Godina X, broj 10, rujan 2008. ISSN 1331-9892

Objavljuje: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara HDGT, Gundulićeva 4, HR-10000 ZAGREB • www.hdgt.hr • Croatian Association of Music Theorists CAMT • Kroatischer Verband der Musiktheoretiker KVM • MB 1353721 • žiro-račun ZABA 2360000-1101500068 • tel/faks: 385 (0) 1 4830 767 • Urednik: Tihomir Petrović • Grafički urednik: Slavko Križnjak • Naklada: 2200 primjeraka • Izlazi jednom godišnje • Cijena: 20.00 kn, za inozemstvo 5 eura

HORIA

Margarita philosophica Gregora Reischiusa tiskana je 1503. Dijelovi su knjige bogato ilustrirani, a na naslovnici (v. sliku) se mogu prepoznati sveti Augustin, Grgur, Hieronymus i Ambrozije. Oni pokazuju na *Božansku Filozofiju*, a ispod nje sjede Seneka i Aristotel, prikazani sa svojim knjigama. U krugu su predstavljene *septem artes liberales* (*sedam slobodnih umjetnosti*): logika, retorika, gramatika, aritmetika, glazba, geometrija i astronomija. Glazba je označena harfom i glasovima. Iznad nje je anđeoska pojava filozofske trostrukosti: prirodnost, racionalnost i moralnost. (Georg Schünemann: *Gescihte der deutschen Schulmusik*, Leipzig: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, 1932)

Molba ravnateljima škola: Ako vam okolnosti poslovanja otežavaju plaćanje ovoga časopisa, lijepo vas molim da ga ne vraćate, jer je iznos poštarine obično veći od vrijednosti časopisa. U tome slučaju jednostavno ignorirajte račun ispisan na poleđini adrese, a časopis neka ostane na dar učitelju glazbene kulture ili školskoj knjižnici, ili ga proslijedite najbližoj mjesnoj knjižnici, voditelju kulturno-umjetničkoga društva ili mjesne limene glazbe. (ur.)

Sadržaj

Riječ o glazbi – 6. priča
Milan Kundera: Iznevjerene oporuke (esej), odlomak 3
Prevela Ana Prpić, priredila Vesna Vančik

Maja, *Juraj i zlatna ribica* – 7. dio 5
Tihomir Petrović

Reinhard Amon: *Lexikons der Harmonielehre*.....7
Tihomir Petrović

Pregled najvažnijih škola i teorija harmonije.....11
Reinhard Amon: *Lexikons der Harmonielehre*, str. 264-272
Prevela Maja Petrović

Povijesni aspekti harmonije.....17
Reinhard Amon: Lexikons der Harmonielehre, str. 351-356
Prevela Maja Petrović

Terminološke dileme.....26
Što je zapravo suzvuk ili: zašto ne zvuk (umjesto akorda)?
Nikša Gligo

Predstavljamo članove Društva: akademik Nikša Gligo 28
Glazba, umjetnost između teorijske normativnosti
i znanstvene objektivnosti?
Intervju vodio Tihomir Petrović

Gdje "rastu" učitelji i profesori glazbenoteorijskih predmeta,
učitelji glazbene kulture i glazbene umjetnosti? 32
Tihomir Petrović

Modeli uključivanja popularne glazbe u nastavu
glazbenoteorijskih predmeta..... 33
Tihomir Petrović

Sekundarna dominantnost i subdominantnost 36
Tihomir Petrović

Analiza glazbenoga djela kao motivacija za upis
teorijskoga odjela srednje glazbene škole.....41
Tihomir Petrović

Martina Belković:
Glazbena literatura za harmonijsku analizu.....44
Tihomir Petrović

Glazba posvuda.....45
Judita Kovač

Tihomir Petrović: *Od Arcadelta do Tristanova akorda,*
Drugo, promijenjeno i dopunjeno izdanje 46
Natalija Imbrišak

Pripreme za "Drugi život Dore Pejačević"
Recenzija monografije Koraljke Kos: *Dora Pejačević*.....46
Snježana Miklaušić-Ćeran

Skladatelj, pedagog i dirigent Josip Vrhovski
Recenzija monografije Marjane Pintar.....47
Snježana Miklaušić-Ćeran

Tekstovi se objavljuju u pristiglome obliku, uz izjednačavanje jezičnoga standarda i ispravak uočenih pogrešaka. (ur.)

Uvodnik uz 10. broj časopis *Theoria*

Ove godine slavimo 10. godinu objavljivanja časopisa *Theoria* i njegov 10. broj te objavljivanje 10. naslova u Biblioteci Društva. Uz sve to dopustite mi da izrazim sasvim osobnu želju. Evo o čemu je riječ: U ostvarivanju ciljeva Društva s velikom mukom uspijevam pronaći trajne suradnike, pa čak i one za povremeni (jednokratni) angažman. Stoga si, uz 10. rođendan časopisa i 10. naslov u Biblioteci kao urednik i organizator svega toga želim barem **DESET(AK) NOVIH (US)TRAJNIH SURADNIKA**, jer je to jedina garancija da će se slaviti i dvadeseta godišnjica Društva i dvadeseti broj časopisa... Ti bi se novi suradnici morali ugledati u sadašnje, bez kojih ne bi uopće bilo ovoga slavlja. Te dragocjene ljude vrlo je lako otkriti, ako se pogledaju Sadržaji ovoga i prethodnih brojeva časopisa, *impressumi* knjiga iz Biblioteke Društva te ako se pročita koje su se glazbene škole uključile u *Dane teorije glazbe*, organizaciju glazbenoteorijskih predavanja i promocija knjiga.

Trenutno je u prvome planu časopis koji je dobio i pravi dar – skladbu u obliku kanona (v. str. 4). Njome mladi autor i veliki zaljubljenik u teoriju glazbe, Krešimir Cindrić, sasvim sigurno najavljuje stalnost svojega angažmana i u časopisu i u Društvu. Vama koji ste prepoznali simboliku takvoga dara moram izgovoriti potvrdu: imate pravo, to je dobar znak. Dakle, krenulo je, samo treba biti strpljiv. Javite se bez straha, kolegice i kolege, s prijedlozima za nove rubrike, pošaljite slične radove i nove članke, pa i one koje ste mi obećali za ovaj ili prošli broj; dobar je tekst uvijek aktualan.

Naročito bi mi bilo drago da se javite vi koji ste tijekom studija glazbe makar i povremeno dobivali naš časopis, kupovali stručnu literaturu uz popuste i do 50 %; **vi koje smo darivali knjigama iz Biblioteke Društva i crkvenim pjesmaricama**, **i koji ste sada učitelji po glazbenim i općeobrazovnim školama**; **ta i mi smo malo uložili u vas**. **Uzvratite nam upisom u Društvo i aktivnošću da zajedno još snažnije potaknemo sve one koji sada dolaze za vama.**

Časopis je deset godina rađen **bez i jedne kune pomoći Ministarstava i Grada**, dakle isključivo novcem od članarine i sponzora koje bih pronašao. Jednostavan je i uvijek na tankome papiru radi poštarine, ali mislim da su od raskošne opreme i kolora važniji sadržaj i činjenica da ostvarujemo **nakladu od 2.000 primjeraka**. Više se od polovice razdijeli članovima, koji ga financiraju, studentima glazbe, učenicima, publici na glazbenoteorijskim predavanjima te pojedinim općim osnovnim i srednjim školama, koje ga – shodno mojemu naputku tiskanom i na koricama – zadržavaju bez plaćanja (jer su bez sredstava), a na radost knjižničara, učitelja glazbene kulture i umjetnosti te mnogih učenika, koji u njemu pronalaze vrijedne informacije za sebe ili pisanje kakvih referata i sličnih stručnih radova.

Drago mi je ipak da su mnogi shvatili da **popust ostvaren pri kupnji knjiga koje predstavljamo i nudimo u časopisu može višestruko premašiti cijenu časopisa** – pogledajte samo što nudimo u ovome broju! – pa se ne sustežu od plaćanja, makar i uz nekoliko mjeseci zakašnjenja. Svaka je uplata vrijedna, jer Društvo u potpunosti počiva na malim prilozima **dobrih i razumnih ljudi**, **koji se i s opstankom časopisa *Theoria* pridružuju borbi za duhovnost i dobro te suprotstavljaju praznini materijalističke hladnoće i neosjetljivosti**, **kao i svim ružnoćama glazbenoga tipa**, kojima su djeca, mladi i svi neuki najčešće i najlakše žrtve.

Krajnji je cilj svih mojih nastojanja **promjena odnosa prema teoriji glazbe i teoretičarima na bolje**. Ne može se to "preko noći", ali – uz vaše sudjelovanje i pomoć svih koje uspijete uključiti – nije nedohvatna iluzija.

U slavljeničkom tonu srdačno vas pozdravljam.
Tihomir Petrović,
predsjednik Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara

Riječ o glazbi – 6. priča

Priredila Vesna Vančik

Milan Kundera: Iznevjerene oporuke (esej)

Prevela Ana Prpić, objavio Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb: 1997, Biblioteka BUSOLA

Improvizacija u čast Stravinskog – Šesti dio

Djela i pauci

(...) IV

Fuga: jedna tema pokreće niz melodija u kontrapunktu, bujica koja čitavim svojim dugim tokom zadržava isti karakter, iste ritmičke otkucaje, vlastito jedinstvo. Nakon Bacha, s glazbenim klasicizmom sve se mijenja: melodijska tema postaje zatvorena i kratka; svojom kratkoćom onemogućava monotematizam; da bi se izgradila *velika kompozicija* (u smislu arhitekturalne organizacije cjeline velikih dimenzija), skladatelj je primoran nizati teme jednu a drugom; tako je rođena nova umjetnost kompozicije koja se na egzemplarni način ostvaruje u sonati, glavnoj glazbenoj formi klasike i romantizma.

Da bi teme slijedile jedna za drugom, potrebni su prijelazi, kako je govorio Cesar Franck, *mostovi*. Riječ "most" ukazuje da u skladbi ima ulomaka koji imaju smisla sami za sebe (teme) i drugih koji su u službi prvih i nemaju njihovu snagu ni važnost. Slušajući Beethovena čini nam se da se razina intenziteta stalno mijenja: na trenutke nešto se sprema, potom dolazi, zatim nestaje i već se pomalja nešto drugo.

U glazbi koju sam nazvao glazbom drugoga doba (klasicizam i romantizam) sadržana je unutarnja proturječnost: svoj razlog postojanja ona vidi u sposobnosti da izrazi emocije, a u isto vrijeme stvara mostove, kode, provedbe koje su čisti zahtjevi forme, rezultat vještine koja nema ničega osobnog, koja se uči i koja se teško može osloboditi rutine i općih glazbenih formula (prisutna ponekad čak i u glazbi velikana, poput Mozarta i Beethovena, a u velikoj mjeri u manjih skladatelja toga doba.) Tako su nadahnuće i tehnika u stalnoj opasnosti da se razdvoje; stvara se *dihotomija* između spontanog i razrađenog; između onog što se neposredno želi izraziti, neke emocije i onog što je tehnička razrada te iste emocije pretočene u glazbu; između teme i *remplissagea* (pejorativni izraz, premda objektivan: jer je doista potrebno "popuniti" horizontalno, vrijeme između tema, i vertikalno, zvučnost orkestra).

Priča se da je Musorgski sviajući na glasoviru Schumannovu simfoniju zastao pred provedbom i uskliknuo: "Ovdje počinje glazbena matematika! "Ta proračunanost, sitničavost, umijeće, akademičnost, ne-nadahnutost navela je Debussyja da kaže da su simfonije nakon Beethovena "marljive i statične vježbe" i da se glazba Brahmsa ili Čajkovskog "spori oko povlastice za dosadu".

V

Ta unutarnja dihotomija ne čini glazbu klasike i romantizma inferiornijom od glazbe drugih razdoblja; umjetnost svih razdoblja sadrži strukturalne poteškoće; upravo one izazivaju autora da traži nova rješenja i stimuliraju na taj način razvoj forme. Glazba drugog razdoblja bila je uostalom svjesna te poteškoće. Beethoven: unio je u glazbu ekspresivnu snagu nepoznatu prije njega, a istodobno je razradio kompozicijsku tehniku sonate kao nitko drugi: ta dihotomija, dakle, sigurno mu je osobito teško padala; da bi je prevladao (ne možemo reći da mu je to uvijek polazilo za rukom), izradio je razne strategije: primjerice, unoseći u glazbenu materiju izvan tema, nepredvidivu ekspresivnost pomoću arpeggia, skale, prijelaza, kode; ili pak (drugi primjer) dajući drugi smisao formi varijacija što je prije njega obično bila samo tehnička virtuoznost, virtuoznost osim toga isprazna: kao kad bi pistom šetala uvijek ista manekenka u raznim haljinama; Beethoven je izokrenuo smisao te forme da bi se zapitao: koje su melodijske, ritmičke, harmonijske mogućnosti skrivene u jednoj temi? dokle se može otići u zvučnoj transformaciji neke teme, a da se ne izda njezina bit i koja je njezina bit? Postavljajući muzički ta pitanja Beethovenu ne treba ništa od onoga što je donijela sonatna forma, ni mostovi, ni provedbe, nikakav *remplissage,* on se ni na trenutak ne udaljuje od onoga što je za njega bitno, od misterija teme.

Bilo bi zanimljivo sagledati svu glazbu devetnaestoga stoljeća kao stalni pokušaj da se nadvlada strukturalna dihotomija. Htio bih ukazati na ono što ću nazvati *Chopinovom strategijom.* Kao što Čehov nikada nije napisao roman, tako se i Chopin kloni *velike kompozicije* i sklada gotovo isključivo kratke komade, skupljene u zbirke (mazurke, poloneze, nokturna itd.) (Neke iznimke potvrđuju pravilo: njegovi su koncerti za glasovir i orkestar slabi). Postupao je protiv duha svoga vremena, koje je smatralo stvaranje simfonije, koncerta, kvarteta kriterijem vrijednosti nekog skladatelja. Ali upravo umaknuvši tom kriteriju, Chopin je stvorio djelo, možda jedino u njegovu vremenu, koje nije nimalo ostarilo i koje je ostalo *posve* živo gotovo u cjelini. *Chopinova strategija* objašnjava zašto su mi se komadi manjeg opsega i manje sonornosti Schumanna, Schuberta, Dvoraka i Brahmsa činili življima i ljepšima (često vrlo lijepima) od simfonija i koncerata. Jer (a to je vrlo važno) unutarnja dihotomija glazbe drugog vremena problem je isključivo *velikih skladbi.*

(...) XIII

... Dugo se vremena u glazbi originalnost nekog skladatelja sastojala isključivo u njegovoj melodijsko-harmonijskoj inventivnosti, koju je unosio u kompozicijske sheme koje nisu zavisile od njega i koje su bile manje-više već utvrđene: mise, barokne suite, barokni koncerti itd. Njihovi različiti dijelovi poredani su po tradicijom utvrđenom redu, na način da, točno kao sat, suita završava brzim plesom, itd.itd.

Tridesetdvije Beethovenove sonate, koje pokrivaju gotovo čitav njegov stvaralački život, od dvadeset i pete do pedeset i druge godine, predstvaljaju golemu evoluciju za vrijeme koje se kompozicija sonate posve izmijenila. prve sonate još se pokoravaju shemi naslijeđenoj od Haydna i Mozarta: četiri stavka; prvi: *allegro* u sanatnom obliku; drugi: *adagio* u obliku *Lieda;* treći: *menuet* ili *scherzo*; s umjerenim tempom; četvrti: *rondo* u brzom tempu.

Vidljive su nepogodnosti takve kompozicije: najvažniji, najdramatičniji, najduži stavak je onaj prvi; linija sljedećih je u opadanju: od najozbljnijeg do najlaganijeg; osim toga, prije Beethovena sonata je uvijek bila na pola puta između zbirke dijelova (često su se na koncertima izvodili samo pojedini stavci sonata) i nedjeljive jedinstvene kompozicije. Tijekom svoje trideset i dvije sonate Beethoven malo pomalo

zamjenjuje staru kompozicijsku shemu sažetijom (smanjuje sonatu na tri, ponekad i dva stavka), dramatičnijom (središte se pomiče prema posljednjem stavku), cjelovitijom (jedinstvenom emocionalnom atmosferom). Ali istinski smisao te evolucije (koja time postaje istinskom *revolucijom*)nije u tome da se nezadovoljavajuća shema zamijeni drugom, boljom, već da se *razbije samo načelo određene kompozicijske sheme.*

Kolektivno pokoravanje propisanoj shemi sonate ili simfonije doista je smiješno. Zamislimo da su se svi veliki simfoničari, od Haydna i Mozarta, Schumanna i Brahmsa, nakon što su plakali u *adagiu,* prerušili u posljednjem stavku u školarce i pojurili u dvorište da plešu, skaču i glasno izvikuju da je sve dobro što se dobro svrši. Možemo to nazvati "glupošću glazbe". Beethoven je shvatio da je jedini način da se to prevlada *učiniti kompoziciju radikalno individualnom.*

To je prva odredba njegova umjetničkog testamenta, upućena svim umjetnostima, svim umjetnicima, koju bih ja ovako izrazio: ne treba kompoziciju (arhitekturalnu organizaciju cjeline) smatrati već ustanovljenom matricom koja se daje autoru da je ispuni svojom invencijom; sama kompozicija mora biti invencija, invencija koja angažira čitavu umjetnikovu originalnost. Ne bih znao reći do koje je mjere ta poruka prihvaćena i shvaćena. Ali je sam Beethoven iz nje znao, na magistralan način, izvući sve zaključke u svojim posljednjim sonatama, od kojih je svaka skladana na jedinstven i dotad neviđen način.

XIV

Sonata opus 111 ima samo dva stavka: prvi je dramatičan, razrađen na manje više klasičan način u sonatnoj formi; drugi, maditativnog karaktera, napisan je u obliku varijacija (oblik, prije Beethovena, neuobičajen u sonati): nema igre kontrasta i različitosti, samo stalna gradacija koja neprestano dodaje novu nijansu prethodoj varijaciji i daje tom dugom stavku iznimo jedinstvo tona.

Što je svaki pojedini stavak savršeniji u svom jedinstvu, to se više razlikuje od drugog. Disproporcija u trajanju; prvi stavak (u izvođenju Schnabela): 8 minuta i 14 sekundi; drugi: 17 minuta 42 sekunde. Druga je polovica sonate dakle dva puta dulja od prve (slučaj bez presedana u povijesti sonate!). Osim toga: prvi stavak je dramatičan, drugi miran, refleksivan. Početi dramatično, a završiti u dugoj meditaciji, u suprotnosti je sa svim arhitekturalnim načelima i prijeti da osudi sonatu na gubitak svake dramatične napetosti, tako omiljele prije Beethovena.

Ali upravo neočekivana blizina tih dvaju stavaka je rječita, ona govori, ona je *semantička gesta* sonate, njezino metaforično značenje što evocira sliku teškog i kratkog života i beskrajni nostalgični pjev koji slijedi. Metaforično značenje, neuhvatljivo riječima, a ipak snažno i uporno, daje jedinstvo dvama stavcima. Neponovljivo jedinstvo. (Možemo u beskraj oponašati bezličnu kompoziciju mocartovske sonate; kompozocija sonate 111 do te je mjere osobna da bi njezino oponašanje značilo plagijat.)

Sonata 111 podsjeća me na Faulknerove *Divlje palme,* gdje se smjenjuju ljubavna priča i priča odbjeglog robijaša, dva sadržaja koja nemaju ničeg zajedničkog, ni zajednički lik, pa ni zamjetnu srodnost motiva ili tema. Kompozicija koja ne može biti uzorom ni jednom romanopiscu; koja može postojati samo jednom; proizvoljna je, nepreporučljiva, neopravdana; neopravdana jer iza nje naziremo jedan *es muss sein* što svako opravdanje čini površnim.

(....) XVII

Kada mi je bilo trinaest, četrnaest godina, dobijao sam lekcije iz glazbene kompozicije. Ne zato jer sam bio čudo od djeteta već zbog stidljive osjetljivosti mog oca. Bio je rat i njegov prijatelj židovski skladatelj morao je nositi žutu zvijezdu; ljudi su ga počeli izbjegavati. Moj otac, ne znajući kako bi izrazio svoju solidarnost, dosjetio se da ga zamoli da mi daje lekcije. Židovima su, u to vrijeme, oduzimali stanove i skladatelj se morao stalno seliti u nove, sve manje prostore da bi, prije odlaska u Terezin, završio u malenom stanu u kojem se u svakoj sobi tiskalo više osoba. Svaki put bi zadržao svoj glasovir, na kojem sam ja svirao vježbe iz harmonije i polifonije, dok su neznanci oko nas obavljali svoje poslove.

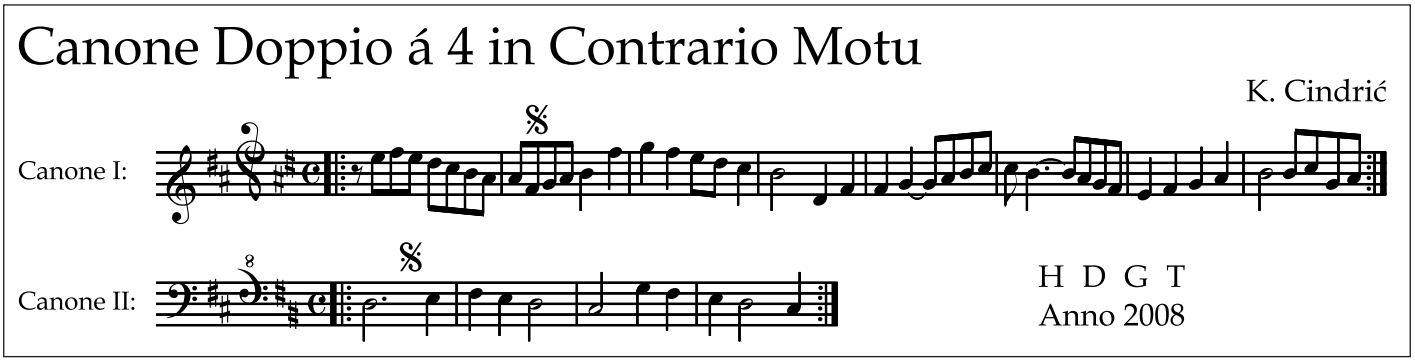
Od svega toga ostalo mi je u sjećanju moje divljenje prema njemu i tri ili četiri slike. Posebno ova: prateći me nakon lekcije, zaustavio se pokraj vrata i iznenada mi rekao: "Mnogo je začuđujuće slabih stranica u Beethovena. Ali ti slabi dijelovi ističu vrijednost snažnih. Nalik je to livadi bez koje ne bismo mogli uživati u lijepom stablu koje raste na njoj."

Čudna misao koja mi se urezala u sjećanje. Možda sam se osjetio počašćenim povjerljivim priznanjem učitelja, tajnom, velikom mudrošću koju samo upućeni imaju pravo saznati.

Bilo kako bilo, ta kratka napomena mog učitelja pratila me cijeloga života (branio sam je, borio se protiv nje i nikad joj nisam došao kraja); bez nje ovaj tekst sigurno ne bi bio napisan.

Ali mi je još milija od same misli slika čovjeka koji malo prije svog užasnog putovanja, razmišlja glasno, pred djetetom, o problemu kompozicije umjetničkog djela.

Postanite član Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara!
Ispunite upisnicu objavljenu na www.hdgt i uplatite godišnju članarinu od 100 kuna na žiro-račun:
ZABA 2360000–1101500068 te se javite elektroničkom poštom na adresu: tihomir.petrovic@inet.hr



Maja, Juraj i zlatna ribica – 7. dio

Tihomir Petrović

Ljubav

Svatko nekoga voli i voljen je. Volimo roditelje, sestre i braću, bake i djedove, prijatelje, volimo i kućnoga ljubimca, bio to pas Arčibald ili gavran Pero. Takva se ljubav ne skriva, sjetite se samo riječi hrvatskoga prepjeva ljupke arije iz Bachove *Seljačke kantate* koju smo svi kao djeca rado pjevali, a pjeva se s veseljem i danas: "Volim oca, majku milu, dobrog brata, sestru čilu... volim, volim čitav svijet".

Ali ima jedna posebna ljubav, s velikim Lj, o kojoj se ne priča glasno. Dvoje koji je dijele o njoj će samo zagonetno reći: "ona je samo tvoja i moja." (v. popijevku Ljubav, str. 6)

Sveta potvrda

Bližilo se vrijeme Svete potvrde. Mnogo je lijepih popijevaka za tu prigodu Maja naučila uz časnu sestru Jelenu u Crkvi sv. Vinka. Jednu je pokušala uvježbati s tatom, molitvu *Zdravo, Marijo*, ali na latinskome jeziku. Tu je skladbu zapravo tata odavno skladao, u vrijeme kada je bio učenik glazbene škole i uz savjete svojega učitelja Mate Lešćana (v. skladbu *Ave Maria*, str. 7, koja se može izvoditi i kao zborsko djelo, u tome slučaju bez četverotaktnoga uvoda ako se napisana pratnja povjeri pjevačima mješovitoga zbora).

A što je bilo dalje?

Zapravo, Maja je oduvijek najviše voljela učiti strane jezike. U školi je učila latinski, grčki, engleski i njemački, a kasnije i talijanski, španjolski, portugalski, francuski... I uvijek bi govorila: "kada budem velika, bit ću prevoditeljica".

S vremenom su knjige, rječnici i računalni programi zamijenili skupljanje i slaganje školjaka, igre i pjevanje popijevaka, vježbanje glazbala. Maja se danas već potvrđuje kao prevoditeljica, a Juraj se bliži diplomi inženjera elektrotehnike i računarstva. Iz doba priče i vremena provedenoga "iza zelenih vrata" ostalo je i nešto stvarno. Maja i danas s veseljem nosi ogrlicu koju je sama napravila od Petrovih uha (v. sliku), onih koja bi Juraj pri ranoj šetnji uz more najavio uzvikom: "Petrovo", a zatim bi on i Maja držali tatu za noge da ne padne s mola u vodu, dok bi s dugačkim zašiljenim štapom pokušavao dohvatiti Petrovo i izvaditi ga iz mora. Svaka je školjka u toj ogrlici barem jedna šetnja, jedna popijevka, jedna radost, jedan događaj, jedna priča, jedna ljubav ili možda čak i Ljubav. Ima li ljepšega načina da se zadrže uspomene?

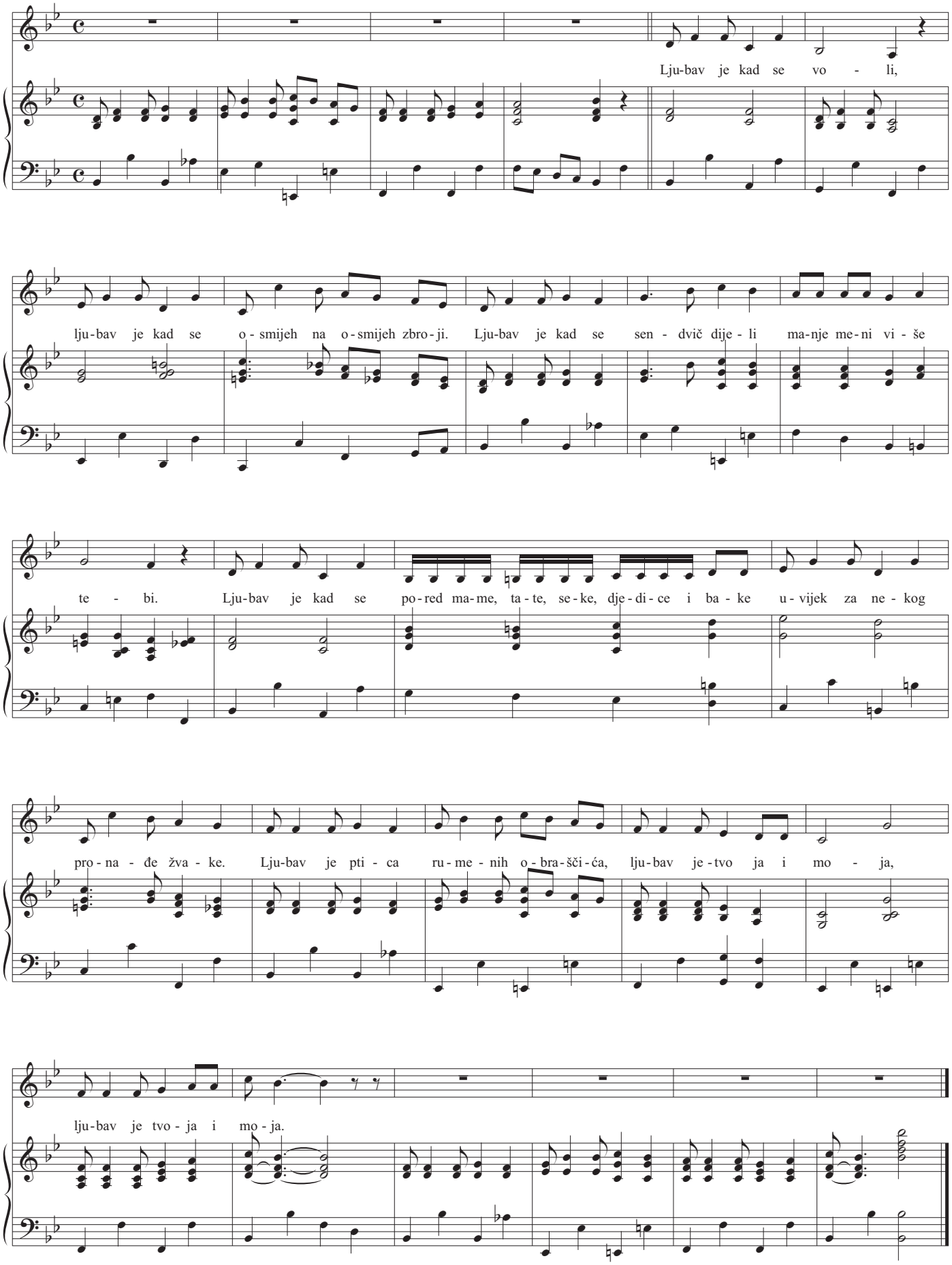
* * * * * * *

I tako se došlo do kraja priče. U sedam nastavaka, dvanaestak popijevaka (u priči ih zapravo ima barem dvostruko više no nisu sve stale na stranice časopisa zbog čega je i priča malo skraćena) i ponešto riječi stalo je i mnogo toga što se podrazumijeva pod **osnovnim znanjem o glazbi**. Sjećam se jedne davno izgovorene rečenice dragoga mi učenika: "Ovaj mi je ritam težak, ali moj će učitelj smisliti popijevku s njime i postat će mi lagan, kao i sve drugo". Mi, učitelji u glazbenoj školi, imamo rijetku mogućnost: voditi učenike od početaka glazbene poduke do mature, što je deset godina (a možda i jedanaest ili čak dvanaest ako uključite i početnički *solfeggio*). Ponovite li to iskustvo nekoliko puta – a ja jesam, dvaput i uz rođenu djecu među učenicima – stječete sjajnu mogućnost (pr)ocjene svojega rada. Iskusio sam da je zahvaljujući ovoj priči i popijevkama, a zatim i drugim pričama o glazbi koje bih znao ispričati, osipanje učenika tijekom godina obrazovanja bilo manje no inače te da im je i znanje i učenje bilo draže a znanje trajnije. U svima njima, a tome se uvijek iznova naročito razveselim pri susretu s učenicima koji su se nakon glazbene škole usadili u neglazbena zanimanja, ostala je velika radost i spontanost u susretu s glazbom i, što je još i važnije, želja za znanjem o glazbi i za pronicanjem u nju.

Da se s vremenom ne zagube i priča i popijevke – zapravo, znanje "umotano" u glazbu – rasipane kroz sedam godina i isto toliko brojeva časopisa *Theoria*, sjedinit ću sve u knjigu i uskoro objaviti u cijelosti, kao priručnik za predmet *Solfeggio*. Ako u nju i ne bude stalo svo potrebno znanje, siguran sam da će stati neizreciva ljubav koju gajim prema učiteljskomu pozivu i glazbenoj poduci djece i mladih, vjerujem i na radost svih onih koji tu ljubav dijele sa mnom i osjećaju isto.

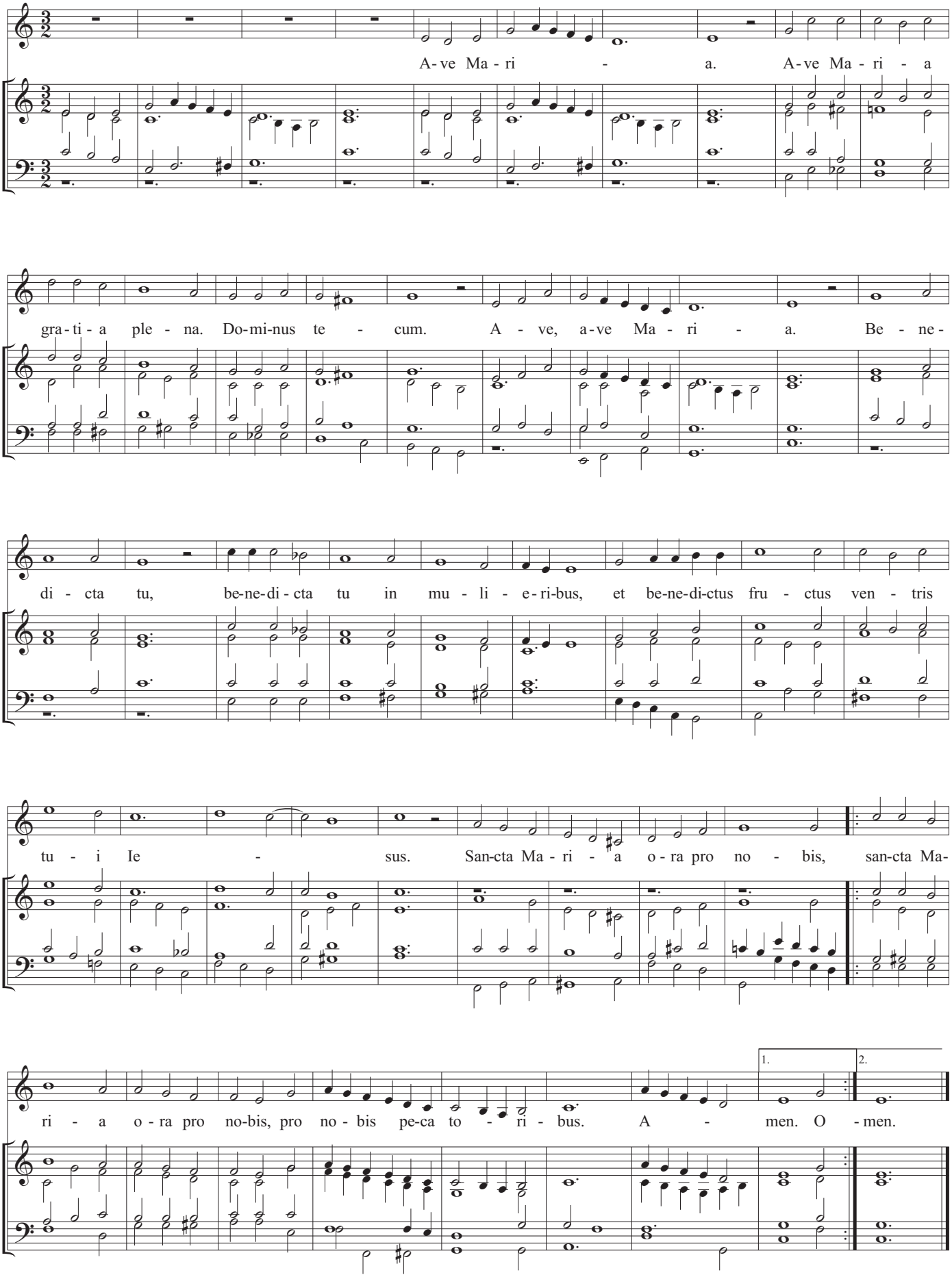
Ljubav

Riječi i glazba: Tihomir Petrović



Ave Maria

Glazba: Tihomir Petrović



SVIJET GLAZBE

KONCERTNA DVORANA VATROSLAVA LISINSKOG
19.30 SATI | TRG STJEPANA RADIĆA 4

1. | Srijeda, 15. listopada 2008.
SIMFONIJSKI ORKESTAR
GRADA BIRMINGHAMA
ANDRIS NELSONS, dirigent
SIMON TRPČESKI, glasovir
L. van Beethoven, H. Berlioz

2. | Utorak, 25. studenog 2008.
NJEMAČKA KOMORNA
FILHARMONIJA BREMEN
FLORIAN DONDERER, dirigent
PIOTR ANDERSZEWSKI, glasovir
D. Milhaud, J. Haydn

3. | Srijeda, 10. prosinca 2008.
KRALJEVSKA FLAMANSKA FILHARMONIJA
PHILIPPE HERREWEGHE, dirigent
MARTIN HELMCHEN, glasovir
R. Schumann, L. van Beethoven

4. | Utorak, 17. veljače 2009.
SIMFONIJSKI ORKESTAR ČEŠKOG RADIJA
VLADIMÍR VÁLEK, dirigent
JAN SIMON, glasovir
B. Smetana, F. Chopin, B. Martinů

5. | Srijeda, 4. ožujka 2009.
KOMORNI ORKESTAR GRADA BASELA
DAVID STERN, dirigent
SARAH CHANG, violina
F. B. Mendelssohn

6. | Utorak, 28. travnja 2009.
SIMFONIJSKI ORKESTAR GRADA PEKINGA
TAN LIHUA, dirigent
LI BIAO, udaraljke
F. Kejie, B. Yuakai, G. Wen Jing, M. P. Mussorgski

7. | Utorak, 19. svibnja 2009.
LITVANSKI NACIONALNI SIMFONIJSKI
ORKESTAR
PIER CARLO ORIZIO, dirigent
YUNDI LI, glasovir
Program naknadno

FORTE *f* FORTISSIMO

KONCERTNA DVORANA VATROSLAVA LISINSKOG
19.30 SATI | TRG STJEPANA RADIĆA 4

1. | Utorak, 21. listopada 2008.
KATERYNA TITOVA, glasovir
J. Haydn, D. Scarlatti, F. Chopin, S. Rahmanjinov

2. | Ponedjeljak, 24. studenog 2008.
SOWETO GOSPEL CHOIR
Duh Afrike

3. | Ponedjeljak, 8. prosinca 2008.
ČEŠKI FILHARMONIJSKI ZBOR IZ BRNA
PUELLA TRIO
PETR FIALA, dirigent
J.Gallus–Handl, A. Bruckner, O. Messiaen, J. Turina,
F. Milčinský, P. Fiala

4. | Utorak, 13. siječnja 2009.
ZAGREBAČKI SOLISTI
Proslava 55. obljetnice ansambla
Program naknadno

5. | Utorak, 10. veljače 2009.
JENNIFER BATE, orgulje
CRISPIAN STEELE-PERKINS, truba
G. F. Händel, A. Stradella, J. S. Bach, H. Purcell,
L. Mozart, F. Liszt, M. A. Charpentier,
W. A. Mozart, G. Thalben-Ball, W. Mathias

6. | Petak, 27. ožujka 2009.
HILARY HAHN, violina
VALENTINA LISITSA, glasovir
E. Ysaÿe, Ch. Ives, J. Brahms

7. | Ponedjeljak, 4. svibnja 2009.
GUSTAVO TAVARES, ANTONIO MENESES,
GIOVANNI SOLLIMA, MICHAEL FLAKSMAN,
JULIUS BERGER, MARIO BRUNELLO, ENRICO
DINDO, THOMAS DEMENGA - violončela
U spomen Antoniju Janigru
o 20. godišnjici smrti
Program naknadno

PIANO *p* PIANISSIMO

PREPORODNA DVORANA PALAČE NARODNOGA DOMA
20.00 SATI | OPATIČKA 18

1. | Utorak, 30. rujna 2008.
4 SAXESS
J. Gregorc, I. Lunder, I. Leitinger, L. Krajnčan,
V. Pupis

2. | Srijeda, 22. listopada 2008.
IVANA KUNC, sopran
DAN FRANKLIN SMITH, glasovir
B. Kunc

3. | Četvrtak, 4. prosinca 2008.
YUKI ITO, violončelo
DANIEL SMITH, glasovir
F. Schubert, F. Chopin, S. Rahmanjinov

4. | Ponedjeljak, 12. siječnja 2009.
SERGEJ NOVOSELIĆ, violina
SRĐAN FILIP ČALDAROVIĆ, glasovir
W. A. Mozart, J. Brahms, S. Prokofjev, F. Lhotka

5.| Srijeda, 11. veljače 2009.
NIKOLA FABIJANIĆ, saksofon
LINDA MRAVUNAC FABIJANIĆ, glasovir
J. Francaix, D. Bobić, T. Yoshimatsu, P. M. Dubois,
*R. Schumann, G. Tudor**

6. | Srijeda, 11. ožujka 2009.
GORAN FILIPEC, glasovir
R. Schumann, F. Liszt

7. | Srijeda, 22. travnja 2009.
MIRTA PLETERŠEK BLAŠKOVIĆ, violina
BISERKA KRČELIĆ, harfa
F. M. Veracini, N. Spadina, A. Glazunov,
J. Massenet, M. Ravel, A. Piazzola

8. | Utorak, 12. svibnja 2009.
KATARINA KRPAN, glasovir
J. S. Bach

Koncert izvan pretplate

Utorak, 16. prosinca 2008.
Koncertna dvorana Vatroslava Lisinskog
PACO PEÑA ANSAMBL

Utorak, 10. ožujka 2009.
Koncertna dvorana Vatroslava Lisinskog
KIRI TE KANAWA, sopran

Ponedjeljak, 11. svibnja 2009. | Arena Zagreb
LONDONSKI SIMFONIJSKI ORKESTAR
VALERIJ GERGIEV, dirigent

vrijeme je za sezonu 08/09

Prodaja pretplate na blagajni Koncertne dvorane Vatroslava Lisinskog od 5. svibnja do 12. srpnja 2008. i od 1. rujna do 31. listopada 2008.
Ponedjeljkom, srijedom i petkom od 9 do 15 sati, utorkom i četvrtkom od 14 do 20 sati, subotom od 9 do 14 sati. Tel: (01) 6121-166, 6121-167

Koncertna direkcija Zagreb
Zagreb Concert Management
Kneza Mislava 18 / HR - 10000 Zagreb /
tel: +385 1 4501 200 / e-mail: info@kdz.hr
www.kdz.hr

THE WESTIN ZAGREB
Jutarnji list
Diners Club International

Zadaća je učitelja glazbe da – nakon što učenik svlada notno pismo i tehniku izvođenja tonova na kojemu glazbalu – pred njega "rasprostre" svu raskoš glazbenoga sloga, radi poticanja želje za pronicanjem u nj. Na tomu je putu nauk o harmoniji prvi, kao povijesno potvrđena osnova izobrazbe svakoga glazbenika i – od baroka nadalje – početak bavljenja naukom o skladanju. Literatura o glazbi uglavnom nastaje na temelju glazbene prakse no ne valja zanemariti ni utjecaj teorije na praksu – primjerice, u onome dijelu teorije koji se bavi spekulacijama oko ugađanja tonova. Mnoge su okolnosti pridonijele činjenici da je najkvalitetnija glazbenoteorijska literatura nastala u njemačkim zemljama i na njemačkome jeziku. U tome je nizu autora i Austrijanac **Reinhard Amon**, rođen 1960. godine u Gmündu, danas profesor tonskoga sloga (pod čime se podrazumijevaju nauk o harmoniji i kontrapunkt, kao normativno znanje o polifonome slogu) na Sveučilištu za glazbu i primijenjene umjetnosti u Beču. Reinhard Amon autor je Leksikona koji sjedinjuje sve pojmove nauka o harmoniji. Naša je povijesna povezanost s njemačkim zemljama oduvijek pridonosila brzoj afirmaciji njemačke literature i glazbenoga nazivlja u nas. Ovim prikazom želim čitateljima skrenuti pozornost na ovu jedinstvenu knjigu.

Reinhard Amon

Lexikons der Harmonielehre
Nachschlagewerk zur Harmonik und Analysechiffren für Funktionen, Stufen und Jazz-Akorde

© Copyright 2005 by Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky) KG., Wien-München

Tihomir Petrović

Leksikon nauka o harmoniji. Priručnik za dursko-molsku tonalitetnu harmoniju s analizom načina šifriranja funkcija, stupnjeva i akorda u jazzu obrađuje više od 2500 pojmova vezanih uz nauk o harmoniji. Udruga njemačkih glazbenih nakladnika (Deutschen Musikverleger-Verbandes) dodijelila je Leksikonu nagradu kao najboljemu izdanju u 2006.

Sustav tumačenja sadržaja već na prvi pogleda odaje praktičara; pojmovi nisu razvrstani abecednim redom, nego su poredani u logične cjeline, što će najviše razveseliti one koji poučavaju nauk o harmoniji, dok se abecedno kazalo nalazi na kraju knjige. **Tako je Leksikon zapravo najopsežniji udžbenik harmonije** koji sam do sada imao u ruci. Svaki je obrađeni pojam u Leksikonu smješten u jasan suodnos s drugima, a u prikazu je određenoga pojma i za razumijevanje nužan povijesni aspekt. Bilješkama, koje su uvijek vezane uz tekst i tiskane na istoj stranici, upućuje se na razne druge autore i njihove bibliografske jedinice pa se tako potraga za razjašnjem traženoga pojma može lako proširiti.

Posebna je vrijednost Leksikona u tome što se svaki pojam ili pojava u cijelosti prikazuje notnim primjerom pa će se Leksikonom **lako služiti i oni čitatelji koji slabije poznaju njemački jezik**. Ti su notni primjeri odlično sastavljeni i u potpunosti potvrđuju izreku: "Slika zamjenjuje tisuću riječi." Čitateljima koji slabije poznaju njemački jezik u potrazi za tumačenjem određenoga pojma može pomoći i *Harmonija* prof. Natka Devčića, na čijem je kraju Usporedni pregled termina. U njemu se lako otkriva njemački naziv traženoga pojma, prema kojemu se zatim može potražiti njegovo tumačenje u Leksikonu.

Svaka se akordna pojava u notnome tekstu označava na dva načina, sukladno teoriji funkcija te sukladno teoriji stupnjeva. Oznake sukladne teoriji stupnjeva dane su u novijoj varijanti, u kojoj se već iz oznake raspoznaje i vrsta akorda označenoga rimskim brojem, a kosom se crtom razdvajaju akordi koji pripadaju različitim razinama. Čitateljima koji na takav način označavanja nisu navikli bit će od koristi usporedni prikaz starih i novih oznaka ove vrste, vrlo pregledno prikazan u tablici uz poglavlje o teoriji stupnjeva.

Snalaženje u beskrajnome mnoštvu stručnih pojmova, naziva djela i autora olakšava višebojni tisak (puni kolor, jezikom grafičara). Leksikon je vrhunski grafički oblikovan, a odličnim uredničkim potezom držim mogućnost da se za čitanja knjige može stalno gledati u dvije tablice s usporednim prikazom mnoštva akorda označenih na oba spomenuta načina (i prema teoriji stupnjeva i prema teoriji funkcija), uz ispisane nazive akorda, tonova o kojima je riječ te oznaku uvriježenu za pojedini akord u popularnoj glazbi i *jazzu*. Posebno veseli činjenica da autor ne izbjegava oznake akorda u popularnoj glazbi i *jazzu*, dajući time indirektno do znanja da je nauk o harmoniji samo jedan, dok vrsta glazbe kojoj će čitatelj tim naukom kao alatom pristupati ovisi o njegovu osobnom odabiru.

Leksikon počinje tumačenjem svih pojmova vezanih za građu akorda, kao i svaka knjiga koja obrađuje nauk o harmoniji. Tu se navode i razvrstavaju sve pojave koje se mogu sažeti pod pojam akorda. Naravno, to su kao prvo trozvuci izgrađeni od terci, a slijede akordi s dodanim tonovima, akordi s *acciacaturama*, akordi sa zaostajalicama, klasteri, miješani akordi, miksturni akordi, kvartni akordi, kvintni akordi te akordi nastali iz melodijskih pomaka, od napuljskoga sekstakorda do disalteriranih akorda. Nakon opisa svih posebnosti trozvuka, četverozvuka i peterozvuka (kasnije i šesterozvuka i sedmerozvuka) u dijatonici i kromatici te u kontekstu enharmonije, slijedi opis funkcionalnosti u duru i molu, uz odlične grafičke prikaze tumačenja, u kojima

se sjedinjuju notni zapis akorda s oznakama na sva tri načina i nazivima akorda, opet sve u nekoliko boja. Slijedi poglavlje o šifriranome basu, opis neakordnih tonova i harmonijskoga ritma, što vodi prema poglavlju o harmonizaciji. Zatim se navode posebnosti intervala, uz iznimno zanimljiv prikaz Kirnbergerove karakterizacije svakoga pojedinoga intervala, što nisam još imao priliku čitati, a čime se može otvoriti i sve aktualnije poglavlje o simbolici u glazbi i glazbeno-retoričkim figurama, značajno za razumijevanje barokne glazbe. Posebno se obrađuju vođice i njihova uloga u akordima, a zatim i kadence, naravno i s osvrtom na klauzule. Izdvojeno se obrađuju izointervalski akordi, a velik je prostor posvećen odnosu melodije i harmonije, uz mnogobrojne primjere iz glazbene literature. Slijede poglavlja u kojima se obrađuju medijante i njihova funkcija, tercna i kvintna srodnost, modalitet, modulacije (s velikim brojem modela prikazanih i notama i najrazličitijim shemama i tablicama), alikvotni tonovi, kvintni krug, sekvence, vođenje dionica, preskok dionica, načini ugađanja (s vrlo slikovitim tablicama i grafikonima), tonalitet i ljestvica, tonski sustavi (pentatonika, heksatonika, heptatonika, modusi, modalitet i dursko-molski tonalitet), tretman tritonusa, varijantika (kromatska promjena akorda), sekundarna dominantnost, sekundarna subdominantnost itd.

Meni je izrazito zanimljiv dio Leksikona sažetak teorije harmonije te povijesni pregled autora i djela vezanih uz harmoniju i svijest o akordnim pojavama. Smatrajući da će to zanimati i najširu publiku časopisa *Theoria*, zatražio sam dopuštenje za objavljivanjem prijevoda tih dvaju poglavlja. Uprava nakladničke kuće Doblinger u prijateljskoj je namjeri to dopustila bez naknade, na čemu najsrdačnije zahvaljujem u ime svih koje će taj prijevod veseliti kao i mene.

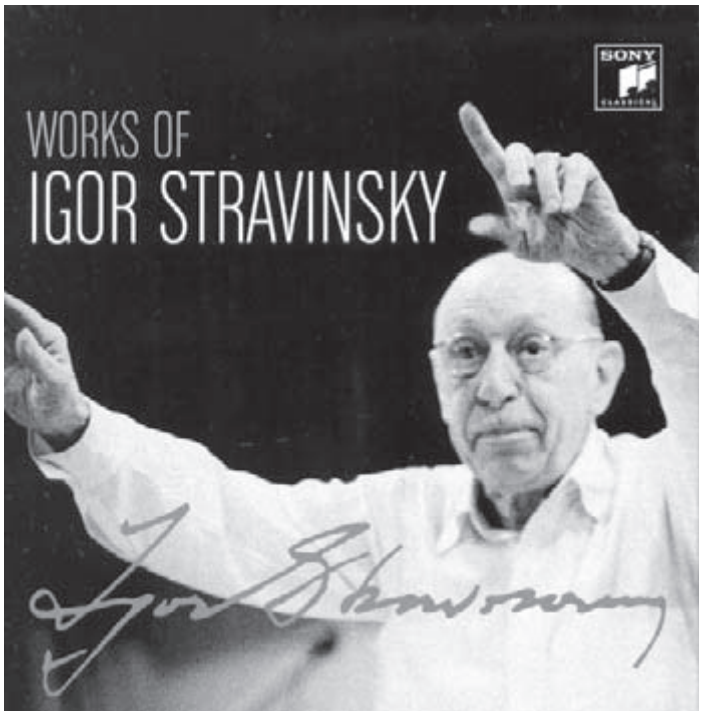
Nadam se da će školske, sveučilišne i gradske knjižnice s glazbenim odjelima svakako naručiti koji primjerak ove knjige, čime će postati dostupna mnogima koji se kroz ovaj skroman prikaz i prijevode zainteresiraju za nju. No ovako se koncentriran tekst "uzima u malim dozama" i prema potrebi, pa bi zato Leksikon zapravo morao biti sastavni dio kućne biblioteke svakoga glazbenika, a naročito onoga koji pridaje važnost nauku o harmoniji i teoriji glazbe općenito. Budući da je Leksikon i svojevrstan ključ za razumijevanje sve druge stručne literature koja dolazi s njemačkoga ili angloameričkoga područja, vrijedno ga je nabaviti za osobne potrebe, makar i samo radi usporednih prikaza oznaka na koje smo navikli i onih koje zatičemo u svoj stranoj literaturi.

Leksikon Reinharda Amona možete kupiti u Austriji ili Njemačkoj po cijeni od približno **35 Eura (oko 250 kuna)**. Naručite li Leksikon preko Algoritma, koštat će vas oko **350 kuna**. Za svoje osobne potrebe članovi Društva mogu Leksikon po cijeni od približno **160 kuna** kupiti u sjedištu Društva.

WORKS OF IGOR STRAVINSKY – DE LUXE EDITION – 22 CDs • Izdavač: SonyBMG / Menart • Reizdanje za 2008: SonyBMG / Menart • Prosječna cijena kompleta nosača zvuka u specijaliziranim trgovinama iznosi oko 300 kn.

Čitatelji časopisa Theoria i članovi HDGT-a mogu izravno ovaj komplet nosača zvuka kupiti uz popust od približno 20 %, na adresi: MENART d.o.o, Bencekovićeva 19, Kajzerica, 10000 Zagreb

Osobe za kontakt: Neven Valand (01 / 65 94 916), Josip Bednjički (01 65 94 915). U ponudi je i mnoštvo drugih nosača zvuka po najpovoljnijim cijenama, što se može provjeriti na elektroničkoj adresi: **www.menartrecords.com**



Ballets And Ballet Suites: The Firebird • Scherzo a la Russe • Scherzo Fantastique • Fireworks • Petrushka • The Rite of Spring • The Wedding • The Soldier's Tale (Suite) • Appolo / Apollon Musagete • Agon • Card Game • Scenes de Ballet • Blue bird • Pas de Deux • The Fairy's Kiss • Pulcinella • Orpheus • Petrushka (Suite) • Pulcinella (Suite) • The Firebird (Suite) • **Symphonies**: Symphony in E-flat • Symphony in Three Movements v Symphony in C • Symphony of Psalms • **Rehersals And Talks**: Portrait of Stravinsky • Stravinsky in Rehersal • Stravinsky in His Own Words • **Concertos**: Concerto for Piano and Wind Instruments • Movements for Piano and Orchestra • Capriccio for Piano and Orchestra • Concerto in D for Violin and Orchestra • **Miniature Masterpieces**: Suites No. 1 and No. 2, for Small Orchestra v Concerto in E-flat for Chamber Orchestra / 'Dumbarton Oaks' • Four Norwegian Moods for Orchestra • Circus Polka • Concerto in D for String • Orchestra / Basle Concerto' • Eight Instrumental Miniatures for fifteen players • Four Etudes for Orchestra • **Chamber Music & Historical Recordings**: Concertino for 12 Instruments • Octet for Wind Instruments • Ragtime for 11 Instruments • Tango • Septet • Pastorale • Ebony Concerto for Clarinet Solo and Big Band • Symphonies of Wind Instruments • Duo Concertant for Violin and Piano / Serenade in A • Concerto for 2 Solo Pianos • Piano-Rag Music • Sonata for 2 Pianos • Sonata for Piano • **Operas**: The Nightingale • Mavra • The Rake's Progress • **35 Songs**: Faun and Sheperdess • Two Poems of Paul Verlaine • Two Poems of Konstantin Bal'mont • Three Japanese Lyrics • Three Little Songs / Recollections of my Childhood • Pribaoutki / Pleasant Songs • Cat's • Cradle Songs • Four Russian Peasant Songs • Four Songs For Voice, flute, Harp and Guitar • Three Songs from William Shakespeare • In Memoriam Dylan Thomas • Elegy for J.F.K. • The Owl and the Pussy-Cat • Tilim-bom / Klabum-klabam • **Oratorio – Melodrama**: Oedipus Rex • The Flood • Persephone • Ode Monumentum pro Gesualdo di Venosa ad CD Annum • **Sacred Works**: Chorale Variations on the German Christmas Carol Vom Himmel Hoch Da Komm' Ich Her • Zvezdoliki The Star-Faced One • Ave Maria • Credo • Pater Noster • Cantata • Mass • Babel • Canticum Sacrum ad Honorem Sancti Marci Nominis • Introitus • A Sermon, A Narrative and A Prayer • Anthem / The Dove Descending Breaks The Air • Threni / Id Est Lamentationes Jeremiae Prophetae • **Robert Craft conducts under supervision of Igor Stravinsky**: Song Of The Nightingale • Dances Concertantes for Chamber Orchestra • Epitaphium for the Tombstone of Prince Max Egon zu Fürstenberg • Double Canon for String Quartet • Abraham and Isaac • Variations / Aldous Huxley In Memoriam • Requiem Canticles / To the memory of Helen Buchanan Seeger

Reinhard Amon
Pregled najvažnijih škola i teorija harmonije

Lexikons der Harmonielehre, str. 264-272

Prevela Maja Petrović

Osnova su svih nauka i teorija intervali i njihovi obrati te akord kao smislena cjelina. Akord se pri tome opisuje kao standardni tip ili pojava sastavljena od pojedinačnih tonova (što također može biti i melodijska cjelina), kao slaganje intervala, a zatim i kao stupanj ili funkcija. Preduvjet je za sve navedene teorije zamisao Gioseffa Zarlina da durske i molske trozvuke definira kao osnovne akordne jedinice.

Četiri su značajne povijesne teorije:

1. Nauk o šifriranom basu
2. Teorija o fundamentalnom basu
3. Teorija stupnjeva (nauk o stupnjevima i njihovo označavanje)
4. Teorija funkcija

1. Nauk o šifriranom basu

Šifrirani je bas instrumentalna dionica basa koja se provlači kroz cijelo djelo. Od 1600. godine označavalo ga se brojkama zapisanim ispod ili iznad (od 19. stoljeća) dionice basa gotovo u svim skladbama, kao bazu akorda.

Nauk o šifriranom basu[1] odnosi se na dionicu basa. Najdublji ton (basov ton) u slogu polazišna je točka svakoga razmišljanja o akordu. Teorija koja počiva na tome jednostavna je, jer je slaganje intervala na basovu tonu postupak isključivo kvantitativne prirode. Nakon što se tehnika šifriranoga basa čvrsto ukorijenila u praksu, počinju se uspostavljati i pravila o spajanju akorda u harmonijskoj progresiji. Nauk o šifriranom basu nastao je na temelju prakse šifriranja nota i poučavao se zbog glazbene prakse: i zbog skladanja šifriranoga basa a i zbog svirke iz njega. Zbog tendencije da broj šifri bude što manji (radi bržega čitanja) ubrzo nastaje opsežan skup pravila i uputa za izvođenje šifriranoga basa, budući da mnogi tonovi koje je trebalo odsvirati nisu bili zabilježeni šiframa.

Obvezujuća pravila nisu postojala. Šifriranjem se pokrilo samo ono što nije slijedilo očekivanu normu, što god da se time mislilo. Preduvjet je za nastanak ovoga načina zapisivanja gradnja akorda kao obvezujuće i rasprostranjene norme. S vremenom nastaju razni tipovi akorda, a time i karakteristični hvatovi, koji se odnose na same akorde i na njihove veze (vođenje glasova).

Šifre su se u početku sastojale samo od jedne brojke, u drugoj polovici 17. stoljeća činile su ih najviše dvije brojke, da bi već u vrijeme J. S. Bacha i do 4 brojke mogle stajati jedna iznad druge. Za ukupni broj različitih šifra J. D. Heinichen godine 1711. navodi dvanaest, J. Ph. Rameau 1732. spominje ih dvadesetšest, a J.-J. Rousseau 1768. opisuje čak stodvadeset oznaka[2]. Novi izrazi, "sekstakord", "kvartsekstakord", kao i "kvintsekstakord", "terckvartakord" i "sekundakord" posve su povezani s onodobnom praksom[3].

Budući da nauk o šifriranome basu ne govori ništa o značenju akordnih tonova i samih akorda ili o njihovim medusobnim vezama, ne uzima ga se za teorijski sustav. Hugo Riemann ga je stoga nazvao alatom nauka o harmoniji.

2. Teorija o fundamentalnomu basu

Teorija o fundamentalnomu basu šira je od metode šifriranoga basa. Ona ne samo da uključuje one basove tonove koje se zaista čuju, nego i apstraktno konstruirane tonove fundamentalbasa promatra kao najbitnijega pokretača harmonijske progresije. Skretanjem pozornosti s basova tona (na kojem se u praksi šifriranoga basa gradio akord i koji je imao ulogu temelja akorda, jer su se spram njega svi ostali tonovi akorda šifrirali brojkama – op. ur.) na fundamentalni bas traženje se od čisto praktične uporabe šifriranoga basa okreće prema stvaranju teorije, koja će svoj vrhunac doživjeti u kasnijoj teoriji funkcija. Između basova tona koji se zaista čuje i zamišljenoga fundamentalnoga basa postoji razlika. Taj fundamentalni bas iz pozadine utječe na nizanje akorda i njihovu "prirodnu" progresiju. No problem je u tome što ti zamišljeni tonovi nemaju uvijek zvukovnu (akustičnu) osnovu, koja bi podlijegala i prirodnim zakonima[4].

Jean Philippe Rameau (1683–1764) u svojemu djelu *Traité de l'Harmonie* (Pariz, 1722) iznosi osnove novoga nauka o harmoniji. I on polazi od kvintne srodnosti akorda, koja potpuno dolazi do izražaja u spoju dvaju akorda od kojih je drugi silazno kvintno srodan prvom. Sami se akordi baziraju na tercama, a kvintnim se pomacima zamišljenoga basa ostvaruje njihova kvintna srodnost, čime nastaje harmonija. Najdublji ton slojeva terci u akordu Rameau naziva "centre harmonique". Rameau je time akorde sveo na dva tipa: osnovni su akordi samo oni koji su sastavljeni od terca, a svi su drugi akordi izvedeni[5].

– J. Ph. Rameau u nužnosti rješavanja disonanci vidi najvažniju snagu građenja akorda. Zato se iznad ili ispod glavnih trozvuka dodaje terca, zamišljena ili ona koja se čuje, kao karakteristična disonanca kod D7 ili S6/5. Time kretanje kadence u potpunosti određuju tonovi koji postoje samo u predodžbi i ne čuju se ("fundametalni bas"), a ne dionica basa koju čujemo (pri nastupu raznih obrata akorda).

– Glavni su akordi samo oni koji se sastoje od jedne velike i jedne male terce. Progresijom fundamentalnoga basa smatraju se terce i kvinte te njihovi obrati, sekste i kvarte. Razlog tome leži u principu slaganja terca i kvinta, što time vrijedi i za gradnju i za povezivanje akorda[6].

– Progresija sekunda je u načelu isključena. No time nastaju problemi kod objašnjavanja spoja susjednih stupnjeva (IV – V, V – vi,...). Progresiju sekunde kod kadence D – Tp Rameau objasnjava kao obrnutu progresiju septime, koja se sastoji od 3 terce, ili "podvaljuje", npr. u spoju IV – V, drugi stupanj ljestvice kao fundamentalni bas akordu IV stupnja (u *C*-duru: "suponirani d"). Tako od progresije sekunde (u *C*-duru: *f – g*) nastaje kvintna (u *C*-duru: *d – g*). Istovremeno ton *c*, kao "proširenje"

1 Nauk o šifriranome basu bio je bitan cilj u izobrazbi svakoga glazbenika, no prije svega to je bio početak bavljenja naukom o skladanju. Kasnije ga je zamijenio novi nauk o harmoniji.

2 J. A. Boetticher, J. B. Christensen: Članak *Generalbas*, u MGG2, sv. 3, st. 1205 ff.

3 E. Tittel piše da su nazivi "tercbasakord, kvintbasakord, …" bili lakši za razumjevanje (*Harmonielehre*, str. 80).

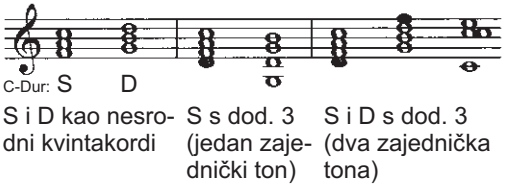
4 J.-J. Rousseau je ovo nazvao bolnom točkom: "Fundamentalni se bas otkriva spoznajom a ne uhom."

5 H. Riemann: *Handbuch der Musikgechichte*, 1. dio, str. 150. f.

6 C. Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert* (sv. I: *Grundzüge einer Systematik*), Darmstadt 1894.

subdominantog akorda (*d-f-a-c*), postaje disonanca – septima koja se rješava u tercu dominantnoga akorda proširenoga tercom (*g-h-d-f*) (v. pr. 1).

Pr. 1



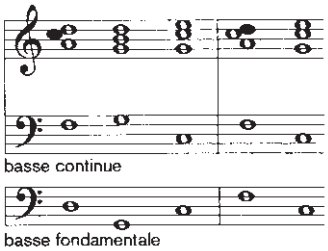
– Spoj dominantnoga i subdominantnoga akorda ne određuju dakle samo progresija njihovih basovih tonova (u *C*-duru: *f – g*), nego i karakteristične disonance: "septième ajoutée" na dominantni akord (gornja terca na nj) i "sixte ajoutée" na subdominantni akord (donja terca na nj). Ovo uključivanje tonova koji se ne čuju (nego ih se mora otkrivati spoznajom, što je ovoj teoriji i prigovorio J.-J. Rousseau, v. bilj. 4 na str. 11 – op. ur.) protivi se Rameauovu stajalištu da, kao jedan od prosvjetitelja, koliko je god moguće više pojava svede na prirodne zakone.

– On priznaje da su za harmoniju odlučujući trozvuci, a ne njihov oblik. Iz toga proizlazi da su osnovni oblik nekog akorda i njegovi obrati harmonijski identični. To će biti značajna pretpostavka za nauk o harmonijskim funkcijama (tj. za Riemannovu teoriju funkcija – op. ur.).

– Kvintsekstakord na 4. stupnju ljestvice (u *C*-duru akord *f-a-c-d*) Rameau rabi na dva načina ("double emploi"):

a) Ako promatramo ton ***c*** kao disonancu, slijedi dominantni akord pa tonički. Kvintsekstakord *f-a-c-d* je obrat akorda *d-f-a-c* s osnovnim tonom *d*, primom akorda (v. dionicu fundamentalnoga basa, pr. 2).

Pr. 2



b) Ako promatramo ton *d* (veliku sekstu) kao disonancu, odmah slijedi tonički akord. Kvintsekstakordu *f-a-c-d* je u tom slučaju osnovni ton *f*, a ton *d* je dodana seksta (v. dionicu fundamentalnoga basa). "Basse continue" (šifrirani bas – op. ur.) označava slijed stvarnih basovih tonova, a "basse fondamentale" niz zamišljenih tonova ili fundamentalni bas. Tonički i dominantni akord Rameaua je postavio na viši rang od subdominantnog akorda[7], koji uzrokuje "nesavršenu" kadencu (smjerom silazne kvarte, plagalni završetak). Ta tri trozvuka Rameau opisuje kao glavne oslonce svake ljestvice.

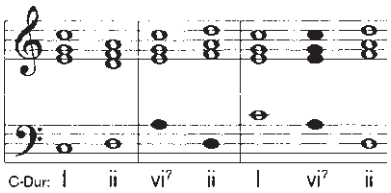
Nakon Rameauove smrti teorija o fundamentalnome basu djelimice pada u zaborav. No značenje triju glavnih akorda i dalje je prisutno, kao što to dokazuje knjiga Johanna Friedricha Daubea (1730–1797) *Generalbaß in drey Akkorden* (*Generalbas u tri akorda*) iz 1756.

I Heinrich Ch. Koch (1749–1816) u svojoj knjizi *Handbuch bey den Studium der Harmonie* (*Priručnik za studij harmonije*) iz 1811. godine strogo razlikuje glavne trozvuke na I, IV. i V. stupnju, od slučajnih (sporednih – op. ur.) trozvuka na ostalim stupnjevima ljestvice.

Tek u 19. stoljeću austrijski teoretičar Simon Setcher (1788–1816) nastavlja razvijati teoriju o fundamentalbasu, a preuzeo ju je od Fr. W. Marpurga (1718–1795) i J. Ph. Kirnbergera (1721–1783). U Sechterovu djelu *Die Grundsätze der musikalischen Komposition* (u slobodnome prijevodu *Osnove glazbenog sloga*, 1853/54) u tri sveska Rameauov "basse fondamentale" postaje nauk o harmoniji fundamentalnoga pomaka. Tako su dvije teorije obilježile 19. stoljeće: Sechterova monistička[8] teorija fundamentalnoga pomaka i, nešto kasnije, Riemannova dualistička[9] teorija funkcija.

Setcher se odriče Rameauova postulata o progresiji akorda pomoću karakterističnih disonanci. Tako nastaje kombinacija teorije stupnjeva i teorije fundamentalnoga pomaka. Kod Sechtera se sekundni pomaci basa reduciraju na kvintne, dakle iz veze I – ii nastaje vi7 – ii. Jer, da bi pomak sa I. na ii. postao "stvaran", vi7 između njih mora biti stvaran ili makar zamišljen (v. pr. 3).

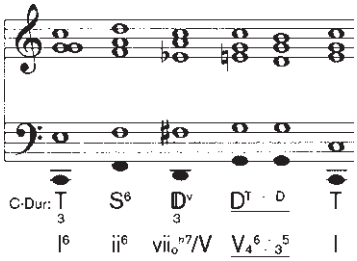
Pr. 3



Sechter osim toga isprobava izgradnju terci do iscrpljenja svih mogućnosti, kako bi dobio sredstvo za objašnjavanje sve složenijih harmonijskih pojava. Terca kao temelj akorda istovremeno označava i početak "monističkoga razmišljanja" pri čemu terca kao interval, a ne trozvuk, predstavlja prirodnu osnovu.

Teoriju o fundamentalnome pomaku od Sechtera je preuzeo i poučavao njegov učenik A. Bruckner (1824–1896). I Arnold Schönberg zauzima se za ovu teoriju 1911. u svojemu djelu *Harmonielehre* (*Nauk o harmoniji*) kad govori o prešućenim basovima, umetnutim skraćenim akordima itd.[10]

Pr. 4



U primjeru sa strane "zamišljeni" tonovi fundametalnom basa dodani su tamnocrvenom bojom (tu crnom, v. pr. 4).

3. Teorija stupnjeva

Teorija stupnjeva dugo se smatrala klasičnom harmonijskom teorijom. Ova teorija počiva na kvintnome razmaku koji je ključni kostitutivni element tonskih sklopova, slaganja akorda sastavljenih od terca[11], te na mogućnosti tvorbe njihovih obrata i metode slaganja terca tako da je najdublji ton ujedno i osnovni ton akorda. Tu nastaje problem s akordima koji nemaju osnovni ton, kao što su smanjeni ili povećani trozvuk i smanjeni septakord (tzv. izointervalski akordi).

Terce potječu iz pokušaja da se kvintu podijeli tako da nastanu konsonantni intervali. Oktava se, harmonijski podijeljenja, sastoji od jedne kvinte i jedne kvarte, no kada podijelimo kvintu, dobijemo jednu veliku i jednu malu tercu.

Ako se u akordu u tijesnu slogu ne nalaze samo male ili velike terce nego kvarta ili sekunda, to je obrat akorda.

Akordi se sastoje od ljestvičnoga materijala i tako tvore tonalitet. Polazišna je točka ljestvica na čijim se tonovima grade trozvuci i višezvuci te označavaju rimskim brojevima. Rezultat su akordi koje se opisuje kao stupnjeve u tonskoj strukturi. Baza su im stupnjevani dijatonski pomaci njihovih osnovnih tonova. Tih sedam stupnjeva (u smislu sedam različitih akorda – op. ur.) čine zatvoreni ciklus u kojemu je svaki od njih jednoznačno određen svojom pozicijom.

Osnovni oblik i njegovi obrati smatraju se različitim oblicima istoga akorda. Da bi bio razumljiv u određenomu odnosu, stupanj u prvome

7 Samo je termin "sousdominante" (subdominanta - op. ur.) Rameauova tvorevina. Oba druga termina (tonika i dominanta – op. ur.) već su su koristila u njegovo vrijeme (T. Daniel: *Der Choralsatz bei Bach und seinen Zeitgenossen*, str. 26).

8 Monističkom nazivamo teoriju koja počiva na kvaliteti terca od kojih je sastavljen akord. Durski trozvuk nastaje slaganjem jedne velike i jedne male terce, a molski slaganjem jedne male i jedne velike.

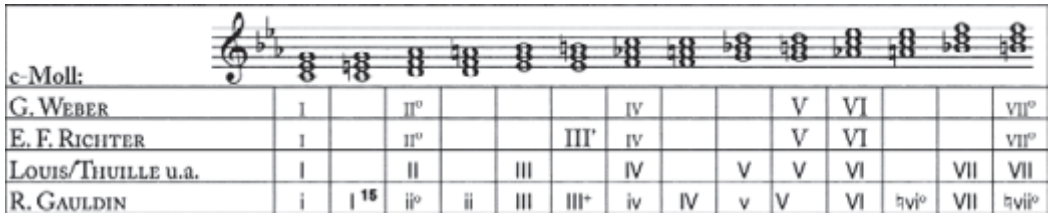
9 Dualističkom nazivamo teoriju čiju osnovu čine durski i molski trozvuci, što znači promatranje kvintakorda kao akorda složenoga od osnovnoga tona, terce i kvinte.

10 A. Schönberg: *Harmonielehre*, str. 135 ff.

11 J. H. Knecht (1752–1817) u svojoj je knjizi *Elementarwerk der Harmonie* (*Osnove harmonije*) iznosi podataka da u glazbenoj u praksi postoji 3600 akorda i veza između njih. Ovo je djelo vrlo rano (iz)gradnju akorda od "beskrajnih" slojeva terci dovelo *ad absurdum*.

redu određuju njegov odnos prema centru (primjerice, III. stupanj – u odnosu na tonalitet i ljestvicu.... dura) i položaj u zatvorenome sustavu. Nauk o šifriranome basu nastavlja se razvijati kroz "ideju o osnovnome tonu" čije početke nalazimo kod Georga Josepha (Abbe) Voglera (1749–1814) i Gottfrieda J. Webera (1779–1839). On na svakome tonu ljestvice gradi trozvuk od terca[12]. Za šifriranje durskih trozvuka koristi velika slova kao rimske brojeve, za molske koristi mala slova u ulozi rimskih brojeva, a znak "◦" za smanjene trozvuke. No trozvuk na III. stupnju u harmonijskome molu uopće ne spominje zbog njegove povećane kvinte.

Pr. 5



Ernst F. Richter[13] (1808–1879) je godine 1853. proširio sustav označavanja osnovnih dijelova šifriranoga basa, što se u sličnome obliku zadržalo do danas. Povećani trozvuk na III. stupnju harmonijskog mola označava se kao III', a obrate intervalskim brojevima kao u šifriranome basu[14], što je Weber prije oštro odbijao.

Problem je teorije stupnjeva u različitosti tri gornja tetrakorda molske ljestvice. Ako se izgrade sve varijante mogućih trozvuka, ispada ih 14 različitih na 7 stupnjeva. Moguće ih je prikazati tek pomoću najnovijega angloameričkoga obilježavanja akorda. (v. zadnji red u tablici, pr. 5, a u tablici je i bilješka 15)

Nauk o stupnjevima omogućava dobru sistematiku, lako je razumljiv i dovoljan mu je relativno malen broj znakova – rimski brojevi od I do VII[16], arapski brojevi 2-9 i predznaci. Njegov nedostatak leži u nejasno definiranim karakteristikama stupnjeva (tj. akorda koji se pod njima podrazumijevaju – op. ur.) i njihova značenja. Neznalicama će se svi akordi učiniti jednako važnima. No, razlikujemo glavne i sporedne akorde kojima su, bez obzira na njihovu važnosti u strogome hijerarhijskome sustavu tonaliteta (moglo bi se reći mehanički – op. ur.), pridružene brojčane oznake.

Teorija stupnjeva odgovara zalihi akorda iz bečke klasike povezanih uglavnom kvintnom srodnošću. Tercna se srodnost ne može teorijom stupnjeva ni objasniti ni uključiti u nju. Budući da se zaista promatraju samo tonovi u akordu, mnogi se, kao npr. smanjeni trozvuk VII. stupnja, ne mogu objasniti u svome postanju (pa ga se zato i tumači kao dominantni septakord bez osnovnoga tona).

Svojim *Harmonielehre* (*Nauk o harmoniji*) iz 1907. godine Louis/Thuille između ostaloga utječu na promjenu u zapisivanju akorda prema teoriji funkcija. Odustaje se od velikih i malih slova u rimskim brojevima pri označavanju durskih i molskih trozvuka, a intervalski se brojevi pomiču do oznaka za stupnjeve. Tako i problematika "osnovni ton – basov ton" ponovno dolazi do izražaja.

Novu i izvedivu ideju predstavlja američka teorija stupnjeva (npr. Robert Gauldin: *Harmonic practice in tonal music*) u kojoj se velikim i malim slovima uzetim za rimske brojeve označavaju dur i mol, znakom "◦" odnosno "+" (kružić i matematički znak plus podignuti uz gornji rub rimske brojke – op. ur.) izražava se veličina kvinte, a kosom se crticom dijele akordi koji pripadaju različitim razinama.

Svi primjeri analizirani u ovoj knjizi predstavljeni su pomoću ovoga novog oblika teorije stupnjeva.

12 Teorija stupnjeva poznaje samo akorde građene od terci.

13 Richter je bio jedan od H. Riemannovih učitelja na Lajpciškom konzervatoriju.

14 Za razliku od kasnijega obilježavanja Richter je šifre (odvojene od stupnjeva) stavio iznad basovih nota.

15 "Pikardijska zaključna terca".

16 Broj VIII katkada se rabi za označavanje razlike između veze VII-I↓ i VII-VIII↑.

4. Teorija funkcija

Teoriju funkcija razvijao je Hugo Riemann[17] od 1872. i tumačio kroz djela: *Grundriss einer harmonischen Satzbildungslehre* (*Obrisi nauka o tvorbi harmonijskog sloga*, 1877), *Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre* (*Skica nove metode nauka o harmoniji*, 1880), obrađena kao *Handbuch der Harmonielehre* (*Priručnik nauka o harmoniji*, 1887), *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von der tonalen Funktionen der Akkorde* (*Pojednostavljeni nauk o harmoniji ili nauk o tonskim funkcijama akorda*, 1893).

Na mjesto mehaničke teorija stupnjeva dolazi koncept koji nas uvodi u unutarnje biće glazbe, u njezinu snagu i učinak. Taj se koncept bazira na Rameauovoj *Teoriji prirodnih suzvuka* (*Naturklangtheorie*), ali je proširen i spoznajama glazbenoga psihologa Carla Stumpfa (1848–1936) te najznačajnijega djela medicinskoga djelatnika, fizičara i osnivača glazbene akustike[18] Hermanna v. Helmholtza (1821–1894) *Die Lehre von den Tonempfindungen* (*Nauk o tonskim osjetima*, 1862).

– Funkcija je značenje, smisao, tj. učinak jednoga jedinog akorda unutar harmonijske cjeline u odnosu na jedan harmonijski centar – toniku. Funkcija ne ovisi o vođenju glasova i djeluje u odnosu na tijek vremena, u prvome redu unaprijed – dakle onako kako glazba teče, ali katkada i unazad. Harmonijska je funkcija kategorija koja se u ljudskome pamćenju ostvaruje tek pod uvjetom da istovremeno doživljavamo, prisjećamo se i očekujemo.

– Polazna točka nisu trozvuci na tonovima ljestvice (tj. sedam akorda na svim stupnjevima ljestvice – op. ur.), nego tri kvintno srodna trozvuka od kojih je onaj središnji tonski centar. Te su tri glavne funkcije tonika, dominanta i subdominanta. Svaki akord ili slijed akorda koji se pojavljuje u skladbi odnosi se ili svodi na jednu od ove tri funkcije. No T, D i S (v. pr 6) nisu samo konkretni akordi nekoga tonaliteta. Oni su, štoviše, jezgre, osnovna načela i svaki od njih nosi mnoštvo sadržaja i odnosa, a svojom igrom izmjene određuju sklad dura i mola. Tako se i predodžba koja za polazište uzima ljestvicu, od čijih se tonova grade osnovni akordi, okreće prema akordima, odnosno funkcijama, koji zajedno čine ljestvicu. Istodobno slabi i postulat o slaganju terci koji je vrijedio dosad (npr. S6/5).

Pr. 6

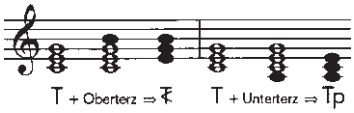
– Akordi D i S sa svojim kvalitetama stoje u odnosu kvintne srodnosti oko T (toničkoga akorda) kao tonskoga centra[19]. Zajedno tvore

17 Hugo Riemann (1849–1919) se rodio u Thüringenu. Između ostalog, na njega je utjecalo djelo njegova učitelja filozofije R. H. Lotzea, *Logika* (1874), u kojem se propagira razdvajanje "bivanja" i "značenja". Od 1871. živio je u Leipzigu. Studirao je kod E. F. Richtera i C. Reineckea. Velik dio svoga života poučavao je klavir i do 40 sati tjedno. Među njegovim su najvažnijim učenicima bili M. Reger i H. Pfitzner. Napisao je teorijska djela o svim područjima muzikologije. Pred kraj je života oglušio.

18 Godine je 1714. G. Tartini (1692–1770) otkrio kombinacijske tonove. To su tonovi koji nastaju u uhu iz zbroja ili razlike dviju frekvencija različitih visina tona (Tartini je opisao samo diferencijske tonove, a Helmholtz zatim i sumacijske).

19 S i D su međusobno indirektno kvintno srodni, jer trebaju kvintu kao posrednika.

Pr. 7



funkcijsku kadencu T – S – D – T. Dok Rameau govori o "odnosnim ili relativim funkcijama" – pa njegovi trozvuci na glavnim stupnjevima dobivaju imena ovisno o njihovoj progresiji – Riemannove su funkcije apsolutne ili generalne[20]. Riemann je pojmovima T, D i S obilježavao i stupnjeve s akordima i funkcije. U poimanju akordnih funkcija leže veze između akorda, a ne prihvaćanje rezultata uočenoga vođenja glasova. U ovo se počelo sumnjati tek kasnije jer je upravo kod akorda poput napuljskoga sekstakorda funkcija većim dijelom određena vođenjem glasova, koje je opet povezano s karakterom pojedinih vođica[21].

– Ako se glavnim akordima iznad ili ispod njih dodaju terce koje pripadaju istoj ljestvici, nastaju septakordi. Ako se tim septakordima oduzme osnovni ton ili njihova septima, dobiju se dva molska akorda, koji imaju svaki po dva zajednička tona s tim glavnim akordom – jedan za tercu niže, tzv. paralelni akord, i drugi za tercu iznad glavnoga, tzv. *Leittonwechselklang*. Zbog njihova izvođenja iz septakorda Riemann ih naziva "prividnim konsonancama" (v. pr. 7).

Wilhelm Maler je 1931. godine ove ponešto izobličene pojmove "Leittonwechselklang" odnosno "Gegenparallelen" (prema Hermannu Grabneru) promijenio u pojam "Gegenklänge" (što bi se moglo prevesti kao protuparalelni zvuci tj. akordi; misli se na tercno srodne kvintakorde; jedan je iznad glavnoga stupnja, a drugi stoji tomu nasuprot, s druge strane glavnoga kvintakorda, pa se može nazvati protuparalelnim akordom ili jednostavno protuakordom – op. ur.). Otada se akordi udaljeni za malu tercu od glavnih nazivaju paralelnim akordima ili paralelama (u duru: tonički kvintakord = I, tonička paralela = VI. i slično – op. ur.), a oni udaljeni za veliku tercu od glavnih su protuakordi (u duru: tonički protuakord = III, subdominantni protuakord = VI).

– Na svaku glavnu funkciju dolaze dva tercno srodna akorda (tzv. medijante) koji mogu zamijeniti pojedinu glavnu funkciju. To su akordi II, III, VI. i VII. stupnja. Akordi na III. i IV. stupnju mogu svaki zamijeniti dvije funkcije (v. tablicu s pregledom funkcija i akorda na medijantama u duru, pr. 8).

Akordi udaljeni za kvintu ili sekundu imaju različite funkcije, a akordi udaljeni za tercu iste su funkcije. To pokazuje zašto postoje (samo) tri funkcije. Ako je svaki od triju akorda od drugih razmaknut za kvintu ili sekundu (C – d – G, C – F – G), četvrti je ili ponavljanje ili paralela jednoga od prethodnih akorda[22]. Iznimka su akordi II. i VII. stupnja, koji doduše imaju zajedničke tonove i na tercnoj su udaljenosti, ali imaju različitu funkciju.

– Kod tercno srodnih akorda s dva zajednička tona ("parcijalna kongruencija") upravo su oni važniji za povezanost obaju akorda, nego tercni razmak.

– Srž i znakovitost pojedine funkcije vidi se u mnoštvu mogućih akorda koji je mogu izraziti. Pod terminom "subdominanta" u *C*-duru misli se na kvintakord *f-a-c*. Ali i drugi akordi u *C*-duru mogu imati subdominantnu funkciju.

Pr. 8

Stufen	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII/I	II
in C-Dur:	c-e-g	d-f-a	e-g-h	f-a-c	g-h-d	a-c-e	h-d-f	c-e-g	d-f-a
Funktionen	T	Sp	Tg/Dp	S	D	Sg/Tp	D⁷	T	Sp
Intervallabstand	gr.3 Gegenklang								
		kl.3 Parallelklang							
			kl.3 Parallelklang						
				gr.3 Gegenklang					
					gr.3 Gegenklang				
						kl.3 Parallelklang			
							kl.3 Parallelklang		
Tonikale Akkorde	I		iii			vi		VIII/I	
Dominantische A.			iii		V		vii°		
Subdominantische A.		ii		IV		vi			ii

– Svi su akordi funkcionalno višeznačni, što znači da se mogu različito protumačiti. *C-e-g* je T u *C*-duru, S u *G*-duru, D u *F*-duru i *f*-molu, durska paralela u *a*-molu, S u *h*-molu (u obliku sekstakorda, tzv. napuljski sekstakord – op. ur.), dominanta dominante u *B*-duru. Funkcije nisu vezane za stupnjeve, niti stupnjevi za funkcije. II. stupanj u kadenci može imati i subdominantnu i dominantnu funkciju (prema dominanti). I. stupanj može imati toničku funkciju, ali i dominantnu prema VI. stupnju.

– Akordi sa smanjenom kvintom ne mogu biti osnovni akordi zbog svoje težnje za disonantnim djelovanjem. Njihov temelj nije njihov najdublji ton, nego leži tercu ispod njega. Dakle, u trozvuku *h-d-f* temelj je ton *g* pa smanjeni kvintakord smatramo skraćenim dominantnim septakordom, isto kao što se smanjeni septakord smatra skraćenim dominantnim nonakordom. To znači da se u teoriji funkcija osnovnim tonovima mogu smatrati i oni tonovi, koji se u pojedinom akordu uopće ne pojavljuju.

– Disonantnost i konsonantnost pojedinoga akorda promatramo pod premisom da se svaki od njegovih tonova može uzeti za primu, tercu ili kvintu durskoga ili molskoga trozvuka: akord je konsonantan ako se tako nazvani njegovi tonovi nalaze u istom (durskom ili molskom) akordu, a disonantan je ako bi tako nazvani tonovi pripadali različitim akordima[23].

Za Riemanna (tj. za njegovu teoriju funkcija) i dalje postoje problemi s:

a) akordom nazvanim *sixte ajoutée* (u *C*-duru: *f-a-c-d*), koji se s funkcijom S i osnovnim tonom *f* kosi s principom gradnje akorda od terca, i istovremeno se (u slučaju spoja sa D, tj. dominantnim kvintakordom) njegova kvinta ističe za disonancu.

b) molskim tonalitetom, jer je malu tercu, a time i molski trozvuk, puno teže izvesti iz alikvotnoga niza, nego durski trozvuk. K tome se i molska kadenca, za razliku od one u duru, ne sastoji od triju glavnih durskih funkcija, nego od molske tonike, molske subdominante i durske dominante.

Pr. 9

Dur	C	c	g	c¹	e¹	g¹	b¹	c²
Ober-/Untertonreihe	1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : 7 : 8							
Moll	c³	c²	f¹	c¹	as	f	d	C

Riemann je ovaj problem u molu pokušao riješiti idejom "silaznoga niza alikvotnih tonova", analognoga uzlaznom. Molski trozvuk prema toj ideji nastaje na isti način kao i durski (tj. reducira se iz silaznoga niza alikvotnih tonova – op. ur.), ali kao njegova potpuna suprotnost (dualizam), odnosno kao rezultat silaznoga alikvotnog niza, koji je odraz uzlaznoga (v. pr. 9).

Tablica prikazuje strukturu durskoga akorda, reduciranoga iz uzlaznoga alikvotnog niza, i strukturu molskoga akorda[24], reduciranoga iz

20 T. Daniel: *Der Choralsatz bei Bach und seinen Zeitgenossen* (*Koralni slog kod Bacha i njegovih suvremenika*), str. 32.

21 F. Neumann: *Die Tonverwandtschaften* (*Tonske srodnosti*), str. 39, f.

22 C. Dahlhaus: *Untersuchubgen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (*Istraživanje o nastajanju harmonijskog tonaliteta*), str. 50 ff.

23 C. Dahlhaus: članak: "Konsonanz – Dissonanz", u MGG2, sv.5, st. 573

24 Mol kao takav zapravo i ne postoji kao ljestvica, jer njegov gornji tetrakord

silaznoga alikvotnog niza. Oko postojanja silaznoga alikvotnoga niza Riemann postavlja pojmovni slijed u nekoliko stupnjeva:

– Silazni alikvotni niz čujan je kao i uzlazni.

– Silazni alikvotni niz doduše postoji, ali ga se ne može čuti zbog interferencije.

– Silazni je alikvotni niz puka zamisao. Njega se ni ne mora čuti[25].

– Durski i molski trozvuk potječu od različitih uzroka.

Time je Riemann postao predstavnik glazbenoga dualizma.

Dualizam[26] je i jedno od stajališta koja su zastupljena i u društvenim znanostima. Prema dualističkoj teoriji sve počiva na dva izvorna načela, koji se ne mogu izvesti jedan iz drugoga, kao, primjerice, tijelo – duša, materija – duh i drugi.

Dualisti[27] Moritz Hauptmann (1792–1868) i H. Riemann u durskome trozvuku vide ono što je dala priroda. Hauptmann u molu vidi zrcalni odraz dura, jer je durski trozvuk aktivno ostvarenje kvinte i terce od jednoga tona, a molski trozvuk pasivno bivanje kvinte i terce. Molski je trozvuk samostalna, u sebe zatvorena pojava, ravnopravna durskome trozvuku. Nakon proučavanja psihologije tonova Carla Stumpfa (koji pojam konsonance opisuje kao sposobnost dvaju tonova da se stope u cjelinu pa je trozvuk, prema tome, rezultat stapanja dviju terca) Riemann (koji je dosad polazio od teorije prirodnih zvukova) zastupa uvjerenje da osnova glazbe nije ona glazba koju čujemo, nego tonski odnosi koje u svojoj svijesti ("tonska mašta") zamišljaju umjetnik, kao njezin stvaratelj, i slušatelj, kao njezin primatelj. Prije njega je ovu ideju već zastupao i François-J. Fétis (1784–1871) koji je još 1844. godine harmoniju prepoznao u prirodi ljudskoga osjećanja i razmišljanja, a ne u prirodi glazbenoga materijala.

Riemann je zatim razvio nov način označavanja akorda pri harmonijskoj analizi:

– c^{+} označava durski trozvuk na osnovnom tonu *c*: "gornji trozvuk" *c-e-g*

– $^{\circ}c$ označava molski trozvuk ispod osnovnoga tona c: "donji trozvuk" *c-as-f*

Nove oznake za akorde (dobivene iz zapisa Gottfrieda Webera i Arthura v. Oettingensa) predstavljaju konačan raskid sa šifriranim basom, a istodobno i odlučujuću promjenu u teorijskim shvaćanjima harmonijskih pojava (v. tablicu na str. 16 s pregledom Riemannovih oznaka akorda, posuvremenjenih oznaka iste vrste koje se rabe danas, a zatim i tonovi svakoga pojedinoga akorda te njegov naziv i karakteristike. Tablica je prenijeta u originalu, na njemačkome jeziku, jer je i kao takva razumljiva svakomu zainteresiranom ljubitelju glazbe, budući da je svaki akord naveden i tonovima od kojih je građen – op. ur.**)**.

Hermann Grabner[28] (1886–1969), a kasnije i Wilhelm Mahler (1902–1976) te Hugo Distler (1908–1942, Grabnerov učenik) preuzeli su Riemannovu teoriju funkcija, pri čemu su znakovi funkcija lišeni svojih dualističkih elemenata, budući da se prihvaćanje silaznoga niza alikvotnih tonova i izvođenje molskoga trozvuka iz njega ne može protumačiti ni slušanjem ni glazbenom praksom[29].

Harmonija se definira prema načelu "odozdo prema gore". Nije odlučujući trozvuk, nego terca koja ga tvori. Tako nastaje nova mješavina monističke teorije fundamentalnoga pomaka S. Sechtera, koja se bazira na slaganju terci, i dualističke teorije funkcija H. Rienamma, koja počiva na trozvucima: tzv. monistička tercno orijentirana teorija funkcija. Dualistička su razmatranja time postala stvar prošlosti.

Monizam postaje stajalište zastupljeno i u društvenim znanostima, kojim se raznolikost svijeta svodi na jedno jedino izvorno načelo. U monizmu je odlučujuća kvaliteta (prirodno nastale) terce. Dur i mol imaju zajednički temelj: preklapanje dvaju konsonirajućih intervala. Slaganjem malih i velikih terca nastaju različite kvalitete trozvuka: durski, molski, povećani i smanjeni trozvuk.

Helmholtz je na sljedeći način objasnio problematiku dura i mola[30]:

U durskome su akordu *c-e-g* tonovi *g* i *e* dijelovi *C*-alikvotnoga niza, ali ni ton *c* ni ton *g* nisu dijelovi *E*-alikvotnoga niza. Isto tako ni ton *c* ni ton *e* nisu dijelovi *G*-alikvotnoga niza. Durski je akord *c-e-g* dakle posve jednoznačan. *C* je vladajući ton, osnovni ton toga trozvuka ili temeljni bas prema Rameauu. U molskome je akordu *c-es-g* ton *g* dio *C*-alikvotnoga niza i *Es*-alikvotnoga niza, ali ni ton *c* ni ton *es* se ne pojavljuju ni u jednome od alikvotnih nizova kojih drugih tonova. Dakle, molski je kvintakord *c-es-g* ili *C*-alikvotni niz kojem je pridružen strani ton *es*, ili *Es*-alikvotni niz kojem je pridružen strani ton *c*. Oba su slučaja moguća, no prvo je objašnjenje uobičajenije i češće (v. pr. 9).

(U ovome je kontekstu zapravo najbolje razjasniti i u nas uvriježene nazive "osnovni ton", "temeljni ton", "basov ton" i "prima akorda". Iako bi "temeljni" i "osnovni ton" mogli biti istoznačnice, valja ih razlikovati, jer to pridonosi razumljivosti stručnoga glazbenog jezika, na ovaj način: Svaki je pojedini ton temelj svojega alikvotnog niza tonova pa se, kao prvi i najdublji u tome nizu, uzima za **temelj alikvotnoga niza**, odnosno za njegov **temeljni ton**. Ton na kojemu je akord izgrađen slaganjem terca njegov je **basov ton**. Bude li taj basov ton nazvan istim imenom kao i **temeljni ton alikvotnoga niza u kojem su sadržani svi tonovi toga trozvuka**, tada ga možemo nazvati **osnovnim tonom** toga akorda. Osnovni je ton akorda najčešće istodobno i jedan od tonova toga akorda – tako je u konsonantnim kvintakordima – a katkada je izvan njega, kao primjerice u smanjenom kvintakordu. Uzmimo za konkretan primjer smanjeni kvintakord *h-d-f*, kojemu je **basov ton** *h*, a **osnovni ton** *g*, zato jer je *G* **temeljni ton** alikvotnoga niza u koje se nalaze svi tonovi akorda *h-d-f*. Ton kojim započinje osnovni oblik akorda, dakle basov ton osnovnoga oblika, dobro je zvati **primom akorda**, jer u obratima neće biti u basovoj dionici, nego će neki drugi ton akorda postati basov, tj. njegov najdublji ton. Dakle, u smanjenomu kvintakordu *h-d-f* ton *h* je prima, ton *d* terca, ton *f* kvinta akorda, s tim da svaki od njih može biti basov ton, a ton *g* mu je osnovni ton, jer je ton *G* temeljni alikvotnoga niza u kojem se nalaze svi tonovi akorda *h-d-f* – op. ur.)

(U nastavku se ovoga poglavlja pod naslovom "Dalji razvoj" spominju Georg Capellen (1869–1934.), gorljivi pobornik monizma, Sigfrid Karg-Elert (1877–1933), koji tri glavne funkcije naziva tonikom, kontradominantom i dominantom (T, C, D), a zatim i harmonijski sustavi Paula Hidemitha, Béle Bartóka i drugih. Za upoznavanje te materije valja se poslužiti Leksikonom – op. ur.)

ima tri različita oblika. On postoji mnogo više u smislu zalihe od 9 tonova (umjesto 7, koliko se može izbrojiti u duru), koja uključuje sve varijante molske ljestvice, čime se i zaliha akorda proširuje s nekoliko novih.

25 P. Rummenhoeller: članak: "Harmonielehre", u MGG2, sv. 4.

26 H. Schenker odbija molski trozvuk gledati kao manje vrijedan durski trozvuk. On durski promatra kao prirodni proizvod, a molski kao proizvod umjetnosti koju stvara čovjek – time molski akord i jest potpuna suprotnost durskom. Zato je i stvoren dualizam između prirode i umjetnosti (*Harmonielehre*, str. 64 f.).

27 Prema Riemannovom mišljenju (koje je u međuvremenu opovrgnuto) dualizam u harmoniji prvi je otkrio G. Zarlino.

28 H. Grabner bio je učenik M. Regera.

29 I viseće akorde i kadence, čija izlazna i završna tonika leže preko S i D teško je uopće zamisliti.

30 H. von Helmholz: *Die Lehre von den Tonempfindungen*, str. 477 ff.

Tablični prikaz starih i novih oznaka akorda prema teoriji funkcija

Funktionstheorie RIEMANN	**neu**	**bezogen auf C-Dur/c-Moll**	**Benennung Besonderheiten**
$T^{+}_{1}\ T^{+}_{3}\ T^{+}_{5}$	$T\ T_{3}\ T_{5}$	c-e-g + Ük[en]	Das Zeichen + steht für Oberklang (Obertonreihe)
$^{\circ}T_{V}\ ^{\circ}T_{III}\ ^{\circ}T_{I}$	$t\ t_{3}\ t_{5}$	c-es-g + Ük[en]	Das Zeichen ° steht für Unterklang (Untertonreihe), die kleinen römischen Ziffern bezeichnen die Skalentöne in Moll. V = ⑤. Skalenton (von **g**), III = ③. Skalenton (von **g**), ...
°Tv	T	c-e-g	Varianttonart zur Molltonika
Tv	t	c-es-g	Varianttonart zur Durtonika
Tp bzw. +Tp	Tp	a-c-e	Bei den Parallelklängen vertritt die 6 die 5 (**c-e-a** statt **c-e-g**)
°Tp	tP	es-g-b	(**g-b-es** statt **g-b-d**)
~~T~~	Tg	e-g-h	Bei den Leittonwechselklängen vertritt die kl.2 den Grundton Leittonwechselklang in Dur: (**h-e-g** statt **c-e-g**)
~~T~~	tG	as-c-es	Leittonwechselklang in Moll: (**c-es-as** statt **c-es-g**)
T^{6}	T^{6}	a-c-e-g	Tonika mit hinzugefügter Sext
3^{+}	TG	e-gis-h	Oberterzklang in Dur
III^{+} bzw. °Sp	tG	as-c-es	Unterterzklang in Dur bzw. Mollsubdominantparallele
°3	tp	es-ges-b	Oberterzklang in Moll
°III	tg	as-ces-es	Unterterzklang in Moll
D^{+}	D	g-h-d	Durdominante
°D bzw. $D^{3>}$	d	g-b-d	Molldominante (mixolydische Sept)
~~D~~	Dg	h-d-fis	Leittonwechselklang der Durdominante (**fis-h-d** statt **g-h-d**)
$D^{<5}$	$D^{5<}$	g-h-dis	Dominante mit erhöhter Quint
$D^{V>}$	$d^{5>}$	g-b-des	Molldominante mit erniedrigter Quint
D> bzw. $^{+}D^{II<}$	dg	es-g-b	Leittonwechselklang der Molldominante (**g-b-es** statt **g-b-d**)
D_{4}^{6} oder $D_{4}^{6>}$	$D_{4}^{6(>)}$	g-c-e g-c-es	großer/kleiner Quartsextakkord auf dem Dominantgrundton
D^{7}	D^{7}	g-h-d-f	Dominantseptakkord
$Đ^{7}$	$Đ^{7}$	h-d-f	Septakkord ohne Prim (= Verkürzter Dominantseptakkord)
D^{6}	D^{6}	e-g-h-d	Dominante mit hinzugefügter Sext
$Đ^{9}$	$Đ^{9}$	h-d-f-a	Verkürzter Dominantseptnonakkord
D^{VI}		f-b-d	Sextakkord der Molldominante (= Untersext)
$Đ^{9>}$	D^{v}	h-d-f-as	Kleiner Terznonenakkord
°Dp	dP	b-d-f	Molldominantparallele
$\mathbb{D}^{9>}$	$\mathbb{D}^{v}$	fis-a-c-es	Verminderter Septakkord am Leitton zur Dominante
S^{+}	S	f-a-c	Dursubdominante
$S^{III<}$	S	f-a-c	verdurte Subdominante in Moll (dorische Sext)
°S	s	f-as-c	Mollsubdominante
°Sp	sP	as-c-es	Mollsubdominantparallele
$Sp^{III<}$	$\mathbb{D}$	d-fis-a	verdurter Parallelklang der Unterdominante
S^{6}	S_{5}^{6}	d-f-a-c	
S^{VII}	s_{5}^{6}	d-f-as-c	Septimenakkord der Mollsubdominante (= Untersept)
S^{VII}	s^{6}	f-as-d	»verkürzter« Subdominantseptakkord (fehlende 1 beim Unterklang **c-as-f-d**)
$°S_{p}$	s^{N}	des-f-as	Verselbständigter Neapolitaner
~~S~~	Sg	a-c-e	Leittonwechselklang der Dursubdominante (**e-a-c** statt **f-a-c**)
~~S~~	sG/s^{N}	des-f-as	Leittonwechselklang der Mollsubdominante (**f-as-des** statt **f-as-c**)
°§	§	b-des-f	Doppelsubdominante in Moll

S istom je pedantnošću Reinhard Amon priredio i mnogo drugih sličnih tabličnih prikaza, u kojima su prikazane sve oznake akorda u tehnici šifriranoga basa, uz notni ispis pznačenih akorda, te stare i nove oznake akorda prema teoriji stupnjeva i teoriji funkcija, uz modernu slovnu šifru koju navedeni akord ima u *jazzu* i popularnoj glazbi. Ograničeni prostorom nismo, na žalost, uspjeli sve te tablice donijeti uz ovaj članak.

Još jednom skrećem pozornost članovima Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara da za svoje osobne potrebe Amonov *Leksikon nauka o harmoniji / Priručnik za dursko-molsku tonalitetnu harmoniju s analizom načina šifriranja funkcija, stupnjeva i akorda u jazzu*, u kojemu se na 416 stranica na najfinijem papiru i višebojnom tisku obrađuje više od 2500 pojmova vezanih uz nauk o harmoniji, mogu kupiti po cijeni od približno 160 kuna. (ur.)

Reinhard Amon

Povijesni aspekti harmonije

Lexikons der Harmonielehre, str. 351-356

Prevela Maja Petrović

Godina, dekada, epoha[1]		Skladatelj, teoretičar, djelo	Teorija
~500. pr. Kr.	GRCI	Pitagora (570–500. pr. Kr.) Heraklit (550–489. pr. Kr.)	Osnove glazbene teorije antike počivaju na Pitagorinim odnosima između kvalitete suzvuka i proporcija brojeva. Glazba se promatra u kontekstu *čovjek – kozmos – harmonija.*
~400. pr. Kr.		Platon (427–347. pr. Kr.) Aristotel (384–324. pr. Kr.)	Kozmički nivo prestaje biti aktualan, a glazba postaje sklad melodije i ritma. Harmonija se brine za njihov red i slaganje, a u širem smislu i za usklađene odnose između ljudi i glazbe. Utjecaj tonskih rodova na duševno zdravlje (“nauk o etosu”) ulazi u odgoj i u ustroj države.
		Aristoksen iz Tarenta (354–300. pr. Kr.)	Za razliku od Pitagore i njegove škole, za Aritoksena je slušni doživljaj najviša instanca za procjenu glazbenih osnova.
II. st.	SREDNJI VIJEK	Ptolomej Klaudije (81–161)	Kao prirodoslovac, on pri tumačenju glazbenoga sklada odbija jednostranost brojevnih proporcija (Pitagorejci), kao i davanje prednosti teoriji i matematici (što su zastupali sljedbenici Aristoksenove škole). Prema njemu razum i sluh nikada nisu u proturječju.
~500/7		Boetije (Anicije) (470/482–524) *De institutione musica*	5 Boetijevih knjiga najvažnija su veza izmedu starogrčke i srednjovjekovne teorije glazbe. Izmedu ostaloga u njima se obrađuju harmonijske osnove glazbe. Glazba, zajedno s aritmetikom, geometrijom i astronomijom, postaje sastavnica *quadriviuma*.
		Alkuin (735–804) *De Musica*	Različite definicije glazbe. On definira 8 crkvenih tonskih načina (“oktoehos”) te objašnjava njihova imena i značenje.
840/9		Aurelijan Reomensis *Musica disciplina*	Pridružuje nove uz 8 prethodno definiranih crkvenih tonskih načina.
IX st.			Počeci neumatske notacije.
~900.		nepoznati autor *Musica enchiriadis* 2. pol. IX st.	Prijelaz od jednoglasja na višeglasje. U početku se paralelno vode pojedini intervali (5, 4), kao kvartni ili kvintni organum, bez vrednovanja kvalitete intervala[2].
~1000.		Guido d’Arezzo (992–1050) *Micrologus*, 1025.	Izumom notnih glava i crtovlja s tercnim razmacima, a time i razdvajanjem glazbenoga zapisivanja nota od teksta, Guido je položio kamen temeljac za stupanj kompleksnosti “apsolutne glazbe” kasnijih stoljeća, koju je bilo moguće fiksirati samo pismeno[3]. Heksakordi postaju osnova za gradnju melodije, a oktava postaje osnovna mjera za red i nazivanje tonova.
1200.		Razvoj glazbene teorije, koja se orijentira više na simboliku i na osnove brojeva, nego na konkretni zvuk.	
1280.		Franko iz Kelna (~1250) *Ars cantus mensurabilis*	*Ars cantus mensurabilis* se smatra temeljnim djelom teorije i poučavanja toga vremena. Nakon što su terca i seksta prepoznate kao nesavršene konsonance, nastaje pravilo intervalske progresije sa savršene konsonance na naglašenoj dobi prema nesavršenoj konsonanci na nenaglašenoj dobi. Odlučujuće poboljšanje zapisivanja nota. Pojam “harmonija” prvi se puta rabi za istodobnost nastupa tonova.
1300. 1300.		Walter Odington (~1277) *De speculatione musicae* Johannes de Grocheo (~ 1300)	On je trozvuk odredio kao 4 : 5 : 6 i priznao obje terce kao nesavršene konsonance. Zabranjene su paralelne 5 i 8. Razlikuje “substancijalnu” formu glazbenoga djela, koja se se sastoji od prirodnih intervala i njhova poretka u tonskome sustavu, i “akcidentalnu” tj. slučajnu formu, koja je izmjenjiva i prelazi u substancijalnu.

1 Sve nazive epoha i podatke treba uzeti s rezervom jer i vremenska i regionalna preklapanja vode do različitih razgraničenja.

2 Moguće je da je polazišna točka za “izum” višeglasja bila **zabrana mijenjanja gregorijanske melodije**, što je uzrokovalo dodavanje još jednoga glasa uz nju (H. H. Eggebrecht: *Musik im Abendland*, str. 16 ff.).

3 A. Feil (ur.): *Metzler Musikchronik* (*Metzlerova glazbena kronika*), str. 33.

1320.		Pfilipe de Vitry (1291–1361) *Ars nova*	Svojim motetom stvorio je autonomnu umjetnost koja sama sebi određuje norme. Njegovi komadi nisu podređeni uvriježenim tipovima, nego su individualna djela, oblikovana točno prema tekstu. Izražajna sredstva postaju profinjenija.
1335.		Prva sačuvana tabulature za orgulje (engleskog podrijetla) – petolinijski sistem za desnu ruku, zapis u slovima za lijevu ruku.	
1400.		"Vertikalno načelo" – otkriveno je istodobno zvučanje tonova. To je pravi početak svijesti o harmonijskim pojavama. Paralelno s tim u slikarskoj umjetnosti nastaje centralna perspektiva. Neograničena uporaba paralalno vođenih nesavršenih konsonanca (terca i seksta).	
~1415.		Engleska	Engleski načini pjevanja: "gymel" = od "cantus gemellus" – pjevanje u tercama i "faburde" – troglasno pjevanje u paralelnim sekstakordima (u Francuskoj "fauxbourdon")
~1440.	RENESANSA	Snažni razvoj višeglasja. Prve postave tehnike imitacije.	
1470.		Tehnika *cantusa firmusa* je glavni princip skladanja velikih forma, a pojavljuje se i tehnika imitacije. Osim u troglasnom, sve se česće sklada i u četveroglasnom slogu (tzv. "puni slog"). Frankoflamanski su skladatelji vodeći – između ostalih i G. Dufay, G. Binchois, J. Ockeghem.	
1473/74. 1477.		Johannes Tinctoris (oko 1435–1511) *Terminorum musicae diffinitorum* *Liber de arte contrapuncti*	Tinctorisovo je djelo prvi (terminološki) glazbeni leksikon u povijesti zapada. Nauk o kontrapunktu sa strogim postupkom s disonancama (postupno uvođenje i progresija, ...). Primarna je pragmatičnost polazišta. Uho "obrazovano" na suvremenoj glazbi jedina je instanca prosudbe.
1482.		Ramis de Pareia (oko 1244. – nakon 1491) *Musica practica*, 1482.	Ponovo (kao prethodno i Walter Odington) potiče teorijsko određivanje terca s omjerima 4 : 5 i 5 : 6. Odbija Guidovu solmizaciju.
1500.		Postupno se afirmira harmonijsko-akordno načelo. Kasnija kadencna shema I – IV – V – I već se može pojedinačno dokazati ali još nema harmonijsko značenje, jer nastaje kontrapunktnim radom, tj. vođenjem glasova.	
1501.		Ottaviano Petrucci (1466–1539)	Tiskanje je pojedinih vrsta nota usavršeno (izumio ga je Ulrich Hahn 1476. godine), što uzrokuje velik porast tiskanja muzikalija s dalekosežnim posljedicama za povijest europske kulture.
1516.		Pietro A(a)ron (oko 1489. do oko 1545/62) *Libri tres de institutione harmonica*	Teoretičar je orijentiran na praksu. Brani pitagorejski način ugađanja tonova, naglasava važnost vertikalne komponente u glazbenome slogu i priznaje vrijednost disonanci.
1529.		Lodovico Fogliano (umro nakon 1538) *Musica theorica*	Fogliano odbija klasifikaciju akordnih pojava na temelju pitagorejske teorije brojevnih proporcija i aristotelovsku metodu u kojoj su zvučnost i sluh jedini kriteriji. Terce su utvrđene proporcijama 4 : 5 i 5 : 6 i pojavljuju se kao osnovni interval, pored kvinta, za usklađivanje tonova u harmonije, što će se konačno afirmirati 1558. sa G. Zarlinom.
		Giosefo Zarlino, Guilelmus Monachus, Nicola Vicentino	Disonance su u 16. st. "samo prijelazi" između konsonanca. One uzvisuju i osvjetljuju ljepotu konsonanca koje iz njih slijede.
1533.		G. M. Lanfranco (umro 1545) *Scintille di musica*	Svojom metodom poučavanja i podjelom kontrapunktnoga nauka na "vrste" on je prethodnik Fuxovu djelu *Gradus ad Parnassum*.
1537.		Nikolaus Listenius *Musica*	Njegovo razlikovanje pojmova "musica theorica", "musica practica" i "musica poetica" zadržale su i sljedeće generacije. Po prvi se puta pridaje vrijednost djelu koje umjetnik ostavlja za sobom, "opus perfectum et absolutum".
1547.		Glarean(us) (1488–1563.) *Dodekachordon*	Nauk o ljestvicama. Osnovan je nauk o 12 starih načina: Glarean uz 8 postojećih crkvenih ljestvica dodaje jonsku (na *c*) i eolsku (na *a*). Iz toga će se kasnije razviti durska i molska ljestvica.
1555.		Nikola Vicentino (1511–1576) *L'antiqua musica ridotta alla moderna prattica*	Vicentino gradi glazbalo "archicymbalum" sa 31 tonom unutar oktave da bi mogao izvesti sve kromatske i enharmonijske vrijednosti. Njegovo zauzimanje za kromatske i enharmonijske tonske rodove postalo je glavni poticaj za priznavanje nedijatonske glazbe.
		Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525–1594) "Palestrinin stil"	U Rimskoj školi, čiji je najvažniji predstavnik Palestrina, razvija se tzv. "strogi stil" (*stilus gravis*), koji doduše nije identičan s Palestrininim osobnim stilom, ali ja snažno utjecao na njega. Dugo je to bila skladbena norma, a i najveći zahtjev za kvalitetom. Karakteristike toga stila su potpuna unutarnja ravnoteža između tradicionalne linearnosti (dijatonsko kretanje po stupnjevima), "moderne" vertikalnosti (uporaba što je više moguće cjelovitih trozvuka u zvukovnoj usklađenosti broja glasova, oblika i položaja) i prirodne tečnosti uglazbljenih tekstova (izvrsna razumljivost riječi). Smatra ga se "konzervativnim" genijem zbog načina razmišljanja koje je više okrenuto prema prošlosti.

1558.		Gioseffo Zarlino (1517–1590) *Le istitutioni harmoniche*	Osniva nauk o harmoniji kao teorijsku disciplinu; bavi se durskim i molskim trozvukom i spoznaje da su ta dva načela osnova svim upotrebljivim suzvucima. Time je stoljećima unaprijed obilježio razvoj teorije glazbe. Stare je načine poredao novim redoslijedom, i to tako da je na prvo mjesto postavio modus s početnim tonom *c*. Osim toga, podijelio je sve stare načine u dvije skupine: – oni s v3 + v6 na tonici (na *C*, *F*, *G*), trozvuk 15 : 12 : 10 – oni s m3 + m6 na tonici (na *D*, *E*, *A*), trozvuk 6 : 5 : 4. U pojavljivanju terca i seksta on prepoznaje karakter komada (v3 + v6 = veseo komad, m3 + m6 = ugodan, tužan, čeznutljiv komad). Opsežnim naukom o kontrapunktu zalaže se za ukidanje zastarjelih propisa (pa bi i nesavršene konsonance bile dopuštene kao početni i završni suzvuci, ali zaoštrava vođenje glasova – zabranjuje se vođenje bilo kakvih paralela – i terca i seksta...)
~1560.		Raskid s tehnikom *cantusa firmusa*. Početak manirizma. Procvat kromatike – time počinje "revolucija" protiv prevlasti dijatonike, koja je s ukidanjem starih načina i početkom ere dura i mola, oko 1600, dosegla samo prijelazni stupanj. Začetak nauka o afektima: glazba treba slijediti tekst, oponašati ga.	
		Vincenzo Galilei (oko 1520–1591)	Sa svojim odvažnim stilom (slobodnom uporabom disonanca i kromatike) utire put monodiji.
1577.		Francisco Salinas (1513–1590) *De musica libri septem*	Nauk o harmoniji, temperiranju i ritmu. Njegova opažanje nemaju praktičnu dimenziju, nego su vrijedna za čistu teoriju glazbe.
~1580. ~1570/90.		Razlikovanje osnovnoga tona od basova još nije predmet glazbenoteorijskih rasprava. U vokalnome slogu, koji je još isključivo modalitetan, javljaju se praktične tendencije (npr. podjela starih načina u dvije grupe: oni s v3 (durskoga karaktera) i oni s m3 (molskoga karaktera). Tipična razlikovna obilježja pojedinačnih modusa u glazbanoj praksi sve se više izjednačavaju.	
1600.	BAROK	Gradnja akorda počela se podrazumijevati do te mjere, da nastaje brzopis za harmonijske oznake – generalbas (H. Riemann kasnije govori o "dobu šifriranoga basa"). Šifrirani bas istiskuje pratnju zapisanu načinom tabulature. Polifoniju (linearno-melodijsku tehniku sloga koja počiva na ravnopravnosti glasova), koja je dosad prevladavala, zamjenjuje homofonija (akordno ustrojena struktura; jedan se glas izdiže iz zvučne "pozadine" te se uočava podjela sloga na melodiju i pratnju. Nastaje stilski dualizam "staroga stila" (*stylus antiqus*) crkvene glazbe (misa, motet...) i "novoga stila" (*stylus modernus*) svjetovnih forma (madrigal, opera...). U novome stilu pojačava se afektivnost glazbe. Sredstvo za to su, između ostaloga, višestruka kromatika, tonsko slikanje i odvažna uporaba disonanca. Dogada se konačna pretvorba modaliteta u dursko-molski sustav. Pojmovi dur i mol postaju oznake i za akorde.	
1601.		Giulio Caccini (oko 1550–1619) *Nuove Musiche*	Caccinija se, osim što je utjecao na nastajanje opere, smatra utemeljiteljem puta "modernoj" monodiji, solopjevanju uz pratnju generalbasa.
1605.		Claudio Monteverdi (oko 1567–1643) 5 knjiga madrigala	U predgovoru ovim skladbama Monteverdi se poziva na kritiku koju mu je svojedbno uputio oštri kritičar svega novoga, G. M. Artusi (oko 1540–1613). Svojim skladbama Monteverdi propagira novi stilski koncept, nazvan *seconda prattica*, koji počiva na vjernijoj interpretaciji teksta i daje smjernice nadolazećim skladateljima i djelima.
1606.		Joachim Burmeister (oko 1566–1629) *Musica poetica*	Opsežan priručnik. Burmeister četveroglasni slog konstruira odozdo prema gore, pri čemu su tri gornja glasa građena više načelom intervalskoga slaganja, nego sjedinjavanja s basom u akord. Njegovo djelo nije samo sistematski nauk o kompoziciji; ono predstavlja i prijenos pjesničkih figura u glazbu ("retoričke figure").
1612.		Johannes Lippius (1585–1612) *Synopsis musicae novae*	Nauk o kontrapunktu kod njega ja zamijenjen naukom o dvo- i trozvucima i tako se trozvuk prvi put shvaća kao neposredna cjelina, dakle kao akord, čime počinje moderna teorija o akordima. Istovremeno akord postaje i simbol za Božansko trojstvo.
1614/15.		Michael Praetorius (1571–1621) *Syntagma musicum*	Ovo je djelo bitno za razumijevanje izvođačke prakse toga vremena. Praetorius kao teoretičar predstavlja vezu između nauka o harmoniji i tehnike generalbasa.
1636–37.		Marin Mersenne (1588–1648) *Harmonie universelle*	Otkriće niza gornjih parcijalnih tonova.
1657.		Christoph Bernhard (1627–1692) *Tractatus compositionis augmentatus*	Bernhard je bio učenik H. Schütza (1585–1672). Njegov *Erweiterte Kompositionslehre* (*Prošireni nauk o kompoziciji*) predstavlja opsežan nauk o kontrapunktu uz prikazivanje skladbenoga umijeća njegova učitelja. Bernhardov "stylus gravis" i "stylus luxurians" ne orijentiraju se više na načine izvođenja (crkveni stil, operni stil, ...), nego normiraju uporabu disonanca, melodiku te odnos između riječi i tona.
1702.		Joseph Sauver (1653–1716)	Spisi o izračunavanju broja titraja i gornjih alikvotnih tonova.
1714.		Giuseppe Tartini (1692–1770)	Otkriće kombinacijskih tonova (objavljeno tek godine 1754).

~1720.	KASNI BAROK	Crkvene ljestvice s rijetkim iznimkama (između ostalih frigijska) zamijenjene su durskom i molskom, u prvome redu zbog nove svijesti o ulozi vođice.	
1722.		Johann Sebastian Bach (1685–1750) *Dobro ugođeni klavir, I sv.* Jean Philippe Rameau (1683–1764) *Traité de l'harmonie Génération harmonique*	Bachov *Dobro ugođeni klavir* je prekretnica, potpuna afirmacija "novoga", dursko-molskoga sistema, uz uporabu sve 24 ljestvice. Rameau je zaslužan za osnivanje nauka o harmoniji u punome smislu te riječi. Zanemaruje obrate trozvuka, ističući osnovni oblik trozvuka. Akorde dijeli na glavne (I, II, V) i sporedne stupnjeve. IV. je stupanj tek kasnije uvršten među glavne.
1725.		Johann Joseph Fux (1660–1741) *Gradus ad Parnassum*	Fux je autor priručnika i metode za pouku kontrapunktih tehnika (utemeljenih na progresivnoj podjeli u pet kontrapunktnih vrsta), koji su se upotrebljavali i u 20. stoljeću (a rabe se i danas – op. ur.).
1730. i dalje		Johann Sebastian Bach (1685–1750)	Bachovo djelo predstavlja vrhunac ujednačenosti sloga između horizontalne (melodijske) i vertikalne (harmonijske) strukture. Smanjeni septakord i napuljski sekstakod harmonijski su najjača izražajna sredstva i često ih rabi.
~1730.		Porodica gudačih glazbala počinje stjecati prevlast nad ostalima, što će se zadržati i u budućemu simfonijskom orkestru. Time ovamo spada i tendencija homogenizacije zvuka, kao i usklađenosti vanjskih dionica sloga.	
1732.		Johann G. Walther (1684–1748) *Musicalisches Lexikon*	Prvi glazbeni leksikon na njemačkome jeziku. U njemu su članci o pojmovima i osobama.
1738.	PRETKLASIKA	Johann Adolph Scheibe (1708–1776) *Critischer Musicus* Johann Stamitz (1717–1757)	Bachovoj se glazbi predbacuje da je suviše učena, da ima premalo prirodnosti, ... Odbacuje se barokna polifonija, u kojoj su svi glasovi jednako važni. Glazba postaje harmonijski jednostavnija i pretežno usmjerena prema oblikovanju melodije. Uloga je pratnje isticanje melodije.
1739/40.		Johann Mattheson (1681–1764) *Der Volkommene Capellmeister* *Kern melodischer Wissenschaft*	Enciklopedija čitave glazbene prakse i estetike njegova vremena Prvi praktični nauk o melodijskome oblikovanju.
1751–59.		Jean d'Alembert (1717–1783) J.-J. Rousseau (1712–1778)	Suizdavač i – pored Rousseaua – autor mnogih članaka o glazbi u Diderotovoj Enciklopediji. Glazba se uspoređuje s jezikom. Oponašanje prirode uzima se za osnovu stvarateljskom činu.
1755.	KLASIKA	Joseph Haydn (1732–1809) Gudački kvarteti	Homogeniziran zvuk obitelji gudačkih glazbala postaje novo izražajno sredstvo. Kvaliteta akorda suprotstavlja se linearnosti pojedinih glasova koja gubi na značaju.
1756.		Johann Friedrich Daube (1730–1797) *Generalbaß in drey Akkorden* Leopold Mozart (1719–1787) *Versuh einer gründlichen Violinschule*	Ovim se djelom osvještava značenju triju glavnih funkcija. Važan je i s obzirom na glazbu svoga sina W. A. Mozarta.
1760. i dalje		W. A. Mozart (1756–1791)	Svjesna uporaba alteriranih akorda, primjerice s više od 6 različitih akorda u subdominantnoj funkciji.
1763.		Johann Ph. Kirnberger (1721–1783) *Die Kunst des reinen Satzes*	Od 1739. do 1741. vjerojatno je bio učenik J. S. Bacha. Njegovo djelo *Umijeće čistoga sloga* je spoj nauka o harmoniji i kontrapunktu, usmjeren neposredno na skladateljsku praksu. Njegov nauk o akordima izgrađen je na osnovama nauka J. Ph. Rameaua i J. F. Daubesa (durski i molski trozvuk, smanjeni trozvuk, durski trozvuk s v7 ili m7, molski septakord i mali septakord postaju "utvrda" harmonijskoga sloga). Zalaže se za neravnomjernu temperaciju u korist karakteristika tonskih načina.
1776.		Abbé Georg Jos.Vogler (1749–1814.) *Tonwissenschaft und Tonsetzkunst*	Djelo o metodama glazbenih analiza.
1782–93.		Heinrich Chr. Koch (1749–1816) *Versuch einer Anleitung zur Komposition*	U priručniku su sistematično obrađena sva područja kompozicije koja se mogu podučavati (nauk o akordima, nauk o kontrapunktu, nauk o građi melodije, gradnja sloga...).
1800~	RA-	Ludwig van Beethoven (1770–1827) Franz Schubert (1797–1828)	Tercna srodnost (medijantika) postaje važno stilsko sredstvo da bi se izrazili novi harmonijski aspekti. Harmonija, koja je izvorno bila "samo naučljiv i shematiziran zanat", sada postaje glavni aspekt glazbenih inovacija.

	N I R O M A N T I Z A M	Ludwig van Beethoven (1770–1827)	Odbacuje koncept glazbe koji je vrijedio do tada: “da se umiljava slušatelju, da ga zabavlja”. Nova estetika želi “konfrontirati slušatelja” s duhom vremena i, između ostaloga, sa samim sobom. Sredstva za to su: ukidanje kontinuirane pulsne metrike (sinkope, predtaktovi, promjene takta...), slobodno nastupajuće disonance (primjerice, D7), prekidanje strukture, neočekivane modulacije, nove strukture trozvuka (prazne oktave), instrumentacija u ekstremnim položinama i dr.
1802.		Heinrich Chr. Koch (1749–1791) *Musischaliches Lexikon*	Ključan za sustav pojmova, orijentiran na jezik. Važno djelo za razumijevanje klasičko-romantičke glazbe.
1806.		Christian F. Daniel Schubart (1739–1791) *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*	Ovo djelo iz 1784. tipično je za tadašnji način glazbenoga razmišljanja i skladbenih postupaka, u čijem središti stoji “subjektivnost unutarnjega bića skladatelja”.
		U praksi skladanja, koja postaje sve složenija (harmonija, forma, motivička razrada...) radi približavanja filozofskom određivanju lijepoga kao što ga je izrazio Immanuel Kant (1724–1804), nastaje ideja apsolutne glazbe koja će postati smjerodavna za čitavo stoljeće, a bit će i najvažniji sadržaj glazbeno-estetičkih rasprava. Glazba postaje svrha samoj sebi, odriješena od svih izvanglazbenih sadržaja, interesa i pragmatično-funkcionalnih veza.	
1817.	R O M A N T I Z A M	Gottfried Weber (1779– 1839) *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*	Nauk o stupnjevima dobiva novi sustav zapisivanja oznaka akorda: velika slova kao oznaku rimskoga broja za durski, mala slova za molski i druge dodatne šifre. (v. Teorije / Teorija stupnjeva)
		Djelima F. Schuberta strukturu osim sintaktičkoga skladbenog pristupa (dijelovi su hijerarhijski poredani i “logično” povezani) daje i novi parataktički skladbeni pristup (dijelovi se nižu bez povezanosti), što su dalje razvijali A. Bruckner i G. Mahler.	
1824.		Anton(in) Reicha (1770–1836) *Traité de haute composition musicale* (4 sveska)	
1829.		Felix Mendelssohn (1809–1847) Robert Schumann (1810–1856)	Ponovno otkrivanje i izvođenje *Muke po Mateju* J. S. Bacha, a nakon toga i drugih velikih Bachovih djela, s dalekosežnim posljedicama na skladatelje toga vremena. Između ostaloga, intenzivirana je linearna razina glazbe (polifonija, prividna polifonija).
1830./50.		Glazbeni historizam – suvremeni autori bave se glazbom majstora prošlih vremena. Dolazi do otkrivanja njihova repertoara, a time i do snažnoga utjecaja otkrivene stare glazbe na suvremenu.	
1830~		R. Schumann F. Chopin F. Mendelssohn	Dominantni nonakord dobiva veliko značenje kao samostalni akord. Dotad ga se smatralo samo septakordom sa zaostajaličnom nonom, koja se rješava u istome akordu.
1837.		Adolf Bernhard Marx (1795–1866) *Die Lehre von der musikalischen Komposition* (4 sveska)	Najvažnije djelo za pojedine generacije glazbenika (kasnije ga je obradio H. Riemann).
1844.		François-Joseph Fétis (1784–1871) *Traité complet de la théorie et de la pratique de l’harmonie*	Pojam ljestvice proširio je u “tonalitet”.
1848.		Johann Ph. Kirnberger (1721–1783)	Prema lajpciškome je časopisu *Allgemeine Musikalische Zeitung* Kirnbergerova “neizjednačena temperatura” (još uvijek) najčešći način ugađanja.
1850./67.		Johann Christian Lobbe (1797–1836) *Lerbuch der musicalischen Composition* (4 sveska)	
1853.		Ernst Friedrich Eduard Richter (1808–1879)	Richter je Weberov sistem obilježavanja akorda, sukladan teoriji stupnjeva, proširio za dijelove šifriranoga basa, što se u sličnom obliku održalo do danas.
1853./54.		Simon Sechter (1788–1867) *Die Grundsätze der musikalischen Komposition* (3 sv.)	Prema Rameauovu “basse fondamentale” Sechter je napravio nauk o harmoniji fundamentalnih pomaka, odnosno nauk o fundamentalnome basu. Izgradnju akorda od terca istražio je do krajnjih mogućnosti. Spominje se i kao vrlo značajan učitelj A. Brucknera.
1853.		Moritz Hauptmann (1792–1868) *Die Natur der Harmonik und Metrik*	Hauptmann prihvaća tonalitetne prirodne zakone, a odbija samovoljna proširenja harmonijskoga sistema. Oktava, kvinta i velika terca su jedina tri “izravno razumljiva” intervala. Svima ostalima potrebno je posredovanje. Svojim djelom Hauptmann postulira dursko-molski dualizam, pri čemu durski trozvuk određuje od najdubljega, a molski od najvišega tona trozvuka.

1859./65.			Richard Wagner (1813–1883) *Tristan i Izolda*	Prvi bitan pokušaj napuštanja ljestvične strukture. Sredstva su za to zakašnjela rješenja disonanca, uporaba (višestruko) alteriranih akorda, ... "*Tristanov akord još nije novi harmonijski svijet, ali ga najavljuje*" (Walter Gieseler: *Harmonik in der Musik des 20. Jhdts.* [*Harmonija u glazbi 20. st.*], str.17).
1854/56.			Eduard Hanslick (1825–1904) *Vom Musikalisch Schönen* (*O glazbeno lijepom*)	Razvio je teoriju apsolutne (instrumentalne) glazbe, a time se, kao glazbeni kritičar, oštro postavio prema "Novonjemačkoj školi" oko F. Liszta i, između ostalih, R. Wagnera. Hanslick je davao prednost glazbi J. Brahmsa i njegovih prethodnika: Beethovena, Schuberta i Mozarta.
~1860.		KASNI ROMANTIZAM	G. Mahler, A. Schönberg, R. Wagner, R. Strauss i ostali	Stalnim promjenama ljestvice (i u udaljenim regijama) nastaje "lebdeći" ili "dokinuti" tonalitet.
1863.			Hermann von Helmholtz (1821–1894) *Lehre von dem Tonempfindungen*	Osnivač glazbene psihologije i glazbene akustike. Prirodoslovne rasprave o glazbenim fenomenima poput konsonanca – disonanca, srodnost akorda, ljestvica, ... Helmholtz je svojim istraživanjima pridonio Riemannovoj teoriji funkcija. (v. Teorije / Teorija funkcija)
1887.			Hugo Riemann (1894–1919) *Hadnbuch der Harmonielehre*	Riemann je tvorac teorije funkcija, čija je glavna ideja da se svaki akord može svesti na jednu od triju glavnih funkcija; toniku, subdominantu ili dominantu, odnosno da sadrži jednu od tih triju funkcija. Nastavio je s Hauptmannovom dualističkom teorijom dura i mola.
1889.	IMPRESIONIZAM		Svjetska izložba u Parizu donosi postojane utjecaje na glazbenu umjetnost.	
1890.			C. Debussy, G. Fauré, E. Satie, ...	Početak impresionističkoga načina skladanja u Francuskoj.
1900~			Gustav Mahler (1860–1911)	Sve je više odgađanja rješenja disonantnih akorda, tj. oni se rješavaju postupno, preko više isto tako disonantnih međustupnjeva. Mahler nastavlja s "likvidacijom glazbenoga materijala" (tzv. dekonstrukcija), što je započeo Beethoven. Oživljava se kolažna skladbena tehnika.
1902.			Claude Debussy (1862–1918)	"Vrijednost boja" postaje najvažniji aspekt harmonije. Umjesto slaganja terca u akord u uporabu se, kao nova polazišta, uvodi slaganje kvarta, cjelostepena ljestvica i pentatonika. Disonanca se shvaća na nov način.
1903.			Max Reger (1783–1916) *Beiträge zur Modulationslehre*	U ovim uputama za modulaciju, orijentiranima na praksu, Reger zastupa stajalište da svaki akord može stajati u svakoj ljestvici, ako je povezan sa svojom subdominantom i dominantom.
1906.			Heinrich Schenker (1867–1935) *Harmonielehre*	Nauk o slojevima s redukcijom kompozicijske substance, svedene na "pozadinu", na "praslog" (kadenca: I – V – I), odnosno na "praliniju" (ljestvični niz 3 – 2 – 1), u prvome se redu odnosi na djela od J. S. Bacha do J. Brahmsa.
1908.			Alexandar Skrjabin (1871–1915) *Le Poème de l'Extase*	"Mistični" akord nastao slaganjem kvarta, izveden iz tzv. akustične ljestvice, postaje određujući element.
1907/~21.		EKSPRESIONIZAM	2. bečka škola A. Schönberg, A. Berg, A. Webern	Čisti ekspresionizam, u kojem se zamjećuje izostanak rješavanja disonanca. Sklada se atonalitetna (zapravo "atonikalna") glazba – prekida se s tonalitetom. "Emancipacija disonance", "razvojno variranje"... Gotovo istovremeno dolazi do sličnih razvojnih procesa i dekonstrukcija i u "apstraktnom slikarstvu", u "dadaizmu".
1909. 1911.			Arnold Schönberg (1874–1951) *Tri komada za klavir op.11* *Harmonielehre*	Njegovi se suvremenici trajno dijele u dva suprotna smjera: 1. Avangardisti, koji slijede Schönbergov put "emancipacije disonance" (atonalitet). 2. Konzervativci, koji i dalje pišu tonalitetnu, odnosno tonalitetno orijentiranu glazbu (proširena tonalitetnost, novoklasicizam, novoromantizam...). Tradicionalni nauk o harmoniji, koji se temelji na teoriji stupnjeva, aktualiziran je novim pogledima.
1913.			Arthur von Oettingen (1836–1920) *Das duale Harmoniesystem*	Oettingenov se dualizam, kao i kod H. Riemanna, temelji na prihvaćanju prirodno danoga durskog i molskog akorda. Kao poklonik čistoga ugađanja razvio je sistem znakova za razlikovanje po komi pomoću crta iznad odn. ispod slova koja označavaju tonove.
1913.			Igor Stravinski (1882–1971) *Le Sacre du printemps*	Stravinski započinje emancipaciju ritma (od metrike takta), što je u uskoj vezi s atonalitetnom glazbom.
~1910/14.		NOVA	B. Bartók, A. Honegger, D. Milhaud, P. Hindemith, I. Strawinsky, R. Strauss, M. Reger, F. Busoni,...	Klasicizam: miješanje tonalitetnih struktura sa slijedovima akorda i gradnjom akorda koji nisu mogući u tonalitetu. U tradicionalnoj kadenci pojedini akordi izobličeni su i otuđeni pomoću pooštravanja zvukova, preklapanja akorda, mješavina, simultanih dursko-molskih mješavina itd.

od ~1920.	GLAZBA	*Jazz* i u Europi ima veliki odjek. Generacija skladatelja toga vremena rabi ga kao izvor inspiracije (ritmika, sastav, akordi, fraziranje, improvizacija i drugo). S djelom *Rhapsodie in Blue 1924.* poznat postaje i "sinfonijski *jazz*" Georga Gershwina (1898–1937)	
~1920.		Melodijsko-kontrapunktna razina postaje sve značajnije protunačelo harmonijskim i akordnim strukturama.	
1922.		Alois Hába (1893–1973)	Sklada djela u četvrtstepenome sustavu.
1923.		Arnold Schönberg *Dvanaesttonska tehnika*	Dvanaesttonska tehnika nudi se, kao novi sustav, umjesto dursko-molskoga tonaliteta: "Skladba sa samo 12 tonova, koji se odnose jedan prema drugome".
~1930.		Nakon istraživanja na području elektroakustike i proizvodnje novih instrumenata, elektronička glazba postaje novi smjer u kompoziciji.	
1930. i dalje		Vitalizam (pojam uveden 1947)	Glazba nakon ekspresionizma i "akonstruktivistička glazbena produkcija".
1937.		Paul Hindemith (1895–1963) *Unterweisung im Tonsatz*	Svojim naukom o intervalima i akordima, koji se temelji na akustici (gornji alikvotni niz tonova), pokušao je osnovati novi harmonijski poredak.
nakon 1938.		Anton Webern (1883–1945) Serijalnost	Serijalna glazba: svi parametri (visina tona, trajanje tona, jačina tona i boja tona) su serijalizirani. To vodi vodoravnoj i okomitoj totalnoj organiziranosti.
1944.		Olivier Messiaen (1908–1969) *Technique de mon language musicale*	
1946.		Početak Darmštatskih ljetnih tečajeva za Novu glazbu.	
1949.		Th. W. Adorno (1903–1969) *Filozofija nove glazbe*	Kritika dvanaesttonske tehnike skladanja i serijalne glazbe koja nakon nje slijedi. Simultanost u glazbi je degradirana na puki rezultat.
~1950.		Uključenjem slučaja (aleatorika – i kao protusmjer serijalnosti) ukida se djelomično pojam djela u korist novoga procesnog karaktera.	
1955/62.		Herbert Eimert (1897–1972) Karlheinz Stockhausen	Časopis "Die Reihe", informacije o serijelnoj glazbi.
1957.		Pierre Boulez (1925)	Predavanjem pod naslovom "Alea" osniva se aleatorika kao skladateljski pristup, koji izvodača pretvara u suskladatelja. Time u praksu ulaze i novi oblici notiranja.
1963.		H.-H. Stuckenschmidt	Članak: "Ukidanja harmonije" zastupa ukidanje harmonijske svijesti.
1976.		Carl Dahlhaus (1928)	"Emancipacija konsonance"
1976.		Diether De La Motte *Harmonielehre*	Ovo djelo uvodi promjenu u trendu od sistematskoga prema povijesno-stilski orijentiranome tonskome slogu.
		Mauricio Kagel (1931)	Atonalitetni tonalitet, kao harmonija bez tereta dursko-molskoga tonaliteta, tj. bez sustava koji propisuje kada i kako se treba izgraditi akorde i povezati ih (W. Gieseler: *Harmonik in der Musik der 20. Jhdts. / Harmonija u glazbi 20. st.*, str.2 i d.).
1997.		Robert Gauldin (1931) *Harmonic practice in tonal music*	Izgradnja i proširenje oznaka stupnjeva, uz blisku povezanost s teorijom funkcija. Durski akordi označavaju se velikim slovima u ulozi rimskih brojeva, molski malim, a odnosi akorda pomoću kose crte (analogno zagradama u teoriji funkcija).

4. dani teorije glazbe, listopad 2008.

Uz stručne seminare za učitelje te predavanja vezana uz najznačajnija područja teorije glazbe (harmoniju, kontrapunkt i glazbene oblike) u okviru 4. dana teorije glazbe održat će se i promocije novih naslova u Biblioteci Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara, i to:

1. ***Što je glazba?*** Carla Dahlhausa (1928–1989) i Hansa Heinricha Eggebrechta (1919–1999), knjiga je dvaju vjerojatno najznamenitijih muzikologa 20. stoljeća. Objavljena je 1985. godina kao 100. knjiga u znamenitoj seriji *Džepne knjige iz muzikologije*. Kroz ukupno deset poglavlja oba su autora s vlastitih, osobnih motrišta pokušali odgovoriti na pitanja koja otvaraju naslovi poglavlja: I. *Postoji li samo jedna glazba?*; II. *Pojam glazbe i europska tradicija*; III. *Što znači "izvanglazbeno"?*; IV. *Dobra i loša glazba*; V. *Stara i nova glazba*; VI. *Estetsko značenje i simboličko naznačivanje*; VII. *Glazbeni sadržaj*; VIII. *O glazbeno lijepom*; IX. *Glazba i vrijeme*; X. *Što je glazba?*. Knjigu je s njemačkoga prevela Maja Petrović. (17 × 24 cm, 112 str., šivani uvez).
2. ***Od Arcadelta do Tristanova akorda*** / ***Nauk o harmoniji*** / ***Drugo, dopunjeno i promijenjeno izdanje*** Tihomira Petrovića.
3. ***Glazbena litaratura za harmonijsku analizu***, zbirka primjera koju je sastavila Martina Belković.

Promocije i predavanja mogu se na vaš poziv održati u svakome gradu i mjestu u Hrvatskoj pa se javite radi dogovora.

Raspored, sadržaj i vrijeme održavanja svih manifestacija oglasit će se početkom listopada na www.hdgt.hr

38 Varaždinske Barokne Večeri

LE TENDRE AMOUR**
Program: Rana židovska glazba*
20.00 sati Srijeda 17.rujna 2008.
Velika koncertna dvorana HNK u Varaždinu
Cijena ulaznice 75 kn / 10 euro

CL.MONTEVERDI: "L' Orfeo"
Operna koprodukcija s HNK Zagreb i HNK Varaždin
Hrvatski barokni ansambl, Zbor HNK Zagreb
Redatelja: Ozren Prohić
Dirigent: Hervé Niquet
19.00 sati Četvrtak 18.rujna 2008.
Gledalište HNK u Varaždinu
Cijena ulaznice 150 kn / 20 euro

SVEČANO OTVORENJE
LE PARLEMENT DE MUSIQUE
Chorus Angelicus, zbor varaždinske Katedrale
Dirigent: Martin Gester
Program: G.F.Händel, C.PH.E.Bach: Magnificat Wq 215
19.30 sati Petak 19.rujna 2008.
Katedrala

LES SACQUEBOUTIER** i zbor HRT-a
Dirigent: Tonči Bilić
Program: Giovanni Gabrieli: Misa Krunidba venecijanskog dužda*
19.00 sati Subota 20.rujna 2008.
Katedrala
Cijena ulaznice 75 kn / 10 euro

HOPKINSON SMITH
Barokna lutnja i barokna gitara
Program: J.S.Bach, G.Sanz, F.Gureau, A.De Santa Cruz
21.00 sat Subota 20.rujna 2008.
Uršulinska crkva
Cijena ulaznice 75 kn / 10 euro

KONCERT UZ BAROKNU KAVU
HRVATSKI BAROKNI ANSAMBL
Laura Vadjon, violina i umjetničko vodstvo
Program: "La Follia"; A.Corelli, A.Vivaldi, T.Cecchini, M.Uccellini, G.Puliti
11.00 sati Nedjelja 21.rujna 2008.
Barokna dvorana Staroga grada
Cijena ulaznice 75 kn / 10 euro

VARAŽDINSKI KOMORNI ORKESTAR
Umjetničko vodstvo: Krešimir Lazar, barokno violončelo
Program: A.Vivaldi, F.Couperin, G.F.Telemann, F.Durante, J.S.Bach
19.00 sati Nedjelja 21.rujna 2008.
Velika koncertna dvorana HNK u Varaždinu
Cijena ulaznice 75 kn / 10 euro

CAMERATA TRAJECTINA**
Program: "Glazba za Rembrandta"
J.van Eyck, N.Vallet, J.P.Sweelinck
19.00 sati Ponedjeljak 22.rujna 2008.
Salon Cecelja
Cijena ulaznice 150 kn / 20 euro

EMMA KIRKBY & LONDON BAROQUE
Emma Kirkby, sopran
Program: "Les Amours Baroques"
H.Purcell, F.Couperin, T.Arne, G.F.Händel, A.Forqueray
19.00 sati Utorak 23.rujna 2008.
Velika koncertna dvorana HNK u Varaždinu
Cijena ulaznice 150 kn / 20 euro

Koncert Kluba Mecena VBV

VOX LUMINIS**
Solistički ansambl za ranu glazbu
Program: "Barocco Italiano"
D.Scarlatti, G.Carisssimi
21.00 sat Utorak 23.rujna 2008.
Crkva Sv. Nikole
Cijena ulaznice 75 kn / 10 euro

SALZBURGER HOFMUSIK**
Program: C.PH.Bach: Oratorij "Izraelci u pustinji"*
Dirigent: Wolfgang Brunner
19.00 sati Srijeda 24.rujna 2008.
Katedrala
Cijena ulaznice 150 kn / 20 euro

Informacije vezane uz vanjske koncerte te prodaju i rezervaciju karata možete naći na našoj internet stranici www.vbv.hr

Od 17-29.rujna 2008. godine posjetite barokni festival s najdužom tradicijom u Hrvatskoj. Nastavimo festivalsku tradiciju Vašim dolaskom na jedan od koncerata u Hrvatskoj te Europskoj uniji rezervacijom karata.

www.vbv.hr

Generalni sponzor
Započnimo Zagrebačka banka
UniCredit Group

HRVATSKA GLAZBENA BAŠTINA

Atanazije Jurjević (ca1590-ca1640): "Pisni za najpoglavitije, najsvetije i najveselije dni svega godišća"
Dječji pjevački kvintet Horvat i Tin Mršić, viola da gamba

21.00 SAT SRIJEDA 24.RUJNA 2008.

Stari grad Varaždin, Kapela obitelji Erdödy

MARIN DRŽIĆ: "DUNDO MAROJE"

Dramska predstava HNK u Varaždinu, (premijera)
Redatelj: Vasily Senin

19.00 SATI ČETVRTAK 25.RUJNA 2008.

Gledalište HNK u Varaždinu

ANDREAS LIEBIG

Orgulje
Program: J.S.Bach

21.00 SAT ČETVRTAK 25.RUJNA 2008.

Crkva Sv. Nikole

CIJENA ULAZNICE 75 KN / 10 EURO

BJELORUSKI DRŽAVNI KOMORNI ORKESTAR**

Akademski zbor "J.J.Strossmayer" Umjetničke akademije u Osijeku
Dirigent: Pyotr Vandilovsky
Program: Rana glazba Rusije: D.Bortnijansky*, I.Holand*, V.Kuznetsov, Nepoznati autor* G.Pergolesi

19.00 SATI PETAK 26.RUJNA 2008.

Crkva Dobrog pastira

CIJENA ULAZNICE 75 KN / 10 EURO

SHALEV AD-EL

Čembalo
Program: C.Ph.E.Bach, J.S.Bach, W.F.Bach

21.00 SAT PETAK 26.RUJNA 2009.

Palača Sermage-Praszicky

CIJENA ULAZNICE 75 KN / 10 EURO

KONCERT UZ BARONU KAVU

BRISK RECORDER QUARTET**

Kvartet povjesnih flauta
Program: "Flamanci u Veneciji - umjetnost ornamentacije"
A.Willaert, A.Gabrieli, G.Mainerio, C.Merulo, P.Sandrin, C.non Papa

11.00 SATI SUBOTA 27.RUJNA 2008.

Dvorac Trakošćan

CIJENA ULAZNICE 150 KN / 20 EURO

ACADEMY OF ANCIENT MUSIC

Zbor i orkestar
Dirigent: Richard Egarr
Program: Christopher Gibbons*, H.Purcell

19.00 SATI SUBOTA 27.RUJNA 2008.

Katedrala

CIJENA ULAZNICE 150 KN / 20 EURO

ENSEMBLE NOBILE**

Program: Židovski barokni skladatelji*
Salomone Rossi, Abraham Casseres, Ladino pjesme

21.30 SATI SUBOTA 27.RUJNA 2008.

Otvorenje varaždinske Sinagoge

SV. MISA ZAHVALNICA

Muški zbor "Cecilia" 1852 Koblenz Moselweiss
Dirigent: Viktor Garbedov
Program: Ch.Gounod: Misa Breve

11.00 SATI NEDJELJA 28.RUJNA 2008.

Katedrala

ZAVRŠNI KONCERT

BARROCADE - ISRAELI BAROQUE COLLECTIVE**

Komorni zbor "Ivan Filipović"
Dirigent: Goran Jerković
Program: A.Vivaldi, G.F.Händel: "Dettingen Te Deum"

20.00 SATI NEDJELJA 28.RUJNA 2008.

Katedrala

CIJENA ULAZNICE 150 KN / 20 EURO

DODJELA NAGRADA

Dodjela nagrada "I.Lukačić", "J.Murai" i "Kantor"

18.00 SATI PONEDJELJAK 29.RUJNA 2008.

Gradska vijećnica

SVEČANI KONCERT

U povodu 180 godina glazbenog školstva u Varaždinu
Zbor i solisti Glazbene škole u Varaždinu
Royal Academy of Music Baroque Orchestra**
Dirigent: Laurence Cummings

19.00 SATI PONEDJELJAK 29.RUJNA 2008.

Katedrala

LEGENDA * prvo izvođenje u Hrvatskoj ** prvo gostovanje toga ansambla u Hrvatskoj

VBV pridržava pravo promjena programa

ZLATNI SPONZORI

Vindija UNIQA osiguranje europlakat Hrvatska Lutrija VARTEK&

ZEMLJA PARTNER IZRAEL

Što je zapravo suzvuk ili: zašto ne zvuk (umjesto akorda)?

Nikša Gligo

Nastojanje da se akord prevede u suzvuk može se, koliko sam uspio dokučiti, slijediti od Kuhača koji "Akkord" prevodi kao "sazvuk" a "Klang" kao "zvuk, zvek, zvon".[1]

Zanimljivu značenjsku diferencijaciju pokušava 1898. godine uspostaviti Vjenceslav Novak. On ne naziva akordima (pa ni suzvucima) akorde u osnovnome položaju. To su mu jednostavno trozvuci, četverozvuci, peterozvuci, šesterozvuci i sedmerozvuci. Ako je, međutim, riječ o obratima, onda rabi suzvuk, npr.: "sekstni suzvuk" (što je sekstakord), "kvartsekstni suzvuk" (što je kvartsekstakord), "kvintsekstni suzvuk" (što je kvintsekstakord), "terckvartni suzvuk" (što je terckvartakord), "sekundni suzvuk" (što je sekundakord) itd.[2]

Antun Stöckl će 1899. godine zapisati ovo: "H a r m o n i j o m zovemo istodobno, po stanovitim pravilima udešeno sazvučje od dvaju, triju ili više glasova razne visine [...]"[3] Stöckl, dakle, piše o "sazvučju" (ne o "sazvuku"/"suzvuku"), a važno je i upozorenje na "stanovita pravila" koja znače da se u harmoniji ne mogu slagati ("udešavati") bilo koji tonovi.

Vilko Novak 1900. godine piše ovako: "Zazvuči li u isto doba više glasova po stalnim zakonima zajedno, kažemo, da čujemo *sazvuk* ili *akord*. Sazvuka imade mnogo; nu za nas su najvažnija dva: *trozvuk* i *četverozvuk* (septakord)."[4] I ovdje je zanimljiva formulacija "po stalnim zakonima" koja upućuje na ograničeni broj mogućih odnosa između "više glasova".

Franjo će Lučić 1924. zapisati: "Nauka o sazvučju harmonia [...] uči nas sazvuke poznavati, sastavljati i upotrebljavati. Sazvuk nastane, kad istodobno zazvuče barem tri glasa, koji stoje u harmonijskom odnosu."[5] Sazvuk je u njega nesumnjivo akord a zanimljivo je ovdje supostavljanje "sazvučja" i "sazvuka" što ćemo kasnije morati detaljnije razmotriti.

Isto je tako "sazvuk" "akord" i za Rudolfa Matza[6] a i za Stanka Preka i Josipa Završkoga, no s ponešto nepreciznim tumačenjem: "A k o r d je s u z v u č j e (istodobno zvučanje) najmanje triju različitih tonova."[7] Ponajprije je iz prethodnih definicija već bilo jasno da ma koja tri tona ne mogu tvoriti akord.[8] Nepotrebno se onda komplicira s odnosom između "suzvuka" i "suzvučja". Naime, poglavlje iz kojega je uzeta definicija naslovljeno je kao "Akordi – suzvuci". Ako je "suzvučje" "istodobno zvučanje", pitamo se po čemu se onda uopće razlikuje od "suzvuka"!

Ovdje smo – čini se – suočeni s dva osnovna problema:

a) Ponajprije je u pojmu "suzvuk" upitna semantička tvorbenost prefiksa "su-". Vladimir Anić navodi neka značenja toga prefiksa u tvorbi imenica (npr. "sugovornik", "suvlasnik", "suvremenik", suradnja),[9] no nijedno od tih značenja ne dade se primjeniti na imenicu "suzvuk". Isto je s daleko brojnijim tvorbenim načelima pomoću toga prefiksa kod Stjepana Babića.[10]

b) Značenjski je neizdiferenciran odnos između "suzvuka" i "suzvučja", najvjerojatnije baš zbog slabe semantičke tvorbenosti prefiksa "su-", točnije: zbog nejasnoga, nepreciznoga značenja "suzvuka". Zanimljivo je da se u Općem pravopisnom rječniku Vladimira Anića i Josipa Silića imenica "suzvuk" uopće ne navodi, ali se navodi imenica "suzvučje".[11] Isto je i u Pravopisnome rječniku u *Hrvatskome pravopisu* Lade Badurine, Ivana Markovića i Krešimira Mićanovića.[12] Anić suzvuk definira kao "istodobno zvučanje dvaju ili više tonova različite visine; akord",[13] što nije posve točno jer istodobno zvučanje samo dvaju tonova još nije akord. A suzvučje se, kao "slaganje, podudaranje zvukova, sklad zvukova"[14], vrlo teško može dovesti u vezu sa suzvukom (pogotovo ne kao njegova istoznačnica, kao što to čine Stöckl, Preprek i Završki – v. gore!) ako je on isto što i akord, premda ja taj pojam došao preko francuskoga jezika od kasnolatinske riječi "accordare" koja zapravo znači "sklopiti sporazum" a oslanja se na latinsku riječ "concordare" što znači "biti u suglasju, izmiriti, pomiriti", odnosno na "cor, cordis" što znači "srce".[15] Ovdje već praksa, odnosno značenja pojma "akord" u nijansama, pobija svakako zanimljivu etimološku jednoznačnost: Znamo jako dobro da odnosi među tonovima u akordu ne moraju nužno biti **usklađeni**, tj. da mogu tvoriti i **disonantne intervale**, a od rasapa dursko-molske tonalitetne sustavnosti javljaju se osobiti akordi koji se ne daju klasificirati pod standarde utvrđene u tonalitetnoj sustavnosti.

Očito je potrebno akord/suzvuk značenjski razlikovati u dva smjera: u jednome, u kojemu se poštuju "stanovita pravila" (Stöckl), "stalni zakoni" (Vilko Novak), "harmonijski odnosi" (Lučić); u drugome, u kojemu je odnos među tonovima skoro pa proizvoljan, slobodan. Na njemačkome se jeziku nerijetko takva vertikalna tvorba jednostavno naziva "zvuk" ("Klang").

Pogledajmo što sve na njemačkome može značiti pojam "Klang" ("zvuk"), to baš zato što se i njega u nas nerijetko prevodi kao "su-

1 V. Franjo Š. Kuhač, Musikalische Terminologie in alfabetischer Ordnung/ Glazbeno nazivlje u abecednom redu, u: *Katekizam glazbe*, izradio po I. C. Lobe-u Fr. Š. Kuhač, Zagreb: Hartman, 1890², str. 150, 165.

2 Usp. Vjenceslav Novak, *Nauk o glazbenoj harmoniji*, Zagreb: Kralj. hrv.-slav.-dalm. zemaljska vlada, 1898, *passim*.

3 Antun Stöckl, *Opći nauk o glazbi...* , Zagreb: Hrv. zem. glazbeni zavod, 1899, str. 19.

4 Vilko Novak, *Teoretska i praktička obuka zbornoga pjevanja u srednjim školama*, Zagreb: Naklada St. Kugli, 1900. str. 49

5 Franjo Lučić, *Harmonija*, Zagreb: Naklada St. Kugli, 1924, str. 3, 9. – Usp. također Franjo Lučić, *Elementarna teorija glazbe i pjevanja*, I. dio, Zagreb: Naklada St. Kugli, 1940, str. 38.

6 Rudolf Matz, *Prvi nauk o glazbi*, Zagreb: Zaklada tiskare Narodnih novina, 1929, str. 36.

7 Stanko Prek – Josip Završki, *Teorija glazbe*, Zagreb: Školska knjiga, 1973, str. 62.

8 Na isti je način pogrešna i ova definicija: "*Akord* ili *suzvuk* je kombinacija od najmanje tri tona različite visine koji zvuče istodobno." – V. Đuro Tomašić, *Osnove glazbene teorije*, Zagreb: Erudit, 2003², str. 67.

9 Vladimir Anić, *Rječnik hrvatskoga jezika*, Zagreb: Novi liber, 1998, str. 1121.

10 V. Stjepan Babić, *Tvorba riječi u hrvatskom književnom jeziku. Nacrt za gramatiku*, Zagreb: HAZU – Globus, 1991², *passim*.

11 Vladimir Anić – Josip Silić, Opći pravopisni rječnik, u: *Pravopis hrvatskoga jezika*, Zagreb: Novi liber, 2001, str. 800.

12 V. Lada Badurina – Ivan Marković – Krešimir Mićanović, Pravopisni rječnik, u: *Hrvatski pravopis*, Zagreb: Matica hrvatska, 2007, str. 580.

13 Vladimir Anić, *op. cit.* u bilj. 9, str. 1133.

14 *Ibid.*

15 Usp. Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin – New York: Walter de Gruyter, 1989²², str. 15.

zvuk", dakle kao uvjetnu istoznačnicu akordu. Evo definicije Ferdinanda Hirscha:[16]

"[U akustici] slušni osjet [Gehörsempfindung] s jednoznačno odredljivom visinom tona koja fizikalno počiva na periodičnom zvukovnom događaju [Schallereignis] koji se (za razliku od šuma) sastoji od više pretežito harmoničkih titraja:[17]

1) u užemu fizikalnom smislu temeljni ton [Grundton] sa svojim istodobno zvučećim nadtonovima [...], tj. glazbeni ton;

2) na glazbenome području 'višezvuk' ['Mehrklang'] koji se sastoji od više istodobno zvučećih tonova, dakle kakav akord ili kakav sklop od više tonova [Zusammenklang] bez harmonijske funkcije (npr. klaster) što ga se definira po visini tona, glasnoći, zvukovnoj boji i trajanju.

3) kolokvijalno također i subjektivna prosudba složenih slušnih osjeta, kao zvuk gudača, zvuk puhača, zvuk zvona ili visoki, duboki, tvrdi, mekši zvuk itd. [...]"[18]

Naročito nam se zanimljivo čini značenje pojma što ga se sugerira u t. 2: Zvuk bi, dakle, bio akord u najširem smislu, "višezvuk", "sklop od više tonova" koji ne postoji u poznatim klasifikacijama akorda u užem smislu. Time pojam "zvuk" kao stručna riječ, odnosno tehnički pojam u metajeziku glazbe dobiva dodatno značenje o kojemu zavrijeđuje povesti računa. Naravno, Hirschova definicija u t. 2 tome samo egzaktno pridonosi na temelju povijesti pojma koja bi se zasigurno mogla slijediti od Erpfovih *Studija o harmonijskoj i zvukovnoj tehnici u novijoj glazbi* iz 1927. godine, u kojima susrećemo pojmove kao što su "simetrični zvukovi" ("symetrische Klänge"), "zvukovni lanac" ("Klangkette"), "kolorističke vrijednosti zvukova i zvukovnih pomaka" ("Farbwerte der Klänge und Klangschritte") itd.,[19] do dvoznačnoga pojma "Klangkomposition" iz pedesetih godina 20. stoljeća koji znači i "skladbu od zvuka" i "skladanje zvuka".[20] No dok bi se u Erpfovim pojmovima "zvuk" još nekako mogao zamijeniti s pojmom "akordom" (u onome širem značenju, dakako!), u "Klangkomposition" to više nije moguće.

Potrebno je upozoriti da se na takvo značenje "zvuka" upozorava i u kompetentnoj literaturi s engleskoga govornog područja, premda se ne da utvrditi takva učestalost uporabe kao na njemačkome govornom području. Zanimljivo je npr. ovo mišljenje Roberta Ericksona koji raspravlja o zvukovnim pojavama u glazbi koje se, po njegovu mišljenju, nalaze između "boje" ("timbre") i "visine tona" ("pitch"). ("Boja" je ovdje, dakako, ponajprije rezultanta odnosa među visinama tona u vertikalnim sklopovima!): "U Schönbergovu 'Ljetnom jutru uz jezero' iz njegovih *Pet komada za orkestar*, op. 16, postoje odlomci gdje se akordi doživljavaju kao boja, a niz nam primjera nude i Webernove skladbe prije nego što je počeo rabiti dvanaesttonsku tehniku. Akordi koji se bliže boji vode nas natrag do Debussya koji ih je obilato rabio. Tristanov akord je, među ostalim, **zvuk** koji se dade identificirati, tvorevina koja je iznad njezinih funkcionalnih kvaliteta u tonalitetnoj organizaciji."[21]

U nas će se uporaba pojma "zvuk" u ovakvim situacijama uglavnom izbjegavati, vjerojatno zbog pretjerane priklonjenosti tradicionalnoj terminologiji. Tako će Natko Devčić Tristanov akord 1977. svrstati pod "slučajne harmonije" koje definira kao "prema klasičnom harmonijskom stanovištu, istodobne kombinacije tonova, koje nastaju zajedničkih zvučanjem nekog akorda i različitih neakordičkih[22] tonova, ili zajedničkim zvučanjem samih neakordičkih tonova."[23]

Na sličan se način može tumačiti i Messiaenov pojam "grozdovi akorda" ("grappes d'acords")[24] u kojemu se oslanja na tradicionalni pojam "akord" premda je riječ o "zvukovima" koji mogu biti "akordi" samo u proširenu značenju.

***

Lako je uočiti da se u mome *Pojmovnom vodiču...*[25] ne sugerira takvo značenje pojma "zvuk" jer ga se isključivo tumači kao pojam iz akustike (usp. str. 309-311), i to u odnosu prema "sinusoidnome titraju, tonu, valu" (usp. str. 255), "tonu" (usp. str. 286-287) i "šumu" (usp. str. 277-279): "[...] sinusoidni titraj, ton, val nema nikakvih parcijalnih tonova [...], ton ima parcijale maksimalne harmoničnosti, dok kod zvuka ta je harmoničnost zadržana, ali je – u odnosu prema tonu – više (naročito gornjih) neharmoničkih parcijala, dok je kod šuma odnos među parcijalima posve neharmoničan i neperiodičan." (Str. 311) Zato se u uputnicama uz pojam "akord", koji "je uvršten u *Vodič*, jer se u nazivlju glazbe 20. stoljeća javlja niz pojmova kojima se nastoji upozoriti na razliku u značenju između akorda u užem smislu [...] i svih supostavljanja tonova koji s tim užim značenjem nemaju više nikakve veze" (str. 5), ne navodi "zvuk" nego sličan i svakako zanimljiv pojam "zvučnost" (engl. "sonority", njem. "Klanglichkeit", "Sonorität", franc. "sonorité", tal. "sonorità") koju se ovako definira: "(Naziv za) kombinaciju nota koje zvuče istodobno ili u slijedu [consecutively]. U jeziku današnje glazbe 'zvučnost' se češće rabi od akorda, jer akord ima tradicionalne i ograničene konotacije. Hanson [...] rabi pojam 'da bi pokrio cijelo polje odnosa među tonovima, bilo u melodijskom bilo u harmonijskom smislu'." (Str. 309[26]) Svakako je u ovoj definiciji problematično značenje pojma koje se odnosi na linearni (melodijski) slijed tonova (premda i taj može određivati zvučnost), no ako zanemarimo to značenje, zvučnost bi doista mogla značiti specifičnu kvalitetu zvuka kao vertikalnoga sklopa koji je akord u onome drugome značenjskom smjeru, tj. u onome u kojemu je odnos među tonovima proizvoljan, slobodan. U svakome je slučaju "zvučnost" u odnosu prema "zvuku" značenjski daleko jasnija od "suzvučja" u odnosu prema "suzvuku", jednostavno zato što je "suzvuk" tvorbeno-etimološki problematična istoznačnica akordu.

Zato ovdje predlažem da se pojam" zvuk" usvoji kao prošireno značenje "akorda" jer je "suzvuk" ionako riječ problematična značenja koja se ne podudara sa značenjem "akorda". Prijedlog se, dakle, odnosi **na reviziju povijesti pojma**. Prostor nam ne dozvoljava daljnju argumentaciju, no ona bi svakako bila zanimljiva kao nastavak znanstvene i stručne rasprave.

16 Ferdinand Hirsch, *Das grosse Wörterbuch der Musik*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1984, str. 237.

17 Zamjetno je da Hirsch ovdje rabi i imenicu "Schall" (kao "Schallereignis") koja nije istoznačna imenici "Klang": "[U akustici] sveukupnost slušnih osjeta [Gehörsempfindungen] (ton, zvuk [Klang], šum) unutar ljudskoga slušnog područja [...]" (*Ibid.*, 408; – op. N. G.)

18 Ovdje Hirsch upućuje i na pojam "sound" (usp. str. 440-441) u specifičnome značenju za *jazz* i za popularnu glazbu koje nas ovdje ne zanima. – Op. N. G.

19 Hermann Erpf, *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927. str. 72-76, 76-77, 81-83, *passim*.

20 Nikša Gligo, *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća s uputama za uporabu pojmova*, Zagreb: MIC KDZ – MH, 1996, str. 123, 258, 259.

21 Robert Erickson, *Sound Structure In Music*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 1975, str. 18. – Istaknuo N. G.

22 Točnije bi bilo "neakordnih tonova" jer je imenica iz koje se izvori pridjev "akord" a ne "akordika". – Op. N. G.

23 Natko Devčić, Slučajne harmonije, *MELZ*[2], III, str. 387.

24 Olivier Messiaen, *Technique de mon language musical*, Paris: Leduc, 1944, str. 45. – Francuska riječ "grappe" znači isto što i engleska riječ "cluster"!

25 *Op. cit.* u bilj. 20.

26 Definicija je preuzeta iz disertacije Roberta C. Jonesa pod naslovom *A Glossary od Theoretical Terms Used in Selected Writings In English About Twentieth-Century Music*, Ann Arbor: University Microfilms, 1965, str. 284.

Predstavljamo članove Društva: akademik Nikša Gligo

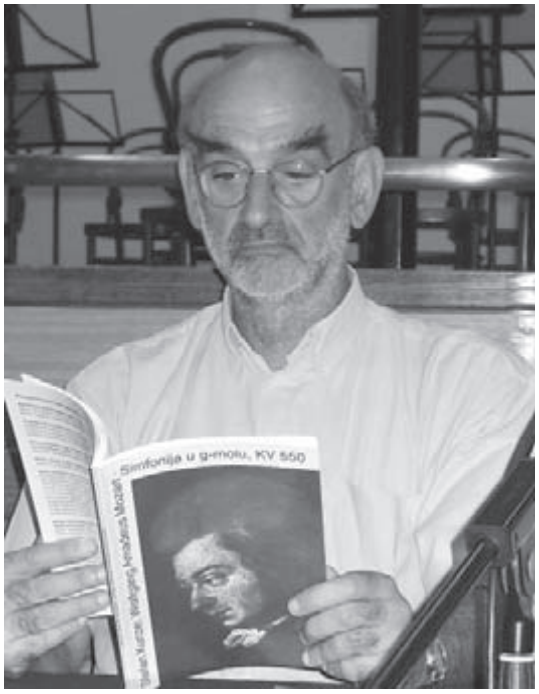
Nikšu Gliga poznajem još iz studentskih dana, kada su nas vezivali zajednički znanci. Službeno smo se upoznali godine 1997, kada sam ga zamolio da mi pomogne oko mojega *Nauka o glazbi*. Rado je primio moj uradak, pročitao ga i pri dogovorenu susretu uručio s riječima: *Znate, kolega, ovo Vam ništa ne valja*. Zapravo mi nije rekao ništa nova. Te sam riječi već u mnogo navrata čuo i od drugih, no – za razliku od svih tih drugih – Nikša je odmah nastavio: *No ako želite možemo sjesti pa to popraviti i doraditi*. Tako je i bilo, no ne samo to, nego se na njegov poticaj i uz njegovu pomoć dogodilo mnogo toga drugoga: Bez Nikše Gliga ne bi bilo ni Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara, ni Biblioteke Društva, ni časopisa *Theoria*, barem ne u ovoj formi i opsegu. Zahvaljujući njegovoj stručnosti, golemoj i neiscrpnoj radnoj energiji, entuzijazmu, međunarodnome stručnom autoritetu i ljudskosti Društvo, Biblioteka i *Theoria* iz godinu u godinu dobivaju na kvaliteti, a svojim je dosadašnjim djelima uistinu obogatio cjelokupni glazbeni život u nas. Nikši Gligu u ime četristotinjak članova i barem još toliko poznatih mi simpatizera Društva izražavam najveću zahvalnost za sve što je učinio, postajući time uzorom generacijama na koje je ostavio neizbrisiv trag. Iz svega što radi može se nešto dobro naučiti, a tome će, siguran sam, pridonijeti i ovaj intervju.

Glazba, umjetnost između teorijske normativnosti i znanstvene objektivnosti?

Predstavljamo akademika Nikšu Gliga, redovitoga profesora Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu, počasnoga člana našega Društva

Razgovarao: Tihomir Petrović

Akademik Nikša Gligo rođen je 1946. godine u Splitu, gdje je 1964. maturirao na Klasičnoj gimnaziji *Natko Nodilo* i na Glazbenoj školi *Josip Hatze*. 1969. je diplomirao komparativnu književnost i engleski jezik i književnost na Filozofskome fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, a 1973. muzikologiju na Filozofskome fakultetu Sveučilišta u Ljubljani. 1981. je stekao titulu magistra znanosti na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu, a doktorirao je 1983, također na Filozofskome fakultetu Sveučilišta u Ljubljani.



Usavršavao se 1972/73. na Filozofskome fakultetu Sveučilišta u Kölnu (stipendija *DAAD*-a), 1976. u Salzburgu (*Salzburg Seminar in American Studies: American 20th Century Music*), 1979. je na poziv State Departmenta boravio na raznim sveučilištima u SAD-u, 1983/84. u Berlinu (stipendija *DAAD*-a: znanstveni program), 1985/86. i 1993/94. u Freiburgu i. B. (stipendija Zaklade *Alexander von Humboldt*).

Od 1969. do 1986. bio je zaposlen kao upravitelj Muzičkoga salona Studentskog centra Sveučilišta u Zagrebu, od 1975. do 1991. je na raznim programskim funkcijama u Muzičkom biennalu Zagreb (MBZ), međunarodnome festivalu suvremene glazbe.

Od 1986. radi kao docent na Odsjeku za muzikologiju Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu. 1985/86. je gostujući profesor pri Muzikološkome seminaru Sveučilišta *Albert Ludwig* u Freiburgu i. B. Od 1998. je gostujući profesor na Odsjeku za muzikologije Muzičke akademije Univerziteta u Sarajevu. Od 1996. do 2001. predavao je na poslijediplomskome studiju iz informacijskih znanosti na Fakultetu organizacije i informatike Sveučilišta u Zagrebu u Varaždinu, a od 2005. predaje na poslijediplomskome studiju na Odsjeku za kulturalne studije Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Rijeci.

U trajno zvanje redovitoga profesora izabran je 2003. godine.

Od 2006. je redoviti član Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti (HAZU).

Član je, među ostalim, Hrvatskoga muzikološkog društva, Hrvatskoga društva skladatelja, Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara i Međunarodnoga udruženja za semiotičke studije (*IASS/AIS*; od 1994. član izvršnoga odbora).

Bio je član uredništva časopisa *Arti musices* (1992/96), član je uredništva *The International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* (od 1992), sarajevskoga časopisa *Muzika* (od 1992) i izdavačkoga savjeta časopisa *MusikTexte* iz Kölna (od 1993).

Objavio je preko stotinu znanstvenih i stručnih tekstova na hrvatskom, njemačkom, engleskom i francuskom jeziku u Hrvatskoj i u inozemstvu.

Autor je pet knjiga (*Vrijeme glazbe*, 1977; *Varijacije razvojnog kontinuiteta: skladatelj Natko Devčić*, 1985; *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*, 1987; *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća s uputama za pravilnu uporabu pojmova*, 1996; *Zvuk – znak – glazba. Rasprave oko glazbene semiografije*, 1999) i prevoditelj četiriju (Hans Ulrich Humpert: *40 godina elektrofonske glazbe*, 1989; Charles Rosen: *Arnold Schönberg*, 2003; Hans Heinrich Eggebrecht: *Bachovo "Umijeće fuge". Pojava i tumačenje*, 2005; Hermann Danuser: *Glazba 20. stoljeća*, 2007).

Laureat je brojnih nagrada i priznanja: nagrade *Josip Andreis* Društva skladatelja Hrvatske za knjigu *Varijacije razvojnog kontinuiteta: skladatelj Natko Devčić* (1985); nagrade *Josip Andreis* Društva skladatelja Hrvatske za knjigu *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: teorijske osnove i kriteriji vrednovanja* (1987); ordena viteza u redu umjetnosti i književnosti francuskoga Ministarstva kulture (1992); hrvatske diskografske nagrade *Porin* za komentar uz CD *Zagreb 900* (1994); godišnje državne nagrade za znanost za *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća s uputama za pravilnu uporabu pojmova* (1997); odlikovanja Reda Danice hrvatske s likom Marka Marulića (2000); nagra-

de *Josip Juraj Strossmayer* Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti i Zagrebačkoga velesajma te nagrade *Josip Andreis* Hrvatskoga društva skladatelja za knjigu *Zvuk – znak – glazba. Rasprave oko glazbene semiografije* (2000).

Osnovna područja Gligovih znanstvenih interesa jesu glazba 20. stoljeća (posebno suvremena hrvatska glazba), glazbena terminologija i semiotika/semiografija glazbe. Svojom je znanstvenom i nastavnom djelatnošću na tim područjima bitno proširio znanstvene muzikološke spoznaje u nas, a nipošto nije zanemariv ni odjek njegovih radova objavljenih u inozemstvu. Naročito je bitan i dalekosežan Gligov doprinos standardizaciji hrvatskoga glazbenog nazivlja, a njegovi radovi o hrvatskoj glazbi druge polovine 20. stoljeća svakako bacaju posebno svjetlo na taj segement hrvatske glazbene kulture.

Kako objasniti da ste, kao muzikolog, član i Hrvatskoga muzikološkog društva (HMD), i Hrvatskoga društva skladatelja (HDS) a i Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara (HDGT)?

Ah, moglo bi se navesti još i drugih cehovskih udruga u kojima sam član... HDS ima svoju muzikološku sekciju koja postoji vrlo dugo, čak i dulje od HMD-a, premda možda nitko (osim njezinih članova) toga nije svjestan. Vjerojatno ciljate baš na moje članstvo u HDGT-u budući da je nisam teoretičar glazbe nego baš muzikolog, a u nas se te dvije struke nastoje jasno razdvajati premda nije baš sasvim jasno po kojim kriterijima. Dakle, suradnja s HDGT-om me od njegova osnivanja zainteresirala iz dva glavna razloga. Najprije je to udruga koja okuplja one nastavnike koje u osnovnim i srednjim glazbenim školama pripremaju potencijalne studente muzikologije – s njima je važno biti u ma kakvom kontaktu. Drugi je razlog moje dugogodišnje bavljenje glazbenom terminologijom, odnosno standardizacijom hrvatskoga glazbenog nazivlja. Opet su baš nastavnici koje okuplja HDGT oni koji u praksi najviše mogu doprinijeti provedbi određenih smjerova u standardizaciji. U međuvremenu je HDGT počelo razvijati i skromnu ali zanimljivu izdavačku djelatnost (osim godišnjaka *Theoria*) u kojoj sam također vidio neke svoje znanstveničke interese. Ukratko, unatoč tome što se može polemizirati o statusu teorije glazbe u nas (a to smo bili započeli – nažalost bez odjeka – objavljivanjem prijevoda rasprave "Ni umjetnost, ni znanost? O stanju teorije glazbe" njemačkoga teoretičara Ludwiga Holtmeiera u časopisu *Theoria* br. 3 iz 2001. godine!), HDGT je od osnutka ponudilo zanimljivu osnovu za prezentacije raznih vrsta teorijskih diskurza, ne isključujući i one muzikologijskoga karaktera. Činilo mi se korisnim popuniti taj prostor koji se iznenada otvorio.

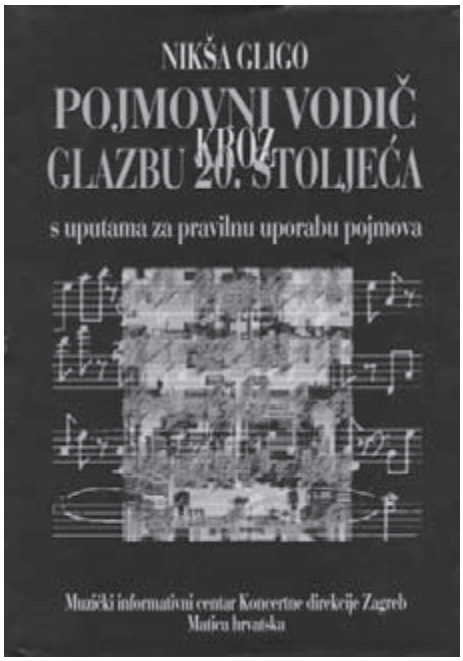
Zar u HMD-u taj prostor nije postojao?

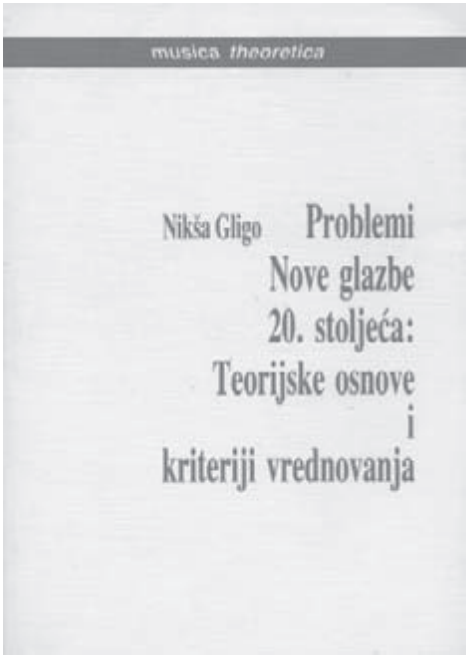
Ne tolike širine, a manjka(lo je) i spremnosti na razgranatije vrste diskurza. Općenito je u nas – ponavljam još jednom – problematično razgraničenje između teorije glazbe i muzikologije. Dok se muzikologiji stanovitim automatizmom ipak priznaje status humanističke znanosti, teoriji se glazbe to uskraćuje premda kroz cijelu povijest suvremene muzikologije, koja započinje 1885. objavljivanjem Adlerove rasprave *Opseg, metoda i cilj muzikologije*, teorija uvijek postoji kao jedna od muzikologijskih (dakle znanstvenih) disciplina. U nas se uvijek funkcija teorije glazbe ciljano sužavala na pedagogiju, tj. svodilo je se na skup normativnih nauka (nauk nije znanost nego do dogme uzdignuta norma, ono što Nijemci zovu "die Lehre"!) koji je sastavni dio glazbenoga i glazbeničkoga umijeća. Problem je vrlo složen zato što je i pedagogija od samoga početka jedna od neizostavnih muzikologijskih disciplina. Zašto se onda, recimo, ne bi pristup teoriji glazbe mogao temeljiti na onim znanstvenim premisama na kojima se temelji pedagogija glazbe? Ma koliko pitanje logično bilo, teško je na njega odgovoriti jer su, po mome mišljenju, krajnje upitne premise po kojima se u nas znanstveno bavi pedagogijom glazbe. Gotovo bi se na prste jedne ruke dala svesti istraživanja i znanstveni radovi kao njihova posljedica koji pobijaju ovaj moj sud. Drugi je problem izrazita interdisciplinarnost moderne muzikologije od samih njezinih početaka. U nas se svi pozivaju na interdisciplinarnost, no u znanstvenoj praksi ona jedva funkcionira. Da funkcionira, onda bi prethodno spomenute razgranatije vrste znanstvenoga diskurza bile nužnost a ne iznimka, studijska usmjerenja na Muzičkoj akademiji nužno bi se dinamičnije prožimala a cehovske udruge ne bi se međusobno isključivale nego bi se nadmetale u prožimanju. Ovako ispada da svatko čuva svoj teren kao da je taj najvažniji, kao da drugi tereni ne postoje. I u samoj se muzikologiji kao "kišobranu" to očituje u stanovitim antagonizmima između "tradicionalne" muzikologije i etnomuzikologije, odnosno svega onoga što – u raznim dijelovima svijeta na različite načine – ide pod tzv. "kulturalne studije".

Vidite li ipak kakve šanse za prožimanje?

Nije to jednostavno postići, ponajprije zato što se studij usmjerava prema određenim profilima koji su postavljeni isključivo i neupitno autonomno, dakle bez mogućnosti interdisciplinarnoga prožimanja. Bolonjski proces u tome nije ništa promijenio. Student koji završi tako usmjeren studij nema razloga vjerovati u to da bi se možda trebao zbog vlastita znanja okoristiti i drugim temama, spoznajnim procesima i sl. Iznimke su prava rijetkost! Apsurdno je konstatirati da baš sada, usred provedbe bolonjskoga procesa, koji formalno podrazumijeva najšire vrste interdisciplinarnoga ustroja akademskoga pogona, interdisciplinarna prožimanja imaju sve manje šanse. Nije problem samo u novcu ili u kadrovima nego u glavama, tj. u načinu mišljenja koje je jednostavno teško promijeniti. Nažalost ni mlađe generacije u akademskome pogonu ne pokazuju baš previše želje za promjenama načina mišljenja, vjerojatno zato što je ustroj akademskoga pogona toliko birokratiziran da se daleko više energije mora koristiti za potvrđivanje postojećih nego za otvaranje novih puteva. Znamo jako dobro koliko je birokracija učinkovit način kontrole promjena! Moja se najrecentnija iskustva odnose na postupke valorizacije znanstvenih projekata, zatim na postupke stjecanja statusa znanstvenih novaka, na financiranje znanstvenoga usavršavanja kroz diplomski i doktorski studij po bolonjskome procesu i sl. Vlast će se uvijek pozvati na mišljenje struke, a struka je toliko pasivna i neodgovorna da bez problema dopušta da njezino mišljenje postane moćno oružje u rukama vlasti.

No po mome mišljenju klica te birokratizirane težnje prema "disciplinarnoj čistoći" krije se već u nastavnim sadržajima osnovnih i srednjih škola, a proizlazi iz poznatoga problema raspoređivanja pregoleme količine informacija. To je doista problem u cijelome svijetu i još se ne da naslutiti kako ga učinkovito riješiti. Negativna je okolnost u tomu što ni u nas ne postoji kakva autoritetna institucija koja bi vertikalno, sveobuhvatno – dakle nužno inter- i multidisciplinarno – odredila ponajprije sadržaj (ne sadržaje!) što bi ga trebale "puniti" razne discipline, tj. nastavni predmeti. Zato ispada da svatko strogo čuva teritorij svoje struke i tvrdoglavo ustrajava ne njezinoj primarnosti, ekskluzivnosti. Pritom je lako zamijetiti da se u načinu prezentacije tih parceliziranih sadržaja vrlo oskudno rabe interaktivne metode, one metode koje počivaju na digitalnim tehnologijama, a činjenica je da su upravo te tehnologije u različitim nijansama i omogućile tu pregolemu količinu informacija, dakako u pozitivnome smislu. Dakle, očito bi trebalo interdisciplinarno razmišljati i u osmišljavanju odgovarajuće metodike nastave koja je pod teretom te pregoleme količine informacija. Nisam stručnjak za metodiku i nikada se njome nisam posebno bavio, no dovoljno je nasumce prolistati par udžbenika za osnovne i/ili srednje škole pa odmah postaje jasno koliko su oni "čisto disciplinarni", dakle nesukladni složenosti suvremenoga znanja i načina na koje se to znanje stječe. Na to se obično





odgovara floskulom o "permanentnom obrazovanju", o stalnome stjecanju znanju, kao da je uopće moguće ma koje znanje "održavati" kao znanje a da ga se stalno ne proširuje i ne produbljuje. "Permanentno obrazovanje" onda ispada karikirana slamka spasa za one koje u oficijelnome obrazovanju koje se zaključuje određenim akademskim stupnjem, profilom nisu dovoljno naučili. A zapravo nisu ni mogli! Sjećam se riječi moga profesora, legendarnoga Ive Hergešića kod kojega sam 1969. godine diplomirao komparativnu književnost na Filozofskome fakultetu u Zagrebu. Nakon obrane diplomskoga rada, u kojemu sam se bavio glazbenim kritikama G. B. Shawa, profesor mi je rekao: "E sada vam je, dragi kolega, najbolje zaboraviti sve ono što ste ovdje naučili kroz četiri godine studija i započeti ispočetka." A obrazovali su me, osim Hergešića, doista impozantno kvalitetni stručnjaci (Milivoj Solar, Breda Kogoj-Kapetanić, Svetozar Petrović, Rudolf Sremec, Ivan Slamnig...). Imajući te riječi u vidu, kasnije sam se, za studija muzikologije, uvijek mnogo više oslanjao na vlastiti rad i istraživanje. No već sam imao određenoga iskustva...

Kako se te težnje prema "disciplinarnoj čistoći" odražavaju na probleme s kojima se suočava studij muzikologije i teorije glazbe na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu?

Studij muzikologije je znanstveni studij koji se u nas provodi na Muzičkoj akademiji kao na primarno umjetničkoj obrazovnoj instituciji. No to ne bi trebao biti problem jer je neposredan kontakt s umjetnošću koja je predmet znanstvenoga interesa muzikologije svakako prednost a ne nedostatak. Ipak se u svijetu– ne bez razloga – muzikologija u pravilu studira u okviru humanističkih znanosti, dakle najčešće na filozofskim fakultetima. Kontakti s umjetničkom praksom tada se rješavaju na različite načine jer je bez njih ozbiljan studij muzikologije doista nezamisliv. U nas na Akademiji ne samo da ti kontakti ne postoje, nastoji ih se štoviše onemogućiti stvaranjem "klasičnoga" antagonizma između umjetnosti i znanosti. A taj antagonizam ne postoji, recimo, u jednoj tako tradicionalističkoj instituciji kao što je Hrvatska akademija znanosti u umjetnosti čiji se VIII. razred zove Razred za glazbenu umjetnost i muzikologiju i u njemu doista – dakako, opet na posve tradicionalistički način – umjetnost i znanost vrlo uspješno "kohabitiraju". (Dopustite mi ovu riječ iz političkoga žargona jer on doista podrazumijeva suživot krajnjih suprotnosti, doduše ne baš ideoloških, no ipak karakterističnih baš zbog tradicionalističkoga ustroja same institucije kao što je HAZU!)

U organizaciju studija teorije glazbe ne bih se htio miješati jer to nije pod mojom kompetencijom. No već sam prije istaknuo da je teorija koja se studira na Muzičkoj akademiji primarno normativna, tj. ona koje je u neposrednoj funkciji pedagogije glazbe. Vječno se sporimo oko odnosa između muzikologijskih i teorijskih disciplina u studiju muzikologije, od kvalifikacijskih ispita nadalje. Neki drže da je teorijskih disciplina previše, drugi pak da ih je premalo, neki ih drže izuzetno važnima, drugi im osporavaju svaku važnost. Svakako je neosporno da je dobro vladanje teorijskim disciplinama uvjet za znanstveno bavljenje glazbom. No spor nastaje baš zbog činjenice što sadržaji teorijskih disciplina koji se nude studentima muzikologije zbog pretjerane normativnosti ne odgovaraju potrebama znanstvenoga studija. Tako igramo apsurdnu partiju pingponga: Odsjek za kompoziciju i glazbenu teoriju servisira npr. Odsjek za muzikologiju teorijskim disciplinama koje nisu prilagođene potrebama studija muzikologije, Odsjek za muzikologiju pak servisira sve ostale odsjeke na Akademiji kojekvim "povijestima glazbe". A to je opet apsurdno i zastarjelo jer muzikologija već odavno nije samo "povijest glazbe" premda se svjedobno na Akademiji baš iz nje iznjedrila kao samostalni studij. Svojedobno sam, dosta davno, negdje krajem osamdesetih godina prošloga stoljeća, bio predlagao da se na Akademiji osnuje neka vrsta znanstveno-teorijskoga odsjeka pod koji bi išle muzikologija, teorija glazbe i dakako pedagogija glazbe. Nije to bilo službeno, formalno, tek razmjena mišljenja s kolegama muzikolozima, teoretičarima, skladateljima iz mahom moje generacije koji su toj zamisli pružili toliki otpor da je postalo besmisleno na njoj dalje inzistirati. Razlog je upravo u tome što je i tada načelno bilo neprihvatljivo bilo kakvo prožimanje između umjetnosti i znanosti. Ne bih ovdje htio detaljnije elaborirati taj antagonizam, no on ima svoje povijesne korijene, a poprilično je temeljito objašnjen u Holtmeierovoj raspravi koju sam prije spomenuo. Moglo bi ga se dalje širiti pitanjem odnosa između umjetnosti i života, tj. ozbiljno se zapitati potvrđuje li više životnost glazbe znanost o njoj (muzikologija) ili pak (normativna) teorija na koju se oslanja.

Što se pak samoga studija muzikologije tiče, on se ipak – treba s radošću priznati – sve više interdisciplinarno račva i obogaćuje. Ponajprije se to tiče tematiziranja onih vrsta "neumjetničkih" glazbi koje nisu predmet tradicionalne muzikologije, onda širenje etnomuzikologijskih sadržaja koji se sve više upravljaju prema popularnijim glazbama... Ono što manjka jesu istinski dodiri raznih disciplina, recimo muzikologije i povijesti umjetnosti, teorije književnosti, matematike, fizike... Premda formalno po bolonjskome procesu postoji i dvopredmetni stu-

dij muzikologije u suradnji s Filozofskim fakultetom, ništa u njemu nije usklađeno interdisciplinarno zaživjelo, među ostalim i zato što se na Filozofskome fakultetu čak nisu ni složili odgovarajući planovi i programi za takav dvopredmetni studij. Inače smo pred četiri, pet godina, kada se počelo slagati nove planove i programe studija po bolonjskim zahtjevima, bili predložili doista svježe i inovativne programe za studij muzikologije, no ti nažalost nisu prošli. Zašto? Zato što je lakše kročiti poznatim stazama nego otvarati nove puteve. Razlika između staze i puta ovdje nije zanemariva... Dalje je potrebno naglasiti da moje kolege i ja prezamo od slijeđenja nekih pomodnih trendova u svijetu pod svaku cijenu. Npr. o tzv. *New Musicology*, koja se pred kojih dvadesetak godina afirmirala u SAD a ponegdje je ostavila i tragove u Europi, nudimo elementarne informacije ali izbjegavamo ma kakvu nekritičku glorifikaciju tobože specifičnih pristupa jer su oni ionako otkrivanje tople vode. Držim to izuzetno važnim jer je u digitalnoj distribuciji informacija putem interneta izuzetno važno znati selekcionirati informacije, tj. ne potpasti pod teror kvantitete koji se u pretraživačkome žargonu naziva snježnom lavinom. Studenti, naročito oni viših godina studija, dobro znaju da nekritički pristup kvantiteti teško može rezultirati ma kojom kvalitetom. Time se – barem za sada – doista možemo dičiti, a to dokazuje tematska širina i visoka razina niza čak i seminarskih radova, da o diplomskim i magistarskim radovima te doktorskim disertacijama ne govorimo; zatim ugled što ga nekolicina naših bivših studenata uživa u svijetu...

Zbog čega biste mladima mogli preporučiti studij muzikologije?

S obzirom na znanstveno usmjerenje studij je muzikologije poprilično težak studij, ponajprije zato što studenti nemaju (a niti mogu imati) nikakva iskustva u znanstvenome radu. Osim toga muzikologija kao izrazito multidisciplinarna znanost sadrži vrlo veliki broj disciplina. Nigdje se u svijetu za studija ne mogu pokriti sve discipline, kako zbog vremenskoga ograničenja, tako i zbog manjka potrebnoga broja stručnjaka na jednome mjestu. Mi ponajprije nastojimo otvoriti uvid u što više disciplina i onda prepuštamo studentima da sami odluče o usmjerenju po vlastitim afinitetima. Ako im nitko od nas na Odsjeku ne može stručno i znanstveno zadovoljiti te afinitete, zapućuju se preko stipendija na usavršavanje u najprikladnija svjetska središta. Treba naglasiti da se naš studij sadržajno oslanja na njemačku muzikologijsku tradiciju (čak su četiri hrvatska muzikologa bili stipendisti znamenite njemačke zaklade "Alexander von Humboldt", od pokojnoga Krešimira Kovačevića, preko akademkinje Koraljke Kos, profesora Stanislava Tuksara i moje malenkosti), što konkretno znači da je i temeljna stručna i znanstvena literatura uglavnom na njemačkome jeziku. To je važno znati jer je samostalan rad studenata, proučavanje stručne i znanstvene literature, vrlo bitna komponenta studija koja je osnova budućega znanstvenoga rada. I zato je također bitna mogućnost nabave znanstvene i stručne literature. Tu se Akademija doista trudi jer se konačno shvatilo da su u fundusu naše knjižnice podjednako važne i knjige i note! Tako moja vrijedna privatna biblioteka, koju sam uvijek s radošću stavljao na raspolaganje mojim studentima, dobiva ozbiljnu konkurenciju.

U nas je studij ponajprije oslonjen na historijsku muzikologiju, nastoje se obrađivati sva povijesna razdoblja, no to opet ovisi o specijalizaciji nastavnika. Hrvatsko muzikološko društvo je pred nekoliko godina pokrenulo projekt *Opća povijest glazbe* u okviru kojega je predviđeno objavljivanje prijevoda šest temeljnih knjiga iz povijesti glazbe. Do sada ih je objavljeno pet i to zasigurno olakšava studentima rad. Zanimljivo je možda napomenuti da je – zahvaljujući mojoj osobnoj specijalizaciji – značajan naglasak na glazbi 20. stoljeća (u pravilu tradicionalna muzikologija ignorira njoj suvremenu glazbu!). Zatim je studij usmjeren prema estetici glazbe, paleografiji (notaciji rane glazbe i njezinoj transkripciji u standardnu notaciju), teoriji i praksi glazbene kritike, semiotici glazbe, terminologiji, organologiji, raznim vrlo zanimljivim entomuzikologijskim temama koje nerijetko pokrivaju i razne vrste popularne glazbe u najširem smislu... A značajna su predavanja gostujućih profesora iz inozemstva koji u pravilu predstavljaju teme što ih ne pokriva program studija.

Da li se baš svi diplomirani studenti muzikologije mogu baviti znanstvenim radom?

Naravno da ne jer najprije u nas nema toliko instituta kroz koje bi mogli provoditi svoja istraživanja. Osim toga ipak svi studenti ni nemaju izrazitoga afiniteta prema znanstvenome radu. Mi smo toga svjesni i približni statistički pokazatelji (egzaktna statistika nikada nije provedena – govorim približno iz vlastita iskustva!) pokazuju da najveći broj diplomiranih studenata radi u medijima (radio, televizija), piše kritike, bavi se organizacijom koncerata i sl. Neki od njih usporedno samostalno provode znanstvena istraživanja i objavljuju njihove rezultate, no ti su doista rijetki. Moglo bi nam se predbaciti da izrazitim znanstvenim usmjerenjem studija zapravo zahtijevamo stjecanje daleko veće količine znanja od onoga što ga glavnina studenata (koji se ne bave znanstvenim radom!) treba u praksi. No količina znanja što ga treba steći za studija svakako je dragocijeni temelj za sva "neznanstvena" profesionalna usmjerenja za koja se odlučuju diplomirani muzikolozi, ponajprije po vlastitu afinitetu. Da količina (a i širina) stečenoga znanja nije takva kakvu zahtijevamo, bitno bi se ograničila i mogućnost orijentacije po afinitetima. A zasigurno bi se to onda osjetilo i u problematičnoj kvaliteti rada.

Gdje "rastu" učitelji i profesori glazbenoteorijskih predmeta, učitelji glazbene kulture i glazbene umjetnosti?

Tihomir Petrović

Učitelji i profesori glazbenoteorijskih predmeta (oni koji poučavaju u stručnim glazbenim osnovnim i srednjim školama te visokim učilištima), učitelji glazbene kulture (oni koji predaju glazbenu kulturu u osnovnim općeobrazovnim školama) i učitelji glazbene umjetnosti (oni koji predaju glazbenu umjetnost u gimnazijama) **"rastu" na teorijskim odjelima srednjih glazbenih škola**, **a usavršavaju se i specijaliziraju na visokoškolskim glazbenim učilištima**.

Prema spoznajama koje imam svih tih profila sve više nedostaje. Najizravnije mogu potvrditi manjak učitelja teorijskih predmeta na srednjim glazbenim školama, o čemu svjedoče i pozivi koje mi upućuju ravnatelji glazbenih škola iz cijele Hrvatske, s pitanjem znam li kojega teoretičara ili makar apsolventa teorijskoga odjela voljnoga za trenutni nastup u glazbenoj školi. Niječnim ih odgovorom uglavnom razočaram, a da se nastava teorijskih predmeta na školama ne ugasi izvode je nekompetentni glazbeni učitelji ili čak instrumentalisti. S druge strane, svaki veći grad želi uz osnovno imati i srednjoškolsko glazbeno obrazovanje, što je vrijedno svake hvale, i tako se posvuda otvaraju srednje glazbene škole. Stoga, u sveopćoj nestašici teoretičara i sve većoj potrebi za profilima koji se iz stvaraju na visokoškolskim učilištima, razumnim se čini samo jedno: **pokušati upisati što je više moguće učenika na teorijske odjele srednjih glazbenih škola**.

Tridesetak sam godina član ispitnih komisija za upis u glazbenu školu i s kandidatima se izravno susrećem, provjeravam im sluh, ritam i memoriju, te imam dobar uvid u situaciju, koja je ova: Teorijski odjel srednje glazbene škole nema bazu u osnovnoj glazbenoj školi, kao svi ostali odjeli. Prema njemu vode pripremni razredi, tzv razredi za odrasle. Na prijamni ispit za upis u I pripremni razred teorijskoga odjela dolaze kandidati koji zapravo žele svirati klavir, tj. kandidati kojima često ni na kraj pameti nije učiti teoriju kao glavni predmet i kasnije to studirati. Također, upisuju se učenici koji nisu u stanju nastaviti svirati klavir u srednjoj školi kao glavni predmet, a žele i dalje nešto svirati i uživati u blagodatima glazbene škole, što je često povezano i sa upisom adekvatnoga programa općeobrazovnih predmeta, tzv. muzičkog razreda. Tek se iznimno, svakih nekoliko godina, pojavi kandidat koji doista želi učiti teoriju glazbe, najčešće zato jer želi postati skladatelj ili dirigent.

U želji da se situacija promijeni na bolje, sredinom je devedesetih Antun Ćelar s pozicije savjetnika za glazbeno školstvo uveo u 6. razred osnovne glazbene škole nastavni predmet Teorija glazbe, s 2 sata tjedno. Svrha je predmeta bila učenicima svih odjela osvijestiti što zapravo teorija glazbe jest i potaknuti ne samo loše i osrednje nego i odlične klaviriste, a možda i druge instrumentaliste, da nastave školovanje na teorijskome odjelu srednje glazbene škole.

Sve što je bilo dalje vjerujem da se zna, jer su mnogi od vas i sami u tome sudjelovali. Na povike da je Teorija glazbe nepotrebno opterećenje učenika koji radi toga napuštaju glazbeno obrazovanje, s 2 sata te nastave tjedno smo mi – teoretičari – poput prave majke iz *Kavkaskoga kruga kredom*, sami smanjili tu satnicu na pola, na 1 sat tjedno. Za usporedbu, po programu funkcionalne glazbene pedagogije Teorija glazbe uči se kroz dvije godine po 2 sata tjedno, dakle dvostruko više od Ćelarovih 2 sata ili **četverostruko više od našega traženja**. A zatim je i taj jedan sat u nas proglašen izbornom nastavom, čime je, zapravo, Teorija glazbe ukinuta. Jer, prema riječima ravnatelja i mnogih kolegica i kolega, učenici Teoriju glazbe ni ne žele upisati (što je često i dobrodošla isprika da se nastava uopće i ne mora organizirati; učitelja teorijskih predmeta nema ni za redovnu a kamoli za izbornu nastavu).

Postavljam retoričko pitanje: mislite li da učenici žele upisati, primjerice, Kemiju i Fiziku? Ostavimo li, dakle, Teoriju glazbe na poziciji izbornoga predmeta čini se da ćemo uskoro **uvoziti učitelje teorijskih predmeta** ili će se sam po sebi ugasiti ne samo teorijski odjel srednje glazbene škole, nego i nastava glazbene kulture u osnovnim općim školama (za što se pripreme već sasvim jasno raspoznaju!) i glazbene umjetnosti u gimnazijama. Ja znam da mnogi među vama, dragi čitatelji, itekako dobro znaju kamo sve to vodi no zapanjuje me koliko ste malo spremni pridonijeti da se to izbjegne!

U ime Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara predao sam gospodinu ministru Draganu Primorcu dana 3. srpnja 2008. **zahtjev da se predmet Teorija glazbe vrati u 6. razred osnovne glazbene škole kao redovni predmet**, zajedno sa zahtjevom za prilagođavanje programa predmeta, koji bi uz obrazovnu ulogu trebao zainteresirati učenike za upis teorijskoga odjela glazbene škole, s kojega se nastavljaju studiji toliko nužnih nam profila kulturnih djelatnik. Jer mi istinski želimo da Hrvatska postane zemlja znanja. O odgovoru ću vas obavijestiti!

Ravnateljima srednjih glazbenih škola predlažem da hitno od gradskih uprava zatraže stipendiranje učenika teorijskoga odjela, da bi se moglo na njih računati kada završe studij! Njihovo će školovanje Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara osnažiti prijeko potrebnom suvremenom literaturom i nastojanjem da se vrati dignitet ne samo teoriji glazbe nego i glazbenim učiteljima, između ostaloga i ponavljanjem zahtjeva da se Glazbena kultura opet predaje 2 sata u osnovnoj općeobrazovnoj školi i da se u nju vrati glazbena pismenost suvremenim metodama poučavanja.

Molba ravnateljima glazbenih škola

Molim vas za obavijest o broju učenika koji su ove godine upisali predmet Teorija glazbe u 6. razredu osnovne glazbene škole. Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara darovat će svakomu učeniku knjigu Tihomir Petrović: *Osnove teorije glazbe*, Zagreb, HDGT, 2007, pod istim uvjetima pod kojima dobivaju i ostale redovne udžbenike, dakle uz povrat na kraju godine – knjige su šivanoga uveza pa će izdržati nekoliko generacija – ili njihov otkup po cijeni od 25.00 kuna (puna je cijena knjige 50.00 kuna). Kao nepovratni dar svi će ti učenici uz knjigu dobiti i časopis *Theoria*, a knjigu će i časopis *Theoria* nepovratno dobiti i svaki predavač toga predmeta.

Narudžbe naslovite na:

Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, HR-10000 Zagreb, Gundulićeva 4, tihomir.petrovic@inet.hr

Modeli uključivanja popularne glazbe u nastavu glazbenoteorijskih predmeta

Tihomir Petrović

Uvijek me čudila činjenica da se u glazbenoj školi gotovo u pravilu potpuno ignorira svaka pomisao na popularnu glazbu. Iznimka su samo rijetki trenuci u kojima se o toj glazbi mora nešto izgovoriti na satovima povijesti glazbe. S druge pak strane zapanjuje količina popularne glazbe koju učenici završnih razreda osnovne glazbene škole ili stariji lako prepoznaju i mogu razvrstati, što znači da su u stanju raspoznati i njezine glazbene karakteristike. Ignorirati tu stečenu osjetljivost na glazbene pojave, a pokušavati je kroz nastavu u glazbenoj školi − to se posebno očekuje od teorijskih glazbenih predmeta − doseći isključivo na temelju klasičnih glazbenih uzora, bezrazložno je gubljenje vremena i pošiljanje potpuno pogrešnih poruka učenicima, među kojima je svakako najlošija ona o nevaljalosti i grešnosti njihove glazbe, uz koju se učenicima često nameće i osjećaj krivice što je uopće slušaju. Budući da će, zahvaljujući medijima i tehnološkim postignućima, utjecaj i udio te glazbe samo rasti, jedini je razuman čin od nje učiniti obrazovno sredstvo i kontrolirano je staviti u funkciju razvoja glazbeničke osobnosti kakvoj teži klasična glazbena škola. Na temelju vlastita iskustva, tridesetak godina provedenih u sustavu glazbenoga obrazovanja klasičnoga i popularnoga usmjerenja te barem četrdesetak godina glazbene pouke mnogih koji su zbog osobnih posebnosti tražili individualni pristup (jednostavnije rečeno, tisuća sati instrukcija), izgradio sam nekoliko modela uspješnoga uključivanja popularne glazbe u nastavu glazbenoteorijskih predmeta. Njihovim opisom želim pokrenuti i druge da nastave u tomu smjeru te ohrabriti one koji samozatajno tako godinama već rade.

1. Skladanje glazbenoga djela

Pred učenicima se sklada djelo, u svim pojedinostima utemeljeno na formalnim i strukturnim uzorima iz klasične glazbe. No kada je djelo sasvim gotovo, ono se prepoznaje (i može poslušati) kao iznimno poznata i popularna skladba, snimljena već i na nosač zvuka. O tome modelu povezivanja klasične i popularne glazbe već sam pisao (v. članak naslova *Kako posuvremeniti nastavu glazbenoteorijskih predmeta*, podnaslov III *Don't know why − Kako skladati glazbeno djelo*, časopis *Theoria* br. 8, rujan 2006, str. 10) pa ga nije potrebno opisivati ponovo.

2. Otkrivanje jednakosti harmonijske strukture djela klasične i popularne glazbe

Harmonijska komponenta glazbe može biti snažna poveznica najrazličitijih glazbi. No bilo bi pogrešno misliti da će svatko tko sluša i čuti, odnosno da će razumijeti i prepoznati u glazbenim djelima čak i ono što je možda izdvojeno godinama "tesao" u okviru školskoga gradiva predmeta Harmonija. Glazba je zavodljiva umjetnost i u tome smislu njezin ritam, melodija, prateće melodijske dionice, posebnosti aranžmana, glazbala koja se javljaju, boja glasa pjevača ili pjevačice itd., sve to može toliko zaokupiti svijest u tolikoj mjeri da se o harmoniji uopće ni ne stigne misliti. Stoga na harmoniju valja posebno ukazivati.

Primjerice, svi su učenici glazbenih škola jednom morali navježbati svirati na klaviru modulaciju iz dura u paralelni mol i iz mola u paralelni dur. Pritom se kreće od odabira pivotnoga akorda, zatim se smišlja put do njega i potvrda ciljnoga tonaliteta i prikazuje shematski. Notni zapis uključuje pridržavanje formalne strukture takva djela: četverotakta glazbena rečenica, radi čega se predložena shema ispunjuje akordima, uz obveznu uporabu kadencirajućega kvartsekstakorda u ciljnomu tonalitetu (v. pr. 1. na str. 34).

Nakon što izvježbaju svaku tu modulaciju posebno, iz svakoga dura ili mola u njemu paralelni tonalitet, svojim učenicima ja te dvije modulacije sjedinjujem u jednu, u formi kratkoga modulativnog stavka. Kreće se iz dura i stigne u paralelni mol, i zatim se vrati u polazni dur ili obrnuto; krene se iz mola pa stigne u paralelni dur i vrati natrag, što ne ispisujem notama, nego prikazujem shematski (v. pr. 2), nastojeći da se modulacija izvodi u formi male periode.

Pr. 2

mol: I − IV II − V − I
Dur: II − V − I − IV − VII

Nakon što to navježbaju skrećem im pozornost na djelo koje se temelji baš na toj progresiji, a to je tema *Passacaglie* kojom završava *7. suita za čembalo u g-molu* Georga Friedricha Händela (v. pr. 3 na str. 34), u kojoj su tek na dva mjesta kvintakordi zamijenjeni sekstakordima. U *Passacaglii* spomenuti harmonijski model nastupa petnaestak puta, svaki puta melodijski variran, a tek se pred sam kraj stavka javlja i jedna sasvim nova harmonijska progresija.

Nakon analize i slušanja *Passacaglie*, koja u potpunosti ostvaruje cilj − **povezuje školsko gradivo Hramonije s umjetničkom glazbom** − mijenjam ploču i slušamo skladbu *I will survive*, koju potpisuju Dino Fekaris, Dino George Fekaris i Freddie Perren, u izvedbi Glorie Gaynor. Na svoju golemu radost, učenici otkrivaju da su ta dva djela identična i harmonijski i formalno. Jedina je razlika to što modulacijska progresija u skladbi *I will survive* završava dominantnim akordom, dok je u Händelovoj *Passacaglii* uvijek završila toničkim kvintakordom.

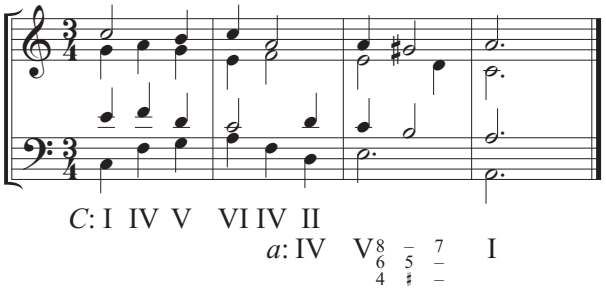
Zatim opet mijenjam ploču i slušamo skladbu *Still Got The Blues* Garya Moorea, u kojoj se ista modulacijska progresija javlja već u uvodu, a zatim i nekoliko puta tijekom skladbe te kao opsežna koda djela, uz ponešto složenije akorde (v. pr. 4 na str. 34).

Slijedi skladba *Hello* Lionela Richieja, u kojoj se modulacijska progresija prepoznaje u drugomu dijelu, ali uz malu promjenu. Umjesto VII. stupnja nastupa sniženi VII. (miksolidijski kvintakord u duru, odnosno frigijski kvintakord u molu), što je dobar povod da se obnovi znanje o tim akordima. A zatim se vraćamo odakle smo kranuli – u povijest, i slušamo 2. stavak Marcellova *Koncerta za obou u d-molu*, u kojemu se ista progresija čuje na početku djela, odmah iza uvoda.

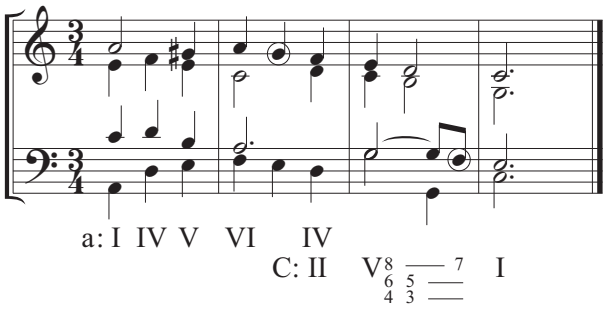
Iskustvo je stečeno ovim putem ogromno: Kao prvo, učenici su shvatili da je to što ih tjeram da vježbaju (prethodno spomenuta modulacija i mnoge druge slične harmonijske progresije) sama srž glazbe, i to ne samo one "moje" – klasične, nego i one "njihove" – suvremene popularne produkcije. Osim toga, tu se modulaciju uistinu isplati vježbati, jer se zatim na klaviru može svirati barem nekoliko skladbi iz popularnoga repertoara navedenih prije, što je, primjerice u pauzama školskoga zbornog pjevanja, dobrodošlo za zabavu i privlačenje pozornosti (ne možemo svi biti nogometaši). Ista se progresija može prepoznati i u prvome dijelu nezaboravne skladbe *Autumn Leaves* Josepha Kosme. *YouTube* nudi baš tu skladbu u izvedbama sjajnim za upoznavanje raznih glazbenih stilova – primjerice, u izvođenju Nat "King" Colea (američka revijska glazba bogato harmonizirana i aranžirana za simfonijski or-

Pr. 1

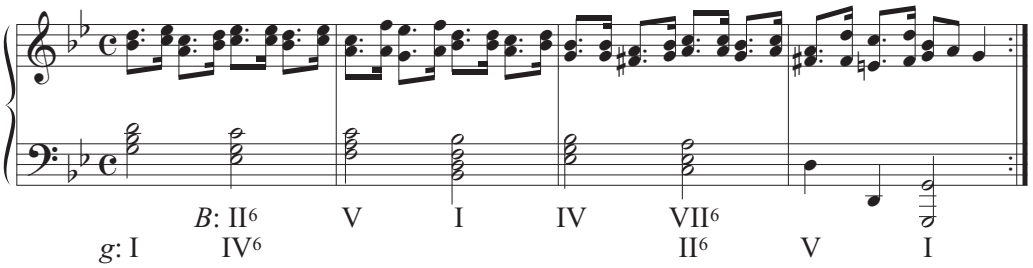
C: I – IV – V – I – II
a: IV – V – I



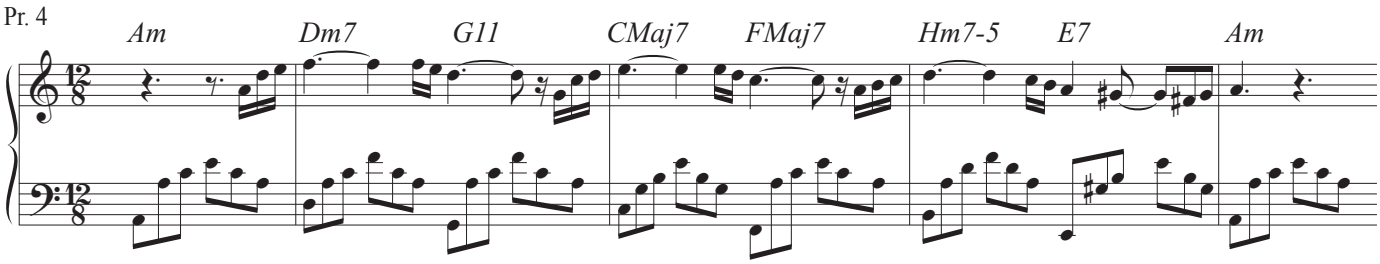
a: I – IV – V – VI – IV
C: II – V – I



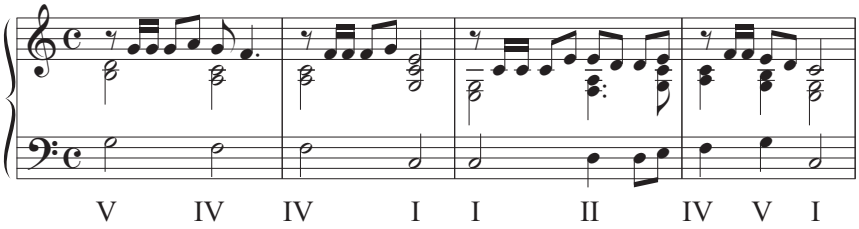
Pr. 3



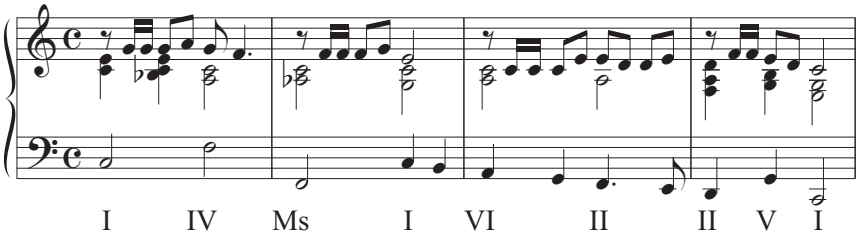
Pr. 4



Pr. 5



Pr. 6



kestar), Edith Piaf (francuska šansona), Eve Cassidy (tugaljiv baladni stil uz gitaru) ili Keith Jarrett Tria (*jazz*).

3. Metoda loših uzora

Svako se učenje temelji na dobrim i pozitivnim primjerima pa je tako i u nastavi Harmonije. Tu sve vrvi od najzvučnijih imena i ne prođe ni jedan jedini sat a da se ne spomenu i Bach i Beethoven i Chopin i mnogi drugi skladatelji te slušaju i analiziraju njihova djela, a sve u nadi da će se učenici prikloniti tim uzorima. Naravno, ništa lošega u tome, osim što pretjerano skretanje pozornosti u jednu stranu može biti kontraproduktivno. I na lošim se primjerima može mnogo naučiti, ako učitelj nauči kontrolirati situaciju i uspije "loše" pomaknuti prema "dobrom". Nije potrebno polemizirati što je loše a što dobro u glazbi no, kada je riječ o harmoniji, lošim se smatra, primjerice, spoj akorda V. i IV. stupnja. Činjenica je da će učenici nesenzibilizirani na harmoniju ovaj spoj jednostavno prečuti, tj. neće ga uočiti ni doživjeti kao nešto radi čega bi "trebalo raditi dramu". Evo prijedloga da im se odnos prema tomu spoju čvrsto usadi u svijest.

Glazbeno djelo koje se često sluša u okviru pučkih slavlja, od krstitki do rođendana i svadbi, skladba je naslova *Sve je ona meni*, koju je skladao Franjo Ivić, a plasirao sastav *Slavonske lole* (*Zlatne žice Slavonije*, 2002). Svi je moji učenici znaju, pojedini je i često sviraju na svadbama i sličnim veselicama, a i sam sam joj u mnogo prigoda "bio izložen". Skladba ima uvod, slijede 2 takta toničkoga akorda te počinje pjev uz pratnju. Tekst je prikladan i ne treba ga posebno komentirati. Meni se lošim u toj skladbi čine harmonijska rješenja u drugome dijelu (v. pr. 5 na str. 34). Tako prigovaram spojevima: V – IV, II – IV. No ne da samo prigovaram, to je uvijek najlakše, ja na temelju znanja o harmoniji nudim i bolje rješenje (v. pr. 6 na str. 34), u kojemu se nalazi i I. stupanj s malom septimom u funkciji dominante subdominante, i molska subdominanta u ulozi lirskoga zatamnjenja, i bolje rješenje za akorde u nastavku, i bolji odnos dionice basa i vodećega glasa.

Moji su učenici bili zadovoljni s predloženim promjenama i skladbu smo svi prihvatili u ovome obliku

bez ikakve grižnje savjesti, prema načelu "tko voli nek' izvoli", no ona sada barem nije u opreci s elementarnim osjećajem za harmoniju. Učenici su tijekom popravljanja skladbe shvatili i koliko je malo truda (ali dosta znanja) potrebno da se u pojedinim situacijama izbjegne "grč u želucu" (meni osobno taj V − IV te odmah zatim, u paketu, II − IV, pokvari apetit bez obzira na stolove pune delicija svih vrsta, što obično ide uz tu pjesmu).

No oni moji učenici koji su je u tome novom, popravljenome obliku i javno svirali rekli su da publika nije ništa primijetila; **publici je svejedno**, **pa zašto se onda uopće truditi**. Moj je odgovor na taj komentar uvijek isti: Trud glazbenika − i skladatelja i aranžera i svirača i pjevača − stvar je odnosa prema profesiji. A neosjetljivost publike, najstrašnija u tome, kao i pitanje zašto se u nas popularnom glazbom bave i pozornicama vladaju mnogi kojima nedostaje ne samo elementarno znanje o glazbi − pa je time i bilo kakva profesionalnost isključena, nego im nedostaje i elementarna ljudskost, dakle sve je to tema za d(r)ugu priču (v. članak *Gdje "rastu" učitelji i profesori glazbenoteorijskih predmeta, učitelji glazbene kulture i glazbene umjetnosti?*, str. 32).

4. Analiza djela s područja popularne produkcije

Kasnih sedamdesetih godina prošloga stoljeća, kao mladi učitelj glazbenoteorijskih predmeta sa svime što to podrazumijeva, za upoznavanje ronda s tri teme u nastavi predmeta Glazbeni oblici uzeo sam skladbu *Don't Let Me Down* Lennona i McCartneya iz sastava *The Beatles*. Sjećam se i danas izraza lica tridesetak učenika 4. srednjega razreda u Novoj sobi Glazbene škole Vatroslava Lisinskog u Zagrebu kada se nakon mojih uvodnih riječi uz nastavnu jedinicu "Klasički rondo" i podsjećanja na prethodni sat, na kojemu je glavni sadržaj bio 2. stavak Beethovenove Patetične sonate − klasički rondo s jednom temom, iz zvučnika na njih "srušio" početni akord skladbe *Don't Let Me Down*. Zaprepaštenje i nevjerica, zatim ushit i trenutno prekidanje svih međusobnih razgovora, igre *Križić-kružić*, prepisivanja zadaća iz harmonije i polifonije, čitanja stripova, lektire ili sličnoga, i potpuno usredotočenje na zvuk i svaku moju riječ. Desetak godina poslije, kada bih sreo ne samo glazbenike nego i pravnike, liječnike i ekonomiste iz te generacije, svi bi od reda u razgovoru spomenuli taj sat i skladbu, kao gotovo najsnažniji pozitivan doživljaj vezan uz nastavu predmeta Glazbeni oblici, a znali bi i sasvim točno reproducirati gradivo.

Mene su poučavali metodom: "glazba uči glazbom". No ta "glazba za učenje" prave glazbe uvijek je bila Bachova ili Beethovenova i ja sam prvo trebao naučiti tu glazbu da bih njome otkrivao onu pravu, što je bio dvostruki napor i vremensko opterećenje. U gore opisanome slučaju bilo je sve daleko lakše, jer su svi učenici već dobro poznavali "glazbu za učenje" − skladbu *Don't Let Me Down*, pa smo ionako kratko vrijeme nastavnoga sata u potpunosti mogli iskoristiti za učenje novoga gradiva. To me u potpunosti učvrstilo u sličnim "izletima" u popularnu glazbu. Naravno, jedni su problemi pri upoznavanju glazbenih oblika, a drugi pri upoznavanju harmonijskih ili kontrapunktnih pojava u glazbi. Kako pristupiti jednoj takvoj kompletnoj analizi popularne skladbe može se pročitati u članku *Analiza aglazbenoga djela kao motivacija za upis na teorijski odjel srednje glazbene škole*, str. 41.

VOKALNA AKADEMIJA

ŠKOLA ZA ZBOROVOĐE
Prva u Hrvatskoj!

Detaljne obavijesti možete pronaći
na našoj webstranici

www.vokalna-akademija.com

MELODIJA

Masarykova 13, 10000 Zagreb
tel/faks: 01-4855-173
Ilica 124, 10000 Zagreb
tel/faks: 01-3769-015
www.melodija.hr

Gitare marke *Antonio Sanchez*, od školskih do majstorskih, nudimo po iznimno povoljnim cijenama, kao i sva druga klasična i elektronička glazbala, pribor, notna izdanja i knjige za glazbeno obrazovanje.

Sekundarna dominantnost i subdominantnost

Tihomir Petrović

Već se odavno znanstvenici slažu oko toga da "gledati" ne znači i "vidjeti". Naime, s obzirom na dobro poznate činjenice kao što su sljepačka mrlja na mrežnici i obrnut odraz slike, trzajno kretanje oka itd., zamjećivanje stvarnosti postaje moguće tek opsežnom doradom gledanoga, što je jedna od funkcija mozga. Pri tome u mozgu nije moguće odrediti jedan sabirni centar u koji idu sve informacije osjetila vida, nego se slika stvara sudjelovanjem njegovih raznih dijelova. Tako "vidjeti" postaje složen spoznajni čin, ovisan o mnogo raznih čimbenika, kao što su usmjerenost na objekt gledanja, znanje o njemu, razina očekivanja itd., a tu se naročito ističe **pamćenje** u funkciji kohezione sile koja omogućuje cjelovitost percepcije. Drugim riječima, **svaka je percepcija složeno umijeće koje se uči i postupno svladava**, **otvoren proces aktiviran ljudskom znatiželjom i željom za spoznajom**. Kvaliteta percepcije rast će proporcionalno ne samo s obzirom na znanje o objektu gledanja, usredotočenost i druge slične čimbenike, nego i s obzirom na individualne kvalitete onoga koji gleda. I tako, budući da smo svi različiti, **svi gledamo**, **ali svatko vidi drukčiju sliku**.

Isto je i pri slušanju. Slušati i čuti dvije su različite stvari, što i nije neka novost u stručnim glazbenim krugovima. Još je Hugo Riemann (1849–1919) zastupao uvjerenje da osnova glazbe nije ona glazba koju slušamo, nego tonski odnosi koje u svojoj svijesti (tzv. "tonska mašta") zamišljaju umjetnik, kao njezin stvaratelj, i slušatelj, kao njezin primatelj – onaj koji sluša i pri tome čuje. Nešto prije Riemanna ovu je ideju također zastupao François-J. Fétis (1784–1871), koji je baš harmoniju prepoznao u prirodi ljudskoga osjećanja i razmišljanja, a ne u prirodi glazbenoga materijala. Stoga vrijedi, kao i prethodno o "gledati" i "vidjeti", **svi slušamo**, **ali svatko čuje različito**.

Počeci usmjeravanja učenikove pozornosti na harmonijske funkcije i njihov slijed vjerojatno bi se mogli usporediti s onim razdobljem razvoja ljudskoga bića u kojemu se djelatnošću mozga gledano počinje usklađivati s iskustvom spoznatim zakonima sile teže, tj. kada se primarni odraz okoline preokreće za 180 stupnjeva da bi predmeti padali dolje, a ne gore, kako se gledanje pada predmeta odražava na mrežnicu oka. Naučiti čuti harmonijsku funkciju pojedinoga akorda proces je koji se usavršava tijekom cijeloga glazbeničkoga života. Naravno, učenici na nauk o harmoniji stižu s glazbenim i glazbeničkim iskustvom i znanjem, no ono se sada mora preoblikovati u novo, što se postiže na dva načina. To je, kao prvo, učenje novih činjenica (nauk o harmoniji). Kao drugo slijedi vježba naučenih harmonijskih zakonitosti, tj. svjesno izazivanje (izvođenje) pojedinih harmonijskih pojava, koje se time utiskuju u memoriju, da bi se – putem asocijacija – od "slušam glazbu" došlo do "čujem glazbu", tj. do razumijevanja i prepoznavanja onoga što se slušalo. No glazba je zavodljiva; njezina melodija, ritam, dinamičke nijanse, vrste i boja glazbala, riječi skladbe, boja glasa pjevača ili pjevačice, posebnosti aranžmana itd., lako će "prekriti" harmonijsku dimenziju i potrebno je mnogo znanja i vježbe, a prije svega želje za tom razinom spoznaje, da bi se na harmonijskoj razini od "slušam" uistinu došlo do "čujem". Pri uspostavi odnosa prema harmonijskim funkcijama memorija ima presudnu ulogu, što navodi i Reinhard Amon (*Lexikon der Harmonielehre*, Wien-München; Doblinger-Metzler, 2005, str. 268), napisavši: "Funkcija je značenje, smisao, tj. učinak jednoga jedinog akorda unutar harmonijske cjeline, u odnosu na jedan harmonijski centar – toniku. Funkcija ne ovisi o vođenju glasova i djeluje u odnosu na tijek vremena, u prvom redu unaprijed – dakle onako kako glazba teče, ali katkada i unazad. Harmonijska je funkcija kategorija koja se u ljudskom pamćenju ostvaruje tek pod uvjetom da istovremeno doživljavamo, prisjećamo se i očekujemo."

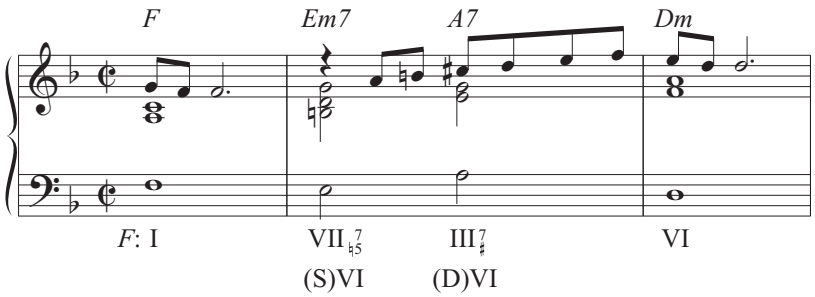
Upamćen odnos vođica – tonika, koji učenici čuju, lako će se dograditi u spoznaju o dominantnoj i toničkoj harmonijskoj funkciji. Spoznaja sekundarne dominanosti je teška, ali dohvatna. Uz jednu toniku kao harmonijsko središte valja paralelno uspostavljati nova središta, kojih je to više što je glazba raskošnija u harmonijskome smislu. Ovo se može usporediti s računalom, na kojemu se uz jedan program pokreće još mnogo drugih i zatim se traži njihovo sudjelovanje. Iz iskustva s računalima znamo da će to biti moguće samo na računalima velikoga kapaciteta i radne memorije, ali ni tada nije rijetkost da se računalo "ukoči" ili "zbrejka", tj. da zagušeno ili "zbunjeno" količinom informacija jednostavno ih prestane obrađivati.

Najteže se uči čuti sekundarnu subdominantnost. Naime, za razliku od sekundarne dominante koja izravno prethodi privremenoj tonici i s njom je uzročno-posljedično povezana što bitno olakšava njezino prepoznavanje, sekundarnu subdominantu određujemo s većim vremenskim odmakom od privremene tonike i eventualno pridajemo akordu koji je nastupio ispred onoga što je ostvario dominantnost prema ovomu koji se upravo čuje.

Subdominantnost maloga molskoga septakorda

Da bi se snašli pri slušanju, učenici moraju znati da je subdominantni akord najčešće nesrodan u odnosu na dominantni (odnos IV – V), ili da mu je kvintno srodan (odnos II – V), a zvukovni dojam tih parova akorda mora se vježbom utisnuti u svijest i dobro upamtiti. Kada stignu na tu razinu, učenici pri slušanju glazbenoga primjera (v. pr. 1, odlomak skladbe *Yesterday* koju potpisuju Lennon i McCartney) ne bi smjeli biti "izgubljeni u akordima", nego bi morali točno čuti i navesti koje harmonijske funkcije izražavaju akordi u skladbi.

Pr. 1



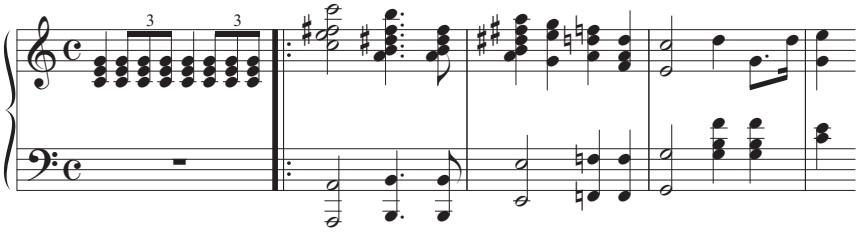
Prvi akord u primjeru, koji leži i kroz dva prethodna takta u uvodu skladbe, preuzima na sebe toničku funkciju (I = *F*). Već drugi je akord u skladbi alteriran akord (VII7+5 = *Em7*), što može izazvati teškoće oko njegova određenja. No slušajući nastavak sve je jasno, jer *A7* (III7+3) u nastavku lako čujemo kao dominantni septakord s obzirom na njegovu strukturu (MD7) i s obzirom na akord *Dm* (VI), koji nastupa iza njega i s njime čini uzročno-posljedični spoj. Ovo kratko skretanje u tonalitet *d*-mola ne bi trebalo uzeti za modulaciju, nego samo kao uklon u tonalitet VI. stupnja. Budući da je *Dm* akord VI. stupnja, akord *A7* njegova je dominanta, koju označavamo sa (D)VI ili V7/VI. Tek sada akord *Em7* može biti prepoznat kao (S)VI ili II7/VI. No ovo se može sa sigurnošću prepoznati samo ako je prethodno u *d*-molu bila izvježbana progresija I – IV – V – I, odnosno I – II7 – V7 – I. Zahvaljujući asocijaciji na te vježbe i znanju o harmonijskim pojavama slušani odlomak postaje prepoznat i može se verbalizirati ovako: Iza kvintakorda I. stupnja nastu-

pio je mali molski septakord VII. stupnja, u funkciji subdominante VI. stupnja, zatim mali durski septakord III. stupnja, u funkciji dominante VI. stupnja. U nastavku je kvintakord IV. u subdominantnoj funkciji (što znaju svi koji poznaju ovu skladbu ili potaknuti ovim člankom posegnu za njom), slijedi dominanti septakord, tonički kvintakord... (Slično su tome izgledali referati koje sam pisao na traženje profesora Natka Devčića u okviru nastave predmeta Harmonija i Aspekti suvremene glazbe na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu, a koji su bitno pridonosili razumijevanju gradiva. Naime, tek suočen s vlastitim mislima oblikovanim u rečenice na papiru shvatio bih što doista znam i razumijem u potpunosti, a što ne. Verbalizaciji harmonijskih pojava na ovakav način ne pridaje se više danas dovoljno važnosti.)

U prethodnome primjeru nije bilo teško otkriti sekundarnu subdominantnost septakorda VII. stupnja s povišenom kvintom, jer je kao mali molski septakord gotovo predodređen za izražavanje subdominantnosti, prave ili sekundarne.

Problem se može pojaviti pri slušanju progresija u kojima se javljavlja mali smanjeni septakord, koji se u pravilu naziva skraćenim dominantnim septakordom i trebao bi izraziti dominantnu harmonijsku funkciju (u duru: VII7 – I). Evo primjera (v. pr. 2, 5–8 takt klavirskoga izvatka *Svadbenoga marša* iz *Sna ljetne noći* Felixa Mendelssohna) u kojemu iza toničkoga kvintakorda nastupa mali smanjeni kvintsekstakord povišenog IV. stupnja (*a-c-e-fis*).

Pr. 2



Prema prethodnome taj bi akord trebao biti dominanta dominante, jer se tumači kao gornji dio nonakorda (*d-fis-a-c-e* → *fis-a-c-e* → *a-c-e-fis*), a očekivani je nastavak akord V. stupnja (*g-h-d*). No u skladbi iza njega nastupa septakord VII. stupnja s povišenom tercom i kvintom, dakle mali durski septakord po strukturi (dominantni), u funkciji dominante III. stupnja, koji kao privremena tonika nastupa nakon rješenja nekoliko zaostajaličnih tonova. Tako kvintsekstakord povišenoga IV. stupnja (*a-c-e-fis*) u ovom slučaju nije gornji dio nonakorda *d-fis-a-c-e* i ne oživotvoruje harmonijsku funkciju dominante dominante, nego je *sixte ajoutée* u odnosu na kvintakord III. stupnja, dakle akord izgrađen na njegovoj subdominanti i s dodanom sekstom, i subdominantne je funkcije. Misterij akorda nazvanoga *sixte ajoutée* (*SA*) opterećivao je i Rameaua i Riemanna, a bifunkcionalnost se spomenutoga akorda mora naučiti iz progresije I – *SA* – I te I – *SA* – V – I koju valja izvježbati u svim durskim i molskim tonalitetima i svim položajima te u tijesnome i širokome slogu i utisnuti u memoriju da bi se moglo snalaziti pri harmonijskoj analizi.

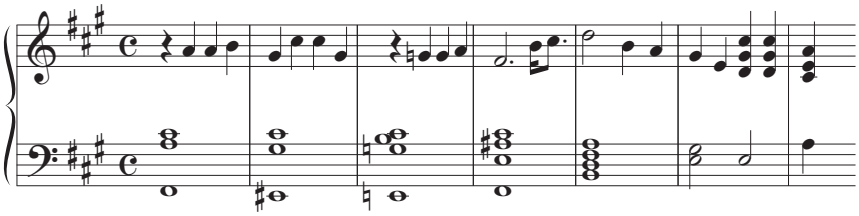
Slična je situacija i u skladbi *Tears In Haven* Erica Claptona (v. pr. 3, drugi dio skladbe). Skladba je u *A*-duru. Sekstakordom III. stupnja na povišenu basovom tonu u funkciji dominante VI. završava prva fraza pr. 3 (2. takt). Nastavak je neočekivan; mali smanjeni kvintsekstakord III. stupnja sa sniženom tercom (*e-g-h-cis*). Uzmemo li ga, kako je uvriježeno, za gornji dio dominantoga nonakorda (*a-cis-e-g-h* → *cis-e-g-h* → *e-g-h-cis*), ispada tercno srodan prethodnomu akordu, jer mu se za osnovni ton određuje ton *a*, i trebao bi izraziti dominantnost prema akordu IV. stupnja. No iza njega nastupa septakord VI. stupnja s povišenom tercom, po strukturi mali durski septakord (dominantni). Spoj toga sa sljedećim akordom (II7) doživljavamo kao spoj dominte s tonikom, dakle VI7 = (D)II pa stoga i mali smanjeni kvintsekstakord III. stupnja sa sniženom tercom (*e-g-h-cis*) **retrogradno**, tek kada se odsluša spoj septakorda VI. stupnja s povišenom tercom u funkciji dominante II. stupnja s akordom II. stupnja kao privremenom tonikom, dakle tek zatim i u tome kontekstu akord *e-g-h-cis* određujemo kao *sixte ajoutée* u odnosu na II. stupanj te mu pridajemo subdominantnu funkciju u odnosu na nj. Dakle, *e-g-h-cis* = *SA*/II ili (S)II.

Subdominantnost smanjenoga septakorda

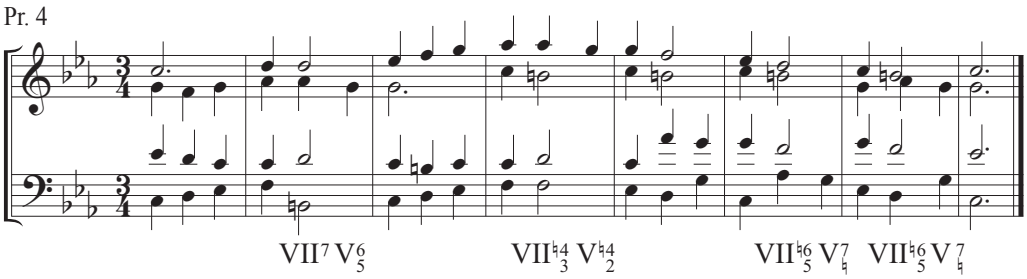
Vjerojatno je najzahtjevnije određivati funkciju smanjenoga septakorda. Smanjeni septakord gotovo u pravilu izražava dominantnu harmonijsku funkciju i najprirodnije rješenje svih napetosti koje on u sebi sadrži doživljavamo njegovim spojem s konsonantnim kvintakordom koji je za polustepen iznad njega (u harmonijskome molu: VII7 – I, u duru: VII-7 – I). Kao izointervalski akord smanjeni septakord zapravo i nema osnovnoga tona. No da bi ga se moglo tumačiti uz druge akorde u okviru dursko-molskoga harmonijskoga sustava, smanjeni septakord obično tumačimo kao **skraćeni dominantni nonakord s malom nonom**, tj. kao dominantni nonakord s malom nonom koji je nastupio bez osnovnoga tona. Određujemo li njegovu srodnost s nekim drugim akordom, za osnovni mu uzimamo ton koji leži veliku tercu ispod tona na kojemu je akord izgrađen. Primjerice, akordi *h-d-f-as* i *c-es-g* kvintno su srodni, jer pravi osnovni ton akorda *h-d-f-as* jest ton *g*, dakle ton zamišljen za veliku tercu ispod tona *h*, onoga tona na kojemu je akord izgrađen (prime akorda).

Smanjeni septakord najčešće se javlja kao septakord VII. stupnja. Njegova se septima u tom slučaju može riješiti i kao silazna zaostajalica dok ostali tonovi akorda ostaju ležati, a rezultat takva rješenja je neki od obrata dominantnoga septakorda. U tome slučaju smanjeni septakord ne izražava dominantnu, nego mu pripisujemo subdominantnu harmonijsku funkciju, što je najprepoznatljivije postavi li ga se u drugom ili trećem obratu, a naročito istaknuto kada nastupi iza kojega drugog akorda subdominantne funkcije (v. pr. 4). Za osnovni ton smanjenoga septakorda u tome slučaju pretpostavljamo ton koji je kvintu iznad njegova basova tona pa bi akordi *h-d-**f**-as* i ***g**-h-d-f* u tom glazbenom sadržaju bili nesrodni. Budući da smanjeni četverozvuk i mali durski četverozvuk nastao silazom septime smanjenoga imaju čak tri zajednička tona, njihov odnos u smislu subdominantnoga i dominan-

Pr. 3

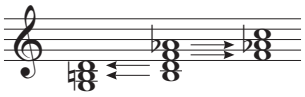


Pr. 4



tnoga akorda kao i isticanu nesrodnost nije lako potvrditi i slušanjem.

Pr. 5



C, *c*: D VII^7 S

Stoga se i smanjeni septakord stoga može opisati kao bifunkcionalan akord. Hoće li izraziti dominantnu ili subdominantnu harmonijsku funkciju ovisi o glazbenome sadržaju, u kojem se kao važnija može nametnuti njegova donja terca (***h-d***) i time akord obojiti dominantno, ili će se kao važnija nametnuti njegova gornja terca (***f-as***), i time akord obojiti subdominantno (v pr. 5).

Sada se u potpunosti može razumijeti složenost harmonijskoga sloga. Naime, terca – donja ili gornja, sasvim svejedno – ne može se "nametnuti" sama po sebi, nego će jednoj ili drugoj terci veću važnost pridati skladatelj/slušatelj i time – zahvaljujući svojemu znanju o harmonijskim pojavama i iskustvu u njihovu tumačenju – čuti subdominantnost ili dominantnost određenoga smanjenog septakorda.

Lanci sekundarnih dominanti i subdominanti

Još se teže nositi sa sekundarnom dominantnošću u situacijama kada se akordi koji izražavaju sekundarnu subdominantnost nižu u lancu. Da bi se razumijelo o čemu je riječ treba shvatiti shematski prikaz, u kojemu su uz toniku, subdominantu i dominantu označeni i akordi koji izražavaju sekundarnu dominantnost i subdominantnost.

Na slici (v. krug u pr. 6) je zapravo kvintni krug u kojemu su početni tonovi ljestvica uzeti za toničke kvintakorde tih tonaliteta. No ti su akordi označeni kao stupnjevi tonaliteta u kojemu je tonički akord na vrhu slike, označen slovom T i brojem I. Desno je od I. njegova dominanta (V = D), još desnije je njegova dvostruka dominanta (D/D ili 2D, dominanta drugoga reda) ili dominanta dominante, II. stupanj s povišenom tercom. Slijedi dalje udesno VI. kao durski akord u funkciji D/D/D (3D), III. kao D/D/D/D (4D), te VII. kao D/D/D/D/D (5D) ili dominanta dominante dominante dominantine dominante.

Jednako je tako i ulijevo od tonike: IV. izražava subdominantu funkciju, sniženi VII. je S/S (subdominta subdominante, dvostruka subdominanta, subdominanta drugoga reda, 2S), slijedi sniženi III. kao S/S/S (3S), zatim sniženi VI. kao S/S/S/S (4S) te sniženi II. kao S/S/S/S/S (5S) ili subdominanta subdominante subdominante subdominantine subdominante. No taj sniženi II. istodobno je i akord blizak i tonici i dominanti – kao frigijski kvintakord (F5/3) i kao napuljski sekstakord (N6), obrat kvintakorda sniženoga II. stupnja.

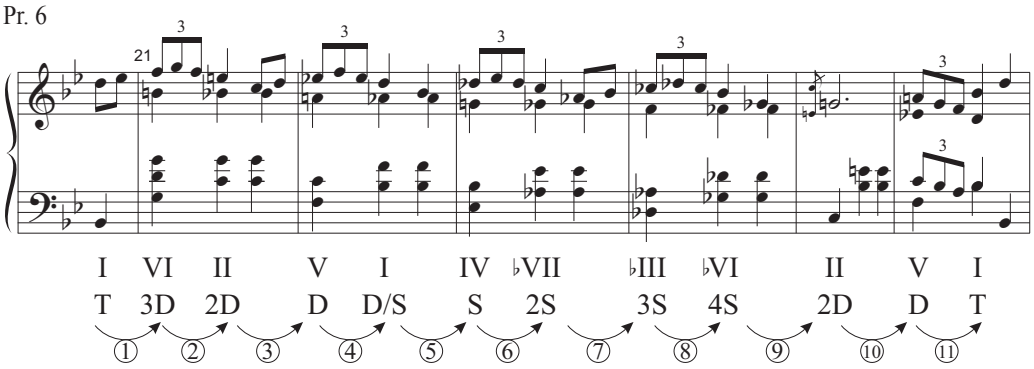
Veze je tih akorda lako razumijeti. Oni susjedni, udaljeni za jednu kvintu ulijevo ili udesno, kvintno su srodni. Oni udaljeni za dva mjesta (dvije kvinte ulijevo ili udesno) su nesrodni. Oni udaljeni za tri ili četiri mjesta su tercno srodni, a oni udaljeni za pet mjesta su (opet) nesrodni.

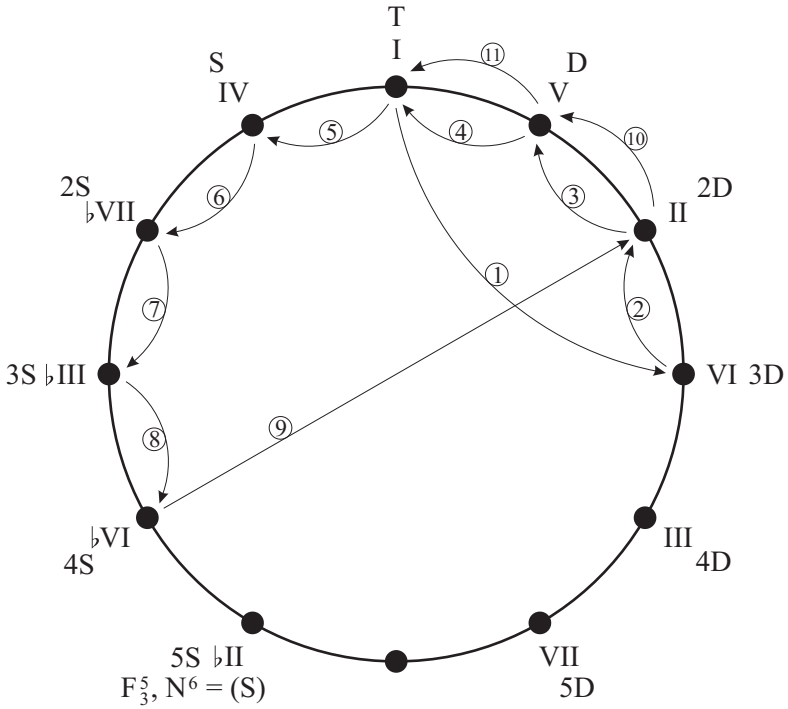
Akorde postavljene dijametralno nije moguće dovesti izravno u vezu na temelju srodnosti ili nesrodnosti, ali ih je moguće povezati onako kako se to radi u glazbenoj praksi. Tako, primjerice, akord sniženoga II. stupnja (u *C*-duru i *c*-molu *des-f-as*) nazivamo frigijskim kvintakordom (F5/3), a njegov oblik *f-as-des* napuljskim sekstakordom (N6). Budući da oba izražavaju subdominantu harmonijsku funkciju i mogu zamijeniti kvintakord IV. stupnja, iza njih se može nadovezati akord V. stupnja, u dominantnoj funkciji, prema tonalitetnoj logici nizanja harmonijskih funkcija: (T) – (S) – (D) – (T). Tonički kvintakord, očekivani nastavak iza dominantnoga, može biti kraj harmonijskoga kretanja ili početak novoga ciklusa nizanja akorda.

Svako postupno kretanje tim krugom ulijevo jednostavnije je razumijeti i čuti, jer se akordi vezuju na temelju najprirodnije im veze, silazne kvintne srodnosti. Ona je najugodnija u slučaju kada je prvi akord durski kvintakord (mali durski septakord, mali durski nonakord s malom ili velikom ili koji od akorda izvedenih iz njega), dakle onaj koji prirodno izražava dominantost kao napetost (primjerice, V – I, I – IV). No osjećaj povezanosti akorda pri kretanju ulijevo nije nipošto loš ili neugodan ni kada su oba molski akordi (primjerice, III – VI, VI – II). Postupno kretanje tim krugom udesno naročito se dobro raspoznaje ako je riječ o desnome dijelu kruga, jer su početni tonovi svih akorda istodobno i stupnjevi dijatonske ljestvice započete tonikom. No prepoznavanje takva kretanja lijevim dijelom kruga traži više iskustva.

Lančano povezivanje sekundarnih dominanti svaki će imalo harmonijski obrazovaniji slušatelj čuti i doživjeti kao ugodu. Najpoznatiji primjer takva je nizanja početak 3. skladbe iz ciklusa *Ljubavni snovi* Franza Liszta, a vjerojatno najdulji je odlomak iz Chopinove *Mazurke*

Pr. 6





u B-duru op. 67 br. 2 (v. pr. 6).

Progresija počinje akordom *a-cis-e-g* (VI7 = 3D), a završava akordom *ges-b-des-fes*. I taj je mali durski septakord pa se kretanje moglo na isti način nastaviti dalje, te bi se obišao cijeli krug. No Chopin ovdje prekida niz i akord *ges-b-des*(*-fes*, koji u akordu postoji samo zbog istovjetnosti s prethodnima) uzima za frigijski kvintakord (F5/3) u odnosu na akord *c-e-g-b* (2D u polaznomu tonalitetu). Ovakvo povezivanje akorda u Chopina nije rijetkost, može se primjerice uočiti i u predzadnjemu taktu *Preludija u c-molu*, br. 20 iz op. 28. Riječ je o izravnome spoju dvaju akorda čiji su osnovni tonovi udaljeni za tritonus, onih postavljenih dijametralno u shematskomu prikazu, a koje logično vezuje osjećaj za tijek harmonijskih funkcija: (T) – (S) – (D) – (T).

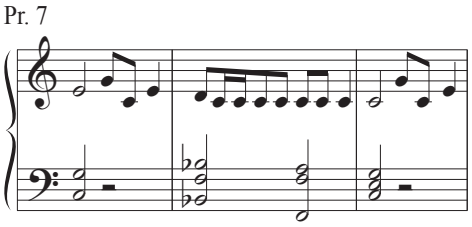
Nizanje akorda obilaskom kruga udesno akordi će u nizu jedan prema drugom izražavati subdominantnost. U klasičnoj glazbi gotovo da i nema primjera lančanoga povezivanja prema subdominantnosti pa se ono mora usvojiti isključivo kroz vježbu.

Ipak, mnogo je glazbe u kojoj se subdominantnost odavno uvriježila, a koja je početkom 20. stoljeća u Europu stizala iz Amerike. Naseljavanjem Amerike bijeli su doseljenici prakticirali i njegovali crkveno pjevanje naučeno u svojim europskim zajednicama. Miješanjem crkvenih korala, liturgijskih i raznih pučkih crkvenih napjeva u 17. st. u Americi nastaje posebna vrsta duhovne glazbe bijelih doseljenika – *spiritual songs* (duhovne popijevke).

Primajući kršćanstvo crni su robovi usvajali i crkvenu glazbu svojih gospodara: liturgijske napjeve, korale i himne, a ponajviše dopadljive i jednostavne *spiritual songs*. Na temelju svega toga nastaje crkvena glazba američkih crnaca – *negro spiritual songs*, a popijevke bijelaca dobivaju pridjev *white* (engl. bijel). Prilagođavajući napjeve vlastitome osjećaju za glazbu, američki ih crnci izvode uz bitno povećanje ritamske gustoće i uvođenjem složenih punktiranih ritamskih struktura, varirajući često melodiju napjeva (tj. improvizirajući).

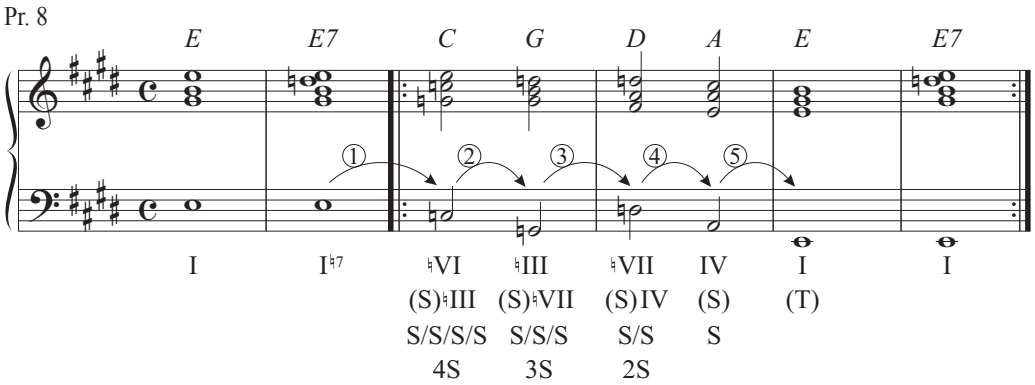
U velikoj izražajnosti izvedbe često su naginjali ekstremima; tužnoj melankoliji ili krajnjoj dinamici izvedbe, kakva bi nerijetko vodila u kolektivni trans. U većim gradovima crnci osloncem na *negro spiritual songs* razvijaju *gospel songs* (pjesme evanđelja). Krajem 19. stoljeća *negro spiritual songs* i *gospel songs* doživljuju koncertne izvedbe po Americi i Europi. Koncertni se repertoar bogato harmonizira u tonalitetu, a **plagalna kadenca** i općenito **otklon prema subdominantnosti** postaju glavna odlika tih harmonizacija.

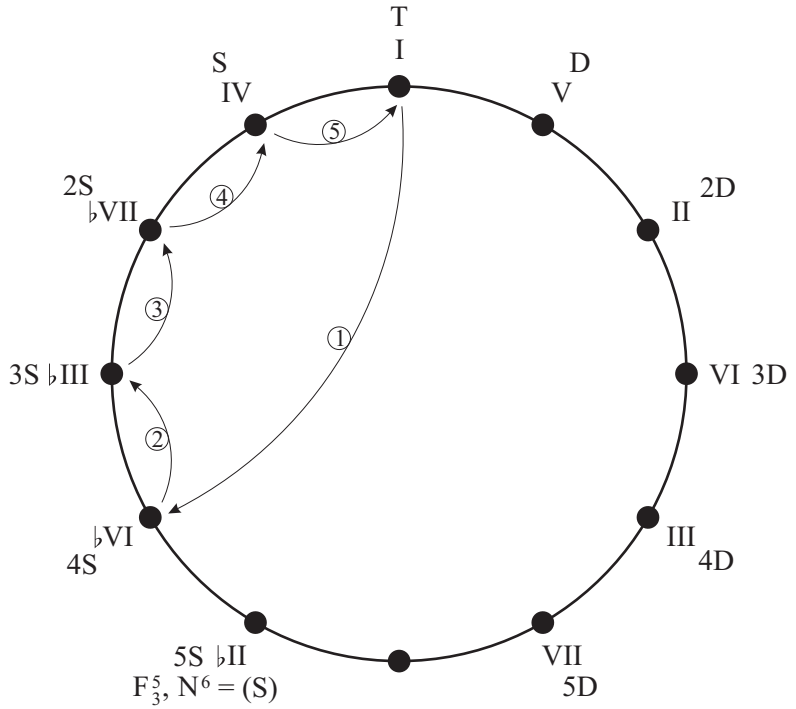
Pr. 7



C: I ♭VII IV I
(T) (S/S) (S) (T)

Pr. 8





Takav se odnos prema subdominantnosti odražava i u *rock*-glazbi, jednomu od derivata *jazza*, u kojoj baš progresija S/S – S – T postaje iznimno česta kadencirajuća formula (v. pr. 7, frazu iz koje se gradi pripjev svakome dijelu skladbe *With A Little Help From My Friends*, koju potpisuju Lennon i McCartney), tim više jer je u potpunosti suprotna ustaljenoj, "malograđanskoj" kadenci lirskoga naboja: D/D – D – T.

Uz utjecaj *negro spiritual songs* i *gospel songs* šezdesetih godina 20. stoljeća crnci pjevači stvaraju tzv. *soul*-glazbu, u kojoj se i dalje njeguje naslijeđen odnos prema subdominantnosti. Jedini uspješan bijelac među pjevačima *soul*-glazbe, Joe Cocker, vjerojatno je baš zbog spomenute progresije i odabrao skladbu *With A Little Help From My Friends* za obradu u svoj stil muziciranja, čime je nastala zasigurno najbolja transformacija jednoga djela sastava *The Beatles* u koji od stilova *jazza*.

Ekstremno ulančavanje akorda u niz, u kojemu je svaki sljedećemu subdominanta, pronalazimo u skladbi *Hey Joe* Jimia Hendrixa (v. pr. 8). Koliko se god jednostavnim činila pri slušanju, uistinu čuti ovu progresiju teško je bez iskustva i znanja o sekundarnoj subdominantnosti.

I na kraju, opet ispada da su **znanje o harmonijskim pojavama i osjetljivost na njih alat kojim se pristupa svoj glazbi**. **I ona Bachova i ona Chopinova i ona Hendrixova i ona sastava The Beatles manifestacije su istoga harmonijskoga sustava**. Kojoj će od njih pristupiti, odluka je na slušatelju, no važno je istaknuti da se svima pristupa istim znanjem, koje spada u nauk o harmoniji i lako je dostupno svima zainteresiranima.

Help (Lennon – McCartney, *The Beatles*, 1965)

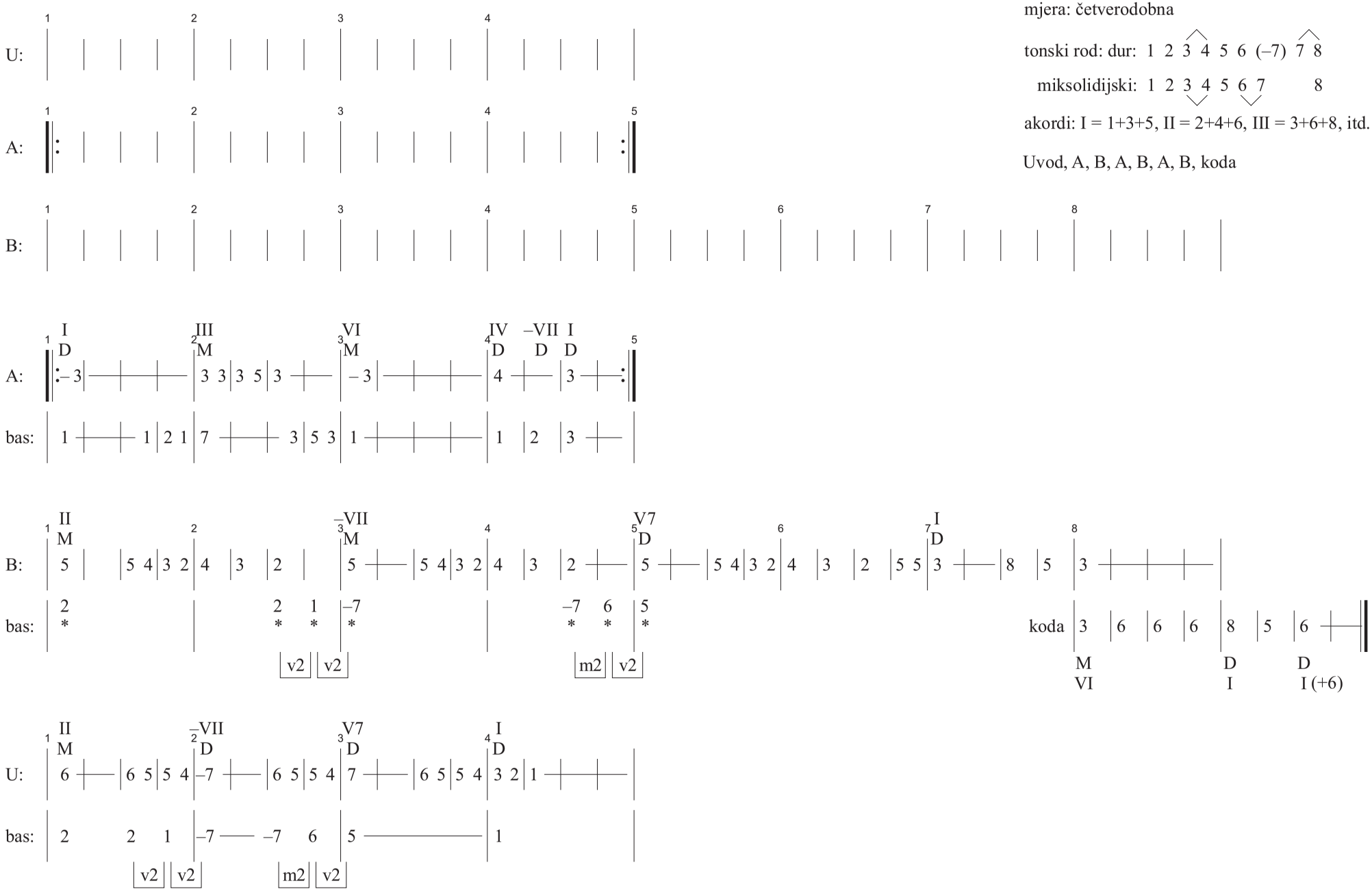
mjera: četverodobna

tonski rod: dur: 1 2 3 4 5 6 (–7) 7 8

miksolidijski: 1 2 3 4 5 6 7 8

akordi: I = 1+3+5, II = 2+4+6, III = 3+6+8, itd.

Uvod, A, B, A, B, A, B, koda



Analiza glazbenoga djela kao motivacija za upis na teorijski odjel srednje glazbene škole

Tihomir Petrović

Svako se izvođenje glazbe može tumačiti i kao "sastavljanje tonova u cjelinu", pa se čini se da bi svaki izvođač morao u potpunosti vladati znanjem o glazbi, koje omogućuje takvo "sastavljanje tonova u cjelinu" ili skladanje. No izvođenje se glazbe, one koja je sastavni dio nastavnih programa tradicionalnih glazbenih učilišta, danas prvenstveno svodi na potpuno respektiranje glazbenoga zapisa i realizaciju učiteljevih zamisli oko interpretacije djela, i što je učenikova poslušnost pri tome veća, to je bolja i ocjena koju dobiva u sustvu. Čini se da je u počecima glazbenoga nauka naglasak na svladavanju vještine toliko snažan da za kreativnost ostaje (pre)malo mjesta. Ako učenik i pokuša nešto sam "stvoriti" na glazbalu, slijedi odlučna uputa učitelja: "Nemoj prčkati – nemaš za to vremena – nego vježbaj" (jer izvođenjem naučenih skladbi učenik javno dokazuje svrhovitost postajanja i kvalitetu svojega učitelja), odnosno uputa roditelja: "Nemoj lupati – nemaš za to vremena – nego sviraj ono što moraš za školu"; učitelji katkada gotovo da "dresiraju" roditelje, koji postaju njihova produžena ruka.

U osnovi je svakoga bavljenja glazbom želja za izvođenjem glazbe, ali i potreba za ispoljavanjem vlastite kreativnosti. Ako pri nastojanju zadovoljenja prvoga ne možemo ništa prigovoriti tradicionalnome nastojanju učitelja i roditelja, koji moraju uložiti sve moguće snage da bi učenika što je prije moguće osposobili za glazbenu praksu pa je svako njihovo djelovanje u tome smjeru pozitivno, ostaje pitanje kako odmjeriti i usmjeriti razvoj učenikove kreativnosti na polju glazbe, tim više jer "zanos stvaranja" doista može učenika zaokupiti u mjeri kojom se pretjerano iscrpljuju i snaga i vrijeme. Odgovor na to vrlo je složen i individualan. Najšturije i najjednostavnije, tu su dva puta. Jedan, u kojem učenike treba ohrabriti da sve ono što slušaju prenesu i na svoje glazbalo, i drugi, u kojem ih treba usmjeriti kako da sami stvore glazbu ne iscrpljujući se nepotrebno pri tome. Usmjeravanje učenika da glazbu koju slušaju prenesu i na svoje glazbalo te da ju sami izvode najbolje je započeti što ranije, a u tome smjeru vodi i svaki glazbeni diktat koji spada u nastavu predmeta *Solfeggio*. Vrijeme utrošeno na otkrivanje melodije i njezino izvođenje na glazbalu nikada nije uzaludno; svaki će takav pojedinačni čin ubrzati sljedeći, a usvojeni mehanizam ponavljanja odslušanoga glazbenog sadržaja na glazbalu izvanredno razvija i glazbene i glazbeničke sposobnosti – nije lagan put od "slušati" do "čuti – i dalekosežno je pozitivan. Valja dakle ohrabriti svaki pokušaj učenika da odsvira skladbu koju poznaje samo prema slušanju, ali ga pri tome treba nadzirati i pomoći mu u traženju dobrih rješenja.

Usmjeriti učenike prema postupcima stvaranja glazbenoga djela znači uputiti ih u skladanje a zatim i kontrolirati rezultate njihova rada, što je teška i vrlo zahtjevna zadaća za učitelja, jer traži individualni pristup i posebno vrijeme. No djelimice ta se zadaća, barem što se tiče osnovnih uputa u skladanje, **može ostvariti u okviru nastavnoga predmeta Teorija glazbe**, **što može biti i sjajna motivacija za upis teorijskoga odjela srednje glazbene škole**. **Stoga sve učenike svakako valja upoznati s time da nastava pojedinih predmeta na tome odjelu glazbene škole ionako ima za cilj skladanje**, **pa se kroz tu nastavu otvara i potrebno vrijeme za kontrolu i diskutiranje njihov uradaka**.

A, kako nastaje glazbeno djelo?

Da bi se uvidjelo kako nastaje glazbeno djelo kao prvo treba jedno takvo djelo "rastaviti" i opet "sastaviti". Alat koji se pri tome rabi znanje je o glazbi koje su učenici do sada usvojili kroz nastavu glazbala, Solfeggia i skupnoga muziciranja. "Priprema radionice" jednostavan je "pregled i slaganje alata", stoga bi nastava predmeta Teorija glazbe i morala započeti ponavljanjem stečenih znanja o glazbi i njegovim razvrstavanjem na osnove teorije glazbe (svo znanje o tonu, njegovim karakteristikama i načinu zapisivanja svih njegovih kvantiteta i kvaliteta, zatim znanje o intervalima, ljestvicama i akordima) i druga teorijska područja (harmonija, kontrapunkt, glazbeni oblici itd.). To bi se moglo nazvati i "inventurom stečenih znanja"; treba dakle sve navesti, razvrstati i popisati, da se vidi nedostaje li štogod i da se, to što se zaboravilo, nadoknadi.

Zatim treba odabrati jedno djelo, koje će se bez ostatka "rastaviti" na sastavne dijelove, a svaki njegov element nazvati punim i pravim imenom, svaka pojava opisati i razjasniti. Djelo mora biti učenicima zanimljivo, jer je to jedini način da ih se privoli na sudjelovanje. Na temelju gotovo četrdesetgodišnjega iskustva u takvu radu zaključujem da je najbolje odabrati nešto od aktualne glazbene literature, koju popularnu skladbu iz učeničkoga okružja, nešto od onoga što ja nazivam "njihovom glazbom". Čak i ako ne poznaju odabrano djelo, činjenica da pripada vrsti glazbe kojom se najčešće okružuju pridonosi mnogo aktivnijem sudjelovanju u analizi.

Što se očekuje od analize? Kao prvo, učenici bi trebali shvatiti da teorijsko znanje kojim vladaju otvara mogućnost pronicanja u djelo i razumijevanje njegova ustroja, dakle i stvaranja sličnoga. No shvatit će i da ne znaju sve što će se tijekom analize otkriti, ali da je riječ o znanju koje se može steći i nadograditi na ono njihovo, postojeće. Ostaje samo da učitelj "poentira" rečenicom: "Sve se to uči kroz glazbenoteorijske nastavne predmete u srednjoj glazbenoj školi, naročito na teorijskom odjelu." Evo primjera kako pripremiti i voditi jednu takvu analizu:

Sastav *The Beatles* model je glazbe i muziciranja koje se u popularnoj produkciji nametnulo tijekom druge polovice 20. stoljeća, a aktualno je i danas. Upoznavanje njihova opusa može započeti prikazom filma Help u kojem i glume i pjevaju. Film se ne mora odgledati čitav; već će i uvodna glazbena sekvenca biti dovoljna da potakne znatiželju. Uz nešto ispričane povijesti o članovima sastava i internet gotovo je sigurno da će na sljedeći sat cijeli razred doći s poprilično informacija, a vjerojatno i s poznavanjem skladbe istoga naslova. Skladbu se mora ponovo odslušati, barem jednom, i na ploču uredno zabilježiti njihove komentare vezane uz odgovor na pitanje: **Što ste čuli**?

Najjasniji su odgovori uvijek vezani uz tonski rod, mjeru, tempo i formu. Da bi se te odgovore moglo organizirati, na ploču pred učenicima crtam shematski prikaz (v. str. 40). Tonski rod je durski pa ga prikazujem shematski, ali uz njega dodajem i miksolidijski način uz priču o njihovoj povezanosti. Uz ovaj tekst nije bilo moguće prikazati postupnost nastajanja, tj. crtati dio po dio toga prikaza, onako kako bi nastajao pred učenicima, nego je dana cjelovita slika, onakva kakva će ispasti na kraju. Nadam se da će čitatelji razumijeti postupnost o kojoj se piše. Zaključci se zapisuju ovim redom: Kao prvo, redoslijed dijelova: Uvod, A, B, A, B, A, B + koda. Uvod ima 4 takta. Dio A je dvostruka rečenica (2 x 4 takta), dio B je velika rečenica od 8 taktova. Riječ je dakle o strofnoj dvodijelnoj pjesmi s uvodom i kodom. Zatim ponovo slušamo skladbu, pri čemu ja pokazujem dijelove i taktove te otkucavam rukom po ploči četiri dobe u svakomu nacrtanom taktu.

Zatim treba odrediti sadržaj nacrtanih taktova, za svaki dio posebno. Kao prvo će se odrediti melodijski sadržaj. Njega je najjednostavnije

unijeti u već nacrtane taktove podijeljene na dobe kao stupnjeve durske ljestvice. Uvod je malo zbunjujući no za dio A ne bi smjelo biti problema i njime započinjem s ispunjavanje sheme. Najjasniji je završetak dijela A, polustepeni pomak silazno, pa se tu lako određuju 4. i 3. stupanj durske ljestvice, a zatim se postupno ispuni čitav dio A. Iste stupnjeve unutar takta ili mala odstupanja od pojedinoga stupnja nije potrebno označavati; oni se podrazumijevaju u okviru slobode vokalnoga izraza popularne glazbe. Zatim opet slušamo skladbu i svi pjevamo neutralnim slogom, dok ja pokazujem stupnjeve ljestvice ispisane u shemi.

Zatim pitanje: **Koji se akordi čuju u tim taktovima**? U shemi prvo treba zabilježiti je li akord durski (D) ili molski (M). Zatim se treba pozvati na ono što učenici znaju: durski su glavni kvintakordi, molski su sporedni, a onda i na logičnu zakonitost: akord se mora slagati s tonovima melodije uz koje nastupa. Tako uz 3. stupanj ljestvice u 1. taktu dijela A, i s obzirom na činjenicu da je riječ o početku skladbe, može nastupiti samo kvintakord I. stupnja. U drugomu taktu, uz stalni nastup 3. stupnja ljestvice, akord ne može biti kvintakord II. stupnja, nego kvintakord III. ili VI. stupnja. Koji je od njih, **to se može lako isprobati na klaviru** i zatim odabrano zabilježiti u shemu. U 4. se taktu otkrivaju tri akorda, sva tri durska. Na 1. dobu to će svakako biti kvintakord IV. stupnja, a uz isti se ton melodije u nastavku može predvidjeti V7 te zatim, uz 3. stupanj u melodiji, ide kvintakord I. Ako se to odsvira, uočava se da nije loše, ali *Beatlesi* ne sviraju V7, nego neki drugi akord. Sada uskačem pričom podsjećajući ih na ono što djelimice znaju: "Skladba pripada *rock*-glazbi, koja se razvila iz *jazza*, u kojemu se jasno odražava melodijska osnova glazbe na čijim je temeljima stvoren, a to su stari načini (koje bi učenici morali poznavati, jer spadaju u redovno školsko gradivo). Stoga je *jazzu*, pa tako i *rocku*, ono što mi čujemo kao dursku ljestvicu često miksolidijski način. Njegovo je glavno obilježje tzv. miksolidijska septima, sniženi 7. stupanj u odnosu na dursku ljestvicu, kao i durski kvintakord na VII. stupnju. S obzirom na dursko tumačenje skladbe, riječ je dakle durskome kvintakordu na sniženu 7. stupnju, ili o tzv. miksolidijskome kvintakordu (Mi5/3)." Zatim sviram spoj IV – Mi5/3 – I na klaviru i svi potvrđuju da je dobro otkriven harmonijski sadržaj dijela A.

U dijelu B valja zamijetiti da se akordi mijenju svaka dva takta. Istim se načinom kao i prethodno postupno otkriva harmonijski sadržaj, pomažući i uočenom dionicom basa (umjesto stupnjeva prvo stavljam zvjezdice) te određenjem intervala za koje se bas kreće (što unosim i u shemu). Na temelju tih odnosa i vrste kvintakorda, koja se u određenome taktu čuje, otkriva se o kojim je tonovima i akordima riječ. Miksolidijski kvintakord, koji nastupa u 3. i 4. taktu, više ne predstavlja teškoću.

Na pitanje: **A što je s uvodom***?* netko će od učenika sigurno dokučiti da uvod nije ništa drugo do dio B sažet na samo 4 takta (sjajnoga li skladateljskoga poteza, zar ne?). Koda počinje završnim taktom dijela B, ali u njemu nastupa kvintakord VI. stupnja umjesto I, iza čega slijedi još jedan takt u kojemu nastupa tonički kvintakord. Njemu se, na treću i četvrtu dobu, dodaje seksta.

Slijedi pitanje: Koliko melodijskih dionica sudjeluje u ovoj skladbi? Pozornim slušanjem već je prethodno otkrivena basova dionica u dijelu B, a učenici bi trebali i sami otkriti i kontrapunktnu dionicu donjega glasa u dijelu A, pa se i to stupnjevima može unijeti u shemu. Pri tome valja zamijetiti kako nam je pri otkrivanju drugoga glasa bitno pomoglo to što: a) ne počinju oba u isto vrijeme, b) što su melodijski različiti i c) što se ritamski međusobno nadopunjuju (ima li, zapravo, boljega uvoda u poglavlje nauka o kontrapunktu koje nosi tako suhoparan naslov: *Odnos dionica u vokalnom višeglasju*!?). Zatim se treba malo vratiti na uzorno pomicanje basa u drugome dijelu skladbe (ja ovdje obvezno ukažem na sličan razvoj basove dionice u Bachovoj glazbi, od *Aira* nadalje). Sve se to može opet unijeti u shematski prikaz pa će pri ponovnome slušanje svaki od učenika moći – prema položini svojega glasa – pjevati jednu od tih dionica.

Na kraju svakako treba dati tumačenje o zapisu glazbe ovoga tipa i s te strane istaknuti praktičnu vrijednost znanja o glazbi koje se stječe na glazbenoteorijskim predmetima srednje glazbene škole. Skadatelji glazbe, kojoj pripada i analizirana skladba, svoja djela često samo skiciraju na sličan način ili ih jednostavno izvježbaju i snime na nosač zvuka. Mnoge te skladbe doista nikada nisu ni bile zapisane notama, bar ne na način koji je u klasičnoj glazbi obveza. Stoga svi oni glazbenici koji nisu razvili mehanizam otkrivanja glazbenoga sadržaja – a žele svirati skladbe kojima notni zapis ne postoji – ovise o nama s teorijskim znanjem koje to omogućuje. (Ovdje ću dodati i nešto iz vlastita iskustva: barem sam jedan automobil zaradio zapisujući glazbu ili popravljajući aranžmane raznim glazbenicima, koji bi to zatim "prodavali" po terasama tijekom ljeta, svadbama, krstitkama ili na sličnim "gažama").

Što je najčešća posljedica takva nastavnog sata? Kao prvo, pojedini će se učenici možda ohrabriti i htjeti sami skladati slično – uvijek u razredu postoji barem jedan učenik koji već ima svoj "bend". Doći će s milijun pitanja o tome kako se to radi, tj. koji je "sistem". Odgovor mu može biti slično predavanje opisano časopisu *Theoria* br. 8 iz rujna 2006. (*Kako posuvremeniti nastavu teorijskih predmeta, III – Don't Know Why*, str. 8), zatim i osnovne upute u nizanje akorda, a kao najbolje bit će **usmjeriti ga prema teorijskom odjelu glazbene škole**, jer se sva znanja kojima je "rastavljena" skladba Help stječu baš na tome odjelu i na sličan način. Kao drugo, na sljedeći sat stižu svi učenici, na vrijeme, međusobno povezaniji i s većim interesom, da ne propuste nešto slično. A onda ih se može "dočekati" s mnogostranošću kvintakorda ili čime još dosadnijim, pa im već na sljedećemu satu na glazbenim primjerima dokazati da bez znanja o modulacijama, izvedenim baš mnogostranošću kvintakorda, ne bi bilo, primjerice, skladbe *I Will Survive* i mnogo, mnogo druge lijepe glazbe. Jer, "glazba je zvonka radost"...

Na temelju vlastita iskustva uvjeravam vas da se ovakav prikaz može održati ne samo u zaršnim razredima osnovne glazbene škole, nego i u završnim razredima općeobrazovne osnovne škole, a dobro na njega reagiraju i srednjoškolci svih razreda. Za realizaciju je potrebno imati na raspolaganju 90 minuta ili tzv. blok-sat. Ako ne vjerujete, pozovite me da ga izvedem u vašemu razredu, a možete mi i predložiti koje drugo djelo za realizaciju na opisani način.

HRVATSKI
BAROKNI
ANSAMBL

HRVATSKI BAROKNI ANSAMBL - SEZONA 2008/09

7 koncerata u pretplati u Hrvatskom glazbenom zavodu

Srijeda, 8. 10. 2008.
Les Fetes Francaises
J. C. de Mondonville, F. Francoeur, J. Ph. Rameau
Dirigent: Herve Niquet, Francuska
Solistica: Ivana Kladarin, sopran

Nedjelja, 23. 11. 2008.
La Follia
P. Locatelli, F. Geminiani, A. Vivaldi
Umjetničko vodstvo: Stefano Montanari (Italija)
Solisti: Stefano Montanari, violina
Laura Vadjon, violina

Nedjelja, 14. 12. 2008.
Noël Français
M. A. Charpentier
Dirigent: Saša Britvić
Solisti: Ivana Kladarin, sopran
Helena Lucić, mezzosopran
Ivan Turšić, tenor
Goran Jurić, bas

Nedjelja, 18. 1. 2009.
Zvuci iz salona Esterhazijevih
J. Haydn
Umjetničko vodstvo: Krešimir Lazar

Nedjelja, 15. 2. 2009.
Gentle Morpheus
G. F. Händel, H. Purcell
Umjetničko vodstvo: Laurence Cummings (Engleska)
Solisti: Tamara Felbinger, sopran
William Towers, kontratenor
Laura Vadjon, violina

Nedjelja, 15. 3. 2009.
Orpheus Brittanicus
G. F. Händel, H. Purcell
Umjetničko vodstvo: Bojan Čičić, violina
Solistica: Helena Lucić, mezzosopran

Nedjelja, 31. 5. 2009.
U počast majstoru
J. Haydn
Dirigent:Tonči Bilić
Solistica: Renata Pokupić, mezzosopran
Koncerti počinju u 20 sati.

Pretplate možete nabaviti:
na blagajni **Hrvatskog glazbenog zavoda**, Gundulićeva 6, 25. 05. 2008. - 01. 07. 2008. i 08. 09. 2008. - 24. 10. 2008. radnim danom od 10 - 12 sati i 19 - 20 sati, tel. 4830 822

na blagajni **Koncertne dvorane „V. Lisinski“**, Trg S. Radića 4, 26. 05. 2008. - 12. 07. 2008. i 01. 09. 2008. - 08. 10. 2008. radnim danom od 9 - 20 sati, subotom 9 - 14 sati
tel: 6121 166 i 6121 167
e-mail: blagajna@lisinski. hr

eventim.
YOUR PERSONAL ENTERTAINER
preko interneta, posjetom stranici **www.eventim.hr** ili **www.hrba.hr** od 26. 05. 2008.

Cijena pretplate je 350 kuna.

Čitateljima „Teorije“ koji donesu kupon iz ovog oglasa na prodajna mjesta odobravamo 20% popusta na cijenu pretplate!

Mogućnost plaćanja gotovinom, čekom do 6 rata, Euro/Mastercard i VISA kreditnim karticama (samo za kupnju putem interneta).

Za sve dodatne informacije javite nam se na e-mail: info@hrba.hr

Posjetite nas na
www.hrba.hr

KUPON

HRVATSKI
BAROKNI
ANSAMBL

HRBA i „**Teorija**“ omogućuju vam autentični barokni užitak

SEZONA 2008/09
7 koncerata

uz 20% popusta
na cijenu pretplate!

Generalni sponzor
HPB HRVATSKA POŠTANSKA BANKA | TEP | ARCOTEL ALLEGRA | Grad Zagreb | Medijski pokrovitelji Jutarnji list | HRT SLJEME FM 88.1

Epidaurus festival, CAVTAT, 28. 08. 2008. – 29. 09. 2008. www.epidaurusfestival.com
Direktorica i umjetnička voditeljica Festivala: Ivana Marija Vidović

Četvrtak, 28. 08. 2008, Terasa Vile Banac, 21:00, Svečano otvaranje Festivala, sudjeluju: Virginia Delgado (Španjolska), *flamenco*-plesačica, Petr Vit (Španjolska), klasična gitara, Azar Abou (Češka), udaraljke, Veronica Vitova (Španjolska), *flamenco*-plesačica

Petak, 29. – 31. 08. 2008, *Schola Epidaurus*, Majstorski tečaj u izvođenju *flamenco*-stila na gitari, voditelj Petr Vit (Češka/Španjolska)

Petak, 29. 08. 2008, Klaustar Franjevačkog samostana, 21:00, Otvorenje izložbe fotografija Iva Pervana, gost večeri: Zbor *Anđeli* kojim dirigira Maja Marušić

Ponedjeljak, 1.09.2008, Terasa Hotela Croatia, 20:30, koncert mladih talenata iz Dubrovnika, nastupaju: Marin Maras, violina, Đana Kahriman, violina, Iva Vukić, violina, Tomislav Previšić, glasovir, Goran Juras fagot, Alberto Frka – glasovir

Srijeda, 3.09.2008, Klaustar Franjevačkog samostana, 21:00, Gitarissimo, Viktor Vidović, gitara

Četvrtak, 4. 09. 2008, Hotel Albatros, 22:15, *Jazzy Epidaurus – Swingin' with Mozart*, Antonio de Angelis quartet (Italija)

Petak, 5. 09. 2008, Dom kulture, 19:00, Otvaranje izložbe Ante Skaramuca, Sudjeluju: Dubrovački gitarski trio, Ivana Marija Vidović, glasovir

Petak, 5. 09. 2008, Pinakoteka, 21:00, Michael Denhoff, Campanula (Njemačka): *New Sounds*

Ponedjeljak, 8. 09. 2008, Terasa Vile Banac, 21:00, Koncert iznenađenja

Srijeda, 10. 09. 2008, Terasa Vile Banac, 20:30, Večeri Tina Pattiere, uz 150-tu obljetnicu rođenja Giacoma Puccinia, sudjeluju Georgina von Benza, sopran, Marco de Prosperis, glasovir

Četvrtak, 11. 09. 2008, Terasa Vile Banac, 21:00, Koncert, Nataša Milić, glasovir

Petak, 12. 09. 2008, Terasa Vile Banac, 21:00, Koncert, Maria Corley (SAD), glasovir, gošća večeri: Ivana Marija Vidović, glasovir

Subota, 13. 09. 2008, Pridvorje: klaustar Franjevačkog samostana, 20.30, Prva opera u Konavlima, sudjeluju: Dubrovački simfonijski orkestar, Edo Mičić, dirigent, Solisti:Vedran Kocelj, trublja, Gorana Biondić, sopran, Andrejus Kalinovas (Litva), tenor, Goran Jurić, bas, program:J. Haydn, W. A. Mozart

Ponedjeljak, 15. 09. 2008, Dom kulture Cavtat, 21:00, Koncert uz 100-tu obljetnicu rođenja Oliviera Messiaena i 125-u obljetnicu rođenja Alfreda Caselle, Luisa Sello (Italija), flauta, Alberto Frka, glasovir

Utorak 16. 09. 2008. – 18. 09. 2008, *Schola Epidaurus*, Dom kulture Cavtat, Majstorski tečaj za flautiste, Luisa Sello (Italija), flauta

Petak, 19.09. 2008, Završni koncert polaznika majstorskoga tečaja flaute, 20:30

Subota, 20. 09. 2008, Dom kulture Cavtat, 20: Večer Talijanske romanse i klasične Napuljske pjesme, Trio Partenope (Italija)

Ponedjeljak, 22. 09. 2008, Dom kulture Cavtat, 20:30, Raymond Queneau: *Stilske vježbe* (40. godina izvođenja predstave), Pero Kvrgić i Lela Margitić, redatelj: Tomislav Radić

Utorak, 23. 09. 2008, Plat, terasa Hotela Astarea, 22:00, *Jazzy Epidaurus*, *Fiddler in the loop*, izvode: Luca Ciarla and friends (Italija)

Srijeda, 24. 09. 2008, Dom kulture Cavtat, 20:30, Koncert, Zagrebački solisti, Solist: Miran Vaupotić, bandoneon, na programu je i djelo *Epidaurus concerto for bandoneon & ensemble*, svjetska praizvedba

Petak, 26. 09. 2008, Dom kulture Cavtat, 11:00, E.Humperdinck / D. Petrić / Z. Niessner: *Ivica i Marica*, opera-bajka u tri slike

Nedjelja, 28. 09. 2008, Svečani koncert uz zatvaranje Festivala, 20.30h, *Puccini aeterna*, solisti iz grada Lucca (Italija), pod visokim pokroviteljstvom grada Lucca i Konzulata Republike Italije u Dubrovniku

POST FESTUM, u suradnji s Društvom za zaštitu životinja Dubrovačko-Neretvanske Županije

Utorak, 30. 09. 2008. – četvrtak, 2.10. 2008, Dom kulture Cavtat, trodnevni internacionalni susret umjetnika u Cavtatu pod zajedničkim nazivom:, Pomozimo!, sudjeluju: Goran Juras, fagot, Ivana Marija Vidović, glasovir, Manuela Šimunović, glasovir, Ana Pavlina, glasovir, Toni Kursar, rog, Lucija Pećar, sopran, Kristina Boras, glasovir, Paulina Đapo, sopran, Ilijana Korać, sopran, Ana Drobac, viola, Mladena Lasić, violončelo, Edoardo Cillari, narator, Izlažu svoje umjetničke radove: Ivana Dražić-Selmani, Marija Marusja Brautović, Antonella Iurilli Duhamel, Ante Skaramuca, Jagoda Lasić, Revija mode: Greta Gudelj, uz promociju izdanja izdavačke kuće "Akkuaria" (www.akkuaria.com). (Prihod je namijenjen Utočištu za nezbrinute životinje u Dubrovačko-Neretvanskoj Županiji).

Glazbena literatura za harmonijsku analizu
Priredila Martina Belković

Tihomir Petrović

Glazbena litaratura za harmonijsku analizu zbirka je primjera koje odabrala i priredila Martina Belković. U zbirci su homofona glazbena djela ili odlomci djela nastalih od 16. do 20. stoljeća. Sastoji se od 14 poglavlja, koja svojim sadržajem prate nastavu predmeta *Harmonija*. Među stočetrdesetak su glazbenih primjera kao prvo oni u kojima valja otkrivati vrstu, slog i položaj akorda, a na kraju oni u kojima se otkrivaju modulacije enharmonijskom promjenom povećanih akorda.

Primjeri su birani prema kriteriju maksimalne koncentracije jedne harmonijske pojave. Svako novo poglavlje uključuje i gradivo prethodnih pa, pri analizi bilo kojega primjera, učenik mora demonstrirati svo znanje kojim vlada, čime se ostvaruje namjera učitelja da učenik, bez obzira na usredotočenje na novo gradivo, ono već naučeno ne zaborav-

lja. Uz to, svako poglavlje pomalo anticipira sljedeće, otvarajući tako interes za upoznavanjem novoga gradiva, pri čemu se pokušalo paziti da iskorak ne bude prevelik. Redoslijed skladbi unutar pojedinoga poglavlja slijedi načelo postupnosti: od lakšega k težem. Primjerice, poglavlje *Kvintakordi* počinje dvjema skladbama u kojima treba analizirati slog, položaj i način spajanja kvintakorda. Slijede tri skladbe samo s kvintakordima glavnih stupnjeva, zatim nekoliko primjera s kvintakordima glavnih i sporednih stupnjeva, a tek zatim tri primjeri koji uključuju i spoj kvintakorda V. i VI. stupnja. Zbog čisto tehničkih ograničenja ovakva se postupnost nije mogla održati u svakome poglavlju.

Zbirka se može rabiti u različitim dijelovima sata. Uz obradu novoga gradiva učenici iz ponuđenih primjera mogu sami donijeti zaključke o načinu postave pojedinoga akorda ili njegova spoja s kojim drugim akordom, koja mu je uloga u harmonijskom slijedu i sl. Zbirka se naravno maksimalno iskorištava pri vježbi usvojenoga gradiva, u školi ili kod kuće, kao i pri provjeri znanja učenika.

Mnogi su primjeri cjelovita glazbena djela čime se otvara mogućnost korelacije s drugim nastavnim predmetima u glazbenoj školi, prvenstveno s predmetom Glazbeni oblici, čemu će pridonijeti i kratak Pojmovnik na kraju Zbirke. Svi su svi naslovi djela ispisani u potpunosti kao i imena skladatelja, što gotovo mami na kratke "izlete" u Povijest glazbe. Radi lakšega je čitanja vokalno četveroglasje u Zbirci zapisano u dva crtovlja, u basovskome i violinskome ključu, a djela za orkestar prikazana su u obliku klavirskih izvadaka.

Na početku je Zbirke prikaz uzorne harmonijske analize četveroglasne harmonizacije korala *Wer nur den lieben Gott laßt walten* iz kantate *Ich bin vergnügt mit meinem Glücke*, BWV 84 Johanna Sebastiana Bacha. Oznake su pritom napisane na tri načina: u nas uvriježenim oznakama sukladno teoriji stupnjeva, zatim i novijim oznakama te vrste, a uz te su i oznake prema teoriji funkcija. To što može biti poticaj da se i sve te oznake svladaju i nauče, što će olakšati pristup svoj stranoj suvremenoj literaturi s ovoga područja.

Zbirka je namijenjena svima koji žele ili moraju vježbati znanja iz harmonije. Njezina uporaba skraćuje vrijeme učenicima i učiteljima; sve je u jednoj knjizi, na jednomu mjestu, ništa ne treba tražiti ni fotokopirati, slati preko jednoga učenika drugomu i slično, što će bitno pridonijeti i kvaliteti nastave predmeta Harmonija. Pravilna uporaba Zbirke morala bi uključiti i pribavljanje nosača zvuka sa skladbama koje se u njoj navode. Budući da su primjeri u Zbirci u velikome dijelu izrazito vrijedne i stoga poznate skladbe klasičnoga repertoara, njihove izvedbe neće biti teško pronaći i u prosječnim fonotekama.

Na kraju svakako valja istaknuti i ovo: U svakome se djelu pomalo zrcali njegov autor. Čin priređivanja ove i ovakve Zbirke otkriva samozatajnu glazbenu učiteljicu stručnu i iskusnu u radu, s velikim poštovanjem i ljubavlju prema glazbi, učiteljskome pozivu, učenicima i kolegama u glazbenoj struci, kojima se Zbirka nesebično daje na uporabu.

Zbirka je veličine 17 x 24 cm, 96 str., šivanoga uveza. Po cijeni od 50 kuna može se naručiti u sjedištu Društva, HDGT, HR-10000 Zagreb, Gundulićeva 4, tel./faks: 4830-767, 4830764, ili mailom na adresu: martinabelkovic@hotmail.com; za veće narudžbe odobrava se popust.

Glazba posvuda

Judita Kovač, studentica arhitekture

Pitate li se kako godine bavljenja glazbom koriste onima koji se ne upute na Muzičku akademiju nakon završene srednje glazbene škole? Pokušat ću vam na to odgovoriti. Počnimo od onoga "najvećeg blagoslova", čitanja nota. Vjerujem da glazbeno obrazovnim ljudima to zvuči banalno, ali činjenica je da možete biti vrlo ponosni ako ste sposobni prelistati tiskane muzikalije poput jutarnjih novina i pri tome "čuti" pročitano, odlučiti sviđa li vam se ili ne. Naime, "glazba je istinski zajednički ljudski jezik" (K. J. Weber), jer ju ne morate prevoditi, i lakše je, od fraza i rečenica na stranomu jeziku, naučiti zviždati refren koje nove melodije. Osim toga, korisno je i otkriti da najbolji prijatelj uvijek pjeva za kvintu više te se zato gubi pri pjevanju s ostalima, prekrasno je moći lako uhvatiti ritam na plesu, a fantastičan je osjećaj sjesti za klavir i odsvirati nešto za sebe.

No spomenut ću i ono što nam život, iako ga sigurno obogaćuje, ne čini nimalo jednostavnijim. Sigurna sam da postoje čitatelji koji su već očajavali zbog prepoznavanja glazbene podloge koju su čuli u netom odgledanom novom filmu. Kada zahvaljujući glazbenom obrazovanju to jednom osvijestite, uočite da tužni likovi u filmovima, čim sjednu za klavir, odsviraju uvijek istog Chopina, da se isti Tiersenovi komadi koriste u raznim nostalgičnim scenama europskih filmova, da se nakon ponavljajućega tritonusa glavni lik redovito nađe u smrtnoj opasnosti, da se mirne scene prirode ozvučavaju uvijek jednim glazbalom (dok se pak široki prostori dočaravaju orkestrom) itd. Glazbeno je obrazovanima radi toga lakše predvidjeti filmske scenarije. Jednako tako ne možemo pobjeći od razmišljanja o ispravnom odabiru glazbe za reklame, glazbe na izložbama, svečanostima i sprovodima. Glazba se pojavljuje posvuda i posvuda smo je svjesni.

Jednom sam čitala o trikovima velikih trgovina da različite vrste glazbe koriste za kontrolu nad kupcima. U tzv. *rush hour* puštaju brze komercijalne hitove, zato da što brže, više i veselije kupujemo, a u onim nas ležernijim satima, kada nema gužve, baladama potiču na dulje razgledavanje i zadržavanje u dućanu. Provjerite - istina je! Ili radije nemojte, jer ćete svaki put nakon toga prilikom ulaska u dućan prvo "hvatati" vrte li album Danijele Martinović ili stare stvari *Parnog valjka*. Ne sumnjam da većina onih koji ovo čitaju svjesno registriraju svaku pozadinsku glazbu, a svi znamo da je potrebna dobra koncentracija da nas ona ne omete u onome što radimo. Zaboravite i pokušaje da se glazbom uljuljate u san. Jednom kad ju počnete razumijevati zaspat ćete tek kada ona prestane! Reinhard Mey, poznati njemački gitarist i pjesnik u jednom svom djelu pjeva o tzv. "Plätschermusik" (njem. žuboreća glazba), koju slušamo u restoranima, na aerodromima i ambulantama, te poručuje: "Ili je isključite ili pustite neka svira do daske, ali ja ovo brčkanje više ne podnosim!"

Radila sam nekoliko tjedana u jednom arhitektonskom uredu. Muzika je stalno ispunjavala prostor, kao u nekakvom zabavnom parku. Zaposlenici ureda svakodnevno uživaju u zvucima jutarnjega programa *Stojedinice*, pjevača Miše Kovača i onih s američke top-liste, ili se pak sluša glazba sa stalno istih nosača zvuka prema odabiru uredske tajnice. Sve se to još nekako može i podnijeti, ali kada zahvaljujući glazbenom obrazovanju izoštrite sluh i svijest na lijepe akorde, onakva vas glazba iritira te počinjete razmišljati i o tome kakav li dojam, uz takvu glazbu, ured ostavlja na vanjskoga posjetitelja? I koliko zapravo slušana glazba utječe na kvalitetu i količinu rada u tom prostoru?

"Glazba otkriva više nego sva mudrost i filozofija svijeta" rekao je Ludwig van Beethoven. Ja se, nakon godina provedenih u glazbenoj školi, slažem s Ludwigom i sretna sam zbog spoznaje da će me, uz najdraže moje glavno zanimanje, u svakom trenutku svakodnevice, pratiti najmilija moja, meni razumljiva, glazba.

Tihomir Petrović: Od Arcadelta do Tristanova akorda

Natalija Imbrišak

S novom školskom godinom 2008/2009. stiže nam i novo, drugo, promijenjeno i dopunjeno izdanje udžbenika iz harmonije autora Tihomira Petrovića *Od Arcadelta do Tristanova akorda* / *Nauk o harmoniji* / *Drugo, promijenjeno i dopunjeno izdanje*. Valja uputiti iskrene čestitke autoru na iznimnome trudu koji godinama ulaže u promidžbu glazbenoteorijskih predmeta, pa tako i harmonije, a koji je pretočen u ovo novo izdanje udžbenika jednoga od ključnih predmeta u obrazovanju svakoga glazbenika. Bogatstvo literature s područja harmonije sasvim sigurno pridonijet će i kvaliteti njenoga izučavanja.

Temeljena na bogatome i dugogodišnjemu pedagoškom iskustvu autora, knjiga sustavno i postupno vodi čitatelja pri upoznavanju svijeta akorda – od najjednostavnijih do onih najsloženijih, opsežući cijelo područje harmonije (dijatoniku, kromatiku i enharmonijske pojave). Tekst je jednostavan i jasan, prožet raznovrsnim glazbenim primjerima (J. Arcadelt, J. S. Bach, L. v. Beethoven, F. Chopin, C. Debussy, F. Liszt, R. Wagner, J. Lennon – P. McCartney, J. Goldsmith, J. Hendrix, R. Flack i drugi) i grafičkim prikazima, koji omogućavaju potpuno razumijevanje teksta određenoga poglavlja. Svako je poglavlje popraćeno i nizom zadataka za vježbu, što olakšava uporabu knjige u nastavi.

Posebno težište stavljeno je na početna poglavlja osvjetljavajući tako fenomen trozvuka iz svih kuteva, da bi njegovo razumijevanje bilo čvrst temelj za gradnju daljnjih spoznaja. Autor vrlo vješto i nenametljivo mjestimice anticipira nove sadržaje u poglavljima u kojima oni još nisu u fokusu našega promatranja (primjerice, neakordne tonove u poglavlju o kvintakordima). Na taj način omogućava čitaocu potpuniji analitički pristup umjetničkoj glazbenoj literaturi i razumijevanje glazbenoga doživljaja u potpunosti. Knjiga će početniku pružiti jasne, jezgrovite i lako razumljive informacije, proširiti vidike onima koji već imaju neke spoznaje, a također izvrsno poslužiti svim glazbenicima koji će, baveći se bilo kojim vidom interpretacije glazbe, zaželjeti razjasniti sebi (ili drugima) određenu glazbenu ideju u notnome tekstu ili jednostavno prisjetiti se zaboravljenih detalja iz ovoga područja.

Uz Sadržaj udžbenik ima i abecedno Kazalo pojmova koje bitno skraćuje vrijeme potrage za tumačenjem kojega pojma. Uz to je i popis glazbenih djela na koja se tumačenja pozivaju, kojim se olakšava potraga za nosačima zvuka s djelima iz kojih su primjeri izvučeni.

Od Arcadelta do Tristanova akorda / *Nauk o harmoniji* / *Drugo, promijenjeno i dopunjeno izdanje* Tihomira Petrovića bit će stoga siguran putokaz u rukama učenika glazbenih škola, studenata glazbe, predavača glazbenoteorijskih predmeta, a zatim i svih zainteresiranih glazbenika. Zbog svih svojih kvaliteta taj će udžbenik ispuniti i očekivanja samoukih glazbenih amatera.

Knjiga je veličine 17 x 24 cm, 208 str., šivanoga uveza. Po cijeni od 100 kuna može se naručiti u sjedištu Društva, HDGT, HR–10000 Zagreb, Gundulićeva 4, tel./faks: 4830-767, 4830-764, ili mailom na adresu: tihomir.petrovic@inet.hr; za veće narudžbe odobrava se popust.

Pripreme za "Drugi život Dore Pejačević"

Recenzija monografije Koraljke Kos: *Dora Pejačević*. Zagreb: MIC KDZ, 2008.

Snježana Miklaušić-Ćeran

Odabravši za ovaj prilog naslov "Pripreme za "Drugi život Dore Pejačević" posegnuli smo za naslovom posljednjega poglavlja u monografiji Koraljke Kos "Dora Pejačević", promoviranoj u Hrvatskome društvu skladatelja 5. ožujka ove godine na 85-u obljetnicu smrti skladateljice. Tom prigodom monografiju su opširno predstavile urednica Jelena Vuković i autorica Koraljka Kos, iz čije uvodne "Riječi čitatelju" saznajemo nekoliko važnih podataka o nastanku ove monografije namijenjene široj čitalačkoj publici. Životom i opusom Dore Pejačević bavi se muzikologinja Koraljka Kos već više desetljeća, pa je tako prvu monografiju objavila 1982. na hrvatskome jeziku, a 1987. na njemačkome jeziku. Podatke za životopis Dore Pejačević temeljila je na istraživanju arhivskih izvora, dok je prosudbi glazbene ostavštine Dore Pejačević prethodila iscrpna muzikološka analiza na temelju koje je bilo moguće pokušati odrediti mjesto skladateljice Dore Pejačević u kontekstu hrvatske glazbe 20. stoljeća. Budući da je riječ o zapaženom i značajnom opusu nastalom u vrijeme Moderne (između 1890. i 1920. godine), autorica monografije Koraljka Kos priredila je jednostavnije izdanje s kojim je, kako sama kaže, "(...) željela ovom popularnom knjigom (ovdje u drugom, nadopunjenom hrvatsko-engleskom izdanju) približiti skladateljicu širim krugoviam ljubitelja glazbe i predstaviti je u iozemstvu. (...)" Ove godine predstavljeno je, dakle, drugo popularno izdanje monografije o Dori Pejačević, gotovo deset godina poslije prvoga izdanja, koje je o 75-oj obljetnici skladateljičine smrti objavio isti izdavač-Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb.

Uočivši neke propuste i nedostatke u prvome, također dvojezičnom hrvatsko-engleskom izdanju, autorica Koraljka Kos ponudila je novu monografiju proširenu s velikim prilogom pod naslovom "Dora Pejačević – životni put". U prvome izdanju životi put Dore Pejačević prikazan je usputno, u bilješkama na širokim marginama stranica, a težište je, kao i u novome izdanju, ostalo na stvaralaštvu Dore Pejačević. Iako su njeni prvi skladateljski pokušaji namijenjeni glasoviru, Koraljka Kos nas, slijedeći možda svoj afinitet prema solopopijevci, uvodi u glazbenu ostavštinu Dore Pejačević s poglavljem "Solo pjesme i pjesme za glas i orkestar", nastavljajući s poglavljima "Skladbe za glasovir", "Komorna djela" i "Djela za orkestar". U svim nabrojanim poglavljima Koraljka Kos pokazuje svoje izvrsno poznavanje skladateljičina opusa na temelju čega je mogla odrediti vrijednost njenih mladenačkih skladbi, kao i onih posljednjih stilski zaokruženih, izričući na kraju i slutnju kako, da je Dora Pejačević poživjela dulje od nepunih 38 godina, njen "Umjetnički put (...) ne bi zastao i da se krug njene stvaralačke putanje ne bi zatvorio samozadovoljnim ponavljanjem jednom pronađenih rješenja. (...)"

U glavnome tekstu monografije učinjene su tek neznatne izmjene u odnosu na prvo izdanje iz 1998. Drugi dio u prvom i drugom izdanju monografije "Dore Pejačević" čine "Prilozi" od čega su identični "Popis djela Dore Pejačević", "Izabrana bibliografija" i "Bilješka o autorici". U prvom izdanju slijedi prilog "Nova izdanja", a u drugom izdanju prilog "Nova notna izdanja", dok je iz ove godine objavljene monografije izostao prilog "Diskografija", a dodano je "Kazalo". Budući da su prilozi i prvoj i drugoj monografiji kompakt-ploče različita sadržaja,

navedeni su naslovi i interpreti. Izostavljanje popisa dostupnih zvučnih snimaka skladbi Dore Pejačević umanjuje mogućnosti za "Drugi život Dore Pejačević", jer je šira čitateljska publika uskraćena za podatke o snimkama koje bi mogla nabaviti i češće slušati, povećavajući tako popularnost skladateljice čiji su Koncert za glasovir i orkestar snimili prije nekoliko godina inozemni interpreti.

Monografija je tiskana na Kunstdruck-papiru čime je omogućena bogata likovna oprema. No, ni u ovom kao ni u prvom izdanju nisu izbjegnuti neki nedostaci. Odustalo se od stavljanja notnih primjera preko autorskoga teksta, prelamanja fotografija i objavljivanja njihovih polovica na parnim i neparnim stranicama, od "ukrašavanja" margina s fotografijama bez legendi, kao i od prijeloma fotografija po sredini pri čemu su izgubljeni neki značajni detalji. Većina fotografija odabrana je i za izdanje iz 2008. godine. No, unatoč promišljenijem rasporedu čini se dosta nepretnim rješenje u poglavlju "Djela za orkestar", u kojem se objavljene fotografije ne odnose na djelo o kojem se govori. Raspored simfonijskih koncerata održanih 5. i 6. veljače 1916. na kojem je praizveden Koncert za glasovir i orkestar Dore Pejačević smješten je na margini stranice i potpuno je nepregledan u odnosu na njegovu nalovnu stranicu koja se nalazi u dijelu predviđenom za tekst. Unutar istoga poglavlja ("Djela za orkestar") nalazi se fotografija Dore Pejačević i supruga Ottomara von Lumbea, koja tematski pripada poglavlju "Dora Pejačević – životni put". U podacima o monografiji na posljednjoj stranici navedeni su prevoditelji na engleski jezik Nina Helen Antoljak i Graham McMaster što upućuje na zaključak kako je njihov udjel ravnopravan. Budući da je u prvome izdanju monografije kao prevoditeljica na engleski jezik navedena samo Nina Helen Antoljak, postavlja se pitanje je li njen prijevod preuzet neizmijenjen što se može zaključiti u odnosu na tekst Koraljke Kos, pa je Graham McMaster preveo samo životopis ili su oba prevoditelja zajednički prevela poglavlje o životu Dore Pejačević i već ranije prevedeni tekst. Bez obzira na mali font (slova) u donosu na prvo izdanje, nova monografija Koraljke Kos o Dori Pejačević sigurno će pronaći put do široke čitateljske publike i pridonijeti njenoj popularnosti. Najavljena u prvome izdanju kao prva u nizu od šezdeset monografija pod naslovom "Hrvatski glazbenici" doživjela je i svoje drugo izdanje prije monografija posvećenih drugim skladateljima. Stoga bi model popularizacije opusa Dore Pejačević (s dva izdanja monografije) možda trebalo primijeniti i na popularizaciji opusa brojnih drugih hrvatskih skladatelja koji i dalje očekuju svoje muzikologe-istraživače i izlazak iz zaborava.

Skladatelj, pedagog i dirigent Josip Vrhovski. Uz 25-u obljetnicu smrti

Recenzija monografije Marijane Pintar: *Josip Vrhovski: skladatelj, dirigent, pedagog*
Čakovec: Centar za kulturu Čakovec, 1997.

Snježana Miklaušić-Ćeran

Životni put toga svestranoga, ali zaboravljenoga glazbenika i promicatelja hrvatske glazbe završen je 19. travnja 1983. u Zagrebu. Ime Josipa Vrhovskog uvršteno je u "Leksikon jugoslavenske muzike" objavljen samo godinu dana dana nakon njegove smrti. U koncepciji glavnoga urednika toga priručnika, dr. Krešimira Kovačevića, Josip Vrhovskom pripalo je – sudeći prema duljini priloga – skromnije mjesto u odnosu na njegova suvremenika Tihomila Vidošića, ili nekolicinu skladatelja mlađega naraštaja, a zabilježeno je ovo:

"VRHOVSKI, Josip, kompozitor i zborovođa (Črečan, Međimurje, 20. II. 1902 – Zagreb, 19. IV. 1983). Studij kompozicije završio 1933. na Muzičkoj akademiji u Zagrebu (F. Dugan, B. Bersa). God. 1934–45. srednjoškolski profesor u Zagrebu, 1945-51. direktor Muzičke škole i dirigent kazališta u Varaždinu, 1951–53. profesor Muzičke škole i operni dirigent u Splitu i 1953–63. direktor Muzičke škole i dirigent Gradskog orkestra u Karlovcu. Od 1963. živio u Zagrebu. (...)"

Već iz ove skice životopisa Josipa Vrhovskog razvidno je da bismo cjelovitiju sliku o njegovu djelovanju kao skladatelja, zborovođe, nastavnika, dirigenta i ravnatelja glazbenih škola u čak dva grada u Hrvatskoj – Varaždinu i Karlovcu – mogli steći putujući od Varaždina do Splita istražujući arhivsku građu škola i kazališta u kojima je radio. Tu sliku mogli bismo upotpuniti i istraživanjem podataka sačuvanih u arhivima pjevačkih društava kojima je ravnao ne samo u Zagrebu među kojima su "Rodoljub", "Sloga", "Branimir", Prvo hrvatsko pjevačko društvo "Zora" iz Karlovca, društvo "Zagreb", Grafičko kulturno-umjeničko društvo "Ognjen Prica", idr.

Na takvo zanimljivo, virtualno putovanje uputila se muzikologinja Marijana Pintar pišući 1991, uoči Domovinskoga rata, diplomsku radnju o Josipu Vrhovskom, koristeći prije svega dostupne arhivske izvore i novine iz fundusa Nacionalne i sveučilišne knjižnice. Godine 1997. njena je radnja pod naslovom "Josip Vrhovski : skladatelj, dirigent, pedagog" objavljena u izdanju Centra za kulturu u Čakovcu i do danas je ostala uzor sjajno provedenoga istaživanja izvora koji govore o primalaštvu njegova opusa i djelovanja u različitim glazbenim sredinama u Hrvatskoj. Poticaj odabiru ove teme za diplomsku radnju iz muzikologije bio je, kako kaže sama autorica, jedan manje opsežan seminarski rad posvećen samo nekolicini skladbi iz bogate skladateljske ostavštine pod naslovom "Šest mješovitih zborova Josipa Vrhovskog".

Odmak od nekoliko godina od završetka studija do pisanja monografije omogućio je autorici dodatna istraživanja i uvrštavanje novih podataka kojima je upotpunjen prvonapisani tekst, o čemu je Marijana Pintar zbilježila u "Uvodu" monografiji o Josipu Vrhovskom:

"Povijest hrvatske glazbe stavila je Josipa Vrhovskog u rubriku prosječnih skladatelja dodijelivši mu nekoliko šturih biografskih rečenica i tu ga ostavila. To nije nimalo neobična sudbina kad se uzme u obzir činjenica da ima i značajnijih skladatelja koji još nisu došli na red za temeljitu stručnu obradbu i vrednovanje. U slučajevima takvih skladatelja njihov vlastiti opus izborio se za status svoga tvorca. Istraživati ličnost skladatelja za čiji opus se zna da nije preživio strogu selekciju vremena, a pri tome još uvijek ne posegnuti za metodom muzikološke analize njegove glazbe kao jedinom koja bi ga eventualno mogla izvući iz anonimnosti, bio je svojevrstan izazov."

Prihvativši taj izazov ponudila je Marijana Pintar stručnom, ali i najširem čitateljstvu do danas jedinstveno napisanu monografiju o glazbenoj djelatnosti Josipa Vrhovskog koristeći – uvjetno rečeno – "sekundarne" izvore, tj. pisanu riječ sačuvanu i pohranjenu na različitim dokumentima. U pogledu obavljenog istraživanja, načina sustavne obrade i iznošenja podataka, te nužnog znanstvenog aparata, monografija Marijane Pintar po svemu je uzoran rad. Jednostavan rječnik i logičan slijed misli u rečenicama čine ovu knjigu prihvatljivom i onim čitateljima koji nisu usko vezani uz muzikologiju kao znanstvenu disciplinu, a poželjet će možda nešto više doznati o jednome od niza "zaboravljenih" hrvatskih glazbenika.

VELIKA DVORANA

LISINSKI SUBOTOM 2008./2009.

- **Subota, 4. 10. 2008.**
  NJEMAČKI SIMFONIJSKI ORKESTAR IZ BERLINA
  DEUTSCHES SYMPHONIE ORCHESTER BERLIN
  Ingo Metzmacher, dirigent, **Nikolaj Znaider**, violina
  Program: D. Detoni, J. Brahms, I. Stravinski

- **Subota, 18. 10. 2008.**
  PROJEKT BACH - Christian-Pierre la Marca, violončelo, **Madjid Khaladj**, udaraljke
  Program: J. S. Bach

- **Subota, 8. 11. 2008.**
  NACIONALNI ORKESTAR GRADA TOULOUSEA
  ORCHESTRE NATIONAL DU CAPITOL DU TOULOUSE
  Tugan Sokhiev, dirigent, **Nelson Freire**, glasovir
  Program: O. Messiaen, C. Saint-Saëns, S. Rahmanjinov

- **Iznimno utorak, 18. 11. 2008.**
  MARTHA ARGERICH & MISCHA MAISKY
  Program: L. van Beethoven, E. Grieg, O. Messiaen, D. Šostakovič

- **Subota, 29. 11. 2008.** - uz 150. obljetnicu rođenja G. Puccinija
  G. PUCCINI: LA RONDINE (Lastavica) - Nikša Bareza, dirigent
  Zbor Hrvatske radiotelevizije, Simfonijski orkestar Hrvatske radiotelevizije

- **Subota, 20. 12. 2008.**
  ČAROLIJA HARFE
  Xavier de Meistre, prvi harfist Bečke filharmonije
  Mirjam Lučev Debanić, **Dijana Grubišić-Ćiković**, **Mirjana Franić**, **Marija Mlinar**, harfa
  Domonkos Héja, dirigent
  Dunavski simfonijski orkestar mladih (Danubia Ifjúsági Szimfonikus Zenekar)
  Program: M. Malecki, H. Renié, C. Debussy, M. Ravel, C. Debussy, A. Ginastera

- **Subota, 31. 1. 2009. - *Termin je promijenjen!***
  MAJSTORI ORGULJA - Ljerka Očić, orgulje
  Stanko Arnold, trublja, **Branimir Slokar**, trombon, **Borna Šercar**, **Marko Mihajlović**, udaraljke
  Program: A. Valente, J. S. Bach, H. Meyer, J. Clarke, G. Holst, B. Papandopulo, P. Eben, J. F. Michel

- **Subota, 14. 2. 2009.** – uz 250. obljetnicu smrti G. F. Händela
  DUELLI AMOROSI - LAURENCE CUMMINGS & HRVATSKI BAROKNI ANSAMBL
  Laurence Cummings, čembalo i umjetničko vodstvo
  William Towers, kontratenor, **Ivana Kladarin**, sopran

- **Subota, 21. 2. 2009.**
  BOBBY McFERRIN & ORKESTAR MINHENSKOG RADIJA
  MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTER

- **Subota, 14. 3. 2009.**
  ZAGREBAČKI KVARTET – 90. godina, Krešimir Špicer, tenor, **Zagrebački solisti**
  Program: Nagrađeno novo djelo hrvatskog skladatelja, D. Šostakovič, C. Monteverdi, E. Elgar

- **Iznimno srijeda, 22. 4. 2008.**
  MARISS JANSONS & SIMFONIJSKI ORKESTAR BAVARSKOG RADIJA
  SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS
  PROGRAM: J. Brahms, R. Wagner, R. Strauss

- **Subota, 25. 4. 2009.**
  KENT NAGANO & SIMFONIJSKI ORKESTAR IZ MONTREALA
  ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE MONTRÉAL
  Program: C. Debussy, R. Strauss

POSLIJE KONCERATA RAZGOVORI S UMJETNICIMA I ZABAVNI PROGRAM S PLESOM

KONCERTI NA DAR

- **Subota, 15. rujna 2008.**
  KONCERT LAUREATA povodom 50. obljetnice dodjeljivanja nagrade Milka Trnina
  Simfonijski orkestar Hrvatske radiotelevizije u suradnji sa Hrvatskim društvom glazbenih umjetnika

- **Subota, 13. prosinca 2008. i 4. travnja 2009.**
  KONCERTI IZ AKADEMSKOG CIKLUSA MUZIČKE AKADEMIJE U ZAGREBU