koji su znanje i vještinu sticali u znoju lica svog. – Takav diletantizam znade biti i drzovit, samo da prikrije neznanje; radi pukog straha nadimje se i prasne, da bude što je i bio – ništa. Znanje samo svijetli uvijek kao jasna luč i ne da se kolebiti na razkršću: Desno ili lijevo? Ovako ili onako? – I diletantu i stručnjaku hoće se o glasbi znanja, koje ih vodi kroz život u njihovom umjetničkom djelovanju.

4. Svrha je svakoj obuci, da dovede učenika do **samostalnosti**. Samostalnost bi mogli kod učenika glasbe ustanoviti najprije u toliko, u koliko umije prikazati tudji glasbotvor ne samo okretnim svladanjem tehničkih potežkoća, nego i shvatanjem skladateljevih misli, što se najčešće iztiče u razlikovanju **glavnoga** od **nuzgrednoga**. – Druga samostalnost očituje se u sudjenju: Što je lijepo, a što nije – što je dobro a što ne valja? – To priznanje ili negodovanje glasbotvorcu, izvadajući i dirigentu glasbotvora obično se zove "ukus". Ako ukus neće da bude manjom ili kapricom pojedinaca, onda mora biti to sud, koji se ne može opovrći zakonima, što vrijede u umjetnosti. A kako bi stvorio takav sud čovjek, koji ne pozna te zakone? I ukusom upravlja prirodjeni dar za shvatanje ljepote, a navlastito se ukus može plemeniti i oštiti družtvom i prilikama, u kojima se živi; ali do podpune samostalnosti i slobode u sudjenju može se dovinuti samo onaj, koji je plodove vrsnih skladatelja mjerio o zakone umjetnosti. Zdrav i mjerodavan ukus mora biti priznat pred sudištem umjetničkoga svijeta – a to ne podaje nikada u podpunoj mjeri ni sama priroda ni družtvu. Nuždan je prirodni dar, koji podržaje u samostalnosti tri ugla – ali četvrti ugao njezin nosi **znanje** poduprto prilikama života; tekar ravnovesje tih sila stvara novu – a to je svijest, koja se ne žaca odsjeći svoj odlučni: "da" – "ne"!

5. Vrijedno je, da se osvrnem na to, što obseže u svojoj nauci "teorija glasbe".

a) Ponajprije nauku, koja razjašnjuje postanak glasa, i svih mu svojstava, po kojima se razlikuju jedan od drugoga. Taj se dio glasbene teorije zove "**akustika**".

b) **Elementarna nauka o teoriji glasbe** uči o svojstvima glasa kao najprvlg dijela glasbotvora; dakle (uz napisivanje) razne omjere, u kojima se prikazuju glasovi po visini, trajanju, naglasku i jakosti.

c) **Glasbena harmonija** izpituje zakone, po kojima se više glasova sastaje istodobce u cjelinu, što ju po umirujućem ili vrednjajućem osjećanju zovemo harmonijom ili disharmonijom.

d) **Kontrapunkt** sa raznim granama te nauke ustanavljuje zakone polyphonije t. j. skladanja, u kojem se samostalne melodije sastaju u harmoničkoj jedinstvo.

e) **Nauka o skladanju** obseže sve, po čemu možeš naučiti, kako se glasbotvor sastoji iz odsjeka, dijelova, stavaka i zametaka – i kako se ti dijelovi sastavljaju u stanovit oblik (glasbeno oblikoslovje).

f) **Glasbena estetika** – dio je obće estetike, t. j. nauke o lijepom. Ona izpituje sućvo glasbotvorine, razjašnjuje pitanja: Što je glasba? Što joj je sadržina? U kakvom je odnosu s pjesničtvom i drugim umjetnostima? itd.

g) **Povjest glasbe** izpituje zarodke glasbene umjetnosti kod najstarijih naroda i prati njezin razvitak do danas.

6. U glasbenoj su teoriji dakle postepeno poredani i popisani zakoni o glasbeno lijepom. Mora li svatko, tko se bavi glasbom do potankosti

⁶ Ovu vrstu diletanata danas je uobičajeno zvati amaterima, dok je naziv "diletant" s vremenom poprimio negativno značenje, kakvo mu pridaje i Novak u sljedećoj rečenici svojega teksta. (napomena T. P.)

proučiti sve netom navedene dijelove glasbene teorije? Ne; pojedini su pače dijelovi – kao povjest i estetika – tako obsežni, da bi im za točno izučanje morao posvetiti čitav život. – Svaki čovjek mora skupiti stano-vitu množinu toga znanja bilo o čem, no svi ljudi ne skupe toga znanja u jednakoj mjeri. Po vrsti i množini znanja dijele se ljudi po častima i dužnostima; tako će i glasbenu teoriju drugačije poznati onaj, koji o njoj nauča druge, a drugačije onaj, kojemu je ta znanost samo pomaga-

lo, da shvaća tudje glasbotvore. – No držim da sam uvjero čitatelja, da ju u toj mjeri mora upoznati svatko, tko odluči naučiti glasbu. – Tko će se naučiti glasbe, mora ju i razumjeti – a to se može naučiti od znanosti, koja izpituje njezine velebne gradnje od osnovnoga kamena do impo-zantnih vrhunaca, što se dižu visoko nad oblake do samoga neba. Svaka stranica te nauke podaje u ruku novu luč, da se u tim veličanstvenim gradnjama odkriju ljepote, za koje se nije ni slutilo.

Literatura

Majer-Bobetko, Sanja: *Povijest glazbe* Vjenceslava Novaka, "Croatica", 25, 1994., 40-41, str. 1-200

Majer-Bobetko, Sanja: Ivan Oertl, *Obćenita teoretično-praktična pripravnna nauka glazbe*, Zagreb 1880., (tiskara i litografija C. Albrechta), napis objavljen u *Arti musices*, 26, 1995., str. 73-76

Majer-Bobetko, Sanja: Vjenceslav Novak: *Na razmeđu između romantizma i pozitivizma*, poglavlje iz knjige *Estetika glazbe u Hrvatskoj u 19. stoljeću*, Zagreb: JAZU, Razred za muzičku umjetnost (ur. Josip Andreis), 1979., str. 30-40

Fajdetić, Vladimir: *Novak, Vjenceslav*, Muzička enciklopedija (gl. ur. Krešimir Kovačević), Zagreb: JLZ, 1971., II. sv. str. 698

Novak, Vjenceslav: *Čemu se uči teorija glazbe?*, napis objavljen u Izvješću Narodnoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu, koncem srpnja godine 1891., Zagreb: Knjigotiskarski i litografski zavod C. Albrechta, 1891., str. 3-7

Novak, Vjenceslav: *Nauka o glazbenoj harmoniji*, drugo izdanje, Zagreb: Kralj. zem. tiskara, 1898.

Novak, Vjenceslav: *Priprava k nauci o glazbenoj harmoniji*, drugo prerađeno izdanje, Zagreb: Kralj. zem. tiskara, 1898.

Novak, Vjenceslav: *Starohrvatske crkvene popijevke*, Zagreb: Knjižara Dioničke tiskare, 1891.

Stipčević, Ennio: *Hrvatska glazba*, Zagreb: ŠK, 1997.

Šicel, Miroslav: *Pregled novije hrvatske književnosti*, drugo, prošireno izdanie, Zagreb: MH, 1971.

Širola, Božidar: *Pregled povijesti hrvatske muzike*, Zagreb: Edition RIROP, 1922.

Darujmo glazbu!

Hrvatsko društvo skladatelja ove godine slavi 60 godina postojanja i djelovanja, brige za hrvatsko glazbeno stvaralaštvo kao jednog od nezaobilaznih činilaca sveukupne hrvatske kulture i opće povijesti te pune afirmacije nacionalnog identiteta u svijetu.

Svakom čitatelju časopisa *THEORIA* Hrvatsko društvo skladatelja daruje nosač zvuka. Ovom darovnom akcijom Darujmo glazbu želimo podijeliti slavlje s Vama i popuniti Vam fono i notne arhive djeličem hrvatske glazbene baštine. Darovati glazbu temeljni je cilj Društva!

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: _____

Cantus PAPANDOPULO nova sezona Zagrebačkog kvarteta

PROGRAM

19. listopada 2005.

Boris Papandopulo:

5. gudački kvartet (1970.)

Wolfgang Amadeus Mozart:

Gudački kvintet za 2 violine,
2 viole i violončelo u g-molu,
KV 516

Sudjeluje: **Hrvoje Philips**, viola

23. studenoga 2005.

Wolfgang Amadeus Mozart:

Kvintet za klarinet i gudački kvartet
u A-duru, KV 581

Boris Papandopulo: Kvintet za
klarinet i gudački kvartet (1940.)

Sudjeluje: **Sergio Delmastro**,
klarinet (Italija)

Koncert se emitira u izravnom
radijskom prijenosu u sklopu
projekta *Gradovi glazbe* Europske
radiotelevizijske unije (EBU) u
organizaciji Hrvatskoga radija.

14. prosinca 2005.

Boris Papandopulo:

6. gudački kvartet (1983.)

Wolfgang Amadeus Mozart:

Gudački kvartet u C-duru, KV 465

8. veljače 2006.

Boris Papandopulo:

1. gudački kvartet (1927.)

Wolfgang Amadeus Mozart:

Gudački kvartet u B-duru, KV 458

15. ožujka 2006.

Wolfgang Amadeus Mozart:

Gudački kvartet u d-molu, KV 421

Boris Papandopulo:

2. gudački kvartet (oko 1930.)

10. svibnja 2006.

Boris Papandopulo:

3. gudački kvartet (1945.)

Wolfgang Amadeus Mozart:

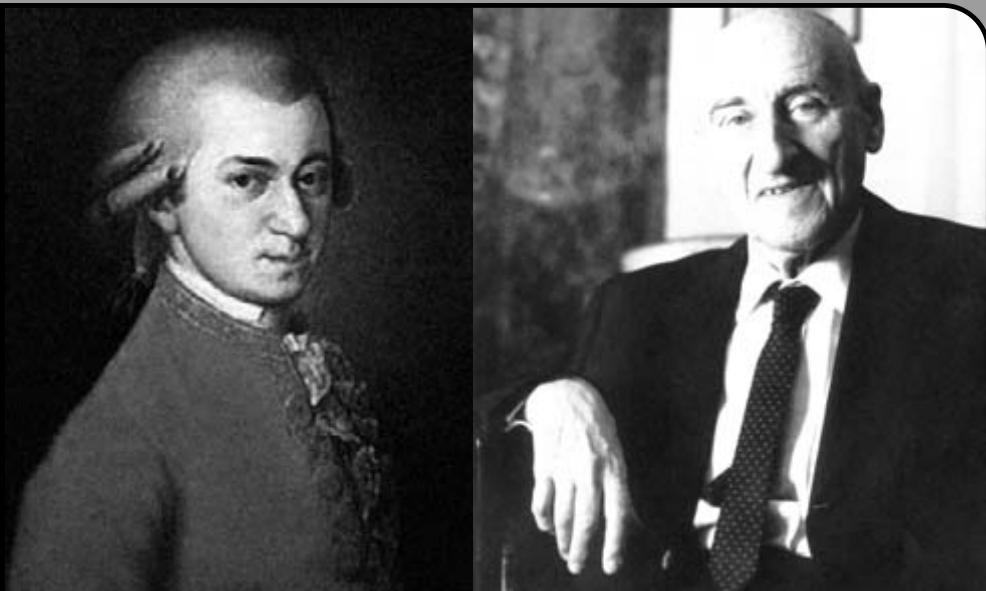
Gudački kvartet u G-duru, KV 387

RIZNICA

MOZART – PAPANDOPULO

*u povodu 250. obljetnice Mozartova
i 100. obljetnice Papandopulova rođenja*

- 6 koncerata srijedom u Muzeju Mimara u Zagrebu u 20:00 sati
- 23. studenoga u izravnom prijenosu Hrvatskoga radija u sklopu projekta *Gradovi glazbe* Europske radiotelevizijske unije (EBU)



Riječ o glazbi, priča 3.

Aldous Huxley: Kontrapunkt

Odlomak iz 37. poglavlja
Prevela Branka Plečnik-Kroflin

“Spandrell je uporno navaljivao da dođu odmah. Svakako moraju čuti *Heiliger Dankgesang eines genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart.*”

– Ne možete razumjeti ništa dok to ne čujete – izjavili. – Ta pjesma sve dokazuje ... Boga, dušu, dobrotu ... neizbjegivo. Ona je jedini stvarni dokaz koji postoji, jedini jer Beethoven je bio jedini čovjek koji je svoju spoznaju mogao izraziti. *Morate* doći. (.....)

– Pa, evo nas – reče Rampion kad im je sutradan poslije podne Spandrell otvorio vrata. – Gdje je Beethoven? Gdje je taj slavni dokaz o postojanju Boga i superiornosti Isusova naučavanja?

– Ovdje. – Spandrell ih uvede u dnevnu sobu. Gramofon je stajao na stolu. Četiri ili pet ploča bilo je porazbacano oko njega. – Na ovoj je početak polaganog stavka – reče Spandrell i podigne jednu od njih. – Neću vas zamarati ostalim dijelom kvarteta. Krasan je. Ali *Heiliger Dankgesang* je presudna. – On navi gramofon. Ploča se poče okreći. Spusti iglu sa zvučne kutije na njezinu izbrazdanu površinu. Jedna jedina violina zasvira dugu notu, onda drugu za sekstu više, spusti se na kvintu (uto druga violina krene otamo gdje je prva bila započela), pa skoči na oktavu i tu osta lebdjeti dva duga takta. Prije više od sto godina Beethoven, već posve gluhi, čuo je u mašti glazbu gudačkih instrumenata koja je izražavala njegove najskrovitije misli i osjećaje. Na isertkanom papiru ispisao je tintom znakove. Stoljeće kasnije četiri su Mađara prema tiskanoj reprodukciji Beethovenovih črkarija izvela glazbu koju sam Beethoven, osim u mašti, nije nikad čuo. Spiralne brazde na površini šelaka upamtile su njihovu svirku. Umjetno se pamćenje vrtjelo, igla je putovala svojim brazdama, a čujni simboli Beethovenovih uvjerenja i osjećaja, praćeni slabim struganjem i krčenjem, koje kao da je oponašalo zvukove Beethovenove gluhoće, zatreperiše zrakom. Polako, polako, razvijala se melodija. Drevne lidijske harmonije lebdjele su u zraku. Bila je to nestrašvena glazba, prozračna, čista i kristalna kao tropsko more, kao alpsko jezero. Voda na vodi, mir koji klizi preko mira. Sklad ravnih horizonata i neustalasnih prostranstava, kontrapunkt vedrina. I sve je čisto i bistro, nema magle, ni maglovitih sumraka. To je mir nepomučenog i zanesenog razmišljanja, ne pospanosti ili sna. To je spokojnost rekovačestva koji se budi iz groznice i otkriva da se ponovo rodio u carstvu ljepote. Ali ova je grozница “grozna zvana život”, a ponovo rođenje nije na ovom svijetu, ljepota je nezemaljska, a rekovačestva spokojnost mir Božji. Prepletanje lidijskih melodija jest nebo.

Trideset polaganih taktova izgradiše nebo, a onda se karakter glazbe naglo promjeni. Od daleke i drevne, glazba posta suvremena. Lidijske harmonije nadomještene su harmonijama odgovarajuće dur-ljestvice. Ritam se ubrza. Nova melodija poče poskakivati, ali preko zemaljskih, a ne rajske brda.

– *Neue Kraft fühlend* – šaptom navede Spandrell iz partiture. – On se osjeća jačim, ali to više nije tako božanstveno.

Nova melodija poskakivaše još pedeset taktova i zamre u struganju. Spandrell podigne iglu i zaustavi okretnje ploče.

– Lidijski se dio ponovo javlja na drugoj strani – objasni dok je nави gramofon, – Zatim ima još nešto te živahnosti u A-duru. Onda opet slijedi lidijski dio do kraja, sve bolji i bolji. Ne smatrate li da je ta glazba čudesna? – Okrene se Rampionu. – Nije li to dokaz?

Rampion kimne. – Čudesna. Ali jedino što dokazuje, koliko ja mogu čuti, jeste to da bolesni ljudi nagniju tome da budu vrlo slabi. To je umjetnost čovjeka koji je izgubio tijelo.

– Ali otkrio dušu.

– Oh, dopuštam – reče Rampion – da su bolesni ljudi vrlo duševni. Ali to je zato što nisu potpuni ljudi. Iz istog su razloga eunusi vrlo duševni ljubavnici.

– Ali Beethoven nije bio eunuh.

– Znam. Samo ne znam zašto je to pokušavao da bude? Zašto je kastiranost i bestjelesnost uzeo za svoj ideal? Što je ova glazba? Ništa drugo do himna u slavu eunuhizma. Vrlo lijepa, dopuštam. Ali zar nije mogao izabratи nešto ljudskije o čemu će pjevati nego što je kastracija?

Spandrell uzdahne. – Za mene je to božanska vizija, nebo.

– Ali ne zemlja. A to je upravo ono što joj zamjeram.

– Ali zar čovjek ne smije zamisliti nebo, ako hoće? – upita Mary.

– Smije, dakako, dokle god ne počne umišljati sebi da je ono što je zamislio posljednja riječ istine, ljepote, mudrosti, vrline i svega ostalog. Spandrell želi da prihvativmo taj obestjelovljeni eunuhizam kao posljednju riječ. Ja to odbijam. Jednostavno odbijam.

– Poslušajte cijeli stavak prije nego što prosudite. – Spandrell okrene ploču i spusti iglu. Bistro nebo lidijske glazbe zatreperi zrakom.

– Divo, divno – reče Rampion kad se ploča odvrtjela. – Imate posve pravo. To jest nebo, jest život duše. To je najsavršenije duševno zastranjenje od stvarnosti koje sam ikada upoznao. Ali zašto mu je bilo potrebno to zastranjenje? Zašto se nije zadovoljio da bude čovjek, a ne neka apstraktna duša... to je neka vrsta raka što izjeda pravu ljudsku, prirodnu stvarnost i neprestano se širi na njezin račun. Zašto se nije zadovoljio stvarnošću, taj vaš glupi stari Beethoven? Zašto je smatrao potrebnim da pravu, topлу, prirodnu stvar nadomjesti tim apstraktним rakom duše? Rak možda ima lijep oblik ali, k vragu sve skupa, tijelo je ljepeš. Meni ne treba vaš duševni rak.

– Neću se prepirati s vama – reče Spandrell. Odjednom se osjeti silno umornim i potištenim. Pokušaj nije uspio. Rampion se nije dao uvjeriti. Zar taj dokaz ipak nije nikakav dokaz? Zar se ta glazba ne odnosi ni na što izvan same sebe i osebujnosti svog stvaraoca? Pogleda na sat, bilo je blizu pet. – Saslušajte ipak kraj stavka – reče. – To je najbolji dio. – Navine gramofon. Čak ako i jest besmisleno, pomislil, lijepo je tako dugo dok traje. A možda i nije besmisleno. Napokon, Rampion nije nepogrešiv. – Saslušajte.

Glazba opet poče. Ali na njezinu se lidijskom nebu desi nešto novo i čudesno. Brzina se polagane melodije udvostruči, obrisi joj postadoše čišći i određeniji, jedan unutrašnji dio poče uporno ponavljati uzdrhtalu frazu. Kao da je nebo naglo i nemoguće postalo nebeskije, kao da je iz već postignutog savršenstva prešlo u još dublje i absolutnije savršenstvo. Još je trajao neopisiv mir, ali to više nije bio mir rekovačestva i pasivnosti, podrhtavao je, bio je živ i kao da se širio i pojacaоao. Postao je aktivni mir, gotovo strastvena spokojnost. Čudesni paradoks vječnog života i vječnog spokoja ostvaren je u glazbi.

Slušali su gotovo suzdržana daha. Spandrell slavodobitno pogleda svog gosta. Nesta njegovih sumnja. Kako se može ne vjerovati u nešto što jest, nešto što očevidno postoji? Mark Rampion kimne. – Zamalo me uvjeriste – prošapta. – Ali ovo je *predobro*.

– Kako išta može biti predobro?

– Nije ljudski. Kad bi potrajalo, prestali biste biti čovjekom. Umrli biste.

Opet ušutješe. Glazba je dalje svirala, vodeći od neba do neba, od blaženstva do još većeg blaženstva, Spandrell uzdahne i sklopi oči.

Ovo je četvrti nastavak glazbeno-poučne priče *Maja, Juraj i zlatna ribica*. U prethodnim dijelovima priče razjasnilo se notno pismo i ritmika, uloga predznaka i ljestvice. U III. nastavku na kraju se spomenula triola, a u ovom se dijelu priča nastavlja i razvija prema šestosminskoj mjeri uz dvije popijevke. No, prije svega dugujem čitateljstvu ispriku zbog jednog propusta. Uz popijevku *Mijau* iz III. nastavka priče označeno je moje autorstvo nad glazbom i tekstrom. Treballo je stajati ovako: Glazba i riječi (prema dječjoj pjesmi Vladimira Čerkeza iz moje stare slikovnice): Tihomir Petrović. Pjesma Vladimira Čerkeza nije doslovno prepisana, nego je preuređena. Nije mi bila namjera oštetiti Vladimira Čerkeza (Sarajevo, 26. studenoga 1923. – 9. studenoga 1990.), hrvatskog pjesnika, romanopisca, dramskog pisca i pisca za djecu, tim više jer su mi njegove pjesme objavljene u stariim slikovnicama pružale u djetinjstvu toliko radosti da sam ih čitao i svojoj djeci, nego je riječ o propustu. Hvala čitateljici prof. Ercegović, koja me je na propust upozorila pismom. Evo i nastavka priče:

Maja, Juraj i zlatna ribica – IV. dio

Triole ili... ?

– Znam još jednu popijevku prepunu triola – reče Juraj i pokaže tati njezin početak.

Jadranskim mo - rem la - đi - ca plo - vi

– Zapišeš li ovu popijevku tako da je doba četvrtinka, zaista će biti potrebljano mnogo triola – složi se tata. – Neka ti doba u ovoj popijevci

bude četvrtinka s točkom koja se lako dijeli na tri jednakih dijela, na tri osminke. Otkucavajući takvu dobu ruka neka po zraku crta jedro; prvo dolje, zatim ustranu i onda ukoso prema gore.

– A kako će označiti takvu dobu u oznaci mjere? – upita Juraj.

– Možeš izbrojiti osminke u taktu pa napisati koliko ih ima, tako je lakše. Napiši 6 iznad 8, što se čita šestosminska mjera. No zna se, šestosminska mjera je dvodobna, a svaka se doba u taktu dijeli na tri jednakih dijela. (vidi popijevku u nastavku)

Sljedećega dana reče Juraj. – Baš je ugodno pjevati u šestosminskoj mjeri. Znaš li još koju popijevku u toj mjeri?

– Naravno da znam – odgovori tata. – Evo ti jedna slavljenička. Nauci je pa ćemo ju zajedno pjevati Maji za rođendan. (vidi str. 14)

Ladica

(tekst i glazba: Tihomir Petrović)

plo - vi po mo - ru. La - di - ca, la - di - ca, la - di - ca plovi po mo - ru.

Nasmijan dan

(tekst i glazba: Tihomir Petrović)

Danas je sretan i

nasmijan dan, da - nas slavimo tvoj ro - đen - dan. Svijećica mnogo na torti sad sja,

najljepše želje ti no - sim ja. Želim ti zdravlje i sreću i mir, nek' ti se is - pu - ni

baš svaki hir! Danas je sretan i nasmijan dan, Majice, sretan ti ro - đen - dan.

Diplomski radovi na studijima glazbe

Josip Jerković

Naslov teme i izlaganja nije ograničen na uži, i više-manje uobičajen pojam povijesnih istraživanja, nego uključujući i to na dobrom dijelu odnosi se na sve muzikološke sadržaje prema nomenklaturi umjetničkih, znanstveno umjetničkih i stručnih područja, grana i predmeta u glazbi i oko glazbe. Tema se odnosi na muzikologiju kao zaokruženu cjelinu, koja se bavi proučavanjem različitih glazbenih fenomena i istraživanjem i utvrđivanjem njihovih zakonitosti.

Diplomski radovi imaju prvenstvenu svrhu obogatiti i obrazložiti struku u glazbi na znanstvenoj razini, ako se to može postići ili samo do granice stručnosti.

Prikaz diplomskih glazbenih radova na studiju glazbene kulture u Osijeku kao uzorku se može i generalizirati kao tema na sve završne glazbene radnje na ostalim glazbenim visokoškolskim ustanovama u državi (Muzička akademija u Zagrebu, Splitu, Puli i Crkvenom Institutu za glazbu u Zagrebu) i o njima tako možda cijelovitije prozboriti i sudit.

Studij glazbene kulture u Osijeku ove godine navršava 20. obljetnicu postojanja. Ima dakle već neko iskustvo. Na studiju je diplomiralo, prema tome i izradilo, oko 200 radnji (točnije, diplomirala su 192 studenta, a u izradi je još 20-tak radnji apsolvenata).

Diplomske radnje su *uobičajena forma završetka studija*: pisanje i obrana napisanog. Predviđa ih u visokom školstvu i Zakon, Statuti pojedinih fakulteta i Pravilnici o završetku studija.

Za diplomske radnje nije precizno određen *broj stranica* – praksa pokazuje različitost. Na Glazbenoj kulturi u Osijeku je opseg između 30 (iznimno i vrlo rijetko) i čak 100 stranica. Prosječ je oko 50-55 stranica. Ukoliko se ilustrira s notama radnja je u omjeru 60 do 80% tekst, a note 20-40%.

Forma i uvez: Radnja mora biti ukoričena, mora imati impressum (sveučilište, ime ustanove, studij, tema, mentor i student, mjesto i godina), kazalo i literaturu kao redovitu komponentu. Ponekad, ali vrlo rijetko se ovo bitnije razlikuje među radnjama: od nastavnika do nastavnika.

Tko može biti mentor? Prije (do 2003.) na Pedagoškom odnosno na Filozofskom fakultetu (u čijem je sastavu djelovao studij), su bili mentori samo nastavnici u znanstveno-nastavnim zvanjima: docenti, izvanredni i redoviti profesori. Sada može biti mentor i nastavnik u nastavnom zvanju: predavač ili viši predavač.

Iz čega student bira temu? Može iz određenog predmeta ili šireg glazbenog područja. Ako mu je prvenstveno prihvatljiv profesor – tema je okrenuta prema profesorovom bavljenju građom bilo teoretskom bilo praktičnom. Teme su okrenute analizi pojedinih djela – analizi glazbenih oblika, prema teoriji glazbe bilo kojeg glazbenog predmeta ili elementa (ritma, metra, notacija, ljestvica), prema intonaciji, prema praktičnoj nastavi, prema instrumentariju, prema vokalnoj tehniči, prema manualnoj tehniči, interpretaciji pri dirigiranju te posebno prema estetici u izvedbi nekog djela, prema glazbenim fenomenima iz opće glazbene povijesti, prema pojavnostima Slavonske glazbene baštine, a ima i mnogo drugih specifičnosti. (*Dodekafonija, Orff-ov instrumentarij, Razvoj notacije, Ljestvice, Primjena instrumenata u nastavi glazbene kulture, Analiza misa oca Kamila Kolba, Glazba u dječjem vrtiću, Tambura u osnovnoj školi, Simfonisko stvaralaštvo G. Mahlera s posebnim osvrtom na V. simfoniju, Zborski opus Ivana Brkanovića, Alban Berg: Violinski koncert, Ukrasi u glazbi, Metode intonacije, Vokalno-instrumentalne partiture u programu pjevačkih zborova, Pučko pjevanje u nekim slavonskim tradicijskim običajima, Popularizacija klasične glazbe, Harmonika, polifono glazbalo, Dječji i ženski zborovi Rudolfa*

Matza, Gregorijanski korali i notacija, W. A. Mozart: Klavirske koncerti, Glazbena estetika I. Stravinskog s posebnim naglaskom na neoklasičističko razdoblje, Zborska glazba skladana na slavonskim folklornim motivima, Albe Vidaković: Crkvena glazba XX. stoljeća u Hrvatskoj, Glazba u općeobrazovnim školama, Slušanje glazbe i utjecaj masovnih medija, Romantična popijevka. Schubert i Schumann, Dirigentski pristup tamburaškim skladbama Kamila Kolba, Različitosti u interpretaciji simfonije br. 5 (c-mol) L. van Beethovena, Kako postići raspjevanost zbora, Međuzavisnost skladbe i izvedbe, Analiza šest Brandenburgskih koncerata Johana Sebastiana Bacha, Jazz u nastavi glazbe, Tri uvertire Richarda Wagnera, Tonaliteti i ritmičko-metrički aspekti u glazbi 20. st., Narodni obred za mješoviti zbor "Okolo žnjačkog venca" Zlatka Grgoševića, Razvoj i metode solfeggija, Ivan Lukačić Sacrae cantiones, Vokalnotehnički i estetski odgoj pjevača i zbora (prema metodama Zoltana Kodália), Franz Schubert vokalna lirika).

Poticanje izrade radnji s vještinom provedbe glazbene teorije i prakse vrlo je vrijedno i često unikatno. Manje treba pisati o poznatim faktima ili pisati o njima, ali u dodiru s novim pogledima – prepoznatljivim akcentima ili kao polazištima prema novim zaključcima.

Na glazbenoj kulturi rijetko se pišu samostalne radnje iz harmonije, klavira, improvizacije...

Kako se potvrđuju i legaliziraju teme? Od 1991. godine sve se teme konačno odobravaju na Fakultetskim vijećima, a prije se student dogovarao isključivo s profesorom. Da se ne dogodi "preklapanje" ili "usakanje" u tuđe područje ili "dupliranje" istovrsnih tema potrebno je imati to na javnom ogledu. Potrebno je pri tome igrati i "fer play". Temu student treba izabrati do kraja VII. semestra.

Kakav je pismeni prikaz radnje? eseistički, kronološki, taksativno praktično metodološki, znanstveno ili stručno istraživački – sve ovisi o temi, o snazi kandidata i mentoru. Zbog što boljeg privikavanja na pismenu zakonitost znanstvenih radova uveli smo u studij izborni predmet *Uvod u znanstveno istraživački rad*.

Literatura koju citiraju diplomandi je jednim dijelom iz uobičajenih izvora informacija hrvatskih izdanja: Muzička Enciklopedija, I. Andrić *Povijest glazbe*, F. Lučić *Polifonija*, dr. P. Rojko *članci i knjige iz Metodike nastave teorijskih glazbenih predmeta*, do novih izdanja, iz dirigiranja J. Jerković *Osnove dirigiranja I – Taktiranje i Osnove dirigiranja II – Interpretacija*, Redaktorska djela L. Županovića o pojedinim glazbenicima do literature Fakulteta muzičke umetnosti iz Beograda iz gotovo svih glazbenih područja i predmeta. Studenti i profesori navode i na gotovo posve nepoznate hrvatske izvore preko kontakata s različitim glazbenim osobama i institucijama izvan Akademije. Tu se stvara suradnja. Studenti se služe i stranom literaturom, posebno engleskim izdanjima, potom francuskim, njemačkim, nešto talijanskim i mađarskim. Studentima drugih (nehrvatske) nacionalnosti smo dali priliku izraditi radnje s primjenom literature iz njihove matične zemlje, što je svima uvijek zanimljivo. Radovi se katkada i malo "prepisuju" tj. preuređuju i u temi "ponavljuju".

Kvalitetniji radovi se stalno nalaze na policama fakultetske knjižnice, kako bi poslužili studentima kao literatura i kao ogledna informacija za svoje radove.

Što manjka mentorima u tom poslu ili što bi trebalo pomoći mentorima pri uspješnom vođenju diplomskih radova? Mislim da bismo se mogli složiti (svi smo bili studenti) da većina nastavnika iz umjetničkih i nekih teoretskih predmeta nije posve obrazovana za pisano mentorstvo, pa se u kvaliteti uzdiže individualno, najčešće postepeno i iskustvom.

Mladim kolegama ne bi bilo naodmet što prije priuštiti poznавanje toga dijela svoje struke. Svakako treba izbjegći dugotrajno nesnalaženje. Možda će i novo postavljeni zahtjevi vođenja mentorstva omogućiti prirodno obrazovanja i savladavanje te materije.

Vrijednost pisanih radova. Teško je profesorima kod kojih studenti pišu radove objektivno prosuditi vrijednost, ali ipak možemo sagledati vrijednosni doprinos u većini od njih kroz skupljanje materije podataka, njihovo stavljanje na okup, koji kao takvi mogu poslužiti i daljinjem istraživanju mogu "popuniti materiju". Vrijednost radova se prepoznaže i kroz *budenje interesa* među studentima za svoj poziv, za blago na terenu koje bez njih neće možda nikada nitko niti primijetiti. Može se na taj način ostvariti *suradnja* muzikologa, teoretičara i profesora glazbenе kulture za rad na terenu u različitim temama (od anketa, testiranja, melografsiranja, izučavanja arhiva i sl.). Možemo reći i to da su neki radovi vrijedni po *prenošenju* znanja i iskustava iz nekih drugih država u Hrvatsku. Među diplomskim radnjama ima i nekih koje su po kvaliteti na ljestvici i pragu magistarskih.

Zastupamo mišljenje i *potičemo pisanje diplomskih radova* na što višoj vrijednosnoj razini ne samo na glazbeno kulturi nego i na *umjetničkim predmetima* – instrumenata i pjevanja. Do sada je to rijetkost. Zašto? Jedan je razlog odgoj stručnog ali i vještog pismenog izlagača kao

i mentora u pojedinoj struci, koji je u stanju ostaviti pismeni trag, stvoriti određenu teoretsku literaturu, kako nam nastava na Akademijama i police u njihovim knjižnicama ne bi bile lišene literaturnog obogaćenja struke i ne bi bila samo nastava pedagoško narativna "u četiri oka". Razlog "za" je uvjerenje da akademска glazbena zajednica ima odličnih glazbenika od kojih očekuje i zahtjeva zrelost u izučavanju metodičkih, stručnih i umjetničkih zakonitosti. Kod nas je taj broj primjera ipak još daleko od potrebne količine.

Jasno da je ponekad prisutna razlika u pisanju radova studenata muzikologije i "ostalih". To ne treba niti mijesati. Profesorski profili glazbenika (a to su svi koju predaju bilo koji glazbeni predmet) bi morali naučiti zanat pisanja, citiranja, skupljanja građe itd. jer ponekad se nitko drugi "na terenu" neće niti javiti u javnosti s pisanim riječi o stručnim pitanjima iznutra. Teren je 90% hrvatske prakse i običnih skrivenih malih glazbenih tema i ljudi. Mislim da i ovaj moj akcent na studentske diplomske radove može tu i tamo imati pozitivnog odjeka, pa možda i zaključak da se toj praksi pride još studiozni.

Po običaju se na žalost oko vrijednih stvari i ideja čujemo, svi ih prakticiramo, ali često ne poduzimamo ništa posebno, a potom možda i zaboravimo smisao, pa dobre stvari propadaju – nemaju moć.

Nova izdanja Hrvatskog muzikološkog društva 2004. – 2006.

Biblioteka "Opća povijest glazbe"

Prvi prijevod povijesti europske glazbe od srednjega vijeka do 20. st. na hrvatski u 7 svezaka iz pera eminentnih svjetskih autora!

- Sv. 1: Jacques Chailley: **Glazbena povijest srednjega vijeka** (prev. J. Knešaurek)
(cijena: 150 kn; u pretplati: 100 kn) izlazi do kraja 2005!
- Sv. 2: Howard M. Brown Louise K. Stein: **Glazba u renesansi** (prev. S. Tuksar)
(cijena: 180 kn; u pretplati: 120 kn) objavljeno 2005!
- Sv. 3: Claude V. Palisca: **Barokna glazba** (prev. S. Tuksar)
(cijena: 150 kn; u pretplati: 100 kn) izlazi do kraja 2005!
- Sv. 4: Peter Rummehöller: **Glazbena pretklasika** (prev. S. Muhamedagić)
(cijena: 130 kn; u pretplati: 80 kn) objavljeno 2004!
- Sv. 5: Giorgio Pestelli: **Doba Mozarta i Beethovena** (prev. V. Oblak-Juranić)
(cijena: 150 kn; u pretplati: 100 kn) izlazi do kraja 2006!
- Sv. 6: Carl Dahlhaus: **Glazba 19. stoljeća** (prev. S. Muhamedagić)
(cijena: 230 kn; u pretplati: 150 kn) izlazi do kraja 2006!
- Sv. 7: Hermann Danuser: **Glazba 20. stoljeća** (prev. N. Gligo)
(cijena: 230 kn; u pretplati: 150 kn) izlazi do kraja 2005!

Puna cijena cijelog komplet-a: 1.220 kn; u pretplati: 800 kn!

(knjige se plaćaju pouzećem ili uplatnicom pojedinačno po izlasku iz tiska)

Daljnje narudžbe slati na adresu HMD-a (Opatička 18, 10000 Zagreb)

ili info@hmd-music.hr

Narudžbenica:

Ovime naručujem po _____ komad(a): sveska (zaokružiti željeno) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 ili sve sveske biblioteke "Opća povijest glazbe" Hrvatskog muzikološkog društva (HMD) po navedenim pretplatničkim uvjetima:

Ime i prezime: _____

Ulica i broj: _____

Poštanski kod / mjesto: _____

Hrvatska udruga muzičkih knjižnica, arhiva i dokumentacijskih centara (HUMKAD)

Igor Mladinić

Na poticaj članova Komisije za glazbene knjižnice Hrvatskog knjižničarskog društva, te članova Međunarodne udruge muzičkih knjižnica, arhiva i dokumentacijskih centara – IAML, Hrvatska udruga muzičkih knjižnica, arhiva i dokumentacijskih centara osnovana je u cilju boljeg promicanja, razvijanja i unaprjeđenja djelatnosti knjižnica, arhiva i dokumentacijskih centara obzirom na glazbu i glazbene materijale, unaprjeđujući suradnju među institucijama i osobama koje se bave tim djelatnostima. Osnivačka skupština održana je u prosincu 2003. godine, a 2004. godine društvo je registrirano pri Gradskom uredu za opću upravu. Ove godine smo postigli status nacionalnog ogranka u Međunarodnoj organizaciji (IAML, www.iaml.info).

Za sada imamo 10 individualnih i 5 institucionalnih članova. U 2004. godini uglavnom smo se bavili registracijom udruge, i izradom naše web stranice (www.humkad.hr), gdje možete saznati više informacija o nama.

Ove godine nastojimo privući članove iz muzičkih arhiva – nacionalnih, crkvenih i radio-televizijskih. Također radimo na projektu dostupnosti notnih izdanja – i to u segmentu prodaje – a cilj projekta je poboljšati komunikaciju između notnih izdavača i distributera, te dati podršku otvaranja specijaliziranih trgovina za notna izdanja, nova i rabiljena, koje za sada u Hrvatskoj, na žalost, ne postoje.

Pozivamo sve zainteresirane da nam se pridruže, da iznesu prijedloge, ideje.

Tel. 4572-344 / kućni 107, e-mail: humkad@yahoo.com,

WEB: www.humkad.hr

Igor Mladinić, predsjednik HUMKAD-a

Izvadak iz statuta

Djelatnosti HUMKAD-a su:

1. promocija boljeg razumijevanja kulturne važnosti muzičkih knjižnica, arhiva i dokumentacijskih centara u Republici Hrvatskoj
2. podržavanje i posjećivanje realizacije projekata u glazbenoj bibliografiji, glazbenoj dokumentaciji i glazbenoj knjižničarskoj znanosti u Hrvatskoj
3. promocija dostupnosti svih izdanja i dokumenata koji se odnose na glazbu, uključujući i međunarodnu razmjenu i posudbu
4. poticanje i podržavanje razvoja standarada u svim područjima kojima se bavi udruga
5. razvijanje odgovarajuće profesionalne edukacije i obuke
6. praćenje primjene bibliografske kontrole glazbenih materijala svih vrsta
7. podržavanje zaštite i očuvanje glazbenih dokumenata svih razdoblja

8. jačanje suradnje s ostalim organizacijama u Hrvatskoj i izvan nje na području knjižničarstva, bibliografije, arhivistike, dokumentacije, glazbe, muzikologije i autorskog prava

9. razvijanje programa međunarodne suradnje

10. organiziranje i sudjelovanje na stručnim skupovima u zemlji i inozemstvu

11. izdavanje knjiga i časopisa iz područja svoje djelatnosti



www.hrvatska-narodna-glazbala.com

Krešimir Galin vlasnik je vrijedne zbirke narodnih glazbal, koja se može gledati i na ekranima računala. Sve obavijesti potražite na gornjoj web-stranici, gdje vas očekuje i mnoštvo obavijesti o hrvatskim narodnim glazbalima.

“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

Samo za čitatelje "THEORIE"

KUPON!

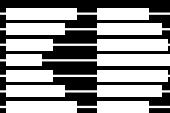
30%

DOĐITE I UŽIVAJTE!

Uživajte u vrhunskoj klasičnoj glazbi, u ciklusima Koncertne direkcije Zagreb, po najboljim cijenama te iskoristite ovu jedinstvenu priliku na našim blagajnama:

- Koncertne dvorane Vatroslava Lisinskog, tel. 6121 167 i 6121 168
- u knjižari Školske knjige (bivši Singer), Trg Bana Jelačića 14, tel. 4819 998

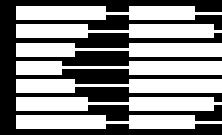
Požurite jer akcija traje do isteka slobodnih mesta u dvorani



Koncertna direkcija Zagreb

Zagreb Concert Management

Kneza Mislava 18 | HR - 10000 Zagreb
tel: +385 (1) 4501 200 | fax: +385 (1) 4611 807
e-mail: info@kdz.hr | www.kdz.hr



30%

Svakom donosiocu ovog kupona osiguravamo **30% popusta** na preplatničke cikluse **Koncertne direkcije Zagreb!**



SVIJET GLAZBE 2005. / 2006.
u KD Vatroslava Lisinskog

Gostovanja najboljih iz svijeta instrumentalne i vokalne instrumentalne koncertne ponude!
Potpuno rasprodan ciklus u posljednje tri sezone.

25. 10. 2005.
RUSKI SIMFONIJSKI ORKESTAR

dirigent Veronika Dudarova
Akademski zbor Ivan Goran Kovačić
S. Prokofjev, P. I. Čajkovski, I. Josipović
6. 11. 2005.

DANSKI NACIONALNI SIMFONIJSKI ORKESTAR
dirigent Thomas Dausgaard
solist Leif Ove Andsnes, glasovir
J. P. E. Hartmann, L. van Beethoven,
R. Schumann

13. 12. 2005.
ZBOR SINE NOMINE BACH CONSORT WIEN
dirigent Johannes Hiemetsberger
J. S. Bach, A. Pärt

31. 1. 2006.
KOMORNI ORKESTAR LAUSANNE

dirigent i solist Christian Zacharias, glasovir
solistica Rachel Harnisch, sopran
W. A. Mozart

24. 3. 2006.
NACIONALNI ORKESTAR TOULOUSE

dirigent Tugan Sokhiev
P. Dukas, I. Stravinski, N. Rimski-Korsakov

11. 4. 2006.
JANÁČEKOVÁ FILHARMONIJA OSTRAVA

dirigent Gaetano Delogu
S. Bradić, B. Smetana, C. Franck

29. 4. 2006.
NOVA JAPANSKA FILHARMONIJA

dirigent Christian Arming
solistica Lilya Zilberstein, glasovir
S. Satoh, W. A. Mozart,
L. van Beethoven

FORTE FORTISSIMO 2005. / 2006.
u KD Vatroslava Lisinskog

Vrhunski glazbeni užitak uz bisere solističke i komorne glazbe

19. 10. 2005.
DEZSÓ RÁNKI i EDIT KLUKON,
glasovirski duo
C. Debussy, M. Ravel

22. 11. 2005.

VARAŽDINSKI KOMORNÍ ORKESTAR

dirigent Saša Britvić

solist Radovan Vlatković, rog

19. 12. 2005.

ANTONIO MENESES, violončelo
Gerard Wyss, glasovir
F. Mendelssohn, H. Villa-Lobos,
B. Martinu, E. Grieg

23. 1. 2006.

GUDAČKI KVARTET JUILLIARD
(Joel Smirnoff, violina - Ronald Copes,
violina - Samuel Rhodes, viola - Joel
Krosnick, violončelo)
W. A. Mozart, F. Guida

7. 2. 2006.

LEVON CHILINGIRIAN, violina
Clifford Benson, glasovir
W. A. Mozart, F. Parać, F. Schubert, L.
van Beethoven

30. 3. 2006.

GUDAČKI KVARTET HAGEN
(Lukas Hagen, violina - Rainer Schmidt,
violina - Veronika Hagen, viola - Clemens
Hagen, violončelo)
L. van Beethoven, D. Šostaković,
F. Schubert

9. 5. 2006.

BRUNO LEONARDO GELBER,
glasovir
D. Scarlatti, L. van Beethoven, J. Brahms

PIANO PIANISSIMO 2005. / 2006.
u Preporodnoj dvorani palače Narodnoga doma, Opatička 18

Eminentni domaći i gostujući solisti te manji komorni sastavi u čarobnom prostoru Preporodne dvorane

10. 10. 2005.

EUGEN INDJIĆ, glasovir
R. Schumann, F. Chopin, C. Debussy

22. 11. 2005.

KVARTET SAKSOFONA RIGA
(Gints Papberzs - Artis Simanis - Ainars Sablovsks - Renars Lacis)
R. Dubra, A. Poppy, J. Cutler, P. Goldstein,
A. Piazzolla, P. Iturralde, M. Mower

3. 12. 2005.

IAN TALICH, violina
IDA GAMULIN, glasovir
Lidija Horvat Dunjko, sopran
Alma Prica, dramska umjetnica
Večer D. Pejačević

18. 1. 2006.

ANSAMBL 3+

(Jozé Haluzá, violina - Milan Čunko, viola
- Krešimir Lazar, violončelo)

Laura Vadjon, violina

Željko Milić, klarinet

T. Uhlík (právivedba), F. J. Haydn,
A. Dvorák, J. Brahms

15. 2. 2006.

KARMEN PEČAR, violončelo
SREBRENKA POLJAK, glasovir
L. Boccherini, I. Maček, L. Janaček, F. Chopin

6. 3. 2006.

TRIO JERUZALEM

(Bella Kresin, glasovir - Roman Kekhman,
klarinjet - Jakov Entin, violina)
J. de Boismortier, A. Vivaldi, G. B. Vitali,
A. Sacchini, B. Marcello

21. 4. 2006.

LUCJA MADZIAR, violina
CASPAR FRANTZ, glasovir
W.A. Mozart, J. Stolcer Slavenski, C. Debussy,
K. Szymanowski, G. Fauré

22. 5. 2006.

PUHAČKI ANSAMBL
SERENADE STOCKHOLM
F. Söderberg, A. Dvorák, W. A. Mozart

CANTABILE 2005. / 2006.
u Hrvatskom glazbenom zavodu Gundulićeva 6

Brojne atraktivne vokalne posebnosti prilagođene potrebljama zagrebačkih štovatelja komorne glazbe

24. 10. 2005.
AMILA BAKŠIĆ, soprani
IVICA ŠARIĆ, bas

17. 11. 2005.
NELLI MANUILENKO, soprani
OLGA CINKOBUROVA, glasovir
D. Pejačević, S. Rahmanić

20. 12. 2005.
OLGA ŠOBER, soprani
BOJAN ŠOBER, bariton
VЛАДИМИР БАБИН, glasovir
W. A. Mozart, G. Rossini

10. 1. 2006.
SVETILEN, ansambl za staru rusku glazbu
umjetnički voditelj **DMITRIJ GARKAVI**

9. 3. 2006.
KREŠIMIR ŠPICER, tenor
ROGER BRAUN, glasovir
D. Scarlatti, G. Caccini, A. Lotti,
G. Giordani, A. Scarlatti, F. Schubert,
V. Lisinski, J. Brahms, H. Wolf, F. Liszt,
P. I. Čajkovski, F. Cilea

30.3. 2006.
TOMISLAV MUŽEK, tenor
DАRKО DOMITРОВИЋ, glasovir
J. Brahms, J. Strauss

7. 4. 2006.
GIORGIO SURIAN, bas
SAŠA BRITVIĆ, glasovir
I. Lhotka-Kalinski, W. A. Mozart,
V. Lisinski, I. pl. Zajc, G. Donizetti,
G. Verdi, Ch. Gounod, G. Rossini,
M. P. Musorgski, H. Berlioz

11. 5. 2006.
KOMORNI ZBOR IVAN FILIPOVIĆ
dirigent Goran Jerković
J. Skjavetić, I. Lukacović, B. Bersa,
J. Stolcer Slavenski, M. Tarbuk, D. Bobić

Muzička analogija u graditeljstvu

Sanja Kiš Žuvela

Jedan od najstarijih kanona ljepote u likovnim umjetnostima i graditeljstvu, koji se u praksi održao do danas, predstavlja usklađenost od-sječaka međusobno i u odnosu na cjelinu. Taj kriterij ljepote, harmoniju kompozicijskih odnosa, europsku umjetnost i filozofiju izravno baštini od starogrčke civilizacije, iako ga u različitim oblicima nalazimo i kod njezinih prethodnica, starokineske, babilonske i egipatske. Kroz sustav harmonijskih proporcija, nastao iz brojčanih odnosa glazbenih konsonanca, pojmovi lijepoga u glazbi i arhitekturi prožimaju se već dva i pol tisućljeća.

Začetke te povezanosti, nazvane *muzičkom analogijom*, nalazimo u 6. i 5. stoljeću prije Krista, u učenjima filozofa **Pitagore** ($\leftarrow 580. - \leftarrow 497.$) i njegovih sljedbenika, pripadnika *pitagorovskog saveza*, strogoga i zatvorenog društva koje se bavilo izučavanjem najplemenitijih stvari, u prvom redu aritmetike i glazbe. Izučavajući prirodu tona i suzvučja, pitagorovi su primijetili pravilne aritmetičke odnose između veličina izvora konsonantnih suzvučja, a rezultati su se podudarali bez obzira na vrstu instrumenta (žice, posude napunjene vodom, mjedeni diskovi...). Dva sukladna izvora tona, čije su se veličine odnosile kao 1:2, uvijek su davala ugodno suzvučje čiste oktave; odnos 2:3 davao je zvuk čiste kvinte, dok je 3:4 zvučao u čistoj kvarti. Ovi intervali, što ih i danas nazivamo savršenim konsonancama, smatrani su jedinim pravim skladnoglasjima do kraja srednjega vijeka. Brojčane odnose glazbenih konsonanci tumačili su pitagorovci u kontekstu onodobnih vjerovanja o ustroju svijeta kao jedinstva suprotnosti: cjeline i dijelova, neparnog i parnog, neograničenog i ograničenog... U spisima pitagorovca **Filolaja** ($\leftarrow 540. - ?$), oca starogrčke glazbene teorije, nalazimo jedno takvo tumačenje: *oktavu*, predstavljenu omjerom 1:2 (neparno i parno, nedjeljivo i djeljivo), Filolaj naziva *harmonia* (grč.: spoj, sklop; sklad); oktava predstavlja cjelinu sastavljenu od kvinte (2:3) i kvarte (3:4). Ton po sebi za Filolaja nema apsolutno značenje, već ga dobiva tek kad se dovede u suodnos s nekim drugim tonom – kao interval. Aritmetički odnosi glazbenih konsonanca, uhu ugodnih (a istodobno i iskustveno valjanih) suzvučja, izraženi su cijelim brojevima 1, 2, 3 i 4, kombinacijama kojih je moguće izraziti sve odnose unutar ljestvičnog totala: oktavu, kvintu, kvartu, cijeli stepen i polustepen. Zbroj tih brojeva iznosi pak 10, a taj se broj nazivao savršenim sustavom (grč.: *sistema teleion*) i bila su mu pripisivana božanska svojstva. Vjerujući da priroda, svijet kao sustav opstaje zahvaljujući harmoniji, skladu odnosa između istovrsnih i raznovrsnih stvari, te da se sve te odnose može iskazati brojevima, pitagorovi su upravo u odnosima tonova glazbene ljestvice vidjeli metaforu ustroja svemira, smatrajući da nebeska tijela, raspoređena u harmonijskim odnosima, svojim kretanjem proizvode čovjeku nečujnu, savršeno skladnu glazbu (*harmonija sfera*). Samu su aritmetiku pitagorovi nazivali kraljicom znanja, a brojevi su predstavljali bít svih stvari, moćnu silu bez koje ništa ne može postojati i koja se u svemu očituje, ili kako kaže Filolaj: “*Narav brojeva i njihova snaga nije vidljiva samo u demonskim i božanskim stvarima u prirodi, već i posvuda u svim ljudskim djelima i riječima i na području svih tehničkih ostvarenja, kao i na polju glazbe.*”¹ Harmonija tonskih odnosa, dakle, od doba pitagorovaca dobiva konotaciju božanskog i postaje uzorom ljudskome stvaranju, slijedom analogije s mistikom brojeva.

Filolajev učenik i Platonov prijatelj **Arhita** (oko $\leftarrow 430. - \leftarrow 348$) u svojoj je knjizi *O glazbi* geometriju, aritmetiku, astronomiju i glazbu proglašio sestrinskim znanostima, jer se bave dvjema praslikama bitka:

brojem i veličinom. Tako se glazba u teorijskom smislu našla u sklopu prirodnih znanosti, koje će se od antike do kasnoga srednjeg vijeka izučavati usporedno, u okviru *quadriviuma*, na svim evropskim sveučilištima. Arhita u svome djelu govori i o trima proporcijama (razmjerima, odnosima, Arhita ih naziva i analogijama) u glazbi – aritmetičkoj, geometrijskoj i harmonijskoj, posebnim brojčanim formulama kojima se mogu izraziti glazbeni intervali: “*Aritmetička (proporcija) jest kad između triju brojčanih pojmove postoji jednak razlika: za koliko prvi premašuje drugoga, za toliko i drugi premašuje trećega (3:2:1); kod ove analogije događa se, da je odnos među većim brojčanim pojmovima manji (2:3 = kvinta), dok je među manjima veći (1:2 = oktava).* Geometrijska: *kad se prvi pojам prema drugome odnosi kao drugi prema trećemu (4:2:1); ovdje je odnos većih pojmove jednak odnosu među manjima (2:4 = 1:2 = oktava).* Suprotstavljeni, takozvana harmonijska proporcija [...]: *za koliki dio svoje veličine prvi pojам premašuje drugoga, za toliki dio trećega srednji pojам premašuje trećega (6:4:3).* Kod ove analogije odnos među većim pojmovima je veći (4:6 = kvinta), a među manjima manji (4:3 = kvarta).”² Pojmovi aritmetičke, geometrijske i harmonijske proporcije od Arhitina su djela ušli u geometriju, kao i u teoriju i praksu oblikovnih umjetnosti, posebno graditeljstva, a u nepromijenjenom obliku i značenju egzistiraju i danas. Pojam harmonijskih proporcija u širem smislu obuhvaća pak sve tri Arhitine proporcije te podrazumijeva ukupnost aritmetičkih odnosa među glazbenim konsonancama.

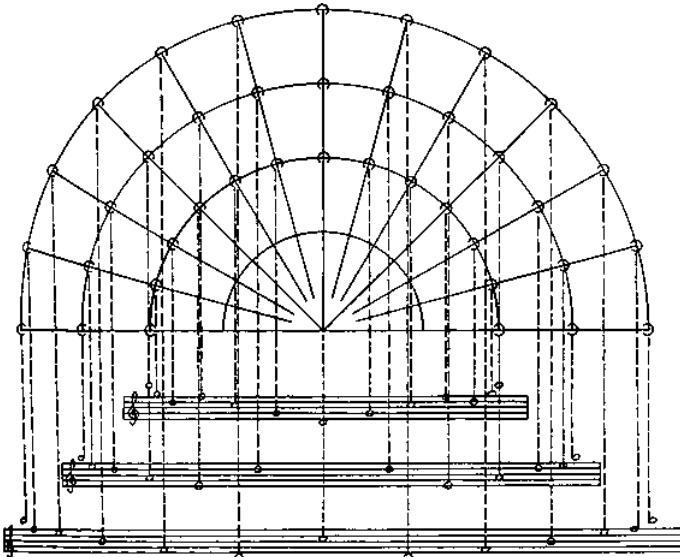
Pitagorovi su postavili temelje učenju o proporcijama, kod kojeg **kvantitativno** – brojčani odnos dijelova međusobno i u odnosu na cjelinu – postaje objektivnim kriterijem **kvalitete**, ljepote.

Odnosi glazbenih konsonanci dodatno se mistificiraju u **Platonovu** ($\leftarrow 428. - \leftarrow 348$) *Timeju*. Preslikavši ideju o harmonijskom ustroju svemira i na područje ljudske duše, koja predstavlja dušu svijeta u malome (svemir također doživljava poput živog organizma, kao sintezu duhovnog i materijalnog), Platon tvrdi da se i sile što vladaju čovjekovom psihom mogu iskazati brojčanim odnosima glazbenih konsonanca te da svaka tvorevina, kojoj su takvi odnosi immanentni, u sebi odražava uređenost svemira. Tako je sustav harmonijskih proporcija postavio uzorom harmonije svake ljudske djelatnosti, pogotovo graditeljstva hramova koji su trebali posjedovati božansko svojstvo, proporcionalnost u skladu s univerzalnim zakonitostima. Proporcije su predstavljale objektivni estetski kriterij, no u skladu s Platonovim sintetskim idealizmom, estetsko je podrazumijevalo i etičku dimenziju, odnosno, lijepe su tvorevine ujedno bile smatrane i dobrima.

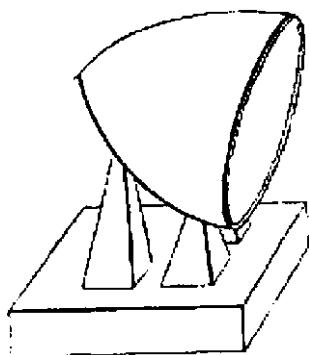
Rimski je arhitekt **Marko Vitruvije Polion** u djelu *Deset knjiga o graditeljstvu* ($\leftarrow 22. i \leftarrow 14.$) nastojao prikazati sukus graditeljske prakse svojega doba, zajedno sa svim prethodnim stručnim dostignućima. Vitruvije je učenje o proporcijama glazbenih konsonanca promatrao na vrlo praktičnim osnovama, oslanjajući se na glazbeno-teorijske postavke i akustičke spoznaje Aristoksena (oko $\leftarrow 350. - ?$), koji je slovio kao najveći antički autoritet na području glazbe. Glazbena je znanja Vitruvije smatrao nezaobilaznim u obrazovanju arhitekata, kao osnovu projektiranja zgrada i oblikovanju predmeta što moraju odgovoriti akustičkim zahtjevima, poput kazališnih zvučnika, glazbenih instrumenata ili pak vojnih naprava koje su se ugađale po slušu. “*Jer arhitekt [...]*

1 Izvor: Die Fragmente der Vorsokratiker, griech. und deutsch von H. Diels, Berlin 1934, S. 406-410, u: Pfrogner, op. cit., str. 31, prev. autor.

2 Izvor: Die Fragmente der Vorsokratiker, griech. und deutsch von H. Diels, Berlin 1934, S. 436, u: Pfrogner, op. cit., str. 32, prev. autor.



Raspored rezonantnih posuda u grčkom kazalištu i princip ugadanja (izvor: Vitruvije, op. cit. str. 107). Ovisno o veličini kazališta, Vitruvije navodi tri sustava pozicioniranja kazališnih zvučnika – rezonantnih kutija koje su imale zadatak osigurati optimalnu akustiku u cijelom auditoriju. Prema gornjoj shemi (veliko kazalište), u samu se sredinu nije stavljalno ništa, a u gornje redove tribine postavljeni su zvučnici prema posebnim akustičkim principima: u prvu zonu prema harmonijskome tonskom sustavu, u drugoj zoni prema kromatskome, a u trećoj, najudaljenijoj, prema dijatonskome.



Izgled kazališnog zvučnika iz Vitruvijeva doba.

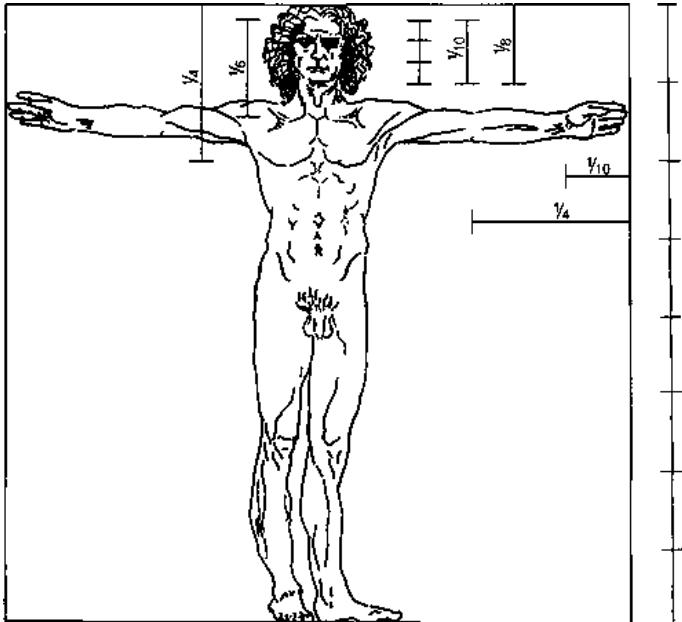
ne mora biti glazbenik kao Aristoksen, ali ne smije biti nemuzikalan.³
Muzikalnost na ovom mjestu podrazumijeva temeljito poznavanje glazbene teorije.

U pogledu postizanja ljepote građevina, osobito hramova, Vitruvije razrađuje tri pojma: *proporciju* (racionalni – cjelobrojni odnos dijelova međusobno i prema cijelini temeljen na multiplikaciji modula), kojom se ostvaruje *simetrija* (skladan odnos građevnih elemenata međusobno i s cijelom uslijed primjene propisanih proporcijskih sustava), a rezultat je estetski doživljaj – *euritmija*, “ugodan oblik i lijep izgled s obzirom na sastavljanje dijelova. To se postiže tako da dijelovi zgrade budu razmjerno visoki prema širini, široki prema dužini i uopće, da sve ima svoju simetriju”⁴. Među proporcijskim sustavima Vitruvije predlaže i harmonijski, no ne povezuje ga na platonistički način sa simbolikom brojeva i harmonijom sfera, već ga izvodi iz građe ljudskoga tijela.

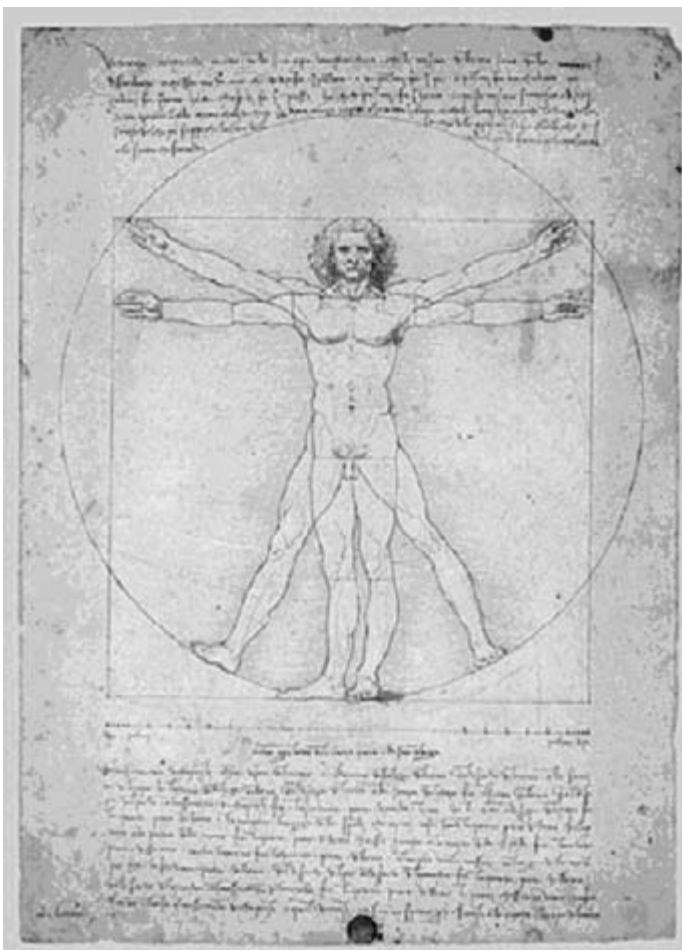
Ovaj je iznimski graditeljski priručnik ostavio neizbrisiv trag u razvoju estetike, jer su u njemu po prvi put na jednom mjestu cjelovito prikazana tri proporcijска sustava (harmonijski, kvadraturni i odnos

³ Vitruvije, op. cit., str. 13-14.

⁴ Ibid., str. 16.



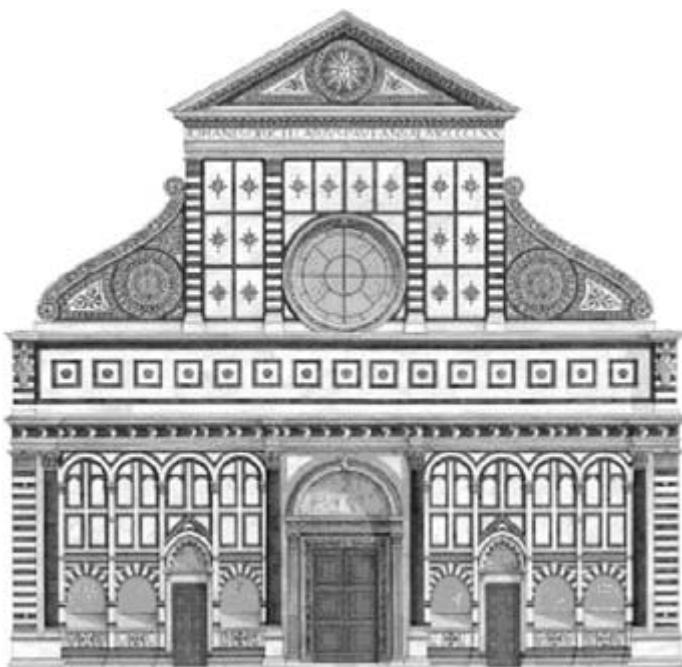
Prikaz proporcijskog sustava građe ljudskoga tijela (izvor: Vitruvije, op. cit., str. 56); dok je Vitruvije tek takšativno navodio empirijski dobivene proporcije skladno građena čovjeka, renesansni će teoretičari umjetnosti, poput Albertija, ovaj proporcijski sustav dovesti u vezu s brojčanim odnosima glazbenih konsonanca.



Leonardo da Vinci: Prikaz građe ljudskoga tijela prema Vitruviju, oko 1492. (tinta/pero, 34,3 x 24,5 cm; crtež iz zbirke Galleria dell' Accademia, Venecija, preuzet http://www.metmuseum.org/toah/hd/itar/hd_itar.htm); Vitruvijev proporcijski sustav građe ljudskoga tijela bio je uzorom mnogim velikim renesansnim umjetnicima.

zlatnoga reza) dominantna u zapadnoj umjetnosti tijekom čitava njezinog razvoja, dok su proporcija, simetrija i euritmija postali objektivnim normativnim estetičkim kriterijima.

Nakon otkrivanja primjerka Vitruvijeva djela 1418. među rukopisima u samostanu u St. Gallenu, spisi su se ubrzo proširili među arhitektima u Italiji i potaknuli niz interpretacija. Renesansni će teoretičari arhitekture, prvenstveno pod utjecajem neoplatoničara Boetija, pogrešno tumačiti dijelove Vitruvijeva djela u kontekstu nauka o harmoniji sfera, koji se u *Deset knjiga u arhitekturi* ni na jednom mjestu ne može naslutiti. S druge strane, zahvaljujući tretmanu matematičkog aspekta glazbe kao znanosti u okviru quadriviuma, primjena harmonijskih proporcija nije imala samo idealističku konotaciju, već je jamčila i znanstvenu ute-mjenost projekta, svjedočeći o stupnju obrazovanja arhitekta. **Leon Battista Alberti** (1407. – 1472.), pravi renesansni *uomo universale*, u raspravi *O graditeljstvu* (1485.) po uzoru na Platona definira ljepotu kao “način slaganja i sklad dijelova međusobno i u odnosu na cjelinu prema određenim brojčanim odnosima, ostvaren proporcijama i poretkom zvanih harmonija, što predstavlja najsavršeniji i najviši prirodní zakon”⁵. Sve što je prema tom zakonu uređeno, ujedno posjeduje i svojstvo ljepote, bez obzira kojim se čulom doživljava: “Brojevi kojima se postiže harmonija tonova, tako ugodna ušima, isti su oni razmjeri što ispunjavaju naše oči i dušu prekrasnim osjećajem blagostanja.”⁶ Uzor arhitektu trebaju biti glazbene konsonance, zvučeca potvrda harmonije sfera: “Pravila proporcioniranja, dakle, trebamo preuzeti od glazbenika, koji najbolje poznaju te brojčane odnose, kao i od onih stvari u kojima se priroda na najbolji i najpotpuniji način prikazuje.”⁷ Alberti je sustavno primjenjivao harmonijski sustav prilikom projektiranja, primjerice u oblikovanju pročelja firentinske crkve Santa Maria Novella, u potpunosti zasnovanom na odnosu prime (1:1, simboličan prikaz Boga u kvadratu ili krugu) i oktave (1:2, što simbolizira čovjeka, odraz Boga na drugoj razini). U svojem je traktatu Alberti detaljno razložio primjenu svih harmonijskih proporcija u arhitekturi s obzirom na veličinu i namjenu prostora, što je izravno utjecalo na stvaranje velikih graditelja talijanske renesanse kao što su Giulio Romano, Giovanni Maria Falconetto, Sebastiano Serlio i Michele Sanmicheli.

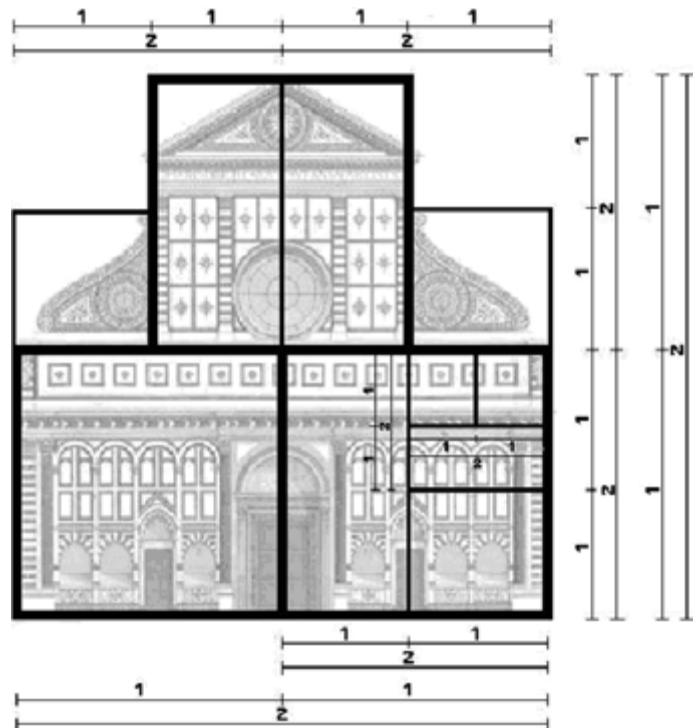


Leon Battista Alberti: pročelje crkve *Santa Maria Novella*

5 Prema: Alberti, op. cit., str. 107, prev. autor.

6 *Ibid.*, str. 108, prev. autor.

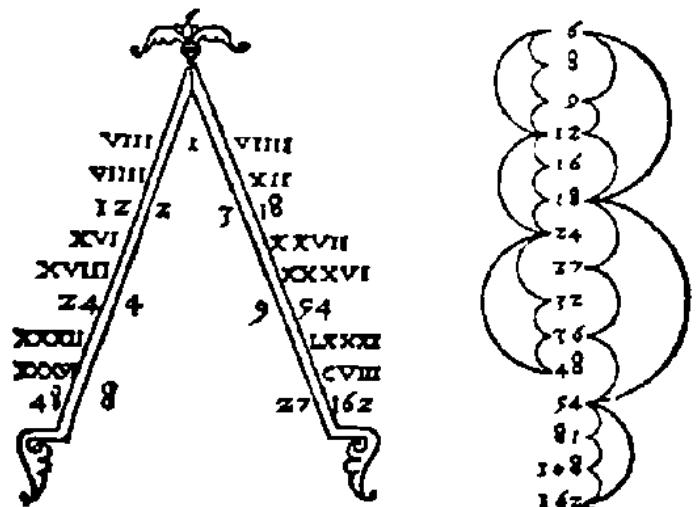
7 *Ibid.*, prev. autor.



Leon Battista Alberti: pročelje crkve *Santa Maria Novella*, Firenca, 1455. – 1460. Fotografija i proporcijski plan. Kompozicija ovo-ga zrcalno simetričnog pročelja zasnovana je na kvadratu; tri velika kvadrata (deblje crte) simboliziraju savršenstvo trojedinog Boga, dok proporcije kompozicijskih dijelova, sustavljenih u omjeru 1:2 (oktava) predstavljaju odnos Boga i čovjeka.

U djelu *O suglasju čitavoga svijeta* (Venecija, 1525.) redovnik **Francesco Giorgi** također kroz sustav glazbenih konsonanci izlaže svoje neoplatoničko viđenje kozmičkoga reda, prisutnog na svim razinama materije i duha od makrokozma do mikrokozma. Kozmički zakon, sadržan u dvjema geometrijskim progresijama što počinju brojem 1 (simbolom cjeline, jedinstva): 1, 2, 4 ($=2^2$), 8 ($=2^3$) i 1, 3, 9 ($=3^2$), 27 ($=3^3$), u ovom je traktatu Giorgi prikazao grčkim slovom Λ :

Kao što je Bog naložio Mojsiju da na sliku svijeta načini svethrani-šte, prema čijim je razmjerima Solomon sagradio hram, želio je i Giorgi stvoriti građevinu koja će svojim proporcijama biti dostoјna Svevišnje-ga. U svojem je projektu za gradnju crkve San Francesco della Vigna u Veneciji Giorgi po prvi put u povijesti arhitekture harmonijske proporcije primjenio na svim razinama oblikovanja. Projekt je na javnom na-



Francesco Giorgi: dijagram harmonije svijeta iz djela *O suglasju čitavoga svijeta*, Venecija, 1525.; izvor: Wittkover, op. cit., app. 42b.

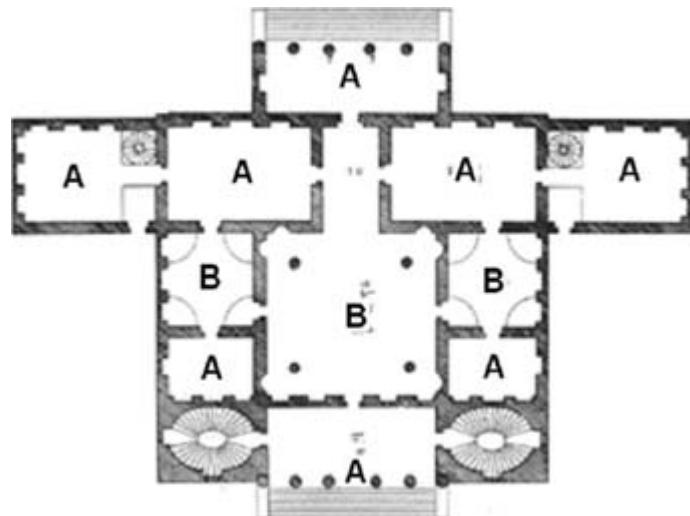


Francesco Giorgi: tlocrt venecijanske crkve San Francesco della Vigna, Venecija 1525.; tlocrt prema Wittkover, op. cit., app. 42a. Proporcije pojedinih kompozicijskih odsječaka odgovaraju odnosi-ma glazbenih konsonanca: središnji brod proporcioniran je u odnosu oktave ($9:18=1:2$), križište u odnosu prime ($9:9=1:1$), duljina i širina capelle grande i kora (odijeljenih oltarom) odnose se kao kvinta ($6:9=2:3$), bočne apside transepta također su u odnosu kvinte ($4:6=2:3$), niže pobočnih brodova odražavaju odnos kvarte ($4:3$). Na sličan je način u suodnos s duljinom i širinom odsječaka dovedena i treća dimenzi-ja prostora – visina središnjeg broda odnosi se prema širini kao $12:9$ ($4:3$, kvarta).

tječaju jednoglasno odabralo povjerenstvo sastavljenod najodličnijih venecijanskih umova toga vremena – slikara Tiziana Vecellia, arhitekta Sebastiana Serlia i filozofa Fortunia Spire.

Do sredine 16. stoljeća glazbene su konsonance – a time i harmonijske proporcije u arhitekturi – predstavljali isključivo odnosi 1:1 (prima), 1:2 (oktava), 2:3 (kvinta) i 3:4 (kvarta). Kad su se, međutim, iz velikog broja srednjovjekovnih modusa krajem renesanse počeli izdvajati dur i mol, a nakon više stoljeća polifonog stvaranja koncentracija skladatelja preusmjerila k vertikalnome aspektu višeglasja, nastale su i u teoriji arhitekture analogne promjene estetskoga mišljenja. Objavom *Harmonijskih temelja* Gioseffa Zarlina u Veneciji 1558. dosadašnjem sustavu glazbenih konsonanca pridružene su velika i mala terca (predstavljene omjerima 4:5 i 5:6) i sekste (3:5 i 5:8), osnove durskoga i molskoga trozvuka. Valja uzeti u obzir da su ovi intervali u skladateljskoj praksi tretirani kao konsonance već nekoliko desetljeća ranije, a po analogiji s ostalim glazbenim konsonancama, gotovo istodobno ulaze i u praksu prostornog oblikovanja: budući da su renesansni umjetnici nerijetko djelovali u više različitih medija, prožimanje stvarateljskih načela bilo je vrlo intenzivno. Već 1570. u djelu *Četiri knjige o arhitekturi* vitruvijanac i albertijanac **Andrea Palladio** pokazuje toliko oduševljenje novim konsonancama da sobe oblikovane u razmjeru velike sekste (3:5) proglašava „*najlepšim i najproporcionalnijim*⁸“, koristeći riječ „proporcionalno“ u kvalitativnom smislu kao potvrdu estetske vrijednosti. Palladio je u svojoj arhitekturi, kako konkretnoj (izvedenoj), tako i onoj idealnoj, koja nije ni bila namijenjena izvođenju, dosljedno prenosio Zarlinove glazbene harmonijske temelje u arhitektonski medij, osobito u brojnim obiteljskim vilama u okolini Vicenze, od kojih mnoge i u današnje doba zadovoljavaju visoke estetske i funkcionalne kriterije stanovanja.

Sa zalaskom renesanse i novim znanstvenim otkrićima, koja su poljuljala temelje dotadašnje paradigme svijeta kao jedinstva harmonijskih brojčanih odnosa, proporcije glazbenih konsonanca polako su prestale biti ideologijom u graditeljstvu. Francuski arhitekt Claude



Andrea Palladio: *Villa Cornaro*, Piombino Dese (okolica Venecije), 1553.; tlocrt prema: Wittkover, op. cit., app. 21b. Većina prostorija proporcionalirana je u odnosu 3:5, koji odgovara velikoj seksti (označeno slovom "A"); ostale prostorije (B) su kvadratna tlocrta – odnos dužine i širine 1:1 (čista prima). Fotografija prikazuje središnju prostoriju kvadratnog tlocrta. Villa Cornaro i nakon četiri i pol stoljeća služi stambenoi namjeni; danas je u vlasništvu jedne američke obitelji.

Perrault 1683. prvi se izrijekom suprotstavio nasleđu glazbene analogije u arhitekturi. Naglašavajući razliku između sklada u glazbi i prostoru, Perrault ističe da oko glazbenih konsonanci među glazbenicima ne postoje nesuglasice, jer su čulno neposredno provjerljive, budući da konsonantna suglasja u sebi posjeduju neupitno svojstvo ljestvica. Harmonijske proporcije u arhitekturi jesu lijepo, no oko nije spremno prepoznati njihovu ljestviju bez pomoći razuma, a ljestvija je prisutna i u djelima proporcionalnim na druge načine. Glazba te su bitno razlikuje, jer u odsustvu pravilnih proporcija ne postoje ni glazbene konsonance.

Poslije Perraulta muzička je analogija iščezla iz teorije arhitekture do pojave historicističkih pravaca tijekom 19. stoljeća. Prisutan isključivo kao manira, a ne više svjetonazor, harmonički se proporcijски sustav u graditeljstvu povremeno pojavljuje tek kao *homage* velikoj tradiciji prošlih vremena koja je arhitekturom vladala više od dva tisućljeća.

Literatura:

Alberti, Leon Battista, *De re aedificatoria*, u: Neumeyer, F. (ur.) *Quellen-
texte zur Architekturtheorie*, München: Prestel, 2002, str.105-109.

Perrault, Claude, *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*, u: Neumeyer, F. (ur.) *Quellentexte zur Architekturtheorie*, München: Prestel, 2002, str.137-143.

Petrović, Đorđe, *Teoretičari proporcija*, Beograd: Građevinska knjiga, 1974.

Pflogner, Hermann, *Musik – Geschichte ihrer Deutung*, München: Verlag Karl Alber Freiburg, 1954.

Vitruvije, Marko Polion, *Deset knjiga o arhitekturi*, Zagreb: Golden marketing – Institut građevinarstva Hrvatske 1999.

Von Kutschera, Franz, *Ästhetik*, Berlin: De Gruyter 1988.

Wittkover, Rudolf, *Architectural Principles in the Age of Humanism*. London: W. W. Norton & Company, 1949.

⁸ Prema: Wittkover, op. cit., str. 134.

Martin Geck: Johann Sebastian Bach

Tihomir Petrović

Nakladnička kuća SLAP iz Jastrebarskog, Dr. Franje Tuđmana 33, objavila je dvije knjige. Riječ je o prijevodu biografija: Martin Geck: *Johann Sebastian Bach* i Fritz Hennenberg: *Wolfgang Amadeus Mozart*. Za knjige su zasluzni direktoriči Biserka Matešić, glavni urednik dr.sc. Krunoslav Matešić, lektor Žarko Taraš, prevoditelj Nikola Prodanović, prof. i recenzentica prof. dr. sc. Julijana Matanović. Kako smo doslovce gladni i žedni slične literature, moja je radost bila velika kada su knjige stigle u moje ruke. Tvrdo ukoričene, s naslovnicama u boji, grafički zavidno dotjerane s mnoštvom slika od kojih su pojedine također u boji, uređene prema svim zakonitostima struke, ove su knjige san svakoga glazbenika i bibliofila.

Naravno, prvo sam u ruke uzeo Bachovu biografiju. Martin Geck (1936.) je muzikolog, teolog i filozof, danas profesor muzikologije na univerzitetu u Dortmundu. Autor je mnogih knjiga, među kojima su: *Johann Sebastian Bach, Od Beethovena do Mahlera, Bachovi sinovi* itd. Knjiga o Bachu doživjela je već sedam izdanja.

Kao prvo, moram izraziti svoje čuđenje prijevodom. U dijelovima gdje se citiraju dokumenti vezani uz Bachov život i djelovanje, prevoditelj nam nudi u najmanju ruku zanimljivo rješenje. Primjerice, Bachovo pismo od 25. lipnja 1708., upućeno crkvenim predstojnicima (v. str. 26 u knjizi), glasi ovako:

Prem sam usigdar moju službu, naime reguliranu cerkvenu glasbu u slavu Boga i po Vašoj želji marno vršil, i ampak z mojim skromnim motjima seoski lik uvéštval polag cerkvenoj muziki i priugotovljenoj harmonii uzdigal; ter takajše prez posebnih penezih izverstnih cerkevnih komada speljal, a takodjer sam predjašnje manjkavosti orguljah pomanjšal ter sam vse dužnosti marno obdelaval: nu pri okolnostih takove varsti nie moguće délat prem je bilo moguće dobrobit ovdešnje cerkev priskrbit...

Čini se da je namjera prevoditelja bila stari njemački jezik Bachova doba čitatelju približiti prevođenjem na adekvatnu hrvatsku starinu, u ovom slučaju stari kajkavski govor. Na tu činjenicu i sam prevoditelj skreće pozornost. Naravno, trebalo mi je petnaestak minuta da uopće pročitam i zatim shvatim ovih desetak redaka (kao rođeni kajkavac stidim se toga, ali zamislite koliko će tek vremena trebati štokavcima ili čakavcima!). Da je riječ o jednom kraćem izvatu, možda to i ne bi smetalo ni palo u oči. Budući da dijelova prevedenih ovim jezikom ima u knjizi barem jedna petina, preporučam čitateljima da se unaprijed oboružaju strpljenjem i ponove Krležine *Balade Petrice Kerempuha*. Da je Bach kojim slučajem bio Hrvatskoga Zagorja list, citiranje njegovih riječi na jeziku kojim se u njegovo doba i kraju govorilo imalo bi smisla; konačno, i ja sam tekst Vjenceslava Novaka ponudio onako kako ga je Novak napisao. No odluka da se njemački jezik Bachova doba prevodi ovom čudesnom mješavinom kajkavštine, začuđujuća je i čini se da su i prevoditelj i urednik na sebe preuzeли veliku odgovornost.

Ako i zanemarimo navedeno, sretni što barem biografske podatke o Bachovu životu imamo priliku čitati na hrvatskom jeziku, čaša mi se prelila kada sam stigao na str. 47 i pročitao ovo: *Ritornel (tal. ritornello, doslovce: koji se vraća) poprima postupno standardiziranu trodijelnu formu: glava, nastavak, kadence, ili drugom terminologijom: prvi stavak, drugi stavak, epilog*. Zatim sam započeo provjeru pojma *ritornello* po stručnoj literaturi, što neću prepisivati jer vjerujem da je čitatelju makar *Muzička enciklopedija* na dohvrat ruke. Imajući vjeru u autora knjige, Martina Becka, ovdje je počelo kopniti moje povjerenje u prevoditelja. A zatim, kada sam na str. 77 došao i do *dvanaest jednaka polustupnjeva* (podebljao T. P.) uz uputu da je **polustupanj** ranije nazivan **polutonom**, moj interes je polako splasnuo, jer je postalo očito

da knjiga o glazbi i glazbeniku nije prošla ni najosnovniju muzikološku lekturu. Tako je u ovoj knjizi sasvim razvidno, da parafraziram napis iz jednog *Vjesnika* bliska datuma, *svastika* (kukasti križ, v. Aničev *Rječnik hrvatskoga jezika*, Zagreb: Novi Liber, 1991., str. 700) postala *šgorica*. I, da ne duljim jer dalje nisam niti čitao, dok prevoditelji "idu šumom ne prepoznavajući puteljke stručnoga nazivlja", a lektori "valjaju drumom" ignorirajući glazbenostručnu terminologiju, čitateljima je najbolje ostati kod kuće i učiti strane jezike.

Možete mi prigovoriti na oštini, no uistinu je iritantno da se ista pogreška može uočiti gotovo u svim izdanjima glazbene literature u nas. Od *Enciklopedije klasične glazbe* (, Zagreb: Znanje, 2004.), u kojoj se uz mnoštvo krivih stručnih termina brkaju čak i riječi "smanjeno" i "sniženo" (složit ćete se da to u glazbi nije isto, jer smanjena terca je nešto sasvim drugo od snižene terce), do *Hrvatske enciklopedije* (Zagreb: LZ Miroslav Krleža, 1999., I. sv.), gdje se na str. 172 uz pojam *Alteracija* može pročitati: 2. *U glazbi tonalnog* (trebalo bi pisati **tonalitetnog**, op. T. P.) *sustava, kromatsko površenje ili sniženje ljestvičnog tona za polustupanj* (trebalo bi pisati: **ljestvičnoga stupnja za polustepen**, op. T. P.)...

Ponovo ističem da uopće nije teško otkriti što jest a što nije pravilno. U našem časopisu već godinama postoji rubrika *Terminološke dileme* koji vodi prof. dr. sc. Nikša Gligo, muzikolog svjetskoga glasa i međunarodne reputacije, jedini u nas koji se bavi pitanjima glazbene terminologije i koji je za svoj *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća* godine 1997. dobio državnu nagradu za humanističke znanosti. Sve ono ćega nema u *Vodiču* prof. Gliga će rado objasniti usmeno/pismeno/e-mailom ili kroz rubriku u časopisu, uz dodatnu konzultaciju s prof. dr. sc. Josipom Silićem, našim jezikoslovcem i kroatistom isto tako svjetskoga glasa i međunarodne reputacije. Na tom je tragu napisan i članak o puhačima i duhačima u ovom broju *Theorie*.

Ostaje savjet i molba svima koji pokušavaju uči u prostor glazbenog nakladništva da ozbiljno shvate potrebu uvažavanja stručnoga nazivlja. Ravnajući se po metodi: *Meni se tako čini, pa tako jest* iz tiska izlaze knjige su više ukras za police nego za čitanje.



Puhači – duhači, puhački – duhački, puhaći – duhaći...?

Nikša Gligo/Josip Silić

Često mi se kolege obraćaju u vezi s tom – priznajem, dosta bitnom – dilemom. Ponajprije zato što se u mome *Pojmovnom vodiču...puhač...* Red je i vrijeme da se jednom i o toj dilemi povede računa, tj. da se pokušaju objasniti nedoumice struke.

U ovakvim slučajevima obično najprije posežem za Aničevim "Rječnikom hrvatskoga jezika" (Zagreb: Novi liber, 1998), koji često ne razjašjava dileme, ali zato tjeran na razmišljanje o pravilnim i točnim zaključcima.

Recimo:

Na str. 197 Anić *duhača* nedvojbeno definira kao "reprodukтивnog umjetnika koji svira na duhačkom instrumentu", no glagolu "duhati" sinonimno supostavlja glagol "puhati".

Na stranici će 945. *puhač* ponajprije biti "onaj koji tehnikom puhanja (a ne duhanja – op. N. G.!) oblikuje staklo", a tek će u drugome značenju biti isto što i *duhač*. A glagol nam *puhati* nije toliko zanimljiv zbog definicija koliko zbog idiomatskih primjera njegove primjene u jeziku, svojevršna daška duha jezika, što ih nudi Anić: "puhati s kime u iste diple (u jedan rog, u istu tikvu)", "puhati u (prazne) šake, dlanove", "puhati na visoko", "puhati u balon". Premda samo prvi idiom ima izravne veze s glazbom (tj. s glazbalima/instrumentima), jasno je da se ni u jednome izrazu glagol "puhati" ne da zamijeniti s "duhati".

Tim bi se argumentom, čini se, dilema mogla držati razriješenom! No nije baš sve tako jednostavno, barem što se tiče raznolikih argumenata naše struke.

Tvrdi se npr. da je *duhač* bolji od *puhača* jer je u njegovu korijenu riječ *duh*, a korijen bi u *puhača* bio samo *puh* (tj. životinja!?). No ne razmišlja se npr. o tome da riječ *zapuh* nema nikakve veze s *puhom* (tj. sa životinjom!), a riječ *zaduh* ne postoji (*zadah* bi bio samo značenjski posve drugačiji "tipfeler"). I na temelju *duha* kao korijena poseže se onda vjerojatno za Aničevom značenjskom distinkcijom između "puhača koji oblikuje staklo" i "duhača" – "reprodukтивnog umjetnika koji svira na duhačkom instrumentu", koji dakle reproducira – pa i stvara – glazbu iz "duha", a ne iz "puha"!?. Doista mi je na temelju fizioloških kriterija nemoguće razjasniti razliku između "puhanja stakla" i "duhanja glazbe"! Jer, koliko mi je poznato, i rezultat staklopuhaca nerijetko pretendira na umjetničke (ili barem umjetničko-zanatske ili zanatsko-umjetničke) kvalitete u kojima bi kreativnost trebala biti nedvojbeno.

Dalje: Neki iz naše struke tvrde da je *duhač* bolji od *puhača* zato što je *duh* u korijenu bliži *duši*, a *puh* kao analogni korijen *puhača* nema nikakve veze s *pūšom*. Itd.

Ili – druga krajnost: *Duhač* apsolutno ne dolazi u obzir jer je to samo nasilno kroatizirana srpska riječ *duvac*.

Moram priznati da mi se svi ovdje navedeni argumenti struke čine posve neobvezatnima. A mogli bi se navoditi i dalje, ali bi bili još neobvezatniji. Zato sam se o ovome problemu odlučio posavjetovati sa stručnjakom izvan naše struke – Josipom Silićem, koji se – kao jezični savjetnik moga *Pojmovnog vodiča...* – već za njegova nastajanja zala-gao za *puhača* umjesto za *duhača* – dakako, s jezikoslovnoga motrišta. Njegov će odgovor upozoriti i na nipošto nebitnu razliku između prijevskih oblika *puhački* – *puhači*.

Evo što kazuje Josip Silić:

U hrvatskome jeziku korijeni *-puh-*, *-duh-* i *-dah-* znače različito. Treba odmah reći da korijen *-duh-* u *duhati* nema nikakve etimološke veze s korijenom *-duh-*, odnosno s njegovom varijantom *-duš-* u *duša*.

Korijeni su *-puh-* i *-duh-* u *puhati* i *duhati* etimološki podudarni, ali ih je tradicija hrvatskoga jezika razdvojila. *Puhati* je vezala uz "pokretati zračnu struju", a *duhati* uz "pušati dah". Tako se uz *puhati* vezuju *propuh*, *propuhati*, *propuhivati*, *ispuh*, *ispuhati*, *ispuhivati*, *puhaljka*, *puhalica* i dr., a uz *duhati* *uzdah*, *zadah*, *predah*, *dahtati*, *udahnuti*, *izdahnuti* i dr. Korijen je *-duh-* vezala isključivo uz "zračno kretanje vjetra". No njega je s vremenom zamijenila korijenom *-puh-*. To pak ne znači da su oni (i danas) značenjski nedodirljivi. *Zapuhati* se vodi ka korijenu *-dah-*. (Korijeni se *-puh-* i *-duh-* značenjem "pokretati zračnu struju" dodiruju u hrvatskoj riječi *uzduh*.)

Što sve znači *puhati*, neka nam kaže i Rječnika hrvatskoga ili srpskoga jezika (Zagreb: JAZU, XII, 18, str. 622):

- (o vjetru): "gibanje zraka";
- (o čovjeku) "istiskivanje zraka kroz usni otvor";
- (o spravi) "slanje zračne struje čime u što";
- (o čovjeku i o životinji) "teško disati";
- (o čovjeku) "iskazivanje ljutnje";
- (o staklu) "istiskivanjem zraka praviti staklo".

Za nas su ovdje ilustrativna značenja "puhati u vatru", "puhati u vrueće jelo", "puhati u hladne ruke" i "puhati u glazbalo". U skladu s time izvodimo riječi: *puhač* – "osoba koja puše", *puhački* – "ono što se odnosi na osobu koja puše", *puhaći* – "ono što se odnosi na spravu za puhanje" i *puhalica* (puhača, puhalnica, puhalo, puhaljka) – "cijev u koju se puše".

Puhac nam je dakle "osoba koja puše", *puhački* – "ono što se odnosi na puhača" i *puhaći* – "ono što se odnosi na ono u što se puše". Tako nam je *puhač* glazbenik, *puhački* – ono što se odnosi na glazbenika i *puhaći* – ono što se odnosi na glazbalo. Po tome je orkestar koji čine *puhači* *puhački orkestar*, a glazbalo kojim se služe *puhači* – *puhače glazbalo*. To znači da nije u redu kad se glazbalo naziva *puhačkim glazbalom*. U skladu smo s time onaj dio cijevi glazbala kroz koji se u nju puše nazvali *puhaljkom*.

Načelo je terminologije da bude racionalna, ekonomična, logična, dosljedna i jednoizvorna (da joj tvorbeni izvor bude jedan – u našem slučaju jedan te isti glagol). Tomu se načelu protivi supostojanje dvaju glagola – *puhati* i *duhati*. Nelogičnost se i nedosljednost toga supostojanja vidi između ostalog i u tome što bi u tome slučaju *duhači* bili oni koji dušu, a ne oni koji pušu. Tako bi *duhači* bili glazbenici koji dušu u duhače glazbalo, a *puhači* – glazbenici koji pušu u puhače glazbalo. Pretpostavljamo da nema osobe koja bi bilo u komunikaciji s *duhačim glazbalom* bilo u komunikaciji s *puhačim glazbalom* upotrijebila oblike glagola *duhati* (*dušem*, *duhati* *ču*, *duhao* *sam*, *duši* itd.) (npr. *dušem u fagot*). I u jednome će se i u drugome slučaju (i u slučaju s *duhačem* i u slučaju s *puhačem*) upotrijebiti glagol *puhati* (npr. *kao duhač pušem u fagot* i *kao puhač pušem u fagot*).

Da se *duhati* i u svojoj varijanti svršenoga glagola *duhnuti* više ne osjeća čimbenikom hrvatskoga jezika, dokazuje i Hrvatski jezični savjetnik (Barić i dr.; Institut za jezik i jezikoslovje, Zagreb: Pergamenta i Školska knjiga, 1999). On na str. 504. *duhač* zamjenjuje s *puhač*, *duhačica* s *puhačica*, *duhački* s *puhački*, *duhači* s *puhači*, *duhalica* s *puhaljka*, *duhati* s *puhati* i *duhnuti* s *puhnuti*. Takav postupak ujedno govori da je i Hrvatski jezični savjetnik za jednoizvorno podrijetlo nazivlja o kojem je riječ.

Riječ o glazbi, priča 4.

Hermann Hesse: O glazbi (iz pisama, recenzija, studija)

Prevela Vesna Vančik

Stara glazba

Pred prozorima moje osamljene, ladanjske kuće ustrajno i beznado padala je siva kiša i nisam imao volje još jedanput navući čizme i krenuti dalekim, kaljavim putem u grad. No bio sam sam i oči su me bolje od dugotrajnoga posla, sa svih zidova moje radne sobe nepodnošljivo su me gledali zlatni redovi knjiga sa svojim teškim pitanjima i dužnostima, djeca su već spavala u svojim krevetima i moja se vatrica u kaminu ugasila. Odlučio sam, dakle, krenuti, potražio kartu za koncert, navukao čizme, psa vezao za lanac i u kišnom kaputu dao se na put kroz blato i mokrinu.

Zrak je bio svjež i gorko je mirisao, poljski put gmizao je crno između visokih grbavih hrastova u čudljivim zavojima oko susjednih imanja. Iz jedne vratarske kućice žmirkalo je svjetlo, neki pas se oglasio, pobjesnio, lajao sve više i više i, zagrenuvši se, morao iznenada prestati. Iz ljetnikovca iza crnoga grmlja čula se svirka na glasoviru. Nema ničega ljepšeg ni poželjnijeg nego tako, navečer, ići sam poljem i slušati glazbu iz osamljene kuće; budi se slutnja o svemu dobrome i vrijednom ljubavi, o domovini i svjetlosti svjetiljke, večernjim svečanostima u tihim prostorima, o ženskim rukama i staroj kućnoj kulturi.

Tu je već bila prva laterna, tiha, blijeda predstraža grada i onda opet u blizini jedan blistav prigradski zabat, pa odjedanput iza zida na uglu zasljepljujući, jarki svjetlosni luk tramvajske postaje, ljudi u dugim kaputima koji čekaju, konduktori koji časkaju s mokrim kapama s kojih kaplje i s mutno ljeskajućim pucetima na vlažnim ogrtačima odore. Doškripi je tramvaj, plave munje pod njim, svijetao i topao sa širokim prozorskim staklima. Penjem se, vozimo se, iz rasvijetljenog staklenika gledam noćne ulice, široke i puste, na uglu tu i tamo poneka žena koja pod kišobranom čeka naš tramvaj, pa onda svjetlige i živahnije ulice i odjedanput, blistajući s onu stranu visokoga mosta, čitav grad u večernjem sjaju prozora i laterni i duboko pod mostom i u daljini korito rijeke s mračnom zrcalnom vodom i bijelo uspjenjenim ustavama.

Silazim i kroz arkade uske uličice idem prema sabornoj crkvi. Na malom trgu ispred svjetlo laterne svjetluca na mokrom kamenitom pločniku nemoćno i hladno, na terasi trepere kesteni, nad crvenkasto osvjetljenim crkvenim portalom tanak gotički toranj nestaje u beskrajnoj visini u vlažnu noć. Čekam malo na kiši, odbacujem konačno cigaretu, ulazim ispod visokog šiljastog luka. Ljudi u vlažnoj odjeći stoje stješnjeni, iza svojega sjajnog stakla sjedi blagajnik, jedan čovjek traži moju kartu, ulazim u katedralu, sa šeširom u ruci, i sa jedva osvijetljenih divovskih svodova prostruji prema meni toliko očekivani sveti zrak. Mala su kandila bacala uvis na stupove i potpornje bojažljive zrake, zrake koje su se gubile u sivome kamenu i visoko se gore toplo i nježno utapale u svodovima. Popunjeno je nekoliko klupa, no brod i kor gotovalo su prazni. Šuljam se na prstima – moj korak još i tako odjekuje tihim štropotom – u velikome svečanom prostoru, u mračnome koru teške drvene klupe s izrezbarenim naslonima iščekuju, spuštaju jedno sjedalo, drveni zvuk potmulo odjekuje u kamenitoj visini.

Zadovoljan, ugnijezdio sam se u širokome, dubokom sjedalu, izvukao raspored, no premačeno je da bih mogao čitati. Prisjećam se, no ne mogu se točno sjetiti: najavljeni je skladba za orgulje jednog preminuloga francuskog majstora i stara talijanska sonata za violinu, tko zna čija, možda Veracinijeva ili Nardinijeva ili Tartinijeva, i onda jedna Bachova predigra i fuga.

Dvije, tri crne spodobe još se šuljaju u kor, sjedaju, jedna daleko od

druge, ukopavaju se duboko u stara sjedala. Nekome je pala knjiga, iza mene čujem šapat dvaju djevojačkih glasova. No, mir, mir. Daleko na obasjanoj oltarnoj pregradi, između dviju okruglih svjetiljki i pod hladnim, sjajnim, visokim orguljskim sviralama stoji čovjek, daje znak, sjeda, suspregnuti dah prožimplje malu zajednicu. Ne mogu gledati naokolo, zavaljen gledam gore u svodove i udišem šutljivi crveni zrak. Mislim: Kako se iz nedjelje u nedjelju, pri danjoj svjetlosti može sjediti u ove svete prostore blizu, jedan uz drugoga, i slušati propovijed koja, pa bila ona ne znam kako lijepa i mudra, u tome hramu može zvučiti tek ništavno i razočaravajuće.

Odjedanput, visoki orguljski ton. Ispunjena, rastući, golemi prostor, sam postaje prostorom, sve nas obavija. Raste, pa otpočine, slijede ga drugi tonovi i iznenada svi se u naglom bijegu strovaljuju u dubinu, privigiblju se, mole, opiru i ostaju uhvaćeni u harmonijskome basu. A onda ušute, stanka struji kroz prostore kao povjetarac pred nevrijeme. I sada opet: moćni se tonovi uzdižu dubokom, divnom strašcu, bujaju u jurišu, visoko i predano dovikuju svoju tužbalicu Bogu, dovikuju opetovanu i sve većom silinom, pa umuknu. I opet započinju, opet taj hrabar i zadubljen majstor svoj moćan glas uzdiže Bogu, tuži se i dozivlje, plače svoju pjesmu bujicom tonskih nizova i smiruje se i uvlači u sebe i Boga slavi u koralu strahopoštovanja i počasti, zapinje zlatne lukove, kroz sumrak u visini podiže stupove i njihove tonske snopove i gradi katedralu svoje molitve dok ne stane i smiri se u sebi ijoš je tu i miruje skupa s nama kad su tonovi već zamrli.

Nameće mi se pomisao: Kako bijedno skučeno i loše provodimo naš život! Tko bi se od nas usudio tako stupiti pred Boga i sudbinu kao ovaj majstor, s takvim glasovima optužbe i hvale, s takvom buntovnom veličinom jednog duboko misaonoga bića? Ah, trebalo bi drugačije živjeti, biti drugačiji, više pod nebom i stablima, više sam za sebe i bliže tajnama ljepote i veličine.

Orgulje opet započinju, duboko i tiho, dugi, tiki akord, a nad nama uzlazi u visine melodija violine u čudesno poredanim stupnjevima, manje tužeći, manje upitna, ali pjevajući i lebdeći u potajnom blaženstvu i punini tajne, lijepa i laka kao korak mlade ljupke djevojke. Melodija se opetuje, mijenja, povija, traži srodne figure i stotinu finih, zaigranih arabeski, krivuda lako najužim stazama i oslobođa se i pročišćuje kao smirenio, jasno čuvstvo. Nema ovdje veličine, nema krika i nema dubine bola, ni strahopoštovanja, ničega ovdje nema osima ljepote zadovoljene, radosne duše. Ništa nam drugo nema reći osim da je svijet lijep i pun božanskoga reda i sklada, ah, ta koju poruku rjeđe čujemo i koje smo potrebniji od ove radosne! Čuti se, iako se ne vidi, u cijeloj su velikoj crkvi sada nasmiješena lica, nasmiješena radosno i čisto, nekako ovu staru jednostavnu glazbu drži pomalo naivnom i zastarjelom, a ipak se smiješi i pliva niz jednostavnu, jasnou struju čija je posljedica užitak. Naslućuje se još za vrijeme stanke, neznatni šumovi, šapati i namještanja zvuče radosno i živahno, čovjek se veseli i, oslobođen, ide u susret novoj raskoši. A ona dolazi. S uzvišenim, slobodnim držanjem Bach stupa u svoj hram, pozdravlja Boga sa zahvalnošću, preobražava se u strahopoštovanju i priprema kako bi se s tekstom crkvene pjesme veselio predanosti i nedjeljnom ugođaju. Ali tek što je započeo i stvorio nešto prostora, već svoje harmonije tjera dublje, isprepliće melodije i isprepliće harmonije u pokretljivom višeglasiju i podupire i uzdiže i zaočružuje svoju tonsku građevinu daleko izvan crkve prema zvjezdanim prostoru punom plemenitih, savršenih sustava, kao da je Bog otiašao na spavanje i njemu predao štap i ogrtač.

Bjesni u nagomilanim oblacima i opet rastvara slobodne, vedre svjetlosne prostore, u trijumfu dovodi planete i sunca, miruje bezbrižno za visokoga podneva i izmamljuje u pravi čas jezu svježe večeri. I završava raskošno i snažno kao sunce na zalazu i za sobom u muku ostavlja svijet pun sjaja i duše.

Tiho prolazim kroz uzvišen prostor i preko maloga zaspalog trga, tih van preko visokoga riječnog mosta i kroz grad uz nizove laterni: Kiša je prestala, iza jednoga divovskog oblaka koji zastire cijeli kraj kroz male pukotine sluti se mjesecu svjetlost i lijepa noćna bistrina. Grad nestaje i hrastovi na mojem poljskom putu šume na nježnom svježem vjetru. Polagano se penjem zadnjom uzvisinom i ulazim u moju zaspalu kuću, uz prozore brijest poziva unutra. Želim poći na počinak i onda opet na neko vrijeme kušati život i biti njegova igračka. (1913.)

Uz Schumannovu glazbu

U toj glazbi stalan je vjetar, ne onaj jednoličan, tjeskoban, težak, ravnomeran, nego skakutajući, igrajući, u zapusima, nestasan, iznenadno i opet zamiruće strujanje, čovjeku se učini da pritom vidi male vrtložne plesove pjesaka i lišća, to je vjetar lijepoga vremena, dobar suputnik, drug u igri, živahan, pun doskočica, čas razgovorljiv, čas sklon trčanju ili plesu. Puše i popuhuje, ziblje i trese, pleše i pjeva u toj glazbi punoj čari i mladosti, smiješi se i smije, igra i zadirkuje, čas obijesno, čas nježno. Izgleda neshvatljivo da je pjesnik tih čarobnih taktova bolovao i umro od melankolije i pomračenja. Dakako, toj glazbi nedostaje mir, statika, u neku ruku i domovina, ona je možda preveć živahna, preveć neumorna, preveć ponesena i vjetru srodna, preveć pokretna i mladenski burna i jedanput mora onemočati. Između glazbe zdravoga života i kraja bolesnoga Schumanna zjapi isti ponor kao i između bijesne ladrige mladoga i težine ostarjelogha Clemensa Brentana. I kako to već biva u našemu složenom ponešto sentimentalnom svijetu: ta tako blagošću prožeta glazba lijepoga vremena sa svojim mladenskočkim lijepim nemirom zvuči nam još uzbudljivije, još poletnije i milije kad znamo o noći i dubokoj tmini koja je čekala na oblubljenog glazbenika. (1947.)

(Iz recenzije knjige Anette Kolb u *National Zeitung-u*, Basel, 9.5.1937.)

Mozart pripada onoj nekolicini velikih glazbenika koji zapravo više i nemaju životopis i psihologiju, koji su poradi toga postali tako potpuno neshvatljivi i čudesno tajnoviti, da se njihova osoba gubi u visini, uskraćuje nam se i postaje tajnom, jer ju je umjenost, ono nadosobno i nadvremensko velikim dijelom upilo. Među pjesnicima povijesnih vremena rijetko koji posjeduje takvu tajnu, recimo Shakespeare, od glazbenika onaj drugi neshvatljivi, Bach, dijeli je skupa s Mozartom, iako je Bachov životopis ipak nešto drugo, opipljiviji od onoga Mozartovog. Život tih majstora ne čini tako zagonetnim nedostatak izvora i dokumentata, kod Mozarta ne nedostaje ni razmjene pisama i svjedočanstava, ni izvješća suvremenika, nego je upijenost i prožetost tih umjetnika odozgor, iz serafinskih područja njihovih umjetnosti ono što njihovim osobama i njihovim životopisima daje tu neobičnu prazninu, tu dijelom andeosku, dijelom sablasnu onostranost.

Mozartove opere

Među velikim glazbenim oblicima postoje dva u kojima je iznad glazbenog uhvaćeno i formulirano i ono općeljudsko, u kojima se slavi njegova veličina, oplakuje njegova lomnost, pokazuje njegova ovisnost o višim moćima: oratorij i opera. U njemačkoj glazbi oboje su uzastopice doživjeli svoj vrhunac i svoje najveće majstore: oratorij u Bachu, opera u Mozartu.

Ako su u Bachovoj crkvenoj glazbi dostojanstvo i duboka znakovitost umjetničkoga djela iskazani već tekstom ili traženi ispunjavanjem misterija kršćanske vjere, onda je u Mozartovim operama dotični tekst i dramatski materijal od manje važnosti. *Figaro* doduše ima svoj klasični uzor, Čarobna frula hrani se humanističkim idealima 18. stoljeća, a *Don Juan* kao kazališni komad nošen je pravim mitom – ipak ni jedan od tih tekstova nebi se održao nakon Mozartovoga vremena, a kamoli do danas da Mozartovim duhom nisu zadobili životnost koja nakon stoljeća i pol nije nimalo zastarjela.

U arijama i tužaljkama Pamine, onim zavodničkim Don Juana, u neusporedivim pjesmama i pjevačkim dijalozima *Figara* nalazimo, iako su skladani na tekstove bez trajnije vrijednosti, vječni, preobraženi odraz naših strasti, zabluda, iskupiteljskih mogućnosti i prividno vrlo svjetovno ozračje tih komada ne ostavlja nas manje dirnutima, potresenima, a ipak usrećenima od nekoga velikog djela crkvene glazbe.

Između ostaloga to dolazi otuda, što nas Mozart, kao i Bach, nije htio podučavati, niti zapanjiti, niti opomenuti, on uopće ništa nije htio doli služiti dotičnim djelom što je potpuniye moguće, u toj službi predati i ugasiti svoju osobu što je moguće potpunije. Ono što nam ostaje poslije slušanja tih čarobnih opera nije ništa osobno, nije neka posebna vrsta patosa ili vragolije, to je iščeznuće svega osobnog i slučajnog u tajni oblika. Tako se događa da, na kraju krajeva, unatoč svih golemlih razlika jedno Bachovo i jedno Mozartovo djelo iskrenoga slušatelja dovode do istoga doživljaja. Ako smo često potreseni i blizu plača za vrijeme Bachove *Muke*, ako se često smijemo i smješkamo za vrijeme Mozartove opere, na kraju se smijeh i potresenost više ne razlikuju i imaju malo zajedničkoga s našim doživljajem koji prodire mnogo dublje: i mi, pređani slušatelji, probijamo površinu privida, zaboravljamo na naš Ja i neko vrijeme udišemo božansko.(...)

Iz pisma Fanny Schiller, srpanj 1933.

Jedanput si mi poklonila ploču s Bachom, na njoj je koral, mislim da se zove "Ah, ostani s nama", koji mi je postao najdražom glazbom na svijetu i slaže se s mojim najdubljim i najboljim razmišljanjima i raspoloženjima. Teško je sada živjeti, vrlo teško, no ta je glazba vječna, mi sudjelujemo u njoj, ona prolazi kroz nas i ako se preostali zrak na zemlji jedva još može udisati i tako gušći ima okus cijankalija, onda naša duša svoju omiljenu hranu izvlači još uvijek iz stvari kao što je taj koral.

Ta je glazba Tao. I ona je, naime, jedan od 1000 pojavnih oblika Taoa: potpuni oblik, koji je progutao sadržaj i rastopio ga i lebdeći u sebi samome samo još diše i lijep je. Čovjek poželi da tu glazbu čuje u smrtnome času – još i više: da umre na način te glazbe, da se tako preda i odlebdi od onoga teškog i postane jedno s Jednim.

(Pismo Martinu Breyeru, 22.1.1948.)

Sa skladbama *Lieda* je slično kao i s izjavama čitatelja i kritičara: one su reakcija, eho na pjesnički tekst i imaju vlastite zakone, pjesnik ih ne prosuđuje. Toga sam se uvijek držao.

(Pismo Richardu Menzelu, krajem 40-ih godina)

Pitanje je li bolje uglazbiti ili ne uglazbiti pjesme nije dobro postavljeno. Ako je pjesmi nužno uglazbljenje kako bi djelovala, onda ona malo vrijedi, ali glazbeniku može biti povod za nešto lijepo, postoje stotine primjera. A ako je pjesma sama za sebe u stanju djelovati, onda će uvijek naći čitatelja i pokušaji skladatelja ne mogu je istrošiti. U cijelini uvezvi: što je pjesma osobnija i izdiferencirana, to se više opire skladatelju. A što je jednostavnija, općenitija, konvencionalnija, to se lakše uglazbljuje.

Nedjelja je, pred samo podne, debo snijeg leži oko kuće, još i dalje pada težak i vlažan i moji osjećaji i misli kojima ponajčešće i previše nedostaje poleta i svježine, u ovo su doba vrlo budni i odvažni, jer sam na radiju upavo slušao Brandenburške koncerte jedan za drugim i to mi je pročistilo uši i srce. Bio je i onaj peti, taj tjeskobno odvažan, u kojemu se međusobno bore tako blago i tako jarosno virtuoznost i samopromatranje, sjeta i hrabrost i veliki se glazbenik stalno povlači u osamu sve do granice pesimističke egzistencijalne filozofije, a iz sjetne dubine intoverzije opet se natrag vraća boju za kozmički i božanski poredak.

Osim onoga što sam ponio od kršćanskoga i humanističkog odgoja stečenog u roditeljskoj kući i školama, još uvijek su mi potrebne pomoći utjeha. Na sreću, poznate su i dohvatljive. To su dobre misli mudrosti,

one nadnacionalne i nadreligiozne sume uvida o čovječanstvu i njegovome tegobnom putu kroz svijet, koje su sve zamišljene i formulirane u tisućljeću prije Krista, to je zajednica besmrtnika, od tvoraca Upanišada do kineskih majstora, od Grka prije i oko Sokrata do Isusa i zapravo je neshvatljivo da nas zahtjevne i klonuću sklone ljude to sve još ne zadovoljuje, da želimo još više, ali je isto tako divno da je to žuđeno "više" svjetla, utjehe, duševe okrepe, doista nađeno i ponuđeno. Nakon mudraca davnoga doba nije slijedio samo tako plemeniti i očaravajući duh kao Spinoza, nego si je naša tako malo mudra, tako malo skladna i zdrava zapadnjačka duša stvorila još i tu sveobuhvatnost reda, taj simbol svega vrijednog obožavanja i težnje: glazbu. Mogu li umjetnost i ono lijepo doista popraviti i ojačati čovjeka upitno je, no barem nas podsjećaju, kao i zvjezdano nebo, na svjetlost, na ideju reda, harmoniju, "smisao" u kaosu.

Članstvo i članarina

Do 19. rujna stiglo je 116 uplata članarine, od očekivanih 300. Članarinu ne plaćaju počasni članovi (2) i umirovljenici (5), a studentima i učenicima (oko 30) se ostavlja na volju da reagiraju prema mogućnostima. Pojedini su članovi uplatili sami, a za neke je to učinila škola ili neka druga ustanova. U nastavku navodim škole i ustanove koje do 19. rujna **nisu izvršile preuzetu obvezu**, kako biste mogli provjeriti stanje te sami uplatiti članarinu. Članarina još uvijek iznosi 80 kuna, uplaćuje se na žiro-račun 2360000-1101500068 (molim na uplatnicu upisati sve podatke uplatitelja) ili gotovinom u sjedištu Društva te uz sve skupove i sastanke.

GŠ Ive Tijardovića, Školska 25, Delnice

OGŠ Mladena Pozajića, Kolodvorska 4, Garešnica

OŠ Matije Gupca, Gornja Stubica

OŠ Đuro Ester, Trg Slobode 5, Koprivnica

OGŠ M.B. Rašana, Alda Negrija 11, Labin

GŠ Požega, Stjepana Radića 3, Požega

Filozofski fakultet u Puli, Ivana Matetića Ronjgova 1, Pula

GŠ Ivana Matetića Ronjgova, Ciscuttijeva 22, Pula

GŠ Ivana Matetića Ronjgova, Laginjina 1, Rijeka

OGŠ Jakova Gotovca, Alkarsko trkalište bb, Sinj

OŠ SRAČINEC, Varaždinska 98, Sračinec

GŠ u Varaždinu, Kapucinski trg 8, Varaždin

OGŠ Josipa Runjanina, Istarska 2, Vinkovci

GŠ Zlatka Balokovića, Ivanićgradska 41a, Zagreb

Ako je koja uplata poslana pa mojom greškom nije provedena – Društvo nema profesionalnih uposlenika nego svu administraciju tog tipa obavljam osobno i ručno – molim vas primite moju ispriku i obavijestite me o datumu uplate ili o razlozima izostanka uplate, sve možemo riješiti, no moram napomenuti da su gotovo alkemijski postupci, kojima pretakanjem tih minimalnih sredstava iz šupljeg u prazno nastaju i tiskovine i stručni seminari, iscrpljeni u potpunosti. **Budući da Društvo djeluje isključivo od prikupljene članarine i dobrovoljnim radom nekoliko članova**, molim vas da učinite potrebno ili se ispišite iz Društva – sami ste se upisali pa se na isti način kratkom potpisanim izjavom ispišite. Članstvo u Društvu trebala bi biti čast a ne teret. Uspoređujući bankovne izvještaje, što je mrzak mi posao jer guta silno vrijeme, zaključujem da postoji dio članstva koji već godinama ne uplaćuje ništa a uredno prima tiskovine i koristi se pogodnostima besplatnih seminara i kupovanja stručne literature s popustom i tu praksi molim vas prekinite sami.

Do svidanja Maestro Berman!!!

Ivana Marija Vidović

Karijera se izgradi ako zaista voliš glazbu. Ali, ako se karijera slučajno ne posreći, još uvijek imaš glazbu koju voliš!” – riječi su velikog Lazara Bermana

Nitko, tko je poznavao Maestra Bermana, makar i nakratko, ili putem njegove kolosalne svirke, ne može ne zaplakati ili barem rastužiti se danas!

Umro je veliki pijanist, legenda klavira svih vremena, Lazar Berman.

Samo njegova svirka bez premca može ispuniti ovu strašnu tišinu. Ali, nitko, baš nitko, ne može ispuniti golemu prazninu koju za sobom ostavlja taj veliki Čovjek.

Dok čitate sljedeći tekst ne zaboravite na ove podatke:

veliki Emil Gilels zvao ga je fenomenom svijeta glazbe, štampa ga je nazivala super-kolosom, Bermanova snimka Lisztovog opusa, poglavito Transcendentalnih Etuda je legendarna...

Bilo je kasno sunčano popodne kad sam preuzbuđena srca odlučno prelazila Piazza Santa Croce, ponosna hoda s saznanjem da će za par minuta opet svirati velikom Lazaru Bermanu u njegovom domu u Firenzi. Noć prije, prošla sam prije sna, nekoliko puta Corsom dei Tintori, gledajući u neodoljiva vrata s brojem 23. Dok je Arno tiho tekao, sunčeve su zrake osvijetile sve moje glazbene misli i moji su koraci bivali sve odlučniji. Kako povjerovati da je to bio zadnji moj pohod tom velikom liku klavira, ali iznad svega predivnom čovjeku. Lazar Berman bio je kao divno, nesebično, veliko i mudro dijete: jednostavan kao da si ga uvijek poznavao. Bio je to čovjek koji je postajao jedno s Tobom i s glazbom, čovjek koji je u malom prstu nosio svu mudrost i originalnost, šaljiv, dosjetljiv, opušten i predivan! Glazba mu je bila sve. Bliznji mu je bio prijatelj. Svirali smo tog dana do kasno u noć, naravno Liszta, šaleći se, oslanjajući se na svjetsku literaturu, uspoređujući, pozvezivajući... Puškin, Ljermontov, Tolstoj... ali, ... Dubrovnik, kad sam donijela Dubrovnik na vrata, kao da sam mu donosila Sunce. Volio je ovaj grad s posebnim intenzitetom i uspomenama. Sjećam se i uvijek će se sjećati, kad sam mu donijela malen kalendar na poklon s vjernim slikama Dubrovnika... dok sam svirala i mislila da možda ne čuje neke od mojih propusta (a čuo je sve!) listao je kalendarom po uspomenama... i komentirao... ”Tu, tu sam svirao, tu sam pio kavu, tu sam plivao, tu sam bio!” ... lice mu je bilo kao u sretnog djeteta i bezbroj puta mi je zahvalio... Kad bih bila mogla u kofer strpati Dubrovnik... imala sam osjećaj da bi mu ga bila donijela, pa makar i na trenutak... Ali, nije bilo potrebno, jer sa nosila sam mu Dubrovnik! Nazivao me Ivanushka. Ja njega nazvah Lazarone! Sve si mu mogao reći. Sve si mu mogao odsvirati.

Rastali smo se s okljevanjem, umoran, ali toliko radostan je bio na pragu gdje me zagrljio s toliko topline i slavenskog srca s dogovorom za opet sljedeći moj pohod Firenci i našem prijateljstvu, ali i za njegov povratak Dubrovniku. Molio me da Pavel Berman, njegov sin održi tradiciju mosta Dubrovnik-Berman, jer on se bio povukao iz karijere. Obćala sam pomoći toj njegovoj želji, te Vas pozivam da mi olakšate da se to realizira.

Činilo mi se da letim te noći, da će me Arno odnijeti u vječnost, da će me Ponte vecchio zarobiti da ostanem u Firenzi i da uživam u toj sreći!

Lazar Berman umro je u noći 5-6 veljače. 2005, zbog ozbiljne viroze koja hara u ovim zimskim danima. Vikala bih cijelom svijetu moj bijes i moju golemu tugu zbog ovog žalosnog gubitka! Što me najviše boli



jest sama svijest njegova gubitka; gubitka čovjeka s velikim Č, i više nego odličnog pijaniste. U svome izravnom iskustvu, u ulozi njegove učenicice, mogla sam se u potpunosti uvjeriti u njegovu uzvišenost i moralne vrline. Već mi nedostaje, strasno mi nedostaje! Prisjetim li se na bezbrojne viceve koje je prepričavao uslijed lekcije, između jedne i druge kompozicije, te na preslatku njegovu nespretnost, na nevjerojatne dogodovštine iz njegova osebujnog života prepričane između jedne cigarete i druge... dok smo se snalazili-inventirajući pepeljare kojih nije bilo u tom trenutku...slušati ga, ali nadasve vijetiti ga kako svira (Ah, što je teško upotrijebiti prošlo vrijeme!) Kad je svirao postajao je s klavirom jedan jedini instrument iz kojeg su izlazile nebeske

melodije i čudesni, kolosalni zvukovi; a ti, slušavši, ostajao bi bez riječi, u totalnoj ekstazi. Pozivam sve one koji nisu slušali njegovu glazbu, da pronađu njegove tonske zapise...otkriti će zasigurno mnoštvo novih svjetova! Pozdravljam Vas s poezijom koja je nastala uoči ovog događaja, uvjereni da će, njegova glazba i ljubav za njom živjeti zauvijek.

Do svidanja Maestro Berman!

Čarobna noć

(maestru Berman)

Ove će noći
ukrasti anđelima mjeseceve zrake
i plesati s vilama
vrebat će zatim lagan,
sasvim neprimjetan tigrov trag.

Ove će noći
ispiti rosu s latica orhideja,
te se iznova roditi.

A sutra, užahati će dugu
i stegnuti čvrsto u ruke
Fatamorganu

La notte magica
(a Maestro Berman)

Questa notte
ruberò i raggi di luna agli angeli
e danzerò con le fate

poi spierò la soffice impronta della tigre
che non fa rumore.

Questa notte
dopo aver bevuto la rugiada dai petali di orchidea
mi sentirò rinato

e domani cavalcherò l'arcobaleno
e terrò stretto a nella mano
la fata morgana.

Počast prijatelju (fra Ivo Peran, 1920. – 2003.)

Godine 1996. u Pazinu, u zgradi Pazinskog kolegija, s radom je započeo *Međunarodni seminar za crkvenu glazbu*. Jednog su se jutra na doručku skupili polaznici i predavači, među kojima sam i ja bio. Kiša je strašno lila, kako to samo u Pazinskoj kotlini bude, i činilo se da bi najbolje bilo vratiti se u krevet i pokriti preko glave. Sumorni i depresivni, neki i neispavani radi noćasnjega nevremena, ustali smo od stola na molitvu. Vidjevši nas takve-nikakve, fra Ivo je raširio ruke, podignuo glavu i jednostavno rekao: *Bože kako si dobar; i kad zalijevaš, ne štediš. Daj da i mi tako, molim Te.*

Potpuno očaran njime, još sam tijekom našeg druženja u Pazinu

skladao kratku misu i darovao mu je uz obljetnicu njegova mladominsništva. Njegova je pohvala bila poticaj za nastavak našega druženja oko crkvene glazbe i sve su moje obrade, objavljene u pjesmarici *Hrvatske crkvene popijevke*, prošle i njegovu korekturu.

Fra Ivo Peran umro je 14. 9. 2003. O njemu, kao našem najstarijem i počasnom članu, pisao sam u četvrtom broju časopisa. Ovim tekstom želim podsjetiti na njega dvije godine nakon smrti i ponovo izraziti svoju zahvalnost i radost, jer sam ga poznavao i imao priliku biti mu blizu i učiti od njega. Fra Ivo doista nije nikada študio ni sebe ni vodu; zato mu je i toliko mladica izraslo na sve strane.

Misa u čast fra Iva Perana

Gospodine

Tihomir Petrović

Go - spo - di - ne
smi - lu - se.

smi - lu - se. Go - spo - di - ne smi - lu - se. Go - spo - di - ne smi - lu - se.

Kri - ste, smi - lu - se. Kri - ste smi - lu - se. Kri - ste smi - lu - se. Go -

Slava

I na ze - mlji mir lju - di - ma do - bre vo - lje. Hva - li - mo te. Blago -

I na ze - mlji mir lju - di - ma do - bre vo - lje. Hva - li - mo te. Blago -

- sliv - lja - mo te. Kla - nja - mo ti se. Sla - vi - mo te.

Za - hva-lju - je - mo ti ra - di ve - li - ke sla - ve two - je. Go-spo - di-ne Bo - že,

Kra - lju ne - be - ski, Bo - že O - če sve-mo-gu - či Go-spo - di-ne Si - ne

je - di - no - ro - de - ni, I - su - se Kri - ste. Go - spo - di - ne Bo - že,

Ja - ganj - če Bo - žji, Si - ne O - čev. Ko - ji o - du - zi - maš grijе - he svije - ta,

smi - luj nam se. Ko - ji o - du - zi - maš grijе - he svije - ta, pri - mi na - šu mo - li - tvu.

Ko - ji sje - diš s de - sne O - cu, smi - luj nam se. Jer ti si je - di - ni svet.

Ti si je - di - ni Go - spo - din. Ti si je - di - ni sve - vi - šnji, I - su - se Kri - ste,

sa Sve - tim Du - hom, u sla - vi Bo - ga O - ca. A - men.

Svet i Blagoslovjen

Svet, svet, svet Go - spo-din Bog Sa - ba - ot.
Bla - go - slov - ljen ko - ji do - la - zi

Puna su ne - be - sa i zemlja tvoje sla - ve. Ho - sana, ho - sana, ho - sana u vi-si - ni.
u i-me Go - spodnje, u i-me Gospodnje. Ho - sana, ho - sana, ho - sana u vi-si - ni.

Jaganjče

The musical score consists of three staves of music. The first two staves are in common time (4/4) and the third staff is in 5/4 time. The lyrics are:

Ja - ganj-če Bo - žji, ko - ji o - duzimaš grijeha svijeta
smi - luju nam se. Ja - ganj-če Bo - žji, ko - ji o - duzimaš grijeha svijeta
da - ruj nam mir, da - ruj nam mir.

Tonalitet / Tonika / Imenovanje i karakter tonaliteta

Tihomir Petrović

Tonalitet je naziv za sustav kojim se glazbeni sadržaj oživotvoruje u svojoj najprirodnijoj kvaliteti. Moglo bi se reći da je tonalitet sustav kojim se u glazbeni sadržaj unosi red sličan onomu, kakav u naš život unosi sila teža. Procjena je tonalitetnosti psihofizička aktivnost, kojom se u glazbenom sadržaju otkriva mjerna točka, tzv. tonsko središte. Ta je točka ton određene visine, koji se naziva tonikom. Tonika je polazište za daljnje sredivanje glazbenog sadržaja, npr. prepoznavanje tonskoga načina, i svojevrsno je središte gravitacije toga glazbenog sadržaja.

Aktivnost spoznaje tonalitenosti temelji na prirodnim svojstvima tonske građe, kao što je primjerice alikvotni niz tonova. Riječ je o prirodnjoj akustičnoj pojavi, čijim se nesvesnim slijedom oživotvoruje durska ljestvica, kao jedna od mogućnosti predsređenja tonske građe s jasnom hijerarhijom tonova. Uloga tonike postaje još jasnija uz polustepenu najavu odozdo, tonom koji je upravo zato nazvan vodičem. Melodijski pomak vođica – tonika postaje uzor uzročno-posljeđične veze tonova. U višeglasju melodijski spoj vodice i tonike stječe harmonijsku izmjenu te kao spoj dominantnog i toničkog akorda postaje uzor spajaju akorda. Uzročno-posljeđično povezivanje tonova i uvažavanje hijerarhije među njima, zajedno s istim takvim odnosima među akordima skladbe način je skladanja kojim nastaje kvaliteta nazvana tonalitetom.

Tonalitet se, dakle, oživotvoruje uspostavom posebnih odnosa ne samo između tonova u melodiji, nego i između akorda neke skladbe, što je za doživljaj ovoga skladbenog načina još i važnije. Tonalitet se može opisati i kao sustav odnosa između tonova u melodiji i/ili između

akorda neke skladbe. Temelji se na njihovoj hijerarhičnosti, uzročno-posljeđičnoj povezanosti i međusobnoj srodnosti.

O tonalitetu među prvima piše Jean-Philippe Rameau (1683. – 1764.), u djelu *Traité de l'harmonie* (1722.), a njemu zahvaljujemo i za naziv tonika. Tonika je slušno središte tonaliteta, ton kojem sve vodi, kojim sve počinje i završava, od kojeg se sve mjeri; ton kojim počinje i ljestvica od čijih su tonova izgrađeni i melodija i akordi skladbe postavljeni u tonalitetni odnos. Prema tonici dobivaju ime i ljestvica koju započinje i tonalitet kojem je taj ton središte. Npr., ako je riječ o tonu C, i bude li prepoznat durski način nizanja tonova, valjalo bi za skladbu kazati da je “tonalitetna, u durskoj ljestvici s početnim tonom c”. Ovaj se izraz u praksi skraćuje u “skladba je u tonalitetu C-dura” ili još kraće: “skladba je u C-duru”. Može se izgovoriti i sasvim u duhu njemačkoga jezika, kao spoj triju imenica: “skladba je u C-dur-tonalitetu”, od čega je onda ipak bolje reći: “skladba je u C-durskom tonalitetu”. Ovakvo skraćenje može uzrokovati izjednačavanje pojmova ljestvice i tonaliteta, a koji se nipošto ne mogu smatrati istoznačnim niti, zapravo, uspoređivati. Ljestvica se, kao glazbena pojava na razini slušnoga, može napisati, odsvirati, čuti i prepoznati. Tonalitet je, kao jedna od mogućih kvaliteta glazbenoga sadržaja, u domeni doživljaja; njega se spoznaje na temelju gotovo nesvesne psihofizičke aktivnosti, koja uporiše ima u općeljudskom muzikalitetu, glazbenom i glazbeničkom iskustvu, pamćenju i, naravno, znanju o glazbi.

Primjer na dnu stranice je početak poznate skladbe Johanna Sebasti-



ana Bacha. Nakon slušanja primjera, ton *c* jednostavno se nameće kao tonika, tj. tonsko središte odslušanoga glazbenog sadržaja. Nanižemo li na njega ostale tone od kojih je ovaj glazbeni odlomak izgrađen otkriva se tonski način s polustepenima između 3. i 4. te 7. i 8. stupnja, koji nazivamo durskom ljestvicom. Sukladno prethodnim zaključcima trebalo bi reći: *Ovaj je primjer skladan u tonalitetu, od tonova durske ljestvice s početnim tonom c.* U praksi je ova skladba poznata kao Bachov *Preludij u C-duru*. Uz to bi valjalo dodati i uvriježenu oznaku BWV 846, od *Bach-Werke-Verzeichnis* (popis Bachovih djela) koju je u praksu uveo njemački muzikolog Wolfgang Schmieder (1901. – 1990.). On je 1950. godine objavio prvi popis Bachovih djela, utemeljen na djelima koje je prikupilo i objavilo Društvo štovatelja Bachove glazbe – *Bach-Gesellschaft* – osnovano 1850. godine. Godine 1954. započet je rad na novoj ediciji Bachovih djela, pri čemu se rabe oznake NBA (njem. *Neue Bach Ausgabe* – novo Bachovo izdanje).

Prema tonici i ostali tone ljestvice dobivaju smisao tonalitetne melodijske funkcije. Funkcija ili uloga pojedinog tona sadržana je u njegovu imenu. Uloga akorda u tonalitetnom slijedu opisuje se kao njegova harmonijska funkcija. Tonalitet je najjasniji u glazbi 18. i početku 19., a već u drugoj polovini 19. stoljeća postaje gotovo nejasan u svojoj širini, čak i nevažan u skladbama impresionista.

Određenje tonalitetnosti temelji se na prirođenoj psihofizičkoj aktivnosti slušatelja, kojom se spoznaje hijerarhičnost glazbenog sadržaja, i koji se zatim dalje spontano razvrstava s obzirom na zvukovno središte – toniku. Tonalitet će slušatelj prepoznati i glazbu nazvati tonalitetnom (tonalnom, kako se pogrešno uobičajilo). Prepoznata i fiksirana tonika omogućuje nastavak razvrstavanja glazbenog sadržaja. Prirodna težnja za očuvanjem tog tonalitetnog središta razlog je da se njegova promjena – nametanje kojega drugog tona za novo središte – može osjetiti kao psihički napor i teškoća. Da bi se to lakše izvelo, razvijen je čitav sustav različitih načina promjene tonalitetnog središta. Budući da tonalitetime dobiva prema tonici, promjena se tonike u glazbi izražava kao promjena tonaliteta; nije više jedan, nego je drugi; dakle, promijenio se. Promjena se tonaliteta naziva modulacijom.

Iz činjenice da je fiksiran tonalitet ugoda slušateljstvu, može se izvući mnogo zaključaka. Prvi je taj, da se od tonaliteta, kao skladbenog načina kojim se ozivotvoruje glazbeno manje osjetljivom slušateljstvu najprihvatljivija kvaliteta glazbenog sadržaja, nikada nećemo moći udaljiti, jer je prirođen, dakle u nama samima. Stoga se jasno nameće osnovna svrha glazbenog obrazovanja, a ta je razvoj i povećanje osjetljivosti za glazbene pojave – pa tako i na tonalitet – između ostalog i zato da se uzmognе uživati u složenijim manifestacijama tonaliteta i njegove promjene, odnosno da ga se svjesno može napuštati i mijenjati za koju drugu kvalitetu ili skladbeni način glazbenog sadržaja, otkrivajući nova i sve udaljenija prostranstva beskraja glazbene umjetnosti, u koja se glazbotvorci razilaze.

Mnogo je rasprava o karakteru tonaliteta, u smislu traženja odgovora na pitanje ima li npr. tonalitet *C-dura* točno određen i različit karakter od, npr., tonaliteta *Fis-dura*. Začetci takva razmišljanja sežu u davninu. Stari su Grci svoje ljestvice određivali kao isječke (svogega) tonskog sustava, točno ugođenih visina. Razlikovnost u intonaciji pojedinih ljestvica oni su prihvatali kao njihovu posebnost i u to davno doba glazbene povijesti ljestvice postaju nosioci određenoga karaktera. Slično se ponavlja i u srednjemu vijeku. Naime, stari načini opet su isječci srednjovjekovnoga tonskog sustava, u kojemu su tone ugođe-

ni na određen način. Srednjovjekovni su teoretičari stoga svakom od onodobnih starih načina pridavali drugi naboj odnosno karakter; jednom radost, drugom ozbiljnost ili žalost itd. U okviru jednoglasnoga gregorijanskog pjevanja netemperiranim tonskim višinama, ova se karakterizacija može opravdati stvarnim zvukovnim posebnostima svakoga pojedinoga starog načina, koje proizlaze iz njihovih međusobnih razlika i načina ugađanja tonova tonskog sustava. Uz to, ona se može i promatrati u svjetlu točno određene uloge liturgijske glazbe, tj. tom karakterizacijom kao da se želi i u to područje unijeti red i propis, a možda i olakšati i usmjeriti pjevanje i skladanje. Tako se smatralo da je za tekstove molitvenog karaktera pogodan dorski način, za pripjev *Aleluja* miksolidijski i slično.

Ideja enharmonijske ekvivalentnosti ili istozvučnosti određenih tonova te premetanje određenog redoslijeda tonova na bilo koju tonsku visinu, koja se javlja sredinom drugog tisućljeća, daleko je ispred mogućnosti onodobnoga tonskoga sustava. Vremenom će ta ideja ipak zaživjeti pa se uvođenjem temperirane ugodbe i dursko-molskog ljestvičnog sustava u potpunosti dokida razlika između pojedinih tonaliteta. Tako bi svaki durski tonalitet trebao zvukovno biti jednak bilo kojem drugom, jer je svaka durska ljestvica potpuno jednak premet sheme rasporeda razmaka tonova, a svi razmaci istih naziva i veličinom su izjednačeni. Stoga bi na temperirano ugodrenom glazbalu skladba u tonalitetu *C-dura* trebala jednako zvučati izvede li se u tonalitetu *Fis-dura* ili bilo kojem drugom. Ipak, čini se da nije tako. S jedne strane, prihvatljiv je razlog tomu činjenica da je spomenuti tonalitet *Fis-dura* položen za povećanu kvartu više od tonaliteta *C-dura*, što će uočiti i ne baš pretjerano glazbeno senzibilan slušatelj. S druge strane, smisao je glazbene umjetnine određen melodijom, harmonijom i ritmom, a sredstva izražajnosti su tempo, dinamika, boja, instrumentarij, artikulacija i drugo. Glazbeno je djelo zamisao oživovorena zvukom, stoga i tonalitet postaje jedan od čimbenika njegove izražajnosti. Tonalitet – kao i sve drugo spomenuto – određuje skladatelj, uzimajući u obzir i svoje glazbeno iskustvo, tj. sukladno tradiciji i svojem glazbenom obrazovanju. U tom smislu sva glazba – i ona slušana iz užitka, i ona kojom se stjecalo glazbeno znanje i glazbenička vještina – svojim karakterom trajno obilježava i tonalitete u kojima je skladana. Tako pojedina glazbena djela svoj karakter šire i na tonalitet u kojem su skladana. Taj poseban ugođaj, koji pojedini tonaliteti na opisani način stječe, najčešće nazivamo njegovom bojom.

Primjerice, Bachov *Preludij u b-molu* BWV 867 svoju *ozbiljnost i smirenu spremnost na smrt*, kako će ga okarakterizirati njemački muzikolog Hermann Keller (1885. – 1967.), nasljeđuje od dueta *In deine Hände befehle ich meinen Geist* (*U Tvoje ruke polažem svoj duh*) iz Kantate BWV 106 (*Actus tragicus*), također skladanog u *b-molu*, te širi dalje, sve do III. stavka Chopinove Sonate op. 35., naslovljenoj *Marcia funebre*. Slično; Beethovenova Sonata op. 13 (*Patetična*) zdržava se u karakteru sa *Sudbinskom simfonijom* (br. V) istoga skladatelja i tonalitet *c-mola* za sva vremena obilježava kao dramatičan, potvrđujući i učvršćujući mu boju, koju je postupno stekao već i prije – u baroku – kao dorski modus spušten za jedan stepen niže (s tona *d* na *c*).

Stoga, ako se prihvati opisana karakternost svakog tonaliteta, ona nije njegov trajan i bilo čime mjerljiv atribut, nego je rezultat slušateljeva doživljaja i prihvaćanja odnosno razmijevanja skladateljeve senzibilnosti, koji svjesno ili nesvjesno prenosi tradicijsko glazbeno iskustvo. Da karakter tonaliteta ne ovisi o apsolutnoj visini tonike, svjedoči i činjenica da se uobičajena predodžba o karakteru pojedinih tonaliteta nije promjenila onda, kada je tonu *a* (odnosno čitavom tonskom sustavu) mijenjana visina od baroknih 422 Hz do današnjih 440 Hz.

(Tekst je prenijet iz knjige istog autora *Nauk o glazbi*, 2. dopunjeno izdanje, 2005., gdje je i bibliografija vezana uz ovaj članak.)

Koncertna dvorana Vatroslava Lisinskog – moj drugi dom

Tihomir Petrović

Koncertna dvorana Vatroslava Lisinskog u Zagrebu otvorila je vrata publici 29. prosinca 1973. godine. Od tada do danas u Dvorani je održano više od 10.000 koncerata i drugih priredbi, koje je posjetilo više od 10.000.000 posjetitelja. Palača *Lisinski* potvrdila se ne samo kao hram kulture, nego i kao multimedijalni centar – prvi u Hrvatskoj, poznat i prepoznatljiv u svijetu. Primjerice, glavnina priredbi Svjetskog festivala animiranog filma održala se pod njezinim krovom.

Odluka o gradnji Dvorane donijeta je davne 1957. godine, a gradnja je započela godine 1961. Bilo bi teško nabrojiti sve okolnosti zbog kojih se gradnja oduljila do 1973., no radost otvaranja time je prerasla gotovo u slavlje uskrsnuća nakon trinaestgodišnje kalvarije.

Imao sam čast i sreću kao učenik Glazbene škole Vatroslava Lisinskog pjevati u zboru prilikom otkrivanja biste Vatroslava Lisinskog u predvorju Dvorane i, uz *Prosto zrakom ptica leti*, gledati lica nazočnih te svjedočiti njihovu radost. S njihovim iskrenim veseljem rasli su i moja sreća i ponos što sam dio toga svega. Tek danas mi je do kraja jasno da sam tada bio uveden u svoj drugi dom. Doista, kako sam više

i više obrazovanjem ulazio u glazbu, tako su i moji posjeti Dvorani postajali češći. To što sam vrhunske glazbene dosege mogao “upijati” svim čulima, a ne samo stjecati informaciju o glazbeni djelima preko nosača zvuka, bitno je pridonijelo kvaliteti mojega glazbenog obrazovanja. Dvorana je za mene postala gotovo sveto mjesto “ukazanja” glazbenih božanstava.

Zagrebački *Carnegie Hall*, kako je Dvoranu nazvao jedan od najvjernijih posjetitelja dr. Petar Tocilj, mjesto je koje bi trebali posjetiti i upoznati svi učenici hrvatskih škola i svaki građanin Hrvatske, jer će ga ispuniti ponosom. Radi lakše odluke da se to učini i organizacije posjeta, na zadnjoj je stranici program najstarijeg i najbolje osmišljenog koncertnog ciklusa *Lisinski subotom*, koji nudi vrhunske glazbene doživljaje, nakon kojih se druženje može produžiti i u ležernjem ozračju. Uz tekst je slika Dvorane nakon preuređenja izvedenog prema zamisli arhitekata Andrije Rusana i Nikoline Mikuličić iz ateliera DESAR, koje je završeno u rujnu 2005. Dodite i uvjerite se svojim očima i ušima da je Europa oduvijek u Zagrebu i da je Zagreb, zahvaljujući i Dvorani, u Europi.



LISINSKI SUBOTOM

17. rujna 2005.

LONDON PHILHARMONIC ORCHESTRA

LONDONSKA FILHARMONIJA
VLADIMIR JUROWSKI, dirigent
BENEDETTO LUPO, glasovir

Program: O. Messiaen, M. Ravel, S. Prokofjev
Poslije koncerta razgovor s umjetnicima vodi: Marija Barbieri. U zabavnom programu s plesom sudjeluje: El Niño. Cijene ulaznica 200 i 250 kn.

22. listopada 2005.

ZBOR I SIMFONIJSKI ORKESTAR HRT-a

PAVLE DEŠPALJ, dirigent

Program: V. Lisinski

Poslije koncerta razgovor s umjetnicima vodi: Maria Barbieri. U zabavnom programu s plesom sudjeluju: Boris Babarović i Crveni koralji. Cijene ulaznica 150 i 180 kn.

5. studenoga 2005.

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР

MOSKOVSKI DRŽAVNI SIMFONIJSKI ORKESTAR

PAVEL KOGAN, dirigent
MARIO PENZAR, orgulje

Program: D. Kempf, D. Šostaković

Poslije koncerta razgovor s umjetnicima vodi: Tamara Dagen. U zabavnom programu s plesom sudjeluje: Swingers. Cijene ulaznica 200 i 250 kn.

12. studenoga 2005.

MISCHA MAISKY & CELLOMANIA

Program: I. Kuljerić, M. Bruch, A. Dvořák, P. I. Čajkovski, M. De Falla, E. Lalo, H. Villa-Lobos
Poslije koncerta razgovor s umjetnicima vodi: Gordana Krpan. U zabavnom programu s plesom sudjeluju: Miro Ungar i Come Prima Band. Cijene ulaznica 150 i 180 kn.

10. prosinca 2005.

FESTIVAL STRINGS LUCERNE

FESTIVALSKI GUDAČI IZ LUZERNA
ACHIM FIEDLER, dirigent
MARTIN STADTFELD, glasovir

Program: F. Mendelssohn, J. S. Bach, F. Liszt, P. I. Čajkovski. Poslije koncerta razgovor s umjetnicima vodi: Bojana Plečaš. U zabavnom programu s plesom sudjeluje: Swing Again. Cijene ulaznica 150 i 180 kn.

17. prosinca 2005.

UTO UGHI & ALESSANDRO SPECCHI

Program: G. Tartini, J. S. Bach, E. Grieg, C. Saint-Saëns. Poslije koncerta razgovor s umjetnicima vodi: Lana Puclin. U zabavnom programu s plesom sudjeluje: Los Caballeros. Cijene ulaznica 120 i 150 kn.

4. veljače 2006.

ORCHESTRA OF THE AGE OF ENLIGHTENMENT

ORKESTAR IZ DOBA

PROSVJETITELJSTVA

SIR ROGER NORRINGTON, dirigent

ROBERT LEVIN, glasovir

Program: W. A. Mozart.

Poslije koncerta razgovor s umjetnicima vodi: Gordana Krpan. U zabavnom programu s plesom sudjeluje: Jimmy Stanić. Cijene ulaznica 200 i 250 kn.

18. veljače 2006.

MAJSTORI ORGULJA

JAMES O'DONNELL

Organist & Master

of the Choristers Westminster Abbey
orguljaš i kapelnik Westminsterske opatije
Poslije koncerta razgovor s umjetnicima vodi:

Mario Penzar. U zabavnom programu s plesom
sudjeluje: Ansambel Dražena Boča.
Cijene ulaznica 120 i 150 kn.

6. ožujka 2006. (iznimno ponedjeljak)

WIENER SYMPHONIKER

BEČKI SIMFONIČARI

FABIO LUISI, dirigent, LANG LANG, glasovir

Program: W. A. Mozart, F. Chopin, R. Schumann

Poslije koncerta razgovor s umjetnicima vodi: Trpimir Matasović. U zabavnom programu s plesom sudjeluje:
Vladimir Kocić Zec. Cijene ulaznica 200 i 250 kn.

25. ožujka 2006.

RENATA POKUPIĆ & ZAGREBAČKI GITARSKI TRIO

Program: G. F. Händel, B. Papadopulo,

N. Koškin, J. Turina, M. de Falla

Poslije koncerta razgovor s umjetnicima vodi:

Zlatko Madžar.

U zabavnom programu s plesom sudjeluju:

Big Band Čakovec i Dubravko Majnarić, harmonika.

Cijene ulaznica 120 i 150 kn.

8. travnja 2006.

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA SLOVÉNSKÝ FILHARMONICKÝ ZBOR

SLOVAČKA FILHARMONIJA
SLOVAČKI FILHARMONIJSKI ZBOR

VLADIMÍR VALEK, dirigent

Program: J. L. Bellá, J. N. Hummel, L. Janáček

Poslije koncerta razgovor s umjetnicima vodi:

Bojana Plečaš. U zabavnom programu s plesom

sudjeluje: Ansambl Jazzy.

Cijene ulaznica 200 i 250 kn.

6. svibnja 2006.

WIENER KONZERTVEREIN

ORKESTAR BEČKOG GLAZBENOG ZAVODA

ULF SCHIRMER, dirigent

JASMINKA STANČUL, glasovir

RAINER KÜBLÖCK, trublja

Program: Izvedba skladbe dobitnika Nagrade Koncertne dvorane Vatroslava Lisinskog,

G. von Einem, D. Šostaković, W. A. Mozart

Poslije koncerta razgovor s umjetnicima vodi:

Tamara Dagen. U zabavnom programu s plesom
sudjeluje: Ansambl Vanje Lisaka.

Cijene ulaznica 150 i 180 kn.

KONCERT NA DAR

MUZIČKA AKADEMIJA SVEUČILIŠTA U ZAGREBU

Datum i program naknadno

"... Lisinski subotom najstariji je i najprodavaniji ciklus u našoj palači glazbe, kojemu nikada ne manjka posjetitelja. Subotni koncerti u Lisinskom u pravom su smislu riječi glazbeni doživljaji. Najprije u Velikoj dvorani nastupaju prvorazredni glazbenici s odabranim programom, a potom se organizira razgovor s glazbenicima u sklopu kojega se često mogu čuti zanimljive pojedinosti o životu i radu, njihovim dojmovima za boravka u Zagrebu i slično. A u predvorju se organizira zabavni program: pjesme, svirke ali i plesa ne manjka..."

Miroslava Jandrić, Vjesnik, 15. listopada 2004.

Cijene preplatničkih ulaznica 1.000 i 800 kn.

Jesenski upis preplate od 29. kolovoza do 15. listopada 2005.

Prodaja preplatničkih ulaznica putem interneta na adresi www.lisinski.hr do 15. listopada 2005.

Za dosadašnje preplatnike odobravamo popust od 30 posto.

Za skupni posjet (više od 15 ulaznica), umirovljenike, studente i dake odobravamo popust od 20 posto.

Invalidnim osobama, uključujući i osobu u pratinji, odobravamo popust od 50 posto.

Mogućnost plaćanja u ratama. Za jednokratno plaćanje (gotovinom ili čekom) odobravamo popust od 10 posto.

Pravo na popust koristi se samo po jednoj, najpovoljnijoj osnovi.

Koncertna dvorana Vatroslava Lisinskog zadržava pravo izmjene programa.