

Sadržaj

Maja, Juraj i zlatna ribica – V. dio	3	Papandopulo u Dubrovniku	33
Tihomir Petrović		Franica Vidović	
Nastava <i>solfeggia</i> kao put k razumijevanju glazbenog djela	4	Sjećanje na Matu Leščana	35
Marija Benić Zovko		Tihomir Petrović	
Osvrt na seminar iz <i>solfeggia</i>	7	<i>Predstavljamo članove Društva</i>	36
Vera Kaić		Branko Starc	
Kako posuvremeniti nastavu glazbenoteorijskih predmeta?	8	Prikazi literature	
I. Cemetery Gates – O tonalitetu	9	<i>Wolfgang Amadeus Mozart. Simfonija u g-molu KV 550</i>	38
II. Elenor Rigby – Otkrivanje glazbenih pojava....	9	Stefan Kunze	
III. Don't Know Why – Kako skladati glazbeno djelo	10	<i>Mozart efekt</i>	38
Tihomir Petrović		Don Campbell	
Predavanje koje ćemo pamtitи	13	<i>Novi međunarodni priručnik brajičnog glazbenog zapisa</i>	39
Franica Vidović		Sastavila: Bettye Krolick	
Popularna glazba.....	14	<i>Glazba kao govor zvuka. Putovi za novo razumijevanje glazbe</i>	40
Ivana Hausknecht		Nikolaus Harnoncourt	
Nova elektronička glazba	17	<i>777 tema iz glazbene literature za solfeggio i diktati na CD-u</i>	41
Marta Blažanović		Oliver Oliver	
Zašto sam napisao 24 preludija i fuge?	19	<i>Die Gehörbildungsmethode REA</i>	41
Luka Marohnić		Oliver Oliver	
Ciaccone iz Partite za soloviolinu u d-molu BWW 1004 – Zvučni epitaf Mariji Barbari Bach..	24	Prikazi: Tihomir Petrović	
Herbert Glossner: Najskrivenije tajne harmonije.....	24	<i>Hrvatski operni libreto. Povijest, struktura i europski kontekst</i>	42
Helga Thöne: Tajni jezik – skriveni pjev u Sei Solo a Violino	26	Dalibor Paulik	
Prevela Maja Petrović		Prikaz: Snježana Milaušić-Ćeran	
Terminološke dileme	29	<i>Nezaobilazan glazbeni nauk</i>	43
Forma i ili vrsta i ili žanr?		Uz Nauk o kontrapunktu Tihomira Petrovića	
Nikša Gligo		Branko Lazarin	
Zagonetka prozirnoga.....	31	O Mozartu. Mozart-aforizmi	43
Dalibor Davidović		Prevela Eva Sedak	

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

Lastavica

Glazba: Tihomir Petrović, riječi: Nevenka Videk

Kad u je - sen na jug se - lim do - vi - de - nja
S pro - lje - čem se o - pet ja - vijam i - spod stre - ha

1. sv - ma ve - lim.
2. gniye - zda sprav - jam.

Cvr - ku - ta - va ja sam pti - ca
ma - la mo - dra la - sta - vi - ca,

1. ma - la mo - dra la - sta - vi - ca.
2. ma - la mo - dra la - sta - vi - ca.

Gdje pastiri noćas hite?

Glazba: Tihomir Petrović, riječi: Nevenka Videk
Gdje pa - sti - ri

ro - čas hi - te? An - de - o ih Bo - žii vo - di.
U grad da - lek o - ni žu - re

gdje se dije - te Bo - žje ro - di,
gdje se dije - te Bo - žje ro - di.

Ljubice

Glazba: Tihomir Petrović, riječi: Vladimir Čerkez

Ø Svi ste ču - li za ljú - bi - ce!
Sti - dlji - ve su pa u tra - vu o - ba - ra - ju

lije - pu gla - vu
ka - o dobre dje - voj - či - ce.
"I - mam mno - go žar - kih

že - lja, ljú - bi - ca če ma - la,
"na stol na - šeg u - či - te - lja ra - dobih se od - še - ta - la,
ra - dobih se od - še - ta - la."

Ekolog

Glazba i riječi: Tihomir Petrović
Ø Jasam mal - e - ko - log, e - ko - log, e - ko - log, ja sam mal - e - ko - log, e - ko -

log. 1. Očistimo šume od pla - sti - ke i
gu - ne. Sme - če je za vre - če, a li - va - de za cvije - če.
2. Cigarette va - še - gu - se me i pla - se. Pu - še - ne vam ško - di i ni - je baš u mo - di.

D.S. al Fine

U petom nastavku glazbeno-poučne priče Maja i Juraj otkrivaju molsku ljestvicu i uče nove popijevke. Čitateljstvo će možda uočiti sličnost popijevke *Ekolog* i skladbe kojom je praćena ekološko-obrazovna akcija Hrvatske turističke zajednice pod nazivom "Više cvijeća, manje smeća". Popijevku *Ekolog* skladao sam 1992., mnogo prije spomenute akcije, i godinama ju rado pjevaju sve generacije mojih učenika. Godine 1994. *Ekologa* je velikogorički dječji pjevački zbor *Zlatna lira* uvrstio u svoj program i snimio na kazetu zajedno s popijevkom *Moja Hrvatska*, skladanom također 1992. godine. U *Ekologu* se jasno uočavaju skokovi za kvartu, kvintu i sekstu, kao i tonaliteti dijelova (D-dur, d-mol i F-dur) pa je skladba dobar povod za razgovor o intervalima te o istoimenim i paralelnim ljestvicama, a što će moći nastaviti i uz druge ponuđene skladbe.

Maja, Juraj i zlatna ribica – V. dio

Tihomir Petrović

Jela i breza

Početkom školske godine, jednoga kišnoga jesenjega popodneva pozove tata Maju i Jurja.

– Dođite da vas naučim novu pjesmicu. Zove se *Jela i Breza*.

– Ova je pjesmica kako lijepa i kako tužna, reće Maja.

– Da, – složi se tata. – Ova je pjesmica skladana od tonova *a*-molske ljestvice. Evo, ako ih nanižem vidjet ćete koji su to tonovi, kao i razmake između njih. Molska ljestvica ima tri različita oblika. To su prirodni, harmonički i melodijski. Evo, napisat ću vam sva tri oblika notama i označiti polustepene. Oblici molske ljestvice međusobno se razlikuju samo u završnom dijelu. – izrecitira tata, pa napiše sva tri oblika *a*-molske ljestvice.

I nastavi: – U popijevkama, kao što je ova, najčešće se susreće melodijski oblik pri uzlaženju melodije te prirodnog oblika, kada melodija ide u silaznom smjeru. I sljedećeg je dana padala kiša, a vjetar je odnosio lišće s grana drveća. Maja je pjevajušila novu popijevku i upitala tatu: – Znaš li još koju popijevku u molskoj ljestvici? A tata kao tata, odmah spremno otpjeva te nauči i njih. (v. popijevku *Lastavica* na str. 2)

Jela i breza

Glazba: Tihomir Petrović, riječi: Andelka Martić

1. Ti - ho šu - mi je - la bre - zi: Ra - zve - dri se ma - lo
2. Ra - stre - si ih nje - žne, vi - te, nek ih zi - ma ki - ti,

i ne tu - guj što je li - šće
a kad mla - da pro - ljet sva - ne

1. s two - jih gra - na pa - lo,
naj - lje - pša češ bi - ti,
2. s two - jih gra - na pa - lo,
naj - lje - pša češ bi - ti.

Božićno vrijeme

U vrijeme Došača i Božića pjevali su sve one popijevke koje su naučili slušajući pjevanje tih dana u obitelji, a zatim i one koje su na vjeronauku naučili od časne sestre Jelene. Tata ih je naučio i jednu novu. (v. popijevku *Kud pastiri noćas hite* na str. 2)

Ljubice

Maja jednostavno obožava cvijeće. Kada joj je ispaо prvi zubić, s novcem koji joj je mišić Zubko ostavio ispod jastuka, Maja je na Dolcu kupila krasan buketić poljskoga cvijeća, onaj Zagrebački pušlec. Jednom je tako, s buketom najmirisnijih proljetnih ljubićica ubranih u vrtu, došla k tati koji je nešto piskarao za stolom i rekla mu: – Ovo je za tebe. (v. popijevku *Ljubice* na str. 2)

Ekolog

U rano su proljeće Maja, Juraj, mama i tata na kratko otišli u Sveti Jakov. Šetali su uz more, tamo gdje će u ljetu s ručnicima tražiti mjesto za kupanje. Tata je nosio veliku plastičnu vreću, u koju je stavljao smeće što je nanjelo more ili su ga bacili nemarni ljudi.

– Tata, ti si ekolog, reće Juraj. – Ne, nasmije se tata. – Biti ekolog je mnogo više od čišćenja okoliša, ali i to je dobro za početak. Pravi će ekolog stari papir, staklenke i ispraznjene baterijske uloške odlagati na točno određena mjesta. Ići će na plažu pješice, a ne automobilom, da ne zagađuje ispušnim plinovima čisti morski zrak. I neće ispuštati vodu u umivaonik dok trlja četkicom zube ili ruke sapunicom. Eko-logiji se svi moramo učiti. (v. popijevku *Ekolog* na str. 2). •

(Nastavlja se u sljedećem broju.)

Poštovani članovi i prijatelji Hrvatskog društva glazbenih teoretičara! Sve obavijesti o djelatnostima Društva planiranim za listopad 2006., a to su: **Izborna skupština, Dani teorije glazbe** i događaji vezani uz tu manifestaciju te **promocije novih izdanja Društva**, molim vas pročitajte i pratite na našoj internetskoj stranici (www.hdgt.hr). No da bi tih djelatnosti uopće bilo, lijepo vas molim da **platite članarinu (80 kuna)**, općom uplatnicom na žiro-račun Društva.

HDGT, Gundulićeva 4, 10000 ZAGREB, MB: 1353721,

Žiro-račun: 2360000-1101500068, tel.: 4830-767, 4830-764.

Srdačno vas pozdravljam, predsjednik Društva, Tihomir Petrović, prof.

Nastava *solfeggia* kao put k razumijevanju glazbenog djela

Marija Benić Zovko

Interpretacija kao cilj nastave *Solfeggia*

Svaka rasprava o ma kojem nastavnom predmetu mora biti utemeljena na trajnoj svijesti i istovremenom preispitivanju i potvrđivanju ciljeva dotičnoga predmeta. To je garancija učinkovitosti i relevantnosti svake rasprave, ma koliko bili svjesni kako je svako nastojanje u tom smislu podatno kritici. Najpouzdanije je stoga započeti i ovu raspravu iznošenjem dvaju temeljnih ciljeva u kojima se iz moje perspektive zrcali nastava *Solfeggia*. Jedan je poticanje interesa i ljubavi za glazbu. To podrazumijeva razvijanje glazbenog ukusa učenika i kritičkih stavova spram glazbe (i/ili glazbi) koju slušaju, razvijanje trajne želje da čuju i saznaju što više o glazbi, da upoznavaju glazbenu literaturu i literaturu o glazbi, da se oblikuju kao stalna koncertna publika i poklonici glazbene umjetnosti. To znači da *Solfeggio* mora poticati učenike na posjete koncertima, na slušanje 3. programa Hrvatskoga radija, na čitanje glazbenih kritika, na kupovanje specijaliziranih časopisa i CD-ova, na želju za poznavanjem i traženjem uzora u uglednim domaćim i svjetskim glazbenicima itd. Sve to, već na prvi pogled, otkriva dalekosežne implikacije *Solfeggia* u širi društveni kontekst. Vrijednost i važnost toga prvoga cilja jest što omogućava *Solfeggiju* da podjednako zadovoljavaju potreba svih učenika glazbenih škola – onih koji će jednoga dana postati profesionalni glazbenici kao i onih koji će s radošću završiti osnovnu ili srednju glazbenu školu te će ostati poznavatelji i ljubitelji glazbe.

Drugi je cilj *Solfeggia* odgajanje budućih profesionalnih glazbenika. Krajnji je doseg na tome putu stvaranje umjetnika znanstvenika i pedagoga, tj. interpreta. Interpretirati znači tumačiti glazbu na jedinstven, samosvojan, visoko discipliniran i na znanju utemeljen način. Zato je interpretacija na vrhu piramide glazbenog obrazovnog sustava, a to znači da glazbenik nakon svojega obrazovnog puta mora imati formiran sustav unutar kojega dalje može sam tumačiti i otkrivati nove tajne, nova značenja i nove ideje svoje umjetnosti.

U mojoj mi se nastavnoj praksi najprije spontano nametnula, a kasnije vrlo učinkovitom pokazala relacija koju sam uspostavila između nastave *Solfeggia* i postavki o metodi glazbene analize H. H. Eggebrechta. Taj je veliki njemački muzikolog prošloga stoljeća pišući o znanstvenoj analizi, a to znači o tumačenju/interpretaciji glazbenih djela, ustvrdio njezine tri instance. To su norma, konkrecija i individuacija.¹ To je Eggebrechtovo trojstvo za ovu priliku najjednostavnije objasniti na temelju relacije s teorijskim nastavnim predmetima. Tako je norma ono što nas uči nauk o glazbi – teorija glazbe, npr. nauk o harmoniji ili nauk o oblicima. Konkrecija je realizacija tih normativnih principa u konkretnom glazbenom djelu, a to uočavamo tehničkom analizom (harmonijskom ili formalnom), npr. konkretizacija norme kao što je sonatni ciklus u Beethovenovoj Sonati za glasovir, op. 53 u C-duru, *Waldstein*. Individuacija je odstupanje toga konkretnog djela od normativnih principa po kojima je skladano ili, kako to Eggebrecht kaže, osobitost konkrecije na pozadini normativnoga². Tako npr. Sonata *Waldstein* zadovoljava normativne principe sonatnog ciklusa po tome što je trostavačna i

što su njezini stavci formalno oblikovani po tipičnim klasičkim formalnim modelima. No način oblikovanja drugoga stavka, koji je višestruko kraći od prethodnih i kojega je skladatelj naslovio *Introduzione*, razbjija jasnoču i pravilnost normativnih principa. Skladatelj je naslovom očito htio naglasiti specifičnu funkciju toga stavka, pa se nameće pitanje je li taj stavak uistinu samostalni dio skladbe ili je samo uvod u posljednji stavak. Time se dovodi u pitanje normom određena trostavačnost sonatnoga ciklusa, a tako osmišljen drugi stavak otkriva Beethovenovo visoko individualno tumačenje sonatnog ciklusa.

U odnosu norme, konkrecije i individuacije, kakav je sasvim pojednostavljen prikazan na primjeru Beethovenove Sonate *Waldstein*, krije se čin interpretacije. Bez odnosa individuacije i norme u konkretnom glazbenom djelu, dakle bez mogućnosti interpretacije, nema niti umjetničkog djela. Norma nam omogućava da analizom otkrivamo smisao djela, a interpretacija nam, zahvaljujući individuaciji, otkriva značenje djela, uvodi nas u njegove tajne, otkriva njegovu estetičku vrijednost, uvodi nas u ono što konkretno djelo čini umjetničkim djelom.

norma	konkrecija	individuacija
nauk o glazbi	konkretno glazbeno djelo	estetičko, umjetničko
nastava teorijskih predmeta	analiza	interpretacija – odstupanja konkrecije od norme
sonatni ciklus	L. v. Beethoven: Sonata u C-duru, op. 53, <i>Waldstein</i>	Beethovenovo visoko individualno tumačenje sonatnog ciklusa

Na nastavi teorijskih predmeta učenici stiču znanja o normi. Konkrecija, tj. upoznavanje glazbenih djela na nastavi *Solfeggia* vrlo je rijetka, a onda i interpretacija, kao iskaz individuacije (jedinstvenog, umjetničkog) gotovo potpuno izostaje. Tako od svega učenicima ostaje niz neosporno nužnih pravila, zakona i zabrana, ali njihovo istinsko značenje u glazbi vrlo rijetko dobiva svoje mjesto u nastavi. Učenici se i sami pitaju zašto uče brojna pravila i čemu im pomažu zadaci pred koje su stavljeni na nastavi *Solfeggia*. Ta su pitanja sasvim razumljiva, jer dječja značajka nadilazi prostore stroge norme koja se u nastavi ponekad udalji od glazbe zbog koje postoji. Norma dobiva svoj smisao kada je se potvrđuje i razotkriva u umjetnosti, korisna je i nužna kada je u službi glazbe. Upravo zato interpretacija mora naći svoje mjesto u nastavi *Solfeggia*. Tada će sva nastojanja nastavnika pronaći put da se u potpunosti oživovtore. Na svoja pitanja učenici zaslužuju odgovore i moraju postati svjesni važnosti znanja i vještina koja stječu na nastavi teorijskih predmeta. Najbolji odgovor mora im pružiti sama nastava, osmišljena na način da odgovara sama, bez potrebe dodatnih objašnjenja i dokaza.

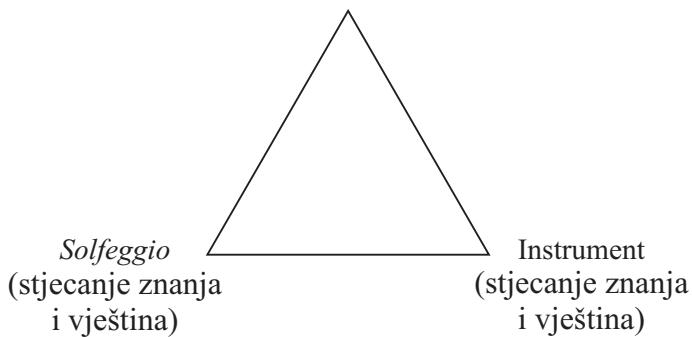
Pitamo li se je li prezahtjevno od učenika osnovne i srednje glazbene škole tražiti interpretacijski čin, odgovor ćemo vrlo brzo naći u činjenici da se upravo interpretacija traži na nastavi instrumenta od najranije dobi učenika. Želimo li da učenici uistinu poznaju umjetničku glazbu, moraju se tom glazbom baviti na njoj primjeren način, a to znači tumačeći je. Dakako, svi takvi zahtjevi nužno moraju biti primjereni učeničkoj dobi i sposobnostima da bi nastava bila uspješna, a da je to moguće pokazat ću u nastavku na različitim primjerima.

Stavimo li tako shvaćenu nastavu *Solfeggia* – nastavu usmjerenu interpretaciji – u kontekst cjelokupnog glazbenog obrazovanja, uočljiva je njezina relacija s još dvije temeljne komponente obrazovnoga sustava, što se može grafički prikazati shemom (vidi stranicu 5).

1 EGGBRECHT, Hans Heinrich, Zur Methode der musikalischen Analyse, u: *Sinn und Gehalt. Ausätze zur musikalischen Analyse (=Taschenbücher zur Musikwissenschaft)*, ur. SCHAAL, R., sv. 58, Wilhelmshaven: Heinrichshofen Verlag, 1979, str. 7-42.

2 Ibid., str. 13.

Glazbeno djelo (razumijevanje glazbenog djela interpretacija)



Zamislimo li prikazani trokut u prostoru, dobit ćemo piramidu na čijem će vrhu biti interpretacija. Dakako, trokut možemo i zarotirati, pa će na vrhu naše prostorne projekcije trokuta, tj. piramide biti npr. instrument, a glazbeno djelo, što podrazumijeva i njegovu interpretaciju, bit će u njegovoj službi. U tako postavljenom hijerarhijskom odnosu elemenata obrazovnog sustava, gdje je temeljni cilj naučiti vješto svirati, bitno se mijenjaju ciljevi nastave *Solfeggia*, a time i cijelog glazbenog obrazovnog sustava, i to do te mjere da njihova jasnoća iščezava iz vidokruga kritičkog promišljanja. No priхватimo li tezu da je interpretacija na vrhu piramide obrazovnog sustava, onda će nam iz grafičkog prikaza biti jasno kako su *Solfeggio* i ostali teorijski predmeti jednako kao i nastava instrumenta u bazi piramide, a to znači u službi krajnjeg cilja – razumijevanja glazbenog djela, tj. sposobnosti učenika da glazbeno djelo tumači. Iz toga je opet razvidno kako u ostvarivanju toga cilja nastava *Solfeggia* i nastava instrumenta imaju jednaku važnost i kako su ravnopravni partneri na putu njegova ostvarivanja – interpretacije, umjetnosti. Takav jednakovrijedni korelacijski odnos *Solfeggia* i instrumenta pruža dokaz i jasan odgovor i na tvrdnje koje *Solfeggio* i ostale teorijske predmete svrstavaju u skupinu pomoćnih predmeta instrumentu. Dobro promišljen obrazovni sustav pokazuje, naprotiv, kako i nastava instrumenta može i mora biti pomoć u stjecanju znanja i vještina na *Solfeggiju*, npr. na način da učenici brže nauče čitati note, da brže osvijeste intonaciju, da brže primjenjuju naučene ritamske figure i da onda sve to s lakoćom provode u pisanju diktata i pjevanju *prima vista*.

Transformacija diktata u glazbeno djelo putem interpretacije

Tako promišljen *Solfeggio* pokazuje dalekosežnost u glazbenom obrazovnom sutavu i u širem društvenom kontekstu te nas obvezuje na stalno preispitivanje kod kreiranja nastave. U tom je smislu osobito intrigantan diktat, jedan od najsloženijih i najzahtjevnijih zadataka s kojima se učenik susreće u svojem glazbenom obrazovanju.

Pisanje diktata ponajprije je vještina, a ona podrazumijeva prepoznavanje i povezivanje u zajedničku cjelinu vrlo složenih elemenata, poput intervala, akorda, ritamskih figura, tonalitetnih funkcija, značajki metra itd. To je u tolikoj mjeri zahtjevan i dugotrajan proces da bi se moglo činiti kako bi jedan od ciljeva *Solfeggia* mogao biti sposobnost savladavanja te vještine. No u tom bi slučaju diktat postao samom sebi svrha, didaktička konstrukcija kojoj je cilj ospozobiti učenika da što brže i što bolje piše najsloženije i problemima pretrpane glazbene strukture. Takav kvantitativan pristup u malo čemu doteče istinsku glazbu.

Nasuprot tomu, promatramo li diktat iz perspektive *Solfeggia* kao predmeta koji poučava kako razumjeti glazbeno djelo, on prestaje biti cilj, a postaje sredstvo koje osigurava učeniku da će jednoga dana postati vješti umjetnik/interpret, a ne samo vješti svirač. Tako promišljen diktat, uz sve ranije navedene vještine, mora odgajati sluh učenika da otkriva logiku glazbene misli, odnos pojedinačnih dijelova spram cje-

line, neobičnosti i individuaciju forme. Zato bi većina diktata s kojima se učenici susreću trebala pripadati glazbenoj literaturi, jer tu se krije smisao i ljepota glazbe, a takav pristup ostvaruje transformaciju iz kvantitativnog u kvalitativni pristup. Svako slušanje i zapisivanje takvoga diktata istovremeno je analiza odsviranih glazbenih odsjeka i njegovo potpuno razumijevanje. To je proces u kojemu se sintetiziraju i konkretno primjenjuju sva dotadašnja znanja i vještine iz različitih nastavnih predmeta. Tako učenik pišući diktat iz npr. razdoblja klasicizma može primijeniti znanje o stilskim značajkama toga razdoblja o kojima je učio na Povijesti glazbe, ili koje je uočio svirajući neku skladbu iz toga razdoblja, ili koje je saznao na nastavi Glazbenih oblika. U isto vrijeme zapisati temu neke skladbe ne znači samo zapisati točno njezinu melodiju, nego i učiti i dopunjavati svoja znanja o njezinom skladatelju, o načinu na koji je skladao, o razdoblju u kojemu je djelovao. Ako se diktat na takav način ostvari, onda on postaje jedna od točaka najbližijeg susreta učenika i glazbenog djela. Kako se to u praksi može ostvariti već u ranoj dobi pokazuje narodni napjev *Tužno plače*³. Primjereno je učenicima 3. razreda osnovne škole.

Tužno plače, napjev iz Poturena (Međimurje)

Iako ne oslikava niti jedno stilsko razdoblje umjetničke glazbe, logičnošću strukture i smislenošću cjeline, iza koje se krije očito vrlo spretan narodni skladatelj, pruža odličnu priliku za kvalitativan pristup diktatu, ali i dokazuje kako folklorna glazba svakako može naći svoje mjesto u nastavi *Solfeggia*. Napjev je strukturiran tako da su 5. i 6. takt jednaki 9. i 10., te da su 3. i 4. jednaki 7. i 8. (uz iznimku četvrtinske pauze), dok su 11. i 12. transpozicija 7. i 8. za sekundu niže. Ako učenici shvate logiku diktata, onda se broj informacija koje pri sviranju moraju čuti bitno smanjuje, a jedini taktovi koji su im doista novi su 1., 3., 4., 5. i 6., dakle samo 5 od ukupno 16 taktova koji će im se odsvirati (ubrojeno je i ponavljanje). Takvim razmišljanjem naoko opsežan diktat u svijesti učenika postaje jednostavna i logična cjelina, a ne niz rascjepkanih dijelova koje treba što brže i što točnije zapisati.

Važno je da se diktat na početku uvijek odsvira u cijelosti. Učenici pritom trebaju dobiti jasne zadatke. U navedenom primjeru trebaju otkriti broj dijelova od kojih se napjev sastoji, te odrediti dijelove koji se ponavljaju (barem doslovno). Cjelovito sviranje diktata može se ponoviti i više puta. Duljinu pojedinačnih cjelina koje se učenicima u nastavku sviraju ima smisla odrediti samo po jednom kriteriju, a to je struktura fraze, pa su tu logične četverotaktne cjeline. Nakon što je napjev zapisan mora slijediti analiza, razgovor o strukturi cjeline i o odnosu pojedinačnih dijelova u kojima se otkriva smislenost i ljepota toga napjeva i do kraja se osvještavaju sve njegove značajke. Napjev će biti doista interpretiran tek kada mu se dodaju stihovi, te se s učenicima prodiskutira o odnosu teksta i glazbe, jer se potpuno značenje folklorne vokalne glazbe krije u nerazdruživoj sintezi stihova i glazbe.

I sljedeći je diktat⁴ primjereno osnovnoj školi:

³ Napjev je zapisaо Vinko Žganec, a preuzet je iz GOLČIĆ, Ivan, *Priručnik za 3. razred Solfeggia za glazbene škole*, Zagreb: HKD sv. Ćirila i Metoda (Društvo sv. Jeronima), 1993, str. 70.

⁴ Primjer je preuzet iz GOLČIĆ, Ivan, *999 glazbenih tema iz glazbene literature za solfeggio u osnovnim glazbenim školama*, Zagreb: HKD Sv. Jeronima, 2001, str. 59.

Tamburen

Jean Jacques Rousseau

Ako učenik nakon prvog sviranja cijelog diktata zamijeti da se skladba sastoji od dva dijela i da oni jednako započinju, onda je odgovarajuće već popriličan dio diktata. Prije drugog cjelovitog sviranja učenicima treba zadati konkretnе zadatke, tj. uputiti ih na što trebaju obratiti pažnju. Kod Rousseauove teme treba tražiti da određe kakvi su završetci pojedinih cjelina i da pokušaju precizno zapamtiti koji su se taktovi ponovili. Kada znaju da je završetak prvoga dijela na dominanti, a drugoga na tonici, te da su prva dva takta prvoga dijela jednaka kao i prva dva takta drugoga dijela, tj. kada otkriju da je tu riječ o maloj glazbenoj periodi, onda je još vrlo mali dio posla ostao pri zapisivanju diktata. Prepoznaju li učenici u svakom sljedećem diktatu periodu i ona im bude pomoći pri pisanju diktata, pokazuju da su taj pojam u potpunosti usvojili i da će ga znati primijeniti u svim drugim situacijama.

Otkrivanjem detalja iz cjeline, a ne iz rascjepkih odsjeka, učenici spoznaju značaj skladateljskog čina i uočavaju kako je svaki ton i svaki dio skladbe važan i promišljen, te kako su svi dijelovi međusobno logični. To im razvija osjetljivost na detalje i potiče ih na preciznost izvođenja u nastavi instrumenta. Naučimo li učenike od najranije dobi osnovnim glazbenim pravilima strukture poput ponavljanja, sekveniranja i jednostavnijih formalnih modela poput periode, priskrbljujemo im znanje kojim su prije pisanja diktata i nakon prvog slušanja sposobni uspostaviti sustav unaprijed postavljenih očekivanja. Taj će im sustav biti značajna pomoći i davat će im osjećaj sigurnosti. Takvo slušanje u sebi krije analitičke postupke i zahtjeva primjenu normativnih znanja, pa ga držim analitičkim slušanjem. Ono daje puno više informacija o djelu, a istovremeno pomaže da se diktat piše brže i u većim cjelinama, te da se puno manje razmišlja o pojedinačnom, a puno više o cjelini. Njime se vrlo brzo odsvirani odsjek u svijesti učenika ukida kao diktat, a postaje djelo. Analitičko slušanje omogućava doživljaj djela kao cjeline i tumači odnos njegovih pojedinačnih dijelova.

Vrlo je jednostavan i sljedeći primjer⁵:

Air

Joseph-Denis Doche

Ako su učenici shvatili odnos pojedinačnih dijelova, nema potrebe da se diktat razdvaja na manje cjeline. Učenici odmah mogu pisati svih osam taktova.

Na isti će se način pristupiti nešto složenijoj temi iz Beethovenovog *Ronda u C-duru*. Tu je opet riječ o maloj glazbenoj periodi.

Rondo u C-duru, op. 51, br. 1

Ludwig van Beethoven

Diktat će se svirati i analizirati po istim principima kao što je ranije objašnjeno. Mogu se svirati po dva ili po četiri takta. Važno je da

⁵ Ibid., str. 220.

učenici prepoznaaju sekveniranu sinkopu u 2. i u 3. taktu, te da primijete kako šesnaestinske figure u 6. i 7. taktu donose iste tonove kao i sinkope u prvoj rečenici, te da su u sekventnom odnosu. Tako shvaćen diktat opet bitno smanjuje broj informacija i znatno je jednostavniji, a istovremeno pruža mogućnost za razgovor o Beethovenu, njegovu stvaralaštvu i razdoblju kojem pripada.

Po istom se principu daju svirati diktati koji su po formi male trodijelne pjesme i obuhvaćaju po 20 i više taktova, poput Tria iz 3. stavka *Male noćne muzike* ili Pergolesijeve skladbe *Gdje je onaj cvijetak žuti*. I tu se brojni taktovi shvaćanjem logike cjeline nužno reduciraju na znatno manji broj informacija, a glazbeni se primjer shvaća u njegovoj cjelovitosti.

Neobično je važno sve diktate iz literature prezentirati u originalnoj izvedbi. Učenici se tomu iznimno raduju, osjećaju da su u kontaktu sa stvarnom glazbom i da im ona nije nedostizna, jer je čak mogu i zapisati. Istovremeno upoznavaju glazbenu literaturu i razvijaju interes za klasičnu glazbu.

Među primjerima za srednju školu izdvojiti će mojim đacima omiljeni primjer:

3. stavak iz 3. simfonije u F-duru, op. 90

Johannes Brahms

Ta je tema oblikovana kao velika glazbena perioda, čije se prva i druga rečenica razlikuju samo po završnom tonu. Tako se diktat od 24 takta zapravo svodi na 12 taktova. Formalno krajnje jednostavan, taj primjer donosi mnogo pojedinosti o kojima je vrijedno prodiskutirati s učenicima. Tako prva i druga fraza identično započinju, dok treća donosi početni motiv sekveniran. 5. i 6. takt opet su u međusobnom sekventnom odnosu, kao i 9. i 10. takt. Također su 4., 5., 6., i 7. takt sažeti na kraju rečenice u 9. i 10. taktu, gdje su dva motiva donešena u augmentaciji. Kada tako promotrimo cjelinu, otkrivamo tajnu Brahmsovog principa skladanja, a to je razvojno variranje, kojim skladatelj razvija opsežnu cjelinu iz početne motivske jezgre. Sve te strukturne značajke učenici moraju naučiti sami prepoznavati, jer tako znatno olakšavaju pisanje diktata. Pri slušanju 3. stavka Brahmsove Treće simfonije s učenicima valja prodiskutirati o drugim značajnim elementima skladbe, među kojima je najznačajnija instrumentacija. Skladatelj donosi temu u neprestano drugačjoj zvukovnoj boji, pa je to prilika da učenici prepoznaaju različite instrumente i odnose u koje ih skladatelj stavlja. U tom slučaju diktat postaje povod za raspravu o različitim elementima glazbenog djela, o Brahmsu, o djelima koja je pisao, o razdoblju u kojem je živio. Analitičko slušanje utemeljeno na normativnim znanjima u razgovoru o diktatu, tj. djelu transformira se u interpretacijski čin, a time se diktat, kao rezultat analize, definitivno preobražava u glazbeno djelo, kao plod interpretacije. Na kraju donosim još jedan primjer kojega učenici s užitkom slušaju (vidi primjer na str. 7).

Složenost toga diktata krije se u nesimetričnosti melodijske strukture. No iako nema pravilne podjele fraza i strukturiranja na kojega su učenici navikli pišući ponajviše djela iz razdoblja klasicizma, taj

Pavana za preminulu infantkinju

Maurice Ravel

The musical score consists of two staves of music for piano. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and common time. The second staff starts with a bass clef, a key signature of one sharp, and common time. Measures are numbered 1 through 11 above the staves. The music features various rhythmic patterns and harmonic changes.

primjer ima vrlo pažljivo i logično osmišljenu cjelinu. Osnovna karakteristika melodije je sinkopa koja povezuje 3. i 4. dobu. Daljnja analiza pokazat će kako je 3. takt transpozicija 1., a 4. varirana transpozicija 2. 5. je takt opet transpozicija 4. takta. 6. takt donosi posljednji motiv iz 5. takta, a motivi iz 8. i 10. takta inverzne su varijante početnog motiva. Na kraju se uočava kako je cijeli primjer istkan iz početnog motiva, kako je cjelina strogo organizirana, vrlo precizno promišljena, pa je logičan zaključak o velikom Ravelovom umijeću kojim je skladao. I taj primjer valja poslušati u originalu, a to je povod za daljnju diskusiju, koja otvara brojne mogućnosti interpretacije: naslov skladbe, objašnjenje što je pavana, dvije verzije u kojima je skladba napisana (prva je za glasovir, a druga za orkestar), instrumentacijski detalji, tonalitet/modus, usporedba Ravelovog strukturiranja s npr. Mozartovim (o kojem su učenici već dosta naučili) i na temelju toga donošenje nekih općih

zaključaka o Ravelovu stvaralaštvu i o razdoblju u kojem je djelovao.

Analitičkim se slušanjem primjenjuje norma. Njime se navodi učenika da na temelju svojega znanja uspostavlja moguća očekivanja, stvara vlastiti sustav razumijevanja, da iz diktata dobiva više informacija o djelu, a da mu sve to istovremeno olakšava pisanje diktata. Konkretizacija se nudi u primjerima iz literature i dokazuje učenicima nužnost učenja norme kao jedinoga puta da se uistinu dođe do glazbe. Individuacija ostaje prostor mnogobrojnih mogućnosti i dopušta najbliskije susrete s istinskom umjetnošću. Diktat iz literature nikada ne bi trebao ostati samo diktat, on bi se na nastavi morao transformirati u djelo, dakako u onoj mjeri u kojoj su to učenici sposobni. Tako se puka materijalizacija neke glazbene strukture, kao što je zapisivanje diktata, preobražava u učenikovo trajno susretanje s umjetnošću. Iz toga se, kako mi se to višekratno u praksi potvrdilo, kod učenika rađa ljubav i divljenje prema glazbi – jedan od ciljeva kojemu svojom nastavom težimo. Glazba se tada otvara svim učenicima, bez obzira na njihove sposobnosti i buduća profesionalna opredjeljenja, za sve postaje jednakoj lijepa, jednakoj intrigantna i svi joj se jednakoj raduju i dive. I tek kada je glazba dostupna svim učenicima, a ako pritom nije izdana odanost djelu u njegovoj neponovljivosti i jedinstvenosti, ostvareni su ciljevi nastave koje sam si zadala kao (sada mi se čini nepreglednim) prostor vlastitih promišljanja. •

Osvrt na seminar iz *solfeggia*

Vera Kaić

Hrvatsko društvo glazbenih i plesnih pedagoga (HDGPP) organiziralo je seminar iz *solfeggia* u Varaždinu od 10. do 12. siječnja 2006. za nastavnike osnovnih i srednjih škola Hrvatske. Seminaru je prisustvovalo oko 70 nastavnika, a sam seminar bio je sastavljen od tri tematske cjeline. Prva cjelina bila je posvećena natjecanju iz *solfeggia* u kojоj se dalo osvrt na 1. održano natjecanje iz *solfeggia* za učenike glazbenih škola Hrvatske i studente Muzičke akademije u Zagrebu koje je održano 2005. godine (županijsko u Zagrebu i državno u Dubrovniku), a na kojem je sudjelovalo 106 natjecatelja, te analiza propozicija za 2. natjecanje iz *solfeggia*, koje će se održati 2007. godine. Nastavnici su prodiskutirali natjecateljske zahtjeve za pismeni i usmeni dio od I do IV kategorije i donesen je zaključak da sve propozicije koje su bile na prvom natjecanju važe i za 2. natjecanje. Prisutni nastavnici predložili su neke dopune u propozicijama koje će biti će uključene na idućem natjecanju ako se prihvate i na Plenumu HDGPP-a. Nove propozicije za natjecanje iz *solfeggia* glazbenim školama i muzičkim akademijama dostaviti će se do kraja lipnja ove godine.

Druga cjelina sadržavala je obradu gradiva osnovne i srednje glazbene škole uz aktivno sudjelovanje učenika škole iz Varaždina i Šibenika. Teme seminara bile su: ritamski problemi u osnovnoj školi, obrada starih načina u jednoglasju i dvoglasju te troglasje i četveroglasje.

Treća cjelina sadržavala je informacije o novom ustroju Muzičke akademije u Zagrebu i novom načinu studiranja. Sudionici seminara upoznati su sa činjenicom da je od ove akademske godine studij na Muzičkoj akademiji u Zagrebu organiziran na novi način koji je prihvaćen Bolonjskom deklaracijom. Prihvaćanjem te deklaracije sva sveučilišta u Europi, pa tako i naša sveučilišta, organiziraju se na isti način, a studentima se nude iste mogućnosti studiranja. Novosti u studiranju koje se odnose na Muzičku akademiju su sljedeće:

Studij se dijeli na tri stupnja:

- prvi stupanj je “baccalaureus” koji traje 4 godine (ili 3 godine za dvopredmetne studije);
- drugi stupanj je “magisterij” koji traje 1 godinu (ili 2 godine za dvopredmetne studije);

– treći stupanj je “doktorat” koji traje 3 godine.

Trajanje dodiplomskog studija je 5 godina i važi za sve odsjeke na Muzičkoj akademiji. Programi pojedinih odsjeka na dodiplomskom studiju formirani su tako, da su za prvi i drugi stupanj predmeti podijeljeni na obavezne predmete i izborne predmete. Za svaki predmet je određena satnica (kao što je bilo i do sada), ali i tzv. ECTS bodovi (europski sustav prijenosa bodova). Novost su ti bodovi, kojih se visina (od 1-10) razlikuje za pojedini predmet i upisuju se u indeks.

Svaki student u pojedinom semestru mora imati upisanih predmeta u visini 30 bodova; zbroj bodova obaveznih predmeta iznosi oko 24 boda, a ostatak do 30 bodova dopunjuje se izborom iz ponuđenih izbornih predmeta za jedan semestar. Za priznavanje jedne godine studija potrebno je imati položenih predmeta u visini 60 bodova. ECTS bodovi omogućavaju studentima da po završetku jednog semestra na jednom sveučilištu nastave studij na nekom drugom po svom izboru.

Studiranje po Bolonjskoj deklaraciji također daje i mogućnost da se izborni predmeti upisuju na nekom drugom fakultetu tako da studenti mogu na taj način proširiti svoje obrazovanje – tako oni sami formiraju svoj studij. Ocenjivanje na Muzičkoj akademiji ostaje kao što je bilo i do sada (brojčano od 1-5), premda se na fakultetima u Europi i SAD-u rabe slova (A=5, B=4, C=3, D=2).

Novost je da se na Muzičkoj akademiji od prošle akademske godine može upisati studij muzikologije kao dvopredmetni studij (u suradnji sa Filozofskim fakultetom) i studij glazbene kulture također kao dvopredmetni studij (u suradnji sa Filozofskim fakultetom).

Studij po Bolonjskoj deklaraciji predviđa razmjenu profesora i studenata, a Muzička akademija već nekoliko godina ima stalnu razmjenu profesora sa Akademijom za glasbo iz Ljubljane i – povremeno – s uglednim profesorima iz Europe.

U skladu sa zahtjevima reforme Sveučilišta po Bolonjskoj deklaraciji Muzička akademija je izradila novi nastavni plan i program i nove podjele u dosadašnjim odsjecima. Odsjeci koji od akademske godine 2005/2006. postoje na MA u Zagrebu, kao i sve druge pojedinosti vezane za studij, mogu se pogledati na web-stranici Akademije. •

Na temelju svoje raznovrsne i dugotrajne učiteljske karijere zaključio sam da je glavni razlog neuspjeha klasičnoga načina poduke teorijskih glazbenih predmeta pridržavanje prastarih klišeja o toj nastavi, uključujući i često sasvim neprikladne udžbenike te nastavne metode koje valja odložiti u ropotarnicu povijesti. Da se glazba uči glazbom to znaju i studenti na MA. Čitam s fotkopijama nastavno gradivo studenata MA, koje mi je jedan od mojih bivših učenika donio pokazati da me razveseli, a napisano je golemim slovima preko čitave stranice: "U školama se uči: pisati pišući, govoriti govoreći, pjevati pjevajući, računati računajući (J. A. Komensky)." No kojom se glazbom uči glazba? Iz vlastitog iskustva znam da je za početak sustavnoga upoznavanja glazbenoga nauka najbolja glazba iz učeničkog okružja, jer ubrzava uspostavu nužnoga povjerenja između učenika i učitelja, a osim toga djeluje i motivirajuće, jer je najčešće baš zbog te glazbe učenik zaželio svladati umijeće muziciranja. Ni to nije tajna i sigurno nisam jedini koji sam to otkrio na temelju vlastita iskustva – ja sam samo tu činjenicu potvrdio u nebrojeno mnogo raznovrsnih situacija i apsolutno sam u nju uvjeren. Ostaje, dakle, pitanje: Zašto se onda – kada je riječ o nastavi glazbenoteorijskih predmeta u glazbenim školama – toga drži, prema mojim spoznajama potvrđenim i kroz razgovor sa stotinama učenika hrvatskih glazbenih škola, tako malen broj učitelja glazbe?

Kako posuvremeniti nastavu glazbenoteorijskih predmeta?

Tihomir Petrović

Što o nastavi teorijskih predmeta kažu učenici?

Već osam godina Društvo organizira stručno usavršavanje učenika glazbenih škola na koje se uglavnom odazivaju oni učenici koji namjeravaju upisati studij glazbe. Zagrebački se dio toga usavršavanja održava na Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog u Zagrebu i ja sam organizator i koordinator svih događanja pa svake godine tih dana su-sretnim stotinjak učenika završnih razreda glazbenih škola. S njima uvek porazgovaram i o nastavi na njihovim školama i uvek iznova konstatiram sporost pozitivnih promjena u nastavi teorijskih predmeta. Čini se da se ništa ne mijenja, ni s obzirom na metode podučavanja, ni s obzirom na udžbenike, niti u pogledu glazbenih primjera koji se rabe u toj nastavi. Tako me je i ove godine iznedilo da se *REA* metoda – bez obzira na sve dokazane prednosti – još uvek rabi u zanemarivo malom broju škola, a u cijelokupnoj se nastavi glazbenih škola još uvek anatemizira sve ono što dolazi iz najčešćega učeničkoga okružja, tj. iz područja popularne glazbe. Modernizacija svih dijelova obrazovnog sustava u nas potiče i učenike glazbenih škola da se kritički osvrnu na svoje obrazovanje. Većina učenika s kojima sam imao prigodu razgovarati o toj temi izražava svoje nezadovljstvo činjenicom da se u nastavi teorijskih predmeta najmanje ili gotovo ništa ne mijenja. Odlično je to sažeо jedan učenik rekavši da svoje zadaće iz harmonije prepisuje iz očeve kajdanke, koji je tu istu srednju glazbenu školu završio tridesetak godina prije njega.

Što o nastavi teorijskih predmeta kažu učitelji?

Kao predsjednik Društva imam mnogobrojne kontakte s učiteljima glazbenoteorijskih predmeta, uključujući i učitelje glazbene kulture i glazbene umjetnosti. Na upit o nastavnom metodama i pomagalima većina će njih reći da su im "ruke vezane" propisanim nastavnim planom i programom te udžbenicima – to se naročito odnosi na učitelje glazbene kulture u osnovnim školama koji su u daleko najlošijoj situaciji – što je sasvim točno. Iako sam i na svoje uši na jednom sastanku Stručnoga vijeća učitelja teorijskih predmeta čuo naputak: "i, molim vas kolege, nemojte učenike 'maltretirati' s kombinacijama kontrapunktnih vrsta", nitko ne nudi rješenje kako, primjerice, bez 'maltretiranja' svladati gradivo predmeta polifonija u koje spadaju i kontrapunktne vrste, ili barem kako to 'maltretiranje' – ta svi znamo da "bez muke nema nauke" – učiniti snošljivijim.

Na temelju svega toga, ali i na temelju svoje raznorodne i dugotrajne učiteljske prakse, zaključujem da je glavni razlog neuspjeha klasičnoga načina poduke teorijskih glazbenih predmeta pridržavanje starih klišeja o toj nastavi, uključujući i sasvim neprikladne udžbenike i metode

koje valja odložiti u ropotarnicu povijesti, a tom neuspjehu u glazbenim školama bitno pridonosi izostanak suvremenoga nastavnoga plana i programa.

Što, dakle, učiniti?

Svaki puta, tumačeći isto gradivo no u nekoj drugoj situaciji, djeci, mlađeži ili odraslima, učenicima ili studentima, zanatlijama, ekonomistima, mesarima ili doktorima znanosti, pa čak i djeci i mlađima s promjenama i smetnjama u ponašanju, morao bih promijeniti kut motrenja i prilagoditi ne samo riječi, nego i glazbu kojom ću argumentirati te riječi i tumačenja, jer glazba se uči glazbom. Naravno, u početku onom glazbom koja ih je motivirala da se aktivno uključe u glazbeni nauk, glazbom iz njihova okružja, onom koja je njima lijepa. Tom ih se glazbom može dovesti do znanja potrebnih za uspostavu sustava vrijednosti i potaknuti znatiželja za otkrivanje i drugih glazba te ih usmjeriti prema onoj, koja po svim ljudskim mjerilima to zasluguje.

Ostaje, dakle, pitanje: Zašto se onda toga – kada je riječ o nastavi glazbenoteorijskih predmeta – drži, prema mojim spoznajama, tako malen broj učitelja? Čini se da je odgovor jednostavan: Ta glazba pretežito spada u područje tzv. popularne glazbe i uglavnom je "potrošna roba", nije se "izbistrla" stajanjem, nije znanstveno obrađena i didaktizirana, nema je u udžbenicima, dio nje odmah nakon pojavljivanja pada u zaborav, a stalno se u golemim količinama pojavljuje nova. Osim toga, u njoj postoji i problem teksta, o kojem također valja povesti računa. Stoga, da bi ju upotrijebio u obrazovne svrhe, učitelj ju mora sam odabrat, obraditi i didaktizirati te iznijeti pred učenike. Da bi mogao odabrat mora je poznavati, što znači da bi svaki učitelj morao slušati i glazbu svojih učenika. Naravno, morao bi je slušati analitički i odmah razvrstavati prema glazbenim pojavama koje se u njoj zamjećuju, pamtit i bilježiti u kojoj se skladbi i što može pronaći, skupljati snimke i moći izvesti sve to na klavijaturnom glazbalu. Zatim sve to treba didaktizirati i obraditi za određenu razinu slušatelja. Razloge činjenice da mnogo učitelja nije u mogućnosti tako postupati moglo bi se tražiti u načinu njihova obrazovanja te metodičkoj i didaktičkoj (ne)spremnosti, ali i u njihovu odnosu prema profesiji (no o tome u drugom prigodom).

Iz poštovanja prema mojim učiteljima i prema onima koji mene zovu svojim učiteljem proizlazi i moj ogroman trud da toliko očigledne zaključke pretvorim u poticajnu nastavu glazbenoteorijskih predmeta. Uspješnost te nastave i radost kojom je prihvaćaju svi moji učenici navodi me da dio tog i takvog iskustva objavim kao poticaj drugima i apel da se u glazbenom obrazovanju prestane ignorirati suvremena popularna glazba, nega da ju se iskoristi kao jednu od mogućih karika između *Is'o medo u dućan i Umijeća fuge*.

I. Cemetery Gates – O tonalitetu

Na nastavu *solfeggia* na Rock-akademiji dolazi mi učenik sa slušalicama na ušima. Očaran glazbom maše glavom u ritmu i prilično nevješto pjevuši. Upućujem mu pitanje: "Što slušaš?" On mi odgovara: "Ne želite znati, profesore, vjerujte mi." Sasvim je jasno da on na nastavu dolazi samo zato jer je *solfeggio* upisao "u paketu s gitarom" i uopće ne vjeruje da to što će mu ja pričati ima s njim i njegovim muziciranjem bilo kakve veze. Ja ipak inzistiram da njegov CD poslušamo svi u razredu i evo što se otkriva: Izvođač: *Pantera*, nosač zvuka: *Cowboys from Hell*, skladba: *Cemetery Gates*. (Gotovo da sam doista požalio što sam inzistirao.) No nakon što smo odslušali skladbu, a čitav je razred – petnaestak sličnih mu srednjoškolaca i studenata – vrlo pozorno pratilo ne samo glazbu, nego i moju reakciju, ja sam sjeo za klavir i približno odsvirao početak skladbe, četverotaktnu harmonijsku progresiju na kojoj se temelji gotovo čitava skladba (v. primjer u nastavku). Sada postaje



ozbiljno i u razredu vlada potpuna tišina, a ja počinjem priču: "Ova je skladba vrlo znalački napravljena. Skladatelj je očito bio dobro upoznat sa naukom o harmoniji, što je inače predmet višegodišnjega studija, u kojem bi se ta četiri akorda nanizala ovim redoslijedom" (v. primjer u nastavku). "Takav redoslijed nazivamo tonalitetnim, a akordi su u njemu najčvršće i najlogičnije povezani uzroč-



no-posljetičnim odnosom. Takav se slijed akorda može prepoznati u tisućama skladbi unazad tristotinjak godina. Evo samo nekoliko primjera." I zatim sviram i pjevam početak Bachova *Aira* (i u tom primjeru kao da sažimljem čitavu klasičnu glazu, ono što bi se moglo nazvati mojom glazbom), skladbu *Diana Paula Anke* (u čemu se sažimlje popularna glazbena produkcija iz sredine prošloga stoljeća), *Tears in Heaven* Erica Claptona (što je već dovoljno blizu dobi ovih učenika i oni tu skladbu uzimaju kao svoju glazbu). "Naravno, mogu i ja na te akorde napisati svoju melodiju" na što slijedi melodijska improvizacija na progresiju I. – VI. – IV. – V. (već izvježbana i pripremljena, ali oni to, naravno, ne moraju znati).

"Dakle, za skladbu *Cemetery Gates* skladatelj je samo zamjenio nastup tih četiriju akorda i tomu dodao svoju melodiju. Ovakvo nešto baš i nije teško, naravno ako se poznaje nauk o harmoniji, odnosno, **ako se poznaje norma lako je od nje namjerno i organizirano odstupiti**. Kriš-kraš i to je to (v. shemu u nastavku)."

I. – VI. – IV. – V. – Bach, Anka, Clapton i drugi
X X
VI. – I. – V. – IV. – *Cemetery Gates*

Reklo bi se, tom sam učeniku "oduzeo servis" baš kada je pomislio da je uputio "asa". S njim i s istim se razredom "loptam" i dalje, a ide nam sve bolje i bolje. Ja nipošto ne želim u toj igri pobijediti, jer bi to značilo izgubiti ih i prepustiti ih *Vratima groblja*. Ja želim da oni kroz "loptanje" – a na Rock-akademiji poduka teorije glazbe, *solfeggia* i harmonije traje osam semestara ili četiri godine – steknu znanje i motivaciju za nastavak učenja, da postanu bolji od mene i pobijede me, jer tek sam tada ja ostvario svoj učiteljski cilj, i to je onda pobjeda kakvu učitelj u meni priželjkuje. Konačno, ako mi se dopusti i mala šala: Oni će raditi kada ja odem u mirovinu.

II. Elenor Rigby – Otkrivanje glazbenih pojava

O nastavi *solfeggia* u osnovnoj glazbenoj školi i svemu što se u njoj uključuje mnogo je toga napisano i rečeno. Iz iskustva znam da ako tu nastavu temeljim na djeci bliskoj glazbi i postupcima (zabavno-poučna priča *Juraj, Maja i zlatna ribica* samo je dio mojega osnovnoškolskoga nastavnog sustava), tada je osipanje iz škole tijekom godina daleko manje, a daci rijetko izostaju s nastave. Neće izostati čak ni onda kada im u posjetu dođe rođak iz drugoga grada ili države, nego u tom slučaju i njega dovedu na nastavu. No i bez obzira na to kako se "strpa" u učeničke glave ono što je nastavnim programom propisano, uvijek se iznova postavlja pitanje provjere toga znanja i stečenih vještina. Evo jedne od mogućnosti za kontrolnu zadaću u višim razredima *solfeggia*, a prema tom se uzorku može smisliti slično i za sve druge uzraste.

Kažem: "Pisat ćemo kontrolnu zadaću." U mnogo će razreda ta rečenica izazvati protest: "Niste nam najavili... Već smo pisali danas jednu kontrolnu... Ja prošli puta nisam bio... Neću imati dovoljno vremena jer moram ići na engleski...". No mene moji poznaju i vesele se, jer iz iskustva znaju da slijedi sasvim poseban nastavni sat, jedan od onakvih radi kakvih stalno dolaze na nastavu jer nikada unaprijed ne znaju kada će biti, a ni pod koju ga cijenu ne želete propustiti.

Nastavljam: "Odslušat ćemo jednu skladbu, a vi zatim morate na papir redom zabilježiti sve ono što prepoznajete: tonski rod, mjeru, karakteristične ritamske pojave i melodijske nizove, vrstu glazbala, broj različitih dijelova i njihov raspored te oblik skladbe itd. Sve što uspijete otkriti prvo samo zabilježite, a zatim ćete to napisati u rečenicama." Rekle bi se "užas živi" no, mene moji poznaju, i jedva čekaju da počnemo, znajući da ćemo i u ovom slučaju ionako gotovo sve riješiti zajedno, zato da bi i oni koji ne znaju i još ne raspoznaaju određene pojave i pojmove naučili više i učvrstili svoje znanje, a glazba je pri tom uvijek odlična.

Slijedi skladba *Elenor Rigby* (Lennon – McCartney, *The Beatles*, nosač zvuka *Revolver*, 1966.) za koju se danas može slobodno reći da se "izbistrla stajanjem" i da je na razini s koje neće povrijediti "svetost i čistoću" klasične glazbene škole, uz prednost da je dovoljno kratka pa se može odslušati mnogo puta za redom na istom satu. Slušamo dvaput, zatim ih puštamo da zabilježe na papiru pojedinosti koje su prepoznali, pa opet slušamo i razgovaramo i ja im ukazujem na skrivene pojedinstvenosti. Ako sami, kolege i kolege koji ovo čitate, sjednete i pažljivo odslušate spomenutu skladbu, iznenadit će vas koliko se toga u njoj pronalazi i naprosto tjera na tumačenje i širenje vidika na sve strane, odnosno potiče na daljnje učenje. Jer, nakon što se registriraju četverodobna mjera i umjereni tempo, sinkopirani ritam, dorski način, pjev uz pratnju (homofonija), gudački kvartet, jedan molski pentakord u violinici i čitava ljestvica u basu itd., otkriva se i da je skladba građena od samo dva različita akorda i da ima tugaljiv tekst, u kojem se govori o usamljenosti i pogrebu. Nema li i Chopinov *Marcia funebre* isto tako (u svojem prvom dijelu) samo dva (gotovo ista ta) akorda? Ja ga učenicima odmah odsviram! A skladan je u b-molu, drugi mu je dio u paralenom Des-duru, a zatim se opet ponavlja dio u b-mol (Chopinova je skladba, dakle, skladana u obliku trodijelne pjesme), a u b-molu je i Bachov Preludij br. 22 iz prvoga dijela *Dobro ugođenog klavira*. I njega odmah sviram. Je li b-mol doista tužan? Zašto je tako? Ili je možda tužan ritamski model Preludijsa? Isti se ritam zamjećuje i u Beethovenovu stavku iz VII. simfonije, koji se isto tako uzima za posmrtni marš, ali taj je u a-molu. Osim toga, u *Elenor Rigby* uz glas pjevača čuje se i drugi glas – evo krasne prigode za razgovor o polifoniji itd., itd.

Ima i tako "dresiranih" učenika koji će s užasom *Elenor Rigby* prepoznati kao popularnu glazbu i kojoj nije mjesto u glazbenoj školi pa će možda pokušati odbiti sudjelovati. Veselim se ako se to dogodi, jer će im tada predočiti istu skladbu, ali u izvedbi za glasovir, a svira ju François Gloreux. Gloreuxova izvedba je glazbena karikatura u potpunosti

na tragu klasične glazbe. *Elenor Rigby* Glorieux izvodi u stilu Bele Bartoka, što nakon slušanja traži stotinu dodatnih odgovora, no nema sretnjega učitelja od onoga kojemu učenici postavljaju pitanja vezana za gradivo koje upravo obrađuju, pa tako ispada: Ja njih ne učim, oni izvlače znanje iz mene. Gloreuxovom je izvedbom stvoren i putokaz prema Bartoku..., a onda će se netko sjetiti upitati: "A što još ima tom CD-u..." i dati mi prigodu da završim nastavni sat riječima: Uzbuđljiv nastavak u sljedećem broju. Pa tko bi ga propustio? Može vam se dogoditi pri tom i da netko od učenika upita: "Učitelju, možete mi to posuditi da slušam kod kuće?" Ili, još bolje: "Učitelju, ja sada stvarno moram ići na informatiku, ali ču završiti zadaću i ovu skladbu slušati kod kuće, znam da moj tata ima negdje sve te ploče." I onda vam na sljedećem satu, osim zadaće, donese i najsrdačnije pozdrave roditelja, jer ste im omogućili obiteljsko druženje uz dobru glazbu, baš onu koju su tata i mama slušali dok još nisu niti planirali bili tata i mama. Ja to zovem darom Božjim, a takvi će vam se učenici vraćati cijeli život, moliti vas da na svoju nastavu *solfeggia* primite njihovu djecu i djecu njihovih prijatelja.

Takvih satova održim tri ili četiri godišnje u svakom razredu pa na liku tankom namazu kreme između debela i prilično neukusna tjesteta – "normalnih" satova *solfeggia* sa svim vrstama diktata, intoniranjem primjera, vježbom mnogostranosti kvintakorda i svega drugoga što tu ide. No, tko i malo voli slatko, taj će u slast jesti i tijesto makar krema bila smo u tragovima...

III. *Don't Know Why* – Kako skladati glazbeno djelo?

Srednjoškolci su posebna priča, naročito kada se na njih svale sve moguće obveze u dvije paralene škole (gimnazija i glazbena) i koješta drugoga vezano uz odrastanje. Nije ih tada loše maksimalno zaokupirati – sve što odvlači od televizije i skitaranja dobro je došlo, naročito ako je u funkciji odgoja i obrazovanja – no od množine informacija katkada im se sve pobrka pa "od drveća ne vide šumu", naročito ako su među tim "drvećem" nerедово, jer im satnice mnogih događanja kolidiraju, radi čega stalno moraju odlučivati na koju će nastavu doći. (Ja ih zovem "križani đaci", jer su jednom tu a drugi puta tamo pa ispada da mi dolaze na svaki drugi sat, naravno uvijek bez zadaće, "jer prošli sat nisu bili".)

Najvažnije za zapamćivanje određenih znanja njihovo je sjedinjavanje i povezivanje u veće i svrhovite cjeline. Onako, kako to ja radim, ispričat ču i prvom licu, kao da se obraćam učenicima: Kada bih ja, najobičniji glazbeni teoretičar sa završenim dodiplomskim studijem, ni umjetnik niti znanstvenik (v. članak L. Holtmeiera, *Ni umjetnost ni znanost? O stanju teorije glazbe*, THEORIA br. 3, Zagreb: HDGT, 2001., str. 32-38), htio nešto skladati, ne bih čekao muzu, nego bih postupio strogo racionalno, poput zanatlje.

1. Najprije ču odrediti oblik svoje buduće skladbe.

Poznato je da je najjednostavniji (najisplativiji) glazbeni oblik jednostavna trodijelna pjesma, sastavljena od triju dijelova: "A, B, A; prodaš tri, a skladaš dva". No, je li to sigurno dobar izbor? Mora biti, provjero. Pa već se tisućama godina pjeva osnovni uzor glazbene trodijelnosti: prvo svi zapjevamo *Aleluja...*, zatim svećenik središnji dio pjeva sam, a onda opet svi ponovimo prvi dio, zapjev *Aleluja*. Tijekom razvoja glazbe u našem kulturnom krugu, koji se u potpunosti oslanja na liturgijsku glazbu i gregorijansko pjevanje, uvrježilo

se za dio A uzeti glazbenu periodu, cjelinu sastavljenu od dviju sličnih glazbenih rečenica, a1 i a2, svaka po četiri takta. Druga od njih ističe se uvjerljivijom kadencijom. Isto se tako dio B sastavlja od rečenica b1 i b2. Sve je to normativno znanje koje se postupno iznosi još od osnovne glazbene škole, a izdvojeno se obrađuje u predmetu Glazbeni oblici.

Želim li skladbu produljiti, uvriježeno je njezine dijelove ponavljati na sljedeći način: Nakon prvog nastupa dio A odmah može nastupiti još jednom. Dijelovi B i A koji slijede ponovit će se zajedno, u bloku. Shematski prikazano to izgleda ovako:

||: A :||: B, A :|| ili A, A, B, A, B, A.

Time od 10 skladanih taktova (rečenice a i b, svaka s dva završetka) nastaje skladba od 48 taktova.

2. Čime ispuniti ove taktove?

Svaki će teoretičar odmah odgovoriti: Akordima! I akordi su glazba, sjetimo se samo Bachova *Preludija u C-duru* BWV 846 iz prvog dijela zbirke *Dobro ugoden klavir*. Sami akordi! (sviram Preludij) Kada je Charles Gounod, francuski skladatelj iz 19. stoljeća, čuo te akorde, užviknuo je: "Bože, kakvi krasni akordi. A gdje je melodija?" Budući da ju nije našao, sam ju je doskladao i potpisao joj riječi molitve *Zdravo, Marijo*. Kako je doskladao melodiju? Jednostavno! Od tonova akorda koji u određenom taktu nastupa, a koje bi prema potrebi povezao neakordnim tonovima i – malo gore, malo dolje – to je to. Rezultat je dobro poznat, *Ave Maria*, najizvođenija skladba klasičnoga repertoara, koja se već gotovo stoljeće i pol izvodi u čitavom svijetu uz katolički obred vjenčanja. (Prvo to sam pjevam uz klavir, a zatim im puštam "obrnuto" izvedbu: Yo-Yo Ma na violončelu svira melodiju, a Bobby McFerrin pjeva rastavljene akorde. Tu svi "napnu uha" i sve čuju i razumiju baš zato jer je obrnuto, i svima je sve jasno, kao i obično kada se promjeni stajalište – film *Društvo mrtvih pjesnika* to tako zorno iznosi pa ga se uвijek sjetim u takvim prigodama.) Uz iste akorde u pratnji moglo bi se skladati i mnogo drugih sličnih melodija, v. primjer na dnu (svaku od napisanih melodija pjevat ču učenicima uz istu pratnju, akorde Bachova *Preludija u C-duru*, koji je napisan u prvom redu donjeg primjera).

Krećem zatim akordima ispuniti već pripremljene taktove svoje skladbe, za koju biram durski tonalitet. Neka svaki akord traje dvije dobe pa ču prvo u svaki takt napisati po dva upitnika, po jedan za svaki akord u njemu. Prvo rečenica a. Naravno, na početku i svršetku mora nastupiti tonički akord. (I sada, pred učenicima upisujem akorde u shemu, zamjenjujući upitnike rimskim brojkama, od kojih svaka simbolizira akord toga stupnja u durskom tonalitetu).

Rečenica a: | I. ? | ? ? | ? ? | ? I. |

No, kako odrediti ove akorde između dva tonička? Naravno, to se uči na harmoniji, ali se može otkriti i u mnogim skladbama koje učenici sami sviraju. Najčvršći je spoj dvaju akorda onaj dominantnog s

J. S. Bach: Preludij u C-duru

Ch. Gounod: Ave Maria (melodijska dionica)

S. Leopold/D. Britvić: Svirci moji (melodijska dionica)

T. Petrović: Iš'o medo u dućan

toničkim, jer se odnose kao uzrok i posljedica. Prije toničkoga svakako najbolje ide dominantni, dakle: ispred I. pišem V.

Rečenica a: | I. ? | ? ? | ? ? | V., I. |

Istom logikom (silazne kvintne srodnosti) ispred V. najbolje ide II., ispred II. ide VI., ispred VI. ide III., ispred III. ide VII., ispred VII. ide IV., ispred IV. ide I. I to su svi, više nema. Evo ih redom: I., IV., VII., III., VI., II., V., I. (Sviram progresiju) Akord VII. stupnja zvuči loše, on je po vrsti smanjeni kvintakord i vrlo je disonantan. "Tko smeta, bez njega se može" pa VII. jednostavno izbacujem iz svoje progresije. Evo akorda u taktovima rečenice a, upisujem ih unatraške, prema početku, zamjenjujući upitnike. Prestajem nakon III., jer sam od VII. Već pretodno odustao.

Rečenica a: | I. ? | ? III. | VI., II. | V., I. |

A što iza I.? IV.! No, kaže Bach – a njemu se uistinu može vjerovati – da je akordu prvog stupnja dobro dodati malu septimu, čime od durskoga kvintakorda nastaje mali durski septakord akord (I.MD7), još dominantniji prema kvintno mu srodnom akordu IV. stupnja, kojemu je mjesto iza njega (v. primjer u nastavku).

Evo takvoga spoja i u mojoj skladbi:

Rečenica a: | I., I.MD7 | IV., III. | VI., II. | V., I. |

Ako istom logikom, kojom je Bach povezao I. kvintakord s IV., i ja akord III. pretvorim u MD7 da postane dominantna VI., te ako isto to učinim s II. pa od njega napravim dominantu V., bit će još i bolje. Dakle:

Rečenica a: | I., I.MD7 | IV., III.MD7 | VI., II.MD7 | V., I. |

Sve odlično paše do IV., to je Bachovo. Isto tako sve je odlično od III. dalje, i to je provjerena progresija. Već već stoljećima izvodi i u stotinama drugih skladbi, npr. u božićnom napjevu *U to vrijeme godišta* (v. gornji primjer na dnu stranice) i u korizmenom napjevu *O, Isuse, daj da pjevam* (v. donji primjer na dnu stranice). (U primjerima napjevi su zapisom prilagođeni razumijevanju iznesenoga i oba su u C-duru.)

I, konačno, nije li svemu tomu uzor skladba br. 3 iz Lisztova ciklusa *Ljubavni snovi?* (Sviram početak Lisztovе skladbe.)

A spoj IV. – III.MD7? Uopće ne zvuči loše, ta glazba je prepuna spojeva nesrodnih akorda. Time je harmonijski kostur rečenice a gotova, a njezinim ponavljanjem nastat će dio A. Budući da oba puta rečenica završava toničkim akordom, prvi će puta taj akord biti u tercnom položaju (a1), a drugi puta u oktavnom (a2), čime se uspostavlja željeni osjećaj da je drugi svršetak uvjerljiviji. (Sviram A.)

Bilo bi poželjno da dio B ne bude u istom tonalitetu, tako je zapravo uvijek u dobroj glazbi. Iz početnoga tonaliteta najbliže je modulirati u tonalitet dominantne. To se može isvesti najjednostavnijom dijatonskom modulacijom, koju znaju i sami sviraju svi učenici harmonije. Akord VI. stupnja u početnom tonalitetu postaje akord II. stupnja u cilnjom tonalitetu i to je sigurno dobro, jer tako je i Bach modulirao u II. stavku (*Largo*) svojega Koncerta za čembalo i orkestar u f-molu BWV 1056 (v. primjer na vrhu stranice 12), prepisan iz Petersova izdanja br. 10439, u kojem je orkestar sažet u klavirski izvadak i napisan u donja dva crtovlja). Dobro je u ovom primjeru uočiti i upamtiti vrlo atraktivni uzlazni skok za oktavu u 3. taktu, s tonike (koja se uhu nameće kao ton melodijske dionice uz akord I. stupnja) na toniku u višoj oktavi (uz koju nastupa akord VI. stupnja).

Rečenica b počinje, dakle, akordom VI. stupnja početnoga tonaliteta, koji postaje akord II. stupnja u tonalitetu dominate i u njemu izražava subdominantnu harmonijsku funkciju. Da ga bolje uočimo neka traje čitav takt. Iza njega mora nastupiti akord V. stupnja novoga tonaliteta. U tom se akordu javlja vođica toga novoga tonaliteta pa i taj akord treba istaknuti, zato neka i on traje čitav takt. Akord I. stupnja novoga tonaliteta, kao nova tonika, može potrajati preostala dva taka pa je i rečenica b završena.

Rečenica b: | II. | V. | I. | I. |

Budući da se iza dijela B mora ponoviti dio A, potrebno je smisliti modulaciju za povratak u početni tonalitet. I ta je modulacija vrlo jednostavna. Akord I. stupnja u tonalitetu dominantne postaje akord V. stupnja u početnom tonalitetu. Pri tome je opet odlučujuća mala septima u njegovu sastavu, uz koju njegova dominantnost nije upitna. Taj će se ton naći u melodijskom razvoju drugog taka drugog završetka, u rečenici b2, pa je time i drugi dio završen. (Sviram akorde rečenice b1 i b2). (Inače, obje se opisane modulacije, i ona u tonalitet dominantne i ona natrag u početni tonalitet, mogu pronaći i u Bachovu *Menuetu u G-duru*, prvom iz zbirke *Male kompozicije za klavir*.)

Evo sada i sheme čitave skladbe (v. shemu na sljedećoj stranici).

3. Uvod i koda

Svaka bolja skladba ima uvod i kodu, koji gotovo uvijek donose poznati glazbeni sadržaj. Za uvod svoje skladbe mogu iskoristiti rečenicu a, ali uz sasvim malu izmjenu: U njezinom zadnjem taktu iza akorda V. stupnja neću na trećoj i četvrtoj dobi izvesti akord I. stupnja, nego ču V. produljiti kroz čitav takt, čime se uvod (4 taka) bolje povezuje s nastavkom. Za kodu je najlakše uzeti završnu frazu zadnje rečenice pa ju jednostavno ponoviti dva puta. Potpuna skica skladbe, koja je sada narasla na 56 taktova, izgleda ovako: Uvod, A, A, B, A, B, A, koda

4. Finalizacija proizvoda

I sada sam došao do najosjetljivije faze, u kojoj treba finalizirati proizvod, tj. apstraktnu zamisao utemeljenu na znanju o glazbi ispisati notama i prirediti je za neko glazbalo ili sastav.

Ugledam li se u Bachov *Preludij u C-duru* to može biti ovako (v. središnji primjer na stranici 12).

Budući da nemam namjeru dopustiti nekome da "prčka" po mojoj umjetnosti, možda je bolje da odmah sam skladam i melodiju uz ove akorde. Neka to u konačnici bude solopopijevka za alt uz klavirsku pratnju. Melodiju ču izgraditi od novog akorda u kombinaciji s ljestvičnim pomacima.

A (C-dur)

B (G-dur)

A (C-dur)

J. S. Bach: *Largo* iz Koncerta za čembalo i orkestar u *f*-molu

1. 2.

| I., I.MD7 | IV., III | VI., II. | V., I. :|| V., I. || VI. |

1. 2.

||: II. | V. | I. | I. :|| I. | I.MD7 ||

C: V. V.7

As: I. VI. Es: II. V. I.

Prvi će dio skladbe (A) svakako završiti dubljom tonikom koju pjevačica može izvesti, a drugi će dio (B) započeti tonikom u višoj oktavi, jer mi je prethodno spomenut Bachov *Largo* izrazito lijep. Nakon tako velika skoka melodija se mora postupno vraćati na preskočene tonove, i to će znati svaki učenik nauka o kontrapunktu. Osim toga, u drugom završetku valja svakako u melodiju uvesti i ton kojim se slušno potvrđuje modulacija iz dominantog natrag u tonički tonalitet. Evo, dakle, drugog dijela skladbe (B), koji je ispašao ljestvica u silaznom smjeru, jer se nakon skoka za oktavu uzlazno osjeća potreba za postupnim kretanjem na stranu suprotnu od skoka (v. primjer na dnu stranice).

Zvuči suviše bachovski odnosno gounodovski, zar ne? Budući da je sada 21. stoljeće, poduzet će male preinake i skladbu povjeriti komornim glazbenicima, onih koji će i sami osjetiti mesta prikladna za ležernosti pri muziciranju, što je tipično za popularnu glazbu našega doba.

I sada je vrijeme za potpuno razotkrivanje. Skladba o kojoj čitavo vrijeme pričam naslovljena je *Don't Know Why* i odavno snimljena na nosač zvuka ista naziva. Izvodi je Norah Jones, a CD je – najviše zahvaljujući baš toj skladbi – navodno prodan u više od dvadesetak milijuna primjeraka. Autor je skladbe Jesse Harris. Njegovo razmišljanje tijekom procesa skladanja, u to sam savim uvjeren, nije bilo mnogo drukčije od prethodnog opisa. Pokrećem aparatu i slušamo skladbu. Pri slušanju skladbe učenicima pokazujem znakove ispisane na ploči pa se svi akordi, modulacije, melodijski pomaci, sve što se redom spominjalo, **oživotvoruje se ispred njihovih očiju i usiju**, a skrenuti će im pozornost i na sljedeće: Prvi nastup dijela A završava

kodetom, a to je ponovljena druga fraza rečenice a1 (2 takt).

Nakon ponovnog izvođenja dijela B pjevačica je, čini se, na trenutak "osta-la bez glasa". Budući da je snimanje u studiju vrlo skupo, možda su joj kolege iz sastava "šapnuli" kroz slušalice, koje svaki izvođač pri snimanju obično ima na ušima: "Norah, ušuti i odmori grlo, neka se dio A sada čuje instrumentalno pa nam se nakon toga ti opet priključi pjevajući." Kako god bilo, instrumentalno izveden dio A doista se čuje na tom mjestu skladbe kao dobrodošli umetak. Poput uvoda

završen je nastupom dominantog akorda kroz čitav zadnji mu takt, a čitava je skladba spomenutom kodetom te uz ovaj umetak proširena za još 10 taktova pa je – od 10 doista vrlo promišljeno skladanih – narasla na 66 takotva. Evo njezine potpune sheme:

Uvod, A + kodeta, A, B, A, B, A instr., A, koda.

Tonovi akorda od kojih je izgrađena rečenica a mogu se povezati u polustepeni niz, čime nastaje još jedna melodija uz onu koju izvodi pjevačica. Riječ je o kontrapunktnoj obradi te harmonijske progresije, što skladbu otklanja prema polifoniji podižući joj kvalitetu.

I mali dodatak: Prethodno opisivan skok za oktavu uzlazno, uz akorde I. i VI. stupnja, može se pronaći i na početku prvoga dijela skladbe Harolda Arlena *Over The Rainbow* (iz filma *Čarobnjak iz Oz-a*, 1939.), kao i u skladbi *She* Charlesa Aznavoura (1974.), između prvog i drugog dijela skladbe, baš kao i kod *Don't Know Why*. No u skladbi *She*

nakon akorda I. stupnja, uz gornju toniku nastupa akord VI. stupnja mola istoimenog polaznom duru (npr. iza C-durskog akorda nastupa

Završetak dijela A Dio B

C: VI. II. (D/D) V. I: C: VI. G: II. V.6 5

G:I. I. C:(V.) V.7 I.MD7 V.6 5

As-durski akord, VI. stupanj c-mola), što je sjajna prigoda i za upoznavanje toga harmonijskog spoja i za još jednu potvrdu kako jedan melodijsko-harmonijski model iz glazbene povijesti postaje normativno znanje dobrodošlo skladateljima različitih epoha i žanrova.

Zaključak

Bez znanja o glazbi nema ni dobre glazbe. Jer, bez doista vrlo raznorodnog i opširnog znanja ne bi bilo moguće skladati ni početnih 10 taktova niti iz njih konstruirati skladbu od 66 takotva, tko ne vjeruje neka proba. To je znanje bezvremensko, jer se na temelju istih harmonijskih, kontrapunktnih i oblikovnih norma oživotvoruju i *Preludij u C-duru BWV 846* i *Don't know Why* i milijuni drugih skladbi. Spomenute norme ili znanje o glazbi nisu puko teoretičiranje tipa "kako pripraviti i riješiti nonakorda trećeg stupnja u harmonijskom b-molu" (takvi bi zadaci bili "noćna mora" nastave harmonije kod prof. Devčića), nego neupitna nužnost svima koji sudjeluju u glazbi, a to su skladatelj – izvođač i slušatelj (v. članak istog autora *Teorija glazbe – poveznica skladatelja, izvođača i slušatelja*, *THEORIA* br. 7, Zagreb: HDGT, 2005.). Pa,

kao što je odavno poznato da se mora učiti: "pisati pišući, govoriti govereći, pjevati pjevajući, računati računajući (J. A. Komensky)" tako se i određena znanja o glazbi moraju upoznavati kroz samu glazbu, a zatim se vježbaju "pripravljanjem i rješavanjem nonakorda trećeg stupnja u harmonijskom b-molu", skladanjem kontrapunkta nasuprot zadanoga *cantusa firmusa*, izradom kombinacija kontrapunktnih vrsta itd.

Sve napisano i još mnogo toga drugoga rado pričam svim svojim učenicima. Njihovo su zadovoljstvo djelimice osjetili i učenici glazbenih škola u Delnicama, Novoj Gradiški, Požegi, Sisku, Sesvetama i drugdje, gdje sam održao dulje ili kraće slične prikaze. Siguran sam da nisam jedini koji to prakticiram. Stoga, javite se da razmijenimo glazbene primjere i metode prikaza. Kakav je dojam moje predavanje ostavilo na učenike Umjetničke škole Luke Sorkočevića u Dubrovniku može se procitati i u prikazu Franice Vidović, prof., u nastavku.

A, ako ne vjerujete u uspješnost ovakve motivacije učenika, pozovite me u vašu školu ili sredinu, možda se u međuvremenom pojavi još koja prikladnija skladba za demonstraciju znanja o glazbi pa će biti i veselje – uostalom, "glazba je zvonka radost". •

Predavanje koje ćemo pamtitи

Franica Vidović

Teorijski odjel Glazbene škole Luke Sorkočevića u Dubrovniku organizirao je 4. travnja 2006. godine predavanje pod naslovom *Što je glazbena teorija, kako nastaje i čemu služi?*, a predavač je bio Tihomir Petrović, prof., učitelj teorijskih glazbenih predmeta na Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog u Zagrebu. Predavač nas je znalački vodio kroz materiju, koju je podijelio u pet cjelina. U prvoj cjelini govorilo se o osnovnom znanju, potrebnom da bi se uopće moglo razgovarati o glazbi i definirati mnoštvo glazbenih pojmoveva. U drugoj se opisivao značaj harmonijskih pojava i nastanak nauka o harmoniji, a kroz glazbene primjere ukazivalo se na vrijednost stečenih znanja i senzibiliteta na harmonijske glazbene pojave. Polifonija je pripala trećoj cjelini i tu se opisivao nastanak nauka o kontrapunktu te se ukazivalo na vrijednost stečenih znanja i osjećaja za polifoniju. U četvrtoj se cjelini govorilo o glazbenom oblikovanju te se razjašnjavalo pojmove glazbena forma i oblik. Završni dio predavanja bio je posvećen simbolici brojeva, tonova i tonskih nizova u glazbi, uz zvučne primjere skladbi Johanna Sebastiana Bacha i drugih skladatelja.

Predavanje je bilo popraćeno mnoštvom glazbenih primjera od nošača zvuka do vještog sviranja samog predavača, od barokne glazbe do nezaobilaznih "The Beatles". U okviru predavanja govorilo se i o hrvatskom književniku Vjenceslavu Novaku, utemeljitelju glazbenoteorijskog obrazovanja u nas, te piscem prvoga autorskoga priručnika za glazbenu teoriju, tiskanoga 1891. godine. Uz predavanje spomenulo se djelovanje Hrvatskog društva glazbenih teoretičara, časopis *THEORIA* i druga izdanja Društva, a veliko je zanimanje pobudila i najava novih.

Predavanje je bilo namijenjeno učenicima završnih razreda osnovne škole te svih razreda srednje glazbene škole, studentima i glazbenim učiteljima, kao i svim ljubiteljima glazbe. Odaziv je bio velik i predavanje se obavilo u dva turnusa, a daci su veoma znatiželjno slušali izlaganja predavača koji je to znalački vodio i, naravno, realizirao. Kraj predavanja bio je popraćen srdačnim aplauzom i odobravanjem. Tihomir Petrović bio je oduševljen prijemom u Umjetničkoj školi Luke Sorkočevića, kao i odazivom učenika na predavanje. Evo i par izjava entuzijastičnih učenika:

Marija Cetinić: "Predavanje započeto Krležinom izrekom: 'Glazba

je lirska paučina između srca i mozga', imalo je oslonac svoje nadahnutosti u zajedničkoj strasti prisutnih za utvrđivanje starog u ruhu novog u glazbi samoj. Svrnuvši pažnju na ono što često zaboravljamo, opterećeni, mi učenici adolescencijom, a profesori, možda jednostavno životom, prof. Tihomir Petrović pričao je o fenomenu zvuka i senzualnosti njegove transcendencije. Priča o Bachu započela je ubičajeno: Njemač, orguljaš, skladatelj, između ostalog i zbirke preludija i fuga *Dobro ugoden klavir*, da bi završila u shvaćanju (sve su to samo pokušaji) njegova svijeta brojeva kao simbola od davnina prožimanih magijom i religijom. Simbolika brojeva bila je u ono doba uključena u glazbeno obrazovanje, ali ono što je On svojom glazbom poručio zaslужuje pozornost slušatelja.

Poneseni jezgrovitošću izlaganja o Pitagori, kao jednom od prvih glazbenih teoretičara, o ritmu kao skladu usađenom u čovjekovu dušu stigli smo i do početka 60-tih godina prošloga stoljeća i djelovanja sastava *The Beatles* na čijem nas je primjeru predavač poučio o temeljnosti zamršenog sklopa naobrazbe i talenta, svevremenskoj povezanosti skladateljā, te o specifičnom odnosu skladatelja i slušatelja, a sve u svrhu obostranog zadovoljstva. Jer, notni zapis skladatelja i nije ništa doli skup njegovog znanja i raspoloženja. Veliki doprinos predavanju dala je i sama karma profesora Tihomira Petrovića, koji je oduševljavao smirenošću, sigurnošću, predanošću i ugodom."

Ivan i Petar Buljan: "Predavanje profesora Petrovića, za nas učenike, bilo je ne samo dobro i poučno izlaganje, već i doživljaj i poticaj da ustrajemo i nastavimo kroz daljnje glazbeno školovanje. Govorio je o teoriji, solfeggiju, harmoniji i polifoniji, kao i umjetnosti uopće. Interesantno je bilo pratiti kako se glazba povezuje s drugim umjetnostima. Nije izostala ni hrvatska glazbena povijest. Bilo nam je zanimljivo kako je demonstrirao skladanje uz pomoć Beatlesa. Završni dio predavanja profesor je posvetio Bachu te je napravio sažetu i zanimljivu analizu nekih njegovih remek-djela."

Na kraju, zahvalni smo kolegi Petroviću, što se nesebično zalaže za promicanje glazbene kulture i širenje interesa za teoriju glazbe, organiziranjem stručnih seminara i predavanja širom Hrvatske, te mu pri tome dajemo potpunu podršku. •

Da se popularna glazba već dobrano smatra dijelom opće glazbene kulture i nije neka novina, no činjenica da dok se u svijetu već otvaraju čitavi odjeli i instituti na (glazbenim) sveučilištima posvećeni isključivo proučavanju popularnog idioma u najširem i najspecifičnijem smislu, kod nas se popularna glazba, u društvu s jazzom, i dalje drži na samoj margini glazbenih zbivanja. Stoga smo odlučili okvirnim pregledom njezinih glavnih odrednica – u dalnjem tekstu ugrubo raščlanjenih i terminološki pojašnjenih – učiniti prvi korak i tako pomoći u određenju i kategorizacije ovog žanra. Priložen shematski pojmovnik može poslužiti kao pregledna alatka, a predstavlja tek radnu verziju puno kompleksnije terminološke mreže kojom se nadamo više pozabaviti u slijedećim brojevima. Počevši od pojma *soundtracka* (ovdje korištenog u svom izvornom značenju zvučnog zapisa na traci), pokušali smo evidentirati najvažnije žanrove koji su obilježili razvoj popularne glazbe u prvoj polovici prošloga stoljeća, završno s 1960-im godinama (za sada). Pri eksplikaciji pojedinih žanrova trudili smo se dati jedan općeniti uvid s osrvtom na značajke koje taj žanr čine specifičnim (što znači i da se pojedini opisi uvijek mogu nadopuniti i promijeniti). U pogledu nazivlja uglavnom smo se držali izvorne anglo-saksonske terminologije, što nam se činilo logičnijim i jednostavnijim potezom, s obzirom da se ona, kao prvo, već više-manje ustalila u hrvatskom jeziku, a kao drugo – nezgrapne bi hrvatske inačice umjesto pojašnjenja izazvale tek dodatnu konfuziju. Za pojmove koji nisu predstavljali problem koristili smo hrvatske nazive.

Popularna glazba

Ivana Hausknecht

Razvoj popularne glazbe i nije toliko teško definirati: slijedeći transicijsku putanju industrijalizacije, egzistencija popularne glazbe u pravilu je ovisila o masovnoj produkciji i masovnoj distribuciji – uvjetima *sine qua non*. No to pak ne čini računici “masovna glazba = popularna glazba”, jer je osnovna značajka popularne glazbe da je ona u pravilu proizvedena i distribuirana za mase (znači u velikoj nakladi), najčešće u kontekstu u kojem kupci određenog glazbenog produkta (tzv. konzumentska populacija) nisu bili i ti koji su producirali, proizveli i prodali taj proizvod. Sama problematika vrednovanja i analiziranja popularne glazbe od strane muzikologa i sličnih glazbenih stručnjaka u zadnjih je pedesetak godina uzavrela mnoge rasprave i to iz više razloga: prvi se odnosi na fakat da popularna glazba i odviše često biva konfrontirana negodujućim stavom kojim kao da se implicira da očito nešto nije u redu kada glazbu obilježenu kao “zabavnu”, “lako-notnu” i “popularnu” promatramo kroz analitičke leće, ili obrnuto – kad “zabavno” tražimo i pronalazimo u “ozbilnjom” i “klasičnom”. Pa ili je popularna glazba toliko beskorisna da se upće ne treba percipirati kao nešto ozbiljno, ili su akademici koji se njome bave (u ovome slučaju mi sami) već toliko očajni da je sama mogućnost njihova zanimanja za nešto toliko bespotrebno potpuno absurdna! Iako je donedavno muzikologija pasivno ignorirala socio-kulturalni izazov u vidu edukacije publike koja kupuje, tzv. *easy listening*, muziku ugoda, muzak, glazbu iz filmova, objektivne razvojne promjene u povijesti glazbe tijekom 19. i 20. stoljeća pokazale su se kao dovoljan razlog za promjenu načina razmišljanja akademskih krugova. Kad bismo ih željeli ukratko pobrojati, dobili bismo otprilike sljedeći redoslijed:

- 1) nagli porast udjela koji glazba ima u novčanom i vremenskom budžetu građanskog sloja industrijaliziranoga svijeta;
- 2) klasne promjene koje dovode do stvaranja novih socio-kulturalno definiranih grupa te njihove potrebe za razlikovanjem od drugih grupa, ali i jasnim kolektivnim jedinstvom unutar same grupe;
- 3) tehnološki napredak koji po prvi puta u povijesti omogućuje tonsko pohranjivanje i distribuciju ne-pisane glazbe;
- 4) masovna diseminacija uređaja za reprodukciju glazbe potaknuta tehnološkim napretkom (radio, gramofon, televizija, *solid-state* tehnologija, Internet...);
- 5) razvoj novih glazbenih funkcija u kontekstu audiovizualnih medija;
- 6) nekomunikacijska kriza u umjetničkoj glazbi te njezina stagnacija i zarobljenost unutar povjesno-akademskih kalupu;
- 7) postupna zamjena intelektualaca iz građanskih slojeva do tada školovanih na isključivo akademsko-glazbenoj tradiciji s onima izloženim uglavnom ovoj novoj “popularnoj” tradiciji.

U čemu je dakle poanta: u tome da ozbiljno bavljenje popularnom

glazbom nije pokušaj određenih senzibiliziranih intelektualaca da budu *hip* i *cool*, niti rokera da budu “akademici”; radi se o združivanju dva (pod)jednako bitna dijela intelektualno-emocionalnog iskustva unutar našeg trenutnog iskustva, što bi trebala pratiti i sposobnost da ipak razumijemo one čija je glazbena kultura “oskrvnjena” zbog dogmatičara i njihovih ograničenih tumačenja ozbiljne glazbe kao “ne-zabavne”, a “zabavne” kao glazbe koja nikada ne bi mogla imati i ozbiljnije značajke. Sad kada smo malo pojasnili ovu zavrzlamu, možemo prijeći na razradu popularno-glazbenog vokabulara, uz napomenu da su vremenska razdoblja određivana približno i odnose se na razdoblja najveće učestalosti ili popularnosti određenog žanra.

A CAPPELLA: Nije specifičan glazbeni žanr već svojevrsna etiketa koja obilježava čistu vokalnost bez instrumentalne pratnje. *A cappella* izvedba može egzistirati unutar bilo kojeg glazbenog stila/žanra.

AMERICAN POPULAR SONG (1920-1950): Svojevrsna klasifikacija glazbe koja uključuje folklorne elemente, govorene pjesme 19. stoljeća, patriotske američke pjesme i marševe. Njezine su karakteristike jednostavne i lako pamtljive melodije uz jednostavnu harmonijsku pratnju kontinuiranog ritma.

BALADA: Termin kojim se uglavnom opisuje lirsko, melodiozno djelo pogodno za pjevanje ili pak zbir skladbi/stavaka u sporom tempu (tzv. *ballad tempo*). Unatoč postojanju sentimentalne balade u XIX. stoljeću, spomenuti idiom oživljava pojmom *American popular songa* i skladatelja poput Jeromea Kerna, Irvinga Berlina, braće Gershwin, Colea Portera itd. Većina repertoara, koji je pod dosta snažnim utjecajem *jazza*, tako uglavnom potječe iz razdoblja od 1920-ih do 1960-ih godina, bez obzira na primjere standardnih balada skladanih i poslije 1970-ih.

BARBERSHOP QUARTETT: Termin skovan u čast tradicijskog običaja četveroglasnog pjevanja sentimentalnih pjesama u brijačnicama. Danas taj termin obuhvaća i označava stil četveroglasnog *a cappella* pjevanja popularnih pjesama u konvencionalnoj strogoj harmoniji.

BLAXPLOITATION (1970-te): Pojam se javlja ranih 1970-ih godina usporedno s kulnim filmom Melvina Van Peeblesa “Sweet Sweetback’s Baadasssss Song” – remekdjelom sirove afro-američke filmske kulture. Pratio ga je *soundtrack* temeljen na *funku* kao najpopularnijoj marginalnoj glazbi toga razdoblja. Ipak, pokazat će se da se Van Peeblesov film pojavio u vrijeme koje još nije bilo u stanju (pro)cijeniti pravu vrijednost toga filma tako da su Van Peeblesove inovacije ubrzo bile ili izbljiđene i umanjene, ili jednostavno svrstane u žanr nazvan *blaxploitation*. Tu se sada pojavio problem, jer dok je “Sweet Sweetback” bio prikaz realne afro-američke zbilje, *blaxploitation* se (uz nekoliko iznimaka) s vremenom sveo na filmske pričice o detektivima, odmetnicima, svodnicama i *hustlerima*; snimao se za veliku publiku i veliku je publiku i imao.

Povezni element cijele te priče bio je i ostao *funk soundtrack* temeljen na – kako to Amerikanci definiraju – “wah-wah guitars, big bass & funky beats”. Kao odličan primjer navodimo i “*Superfly*”, jedan od boljih *blaxploitation* filmova za koji je Curtis Mayfield skladao sjajan *funk soundtrack*, kvalitativno čak puno bolji i od samog filma. Zamiranjem ovog filmskog žanra kasnih 1970-ih, glazba se povlači u drugi plan, no i dalje ostaju živjeti kao neosporno kulturno nasljeđe.

CABARET (od približno 1920. do 1960): Kao stil u sebi objedinjuje dvije posve različite odrednice: onu eksperimentalnu, iskonsku koju je glazba posjedovala na samom početku dok se još skladala u noćnim klubovima – omiljenim okupljalištima slikara, pisaca, glazbenika i razočaranih bogataša koji su kao reakciju na ondašnje aktualne trendove tamo stvarali avangardu. Kako su klubovi, pogotovo s američke strane Atlantika, postajali sve poznatiji kao “legla poroka”, tako i kabaretska glazba dobiva i taj drugi, negativni aspekt te se polako počinje smatrati bestidnom, dijaboličnom, raskalašenom, s naglašenim ritmom i stihovima dvostrukog značenja – dakle jednim potpuno neprimjerenum oblikom zabave. Radi što efikasnije stimulacije publike, melodije pjesama uglavnom su bile senzualne, ugodne, lako pamtljive te izrazito osjećajne.

CARTOON MUSIC: Povijest ovog glazbenog žanra centrirana je oko lika i djela najdugovječnijeg ravnatelja slavnih Warner Bros studija za animaciju – skladatelja i aranžera Carla Stallinga. Svojim smionim glazbenim eksploracijama, kojima je pokušavao slijediti vizualnu putanju *on-screen* animacije, uspio je prekoracići otprije utvrđene granice “mogućeg” korištenjem tehnike neopterećene konvencionalnim parametrima vremena, ritma i tematskog razvoja i besprimjerne u svom ekstremizmu u kojem su se melodija, stil i forma zajedno sjedinjavali u veličanstvenu superpoziciju zvuka i slike savršeno uskladene sa slike sličnošću koja ju je pratila. Stallingova je glazba utvrdila shemu koja se nastavila pratiti sve do danas, iako su s pojmom *rock* ere i konvencionalne pop pjesme počele zauzimati važne uloge u animiranim produkcijama (sjetimo se samo angažmana Eltona Johna i Phila Collinsa kao najrecentnijih primjera).

CAST RECORDINGS (od 1930-ih): Snimke glazbenih predstava kojima se žele dokumentirati pjesme na način na koji su bile izvedene u predstavi i doživljene od strane publike. Gotovo u pravilu riječ je o studijskim snimkama pri čemu su snimljene pjesme i orkestracije identične onima prethodno izvedenim u kazalištu. Albumi mogu sadržavati i kratke dijelove dijaloga, no naglasak je prvenstveno na pjesmama.

EASY LISTENING (od 1940-ih): Instrumentalna glazba koju karakterizira prvenstveno laka slušljivost. Za razliku od *jazza*, koji zahtjeva slušateljsku pažnju, *easy listening* glazba povlači se u pozadinu, a to je i glavni argument njezina napada i omalovažavanja od strane kritičara i zahtjevnijeg auditorija. Iako veći broj ploča ovog žanra spada u kategoriju “sladunjavog”, njegovo zlatno doba bilo je bogato inovativnim dirigentima i aranžerima, poput Martina Dennyja, Lesa Bextera, Esquivela, koji su se razlikovali po svojoj nepredvidljivoj instrumentaciji i neobično zabavnim aranžmanima.

EASY POP (1950-1970-ih; od 1990-ih): Svojevrsni glazbeni izdanak *easy listening* glazbe baziran na melodijskim, lako slušljivim aranžmanima pop hitova. Najčešće u potpunosti instrumentalan, u izvedbi orkestra podijeljenog na manje instrumentalne grupe (često egzotičnih i neobičnih instrumenata), ali s nezaobilaznim gudačima, pop glazbenicima te mjestimice ubačenim mekim vokalima.

EXOTICA (1950-1960-ih; od 1990-ih): Oblik *easy listening lounge* glazbe koja se donekle poziva na *world music*, no bez opterećenja gledje autentičnosti izvedbe; primarni joj je cilj tzv. *light-weight*, nepretenciozna zabava koja u sebi sjedinjuje prepoznatljive etno zvukove unutar lakoprovatljive pop forme. Obično je aranžirana za standardni orkestar u kojem prevladavaju instrumenti karakteristični za lokaciju/podnebjje koje se glazbom želi evocirati. Tih ocean, Karibi, Latinska Amerika,

Brazil i Afrika najčešći su “regionalni” izvori inspiracije ovog glazbenog žanra. Nerijetko se upotrebljavaju neobični, “izvanzemaljski” zvukovi specifični za *space-age pop*. Od važnijih predstavnika možemo navesti Lesa Bextera, Martina Dennyja, Esquivela i Yma Sumaca.

FILM MUSIC (od 1940-ih): Glazba skladana, aranžirana, komplirana ili improvizirana kao pratrna filmu. Funkcionira u konjunkciji s dijalogom i slikom radi amplifikacije raspoloženja određene scene ili eksplikacije određenih dramatskih aspekata likova/karaktera. Ako pri tom spominjemo pojam *soundtracka*, moramo napomenuti kako jedan takav album ne mora nužno sadržavati i filmsku glazbu, jer većinu prostora uglavnom zauzimaju pjesme koje nisu originalno namijenjene za korištenje u filmu, a ponekad se čak u filmu niti ne pojavljuju. Općenito govoreći, ovaj se tip glazbe vrlo često omalovažava, podcjenjuje i smatra bezvrijednim, slatkim i melodičnim “komercijalnim saharinom”, no svaki će iole bolji poznavalac žanra među filmskim skladateljima znati prepoznati one koji svakako spadaju među značajnije instrumentalne skladatelja moderne glazbe.

HARMONY VOCAL GROUP (1920-1950-ih): Popularno-umjetnički stil s korijenima u minstrelskom tipu glazbe i *Barbershop Quartetu*. Pomamu su započeli odlični Mills Brothers i Boswell Sisters ranih 1930-ih godina, no pravu popularnost stil zadobiva tijekom Drugoga svjetskog rata zahvaljujući velikim uspjesima the Andrews Sisters. Ranih 1950-ih snimalo je na stotine raznoraznih *harmony vocal groups* predvođenih hit-mejkerima McGuire Sisters, Ames Brothers, Four Lads i Hi Lo's. Dolaskom *rock'n'rolla* njihova popularnost, razumljivo, opada, no zahvaljujući obimnom snimljenom materijalu, nostalgičari 1960-ih i 1970-ih godina imali su i više nego dovoljno materijala za prisjećanje.

LOUNGE (1950-1960-ih; od 1990-ih): Još jedna podvrsta *easy listeninga* bazirana na raskošnom zvuku tzv. *post-swing big band* glazbe te posuđenim idejama iz svjetske riznice ritmova (već naveliko korištenih u *exotici*), kao i futurističkih aspiracija *space-age popa*. Iako možda ne toliko avanturički koliko spomenuti *exotica* i *space-age pop*, niti toliko banalan i sladunjav poput muzaka, *lounge* glazba hrabro je plovila srednjom strujom i tako bila i ostala privlačnom fanovima tradicionalnog i inog popa.

MOOD MUSIC: Nešto slično *easy popu* i *loungeu* no još pojednostavljenije: radi se o lako slušljivoj glazbi namijenjenoj pasivnom slušanju i stvaranju određenog ugođaja. Nije namijenjena pozornom slušanju, a najčešće se radi tek o melodiji praćenoj gudačima ili sintesajzerom, s možda pokojim solom te eventualnom improvizacijom.

MOVIE THEMES: Kao i u slučaju filmske glazbe, riječ je o sabranim kompozicijama iz nekoliko različitih filmova, s tim da se ovdje radi o kompilaciji filmskih tema koje podliježu nekim drugim pravilima (to su snimke i skladbe iz opusa određenog skladatelja i nisu vezane uz konkretni film), dok, primjerice, albumi filmske glazbe sadrže snimke iz samo jednog filma. Kao najčešće i najpopularnije primjere možemo navesti snimke muzaka te raznih pop orkestara.

MUSIC HALL (1910.-1960.): Najpopularniji tijekom ranog XX. stoljeća, ovaj žanr proizlazi iz britansko-glazbenih korijena skladatelja Noëla Cowarda i Anthonyja Newlya – izvođača pop-standarada i vodviljskih brojeva. Karakterizira ju kičasta dramatika, tzv. *sing along* pripjevi, korištenje limenih puhača, česta upotreba rogova, rezonantni glasovi, a sve popraćeno ili toptanjem nogama ili tihim pjevuckanjem. Uglavnom su to bili razni *variety shows* – varijetei koji su uključivali balade, odabrane operetne arije, minstrelske točke, komične izmjene izvođača na pozornici te monologe. Grupe Beatles, Kinks i Small Faces bile su među prvim bendovima koji su inkorporirali taj stil britanske glazbe u *rock'n'roll*, a slijedila ih je ekscentrična psihodelija Syda Barretta, Pink Floyd-a i ranog Davida Bowieja.

MUSICAL PLAY: Termin apliciran na svaki dramatski oblik koji sadrži glazbene brojeve (solo i zborske pjesme, plesne brojeve, itd.).

Najčešće se koristi za označavanje vrste popularnog *musical theatre* u kojem su spomenuti glazbeni brojevi integrirani unutar nešto sadržajnije radnje (ne nužno komedije).

MUSICAL THEATRE: Vrsta kazališne zabave koja kombinira dramu i glazbu, bez da nužno sadržava i povezanu radnju. Korijene vuče iz minestrelske predstave 19. stoljeća te brojnih uvezenih formi poput francuskog vodvilja i bečkih i engleskih opereta Gilberta i Sullivana. Rani se glazbeni teatar podijelio na tri manje grupe: na tzv. *musical comedy* s jednostavnijim pjesmama te svakidašnjim komičnim likovima i situacijama, potom reviju – vrstu varijetea te američku verziju operete romantične tematike s nešto kompleksnijim skladbama. Prvih nekoliko desetljeća XX. stoljeća *musical theatre* ovisio je uglavnom o zvijezdama poput Ala Johnsona i Fannyja Bricea; istovremeno započinje i koncentracija zabavne industrije oko broadwayske kazališne scene na kojoj je *musical* apsolutno cvao. Jedan od najvažnijih primjera žanra – *musical* "Showboat" – svojom je premijerom 1928. godine etabrirao nov standard ove glazbeno-teatarske forme integracijom likova, priče i glazbe. To zlatno doba *musicala*, koje je trajalo do sredine 1950-ih može se zahvaliti doprinosu Richarda Rodgersa, Oscara Hammersteina II, Lorenza Harta, Leonarda Bernsteina i ostalih. *Musical* je od samih početaka zvučnih filmova vršio velik utjecaj na film, a zvijezde poput Genee Kellyja, Freda Astaira, Ginger Rogers, Mary Martin i ostalih pomogle su proširiti njegovu popularnost diljem svijeta.

ORCHESTRAL POP (od 1940-ih): Popularna glazba u aranžmanu i izvedbi klasičnog simfoniskog orkestra. Kao primjer možemo navesti orkestralnu izvedbu pjesme "Yesterday" grupe Beatles, čiji je repertoar 1960-ih bio izuzetno popularan i pogodan za koncept *orkestralnog popa*. Neki simfoniski orkestri svoje postojanje temelje isključivo na izvođenju popularne glazbe, a kao primjer *par excellence* možemo navesti orkestar Boston Pops.

ORIGINAL SCORE (od 1920-ih): Izvorna glazba skladana kao zvučna pratnja filmu. S obzirom na veliku stilsku raznolikost filmskog žanra, široka je i stilska paleta glazbe koja čini jedan *originalni score*.

SHOW TUNES (od 1930-ih): Pjesme iz filmova i glazbenih predstava, uglavnom skladane od strane profesionalnog *songwritera* u izvođenju originalnih izvođača filma/predstave ili pak pojedinih solista koji i inače izvode različite *show tunes* uz tradicionalni pop repertoar. Bilo koja pjesma broadwayskog *musicala* može se smatrati *show tuneom*, bilo da je riječ o preludiju, interludiju, postludiju ili temi. Najpoznatiji skladatelji su Cole Porter, Richard Rogers, Frederick Loewe, Irving Berlin, Frank Loesser, Harold Rome itd.

SOUNDTRACK (od 1940-ih): *Soundtrack* albumi sadržavaju glazbu iz filmova i televizije, a najčešće se radi tek o pojedinim segmentima *scorea* upotpunjima pozadinsko-ambijentalnom glazbom te odabranim pjesmama. Devedesetih je godina postalo uobičajenom praksom produciranje albuma inspiriranih određenim filmovima i serijama.

SPACE-AGE POP (1950.-1960-ih; od 1990-ih): Podvrsta *easy listening* glazbe tematski orijentirana na budućnost. Sadrži inkorporirane egzotične elektroničke instrumente, poput teremina i hammond orgulja, s kojima se, u kombinaciji s inovativnim stereo snimateljskim tehnikama, postižu raznorazni futuristički zvukovi. Svoju je popularnost imala do polovice 1960-ih kad dolazi do infiltracije *rock* tehnika. Njen *revival* slijedi tijekom 1990-ih godina kad i alternativni *bendovi* poput Sterolaba počinju koristiti slične futurističke zvukove u avangardnom glazbenom kontekstu.

SPY MUSIC (c.1960-1970): Šezdesetih su godina filmskim ekranim gospodarili špijunski filmovi predvođeni James Bondom, najpoznatijim tajnim agentom svih vremena; usporedno s njima zavladala je i pomama za specifičnim žanrom glazbe nabijene adrenalinom i napetoscu koju su nazvali *spy music*. U konkretno Bondovom slučaju, glazba Johna Barryja zasigurno je postavila generalne temelje dotočnog žanra tako da slobodno možemo reći kako je sva *spy music* skladana nakon

toga bila svojevrsnom ekstenzijom bondovskog zvuka.

STANDARDS: Tijekom zlatnog doba *american popular song*, nekolicina vrlo talentiranih skladatelja (Jerome Kern, Irving Berlin, George Gershwin, Harold Arlen, Hoagy Carmichael, Cole Porter, Richard Rogers, Harry Warren, Fats Waller, Duke Ellington) skladala je velik broj pjesama dovoljno fleksibilnih i pogodnih za (najčešće *jazz*) glazbene transformacije. Izvorno su pjesme većinom bile namijenjene izvedbi unutar broadwayskih predstava ili hollywoodskih filmova. Nazvane su "standardima" jer su se zadržale kao stalni dio *jazz* i pop repertoara.

TELEVISION MUSIC (od 1950-ih): Žanr zabavne, *background* glazbe skladane za potrebe raznoraznih televizijskih serija. Kompilacijski albumi ovoga žanra većinom sadrže tzv. *opening theme-songs* (dakle teme koje se čuju tijekom uvodnih akreditacija) različitih aranžmana, a često su upotpunjene i određenim glazbenim brojevima iz serije. Proteklih se godina pojavio i trend brojnih *tribute collections* sastavljenih u čast određenoj seriji ili *showu*.

TIN PAN ALLEY POP: Odnosi se na tradicionalnu američku popularnu glazbu ranog 20. stoljeća kad se popularnost određivala ne brojem prodanih ploča, već brojem prodanih kopija notnih primjera. Tin Pan Alley bila je stvarna lokacija na Manhattanu (duž Zapadne 28. ulice, između Broadwaya i 6. Avenije) u kojoj su svoje urede imali gotovo svi glazbeni izdavači i skladatelji. Najvjerojatnije je zvezet koji su isti proizvodili prilikom sviranja/skladanja pjesama inspirirao pisca Monroe Rosenfelda da usporedi ambijent tog kvarta sa zvukom udaranja o limene lonce.

TORCH SONGS (cca.1930-1960): Nešto "žešća" verzija balada koja proizlazi iz američkog pop-standard kanona. *Torch songs* uglavnom se izvode s primjesom *jazz-swing* senzibiliteta, no prava *jazz* improvizacija rijetko da je dokraj naglašena: *torch* pjevači koriste pjesme kao sredstvo za dokazivanje vlastitog vokalnog umijeća, s naglaskom na zavodljivo-senzibilnoj interpretaciji. *Torch songs* tematski se bave ili romantikom ili tugaljivim slomljениm srdačcima.

TRADITIONAL POP (1940-1960-ih): Odnosi se na *post big band* eru, a prethodi popularnoj *rock'n'roll* glazbi. Proizašao je iz repertoara pjesama pisanih od strane profesionalnih skladatelja, a izvodio ga je solist uz pratnju orkestra ili manjeg *comba*. U tradicionalnom popu pjesma je u prvom planu, a ne način njezina izvođenja, dok kao izvođače možemo navesti i vođe orkestara te aranžere koji su osiguravali instrumentalnu pozadinu vokalistima.

VAUDEVILLE (1900-1920-ih): Nazvan po Vau-de-Vire dolini sjeverozapadne Francuske u kojoj su nastale prve popularne satirične pjesme, vodvilj je bio najpopularnijom formom kazališne zabave na prijelazu iz XIX u XX. stoljeće. Uglavnom je sadržavao lake i komične točke kombinirane s pantomimom, plesom, pjesmama i dijalogom. Vodviljske su trupe često posjedovale i trenirane životinje uz već nezabilazne akrobate, komedija te, naravno, plesače i pjevače.

VIDEO GAME MUSIC (od 1990-ih): Najčešće jedva zamjetna elektronička glazba koju čujemo u pozadini tijekom igranja video igara. U početku je ta vrsta glazbe bila jeftino producirana kičasto-iritantna kompjutorska glazba, no kako se sistem igara sve više razvijao, isto je činila i glazba. Sredinom '90-ih izdvojila su se dvojica skladatelja – Trent Reznor i Fluke – koji su se izvještili u miksanju elektroničke glazbe, *dancea* i *rocka*. Zanimljiva je činjenica da su upravo te rane godine i ti počeci *video game* muzike svojim sugestijama repetitivnih, hipnotičkih elektroničkih ritmova nedugo nakon toga postali svojevrsnim temeljem modernog *dancea* i *techna*.

VOCAL POP (cca.1940-1970-ih): Dosta se razlikuje od tradicionalnog popa koji je uglavnom temeljen na standardima u izvedbi Sinatre i Tonyja Bennetta. *Vocal pop* lakši je za slušanje i možemo ga kategorizirati negdje između popa i tzv. *easy listeninga*. Vrhunac doživljjava kasnih 1950-ih godina odnosno do vremena prije no što je *rock'n'roll* uspio infiltrirati u gotovo sva žanrovska područja popularne glazbe. •

Nova električna glazba*

Estetički i društveni konteksti popularne avangarde devedesetih godina

Marta Blažanović

Prodor električne plesne glazbe osamdesetih, a posebno devedesetih godina prošlog stoljeća bitno je obilježio *pop*-kulturu toga razdoblja. Nove tehnologije pružale su mogućnost novih zvukova te bržih i neobičnijih ritmova. Dominirajući plesni ritam učinio je tu glazbu gotovo opipljivom, tjelesnom, a jedini je moto bio – pokreni svoje tijelo u skladu s ritmom, pleši dokle možeš. U domeni novih mogućnosti glazbene tehnologije nicala su različita producentska rješenja, nastajali brojni podstilovi, neki su se tehnologijom inspirirali te njome uvijek iznova pokušavali dobiti nešto novo, pa time i odlazili u krajnosti, dok su drugi opet prepoznali da se njome može brzo i lako napraviti nešto “pitko” i to se dobro prodati nezahtjevnoj publici. Tako su se i unutar *techno-scene* devedesetih formirali tzv. *underground* i *mainstream*. *Underground* između ostalog karakterizira prisutnost eksperimenta. U načelu su eksperimentalne struje odmicali od prvotne biti popularne električne glazbe kao isključivo plesne, tjelesne i komercijalne glazbe te se posvetile svojevršnom filozofskom promišljanju novih mogućnosti koje su nove tehnologije ponudile u pogledu zvuka, tj. njegove egzistencije u novome mediju. Jedna struja eksperimentatora završila je u velikoj buci i, ostajući pri pojmu tjelesnosti glazbe, preispitivala granice percepcije i čak osjetilne podnošljivosti, dok je druga rješenje vidjela u domeni na granici čujnoga i potpunom minimalizmu.

Frankfurtska glazbena izdavačka kuća u prvoj polovici devedesetih imena *Force Inc.* izdavala je i jednu i drugu, pa i neku treću vrstu zvučnog eksperimenta. Koncentrirajući svoje djelovanje na nekomercijalnu električnu glazbu eksperimentalno-avangardnih tendencija, a često i određenog političkog naboja, ona je u centar svojega interesa stavljala problematiku vezanu za aktualni “duh vremena”, kojeg su obilježavali, i još uvijek obilježavaju pojmovi kao što su “mediji”, “digitalizacija”, “internet”, “globalizacija” itd. Savršeno odgovarajući teorijsko-filozofsku pozadinu nastojanja etikete *Force Inc.* i njezinih podetiketa njihov je osnivač Achim Szepanski prepoznao u tekstovima Gillesa Deleuzea i Félix Guattarija, pogotovo jednime od dvaju tekstova podnaslova *Kapitalizam i shizofrenija – Mille Plateaux (Tisuću platoa)*. Naime, upravo je taj tekst i izgledom i sadržajem odražavao procese promjene i uspostavljanja novih kriterija u ljudskom okolišu djelovanjem novih medija, kao i u samome mediju. Deleuze i Guattari su nudili alternativu svim vrstama organiziranih struktura ustrojenih prema načelu hijerarhije. Vidjeli su sve što nas okružuje u konstantnom i beskonačnom nelineranom protoku izmjena intenziteta i gustoća, i gdje je svaka točka tog kontinuma u svakom trenutku povezljiva s bilo kojom drugom točkom. Takav jedan sustav nazvali su rizomom – pojmom koji u botanici označava razgranate korijene mrežnog tipa.

Medijsko-društvena situacija naročito od devedesetih godina navoravamo izrazito je rizomskega tipa. S jedne strane tu su demokratizacija i nivelliranje na društvenom planu koji intenzivno traju kroz cijelu drugu polovicu prošlog stoljeća, a podrazumijevaju primjerice jačanje i širenje pojma *popa* i *pop*-kulture u odnosu na onu “visoku” ili “obiljnju”, i to prvenstveno posredstvom masovnih medija. Upravo *pop*, kao jedan sasvim eklektičan fenomen koji pod svojim okriljem okuplja vrlo raznorodne prakse, predstavlja jedno od najpogodnijih područja za širenje misli Deleuzea i Guattarija koja, “strujeći i umnožavajući se bez privilegije i hijerarhije”¹ (Murphy – Smith 2001) u *popu* prepoznaje “najveći potencijal za dalje povezivanje i razgranavanje”² (*ibid.*). *Pop* je za Deleuzea i Guattarija upravo taj “oblik mnogostrukosti” ili “rizom”³ (*ibid.*). S druge strane, proces digitalizacije sve diskurzivne sustave pretvara u oblik tzv. digitalnog ili binarnog koda, nizova nula

i jedinica. Univerzalizacija oblika informacije na taj način omogućava stvaranje određenih interaktivnih “kontinuma” u kojima sve može biti povezano sa svime u svakome trenutku. Paradigma rizomskoga ustroja je npr. internet – virtualni, nefizički, interaktivni prostor ili “mreža”, u kojoj su stvoreni uvjeti za prodor neverbalnih konfiguracija mišljenja i načina komunikacije i interakcije te čiji specifični sustav znakova izmijeđe zakonima lingvistike (v. Hartmann b.g.)⁴.

Jedna od podetiketa *Force Inc.* imena upravo *Mille Plateaux*, ostvarila je vezu s Deleuzeom i Guattarijem i na čisto glazbenom planu. U skladu s dugom tradicijom avangardnih pokreta unutar *pop*-kulture, koje su svoj status često dobivale na osnovu neobičnog i inovativnog odnosa spram glazbene tehnologije, i producenti *Mille Plateaux* su u središte svoga interesa stavili novi digitalni medij i njegove mogućnosti. Oni glazbeni materijal traže upravo u diskretnim zvukovima produkcije naizgled bešumnih digitalnih medija te ga, uz bezbrojne zvukovnosti sadržane u potencijalu softvera baziranog na nereferecijskom binarnom kodu, izlažu na sasvim transparentan, minimalistički način da bi se on u potpunosti mogao čuti. Time se skreće pozornost s prepoznavanja formi, harmonija ili melodija, jer one više kao takve ne postoje, na slušanje samog ponašanja zvuka, njegovog pojavljivanja, nestajanja, promjena u boji, teksturi ili brzinama. Glazba tako postaje zvukom, ili, specifičnim rječnikom Deleuzea i Guattarija: deteritorijalizacijom⁵ glazbenih konvencija zvuk se rješava svega što bi ga moglo činiti glazbom u klasičnom smislu i postaje tzv. “tijelom bez organa”. Digitalni medij je zapravo veliki virtualni rizom mogućnosti, a svaki je *track* samo jedan njegov djeti. Tzv. *clicks* su njegovi punktovi, sjecišta koja simboliziraju beskonačnu mogućnost povezivanja.

Eksperimentalna elektronika je prvenstveno glazba medijsko-povijesnog trenutka koji još uvijek traje. Zadnje desetljeće dvadesetog stoljeća bilo je upravo vrijeme afirmiranja digitalnih medija u društvenom i estetskom smislu, budući da u to doba oni postaju dominantnim i neizbjegljivim sastavnim dijelom ljudskog okoliša, a eksperimentalna električna glazba upotreboom tih medija u umjetničkoj produkciji pruža svojevrstan komentar suvremene medijske situacije sa stajališta glazbeno-medijske umjetnosti. Raspon praksi električne glazbe koje se mogu označiti u većoj ili manjoj mjeri eksperimentalnim vrlo je velik, od sasvim usredotočenih eksperimenata s medijem samim sa željom otkrivanja njegovih zvukovnih, no često ne i glazbenih karakteristika, do pravih *pop-tracks* plesnog ritma, čak i s vokalom, no koji ipak sadrže jasne deteritorijalizacijske momente (npr. prisustvo *clicks&cuts*, šuma u podlozi, dekonstrukcije vokala i sl.). Eksperimentalna elektronika u užem smislu, kao oblik umjetnosti koji rezultira iz kreativnog suočava-

* Ovo je dio diplomske radnje na Odsjeku za muzikologiju Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu (mentor: prof. dr. sc. Nikša Gligo).

1 “...flowing and multiplying...” (Murphy – Smith 2001).

2 “(...the greatest potential for...” (*ibid.*).

3 “...a form of multiplicity, a rhizome.” (*Ibid.*)

4 “Vieles deutet darauf hin, dass dieses Konzept des Rhizoms...” (Hartmann b.g.)

5 Deteritorijalizacija za Deleuzea i Guattarija predstavlja bilo kakvo filozofsko, umjetničko ili znanstveno stvaranje koje rigidnije sisteme dovodi u stanje kontinuiranog mijenjanja ili fluksa. Glazba je primjerice deteritorijalizirajuća kada je u njoj najvažniji zvukovni materijal, a ne npr. formalni odnosi i strukture. Suprotan pojam je reterritorializacija, tj. ponovno vraćanje u rigidno strukturirana stanja ili asimilacija u postojeće strukture.

6 “Then, every track is more a temporary interruption...” (Szepanski b.g.)

nja umjetnika s mogućnostima novih medija, po svemu sudeći ne želi postati "glazbom" u tradicionalnom smislu riječi. Ona naprotiv čini sve korake da bi glazbu kao takvu negirala i posvetila se čistoj digitalno stvorenoj ili uzorkovanooj (*sampleranoj*) pa manipuliranoj zvukovnosti. Sukladno novim medijima, koji podrazumijevaju stalni protok, izmjenu i mijenjanje te širenje rizomatskog tipa kroz beskonačna povezivanja, i eksperimentalna elektronika svoje *tracks* doživljava samo kao "privremeni prekid sposobnosti povezivanja prije nego fiksirano regularno djelo"⁶ (Szepanski b.g.) te se stoga može reći da su svi ikada nastali *tracks* samo varijante gotovo beskonačno mnogo mogućnosti različitih zvukovnosti sadržanih u specifičnoj formi novoga medija. Budući da je u svojoj biti vezana za novi medij, ona se u svojim manifestacijama želi kritički postaviti prema tome mediju. Zato ona ne koristi najnovije tehnologije za simulacije ubičajenih formi i odnosa kao što to, primjerice, čini komercijalna glazba koja također koristi nove medije. Eksperimentalna elektronika se želi osvrnuti na načela bivanja i funkciranja novoga medija, preispitivati njegove granice i naprsto što je bolje moguće iskoristiti mogućnost novih kreativnih sloboda koje on donosi. "Izgled" eksperimentalne elektronike koja prati suvremeniji razvoj medija uvijek će (ili bi barem trebao) ovisiti o "izgledu" i trenutnoj problematici medija kojim se služi. Tako je na samom početku bilo zanimljivo osluškivati što se događa pri reprodukciji oštećenih CD-a, a danas možda nove ideje sežu u područje konkretne interaktivnosti kroz digitalna zvukovna sučelja ili senzorske tehnologije. Digitalna tehnologija pritom u mnogim aspektima, u deleziansko-gatarjevskom duhu, eksperimentalnoj elektronici nudi mogućnost da nečujno učini čujnim, i to u smislu nečujnoga kao nečega izvanjskoga, kao nepoznatog, kao nebitnog, i kao skrivenog osjetilima u "normalnim" uvjetima. Priroda zvukovnoga materijala koji eksperimentalna elektronika iznosi, kao i načini na koje se taj materijal iznosi dokazuju izrazitu orijentiranost na procesualnost digitalnog medija, tj. proces postajanja glazbe zvukom koji postaje čujnim. Sama bit digitalnih medija, naime, ukazuje da je fokusiranje na objekt, formu, fiksirano djelo koje se može promatrati i analizirati stvar prošlosti te da bi nova umjetnost trebala stavljati težište upravo na procesualnost, operativnost, interaktivnost ili bilo koji drugi aspekt koji digitalni mediji prepostavljaju. Kontinuirani procesi deteritorijalizacije eksperimentalne elektronike koji se očituju manje u zvuku, a više u stalnim pronalaženjima novih mogućnosti povezivanja da bi joj se produžila aktualnost i postojanje, rezultat su stalne borbe sa

BeSTMUSIC d.o.o. GLAZBENA PRODUKCIJA – IZDAVAŠTVO

Specijalizirani smo za tonsko snimanje i produciranje ozbiljne glazbe.

Najsuvremenija tehnička oprema omogućuje nam visokokvalitetno snimanje priredbi i koncerata solista, zborova i orkestara te raznovrsnih ansambala. Prenosiva tehnika omogućuje nam dolazak do izvođača.

Vlastitim postrojenjem za proizvodnju CD-a možemo u izrazito kratkom roku ostvariti manje i veće naklade nosača zvuka.

Potražite nas na Internetu: www.bestmusic.hr
tel.: 01/ 61-98-469, faks: 01/61-98-468

snagama reterritorializacije koje eksperimentalnu elektroniku žele klasificirati i institucionalizirati. Takvi su postupci možda upravo posljedica staromodnog fokusiranja na glazbenost odnosno zvuk elektronike, koji je, unatoč mogućnosti stalnog uvođenja novih, nepoznatih zvukova, površnom slušatelju postao poznat upravo kao takav – "drugačiji".

S obzirom na rapidni razvoj medija i medijske umjetnosti će vjerojatno dobiti još puno prostora za širenje granica ljudske kreativnosti u smjerovima koje još ne možemo pretpostaviti. Samim time i znanost o umjetnosti čeka još puno posla u iznalaženju pravoga pristupa ovakvoj umjetnosti i glazbi, što je bila i jedna od glavnih dilema pri bavljenju i ovom temom. •

Citirana literatura

Murphy, Timothy S. – Smith, Daniel W. (2001). What I Hear is Thinking Too: Deleuze and Guattari Go Pop. *Echo: a music-centered journal*, 3 (1). http://www.echo.ucla.edu/Volume3-Issue1/smithmurphy/deleuze_and_guattari.pdf, nepag. (01.03.2006.)

Hartmann, Frank (b.g.). *Wunschmaschine, Rhizom. Wollüstige Wucherungen als Modellstrategie gegen die kapitalistische Flexibilisierung – Notizen zu einem medienphilosophischem Konzept*. <http://homepage.univie.ac.at/Frank.Hartmann/docs/rhizom.pdf>, nepag. (01.03.2006.)

Szepanski, Achim (b.g.). *Digital music & mediatheory*. <http://www.synesthesia.com/heterophonies/theories/pdf/szepanski-Digital-music>, nepag. (01.03.2006.) (Prijevod: Judith Funk.)

Prijedlozi za slušanje

Dntel (2001). *Life is Full of Possibilities*. Plug Research. PR320106CD.

Flanger (1999). *Templates*. Ntone. NTONE CD 33.

Mouse On Mars (1998/2003). *Glam. Sonig. Sonig* 03CD.

Oval (1996). *94 Diskont*. Mille Plateaux. MP 013 CD.;

Schneider TM (1998). *Moist. City Slang*. 08702-2.

Tilliander, Andreas (2001). *Ljud*. Mille Plateaux. MP 097 CD.

Various Artists (1995). *Folds and Rhizomes for Gilles Deleuze*. Sub Rosa. SR 099 CD.

Various Artists (1996). *Double Articulation > Another Plateau*. Sub Rosa. SR 110 CD. Various Artists (1996a). *In Memoriam Gilles Deleuze*. Mille Plateaux. MP 022 CD.

Various Artists. *Clicks & Cuts* serija. Mille Plateaux.

Various Artists. *Electric Ladyland* serija. Mille Plateaux.

Various Artists. *Modulation & Transformation* serija. Mille Plateaux.

<http://www.mille-plateaux.net/>



Zašto sam napisao 24 preludija i fuge?

Luka Marohnić

Zbirka preludija i fuga kao samostalno djelo prvi put je nastala na početku razvoja umjetnosti instrumentalne fuge, naime u 17. stoljeću, kada se takav oblik tek počeo postulirati. Riječ je o svesku *Ariadne musica* starog majstora Johanna Kaspara Ferdinanda Fischera (1665-1746) koji se sastoji od 20 malih preludija i fuga u različitim tonalitetima. Nedugo zatim, početkom 18. stoljeća, pojavila se sljedeća, najvažnija takva zbirka, nenadmašan dvostruki ciklus Johanna Sebastiana Bacha (1685-1750), imenom *Das wohltemperierte Klavier*, koji predstavlja vrhunac razvoja fuge i općenito maštovite i slojevite tehnike strogog¹ instrumentalnog kontrapunkta, a također i prvo djelo u kojem se očituje jasna slika temperiranog muzičkog sistema (24 različita durska i molska tonaliteta). Još je autora toga vremena pisalo zbirke ovog tipa različite po opsegu i značaju. Štoviše, uzorna forma fuge privlači skladatelje kroz cijelu povijest – ona im se nameće kao izazov, pri čemu je sposobna da čak i u najmladim stilskim pravcima (unutar 20. stoljeća) udovolji svakojakim načinima muzičkog izraza. Dokaz nam za to daju Dimitrij Šostaković (1906-1975) i Paul Hindemith (1895-1963), koji su se posvetili modernom kontrapunktnom radu; prvi je napisao 24 preludija i fuge za klavir u sasvim vlastitom stilu, a potonji zbirku od 12 fuga nad 12 različitih tonova, odijeljenih interludijima u smislu mostova, dok je cijelo djelo – imenom *Ludus tonalis* – uokvireno Preludijem i njegovim račnjim obratom. Meni, kao još jednom od autora u ovom nizu, predstoji na ovom mjestu objasniti zašto sam danas, u 21. stoljeću, odlučio napisati 24 preludija i fuge s obilježjima stila 17. stoljeća, i to u strogoj tehnici kakvu je podučavao J. S. Bach.

Nastojat ću da to objašnjenje bude rezultat jednog u stvari sasvim općenitog razmatranja o estetici zbirke 24 preludija i fuga u starom stilu kao cjeline, te rasprave o njenoj svrshodnosti, dakle i o praktičnim vrijednostima takvog djela.

Uzor razmatranju strukture zbirke 24 preludija i fuga bit će svakako Bachov *Wohltemperiertes Klavier I*, upravo zbog izrazite dosljednosti koju Bach pokazuje u tom aspektu. Važno je, u prvom redu, uočiti egzaktnu prirodu same tonalne strukture tog djela – unakrsno nizanje 12 durskih i 12 molskih² tonaliteta (dakle, svih), i to s obzirom na redoslijed tonova u kromatskoj ljestvici, s početkom u C-duru, odnosno c-molu. Ta je struktura sama za sebe upravo dvanaesttonskog karaktera, ali u smislu sličnom postulatu Schönbergove dodekafonije: svi se tonaliteti naime predstavljaju jednakim važnim i vrijednim, bez obzira na kojem su tonu kromatske ljestvice izgrađeni, a shodno činjenici da ih ima 24, svi se međusobno razlikuju – po karakteru i boji³. Zbirku preludija i fuga možemo zvati *ciklusom* samo onda kada ona po gore opisanom dvanaesttonskom principu objedinjuje sve tonalitete, koji se (u parovima dur-mol) nižu ili po Bachovom redoslijedu, ili po kvintnom krugu⁴. Ova definicija je stroga i isključiva; po njoj, recimo, Šostakovi-

1 Tehnika komponiranja koja, osim konvencije u smislu korištenja ograničenog broja simbola u notaciji, u svojoj osnovi sadrži barem jedan aksiom (temeljno pravilo) koji **nikada** ne tolerira namjernu iznimku, naziva se *stroga tehnika*. Palestrinin sustav pravila vokalne polifonije najčišći joj je reprezentant, dok se izrazito stroge skladbene tehnike, kao što je dodekafonija, pojavljuju mahom u 20. stoljeću.

2 Podjela tonaliteta na durski i molski predstavlja osnovnu karakternu klasifikaciju tonaliteta; pritom se kaže da je **karakter** danog tonaliteta durski, odnosno molski. Nadalje, pod izrazom "molski tonalitet" podrazumijevam sve varijante molske ljestvice, a to su prirodna, harmonijska, melodijska te dorska harmonijska ljestvica.

3 Bach u svom djelu dvanaesttonski karakter dodatno naglašava, uokvirujući svoje djelo ugrađivanjem svih tonova kromatske ljestvice u prvi preludij te u temu posljednje fuge.

čeva zbirka nije ciklus. Svojstvo cikličnosti ne treba, međutim, smatrati suviše važnim; na ovom mjestu ga zahtijevam uglavnom iz potrebe za razmatranjem što sofisticiranjeg tonalitetnog ustroja, i to u smislu više matematičke nego muzičke estetike.

Jednostavno je obaviti sljedeći zahvat: ako ciklus preludija i fuga podijelimo (načinimo tzv. *particiju*) u minimalan broj dijelova takvih da je svaki od njih podređen jedinstvenoj armaturi⁵, oni ujedno predstavljaju podjelu u maksimalan broj dijelova takvih da je svaki od njih, do na klasifikaciju muzičkih formi, jednak strukturiran kao i ostali – dobivamo naime parove preludij-fuga, svaki zasebno. Takve ću parove nadalje nazivati *dijelovi ciklusa*. Ovaj rezultat naziva se *dualnost⁶* tonalitetne i formalne strukture. Jednostavnijim jezikom govoreći, jednakovrijednost tonalitetu očituje se kroz istovjetnost formi koje uokviruju.

Potrebito je razmotriti uloge koje preludij i fuga, ovaj put kao zasebne muzičke tehnike, imaju u okviru čitavog ciklusa. Forme izrađene kao preludij, odnosno fuga, mogu se – po izboru teme, pristupu njenoj obradi i kontrapunktskoj tehnici koja pritom dolazi do izražaja – drastično razlikovati, pa ću ih stoga odvojeno sagledati u narednim odlomecima.

Fuga je vrlo stroga i uzorna tehnika koje je vrijedan rezultat redovito dojmljiv, dostojanstven muzički oblik. Prirodno ju je opisati prvenstveno po njenoj temi (može ih biti i više) pri izboru koje je fuga vrlo isključiva; po njoj nastaje čitav stavak, na način koji ću sada pokušati ukratko opisati. Takva melodija u konkretnom, opipljivom obliku, inducira one koje ju kontrapunktski nadopunjaju (tzv. protuteme); razlaganjem teme i njenih protutema⁷ po principu *primitive dekompozicije⁸* dobiva se skup tzv. *motivsko-karakternih elemenata* koji, zajedno sa tematskim materijalom, izgrađuje – posredovanjem *N-transformacijom*⁹ – okosnicu fuge, koja se proteže po cijeloj vremenskoj domeni i uključuje dovoljno nastupa same teme u izvornom ili preinačenom obliku. Toj okosnici, eventualno, u nekim trenucima pojedine dionice kontrapunktiraju slobodno. Ovime smo dotakli važan princip provođenja teme; kako ga općenito, a dovoljno dobro opisati?

U fugi se, naime, nastupi teme grupiraju u tzv. provedbe, koje općenito valja sasvim apstraktno poimati. Prije svega, potrebno je uvidjeti da su nastupi teme u fagi raspodijeljeni ravnomjerno po dionicama, koliko god je to moguće. Odlomimo u svrhu daljnog razmatranja završni dio fuge (koji također može donijeti temu neposredno prije kraja); ovačko okrnjena, fuga dade se rastaviti u dijelove od kojih se neki nazivaju provedbama, a ostali međustavcima, tako da vrijedi:

p1 – Postoje barem dvije provedbe.

p2 – Svaka provedba izlaze temu u izvornom obliku ili suprotnom kretanju (inverziji).

4 Dopuštam samo ova dva redoslijeda iz formalnih razloga; oni su jedini ekvivalentni tzv. automorfizmima cikličke grupe reda 12, koja je algebarski reprezentant dvanaesttonske ljestvice.

5 Ovdje se pod armaturom razumijevaju fiksirani predznaci određenog tonaliteta, koji se ispisuju na početku svakog muzičkog sistema.

6 Pojam je, s obzirom na kontekst, preuzet iz matematičke terminologije.

7 One sve zajedno predstavljaju *tematski materijal*.

8 Primitivna dekompozicija melodije *M* je skup karakterističnih homogenih motiva (takav se, po uzoru na definiciju prim-broja, naziva *prim-motiv*; primjer mu je poznati "motiv uzdaha") koji ujedinjeni tvore čitavu *M*. Takva dekompozicija nije nužno jedinstvena.

9 Radi se o čuvenim preslikavanjima kojima su se među prvima bavili polifoničari frankoflamanske škole. To su *transpozicija*, *horizontalni pomak*, *inverzija*, *augmentacija*, *diminucija* i *račji obrat*. Augmentacija i diminucija, kao i njihove specijalne varijante, nazivaju se jednim imenom *N-homotetija*. *N*-transformacije su posebno estetski zanimljive i, precizno i operativno definirane, pokazuju se dovoljnima za konstrukciju aksiomatike teorije kontrapunkta.

p3 – U svakoj su provedbi sve dionice podjednako istaknute s obzirom na karakterističnost i važnost melodijskih linija koje iznose¹⁰.

p4 – Fuga započinje prvom provedbom koja je podvrgnuta izvjesnim specijalnim zahtjevima. Sve dionice uključuju se u izvedbu fuge nastupom teme, i to u različitim trenucima; pritom prva dva nastupa imaju posebna imena, zovu se naime redom *dux* i *comes*. Prema duxu odnosi se *comes* u smislu dobro poznatog principa – konstrukcije odgovora – opisanog u svakom djelu o teoriji fuge (vidi iscrpan opis u [2], str. 107 ili [3], str. 84), koji ujedno osigurava egzistenciju protuteme, gore prešutno prepostavljene. Jasno je, prema p3, da prva provedba ne može završiti prije nego što svaki glas ne izloži temu.

p5 – Dvije provedbe odijeljene barem jednim međustavkom.

p6 – U međustavku nema nastupa teme.

Particiju s ovim svojstvima koja sadrži najviše provedbi nazivamo provedbena razdioba, za koju je moguće pokazati da je jedinstvena.

Zanimljivo je, na osnovu p1-p6, razmotriti ulogu augmentacije i (rjeđe) diminucije, odnosno *N*-homotetije, u provedbama teme. Pažljivim rezoniranjem dolazi se do zaključka da augmentacija (diminucija) teme kao nastup u provedbi nužno inducira sustizanje (tzv. *stretto*) s osnovnim oblikom teme odnosno inverzijom tog oblika u barem jednoj dionici, a često i u više njih. Lijepi primjeri tome su Fuga u es-molu, DWKL I, Fuga u c-molu, DWKL II, te *Contrapunctus VII* iz zbirke *Kunst der Fuge*. Do izvjesne mјere modificirana tema može nastupiti u bilo kojoj provedbi, osim, jasno, na mestu *duxa*. Mada se u prvoj provedbi ta modifikacija najčešće odnosi na tonalitetni odgovor i, shodno

10 Ovime se ne tvrdi da u provedbi tema mora proći kroz sve dionice. Primer tome je Fuga u f-molu, DWKL I, u kojoj svaka provedba nakon ekspozicije ima točno jedan nastup teme; to je u svojoj analizi Bachove zbirke oštroumno primjetio i obrazložio Hermann Keller (vidi [1], str. 64).

tome, na varijante moduliranja *comesa* (tako izmijenjeni *comes* može se i kasnije u fugi pojavljivati kao nastup teme), u fugama J. S. Bacha ne izostaje korištenje inverzije i *N*-homotetije. Promjeri takvog nahodenja su Fuga u Cis-duru, DWKL II (treći nastup teme odvija se u suprotnom kretanju), te *Kunst der Fuge* (Contrapunctus V, VI i VII, vidi [2], str. 348 ili [3], Anhang). Napokon, evo definicije fuge, pomalo filozofske i fraktalne prirode: *Ako je M kraća melodija, karakteristična i staložena, koja ima najmanje dvočlanu primitivnu particiju, fuga kojoj je M tema jest uravnoteženo razvijanje melodije M u strogom višeglasnom slogu po njoj samoj takvo da inducira gore opisanu okosnicu koja, bez završnog dijela, povlači egzistenciju provedbene razdiobe.*

Valja imati na umu da je gornje izlaganje samo skica teorije estetske fuge, koje se lako, po svom opsegu i zahtjevnosti, može protegnuti na više poglavљa. Ideja je međutim jasna; uzimajući je u obzir, fugu ćemo kao apstraktну formu najbolje predstaviti konstrukcijom niza muzičkih misli, koji će, razvijen u tematski materijal, inducirati niz fuga, u kojima će se raspoznavati svakojaki osebujni principi strukturiranja i biti njime ujedno opravdani. Pritom takav materijal treba sadržavati teme međusobno različite po karakteru i motivskoj osnovi, odnosno po metru i tempu, te prirodne principe baratanja elementima primitivnih dekompozicija istih, dakle i upotrebe tih elemenata u izgradnji stavka; uza sve to on ima u cjelini biti uravnotežen i potpun, u smislu da iscrpljuje dovoljno konkretnih kontrapunktskih zanimljivih, karakterističnih i sofisticiranih primjera, vrijednih po svojoj ljepoti. Ciklus preludija i fuga sada postaje idealno područje na kojem možemo razviti ovako zamišljenu predstavu, budući da se svrha takvog djela većim dijelom ostvaruje izlaganjem fuge s obzirom na njezinu slojevitost, te iskazivanjem njezinih odlika kroz što više osebujnih varijanti polifone kompozicije. To je *a priori* povod čitavom djelu; skladatelj, komponiranjem niza različitih fuga s ciljem da ih uveže u svezak, naslov kojeg će ih sve

Preludij i fuga XII u f - molu

2

FUGA.

57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116

objedinjavati, pokazuje da ne želi fugu u smislu kakvog niza pravila pomoću kojih će obraditi svoju temu koja mu je iz nekog razloga važna, već naprotiv, nastoji da se iz niza muzičkih misli, naime tema, ta ista pravila lijepog i dosljednog skladanja obznane u svojoj cjelebitosti, da, drugim riječima, njegova zbirka postane na čast apstraktnoj arhitektonici, a ne samo pukom zvučanju. Napokon, ovakvo rezoniranje potvrđuje da je fuga zaista tehnika, a ne forma jasno ocrtanog oblika!

Preludij je, kao forma, podređen fugi; ona ga po svojoj prirodi i tradicionalno zahtijeva, da s motivskog ili karakternog aspekta pripremi njen izlaganje, odnosno da je na izvjestan način naglasi kao krunu dosljednosti. Drugim riječima, preludij je svojevrstan temelj fugi, koja izrasta na dojmu koji on ostavlja (primjetimo koliko je po ovome važno suvereno vladanje konstruiranjem prve provedbe!). Preludij i fuga imaju jednu važnu zajedničku osobinu: oboje predstavljaju princip obrade neke kraće muzičke teme. Razlikuju se međutim u pristupu. Dok je fuga stroga forma – pogotovo pri odabiru teme i ostvarivanju odnosa *dux-comes* – preludij se odlikuje izrazitom fleksibilnošću svoje fiziognomije i konstrukcije tematskog materijala kojeg koristi; upravo se po navedenim osobinama ističe u ciklusu preludija i fuga, ukoliko se vodi računa o važnosti primjene različitih vrsta oblikovanja i kratkih, homogenih tema – tim više iz razloga što su ovi elementi općenito nepodobni za fugu. U zbirci *Das wohltemperierte Klavier* ima, primjerice, preludijski koji su dvoglasne (Preludij u fis-molu, DWKL I) i troglasne (Preludij u gis-molu, DWKL I) invencije, kao i onih zasnovanih na različitim varijantama akordičke figuracije (Preludiji u C-duru, c-molu es-molu i g-molu, DWKL I); neki donose fugete ili čitave fuge (Preludiji u Cis-duru, sv. II i Es-duru, DWKL I), a ima i takvih koji su izgrađeni kao stvari koncertnog oblika (Preludij u As-duru, DWKL I), pa čak i kao stvari sonatnog oblika (Preludiji u B-duru i f-molu, DWKL II). Preludij u E-duru, DWKL II, razvija svoj tematski materijal iz samo dvije note!

Sada ćemo, na temelju dosadašnjih razmatranja, aksiomatski ustavoviti ciklus preludijski i fuga i tako načiniti osnovu njegove estetike.

Ciklus preludijski i fuga, koji provodi sadržaj kroz armature sva 24 tonaliteta po gore utvrđenom redu zasniva se na sljedeća 4 postulata:

P1 Tonalitetna struktura dualna je formalnoj strukturi.

P2 Tonaliteti se međusobno razlikuju po karakteru i boji, no prema sadržaju, kojeg uokviruju, oni su jednakovrijedni.

P3 Dijelovi ciklusa međusobno se razlikuju po elementima sadržaja, no prema formi, koju utjelovljuju, oni su jednakovrijedni.

P4 Postoji dio ciklusa takav da predstavlja jedinstvo jednog preludija i jedne fuge.

Ovi postulati, djeluju li zajedno, povezuju u čvrsto jedinstvo sljedeća tri aspekta: tonalitetnu strukturu, formalnu strukturu i sadržaj, dakle fizičku realizaciju. Možemo reći da smo formulirali metodu po kojoj ciklus nastaje – s obzirom na nju, redoslijedom utvrđenim u drugom paragrafu, a u smislu konkretnih muzičkih formi, izlažu se karakteristične tehnike, čime takvo djelo, po egzaktnosti i strogosti kao osnovnim svojstvima metode, dobiva očekivanu didaktičku karakteristiku; ciklus preludijski i fuga postaje, zbog ciljane kontrapunktske raznovrsnosti, bogatim izvorom materijala u studiranju kontrapunkta i polifone kompozicije, kao što je *Wohltemperiertes Klavier* zbirka proučavanjem koje se mogu deducirati i izučiti sve ondašnje vrste instrumentalnog kontrapunkta i razumjeti klasična harmonijska načela.

Nakon svega, valja odgovoriti na pitanje koje je postavljeno u samom naslovu: zašto sam napisao 24 preludijski i fuge. Prethodna razmatranja vodio sam na osnovu pretpostavke da je riječ o djelu stvorenom na principima klasične umjetnosti kontrapunkta i harmonije. Kao što sam naveo u uvodu, takav je i moj ciklus preludijski i fuga; time možda dajem povod postavljanju pitanja zašto danas uopće pisati takvu glazbu. Možda bi se moglo reći da je moje djelo nastalo u krivo vrijeme, no postoje argumenti koji pokazuju suprotno. Nalazimo se u vremenu prilično poodmaklom od cvata klasične umjetnosti skladanja i općenito

stvaranja, što je upravo razlog sve izrazitijem mistificiranju tumačenja ondašnjih djela i obavijanju načela njenih tvoraca velom tajne; to međutim dovodi upravo do suprotnog željama i principima što su ih imali, primjerice, Bach ili Mozart, koji su stvarali muziku primjenjujući svoje golemo znanje, posljedicu prirode i razuma, na velike ideje i misli svog dubokog duha. Valja, naime, imati na umu da iza svake note njihovih djela stoji niz neoborivih argumenata klasične muzičke estetike; ona je doduše stvorena dijelom iz njihove muzike, no njena joj prirodnost, a time i opća prihvaćenost, pridaje istinitost. Bachov "Soli Deo Gloria" predstavlja – u agnostičkom tumačenju – upravo veličanje reda u svim stvarima, pa tako i u muzici; no najveća čovjekova moć leži upravo u razumijevanju i proizvoljnog formuliranju tog pojma i tek se velikim trudom istom može steći. Veliki su majstori, poput Bacha, svojim učenicima željeli prenijeti dio svog teško stečenog znanja i time im pomoći da sami u sebi promađu zametke onoga čemu su im se kod njih divili. Sjetimo se samo Johanna Philippa Kirnbergera (1721-1783) i njegova nastojanja da očuva Bachove skladbene metode! Danas se od njih, odnosno njihovih djela, to isto znanje iz izvjesnih razloga izbjegava primiti. Zna li se danas uopće što piše na naslovnoj stranici *Wohltemperiertes Klavier?* Stoji ovako: "na korist i uporabu glazbenoj mladeži željnoj pouke, kao i za zabavu onima koji su već vješti u ovom studiju." Svrha ciklusa preludijski i fuga o kojoj je prije bilo riječi krije se upravo u toj rečenici, koja se jednako odnosi na razvijanje umijeća sviranja klavira u smislu kojeg ju je Bach naveo, kao i na proučavanje i posjedično razumijevanje kontrapunktnog i harmonijskog sloga te izvjesnih muzičkih formi, oblikâ i tehnikâ.

Svojih 24 preludijski i fuge napisao sam s namjerom da na temelju tako konstruiranog materijala i stečenog iskustva načinim određene zahvate na teoriji fuge, koju su u svojim udžbenicima i raspravama obradili mnogi kontrapunktičari, primjerice Johann Joseph Fux (1660-1741) ili Luigi Cherubini (1760.-1842); cilj mi je, naime, napisati teorijsko-praktično djelo o estetici fuge, i to ne u smislu niza školskih pravila, nego na način da se fuga pokaže onakvom kakva zaista jest, dakle kao maštovita tehnika, s apstraktnog aspekta uokvirena strogom aksiomatikom izvedenom iz istih onih Bachovih fuga koje se sa školskog viđenja uglavnom smatraju nadnaravnim iznimkama, a time i potpuno nepogodnim za ekstrapolaciju bilo kakvih općenitih zaključaka – teorija fuge jedino na taj način može napokon izniknuti iz djela svoga najvećeg praktičara J. S. Bacha. Namjeravam, nadalje, osvježiti izraz teorija kontrapunkta i harmonije, koje su sastavni dio temeljite teorije fuge, koristeći, kao matematičar, formalno rezoniranje i nadmoćan logičko-simbolički jezik razvijen u posljednja dva stoljeća; riječ je o procesu *estetifikacije*, koji podrazumijeva formalizaciju aksiomatike i kriterija spomenutih dijelova muzičke estetike u korist jasnoće i jezgrovitosti. Napokon, želim detaljnim razmatranjem tokova kontrapunktnog mišljenja na osnovu vlastitog materijala u vidu – među ostalim – 24 preludijski i fuge učiniti još jedan korak prema naučavanju istinskog kontrapunktnog umijeća. Mislim da je pokušaj stvaranja jednog dosljednog, metodičnog, bogatog i iznad svega umjetničkog djela, kao što je ciklus od 24 preludijski i fuge, koristan – usudio bih se reći: čak i nužan – svakom glazbenom teoretičaru kao iskustvo, kako u umjetničkom, tako i u metodološkom smislu. Takvo djelo može zaokružiti svo znanje nastalo kroz godine proučavanja i stjecanja vještine, te postati primjer kako se i u današnje vrijeme može pisati glazba koja ne proizlazi iz hira za nečim novim i originalnim, nego iz dobro utemeljenog glazbenog znanja i pripadnih estetskih konvencija. ●

Literatura: [1] Hermann Keller: *Dobro temperovani klavir J. S. Bacha*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1975.

[2] Franjo Lučić: *Polifona kompozicija*, Školska knjiga, Zagreb, 1954.

[3] Salomon Jadassohn: *Die Lehre von dem Kanon und der Fuge*, Breitkopf-Härtel, 1897.

LISINSKI SUBOTOM 2006/2007.

BAYERISCHES STAATSORCHESTER
RADOVAN VLATKOVIĆ
&
SPLITSKI KOMORNÍ ORKESTAR

23. rujna 2006.

BAVARSKI DRŽAVNI ORKESTAR
Kent Nagano, dirigent

PAVLE ĐEŠPALJ, dirigent

14. listopada 2006.

NEDERLANDS PHILHARMONISCH ORKEST

26. listopada 2006.

NIZOZEMSKA FILHARMONIJA
Yakov Kreizberg, dirigent
Julia Fischer, violirija
Mario Penzar, orgulje

MARIMBA
18. studenog 2006.

Ivana Bilić
Katarzyna Mycka
Eriko Daimo
Bogdan Bacanu

DUBROVACKI SIMFONIJSKI ORKESTAR

ČEŠKI KOMORNÍ ORKESTR
&
PRAŽSKÝ KOMORNÍ SBOR

9. prosinca 2006.

ČEŠKI KOMORNÍ ORKESTR & PRAŽSKÝ KOMORNÍ ZBOR
Martin Turnovsky, dirigent

ORGAN MASTERS DUO LA OROPENDOLA

20. siječnja 2007.

MAJSTORI ORGULJA
Jose Luis Gonzales Uriol & Javier Artigas Pina

LEONIDAS KAVAKOS
violinista

3. veljače 2007.

ENRICO PACI, glasovir

SINFÓNIUHLJÓMSVEIT ÍSLANDS

17. veljače 2007.

ISLANDSKI SIMFONIJSKI ORKESTAR
Rumon Gamba, dirigent
Lilya Zilberstein, glasovir

АКАДЕМИЧЕСКИЙ СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР МОСКОВСКОЙ ФИЛАРМОНИИ

31. ožujka 2007.

АКАДЕМСКИЙ СИМФОНИЈСКИ ОРКЕСТАР МОСКОВСКЕ ФИЛАРМОНИЈЕ
Jurij Simonov, dirigent
Maksim Fedotov, violinista

BBC PHILHARMONIC ORCHESTRA MANCHESTER

17. travnja 2007.

Filharmonijski orkestar BBC iz Manchester-a
Gianandrea Noseda, dirigent

KUNGLIGA FILHARMONISKA ORKESTERN

21. travnja 2007.

STOCKHOLMSKA KRALJEVSKA FILHARMONIJA
Alan Gilbert, dirigent
Håkan Hardenberger, trublja

24. MUZIČKI BIENNALE ZAGREB & ZBOR I SIMFONIJSKI ORKESTAR MUZIČKE AKADEMIJE SVEUČILIŠTA U ZAGREBU

28. travnja 2007.

Aleksandar Kalajdžić, dirigent

KONCERT NA DAR

12. svibnja 2007.

Vesselin Stanev, glasovir

Cijene preplatničkih ulaznica 1000 i 800 kn.
Prodaja preplatničkih ulaznica na blagajni Dvorane i putem Interneta na adresi www.lisinski.hr.
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 pratrni, 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.

NOVO!!! OBTELJSKA PREPLATA

Preplatnici koji kupuju dvije iskaznice za ciklus Lisinski subotom, mogu za svoju djecu (do 18 godina), članove obitelji, kupiti preplatu uz 50% popusta (djeca preplatnička iskaznica bit će posebno označena).

Koncertna dvorana Vatroslava Lisinskog zadržava pravo izmjene programa.

Ciaccone iz Partite za soloviolinu u d-molu BWV 1004 – zvučni epitaf Mariji Barbari Bach

“Stara umjetnost ima jasno određen duhovni sadržaj. U prošlosti je umjetnost imala istu svrhu koju danas imaju knjige, da čuva i prenosi znanja. Nekada se nisu pisale knjige, nego se znanje iznosilo kroz umjetnička djela. U djelima stare umjetnosti mogli bismo pronaći mnoge ideje, ali samo ako ih znamo čitati.” (G. Gurdjieff, 1872-1949)

U razdoblju baroka, posebno u glazbi, često su se rabile zagonetke i skrivene poruke s brojevima. Tako su u djelima Johanna Sebastiana Bacha pronađene mnogobrojne šifrirane upute, neke na njegovo ime, a iz njegovih djela razabire se cijela teologija u brojevima i notama. Zahvaljujući violinistici i profesorici violine Helgi Thöne iz Düsseldorfa ova povezanost otkrivena je i u potpuno instrumentalnim djelima, kao i u 6 sonata i partita za soloviolinu. Ali ne samo to: Njezino tumačenje Ciaccone iz Partite u d-molu BWV 1004 kao “zvučnog epitafa”, nadgrobne ploče za Mariju Barbaru, svoje uporište ima, osim u mnogim simboličkim kombinacijama brojeva, i u skrivenim citatima korala. Od prvog do posljednjega takta Ciaccone u dubljim i srednjim tonovima prepoznaje se koral *Krist je ležao u okovima smrti* (“Christ lag in Todesbanden”). Mjestimice se pojavljuju i korali *Isuse, moja radosti* (“Jesus, meine Freude”) ili *Mojem dragom Bogu* (“Auf meinen lieben Gott”), *S nebeskih visina* (“Vom Himmel hoch”) i drugi. U nastavku slijedi prijevod teksta Helge Thöne, objavljen uz nosač zvuka naslovlan *Mormur*. Tekst je neznatno skraćen, a iz prijevoda je, odlukom urednika, izostalo tek nekoliko pojedinosti nebitnih za problematiku kojom se bavi, izostavljeno je i 14 uputa na korištenu stranu literaturu, a naslovi i pojedini stihovi koralnih napjeva prevedeni su govornim jezikom, jer se činilo da čitateljima u ovom kontekstu literarnost prepjeva stihova ne bi bila bitna.

Na temelju spoznaja Helge Thöne violinist Christoph Poppen ostvario je s vokalnim solistima ansambla *Hilliard* (Monika Mauch, sopran, David James, kontratenor, John Potter, tenor, Gordon Jones, bariton) projekt koji na zapanjujući način čini umjetničko sjedinjavanje virtuozne i harmonijski složene dionice violine sa strofama korala dostupno svim osjetilima, kada pjevači istodobno sa sologlazbalom zapjevaju pojedine stihove pjesama. Ono što riječi i notno pismo mogu samo analitički predstavljati na papiru, ovdje se može čuti vlastitim usšima.

Najiskrenije preporučam nabavu ovog nosača zvuka, koji je objavljen u izdanju ECM Records GmbH (www.ecmrecords.com) pod brojem ECM New Series 1765/461 895-2. Svojevrstan uvod u članak Helge Thöne je tekst Herberta Glossnera *Najskrivenije tajne harmonije*, također iz knjižice priložene istom nosaču zvuka, iz koje su i dijelovi ovoga uvodnoga teksta. (ur.)

Najskrivenije tajne harmonije

Herbert Glossner
Prevela Maja Petrović

Čak i onaj tko potpuno nespreman doživi Koncert za violinu Albana Berga, pozorno će slušati kada u drugom stavku, s početkom *Adagia* u 136. taktu, violina započne iznenadjujuću melodiju. No ako ne poznaje Crkvu i njezinu glazbenu tradiciju, neće moći prepoznati da je ovaj citat s upadljivim tritonosom, koji u prve četiri note postupno dosiže povećanu kvartu, Bachov. Knjižice s programom koncerta često su otkrivale zagonetku (kao i sam Berg u svojoj partituri). Koncert je posvećen Manon, mladoj violinistici i prerano umrloj kćerki Alme Mahler-Werfels,

koja je Bergu bila iznimno draga. Koncert nosi posvetu *U spomen jednog andela – Manon*, a u njemu se citira posmrtni koral *Dosta je!* (“Es ist genug!”) iz kantate *O vječnosti, ti gromovita riječi* (“O Ewigkeit, du Donnerwort”) BWV 60, prvo soloviolinom, a onda i u kvartetu klarineta. Ovo zapravo i nije zagonetka, no ipak je šifrirana poruka dostupna samo stručnjacima i onima kojima je posebno objašnjena.

Mogli bismo se prisjetiti i Bergove opere *Wozzeck*, scene u gostionici iz II. čina, u kojoj basovska tuba izvodi izrazito parodično, čak i “karikaturno”, jednu (nimalo tradicionalnu) temu korala. Ili bismo se mogli prisjetiti *Vojnika* (“Die Soldaten”) Bernda Aloisa Zimmermanna koji u izrazito napetoj ključnoj sceni u II. činu, u trostrukoj simultanoj radnji, *Capriccio, Corale e Ciacona* preklapa jedne preko drugih, a u trubama, trombonima i drvenim puhačima citira četveroglasnu obradu korala *To sam ja, ja to moram okajati* (“Ich bin’s, ich sollte büßen”) iz Bachove *Muke po Mateju*. I ovdje se ova puta nasljedeni materijal, koji ima bogatu povijest značenja, rabi za pojačano izoštravanje situacija na pozornici, i opet je dostupan samo školovanim, “znalačkim” usšima. I Paul Hindemith u svojoj londonskoj *Žalobnoj glazbi* (“Trauermusik”), skladanoj uz smrt kralja Georga V. godine 1936., u 4. stavku (*Largo*) kao iz daljine citira koral *Stupam tako pred tvoje prijestolje* (“Vor deinen Thron tret ich hiermit”) koji izvodi gudači orkestar i soloviola. Ne doduše u najpoznatijoj verziji melodije *Kada smo u najvećoj patnji* (“Wenn wir in höchsten Nöten sind”), nego onako, kako tu melodiju Bach koristi u jedinom sačuvanom koralu BWV 327, koji Hindemith ritamski citira u potpunosti, ali ga ipak harmonizira na svoj način.

Takvim i sličnim pristupom okrenula se nova glazba k tradiciji i uisto ju je vrijeme, u hegelovskom smislu, “ukinula”. Koliko je dubok povijesni jaz između 19. i 20. stoljeća, toliko je na primjer Felix Mendelssohn Bartholdy svojom svješnoscu o povijesti udaljen od bilo kakvoga skrivenog karaktera nekog citata. Kada Mendelssohn u svojoj 5. Simfoniji u d-molu op. 107, *Simfoniji Reformacije*, močno i bez riječi priziva luteranski koral *Čvrsta utvrda je naš Bog* (“Eine feste Burg ist unser Gott”), to se događa programatski, čak demonstrirajuće upadljivo u slavu sveopćega slaganja, dok Giacomo Meyerbeer u svojoj operi *Die Hugenotten* vrlo efektno upotrebljava taj koral, kao *leitmotiv* u dramaturgiji. Još jedno stoljeće unatrag, u vrijeme Johanna Sebastiana Bacha, skladatelja kojemu Mendelssohn može biti zahvalan koliko i ovaj njemu, protestantski je koral svakodnevno dobro, ne samo u zbornoj pjevanju, gdje se lošije održao, nego i u umjetničkoj glazbi, u kojoj crkvena glazba zauzima posebno mjesto.

O Bachovoj višestrukoj praksi da korale obradi za orgulje ili da ih se pjeva u kantatama i pasijama ovdje se ne mora ništa više reći. Veze tih korala s tekstovima napjeva, biblijskih odlomaka i s propovijednim tekstovima temeljito je istražena, kao i njihova supitna interpretacija u neverbalnoj igri koralnih preludija, također uz pomoć simbolike brojeva. Ali Bach je i u kantatama vjerovao isključivo melodijskom, a uisto vrijeme i teološkom sadržaju prenosive snage korala i poslužio se njima u svojoj duhovno-glazbenoj konцепцијi, kao što je to učinio 200 godina kasnije i Alban Berg u svojem koncertantnom revijemu. Smiono djelo dvadesetdvogodišnjega Bacha, *Žalobna glazba* (“Trauermusik”), *Božje vrijeme je najbolje vrijeme* (*Actus tragicus*, “Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit”) (BWV 106), pokazuje to u posebno očaravajućoj ljepoti tako da istovremeno uvodi 3 načina uporabe korala. Još prije završnoga korala blokflauta *Slava, pohvala, čast i plemenitost* (“Glorie, Lob, Ehr und Herrlichkeit”) alt kontrapunktira basov *arioso Danas ćeš biti sa mnom u raju* (“Heute wirst du mit mir im Paradies sein”) istodobno sa strofom *S mirom i veseljem tamo odlazim* (“Mit Fried und Freud ich

fahr dahin”); dok već u prvoj vokalnom stavku uvodnoga dijela obje blokflutne kao *cantus firmus* sviraju *Odluku o svom životu prepustio sam Bogu* (“Ich hab’ mein’ Sach’ Gott heimgestellt”) skupa s gambama i kontinuom upletenim u zboršku fugu *To je stari savez: Čujeće, moraš umrijeti!* (“Es ist der alte Bund: Mensch, du musst sterben!”) i svjetlim zazivom soprana *Da, dodi, Gospodine Isuse, dodi* (“Ja, komm, Herr Jesu, komm”). Alfred Dürr u svom komentaru skreće pozornost i na to da 18 strofa pjesme koja se citira “upadljivo odgovaraju slijedu misli našega teksta kantate” i uvjerljivo to pokazuje “uspoređujući najvažnije primjere”.

Sve dok je pastva mogla razabrati nježno započetu melodiju korala, Bach je mogao biti siguran da će se sjećati i njezinih riječi, barem prve strofe, što se od današnjih slušateljica i slušatelja danas zasigurno više ne može očekivati. Je li to razlog zbog kojeg Ton Koopman, u sklopu svog izvođenja Bachovih kantata, u uvodnom duetu vajmarske kantate *Milosdrno srce vječne ljubavi* (“Barmherziges Herze der ewigen Liebe”) (BWV 185) povjerava sopranu koralni napjev *Tebe zazivam, Gospodine Isuse Kriste* (“Ich ruf’ zu dir, Herr Jesu Christ”), koji se treba izvesti instrumentalno? On prije reda citira završni koral i odriče se “jedne od poznatih teoloških zagonetki, čak i da je slušatelj pred očima mogao imati tiskani tekst ovog korala”, kako to opisuje Andreas Bomba u knjižici objavljenoj uz snimku Halmutha Rillingsa koji na oboi (u lajpciškoj verziji na trublji) izvodi kićeni *cantus firmus*. U Koopmanovoj izvedbi *Plač, žalopijke, brige, strah* (“Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen”) (BWV 125) oboja željenom jasnoćom izvodi poznatiji koral *Isuse, moja radosti* (“Jesu, meine Freude”) koji je upisan u ariju tenora *Budi vjeran, svaka će se muka umanjiti* (“Sei getreu, alle Pein wird doch nur ein Kleines sein”). Završni koral *Što Bog učini, dobro je učinjeno* (“Was Gott tut, das ist wohlgetan”), koji se pojavljuje i u ostalim stavcima kantate, slijedi neposredno nakon toga – to su samo daljnje potvrde da Bach nije mogao prestati crpiti iz svojega bogatoga fundusa znanja, spoznaja i asocijacije. A, kada je već riječ o asocijacijama, nakon što se jednom opazi, ne može se zaboraviti činjenica da se u zadnjim taktvima *Fuge u c-molu* (BWV 871) iz drugog dijela *Dobro ugodenog klavira* pojavljuje početak korala *Zazivam te iz velike bijede* (“Aus tiefer Not schrei ich zu dir”), doduše iznenađujuće moduliran u durski tonalitet, koji je možda već skriven u molskoj temi.

Sve su ovo mostovi prema posve zapanjujućim mogućnostima koje se u 6 Bachovih skladbi za soloviolinu BWV 1001 do 1006 (prema autografu *Sei solo – Budi sam*) otvaraju violinistici i profesorici violine Helgi Thöne. Potaknuta pozivom na predavanje/koncert u godini obilježavanja Bachove smrti 1985. godine počela je istraživati obilježja Bachova bilježenja ritma i utvrdila da ritamske vrijednosti, ovisno o tome jesu li zabilježene četvrtinkama ili osminkama, predstavljaju odredene odnose brojeva. Kompozicije u *Sei solo* pojavljuju se u smislenom poretku: Sonata br. 1 u g-molu, Partita br. 1 u h-molu, Sonata br. 2 u a-molu, Partita br. 2 u d-molu, Sonata br. 3 u C-duru, Partita br. 3 u E-duru. No Helga Thöne u njima ne vidi samo plan koji se ostvaruje kroz slijed ljestvica – zapravo teološko određenje triju Sonata kroz inkarnaciju (Isus postaje čovjek/Božić), Muka/Uskrs i Duhovi – nego to i potkrijepljuje mnoštvom koralskih citata koji se pridružuju odgovarajućim crkvenim blagdanima. Štoviše, koristeći se gematrijom, prema kojoj slova abecede zamjenjuju određene brojeve (u ovom, najjednostavnijem slučaju A = 1, B = 2, itd., I/J = 9, U/V = 20, Z = 24), Thöne pronalazi analogiju koja ide još i dalje: Zbrajanjem notnih i taktnih vrijednosti ili tonova iz naziva sonata, pojedinih stavaka i taktova ili grupa taktova – to nije jedina lukavost – dobiva između ostalog i brojčane vrijednosti slova cjelovitog latinskog *Vjerovanja (Credo)*, Magnifikata i svaki put vlastoručni potpis “Johann Sebastian Bach” ili ostale upute na njegovo ime.

Već je bilo otkriveno da se u temi *Fuge iz Sonate u C-duru* nalazi prvi redak korala za Duhove *Dodi, Duše Sveti* (“Komm, heiliger

Geist”), no ne i njihova povezanost. Helga Thöne svoje tumačenje triju sonata potvrđuje jednom još više iznenađujućom kombinacijom. Sjetila se starog latinskog citata o Svetome Trojstvu, koji se može pronaći na nadgrobnim spomenicima, i na različite načine povezala brojčane vrijednosti slova iz citata s arhitekturom Sonata:

Ex Deo nascimur / Od Boga se radamo

In Christo morimur / U Kristu umiremo

Per Spiritum Sanctum reviviscimus / Kroz Duha Svetoga ponovno
ćemo živjeti

Trojstvena formula fascinira u svom uvjerljivom skladu središnjih vjerskih sadržaja. Tako je Helga Thöne slijedila njezine tragove i u *Partiti u d-molu*, posebno u završnoj *Ciacconi*. Ono što je bitno za njezinu tezu – da je Bach ovu *Ciacconu* napisao kao *Tombeau*, kao epitaf ili nadgrobnu ploču za svoju suprugu Mariju Barbaru, koja je posve neочекivano umrla 1720. godine – pored kombinacija tona, broja i riječi (i drugih korala) koje su bez svake sumnje već istražene – ipak je dominacija uskrste pjesme *Krist je ležao u okovima smrti* (“Christ lag in Todesbanden”). U snimci *Ciaconne* s Christophom Poppenom i solistima ansambla *Hilliard* umjetničko preplitanje virtuozne, harmonijski složene dionice violine s dionicama zbara postaje čuvstveno i “nečuveno” iskustvo.

Nema ni trunka sumnje da je u baroku postojala sklonost prema veseloj igri s brojevima i zagonetkama, pogotovo glazbenim zagonetkama s rješenjima u obliku kanona. Zasigurno je najpoznatiji primjer toga notni list koji Bach na slici Eliasa Gottloba Haußmanna (1747.) drži u ruci tako da oni koji ga promatraju mogu pročitati što na njemu piše. To je *Canon triplex a 6 voci*, zabilježen u 3 crtovlja – ali kako treba zvučati? Friedrich Smend ga je istražio i stvorio mnoštvo tumačenja koja počivaju na simbolici brojeva i brojeva Bachova imena. Brojevi 14 za B-a-c-h, 41 za J. S. B-a-c-h, 158 za J-o-h-a-n-n S-e-b-a-s-t-i-a-n B-a-c-h imaju pritom istaknuto ulogu.

Sa Smendom i nakon njega istraživanje je Bachovih djela na ovom području u drugoj polovini 20. stoljeća donijelo toliko uputa, da se o količini, odnosno o granicama brojevima šifriranih poruka može raspravljati. Jednima one mogu biti usko, a drugima široko postavljene, no sigurno je da su mašta i logika, razum i intuicija ovde često nerazdvojivo isprepleteni, da pronicljivost i spekulacija, već prema vlastitim premisama, provočiraju jasnoću ili prigor. Moralo bi biti jasno da današnja mjerila i sposobnosti spoznaje ne vrijede za neko drugo doba. Rečenica iz nekrologa, koji su Carl Philipp Emanuel Bach i Johann Friedrich Agricola 1754. napisali za Mizlerovu *Glazbenu biblioteku* (“Musikalische Bibliothek”) u Leipzigu, možda se može objasniti kroz uži rečenično-tehnički kontekst: “Ako je ikad neki skladatelj skrivene harmonijske tajne doveo do najvišeg stupnja umjetničke izvedbe, to je sigurno bio naš Bach.” Zašto (pritom) ne misliti i na “harmoniju svijeta”, na *harmonia mundi mathematica*, koja određuje kretanje zvježđa kao i glazbene temelje i zakone arhitekture? Na tajne koje se daju otkriti pomoću brojčane abecede, no u isto vrijeme želete ostati neotkrivene?

Muzikolog Hans Heinrich Eggebrecht podrobno se bavio citatom *B-A-C-H* kojim završava *Umjeće fuge* (“Kunst der Fuge”), a koji se, po riječima Carla Philippa Emmanuela Bacha iz uvoda prvog izdanja 1751., “poimence javlja na početku trećega dijela zadnje fuge”. Eggebrecht pridružuje i nastavak temi sastavljenoj od tonova Bachova imena, čita u njoj temu sastavljenu od tonova *B-A-C-H-CIS-D-CIS-D*, a potvrđujuću završnu klauzulu na *D* interpretira kao emfatičnu izjavu koja proizlazi iz čistoga potpisa: “Ja, BACH, želim doseći osnovni ton i to će učiniti. Povez sam s njime kao s tonom prema kojemu se odnosi cijelo djelo, polazišnim i cilnjim tonom cjelokupnoga glazbenog poretka.” Eggebrecht ide još dalje i povezuje ovaj egzistencijalni *statement* “u kršćanskom načinu rasuđivanja” s koralom kojim se Bach bavio na sarmtnoj postelji: *Stupam tako pred twoje prijestolje...* (“Vor deinen Thron tret ich hiermit”), *Uzmi moju dušu u svoje ruke....* (“Nimm meine Seel

in Deine Händ”), *Sine Bože, ti si me svojom krvlju izbavio od žerave pakla...* (“Gott Sohn, du hast mich durch dein Blut erlöset von der Höllen Glut”). I sve to iako je Eggebrecht, koji i ovo tumačenje očito smatra “nedokazivim”, na drugim mjestima izrazito skeptičan, kao odvjetnik za “znanstveničku trijeznost” i pred sve pokušaje tumačenja “simboličnosti” Bachove glazbe postavlja kao geslo “Oprez!”! Koral za orgulje, koji u prvom izdanju pod naslovom *Kada smo u najvećoj patnji* (“Wenn wir im höchsten Nöten sein”) (BWV 668a) zatvara *Umijeće fuge*, jer se “priateljima njegove muzike htjela nadoknaditi šteta” za nedovršeno djelo, Bach je u svoj tzv. lajpcшки rukopis unio pod novim naslovom *Stupam tako pred tvoje prijestolje* (“Vor deinen Thron tret ich hiermit”). U ovom izdanju, kako napominje Eggebrecht kao i prije Friedrich Smend, Bach je za razliku od originalne melodije proširio prvi redak korala na 14 tonova, a cijeli koral na 41 ton, što je gemitrijski prikaz njegova imena. “BACH, J. S. BACH oprema se za svoje posljednje putovanje k Božjem prijestolju”, kako kaže Smend.

Morimur, središnji dio trojstvene formule, označava umiranje kao prelaženje u život vječni. Kako u baroknoj, tako je i u Bachovoj svijesti duboko ukorijenjeno ovo temeljno kršćansko shvaćanje. S tim u skladu je i svjetonazor da je zemaljska glazba *figura*, slika i prilika nadolazećih nebeskih zvukova, koji dakle skriveni već postoje u zemaljskom svijetu. Jezik tonova i simbolika brojeva daju instrumentarij da bi istim takvim sredstvima ukazali na status takva šifriranja, na tajni karakter takva privida krajnje harmonije. Ovo smrti daje ključnu ulogu, koju u djelima Johanna Sebastiana Bacha nije teško dokazati. Primjeri za to su spomenute kantate, mogućnost da je *Ciaccona u d-molu* skladana kao epitaf, da je tema s *B-A-C-H* izručena na “osnovnom i cilnjom tonu”, i – napokon – promjenjena melodija i novi tekst korala *Stupam tako pred tvoje prijestolje*.

Na to se izričito poziva Paul Hindermith koji, citatom melodije na koju slušatelji nisu navikli, dodatno uvodi strani element. Koliko se svjesno ili nesvesno u operama Albana Berga i Aloisa Zimmermanna kao skladatelja sekulariziranoga 20. stoljeća odražava zemaljska bezizlaznost kao negativni odraz svake nade, kao *figura ex negativo* – a možda ipak, skriveno, i kao nada? – mora ostati otvoreno. Oba djela utječe u silovitu smrt. *Vojnici* (“Die Soldaten”) završavaju vrlo potresno latinskim *Očenašem, Wozzeck* djetinjastim, samo prividno bezazlenim no smrtno ozbilnjim *Hop, hop! Hop, hop! Hop, hop!* (“Hopp, hopp! Hopp, hopp! Hopp, hopp!”). Za razliku od toga, Bergov Koncert za violinu jasno izražava *morimur* Bachovim vlastitim notama: *Dosta je.* (“Es ist genug.”).

Tajni jezik – skriveni pjev u *Sei Solo a Violino*

Helga Thöne
Prevela Maja Petrović

Godine 1720. Johann Sebastian Bach složio je u ciklus šest djela za violinu bez pratnje kao svoj konačni čistopis. Naslov originalne partiture, koja se nalazi u Berlinskoj državnoj knjižnici, glasi:

Sei Solo. / à / Violino / senza / Basso accompagnato. /

Libro primo. / da / Joh. Seb. Bach. / ad. 1720.

Bach od 1717. do 1723. obavlja službu kapelmajstora na dvoru kneza Leopolda od Anhalt-Köthena. To je jedino vrijeme njegova službovanja bez crkveno-glazbenih obveza. Šest djela za soloviolinu (BWV 1001 do 1006) pripadaju dvama različitima vrstama djela. Riječ je o 3 četverostavačne sonate u stilu talijanske *Sonate da chiesa* i 3 višestavačne partite, suite koje čine plesni stavci. Sonate i partite su poredane po parovima:

Sonata u g-molu / Partita u h-molu

Sonata u a-molu / Partita u d-molu

Sonata u C-duru / Partita u E-duru

Usprkos ovome poretku ima povoda za sumnju da su sonate zamisljene i izvođene kao samostalni trodijelni ciklus. One tvore cjelinu zajedničke arhitektonske osnove. Očito su bile završene već 1718., što se može prosuditi na temelju Bachovog šifriranog datuma u 3. sonati. Prema novijim saznanjima zatvoreni ciklus triju sonata predstavlja 3 najveća blagdana crkvene godina: Božić – Uskrs – Duhovi.

Citatim korala, u obliku jednog ili više strofnih redaka, u ova su tri djela uzeti kao temelj, kao nečujni *cantus firmus*. Prvo sonati (*Sonata u g-molu*) pridodata je crkvena pjesma Bartholomäusa Ringwaldta: *Gospodine Isuse Kriste, Ti najveće dobro, Ti izvoru sve milosti* (“Herr Jesu Christi, Du höchstes Gut, Du Brunnquell aller Gnaden”). Druga sonata (*Sonata u a-molu*) u uvodnom stavku *Grave* sadrži prva 4 retka pjesme iz pasije *O, glavo puna krv i rana* (“O Haupt voll Blut und Wunden”), a treću sonatu (*Sonata u C-duru*) određuje Lutherova pjesma za Duhove *Dodi, Duše Sveti, Gospodine Bože* (“Komm, Heiliger Geist, Herre Gott”). Moguće je da se obje sonate u molu odnose na zemaljski život Krista, kako na inkarnaciju, tako i na muku i uskrnsnuće, dok treća sonata u duru upućuje na “nebesko” područje, na silazak Duha Svetoga.

Citatima korala koji se odnose na crkvene blagdane pripadaju odgovarajući gematrijski šifrirani liturgijski tekstovi (izjednačavanje slova i brojeva prema abecednom redu) kao i brojčane veze sa Starim i Novim Zavjetom.

Melodije korala, koje se kao *cantus firmus* nalaze u dionici violine, mogu se – uz pomoć dodatnih instrumentalnih ili pjevanih dionica – čuti ako se produže pojedini tonovi dionice violine. Crkvene pjesme su ritamski i metarski slobodnije obrađene budući da ih se moralno uvesti u dottični glazbeni tijek. To je prije svega jasno zato što je koralski citat identičan s nizom tonova iz teme fuge i podređen je njezinom ritmu (*Fuga u C-duru*). Ritamska sličnost kao i prelaženje glazbenih cezura kroz melodiju korala spriječavaju da se doslovno čuje sama poznata melodija pjesme – radi li se, dakle, o tajnom glazbenom pismu?

Često se može ispitati 2 ili 3 retka korala koji međusobno kontrapunkiraju i pritom ustanoviti da oni određuju harmonijski tijek neke fraze ili čak čitav jedan stavak. Poigravanje sa skrivenim koralskim citatom često se ostvaruje pomoću rastavljanja akorda u polifonom stavku u kojima se nalaze tonovi melodije, također i u izmjenjujućim položinama. Citati se također objašnjavaju i pomoću pratećih glazbeno-retoričkih figura i afektnih figura, koje pripadaju melodiji pjesme, ali ne “preslikavaju” stvarni tekst.

Akordi u *arpeggiu* u ovakvim djelima za violinu uvijek predstavljaju afekt veselja, otprilike kad figuriraju i harmoniziraju *Isuse, moja radost* (“Jesu meine Freude”) ili *Tome se mogu veseliti* (“Darauf kann ich fröhlich sein”). Nasuprot tome, silazni i uzlazni kromatski nizovi od 6 tonova simboliziraju *affectus tristitia*, afekt tuge, koji se odnosi na patnju, smrt ili smrtnost. Tako u ovoj glazbi bez riječi apstraktne tonske figure govore konkretnim pozadinskim jezikom, koji može biti dešifriran.

Koralski citat u *Ciacconi*

U rano proljeće 1720. Johann Sebastian Bach provodi 3 mjeseca u češkom Karlsbadu, u pratnji svoga gospodara, kneza Leopolda od Anhalt-Köthena. Na povratku u Köthen Bach iznenada saznaje za smrt svoje supruge Marije Barbare Bach (1684-1720.), koja je pokopana otprilike tjedan dana prije njegova dolaska, dana 7. srpnja. Izvješće iz *Glazbene knjižnice Lorenza Mizlera* (Leipzig, 1754.) glasi: “Nakon što je sa svojom bračnom družicom 13 godina proveo u sretnom braku, 1720. godine u Köthenu zadesila ga je velika bol. Bez obzira na to što ju je na odlasku ostavio živu i zdravu, ona je prije njegova povratka umrla

Primjer 1

CHRIST LAG IN TO - DES-BAN - DEN HAL - - - LE - LU - JA.

124

G FIS F E ES D CIS

C H B A GIS

Primjer 2

HAL - - - LE - - LU - JA.

CHRIST LAG IN TO - DES-BAN - DEN

248

HAL-LE-LU-JA.

Primjer 3

CHRIST LAG IN TO - DES-BAN - DEN HAL-LE-LU-JA,

Primjer 4

DEN TOD NIE - - - MAND ZWIN - - GEN KUNNT

16

D Cis C H B A

DEN TOD, DEN TOD

i već bila i pokopana. Prvu vijest da je bila bolesna i da je umrla primio je na ulazu u kuću.”

Naslovni list autografa *Sei Solo* ima kao nadnevak godinu 1720. Upotrebljeni notni papir potječe iz tvornice papira u Joachimstalu kod Karlsbada. Moguće je da je Bach donio papir s ovoga putovanja. Prema vodenome pečatu može se dokazati da je Bach rabio upravo tu vrstu papira. Pretpostavlja se da je konačni zapis 6 djela za violinu uslijedio nakon smrti Marije Barbare Bach i da su te 3 crkvene sonate dopunjene spajanjem s 3 partite. Druga među njima, *Partita u d-molu* (BWV 1004), s *Ciacconom* kao završnim stavkom, dodana je drugoj *Sonati u a-molu* (BWV 1003), pasijskoj sonati. Nečujni su citati korala temelj oba djela. “Smrt i uskrsnuće” zajednička je i skrivena, pozadinska tema ovog djela u a-molu kao i *Ciaccone*.

Smrt Marije Barbare mogla je biti pravi povod za skladanje ovih neobičnih pojedinačnih stavaka. Bach je njezino ime kriptografski, skriveno ugravirao u početak *Ciaccone*. Mnogi skladbeni postupci a i neglazbene konstrukcije upućuju na to da je ovaj “ples” napisan kao

“Tombeau” za Mariju Barbaru Bach, kao “zvučni epitaf” u spomen na nju.

Liturgijskim tekstovima te staro- i novozavjetnim brojčanim odnosima istaknute su u ovome djelu kršćanske vrline preminule i popraćene Posljednjem sudu molbama onoga koji ju je nadživio.

Varijacije trodijelne *Ciaccone* igraju se melodijom korala od njezinog prvog do posljednjeg tona. Uskrsna pjesma Martina Luthera *Krist je ležao u okovima smrti* (“Christ lag in Todesbanden”) uokviruje stavak koji završava dvostrukim usklikom *Aleluja* u zadnjem retku strofe – nada za uskrsnuće i život vječni. Uskrsnu pjesmu *Krist je ležao u okovima smrti* (“Christ lag in Todesbanden”) nije teško prepoznati u prva 4 takta *Ciaccone*: 37 tonova sadrže skriveni *cantus firmus* i time upozoravaju i na Kristov monogram XP, čija numerička vrijednost slova iznosi 37 (X = 22, P = 15 prema redu latinskoga alfabet). Ovdje citat korala i broj tonova

pronalaze analogiju i sklad. Sljedeća skupina od 4 takta, čiji je početak identičan s prvim taktom, pokazuje glazbeni tijek uskliku *Aleluja*, zadnjeg retka istog stiha korala (v. primjer 1).

Osam taktova kojima završava prvi dio (takt 124 i dalje) parafriraju ove iste strofne retke, ovoga puta u promjenjenom nizu akorda u čijem se donjem glasu u silaznom kromatskom nizu pojavljuje *CIS-H-B-A-GIS*, uz pratnju također kromatskog uzlaznog niza od 7 tonova u gornjem glasu (*G-FIS-F-E-ES-D-CIS*). Oba su vanjska glasa dakle u *affectus tristitiae*, u afektu tuge (v. pr. 2).

Krist je ležao u okovima smrti (“Christ lag in Todesbanden”) i dvostruki usklik *Aleluja* zaključuju poput koralskoga *cantus firmus* i treći dio *Ciaccone* (takt 248 do kraja, v. pr. 3).

Drugu strofu uskrsne pjesme *Nitko nije mogao nadvladati smrt* (“Den Tod niemand zwinngt kunnt”) označavaju kao *cantus firmus* oštro punktirani ritmovi prvi varijacija za koje je moguće da se odnose na neumoljivost smrti (v. pr. 4).

Nitko nije mogao nadvladati smrt
Od svih ljudi;
To je sve zbog našeg grijeha,
Nije se mogla naći nedužnost.
Odatle je ubrzo došla smrt
I uzela nas u svoju vlast,
Držala nas je uhvaćene u svom carstvu. Aleluja.

I ovdje se slova iz Bachovog imena nalaze u silaznom kromatskom nizu *D-CIS-C-H-B-A*, u ovoj simboličnoj figuri boli, i povezuju se sa *Smrt, smrt* (“Den Tod, den Tod”), *D-CIS-B-A* (taktovi 1 do 48), što je uglazbljeno u motivskoj rascjepljenosti. U svojoj ranijoj kantati *Krist je ležao u okovima smrti* (“Christ lag in Todesbanden”) (BWV 4) Bach je ovaj tekst korala na isti način postavio kao duet za soprani i alt (v. pr. 5).

Kamo da pobegnem (“Wo soll ich fliehen hin”) i *Ti zapovijedi svoje puteve* (“Befiehl Du Deine Wege”) zamjenjuju jedan drugoga. Žurni pokreti bježanja “preslikani” su nizovima tridesetdruginki koje promjenom artikulacije *iz legata u non legato* ostavljaju dojam iznenadne žurbe (v. pr. 6).

Jasna promjena afekta počinje širokom *arpeggio-pasažom* (88. takt): *Isuse, radosti moja* (“Jesu, meine Freude”) – melodija pjesme

prepoznatljiva je u visokom diskantu – prvi je citat koji se harmonizira u arpediranim akordima (afekt veselja). Riječ “radost” u tijeku jednog takta figurira kroz sitnije notne vrijednosti (v. pr. 7).

Afekt radosti vrijedi i za sljedeći dvoredni koralski citat *U strahu i nevolji uzdam se u svoga dragoga Boga* (“Auf meinen lieben Gott trau ich in Angst und Not”) sa završnom molbom *Daj nam strpljenja u vrijeme patnji* (“Gib uns Geduld in Leidenszeit”). Na riječ “strpljenje” zazvuči uzlazno A-B-H-C, na riječi “vrijeme patnji” silazno C-H-B-A. Na ovaj se način figuriranjem komentiraju i pojedine neobične riječi ove beztekstne, potpuno instrumentalne glazbe, koja k tome sadrži i Bachov potpis u mnogo oblika.

Srednji je dio *Ciaccone* u D-duru, s obje strane okružen odlomcima u d-molu. U središnjim se varijacijama toga središnjega dijela kroz svejetle durske trozvuke poput signala razliježu fanfare praćene ponavlja-

jućim efektima udaraljki; violina oponaša bubnjeve i trublje. Ovo može biti uputa na “nebesko” područje, možda na onoga koji će doći upravljati živima i mrtvima, a čije će kraljevstvo i posljednji sud najaviti fanfare (v. pr. 8).

Ako se odvrati od vlastitoga “vremena patnji”, pogled se upravlja na patnju Krista: *Isuse, sada ču razmišljati o Tvojoj muci* (“Jesu, Deine Passion will ich jetzt bedenken”) i *Duboko u mom srcu u svo vrijeme i sat blista samo Tvoje ime i križ, to me raduje* (“In meines Herzens Grunde Dein Nam’ und Kreuz allein funkelt all’ Zeit und Stunde, drauf kann ich fröhlich sein”). U posljednjim koralskim recima durskoga dijela opet nastupaju četveroglascni akordi načinom *arpeggia*, što pojačava afekt radosti: ...tome se mogu veseliti (“...darauf kann ich fröhlich sein”).

I kao završna pjesma slave: *Najvišemu budi slava, čast i hvala* (“Dem Höchsten sei Lob, Ehr’ und Preis”). Treći i posljednji odlomak *Ciaccone* počinje koralskim retkom *Hvali, dušo moja, Gospodina* (“Nun lob, mein Seel’, den Herren”) i ponavljanjem koralskog citata iz prvog dijela: *Budi volja Tvoja, Gospodine Bože, kako na nebu tako i na zemlji* (“Dein Will gescheh, Herr Gott, zugleich auf Erde wie im Himmelreich”).

Na kraju se ponovno pojavljuje uskrsna pjesma *Krist je ležao u okovima smrti* kojom je Johann Sebastian Bach uokvirio *Ciacconu*, svoj *tombeau Mariji Barbari Bach*:

*Krist je ležao u okovima smrti
Onaj koji je umro za naše grijeha,
Opet je ustao
I donio nam život.
Zato trebamo biti radosni,
Slaviti Boga i biti mu zahvalni
I pjevati Aleluja.
Aleluja!*

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: _____

Forma i/ili vrsta i/ili žanr

Nikša Gligo

Da li je fuga vrsta, forma ili tehnik?

Ovo pitanje postavlja Carl Dahlhaus u svojoj značajnoj raspravi u problemu vrsta u Novoj glazbi,¹ no ne zato da bi na njega ponudio odgovor, nego zato da bi pokazao kako je teško uspostaviti ma kakvu sveobuhvatnu teoriju glazbenih vrsta. Ako ipak pokušamo odgovoriti na to pitanje, imajući, recimo, u vidu Bachovo *Umijeće fuge*², odgovor bi bio posve beskoristan jer je jedina mogućnost fugu držati i vrstom, i formom, i tehnikom. No Bachova namjera očito nije bila stvarati zabunu jer je fuga, kako je on shvaćao (a kako je, ponajprije zbog njega, shvaćamo i mi danas) doista sve to!

U muzikologiji se prema teoriji glazbenih vrsta pokazivao promjenljivi interes i taj je interes, kada je postojao, bio različito kritički intoniran. Ako se pogleda u kapitalne priručnike, uočit će se da prvo izdanje znamenite njemačke enciklopedije *Glazba u povijesti i sadašnjosti [Die Musik in Geschichte und Gegenwart; kraćenica: MGG]* (1949-1986) uopće ne sadrži natuknicu "Gattung" (premda se, kako je razvidno iz 17. sveska s kazalom, pojam ipak rabi na nekoliko mjesta), treći, predmetni svezak Riemannovog *Leksikona* (1967) također ga uopće ne obrađuje. No u novome izdanju *MGG-a* (kraćenica: *NMGG*), u kojem su (dovršeni) predmetni svesci odvojeni od (još nedovršenih) svezaka s osobama, u 3. se svesku pojmu posvećuje impozantna monografija koju je napisao Hermann Danuser.³ U novome izdanju *Novoga Groveovog rječnika glazbe i glazbenika [The New Grove Dictionary of Music and Musicians; kraćenica: GroveD²]* obrađuje se pojam "žanr"⁴, koji – kako ćemo vidjeti kasnije – u (hrvatskom) glazbenome nazivlju ne bi trebao značiti isto što i vrsta.

1993. godine je možda najveći izdavač muzikološke literature na njemačkom govornom području, Laaber-Verlag iz Laabera, započeo izdavati knjige iz serije *Priručnik za glazbene vrste [Handbuch der musikalischen Gattungen]* u kojima su posebno obrađeni simfonija, koncert, sonata, gudački kvartet, glazba za instrumente s tipkama, solopopijevka, misa, motet, oratorij, pasija i opera, a u posljednjoj je, 15. knjizi, koja je izdana 2005. godine pod naslovom *Teorija vrsta [Theorie der Gattungen]*, urednik cijele serije Siegfried Mauser sakupio niz relevantnih rasprava koje bi zasigurno opet morale aktualizirati teoriju glazbenih vrsta. Mauser je u ovu knjigu uvrstio i dvije kapitalne ranije Dahlhausove rasprave ("Što je glazbena vrsta?" ["Was ist eine musikalische Gattung?"] iz 1974. i "O teoriji glazbenih vrsta" ["Zur Theorie der musikalischen Gattungen"] iz 1982. godine), potvrdivši tako da je ovaj ugledni njemački muzikolog (koji je preminuo 1989) itekako utjecajan i u današnjim razmišljanjima o problemu glazbenih vrsta. To se uostalom može uočiti i u knjizi njegova učenika Hermanna Danusera *Glazba 20. stoljeća [Die Musik des 20. Jahrhunderts]*⁵ koja temeljito propituje održivost sustava glazbenih vrsta i u glazbi 20. stoljeća unatoč

1 DAHLHAUS, Carl, Die Neue Musik und das Problem der musikalischen Gattungen, u: *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz: Schott, 1978, str. 72.

2 Usp. npr. EGGBRECHT, Hans Heinrich, *Bachovo "Umijeće fuge". Pojava i tumačenje* (prijevod i obrada: Nikša Gligo), Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, 2005.

3 V. DANUSER, Hermann, *Gattung, NMGG*, sv. 3, 1995, str. 1042-1069.

4 V. SAMSON, Jim, *Genre, GroveD²*, sv. 9, 2001, str. 657-659.

5 V. DANUSER, Hermann, *Die Musik des 20. Jahrhundert (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft)*, sv. 7), Laaber: Laaber-Verlag, 1992².

tomu što ga je glazba sama u nekoliko navrata dovodila u pitanje.

U našoj se znanstvenoj, stručnoj i pedagoškoj literaturi pojам glazbene vrste rabi vrlo rijetko, ako već, onda posve nediferencirano u odnosu na pojам forme: Drugim riječima, umjesto vrste, tamo gdje je značenje toga pojma nedvojbeno različito od pojma forme, govori se i piše o formi. Primjera je toliko da ih je ovdje nepotrebno pojedinačno navoditi. Namjera mi je zato ovdje ukazati na očito razliku između ta dva tehnička pojma, odnosno stručnih riječi, tj. upozoriti na potrebu diferencijacije među njima kada je god to moguće. A osim toga bih želio upozoriti da u glazbenoj terminologiji pojам žanra ne bi trebao imati isto značenje kao pojам vrste.⁶

Pogledajmo najprije dvije relevantne definicije glazbene vrste:

OVAKO JE DEFINIRA VEĆ PRETHODNO SPOMINJANI CARL DAHLHAUS:

"U nauku se o glazbi pojам vrste... od antike rabi za dijatoniku, kromatiku i enharmoniku kao za tonske rodove... , a od 18. stoljeća za 'umjetničke forme' kao što su motet, madrigal i gudački kvartet. Izrazi vrsta ('glazbena vrsta', 'skladbena vrsta') i forma ('umjetnička forma') često se rabe kao istoznačnice ili pak s elastičnim razgraničenjem. No teorija vrsta se ipak razlikuje od nauka o oblicima ako se prihvati činjenica da kakva određena forma, doduše, može ali ne mora biti definicijska značajka kakve vrste, a da onda, ako već jest, nije jedina značajka."⁷

2) A ovaku vrstu definira Ferdinand Hirsch:

"Skupine glazbenih djela koja su međusobno podudarna po svrsi, sastavu, izboru teksta odnosno izvedbenoj praksi, a posve su međusobno neovisna po stilu i formi. U glavne vrste idu, među ostalim, solosonata, gudački kvartet, solokoncert, simfonija, solopjesma, kantata, oratorij, opera..."⁸

U Dahlhausovoj se definiciji upozorava na razliku između vrste i forme, u Hirschovoj pak između vrste, stila i forme. Prva definicija tek usput upozorava na povijesnu promjenljivost kategorije vrste, u drugoj tu promjenljivost djelomično podrazumijevaju različite odrednice vrste (svrha, sastav, izbor teksta, izvedbena praksa...). Primjeri za vrste što ih se nudi u drugoj definiciji djelomično su podudarni s vrstama koje se obrađene u seriji *Priručnik za glazbene vrste* što smo ga već spominjali.

6 To je, doduše, etimološki teško dokazljivo jer engleska i francuska riječ "genre", talijanska riječ "genero" i španjolska riječ "género" dolaze od starogrčke riječi "γένος", odnosno od latinske riječi "genus". Kada smo već kod etimologije, potrebno je naglasiti da je ovu skupinu riječi točnije na hrvatski prevoditi kao "žanr" nego kao "vrstu", a to zato što "vrsta" više odgovara skupini riječi kojima je etimološka osnova starogrčka riječ "είδος", odnosno latinska riječ "species" (francuski: "espèce", engleski: "species", talijanski: "specie", španjolski "especie"). Evo odmah i primjera: Kapitalna knjiga Charlesa Darwina *On the Origin of Species* (1859) na hrvatski se prevodi kao *Postanak vrsta*.... Naravno da ovdje "vrsta" ne znači isto ono što znači u pojmu "glazbena vrsta", premda bi se dalo zamisliti postavljanje hipoteze po kojoj bi i sustav glazbenih vrsta u 19. stoljeću mogao biti posljedica utjecaja Darwinove teorije vrsta (slično kao i teorija organskoga rasta u normativnoj teoriji glazbene forme). No ta bi hipoteza bila proizvoljna jer, kako ćemo vidjeti, kategorija glazbene vrste postoji mnogo prije 19. stoljeća.

7 DAHLHAUS, Carl, *Gattung*, u: DAHLHAUS, Carl - EGGBRECHT, Hans Heinrich (ur.), *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, sv. 2, Mainz - München: Schott - Piper, 1992⁴, str. 102.

8 HIRSCH, Ferdinand, *Das grosse Wörterbuch der Musik*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1984, str. 171.

Dahlhaus će, međutim, u nastavku svoga članka upozoriti na činjenicu da je baš zbog povijesne promjenljivosti kriterija po kojima se određuju glazbene vrste ponekad potrebno razlikovati vrstu od forme:

“Kriteriji po kojima se određuju vrste podložni su povijesnim promjenama. Dok je do 18. stoljeća podjela na vrste ponajprije polazila od (liturgijske, predstavljačke, druževne ili zabavljajuće) funkcije, od strukture teksta (stiha, proze) i od tehnike skladanja, u novijoj glazbi vrste obilježavaju sastav, forma i estetski karakter. Značaj vrste je u funkcionalnoj glazbi veći i supstancijalniji no u autonomnoj: Čim se uspostavio odnos između svrhe, koju je trebala ispuniti glazba, i određenih struktura sloga i tehnika skladanja koje se dalo učvrstiti kao tradirajuće norme, nastala bi kakva vrsta. Za razliku od toga je autonomna koncertna skladba mogla načelno postojati kao individualna tvorba, neovisna o tradiciji vrste. Povijesne promjene kojima su izložene glazbene vrste ponekad toliko zadiru u njihovu supstancu da možemo posumnjati radi li se na kraju kakva razvoja uopće o istoj vrsti: Motet 13. i 17. stoljeća nemaju nijednu zajedničku značajku, a također su iz temelja različite društvene funkcije, vrsta teksta te struktura sloga i izvedbena praksa.”⁹

Hermann Danuser navest će zanimljivu leksikografsku posljedicu povijesnih promjena u kriterijima određivanja vrsta:

“[U prvome izdanju] enciklopedije *Glazba u prošlosti i sadašnjosti [Die Musik in Geschichte und Gegenwart]*... opera se kao vrsta obrađuje u jednom jedinom članku (riječ je o natuknici u 10. sv. iz 1962. st. 1-89 – op. N. G.), dok se u drugome izdanju (1994-1998 – op. N. G.) povelj računa o posebnosti povijesnih pojava glazbenoga teatra kroz mnoštvo posebnih natuknica o vrstama (započevši od *Azione teatrale, Festa teatrale*).”¹⁰

Ovdje, se, dakle, ne upozorava samo na to da opera ne može biti forma nego vrsta, i to vrsta koja se kroz povijest opet dijeli na posebne podvrste koje opet definitivno nisu forme.

Na internetskoj stranici http://gattungen_und_formen_der_musik.know-library.net/ (pristup 9. srpnja 2006) nudi se niz zanimljivih primjera za odnos između različitih vrsta i njima pripadajućih formi koje je korisno bolje promisliti. (Ovdje donosimo samo neke od navedenih primjera za forme koje idu pod određene vrste.)

Arija – forme: rana operna arija, arija *da capo*, kavatina, rondo-arija

Fuga – forme: permutacijska fuga, dvostruka, trostruka i četverostruka fuga

Kanon – forme: strogi kanon, kružni kanon, spiralni kanon, enigmatski kanon

Karakterni komad (također *lirska komad*, *žanrovski komad*)

Koncert – forme: vokalni koncert, instrumentalni koncert, solokoncert, dvostruki i trostruki koncert, *sinfonia concertante*

Koral – forme: *accentus*, *concentus*

Madrigal – forme: madrigal 14. stoljeća, [madrigal 16. stoljeća – nadopuna N. G.] solomadrigal, koncertantni madrigal

Misa – forme: gregorijanski koral, rekвијem¹¹

Motet – forme: proimitirani motet, zborski motet itd.

Opera – forme: *opera seria*, *opera buffa*, opereta, komična opera¹²

9 DAHLHAUS, Carl, *op. cit.* u bilj. 7, str. 102.

10 DANUSER, Hermann, *op. cit.* u bilj. 3, st. 1044. - Članak “Azione teatrale, Festa teatrale” Raymonda Monellea objavljen je 1994. u 1. svesku predmetnoga dijela *NMGG-a*, st. 1101-1106.

11 Dok gregorijanski koral može predstavljati određenu formu (npr obzirom na transkripciju određenoga izvornog zapisa), rekвијem definitivno ne može biti forma mise kao vrste nego je isto tako vrsta kao “misa za mrtve”. (Op. N. G.)

12 Primjeri za formu ovdje su izrazito polemički jer bi se prije moglo o njima govoriti kao o podvrstama opere kao vrste. Zapravo je ovo jedna od prilika (o ostalima ćemo govoriti kasnije) da se uspostavi odnos između žanra i vrste. Tako bi **glazbeni teatar** bio **žanr** u koji ide **opera** kao **vrsta** sa svim svojim **podvrstama**. (Op. N. G.)

Oratorij

Pasija – forme: motetna pasija, responzorijalna pasija, oratorijska pasija

Ples – forme: pavana, galjarda, *allemande*, *courante*, *bourée*, sara-banda, gavota, siciliana, žig, menuet, poloneza, čardaš, tango, *länder*, galop, kankan i dr.

Popijevka, pjesma [Lied] – forme: strofna pjesma, prokomponirana pjesma, umjetnička pjesma, narodna pjesma¹³, tenorska pjema, *chanson*, *vaudeville*, *air*

Preludij

Programna glazba – forme: programna simfonija, simfonijksa pjesma

Recitativ – forme: recitativ *secco*, recitativ *accompagnato*

Serenada – forme: *serenata*, divertimento, nokturno, kasacija, instrumentalna serenada

Sonata – forme: rana sonata, barokna sonata, komorna sonata, triosonata, klasična sonata, sonatina

Suita – forme: *sonata da camera*, varijacijska suita, klavirska suita, baletna suita, plesna suita

Sinfonija – predklasička simfonija, klasična simfonija, postklasička simfonija

Uvertira – forme: *sinfonia*, francuska uvertira, napuljska operna simfonija, programna uvertira, koncertna uvertira, slobodna predigra operi itd.

Varijacija

A ovako se – na istoj internetskoj stranici – predstavljaju elementi za sistematsko povezivanje vrsta:

• *Glazbeni teatar*

opera, opereta, mjuzikl, glazbeni igrokaz [*Singspiel*], revija

• *Sinfonijska glazba*

simfonija, simfonijksa pjesma, instrumentalni koncert

• *Komorna glazba*

gudački kvartet, puhački kvintet, klavirski trio, klavirski kvartet

• *Vokalna glazba (svjetovna i crkvena glazba)*

arija, madrigal, popijevka/pjesma [*Lied*], umjetnička popijevka/pjesma, duo, trio¹⁴, kvartet, zborska pjesma, koral, kantata, misa, oratorijski rekвијem

• *Plesna glazba*

menuet, valcer

• *Klavirska glazba*

sonata, varijacije

Mora se priznati da su gornji prijedlozi puni protuslovija od kojih smo samo neke komentirali. Naime, posve je iluzorno vjerovati da je moguće uspostaviti preciznu hijerarhiju između vrste i forme tako da se jasno razgraničuju one forme koje pripadaju isključivo određenim vrstama. Ako bi to i bilo teorijski moguće (čemu su neki teoretičari, gorljivi zagovaratelji teorije glazbenih vrsta, u prošlosti težili), onda se to očito uvijek kosilo s praksom. (Baš se ovdje ponovno korisno prisjetiti prethodno citiranoga Dahlhausova mišljenja da je autonomna koncertna skladba mogla načelno postojati kao individualna tvorba, neovisna o tradiciji vrste!)

Dakako, u uskoj je vezi s ovim problemom i samo poimanje forme. Nije tu riječ o kakvom proizvoljnom značenju po kojem, npr., svaka skladba ima formu (što je inače posve točno!), nego o utjecaju određenoga poimanja forme na samu tehniku skladanja. Naime, negdje se otrplike od vrlo utjecajnoga udžbenika za skladanje Heinricha Christophera Kocha (1749-1816) pod naslovom *Versuch einer Anleitung*

13 Umjetnička i narodna pjesma ipak bi više podrazumijevale vrstu nego formu. (Op. N. G.)

14 Ovdje je riječ o očitoj pogrešci jer bi se moralno raditi o (vokalnom) due-tu, tercetu. No i to je opet vrsta, a ne forma po kriteriju sastava. (Op. N. G.)

zur Composition (1782-1793) etabirao pojam formalnoga modela kao posve apstraktne kategorije koja je skladatelja upravo morala nadahnjivati da taj model ispunji glazbom. U normativnoj teoriji glazbenih oblika formalni model je temeljna kategorija, a iz skladbene prakse znamo da je skladba zasigurno veće estetske vrijednosti, višega stupnja individualizacije, što više odstupa od formalnoga modela. No unatoč tomu razlika između vrste i forme održiva je u praksi tek onda kada formu ne promatramo kao individualizaciju formalnoga modela (tj. kao pojedinačnu skladbu) nego kao formalni model sam, na potpunoj razini normativne apstrakcije.

Ma koliko ova redukcija forme na apstrakciju komplikirala odnos između vrste i forme, svejedno se taj odnos ne može razriješiti ili pojednostaviti odlukom da je bolje misliti, govoriti i pisati o operi, sonati, madrigalu, motetu itd. kao o formi umjesto kao o vrsti, jednostavno zato što to forme nisu a vrste jesu.

I na kraju nekoliko napomena o pojmu žanra za koji smo već bili rekli da bi ga u hrvatskoj glazbenoj terminologiji ponekad bilo korisno razlikovati od pojma vrste.¹⁵

Pokušajmo u tom smislu kontekstualizirati sljedeću rečenicu koju namjerno izmišljam: "Kao skladatelj bio je izraziti poklonik popularnih žanrova." Rečenici se nema što prigovoriti! Ako bismo umjesto "popularnih žanrova" napisali "popularnih vrsta", izložili bi se tipičnoj opasnosti terminološke nepreciznosti, tj. trebalo bi onda postojati stručni konsenzus o tome koje su to "popularnije vrste". Pri pokušaju specifikacije ne bismo došli do kakva uporabljivog rezultata. Ako pak umjesto "popularnih žanrova" napišemo "popularnih formi", bjelodano će nam se ukazati nužnost razlikovanja između forme i vrste jer su "popularne forme" značenjski toliko neobvezatan termin da ga se teško može držati tehničkim pojmom ili stručnom riječi u metajeziku glazbe.

Dakle, žanr bi – za razliku od vrste – morao označavati kategoriju koja je nadređena vrsti kao što joj je forma podređena. Ispravno je, npr., govoriti o popularnoj glazbi u najširem smislu kao o žanru čija je vrsta onda *rock-glazba*, *pop-glazba*, šansona itd. (Samo je po sebi valjda razumljivo da *rock-glazba*, *pop-glazba* i šansona mogu predstavljati samo vrste, nikako forme!). Ili, kako smo već sugerirali u komentaru u bilj. 12, glazbeni teatar bio bi žanrovska nadvrsta kojoj je kao jedna od vrsta podređena opera (koja doista ne može biti žanr).

Ovdje je bilo riječi o neubičajenom terminološkom problemu, neuobičajenom zato što se navedene sugestije za pravilnu uporabu pojmove žanra/vrsta/forma ne mogu osloniti ni na koji teorijski sustav (premda takvi postoje, ali su gotovo posve jalovi!), nego se mogu isključivo argumentirati iz same misaone prakse, tj. iz dosljednog promišljanja značenja svakoga tehničkog pojma i stručne riječi u kontekstu diskurza u kojem se nalaze. Hto sam na ovome primjeru jasno upozoriti na tu posebnu disciplinu mišljenja koja, dakako, bez jasnih terminoloških koordinata ipak ne može funkcionirati. •

15 Potrebno je podsjetiti da se kategorija vrste i žanra daleko izdašnije i preciznije rabi u teoriji književnosti (v. npr <http://www.uni-essen.de/einladung/Vorlesungen/literaturge/gattungen.htm>; pristup 10. srpnja 2006 i natuknicu "Žanr" u: BITI, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska, 1997, str. 427-431; u njemačkome izdanju te knjige [*Literatur- und Kulturtheorie. Ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001, str. 261-266] rabi se pojam "Gattung" ["Vrsta"], a ne "Genre" ["Žanr"], no bez ikakve konkretnе mogućnosti primjene na glazbu. - O žanru u filmu v. TURKOVIĆ, Hrvoje, *Film: zabava, žanr stil*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2005; također: <http://www.filmsite.org/genres.html>; pristup 13.srpnja 2006.

Milo Cipra (Vareš, BiH, 13. 10. 1906. – Zagreb, 9. 07. 1985) ponajprije se ističe kao skladatelj. Među njegovim je mnogobrojnim djelima jest i jedan glazbenoteorijski rad o glazbenim oblicima. Riječ je svesku autoriziranih predavanja s Muzičke akademije u Zagrebu koja su zabilježili studenti, a pod naslovom *Muzički oblici (homofoni)*. Objavilo ga je 1962. godine Udruženje studenata Mužičke akademije. U posvemašnjem siromaštvu teorijskih djela naših skladatelja i ova je mala knjižica, koja se i danas još uvijek umnaža za potrebe izučavanja toga predmeta, dovoljan razlog da se o stotoj obljetnici Ciprina rođenja prisjetimo Cipre kao skladatelja i glazbenog teoretičara, te da živućim hrvatskim skladateljima, profesorima i predavačima Mužičke akademije skrenemo pozornost na to da će se sadašnje i buduće generacije učenika i studenata s istim poštovanja odnositi prema svemu što su nam na tom području ostavili. (ur.)

Zagonetka prozirnoga

Dalibor Davidović

Što je glazba Mila Cipre uzmemo li je zaozbiljno, kao *umjetnost*, dakle ne kao puki dokument povijesti, neutraliziran rukom historičara koja mu birokratskom beščutnošću doznačuje njegovo tzv. "historijsko mjesto", smatrajući da je jedini način gledanja na stvari onaj da se čitaju "u njihovu vlastitom vremenu", ili, možda još gore, kao dokument nacionalne kulture, kao ušutkana, pripitomljena, svake nelagodnosti lišena "stvar" koja služi kao ulog u nekim umjetnosti stranim igramu, od ratova za nadmoć u "kulturi" do onih koji se danas vode i na turističkim sajmovima, na kojima se umjetnost pretvara u tzv. "kulturnu baštinu", u sliku s razglednice? Kao historijski dokument ili dokument nacionalne kulture, ili kao kakav drugi dokument *nečega*, recimo "osobnosti" skladatelja, glazba je već dospjela s onu stranu kraja umjetnosti, služeći još samo bešumnom funkcioniranju tih drugih "sustava". Da bi glaz-

ba bila umjetnost, mora imati stanoviti "višak". Da ne bi bilo zabune, ovdje nije riječ o tome da postoji neka glazba koja bi supstancialno bila umjetnost, dok to neka druga ne bi bila; upravo takav način promatrivanja, koji prepostavlja postojanje nečega što se naziva groznim skupnim imenom "umjetnička glazba", promašuje glazbu *kao umjetnost*. On se ne razlikuje bitno od postupka historičara: dok se ovaj suverenom gestom nadnosi nad umjetnička djela, dodjeljujući im mjesto u kakvu "povijesnom periodu" ili "stilu", onaj tko operira pojmom "umjetničke glazbe" umjetničkim djelima također daje broj njihove zatvorske cilje, mjesto gdje se ona moraju nalaziti. Ona se nipošto ne smiju maknuti iz cilja u koje su zatvorena, jer će u suprotnome suverena gesta dvojice eksperata doći u pitanje. A umjetnost se zbiva upravo ondje gdje se događa postavljanje u pitanje takvih suverenih gesta. Ono je moguće

jer umjetnička djela, čak i kad se ušutkaju, pripitome, neutraliziraju, pretvore u nacionalno kulturno dobro, svedu na reflekse psihičkog ili seksualnog života njihovih autora, uvijek imaju višak; upravo zbog tog ih je viška i moguće ušutkivati, pripitomljavati, historizirati, zatvarati ih u pretince, bez obzira kakvi oni bili. Taj višak umjetničkog djela uvjet je mogućnosti njegova pretvaranja u dokument, njegova dospijevanja s onu stranu kraja umjetnosti, a ujedno i uvjet nemogućnosti da se djelo ondje zadrži, da se bez ostatka pretvori u nešto drugo. Taj višak nije ništa tehničko, on nema veze s načinom kako je komponirana stanovita glazba, ni s odnosom dijela i cjeline djela, a ni s odnosom jednoga djela prema drugom (to je uobičajena historičarska igra, tvrdnja da je neko djelo na vremenskoj crti, birokratski podijeljeno na godine, bilo "prvo" u demonstriranju stanovite kompozicijske tehnike). "Za opis toga viška", pisao je Adorno u *Estetičkoj teoriji*, "nije više dostatna psihologiska definicija oblika, prema kojoj je cjelina više od zbroja svojih dijelova. Jer taj višak nije jednostavno sklop, već nešto posve drugo, što je njime posredovan, a ipak od njega odvojeno."¹ Adorno je taj višak, koji umjetničko djelo čini *umjetničkim* djelom, opisao francuskom rječju "apparition", priviđenje. Nešto je umjetnost u onome trenutku u kojem se može pojaviti kao priviđenje, a da u istom trenutku može biti raščarano kao nešto puko zbiljsko; upravo to raščaravanje, koje se odvija u ime bešumnog funkcioniranja nekog "sustava" izvan umjetnosti, bilo turističke propagande, bilo prigodnog slavljenja "kulturne baštine" (kao da su obljetnice rođenja i smrti autora bitne za umjetnost), bilo znanstvene discipline kao što je historiografija glazbe, korak je koji umjetnost odvodi s onu stranu njezina kraja, korak koji se mora poduzeti da bi se demonstrirala vlastita nadmoć nad umjetnošću. Jer umjetnost uvijek prijeti da će obmanuti, u njoj je uvijek riječ o tome da stvari možda nisu onakve kakvima se prikazuju. U njezinu zrcalu historičari, dakako i ostali klasifikatori, mogu poprimiti smiješne crte lica, dobiti rogove, izgled lude ili pukog prostaka. Tretirati glazbu *kao umjetnost*, a ne tek kao dokument, stoga znači pokušavati nemoguće: raščaravati priviđenje, a da se ne raščara.

No, što se uopće može raščarati u slučaju glazbe koja se doima tako čitkom, transparentnom, kao što je to Ciprina glazba, glazba koja kao da se srami toga da je priviđenje? Njegova djela često su tako neizrazita, da se čini kao da su odmah "jasna", kao da svoju jedinu zadaću pronalaze u ispunjavanju školskih pravila. *Tri invencije* za klavir uzoran su primjer takvog shematičnog djela. Uzastopno pojavljivanje teme u prvoj od njih toliko je predvidivo da se čini kao da smo na samoj granici umjetnosti, da se doista radi o pukoj školskoj vježbi iz kontrapunkta. Još gore, kao da u tri kratka komada glazba tvrdoglavom ustajnošću ostaje vjerna pravilu da teme trebaju biti intervalski srodne (teme u sve tri invencije sadrže skok za kvart g-c, pri čemu su teme prve i treće od njih na razini dijastematičke doslovec jednake), pravilu što ga je ustoličila poduka komponiranja u 19. stoljeću, akademizirajući kao tehniku ono što je prije toga važilo kao "novo", koncept djela koji je svojom strukturon analogno "organizmu", i zbog toga navodno bolje od onoga koje je puki konglomerat disparatnog. *Tri invencije* transparentne su u još jednom pogledu: zvučnom. Glazba se odvija u srednjim registrima, s povremenim izletima u više, *prosvijetljene*, uglavnom je niskog zvučnog intenziteta. Prozirnost, zvučnu fragilnost, pa i stanovitu suhoću, sviranje staccato i bez mnogo pedala, obilježja ovoga djela, susrećemo i u drugim Ciprinim kompozicijama, ne samo u onima koje su, poput *Sonate za violinu i klavir*, izravno vezane za glazbenu građu što se iznosi u invencijama. Ponekad se stoga dobiva dojam stanovite uniformnosti Ciprina opusa, on kao da je uvijek iznova pisao istu kompoziciju, pri čemu se čini da je u njegovim ranijim djelima transpa-

rentnost ipak nešto manje izrazita, već zbog toga što se nerijetko radi o orkestralnom sastavu. Nakon *Sunčeva puta* djela su najčešće pisana za komorne ansamble, osobito za puhače. Pokazuju sličnost i na tematskoj razini. Tako se u *Aubade*, svojevrsnoj suiti koja kao priviđenje nudi viteški običaj sviranja podoknice, citira "sunčeva tema" iz ranijeg djela, i to u posljednjem od pet kratkih stavaka; sunce izlazi, podoknica završava. Tematski se materijal *Sunčeva puta*, poput kakva rizoma, seli i u druge kompozicije, pa tako u djelo za violinu i klavir *Méditation sur Ré*, stanoviti niz karakterno različitih varijacija na ton d, na "kraljevski" ton Ciprina zodijaka. Na jednome se mjestu začuje, citiran, početak poznatog violinskog stavka, koji ne samo da je *in d*, već je i niz varijacija – Bachove *Ciacone*. Premda se čini bitno kompleksnijim, *Peti gudački kvartet* komponiran je u istim okvirima. Ono što su u *Sunčevu putu* bili stavci, a u *Méditation sur Ré* odsjeci u različitom tempu, ovdje su "sekcije" (kako se navodi u partituri), obilježene velikim slovima abecede od A do H. Njihovoj različitosti u tempu i karakteru odgovara jedinstvo što ga čini zaliha tonova a-b-c-d, koja se na stanovit način varira u svakoj od sekcija, i sa svoje strane predstavlja vezu s tonskim nizom koji je osnova *Sunčeva puta* (taj niz započinje tonovima a-b-d). Sekcije su i međusobno u stanovitim odnosima, pa su tako prve četiri donekle bliske, i to ne samo svojim umjerenim tempima, već i kompozicijskim postupcima, u kojima značajno mjesto zauzimaju automatska odvijanja, kanoni, ostinata. Druge četiri poređane su po načelu suprotnosti: E je polagana, H ekstremno brza; dok je F kompaktna i strogo organizirana, sekcija G, prema uputama u partituri, treba pobuditi dojam da je riječ o "improvizaciji". Sekcije E i H odlikuju se još jednom zajedničkom crtom, koju smo već zamjetili u skladbi *Méditation sur Ré*: i ovdje se, na temelju identične intervalske strukture, poseže za dijelovima drugih djela – u sekciji E citira se i nadpisuje Debussyjev preludij iz prve knjige *Des pas sur la neige*, polagano i oprezno koračanje pustom bješlinom snijega, pri čemu tonski koraci odgovaraju Ciprinim tonovima a-b-c-d, dok je posljednja sekcija obigravanje oko motiva Beethovenova posljednjeg gudačkog kvarteta, op. 135. Kvartet se može pričiniti nečim vrlo ozbilnjim, nečim poput oprاشtanja, kao da je stanoviti "Adieu!", ali sa zagonetnim smješkom – na kraju se, ipak, citira motiv iz *scherza* Beethovenova kvarteta. Premda je i *Musica sine nomine* djelo koje se sastoji od stavaka, koje unutrašnje jedinstvo postiže intervalskom zalistom (mala sekunda osnovni je interval), i koje se čak izvodačkim sastavom približava *Sunčevu putu*, njegovo gradbeno načelo variranja manje je zamjetno nego u prethodnim djelima. U prvi plan izbija koncertantno načelo, suprotstavljanje: u svim se stavcima, s izuzetkom zagonetnog šestog, te posljednjeg sedmog, na kraju pojavljuje ženski glas, izranjajući, poput kakva priviđenja, iz jednoličnih linija puhačkih instrumenata što se neprestano međusobno imitiraju i prepleću. S jedne strane automatizam i anonimnost grupe, s druge glas, praćen uvijek samo klavirom; teško se oduprijeti pomisliti na *lied*, glazbenu vrstu koja inscenira upravo pojedinačnost i nedjeljivost *in-dividuuma* – dakle onoga što nastaje *podjelom* svijeta na "ja" i na ostatak.

Svjet što ga otvara Ciprina glazba svijet je stalnosti, nepromjenjivosti, neizbjegnosti, cikličnog odvijanja, vječnog vraćanja istog. Ne samo da su njegova djela, barem ona nakon *Sunčeva puta*, virtualno uvijek ista, s minimalnim varijacijama u pogledu instrumentalnog sastava i vrste, već je i njegova glazba *kao glazba* neprestano ista – ona kruži, obigrava oko nečega, u njoj nema velikih kontrasta, nema drame, tenzije. To je glazba koja kao da je iskoraćila iz zemaljske povijesti u neko mitsko stanje, stanje u kojem je sve isto i u kojem je sve istodobno, u kojem nema ništa novo, u kojem se ono novo ukazuje samo kao ono staro, prestoženo na drugi način. Ne čudi stoga opsesija zodijakom, bezličnošću, anonimnošću, opsesija automatskim procedurama, kanonima, strogim imitacijama, ostinatom. No, što ako je transparentnost Ciprine glazbe, njezina čitkost u smislu toga "svijeta vječnosti" što ga otvara, upravo njezin pričin? Što ako je ono prozirno upravo ono zagonetno, ono što

¹ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* (=Gesammelte Schriften, sv. 7), Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997, str. 122.

obmanjuje? Što ako njezin izgled vara? "Od svih teškoća s današnjom umjetnošću", piše nadalje Adorno, "nije posljednja ona da se ta umjetnost srami svoje apparition, a da je pritom ne može odbaciti."² Ne može je odbaciti, jer inače ne bi bila umjetnost. I ne može je odbaciti, jer, kao umjetnost, ne bi bila zbiljska. To *zbiljsko* Ciprine glazbe, ono za što ona čvrsto prianja, štoviše ono što je omogućuje, jest pismo, notacija. Sve njezine kategorije, od tonova-fetiša (a-b-c-d) i solmizacijskih slogova (re = kralj; sol = sunce), preko odvijanja i koordinacije pojedinačnih dionica, pa do strukturiranja cjelina, predstređene su tehnologijom notnog pisma, onoga standardnog pisma što se podučava u školama i akademijama. Stoga bi se moglo reći da je njezin svijet stalnosti, nepromjenjivosti, cikličnog odvijanja, vječnog vraćanja istog, moguć samo posredstvom nečega historijskog, štoviše tehničkog, pa i školskog.

Ciprina glazba ne pokazuje žudnju za fizičkim karakteristikama zvuka, to je glazba za koju je registar zvučne realnosti sekundaran, nasuprot registru onoga simboličkog, onoga što se može zapisati notnim pismom. Za razliku, primjerice, od glazbe koja prikriva činjenicu da je zapisana, pričinjavajući se kao da nije, kao da je čista zvučna gesta, ne-posredovana vizualnom tehnologijom pisma, primjerice od Wagnerove glazbe, koja je u tome pogledu ekstremna i može se uzeti kao model, Ciprina glazba ne skriva to da je zapisana. Štoviše, ona daje na uvid upravo svoju notiranost, ona je izlaže, primjerice strukturiranjem prema načelima kao što je simetrija (jedna od Ciprinih kompozicija čak nosi naslov *Simetrije*), načelima koja se mogu zamijetiti samo ako se *gleđaju* u partituri. I upravo je to izlaganje, taj stid od vlastite apparition, ono što je u isto vrijeme očito i zagonetno. Kao da je u toj glazbi sve transparentno, a istodobno kao da je sve nejasno. Je li njezina zvučna suzdržanost, njezino izlaganje vlastite proizvedenosti pismom, puki znak "dobrog ukusa", kako je, inače, svoj stid od apparition pravdao Stravinski, koji je zazirao od zvučnih pretjeranosti, smatrajući ih od-

likom "plebejskog", aко već ne "germanskog" ukusa? Ili je to izlaganje posljedica povjerenja u čitanje, u literarnu kulturu, nasuprot kulturi matematike, tehničkih medija, akustičkih parametara, kulturi uha, senzualnosti i idolatrije, kako je svoj stid od apparition pravdala Bečka škola? Je li ono znak produhovljenosti, ili pak slabosti? Sposobnosti da se stvari kontroliraju, ili jednostavno kompozicijske nemoći, kreativne sterilnosti, akademske učahurenosti? Glazba je to koja se zagonetno smješka, pojavljujući se iz daljine, poput poznatog lika. No, istodobno ostaje udaljena i tajnovita, kao lik što se priviđa pjesniku:

*"Tugovaše luna. Suzni serafini
Sanjareć, s gudalom, cvjetnoj u tišini,
Iz umirućih su vabili viola
U plavet krunica bijeli jecaj bola.
– Bje dan blagoslovjen tvog prvog cjelova.
Na mučila stavljen voljom svojih snova,
Opajah se mudro mirisima tuge
Što bez grizodušja i bez žalbe druge
Jematu Sna pušta srcu da ga bere.
Lutah, u star pločnik pogledom usmjerен,
Sa suncem u kosi, sred ceste i noći,
Kad te nasmiješenu vidjeh k sebi doći,
I smaträh te vilom sa vijencem od sjaja
Što je znala proći sred mog dječjeg raja
Puštajući da joj iz dlanova sniježe
Bijelog cvijeta zvijezde, mirisne i svježe."³*

2 Adorno, isto, str. 127.

3 Stéphane Mallarmé: *Apparition/Priviđenje*, prepjevao Zvonimir Mrkojić, obj. u: *Forum*, 15, br. 10/11, 1976, str. 697.

Papandopulo u Dubrovniku

Franica Vidović

Maestro Papandopulo uvijek je bio oduševljen pozivima i gostovanjem u Dubrovniku. Njegove uloge bile su dvojake i to u ulozi skladatelja i dirigenta. Bio je krajnje profesionalan, ozbiljan, maštovit, nobilan, a iznad svega velik umjetnik i čovjek. Skroman, a velik, galantan i šaljiv, jednostavan u svakom svom pokretu i činu. Zapravo, veliki ljudi i nemaju razloga za dokazivanjem.

Na Dubrovačkim ljetnim igrama nastupio je jedanaest puta. Bilo je to prvi put 1951. godine, dok je još bio direktor i dirigent Opere Narodnog Pozorišta u Sarajevu. S toliko ljubavi govorio je o Dubrovniku i smatrao ga je umjetničkim svetištem, gdje bi se zapravo u svakom uglu kamenog Grada mogla izvesti neka predstava ili koncert i to od najmanjeg do najopširnijeg djela. Govorio je sa zanosom da bi Dubrovnik trebao biti glavna odrednica gdje će se izvesti svako umjetničko djelo, a poglavito Hrvatske skladbe. Maestru su susreti s Gradom, ljudima i prijateljima bili poticaj za nova djela od kojih je mnoga i posvetio upravo umjetnicima Dubrovnika, koji mu je bio vječna inspiracija i ljubav.

1965. godine imenovan je za redovnog člana JAZU, a 1968. godine uručena mu je prestižna nagrada *Vladimir Nazor*. Sve te nagrade i pohvale za Papandopula su značile veliku radost, no posebno su ga radovali susreti s Dubrovnikom, koji ga je vječno fascinirao. Na Igrama 1956. godine tri večeri je dirigirao na Lovrijencu u Brittenovoj operi *Nasilje nad Lukrecijom* s velikim uspjehom. Bio je neobično radostan kad se 1965. godine na Ljetnim igrama izvela njegova kantata *Srce od ognja* na tekst Jure Kaštelana. Papandopulova Kantata za orkestar i bas na Držičevoj poljani uz sudjelovanje Dubrovačkog Simfoniskog orke-

stra je bio upravo doživljaj za uho i oko. U ulozi basa nastupio je naš eminentni umjetnik Franjo Petrušanec. Dubok dojam ostavila je također izvedba u Dominikanskoj crkvi *Muka gospodina našeg Isukrsta*, koja je bila pravo glazbeno otkriće. Izvela se četvrtog kolovoza 1971. godine. Ovo djelo spada u najznačajnija ostvarenja naše duhovne glazbe.

Velik je izazov za Dubrovnik, kao i za maestra Papandopula, bila manifestacija *Dani Hrvatske Glazbe*. U ovaj projekt uključila se i Glazbena škola Luke Sorkočevića. Naime, prof. Pietro Cavaliere, tadašnji ravnatelj škole, predložio je da se i naša škola priključi toj manifestaciji u Zagrebu, te je ona bila prva škola izvan Zagreba koja se pridružila velikoj proslavi. Godine 1974. učestvuje Dubrovnik, a od 1977. godine priključuju se proslavi i druge glazbene škole (Pula, Samobor, Varaždin, Čakovec, Đakovo, Gline, Vinkovci, Mali Lošinj i Osijek). Za svaku je pohvalu da su u okviru *Dana Hrvatske Glazbe* 1978. godine sve glazbene institucije u našem gradu uzele učešća, pa su se od tada održavali koncerti pet dana u tjednu. Mogli su se s pravom nazvati *Tjedan Hrvatske glazbe u Dubrovniku*.

U okviru *Dana Hrvatske Glazbe* 22. studenog 1976. godine bitno je napomenuti da je koncert održan povodom sedamdesete obljetnice rođenja trojice Hrvatskih glazbenih velikana Iva Brkanovića, Mila Cipre, i Borisa Papandopula. Program su izveli u Glazbenoj školi "Luka Sorkočević" prof. Vesna Miletić, prof. Ante Skaramuca, ansambel *Collegium Musicum Ragusinum*, ženski zbor *Dubrovkinje* pod ravnateljem prof. Irene Veselinović, i gudački kvartet *Pro Arte* iz Zagreba uz solistu na klarinetu prof. Pietro Cavaliere.

Kao gost večeri bio je delegiran od Društva hrvatskih skladatelja maestro Boris Papandopulo. Na programu su bila zastupljena djela Luke Sorkočevića, Tihomira Vidošića, Stanka Horvata, Ivana pl. Zajca i Borisa Papandopula. Uživao je Maestro u koncertnoj izvedbi, a nakon toga išlo bi se na večeru, gdje bi u veselom društvu sa svojom suprugom i prijateljima uživao šaleći se, pa čak i na svoj račun.

Bio je veseljak tako da je bilo veoma zabavno u njegovom društvu. Jednom prilikom se maestro Papandopulo potužio ravnatelju Glazbene škole Luke Sorkočevića prof. Pietru Cavaliere da ga druge institucije manje pozivaju na gostovanje u Dubrovnik i da mu je zbog toga žao. No, prof. Cavaliere mu je ponudio da priredi koncert s gudačkim orkestrom Škole. Orkestar je tada bio veoma uspješan i jedan od vodećih, pripremao ih je i vodio veoma uspješno prof. Giorgio Cavaliere. Maestro je to vrlo rado prihvatio i 18. travnja 1977. godine u dvorani Umjetničke galerije održan veoma uspješni koncert pod nazivom *Talijanski barok*. Tadašnji Radio-televizijski centar Dubrovnik je bio pokrovitelj i sponzor koncerta, te su napravili i promidžbeni dio posla. Prihod s ovog uspješnog koncerta bio je namijenjen obnovi doma Marin Držić na Širokoj ulici. Solisti su na tom koncertu bili Sandy Cobenzl u Vivaldijevom *Koncertu u E-duru*, Frano Matušić u Vivaldijevom *Koncertu za gitaru u D-duru*. U Vivaldijevom *Koncertu za četiri violine u h-molu* nastupili su violinisti Lovrijenco Jakičević, Anis Končić, Miljenka Galasso-Rakigija i Doris Cavaliere. Solist na oboi bio je Mladen Glavinić u koncertu Benedetta Marcella. Prvi dio koncerta ravnao je prof. Giorgio Cavalliere, dok u drugom dijelu nastupio je kao dirigent maestro Boris Papandopulo. Od tog dana rodilo se zaista veliko prijateljstvo između maestra i Glazbene škole Luke Sorkočevića. Papandopulo je bio presretan i jedva je čekao kada će se ponovno vratiti. No, njegovi dolasci rezultirali su i prijateljstvima i sa Simfonijskim orkestrom i s mnogim umjetnicima Grada. Papandopulo je uvijek bio prijateljski nagnjen prema svakome. Druženje s maestrom bila je prava privilegija, a njegovo veliko ljudsko srce donosilo je optimizam i životno veselje.

Prijateljstvo maestra Papandopula s Dubrovnikom učinilo je da je skladatelj s mnogo elana, dedikacije i zadovoljstva počeo nizati djelo za djelom, koja danas s ponosom i pravom možemo nazvati "Dubrovački opus". Moglo bi se konstatirati da je maestro od 1977. godine počeo redovito dolaziti u Dubrovnik te da je s komornim orkestrom Glazbene škole Luke Sorkočevića imao po jedan koncert godišnje. Maestro je Papandopulo s divljenjem prilazio mladim članovima orkestra i rado vodio s njima pokuse. Za spomenuti je orkestar napisao *Suitu za gudače*, kojoj je bio prizvoden samo prvi stavak. Praizveo ga je Papandopulo 1979. godine. Na istom koncertu prvi put su izvedeni i *Lapadski soneti* na tekst Iva Vojnovića. Ova je skladba pisana za bariton i gudače te je kao solist nastupio Vladimir Ruždjak. Papandopulo je bio posebno ganut na svečanosti obnovljene Glazbene škole, to je bilo 18., 19. i 20. listopada 1984. godine. Riječi su mu navirale iz duše. Evo kako je komentirao: "...Dubrovačani strašno vole svoj Grad! U to smo se uvjerili bezbroj puta. Divno je biti ovdje u izvrsno obnovljenoj zgradiji. Zasluga je to prof. Pietra Cavaliera, koji je našao izvrsne stručnjake i suradnike, te je zgrada mogla biti obnovljena na ovakav način. Nabavljeni su i mnogi muzički instrumenti za kojima danas vapi i sam Zagreb. Slušao sam koncert glazbenika koji su potekli iz Dubrovačke muzičke škole i njenih profesora. Bio je to veličanstven doživljaj. Da su kojom srećom duže zajedno, bila bi to najbolja Filharmonija u našoj zemlji. U cijeloj ovoj svečanosti vidi se kakvu muzičku tradiciju ima Dubrovnik, kakav orkestar, zbor, školu, učenike i profesore. To je senzacionalno! Dubrovačka Muzička škola ne izgleda kao škola već kao hram glazbe. Vrlo zgodno je surađivati s ljudima u Dubrovniku. Tu imam 2-3 koncerta godišnje. Gradski orkestar je vrlo dobar, mnogo rade, imaju širok repertoar. Publika je uglavnom inozemna, ali prisutni su i Dubrovačani, koji su ponosni na svoj orkestar. Čudim se i sam da ih više ne angažiraju. Dubrovački orkestar bi trebao biti nosilac muzičkog programa na Igra-

ma. To više što sad djeluje i zbor, koji je čudo za sebe. Došao je maestro Dražinić i napravio veliki zbor, kakav nemaju ni neki veći gradovi. To je Dubrovački entuzijazam!"

Maestro Papandopulo je bio prijatelj i mnogih umjetnika Grada. Neki su djelovali kao članovi orkestra, kao što je Jan Lotko. Papandopulo je bio oduševljen Lotkovim muziciranjem. Slušao ga je na koncertu kad je na ksilofonu izveo transkripciju Mozartova koncerta za flautu 1983. godine, održanog pod palicom maestra Dražinića. Papandopulo se odmah odlučio napisati Koncert za ksilofon i orkestar. Prof. Lotko se s radošću sjeća maestra kako mu je prišao i rekao: "...Moram vidjeti Vaš ksilofon i čuti njegov najviši i najdublji ton!" Uskoro je prof. Lotku stigla partitura koncerta te je djelo prizveleno 18. travnja 1985. godine u Franjevačkoj crkvi. Na koncertu su bila izvedena samo djela Papandopula i to *Koncert za klarinet i gudače*, posvećen prof. Pietru Cavaliere, koji ga je tom prilikom i izveo, te izvedena ponovno kantata *Non bene pro toto libertas venditur auro* na tekst akademika Luka Paljetka posvećena zboru *Libertas*. Kantata je već bila prije izvedena u travnju 1982. godine u tvrđavi Revelin, uz nastup solistice Cynthie Hansell Bakić, sopranistica iz Splita i recitatora Mirka Šatalića. Papandopulo oduševljen izvedbom komentirao je: "...Pretočiti ovako dobar tekst u glazbu nije bio težak posao za skladatelja. Kantata je pisana točno za sastav i broj glazbenika gradskog orkestra Dubrovnik, koji je svoj dio posla obavio do kraja profesionalno, a ako se tome doda i entuzijazam amatera iz zbara "Libertas", koji su se zdušno zalagali pjevajući iz srca, mislim da uspjeh nije mogao izostati..." I, zaista, ova kantata postala je s vremenom "zaštitnim znakom" dubrovačkih pjevača i glazbenika.

Prof. Jan Lotko prisjeća se s nostalgijom kako su divno tekle probe s maestrom, koji je uvijek zračio optimizmom uz visoku profesionalnost. "...Kad sam počeo na pokusu svirati moj koncert maestro me je veselo gledao i nakon kratkog vremena zaustavio me s riječima": "Hm! ...Zar je moguće da sam ja napisao ovaj koncert! Pa to zvuči zaista dobro!"

Maestozna svečanost povodom 250. obljetnice rođenja Luke Sorkočevića, diplamate, poklisara i glazbenika odjeknula je veoma galantan u dvorani Glazbene škole u Dubrovniku, 31. svibnja 1985. godine. Program proslave bio je osmišljen fenomenalno. O životu i djelu Luke Sorkočevića govorila je prof. Franica Vidović, zatim je bilo otkrireno poprsje Luke Sorkočevića, djelo akademskog kipara Ivana Paje Mitrovića. Nosilac glazbenog programa je bio Komorni orkestar *Luka Sorkočević* uz dirigentsku palicu maestra Borisa Papandopula.

Komorni orkestar izveo je dvije simfonije Luke Sorkočevića: *Simfonija br. 1 u D-duru* i *Simfonija br. 2 u G-duru*. Na kraju prigodnog koncerta odjeknuo je Papandopulov *Hommage a Sorkočević* u svom punom sjaju, u ovom impozantnom prostoru po prvi put. Ova trostačna skladba *Festivo – Largo – Allegro* zasjala je poput zvijezda na nebu pred brojnom publikom, a maestro Papandopulo bio je ozaren, na licu mu se ocrtavalo veliko zadovoljstvo, te je uz ravnatelja, prof. Pietra Cavaliera jednostavno uživao u ovoj spektakularnoj svečanosti i dijelio obostranu radost.

U okviru nastalih skladbi u Dubrovačkom opusu genijalan je *Koncert za ksilofon, obou i gudače*. Izveli su ga Jan lotko i Mladen Glavinić uz gudače Simfonijskog Orkestra, a posvećen je maestru Ivu Dražiniću. To je zaista jedinstvena skladba napisana za dva različita i raznoboja instrumenta. S velikim poštovanjem maestro Dražinić govorio o Papandopulu. Posebice je to izrazio riječima da je *vez a umjetnikom i druženje s njim bila prava nagrada od Boga*.

Prof. Nikola-Nino Obradović s ponosom se sjeća maestra Papandopula, koji je posjetio 1987. godine jedan od koncerata *Tria Viviani* (Margit Cetinić – orgulje, Miljenka Galasso-Rakigija – soprani i voditelj tria Nikola Obradović – trublja). Maestro, oduševljen njihovim muziciranjem, napisao je i posvetio im skladbe na tekst Luka Paljetka: *Carpe Diem i Pjesni na Dubrovačku*. Praizvedba je uslijedila uskoro 1988. godine u Dubrovačkoj Katedrali. I tako, svako djelo iz Dubro-

vačkog opusa ne samo da je oduševljavalo "sretnike", kojima je bilo namijenjeno, već se tome veselio i Dubrovnik, njegova publika, a nadasve maestro, koji je poslije svake izvedbe izgledao kao najsretnije skromno biće.

Maestro Papadopulo preminuo je 16. listopada 1991. godine u Zagrebu, kada je u Dubrovniku započeo rat, pa mu nismo mogli ni odati posljednju počast niti prisustvovati sprovodu. Na kraju ovog druženja s nezaboravnim Borisom Papandopulom, zahvaljujem svima koji su mi pomogli da maestra upoznamo što bolje, iako su njegova djela besmrtna i svjedoče kao najbolji dokument. Kakogod, želja i poruka nam je zajednička i ista: "Hvala veliki maestro Papandopulo, za Vaše veliko ljudsko srce, za svaku ispisanu notu, koje ste posvetili Dubrovniku i

njegovim umjetnicima. Znamo da ste se u Dubrovniku osjećali rado-sno i jednako dobro kao u Zagrebu, Opatiji ili prekrasnom Tribunj. Za povelju Grada, koja Vam je uručena u Dubrovniku za Vaš opsežni rad, ponosili ste se i radovali kao dijete, ali sve je to pre malo, jer za Vaše goleme dosege u umjetnosti zasluzili ste mnogo više. Neka Vam tih i svečano pjeva vječna 'Himna Suncu'! U hramu bi umjetnosti Hrvatskog Narodnog Kazališta u Zagrebu, uz bistu Vaše bake Marije Ružičke-Strozzi, ovjekovjećene na Bukovčevom zastoru Hrvatskog preporoda, trebala stajati i Vaša. Divno je znati da se Vaše ime nalazi i u nepresušnom enciklopedijskom rječniku *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Bili ste svestran glazbeni genij, skladatelj, dirigent, pijanist, glazbeni kritičar, a nadasve pravi humanist!" •

Sjećanje na Matu Lešćana

Tihomir Petrović

Mato Lešćan, moj ljubljeni učitelj glazbe, umro je 1991. godine. Po-klonivši se njegovu mrtvu tijelu u mrtvačnici na Mirogoju nisam mogao suspagnuti suze. Izašao sam i sklonio se uza zid zgrade. Lešćanova i kasnije moja učenica, časna sestra Katica Koprek, pristupila mi je i rekla: "Nemojte plakati, profesore. Budite radosni, pogledajte koliko je ostavio samo u Vama." Bio sam joj neizmjerno zahvalan u tom trenutku. Nije me utješila, ali mi je dala misliti i njezinih se riječi tako živo sjecam još i danas. Doista, samo sam dvije godine bio Lešćanov učenik u Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog u Zagrebu i to je bilo doba našega najintenzivnijega kontakta. Nakon toga, kao student Mužičke akademije, navraćao bih mu s pitanjima ili jednostavno da budem malo s njime i da izmijenimo nekoliko riječi na putu od Škole do Kaptola, gdje je sjedao u autobus. Pratio bih ga povremeno i u Crkvu sv. Marije na Dolac gdje je svirao nedjeljne mise. Jednom me počastio pozivom da, kao njegov pomoćnik, odem s njime u Osijek gdje je imao orguljaški koncert. Stigli smo predvečer, večerali u Župnom dvoru, a zatim je Mato predložio da malo isprobamo orgulje. U Osječkoj katedrali gorjelo je samo svjetlo na sviraoniku. Mato naravno nije uopće trebao pomoći pri okretanju stranica ili promjeni registara i mene je "potjerao" usred crkvenog mraka, na klupu, da "slušam i procijenim kako se to dolje čuje". Ovaj nezaboravni doživljaj mogao bih opisati kao najslade "nestajanje" pod ljetopotom Bachove glazbe i Lešćanova muziciranja samo za mene – to mi je tek mnogo godina kasnije postalo jasno.

To što je Mato ostavio u meni otkrivam još uvijek i u ovih petnaest godina nije bilo dana da ga se nisam sjetio. A što je ostavio drugdje, teško je i nabrojiti, jer nažalost nikada nije sustavno obrađeno. Na polju etnomuzikologije Mato je ostavio diplomski rad *Crkveno glagoljaško pjevanje u Omišlu* (na o. Krku), zapise pučkih napjeva, mnogobrojne obrade crkvenih napjeva te pjesmaricu *Slavimo Boga* (tzv. *Frankfurtski kantual*). Bio je i skladatelj i na tom je polju ostavio mnogo vokalnih skladbi, a od instrumentalnih najviše je orguljskih, među kojima se posebno ističe *Intrada i koral* (*Pjevaj hvale, Magdaleno*). Svojim prilozima u *Svetoj Ceciliji* Mato je pridonosio očuvanju muzikoloških i etnomuzikoloških vrijednosti u povijesti glazbe hrvatskoga naroda. Tu su članci o harmonizaciji crkvenih napjeva, o štovanju Marije u zborniku *Cithara octochorda* i drugi, a posebno je vrijedan rad *Usporedba nje-maćkih i hrvatskih crkvenih popijevaka*. Velik je i Lešćanov doprinos u priređivanju IV. izdanja zbornika CO. No, ono najvrijednije, Mato Lešćan ostavio je na području pedagogije, kao glazbeni učitelj. O tom dijelu mogu prepričati svoje iskustvo.

U njegov sam razred dospio godinu dana nakon što sam se, kao student strojarstva, upisao na teorijski odjel Glazbene škole Vatroslava Lisinskog. Strahopštovanje stvoreno pojmom visokog i po svemu na-očitog učitelja nestajalo je već s prvim njegovim riječima, izgovorenim mirno lijepim, ugodnim i srdačnim glasom. Beskrajno strpljiv podučavao je zapravo svakog učenika posebno, na njemu razumljiv i dostupan način. Odgovorio bi na svako pitanje, odsvirao to na klaviru i pokazao druge mogućnosti. Mato Lešćan znao je sve o glazbi. Uvijek bi sa sobom nosio ogromnu torbu prepunu notnih zapisa, papira i knjiga. Kada bi mu zatrebao kakav glazbeni primjer uz predavanje, otvorio bi torbu i nepogrešivo izvukao željene note te ih pružio nama, učenicima, on je ionako sve znao napamet. Zadivljujućom je spretnošću svirao naše zadaće, tumačeći usput što je dobro, a što nije. U njegovim riječima niti jedna pogreška nije bila prevelika, sve se moglo nekako popraviti i okrenuti na dobro. U njegovoj je nazočnosti sve izgledao dobro i lako ostvarljivo.

Poticajnim je podučavanjem skupinu sposobnijih učenika naveo na skladanje jednostavnijih glazbenih forma. Uspjeliye skladbe izvedene su godine 1973. u Povijesnom muzeju kao "Večer učeničkih radova". Time se, uz ostalo, javno pokazalo da je Mato Lešćan bio najbolji i najmarljiviji nastavnik teorijskih predmeta kojega je Glazbena škola Vatroslava Lisinskog ikada imala. Nikoga od svojih učenika nije "svojatao" i vezivao uza sebe. Baš suprotno! Bez obzira što je prepoznao koliko sam mu privržen, Mato me jednostavno "otjerao" te iste godine na Mužičku akademiju, iz drugog srednjeg razreda, ustvrdivši da sam spremjan i da nemam više što raditi na srednjoj školi. Kasnije, vidjevši kako mi katkada teško pada hladni akademizam studija, uvijek je znao pronaći riječi ohrabrenja, ispunjujući prostor oko sebe i sve one koji bi se u njemu zateknuli neizrecivim optimizmom i životnom radošću. Skroman, jednostavan i marljiv, bio je uzorit i najduhovniji čovjek kojega sam do tada poznavao. Prisiljen okolnostima Mato Lešćan napustio je Hrvatsku tjedan dana prije mojega povratka s odsluženja vojnog roka i nikada nisam zapravo imao priliku uz stisak rukom zahvaliti mu za svu dobrotu.

Da nisam upoznao Matu Lešćana sigurno bih postao inženjer strojarstva. Ovako sam postao glazbeni učitelj – valjda najsretniji na svijetu – i cijelim svojim radnim, materijalnim i duhovnim potencijalom pokušavam dalje širiti znanje i dobrotu primljenu od njega, na stedeći se kao što se ni Mato nije nikada štedio, sretan što mogu reći: Poznavao sam Matu Lešćana i bio njegov učenik. •

Predstavljamo članove Društva: Branko Starc

Tihomir Petrović

Branko Starc, skladatelj, dirigent, fonopedagog i vokolog rođen je 1954. godine. Glazbene škole pohađao je u Njemačkoj i Hrvatskoj. Diplomirao je na Muzičkoj akademiji u Zagrebu na Odsjeku za glazbenu kulturu. Skladanjem se bavi od rane mладости. Njegovo stvaraštvu obuhvaća više od dvijestotine raznih vokalnih i instrumentalnih djela. Za svoj skladateljski rad primio je niz nagrada i priznanja. Kao zborovođa osvojio je nagrade u Hrvatskoj i inozemstvu. Vodio i radio je s više od dvadeset profesionalnih i amaterskih zborova. Također se intenzivno bavi glazbenom teorijom, a posebice *estetikom glazbe*. Na području fonopedagogije bavi se vokalnom teorijom, vokalnom stilistikom te obrazovanjem pjevača, zborovođa, glumaca, logopeda, retoričara, fonetičara i dr., kako u Hrvatskoj tako i u inozemstvu. Gostuje kao predavač na raznim fakultetima. Bavi se znanstvenim i pedagoškim istraživačkim radom te objavljuje radove. Član je mreže vokalnih pedagoga *Stimme.at* za njemačko govorno područje. Pri *Međunarodnoj federaciji za zborsku glazbu* djeluje kao savjetnik za Hrvatsku. Također je član *Međunarodnoga savjeta zborске olimpijade*.

Pitanje: Branko, navodiš da si, uz ostalo, fonopedagog i vokolog. Što se pod time podrazumijeva i kome to treba?

Fonopedagog je tradicionalni naziv za učitelja glasa. Vokologija je suvremena disciplina koju je začeo američki znanstvenik Ingo Titze. Ona spaja pedagogiju glasa i znanost o glasu. Vokolog je, dakle, učitelj glasa koji svoj rad temelji s jedne strane na ‘subjektivnoj’ pedagoškoj tradiciji, a s druge strane na ‘objektivnome’ znanju iz fonetike, fizike i medicine. Jedino je takav spoj jamstvo za ono što se naziva ‘objektivna pedagogija glasa’. Odgovor na drugi dio tvoga pitanja *kome to može trebati* glasi: Svakomu tko želi razviti svoj pjevani ili govorni glas, kako profesionalcima tako i amaterima. Ljudski je glas instrument, i to ne bilo kakav. To je jedini instrument koji ima duh i dušu. I još ima nešto jedinstveno – njega prije uporabe treba svaki puta nanovo izgraditi i oblikovati, tj. postaviti. Stoga se i pred znanje fonopedagoga postavljaju visoki zahtjevi da bi ispravno i dobro mogao podučavati vještina glasanja. Glas je temeljno sredstvo rada u nevjerojatno mnogo profesija – izravno ili neizravno. Sjetimo se samo učitelja glazbe ili nastave *solfeggia*. Koliko tu može ispravno i dobro postavljen pjevani glas pozitivno utjecati na rezultat! Loše impostirani glas, s plitkom emisijom daha i s nedovoljnim tonskim osloncem, može – i kod učenika s dobrim sluhom – dovesti do znatno slabijega intonativnog rezultata. Sluh je prvenstveno psihološka stvar, a ostvarenje intonacije glasom je psihološka i fiziološka stvar.

Gdje si uspio naučiti sve to o glasu?

Ja sam već kao đak srednje glazbene škole hospitirao nastavu solo-pjevanja kod Renate Šeringer, Nonija Žuneca i Višnje Stahuljak. To je bilo u manjem razmjeru nego kasnije kada sam se godinama takorekuću isključivo posvetio vokalnome učenju. Kada sam počeo raditi sa zborovima, imao sam veliku sreću postati asistent Dinku Fiju, jednog od najvećih i najuspješnijih učitelja zborskoga pjevanja kojega Hrvatska ima. Nakon njega mi se opet posrećilo jer sam mogao nastaviti učenje kod još jednoga našega velikana zborskoga i solo pjevanja. To je Sergije Rainis, kojemu sam također bio asistent dok je bio šef dirigent Zbora HRT-a. Tako sam ukupno pohađao nastavu i seminare šesnaest pjevačkih pedagoga širom svijeta. U Švicarskoj sam završio i višegodišnju školu za učitelja govornoga glasa kod znamenitoga Horsta Coblenzera, šefa katedre za glas Bečke glumačke akademije. Hospitirao sam studije fonetike i logopedije te specijalizaciju otorinolaringo-

logije, sve u trajanju od dvije godine. Sudjelovao sam kao predavač na više od dvadeset znanstvenih simpozija o znanosti i pedagogiji glasa u Hrvatskoj i inozemstvu. Uz to se punih dvadeset godina bavim rehabilitacijom glasa i govora osoba oštećena sluha. Izraženo u brojkama to je tridesetak godina učenja. I dalje koristim svaku priliku da nešto više naučim o glasu. Svakako moram spomenuti da sam imao prilike raditi s više od dvadeset profesionalnih i amaterskih pjevačkih ansambala. S njima sam održao nekoliko tisuća sati proba što mi je također omogućilo znatno stjecanje iskustva i znanja. Zbroj svega toga rezultirao je osnivanjem *Vokalne akademije*.

Što je *Vokalna akademija*?

Vokalna akademija je škola pjevanoga i govornoga glasa temeljena na vokologiji i afektivnoj impostaciji. Tijekom svih tih godina moga rada i istraživanja na području fonopedagogije shvatio sam da je najprirodniji i najjednostavniji način upravljanja glasom onaj pomoću psiholoških i afektivnih modela. Iz toga je proizašao naziv afektivna impostacija. Suvremena je neuroznanost ukazala na činjenicu da sve primamo i izražavamo pomoću emocija i osjeta (emotion/feeling) te da na emocije reagiramo tjelesno. Pri tome emocija stvara određeno stanje u našem tijelu koje mozak analizira i temeljem toga stvara zaključak o kakvom se osjetu radi. To načelo treba na retrogradni način koristiti za postizanje određene tjelesne aktivnosti i napetosti. U našem fonacijskom slučaju govorimo o impostaciji glasa. Pokazalo se da svatko može na taj način u najkraćem mogućem vremenu postići dobre fonacijske rezultate. Polaznici uče sve o glasu, praktično, znanstveno i teorijski. Nastavni su oblici predavanja, seminari, majstorske radionice, tečajevi te višegodišnja *Škola za zborovode*. *Vokalna akademija* nije konkurenca postojećim školskim sustavima, nego ih sadržajno nadopunjuje. Polaznici su amaterski pjevači, glasovni profesionalci te dirigenti iz čitave Hrvatske. Podučavamo npr. kompletan novinarski i spikerski kadar čitavih radiopostaja u impostaciji glasa, fonatolistici i dr. Osim domaćih sudjeluju i inozemni pedagozi i stručnjaci. U planu je u buduće na *Vokalnu akademiju* dovesti što više inozemnih predavača.

Što je *Škola za zborovode*?

Moja ljubav prema ljudskome glasu očituje se i u mome dirigentskome radu. Na tome sam se području specijalizirao za vođenje zborova i postao profesionalni zborovođa. Tako već od svoje dvadesetpete godine života radim kao zborovođa u Kazalištu *Komedija* u Zagrebu, što znači da punih dvadesetsedam godina imam izravan uvid u zborski profesionalizam u nas. Unatoč činjenici da u Hrvatskoj postoje potrebe za profesionalnim zborovođama, nije bilo moguće tu specifičnu djelatnost u nas sustavno učiti ili studirati. Tako mi nije ništa drugo preostalo nego da i ja, kao i mnogi drugi, autodidaktički naučim taj posao. U međuvremenu sam se uključio u rad *Međunarodne federacije za zborsku glazbu (IFCM)* i postao savjetnik za Hrvatsku, te počeo razmišljati o realizaciji želje da se i u nas osnuje studij za zborovođe, kao što to postoji u mnogo drugih zemalja. Zato sam napisao i studiju o potrebama za profesionalnim zborskim pjevačima i zborovođama u Hrvatskoj te ustanovio da imamo potrebe za nekoliko stotina akademski obrazovanih zborovođa. Otkrio sam i da imamo otprilike četiri stotine profesionalno zaposlenih zborskih pjevača, od kojih je samo manji dio učio pjevanje, a još manji završio studij pjevanja. Većina njih su glazbeno slabo obrazovani ili čak potpuno neuki amaterski pjevači. Potreba za profesionalnim violinistima bila je svega trećina od potrebe za profesionalnim zborskim pjevačima. Studij za violiniste postoji, što je nužno.

No studij za zborske glazbenike nije postojao. Za solopjevače postojao je studij koncipiran za operne soliste, a primalo se svega nekoliko studenata. Potrebe za opernim solistima bile su statistički manje za više od deset puta u odnosu na zborske pjevače. Godine 2000. sam Mužičkoj akademiji u Zagrebu u pisanim obliku predao tu studiju uz detaljnu analizu potreba na području zborskih profesionalaca te predložio osnivanje Odjela za studij zborske glazbe s dva smjera: Jedan smjer bio bi zborski glazbenik-dirigent, a drugi zborski glazbenik-pjevač. Do danas nisam dobio službeni odgovor. U međuvremenu su fakulteti u Osijeku i Puli, koji već imaju studij glazbe, podnjeli zahtjev za osnivanje studija za zborskiju glazbu, ali im je taj zahtjev odbijen. Razotčaran takvim odnosom prema zborskoj glazbi u nas odlučio sam osnovati vlastitu Školu za zborovode u sklopu Vokalne akademije te tako pomoći onim glazbenicima koji žele biti obrazovani i kvalificirani zborovođe. A Hrvatska ih kultura itekako treba.

Škola za zborovođe traje tri godine, a predavanja se održavaju jedan vikend mjesечно od petka do nedjelje. Postoje razni kolegiji: vokologija, vokalna tehnika, zborsko pjevanje, dirigiranje, vokalna stilistika, povijest zborske glazbe, glazbena estetika, etnomuzikologija i drugo. Predavači su naši ugledni glazbenici i stručnjaci. Čuo sam da je Mužička akademija u Zagrebu u međuvremenu uvela studij za zborovode. To me jako raduje, ali ne vidim korist za hrvatsku kulturu ako su ostali fakulteti, koji imaju volju, kadar i mogućnosti, u tome sprječeni, kada su već objektivne potrebe tako velike.

Osnovao si *Udrugu hrvatskih zborovođa*. Što te je potaklo na to i koji su ciljevi te *Udruge*?

Hrvatski je narod predisponiran za višeglasno pjevanje, što je već vidljivo iz naše tradicionalne i tradičiske glazbe. Hrvati i Hrvatska su jedinstvena kombinacija – Slaveni na Mediteranu. Postoji dakle dvostruka strast koja se stopila u jednu, za razliku od srednjoeuropske i nordijske. Takav ekspresivni potencijal na području pjevanja valja dobro iskoristit. Za to je nužna stručnost umjetničkih voditelja i strukovna povezanost. Tako sam s jedne strane osnovao Školu za zborovođe, a s druge Hrvatsku *udrugu zborovođa*, strukovnu udrugu koja okuplja sve glazbenike koji vode bilo koju vrstu pjevačke skupine. Kao i svaka druga strukovna udruga i ova će se baviti sadržajem koji je nužan za unapređenje struke zborovođa, voditi brigu o zborskoj umjetnosti, radići na unapređenju zborskoga pjevanja te komunicirati sa sličnim udrušama širom svijeta. Velika mi je želja da se u sljedećih deset do petnaest godina toliko unaprijedi znanje naših zborovođa i prosječna kakvoća naših zborova da Hrvatska bude međunarodno priznata kao zemlja koja može stati uz bok vodećih zborskih nacijama u Europi, a i šire. *Udruga* želi dati poticaja da zborsko pjevanje ponovno bude u većoj mjeri prakticirano u školama. U svijetu postoji niz znanstvenih studija koje su dokazale kako zborsko pjevanje ima velik pozitivan utjecaj na odgoj djece i čovjeka u cjelini, i to na psihološkom, sociološkom, moralnom i drugom planu. Narod koji pjeva je sretan!

Imaš li namjeru svoje znanje i iskustvo pretočiti u knjigu?

Trenutačno radim na nekoliko knjiga. Jedna se zove *Vokalni orkestar* i ona je namjenjena zborovođama. Druga je *Ars phonationis*, koja daje uvid u jedinstvenost umijeća glasanja, i pjevačkoga i govornoga. Namijenjena je svima koji se bave fonacijom. Također radim na priručniku za *Vokografiju*. To je grafički sustav kojim se može transkribirati vokalno-tehničke postupke kod fonacije. Njime je moguće grafički zabilježiti kako su kod pjevanja ili govorenja korišteni pojedini elementi vokalnoga aparata, npr. emisija daha, registar, spektar, tonski oslonac i drugo. Tako vokalna tehnika i impostacija glasa mogu postati vidljivi, što može biti od velike koristi u vokalnoj umjetnosti i pedagogiji. Uz to radim i manji priručnik namijenjen svima koji žele pronaći misaoni sadržaj u glazbenome djelu, pod nazivom *Govor glazbe*.

Kako si uz sve to stigao skladati preko dvjestotine djela?

Ne znam! Skladanje je kod mene jedna vrsta duhovnoga nagona. To je silna potreba za stvaranjem i ona mi naprosto 'naređuje' da idem stvarati. Jače je to od bilo kakvoga umora ili neispavanosti. Ali zato je moje zadovoljstvo i sreća potpuna kada stvorim neko novo djelo, pogotovo ako se i drugima sviđa. Trenutno radim na dovršavanju *Misse votive* za mješoviti zbor *a cappella* i nekoliko drugih većih i manjih djela. Uglavno radim istodobno na više novih djela. Dovršavam i neke klavirske skladbe. U studenom ću na festivalu duhovne glazbe *Cro patria* u Splitu praizvesti novo djelo za zbor *Plaudite manibus* (47. psalm). Pripremam također velik dio mojih skladbi za tiskanje, što je dugotrajan posao. Tu su, između ostalog, zbirke klapskih skladbi, zbirka pjesama za djecu, moje obrade hrvatskih božićnih napjeva i drugo. U zadnje sam vrijeme najviše skladao duhovnu glazbu jer me to ispunjava posebnim osjećajem zadovoljstva.

Baviš se raznim područjima. Što ti je na prvome mjestu?

Misljam da sam prvenstveno skladatelj, a zatim dirigent i vokolog. Tako je i redoslijed širenja mojih aktivnosti. Počeo sam kao pijanist koji je shvatio da mu je skladanje važnije od sviranja. Zatim sam upoznao zborsko pjevanje i zaljubio se u vokalno muziciranje. Iz potrebe da što bolje radim posao zborovođe, i tako ispravno i istinski služim glazbenoj umjetnosti, krenuo sam u učenje svega što je povezano s ljudskim glasom. Na tom sam putu zavolio i umijeće govornoga glasa i fonopedagogiju te postao učiteljem govornoga glasa, rehabilitator glasa i vokologa. Sada je to sve postalo dio mene i ja dio toga. Danas bi mi bio nezamisliv život bez podučavanja. Dok sam bio mlađi, činilo mi se da nikako nisam za to. Osim toga, već se dvadeset godina bavim glazbenom produkcijom i diskografijom. Producirao sam i snimio više od dvije stotine nosača zvuka s ozbiljnom i folklornom glazbom. Od šest *Porina*, koliko sam ih do sada dobio, tri su mi dodijeljena za glazbenu produkciju i snimanje, a ostala tri za skladateljski rad.

Kao dirigent i stručnjak za zborskiju glazbu držiš predavanja i seminare za zborovođe širom svijeta. Član si žirija najuglednijih svjetskih natjecanja pjevačkih zborova. Reci nešto o tome!

Nedugo sam se vratio iz Argentine gdje sam sudjelovao na *Međunarodnom skupu nacionalnih udruga zborovođa* na kojem je bilo zborovođa iz nekoliko desetaka zemalja svijeta. Držali smo predavanja o stanju zborskije glazbe u našim matičnim zemljama, raspravljali o načinima unapređenja zborskije glazbe općenito te potaknuli nastajanje mreže međusobnoga povezivanja udruga zborovođa. Prije toga sam imao predavanje na *Međunarodnu simpoziju o glasu* u Salzburgu. U srpnju sam sudjelovao na *Zborskoj olimpijadi* u Kini kao član *Međunarodnoga savjeta zborskog olimpijada* te član međunarodnoga žirija. *Zborska olimpijada* je najveće međunarodno zborsko natjecanje na svijetu. Sudjelovalo je preko tri stotine zborova, između ostalog i hrvatski ansamblji koji su i do sada postizali vrhunske rezultate na prijašnjim *Zborskim olimpijadama*. U lipnju sam bio član žirija na jednome zborskom natjecanju u Njemačkoj te sam ponovo pozvan u Njemačku u žiri u listopadu, na natjecanje *Robert Schumann*. Prošle sam godine imao i veliku čast biti jedini stranac kao član žirija na finalnom nacionalnom natjecanju zborova *Japske federacije zborova*. To je natjecanje koje se održava u etapama, a sudjelovalo je ukupno tisućudvjestotine zborova od kojih je u finale ušlo pedeset. Tu su još Velika Britanija, Italija i druge zemlje gdje sam također predavao ili bio u žiriju. Svaku moju osobnu međunarodnu aktivnost koristim i za promidžbu hrvatske zborskije glazbe. Uvijek nosim CD-ove s hrvatskim zborovima i partiture naše zborskije glazbe koje dijelim kolegama širom svijeta da upoznaju našu zborskiju kulturu. Hrvatska je, nažalost, još uvijek nedovoljno poznata u zborskome svijetu i to bi se moralno promijeniti. ●

www.brankostarc.com, www.vokalna-akademija.com

Prikazi literature

Wolfgang Amadeus Mozart Simfonija u g-molu KV 550

Stefan Kunze

Prikaz: Tihomir Petrović

Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara otkupilo je prava za objavljanje knjige Stefana Kunzea *Wolfgang Amadeus Mozart. Simfonija u g-molu KV 550*, čime se pridružujemo svjetskom obilježavanju 250. obljetnice Mozartova rođenja. Knjiga je objavljena u glasovitoj seriji *Meisterwerke der Musik.. Werkmonographien zur Musikgeschichte* koju je još pedesetih godina prošloga stoljeća utemeljio Ernst Ludwig Waelter, a danas je vodi Hermann Danuser. Potrebno je naglasiti da su knjige iz spomenute serije prevođene na gotovo sve svjetske jezike, no ne i u nas. Prijevod ove monografije Stefana Kunzea na hrvatski bit će, dakle, i prvi prijevod neke knjige iz te serije na naš jezik. Zadatak serije bio je od samoga početka predstavljanje ključnih djela iz povijesti umjetničke glazbe u širokoj perspektivi od konteksta njihova nastanka do života u srednjem vijeku. Još je Waelter inzistirao na znanstvenosti pristupa, ali na popularan način, tako da se cijela serija može držati uzorom pristupa po vrhunskim znanstvenim kriterijima koji su, međutim, pristupači i razumljivi najširim čitateljskim slojevima. Knjiga o ovoj možda najpopularnijoj Mozartovoj Simfoniji nastala je kombiniranjem filološkoga pristupa s raspravom o estetičkim odrednicama epohe i analitičkim prikazom djela koje je popraćeno nizom svima razumljivih notnih primjera.

Stefan Kunze (1933-1992), njemački muzikolog, doktorirao je 1961. na sveučilištu u Münchenu s disertacijom o instrumentalnim skladbama Giovannia Gabrielia, a habilitirao na istom sveučilištu s raspravom o talijanskoj komičnoj operi u 18. stoljeću. Boravio je na studijskim boravcima u Italiji, bio urednik sabranih djela W. A. Mozarta. Od 1973. godine bio je redoviti profesor na sveučilištu u Bernu. Kunze je bio muzikolog vrlo široka interesa, što je razvidno iz niza njegovih studija o glazbi 16. stoljeća, o Heinrichu Schützu, J. S. Bachu, o glazbi Bečke klasike, o Schubertu, o glazbenom teatru itd. No svakako su najpoznatije njegove knjige *Wagners Kunstbegriff* (1983), *Mozarts Opern* (1984.), *Beethovens Werke in Spiegel ihrer Zeit* (1987.) i *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. Von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie* (1993).

Knjigu je preveo Branko Ivanković (1968), skladatelj i dirigent. Knjiga će biti promovirana tijekom Dana teorije glazbe, o čemu vidi obavijesti na internetskoj stranici Društva, a može se naručiti i kupiti u sjedištu Društva, Glazbena škola Vatroslava Lisinskog, Gundulićeva 4, Zagreb. •

Mozart efekt

Don Campbell

Prikaz: Tihomir Petrović

Nakladnička kuća *Dvostruka duga* iz Čakovca objavila je knjigu naslova *Mozart efekt*. U podnaslovu knjige dodano je sljedeće: *Primjena moći glazbe za iscjeljivanje tijela, jačanje uma i oslobođanje kreativne energije*.

Nama glazbenicima sve je navedeno sasvim jasno, prirodno i normalno, jer to svakodnevno potvrđujemo. Primjerice, već nekoliko uvodnih popijevki, s kojima gotovo redovito započinjem satove *solfeggio* u nižim razredima, otklonit će umor s dječjih lica i vratiti im osmjeh, pokreti im postaju koordiniraniji i žustriji, a ja, kao provokator takva stanja, moram – netom prije nego “zakuhaju” – stvorenu kreativnu energiju usmjeriti prema gradivu predmeta.

Govoreći osobno, ja bih se radije pozvao na Bach-efekt: Kada slušam ili, još bolje, sviram Bachovu glazbu, imam osjećaj da se svaka pojedina stanica mojega tijela beskrajno raduje, a ja čitav osjećam se bolje, moje se tijelo obnavlja i iscjeljuje se bez vidljivoga vanjskoga utjecaja, moj um jača, a kreativna me energija – stvorena Bachovom glazbom – potiče na djelovanje i rad bilo koje vrste neusporedivo bolje od duple kave, čokolade ili bilo kojega drugoga stimulativnoga sredstva odnosno napitka. Netko drugi će sve to pripisati Chopin-efektu, Liszt-efektu itd. Dakle, postoji mnogo efekata, a Don Campbell se potrudio istražiti i detaljno opisati efekt Mozartove glazbe na doista mnoga ljudska stanja i dob slušatelja. Upišete li ime autora u bilo koju internetsku tražilicu, otvorit će vam se i mnoštvo zanimljivih podataka o autoru, kao i sve ostale njegove knjige i radovi na tu temu.

Valja podsjetiti da se godinama u štampi javljaju slični članci na tu temu, od toga da Mozartova glazba potiče krave na povećanu produkciju mlijeka pa do činjenice da voda uz Mozartovu glazbu kristalizira mnogo složenije i u prekrasnim oblicima, zatim i da, slušajući Mozarta, kandidati uspješnije rješavaju testove inteligencije itd. Doista, o efektima glazbe na pse mogao bih i sam opisati zapanjujuće stvari, s neživom prirodom baš i nemam mnogo iskustava (iako mi se katkada čini da motor automobila bolje i mirnije radi kada slušam Bacha no to se može razjasniti i činjenicom da vjerojatno ja, pod utjecajem Bachove glazbe, mirnije pritišćem pedale), ali zato mogu kategorički ustvrditi da od pozitivnoga utjecaja glazbe na ljude zarađujem kruh svagdanji. Da svaki od glazbenika može to potvrditi nije uopće sporno, stoga se ova Campbellova knjiga može najiskrenije preporučiti glazbeno manje obrazovanom dijelu čitateljstva, jer na vrlo popularan i beletristički zanimljiv način “vuče vodu na naš mlin”.

Na omotu knjige piše sljedeće: “Glazba je sveto mjesto, katedrala toliko veličanstvena da u njoj osjećamo uzvišenost univerzuma, ali i koliba toliko skromna i skrovita da nitko od nas ne može proniknuti u njezine najdublje tajne.” Potvrda svega toga lako se pronađe i u prethodno prikazanoj knjizi uglednoga glazbenika svjetske reputacije Nikolausa Harmoncourta *Glazba kao govor zvuka*. Prvo poglavje naslova *Glazba u našem životu* završava istinitom konstatacijom: “Svi trebamo glazbu, jer bez nje ne možemo živjeti.” Koju glazbu, to ovisi o golemom broju najrazličitijih čimbenika. Svoj sam život posvetio poticanju ne-glazbenika da to bude dostojna glazba, a Mozartova je u toj ponudi zacijelo pri samome vrhu. Stoga je svaka knjiga na tu temu dobro došla. •

Novi međunarodni priručnik brajičnog glazbenog zapisa

Sastavila: Bettye Krolick

Prikaz: Tihomir Petrović

Već na samom početku mojega pedagoškoga rada, godine 1978., kada sam na Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog dobio mjesto učitelja glazbenih teorijskih predmeta, u mojem su se razredu našle dvije slijepе klaviristice, Anka i Emilija. Uz mnogo njihova strpljenja postupno sam upoznavao rad sa slijepima. Činilo se da je najveći problem njihova školovanja taj, što su sve glazbene primjere potrebne za svoje glazbeno obrazovanje, od etida i sonata do onih za *solfeggio* i druge teorijske predmete, morale same prepisati brajičnim znakovima, što je naravno tražilo i diktiranje notnoga teksta. Pri tom je diktiranju bilo iznimno važno slušati njihove upute, jer brajični zapis slijedi jednu crtu i ne trpi naknadno umetanja znakova pa je i za diktiranje trebalo mnogo koncentracije, inače bi se vrijeme potrošilo uzalud. Mnoge su teškoće zapisivanja Emilija i Anka rješavale samostalno i, gotovo bi se moglo reći, “u hodu”, da bi se u što kraćem vremenu prepisalo što je moguće više teksta bez obzira na nevjestost onoga koji bi im diktirao notni tekst,

čime su stvarale vlastite inačice ionako labavih standarda brajičnoga notnoga zapisa. Nakon mature Emilija je napustila glazbeno obrazovanje, a Anka se upisala na Muzičku akademiju. Tijekom studija često bi dolazila u Školu i molila me da joj diktiram. Jednom sam ju, nemoćan da zanemarim druge obaveze zbog diktiranja, upitao: "Anka, sada imaš mnogo novih kolegica i kolega na studiju, zašto njih ne zamoliš da ti diktiraju?" Anka mi je odgovorila: "Pa profesore, jedva sam Vas naučila kako treba diktirati, njih će morati sve učiti iznova."

Ova mala anegdota iskrasnula mi je u sjećanju kada sam primio u ruke knjigu *Novi međunarodni priručnik brajičnog glazbenog zapisa* koji je sastavila Bettye Krolick, a koji je izdao Hrvatski savez slijepih u Zagrebu, 2006., i kada sam bio zamoljen da budem jedan od njezinih promotora. Vlastito iskustvo učiteljskoga rada sa slijepima pridonijelo je da shvatim vrijednost ove knjige, koja bi mogla riješiti mnogo problema sličnih prethodno opisanima i pridonijeti kvalitetnijem glazbenom obrazovanju slijepih osoba. Stoga izražavam najveće moguće komplimente i zahvalnost svima koji su sudjelovali u njezinu nastanku. Izvornik je na engleskom jeziku, a Hrvatski je savez slijepih prepoznao vrijednost knjige te, uz finansijsku pomoć Ministarstva kulture, poduzeo ogroman napor da se knjiga učini dostupna i na hrvatskom jeziku.

Predgovor knjige, koji će čitatelju biti najbolji putokaz prema problematici glazbenog obrazovanja slijepih osoba, potpisao je Ulrich Mayer-Uhma, predsjedatelj Potkomiteta za brajični glazbeni zapis pri Svjetskoj zajednici slijepih. Evo što u njemu piše: "Ovaj Novi međunarodni priručnik brajičnog glazbenog zapisa rezultat je višegodišnjih dogovora unutar Svjetske unije slijepih (World Blind Union, skraćeno WBU) – preciznije, njegova Potkomiteta za brajični glazbeni zapis. Postignuto je jedinstvo u sljedećem: znakovi za ključeve, šifrirani bas, glazba za gitaru, akordički simboli, notacija suvremene glazbe, te u mnogim pojedinačnim znakovima. Novi priručnik također sadrži i materijal iz zemalja Istočne Europe koje nisu bile prisutne na zasjedanju održanom 1954. godine. Tako su iskorišteni neki detalji iz priručnika objavljenih sedamdesetih i osamdesetih godina u Moskvi. Neizmerno smo zahvalni gospodri Bettye Krolick koja je spremno pristupila izradi ovog priručnika; već iste godine poslala je prvi nacrt članovima komiteta. Prikupljene kritičke i konstruktivne opaske dostavljene su stručnjacima za drugi nacrt. Ova, popravljena verzija jednoglasno je potvrđena posluživši kao osnova za završni oblik djela. Gotovo svaki od zastupnika pridonio je prijedlozima i ili materijalom izradi konačne verzije.

Svi koji smo radili na ovom projektu nadamo se da će se znakovi i pravila navedena u ovoj knjizi i nastala prema većinskim sporazumima, strogo poštivati pri izdavanju publikacija u brajičnom notnom zapisu. Pozivamo stoga zemlje širom svijeta da osiguraju prijevođe priručnika na svoje materinske jezike i koriste ga u izdavanju budućih glazbenih publikacija. U slučajevima ikakve nejasnoće, mjerodavno je izvorno englesko izdanje. To je jedini način da se ostvari cilj zastupnika – unapređenje međunarodne razmjene glazbenih izdanja zapisanih brajičnom glazbenom notacijom. Kao i s većinom drugih sporazuma, do rezultata se nije moglo doći bez ustupaka. Svesni smo da nisu prihvaćeni neki znakovi tradicijom udomaćeni u nekoj zemlji. Zatražili smo od odgovornih stručnjaka da poštuju nove odluke, čak i u slučaju kad se tiču znakova i pravila koji im još nisu bliski.

Ovaj priručnik ne obrađuje područje zapisa etničke glazbe Afrike i Azije. Od stručnjaka za ta područja zatraženo je da razmisle o znakovima za tiskane zapise tamošnje instrumentalne glazbe koji nisu obuhvaćeni brajičnim zapisom. Ovim izdanjem priručnika nije završena unifikacija brajičnog glazbenog zapisa. Naša će buduća zadaća biti dostizanje odluka o formatima i posebnim znakovima za iznimne slučajevе. Bit ćemo zahvalni za svaki prijedlog koji nam iznesu slijepi glazbenici, prepisivači i drugi stručnjaci. U međuvremenu, želja nam je da se ovaj priručnik proširi na što veće područje. Zahvaljujemo svim učesnicima dosadašnjih kongresa na dragocjenoj suradnji i pozivamo ih

da nam se pridruže i u predstojećem radu na ovom području."

Knjigu je na hrvatski preveo Davor Lahnit, i sam glazbenik i glazbeni pedagog. Citiram Predgovor hrvatskom izdanju, u kojem je prevoditelj opisao čitav kontekst objavljivanja hrvatskog izdanja i spomenuo sve koji su u njemu sudjelovali:

"Kraj dvadesetog stoljeća doba je kad smo svi u vlastitom životu počeli veoma jasno osjećati utjecaj globalizacije. Mnogo puta učinilo nam se da je to nešto neugodno, nešto što nama, našoj zemlji ili narodu može ugroziti osobitost. Valja se, međutim, prisjetiti i prednosti koje nam ta ista globalizacija donosi – kao na primjer kvalitetna standardizacija nekih rješenja do kojih bi samostalno došli znatno duljim i mukotrpnjim traženjem. Tako je i s glazbenim pismom za slijepе. Zbog mnoštva različitih pristupa na tom području bila je ponekad otežana komunikacija baš među onima kojima je najviše potrebna. Dugotrajnim usklajivanjem koje je trajalo više od stotinu godina napokon se došlo do određenih standarda u glazbenom zapisu za slijepе i slabovidne. Oni su sabrani u ovoj knjizi, Novom međunarodnom priručniku brajičnog glazbenog zapisa. No još je važnije da takav priručnik u cijelosti sada imamo i na našem jeziku. Kod prevođenja ovog Priručnika, ubrzo sam uvidio kako na području glazbenog nazivlja postoje još uvijek 'crne rupe' u hrvatskom jeziku. Riječ je o usko specijaliziranim izrazima, koji se još i danas koriste u obliku preuzetom iz stranih jezika. U tim slučajevima putokaz mi je bio ustaljeni oblik riječi u svakodnevnom korištenju. Zbog toga, na žalost, u priručniku ima i tuđica, ali prvi i osnovni cilj uvijek mi je bio primjenjivost i razumljivost pojmove iz svakodnevne prakse, a ne hrvatski izraz po svaku cijenu. Gdje god sam mogao pronaći razumljiv hrvatski izraz, sa zadovoljstvom sam ga uvrstio. Kad će se u neko buduće vrijeme pripremati novo izdanje ovog Priručnika, nadam se da će broj tuđica biti još manji.

Nepotrebno je naglašavati da hrvatske inačice ovog toliko dragocjenog Priručnika ne bi bilo bez pomoći i podrške mnogih. Pokušao bih im se na ovom mjestu zahvaliti. Dobar će početak biti Hrvatski savez slijepih koji je naručitelj ovog projekta. Slijedi zadržljivoča obitelj Mužanić iz Samobora, bez čijih bi savjeta o ovlađavanju trikovima iz svijeta računala, ovač prijevod bilo nemoguće napisati; oni su mi, također, skrenuli pažnju na podatke sa Interneta koje su uvelike pridonijeli završnom izgledu i jasnoći ove knjige. Za svako glazbeno poglavljje imao sam sreću naći vrsne stručnjake, mahom djelatnike Glazbene škole 'Ferdo Livadić' iz Samobora (u kojoj i ja sa zadovoljstvom radim). To su: Branka Cvetković (za pjevanje), Niko Marušić (čije poznавanje klarineta mu je omogućilo da mi pojasni probleme u poglavljju o drvenim puhačima), Zdenka Pende (problematika gudača), Gordana Šuštić (koja mi je pomogla oko još i danas nedovoljno razrađene terminologije s područja harmonike). Oko gitare su mi pomogla čak dva stručnjaka: Ivana Trogrić, kao i Darko Petrinjak, čije zvanje redovnoga profesora na Muzičkoj akademiji u Zagrebu otklanja svaki možebitni tračak sumnje koji se mogao pojavitи oko nazivlja s područja tog glazbala. I u poglavljju o orguljama imao sam pouzdanu pomoć: bio je to docent Mario Penzar. Savjete o prevođenju nazivlja s područja udalaraljki dao mi je iskusni orkestralni svirač Tvrtko Čišić – nimalo lak zadatak, jer to je područje najmlađe i najproblematičnije. Na kraju će spomenuti čovjeka čije strpljenje mi je u određenim trenucima uistinu dalo dodatnu snagu: riječ je o Josipu Hrvaju, koji se pokazao kao izvrstan organizator i koordinator i čija briga za projekt se osjećala kao nadahnuc, a ne pritisak. Da ne spominjem izvanrednu pomoć pri uočavanju pogrešaka (kojih bi bez njegove moći zapažanja bio znatan broj). U tome mu je uvelike pomogla njegova supruga, Blanka Hrvaj, kojoj na ovom mjestu osobito zahvaljujem. Na području problematike jezika često sam se s pouzdanjem oslanjao na savjete profesora Seada Muhamedagića. Za konačno oblikovanje knjige, višekratna čitanja i mnoštvo razboritih savjeta neizmerno sam zahvalan gospodri Jasmini Bele iz Centra 'Vinko Beck'."

Knjiga ima dva dijela. U prvi su dio svrstani Opći znakovi, od nota

i stanki do osnova teorije, kao što su šifrirani bas i harmonijska analiza, te notacija suvremene glazbe. U drugom su dijelu svi pojmovi vezani uz instrumentalnu i vokalnu glazbu, od općih znakova na glazbenim stranicama, do opisa posebnosti zapisa vokalne glazbe te glazbe za svaku pojedinu skupinu glazbenih intrumenata, kao i instrumentalne partiture. Na kraju je knjige impresivan Indeks znakova u standardnom brajičnom pismu. Knjiga je bila vrlo zahtjevna za prevođenje, jer pojmovno opseže gotovo čitav nauk o glazbi. No čitati hrvatsko izdanje pravo je zadovoljstvo, jer nakon svih loših prijevoda glazbene literature, o kojima se često piše i u ovom časopisu, ova je knjiga uzor budućim projektima prevođenja stručne glazbene literature. Naravno to je zato jer je prevoditelj, Davor Lahnit, i sam visoko obrazovani glazbenik i glazbeni pedagog, baš kao i urednik, Josip Hrvos, i što su se u svemu savjetovali sa glazbenim stručnjacima raznih područja. Zanemarive zamjerke, zbog izostanka kurziva pri pisanju tudica te loših pridjevskih oblika (npr. akordički umjesto akordni), mogu se pripisati ionako nejasnim i jezičnim i lektorskim standardima u nas. Također, šarenilo će naziva (npr. polusmanjeni septakord, koji se spominje u knjizi, u nas se uglavnom navodi kao mali smanjeni septakord) vjerojatno nestati tek sastavljanjem Rječnika hrvatskoga glazbenog nazivlja.

Ova je knjiga prvenstveno namijenjena slijepima pa je u pripremi i njezino brajično izdanje, najavljeno za prvu polovicu 2007. Naime, tek oba izdanja, i ono brajično i ono tiskano, čine cjelinu potrebnu za glazbeno obrazovanje slijepih i rješavanje teškoća s kojima se u tom obrazovanju susreću. Tiskano bi izdanje, osim toga, trebalo potaknuti i objavljivanje djela hrvatskih skladatelja na brajici. Budući da je, prema mojim informacijama, svjetski fond glazbe objavljene na brajici još uvijek skroman a potrebe sve veće, evo još jedne sjajne prigode za Hrvatsku: Uvjeren sam da bi, primjerice, zbirka skladbi Dore Pejačević na brajici i njezino pošiljanje u međunarodnu razmjenu itekako pridonjelo prepoznavljivosti Hrvatske kulture i podizanju njezina ugleda u svijetu! Trebalo bi, dakle, organizirati službu za prijepis i tiskanje notnoga teksta na brajici. U tom, čini se potpuno novoj djelatnosti u nas, trebalo bi svakako iskoristiti znanje i skustvo svih koji su sudjelovali i u objavljinju ove knjige. Rado bismo primili i potaknuli sve eventualne inicijative koje bi mogle doći od strane naših glazbenih nakladnika da se što prije realiziraju i prva notna izdanje hrvatske glazbe na brajici. ●

Glazba kao govor zvuka Putovi za novo razumijevanje glazbe

Nikolaus Harnoncourt
Prikaz: Tihomir Petrović

Nakladnička kuća Algoritm objavila je knjigu Nikolausa Harnoncourta *Glazba kao govor zvuka: Putovi za novo razumijevanje glazbe (Musik als Klangrede: Wege zu neunen Musikverständnis)*.

Nikolaus Harnoncourt (1929.) je čelist, violinist i jedan od najcjenjenijih svjetskih dirigenata. Godine 1953. osnovao je svoj ansambl za ranu glazbu *Concentus musicus*. zajedno s Jean-Pierre Ponelleon upriporio je u opernoj kući u Zürichu Monteverdijeva i Mozartova djela i te su izvedbe postale uzornima. Od 1972. godine profesor je na Mozarteumu u Salzburgu, a od 1983. član je Kraljevske Švedske akademije umjetnosti u Stockholm. Uz mnoge druge nagrade, godine 1980. dodjeljena mu je nagrada *Erasmus* za doprinos novom poimanju glazbe, a 2004. godine dobio je i nagradu *Kyoto*. (podaci s korica knjige)

Glazba kao govor zvuka je zbirka članaka, predavanja i izlaganja austrijskog dirigenta Nikolausa Harnoncourta, jednog od najcjenjenijih i najslavnijih glazbenika današnjice. Ovaj "sluga umjenosti" (kako sam sebe zove) i riječu i djelom zagovara povratak na rječito muziciranje i zalaže se za interpretaciju barokne i renesansne glazbe kakva je bila u vremenu njezina nastanka, na čemu sa svojim orkestrom *Concentus*

musicus djeluje od 1953. godine. Sugestivno i srdačno, Harnoncourt raspravlja o suvremenom glazbenom životu, sugerira drugačiji edukacijski pristup u glazbenom školama ("ne svira se samo po notama") i protivi podilaženju slušateljima time što se "klasična", ili kako je on zove "povijesna" glazba svodi samo na uhu ugodno, na estetsku komponentu. No njegovo promišljanje rane glazbe daleko je od nostalgičnog osvrta, ili bezrezervnog propisivanja sviranja "povijesnim" glazbalima ili u "izvornim" prostorima ("Bolje je od dobre koncertne dvorane načiniti crkvu, nego od crkve lošu koncertnu dvoranu"); a osim toga se zalaže i za proučavanje autografa i faksimila originalnih partitura kako bi se što bolje proniknula magična sugestivnost notnog rukopisa i emocijonalni sadržaj koji stoji iza nje. (podaci s korica knjige)

Glazbenici diljem svijeta prihvatali su *Glazbu kao govor zvuka* kao nadahnuće za nov i produhovljeniji način muziciranja, tako da je knjiga postala njihovim standardnim pratiocem – kao i omiljeno štivo koncertne publike i svih ljubitelja glazbe. ●

777 tema iz glazbene literature za solfeggio i diktati na CD-u

Oliver Oliver
Prikaz: Tihomir Petrović

Još je prošle godine literatura za *solfeggio* postala bogatija za novi priručnik. U vlastitoj nakladi objavio ga je autor, Oliver Oliver, prof. Riječ je o zbirci jednoglasnih, dvoglasnih, troglasnih i četveroglasnih tema iz raznih područja glazbenog stvaralaštva (etide, popijevke, sonate, kantate, koncerti, simfonije, opere...), kao i raznih povijesnih razdoblja (od renesanse do kraja 20. st.), u rasponu od tonalitetnog do izvantonalitetnog. Naslov je zbirke *777 tema iz glazbene literature za solfeggio i diktati na CD-u*. Jednoglasni primjeri iz literature razvrstani su prema broju predznaka i tonskom rodu; nakon onih u duru nižu se primjeri u paralelnom mu molu. Slijede jednoglasni primjeri s alteracijama i modulacijama, a zatim primjeri u dva, tri i četiri glasa, također iz glazbene literature.

U Dodatku su 224 didaktička primjera. Nije uobičajeno da se u zbirkama primjera iz literature nalaze i didaktičke vježbe no u ovoj je to zbirci učinjeno zbog želje da na jednom mjestu budu zastupljene i vrste diktata koji su dio prijamnih i godišnjih ispita iz *solfeggia*. Didaktički primjeri su vježbe za melodijske i harmonijske intervale (vokalize i dvoglasni), trozvuke (kvintakordi i obrati), četverozvuke (septakordi i obrati), a izdvojeno se nude i ritamski primjeri.

Svi su notni primjeri snimljeni u Mp3 formatu na CD-u koji je priložen uz knjigu, što ovom priručniku daje posebnu kvalitetu, jer se time po prvi puta u nas učenicima omogućuje samostalna vježba u pisanju diktata. Knjiga je, prema riječima autora, namijenjena svim uzrastima učenika, od prvog razreda osnovne glazbene škole do studenata glazbe, kao i glazbenim amaterima koji žele proširiti i upotpuniti svoje glazbene obrazovanje. ●

Die Gehörbildungsmethode REA

Oliver Oliver
Prikaz: Tihomir Petrović

Neka čitateljstvo ne zbuni naslov na njemačkom, riječ je o hrvatskoj knjizi hrvatskoga autora, čak i tiskanoj u Hrvatskoj. Naime, dok se u nas još uvijek Oliverovom *REA* metodom malen broj glazbeni učitelji služe gotovo poskrivečki, a neki i s grižnjom savjeti – jer nije potvrđena od meritornih ustanova u nas – autor vrlo uspješno svoju metodu izvozi, što mu je u svakom slučaju veliki kompliment i potvrda kvalitete.

Osobno sam uvjeren da je *REA* metoda vjerojatno najbolji didaktički

izum na području poduke *solfeggia* u posljednjih stotinjak godina i prakticiram ju u nastavi gdje i kada god stignem i uspijem. Iako će doista mnogi ugledni zagrebački glazbenici i profesori na pitanje svojih prijatelja ili znanaca koga odabrat za privatnu poduku *solfeggia* bez iznimke uputiti na Olivera, čini se da njegov probaj u hrvatsku glazbenu pedagogiju nije tako jednostavan. Nenametljiv i samozatajan, bez dovoljno titula ispred imena, Oliver može jedino radom dokazati vrijednost svojega izuma i spreman je uvijek i pred svima demonstrirati o čemu je riječ. Osobno sam organizirao predstavljanje REA metode za više od stotinjak zainteresiranih, u okviru VII. skupa Hrvatskog društva glazbenih teoretičara, dana 24. studenog 2001., a nakon toga i njegove posjete mnogim glazbenim školama u Hrvatskoj te višednevni seminar za učitelje u Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog u Zagrebu.

No čini se da u našim službenim institucijama, a tu podrazumijevam nadležno Ministarstvo, Zavod za Školstvo, Hrvatsko društvo glazbenih i plesnih pedagoga pa čak i Stručno vijeće naše krumske glazbeno-obrazovne ustanove, nema uopće interesa za njegovu metodu. Ne bih se upuštao u analizu zašto je to tako, ali izostanak interesa za nešto toliko značajno, što se ukorijenilo u Europi, Americi i kreće prema Aziji – ja se osobno nadam da će prerasti u svojevrstan pokret i na temelju kritične mase jednostavno se nametnuti – samo svjedoči o potpunom izostanku interesa za bilo kakve suštinske promjene u glazbenom obrazovanju u nas i u tom smislu nazadujemo velikim koracima.

Drugi nisu čekali pitajući se tko je nadležan, nego su procijenili i ocijenili Oliverov izum. Iz Uprave *Koruškog pokrajinskog konzervatorija* stigao je godine 2005. ovakav dopis: "Rad s našim studentima, koji svi imaju sveučilišni stupanj obrazovanja, bio je vrlo uspješan i imao je veliki odjek. REA metoda je i metodički i s obzirom na specifičnosti fenomena sluha iznimno dobro promišljena i djelotvorna. Pokušaj da oni s relativnim sluhom mogu razviti osobine apsolutnog slaha veliko je obogaćenje za glazbu u teoriji i praksi. Držim da bi to uz stalno vježbanje trebalo biti sastavni dio obrazovanja studenata glazbe. Bilo bi korisno kad bi se njegova zemlja zauzela za institucionalizaciju i etabriranje te metode. Mogao bi se osnovati institut koji bi se bavio stalnim istraživanjima s područja razvijanja sluha te koji bi predstavljao važno europsko središte za tu iznimno važnu problematiku što bi sigurno izazvalo veliku pozornost."

A gospodin Bernhard Zlanabitnig, Koordinator za glazbeni odgoj u Koruškoj napisao je 2005. godine sljedeće: "Kao voditelj Radne skupine za glazbeni odgoj u Koruškoj i koordinator za glazbeni odgoj svih koruških obveznih škola pozvao sam gospodina profesora Olivera Olivera u Klagenfurt na seminare za usavršavanje koruških nastavnika. Svi su sudionici s velikim oduševljenjem prihvatali njegovu metodu razvijanja sluha. Praktični rad i s učenicima osnovne škole i sa studentima *Glazbene gimnazije Viktring* postigao je zapanjujuće i vrlo obećavajuće rezultate. Svi su izrazili želju da se g. Olivera kao gosta predavača pozove i na daljnje seminare u Koruškoj. Što se tiče glazbenog odgoja, bilo bi od iznimne važnosti da se metoda g. Olivera i dalje potiče jer na taj način postoji prilika da se oni zainteresirani vrlo brzo izvuku iz kruga notnih analfabeta."

Što je, zapravo, REA? Za one koji to još ne znaju, evo kako ju opisuje sam autor: "REA metoda je novi odgovor na problem svjesnog slušanja glazbe europske tradicije bazirane na temperiranom tonskom sustavu. Nastala je kao rezultat dvadesetpetogodišnjeg istraživanja fenomena sluha u glazbenom kontekstu, s ispitnicima svih uzrasta i provjeravana je u različitim uvjetima rada. Metoda sjedinjuje dva glavna intonativna aspekta svjesnoga slušanja glazbe, a to su prepoznavanje apsolutnih visina tonova i njihovih tonalitetnih funkcija. Oba procesa u početku se izvode odvojeno, a kasnije se – u sklopu s ritmičkim tokom – sjedinjuju i djeluju sinkronizirano.

Svaki pojedinačni glazbeni entitet (ton, interval, akord, ljestvica) dobiva svoj identitet unutar tonskog sustava, koji se istodobno osvije-

štava kao temelj ili tzv. "osnovni tonalitet", te dobiva svoje mjesto u crtovlju. Zatim se uključuju ritam i metar te zvukovna impresija budi vizuelnu asocijaciju, a pogled na notni tekst auditivnu predstavu. REA metodom izoštrava se sluh glazbenika i razvija brzina reakcije koja u konačnici omogućuje svjesno praćenje glazbenih sadržaja onom brzinom kojom se i odvijaju. REA metodom uspostavlja se veoma brzo cijelovit (relativni i apsolutni) sluh pa jezik glazbe postaje razumljiv poput materinjeg jezika, koji se jednom nauči i zatim se s njime živi. Metoda je pogodna za sve učenike bez obzira na uzrast, stupanj obrazovanja ili prethodnu metodu učenja *solfeggia*, pri čemu je prelazak na REA metodu beziznimno jednostavan i brz."

Ostati indiferentan na sve to doista je teško. Ako nije dobro, treba argumentirano reći, da poklonici REA metode ne žive u zabludi. A, ako valja i ako se zaista tom metodom može ostvariti znatna ušteda u vremenu postizanja obrazovnih ciljeva te istodobno povisiti i njihova kvaliteta – a to se može lako i vrlo točno ocijeniti, bude li se htjelo – onda krenimo odmah svi tako i pružimo svu potrebnu logistiku autoru. Ostaje pitanje, je li zaista nemoguće biti prorok u vlastitom dvorištu? •

Hrvatski operni libreto.

Povijest, struktura i europski kontekst.

Dalibor Paulik

Prikaz: Mr. sc. Snježana Miklaušić-Ćeran

Nastavljujući svoj (po broju naslova skromni) niz monografija s područja glazbe, izdavač Golden marketing-Tehnička knjiga iz Zagreba poseguo je za djelom jednoga hrvatskog autora. Godine 2005., o 110-oj obljetnici otvorenja nove zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, javnosti je predstavljena raskošno opremljena monografija Dalibora Paulika *Hrvatski operni libreto. Povijest, struktura i europski kontekst.* (287 str., 41 ilustracija u boji i 82 crno-bijele). Prema riječima recenzentata (tiskanim na koricama) akademika Nikole Batušića i dr. sc. Zorana Kravara pred nama su prve teatrološko-muzikološke analize najboljih hrvatskih libreta u hrvatskoj literaturi (Batušić), kroz metodološki jedinstvene analize libreta koji autor shvaća osobitom vrstom drame (Kravar). Spomenuti su recenzenti bili i mentori pri izradi Paulikove doktorske disertacije (obranjene 2004. godine), čije je neznatno izmijenjeno ili znatno preinačeno izdaje ova monografija.

Čini se, prema naslovu, kako ćemo u monografiji pronaći sustavnu analizu ako ne svih, a onda barem većine libreta hrvatskih autora, bilo književnika, pjesnika, dramatičara ili samih skladatelja. No, Paulik je odabrao 13 autora i 15 naslova započevši svoje analize s operom Vatroslava Lisinskog *Ljubav i zloba* (1846.), završivši s *Juditom* Frane Paraća (2000.), a uključivši još i Lisinskijev *Porin* (1851.), opere *Nikola Šubić Zrinjski* Ivana pl. Zajca, *Oganj* Blagoja Bersem *Povratak* Josipa Hatzea, *Ero s onoga svijeta* Jakova Gotovca, *Ekvinocij* Ivana Brkanovića, *Novi stanar* i *Opsadno stanje* Milka Kelemena, *Koriolan Stjepana Šuleka*, *Ljubav don Perlimplina* Mire Belamarića, *Richard III* Iгора Kuljerića, *Prazor* Rubena Radice i *Govori mi o Augusti* Zorana Juranića.

Obuhvativši razdoblje opere od 155 godina (od 1846. do 2000.) Paulik je nužno morao svesti svoj izbor na opere koje su značajne bilo u povijesnom smislu, bilo kao iznimno uspjela ostvarenja ili kao djela sjajno prihvaćena od publike. Objasnivši pojam *libreto* s dva stajališta – muzikološkog (*MELZ*, 2. sv. Zagreb, 1974.) i teatrološkog (Nikola Batušić, *Uvod u teatrolologiju*, Zagreb, 1991.), Paulik dotiče pojam melodrame "presudne za tematski sloj libreta" (str. 12) i preuzima tipologiju Jamesa L. Smitha s tri tipa melodrame: 1. melodrama pobjede, 2. melodrama poraza i 3. melodrama prosvjete (str. 13-14) nastojeći analiziranih 15 opera hrvatskih skladatelja uključiti u taj model. Navodeći kao primjer za melodramu pobjede operu *Orfej i Euridika* Christophera

Willibalda Glucka kao operu s "tipičnim sretnim završetkom" (str. 13) Paulik ne dodaje kako je skladatelj izmijenio tragični kraj (prema grčkome mitu).

Na str. 15-40 slijedi poglavlje *Povijest opere i libreta* u kojem je, koristeći već poznatu literaturu, Paulik "prepričao" povijest eruopske opere zadržavši tipologiju opere Philipa Josepha Salasara: 1. opera društvenog savršenstva (16. i 17. st.), 2. opera prirode i tijela (18. st.) i 3. opera kodifikacije (19. i 20. st.) (str. 18). U tome poglavlju potkrale su se faktografske greške (npr. godine rođenja i smrti skladatelja – Alessandro Scarlatti 1695.-1725., Georg Friedrich Händel 1675.-1759.), a na str. 23 ispravljena je greška sa str. 14 ("Melodrama pobjede") u kojoj Paulik govori o završecima u Mozartovim, Gluckovim i Beethovenvim [!] operama spominjući da je napisao "samo jednu operu *Fidelio*". Kako, primjerice, protumačiti rečenicu na str. 19 kako "Onodobni kritičari pišu o ljepoti glasa, o umjetnosti glasa, iako još ne postoji razlikovanje glasova prema visini (tenor, sopran, bas...)" kad se govori o operi 17. stoljeća? Slijedeći Salasarova razmišljanja o operi kodifikacije i stavarnju operne arheologije Paulik navodi podjelu prema registru glasa i tipologiji lika.

Odnos tipologija lika-registar glasa u arijama i ansamblima, postat će dijelom Paulikove metodologije analize libreta u operama hrvatskih skladatelja. U analizi odnosa među likovima u kazalištu kao "prostoru uvriježenih proturječnosti" primjenio je Paulik shemu Anne Übersfeld stvorenu na temelju teorije A. J. Greimasa o "aktantskom modelu". On se može protumačiti kao rečenična kategorija sa sintaktičkom funkcijom: subjekt-objekt-pošiljatelj-primatelj-pomagač-protivnik, a objašnjenje modela je tek na str. 85-86 u analizi opere *Porin* Vatroslava Lisinskog. Zaključujući kako tipologiju likova i registra glasa poštuju i ruski skladatelji, Paulik nabraja njihova imena i naslove opera izostavivši kod opere *Knjaz Igor* ime skladatelja Aleksandra Borodina. U istome poglavlju češće su nepotpuno navedena imena pjevača, skladatelja ili libretista što se trebalo izbjegći u knjizi priručniku za studente teatrologije i muzikologije.

U kratkome poglavlju o libretu u hrvatskoj književnosti i kazalištu 17. i 18. stoljeća (str. 41-51) Paulik je dotakao pitanje postojanja hrvatskih opera. Zaključivši kako su "razmjerno bogate glazbene i skladateljske aktivnosti" (str. 44) navodeći Gabriellea Pilitija (Istra), Ivana Lukačića i Tomasa Cecchinija (Dalmacije), te Atanazija Grgičevića ("Anastazije Jurjević!]) čiji su opusi vezani uz crkvenu glazbu, autor daje čitatelju čak neutemeljene podatke. U kratkome poglavlju "Razvitak opernog kazališta i libreta u Hrvatskoj: bitne odrednice" Paulik pripovijeda o glazbenom životu Zagreba od g. 1797. (Amadéovo kazalište) do g. 2001. koristeći (ali ne navodeći u bilješkama) poznatu stariju literaturu s nekim podacima koji su prema današnjem stanju istraživanja upitni. Govoreći o glazbeno-scenskim djelima "Zajčeva razdoblja" i operama s početka 20. st. Paulik navodi manje važne primjere Dure Eisenhutha (čija opera *Sejslav ljuti* izvedena 1878. do danas nije ozbiljno analizirana), Vladimira Berse i Franje Serafini Kalskog [Vilhara]. Pitanje je možemo li prihvati njegovu tvrdnju kako će se u zagrebačkoj operi "U idućem razdoblju pojavit (če se) uz pjevače, nasljednike velikana poput Milke Trnine i Josipa Kašmana (...) "novi mladi pjevači ako znamo da je Milka Trnina samo jedanput tijekom svoje uspješne svjetske karijere gostovala u Zagrebu samo u ožujku 1898. Na kraju ovoga poglavlja Paulik daje temeljne odrednice analize libreta (opera): 1. predložak (glazbena partitura s libretom); 2. kazališna predstava; 3. analiza publike (str. 64), promotriši uz to i sljedeće:

- a) povijesne okolnosti nastanka opere i njene prazvedbe,
- b) fabulu i kompoziciju libreta,
- c) tekst libreta – s upitom posjeduje li literarne kvalitet, ulazi li u tradiciju hrvatske dramske književnosti i koliko na njegovu strukturu utječe glazbena struktura opere,
- d) dramski prostor i dramsko vrijeme u libretu,

e) dramske likove u libretu i utjecaj tipologije glasa i uloge te
f) dramske situacije u libretu uvjetovane glazbenom strukturom (monološki dijelovi, dijaloški dijelovi, zborski prizori, is.)" (str. 64).

Najveći dio monografije – od 65-e do 278-e stranice – odnosi se na analizu 15 libreta (i opera) spomenute 13-orice skladatelja.

Vatroslav Lisinski, Ivan pl. Zajc, Jakov Gotovac i Milko Kelemen. Prema navedenoj metodologiji rada Paulik je na početku iznio kratki životopis skladatelja. U poglavlju o Lisinskom nije izbjegnut stav o "tragičnom liku iz hrvatske glazbe" i neostvarena suradnja s "Muskvereinom" (str. 66), kojega kasnije (str. 68) Paulik naziva Filharmonijskim društvom u Zagrebu "Societas philharmonica zagrabiensis". Slijede zatim (uz svaki naslov) izlaganja o libretu, te o rukopisnom izvorniku ili tiskanom izdanju. Govoreći o libretu Janka Cara za operu "Ljubav i zloba" Vatroslava Lisinskog Paulik navodi kako se izvornik čuva "u knjižnici Odsjeka za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, kamo je stigao iz arhiva HNK u Zagrebu" (str. 71). Čitatelj bi mogao pomisliti kako se radi o dvije različite arhivske zbirke, iako je temeljem ugovora između intendanta HNK Mirka Božića i predsjednika HAZU Marijana Matkovića arhivska grada HNK postala temeljnim fondom Odsjeka JAZU (danas HAZU).

Sadržaje opera Paulik navodi prema objavljenim knjigama (Marko Fotez, Nenad Turkalj) ili prema programskim knjižicama premijernih predstava (za nove naslove). Analize libreta svih spomenutih opera Paulik završava zaključkom kako pripadaju tradiciji hrvatske dramske (a tako i europske) književnosti. U analizi dramskoga prostora i dramskoga vremena u libretu često zaključuje kako "U glazbenom kazalištu vrijeme izvedbe ovisi o trajanju partiture, dakle od prvog akorda orkestra do zadnjeg tona u predstavi, o tempima koje odrede dirigent i pjevači." (str. 71). Navodeći kako libretu dobiva "glazbenu nadgradnju" Paulik preuzima glazbene analize opera iz ranije poznate literature ili iz kritika objavljenih u suvremenim novinama i stručnim časopisima izostavivši primjerice kao izvor (od g. 1846. sve do g. 1940. naslove na njemačkome jeziku bez kojih se dobiva nepotpuna slika o glazbenom životu Zagreba u tome razdoblju). U analizi svih opera primijenio je model povezivanja tipologije lika i registra glasa otkrivajući (uglavnom) podudarnost sa Salasarovom shemom, izradivši i za svaku operu "aktantski model" prema A. J. Greimasu što je, čini se, autorov izvorni prilog analizi opernih libreta.

Kao svako znanstveno djelo, i monografija *Hrvatski operni libreti* Dalibora Paulika ima bilješke (koje počinju od broja 1 u svakome poglavlju) i literaturu, te sažetak na hrvatskome i engleskome jeziku. U citiranju Paulik nije uvjek koristio izvore, navodeći ih iz literature. Isto tako neke tekstove iz zbornika *Novi zvuk* naveo je kao da su djelo Petra Selema. Na popisu je stotinjak jedinica literature, a kao izvori navedene su novine i časopisi (na hrvatskome jeziku), te teatrografski dokumenti – programske knjižice. Monografija formata 21x28 cm "Hrvatski operni libreti" tiskana je na Kunstdruck-papiru, tvrdo je ukoričena. Likovno rješenje prema kojemu svakome novom tekstu prethodi list s ilustracijom na prednjoj stranici iznad koje je dio s naslovom tiskan zlatnom bojom potpisuje Fadil Vejzović. Tekst je na svakoj stranici tiskan u dva stupca čime, a fotografije nerijetko zauzimaju gornji dio obaju stupaca i prelaze njihove margine, a nerijetko se na istoj stranici nalaze crno-bijele i fotografije u boji.

Monografija Dalibora Paulika *Hrvatski operni libreti* prilog je hrvatskoj stručnoj literaturi, ali ne i djelo koje donosi mnogo novih podataka o opernoj libretistici u Hrvata. Možda smo pod tim naslovom očekivali analizu libreta svih opera u promatranome razdoblju od 1846. do 2000., ili možda samo jednoga razdoblja čime bi ravnopravno i metodološki jedinstveno bili analizirani svi (ili samo iz jednoga razdoblja) naslovi, a muzikološka analiza možda bi u tom slučaju pričekala novoga – glazbeno obrazovanog istraživača. •

NEZAOBILAZAN GLAZBENI NAUK

Uz Nauk o kontrapunktu T. Petrovića

Branko Lazarin, red. prof. Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu

“Polifonija je možda neponovljivo, najoriginalnije i zaista čudesno dostignuće naše zapadne civilizacije, uzimajući u obzir pritom i znanost.”

(Karl Popper: *Unended quest*)

Ovu tezu eminentnog suvremenog mislioca ne treba dokazivati niti posebno potvrđivati. Spomenuta je tek kao uzgredni poticaj i povod za sabranost pri susretu s djelom u kojem se o polifoniji, odnosno kontrapunktu zbori s jasno određenom pedagoško-didaktičnom svrhom. Naša radoznalost i naš trud pri upoznavanju s takvim djelom bivaju nagrađeni, ako je uvođenje u tajne kontrapunktnog umjeća učinjeno uspješno, kao što je to realizirano u knjizi *Nauk o kontrapunktu* Tihomira Petrovića.

Gradivo u toj knjizi obuhvaća tematiku vokalnog, tonalitetnog te atonalitetnog kontrapunkta. U svakoj od ove tri cjeline obrađuju se određena stilska razdoblja, i to od najranijeg višeglasja primitivnog organuma, srednjovjekovnog moteta, do složenih polifonih, odnosno kontrapunktnih konstrukcija atonalitetne glazbe 20.stoljeća.

U prvom poglavlju autor se iscrpno bavi načelima i tehnikom renesansnog vokalnog kontrapunkta. U središtu zanimanja je Palestrinina vokalna polifonija u kojoj su, kao što je poznato, postavljena temeljna pravila kontrapunktnе kombinatorike a koja su preduvjet razumevanja cjelokupnog razvoja polifone glazbe, preko baroka do naših dana. Obrađujući tu problematiku T. Petrović se razložno opredjeljuje

za Fuxov sustav kontrapunktnih vrsta i sukladno tome tumači tehniku *cantusa firmusa*. Uistinu, polifono mišljenje, odnosno kontrapunktni postupci mogli su se razviti na osnovi *cantusa firmusa* koji je omogućio muzikalni poredak te inventivnu slobodu bez kaosa.

U drugom poglavlju temeljito se objašnjavaju značajke i tehnički procedei baroknog instrumentalnog kontrapunkta pri čemu je u fokusu polifonija J. S. Bacha. T. Petrović s oduševljenjem zbori o nenadmašnom majstoru kontrapunkta te vrlo zanimljivo interpretira Bachovo *Umijeće fuge* i njegovu simboliku brojeva.

U trećem poglavlju ovog udžbenika prikazana je dodekafonska tehnika A. Schönberga. Ne zanemarivši princip glazbene dijakronije, autor u knjizi opravданo spominje i kontrapunkt u glazbenoj klasiči i romantici, dakle epohama u kojima dominira homofonija i gdje je primjena polifonih postupaka od sekundarnog značaja. I ne samo to, Tihomir Petrović ne zaobilazi ni *jazz* ni zabavnu glazbu, pokazuje prisutnost kontrapunktnog rada i u toj glazbi. U sklopu pak dvanaesttonske tehnike dospijeva i do pojave serijalne tehnike.

Kvaliteta ovog udžbenika je višestruka. Najkraće rečeno, materija je obrađena pregledno, postupno, a određena tematika/problematika potkrijepljena je brojnim analizama glazbenih djela, odnosno karakterističnih odlomaka skladbi, domišljatim grafikonima i tabelama, slikama i faksimilima.

Autor navodi prikladne praktične zadatke čiju uspješnu realizaciju omogućuje jasno i jednostavnim izričajima protumačeno gradivo, počačeno minucioznim, grafički vrlo preglednim modelima.

Način izlaganja građe primjerjen je učenicima glazbenih škola. Međutim po svojoj konciznosti, kojom autor tumači kompleksnu materiju od gregorijanskog korala do naših dana, ovaj udžbenik može odgovoriti zahtjevima svih onih koji se glazbom bave (u tom smislu može biti koristan i studentima na visokoškolskoj ustanovi), kao i onima koji se njome žele baviti. •

Mozart-aforizmi

Prevela Eva Sedak

F. Busoni: ÜBER MOZART / Mozart-Aphorismen, Zapisano uz 150. Mozartov rođendan, Berlin 1906., za "Lokal-Anzeiger". Tekst je, zahvaljujući ljubaznosti uprave HGZ-a, prenesen iz HaGeZea, glasila Hrvatskoga glazbenog zavoda, godište IX., br.7, travanj 2006.

Ovih dana – kada svaki muzičar, više nego obično, svoje misli usmjeruje prema Mozartu – zapisao sam i ja ove što slijede. Bez obzira koliko su subjektivne i nepotpune, one ipak pomažu okarakterizirati sliku o osobi „božanskog majstora”, manje ili više dovršenu, koju svi obrazovani ljudi nose u sebi. Šaljem vam moje zapise u onom istom jednostavnom obliku u kojemu su i nastali.

Evo kako mislim o Mozartu: On je do danas najsavršenija pojavnost glazbene darovitosti. • Pravi glazbenik k njemu podiže oči, usrećen i razoružan. • Kratkoća njegova života i plodnost stvaralaštva podižu njegovo savršenstvo do razine fenomena. • Njegova nikad pomućena ljepota iritira. • Njegov smisao za oblik gotovo je izvanljudski. • Poput nekog kiparskog remekdjela, njegova je umjetnost – promatrana sa svih strana – gotova slika. • Instinktom životinje postavlja si zadatke u skladu s krajnjim granicama vlastitih snaga, ali ne izvan njih. • Odvažan je, ne ludo hrabar. • Nalazi, a da ne traži i ne traži ono što nije moguće naći – što on ne bi mogao naći. • Barata iznimno bogatim sredstvima, ali se njima ne razbacuje. • Umije reći vrlo mnogo, ali nikada ne kaže previše. • Strastven je, ali čuva viteške forme. • U sebi krije sve karaktere, ali ih samo prikazuje, portretira. • Daje nam zagonetku zajedno s njezinim rješenjem. • Njegove su mjere zadivljujuće točne, ali moguće ih je izmjeriti i izračunati. • Vlada svjetлом i sjenom; ali mu svjetlo nije

bolno, a u tami još ima jasnih obrisa. • U najtragičnijoj situaciji još čuva poneku šalu – i najvedrijoj utiskuje poneku ozbiljnu boru. • Univerzalan je zahvaljujući svojoj gipkosti. • Napaja se iz svake čaše jer niti jednu ne ispija do kraja. • Stoji tako visoko da mu pogled dopire dalje od svih, i zato sve vidi donekle umanjeno. • Njegova je palača neizmjerno veličanstvena, ali on nikad ne kroči izvan njezinih zidina. • Prirodu vidi kroz njegov prizor; prozorski okvir i njegov je okvir. • Vedrina njegova je istaknuta crta: čak i ono najneugodnije premošćuje smješkom. • Njegov smješak nije ni diplomacija ni gluma, nego smješak čiste čudi – pa ipak uglađen. • Čud mu nije čista iz neznanja. • Nije ostao jednostavan i nije postao rafiniran. • Temperamentan je bez svake nervoze – idealist a da ne postade nestvaran, realist bez ružnoca. • I gradić je i aristokrat; ali nikada seljak ili bundžija. • Prijatelj je reda: čuda i vražbine čuvaju svojih 16 ili 32 takta. • Religiozan je ukoliko je religija što i harmonija. • U njemu se na savršen način spajaju antika i rokoko, a da ne tvore novu arhitekturu. • Arhitektonsko je najsrđnije njegovo umjetnosti. • Nije ni demoničan ni nedokučiv; njegovo je kraljevstvo od ovoga svijeta. • On je gotov i okrugli broj, povučena suma, zaključak, ne početak. • Mlad je poput momka i mudar poput starca – nikada zastario i nikada moderan, sahranjen i uvijek živ. Njegov tako ljudski smješak još nas uvijek obasjava i ozaruje ...

