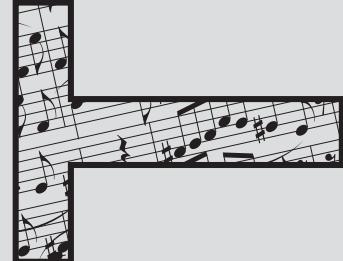
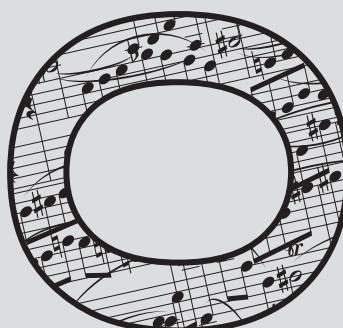
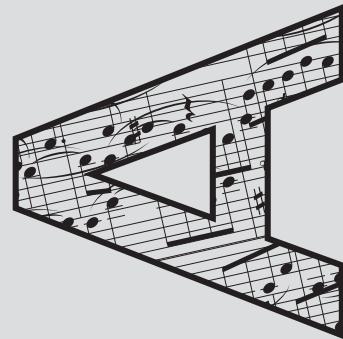


Objavljuje: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara HDGT, Gundulićeva 4, HR-10000 ZAGREB • www.hdgt.hr • MB 1353721 • žiro-račun: 2360000-1101500068 • Urednik: Tihomir Petrović, tihomir.petrovic@inet.hr • Članci se objavljaju u pristgom obliku uz nužno izjednačavanje jezičnih standarda i naziva stručnih pojnova • Grafički urednik: Slavko Križnjak • Naklada: 2000 primjeraka • Izlazi najmanje jednom godišnje • Cijena: 20 kn • ISSN 1331-9892

Sadržaj

Popijevka Jurice sakupljača	2	Bruno Bjelinski.....	31
Carl Dahlhaus i Hans Heinrich Eggebrecht		Tihomir Petrović	
Što je glazba?.....	3	Chopinova polifonija	33
Tihomir Petrović		Jakša Zlatar	
Alida Jakopanec		Aktivnost slušanja glazbe po ERR sustavu	40
Zbirka primjera za solfeggio u		Vesna Martić	
srednjoj glazbenoj školi	5	Pisanje i čitanje za stjecanje kritičkog mišljenja	
Tihomir Petrović		kod djece u nastavi glazbene kulture	41
Zbirka Hrvatske crkvene popijevke.....	7	Vesna Martić	
Tihomir Petrović		O Planu i programu za srednju	
Metodički postupci u nastavi Harmonije	10	glazbenu školu.....	42
Martina Belković		Tihomir Petrović	
Dani teorije glazbe 2009.	11	Fibonaccijevi brojevi i zlatni rez	43
Tihomir Petrović		Neven Jurić	
Grafički prikaz odnosa akorda	14	Simbolika Fibonaccijevih brojeva	45
Tihomir Petrović		Neven Jurić	
Harmonijski dijagrami	19	Teorija ugađanja glazbala.....	46
Tihomir Petrović		Krešimir Cindrić	
O lutnji i njezinim tragovima u Hrvatskoj.....	20	Glazbena slušaonica u Puli	51
Antun Mrzlečki		Boris Vučina	
Bach na lutnji i gitari	24	Pisni Atanazija Jurjevića (obradio Miho	
Antun Mrzlečki		Demović) i napjevi iz zbornika <i>Cithara</i>	
Predstavljamo članove Društva		<i>octochorda</i> (obradio Tihomil Horvat)	
Damir Bedrina, <i>Musiklehrer</i>	27	u izvedbi Pjevačkoga kvinteta Horvat	
Tihomir Petrović		i gambista Augustina Mršića.....	52
O suradnji s Visokom školom za crkvenu glazbu i		Tihomir Petrović	
glazbenu pedagogiju u Regensburgu te Referatom		Pjevački kvintet Horvat	54
za crkvenu glazbu biskupije Passau.....	30	Tihomir Petrović	
Tihomir Petrović		Ponuda nakladničke kuće <i>Sveti glazba</i>	54



Molba ravnateljima škola:

Ako vam okolnosti poslovanja otežavaju plaćanje ovoga časopisa, lijepo vas molim da ga ne vraćate, nego jednostavno zanemarite račun napisan na poleđini adrese, a časopis neka ostane na **dar školskoj knjižnici** ili ga proslijedite najbližoj mjesnoj knjižnici. Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara opstaje i jača zahvaljujući poticanju ljubavi prema glazbi i glazbenome obrazovanju, čemu ovaj časopis svojim sadržajem pridonosi. (ur.)

Na ovome se mjestu u prethodnim brojevima časopisa mogla čitati odgojno-obrazovna priča s pjevanjem *Maja, Juraj i zlatna ribica*. Priča je završila u prošlome broju, a njezinim se simpatizerima na radost objavljuje još jedna dječja popijevka istoga autora. U ovoj je riječ o sakupljačkim navikama, a autoru je priče bila je aktualna u nastavi u prvoj razredu *Solfeggia*. Umjesto povika "što to imaš pod klupom?" autor popijevke, Tihomir Petrović, svojim bi učenicima dopustio da na kraju sata međusobno razmjenjuju sličice životinjskoga carstva, marke i sve drugo što bi se našlo u njihovim kolekcijama, što je bila i prigoda da se nauče nove riječi: unikat, duplikat (duplici, u žargonu), triplikat, hobi itd. Naravno, tu je "privilegiju" trebalo zaslužiti aktivnim sudjelovanjem na satu *Solfeggia*, pjevanjem ove i drugih popijevaka te vježbi...

Popijevka Jurice sakupljača

Tekst, glazba i aranžman: Tihomir Petrović

Ja skupljam marki-ce, sli-či-ce i znački-ce, pa vas mo-lim

1. po-gle-daj-te u svo-je la-di-ce.

2. po-gle-daj-te u svo-je la-di-ce. Sva-ku tre-bam bi-la pr-va,

duplić i-li tri-pli-kat. Svi već zna-ju za moj ho-bi da-ru-je me sto-ga svak!

Ja - skupljam marki-ce, sli-či-ce i znački-ce, pa vas mo-lim po-gle-daj-te u svo-je la-di-ce.

znački-ce, pa vas mo-lim po-gle-daj-te u svo-je la-di-ce.

Upisnica u Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara

Ime i prezime: _____

Stručna spremi i stečeni naziv: _____

Radno mjesto i naziv ustanove: _____

Adresa na koju želim primati obavijesti: _____

Mjesto i poštanski broj: _____

Elektronička adresa: _____

U _____, dana _____ Potpis člana: _____

Upisninu od 100 kuna uplatite na žiro-račun Zagrebačke banke broj: 2360000-1101500068, a potvrdu o uplati pošaljite poštom na adresu:

HDGT, Gundulićeva 4, 10000 ZAGREB

Carl Dahlhaus i Hans Heinrich Eggebrecht

Što je glazba?

Tihomir Petrović

Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara završilo je još jedan velik projekt. U Biblioteci Društva, koju uređuje Tihomir Petrović, kao deseti je naslov objavljen prijevod knjige *Što je glazba?* Carla Dahlhausa i Hansa Heinricha Eggebrechta, dvaju najznačajnijih muzikologa 20. stoljeća. Knjigu je s njemačkoga prevela Maja Petrović, a uredio i terminološke dvojbe razriješio akademik Nikša Gligo.

Knjiga je objavljena uz potporu Ministarstva kulture Republike Hrvatske. Knjigu *Što je glazba?* Hrvatsko je društvo glazbenih teoretičara objavilo pridružujući se obilježavanju desete obljetnice smrti Hansa Heinricha Eggebrechta (1919-1999) i dvadesete godišnjice smrti Carla Dahlhausa (1928-1989).

Uz najavu projekta akademik Nikša Gligo prikazao je knjigu ovim riječima: "Knjiga *Što je glazba?* objavljena je 1985. godine kao 100. knjiga u znamenitoj seriji Džepne knjige iz muzikologije koju je uređivao Richard Schaal. Zamoljena su tada zasigurno dva najveća živuća muzikologa, Carl Dahlhaus i Hans Heinrich Eggebrecht, da na prikidan način potraže odgovor na pitanje iz naslova. Autori su se dogovorili o netipičnoj strukturi knjige kao o dijaloškome diskurzu. Kroz ukupno deset poglavlja oba su autora (koje se u narednome izlaganju strukture knjige navodi kao CD, odnosno HHE) 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 "izvangelabno"?; 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?. Lako je zamijetiti da je tematizacija knjige naslovima poglavlja dvosmjerna: Tematska područja su s jedne strane oslonjena na stalna pitanja što ih postavlja filozofija glazbe i estetika glazbe od samih početaka, s druge su pak strane one određenim diskurzivnim strategijama usidrena u suvremenosti. Tako je odgovor na pitanje iz naslova knjige, koje se ponavlja u posljednjem poglavlju, prepusten potpunoj otvorenosti diskurza, tj. samome se čitatelju prepusta da se na temelju ponuđenih odrednica kroz prethodna poglavlja sam pokuša uključiti u pokušaj odgovora na to pitanje. Knjiga je bitan doprinos visokoj razini muzikološko-znanstvenoga dikurza u 20. stoljeću i bez njezina je poznavanja posve nemoguće u njemu sudjelovati."

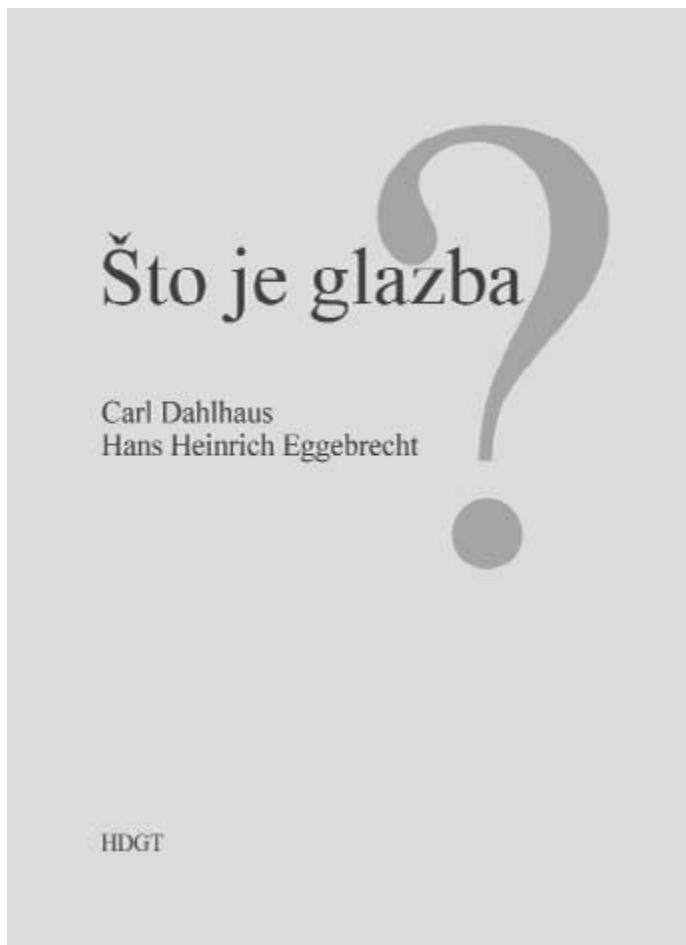
Najbolja najava knjige svakako je predgovor urednika, akademika Nikše Gliga, koji je, kako i sam u svojem tekstu navodi, imao čast i sreću izravno učiti od autora knjige, radi čega je baš on i bio najbolja osoba koja se mogla i uspjela nositi s tako zahtjevnim djelom i prijevod mlade i neiskusne no u dosadašnjim projektima Društva pouzdane prevoditeljice urediti i objelodaniti knjigu. Evo njegova uvodnog teksta, nadam se kao odličnoga poticaja da se za posegne za knjigom *Što je glazba?*:

Pitanja bez odgovora?

Kada bacimo pogled na sadržaj ove knjige, odabir tema po naslovima poglavlja možda će potaknuti dvije vrste reakcije.

Upitati ćemo se: "Pa što se još o tome može reći?"

Ili: "Zanimljivo je zasigurno što te dvije mudre glave još imaju reći o temama koje od pamтивjeka prate misao o glazbi, kako onu teorijsku, normativnu, tako i onu muzikološku, znanstvenu."



Vrsta reakcije zasigurno će odrediti i način čitanja: Ili ćemo tražiti ponavljanje tzv. "općih mesta" ili pak nastojati otkriti ma koju vrstu nazora koju bi se – pogotovo ako nam je poznat znanstvenički habitus oba autora – dalo odrediti kao bitni spoznajni napredak.

No *Što je glazba?* nije knjiga za jednokratno čitanje. Za njom ćemo iznova posegnuti svaki put kada budemo šire ili uže promišljali teme koje su navedene u sadržaju, a ponekad će nam moći poslužiti i kao neka vrsta priručnika, primjerice ako se iz ma kojega drugog ugla bavimo promišljanjem pitanja što je postavljeno u naslovu.

Forma dijaloga, koja nije eksplisitna samo u VII. poglavlju, nužna je, ne zbog uredničke odluke, nego baš zbog osobito specifičnih razlika u intelektualnim refleksijama oba autora. Riječ je doista o dva najveća muzikološka uma iz druge polovice 20. stoljeća. No bez obzira na to iz koje "škole", iz kojega "konteksta" dolazili, razlike su u njihovim misaonim sustavima mnogo veće od podudarnosti, što ih baš i čini posebno zanimljivim sugovornicima, i bez obzira na to što se ponekad razlike u stavovima čine potpuno oprečne.

Imao sam čast i sreću izravno učiti i od Carla Dahlhausa (1928-1989) i od Hansa Heinricha Eggebrechta (1919-1999). Kada je, štoviše, objavljeno prvo izdanje te knjige (1985), boravio sam kod Eggebrechta u Freiburgu i. B. kao stipendist Zaklade "Alexander von Humboldt", tako da sam iz prikrajka imao mogućnost slijediti reakcije Eggebrechtovih kolega i doktoranata te Eggebrechtovе odgovore na te reak-

cije. Dopadali su mi se njegovi cinični i otresiti stavovi (čak i kada nije imao posve pravo), posljedica njegove krajne isključivosti. Nije samo Dahlhausova prerana smrt uvjetovala moju sve veću priklonjenost Eggebrechtu, s kojim sam na razne načine vrlo plodonosno surađivao sve do njegove smrti, unatoč opće slike o njemu kao o zapravo vrlo konzervativnome muzikologu kod kojega ja, tobože, "nisam imao što tražiti". Doista se Dahlhaus mnogo više od Eggebrechta bavio područjima kojima sam se i ja bavio (i još se uvijek bavim!). No njegova mi se "tehnika relativiziranja" i tada činila, a i danas mi se čini, mnogo manje plodonosnom od Eggebrechta gorljiva zauzimanja za svoje stavove ma koliko oni prividno konzervativni bili. Naime, Dahlhausov diskurs možda je i izazivao suprotstavljanje, no – koliko god ono argumentirano bilo – "samu stvar" uvijek je ostavljalo nepomučenom. Eggebrechtov je diskurs, naprotiv, posve isključiv (čak – ako se hoće – i po njegovoj konzervativnosti, naprimjer u gorljivu ograničenju pojma glazbe na samo zapadnoeuropsku umjetničku glazbu, što mu se najčešće predbacivalo¹), no svako se malo pojavi nekakav ispuh kroz koji će prostrujiti nešto sasvim zapanjujuće, nevjerojatno. Evo primjera iz ove knjige: Na kraju III. poglavlja, u kojem raspravlja o komplikiranoj kategoriji izvanglazbenoga, balansirajući između svojih vlastitih odrednica, *mathesisa*, emocije i *harmonie*, Eggebrecht će naizgled rezignirano zaključiti: "Možda je danas postalo dvojbeno je li cijeli svijet *harmonia* koja se kao takva javlja u glazbi. No cijeli svijet jest potencijalno muzabilan [musikabel]." To djeluje šokantno, zar ne? Zašto? Zato što se tu iznenada, no kontekstualno opravdano, kao svojevrsna subverzija potkrala zapravo prikrivena pozitivna aluzija na Cagea: "Sve je glazba, ako za nju imamo uši." O tome se u nekoliko navrata i raspravljalio s Eggebrechtom. Dopustio je, naravno, tu mogućnost kao posljedicu "slobodnoga čitanja"!

Moguće je postaviti pitanje aktualnosti knjige, primjerice s obzirom na problem jedne jedine Glazbe ili mnogih različitih glazbi (u množini!) koji se otvara već u prvom poglavlju. Od osamdesetih godina 20. stoljeća, kada je problem odnosa između jednine i množine postao i znanstveno (ponajprije terminološki) relevantan, pojave u prilog množini nepregledno su se namnožile. (Prisjetimo se naprimjer elektroničke glazbe, pojma čije se značenje bitno razlikuje s obzirom na

¹ To naprimjer čini Bruno Nettl u natuknici "Music" u *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 17 (London: Macmillan Publishers, 2002², str. 432).

pojave sredinom i krajem 20. stoljeća!) Možemo se zapitati tiču li se determinante pojma (ili pojmove) u ovoj knjizi i tih novih vrsta glazbe. A tu treba biti izuzetno oprezan jer se za ljubav terminološke determinacije ne smije opet upasti u klopku da se kao "ne-glazba" eliminira sve ono što se ne podudara s odrednicama definicija. Drugim riječima: *Što je glazba?* podrazumijeva množinu kao pojam bez granica, što na različitim mjestima u knjizi dokazuju refleksije o trivijalnoj, salonskoj i popularnoj glazbi kod oba autora. Vjerojatno je iskustvo konteksta njemačkoga govornog područja tu odigralo presudnu ulogu, jer se baš u dobu nacional-socijalizma izdašno baratalo pojmovima koji negirajućim prefiksima drastično eliminiraju određene ideoološki nepočudne pojave, tako i određene vrste glazbe.

Što je glazba? knjiga je koja se strastveno nudi, ali se teško otvara. Da bi je se otvorilo u svim njezinim mnogoznačnostima, potreban je izuzetan čitateljski napor, dubokokoncentrirano opetovanje čitanje, posezanje za najčešće neimenovanim referencijama.³ Taj će se ulog zasigurno isplati! No ne tako da će odjednom bljesnuti, zasjati odgovor na pitanje kojim je knjiga naslovljena. To će jasno napomenuti sām Eggebrecht na početku svojega posljednjeg priloga u knjizi u kojem on, prije Dahlhausa, još jednom poseže za pitanjem iz naslova: "Ali ja ni od sebe samoga nisam želio očekivati da u prethodnim tekstovima – premda slijede određen smjer – naslovno i završno pitanje naše knjige tako sročim da ovdje samo treba sakupiti ono što je rečeno i što znakom zbrajanja daje zbroj iz kojega onda proizlazi što je glazba."

Dakle, na čitatelju je da sroči odgovor na pitanje "Što je glazba?". I to će onda nužno biti **njegov vlastiti** odgovor. Ja osobno još uvijek ne znam što je glazba! Ili – a ovo neka je *hommage* Hansu Heinrichu Eggebrechtu – znam, ali samo za sebe. (Nikša Gligo)

Knjigu *Što je glazba?* po cijeni od 100 kn možete naručiti na adresu:

HDGT, Gundulićeva 4, 10000 ZAGREB

Tel.: (01) 4830-767, 4830-764, tihomir.petrovic@inet.hr

² Usp. npr. diplomski rad Marte Blažanović na Odsjeku za muzikologiju Mužičke akademije Sveučilišta u Zagrebu pod naslovom *Nova elektronička glazba. Estetički i društveni konteksti popularno glazbene avangarde desetih godina* (Zagreb, 2006).

³ Tako se naprimjer VII. dijalosko poglavje o glazbenoj sadržini neće uopće moći razumjeti ako čitatelj pokraj sebe nema notni tekst Beethovenovih sonata na koje se tu precizno referira.

Kada srce kaže: *Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara*, trećina se članova uopće ne upita: A članarina?

Tihomir Petrović, predsjednik Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara

Teško mi je razjasniti zašto moram toliko preklinjati da se plati članarina. Godišnje se prikupi jedva dvije trećine od ukupnoga iznosa. Budući da je to jedini siguran priliv sredstava, bez toga se ne može. Taj se dio uglavnom troši na časopis. Za knjige iz biblioteke Društva vrijedi ovo pravilo: Svaki je od naših autora sam u potpunosti financirao svoje tiskovine. Za prijevode strane literature povremeno uspijem izvući kakvu pomoć od Ministarstva kulture Republike Hrvatske. Tako je za knjigu *Što je glazba?* stigla pomoć u iznosu od 8.000 kuna, na čemu najsrdačnije zahvaljujem, no to je bila tek četvrtina potrebnoga iznosa, a ostatak se nimiruje iz blagajne Društva, u koje vrlo sporim tempom vraća od prodaje knjiga.

Ovom progodom najsrdačnije zahvaljujem Gradskom uredu za kulturu Grada Zagreba na potpori od 10.000 kuna, koje smo primili za objavljivanje časopisa *THEORIA* br. 10, čime su u potpunosti pokriveni troškovi njegove distribucije.

I zato opet molim, preklinjem: Ili platite članarinu ili se ispišite sami, kako ste se i upisali. Nije pošteno da pojedini primaju i časopis i knjige, a da to plaćaju samo neki. Ako vam to što se šalje nije potrebno, molim vas sami mi to javite.

Ako se, dakle, smekšate pod mojim vapajima, molim vas da članarinu uplatite poštanskom uplatnicom na broj žiro-računa: **2360000-1101500068**, ali svakako upišite svoje ime na listić, da se zna tko je uplatitelj. Članarina možete uplatiti i gotovinom u sjedištu Društva, Zagreb, Gundulićeva 4.

Alida Jakopanec

Zbirka primjera za solfeggio u srednjoj glazbenoj školi

Osvrt priredio Tihomir Petrović

Alida Jakopanec, nastavnica bogatoga iskustva u predavanju svih teorijskih predmeta na Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog u Bjelovaru, priredila je iznimno praktičnu zbirku primjera za solfeggio u srednjoj glazbenoj školi. Tiskano izdanje priručnika, koji je već godinama kolao po Hrvatskoj u obliku fotokopija, financirala je Glazbena škola Vatroslava Lisinskog u Bjelovaru, obilježivši time 125. obljetnicu glazbe u Bjelovaru i 50. obljetnicu osnutka Srednje glazbene škole. Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara uvrstilo je knjigu u svoju biblioteku, pri-druživši se poduhvatu dizajnom izdanja i pošiljanjem knjige članovima. Izražavam čestitke Gradu Bjelovaru, Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog u Bjelovaru i Alidi Jakopanec, i ističem ovaj primjer kao uzor.

Autorica je primjere skladala prema klasičnim glazbenim uzorima. No, zanimljivošću melodijskog razvoja, bogatom ritmikom te preglednošću oblika mnogi od njih nadilaze uobičajene "primjere iz literature", pod čime se misli na skladbe (ili dijelove skladbi) afirmiranih skladatelja. Tako se u njezinu priručniku gotovo na svakoj stranici nude mala umjetnička djela, što je svakako promišljen čin motivacije učenika i svjedoči o spremnosti autorice da odgovori na potrebe suvremene glazbene pedagogije.

Pričučnik je organiziran prema područjima, a ne po razredima. Za svaku je pohvalu dovitljivost autorice, zahvaljujući čemu se pojedini primjeri zamjenom predznaka rabe dvostrukog: u jednome durskom i njemu istimenom molskom tonalitetu. Slična se dovitljivost manifestira i kod modulacijskih primjera, koji su skladani tako da se svi primjeri s lijeve stranice knjige mogu nastaviti u svaki od primjera s desne stranice. Time je broj mogućih primjera za vježbu solfeggia mnogo veći od broja napisanih redaka. U priručniku nema stranica izdvojenih samo za ritamske primjere. Potrebu za njima (koju, naravno, ne bi valjalo pot-puno zanemariti, iako na ovoj razini glazbenoga obrazovanja ritamski primjeri nemaju tako važnu ulogu kakvu su imali u osnovnoj glazbenoj školi) zadovoljiti će ritamsko čitanje napisanih melodijskih primjera. Raznolikost je ritmike i metrike u primjerima izrazito velika i bez traga schematiziranja, što je također za svaku pohvalu.

U Zbirci je tristotinjak melodijskih primjera i intervalskih vježbi, u violinskom, basovskom i trima c-ključevima pa po koncepciji Zbirka u potpunosti odgovara nastavnom programu za srednju glazbenu školu. Dovoljno je sadržajna za višegodišnju uporabu u nastavi solfeggia u srednjoj glazbenoj školi, a pojedine će primjere učenici moći rabiti i kao soprane za vježbu nauka o harmoniji. Osim toga, zbirka će naroči-

Alida Jakopanec

Zbirka primjera za solfeggio

u srednjoj glazbenoj školi



to biti korisna svima onima koji se pripremaju za studij glazbe. Ovim se priručnikom već godinama služim u nastavi i iskreno ga preručam svima. Cijena je priručnika 50 kuna, a pri narudžbi većega broja primjera moguće je popust i do 40 %. Narudžbe prima:

HDGT, Gundulićeva 4, 10000 ZAGREB

Tel.: (01) 4830-767, 4830-764, tihomir.petrovic@inet.hr

ili izravno autorica Alida Jakopanec u Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog u Bjelovaru, Vatroslava Lisinskog 1, 43000 BJELOVAR

Tel.: 043 243-416, glazbena-skola-vl@bj.hinet.hr

Peti dani teorije glazbe, rujan – listopad 2009.

Sve obavijesti i raspored bit će objavljeni na **www.hdgt.hr** te poslani elektroničkom poštomi svima koji su na već tim putem primali obavijesti.

Molim sve članove Društva i druge zainteresirane da se jave na adresu

tihomir.petrovic@inet.hr zato da bi se i njihove adrese našle na listi za obavještavanje.

Hrvatske crkvene popijevke

Zagreb, HDGT, 2009.

Pr. 1

Zdravo, Djeko (416/762)

Tekst: P. Perica; Napjev: A. Smolka (Poljska)

73

1. Zdra-vo, Dje - vo, svih mi - lo - sti pu - na, vje - čnog
(D)V

sun - ca o - gr - nu te sjaj. O - ko če - la zvje - zda - na ti kru - na, ispod no - gu ste - nje pa - kla
(D)V

zmaj. Raj-ska Dje - vo, kra - lji - ce Hr - va - ta, na - ša Maj - ko, na - ša zo - ro
(D)V

zla - ta, o - da - nih ti sr - ca pri - mi dar, pri - mi či - ste lju - ba - vi nam žar.
(D)IV Ms

Zbirka Hrvatske crkvene popijevke

Osvrt priredio Tihomir Petrović

U lipnju ove godine objavljeno je drugo izdanje zbirke *Hrvatske crkvene popijevke*. U zbirci je osamdesetak popijevaka koje rado pjeva Hrvatska crkva. Napjevi su prepisani iz liturgijskog priručnika *Slavimo Boga* (glavni urednik Mato Leščan, Frankfurt/M – Zagreb, 1993) i hrvatske liturgijske pjesmarice *Pjevajte Gospodu pjesmu novu* (glavni urednik Mo. Izak Špralja, Zagreb, 1985), uz neznatne prilagodbe i pojednostavljenja. Uz svaku su popijevku u ovoj Zbirci i brojevi te iste popijevke u dva spomenuta vrela (SB/PGPN), jer je zadaća ove Zbirke da prema njima vodi, a ne da ih zamjeni. Među hrvatskim popijevkama u Zbirci ima i nekoliko stranih, koje su se tijekom vremena u potpunosti sjedinile s našim repertorijem. Drugo je izdanje Zbirke prošireno s nekoliko popijevaka pa su promijenjeni brojevi popijevaka u odnosu na prvo izdanje, a ispravljene su i pogreške u notama, tekstovima i rasporedu popijevaka, te je za pojedine odabran prikladniji tonalitet. Na završetku je dodana uskrsna popijevka *Radujte se, kršćani*, koja se, iako je ne navode prethodno spomenuta vrela, čvrsto ukorijenila u crkvenom pjevanju u nas te mi učinila vrlo prikladna za kraj Zbirke.

Ideja za Zbirku nastala je 1996/97. u Pazinu, tijekom Međunarodnoga seminara za crkvenu glazbu, koji je organizirao Damir Bedrina, naš član prestavljen u ovome broju časopisa. Seminar je bio namijenjen svima onima koji sviranjem ili pjevanjem sudjeluju u misnom slavlju i koji su iznimnom voljom i trudom željeli ubrzano usvojiti glazbeničke vještine i znanja. Za njih i njima slične, crkvene popijevke u Zbirci obrađene su vrlo jednostavno pa će im lako pristupiti i svirači manje vještih prstiju, kao i oni kojima je crkvena glazba samo blagdanska radost, a ne profesionalni cilj.

U jednostavnosti nije se zanemarila kvaliteta i harmonijska raskoš, nužna da bi pratnja bila poticaj pučkom pjevanju. Još i više, u obradama se nastojalo istaknuti nježnu ljepotu napjeva, da bi, kao minijature za klavijaturna glazbala, lakše osvajale srca te potaknule zanimanje ne samo za svladanje glazbeničkih vještina nego i za sam glazbeni nauk, koji takve obrade omogućuje. Time se ova zbirka razlikuje od sličnih, što bi se moglo shvatiti kao znak mojega podagoškog stremljenja i zbirci, uz odgojnju, dati i toliko željenu glazbeničko-obrazovnu vrijednost.

Svaka je popijevka obrađena kao zaokružena oblikovna cjelina pa ima kratku predigru, odijeljenu od napjeva dvostrukom taktnom crtom. Završetak uvijek valja svirati i kao međuigru između kitica teksta, jer se često tek u njemu iznosi prava kadanca. U obradama se bez završetaka između kitica može svirati predigra.

Među napjevima nekoliko je gregorijanskih korala, ritmiziranih uz više ili manje česte promjene mjere. Ova će krutost i sputanost sigurno zasmetati kakvu istančanom uhu, ali će mnogim sviračima i pjevačima u početku olakšati pristup, nakon čega se možda odluče i posegnuti za drugom stručnom literaturom te uputiti prema vještini pravilnije izvedbe gregorijanskoga korala.

Za ovako velik i značajan projekt potražio sam recenzente svih profila. Među njima su i docenti iz Međunarodnog seminara za crkvenu glazbu, koji se održavao u Pazinskom kolegiju u četiri akademске faze, od 1996. do 1998. Tu je, kao prvo, fra Ivo Peran, prema čijim su savjetima popravljene i sitne pojedinosti u tekstovima popijevaka. Tu su zatim orguljaši Eduard Kancelar i Eugen Sagmeister, orguljaš i crkveni glazbenik iz Njemačke, a zatim i moj učitelj (Andelko Klobučar), prijatelji i kolege (Emin Armano i Miroslav Martinjak) i – što me posebno raduje – moji učenici (Natalija Imbrisak, Ante Knešaurek i Martina Belković), na čemu svima sručno zahvaljujem. Riječi mnogih prema čijim je savjetima zbirka dotjerana navedene su u Zbirci.

Prvo izdanje zbirke *Hrvatske crkvene popijevke* (Zagreb: HDGT, 2000) objavljeno je uz financijsku potporu *Tatjana Grgich Family Foundation*, USA. O tome postoji lijepa i poučna priča. Jedan je moj znamac, Amerikanac, gospodin Tatjana Grgić u Kaliforniji darovao tri pjemarice koje sam do toga doba objavio (*Svim na zemlji, Uskrsnu Isus doista i Zdravo, Djevo*), da bi iz njezine fondacije lakše dobio sredstva za svoj projekt vezan uz dopremu računala u škole u Hrvatskoj. Gospodin Grgić, čija je kćer glazbenica, toliko su se te pjesmarice dopale, da me pri jednom od svojih dolazaka u Hrvatsku nazvala. Sreli smo se i tijekom razgovora ponudila mi je pomoći u realizaciji sličnih projekata. U to je doba ova Zbirka bila pred završetkom i sve se samo po sebi složilo.

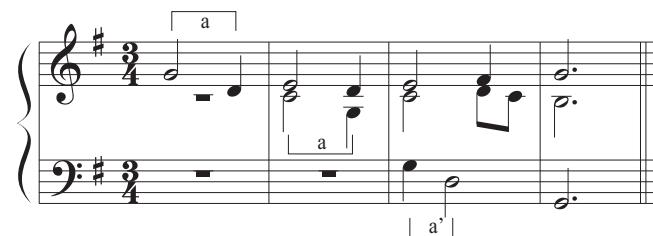
Kako su služiti Zbirkom u glazbenom obrazovanju?

Napjeve sam harmonizirao nastojeći lijepim spojevima akorda ugoditi slušateljima i, naročito, pjevačima te im olakšati učenje napjeva i kretanje kroz njih. Tako se u harmonizacijama našlo i obilje sekundarnih dominanta, a nađu se i sekundarne subdominante, napuljski sekstakord, miksolijski kvintakord i molska subdominanta. Ta činjenica oduzima Zbirci stilsku homogenost no, s druge, ta dimenzija mojih harmonizacija daje Zbirci i željenu obrazovnu vrijednost, jer sve popijevke mogu poslužiti kao dobri predlošci za harmonijsku analizu, naročito u predblagdansko vrijeme. Takva će njihova uporaba pridonijeti i boljemu odnosu prema sadržaju, jer će učenici temeljitim upoznavanjem tih napjeva trajnije uči u njihovo okrilje.

Pri analizi uočava se i mnoštvo neakordnih tonova. Oni uglavnom “čuvaju” ritam, tj. trebali bi navesti pjevače da ne žure i ne “srljavaju bez mjere”, naročito na završetcima formalnih cjelina. Pojedini će mi možda uputiti prigovor da sam katkada i pretjerao s neakordnim tonovima, no pri pratnji pučkoga pjeva no baš velika koncentracija određenih harmonijskih pojava čini te oobrade prikadnima za harmonijsku analizu (v. pr. 1, u kojem su označeni akordi koji izražavaju sekundarnu subdominantnost i dominantnost, prohodni su tonovi zaokruženi, izmjenični ukvadračeni, a zaostajalični utrokučeni.).

Ni kontrapunktna dimenzija nije zaboravljena, naprotiv. Svaka popijevka započinje kratkim uvodom, u kojem se tehnikom imitacije javlja melodijski napjeva, v. pr. 2, uvod napjeva *U to vrijeme godišta*.

Pr. 2.



U tome se primjeru treći nastup ritamski mijenja no skok za kvartu silazno potvrđuje da je riječ o slobodnoj imitaciji teme, a time se lijepe pripreme nona dominantnoga nonakorda kao uzlazna zaostajalica na decimu pa se i na tu harmonijsku pojavu može skrenuti pozornost.

Slobodna je imitacija razvidna i u uvodu napjevu *O Betleme, grade slavni*, v. pr. 3. Za uvod se koristi prva rečenica napjeva, koja se za potrebu imitacije u basu i altu skraćuje.

Oj pastiri, čujte novi glas

(216/827)

Napjev iz Bačke

2. Kod Betlema sve je spavalo,
kad se nebo čudno zasjalo.
Anđel s neba sletio,
porod je navijestio:
E, Djevice, e, ružice,
porod čiste Djevice
sred betlemske štalice!

Moj Isuse

(137/245)

Tekst: I. Šarić; Napjev: V. Žganec

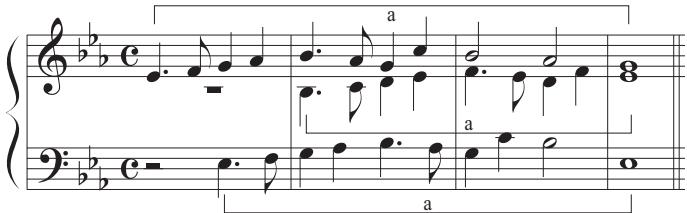
2. Moj Isuse, otvaram ti usta svoja,
da sve čuješ što mi želi duša moja.

3. Moj Isuse, otkrivam ti srce svoje,
prijestolje da sveto nađeš u njem svoje.

4. Moj Isuse, uzdižem ti bolne oči,
zvijezdo moja, svjetli meni u toj noći.

Ljubiteljima crkvene glazbe preporučamo i časopis ***Musica Sacra*** (gl. ur. Alojzije Prosoli) koji objavljaju nakladnička kuća ***Sveta glazba d.o.o.*** i ***Udruga Prosoli – Sveta glazba***. Uz svaki se broj časopisa prilaže po jedan nosač zvuka nakladničke kuće ***Sveta glazba d.o.o.*** Po cijeni od 50 kuna časopis možete naručiti na adresi: ***Udruga Prosoli – Sveta glazba***, Argentinska 4, 10090 ZAGREB, tel./faks/mob.: 01/4673-842, 091/2810-820. (ur.)

Pr. 3

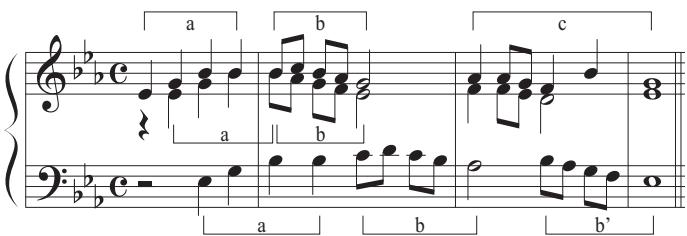


U tome se slučaju kvarta (preko oktave) na početku četvrte dobe prvoga takta uzima za uzlaznu zaostajalicu i rješava uzlaženjem u tercu (preko oktave). Učenicima bi pri analizi trebalo skrenuti pozornost da je to sasvim suprotno od rješenja zaostajalica u Palestrininu stilu, koji je sastavni dio školskoga nauka o kontrapunktu. To je odlična progoda da se ukaže na ovo: Učenici moraju upoznati normu (pravila vokalne polifonije) da bi prepoznali odstupanje od te norme (slobodne interpretacije tih istih pravila), i time učvrstili spoznaju o stilu.

Valja skrenuti pozornost i na kontrapunktno spajanje početka i završetka napjeva, koje je ostvareno u obradi napjeva *Oj pastiri, čujte novi glas* (v. pr. 4). Segmetni skladbe označeni A i B svaki se za sebe mogu još podijeliti na manje segmente, koji se zatim međusobno kombiniraju kroz obradu. U toj je obradi pokazan i najčešći način nastakna kode – iz završne fraze napjeva. No pritom valja uočiti i skupinu šesnaestinki koja podsjeća na početni dio napjeva. Na sličan su način skladane i kode drugih obrada.

Složeniji se postupak imitacije nudi u uvodu obrade napjeva *Radujte se, narodi* (v. pr. 5).

Pr. 5



Tema nastupa od prve dobe, no odmah započinje i od druge pa nakon toga i od treće, što se – radi velike ritamske gustoće i činjenice da tema započenje od naglašene pa zatim od nenaglašene dobe, dakle gdje ju ne očekujemo – jednostavno ne čuje. No taj se imitacijski postupak jasno uočava i valja ga istaknuti i osvijestiti, što se može iskoristiti za uvod u opis i navođenje sličnih pojava u glazbi 20. stoljeća.

Uz ponešto je slobode obrada napjeva *Moj Isuse* postala kanon u oktavi (v. pr. 6). Napjev se može razdijeliti na 4 melodijska segmenta (a, b, c, d). Slobodnom imitacijom segmenta a i citiranjem segmenta b napravljen je uvod. Kanonsku imitaciju u nastavku ostvaruju vanjske dionice, a unutarnja slobodna dionica pritom pridonosi točnjem osjećanju harmonijskoga razvoja. Bit će zanimljivo s učenicima istražiti sve kompromise koje sam pri obradi učinio da se kanonska imitacija ostvari, kao i odstupanja koja su pritom učinjena u odnosu na pravila nastupa i rješenja disonanci u baroknome kontrapunktu, kako ih se iznosi u školskome programu (u tome je kontekstu dobro ukazati i na kambijatu u srednjemu glasu u 4. taktu).

Kome je Zbirka namijenjena?

Zbirka je prvenstveno namijenjena za **crkvenu uporabu**. U pojedinim se crkvama pjesmarice pred misu iznose na klupe, da se pjevači lakše prisjetе riječi napjeva.

Zbirka će odlično poslužiti i **polaznicima vjeroučenika pjevanja** za upoznavanje s glazbenim blagom Hrvatske crkve. Naime, pratnja se

pjevanju u tim prigodama gotovo u pravilu ne povjerava profesionalnim orguljašima, koji se služe kojim od tiskanih kantuala ili dobro samostalno harmoniziraju napjev sukladno stečenom znanju o glazbi, nego tu pratnju često izvode sami vjeroučitelji, bez dovoljno glazbenoga znanja i vještine. Zanemarivanje kvalitete pri harmonijskoj pratnji pjevanja djeci i mlađima srozava i ugled same glazbe, čime se vjeroučenike odvaja i od pjevanja i tih napjeva. Ta odbojnost može ići tako daleko, da vjeroučenici napuštaju "svoju" crkvenu glazbu i napjeve svojih roditelja se te okreću k sve popularnijim modernim duhovnim šansonama. Te su šansone zavodljivo skladane u duhu popularne glazbe, a pratnja je u njima istaknuta označenim akordima, najčešće jako dobro promišljenim i znalački odabranim, pa vjeroučenicima zvuči dopadljivije, tim više jer im se u šansonama podilazi i ritmom te gitarom, kao svojevrsnim sinonimom "popularne glazbe". Crkvena se glazba ne može i ne treba natjecati s popularnom ni s duhovnim šansonama – ta točno se znade gdje je kojoj od njih mjesto – no crkvena glazba kojom želimo poticati vjerski zanos ne smije biti od popularne lošija i ružnija baš u toj harmonijskoj kvaliteti. Zapravo, baš pozorno odabrani akordi i briga za harmonijsku dimenziju mogu crkvenoj glazbi osnažiti djelovanje.

Sve obrade iz Zbirke mogu odlično poslužiti i u **općim školama**, gdje se gotovo uvijek nađe koji učenik sposoban odsvirati napisane note na klavijaturnom glazbalu.

Zbirka može veliku i pozitivnu ulogu imati i u **glazbenim školama**, ne samo u kulturnoškom i praktičnom smislu, nego i u glazbeno-obrazovnom smislu, jer je prikladna **za harmonijsku, kontrapunktnu i formalnu analizu**. I ne samo to. Obrane su gotovo uvijek troglasne i neće biti teško izvoditi ih i na tri glazbala, pa se lako mogu rabiti i **za komorno muziciranje učenika te pripremu božićnih, uskrsnih i sličnih blagdanskih koncerata**. S malo vještine lako ih se može pretvoriti i u vokalno troglasje pa se mogu izvoditi **kao troglasje sastavljeno od dvaju ženskih i jednoga muškoga glasa**, što je gotovo najčešći sastav u razrednoj nastavi *solfeggia*.

Zbirka će odlično poslužiti i **za kućno muziciranje u blagdansko vrijeme**.

Zbirka se po cijeni od 50 kn može naručiti na adresi:

HDGT, Gundulićeva 4, 10000 ZAGREB

Tel.: (01) 4830-767, 4830-764, tihomir.petrovic@inet.hr

Pri narudžbi veće količine moguć je popust do 40%.



VOKALNA AKADEMIJA

ŠKOLA ZA ZBOROVODJE
Prva u Hrvatskoj!

Detaljne obavijesti možete pronaći
na našoj webstranici

www.vokalna-akademija.com

Metodički postupci u nastavi Harmonije

Martina Belković

Nakon završene Muzičke akademije, većina mladih profesora glazbene teorije ima i više nego dovoljno znanja harmonije da se može s lakoćom nositi s gradivom koje propisuje Nastavni plan i program. Po teškoće nastaju kod određivanja što je u gradivu bitno i kako to gradivo rasporediti. Kad se i ta prepreka nekako savlada, nakon nekog vremena dolazi do zasićenja i faze u kojoj svi satovi izgledaju isto – malo rješavamo zadatke i malo ili još malo manje sviramo – i to je to. Ovaj tekst nastaje u nadi da je autorica izasla iz te faze i ušla u razdoblje kreativnosti u radu.

U nastavi glazbe najvažnija je – glazba. Stoga je najlogičnije da se na satovima Harmonije treba čuti puno glazbe, lijepe i kvalitetne glazbe koju su skladali znomeniti skladatelji. Primjeri iz glazbene literature (posebno oni popularniji) korisni su u uvodnom dijelu sata, jer kod učenika pobudjuju interes za ono što će se dogadati kasnije. Pomoću tih primjera možemo i obraditi novo gradivo (promatrati postavu akorda, način spajanja, njihov slijed itd.), ponoviti već usvojene činjenice i pravila ili ih koristiti u nastavi harmonije na klaviru – izdvojiti neki čest, lijep ili neobičan slijed akorda, koji zatim možemo transponirati, primijeniti u modulaciji i slično. Skladbe sa šifriranim basom mogu biti interesantne pri vježbanju, bilo da ih učenici rekonstruiraju pismeno ili harmonizacijom toga šifrirana basa na klaviru. Takvim se skladbama može lako ostvariti korelacija s nastavom Povijesti glazbe – učenici mogu bolje shvatiti, osjetiti i doživjeti razdoblje baroka. Lijep i jednostavan primjer je *Kanon Johanna Pachelbela*. Harmonijski gledano skladba je temeljena na nizu od osam kvintakorda koji se na način ostinata ponavljuju tijekom kompozicije. Taj je *Kanon* moju sadašnju generaciju teoretičara zabavljao satima. Nakon što su analizirali, zapisali i naučili svirati taj niz akorda, silna želja im je bila sustići izvođače tijekom izvedbe. To nije bio nimalo lak zadatak jer smo bili na samom početku njihova školovanja (riječ je o kvintakordima sporednih stupnjeva), no njihov je smijeh za mene bio divan “kontrapunkt” temi *Kanova*.

Glazba se može i skladati, a ne samo analizirati – skladanje malih glazbenih rečenica, perioda, dvodijelnih ili trodijelnih (ABA) formi koje se mogu ostvariti već kroz dvadesetak akorda učenicima predstavlja veliko zadovoljstvo, a nastavu Harmonije povezuje s nastavom Glazbenih oblika. Ovdje bih voljela naglasiti i socijalni moment – zajedničko uvježbavanje, a zatim i izvođenje tako nastale skladbe drugoj skupini učenika (primjerice, teoretičari prezentiraju svoj rad obligatistima na zajedničkom satu solfeggia) ili na kakvom školskom koncertu bez sumnje će unijeti novu kvalitetu u razrednu atmosferu. Sličan se postupak “svečane izvedbe” drugoj skupini vršnjaka može primijeniti na bilo koji zadatak (bas, sopran) koji se izradi tijekom sata, doživljaj zvuka kakvega gudačkog ili puhačkog sastava (to i ne mora uvijek biti kvartet; ako nisu nazočna glazbala koja pokriva sve napisane dionice, pojedina se može i pjevati, kako je to bilo u davno doba, što je opet sjajna poveznica s Povijesti glazbe) učenicima može biti posebno zanimljiv.

Pravila i činjenice – normativno znanje, koje su sastavni dio poučavanja predmeta Harmonija također se mogu usvajati i ponavljati na razne načine. U nastavi se najčešće koristi metoda razgovora – učitelj postavi pitanje na koje učenici više ili manje uspješno odgovaraju. Pri tome je najveća kočnica strah od krivog odgovora, pa postoji opasnost da se razgovor svede na onog jednog učenika koji uvijek sve zna. Na se-minaru Čitanje i pisanje za kritičko mišljenje sam naučila jednu metodu kojom se upravo taj strah od pogreške ljeći namjernim pravljenjem pogrešaka. Na početku sata – prije nego smo saznali bilo što osim naslova nastavne jedinice se učenike potakne da sastave popis novih pravila. Ta

će pravila oni pokušati sami osmisli na temelju dosadašnjega glazbenog iskustva, dakle na temelju sličnosti s već usvojenim gradivom, ali ne treba ni zanemarivati “intuicijska” pravila, dakle ona za koje učenici nemaju posebnih objašnjenja, nego im se jednostavno čine logičnima. Naravno da će biti i točnih i pogrešnih pokušaja i da će se na kraju sata nakon obrade novoga gradiva ponovo skrenuti pozornost na taj popis i zapisati točna pravila. Nakon nekoliko takvih “vježbi pogadanja” dolazi do njihova “igranja” gradivom, a ta je “zaigranost” izazvana osjećajem slobode (dopuštenja da se bude u krivu).

Pri sistematizaciji gradiva korisni su grafikoni, tablice, dijagrami (primjerice, Vennov dijagram za usporedbu dva slična pojma), učenici mogu izraditi plakate koji se zatim izlože u razredu kao podsjetnici (no koje ćemo sakriti tijekom provjere znanja). Rad na tekstu iz udžbenika, priručnika ili koje stručne knjige također može biti jedan od načina obrade novog ili ponavljanja već usvojenoga gradiva (vrlo je koristan za brzu provjeru maloprije spomenutih “intuicijskih” pravila). Takav način rada je bolje primjenjivati tek povremeno jer ima nedostatak – ne sadrži dovoljno glazbe. Istu tvrdnju (nedostatak glazbe) možemo izreći i o nastavi harmonije na klaviru, iako iz potpuno drugih razloga. Frustriranost i osjećaj bespomoćnosti i iscrpljenosti nakon svega nekoliko taktova zadatka je nešto s čime smo se svi susreli bilo kao učenici, studenti ili nastavnici. Prema mojoj je iskustvu izvođenje primjera na klaviru najosjetljiviji dio nastave harmonije i ovdje je nastavnikov stup na najvažniji.

Jednostavno je pobrojati što bi sve trebalo svirati – kadence, sekvence, zadatke (soprane i basove), modulacije. Nešto je teže objasniti kako učenike ospozobiti da sve to uspiju realizirati.

Vrlo je važno izdvojeno pripremiti spojeve raznih akorda. Dobar primjer je spoj kvintakorda V i VI stupnja, što je vjerojatno najčešće spominjani spoj u gradivu predmeta Harmonija. Njega ćemo samostalno izvježbati u svim položajima i slogovima, a tek onda uključiti u kadencu I – IV – V – VI – IV – V – I. Postupnost u iznošenju gradiva se ogleda i u sljedećem primjeru: kvintsekstakord II. stupnja se može vježbati u malim kadencama I – IV – II^{6/5} – I (pri čemu se lijepo čuje dodana seksta), te u kadenci I – II^{6/5} – V – I (sada je taj akord obrat septakorda svog stupnja). Te se kadence zatim mogu i sjediniti u I – II^{6/5} – V(8-7) – VI – IV – II^{6/5} – I.

Posebno su vrijedne i kratke formule (nizovi od svega nekoliko akorda – poput onog s prohodnim kvartsekstakordom ili terckvartakordom kojim povezujemo kvintakord i sekstakord istog stupnja) koje se zatim koriste pri sviranju po diktatu, izradi modulacija ili sviranju primjera. U nastavi je ključan osjećaj uspjeha kod učenika (a samim time i nastavnika). I baš zato su te male formule tako spretne – jer u kratkom vremenu i uz malo truda daju rezultate, što i jest (nažalost?) slika vremena u kojem živimo – što brže i lakše do cilja.

Brzina je često uzrok lošeg sviranja – učenici uglavnom sviraju brže nego što misle. To rezultira “bienalskim” izvedbama zadataka prepunih pogrešno odsviranih akorda koje učenici ponavljaju po nekoliko puta popravljajući ih “po sluhu”. Ne podizati prste s tipaka klavira sve dok ne znamo kamo ćemo ih spustiti (sve dok u mislima ne vidimo sljedeći akord) traži puno strpljenja, ali je način sviranja koji treba usvojiti kao korisnu naviku.

Sviranje se može oživjeti rastavljanjem akorda, te ritmiziranjem istih (više ideja može se naći u knjizi Tihomira Petrovića: *Od Arcadelta do Tristanova akorda / Nauk o harmoniji / Drugo, promjenjeno i dopunjeno izdanje*, Zagreb: HDGT, 2008, str. 54). Takvi postupci mogu rezul-

tirati skladanjem instrumentalnih preludija, čiji uzor možemo potražiti u skladbama Johanna Sebastiana Bacha (primjerice, 12 malih preludija ili zbirka Dobro ugođeni klavir). Takve "uzorne" skladbe sastavljene od niza akorda mogu se nakon analize naučiti napamet (ili neki njihov dio ukoliko ne postoji dovoljno volje ili vremena da se nauči cijela skladba), tvoreći tako dio harmonijskog vokabulara koji će učenici koristiti u daljem radu.

Jedna od prednosti Harmonije u odnosu na neke druge predmete u glazbenim školama je mogućnost kombiniranja raznih oblika rada – skupna nastava, rad u parovima i individualna nastava se vrlo jednostavno mogu izmjenjivati tijekom sata. Primjerice, nakon zajedničke izrade zadatka, dio učenika će samostalno (ili u paru) izrađivati sličan zadatak, a dio vježbati harmoniju na klaviru (kasnije će se grupu zamijeniti). Iako svirati klavir može istovremeno samo jedan učenik, ostatak njegove grupe također može aktivno sudjelovati (pomagati ili samo promatrati i pamtiti). Ovako nekako bi izgledalo vježbanje modulacija u troje: jedan učenik osmišljava i svira, a ostali mu pomaju ako je potrebno, nakon toga drugi učenik doslovno ponovi istu modulaciju (vježba memorije – ovdje je dobrodošla pomoć učenika

koji je već svirao), a zatim treći učenik ponavlja isti niz akorda, ali u različitim tonalitetima (vježba transpozicije). Pomoć nastavnika je što manja – nastavnik je organizator rada, a centar zbivanja prepusta učenicima. I pri obradi novoga gradiva se razred može podijeliti u grupe (parove) što je posebno spretno ukoliko se novo gradivo obrađuje analizom nekog glazbenog djela. Svaka grupa će na kraju procesa prezentirati zaključke ostatku razreda, nakon čega će se svi zaključci objediniti.

Postupnost (pravljenje niza malih koraka), raznolikost i partnerstvo u odnosu učitelj – učenik (a ne: učitelj daje, a učenici pasivno primaju znanje) ključne su riječi koje me vode kroz nastavni proces. Žao mi je što ne postoji više stručne literature iz područja metodike i nadam se da će ovaj tekst biti poticaj kolegicama i kolegama da na sličan način podijele sa svima zainteresiranim vlastita iskustva.

Na kraju bih ipak voljela naglasiti da svi navedeni postupci ne vrijede ništa i neće donijeti nikakve rezultate ako odnos nastavnika i učenika nije korektan, a atmosfera u razredu nije radna, ali i opuštena – i ja sam zahvalna svim mojim profesorima koji su me svojim primjerom naučili kako da to i postignem.

Dani teorije glazbe 2009. – ponuda predavanja

Tihomir Petrović

Osnivajući Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara u članku 6 Statuta Društva zapisao sam: "**Svrha i cilj Društva je promicanje teorije glazbe, unapređenje nastave teorijskih glazbenih predmeta, ...**" S tom sam namjerom u proteklih dvanaestak godina održao stotine predavanja vezanih uz teoriju glazbe. Bilo je tu stručnih predavanja za glazbene učitelje ili učenike glazbenih škola, što je poznat način stručnoga usavršavanja. No veći je dio bio popularno-poučno-zabavnog tipa, što je u nas, ako je riječ o teoriji glazbe, prilično rijetka kategorija. Uzore takvima predavanjima možemo pronaći u govorima Leonarda Bernsteina (1918-1990) uz koncerte, u kojima bi tumačio djelo prije njegove izvedbe (ciklus *Young People's Concerts*). "Gutao" sam u mладости snimke tih koncerata, a i danas rado učim iz njih. Bernstein bi pritom teatralno ispričao obilje stručnih podataka o djelu (koji su inače obvezni sadržaj koncertnih programa) sastavljenih u zanimljivu priču, začinjenu osobnim i ležerno izgovorenim te katkada i duhovitim komentarima. Još bolji uzor bili su mi nastupi danskoga glazbenika i zabavljača Victora Borgea (1909-2000). Ugledavajući se u navedeno, potaknut i sasvim osebujnim stilom održavanja nastave prof. Bruna Bjelinskog (1909-1992), s vremenom sam izgradio svoj predavački stil. Kako ga god opisali, od njega je mnogo više koristi nego štete. Moj je osnovni cilj demistificirati teoriju glazbe i pokazati čemu ona doista služi, uz dozu zabavnosti koja pridonosi dobrom osjećanju slušatelja, stvaranju ozračja u kojem su bolje uči i lakše pamti te učvršćuje odluka trajnoga poboljšanja odnosa prema teoriji glazbe. **U nastavku navodim vrste i teme predavanja koja bih rado održao na vaš poziv.** Preporučam da to bude tijekom rujna i listopada, u okviru manifestacije **DANI TEORIJE GLAZBE** koju sam u tu svrhu i utemeljio 2005. godine. Dobro je da sva ta predavanja budu javna i dostupna svima zainteresiranim, a raspored će se objaviti na elektroničkoj stranici (www.hdgt.hr). Poziv što prije uputite na adresu: Tihomir Petrović, Gundulićeva 4, 10000 ZAGREB, tel. (01) 4830-767, 4830-764, tihomir.petrovic@inet.hr

I. Predavanja za sve ljubitelje glazbe i kulturnu publiku

1. Promocija novih i prethodnih izdanja u Biblioteci Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara, uz opis vrijednosti i posebnosti svake od 11 knjiga i jedne crkvene pjesmarice posebno. Prikaz je namijenjen glazbenim učiteljima i učenicima te svoj kulturnoj publici, a traje oko **60 minuta**. Svi se naslovi iz Biblioteke tom prigodom mogu kupiti po vrlo povoljnim promocijskim cijenama.

2. Simbolika u glazbi. Simbolika tonova, tonskih nizova te simbolički brojeva često se uočavaju u umjetnosti pa i u glazbi – naročito u opusu Johanna Sebastiana Bacha, koji baš tom simbolikom namjerava i uspijeva u slušatelju pokrenuti najdublje slojeve svijesti i podsvijesti čime se glazba, od jednostavnoga čulnog užitka, otklanja prema ne-

izrecivome iskustvu spoznaje bitka. Kako i na koje sve načine, o tome će biti riječi u predavanju, namijenjenome glazbenicima i ljubiteljima glazbe, glazbenim učiteljima i učenicima te svoj kulturnoj publici, a traje oko **90 minuta**.

3. Predavanja za najširi krug publike, održana već proteklih godina u ciklusu koji vodim u Hrvatskom glazbenom zavodu, *Radionica utorkom*, svako u trajanju oko 60 minuta. Evo nekih naslova:

Skladatelj – izvođač – slušatelj; Homofonija – Harmonija – Nauk o harmoniji; Polifonija – Kontrapunkt – Nauk o kontrapunktu; Glazbena forma – glazbeni oblik – nauk o glazbenim oblicima; Harmonija kao pokretač skladbenoga čina; Alatom na djelo; Uzrok i posljedica; Harmonijska progresija kao osnova glazbenoga djela; Od harmonijske zadaće do uspješnice; Liszt desno, Hendrix lijevo; Sto je zajedničko skladbama *Tears In Heaven* i *Sve je ona meni?*; O stilu u glazbi (renaissance, barok, klasika, romantizam, jazz, metallica, etno...) itd.

II. Predavanja za učenike osnovne i srednje škole, glazbene i općeobrazovne

1. Što je teorija glazbe i čemu služi. Glavni je dio predavanja sklanjanje glazbenoga djela na temelju općega znanja o ljestvicama, akordima i glazbenim oblicima. Namijenjeno je **učenicima završnih razreda osnovne glazbene škole i zainteresiranim učenicima 8. razreda osnovne škole**. Pred učenicima se sklada glazbeno djelo, u svim svojim pojedinostima utemeljeno na uzorima iz klasične glazbe, ponajviše najpoznatijim djelima Johanna Sebastiana Bacha. No kada je djelo gotovo, ono se prepoznaće kao iznimno poznata skladba iz popularnoga repertoara, snimljena odavno i na nosač zvuka (i može se odmah poslušati). Predavanje ima za namjeru potaknuti učenike na aktivniji odnos prema teoriji glazbe te ih usmjeriti prema srednjoj glazbenoj školi – u 1. sr. ili u 1. pripremni razred, gdje se teoriji glazbe posvećuje više vremena i prostora. Prikaz uz glazbu s nosača zvuka traje oko **90 minuta**.

2. Analiza glazbenoga djela. Predavanje je motivacija **učenika 6. razreda osnovne glazbene škole na upis na teorijski odjel srednje glazbene škole, ili učenika 6, 7. i 8. razreda osnovne škole na upis u pripremni razred srednje glazbene škole**. Za analizu će se uzeti djelo iz popularnoga repertoara, a kroz analizu će se pokazati da je za razumijevanje potrebno znanje, koje se stječe kroz nastavu u glazbenoj školi. Predavanje uz glazbu s nosača zvuka traje oko **90 minuta**.

3. Od pojma mnogostranosti do modulacija i glazbenih djela utemeljenih na modulacijskoj progresiji. Predavanjem se želi slušateljima osvestiti pojmom mnogostranosti, a zatim ih uz shematski prikaz mnogostranosti kvintakorda uvesti u glazbu, kroz djela u potpunosti utemeljena na kojima jednostavnoj modulacijskoj progresiji. Namijenjeno je učenicima 6. razreda osnovne glazbene, no bit će zanimljivo i svim učenicima srednje glazbene škole, a traje oko **90 minuta**.

4. O sekundarnoj dominantnosti i subdominantnosti. Predavanje je namijenjeno učenicima srednje glazbene škole. Ovim predavanjem želim slušateljima osvestiti sekundarnu subdominantnost uspoređujući je sa sekundarnom dominantnošću. Namijenjeno je učenicima srednje glazbene škole. Za analizu uzet će se djela iz klasičnoga i popularnoga repertoara. Predavanje traje oko 90 minuta.

III. Stručni seminari za glazbene učitelje i studente glazbe

1. Grafički modeli i modulatori u nastavi solfeggia i harmonije, trajanje oko 2 školska sata.

2. Metodika nastave solfeggia u osnovnoj i/ili srednjoj glazbenoj školi, trajanje 2 + 2 školska sata.

3. Metodika nastave polifonije, u trajanju oko 2 školska sata.

4. Metodika nastave harmonije, trajanje oko 4 školska sata.

PROGRAM EPIDAURUS FESTIVALA 2009. Cavtat, 28. kolovoza – 22. rujna 2009.

- 28. 08. Petak**, Terasa Vile Banac, Cavtat u 21h; Gala koncert svečanog otvaranja: *Tango bajo las estrellas – Tango pod zvijezdama Ensemble Collegium Artis* (Italija): Francesco Malatesta – violina, Sonia Romano – violončelo, Pablo Tellez – glasovir Anna Karina Rossi – glas (Uruguay), Marcelo Álvarez i Sabrina Amato – ples (Argentina)
- 29. 08. Subota**, Dom kulture, Cavtat u 21h; Otvaranje izložbe "Život cvijeća", Marusja Brautović i prijatelji Recital južnoameričkih arija: Ana Alvarez Kemp - sopran (Čile), Patricio Henríquez Ulloa – gitara (Čile)
- 30. 08. Nedjelja**, Dom kulture, Cavtat u 21 h; *Mladi talenti*: Dino Imeri – glasovir (Makedonija)
- 2. 09. Srijeda**, Župna crkva Sv. Nikole, Cavtat u 21h; *Gitarissimo*: Ana Vidović – gitara (Hrvatska/SAD), Gost: Viktor Vidović – gitara
- 4. 09. Petak**, Klaustar Franjevačkog samostana u 21h; Karin Leitner – flauta (Austrija)*, Duccio Lombardi – harfa (Italija/Austrija)* *Uz potporu Austrijskog veleposlanstva i Austrijskog kulturnog foruma Zagreb www.kulturforum-zagreb.org
- 5. i 6. 09. Subota i nedjelja**, Dom kulture, Cavtat: *Schola Epidaurus*, Majstorski tečaj flauta pod vodstvom Karin Leitner (Austrija)* Sve informacije i prijave za tečaj: info@epidaurusfestival.com GSM: +38598243840
- 7. 09. Ponedjeljak**, Dom kulture, Cavtat u 21h, Saša Nestorović – saksofon, Igor Peteh – glasovir Uz potporu Ministarstva kulture Republike Hrvatske
- 14. 09. Ponedjeljak**, Klaustar Franjevačkog samostana, Pridvorje u 20:30; *Opera u Konavlima*: Giovanni Battista Pergolesi: *La serva padrona* Blanka Tkalić-Breglec – sopran, Ronald Braus – bas, Gudački kvartet. Dirigent: Vladimir Kranjčević, režija: K. Dolencić
- 16. 09. Srijeda**, Župna crkva Svetog Nikole, Cavtat u 20:30 ; *PianEPIDAURUS*: Ivana Marija Vidović – glasovir (Hrvatska)
- 17. 09. Četvrtak**, Župna crkva Svetog Nikole, Cavtat u 20:30; Marco Cecchinelli – glasovir (Italija)
- 18. 09. Petak**, Župna crkva Svetog Nikole, Cavtat u 20:30; Oistrakh – dinastija violininskih virtuoza Valery Oistrakh – violina (Rusija/Belgija), Francesco de Zan – glasovir (Italija)
- 20. 09. Nedjelja**, Dom kulture, Cavtat u 20:30; Jeff Baron: *U posjetu kod gospodina Greena* Igraju: Pero Kvrgić i Luka Dragić, Režija: Aida Bukvić, *Planet art Zagreb*
- 21. 09. Ponedjeljak**, Dom kulture, Cavtat u 20:30; *Večeri Tina Pattiere* – Večer Napolitanskih pjesama* Antonella Palazzo – sopran (Italija), Paolo Scibilia – glasovir (Italija) *Uz potporu Počasnog konzulata Republike Italije u Dubrovniku
- 22. 09. Utorka**, Terasa vile Banac, Cavtat u 20:30; Gala koncert zatvaranja: Mješoviti zbor Libertas, Dirigent: Viktor Lenert

Epidaurus festival zadržava pravo dodatnih izmjena u programu
Sve informacije o festivalu: www.epidaurusfestival.com



HRBA
HRVATSKI BAROKNI ANSAMBL

Izvorni užitak

SEZONA 2009./2010.

SEDEM KONCERATA U PRETPLATI U HRVATSKOM GLAZBENOM ZAVODU

Nedjelja, 18.10. 2009.

Suites & Fantasies
G. F. Händel, H. Purcell
Umjetničko vodstvo:
Catherine Mackintosh, violina
(Velika Britanija)

Nedjelja, 22.11.2009.

Händel at home
G. F. Händel
Umjetničko vodstvo:
Laura Vadjon, violina

Nedjelja, 13.12.2009.

Watermusic
G. F. Händel, H. Purcell
Dirigent: Phillip Pickett
(Velika Britanija)

Nedjelja, 28.02.2010.

Arie per Farinelli
G. F. Händel, N. Porpora,
C. M. Broschi
Dirigent: Saša Britvić
Solist: Christopher Lowry,
kontratenor (Velika Britanija)

Nedjelja, 21.03.2010.

Die Alte Meister
J. S. Bach, Ch. Graupner,
G. Ph. Telemann
Dirigent: Werner Ehrhardt
(Njemačka)
Solist: Laura Vadjon, violina

Nedjelja, 25.04.2010.

Virtuosi Italiani
A. Vivaldi, P. Locatelli, F. Geminiani
Umjetničko vodstvo:
Stefano Montanari, violina
(Italija)

Nedjelja, 30.05.2010.

Galanterie Françaises
M. A. Charpentier, F. Francoeur
Dirigent: Hervé Niquet
(Francuska)
Koncerti počinju u 20 sati

Pretplate možete nabaviti:

na blagajni Hrvatskog
glazbenog zavoda,
Gundulićeva 6,
tel 099/3195 429
18. 05. - 26. 06. 2009.
i 7. 9. - 18. 10. 2009.

radnim danom od 10 - 13 sati

na blagajni Koncertne dvorane
„V. Lisinski“, Trg S. Radića 4,
tel. 6121 166 i 6121 167,
www.lisinski.hr
18. 05. - 10. 07. 2009.

i 1. 9. - 18. 10. 2009.
radnim danom od 9 - 20 sati,
subotom 9 - 14 sati

preko interneta, od 18. 05. 2009.,
posjetom stranicama
www.hrba.hr
www.lisinski.hr
www.ulaznice.hr

Cijena preplate je 350 kuna.
Dosadašnjim preplatnicima,
umirovljenicima, studentima i
dacima odobravamo 20%
popusta.

Mogućnost plaćanja gotovinom,
čekom do 6 rata i kreditnim
karticama EC/MC, American
Express i Visa (samo za kupnju
putem Interneta).

Za sve dodatne informacije molimo
javite nam se na e-mail
info@hrba.hr ili tel. 099/3554 903.

Pridružite nam se! Proslavimo
jedno deset godina, potrage za
izvornim baroknim užitkom!

Vaša HRBA

Posjetite nas na
www.hrba.hr

KUPON



HRBA i „Teorija“ omogućuju
vam autentični barokni užitak

SEZONA 2009./10.
7 KONCERATA

uz 20% popusta
na cijenu preplate!

Grafički prikaz odnosa akorda

Tihomir Petrović

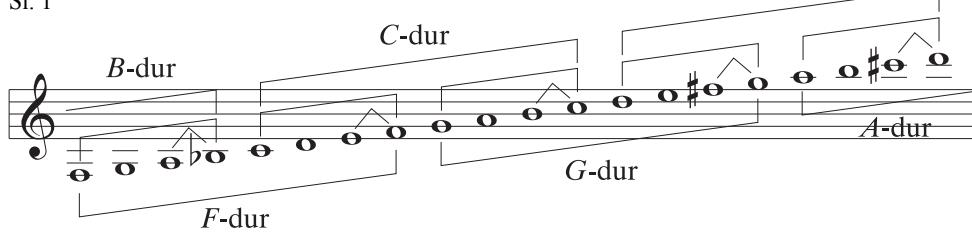
Slikovit, crtani prikaz rezultata dobivenih proučavanjem određenih činjenica koji, umjesto brojki, tablica i riječi, dobivene rezultate i zaključke prikazuje pomoću crteža, poželjna je i uvijek dobrodošla pomoć pri sjedinjavaju određenih znanja i njihovu trajnom zapamćivanju. Ako je riječ o akordima, njihovim međusobnim vezama i odnosima, grafički se prikaz može sastaviti nadogradnjom poznatoga prikaza kvintnoga kruga. Stoga je za razumijevanje grafičkoga prikaza odnosa akorda nužno – što je osnova nauka o harmoniji – prvo upoznati kvintni krug, kojim se prikazuje povezanost ljestvica. Učenici koji završavaju osnovnu glazbenu školu morali bi tim prikazom u potpunosti vladati i moći ga i samostalno nacrtati. Da bi se to ostvarilo valja dobro poznavati ove pojmove: durska i molska ljestvica, tetrakord, interval, mnogostranost, enharmonijske ljestvice, paralelne ljestvice, tonalitet. Svi se ti pojmovi temeljito obrađuju tijekom osnovnoškolskoga glazbenoga obrazovanja.

Kvintni krug ljestvica

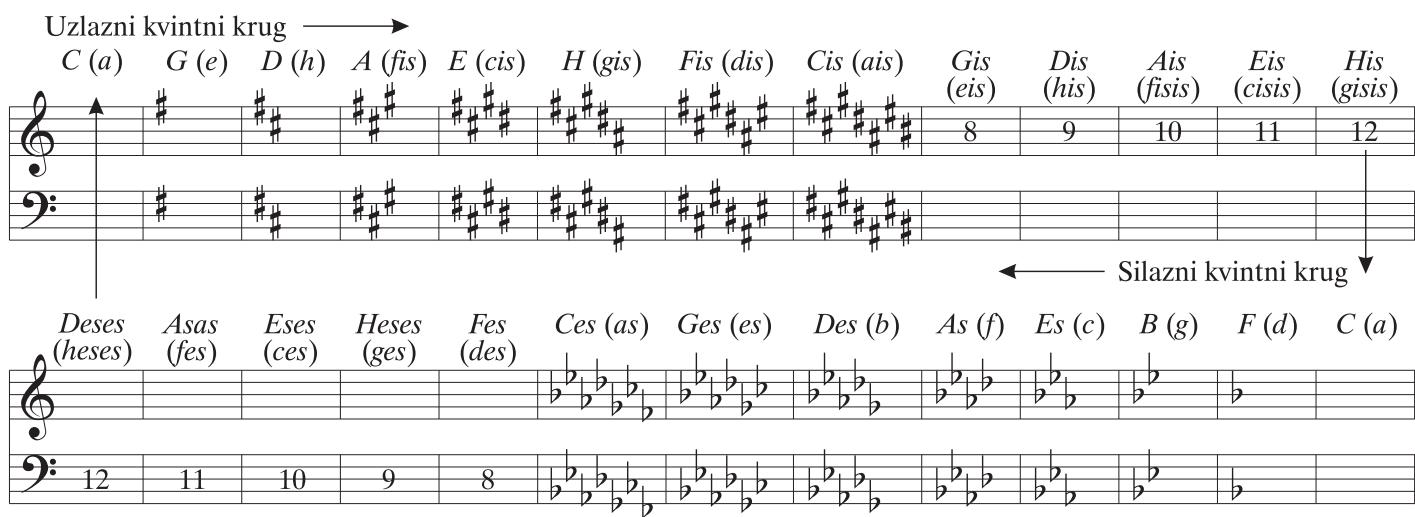
Durska ljestvica može se podijeliti na dva jednako građena tetrakorda. Stoga drugi tetrakord jedne može istodobno biti prvi tetrakord njoj vrlo srodne durske ljestvice i obrnuto. To se svojstvo tetrakorda naziva mnogostranošću. Iskoristi li se mnogostranost tetrakorda za nizanje durskih ljestvica, nanizat ćemo ih prema najvećoj srodnosti (v. sl. 1).

U tome nizu dvije susjedne ljestvice imaju po jedan zajednički tetrakord, a međusobno se razlikuju samo u jednome tonu (predznaku). Početni tonovi tako nanizanih ljestvica udaljeni su za čistu kvintu. Nizanje završava ljestvicom koja je istozvučna s početnom pa takav niz nazivamo kvintnim krugom. Krenuvši od C-dura, kvintni krug uzlazno čini 13 ljestvica s postupno uvedenim povisilicama: C-dur, G-dur, D-dur, A-dur, E-dur, H-dur, Fis-dur, Cis-dur, Gis-dur, Dis-dur, Ais-dur, Eis-dur i His-dur. Pritom prva i zadnja jednak zvuče, jer su His-dur i C-dur enharmonijske ili istozvučne ljestvice (v. sl. 1).

Sl. 1



Sl. 2



Isto je i silazno, gdje se nižu ljestvice s postupno uvedenim snizilicama. Nakon polaznoga C-dura slijede F-dur, B-dur, Es-dur, As-dur, Des-dur, Ges-dur, Ces-dur, Fes-dur, Heses-dur, Eses-dur, Asas-dur i Deses-dur. Time je krug opet zatvoren, jer su Deses-dur i C-dur istozvučne ili enharmonijske ljestvice (v. sl. 2 i sl. 3). Uzlazni i silazni kvintni krug enharmonijski se zamjenjuju pa se ljestvica na svakoj tonskoj visini može zapisati i sa snizilicama i sa povisilicama. Bira se jednostavnije rješenje, ne obvezuju li određeni razlozi drukčije.

Usporedimo li bilo koju dursku s molskom ljestvicom koja počinje za malu tercu dublje od nje, vidjet ćemo da su građene od istih tonova i imaju iste predznačke iza ključa. Takva durska i molska ljestvica nazivaju se usporednim ljestvicama. Na taj način molske ljestvice pridružujemo nizu durskih, pa i molske ljestvice nižemo po kvintnome krugu.

Predznačke kojima određeni isječak tonskoga sustava pretvaramo u prirodnu dursku ili molsku ljestvicu bilježimo iza ključa i nazivamo armaturom ljestvice.

Predznaci u armaturi pišu se redom kojim su uvođeni u ljestvice nizanjem po kvintnome krugu. Prva je povisilica fis, a svaka je sljedeća za kvintu više. Tako iza fis slijede cis, gis, dis, ais, eis, his. Lako je uočiti da zadnja povisilica u armaturi označuje vođicu te durske ljestvice. Isto tako, prva je snizilica u armaturi uvijek b, a svaka je sljedeća za kvintu niže. Tako iza b slijede es, as, des, ges, ces, fes. Može se uočiti da predzadnja snizilica u armaturi, kada ih ima dvije ili više, označuje toniku te durske ljestvice.

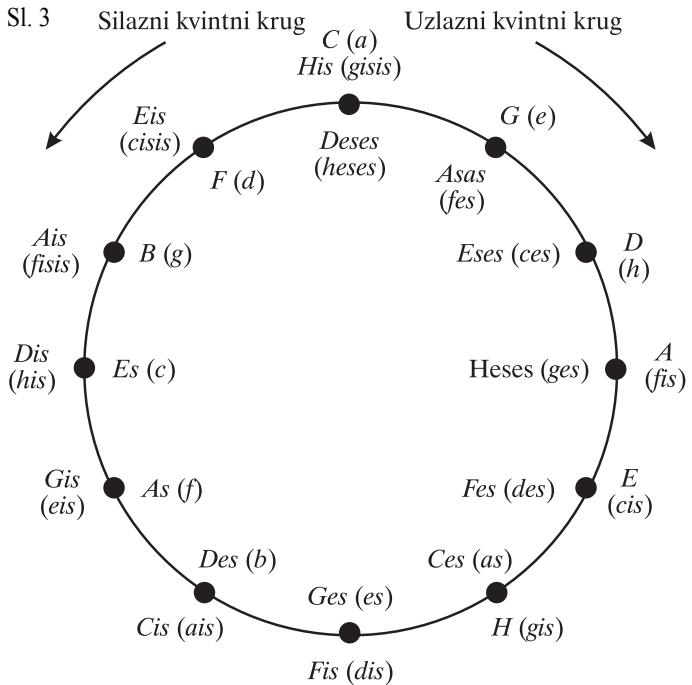
Predznačke kojima prirodnu ljestvicu pretvaramo u njezin harmonijski ili melodijski oblik bilježimo po potrebi, u samom notnom tekstu.

Kvartni krug

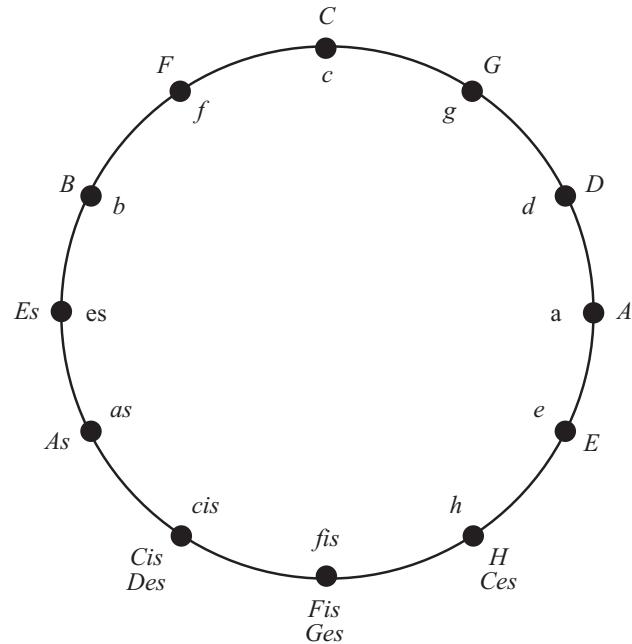
Uzlazno nizanje čistih kvinta kojima počinju ljestvice s povisilicama (C, G, D, A, E itd.) potaknulo je izmišljanje tzv. kvartnoga kruga, u kojem bi se uzlazno nizale čiste kvarte kao početni tonovi ljestvica sa snizilicama (C, F, B, Es itd.).

Kvartni krug obrat je silaznoga kvintnoga kruga, u smislu izvrštanja slike iz koje je srodnost ljestvica kroz zajednički tetrakord jasno vidljiva (v. sl. 1). Budući da ni u nauku o glazbenoj harmoniji uz kvintnu srodnost akorda ne postoji kvartna srodnost, a

Sl. 3



Sl. 4



interval kvarte tumači se kao obrat kvinte (kvarta stoga nije samostalan interval nego je interval u obratu), tako i kvartni krug valja zanemariti te isticati samo kvintni krug, u uzlaznom i silaznom smjeru.

Ostaje pitanje: C-duru su kvintno srođeni G-dur i F-dur, G-dur mu je uzlazno kvintno srođen, a F-dur silazno kvintno srođen. Može li se jednoj od tih dviju srodnosti – uzlaznoj ili silaznoj, dati prednost u odnosu na drugu? Odgovor je potvrđan. Kada je riječ o ljestvicama, uzlazna je srodnost snažnija. To znači da je C-duru G-dur srođniji od F-dura. To u potpunosti potvrđuje i glazbena praksa. Nakon C-dura gotovo se u pravilu skladba otklanja u G-dur, koji se tada naziva tonalitetom dominantne. Skladbe u kojima se ostvaruje modulacija u tonalitet subdominantne mnogo su rjeđe, pa je stoga i lakše navesti primjere: U skladbi naslova *Tokata i fuga u d-molu* Johanna Sebastiana Bacha, BWV 565, tema Fuge nakon prvoga nastupa u d-molu drugi puta nastupa u g-molu, dakle u tonalitetu subdominantne. Slično je zamjetno i u popularnoj glazbi. Tako skladba *Love Of My Life* sastava Queen nakon opsežna uvođa u D-duru započinje u A-duru. Druga rečenica prvoga dijela nakon modulacije nastavlja se u D-duru, dakle u tonalitetu subdominantne.

Kvintni krug akorda

Na isti se način mogu u kvintni krug sastaviti akordi. Naime, sasvim je jasno da se srodnost između C-durske i G-durske ljestvice može protegnuti i na C-durski i G-durski akord i tome slično. Tako od grafičkoga prikaza kvintnoga kruga ljestvica možemo napraviti prikaz kvintnoga kruga akorda, iz kojega će njihova srodnost lako očitavati. Da bi se i molski akordi našli u tome prikazu kao prvo valja znati da za raspravljanje srodnosti između akorda nije važno jesu li oni durski ili molski, važan je njihov temeljni ton, a taj je za istoimeni durski i molski akord jednak. Na slici će se stoga na istome mjestu nalaziti istoimeni durski i molski akord. Time se ovaj prikaz akorda razlikuje od slike kvintnoga kruga ljestvica, gdje se uz oznaku durske ljestvice stavlja oznaka njoj paralelne molske ljestvice.

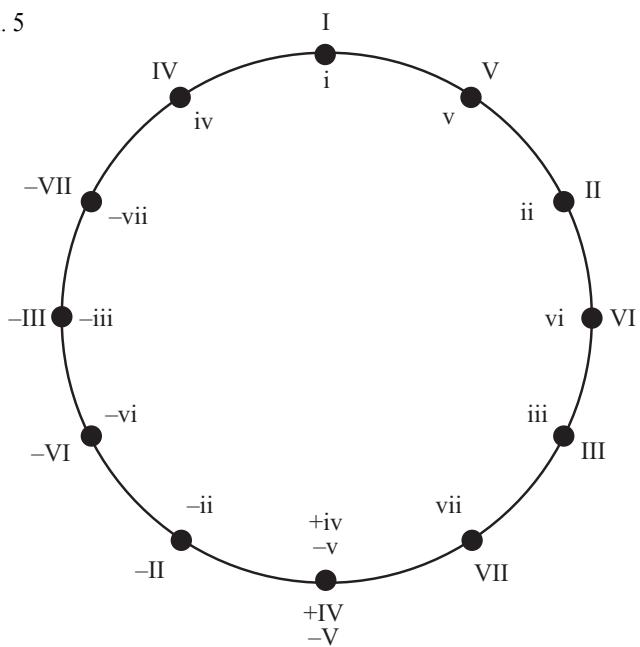
Dakle, C-durski i c-molski akord u prikazu će se naći na istome mjestu, a njihove oznake – veliko slovo abecede za durski, odnosno malo slovo za molski akord, mogu se napisati uz istu točku kvintnoga kruga (v. sl. 4). Iz slike se sada jasno vidi koji je akord s kojim uzlazno ili silazno kvintno srođen. Tu vrstu srodnosti smatramo najvećom, što je lako zaključiti jer su i na crtežu ti akordi međusobno najbliži. Valja istaknuti da je, kao i kod kvintne srodnosti ljestvica, moguće dati prednost jednoj

od dviju vrsta kvintne srodnosti akorda. Na temelju uzročno-posljedične veze G-durskoga i C-durskoga akorda, koja je zamjetna pri muziciranju u C-durskom tonalitetu, može se istaknuti da je silazna kvintna srodnost kvalitetnija i čvršća. Iako osjećaj za povezanost akorda ovisi o mnogo raznih čimbenika, može se uopćeno reći da pri nizanju akorda pomak na prvi ulijevo od početnoga najbolje zvuči i najlakše se prihvata, gotovo da je prirođan.

Iz ovoga se jednostavnoga crteža može napredovati prema apstrakciji nužnoj pri aktivnijem upoznavanju nauka o harmoniji. Ako C-durski (molski) akord na vrhu slike uzmemos za prvi stupanj C-durskoga (c-molskoga) tonaliteta, tada ga možemo označiti kako je uvriježeno, rimskim brojem. Pri tome je vrlo korisno usvojiti moderan način označavanja u kojemu se odmah vidi je li riječ o durskom ili molskom akordu: Durski se akordi pišu velikim slovima koji označuju rimske brojeve (C = I), a molski malim slovima (c = i).

Na vrhu je slike dakle akord koji počinje tonom c, i koji može biti durski ili molski. U odnosu na njega svi ostali akordi mogu biti označeni kao stupnjevi unutar tonaliteta kojemu je taj ton tonika. Alteracija se pritom može označiti predznacima ili znakovima + i – (v. sl. 5).

Sl. 5



Ta se slika još može upotpuniti na ovaj način: Teorija stupnjeva omogućuje prepoznavanje odnosa između pojedinih akorda unutar tonaliteta, ali ne pokazuje kvalitetu toga odnosa. Ta se kvaliteta opisuje kroz pojam harmonijske funkcije i o njoj, ako su akordi označeni kao stupnjevi u odnosu na tonički akord, valja raspravljati posebno. Kada se govori o kvaliteti odnosa akorda, misli se na ovo: Svaki akord izražava jednu od triju harmonijskih funkcija. Vjerojatno najznačajniji među glazbenim teoretičarima, Hugo Riemann (1849–1919), uveo je slovne oznake za glavne kvintakorde akorde: T = tonički kvintakord, S = subdominantni kvintakord, D = dominantni kvintakord. Svaki je glavni kvintakord nositelj jedne od triju harmonijskih funkcija, koje se označavaju velikim slovom u zagradi: (T) = tonička funkcija, (S) = subdominantna funkcija i (D) = dominantna funkcija, za razliku od

Sl. 6

I	II	III	IV	V	VI	VII	
I	ii	iii	IV	V	vi	vii°	
T	Sp	Tg Dp	S	D	Tp Sg	D7	

- **Tp** = tonikina molska paralela (molska paralela durske tonike)
- **Sp** = subdominantna molska paralela (molska paralela durske subdominante)
- **Dp** = dominantna molska paralela (molska paralela durske dominante)
- **Tg** = tonikin molski protuakord (molski protuakord durske tonike)
- **Sg** = subdominantin molski protuakord (molski protuakord durske subdominante)
- **D7** = skraćeni dominantin septakord (smanjeni kvintakord VII. stupnja)

I	I ^{h3}	II	II ^{h5}	III	III ^{h5}	IV	IV	V	V ^{h3}	VI	VI	VII	VII
i	I	ii ^o	ii	III	III	iv	IV	v	V	VI	vi ^o	VII	vii ^o
t	T	(D ⁷)tP s 6	Sp	tP dG	(D ^{h5})tG DG	s	S	d	D	tG (D ⁷)dP (s)d	dP	D ⁷	

t – molska tonika

T – durska tonika

Sp – molska paralela durske subdominante

tP – durska paralela molske tonike

dG – durski protuakord molske dominante

s – molska subdominanta

S – durska subdominanta

tG – durski protuakord molske tonike

dP – durska paralela molske dominante

S – smanjeni kvintakord II. stupnja harmonijskoga mola. Tumači se i kao obrat subdominantnoga sekstakorda *f-as-d*. Stoga je u oznaci ispod slova **s** napisana brojka 6 – seksta akorda je u basu. Subdominantni sekstakord u glazbenoj praksi 17. stoljeća zaživio je kao molski kvintakord IV. stupnja u kojem je kvinta zamijenjena sekstom.

DG – povećani kvintakord III. stupnja harmonijskoga i melodijskoga mola. Tumači se kao i obrat dominantnoga sekstakorda *g-h-es*, koji je u molskoj glazbenoj praksi 17. i 18. stoljeća zaživio kao durski kvintakord V. stupnja u kojem je kvinta zamijenjena sekstom, u dominantnoj funkciji (v. 4. osminku u 10. taktu pr. 9.9.a na str. 180).

(s)d – *a-c-es*, obrat subdominantnoga sekstakorda molske dominante.

istoga velikog slova bez zgrade, kojim se označavaju pojedini glavni akordi. Sporedni su kvintakordi na razne načine povezani s glavnima, i izražavaju iste tri harmonijske funkcije Povezanost glavnih i sporednih se kvintakorda raspoznaće i iz njihovih slovnih oznaka, u kojima se kombiniraju velika i mala slova, opet kao oznaka durske i molske vrste (v. sl. 6).

Unesu li se i te oznake u crtež, ispada ovako (v. sl. 7). Iz tih je oznaka lako otkriti i harmonijsku funkciju koju će pojedini akord izraziti. No pojedini akordi u različitu glazbenom sardžaju mogu izraziti i različitu harmonijsku funkciju. Stoga je, da bi slika postigla maksimalnu iskoristivost, potrebno umjeti i oznake najčešće harmonijske funkcije koju pojedini akord može izraziti, a možda i još poneku opciju. **Tako nastaje složena no izrazito funkcionalna slika pod brojem 8.**

Kako se služiti tom slikom?

1. Slušanje glazbenih djela iz kojih se izvode ili potvrđuju zaključci o harmonijskim pojavama sastavni je dio nastave. Ako se djelo sluša nakon što se sve reklo, objasnilo i napisalo na ploču, učenici to slušanje doživljavaju kao zasluzeni predah, "odmor od (pre)napornih riječi i tumačenja". Učitelju, da bi skrenuo pozornost na pojedinu pojavu i zadražao pozornost učenika, preostaje pritom samo nadvikivanje s glazbom i "šaranje strogim pogledom" po razredu. Svi učenici, naime, pri slušanju nekuda gledaju – jedni provjeravaju u kajdanci jesu li dobro zapisali ili prepisali s ploče, drugi pogledom traže simpatiju, treći skreću pogled prema mobitelima ispod klupe provjeravajući pristigne ili pišući nove SMS poruke, a pojedini tek tupo zure "spavajući" otvorenih očiju itd. Nalog učenicima da pri slušanju zatvore oči mogao bi biti kontraproduktivan ili bi se mogao pogrešno tumačiti.

No, ako **učitelj pri slušanju kretnjama ruke pokazuje o kojim je akordima riječ**, u realnom vremenu njihova trajanja, tada pogled i svijest učenika ostaju "prikovani" uz tumačenja, harmonijske se pojave "vide", što pridonosi povezivanju zvuka koji se čuje i oznake akorda u koju se gleda, i kao takvo se snažno utiskuje u svijest i čvrsto pamti.

2. **Slika omogućuje sviranje akorda po dijektatu.** Učitelj rukom pokazuje željeni akord, a učenik ga svira na dogovoren način, primjerice, svaki akord traje dvije dobe unaprijed dogovorenata tempa. Na taj se način mogu uvijek smisljati novi primjeri za vježbu harmonije na klaviru, u rasponu od glavnih kvintakorda do sekundarnih dominantata, dakle uz svo nastavno gradivo. Budući da takve vježbe nisu vezane za tonalitet – njega odabire učitelj ili učenik, mogućnosti su zapravo bezgranične. Zamislite samo uštedu na vremenu; nema listanja ni traženja stalno novih primjera, nema fotokopiranja ni potraga za boljim i prikladnijim primjerima za određene kategorije učenika, nema gubljenja u moru istovrsnih primjera na stranici i povremenoga kretanja iznova, nema pridržavanja stranica knjige, samo jedna slika i malo tjelevoježbe za učitelja. Učenik u tome slučaju ostaje prisiljen kontrolirati sve, od tonaliteta nadalje, i sve što radi temelji se na njegovu znanju i vještini, jer se ništa ne može nažežbiti. Mora dakle u potpunosti baratati i znanjem koje se godinama stjecalo na predmetu Solfeggio, mora doista svirati klavir, a ne samo u notama označenim prstom "lupati" po pravoj tipki, mora sudjelovati sasvim. Nije lako, ali k tome, zapravo, učenike nastojimo voditi.

Na isti se način mogu izvoditi i modulacije. Učitelj pokazuje akorde desnom rukom i zatraži od učenika da, kada podigne i lijevu ruku u zrak, odsvirani akord uzima za onaj stupanj koji će desnom rukom pokazati, i koji se nalazi u kojem drugom tonalitetu od polaznoga. I dalje se isto nastavlja u novome tonalitetu, a kroz odsvirani akord kojemu se pozicija promijenila učenik mora osvestiti o kojemu je tonalitetu riječ, mora dakle osvestiti njegove predznače itd.

Zaključak

Uz opisano siguran sam da će dovitljiviji glazbeni učitelji smisliti još poneku korist od toga. Uglavnom, bez ove slike uopće ne mogu više zamisliti svoju nastavu predmeta Harmonija. Ako vam čitanjem ovoga teksta nije jasno kako sve to funkcioniра, rado ću sve osobno rastumačiti i pokazati, u formi ponuđenoj na str. 11.

Slike se mogu prema potrebi svaki put iznova nacrtati na ploči, pri čemu je moguće dozirati broj i vrstu oznaka, primjereno razini i kategorije učenika. Slike se mogu slobodno i kopirati iz časopisa te uvećati, i tako ih se uvijek može imati na dohvatu u učionici.

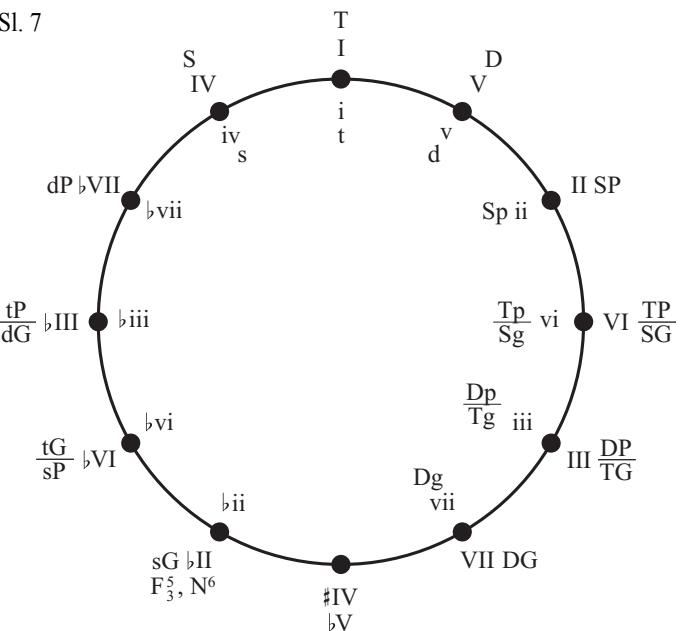
Želite li sve to imati u velikom formatu i višebojnome tisku (akordi toničke harmonijske funkcije obojeni su zeleno, dominantni crveno, a subdominantni plavo), javite se autoru članka ili na adresu:

Tihomir Petrović
HDGT, Gundulićeva 4, 10000 ZAGREB
Tel.: (01) 4830-767, 4830-764, tihomir.petrovic@inet.hr

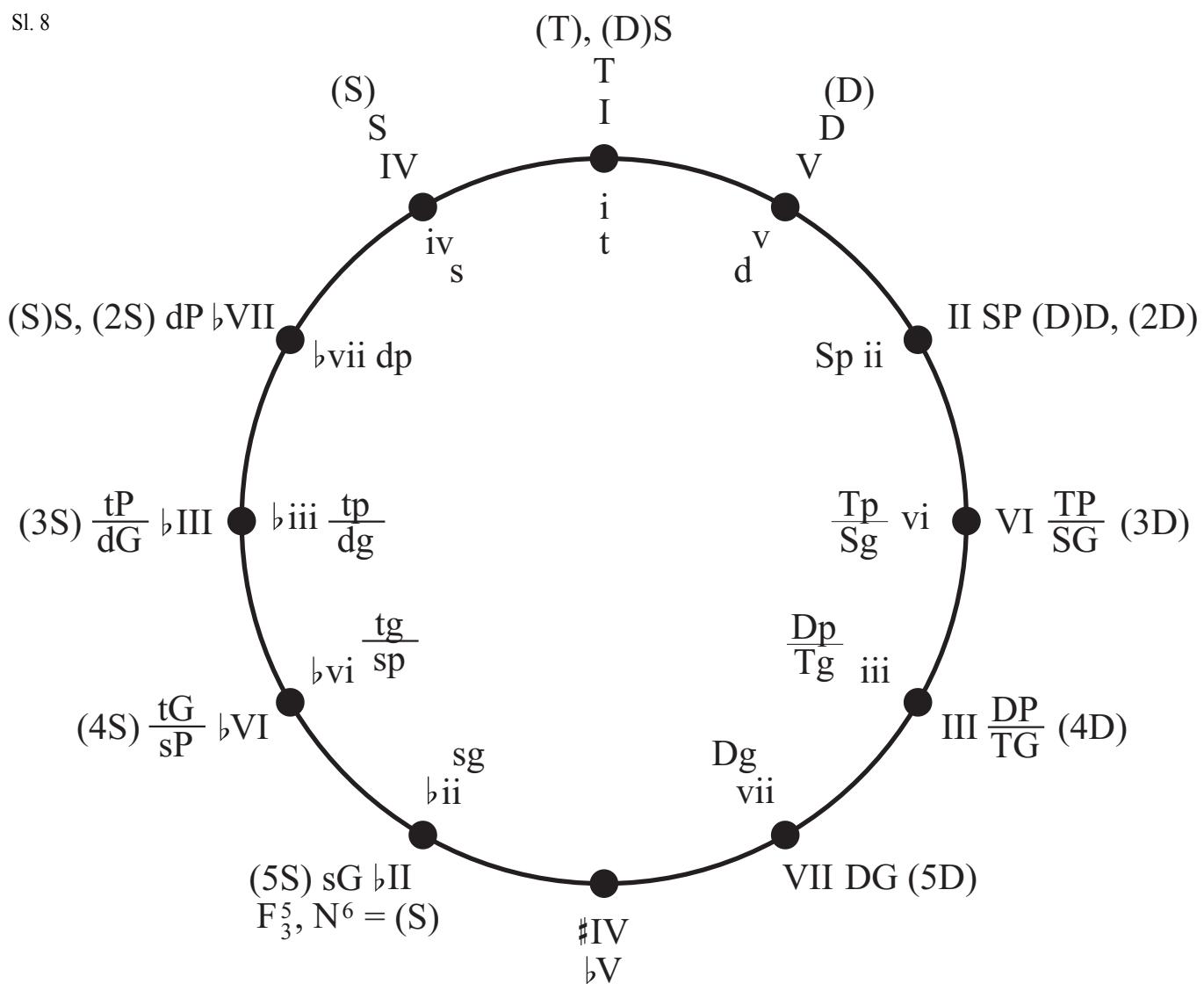
(Pojedini su dijelovi teksta te slikovni prilozi preneseni iz knjiga koje je napisao autor članka:

PETROVIĆ, Tihomir, *Osnove teorije glazbe*, Zagreb: HDGT, 2007,
PETROVIĆ, Tihomir, *Od Arcadelta do Tristanova akorda / Nauk o harmoniji – dijatonika, kromatika i enharmonijske pojave / Drugo, promjenjeno i dopunjeno izdanje*, Zagreb: HDGT, 2008.)

Sl. 7

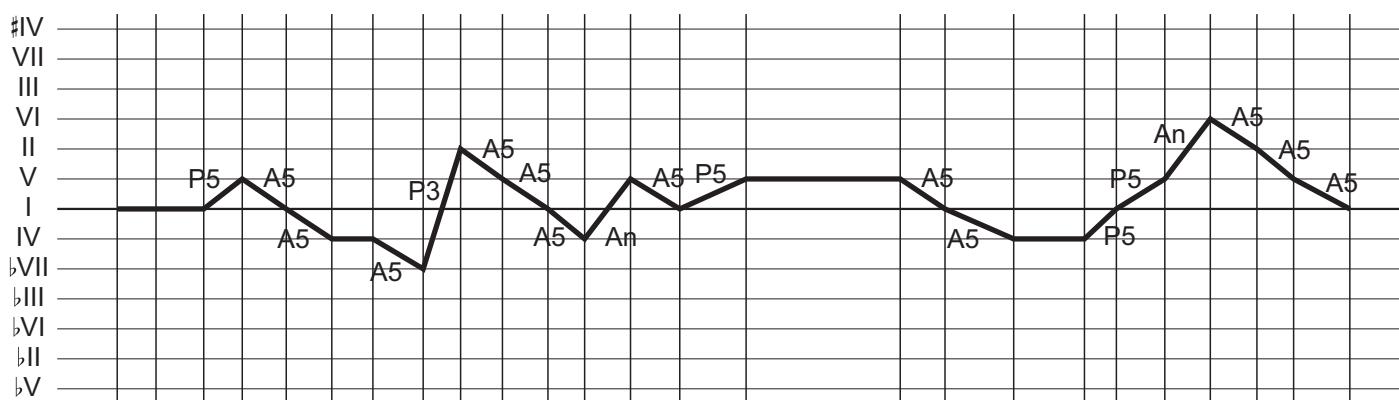


Sl. 8



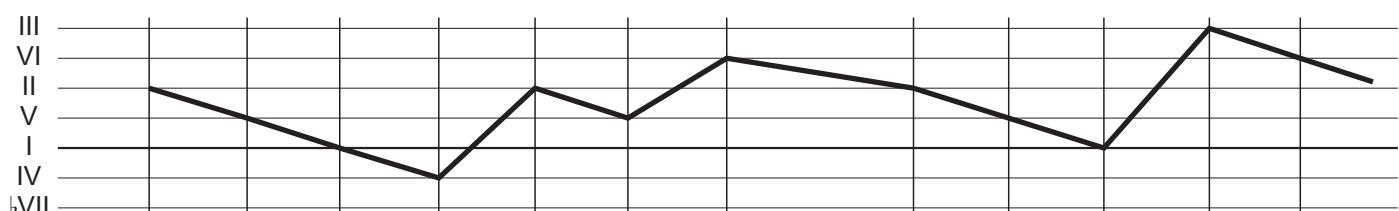
Pr. 1

Musical score for Pr. 1 in common time, treble and bass staves. The score consists of two systems of music. Below the score is a harmonic diagram showing the progression of chords. The chords are labeled with Roman numerals and their inversions (e.g., I, V⁶, I², IV⁶, IV, bVII, II⁶, V, I⁶, IV, V, I, V, I, IV, I⁶, V, vi, ii⁶₅, V, I) and their corresponding intervals (P5, A5, A5, A5, P3, A5, A5, A5, An, A5, P5, A5, A5, P5, An, A5, A5, A5, A5).

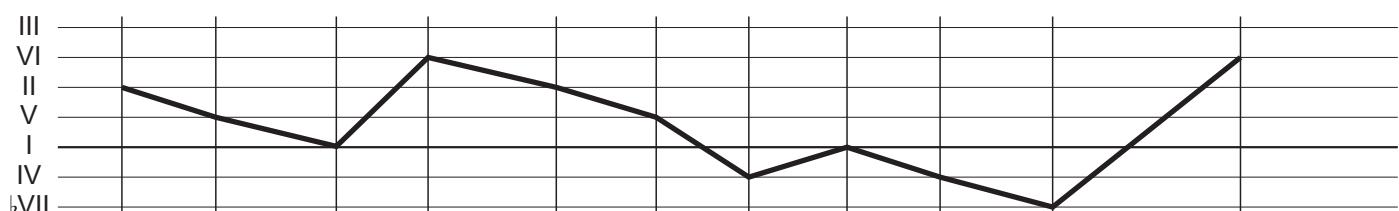


Pr. 2

Musical score for Pr. 2 in common time, treble and bass staves. The score consists of two systems of music. Below the score is a harmonic diagram showing the progression of chords. The chords are labeled with Roman numerals and their inversions (e.g., ii, V, I, IV, ii, V, vi, ii, V, I, III, vi) and their corresponding intervals (A5, A5, A5, A5, A3, A5, An, A5, A5, A5, P3, A5).



Musical score for Pr. 2 continuation in common time, treble and bass staves. The score consists of two systems of music. Below the score is a harmonic diagram showing the progression of chords. The chords are labeled with Roman numerals and their inversions (e.g., ii, V, I, vi, II, V, IV, I, IV, -VII, VI) and their corresponding intervals (A5, A5, A3, A5, A5, Pn, P5, A5, A5, Pn).



Harmonijski dijagrami

Tihomir Petrović

Da bi se iz harmonijske analize glazbenih djela moglo lakše izvući potrebne zaključke predlažem da se na temelju slike odnosa akorda iz prethodnoga članka napravi harmonijski dijagram, u kojem se mogu pozicionirati svi akordi skladbe, a te točke zatim valja povezati linijom. Iz smjera kretanja toga grafa i udaljenosti pojedinih točaka čijim je spanjem nastao, svi se mogući zaključci o vezama akorda kroz skladbu i posljedicama koje iz tih i takvih veza proizlaze mogu vidjeti "kao na dlanu" te je o svemu tome lakše razgovarati, nego što je to samo na temelju ispisanih oznaka uz notni tekst.

Dijagram bi mogao biti uspravan, ako se kružni prikaz akorda razvije u linijski, s toničkim akordom u sredini, što neće biti praktično, jer se ne može povezati s notama glazbenoga djela, koje teku s lijeva na desno. Da bi se dijagram mogao povezati s notama valja vodoravni linijski prikaz akorda uspraviti i učiniti zrcalnu preinaku (v. sl. 1). Tonički akord bit će i dalje na sredini, a sfera subdominantnih akorda, onih na lijevome dijelu kruga, mora biti ispod tonike. Tako će silazna kvintna srodnost na grafu postati silazna linija pri spoju toničkoga i subdominantnoga akorda. Dominantni akordi, oni desno od toničkoga na kružnom prikazu, bit će iznad toničkoga. Oznake akorda na ordinati u tome se slučaju pišu uvrježenim rimskim brojkama, jer ne ukazuju na dursku ili molsku vrstu akorda, nego samo na udaljenost od tonike.

Za prikaz izrade harmonijskoga dijagrama glazbenoga djela uzet će primjer 12.7. sa str. 70 iz knjige *Glazbena literatura za harmonijsku analizu* Martine Belković (Zagreb: HDGT, 2008), početak Korala sa završetka kantate *Jesu, nun sei gepreiset*, BWV 41, Johanna Sebastiana Bacha, skladane za četviroglasni mješoviti zbor i orkestar. U knjizi Martine Belković citiran je samo zborski izvadak početka Korala, a notni je tekst sveden na uvrježen klavirski slog, primjeren upoznavanju harmonijskih pojava i harmonijskoj analizi. Nešto dulju verziju toga primjera pokazuje pr. 1, koja donosi zborski izvadak cijelogra prvoga dijela Korala, bez instrumentalnih umetaka. Uz primjer je i harmonijska analiza s u nas uvrježenim oznakama, onako kako bih ja to tražio od svojih učenika u trećem razredu srednje glazbene škole; uz oznaku stupnja nalazi se i šifra akorda, ako je riječ o kojemu od obrata, a ispod toga su označeni njihovi međusobni odnosi (broj "5" za kvintnu srodnost, "3" za tercnu i slovo "n" za nesrodnost). Jednako kao i u prethodnim analizama, te u mojim priručnicima, prohodni su tonovi zaokruženi, izmjenični ukvadračeni, zaostajalični utrokućeni, a anticipacija je ušesterokućena. Istočem i ovde spremnost takva načina označavanja.

Svaki je akord primjera pozicioniran u dijagramu ispod notnoga teksta. Povezivanjem tih točaka nastaje graf skladbe uzete za primjer. Iz grafa se sada otkriva i smjer kvintne srodnosti. Lako se zaključuje da je u ovome primjeru najviše spojeva na temelju silazne kvintne srodnosti, koju opisujemo kao najčvršću, i pri kojoj su akordi postavljeni najbliže jedan drugomu, a to su sva ona mjesta na grafu gdje linija **silazi za jedno mjesto po kvintnom krugu ili za 1 polje**. Takvu vrstu kvintne srodnosti mogli bi nazvati **aktivnom ili autentičnom kvintnom srodnosću (A5)**, sukladno autentičnoj kadenci, V – I. Pritom je često onaj gornji postavljen kao durski akord – primjerice, sekstakord II. na kraju drugoga takta, da bi bio dominanta sljedećemu akordu, što silaznu kvintnu srodnost čini još kvalitetnijom, jer se u tome slučaju akordi odnose kao uzrok i posljedica.

Nije rijetkost ni uzlazna kvintna srodnost, tzv. **pasivna ili plagalna kvintna srodnost (P5)** – to su ona mjesta na grafu gdje linija uzlazi za 1 polje. Bude li srodnost kromatska, to valja dodatno označiti (K), jer se to ne vidi iz grafa.

Na dva se mesta u pr. 1 uočava spoj nesrodnih akorda – to su ona

mjesta na kojima graf prelazi kroz 2 polja (v. kraj 3. i početak 7. takta) ili kroz 5 polja. Ide li graf za 2 polja uzlazno, kao u ovome slučaju, ili 5 silazno, riječ je o **autentičnoj nesrodnosti (An** – svi spojevi analogni spoju V – VI). Pri pomaku grafa za 2 polja silazno ili 5 polja uzlazno bila bi riječ o **plagalnoj nesrodnosti (Pn** – analogno spoju VI – V).

Skok linije grafa kroz tri ili četiri polja prikazuje tercnu srodnost akorda. Skok za 3 polja uzlazno ili 4 polja silazno označava **autentičnu tercnu srodnost (A3** – analogno spoju I – VI), a skok za 4 polja uzlazno ili 3 polja silazno označava **plagalnu tercnu srodnost (P3** – analogno spoju I – III). Bude li srodnost kromatska, to valja posebno označiti, kao i kod kvintne srodnosti.

Uzmimo još jedan primjer, skladbu iz popularnoga repertoara, *Killing Me Softly*, koju su 1971. skladali Charles Fox i Norman Gimbel, a najpoznatija je u izvedbi Roberte Flack (v. pr. 2). Napisane note tek su skica melodijskoga kretanja, a skladba je prikladna za harmonijsku analizu jer svaki akord traje po jedan takt ili čak dva. Skladba ima dva dijela, a drugi (B) je iskorišten za uvod, što će se otkriti slušanjem skladbe. Udaljeniji akordi izostavljeni su s ordinate. Na temelju slikovnoga prikaza lako je zaključiti ovo:

Ponajviše je autentične kvintne srodnosti, ponešto tercne srodnosti, te tri spoja na temelju nesrodnosti akorda: jedan oko sredine prvoga i drugi oko sredine drugoga dijela. Posebno je zanimljiv treći spoj nesrodnih akorda, na kraju drugoga dijela, gdje graf skače kroz 5 polja, što označava **plagalnu nesrodnost (Pn)**. Konkretni spoj kvintakorda sniženoga VII. i VI. s povišenom tercom doživljavamo kao frigijsku kadencu. Završni akord, kvintakord VI. s povišenom tercom, dobrodošla je dominanta akordu II. stupnja, s kojim počinje nastavak, tj. ponavljanje prvoga dijela skladbe.

Zaključak

1. Graf omogućuje trenutnu kontrolu nad vrstom i kvalitetom srodnosti pa je lakše izraziti cjelokupni dojam o djelu, odnosno čak i taj dojam pretpostaviti samo na temelju slike, nakon što se pojedinačno analizira, razjasni i upamti slušni dojam svake pojedine vrste spoja. Preferira se autentična vrsta srodnosti izražena većim brojem, srodnost nad nesrodnosću te dijatonska srodnost nad kromatskom.

2. Graf omogućuje laku usporednu djelu za koja se teško mogu pronaći dodirne točke, kao što su primjerice skladbe uzete prethodno za primjere. Grafovi tih dviju skladbi pokazuju zajedničku karakteristiku, a ta je često postupno kretanje silazno, tj. nizanje akorda po silaznoj tj. autentičnoj kvintnoj srodnosti, kao prvoj na ljestvici razlitih vrsta srodnosti i nesrodnosti.

3. Smisljanje harmonijskih progresija bit će djelotvornije ako se pritom prati zamišljena linija grafa, naravno sukladno prethodno uđuci o željenoj kvaliteti progresije.

Literatura:

PETROVIĆ, Tihomir, *Od Arcadelta do Tristanova akorda / Nauk o harmoniji – dijatonika, kromatika i enharmonijske pojave / Drugo, promjenjeno i dopunjeno izdanje*, Zagreb: HDGT, 2008.

STOIBER, F. Josef, *Gehörbildung, Tonsatz, Improvisation*, Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft, 2006.

Upoznavanje glazbala godinama je bio zaseban predmet u glazbenoj školi, a prema novome se nastavnom programu uvodi u sadržaj predmeta Povijest glazbe. Kako god bilo, tekst koji slijedi prilog je upoznavanju lutnje, a napisao ga je vrijedan i samozatajan hrvatski lutnjist, Antun Mrzlečki, franjevac – kapucin. U Njemačkoj je studirao klasičnu gitaru, a uz svoje redovničke obveze prevodi franjevačku literaturu, muzikološku literaturu o gitari i lutnji te svira 13-parnu baroknu lutnju. Na državnom festivalu *Varaždinske barokne večeri* sudjeluje u organizaciji lutnjističkih koncerata i samostalno nastupa. U vlastitom je izdanju preveo osnovnu pedagošku literaturu za lutnju: *Školu za renesansnu lutnju*, *Školu za 11-parnu baroknu lutnju* i *Školu za 13-parnu baroknu lutnju*, te opširnu zbirku prijevoda muzikoloških članaka o lutnji. Nedavno je objavio prijevod knjige Johanna Monnoa *Barokna gitara*, a priprema prijevod knjige švicarskog lutnjista i muzikologa Andreasa Schlegela *Lutnja u Europi*. Izdavačka kuća *Algoritam* objavila mu je 2005. prijevod knjige austrijskog dirigenta Nikolausa Harmoncourta o izvoditeljskoj praksi rane glazbe *Glazba kao govor zvuka*, a 2003. izdavačka kuća *Music play* prijevod knjige o povijesti gitare, naslova *Gitara*, njemačkoga muzikologa Petera Päffgena.

O lutnji i njezinim tragovima u Hrvatskoj

fra Antun Mrzlečki OFMCap.

Krajem 19. stoljeća muzikologija je počela pridavati veću pozornost glazbi renesanse i baroka, značajnim ostvarenjima u izdavaštву na polju stilski ispravnoga ozivljavanja djela ranijih razdoblja. Dvadesetih i tridesetih godina 20. stoljeća iz redova oduševljenih, ali zatvorenih, krugova rane glazbe, kojima se s vremenom pridružuju profesionalni glazbenici, muzikolozi, glazbali i sve više ljubitelji u Njemačkoj i Engleskoj nastaje pravi *Pokret rane glazbe* koji se širi i na druge zapadno-europske zemlje. Stara su se djela nastojala izvoditi što vjernije prema interpretacijskim uvjetima razdoblja njihova nastanka, među ostalom, na replikama glazbala koja su u pala u zaborav, a glazbali i industrija su otkrili novo tržište. Tada je otkrivena blokflauta, viola da gamba, čembalo, lutnja, cink, *krummhorn* itd. Danas je lutnja uz ostala povijesna glazbala etabrirana na specijaliziranim glazbenim učilištima za ranu glazbu i odsjecima za ranu glazbu na glazbenim akademijama, kojih je u Europi dvadesetak. Najstarija i najbolja glazbena akademija za ranu glazbu, osnovana 1933. godine, je *Schola Cantorum Basiliensis (Hochschule für Alte Musik)* u Baselu.

Lutnja je najotmjenije trzalačko glazbalo s pisanim i tiskanim repertoarom od 15. do kraja 18. stoljeća. Na njoj se izvodi stara ili rana glazba od 14. do 18. stoljeća solistički, u ansamblu ili za pratnju pjeva. Postoje različiti tipovi lutnje; srednjovjekovna, renesansna, barokna, teorbirana lutnja, teorba, kitaron, *arciluto* i *liuto attiorbato* pa je termin "lutnja" samo zbirna imenica. Posebno obilježje lutnje jest njezin "preolmljeni" vrat, osim kod nekih lutnji iz 16., 17. i 18. stoljeća, koje imaju ravni ili "labudi" vrat.

U 15. stoljeću ulazi u praksu posebna notacija za lutnju, tzv. tabulatura, (njemačka, talijanska i francuska), a tehnika sviranja mijenja se od srednjovjekovnoga sviranja trzalicom do sviranja prstima. Prva tiskana stranica instrumentalne glazbe u povijesti europske glazbe uopće ona je lutnjističke tabulature, intabulacija (preradba) Josquinova moteta *Ave Maria* iz zbirke *Intavolatura de lauto, il libro primo* Francesca Spinacina, tiskana u Veneciji 1507. godine u radionici prvoga tiskara glazbe Ottaviana Petrucciјa.

Lutnje se grade u različitim položinama. Veliko doba lutnje obuhvaća 16. i 17. stoljeće. Više od polovice cjelokupne glazbe 16. stoljeća objavljene tiskom namijenjeno je lutnji. U Francuskoj je tijekom 17. stoljeća lutnja bila posebno cijenjena kao simbol francuske finoće, a uz violu da gambu i čembalo glavno je modno glazbalo tog doba. Lutnja je glazbalo intimnosti i bila je pojam nenametljivoga komornog muziciranja na dvoru, kod građanstva te kod nekih pripadnika visokoga klera i dio je obrazovanja europskog plemstva. Tijekom povijesti lutnja dobiva sve više parova struna. Pragovi ili prečke su iz crijeva i vežu se oko vrata lutnje. Do 1400. godine lutnja ima četiri para struna, u 15. stoljeću pet, a početkom 16. stoljeća i šest pari struna. Do 1582. godine koriste se uglavnom 6-parna i 7-parna glazbala, a od 1582. ožičenje je prošireno i do 10 parova struna, no, istodobno, koriste se i 6-, 7-, 8- i

9-parna glazbala. Strune 10-parne renesansne alt-lutnje ugođene su na ove tonove: g1, d1d1, aa, ff, cc, gG, fF, eE, dd, cC.

Kod renesansne lutnje prva je struna pojedinačna, a ostale su u parovima; kod barokne su lutnje prve dvije gornje strune pojedinačne, a ostale su u parovima. Oko 1638. godine u Francuskoj nastaje tzv. novo-francuska d-molska ugodba 11-parne barokne lutnje. Od 1719. godine u Njemačkoj je ožičenje prošireno na 13 parova struna.

Ugodba 13-parne barokne lutnje je ova: f1, d1, aa, ff, dd, aA, gG, fF, eE, dD, cC, HH1, AA1.

Od 1723. godine koriste se paralelno teorbirane lutnje s 13 pari struna. Oko 1580. godine u Italiji razvijene su velike lutnje, teorba ili kitaron koji ima ukupnu duljinu između 170 i 200 cm. Engleska teorba ima 14 parova, francuska soloteorba 14 pojedinačnih struna, *arciluto* i talijanski *liuto attiorbato* 14 pari struna, a njemačka teorbirana lutnja (s labudim vratom) 13 pari struna.

Ugodba standardne teorbe s 14 pojedinačnih struna je ova: G1, A1, H1, C, D, E, F, G, A, d, g, h, e, g.

Svoj posljednji procvat lutnja doživjava u Njemačkoj, Austriji i Češkoj u 18. stoljeću da bi krajem 18. stoljeća pala u zaborav. Tijekom 18. stoljeća na 24 dvorskih središta na području današnje Njemačke, Austrije i Češke zabilježeno je oko 130 lutnjista, uključujući svirače teorbe i arhilutnje u ansamblima, koji su je i poučavali. Godine 1701. T. B. Janowka u svojem je prvom češkom glazbenom rječniku *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* zapisao: "U Pragu je toliko lutnja da bi se njima mogao pokriti krov palače." Njezina nekada središnja uloga unutar žičanih glazbala zadržala se u Italiji do danas i to u terminu *liuteria* što znači graditeljstvo violina, a doslovno graditeljstvo lutnje. *Liutaio* u Italiji označuje graditelja violina, a, doslovno, to je graditelj lutnja. U Francuskoj se nekada glazbalare svih glazbala nazivalo *luthier*, a danas je to graditelj općenito žičanih glazbala ili, doslovno, graditelj lutnja.

S renesansom i humanizmom iz Italije je lutnja stigla k nama na područje Istre, Primorja i Dalmacije, gdje se naziva *leut*. Iz starijih razdoblja postoji sačuvana dokumentacija o prisutnosti lutnje na tlu hrvatskih zemalja i za naše je prilike relativno bogata, osobito likovni izvori. Dokumentacija o sviračima lutnje kod nas je oskudna, a sačuvanih se skladbi još nije našlo.

Ikonografija

Od 35 likovnih prikaza lutnje u nas, koji uglavnom potječu iz 14., 15. i 16. stoljeća, 12 ih je u Istri. Evo navoda tih mesta:

Žminj. U kapeli Sv. Antuna među osmoricom anđela koji sviraju na prikazu krunjenja Bogorodice prikazan je i svirač lutnje. Prikaz potječe iz 1381. godine. Uvjjetno bi to mogao biti prvi prikaz lutnje izvan romanskih i zapadno-europskih zemalja, što je izuzetno zanimljivo.

Beram. U kapeli sv. Martina (župna crkva) na prikazu iz 1431. godine je lutnja, koji pripada mletačkom krugu. Također u Bermu na freskama u crkvi sv. Marije na Škriljinama iz 1474. godine potječe čak tri prikaza lutnje domaćeg slikara Vincenta iz Kastva.

Opštajl. U bratovštinskoj crkvi sv. Marije istog je reda prikaz domaćeg majstora iz treće četvrтине 15. stoljeća.

Lovran. Na mrežastom svodu župne crkvi sv. Jurja među ostalim su i tri anđela svirača na lutnjama, a naslikali su ih majstori kasnogotičke istarske radionice između 1470. i 1479. godine. Prikazane su tri tipa veličine glazbala: manji, srednji i razmjerno veliki.

Božje Polje pokraj Vižinade. Na freski svetišta crkve sv. Marije od Polja prikazan je standardni oblik glazbala i način muziciranja, rad nepoznatog istarskog majstora s kraja 15. stoljeća.

Nova Vas pokraj Šušnjevice. Iz 16. stoljeća potječe prikaz lutnje i svirača u kapeli sv. Duha, rad majstora Blaža Dubrovčanina.

U Dalmaciji u razdoblju renesanse nalazimo sedam prikaza lutnje:

Korčula. Prikaz lutnje nalazimo u katedrali (manji tip glazbala), a potječe iz 1503. godine.

Osor. Prikaz renesansne lutnje sa šest pari struna nalazimo u župnoj crkvi

Zadar. Prikaz lutnje na poliptihu Dujma Vuškovića potječe iz oko 1450. godine u franjevačkom samostanu.

Kotor. Prerađena bizantska ikona u Katedrali, rad nepoznatoga dubrovačkog majstora iz prve polovice 16. stoljeća.

Cavtat. Prikaz lutnje na "Adoraciji" slikara Vicka Lovrina u Franjevačkoj crkvi.

Baška na Krku. Prikaz lutnje, rad vjerojatno talijanskog majstora.

Lastovo. Prikaz lutnje u Bogorodičinoj crkvi sv. Trojstva, također rad vjerojatno talijanskog majstora.

Unutrašnjost Hrvatske manje je bogata prikazima lutnje iz starijih razdoblja.

Martinščina pokraj Zlatara. Na gotičkoj freski u župnoj crkvi iz 15. stoljeća.

Zagorski Remetinec. U skulpturi na kasnogotičkom oltaru nekadašnje franjevačke crkve (danas u Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu).

Najbogatiji prikazi lutnje likovni su prikazi na minijaturama kojih je ukupno 13 za razdoblje od 13. do 16. stoljeća i predstavljaju daleko najpričuvanije glazbalo u toj kategoriji likovnih izvora.

Zagreb. (NSB: MR 170, MR 179) 2 prikaza; Strossmayerova galerija: Matteo da Milano, *Livre d'heures* – 3 prikaza; Riznica katedrale: rkp 354.

Zadar. Franjevački samostan: *Antiphonarium 'E'*, *Psalterium chori M'*.

Split. Riznica katedrale *Psalterium Romanum* – 2 prikaza.

Kampor na Rabu. Franjevački samostan: *Breviarum*.

Dokumentacija

Zagreb. Istražena arhivska dokumentacija ondašnje Gradske uprave na Gradecu (Griču) pokazuje da je poznat samo jedan svirač lutnje (ili graditelj): izvjesni **Georgius luthnista** (i *lautus*), koji je u razdoblju od 1510. do 1517. godine bio i gradski vijećnik (*consilarius*). Glazbalo u to vrijeme ima 6 pari struna.

Dubrovnik. U Dubrovniku je leut već u prvoj polovici 15. stoljeća imao svoje mjesto u praksi i pedagogiji dubrovačke kulture kao popularno glazbalo građanstva i plemstva. Arhivska dokumentacija u Dubrovniku svjedoči o sviračima lutnje.

Prvi uopće poznati svirač lutnje (i harfe) u nas iz 1423. godine je **Georgius ab Arpa** iz Dubrovnika. Spominje se u svojstvu i zvanju *mägister sonator de liuto et arpa*. Glazbalo se u to vrijeme sviralo još trzalicom i imalo pet para struna. Iz dokumentacije saznajemo da je

1466. godine lutnjišta **Marin Stojach** svoj novi leut ostavio **Ratku di Braia**. Dana 5. 10. 1503. spominju se lutnjišti **Mighelco Lautarius** i **Pether Textor** lautar, sin lautara **Stoiaza** (Stojca). Godine 1506. lutnja već ima šest pari struna. Benediktinac Mavro Vetranović u poznatoj pjesmi *Na preminutje Marina Držića Dubrovčanina tužba* izvješće o dubrovačkom instrumentariju u ono vrijeme, a lutnju spominje na prvom mjestu što navodi na zaključak da je bila najpopularnije glazbalo, kao i u ostaku Europe u to vrijeme:

*Plačni su leuti i tužni ostali
nijemi su flauti i ostali svirali.
Smetel je violune taj čemer nemili,
da slatko ne zvone kako su zvonili;
još ištetni nesretni taj poraz,
kordine i kornetti da izgube slatki glas,
smuti monikorde i glavončimbale,
smete arpikorde i žice ostale.*

S obzirom na to da se lutnja ubrajala u tiha glazbala svirala se u ansamblima sa sličnim glazbalima prateći plesove i igre mladih plemića prema modi vremena. Pratila je pjevanje kod obiteljskih slavlja, kod različitih razonoda građana, priredbi plemića u palačama ili po ljeticovcima, svirala se za vlastito uzdrizanje i odmor duha, pratila ljubavne pjesme pod prozorima mladih Dubrovkinja i liriku u akademijama humanista i njihovim kružocima. Takvo pjevanje uz lutnju, sjedinjenje poezije i glazbe imalo je posebnu komunikativnu i socijalnu funkciju. Posebnosti mentaliteta, melosa, kolorita i lokalnog karaktera repertoara odrazile su se vjerojatno glazbeno i kod nas.

Posebno mjesto lutnja zauzima u dalmatinskoj, osobito dubrovačkoj renesansnoj književnosti. Lutnju pod nazivom *leut* navodi, između ostalih, i Marulić. Svoje moralizatorske stihove namjenjuje mladićima koji ... *pojeć hode u leutu zvoneći* (Anka Satira) što iznova potvrđuje popularnost lutnje među splitskim mlađeži. Nadalje leut navode Ranjina, Džore Držić, Nalješković, Gradić i Baraković. Njihova se leutaško-petrarkistička lirika pjevala uz lutnju, a egzemplaran uvid u poetski i društveni kontekst može se očitati u pjesmi iz zbornika Nikše Ranjine koja se pripisuje Džori Držiću:

*Leute moj mili, hoću te moliti
mojōzji gospoji malo pozvoniti,
jeda ti od mene bolje srjeće budeš
čemerno tere nje srdaće dobudeš.*

No, ništa od glazbe toga tipa nije ostalo sačuvano. Ti leutaši bili su zasigurno Menčetić i Držić trajno, dok su Marulić, Lucić, Hektorović, Vetranović svirali (svirati = leutati) *u zvonki leut ili u leut zvoneći* samo u mladosti. Trubadurska poezija traje do polovice 16. stoljeća, ali leut, ako ne i u poeziji, prema (†) Božidaru Široli živi i dalje kao gradsko i plemičko glazbalo i to još do početka 17. stoljeća.

Filozofski pisac Nikola Vitov Gučetić (Nicolo Vito di Gozze, 1549-1610) bio je najjači intelektualac Dubrovnika tog vremena, a sedam puta dubrovački knez. Glazbene misli obradio je posebno u dvama svojim djelima. Gučetić u prvom redu obrađuje ulogu glazbe u odgoju djece. Na odgoj gleda kao na jedan od osnovnih čimbenika dobro uređene države. Po Gučetiću djecu treba poučavati ne samo u vokalnoj, nego i u instrumentalnoj glazbi. U svojem djelu *Della stato delle Repubbliche*, tiskanom u Mlecima 1591. godine kaže:

"Zato ostavljavajući ta glazbala kao manje dostojna plemičke djece (odnosi se na puhačka glazbala), smarat će violu, lutnju i klavičembalo najčasnijim i najdražesnjim glazbalima, ne manje za mlade nego i za stare. A klavičembalo se više preporuča starijima nego mladima za koje su viola i lutnja najprikladnija glazbala za odmor duha."

U Splitu je pjevanje uz lutnju očito bilo vrlo popularno ne samo među mlađeži i humanistima nego i među velikodostojnicima, jer postoji zabilješka iz konstitucija splitskog nadbiskupa Andrije II. Corneliusa iz 1535. godine gdje on splitskim svećenicima naređuje "da noću ne pjevaju s leutima i ostalim glazbalima ljubavne pjesme". Slične zamjere svojim sugrađanima ima i književnik Marko Marulić (1450-1524), koji ih prekorava što "... noću pojeć hode, u leutu zvoneći..." Iz rečenog je vidljivo da je lutnja bila popularna u to vrijeme kod nas, slično kao gitara danas. U spomenuto vrijeme lutnja ima šest pari struna.

Franciscus Bossinensis (oko 1490-?)

U prve hrvatske skladatelje ubraja se Franciscus Bossinensis – Franjo Bosanac ili Franjo iz Bosne, lutnjist, oko 1490. godine u Bosni. Živio je i radio u Veneciji u tiskari Ottaviana Petruccijs, prvog tiskara muzikalija, gdje je objavio svoju dvosvečanu zbirku *Tenori e contrabassi intabulati col soprano in canto figurato per cantar e sonar col lauto* (Venecija, 1509, Fossombrone, 1511). Na Bossinensisovo podrijetlo upućuje njegovo ime Bossinensis – iz Bosne, katoličko ime Franciscus-Franjo, po čemu se vidi da je bio Hrvat iz Bosne kao i zapadnoeuropejska mediteranska renesansna tradicija njegove lutnjističke zbirke. Bio je angažiran kod čuvenog Petruccija, u Veneciji – samom središtu europske glazbene kulture, što navodi na obrazovanost i stručnost. Petrucci je u tako velikom gradu imao veliki izbor, a birao je vjerojatno najbolje suradnike.

Ostaje pitanje gdje li je Franjo Bosanac mogao steći svoju glazbenu naobrazbu (skladanje, intabuliranje i sviranje lutnje) prije dolaska u Veneciju, i u kojoj dobi dolazi u Veneciju, kao dijete ili kao mladić? Nije poznato kada i gdje je umro, moglo bi se pretpostaviti u Italiji (Venecija?) i to krajem druge polovice 16. stoljeća. Lovro Županović kaže: "Dva sveska Bossinensisova djela stoje prema tome kao značajan putokaz na medju razdoblja u razvoju hrvatske glazbe. Od njih započinje razdoblje postupnog uključivanja hrvatske umjetničke glazbe u suvremena europska zbivanja. Objavio je 102 *frottola* za sologlas uz pratnju lutnje i 46 *ricercara*. Zbirka *Tenori e contrabassi...* ima nezaobilaznu važnost za doprinos vokalno-instrumentalnoj praksi s početka 16. stoljeća."

Francesco Sagabria (oko 1550, nakon 1606.)

Talijanski muzikolog Franco Colussi otkrio je unikatno sačuvanu glazbenu tiskovinu na kojoj se pojavljuje ime Francesco Sagabria. Dodatnim istraživanjima muzikologa Ennija Stipčevića u povijesti hrvatske glazbe upisano je novo ime: **Francesco Sagabria** – Franjo iz Zagreba.

Prof. Ennio Stipčević piše: "Francesco Sagabria (rođen oko 1550, umro nakon 1606.) rodom ili podrijetlom najvjerojatnije iz Zagreba, autor je tabulature za lutnju objavljene u zbirki Oroglogiovih *Canzonetta* 1596. godine. Tako je Francesco Sagabria najraniji poznati glazbenik, rodom ili podrijetlom iz sjeverne Hrvatske, za kojeg smijemo pretpostaviti da se bavio skladanjem."

Skladatelj Alessandro Orologio (oko 1555-1633), autor je *canzonetta*, a djelovao je uglavnom u njemačkim i austrijskim plemičkim i prinčevskim dvorcima. (Godine 1595. posjetio ga je John Dowland na svom putovanju u Italiju, a Orologija spominje kao *odličnog učitelja*. Ovdje nalazimo vremensku i indirektnu vezu između Dowlanda i Sagabrije, koji su se mogli susresti – op. autora). Tiskao je, među ostalim, i tri zbirke troglasnih *canzonetta* (1593, 1594. i 1596), onodobnih popularnih popijevaka. Zbirka iz 1596. sadrži ne samo vokalne dionice, nego i tabulaturu za lutnju, drugim riječima pratnju lutnje. Francesco Sagabria urednik je te zbirke i autor tabulatura."

Sagabria je bio vješt lutnjist, jer pratnja lutnje što ju je pridodao Oroglogiovim canzonettama vješto nadopunjuje vokalne dionice. Potpis

Sagabria znači da Zagabria, tj. iz Zagreba. Francesco Sagabria najraniji je sjeverohrvatski glazbenik, i to lutnjist, od kojeg su nam sačuvani notni zapisi, tabulature za lutnju. I u njegovom se slučaju postavlja pitanje gdje je dobio svoju glazbenu naobrazbu.

"U Istri djeluje od 1604. godine sve do svoje smrti 1643. franjevac konvntualac Gabriello Puliti (1580-1643) talijanski skladatelj i orguljaš, rodom iz Montepulciana u Toskani koji je znao svirati i lutnju. Zbirku *Ghirlanda odorifera* posvećuje labinskome plemiću i vojskovođi Tranquillu Negriju. U posveti svoje zbirke Puliti opisuje kako je u palači Negrijevih u Labinu izvodio maskerate toliko puta na lutnji, citri i ostalim glazbalima. Godine 1621. tiskao je zbirku *Armonici accentu a voce sola*, svjetovne madrigale za jedan glas uz pratnju kitarona (velike lutnje). Sjajna skladateljska zbirka rijetki je prežitak renesansnoga pjevanja uz leut na našoj obali." (Ennio Stipčević, *Etide za lijevu ruku*, 53).

"Prvi uopće poznati zapis nekog hrvatskog plesa – *Pavana sesta Della la Schiavonetta* – tiskan je u Veneciji 1569. godine, u zbirci lutnjističke tabulature venecijanskog skladatelja i lutnjista Giulia Cesara Barbette *Il primo libro dell'intavolature de liuto*. Nalazi se u knjižnici venecijanske Marciane." (E. Stipčević, *Etide za lijevu ruku*, 13 i 73).

Jezični aspekti

Kao što piše prof. Stanislav Tuksar: "Oblik leut/laut u hrvatskom je jeziku izvoran i temeljan, odnosno to je kroatizirana posuđenica iz talijanskog leuto = leut / lauto = laut, koja se kao i u svim europskim jezicima svodi i potječe od arapske riječi al –(o)ud (drvo agave). No, prevladao je oblik lutnja koji je očito preuzet iz jednog od slavenskih jezika: poljski lutnia, češki loutna, a ruski ljutnja. Jasnoća značenjske (semantičke) strukture osnovnog termina leut upućuje na čvrstu etabliranost lutnje i njegine jezične refleksije kao definirane cjeline u području hrvatske glazbene kulture odgovarajućih razdoblja", dakle, od prvog prikaza u Istri 1381. i prvoga poznatog lutnjista u Dubrovniku 1423. godine do vjerojatno početka 17. stoljeća u Dubrovniku prema muzikologu (†) Božidarju Široli.

Zaključak

Nakon što je glazba lutnje široj javnosti dugo bila nepoznata, danas ju sve veći broj slušatelja shvaća i prihvaca. Veliki repertoar lutnje sve se više otkriva i snima. Prve snimke glazbe lutnje potječu iz pedesetih godina 20. stoljeća (Walter Gerwig).

U Hrvatskoj je lutnja vrlo rijetko glazbalo, čak se zamjenjuje s mandolinom kao na jednoj od najpozantijih slika u povijesti hrvatskog slikarstva, sliči "Rimljanka s lutnjom", Vjekoslava Karasa (1821-1858), a koja bi zapravo trebala glasiti "Rimljanka s mandolinom". Pogreška potječe još od Ivana Kukuljevića Sakcinskog, političara i povjesničara, iz njegova *Slovnika umjetnikah jugoslavenskih* (1858-1862), gdje je objavio svoj tekst o Karasu i zatim ga ponovio u dva broja Narodnih novina G. XXIV, 27. XII. 1858. br. 295, naslovivši sliku "Gospodja sa lutnjom". Od tada do danas ova se pogrešna nomenklatura iz različitih stručnih publicističkih tekstova uporno prenosi u udžbenike, novine, časopise, čitanke i masovno na Krašovoj bombonjeri sve do leksikona. Godine 1973. u časopisu *Oko* (M. Orlić: Vjekoslav Karas – Rimljanka s... ? god. 1, 1973, br. 16. str. 6) upozorilo se na grešku u nazivu. Anka Simić-Bulat u "Vijesti muzeala i konzervatora Hrvatske", god. XXII, broj 6, u bilješci broj 1, u osvrtu na izložbu "Portreti 1800 – 1870" u Povjesnom muzeju Hrvatske u Zagrebu 1973. godine na str. 20. je upozoravala na zabludu: "... da je već ranije bilo ustanovljeno da glazbeni instrument kojeg drži Rimljanka nije lutnja...." Godine 2003. u članku "Mandolina i Karasova 'Rimljanka'" u časopisu Hrvatske udruge gitarских pedagoga (HUGIP) *Gitara*, br. 5, na str. 44 povjesničar glazbala Alex Timmermann nedvojbeno je potvrdio da je riječ o napuljskoj man-

dolini, a ne lutnji. Nikola Albanež je objavio stručni članak "Karasova Rimljanka" 2005. godine u časopisu *Informatica Museologica*, br. 36, te 2008. godine isti članak u časopisu *Kontura Art*, br. 97, i također razjasnio dilemu.

Glavno razlikovno obilježje lutnje jest njezin **preolmljeni vrat** koji nema ni jedno drugo žičano glazballo i dvostruko je veća od napuljske mandoline. Napuljska mandolina ima samo 4 para metalnih žica, a lutnja može imati od 5 do 14 pari struna (žica je i u znanstvenom smislu uvijek izrađena od neke vrsta metala, za razliku od strune). Ugodba je mandoline drugačija, mandolina se svira trzalicom, a na lutnji se prebire prstima, osim kod srednjovjekovne lutnje koja se svira trzalicom.

Od naših su lutnjista Edin Karamazov (prije Đananović) i Igor Paro diplomirali na bazelškoj glazbenoj akademiji za ranu glazbu *Scholi Cantorum Basiliensis* (*Hochschule für Alte Musik*) kod čuvenog Hopkinsona Smitha. Edin Karamazov i Sting snimili su nosač zvuka *Songs from the Labyrinth* sa skladbama Johna Dowlanda i time znatno pridnjeli popularnosti lutnje u svijetu.

Prvi pioniri i poznavatelji lutnje u nas od početka 70-tih godina 20. stoljeća u Zagrebu su Alojzije Seder i Darko Petrinjak, koji je u Londonu, osim gitare, diplomirao i lutnju, a u Splitu Mario Peručić. Seder i Peručić su i graditelj lutnji. Najviše lutnji u nas izradio je Alojzije Seder. Noviji graditelji koji su počeli izraditi lutnje su Marinko Baljak iz Opatije i Ivan Gjuretek iz Zagreba. Dražen Franolić koncertira na arapskoj lutnji *al ud* i njezin je poznavatelj.

U današnjem svijetu buke, otupljenog u osjetilima i potrazi čovjeka 21. stoljeća za novim senzibilitetom, profinjena glazba lutnje senzibilizira, oplemenjuje i predstavlja jedan od kulturoloških modela veće europske identifikacije i povezanosti.

Literatura:

- ALBANEŽE, Nikola, "Karasova Rimljanka", časopis *Informatica Museologica*, 2005, br. 36 (3-4) i *Kontura Art*, 2008, br. 97.
- BAINES, Anthony, *Lexicon der Musikinstrumente*, Metzeler / Bärenreiter, 1996.
- DEMOVIĆ, Miho, *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj Republici od početka XI. do polovine XVII. stoljeća*, Zagreb: JAZU, Razred za muzičku umjetnost, 1981.
- FARSTAD, Per Kjetil, *German Galant Lute Music in the 18th Century*, (dissertacija) Göteborg University, Department of Musicology Sweden, 2000.
- HARNONCOURT, Nikolaus, *Glazba kao govor zvuka*, Algoritam, Zagreb, 2005.
- Leksikon jugoslavenske muzike I, A – Ma, Zagreb: JLZ "Miroslav Krleža", 1984.
- NORTH, Nigel, *Continuo Playing on the Lute, Archlute and Theorbo*, Indiana University Press, 1987.
- PÄFFGEN, Peter, "Lute und Lautenspiel im 20. Jahrhundert", časopis *Gitarre & Laute* (XXVI/2004) ili peter-paeffgen.eu
- PÄFFGEN, Peter, *Gitaru*, Zagreb: Music Play, 2003.
- SMITH, Douglas Alton, *A History of the Lute from Antiquity to the Renaissance*, The Lute Society of America, Inc., 2002.
- STIPČEVIĆ, Ennio, *Etude za lijevu ruku*, Zagreb: Znanje, 2000.
- STIPČEVIĆ, Ennio, *Hrvatska glazba*, Zagreb: Školska knjiga, 1997.
- TUKSAR, Stanislav, *Hrvatska glazbena terminologija u razdoblju baroka*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 1992.
- ŽUPANOVIĆ, Lovro, *Spomenici hrvatske glazbene prošlosti – Hrvatski skladatelji XVI. stoljeća Bosanac, Motovunjanin, Patricij, Skjavetić*, Zagreb: Udruženje kompozitora Hrvatske, 1970.



Izdanja Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara namijenjena glazbenom obrazovanju

Tihomir Petrović, *Osnove teorije glazbe*, Zagreb: HDGT, 2007.

(17 x 24 cm, 120 str., šivani uvez, maloprodajna cijena 50 kuna)

Alida Jakopanec, *Zbirka primjera za solfeggio u srednjoj glazbenoj školi*, Zagreb: HDGT, 2009.

(17 x 24 cm, 112 str., šivani uvez, maloprodajna cijena 50 kuna)

Martina Belković, *Glazbena literatura za harmonijsku analizu*, Zagreb: HDGT, 2008.

(17 x 24 cm, 96 str., šivani uvez, maloprodajna cijena 50 kuna)

Tihomir Petrović, *Od Arcadelta do Tristanova akorda / Nauk o harmoniji (dijatonika, kromatika i enharmonijske pojave) / Drugo, promijenjeno i dopunjeno izdanje*, Zagreb: HDGT, 2007.

(17 x 24 cm, 208 str., šivani uvez, maloprodajna cijena 100 kuna)

Tihomir Petrović, *Nauk o kontrapunktu*, Zagreb: HDGT, 2006.

(17 x 24 cm, 160 str., šivani uvez, maloprodajna cijena 100 kuna)

Pri narudžbi većega broja knjiga odobrava se popust i do 50%.

Sve obavijesti i narudžbe:

HDGT, Gundulićeva 4, 10000 ZAGREB, Tel. i faks: (01) 4830-767, 4830-764, tihomir.petrovic@inet.hr



Bach na lutnji i gitari

fra Antun Mrzlečki OFMCap.

U kvalitetu glazbe Johanna Sebastiana Bacha (1685-1750) ubraja se i njegina instrumentalna raznolikost. Uvijek otvorena duha za tržište glazbala, Bach je isprobavao novine kao primjerice u to doba izumljenu poprečnu flautu ili obou d'amore, violončelo piccolo, klavijaturnu mehaniku s batićima izumljenu oko 1700. godine kao što je i, više nego što se prepostavlja, svirao na klavikordu. Prema svjedočanstvu njegova učenika Johanna Friedricha Agricole posjedovao je čak i lutnjočembalo (njem. *Lautenwerck* ili *Lautenkavier*) koji mu je izradio Zacharias Hildebrandt¹. Jacob Adlung je ovako opisivao djelovanje lutnjočembala: "Tko nije poznavao manire svojstvene lutnji (slušajući lutnjočembalo) pred vratima nije mogao drugačije misliti, nego li da je to stvarno lutnja."²

Kod takvoga zanimanja za različita glazbala ne začuđuje da je nekoliko svojih djela posvetio i lutnji. U njemačkim zemljama i Češkoj u prvoj polovici 18. stoljeća lutnja je doživjela svoj posljednji procvat, povezan sa procvatom zanata osmorice vrhunskih graditelja lutnja. Veliko vrijeme lutnje bilo je prije svega 16. i 17. stoljeće, kada je još bilo više sluha i smisla za suptilnim i finim zvukovima. Kasnije, pred kraj 18. st., kada duhovni svijet počinje zasjenjivati prosvjetiteljski racionalizam i posljedice Francuske revolucije, zahtjevna lutnja pada u zaborav, a jednostavnija gitara ostaje sve popularnije 6-struno glazbalo. Otmjena lutnja, pojam intimnoga i nenametljivoga komornog muziciranja, bila je suviše tiha za postupno sve veće prostorije, a njegina notacija glazbe u tabulaturi i težina sviranja na sve većim brojem struna, potisnula ju je tijekom 18. stoljeća u nišu specijalista i krugova ljubitelja. Ipak su pojedini virtuozi mogli steći veliku i kasnu slavu.

Tijekom svojeg života Bach je među glazbenicima s kojima je gađio profesionalan odnos poznavao i nekoliko virtuoza lutnje: Silviusa Leopolda Weissa (1686-1750), Ernsta Gottlieba Barona (1696-1760), Johannesa Kropffgansa mlađeg (1708-1767), Adama Falckenhagena (1697-1761) i Johanna Christiana Weyraucha (1694-1771).

Bachova se djela za baroknu lutnju povezuju s njegovim poznanstvom sa Silviusom Leopoldom Weissom, najznačajnijim lutnjistom i skladateljem za lutnju u 18. stoljeću. Bachov rođak Johann Elias Bach i lutnjist Friedrich Reichardt ostavili su nam zanimljive izvještaje o susretima Bacha i Weissa. Dana 11. kolovoza 1739. godine piše Johann Elias Bach kantoru Kochu u Ronneberg: "Upravo se u Bachovoj kući dogodilo nešto glazbeno posebno fino, jer je moj bratić iz Drezdena (tj. Friedemann Bach) koji je bio ovdje (u Leipzigu) preko četiri tjedana s čuvenim lutnjistima Weissom i Kropffgansom, te smo ih više puta slušali kod nas."³ Lutnjist Friedrich Reichardt (1752-1814) u svojoj autobiografiji piše: "Tko poznaje teškoće lutnje za harmonijske zamke i za dobro izvedene stavke, taj se mora začuditi i ne može gotovo vjerovati kada očevici i svjedoci slušanja jamče da je veliki drezdenski lutnjist Weiss sa Sebastianom Bachom, koji je bio također velik svirač klavira i orgulja, za okladu izvodio fantazije i stavke fuga."⁴

Već je prvi Bachov biograf Johann Nikolaus Forkel opisao Weissove skladbe "da su napisane s pravim i jezgrovitim ukusom otprilike

kao Bachova djela za klavir."⁵ U muzikologiji se vodila i kontroverzna rasprava je li Bach znao svirati lutnju i treba li se polovicu njegovih djela za lutnju pripisati lutnjočembalu. Stoga je Wolfgang Schmieder, svjesno ili nesvesno u svojem *Tematsko-sistematskom popisu Bachovih djela* uvrstio djela za lutnju u glazbu za glazbala s tipkama i u ona sa sonatama i partitama za soloviolinu BWV 1001 – 1006. Nije moguće održati mišljenje da se svestrani skladatelj, prije nego li je i pisao za neko glazbalo, nije barem dao poučiti o njegovim svojstvima, osobito kada su najprominentniji virtuozi lutnje svraćali u njegovu kuću. Doista, u Bachovoj ostavštini nalazila se i jedna lutnja.

Konačno, Bach je obradio i jednu suitu Silviusa Leopolda Weissa za violinu i čembalo; trio u A-duru BWV 1025 (Vol. 123). Brojni su primjeri u kojima je Bach slično postupao s obradama, čak kod vlastitih komada. Carl Philipp Emanuel Bach u nekrologu piše: "Trebao je samo čuti bilo koju glavnu temu da bi gotovo sve što se može umjetnički izvesti, takoreći, imao pred sobom." Slično vrijedi i za Weissa i uopće za profesionalne glazbenike baroka koji su, ovisno o njihovom umijeću, znali improvizirati što je bilo uobičajeno za ono vrijeme. Tako Baron piše o svom učitelju Weissu: "On je prvi pokazao da se na lutnji može više učiniti što se inače vjerovalo. Mogu iskreno jamčiti što se tiče njegove vrline da je isto čuti umjetničkog orguljaša kako izvodi fantazije i fuge na čembalu i čuti gospodina Weissa kako svira. U arpeđima ima takvu izvanrednu punoglasnost, da je u izrazu afekata neusporediv, ima zapanjujuću vještinstu, nečuvenu pjevnu ljupkost i veliki je improvizator. Ako mu se prohtje može na lutnji i teorbi svirati najljepše teme, pa čak violinske koncerte s lista te izvanredno generalbas..."⁶

Za Bachova života koristile su se paralelno lutnje s 11 do 14 pari struna, od 1719. s 13 pari struna u d-mol ugodbi, od 1723. teorbirane lutnje (s labudim vratom) u d-mol ugodbi i 14-parne i 14-strune lutnje, teorba i arciliuto, dakle, sa 14 dvostrukih struna ili sa 14 pojedinačnih struna sa svojom ugodbom. U Bachova se djela za baroknu lutnju prema naslovu i implikaciji ubrajaju:

Suita u g-molu, BWV 995

Suita u e-molu BWV 996

Suita u c-molu, BWV 997

Preludij, fuga i allegro u Es-duru, BWV 998

Preludij u c-molu, BWV 999

Fuga u g-molu, BWV 1000

Suita u E-duru, BWV 1006a

Tri su od navedenih djela Bachovi autografi: Suita u g-molu, BWV 995, Suita u E-duru, BWV 1006a, i Preludij, fuga i allegro u Es-duru, BWV 998. Ostala djela su pouzdano potvrđeni suvremeni prijepisi. Izričito kao djela za lutnju navode se BWV 995 *pour la Luth* (za lutnju), a jedini sačuvani izvor preludija, BWV 999, ima dodatni naslov *pour la Lute* (za lutnju). Kod BWV 998 Bach pruža alternativnu instrumentaciju *Luth ò Cembal* (za lutnju ili čembalo). Na jednom prijepisu BWV 996 kasniji je i vjerojatno neautentični upis *aufs Lautenwerck* (za lutnjočembalo).

Suita u E-duru, BWV 1006a, obrada je treće violinske partite u E-duru BWV 1006. Fuga u g-molu, BWV 1000, intabulacija (transkripcija)

¹ ADLUNG, J., *Musica mechanica organoedi*, Berlin: 1768, str. 133.

² Isto.

³ SCHERING, A., *Musikgeschichte Leipzigs*, svezak III, Leipzig: 1941, str. 314 i d.

⁴ REICHARDT, J. F., *Autobiographie*, str. 281.

⁵ FORKEL, J. N., *Musikalischer Almanach für Deutschland*, 1782, str. 111.

⁶ BARON, E. G., *Historisch-theoretische und practische Untersuchung des Instruments der Lauten*, Nürnberg: 1727, str. 78.

cija u notaciju tabulature) je prve Sonate za violinu, BWV 1001, laj-pciškoga lutnjista i Bachova prijatelja Johanna Christiana Weyraucha. Suite u g-molu, BWV 995, Bachova je obrada pete Suite za violončelo u c-molu, BWV 1011.

Nakon što je na zapadu dvadesetih i tridesetih godina 20. stoljeća započeo Pokret rane glazbe stara su se djela počela izvoditi što vjernije prema interpretacijskim uvjetima epohe njihovog nastanka, među ostalim, na replikama glazbala koja su pala u zaborav. Tada je, nakon što je krajem 18. stoljeća pala u zaborav, na zapadu ponovno otkrivena i oživljena lutnja. Danas je sa ostalim povijesnim glazbalima etablirana isključivo na sceni rane glazbe i na oko 20 odsjeka za ranu glazbu na glazbenim učilištima u Europi.

U to je vrijeme gitarist Andrés Segovia (1893-1978) kupio treće izdanje Bachovih djela za lutnju Hansa Dagoberta Brugera (1893-1978), objavljeno 1925, zapravo transkripcije za gitaru, i počeo izvoditi pojedine stavke, premda je već 1906. godine njemački muzikolog Wilhelm Tappert upozoravao da transkripcije djela za lutnju nije moguće reproducirati neosakaćena na gitaru. Prije Segovije i Brugera, već je španjolski gitarist i skladatelj za gitaru Francisco Tárrega (1852-1909) nastojao podignuti vrijednost repertoara za gitaru transkripcijama Bacha, Mozarta, Beethovena i Chopina prema ukusu 19. stoljeća. Danas, kada je klasična gitara etablirana na glazbenim akademijama Bach se ubraja među najizvođenije skladatelje za gitaru i, premda nikada nije skladao za gitaru, neizostavan je u gitarističkoj pedagogiji, a njegova djela za lutnju ubrajaju se, takoreći, u "kanone" umjetničke gitaristike. Bachov i Weissov strogi polifoni slog zbog ondašnje tehnike sviranja guitarre españole – španjolske gitare (trzanjem i ritmičkim udaranjem akorda), te s time povezanim melosom i mentalitetom nije se dao ostvariti na onodobnoj baroknoj gitari s pet pari struna koja je u Bachovo vrijeme u Njemačkoj bila vrlo rijetka. Na baroknoj se gitari tada sviralo u Italiji, Španjolskoj i Francuskoj, i za vrijeme vladavine kralja Karla II., ljubitelja gitare u Engleskoj, gdje ju je popularizirao talijanski gitarist i skladatelj za gitaru Francesco Corbetta (1615-1681).

Podaci o gitarској praksi u Njemačkoj do kraja 18. stoljeća su vrlo oskudni. Martin Agricola spominje 1529. godine četveroparnu kvintenu ili kiternu, a Michael Praetorius u svojem djelu *Syntagma musicum* (Wolfenbüttel, 1619) među ostalom uz prizvuk omalovažavanja kratko opisuje praksu sviranja gitare u Italiji, ali ne i u Njemačkoj. Sveukupno je do kraja 18. stoljeća u Njemačkoj i Austriji zabilježeno dvanaest rukopisa sa djelima za gitaru⁷ među djelima za lutnju, koje su njihovi vlasnici donijeli sa sobom iz inozemstva. Najraniji njemački, naslovljen po vlasniku, "Freiherr DE Döremberg" potječe iz 1652. godine⁸. Za razliku od 100 tiskovina i 230 rukopisa za lutnju i to samo u Njemačkoj, jedina tiskovina njemačkog porijekla za peteroparnu gitaru i različita trzalačka glazbala je "Musicalische Gemüths-Ergötzung..." Jakoba Kremberga, iz 1689. godine⁹. Šestero-struna gitara će u Njemačkoj postati poznata tek od 90-tih godina 18. stoljeća.

Godine 1973. španjolski gitarist Narziso Yepes (1927-1997) dao je izraditi 14-parnu baroknu lutnju i gitarskom tehnikom sviranja snimio kompletan Bachova djela za lutnju izazvavši val negodovanja kod lutnjista u svijetu. Koliko god je njegova inicijativa bila pohvalna, toliko je u sljedećim godinama lutnjistima zakrčila snimanje Bachovih djela. Godine 1976. snimio je Narziso Yepes prvi kompletan Bachova djela za lutnju na svojoj 10-strunoj gitari. Nakon njega uslijedile su prve stilski ispravne snimke lutnjista na izvornom glazbalu, a kasnije i na teorbi.

Do danas je nekolicina gitarista snimila ili kompletan Bachova djela za lutnju ili samo nekoliko suite na gitarama sa 8 do 11 struna.

U Hrvatskoj je Viktor Vidović 2008. godine prvi snimio kompletan djela za lutnju i to na uobičajenoj 6-strunoj klasičnoj gitari za što je dobio diskografsku nagradu *Porin* u kategoriji klasične glazbe.

Inače, u svijetu gitaristi reinterpretirajući Bacha više snimaju njegov ostali instrumentalni opus, nego li djela za lutnju. Ima i lutnjista koji, osim djela za lutnju, snimaju i neka druga Bachova instrumentalna djela. Nakon što je glazba lutnje široj javnosti bila nepoznata danas ju sve veći broj publike shvaća i prihvaca. Blago repertoara lutnje sve se više otkriva i snima.

Dok gitaristi izvode mali dio lutnjističkog repertoara na gitaru, lutnjisti nasuprot izvode u gitarista zanemaren rani repertoar gitare 16, 17. i 18. stoljeća s pozicije povijesne osviještenosti na replikama ondašnjih gitara i autentičnom tehnikom sviranja za koje je ta glazba i napisana sukladno današnjim standardima na polju interpretacije rane glazbe u razvijenim glazbenim sredinama Europe i svijeta.

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.



Za notografske usluge – **računalni prijepis nota i uređenje notnoga teksta, sve do konačne forme iz koje se priprema tisak**, Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara preporuča svojega stalnog notografa **Krešimira Cindrića** (091 / 5179-841, kresimircindric@gmail.com) (ur.).

⁷ TYLER, James and SPARKS, Paul, *The Guitar and Its Music*, Oxford University Press, 2002, str. 145

⁸ Isto, str. 140.

⁹ Isto, str. 141.

KONZERT DER KLASSIK
25. JUNI 2009, PFARRKIRCHE
ST. JAKOBUS -BISCHOFSMAIS

Damir Bedrina	Ave Maria	Jakobi Chor, Ltg. Damir Bedrina
Begrüßung		Edith M. Jarosch
G. Frescobaldi	Aria con Variazion	Dr. Gotthard Seidl, Gitarre
J.S. Bach	Ave Maria	Sabine Rössert-Koye, Sopran Damir Bedrina, Klavier
J.W. Franck	„O du mein Trost“	Helmut Wengler, Tenor Damir Bedrina, Klavier
Festmusik	Richard Wagner	Musikverein Bischofsmais Ltg. Hermann Hupf
Joseph Haydn	Partita in F Klavier 4-händig	Sonja Stündler Damir Bedrina
Francisco Tarrega	Recuerdos de la Alhambra	Dr. Gotthard Seidl, Gitarre
Giuesppe Verdi	Di provenza il mar il sol	Damir Bedrina, Bariton Sonja Stündler, Klavier
Cowan	Waltzing Matilda	Musikverein Bischofsmais
Tomaso Giordani	Caro mio ben	Helmut Wengler
Georges Bizet	Agnus Dei	Sabine Rössert-Koye
Aus Dalmatien Satz: Franz Möckl	Kad si bila mala Mare	Jakobi Chor
M. Diego Pujol	Don Julián	Dr. Gotthard Seidl, Gitarre
W.A. Mozart	Sub tuum praesidium	Rössert-Koye / Wengler, Duett
Aus Niederbayern	Für heut a guate Nacht	Chor und Solisten
Gemeinsames Lied	Segne du Maria	Musikverein Bischofsmais

1. **Segne du Maria**, segne mich, dein Kind, dass ich hier den Frieden, dort den Himmel find!
 Segne all mein Denken, segne all mein Tun, laß in deinem Segen Tag und Nacht mich ru'hn!
 2. Segne Du Maria, alle die mir lieb; deinen Muttersegen ihnen täglich gib!
 Reich' ihm deine Hände, breit auf alle aus; segne alle Herzen, segne jedes Haus!

VERGELT 'S GOTT FÜR IHRE SPENDE!

Förder- und Kulturverein „Dr. A. Kresina“ e.V. Bischofsmais und
 Kulturausschuss der Gemeinde Bischofsmais

Damir Bedrina, *Musiklehrer*

Tihomir Petrović

Damir Bedrina rođen je u Puli 1961. godine. Od djetinjstva izražava veliku ljubav prema glazbi, naročito prema sviranju orgulja. Koristio bi svaku prigodu da oputuje u Rijeku, gdje ga je sestra mr. Andela Samardžić poučavala u sviranju kraljice glazbala. Već kao mladić od petnaest godina svira orgulje i vodi zbor u Župi Gospe od Mora, u Puli, što ga učvršćuje u odluci da postane svećenikom. Studirao je teologiju od 1981. do 1987. godine na Visokoj bogoslovskoj školi u Rijeci, a zaređen je 21. lipnja 1987. godine u Puli.

Za vrijeme studija u Rijeci vodio je i liturgijsko pjevanje i sviranje u Bogosloviji. Kao član vokalno-instrumentalnoga sastava *Runolist* iz Rijeke (u kojem su svi članovi bili studenti Bogoslovije) svirao je orgulje i pjevao. Zahvaljujući Kršćanskoj sadašnjosti i tadašnjemu direktoru vlč. Josipu Turčinoviću, snimljene su tri kasete duhovnih pjesama: *Kiše, radošti i sunce, Zovi me imenom te Vječna je ljubav njegova*. Tekst i glazbu sami su pisali članovi sastava, a pojedine im je tekstove pripremio prof. Ivan Golub.

Ljubav prema glazbi vodi ga, uz preporuke sestre Andele, kao mlađoga svećenika na studij crkvene glazbe u najbolje i najstarije europsko glazbeno učilište te vrste, *Die Hochschule für katholische Kirchenmusik und Musik-pädagogik Regensburg (Visoka škola za katoličku crkvenu glazbu i glazbenu pedagogiju u Regensburgu)*. Godine 1991. uspješno završava studij, a nakon toga na istoj ustanovi godine 1995. upisuje i studij solopjevanja, koji završava godine 1998. Od godine 1992. do 2004. radi kao ravnatelj Glazbene škole u mjestu Aicha vorm Wald, smještenome između Regensburga i Passaua. Od 2004. je učitelj glazbe na Glazbenoj školi Županije Passau uz mjesto voditelja područne glazbene škole u mjestu Aicha vorm Wald, a od siječnja 2006. je i voditelj projekata Škole. Od 1993. djeluje i kao voditelj župskog zabora u obližnjem mjestu Bischofsmaisu, a postaje i nastavnik orgulja za Biskupiju Passau. No čudni i nepredvidljivi su putevi Gospodnji. Damir Bedrina danas više nije svećenik i sa suprugom živi u mjestu Bischofsmaisu.

Dana 24. lipnja 1994. osnovao je **Kulturno-podupirateljsko društvo "Dr. Ante Kresina"**. Društvo je dobilo ime prema njegovu profesoru sa studija teologije, i tako čuva upomenu na toga dobrog svećenika i vjeroučitelja, u čijemu je ozračju odnjegovana i Damirova ljubav prema životu u dobru. Kao što naziv kazuje, to Društvo kroz kulturno djelovanje podupire najrazličitije akcije. Između ostaloga u više je navrata Društvo organiziralo dobrotvorone koncerte od kojih je prihod išao za dječji vrtić, restauraciju župne crkve i nabavu novih orgulja u župi u Bischofsmaisu. No Društvo od svojega osnutka ponajprije potpomaže Pazinski kolegij – klasičnu gimnaziju u materijalnim sredstvima za nastavu. Tako je Damir Bedrina uspio povezati svoje dvije domovine i ljubav prema drugima, koja ga je prvo odvela na put svećeništva, a zatim u jednako tako plemenit poziv – učiteljski. Godine 1995. po prvi puta učenici Gimnazije dolaze u Bischofsmais i Aichu vorm Wald, da bi kroz nekoliko dana posjetili i učenice Realne škole i Gimnazije "Marien-Gymnasium" u Regensburgu. Isto se ponovilo i godine 1996., a obje institucije provode vrlo vrijednu razmjenu učenika i iskustava do danas. Od godine 1998. Društvo stipendira godišnje jednu učenicu ili učenika Pazinskog kolegija. Svi 15 godina nastojalo se članovima Društva i dobročiniteljima iz Bavarske omogućiti i organizirati boravak i upoznavanje lijepo naše Hrvatske, osobito Istre.

Jedan je od najvažnijih projekata Kulturno-podupirateljskog društva "Dr. Ante Kresina" – **Međunarodni seminar za crkvnu**

glazbu, ostvaren u suradnji s Pazinskim kolegijem i Glazbenom školom Ivana Matetića Ronjova iz Pule, a finansijski je bio poduprт i od strane Ministarstva za kulturu Republike Hrvatske. Imao sam čast biti pozvan među predavače toga Seminara, zahvaljujući svojemu onodobnom radu na polju crkvene glazbe, pjesmaricama *Svim na zemlji, Uskrsnu Isus doista te Zdravo, Djeko*, objavljenima u vlastitoj nakladi. Tako je uz poznate hrvatske crkvene glazbenike i profesore teorijskih glazbenih predmeta: vlč. Rudija Koraca, Branka Okmaca i fra Iva Perana, među docentima Seminara bio i pisac ovih redaka, a na Seminaru su sudjelovali i docenti Visoke škole za katoličku crkvenu glazbu i glazbenu pedagogiju u Regensburgu. Nakon mukotrpнoga dvogodišnjega pripremnog rada Damira Bedrine, zahvaljujući svim organizatorima, među kojima valja istaknuti vlč. Heku, vlč. mr. Milana Zgrablića, Borisa Vučinu i mr. Matu Krizmana, Međunarodni seminar za crkvenu glazbu je ostvaren u 4 akademske faze od 1996. do 1998. godine.

Među najvažnijim je ciljevima Društva upoznavanje i kulturna razmjena naroda Bavarske i Hrvatske. Doista, nisam nikada upoznao tako respektabilnu i djelotvornu aktivnost na predstavljanju Hrvatske u kojoj drugoj zemlji. No poticaj vrijednim Bavaracima da – iako ni sami ne žive u veliku izobilju – djeluju dobročiniteljski i prema Hrvatskoj, očito leži u Damiru Bedrini, koji svojim životom i djelovanjem sve oko sebe potiče na to.

Moram istaknuti da mi je Damir Bedrina svojedobno bio uzor. Naiime, uvidjevši kako se kroz institucionalno organiziranje može napredovati i u kvaliteti postignуća i prema finansijskim izvorima (tu mislim na Međunarodni seminar za crkvenu glazbu, koji je isključivo zasluga Damira Bedrine i Društva koje je osnovao), i ja sam nešto kasnije, godine 1997., osnovao Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara. Isto tako, i pjesmarica *Hrvatske crkvene popijevke*, o čijemu drugom izdanju možete također čitati na stranicama ovoga časopisa, nastala je zahvaljujući Damiru Bedrini, na poticaj docenata Seminara i kao rezultat moje aktivnosti u tim okvirima. Meni osobno najdraža posljedica toga Seminara, prijateljstvo s fra Ivom Peranom, tema je za neku drugu priču.

Bio sam gost Damira Bedrine uz proslavu petnaeste obljetnice društva "Ante Kresina". Damir Bedrina organizirao je uz tu proslavu i koncert klasične glazbe u Župskoj crkvi. Na koncertu su sudjelovali umjetnici-prijatelji, a Damir Bedrina je dirigirao zborom, korepetirao pjevačima, pjevao i predstavio se kao skladatelj. Uz ovaj je tekst i skeniran program toga koncerta, na koji bi i mesta s desetak puta više stanovnika bila ponosna (Bischofsmais ih ima oko 3.000, uključujući i okolicu mjesta), što u potpunosti govori o Damirovu širokom području djelovanja. Da je crkva bila sasvim puna ne moram ni spominjati. Najugodnije iznenáđenje toga koncerta – iako je i na jutarnjoj misi jedno čitanje bilo na hrvatskome jeziku, a zbor je odpjevao i stari istarski napjev *Budi hvaljeno*, isto tako na hrvatskom – bila je zborska izvedba popularne dalmatinske skladbe *Kad si bila mala Mare*, pjevana na hrvatskom jeziku, što je također dirljiv doprinos razmjeni kulture hrvatskoga i njemačkoga naroda.

Stoga, hvala Damiru Bedrini da je i član Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara, a svoju je predanost u potpunosti dokazao savršenom organizacijom mojega trodnevногa boravka u Bavarskoj, pokretanjem suradnje sa Regensburgškom akademijom i Referatom za crkvenu glazbu Biskupije Passau, o čemu više u nastavku.



39. VARAŽDINSKE BAROKNE VEČERI

OD 18. DO 28. RUJNA 2009.

POKROVITELJI
39. VARAŽDINSKIH BAROKNIH VEČERI

Hrvoje Mesić
PREDSEDNIK REPUBLIKE HRVATSKE

Ministarstvo kultura Republike Hrvatske
Minister of Culture
Republika Hrvatska

IZLOŽBA I PROMOCIJA

CD-a povodom 10. obljetnice smrti akademika Jurice Muraja.

Petak, 18. rujna 2009.

17.30 sati Foayer Velike koncertne dvorane HNK u Varaždinu i
Salon kluba "Europa media" HNK u Varaždinu

Ulaz slobodan

ANSAMBL ZA BAROKNU GLAZBU IZ PRAGA

ENSEMBLE INÉGAL

Petak, 18. rujna 2009.

19.30 sati Katedrala

SVEČANO OTVORENJE

Program: J.D. Zelenka: Oratorij "Il Serpente di Bronzo"

EDUARDO EGÜEZ, BAROKNA LUTNJA I TEORBA

Subota 19. rujna 2009.

11.00 sati Dvorac Trakoščan, Viteška dvorana

Koncert uz baroknu kavu

Program: "Glazba Roberta de Viséea"

Cijena ulaznice 100 kn / 15 €

HRVATSKI BAROKNI ANSAMBL

Subota 19. rujna 2009.

19.00 sati Katedrala

Akademski zbor "I.G. Kovačić"

Dirigent: Saša Britvić

Program: G.F. Händel: Oratorij "Mesija"

Cijena ulaznice 70 kn / 10 €

ANSAMBL LUTNJI I VIOLA DA GAMBA

TRIO LIUTO CONCERTATO LUTZ KIRCHHOF

Subota 19. rujna 2009.

21.00 sat Uršulinska crkva

Cijena ulaznice 70 kn / 10 €

VARAŽDINSKI BAROKNI ANSAMBL

CAMERATA GARESTIN

Nedjelja 20. rujna 2009.

11.00 sati Barokna dvorana Starog grada Varaždin

Koncert uz baroknu kavu

Program: "Händel u Garestinu"

Cijena ulaznice 70 kn / 10 €

EDUARDO EGÜEZ,

BAROKNA LUTNJA I TEORBA

Nedjelja 20. rujna 2009.

19.00 sati Salon obitelji Cecelja

Program: "Glazba Roberta de Viséea"

Cijena ulaznice 70 kn / 10 €

BAROKNI ANSAMBL IZ HELSINKIJA

HELSINKI BAROQUE ENSEMBLE

Ponedjeljak 21. rujna 2009.

20.00 sati Crkva Sv. Nikole

Teppo Lampela, kontratenor

Dirigent: Aapo Häkinen

Program: "Musica Baltica"

Cijena ulaznice 70 kn / 10 €

PROMOCIJA MONOGRAFIJE

"Ruža Pospiš Baldani, hrvatska primadona" autorice

Jagode Martinčević

Utorak 22. rujna 2009.

20.00 sati Salon kluba "Europa media" HNK u Varaždinu

Ulaz slobodan

ANSAMBL RESPONSORIUM

Srijeda 23. rujna 2009.

19.00 sati Franjevačka crkva

"Hrvatska glazbena baština"

Program: Gabriello Puliti: "Ghirlanda odorifera"

Prva suvremena integralna izvedba

Cijena ulaznice 70 kn / 10 €

GERHARD WEINBERGER, ORGULJE

Srijeda 23. rujna 2009.

21.00 sat Katedrala

Program: J.S. Bach "Die Kunst der Fuge"

Cijena ulaznice 70 kn / 10 €

VARAŽDINSKI KOMORNÍ ORKESTAR

Četvrtak 24. rujna 2009.

19.00 sati Katedrala

Solist i umjetničko vodstvo: Mario Penzar, orgulje

Program: G.F. Händel

Cijena ulaznice 70 kn / 10 €



800th anniversary of the free royal borough



Informacije o koncertima van Varaždina te koncertima u inozemstvu možete naći na službenim web stranicama VBV na www.vbv.hr

Program

VOKALNI ANSAMBL "AMARCORD"

Četvrtak 24. rujna 2009.

21.00 sati Crkva Sv. Nikole

Program: "Glazba iz arhive Crkve Sv. Tome u Leipzigu"

Cijena ulaznice 70 kn / 10 €

ANSAMBL "MUSICA FLOREA" & SUSSANE RYDEN, SOPRAN

Petak 25. rujna 2009.

19.00 sati Crkva Sv. Nikole

Program: "J.S. Bach i Glazbene dragocjenosti
baroknog Praga"

Cijena ulaznice 100 kn / 15 €

VIŠNJA MAŽURAN, ČEMBALO

Petak 25. rujna 2009.

21.00 sat Velička koncertna dvorana HNK u Varaždinu

Program: "Händel-Purcell-Haydn"

Cijena ulaznice 70 kn / 10 €

PAUL ESSWOOD & JOLANTA KOWALSKA

Subota 26. rujna 2009.

11.00 sati Dvorac Trakošćan, Viteška dvorana

Koncert uz baroknu kavu

Jolanta Kowalska, sopran

Paul Esswood, kontratenor

Pavao Mašić, čembalo

"Arie e Duetti Amorosi"

Cijena ulaznice 100 kn / 15 €

BAROKNI GLAZBENI ANSAMBL IZ BRNA

HOFMUSICI

Subota 26. rujna 2009.

19.30 sati Gledalište HNK u Varaždinu

Iz programa: "Vivaldi u Pragu"

A. Vivaldi: Opera "Argippo"

Cijena ulaznice 100 kn / 15 €

MISA ZAHVALNICA

Nedjelja 27. rujna 2009.

11.00 sati Katedrala

Kirchenchor Weissenau, Ravensburg

Ulas slobodan

BAROKNI ANSAMBL IZ PRAHA

COLLEGIUM MARIANUM

Nedjelja 27. rujna 2009.

20.00 sati Crkva Sv. Nikole

ZAVRŠNI KONCERT

Damien Guillot, kontratenor

Program: "Glazba iz katedrale u Pragu"

Cijena ulaznice 100 kn / 15 €

DODJELA NAGRADA

Ponedjeljak 28. rujna 2009.

11.00 sati Gradska vijećnica

Svečana dodjela nagrada

GLAZBENO-SCENSKO DJELO

"MARIJA STUART"

Dramska premjera HNK u Varaždinu

Utorak 29. rujna 2009.

19.30 sati Gledalište HNK u Varaždinu

Redatelj: Petar Selem

Ulaznice u slobodnoj prodaji

PRODAJA I REZERVACIJA ULAZNICA

Sve poslovnice i turističke agencije u Hrvatskoj u sustavu Eventim-a

Online-prodaja na www.eventim.hr

Adriatica.net, Generalturist, Atlas, Varaždintours, Kompas,
Plantours, Blagajna HNK u Varaždinu

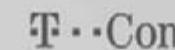
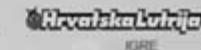
Fax: 00385 (0) 42 212 907

E-mail: koncured@vz.t-com.hr

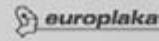
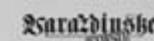
www.eventim.hr www.vbv.hr

GENERALNI SPONZOR

Započinimo  Zagrebačka banka
Unicredit Group

CALZEDONIA







O suradnji s Visokom školu za katoličku crkvenu glazbu i glazbenu pedagogiju u Regensburgu i Referatom za crkvenu glazbu biskupije Passau

Tihomir Petrović

Osnivajući Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara u članku 6 Statuta Društva zapisao sam: "Svrha i cilj Društva je promicanje teorije glazbe, unapređenje nastave teorijskih glazbenih predmeta, sudjelovanje u glazbenim pedagoškim zbivanjima na području Republike Hrvatske, Europe i svijeta." Naravno, posebno su zanimljive aktivnosti međunarodnoga karaktera. Evo najave novih pomaka u tome smjeru.

Damir Bedrina pozvao me u Bischofsmais na proslavu petnaeste obljetnice osnutka Kulturno-podupirateljskoga društva "Dr. Ante Kresina". U svojem obraćanju nazočnima na Svečanoj sjednici Društva uspio sam kratko iznijeti nešto od hrvatske glazbene kulture te istaknuti osobe i umjetnike koji su dio svog stvaralaštva ostvarili u Njemačkoj ili su na druge načine povezali Hrvatsku i Njemačku, kao što su primjerice skladateljica Dora Pejačević, orguljaš i (moj) profesor teorijskih glazbenih predmeta Mato Lešćan te (najdraži mi) pjevač Ivo Robić.

Mnoštvo nosača zvuka na kojima su snimljena liturgijska djela hrvatskih skladatelja (moteti Ivana Lukačića, Vinka Jelića, skladbe K. Odaka te *Pisni A. Jurjevića* u izvedbi Pjevačkoga kvinteta Horvat i Augustina Mršića, koje je za tu prigodu darovala Udruga "Sveta glazba" Alojzija Prosolija i na čemu posebno zahvaljujem), te pjesmarića *Hrvatske crkvene popijevke* i druge tiskovine Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara (prijevodi djela njemačkih autora, kroz koje se vidi koliko je veliko naše poštovanje prema njima, kao i stručna djela naših autora, iz kojih se vidi da "možemo i Eskimima prodati sladoled"), kako se može u šali nazvati pokušaj da Njemcima pričamo o teoriji glazbe) ostat će svima nazočnima trajni podsjetnik na kulturne dosege obaju naroda, kojima su kroz povijest obogaćivali zajednički kulturni krug. Nazočni na proslavi bili su darovani i monografijom o Ivi Robiću, *Mister Morgen*, koju su napisali Vesna Leiner, Maja Šojat-Bikić i Boris Mašić, a objavio Muzej grada Zagreba, zatim knjigom Koraljke Kos *Dora Pejačević / Leben und Werk*, koju je na njemačkome jeziku objavio MIC KDZ, te prigodnim sitnicama iz hrvatske turističke promidžbe, materijalom dobivenim od Turističke zajednice grada Zagreba, na čemu također najljepše zahvaljujem.

U pratnji Damira Bedrine, koji se potvrdio kao odličan i strpljiv domaćin te sjajan organizator koji ništa ne prepusta slučaju, ostvaren je posjet i razgovor s profesorom Franzom J. Stoiberom, rektorem *Die Hochschule für katholische Kirchenmusik und Musik-pädagogik Regensburg* (Visoka škola za katoličku crkvenu glazbu i glazbenu pedagogiju u Regensburgu), radi uspostave stručne suradnje Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara i te regensburške Akademije. Trenutak toga razgovora zabilježen je i na fotografiji, gdje sjedimo, s lijeva na desno: moja malenkost, Damir Bedrina i prof. Franz J. Stoiber. Na dariove – paket prije spomenutih nosača zvuka i knjiga – prof. Stoiber uzvratio je s nekoliko nosača zvuka s djelima učenika regensburške Akademije te svojim djelom: *Gehörbildung / Tonsatz / Improvisation*,

što se sve može pogledati u sjedištu Društva, prema dogovoru. Tom je prigodom prof. Stoiber rado pristao održati stručni seminar u Zagrebu, u organizaciji HDGT-a, u godini 2010. Seminar će se isplanirati krajem ove godine, a članstvo će biti na vrijeme obaviješteno o svim pojedinostima. Prof. Stoiber je i orguljaš katedrale u Regensburgu pa će prigodom posjeta Hrvatskoj održati i koncert. O mjestu, vremenu održavanja i programu koncerta obavijestit će se sva kulturna javnost.

Damir Bedrina organizirao je i moje predavanje u prostorijama *Referata za crkvenu glazbu biskupije Passau*, u gradu Passau, na temu "Von Bach-Gounod Ave Maria zum Rap", koje sam održao na engleskome jeziku. Tom sam prigodom upoznao i predstojnika *Referata za crkvenu glazbu biskupije Passau*, Heinza-Waltera Schmitza, te od njega na dar primio vrijedne priručnike za glazbenoteorijsko obrazovanje. To su *Generalbaßschule* od Georga Muffata (prvi puta objavljeno 1710. godine), *Tonsatzfibel / Eine praxisorientierte Kantionalsatzschule*, od samoga Heinza-Waltera Schmitza, i *Fugenlehre*, koji je napisao Franz Xaver Hochmayr (1724-1780). Priručnici se mogu pregledati u sjedištu Društva prema dogovoru.

Doba godine u kojemu se ostvario moj posjet kao i vrijeme predavanja izgleda nije bilo najsretnije pogodeno pa – što zbog obveza u školama koje pohađaju, a što zbog činjenice da ponuda takvih glazbenoteorijskih predavanja u Njemačkoj nije uvriježena – predavanju je nazočilo samo petoro slušatelja. No, za početak ozbiljne i dugotrajne suradnje, i to je bilo dovoljno, a skripta su s tekstom predavanja, koje je na njemački preveo Damir Bedrina, otišla u glazbenu gimnaziju i druge glazbeno-obrazovne ustanove u Biskupiji Passau.



Tihomir Petrović, Damir Bedrina i prof. Franz J. Stoiber

Veliko je poštovanje svim mojim njemačkim sugovornika izazvala činjenica da su na hrvatski jezik prevedena i objavljena najpoznatija djela znamenitih njemačkih muzikologa: Hansa Heinricha Eggebrechta (*Bachovo Umijeće fuge*, Zagreb: HDGT, 2005), Stefana Kunzea (*Wolfgang Amadeus Mozart / Simfonija u g-molu, KV 550*, Zagreb: HDGT, 2006), Ludwiga Prautzscha (*Ovime stupam pred prijestolje tvoje / Figure i simboli u posljednjim djelima Johanna Sebastiana Bacha*, Zagreb: HDGT, 2007, 2008.²) te Carla Dahlhausa i Hansa Heinricha Eggebrechta (*Što je glazba?*, HDGT, 2009). Svim spomenutim naslovima maloprodajna cijena iznosi 100 kuna, uz mogućnost popusta do 50 % za članove Društva, školske knjižnice i čitatelje časopisa *THEORIA*. (ur.)

Bruno Bjelinski

(Trst, 1. studenog 1909. – Zagreb, 3. rujna 1992)

Tihomir Petrović

Stota je obljetnica rođenja Bruna Bjelinskog, jednoga od najznačajnijih hrvatskih skladatelja 20. stoljeća. Na internetu se lako pronalazi njegova biografija: "Rodio se 1. studenog 1909. godine u Trstu, a potom s obitelji seli u Zagreb, gdje se i školuje. Kao dijete svirao je violinu, a potom i glasovir. Bjelinski najprije započinje studij prava, koje je i doktorirao na Sveučilištu u Zagrebu, ali se pravom bavi kratko vrijeme do rata. Upisuje i Muzičku akademiju u Zagrebu, koju završava 1935. u klasi istaknutih umjetnika i pedagoga Blagoja Berse i Franje Dugana.

Već prije rata sklada nekoliko djela, nastaje niz sonata, tokata i suita, ali mu rat prekida stvaralaštvo. Tijekom II svj. rata zbog židovskog podrijetla bježi iz Zagreba u talijansku zonu na Vis, gdje ostaje do kraja rata. Kraće je vrijeme predavao u Splitu, ali 1945. seli u Zagreb gdje na Muzičkoj akademiji počinje predavati kontrapunkt i polifoniju (1945-1977) te i ostvaruje svoju karijeru. Krajem pedesetih ženi se mlađom i perspektivnom studenicom glasovira, Ljerkom Pleslić, koja i sama postaje istaknuta glazbena umjetnica, te s njom ima dvoje djece Deana i Alana Bjelinskog. Mlađi sin, Alan, postaje skladatelj i dirigent.

Bruno Bjelinski skladao je šest opera, tri baleta, 15 simfonija, te brojnu glazbu za glasovir, čelo, kao i komornu glazbu za glasovir, violinu, violu, fagot i piano duo.

Osobitim čarom piše za djecu, kojima posvećuje neka od svojim najbojih djela. U opusu za djecu (stvaran pedesetih) ističu se Sedam bagatela za klavir, opere Pčelica Maja na riječi Waldemara Bonselsa, Heraklo i Ružno pače, te baleti Pinokio, Petar Pan i Mačak u čizmama. U tim djelima istaknuta je njegova sklonost humoru i ironiji, koje koristi za zabavu i u animaciji mlađih slušatelja.

U već odmaklom stvaralačkom zanosu nastaje opera Orfej XX. stoljeća, Koncert za Romea i Juliju te nekoliko simfonijskih skladbi za glazbu i za film Plavi 9. Još za života njegova djela stekla su velika priznanja, a bio je i član Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.

Umire u Zagrebu u nepunoj 83. godini života 3. rujna 1992, pokopan je u krugu obitelji na otoku Silbi.

Stalna osobina u opusu Bruna Bjelinskog je neoklasicisticka forma i glazbeni izraz. Bjelinski se kreće u granicama tonalitetnosti i nije sklon avangardnom eksperimentiranju. Njegova je glazba pjevna, ritmički raznolika i polifona, a u najvećem broju njegovih djela prepoznaje se mediteranska vedrina i otvorenost."

Imao sam čast i sreću biti student profesora Bruna Bjelinskog, u vrijeme dok je bio profesor na Muzičkoj akademiji u Zagrebu; šk. god. 1974./5. predavao mi je Kontrapunkt, a šk. god. 1975./6. Fugu. Kontrapunkt je, uz Harmoniju, bio smatrani glavnim predmetom. Nakon završene prve godine studija i harmonije u klasi prof. Devčića, prvi je sat Kontrapunkta s prof. Bjelinskim bio zapanjujući. Razred je već sjedio u znamenitoj sobi 9 u Gundulićevoj 6, tik uz portirnicu, gotovo svi s istim grčem u želucu s kojim smo napustili tu sobu prethodne godine, poslije nastave i ispita iz Harmonije. Prof. Bjelinski ušao je nasmijan,

gotovo ozaren, i nakon pozdrava pitao jednu studenticu zna li štogod pjevati. Ona je zbumjeno klimnula, a on je rekao: "Pa dajte onda, pjevajte nešto". Uz njezino "na-na-nakanje", obratio se drugoj i naložio isto, i tako smo ubrzo svi pjevali; naravno, svatko svoju melodiju, poznatu ili toga trena izmišljenu. Uživaju u tome kaosu i potičući nas rukama na krešendo i sve maštotitije glazbene poteze pri pjevanju, u jednom nas je času teatralno prekinuo i rekao: "Evo, to je polifonija, i to vas ja moram naučiti. No vi to zapravo, kao što ste se i sami sada uvjerili, već

zname pa zato idemo doma." I ode iz sobe. Mi smo posve zbumjeni ostali sjediti, a on se za nekoliko sekundi vratio, zadovoljno se smijući svojoj dosjetci. Trebalо nam je svima u razredu vremena da shvatimo i prihvatićemo tu duhovitost i ležernost u ophodenju, a nastava je prof. Bjelinskog, na moju golemu radost, bila neopisiv užitak. No pritom se ništa nije izgubilo od stručnosti. Predao nam je svo potrebno znanje i mnogo više od toga. Od njega sam naučio i valjda najvažniju lekciju učiteljskoga zanata: **Zanimljivost nastave uopće ne ovisi o nastavnom sadržaju.** Primjerice, pri skladanju kakva moteta ili slično, u želji na ukaže na pojedinst u određenom taktu brojao bi taktove: jedan, dva, tri, četiri... Malo bi kasnije brojao napreskokce: jedan, tri, dva, četiri... a, mi bismo se od srca nasmijali i – u želji da ne propustimo koju pošalici – zapravo maksimalno koncentrirano pratili apsolutno

sve što je govorio i stoga sve pamtili. Malo kasnije, značajno bi rekao: da prebrojimo koliko sad taktova imamo. Napravio je stanku u kojoj je vladala smrtna tišina; bojali smo se disati da nešto ne propustimo, a onda se začulo: ein, zwei, drei, ...

Njegovi brillantni, duhoviti i često dvosmisleni komentari svega što se dalo i moglo komentirati posebno su mi bili dragi i nezaboravni; znao bih se nasmijati kod kuće pri rješavanju zadataka, jer bih se u određenom trenutku sjetio neke njegove primjedbe ili šale. Neću nikada zaboraviti zapanjeno lice njegova kolege, pijanista i prof. klavira, koji je bio gotovo posve čelav no s odličnom, čvrstom i lijepo oblikovanom prosijedom bradom, kada mu je prof. Bjelinski u prolazu sasvim ozbiljno rekao: "Ti bi sjajno izgledao, samo si moraš okrenuti glavu naopačke". Nezaboravni su i pismeni ispit u kavani "Korzo", gdje smo – da nas u skladanju zadanih forma ne ometaju instrumentalisti – napravili i popriličan "ceh", koji je prof. Bjelinski namirio, zadovoljan što smo pisali u miru.

Glazbenici Bruna Bjelinskog pamte po glazbi i profesorskom djelovanju, a daruvarska glazbena škola nosi njegovo ime. Veliko mi je zadovoljstvo bilo početkom ove godine ugledati poštansku marku s njegovim likom, jer je i to način da se cjelokupna javnost – i domaća i strana – podsjeti na velikana hrvatske glazbe; hvala Hrvatskoj pošti na tome. U želji da se na svaki mogući način sačuva i prenosi uspomena na prof. Bjelinskog posvetio sam mu svoj priručnik *Nauk o kontrapunktu*, da mu se s imenom i djelom upoznaju i generacije koje tek pristupaju glazbenom nauku. Neka mu je hvala i slava.

Pr. 1

Musical score for Pr. 1, measures 1-2. The score consists of two staves. The top staff is in G major (two sharps) and 3/4 time. It features a melodic line with eighth-note patterns and sixteenth-note grace notes. The bottom staff is in C major (no sharps or flats) and 3/4 time, providing harmonic support. Measure 1 ends with a forte dynamic. Measure 2 begins with a piano dynamic.

Pr. 2

Musical score for Pr. 2, measures 135-148. The score consists of two staves. The top staff is in E major (one sharp) and 3/4 time, with a tempo marking of *a tempo*. The bottom staff is in C major (no sharps or flats) and 3/4 time. Measure 135 starts with a dynamic *p* and a *legato* instruction. Measures 136-141 show a melodic line with eighth-note patterns. Measures 142-148 feature a rhythmic pattern of eighth-note pairs followed by sixteenth-note chords. The score includes several *Reo.* markings with asterisks.

Pr. 3

Musical score for Pr. 3, measures 1-3. The score consists of two staves. The top staff is in F major (one sharp) and 3/4 time, starting with a dynamic *ff*. The bottom staff is in C major (no sharps or flats) and 3/4 time. Measures 1-3 show a melodic line with eighth-note patterns and sixteenth-note grace notes. The score includes *p* dynamics and *legato* instructions.

Kontrapunkt i polifonija riječi su koje najčešće povezujemo s Johannom Sebastianom Bachom, jer su osnova njegova skladbenoga rada. No kontrapunktne tehnike i polifonija ne zamiru nakon Bacha i baroka, nego su i dalje na razne načine prisutni. Tijekom glazbene klasike homofonija postaje pretežit glazbeni slog, kontrapunktne se tehnike tek povremeno oživljavaju kroz polifone skladbe, koje su i dalje sastavni dio glazbene prakse (primjerice, dvostruka fuga u Mozartovu *Requiemu*) ili se ostvaruju samo mjestimice pa govorimo o polifonoj stilizaciji pojedinih dijelova pretežito homofone skladbe. Kontrapunktni je rad prisutan i u glazbenoj romantici, kako kroz polifonu glazbenu praksu (primjerice, Brahmsovi zbori kanoni) ili polifonu stilizaciju pojedinih dijelova skladbi, tako i kroz kontrapunktну obradbu sve bogatijih i gušćih akorda. Ovim se člankom skreće pozornost na kontrapunktne postupke i tehnike u glazbi Frederica Chopina, čije će poznавanje i prepoznavanje bitno utjecati i na izvođenje njegovih skladbi. Članak je već bio objavljen u časopisu *Tonovi*, koji objavljuje Hrvatsko društvo glazbenih i plesnih pedagoga, a za ovu je prigodu proširen i dopunjen s nekoliko novih primjera, na čemu najsrdičnije zahvaljujem autoru.

Ljubiteljima Chopina i polifonije, a naročito svim učiteljima nastavnoga predmeta Polifonija, koji su, poput mene samoga, u stalnoj potrazi za novim i atraktivnim primjerima za kontrapunktну analizu, na dar je slabo poznata Chopinova Fuga u a-molu. Opis je Fuge na kraju članka. (ur.)

Chopinova polifonija

Jakša Zlatar

Chopinov je stil u mnogočemu revolucionaran, ali pri tome treba imati na umu da on čvrsto počiva na tradicijama baroka i klasike. Tu je tradiciju, ponekad, teško razumijeti, zbog čega se pred izvođača postavlja zahtijev da se u stil velikog romantičara analitički udubi i razotkriju tajne njegove umjetnosti.

Chopina su njegovi suvremenici kritizirali jer nisu razumjeli strukturu njegovih opsežnijih skladbi kao i njegov odnos prema harmoniji. Ali, u odstupanju od zacrtanih modela krila se njegova najveća snaga. Narušavajući klasičnu simetriju u svojim opsežnijim formama (balade, *scherza*, sonate...) najčešće putem skraćivanja reprize, on je pomicao veliku napetost do pred sam kraj djela. Zbog istih je razloga Chopin izbjegavao kontrast koji nastaje sučeljavanjem tonike i dominante u sekcesivnim temama. Upotrebljavajući medijantu (ili paralelne tonalitete), on kao da ostaje u području istog tonaliteta, što doprinosi većem osjećaju cjeline. Tim se sredstvima služio zbog održavanja napetosti pripovijedanja, što je romantičnom stvaraocu bilo važnije od poštivanja zadanih modela. Zato mnoge njegove opsežnije skladbe imaju izrazito narativni oblik, u koju je svrhu Chopin posudjivao pojedine efekte čak i iz talijanske opere. Naime, poznato je koliko je Chopin volio Bellinijeve opere, čak je i izravno uzimao neke njegove melodije. Paradoksalno je, međutim, da je upravo uz Bellinija na njega najviše utjecao i Bach. Time je Chopin pomirio u svojim skladbama dva tako udaljena stila kao što polifonija Bachove fuge i belcanto Bellinijeve opere.

Oko 1840. Chopin se ponovo počeo oduševljavati Bachovim "Dobro temperiranim klavirom". To vidimo u imitacijama i kanonima nekih mazurki, kao npr. u Mazurki op. 50, br. 3, koja počinje troglasnom imitacijom (treći je glas samo nagoviješten) (v. pr. 1, lijevo).

Pr. 6

Napose Chopinovu polifoniju možemo vidjeti u primjerima "prave" polifonije, kao što je fugato u čuvenom mjestu 4. balade, gdje se, prema riječima Neuhausa, "iz polifonije rađa homofonija" (v. pr. 2, lijevo).

Chopin je, međutim, polifonu tehniku u prvom redu rabio da bi istakao specijalne efekte koji su služili da naglase kretanje melodije. To su prije svega elizija, vođenje komplementarnih ritmova i isticanje skrivenih dionica.

Premda mu je u mnogo čemu talijanska opera bila uzorom, u njoj sinteza neprekinute melodije nije nikad tako suptilna. Naime, Chopinov osjećaj za kretanje melodije presudan je ne samo kao važan element stila, već kao i presudni element same strukture. Sinteza je *bel canta* i polifonije kod Chopina najbolje izražena putem specijalne upotrebe komplementarnog ritma, koji se može nazvati i **heterofoni kontrapunkt**, jer dva glasa naizmjence izvode istu melodiju. U stvari riječ je o kompleksu međuigre dviju ili više dionica, ali bez naglašavanja kontrapunktske oponicije. Sljedeća sekcija iz *Tria*, središnjega dijela *Scherza* iz Sonate u h-molu dobro ilustrira ovu Chopinovu tehniku (v. pr. 3, lijevo).

Ovdje je melodija podijeljena u 4 dionice. Kad se sopran kreće ostale dionice koje imaju melodiju funkciju nakratko zastanu (i obrnuto). One tada ili ponavljaju prethodnu notu ili je drže (lukom iz prethodne dobe). Rezultat je paradoksalan – zadržava se osjećaj odvojenih individualnih dionice, ali istodobno se nameće implicitna melodija koju možemo ovako prikazati (v. pr. 4), a kasnije i ovako (v. pr. 5).

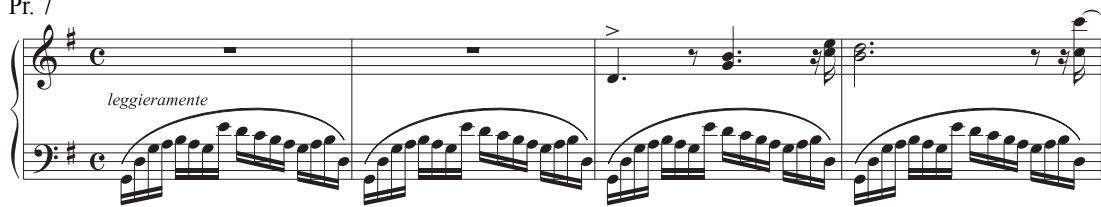
Pr. 4

Pr. 5

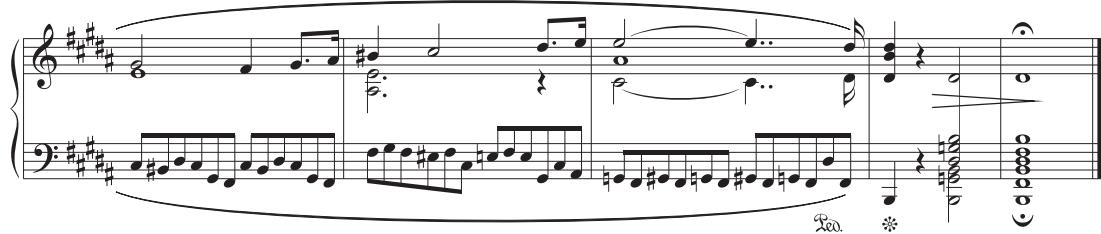
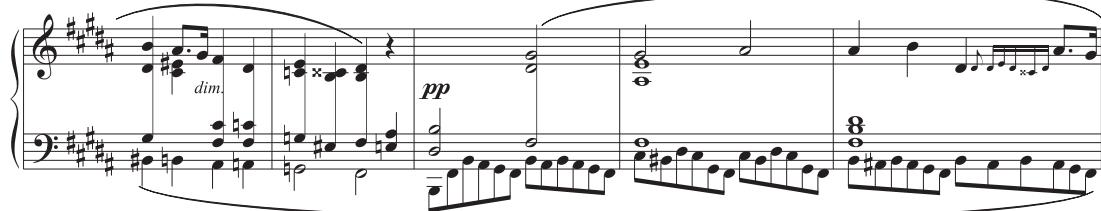
Važnost te tehniku možemo razumijeti ako imamo na umu da na tom mjestu individualne dionice nisu same za sebe posebno zanimljive. Ali kad se predstave u jednoj liniji (kao što je prikazano u pr. 4 i pr. 5) one

stvaraju upečatljivu melodiju. Jasno je da je skladatelj htio spojiti najbolje od polifonog i homofonog stila, pa se polifonija toga *Tria* jedino može i razumjeti kao istodobno živa samostalna melodija i kompleksna višeglasna mreža.

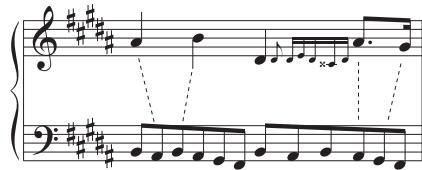
Pr. 7



Pr. 8



Pr. 9



Pr. 10 Lento sostenuto (♩ = 50)



Pr. 11



dje pojavljuje na mnogo više akademski način nego u *Sonati u h-molu*. Na kraju III. stavka Sonate tekstura glavne teme i srednje sekcije stapa se u kudu koja na svojem klimaksu nudi jedan od tipičnih primjera heterofonog kontrapunkta (v. pr. 8). Paralelne oktave djeluju na način da se čuju kao da su odgođene ekspresivnim ornamentom (v. pr. 9).

Važnost heterofone teksture kod Chopina, jedne melodiskske linije istodobno vođene u dvije dionice i u komplementarnom ritmu, jest ono što čuva nadmoć nad melodijom *bel canta*, omogućujući zanimljivi polifoni razvoj. To omogućava pratnji da u svakom trenutku postane melodija i istodobno održi postojanje melodije u dopunskim slojevima. *Nocurno u Des-duru*, op. 27, br. 2, najbolje pokazuje ovo umijeće (v. pr. 10).

U početnom taktu pratnje skrivena je tipična melodija *bel canta* (ona će u 10. t. prijeći iz arije u duet na specifično operni način) (v. pr. 11).

Ako izvođač želi naglasiti navedene odnose dionice u Chopinovoj glazbi, izvedba može postati ili previše pedantna ili potpuno neosjetljiva, a ponekad oboje. Naime, grčevita želja da se iznesu slični zanimljivi odnosi između dionica može rezultirati nametljivom pedantnošću. Ako, pak, pijanist nije svjestan implicitne melodije u

pratnji lijeve ruke, izvedba postaje trivijalna i mehanička. Možda se pravi efekt može najbolje postići s dozom "prirodne obzirnosti", koja kao da je nesvesna, možda čak i polusvesna. Ipak, bez sumnje, određena doza svjesnosti je potrebna, kao što to Chopinova notacija jasno pokazuje trenutak u kojem se priprema povratak teme pa u t. 23 dolazi na vidjelo skriveni pomoći kontrapunkt (v. pr. 12).

Na tome se mjestu isticanjem skrivene dionice pratnja implicitno postaje eksplisitno – pratnja je postala melodija. U trenutku kad je sopran zastao pažnju počinje privlačiti tenor, odnosno kad nastupi pauza

u melodiji melodiski interes seli se u prateće dionice. Ta tehnika pokazuje da pratnja nije neovisni kontrapunkt, nego samo sugerira prividnu neovisnost dionica.

Chopin je bio najveći majstor te inače rasprostranjene tehnike polifonije u njegovo vrijeme. Zapravo riječ je o efektu "kontrapunkta bez stvarnog kontrapunkta". Za romantične skladatelje bilo je važnije iskustvo kontrapunkta, nego njegova stvarna realizacija u klasičnom smislu.

Postoje, naravno, u Chopinovoj glazbi slučajevi, kao i onoj ostalih skladatelja iz njegova vremena, u kojima se istodobno javljaju dvije ravnopravne dionice. To možemo vidjeti u dramatskoj eksploziji *Presto con fuoco* iz 2. balade (v. pr. 13).

I ovje je odnos između gradi desne i lijeve ruke blizak. U 1. t. motiv desne ruke je inverzija i diminucija motiva lijeve ruke. A u 2. t. obje ruke potvravaju uzdizanje smanjenog septakorda u poliritmičkom obrascu (2 : 3). Dodajmo da mnogi izvođači pretjeruju u silovitosti izvedbe te epizode, čime odstupaju od Chopinova lirskog, pomalo aristokratskog pristupa baladi.

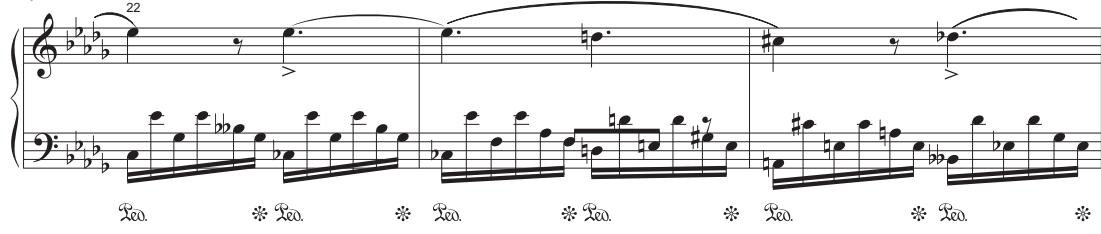
U *Nocturnu u F-duru*, op. 15, br. 1, gornji glas u lijevoj ruci počinje kao jednostavno udvostrućenje melodije u oktavi, ali od 3. t. on postaje samostalan, najprije ponavljajući motiv 2. takta (v. pr. 14).

Najoriginalnija tehnika Chopinove polifonije je dijeljenje melodije između dvije dionice. Jedan od takvih tipičnih primjera gdje se melodije seli između dvije dionice udaljena više od oktave jest u *Scherzu u h-molu*, op. 20 (v. pr. 15). Vodeća dionica je alt, ali u t. 310/311 i t. 319/320 melodija se seli u sopran (do tog trenutka sopran ima potpuno neutralnu ulogu pratećeg ostinata).

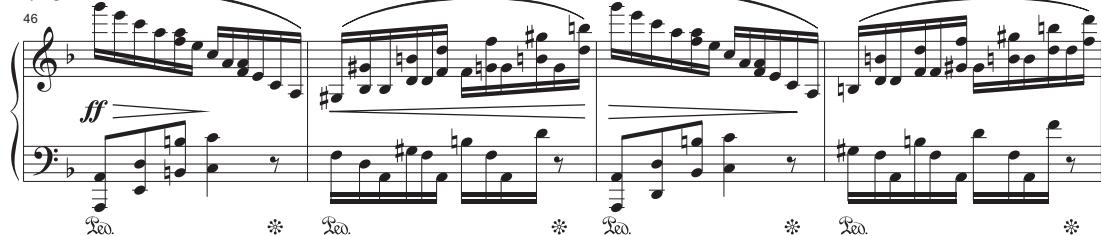
Tipično je kod Chopina da kasnije u reprizi čak i figura u lijevoj ruci može makar samo za trenutak dobiti vodeću ulogu. U t. 374 pažnju privlači delikatni i prolazni akcent u tenoru (v. pr. 16, dalje).

Chopin ovdje ne postiže neovisnost dionica kao u klasičnom kontrapunktu, nego sugerira njihovu latentnu neovisnost koja svakog trenutka može prijeći u potpunu. Zbog toga se čini da dionice postižu punu neovisnost samo onda

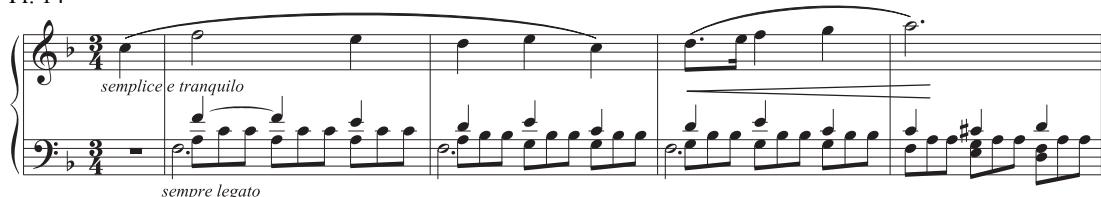
Pr. 12



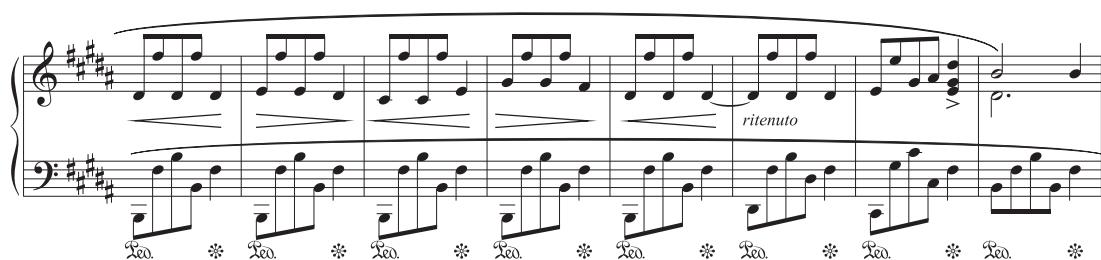
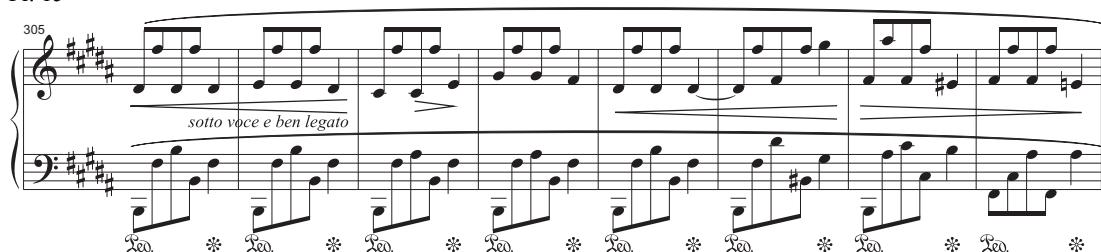
Pr. 13



Pr. 14



Pr. 15



Pr. 16

Pr. 17

(Allegretto)

Pr. 18

Allegretto.

kad slušatelj ima potrebu da ih jasno čuje. Inače se oni gube u homofonoj teksturi. Te se dionice pratnje i ne moraju realizirati u vodeće budući da su samo latentne, ali njihovo isticanje daje mnogim pijanistima delikatnu mogućnost da jasno iznesu inače nezamjetljive unutarnje dionice, što je postala već tradicionalna praksa.

U pr. 16 može se vidjeti kako u pripremanju povratka na melodiju (t. 368) sam Chopin usmjerava izvođača da naglasi alt, kad on od pratnje postaje skrivena melodija. Za to vrijeme tenor je stajao u pripremi, čekajući svoj red izlaska na scenu.

Evo primjer gdje redaktor i čuveni pijanist I. Friedemann upućuje pijanista kako da istakne liniju tenora u *Baladi u As-duru* (v. pr. 17).

U *Baladi u As-duru* također se može naći transformaciju klasičnog kontrapunkta u glazbi romantičnog stila (v. pr. 18). Riječ je o jednostavnoj 8-taktnoj melodiji podijeljenoj u dvije grupe taktova. Počinje u gornjem glasu, a zatim se seli u položinu tenora oktavu niže u 3. t., gdje se ponaša kao bas harmonije. Zatim se pomiče još jednu oktavu niže u 5. t. i vraća u sopran u 7. t. Suptilnost procedure je evidentnija na prijelazu iz 6. u 7. t.: Es u gornjem glasu već je zvučao kao pratnja melodije u basu na kraju 6. t., a postaje melodijska nota "unazad" (*in retrospect*)

kako gornji glas preuzima eksponiciju. To je tehnika koju je Chopin naučio iz Bachovih fuga, kad je zadnja nota jedne teme istodobno početna nota druge (tzv. elizija).

Chopin je ovdje Bachovu proceduru učinio vrlo efektivnom: gornji glas prirodno izrasta iz zvučnosti prethodnog akorda. Važnost tona Es je, u stvari, pripravljena: cijelina od tih 8 taktova počiva na pedalnom tonu Es, počevši u unutarnjem glasu u 1. t. i pomicajući se oktavu prema dolje, a zatim oktavu prema gore u 3. t. Postoje samo prolazni kratki momenti u frazi u 6. i 7. t. gdje Es još nije udaren i nije zazvučao. Seljenje pedalnog tona iz jedne položine u drugu isto je tako karakteristično za Chopina kao i seljenje melodije ili glavnih dionica.

Osjećaj "stare priče" i tehnika refrena vrlo se jasno javlja u 1. baladi. Nakon početne stranice glavna tema Balade u g-molu više se nikad neće javiti u cijelini, a prva četiri taktova zajedno javljaju se ponovo kao refren! A sama tema ima nešto od strukture refrena u jednostavnoj repeticiji svoje početne figure. Iznad svega tu susrećemo osjećaj za formalni narativni uvod (v. pr. 19, dalje). Formalnost je pod utjecajem suptilnih relacija između dva motiva koji čine melodiju: arpedirane figure i "uzdaha". Oni počinju skoro kao odvojeni kontrastni entiteti i nastavljaju postupno sve

više zbljeni. Prvi motiv zaokružuje toničkom kadencom nepotpunu polukadencu koja joj prethodi (v. pr. 20).

Pr. 20

Drugi motiv (v. pr. 21) nalik je na odgovor koji je novi početak, a sam je razriješen zadnjim notama prvog motiva (v. pr. 22).

Pr. 21

Pr. 22

U prvih 5 taktova ta dva motiva ostaju relativno nezavisna, dok u t. 14 do 16 teku zajedno (v. pr. 23).

Pr. 23

Pr. 19

Sve do 15. t. drugi motiv je stalno faziran neovisno, a tu je izravno dodan prvom motivu! U 14. t. prvi motiv je po prvi i jedini put na dobi, tako da ga pauze ni dijeli od onog što mu prethodi. Ta dva motiva se na početku ponašaju kao da pripadaju različitim glasovima, koji se zatim fuziraju u jednu liniju – ta promjena faziranja u t. 15 postavlja pred izvodača zahtijev nove boje i udara. Izraz je puno intenzivniji, ali je još jednom razriješen početnom figurom (v. pr. 24). Te promjene faziranja ističu također crtež silazne ljestvice (v. pr. 25).

Na početku ljestvice motivi su isprekidani skokom, a zatim se oblikuju u potpunom kontinuitetu. Taj povećani kontinuitet u faziranju je suvremenija verzija osnovnoga klasičnog modela, u kojem je drugi dio fraze načinjen od kraće motivičke grupe nego prvi i stavljen zajedno s većim kontinuitetom i intenzitetom.

Dobar primjer te standardne procedure je Chopinova 2. tema u toj Baladi usporediva na ovaj način s praksom prethodnih epoha. U 1. temi povećanje kontinuiteta i intenziteta je slično, ali tehniku je neusporedivo više suptilna i elegantna u prvoj. U toj 2. temi se na dobar način ogleda ocravanje fraza i artikulacija harmonije pravilnom upotrebom pedala. Drugu temu uvodi zov korni (v. pr. 26).

Pr. 24

Pr. 25

Pr. 27

Ovdje pedal artuklira ritam u t. 73 i 74. Hemiola melodije u tim taktovima na trenutak kreira trodijelni takt, a pedal nastavlja s potrtavanjem dvodobne mjere uvodne figure. U t. 76 i t. 78 Chopin s velikom suptilnošću iznosi upravo suprotni efekt: melodijska se vraća na dvodijelnu mjeru, ali pedal, koji se mijenja da bi uhvatio notu basa na trećim četvrtinkama oba takta, na tom mjestu izaziva efekt kontraakcenta. Od t. 72 do t. 74, pedal otkriva silaznu unutarnju liniju (C-B-As-G). Mijenjući pedal na Es i D, a to je način koji najčešće čujemo, kreira se lažni bas.

Završna tema koja zaključuje uvodnu sekciju g-mol balade daje nam odličan primjer

Chopinove heterofone polifonije. U njoj dva očito odvojena glasa potrtavaju u različitim ritmovima isti motiv (on derivira iz drugog motiva glavne teme) koji podsjeća na "operno jecanje" (v. pr. 27). Što se može ovako prikazati (v. pr. 28):

Pr. 28

To se kasnije ponavlja u puno kompleksnijoj formi (v. pr. 29, dalje). U potonjem primjeru označeni su pomaci faze paralelnih oktava, koje je sam Chopin naglasio u t. 141 putem dodatnih vratova u d. r. Treba dodati da d. r. arpeggira harmoniju l. r., pri čemu *arpeggio* završava tada kad l. r. nastavi s novim akordom.

Zaključak

Chopin je transformirao talijansku opernu ariju u klavirsku tekstu i kombinirao je s Bachovom polifonijom na sebi svojstven način. Od Bacha je naučio kako stvoriti više glasova od jednog. U tom umijeću pravljenja jedne melodijske linije iz više glasova otisao je čak i dalje od svojeg učitelja – majstorski je uspio realizirati jednu liniju iz različitih slojeva glazbenog prostora.

Chopinov osebujan i moćan pristup kontrapunktskim detaljima pokazuju i njegovu izuzetnu vještinsku rukovanja velikim formama. On je bio jedan od rijetkih skladatelja koji je znao istaknuti važnost ne samo

melodije i basa, nego isto tako i unutarnjih dionica. Možda taj interes za skrivene linije dolazi od Chopinova poštovanja Mozartove glazbe, gdje su unutarnje dionice napisane bogatije nego kod bilo kojeg njegova suvremenika. Ponekad smo samo napolna svjesni tog unutrašnjeg pokreta, jer on nema uvijek

melodijsko ili motivičko značenja, ali je uvijek prisutan i spremjan da izbjegne površinu glazbene teksture. Na izvođaču je da nasluti te sofisticirane nijanse Chopinove glazbe i da ih adekvatno zvukovno realizira.

Pr. 26

Meno mosso.
sotto voce.

66
ritenuto.

71 3

76

Leo. * Leo. *

Pr. 29

137

141

Leo. * Leo. *

Literatura:

CORTOTO, Alfred, *Alcuni aspetti di Chopin*, Milano: Edizioni Curci, 1950.
ROSEN, Charles, *The Romantic Generation*, Massachusetts: Harvard University Press, 1995.

SAMSON, Jim, *The Music of Chopin*, Oxford: Clarendon Press, 1994.

SOLOVCOV, A., *Chopin, život i djelo*, Moskva: GMI, 1960.

TODD, Larry, *Nineteenth-century Piano Music*, NY: Schirmer Books, 1990.

TOMASZEWSKI, Mieczyslaw. *Chopin*, Poznan: Ars Nova, 1998.

I na kraju, evo obećanoga opisa Fuge u a-molu, čije su note na sljedećoj stranici, koji je dao glazbeni kritičar James Huneker (1857-1921) u knjizi: *Chopin: the Man and his Music*, New York, 1901): "Fugu u a-molu Frédéric François Chopin (1810-1849) skladao je 1840. ili 1841, a objavljena je 1898. Djelo se sačuvalo u rukopisu u posjedu Natalije Janotovne (poljske skladateljice i pijanistice, 1856-1932, Chopinove učenice – op. ur.), koja ga je vjerojatno dobila od princeze Czartoryske (Izabela Czartoryska, poljska plemičkinja, spisateljica i ljubiteljica umjetnosti, 1746-1835. – op. ur.), skladateljeve učenice. ... Skladba je jalova, mjestimice ružna, posebno u streti, i nema sumnje da je samo vježba iz doba učenja s Elsnerom (Józef Antoni Franciszek Elsner, 1769-1854, poljski skladatelj, glazbeni teoretičar, Chopinov učitelj – op. ur.). Činjenica da u kodi vrlo sumnjiv ležeći i pedalni ton dominante, ukrašeni trilerom, mogu biti ispušteni (misli se na taktove 56-67 – op. ur.) ... vodi prema sumnji da je taj dio, nalik krateru unutar cijelovite skladbe, razvila Natalija Janotovna. Kao skladatelj fuga, Chopin se ne javlja u blistavu svjetlu." (ur.)

Fuga u a-molu

Frédéric François Chopin

(Andante)

The sheet music consists of eight staves of musical notation for two voices. The top staff uses a treble clef and common time, while the bottom staff uses a bass clef and common time. The music is in a fugue style, featuring various melodic entries and harmonic progressions. Measure numbers are indicated at the beginning of each staff: 1, 11, 19, 27, 36, 44, 53, and 62. Performance instructions such as 'tr' (trill) are placed above specific notes or groups of notes throughout the piece.

Aktivnost slušanja glazbe po ERR sustavu

Vesna Martić

Polazište

Osnovno polazište u nastavi glazbene kulture je da se glazba uvijek uči slušajući.

Upravo zbog toga aktivnost slušanja glazbe u nastavi je vrlo bitna, neću reći najbitnija i vrlo česta u poučavanju učenika. Svrha ove aktivnosti u nastavi je stvoriti dojam o slušanom djelu i naučiti teoretska znanja glazbenih oblika koja su vezana uz konkretan slušni primjer. Ovdje za primjer navodim sljedeće :

Slušanje glazbe:

Wolfgang Amadeus Mozart:

12 varijacija na Ah, reći ču vam majko (Ah, vous dirai-j Maman)

Ostali sadržaji:

Tema s varijacijama – obrada glazbenog oblika

Blistaj, blistaj zvijezdo mala – ponavljanje napjeva

– tema u 12 varijacija na Reći ču vam majko

– tema kao takva (što je tema u ovom glazbenom obliku?)

– pojam u glazbi: tema i varijacija na temu

Dopunski sadržaji:

Vladimir Babin: *Jazz varijacije na temu Ah, reći ču vam, majko*

ERR sustav poučavanja obuhvaća tri etape. To su:

- etapa evokacije,
- etapa razumijevanja sadržaja i
- etap refleksije.

Etapa evokacije

Etapa evokacije učenike potiče da izvuku na površinu svoje predznanje o određenoj temi, da predviđaju i općenito određuju svrhu čitanja ili propitivanja.

“... izvući na površinu svoje predznanje...”	tema: <i>Blistaj, blistaj zvijezdo mala</i> Aktivnost učenika: pjevanje već naučenog napjeva
“... da predviđaju i određuju svrhu čitanja ili propitivanja....”	– poslušati ulomak skladbe Aktivnost učenika: učenici podižu ruku kada čuju tematsku sadržinu ili melodiju napjeva <i>Blistaj, blistaj zvijezdo mala</i>

Svrha slušanja navedenog primjera:

Upoznati temu glazbenog djela – skladbe *12 varijacija na temu Ah, reći ču vam majko*.

Etapa razumijevanja značenja

U drugoj etapi ERR sustava poučavanja učenike se izlaže novom sadržaju kroz tekstove, predavanja ili neki drugi oblik nastave, a učenici te sadržaje ili ideje integriraju u vlastite spoznaje.

“... učenike se izlaže novom sadržaju kroz tekstove, predavanja ili neki drugi oblik nastave, ...”	Skladba: Wolfgang Amadeus Mozart: <i>12 varijacija na temu Ah, reći ču vam majko</i> Aktivnost: poslušati sve varijacije, a ne samo ulomak skladbe.
“... učenici te sadržaje ili ideje integriraju u vlastite spoznaje. (Pod “idejama” se misli na skladateljske ideje i misli, osjećaje; oni se nalaze u skladbi.)	Upitati učenike: Ima li ovdje, uz temu, nekih izmjena na temi? Je li prisutan neki drugi glazbeni sadržaj? Kako su prepoznali taj novi sadržaj? Po čemu? – dojam o slušanom djelu i analiza varijacija uz praćenje partiture

Slijedi **primarna refleksija**:

Valja poslušati još jednom cijelu skladbu.

Aktivnost: Jedan učenik na ploči ili grafoскопу pokazuje varijacije onako kako pri slušanju nastupaju, kao i promjene na temi koje su vidljive u partituri. (obično su to učenici iz glazbene škole koji poznaju notno pismo). (Da bi se to moglo ostvariti, treba prije sata pregledati partituru i pripremiti se za to, tj. biti u dogовору s učenikom).

Etapa refleksije

Refleksija je treća etapa ERR sustava i ona je ujedno i vrhunac ERR sustava. U etapi refleksije učenici razmišljaju o tome što su naučili u sklopu konteksta, postojićeg mišljenja, a zatim preustrojavaju svoje znanje i uklapaju nove spoznaje.

Sekundarna ili viša refleksija u aktivnosti slušanja glazbe mogla bi izgledati i ovako:

“... učenici razmišljaju o tome što su naučili u sklopu konteksta, postojićeg mišljenja, ...”	Što su naučili o ovom glazbenom obliku ? Bi li mogli napraviti podsjetnik ili shemu glazbenog oblika ? Shema koju smo napravili ili sažetak toka skladbe stalno stoji na ploči.
“... preustrojavaju svoje znanje i uklapaju nove spoznaje.”	Navesti učenika da naslikaju varijacije. U udžbeniku ponuden Mozart i promjene odjeće učenici mijenjaju elemente odjeće, a nešto ostaje zajedničko s prvim primjerom („varijacije odijevanja“). Korelacija s predmetom Likovna kultura: zgrade, građenive i oblici Učenici neka pronađu promjene ili „varijacije i temu“. Izrada stripa na str. 84. u udžbeniku. Korelacija s predmetom Engleski jezik: Engleska abeceda – pjevana engleska abeceda Aktivnost učenika: Poslušati skladbe za 6. razred i pronaći još jednu temu i varijacije. Ponudene skladbe iz kojih učenici moraju prepoznati temu i varijacije: Jean Paul Martini: <i>Žar ljubai (Plaisir d'amour)</i> , Franz Schubert: <i>Pastrvin kvintet (Forellenquintett)</i> , kvintet za klavir i gudače, 4. stavak, Petar Iljič Čajkovski: <i>Orašar, Valcer cvijeća</i>

Dopunska aktivnost:

- poslušati skladbu Vladimira Babina: *Jazz varijacije na temu Ah, reči ču Vam, majko*
- napisati dojam o od slušanoj skladbi (pitanja koja će pomoći učenicima da upotpune svoj dojam o od slušanoj skladbi: Koja vam je izvedba draža: klasična ili jazz?
- Obrazložite svoj odgovor i dojam! Navedite razloge svog odabira i mišljenja!

Cilj: upoznavanje glazbenog oblika tema s varijacijama kroz aktivnost slušanja glazbe.

Materijali:

- Tema (obrađena pjesma ili napjev) *Blistaj, blistaj zvijezdo mala*
- Grafoskop, ispisana tema u izvornom obliku na foliji i shema glazbenog oblika, na grafo-foliji
- Glazbena partitura navedenog djela (odломak koji smo slušali).
- Slušni primjeri navedenih skladbi

Kritičko je mišljenje najvažnije umijeće u otvorenom i demokratskom društvu. O pojmu i primjeni kritičkog mišljenja u nastavi pisali su mnogi pedagozi, a najčešće oni koji zastupaju primjenu projekta RWCT (Reading and Writing for Critical Thinking – op. ur.) u nastavi. No primjena toga projekta u nastavi predmeta Glazbena kultura ostala je nepoznata. Autorica je ovoga teksta, i sama sudionica seminara o RWCT programu, željela je uvesti projekt u svoju nastavu predmeta Glazbena kultura i metode poučavanja. Tekstom se pokušava odgovoriti na pitanje: Kako RWCT projekt primijeniti u nastavi predmeta Glazbena kultura i kako to može koristiti djeci? Osim toga se pokazuje i kako to djeluje u praksi, na primjeru obrade nastavne jedinice Gudačka glazbala, u 4. razredu osnovne škole. (ur.)

Pisanje i čitanje za stjecanje kritičkog mišljenja kod djece u nastavi glazbene kulture

Vesna Martić

Polazne osnove za primjenu projekta u nastavi glazbene kulture

U općeobrazovnim školama učenik na satu predmeta Glazbena kultura ne može se naučiti glazbenoj pismenosti. Mali broj sati tjedno, jedan sat, ne dozvoljava da učenik nauči nešto svirati. Sama koncepcija predmeta i nije takva da za cilj ima glazbeno opismenjavanje i stjecanje vještina sviranja.

Jedini cilj, ako bih se držala projekta, je poučiti učenika kako kritički poimati glazbu:

- Kako donositi utemeljene odluke o glazbi i kako dojmiti glazbu.
- Također, ove metode učenja će omogućiti učeniku da poboljša učenje, lakše zapamtiti neke informacije i pripremi učenika za cijelo životno obrazovanje.
- Kako tjedni fond sati ne omogućuje puno ponavljanja u znanju ove metode poučavanja omogućile bi i bolju motiviranost učenika u aktivnostima i trajnije pamćenje informacija.

Nešto o kritičkom mišljenju

Po kritičkom načinu razmišljanja razumijevanje informacija je početak, a ne cilj učenja. Nadalje, kritičko mišljenje pokreće se postavkom, zatim se postavka i implikacije razmotre, preispitaju, usporede sa suprotnim stajalištima, izgradi se neko mišljenje i nakon svega zauzima stav. Dakle, počinjemo s informacijom o nekom znanju i završavamo odlukom i dojom. Kritičko mišljenje je viši oblik mišljenja.

Neke postavke su mi bile i glavni moto za primjenu i rad na ovih osam projekata. Moram istaknuti da sam bila izuzetno motivirana strategijama i metodama rada kao i učinkom u nastavi.

Postavke iz priručnika koje su me potaknule na primjenu RWCT-a u nastavi:

- “Najčešće je kritičko mišljenje usmjereno na cilj ali, može biti i

kreativan proces s nejasno izraženim ciljevima...”

Mnogi pojmovi i činjenice mogu se preoblikovati što je u glazbi bitno i ide na ruku samoj prirodi glazbene umjetnosti.

– Kritičko mišljenje namijenjeno je i manjoj djeci. Manja djeca mogu se upustiti u razvoj primjene viših oblika mišljenja tj. kritičkog mišljenja općenito. Nama, profesorima glazbene kulture, to je moguće provesti, jer predajemo djeci od 4. do 8. razreda pa možemo pratiti razvoj i uspješno provoditi metode, kontinuirano. Na taj način djeca uče u dosljednom i organizirano okruženju, a sistem poučavanja i stjecanja znanja je konkretnan.

– Projekt RWCT ima svrhu samo ako je uklopljen u praktički kontekst. On nam nudi okvirni sustav koji se nadograđuje iskustvom i primjenom. “Praktične nastavne strategije objedinjene su unutar teorijskog sustava.”

– Nove strategije ulaze u staru vreću strategija koje smo stvarali praktičnom primjenom pa i ovo ide u prilog glazbi. (Poslušati skladbu pa nakon toga komentirati i napisati dojam o djelu.) Dojmovi o glazbi grade se od neposredne aktivnosti i iskustva učenika u aktivnostima, a potom se pojašnjavaju stavovi (diskusija učenika). Učenicima ćemo ovim načinom potaknuti i motivirani i potrebu za znanjem, a znanje će lakše stjecati jer proizlazi iz iskustva u praksi svakog učenika. Dakle, zadovoljili smo nekoliko uvjeta koji čine samu prirodu glazbe: individualnost i osjetilno iskustvo te glazbenu praksu.

– Okvirni sustav projekta je dobro dokumentiran, što je korisno jer je glazba djeci apstraktna, a model je iskustven, opet u prilog djeci jer djeca ono što osjeti i dožive, što ih se dojmi, brže prihvataju i biti će motivirana za dalje.

– Jedino ograničenje je mašta i kreativnost nastavnika i učenika i da se u svakoj etapi učini nešto sadržajno.

– Apstraktni osjetilno-slušni dojam pojedinca o glazbi pretvara se u sadržajni dojam odslušanog djela odnosno skladbe.

– Potrebno je vrijeme i upornost te smireno i poticajno ozračje.

Glazba i projekt RWCT

- Glazba je iskustveno utemeljena po svojoj prirodi i po ovom načinu poučavanja.
- Znanje i glazba za učenika imaju vrijednost kada su pojmovno spoznati pa su tek tada i korisni za učenike.
- Ovakvo znanje ima budućnost za učenike jer ga učenici kritički ispituju i konstruiraju vlastitu stvarnost. (glazbenu apstrakciju primjenjuju u vlastitu stvarnost)
- Nastava je kvalitetno organizirana i poučavanje ima viši smisao – potiče kritičko mišljenje. (učenici sami dolaze do zaključka koliko im je glazba bitna u svakidašnjem životu, zašto moraju biti aktivni slušači glazbe i kako im stečeno znanje treba za cijelo životno učenje).
- Okvirni sustav poučavanja i učenja doživljava se unutar nastavnog konteksta. Jedino tako ima smisla.

Razred : 4.

Nastavna jedinica : gudačka glazbala

EVOKACIJA	RAZUMIJEVANJE ZNAČENJA	REFLEKSIJA
Slušanje glazbe: Wolfgang Amadeus Mozart : <i>Mala noćna muzika</i> , III. stavak, Menuet (ulomak) Metoda: Diskusije u paru - pitanja za učenike nakon odslušanog ulomka skladbe (diskusija o odgovorima u paru)	Obrada teksta o gudačkim glazbalima Metoda: Insert-metoda, tj. svaki učenik za sebe, stavljajući u tekst oznake: ✓ - to sam znao/la + - nisam to znao/la	Slušanje glazbe: Wolfgang Amadeus Mozart: <i>Mala noćna muzika</i> , III. stavak, Menuet (ulomak). Dojam o gudačkim glazbalima koji sadržava nove informacije o gudačkim glazbalima. Metoda: Diskusije u paru, o dojmu djela

ILI

Slušanje glazbe: Wolfgang Amadeus Mozart : <i>Mala noćna muzika</i> , III. stavak, Menuet (ulomak) Metoda: Grupni brainstorming – asocijacije i kategorizacije (bilježenje na ploču asocijacije i kategorizacija u tablici, u čemu sudjeluje cijeli razred)	Navesti učenicima još jednom naziv skladbe i skladatelja te učenici čitaju tekst u udžbeniku o glazbalima i skladatelju. Metoda: Insert-metoda, tj. svaki učenik za sebe, stavljajući u tekst grafičke oznake: ✓ – to sam znao/la + – nisam to znao/la Zatim ispisati na ploču razrednu Insert-tablicu	Nakon insert tablice i odgovora na pitanja o odslušanom djelu zamoliti učenike da napišu priču ili kratki sažetak o tome što smo danas naučili. Metode: Razred podijeliti u grupe od 1 do 5 učenika ili mogu raditi pojedinačno. Često se učenici opredijele za prezentaciju svega na plakatima, a zatim predstavnik grupe prezentira grupni rad i plakat, ostali učenici iz grupe mogu nadopuniti prezentaciju nakon prezentiranja.
---	--	---

Napomena: Budući da se glazba uči slušanjem uvijek zastupam stav da u svim strategijama i metodama ovog projekta krenemo od aktivnosti slušanja glazbe i pitanja za slušanje, koja su povod za daljnje stjecanje znanja i najprimjerena je aktivnost za učenje o glazbi u osnovnoj školi.

O Planu i programu za srednju glazbenu školu

Tihomir Petrović, predsjednik Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara

U mnogo sam navrata izražavao svoje nezadovoljstvo s pojedinostima nastavnoga plana i programa za srednju glazbenu školu u dijelu koji se odnosi na teorijske glazbene predmete, a sažetak tog objavljen je i na našoj web-stranici (www.hdgt.hr). Svojevrsno zatišje, dogovorenog zbog toga da se ne uzburkava javnost i zakonodavac netom po donošenju dokumenta o kojem doslovce ovisi naš opstanak, isteklo je. Molim sve zainteresirane da svoje primjedbe upute na adresu Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara do kraja kalendarske godine. Naročito su dobrodošle primjedbe iza kojih stoje cijeli odjeli ili stručna vijeća pojedinih glazbenih škola. Prijedlog željenih promjena i poboljšanja poslat će se na potvrdu stručnim vijećima učitelja teorijskih glazbenih predmeta, od kojih će se zatražiti da konačnu formu dokumenta prosljede Hrvatskom društvu glazbenih i plesnih pedagoga.

U trećemu poglavlju svojega djela *Cribrum musicum*, objavljenoga 1700. godine, Andreas Werckmeister (1645–1706) napisao je: "Budući da glazbeni intervali nisu ništa drugo doli brojevi i proporcije, a Bog je sve sastavio i doveo u dobar red u brojevima, mjerama i težini, tako se i glazbenik, pa i svaki drugi čovjek, mora potruditi i proučiti kako slijediti takav divan red." Znamo s koliko je pozornosti i na koliko razina takav red slijedio Johann Sebastian Bach – knjiga Ludwiga Prautzscha *Ovime stupam pred prijestolje tvoje / Figure i simboli u posljednjim djelima Johanna Sebastiani Bacha*, u kojoj se tako iscrpno opisuje primjena simbolike brojeva u Bachovim djelima, u Hrvatskoj je doživjela i svoje drugo izdanje nepunu godinu nakon prvoga, što svjedoči ne samo o popularnosti glazbe Johanna Sebastiani Bacha, nego i zanimanja čitateljstva za tu problematiku. Da je glazba u svojem postanju povezana s brojevima nije sporno, a za sve razumijevanje svih spekulacija oko ugađanja tonova potrebno je poprilično znanja matematike i fizike (v. članak na str. xx). No u strukturi se mnogih umjetničkih djela pronalazi ustroj utemeljen na djelovanju koje se sumiči matematičkim formulama i rječnikom. Katkada je ta i takva struktura spontani rezultat stvarateljske intuicije ili jednostavno osjećaja za lijepo, koje je često odraz unutarnjega bića o čijemu se postanju lijepo izrazio Andears Werckmeister pa se može raciom dokučiti, izračunati i pretpostaviti. S druge se strane u umjetnosti često susreće i nastojanje da se matematički red nametne kao organizacijski sustav djela, što se primjerice često javlja u glazbi 20. stoljeća. Stoga, da bi se sve te pojave bez obzira kako se našle u djelu, intuitivno ili namjerno, mogle spoznati i rastumačiti, nudimo vam članak o matematičkim nizovima. Vrlo je stručan i ne povezuje opisano s primjerima glazbenih djela, a pojedinim će čitateljima biti jasan samo krajnji rezultat a ne i matematički dokaz toga rezultata. No tu povezanost matematičkih formula i glazbenih djela vjerujem da mnogi glazbenici među čitateljima poznaju pa se nadam već za sljedeći broj časopis *THEORIA* prikupiti članke te vrste. Drugim riječima, ako poznajete djelo u kojem broj taktova fraza odgovara nizu 2, 3, 5, 8, 13, ili u kojem se u klasterima nalazi baš po toliko tonova, javite se i pošaljite svoje članke ili makar napomene koje će se skupiti u takav prikaz, a iz ovoga članka otkrijte zašto su to baš ti brojevi i kojemu nizu pripadaju, kao i još neke mogućnosti slične organizacije. Uostalom, nije li zgodno da oktava ima 8 bijelih tipaka, 5 crnih, u skupinama 2 pa 3, ukupno 13? (ur.)

Fibonaccijevi brojevi i zlatni rez

Neven Jurić

1. Fibonaccijevi brojevi

Fibonaccijevi su brojevi brojevi koji čine beskonačan niz, tzv. Fibonaccijev niz brojeva. U tome je nizu svaki broj od trećeg nadalje jednak zbroju (sumi) prethodnih dvaju brojeva. Prvi i drugi broj moraju biti zadani i biraju se tako da su oba jednaka jedinici. Na taj način nastaje ovaj niz brojeva: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89 ... (v. tablicu desno)

Oznaka Fibonaccijevih brojeva je slovo F. Da bi se ti brojevi međusobno razlikovali, svaki od njih je označen posebnim indeksom koji daje njegovo mjesto u nizu. Prvi Fibonaccijev broj označen je indeksom 1 i to je broj F_1 . Drugi Fibonaccijev broj je F_2 , treći Fibonaccijev broj je F_3 . Opći ili n-ti Fibonaccijev broj nalazi se na n-tom mjestu u nizu i označava se F_n . Tako je $F_1 = 1$, $F_2 = 1$, $F_3 = 2$, $F_4 = 3$, $F_7 = 13$ itd.

Fibonaccijevih brojeva ima beskonačno mnogo i zbog toga ih nije moguće sve zapisati. Ipak, postoji jednostavan način da se oni na neki način svi zapisu i taj se način zove rekurzija ili rekurzivna jednadžba. Ona se izvodi iz gornje definicije Fibonaccijeva niza: svaki broj od trećega nadalje jednak je zbroju prethodnih dvaju brojeva. To znači da se zbrajanjem brojeva F_n i F_{n+1} dobiva broj F_{n+2} , pa tražena rekurzija izgleda ovako:

$$F_{n+2} = F_{n+1} + F_n \quad n = 1, 2, 3, 4, 5, \dots$$

Iz tablice se odmah zapaža zanimljivo svojstvo tih brojeva: svaki peti Fibonaccijev broj je djeljiv brojem pet. Npr. $F_{15} = 610 = 5 \cdot 122$, $F_{20} = 6765 = 5 \cdot 1353$, $F_{30} = 832040 = 5 \cdot 166408$. Djeljivost brojem pet se odmah vidi po tome što mu je zadnja znamenka nula ili petica.

Ovo svojstvo ne vrijedi npr. za broj četiri jer svaki četvrti Fibonaccijev broj nije djeljiv brojem četiri. Brojevi $F_4 = 3$ i $F_8 = 21$ nisu djeljivi brojem 4, ali broj $F_{12} = 144$ jest.

To svojstvo također ne vrijedi za broj dva: svaki drugi Fibonaccijev broj nije paran. Brojevi F_2 , F_4 , F_8 , F_{10} nisu parni. Parni su npr. brojevi F_6 , F_{12} , F_{24} .

Djeljivost Fibonaccijevih brojeva slijedi iz djeljivosti njihovih indeksa. Broj 20 je djeljiv brojem 10, pa F_{20}/F_{10} nije razlomak nego cijeli broj: $F_{20}/F_{10} = 6765/55 = 123$. Također je $F_{56}/F_{28} = 710647$, $F_{60}/F_{20} = 228826128$. Broj $F_{24}/F_9 = 23184/17$ nije cijeli broj jer brojevi 24 i 9 nisu djeljivi tj. broj 9 nije divizor broja 24.

n	F_n	n	F_n	n	F_n
1	1	11	89	21	10946
2	1	12	144	22	17711
3	2	13	233	23	28657
4	3	14	377	24	46368
5	5	15	610	25	75025
6	8	16	987	26	121393
7	13	17	1597	27	196418
8	21	18	2584	28	317811
9	34	19	4181	29	514229
10	55	20	6765	30	832040

2. Zlatni rez

Zamislimo problem koji se sastoji u ovom: zadana je dužina AB (točke A i B su krajevi te dužine), na kojoj treba odabratи točku S (dakle između točaka A i B) tako da vrijedi odnos AS : SB = SB : AB. Točka S dijeli dužinu AB na dva dijela (dijelovi AS i SB) tako da se manji dio AS odnosi prema većem dijelu SB kao što se veći dio SB odnosi prema čitavoj dužini AB. Uz ovakav uvjet je položaj točke S jednoznačno određen. Ta je točka bliže točki A nego točki B. Omjer većeg dijela SB i manjeg dijela AS naziva se zlatni omjer i označava grčkim slovom φ. Kaže se da je dužina AB točkom S podijeljena prema zakonu zlatnog reza.

Točka S tada definira lijevi i desni dio dužine AB. Da bismo izračunali broj φ, treba uvesti varijablu x = AS (dužina lijevog dijela) i varijablu y = SB (dužina desnog dijela). Tada je φ = y/x.

Iz odnosa AS : SB = SB : AB tada slijedi x : y = y : (x+y) što se može zapisati i u obliku razlomka x/y = y/(x+y). Uzimanjem recipročne vrijednosti obje strane ove jednadžbe (brojnik i nazivnik mijenjaju mesta) nastaje jednadžba y/x = (x+y)/y koja se može napisati u obliku y/x = x/y + 1, pa iz φ = y/x slijedi φ = 1/φ + 1. Množenjem s φ dobiva se kvadratna jednadžba φ² = 1 + φ odnosno φ² - φ - 1 = 0.

Srednjoškolska matematika uči nas da svaka kvadratna jednadžba ima dva rješenja i da su to u ovom slučaju brojevi $\phi_1 = (1+\sqrt{5})/2$, ϕ_2

$= (1-\sqrt{5})/2$. Općenito su prilikom rješavanja kvadratne jednadžbe oba rješenja dobra, bez obzira na pozitivnost ili negativnost (bez obzira na predznak), ali u našem slučaju drugo rješenje otpada. To slijedi iz definicije broja φ koji je omjer dvije dužine i kao takav je nužno pozitivan broj (mora biti $\varphi > 0$). Zbog toga za broj φ uzimamo prvu vrijednost: $\varphi = (1+\sqrt{5})/2$. Ovaj broj daje kvantitativnu vrijednost zlatnog omjera.

3. Fibonaccijevi brojevi i zlatni rez

Razradivši aparat Fibonaccijevih brojeva i zlatnog reza, može se postaviti pitanje postoji li veza između njih? Da bismo došli do odgovora na ovo pitanje, dobro je poigrati se numeričkim aspektom ovog problema. Naime, svi dosadašnji brojevi predstavljaju točne (simboličke, analitičke) vrijednosti veličina koje reprezentiraju. Svaki takav prikaz je bespriječoran s matematičkog gledišta, ali je njegov nedostatak taj što otežava analizu danog problema. Zbog toga je umjesto točnog zapisa broja $\varphi = (1+\sqrt{5})/2$ uputno promatrati i njegov približni, numerički (decimalni) zapis. Zbog beskonačnog broja decimala broja $\sqrt{5} = 2,2360679775\dots$ potrebno je ograničiti se na određeni broj decimala koji neka nije prevelik (radi lakše analize), niti premali (radi zadovoljavajuće preciznosti). Uz taj dogovor uzimamo $\varphi \approx 1,61803398875$ pri čemu valovita jednakost \approx označava približnu jednakost.

Što se tiče Fibonaccijevih brojeva, postavimo pitanje: što je s nizom kvocijenata susjednih članova? Riječ je o nizu $F_2/F_1, F_3/F_2, F_4/F_3, F_5/F_4, F_6/F_5, F_7/F_6, F_8/F_7$ itd. Opći član tog niza je razlomak F_{n+1}/F_n . Niz tih razlomaka je ovaj: 1, 2, 3/2, 5/3, 8/5, 13/8, 21/13, 34/21, 55/34...

Na prvi se pogled čini da ovaj niz nema veze sa zlatnim rezom, pa umjesto ovih točnih (egzaktnih) vrijednosti valja promotriti pripadne numeričke (decimalne) vrijednosti uz prikladan broj decimala, ovako:

n	F_{n+1}/F_n (analitički)	F_{n+1}/F_n (numerički)
1	1	1,00000000000
2	2	2,00000000000
3	3/2	1,50000000000
4	5/3	1,66666666667
5	8/5	1,60000000000
6	13/8	1,62500000000
7	21/13	1,61538461538
8	34/21	1,61904761905
9	55/34	1,61764705882
10	89/55	1,61818181818
20	10946/6765	1,61803399852
30	1346269/832040	1,61803398875

Desni (numerički) dio tablice ukazuje na slutnju da razlomak F_{n+1}/F_n dovoljno dobro reprezentira (aproksimira) broj $\varphi = (1+\sqrt{5})/2$ ako je indeks n u razlomku F_{n+1}/F_n dovoljno velik. Ovo je samo slutnja jer je za egzaktan iskaz potreban legalan matematički dokaz. Taj je dokaz moguć i temelji se na eksponencijalnoj reprezentaciji n-tog Fibonaccijevog broja no o tome drugom prigodom.

4. Zlatni rez, zlatni pravokutnik i logaritamska spirala

Zlatni pravokutnik je pravokutnik čije stranice stoe u omjeru zlatnog reza. Ako je a kraća stranica tog pravokutnika, b duža stranica tog pravokutnika, tada je $b/a = \varphi$. Iz ove definicije slijedi da je pravokutnik sa stranicama b-a, a također zlatni pravokutnik. To znači: oduzme li se zlatnom pravokutniku kvadrat kojem je duljina stranice jednaka kraćoj stranici zlatnog pravokutnika, ostat će manji pravokutnik koji je također zlatni. Na taj način je moguće formirati beskonačni niz sve manjih i manjih zlatnih pravokutnika. Tako nastaje niz od beskonačno mnogo točaka koje imaju značajno svojstvo da su sadržane u jedinstve-

noj krivulji koja se naziva logaritamska spirala. Njezina je jednadžba u polarnim koordinatama $r = ae^{\varphi\theta}$, pri čemu su a, c parametri, e je baza prirodnog logaritma, dok su r, φ polarne koordinate te krivulje. Ovaj opis postaje jasniji gledanjem slike (v. sljedeću stranicu).

Polarne koordinate rabe se u analitičkoj geometriji kao što se koriste i poznate pravokutne (Kartezijeve) koordinate x, y. To se čini onda kada je jednadžba izražena polarnim koordinatama jednostavnija od jednadžbe izražene Kartezijevim koordinatama. Primjer za to je jednadžba kružnice oko ishodišta polumjera a. U Kartezijevim koordinatama njezina jednadžba ima oblik $x^2+y^2=a^2$, dok u polarnim koordinatama ima oblik $r = a$ koji je očigledno jednostavniji od Kartezijeva oblika.

5. Lucasovi, Tribonaccijevi, Tetranaccijski i "repfigit" brojevi

Na kraju ovoga kratkog prikaza, koji uključuje Fibonaccijeve brojeve, treba reći da su Fibonaccijevi brojevi određeni rekurzijom $F_{n+2} = F_{n+1} + F_n$, ali i to da ta rekurzija njih još ne određuje jednoznačno. Tek je kombinacija te rekurzije s početnim (inicijalnim) uvjetima $F_1 = F_2 = 1$ to što jednoznačno određuje Fibonaccijev niz. Početni uvjeti mogu biti drugačiji (uz ovu istu rekurziju) i tada će nastati neki drugi niz. Naravno da je broj početnih uvjeta neograničen (to mogu biti bilo koja dva broja) kao što to pokazuje ovih pet primjera:

3	7	10	17	27	44	71	115	186	301	487	788	1275	...
9	5	14	19	33	52	85	137	222	359	581	940	1521	...
5	9	14	23	37	60	97	157	254	411	665	1076	1741	...
7	8	15	23	38	61	99	160	259	419	678	1097	1775	...
8	2	10	12	22	34	56	90	146	236	382	618	1000	...

Među svim mogućim početnim uvjetima treba spomenuti slučaj koji uključuje brojeve 1 i 3. Taj niz ima u matematici posebno ime kao što ga ima i Fibonaccijev niz za početne uvjete 1 i 1.

Niz koji počinje brojevima 1 i 3 zove se **Lucasov niz**. Prvih četvrne Lucasovih brojeva su 1, 3, 4, 7, 11, 18, 29, 47, 76, 123, 199, 322, 521, 843 i tako je taj niz dobiven zadržavanjem rekurzije $F_{n+2} = F_{n+1} + F_n$, ali promjenom početnih uvjeta.

Fibonaccijevi brojevi nastaju sumiranjem dva uzastopna člana čime nastaje sljedeći član. Definira li se novi član sumiranjem prethodna tri člana, a to znači rekurzijom $x_{n+3} = x_{n+2} + x_{n+1} + x_n$, tada je za jednoznačnost niza potrebno dati tri početna uvjeta. Uz izbor $x_1 = x_2 = x_3 = 1$ nastaje trodimenzionalni analogon niza Fibonaccijevih brojeva. Ti se brojevi zovu **Tribonaccijevi brojevi** i označavaju se oznakom **Tn**, a pripadna rekurzija umjesto slovom x radije slovom T, pa je rekurzija Tribonaccijevih brojeva $T_{n+3} = T_{n+2} + T_{n+1} + T_n$. Tribonaccijev niz počinje ovako: 1, 1, 1, 3, 5, 9, 17, 31, 57, 105, 193, 355, 653, 1201.

Daljnjim proširenjem Tribonaccijevog niza uvjetom $Q_{n+4} = Q_{n+3} + Q_{n+2} + Q_{n+1} + Q_n$, a $Q_1 = Q_2 = Q_3 = Q_4 = 1$ nastaje niz Tetranaccijskih brojeva u kojem je svaki član od petog dalje jednak sumi svoja četiri prethodnika: 1, 1, 1, 1, 4, 7, 13, 25, 49, 94, 181, 349, 673, 1297 itd.

Ovo proširenje može ići dalje: suma pet uzastopnih članova niza daje šesti član niza, suma šest uzastopnih članova niza daje sedmi član niza itd. Svaki takav niz je generalizirani Fibonaccijev niz. Ta konstrukcija omogućava uvođenje tzv. **"repfigit" brojeva**. To ime nosi svaki onaj broj koji se pojavljuje kao član generaliziranoga Fibonaccijevog niza čiji su inicijalni uvjeti definirani znamenkama tog broja. Primjer takvog broja je 14 jer je on sadržan u Fibonaccijevom nizu s inicijalnim uvjetima 1 i 4: 1, 4, 5, 9, 14. Broj 19 je također "repfigit" broj: 1, 9, 10, 19, kao i broj 28, (2, 8, 10, 18, 28) broj 47 (4, 7, 11, 18, 29, 47) itd.

Brojevi 197 i 742 su troznamenasti "repfigit" brojevi – 1, 9, 7, 17, 33, 57, 107, 197, **odnosno** 7, 4, 2, 13, 19, 34, 66, 119, 219, 404, 742.

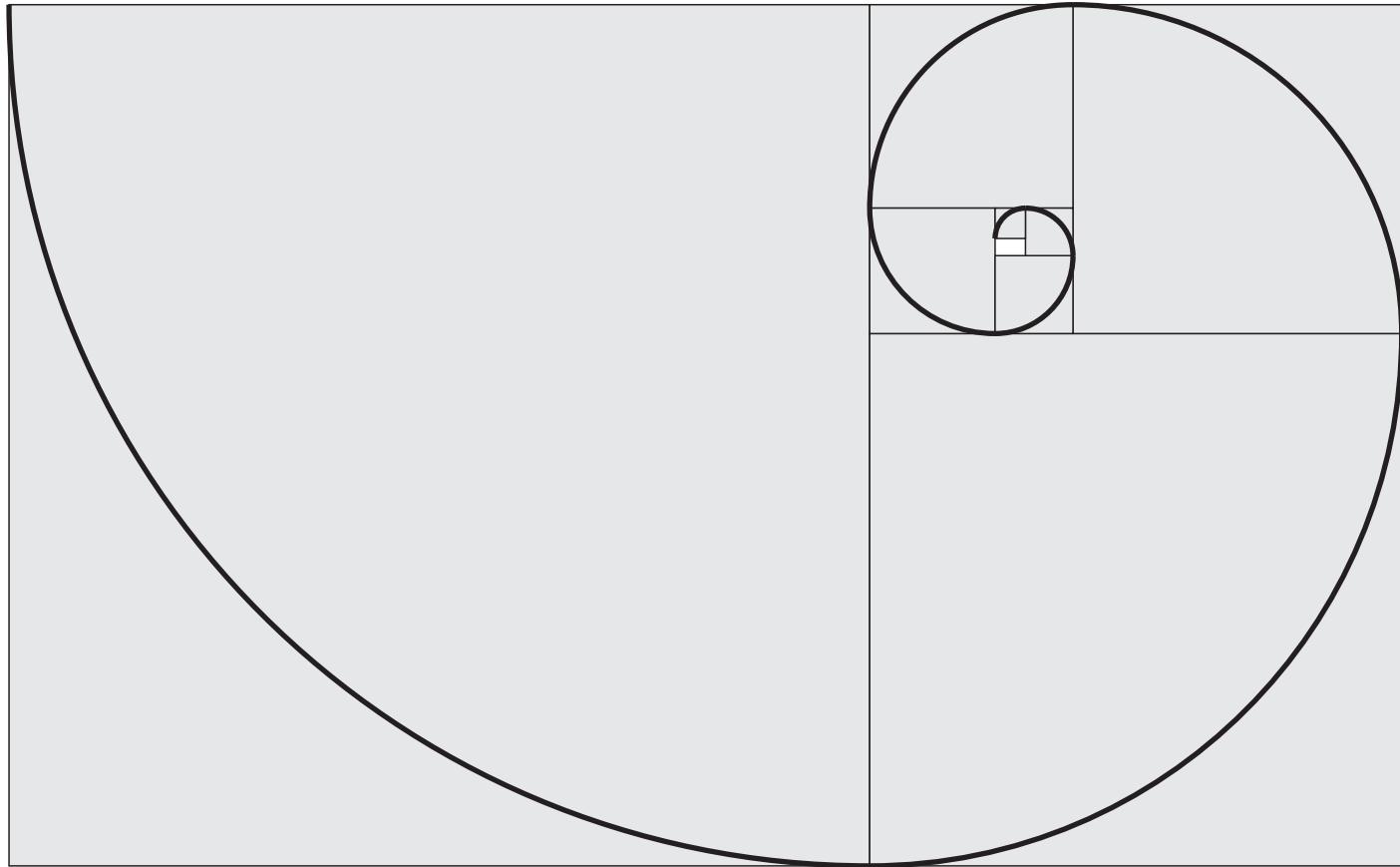
Primjer osmeroznamenastog "repfigit" broja je broj 11436171 jer se on pojavljuje u generaliziranom Fibonaccijevom nizu koji počinje

brojevima 1, 1, 4, 3, 6, 1, 7, 1 i u kojem je svaki član od devetog dalje jednak sumi osam svojih prethodnika. Taj niz zadovoljava rekurziju $x_{n+8} = x_{n+7} + x_{n+6} + x_{n+5} + x_{n+4} + x_{n+3} + x_{n+2} + x_{n+1} + x_n$ i inicijalni uvjet $x_1=1$, $x_2=1$, $x_3=4$, $x_4=3$, $x_5=6$, $x_6=1$, $x_7=7$, $x_8=1$. Broj 11436171 se pojavljuje kao 28. član tog niza tj. $x_{28} = 11436171$.

Većina brojeva nisu "repfigit" brojevi. Takav je broj lako pronaći. Na primjer, broj 29 nije "repfigit" broj jer generalizirani Fibonaccijev

niz generiran tim brojem izgleda ovako: 2, 9, 11, 20, 31... Brojevi koji slijede su svi veći od 31, pa zbog toga broj 29 nije "repfigit" broj. On je imao šansu da to bude i to bi bio da se pojavio iza broja 20. Zbog tog promašaja (zbog pojave broja 31) broj 29 nije "repfigit" broj.

Čitatelj se može pitati zašto se ovi brojevi zovu "repfigit" brojevi? Naziv je usvojen na temelju engleskog opisa ovih brojeva: REPetitive FIbonacci-like diGIT numbers.



Simbolika Fibonaccijevih brojeva

Neven Jurić

Prema gematrijskom načinu pisanja ime JOHANN SEBASTIAN BACH ima vrijednost 158.

$$\text{Johann} = 9 + 14 + 8 + 1 + 13 + 13 = 58$$

$$\text{Sebastian} = 18 + 5 + 2 + 1 + 18 + 19 + 9 + 1 + 13 = 86$$

$$\text{Bach} = 2 + 1 + 3 + 8 = 14$$

$$57 + 86 + 14 = 158$$

Broj 158 može se prikazati kao suma triju Fibonaccijevih brojeva:

$$158 = 1 + 13 + 144 = F1 + F7 + F12$$

Promatranjem razlike indeksa susjednih Fibonaccijevih brojeva u ovoj dekompoziciji nastaju brojevi 6 (= 7 - 1), 5 (= 12 - 7). Njihovim spajanjem nastaje broj 65 što je dužina Bachovog života u godinama. Bach je umro u 65. godini života.

Ime WOLFGANG AMADEUS MOZART na isti način ima vrijednost 228:

$$\text{WOLFGANG} = 21 + 14 + 11 + 6 + 7 + 1 + 13 + 7 = 80$$

$$\text{AMADEUS} = 1 + 12 + 1 + 4 + 5 + 20 + 18 = 61$$

$$\text{MOZART} = 12 + 14 + 24 + 1 + 17 + 19 = 87$$

$$80 + 61 + 87 = 228$$

Broj 228 daje ovu Fibonaccijevu dekompoziciju:

$$228 = 8 + 21 + 55 + 144 = F6 + F8 + F10 + F12$$

U toj se dekompoziciji uočava posebnost da se indeksi brojeva Fibonaccijeva niza uzastopno povećavaju za dva (6, 8, 10, 12). Suma sva četiri indeksa jednaka je $6 + 8 + 10 + 12 = 36$, što simbolizira Mozartovu smrt. Mozart je umro u 36. godini života.

Teorija ugađanja glazbala

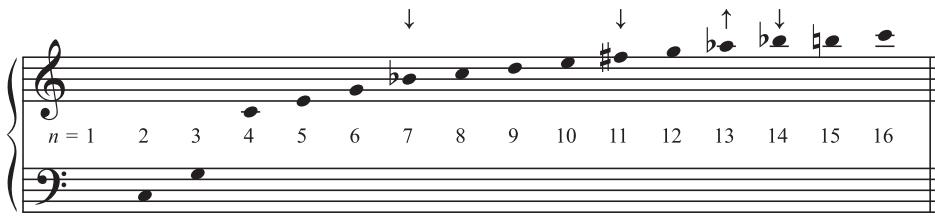
Krešimir Cindrić

1. O nastajanju zvuka u glazbalu i boji

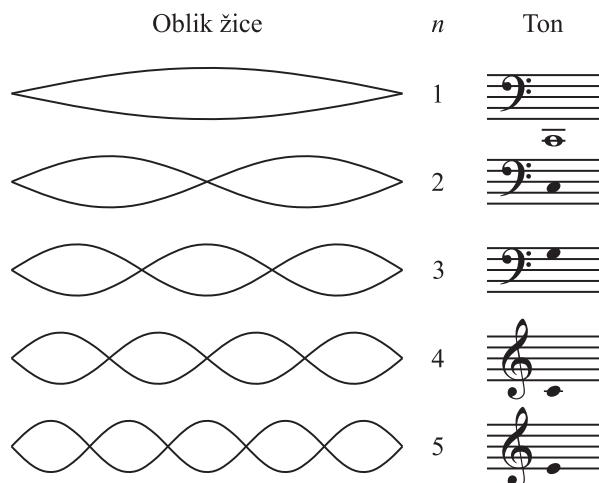
Zvuk je, u svojoj biti, periodička promjena gustoće zraka, koja se širi kao val od izvora do detektora (uha, mikrofona, itd...). Žica violine koja proizvodi zvuk titra točno određenim skupom frekvencija i svoje titranje prenosi na okolni zrak, koji, kao elastičan medij, prenosi to titranje do našega uha (u uhu se to titranje prima bubnjićem i u pužnicu pretvara u električne impulse koje obrađuje naš mozak). Da bi titrala, žica mora biti učvršćena na krajevima i napeta. Frekvencija kojom će titrati ovisi o njenoj duljini (dugačke žice titraju nižim frekvencijama, tj. proizvode dublji ton) i o napetosti (napetije žice proizvode viši ton, tj. ton više frekvencije).

Ako pritisnemo tipku veliki C na klaviru, žica (tj. više njih, ali zanemarimo taj detalj o konstrukciji klavira) pridružena toj tipki zatitrat će svojom vlastitom frekvencijom koja (ukoliko je klavir ugođen na moderan način) iznosi 65,4064 Hz (to znači da će u jednoj sekundi žica zatitrati malo više od 65 puta). Međutim, to nije jedina frekvencija koju će ta žica proizvesti. U to se možemo uvjeriti jednostavnim eksperimentom: utisnemo desnom podlakticom što je više moguće tipki na klaviru, počevši od c1, nježno, tako da batići ne udare žice; zatim snažno udarimo po tipki veliki C i pustimo je – čut ćemo tiho glasanje nekih žica čije smo tipke utisnuli. Titranje žice C je pobudilo na titranje točno određene žice na titranje (ta pojавa se naziva rezonancijom), što znači da ton C, proizведен na žici C, u sebi sadrži i neke druge tonove (baš one čije je žice pobudio na titranje). Ti tonovi imaju frekvencije koje su višekratnici osnovne frekvencije (dakle, 130,8 Hz, 196,2 Hz, 261,6 Hz, 327,0 Hz, itd...) a nazivaju se alikvotnim tonovima ili višim harmonicima (v. sl. 1). Prepuhivanje tonova na flauti i flageolet na kontrabasu primjeri su viših harmonika bez osnovne frekvencije. Time je umjetno povećan opseg instrumenta, alio je i promijenjena boja zvuka.

Alikvotni tonovi nastaju zbog fizičke realizacije žice (karakteristika oblika žice i materijala od kojeg je žica napravljena), a odgovaraju modovima titranja te žice. Modovi su osnovni načini na koji sve žica može titrati (v. sl. 2). Svaki mod titra svojom glasnoćom; najglasniji je, naravno, prvi harmonik (temeljna frekvencija), koji definira ton što ga žica proizvodi, a svi su viši harmonici sve tiši i tiši. Omjeri glasnoća pojedinih alikvotnih tonova zaslužni su za ono što nazivamo bojom zvuka. Boja zvuka trublje je zasićenja od boje zvuka flaute, baš zato jer flauta ima relativno tihe alikvotne tonove, dok su u trublji oni mnogo glasniji. Stvarni oblik žice je superpozicija svih modova. Praktično, postoji oko 1000 viših harmonika – što odgovara rasponu od desetak oktava, no, samo je prvih stotinjak je dovoljno glasno da bi značajnije pridonosili boji zvuka (128. harmonik ton je sedam oktava viši od prvoga).



Slika 1. Niz prvih 16 alikvotnih tonova iznad velikog C, prikazan približno notama (u jednolikom temperiranom sustavu ugađanja). Strelice označavaju tonove koji znatnije odstupaju od onog prikazanog notom (strelica prema dolje znači da je alikvotni ton niži od napisanog i obrnuto). Svaki ton je obilježen rednim brojem n, a frekvencija svakog je n puta veća od frekvencije tona C.



Slika 2. Prvih pet modova titranja žice. Svaki mod je sinusoida oblika gdje je k broj koji je povezan s osnovnom frekvencijom tona, n redni broj harmonika, a An broj povezan s glasnoćom moda. Stvarni oblik žice bit će graf: a niz brojeva A1, A2, A3, ... je ono što zovemo bojom zvuka.

2. O konsonancama, disonancama te prirodnome i pitagorejskom sustavu ugadanja

Alikvotni niz objašnjava podjelu intervala na konsonance i disonance. Konsonantnost je posljedica poklapanja viših harmonika dvaju tonova. Najkonsonantniji interval od svih je čista prima, gdje se poklapaju svi harmonici. Zatim slijedi čista oktava, u kojoj je drugi harmonik donjeg tona jednak prvom harmoniku (osnovnoj frekvenciji) gornjeg tona. Čista kvinta je sljedeća po konsonantnosti, jer se treći harmonik donjeg tona čiste kvinte poklapa s drugim harmonikom gornjeg. Čiste prime, oktave i kvinte nazivaju se savršenim konsonancama. Zatim slijede nesavršene: velika terca, mala terca, velika seksta i mala seksta; te disonance: mala sekunda, velika septima, velika sekunda i mala septima; smanjena kvinta, povećana kvarta (tritonus).

Isti postupak možemo provesti unazad. Uočimo da su na slici 1 svih tonovi na mjestima 1, 2, 4, 8, 16... tonovi c; tonovi g zauzimaju mjesto: 3, 6, 12, 24 (nije prikazan)..., tonovi e: 5, 10, 20, 40...; tonovi b: 7, 14, 28...; tonovi d: 9, 18, 36...; fis: 11, 22, 44... itd. Iz toga vidimo da svaki interval možemo prikazati kao omjer dvaju prirodnih brojeva. Oktava odgovara omjeru 2/1: to je interval između drugog i prvog harmonika (c i C), kao i između četvrtog i drugog harmonika (c1 i c), zato jer je $4/2 = 2/1$. Čista kvinta odgovara omjeru 3/2: to je interval između trećeg i drugog harmonika (g i c), kao i između šestog i četvrtog (g1 i c1, $6/4 = 3/2$). Ti omjeri odgovaraju omjerima frekvencija tonova u intervalu, odnosno omjerima duljina jednakim napetim žica koje sviraju taj interval (ali recipročno, jer dvostruko dulja žica daje za oktavu dublji ton). Sljedeći proceduru, dolazimo do ostalih intervala. Za neke intervale postoji više od jednog omjera. Tako je, npr. interval između devetog i osmog harmonika velika sekunda, kao i između desetog i devetog. Budući da je $10/9 \neq 9/8$, vidimo da postoje barem dvije različite velike sekunde. Analizirajući dalje, možemo konstruirati tablicu 1.

Tablica 1. Prirodni sustav ugadanja

tablica 1	čista	povećana	smanjena	velika	mala
prima	1/1	25/24	-	-	-
sekunda	-	7/6	128/125	9/8; 10/9	27/25; 16/15;
terca	-	125/96	144/125	5/4	6/5; 13/11
kvarta	4/3	7/5	32/25	-	
kvinta	3/2	25/16	10/7	-	
seksta	-	125/72	-	5/3; 27/16	8/5; 128/81
septima	-		128/75	15/8	16/9; 9/5
oktava	2/1	-	48/25	-	-

Time smo dobili prirodni sustav ugadanja glazbala. Konstruirajmo dursku (npr. C-dur) ljestvicu u prirodnom sustavu. Za to nam je dovoljno imati veliki cijeli stepen $T = 9/8$, mali cijeli stepen $t = 10/9$ te polustepen $p = 16/15$. Od njih možemo napraviti malu tercu: $Tp = (9/8)(16/15) = 6/5$; veliku tercu: $Tt = (9/8)(10/9) = 5/4$; čistu kvartu: $Ttp = 4/3$; čistu kvintu: $TTp = 3/2$, itd... Ako nametnemo zahtjev da akordi c-e-g, f-a-c i g-h-d budu čiste intonacije (kvinte 3/2 i terce 5/4), dobijemo ovaku C-dursku ljestvicu (tzv. ptolomejsku C-dursku ljestvicu) (v. sl. 3).

Vidimo da su e-g-h i a-c-e, dobri molski kvintakordi, no akord d-f-a nije, budući da je interval d-f manji od male terce. Ako nametnemo zahtjev da su sva tri molska kvintakorda čiste intonacije, dobit ćemo da su c-e-g i f-a-c dobri, no g-h-d nije. Ako želimo omogućiti i modulacije u bliske tonalitete, stvari se dodatno komplikiraju. Problem se sastoji od dva dijela: činjenice da imamo dva cijela stepena i činjenice da dva polustepena ne daju cijeli stepen (niti jedan od dva različita). Djelomično rješenje toga problema donosi pitagorejski sustav ugadanja glazbala. Ako krenemo od tona prime (c) = 1, kvinta iznad (g) iznosi 3/2. Kvinta iznad tona g, spuštena za oktavu je ton d: $(3/2)^2(1/2) = 9/8$. Kvinta iznad tona d je ton a: $(3/2)^3(1/2) = 27/16$. Ponovimo postupak (dodamo kvintu, oduzmemosmo oktavu) i naći ćemo ton e: $(3/2)^4(1/2)2 = 81/64$. Kvinta iznad tona e je ton h: $(3/2)^5(1/2)^2 = 243/128$. Ton f dobijemo ako na početni ton c dodamo oktavu i spustimo se za kvintu: $2(2/3) = 4/3$. Time smo ugodili sve bijele tipke, tj. sve tonove C-dura. Vidimo da je ljestvica oblika T T P T T T P, gdje cijeli stepen iznosi $T = 9/8$, a

Sl. 3

c	d	e	f	g	a	h	c'
T	t	p	T	t	T	p	

Sl. 4

c	cis	d	es	e	f	fis	g	gis	a	b	h	c'
A	P	P	A	P	A	P	A	P	P	A	P	

Sl. 5

c	cis	D	es	e	f	fis	g	gis	a	b	h	c'
0	100	200	300	400	500	600	700	800	900	1000	1100	1200

Sl. 6

c	cis	d	es	e	f	fis	g	gis	a	b	h	c'
1/1	16/15	9/8	6/5	5/4	4/3	45/32	3/2	8/5	5/3	9/5	15/8	2/1
0	112	204	316	386	498	590	702	813	884	1018	1088	1200

Sl. 7

c	cis	d	es	e	f	fis	g	gis	a	b	h	c'
1/1	2187/2028	9/8	32/27	81/64	4/3	729/512	3/2	6561/4096	27/16	16/9	243/128	2/1
0	114	204	294	408	498	612	702	816	906	996	1110	1200

polustepen $P = 256/243$. Također, možemo uočiti da su svi kvintakordi u C-duru dobri. Međutim, činjenica da dva polustepena ne čine cijeli stepen i dalje ostaje: $(256/243)^2 < 9/8$. Omjer cijelog stepena i dvaju polustepena iznosi $531441/524288$ i naziva se pitagorejski zarez (koma).

Postupak opisan prethodno možemo nastaviti da bismo našli i crne tipke: ton b dobijemo spuštanjem za kvintu od tona f i podizanjem za oktavu: $(2/3)^2 = 16/9$. Dalnjim spuštanjem za kvintu dobijemo ton es: $(2/3)^2 = 16/9$. Dizanjem od tona h za kvintu i spuštanjem za oktavu, dobijemo fis: $729/512$. Analogno dobijemo i cis: $2187/2048$ i gis: $6561/4096$. Dobili smo kromatsku skalu oblika prikazanog na slici 4:

Ovdje imamo dvije vrste polustepena: $P = 256/243$ je dijatonski pitagorejski polustepen, dok je A pitagorejski apotom koji iznosi $2187/2048$. Vidimo da svaki cijeli ton između bijelih tipki sadrži dijatonski polustepen i jedan apotom, tj. da iznosi $(256/243)(2187/2048) = 9/8$. Međutim, postoje i cijeli stepeni koji sadrže dva dijatonska polustepena tj. $(256/243) = (65536/59049)$. Budući da imamo dvije vrste polustepena i dvije vrste cijelih stepena, koji se prilično razlikuju, očito je da neće svi tonaliteti biti jednako dobri. Glavni je problem tzv. vučja kvinta (tehnički, smanjena seksta), koja se sastoji od pet dijatonskih polustepena i dva apotoma, a nalazi se između tonova gis i es (dis), a iznosi $262144/177147$, što je za pitagorejski zarez više od čiste kvinte $3/2$, a tek malo niže od povećane kvinte. Time su svi akordi koji sadrže tu kvintu neupotrebljivi u glazbi, a time i većina tonaliteta u kojima su ti akordi česti. Rješenje je toga problema kompromis koji se zove temperiranje.

3. Centile i jednoliko temperirani sustav

Od razdoblja romantizma pa sve do danas, uobičajeno je korištenje tzv. jednolikog temperiranja, gdje je oktava jednostavno podijeljena na 12 jednakih polustepena. Zato je korisno glazbene intervale iskazivati u mernim jedinicama koje nazivaju centilama. Centila je, grubo govorči, stotinka polustepena (u jednolikom temperiranom sustavu ugadanja polustepen, tj. mala sekunda, doista iznosi 100 centila). Oktava se sastoji od 1200 centila. Točna formula za preračunavanje omjera frekvencija u centile je ova:

$$\text{interval u centilama} = \frac{1200}{\log 2} \cdot \log(\text{omjer frekvencija}).$$

Budući da je omjer frekvencija pod logaritmom, množenje omjera se pretvara u jednostavno zbrajanje centila. Jednoliko temperirani sustav prikazan u centilama izgleda ovako (v. sl. 5).

Usporedimo to s prirodnim sustavom (intervali u centilama su zaokruženi na cijeli broj) (v. sl. 6), i pitagorejskim (v. sl. 7).

Odstupanje manje od 10 centila teško se može zamijetiti uhom, no veća odstupanja se prilično jasno čuju (odstupanja veća od 20 centila vrlo su očita). Zbog toga uopće nije svejedno po kojem je sustavu glazbalo ugođeno, što otvara pitanja o povijesno osviještenoj izvedbi glazbe skladane prije 20. stoljeća. Jednoliko temperiranje ima značajnu prednost da daje skladatelju potpunu harmonijsku nezavisnost te omogućuje transponiranje u bilo koji tonalitet. Nedostatak je što su svi intervali (osim prime i oktave) malo raštimani te su svi tonaliteti posve jednakci i bezlični. U jednolikom temperiranom sustavu, kakav danas koristimo,

Sl. 8

c	cis	d	es	e	f	fis	g	gis	a	b	h	c'
0	77,4	193,6	309,7	386,3	503,2	580,7	696,4	774,2	890,3	1006,5	1083,9	1200

Sl. 9

c	cis	d	es	e	f	Fis	g	gis	a	b	h	c'
0	90	192	294	390	498	588	696	792	888	996	1092	1200

Sl. 10

c-g	cis-gis	d-a	es-as	e-h	f-c	fis-cis	g-d	gis-dis	a-e	b-f	h-fis
1/4 ↓	—	1/4 ↓	—	—	—	—	1/4 ↓	—	—	—	1/4 ↓
c-e	cis-eis	d-fis	es-g	e-gis	f-a	fis-ais	g-h	gis-his	a-cis	b-d	h-dis
1/16 ↑	4/16 ↑	2/16 ↑	3/16 ↑	3/16 ↑	1/16 ↑	4/16 ↑	2/16 ↑	4/16 ↑	3/16 ↑	2/16 ↑	3/16 ↑

postoji samo jedan dur i samo jedan mol. Osim apsolutne visine, ne postoji nikakva razlika između C-dura i Fis-dura – ne postoji suptilna karakterna individualnost tonaliteta koja je postojala u starijoj glazbi.

4. Dobro i ne tako dobro temperirani sustavi

Potpuno je pogrešna tvrdnja (koju, nažalost, vrlo često možemo čuti i pročitati) da je Johann Sebastian Bach posvetio svoje preludije i fuge u svim tonalitetima iz dviju knjiga Wohltemperiertes Klavier-a posvetio jednoliko temperiranom sustavu (kakav danas koristimo) te da je od tog vremena sva glazba pisana za jednoliko temperirana glazbala. Ni Bach, a ni Mozart ni Beethoven nisu koristili sustav kakav danas koristimo. Jednoliko temperirani sustav počeo se koristiti redovito početkom 20. stoljeća i zadržao se sve do danas, a prije njega koristili su se brojni načini temperiranja.

Temperiranje je kompromis kojim se na štetu jednih intervala pravljaju neki drugi. Od razdoblja rane renesanse terce postaju sve važniji interval u glazbi. Krajem 15. stoljeća izumljeno je tzv. srednjotonosko temperiranje, koje se upotrebljavalo gotovo četiri stoljeća. Za razliku od pitagorejskog sustava, u kojem je naglasak bio na savršenim kvintama (osim vuče), srednjotonosko temperiranje teži prema što većem broju savršenih terci, čak i pod cijenu gubitka savršenih kvinti. U drugom smo odlomku od tona c po kvintama (uz spuštanje i dizanje oktava po potrebi) došli do svih tonova i tako definirali pitagorejski sustav. Velika terca između tonova c i e u pitagorejskom sustavu iznosi 81/64, tj. 407,8 centila i prilično odstupa od savršene velike terce koja iznosi 5/4, odnosno 386,3 centile. Taj razmak od 21,5 centila naziva se sintonički zarez. Prisjetimo se, da bi od tona c došli do tona e, morali smo četiri puta skočiti za kvintu prema gore i dva puta se spustiti za oktavu. Spuštanje za oktavu je u svim sustavima dijeljenje s 2, a u pitagorejskom sustavu kvinte su bile savršene i iznosile su 702,0 centile. No, ako želimo da terca bude savršena, kvinta za koju skačemo mora biti umanjena za $21,5/4 = 5,4$ centile, tj. treba iznositi 696,4 centile. Istim postupkom kao i kod izgradnje pitagorejskog sustava (skakanje za kvintu i po potrebi spuštanje i dizanje za oktave), možemo izgraditi srednjotonoski sustav (radi jednostavnosti u tablici su izostavljeni tonovi kao što je des, koji iznosi 116,1 centila i koji se nije nalazio na klavijaturi) (v. sl. 8, gore).

Ovako temperirani sustav daje osam uporabljivih durskih kvintakorda (na tonovima c, d, es, e, f, g, a i b) i osam molskih (na tonovima c, cis, d, e, fis, g, a i h). Ostali kvintakordi loše zvuče. Vučja kvinta na tonu gis je i dalje prisutna.

Srednjotonosko temperiranje je metoda ugadanja glazbala koja je preživjela gotovo 800 godina. Međutim, za baroknu glazbu ta je metoda nedovoljno dobra i u 17. i 18. stoljeću razvija se velik broj načina temperiranja. Jedan od njih, koji je iznimno pogodan za sviranje kro-

matskih melodija (i općenito Bachove glazbe) razvio je Andreas Werckmeister. Njegov „treći“ način temperiranja dan je na slici 9.

Werckmeister je zadržao gotovo sve kvinte savršenima, osim c-g, g-d, d-a i h-fis, koje su smanjene za 1/4 sintoničkog zareza: Werckmeisterove temperirane kvinte iznose 696,(4) centila, a netemperirane su jednakе prirodnim kvintama i iznose 702 centila, naravno, na šetu terci (v. sl. 10).

Vidimo da u Werckmeisterovom temperiranju nemamo niti jednu savršenu veliku tercu, budući da 8 kvinti nije temperirano (dakle, terce nadoknađuju $8/4 = 2$ sintotička zareza). Sve terce su malo povišene, dvije za jednu šesnaestinu sintotičnog zareza (c-e i f-a), tri za dvije šesnaestine sintotičnog zareza (d-fis, g-h i b-d), četiri za tri šesnaestine (es-g, e-gis, a-cis i h-dis), a tri za čak cijeli četiri šesnaestine (tj. četvrtinu) sintotičnog zareza (cis-eis, fis-ais i gis-his).

5. Kruna od trnja ili hipoteza o Bachovom vlastitom sustavu ugadanja

Kao što je već napomenuto, potpuno je pogrešno misliti da je Bach svoj Dobro ugođeni klavir skladao kao hvalospjev modernom načinu ugađanja (jednolikom temperiranju). Bach je bio vrlo dobro upoznat s problemima oko ugadanja instrumenata te osjetljiv na vuče kvinte i slične pojave, a bio je i upoznat s Werckmeisterovim radom preko Mizlerova Društva. Jednoliko temperiranje je bilo poznato odavno, ali ga u Bachovo vrijeme nitko nije uzimao ozbiljno, dok je Werckmeisterovo temperiranje bilo više ili manje uobičajeno. Carl Philipp Emanuel Bach je zapisaо da nitko (osim Bacha samog) nije mogao ugoditi čembalo tako da bi u potpunosti odgovaralo njegovu ocu. Dvije zbirke preludija i fuga u svim tonalitetima Bachov su doprinost istraživanju suptilnih razlika u tonalitetima, koje dobro temperirani sustavi sadrže.

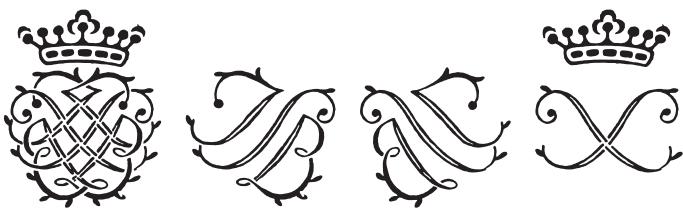
Postupak ugađanja klavira (čembala i klavikorda) opisao je Carl Philipp Emanuel u svojoj knjizi:

„Oba instrumenta valja ugoditi na jednak način. Kod ugađanja kvinti i kvarti, kao i kod provjere molskih i durskih akorada, potrebno je oduzeti od većine kvinti tek jedva primjetnu količinu njihove apsolutne čistoće. Tada će svih 24 tonaliteta biti upotrebljivo. Udari od kvinti će se lakše čuti ako se slušaju kvarte; prednost koja proizlazi iz činjenice da su tonovi kvarte bliži jedan drugome nego tonovi kvinte.“

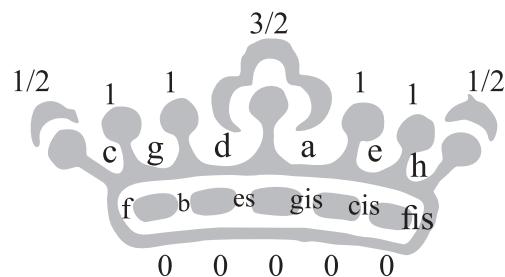
Nažalost, postupak je opisan vrlo općenito i neprecizno: niti se spominje koje kvinte treba temperirati, niti za koliko. Mogući odgovor na to pitanje možemo potražiti na mjestu gdje isprva nitko ne bi očekivao.

Na slici 11. prikazan je Bachov pečat s monogramom (koji je Bach sam dizajnirao) i njegova analiza.

Ornament od dvostrukog pletera sadrži inicijale JSB isprepletene s



Slika 11. Bachov pečat i analiza njegovih dijelova koja otkriva njegove inicijale i misao "Christus coronabit crucigeros".



Slika 12. Jedno od mogućih tumačenja Bachove krune kao ključa za ugađanje glazbala.

Sl. 13

c	cis	D	es	e	f	Fis	g	gis	a	b	h	c'
0	92	196	296	391	500	590	697	794	892	998	1089	1200

njihovom zrcalnom slikom. Slova S isprepletena su na takav način da tvore grčko slovo hi (χ), koje je od davnine bilo simbol Krista. Inicijali, slovo hi i kruna iznad ornamenta simboliziraju luteransku misao: "Christus coronabit crucigeros" (Krist će okruniti one koji nose križ). Tu je rečenicu Bach često govorio svojim učenicima kako bi ih motivirao da vježbaju, a zapisaо ju je i kao posvetu ispod dvostrukog kanona za svog učenika J. G. Fuldu, a koji sadrži u prvom glasu pet silaznih polustepena – simbol Kristove patnje (pet rana), a u drugom glasu, koji je inverzija prvoga, pet uzlaznih polustepena – simbol Kristova odlaska u nebo; a glasovi se križaju i u raspisanoj partituri i time tvore slovo hi. No, koliko god bio dojmljiv ornament na pečatu, kruna (njavjerojatnije) sadrži nešto mnogo fascinantnije: ključ za (dobro) temperiranje glazbala. Na slici 4 je jedno od mogućih rješenja (koje je predložio J. C. Francis).

Objasnimo kako je pomoću Bachove krune moguće ugoditi čembalo. Krenimo od tona f u maloj oktavi i ugodimo savršene kvinte f-b, b-es, es-as(gis), gis-cis i cis-fis (to su nule na kruni). Zatim ton c ugoditi

mo slušajući kvartu c-f tako da čujemo 1 udar u dvije sekunde (dakle, kvinta f-c je malo temperirana) te na isti način ugodimo i kvartu fis-h (to su 1/2 na kruni). Zatim, ugodimo kvinte c-g, g-d te kvarte h-e i e-a tako da čujemo 1 udar u sekundi (to su brojke 1 na kruni). Na kraju provjerimo kvintu d-a, tako da čujemo 3 udara u dvije sekunde (to je 3/2 na kruni). Rezultat (u centilama) je ovo (v. sl. 13, lijevo).

Bachov hipotetički sustav je dobro temperiran: u njemu su svi akordi i svi tonaliteti dovoljno dobri, a opet sadrže suptilne razlike u ugodaju.

Ugađanje klavikorda i čembala bila je redovita zadaća svakog glazbenika. Tako je i Bach sam morao ugoditi svoj klavikord, a i morao je i naučiti svoje učenike i sinove kako se to radi. Gledajući gore opisan hipotetski sustav u kojem su kvinte f-c, c-g, g-d, d-a, a-e, e-h i h-fis, temperirane teško je ne prisjetiti se početka Preludiјa u C-duru iz knjižice za Wilhelma Friedemanna Bacha (BWV 924) (v. sl. 14).

Ornamentima su u basu označene kvinte c-g, g-d, d-a, a-e i e-h te su zbog toga tri takta dobar podsjetnik i provjera ugodjenosti klavikorda.

Naravno, gore opisano rješenje nikako nije jedino; mnogi autori su predlagali razne "Bachove sustave" ugađanja glazbala. Koji je doista Bach koristio, za sada je teško reći, no jasna je činjenica da Bachova simbolika (koja katkada "graniči s ludilom") krije mnogo zanimljivih stvari koje ne bismo isprva prepoštavili.

Sl. 14



Najimpresivnija knjiga o glazbi Johanna Sebastiana Bacha ikada napisana je *Ovime stupam pred prijestolje tvoje / Figure i simboli u posljednjim djelima Johanna Sebastiana Bacha*, (Zagreb: HDGT, 2007, 2008², 17 × 24 cm, 264 str., šivani uvez), djelo njemačkoga glazbenika i glazbenoga pisaca Ludwig Prautzsch (1926). Ludwig Prautzsch otkrio je sustav prema kojemu se raspoznaje neglazbeni sadržaj i značenje Bachove glazbe. Njegovo je otkriće ravno Mendeljejevljevu otkriću periodnoga sustava elemenata od kojih je sastavljen svijet i po kojemu se njihova svojstva mogu lako predvidati. Prautzsch tako sustavno razotkriva poetiku Bachove glazbe, glazbeno-retoričke figure, simboliku tonova, brojeva i slova, načina na koji su ta slova i drugi notni znakovi napisani ili zašto uopće nisu napisani i slično. Pozivajući se na relevantne onodobne izvore i na suvremenu stručnu literaturu o toj poetici (uz navođenje svih bibliografskih podataka tih izvora, što knjizi daje posebnu dimenziju), autor na stručan, koncizan i uvjerljiv način prvo otkriva, a zatim i analitički dokazuje skrivene sadržaje i značenja Bachovih posljednjih djela u kontekstu vremena njihova nastanka i duhovnosti njihova skladatelja, ostavljajući uvek i čitatelju prostora za dogradnju spoznaja i nastavak istraživanja slojevitosti Bachove glazbe.

Maloprodajna je cijena knjige **100 kuna**, a članovi Društva i čitatelji časopisa *THEORIA* mogu je sada nabaviti po cijeni od **50 kuna**.

Obavijesti i narudžbe: HDGT, Gundulićeva 4, 10000 ZAGREB, tel. i faks: (01) 4830-767, 4830-764, tihomir.petrovic@inet.hr



Knjižna izdanja MIC-a o hrvatskoj glazbi

Knjiga Ennia Stipčevića i DVD o jednom od najvećih skladatelja i najvećoj zagonetki hrvatske barokne glazbe **Ivanu Lukatiću** (oko 1585. – 1648.)!

156 stranica
hrvatsko-englesko izdanje
format 16,5 x 23,5 cm
tvrdi uvez + DVD s dokumentarnim filmom
"U potrazi za Lukatićem"

cijena: 150,00 kn



Najnovije izdanje o hrvatskoj glazbi, monografija o mletačkom skladatelju 16. stoljeća **Francescu Spongi-Uspenu**, plod je neumornog istraživačkog rada dr. Ennia Stipčevića!

208 stranica
hrvatsko-englesko izdanje
format 16,5 x 23,5 cm
tvrdi uvez

cijena: 100,00 kn



Dora Pejačević (1885.-1923.)
– najuzbudljivija priča hrvatske glazbe iz pera istaknute muzikologinje dr. Koralje Kos! Izdanje je objavljeno o 85. obljetnici smrti skladateljice.

158 stranica
hrvatsko-englesko izdanje
format 16,5 x 23,5 cm
tvrdi uvez
+ CD s djelima Dore Pejačević

cijena: 210,00 kn



Nova notna izdanja MIC-a



Informacije o svim izdanjima Muzičkog informativnog centra na www.mic.hr (Virtual shop).
Čitateljima časopisa *Theoria* i članovima Hrvatskog društva glazbenih teoretičara omogućujemo 10% popusta na sva izdanja.

Izdanja je moguće nabaviti putem internetske stranice www.mic.hr ili narudžbom na:

Muzički informativni centar KDZ,
Kneza Mislava 18, Zagreb,
01/4501-187, 4501-211,
ili na info@mic.hr, mic@mic.hr.

www.mic.hr



www.kdz.hr

S velikim veseljem u časopisu objavljujem tekst o vrijednoj inicijativi prof. Borisa Vučne, našega člana, Zagrepčanina koji već dulje vrijeme živi u Puli. Borisa Vučinu upoznao sam u mlađenačkoj dobi na probama harmonikaškoga orkestra, koji je vodio prof. Tomislav Zvonar, nedavno umirovljeni član našega Društva. Nebrojeno smo sati Boris i ja zajedno slušali glazbu – jazz, klasiku i Beatlese, svirali zajedno i o glazbi razgovarali, a na njegov sam nagovor upisao teorijski odjel Glazbene škole Vatroslava Lisinskog u Zagrebu. Postavši ravnateljem Glazbene škole Ivana Matetića Ronjgova u Puli pozvao me 17. studenoga 1995. da održim svoj prvi stručni seminar (što je istodobno bio i početak mojega razmišljanja o stvaranju strukovne udruge učitelja teorijskih predmeta), a na njegovu sam preporuku 1996. uvršten među docente Međunarodnoga seminara za crkvenu glazbu u Pazinu (iz čega je kasnije proizašla zbirka *Hrvatske crkvene popijevke*). Borisova inicijativa u Puli, vrijedna svake pohvale – o čemu je riječ pročitajte u članku, bila mi je uzor za pokretanje Glazbene radionice, ciklusa popularnih predavanja, koji u Hrvatskom glazbenom zavodu traje od godine 2005. Ugledajte se i vi, drage kolege i kolege u to, a ako već jeste i/ili sustavno radite nešto slično, molim vas pošaljite mi svoju priču da je objavimo i pohvalom potaknemo sve slične inicijative. (ur.)

Glazbena slušaonica u Puli

Boris Vučina

Glazba kao umjetnost ima mnogostruku moć međusobna komuniciranja – “prenošenja neizrecivog”, ulazeći u čovjekovu duhovnu dimenziju na mnogo načina. Razvitkom tehnike reproduciranja glazbenih djela, počevši od gramofona (“koncertne dvorane bez zidova”, kako ga je nazvao kanadski teoretičar masovnih medija Marshall McLuhan) do compact disca i DVD nosača zvuka i slike, ljudsko je uho bliže prividu “vjerne reprodukcije”, premda ništa ne može zamijeniti prirodnost “žive interpretacije”.

Na tragu tih novih mogućnosti glazbene reprodukcije u Puli je 2001. godine započela s radom Glazbena slušaonica. Neposredni je povod početka djelovanja slušaonice bilo obilježavanje stote obljetnice smrti velikog talijanskog skladatelja Giuseppe Verdija. Mala dvorana Istarskog Narodnog Kazališta u Puli bila je mjesto gdje su se okupljali posjetitelji koje je zanimala klasična i jazz glazba. Autori slušaonice, prof. Boris Vučina – voditelj i urednik “klasičnog” dijela, dr. Lems Jerin – urednik jazz-odjeljka te inž. Ivan Arasi – tehnički urednik, pošli su od načela da će sadržaj koji će se odabirati biti antologijska djela klasične glazbe i jazz-a, s vrhunskim izvođačima te da glazbena reprodukcija mora biti takve tehničke kakvoće koja će nadmašiti uvjete koje danas u svom domu ima prosječni slušatelj.

Sadržajno je Glazbena slušaonica podijeljena u dva dijela, prvi se dio odnosi na klasičnu glazbu a nastavak pripada jazzu. Autori su nastojali da se na okupljanjima (dvaput ili jednom mjesечно) pronađu kategorije ljubitelja glazbe i ljubitelja “dobrog zvuka”, te je posredstvom sponzora reproducirana glazba s različitim HI-FI uredajima. Osim toga, glazbena je reprodukcija uвijek bila popraćena i video-projekcijama te se slikom pratilo skladbe koje su se tog trenutka slušale. Time se došlo i do tematskog proširenja slušaonice jer se tako glazba mogla povezati i s likovnom i filmskom umjetnošću, ovisno o razdobljima i skladateljima koji su u svojem stvaranju naginjali vezama s likovnom umjetnošću i “pokretnim slikama”.

Druga je značajna poveznica između glazbe i književnosti, što stalno otvara brojne povijesno-stilke veze i odnose između pisane riječi i glazbe – što se manifestiralo u brojnim tematskim jedinicama, od antičke književnosti i mitskih predaja, Shakespeareovih drama, Goetheova *Fausta*, lika Don Juana, do suvremene književnosti.

Glazbena je slušaonica kontinuirano pratila i komentirala velike glazbene obljetnice, kako u klasičnoj glazbi tako i u jazzu. Nastojeći pružiti slušateljstvu potpuniji doživljaj, reprodukciji uвijek prethodi sažeti komentar onoga što će se slušati, ne bi li se tako usmjerila pozornost na bitne značajke glazbenih ostvarenja, ali i dale informacije o djelu i skladatelju koje su vrijedne s povijesno-estetskog stajališta. Time se diskretno naglašava i edukativni aspekt slušaonice.

2005. godine Glazbena slušaonica svoje mjesto nalazi u Gradskoj knjižnici i čitaonici u Puli, gdje se i danas održava. Nije na odmet

napomenuti da se vrijednost okupljanja ljudi na slušanju i upoznavanju glazbenih djela nalazi i u tome što ovaj oblik kulture slobodnog vremena pruža posjetiteljima mogućnost da u dvosatnom slušanju pobegnu od iscrpljujućeg i pogubnoga suvremenog ritma i sadržaja življena i budu sami sa sobom i s umjetničkim djelom, u sabranosti i uronjenosti u doživljaj glazbene umjetnine.

Usuđujem se reći da je pulska glazbena slušaonica najtrajnija kulturna činjenica ovakve vrste u Hrvatskoj, budući da mi nije poznato da u drugim sredinama toliko dugo, bez prekida, postoje slične aktivnosti. Stalna posjećenost, ozbiljnost i predanost daju nam nadu da će pulsko okupljanje na kojem se s drugima dijeli “umijeće slušanja” i dalje nailaziti na potporu u Puli, gradu koji se često pomalo mačehinski odnosi prema takvim sadržajima, i koji svoje kreativne potencijale koristi s tako malo inicijative i smisla, te nije čudo da zaostaje za mnogim drugim hrvatskim gradovima koji su s manje sredstava, ali s mnogo više razumijevanja za istinsku kulturu, učinili za svoje građane mnogo više.



Pjevački kvintet Horvat i gambist Augustin Mršić snimili su 2007. godine *Pisni Atanazija Jurjevića* na nosač zvuka, a predstavljan je cijele prošle godine. O dobrom stvarima nikad nije previše govoriti pa ponovo skrećem pozornost na taj nosač zvuka, koji je objavila nakladnička kuća *Sveta glazba d.o.o.* iz Zagreba, ponajviše stoga što se čini da se mnogi još uvjek dvoume oko potrebe da ga imaju u svojoj fonoteci. U osvrtu sam na taj nosač zvuka 2008. godine napisao ovo: "Najiskrenije taj nosač zvuka preporučam svima: mladima i starima, glazbenicima i ljubiteljima glazbe, onima koji štuju Boga i onima koji ga traže. Da mogu, učinio bih ga obveznim u svim hrvatskim domovima za uzor obiteljima, i u svim školama za istinski i, što je iznimno važno, suvremenim, uzor djeci i mladima. Osim toga, učinio bih ga i obveznom sastavnicom prigodnih državnih darova stranim velikodostojnjicima i veleposlanicima te svima onima do čijega nam je poštovanja stalo." Danas bih još i podvukao te riječi, jer imam i osobno iskustvo u prihvaćanju toga nosača zvuka. Rastvorio mi je širom mnoga vrata, naročito izvan Hrvatske, a kvalitetom je glazbe i izvedbe bio impresioniran i gospodin Ludwig Prautzsch, koji je također bio među mnogima koji su taj nosač zvuka primili na dar.

Alojzije Prosoli i njegova udruga *Sveta glazba* ove su godine obogatili zagrebačku glazbenu scenu Prvim međunarodnim festivalom rane glazbe, pod nazivom *Canite et psallite. U Noći glazbe u Zagrebu*, 29. lipnja 2009. u crkvi Pohoda Blažene Djevice Marije na Dolcu, zagrebačka je publika, uz program bugarskih zborova te domaćih i stranih umjetnika, bila počašćena i biserjem hrvatske glazbene liturgijske baštine, opet u izvedbi Pjevačkoga kvinteta Horvat i Augustina Mršića. O čemu je riječ, pročitajte u članku, a Tihomilu Horvatu srdačno zahvaljujem na dopuštenju da se objavi jedna od obrada napjeva iz zbornika *Cithara octochorda – Zdrava Devica, Bogorodica*. (ur.)

Pisni Atanazija Jurjevića (obr. Miho Demović) i napjevi iz zbornika *Cithara octochorda* (obr. Tihomil Horvat) i izvedbi Pjevačkoga kvinteta Horvat i gambista Augustina Mršića

Tihomir Petrović

U *Noći glazbe u Zagrebu*, 29. lipnja 2009. u crkvi Pohoda Blažene Djevice Marije na Dolcu zagrebačka je publika imala iznimnu prigodu uživati u muziciranju Pjevačkoga kvinteta Horvat. Slušali smo *Pisni Atanazija Jurjevića*, koje Pjevački kvintet Horvat i Augustin Mršić već dulje vrijeme održavaju na repertoaru.

Athanase Georgicea alias Jurjevich-Dalmata, kako se sam potpisao, autor je pjesmarice s tekstovima na hrvatskom jeziku i notama, koju smatramo najstarijom autorskom pjesmaricom te vrste u nas, punoga naslova *Pisni za najpoglavitije, najsvetije i najveselije dni svega godišća složene i kako se u Organe s jednim glasom mogu spivati napravljene*. Objavljena je u Beču 1635, a u njoj je dvanaest skladbi za jedan glas uz pratnju, koja je dana načinom generalbasa. Nakladnička je kuća *Sveta glazba*, koju vodi Alojzije Prosoli, snimila Pisni na nosač zvuka godine 1997. Šifriranu je pratnju prema notnom tekstu čiju je transkripciju priredio Ennio Stipčević, realizirao Mario Penzar.

Miho Demović taj je notni tekst preradio u vokalno-instrumentalno četveroglasje. Tim je pothvatom ova vrijedna starina dobila sasvim novo ruho pa je *Sveta glazba* ponovo snimila *Pisni* na nosač zvuka u ediciji *Exultate Deo*, 2007. Uz gambista Augustina Mršića, koji je izveo dionicu basa, vokalne dionice ostvarili su soprani Jelena (1991) i Filip (1993), alti Monika (1992) i Marija (1994) i kontraalt Benjamin (1995), svi prezimena Horvat, članovi Pjevačkog kvinteta Horvat.

Na čistoj intonaciji, muzikalnom pjevu i glazbeničkoj profesionalnosti Horvatima bi pozavidjeli i mnogi svjetski poznati pjevači; i mlađi i odrasli. Filip, Jelena, Marija, Monika i Benjamin u potpunosti su sveladili vokalnu tehniku i pjevajući ne misle o "teškim" tonovima ili "nespretnim" mjestima u djelu; oni muziciraju bez ikakvih teškoća, lako, ljupko, andeoski lijepo, no s punom odgovornošću za trud sviju koji su pridonijeli njihovu nastupu, od Jurjevića i Demovića do svojih glazbenih učitelja u Umjetničkoj školi Miroslav Magdalenić u Čakovcu i Glazbenoj školi u Varaždinu te, vjerojatno najviše, svojega oca a Monikina strica, umjetničkoga voditelja Kvinteta, glazbalara i glazbenika Tihomila Horvata, respektirajući u potpunosti i potporu Augustina Mršića na gambi.

Pjevački kvintet Horvat i Augustin Mršić izveli su na početku *Noći glazbe u Zagrebu*, 29. lipnja 2009, dvanaest napjeva iz zbirke *Cithara octochorda*, najvrednijega vrela hrvatske crkvene popijevke. Izvedba

je u potpunosti potvrdila iznimnu kvalitetu izvođača, o kojima je već toliko pohvala napisano da bi svaka nova bila nepotrebno ponavljanje no nipošto pretjerivanje; oni su doista najbolje što se na tome polju muziciranju u nas ikada dogodilo.

Cithara octochorda tiskana je u Beču 1701. godine. Drugo, dopunjeno izdanje tiskano je također u Beču, 1723, a treće, najopsežnije izdanje *Cithare* objavila je godine 1757. Zagrebačka stolna crkva i tiskano je u Zagrebu. *Cithara octochorda* je liturgijski glazbeni priručnik namijenjen službenicima oltara, solistima, orguljašu, zboru i puku. U njemu se iznosi samo dio bogate liturgijske glazbene baštine, koju je Zagrebačka crkva stoljećima samostalno gradila na baštinjenoj gregorijanici Rimske crkve. Kvalitetom je i kvantitetom *Cithara* jedinstvena u katoličkom svijetu, a iz strukture napjeva jasno se razabire njihova pri-padnost srednjoeuropskoj glazbenoj praksi i tradiciji. U svakomu je od osam dijelova *Cithare* najprije cjelina na latinskom jeziku s koralnim misama i napjevima, onda slijede uglavnom isti napjevi s hrvatskim tekstom, a zatim su u nastavku novi napjevi s hrvatskim tekstrom, skla-dani u crkvenome duhu, a pučke naravi.

Uz pomoć *Cithare*, čvrsto ukorijenjena, hrvatska crkvena popijevka uzdiže se na visoku razinu, ali krajem 18. stoljeća pomalo uzmiče pred stranim utjecajima i instrumentalnim umijećem. Krajem 19. i početkom 20. stoljeća snažno se obnavlja katolička crkvena popijevka, a pokret dobiva ime po sv. Ceciliji, zaštitnici glazbe u kršćanskoj tradiciji. Cecilijanstvo i u Hrvatskoj nailazi na plodno tlo te se opet rasplamsava pjev jednostavne crkvene popijevke. Pokretu se pridružuju gotovo svi znani hrvatski skladatelji, obradama starih i skladanjem novih napjeva. Među mnogima svakako valja istaknuti Vjenceslava Novaka (1859–1905), književnika i glazbenika, koji je izabrane napjeve iz *Cithare* ritmizirao, harmonizirao i posuvremenio tekstove popjevaka te ih objavio 1891. u pjesmarici *Starohrvatske crkvene popijevke*. Novakova čvrsta ritmiza-cija i harmonizacija bila je poticaj mnogim drugim obrađivačima (Vilko Novak, Franjo Dugan i drugi), koji su napjeve željeli sačuvati, osježjiti i darovati vremenu u kojem su živjeli.

Napjeve iz *Cithare*, koje smo slušali 29. lipnja 2009. u izvedbi Pjevačkoga kvinteta Horvat i Augustina Mršića, iz koralne notacije na su-vremeno notno pismo prepisao je Miho Demović, uz transliteraciju tek-stova Jeronima Kornera (1909–1976), svećenika, filozofa i književnika.

Sve je u toj izvedbi na svome mjestu i u savršenu skladu; svo se vrijeme saželo u trenutak ljepote. I tekstovi, i napjevi – koji su već postigli svoju bezvremenost, jer su sasvim sigurno mnogo stariji od datuma objavlivanja u Zborniku, i način obrade kojom su od napjeva nastala višeglasna djela. Harmonizacije Tihomila Horvata najčešće bez čvrstoga ritma i tonalitetnih harmonijskih spojeva, u punom je suglasju s gregorijanskim zasadama crkvenoga pjevanja iz vremena nastajanja napjeva pa ih dodatno oplemenjuje, ne odvraćajući pozornost od bitnoga – jednostavne ljepote napjeva, vjerskoga zanosa u kojem su napjevi nastajali i iskrenosti koja ih stoljećima održava, a koja se jasno mogla prepoznati i u izvedbi Pjevačkoga kvinteta Horvat. U samozačitnoj čistoći jednostavnoga, Horvati navješćuju novo vrijeme *Cithare*

octochorde i crkvene glazbe u nas. Iskreno se nadam da će njihov rad na polju stare hrvatske crkvene glazbe potaknuti i druge da djeluju u istome smjeru. Odrednice toga smjera lako je prepoznati u rukopisu Tihomila Horvata.

Umjesto riječi, glazba najbolje govori o sebi. Pisca ovih redaka uvijek iznova očara napjev *Zdrava Devica, Bogorodica*. Taj je napjev bio inspiracija i mnogim drugim glazbenicima, a dojmljivu zborsku obradu zahvaljujemo Mati Leščanu. Ipak, harmonizacija Tihomila Horvata sasvim je posebna u svojoj jednostavnosti i ljepoti izvornoga. Ne može vam se, dragi čitatelji, pustiti snimka no uz dopuštenje Tihomila Horvata objavljujem harmonizaciju prelijepoga napjeva *Zdrava Devica, Bogorodica* pa se uvjerite sami.

Zdrava Devica, Bogorodica (Napjev: *Cithara octochorda*)

Transliteracija: Jeronim Korner
Harmonizacija: Tihomil Horvat

Pjevački kvintet Horvat

Tihomir Petrović

Pjevački kvintet Horvat čine Jelena, Monika, Filip, Marija i Benjamin, svi prezimena Horvat, iz mjesta Mali Mihaljevec u Međimurju. Kvintet je samo dotjerana i odnjegovana forma kućnoga pjevanja koje u obitelji Horvat, kao i u mnogim drugim obiteljima u Hrvatskoj, živi generacijama. Otar Jelene, Filipa, Marije i Benjamina te Monikin stric, Tihomil Horvat, glazbalar je i glazbenik, koji je ljubav prema glazbi naslijedio od svojega oca Valentina, dugogodišnjega crkvenog orguljaša i zborovođe u župnoj crkvi u Sv. Jurju na Bregu. Nije nikakvo čudo da su polustoljetna kantorska služba i glazbeni rad oca ostavili traga u Tihomilovu životu, kao i u životu njegova brata i Monikina oca Milovana, koji danas vodi crkveno pjevanje u župi Sv. Juraj na Bregu. No, pjevači svih uzrasta koje je Milovan okupio u nekoliko zborova, danas nažalost ne pjevaju u crkvi, jer se nesretnim spletom okolnosti crkva Sv. Jurja na Bregu srušila 2008. godine. Odgojivši ljubav prema glazbi na temelju dispozicija prepoznatih u najranijem djetinjstvu, roditelji Horvat u svojoj djeci također potiču i razvijaju i mnoge druge lijepo i pozitivne životne osobine, a uspjehu Horvata, dakako, pridonose i njihovi učitelji u svim školama u koje idu ili su ih prošli.

Kvintet je počeo javno nastupati godine 2004, kao "Dječji kvintet Župe sv. Juraj na Bregu". "Dječji", jer je dob pjevača bila takva. Danas su "Pjevački kvintet Horvat", a kvalitetom i odnosom prema glazbi i muziciranju dosegli su već sada nevjerojatno visoku razinu, na kojoj bi im pozavidjeli i mnogi profesionalni ansambl zvučnijih naziva i mnogoljudnijih zemalja.

Nepredvidljivi su putovi Gospodnji, a najveća se čuda često događaju u najmanjim mjestima. Tako su se Horvati dogodili baš u mjestu koje nema ni svoj poštanski broj. A kad razmišljam o toj našoj maloljudnoj zemlji, ne mogu a ne sjetiti se šale, koju je uvijek s istim žarom pričao fra Ivo Peran: "Došli k Bogu Njemci i dobili Njemačku, došli Francuzi i dobili Francusku... Na kraju reda bijahu došli Hrvati pa pitali Boga što je za njih, a on se lupi po čelu; zaboravio na nas i sve razdijelio. I onda – jer dobar je Bog – nama dade dio zemaljske kugle koji je htio ostaviti sebi." Danas, kad gledam vijesti na malom ekranu ili čitam novine i vidim kakva se zla događaju u svijetu i u našoj Hrvatskoj, sjetim se riječi mojega učitelja Mate Lešćana, koji mi je, ožalošćen nebrigom za Zemlju i ljudе, u jednom razgovoru kasnih sedamdesetih prošloga stoljeća rekao: "Čini se da neki od nas nisu dostojni Zemlje u kojoj žive". Nije mi lako popravljati globalno, ali mogu djelovati lokalno, u svojem glazbenom vrtu, gdje poznam i staze i prečace. Ja sam odavno prepoznao Horvate, i činim sve da ih budem dostojan, te ih želim predstaviti i svima vama, drage kolegice i kolege, da ih zajedno podupremo, jer nam njihovi dosezi mogu priskrbiti prepoznavanje, poštovanje i divljenje cijelog svijeta.

Jelena (19. 10. 1991) je ove godine završila 3. razred Srednje glazbene škole u Varaždinu (Teorijski odjel, Odjel za orgulje i Odjel za solopjevanje). Kao učenica Osnovne škole Ivana Gorana Kovačića – Sv. Juraj na Bregu ostvarila je brojne uspjehe na natjecanjima iz matematike, sudjelovala na Lidranu. Kao učenica Osnovne umjetničke škole u Čakovcu osvojila je prve nagrade na regionalnom i na državnom natjecanju učenika i studenata glazbe i plesa u disciplini Solfeggio, a u nastavku školovanja u Glazbenoj školi u Varaždinu potvrdila da je u toj disciplini godinama najbolja osvojivši još četiri nagrade na regionalnim i državnim natjecanjima. Uz nagrade u spomenutoj disciplini Jelena je osvojila još dvije državne nagrade u disciplini Komorni sastavi, te nagrade na regionalnom i državnom natjecanju orguljaša u II. kategoriji. Koristi svaku prigodu u nas za stručno usavršavanje seminarskoga tipa

iz orguljanja, pjevanja i dirigiranja. Polaznica je seminara Orguljaške ljetne škole Šibenik već pet godina i glazbeni voditelj Pjevačkoga kvinteta Horvat.

Filip (11. 4. 1993) je završio 1. razred Srednje glazbene škole u Varaždinu (Teorijski odjel i Odjel za orgulje). Dvije je osnovne škole – i opću i osnovnu glazbenu – kao i svi Horvati, završio s odličnim uspjehom, a kao orguljaš već ima osvojenu drugu nagradu na regionalnom natjecanju učenika i studenata glazbe i plesa. I on koristi svaku prigodu u nas za stručno usavršavanje seminarskoga tipa iz orguljanja, pjevanja i dirigiranja, najčešće u okviru Orguljaške ljetne škole Šibenik.

Marija (5. 6. 1994) je završila 8. razred Osnovne škole Ivana Gorana Kovačića – Sv. Juraj na Bregu. Od četvrtoga razreda nadalje postiže sjajne uspjehe na županijskim i regionalnim natjecanjima učenika osnovnih škola iz matematike, hrvatskoga i engleskog jezika. Dobitница je i treće nagrade na državnom natjecanju iz fizike. Završila je i 6. razred Osnovne umjetničke škole "Miroslav Magdalenić" u Čakovcu te osvojila jednu treću nagradu na regionalnom natjecanju učenika i studenata glazbe i plesa iz Solfeggia. Kao i stariji brat i sestra, ne propušta prigodu za stručno usavršavanje seminarskoga tipa iz orguljanja i pjevanja, također u okviru Orguljaške ljetne škole Šibenik.

Benjamin (7. 10. 1995) je završio 7. razred Osnovne škole I. G. Kovačića – Sveti Juraj na Bregu. Sudjeluje na Lidranu, a osvaja nagrade na Županijskim natjecanjima učenika – mladih tehničara, te 3. mjesto na državnom natjecanju mladih tehničara. Završio je i 5. razred Osnovne umjetničke škole "Miroslav Magdalenić" u Čakovcu i tijekom školovanja osvojio jednu prvu i jednu treću nagradu na regionalnim natjecanjima, te jednu drugu nagradu na državnom natjecanju učenika i studenata glazbe i plesa, sve u disciplini Solfeggio. Benjamin je nosilac titule najmlađeg polaznika Orguljaške ljetne škole Šibenik.

Monika (8. 12. 1992) je završila 2. razred Srednje ekonomsko škole u Čakovcu, a kao i njezine sestrične i bratići polazila je i s odličnim uspjehom u svim razredima završila Osnovnu školu Ivana Gorana Kovačića – Sveti Juraj na Bregu. Uspješno je završila seminar pjevanja Orguljaške ljetne škole Šibenik. Pjeva u Vokalnom ansamblu "Svetlost" i Mješovitom pjevačkom zboru župe Sv. Juraj na Bregu koje vodi njezin otac. S roditeljima, Ružom i Milovanom živi u mjestu Pleškovec, u lijepom brdovitom dijelu Međimurja.



Jelena, Filip, Monika, Marija i Benjamin Horvat, te Augustin Mršić

Tihomil Horvat (4. 4. 1961) je umjetnički voditelj Pjevačkoga kvinteta Horvat. No on vodi i **Malu orguljarsku radionicu za gradnju i restauraciju orgulja i harmonija** (Mali Mihaljevec, ulica Rade Končara 38, Broj pošte: 40311 Lopatinec, tel.: 040/865-191). Nakon završene gimnazije započeo je studij na Elektrotehničkom fakultetu u Zagrebu, no svijet glazbe kojim je bio okružen u svom obiteljskom ognjištu bio je jači od svijeta matematike i tehnike kojim se kretao u osnovnoj i srednjoj školi, pa se odlučuje pri Institutu za crkvenu glazbu Katoličkog bogoslovnog fakulteta u Zagrebu upisati za njega tada jedini mogući smjer – Subotnju školu za orguljaše. Istovremeno se snagom vlastite želje za očuvanjem starih glazbala upušta u istraživanja glazbalarske i restauratorske struke, koju je kasnije uz rad usavršavao u Sloveniji i Njemačkoj, a kao bivši FER-ovac lako je svladao i specijalizaciju iz uporabe elektronskih i električnih sklopova u klasičnim orguljama, također u Njemačkoj. Svojim je samozatajnim radom stekao brojna priznanja među kojima se ističe Zlatna medalja Varaždinske Biskupije za osobiti stručni doprinos izgradnji katedralnih orgulja (za ugradnju cje-lokupnoga elektronskog i elektromagnetskoga ustroja orgulja). Godine 2001. dobio je Priznanje Zavoda za poslovna istraživanja, kao istaknut hrvatski obrtnik. Uz zahvalnice za rad na pojedinim orguljama (Zahvalnica Odbora za obnovu baroknih orgulja u Varaždinskim Toplicama za doprinos u restauraciji orgulja u župnoj crkvi sv. Martina te Zahvalnica Župe Majke Božje Snježne u Ljubešćici za uspješnu restauraciju orgulja) primio je i mnoge zahvalnice za glazbeno djelovanje.

Obitelj Horvat živi od Tihomilova rada no Tihomil dio svoga vremena ukradenog poslu ili snu posvećuje glazbi. Skladao je četrdesetak skladbi za orgulje, a u njegovu su opusu i mnogobrojne obrade skladbi za orgulje i zbor, odnosno samo za troglasni zbor (poticaj za to svakako mu je Pjevački kvintet Horvat), kao i za četveroglasni mješoviti zbor, te nekoliko vrlo uspjelih vlastitih vokalnih skladbi. Napisao je stotine stranica stručnih tekstova s orguljarskom i organološkom tematikom, a još u svojim srednjoškolskim danima objavljuje svoje članke u časopisu *Priroda* i kasnije u časopisu *Sv. Cecilia*. Člancima o orguljama obogatio je i stranice časopisa *Musica sacra*. Kao višegodišnji asistent u Orguljaškoj ljetnoj školi Šibenik radi na vrijednim povijesnim orguljama u Šibeniku. Uz poznate intonatore iz inozemstva i samostalno radio je na vrijednim povijesnim orguljama u Hrvatskoj, Sloveniji i Češkoj. Rado i sam svira orgulje i proučava povijesne orgulje, uspije li to uopće između stotina kilometara koje prijeđe da uopće stigne do svojih radnih mesta. Rijedak je primjer orguljara i intonatora koji i svira i sklada za orgulje. A voli reći da se pomalo snalazi i u improvizaciji na orguljama. U šali kaže da je najbolji skladatelj među orguljarima i najbolji orguljar među skladateljima. Najnoviji glazbeni projekt Tihomila Horvata

je obrada napjeva iz *Cithare octochorde* za četveroglasni zbor, o čemu se pisalo prethodno.

I na kraju, možete li uopće zamisliti da bi se sve što se za Horvate napisalo uopće moglo dogoditi bez iznimnog truda gospode **Rajke-Antonije Horvat**, čijim je brižnim rukama povjereni i domaćinstvo i čitavo gospodarstvo, kao i briga o svoj djeci, a koja se za Tihomila uđala 7. 7. 1990. Navodim ovaj datum sa zavišću: **7 pa 7 (= 14)** pa **1 + 9 + 9 + 0 = 19**. Kojih li znakovitih brojeva za orguljaše, glazbenike ili samo ljubitelje i svega toga, što Tihomil i njegova obitelj zacijelo jesu u punoj mjeri! A valja spomenuti i ovo: **Bruno Horvat** je peto dijete Tihomila i Rajke-Antonije, a rodio se 31. svibnja 2001. godine. S oduševljenjem već svira dvoglasne skladbe, lijepo pjeva i jedva čeka svoje mjesto, pa možda uskoro Kvintet postane Sekstet.

Mnogobrojna obitelj Horvat živi od glazbe, na razne načine. Ne nedostaje im koncertiranja – uz mnogobrojne nastupe na respektabilnim domaćim i međunarodnim festivalima (Festival Svete Cecilije; Smotra zborova Slovenije, Međimurja i austrijske Štajerske; Zlatna harfa; Dvigrad festival; Organum Histriae; Varaždinske barokne večeri; Vrhbosna festival itd.) tu su i brojni nastupi po školama i župnim crkvama širom Hrvatske. Ipak, rado se odazivaju svakom pozivu (kad je to moguće ukomponirati u raspored njihovih aktivnosti i obveza!) da pokažu svoje umijeće i ljubav prema glazbi kroz repertoar koji opseže stotinjak skladbi najrazličitijih skladatelja iz svih razdoblja glazbene povijesti. **Stoga, organizirajte njihov koncert u svojemu mjestu, gradu, školi ili crkvi i uvjerite se sami u sve napisano.**

Ne uspijete li u tome, **možete Horvate slušati i s nosača zvuka**. Snimili su ih do sada tri. Od toga su na dva snimka zbirke *Pisni Atanazija Jurjevića*, pri čemu dionici basa svira Augustin Mršić na gambi. Upravo se dovršava treći nosač zvuka, s odabranim obradama napjeva iz *Cithare octochorde*, najvrednijega vrela hrvatske crkvene popijevke.

Na kraju ću opet ponoviti isto što sam napisao u predgovoru pret-hodnoga članka. Te nosače zvuka najiskrenije preporučam svima: mlađima i starima, glazbenicima i ljubiteljima glazbe, onima koji štuju Boga i onima koji ga traže. Da mogu, učinio bih ih obveznim u svim hrvatskim domovima za uzor obiteljima, i u svim školama za istinski i, što je iznimno važno, suvremenim uzor djeci i mlađima. Osim toga, učinio bih te nosače zvuka i obveznom sastavnicom prigodnih državnih darova stranim velikodostojnicima i veleposlanicima te svima onima do čijega nam je poštovanja stalo.

Nosače zvuka Pjevačkoga kvinteta Horvat možete naručiti kod nakladnika: *Sveta glazba d.o.o.*, Gornje Prekrije 42, 10000 ZAGREB, tel. i faks: (01) 4673-842, mob. Tel.: 091 / 2810-820, elektronička adresa: sveta_glazba@yahoo.com

U ponudi nakladničke kuće *Sveta glazba* na desetine su CD i DVD izdanja, od kojih preporučamo neke bisere iz hrvatske povijesti i kulture:

Trogirski evanđelistar (13. st.) donosi napjeve kojima su ispjevani odlomci evanđelja po Mateju, Ivanu, Luki i Marku. CD GA 0504
Vinko Jelić (1596-1636?), zbirka moteta **Parnassia militia** (izbor). CD ED 0108

Ivan Lukačić (oko 1584. – 1648), zbirka moteta **Sacrae cantiones** (izbor).

Krsto Odak (1888-1965), Sakralna glazba na staroslavenske tekstove: **Svrši stopi moje** i dr. AL CD ED 0101

Atanazije Jurjević (oko 1590. – 1640), napjevi iz zbirke *Pisni za najpoglavitije, najsvetije i najveselije dni svega godišća...* (Beč, 1635).

Napjevi iz zbornika *Cithara octochorda* (18. st.) u izvedbi Pjevačkoga kvinteta Horvat i gambista Augustina Mršića.

DVD izdanja donose filmove s prikazom znamenitih marijanskih središta i crkva te djela iz teološke, književne, likovne i glazbene baštine posvećene Bogorodicici, od srednjega vijeka preko renesanse do danas. U ponudi su tri izdanja:

1. **Dubrovačka Velika Proteturica**;
2. **Stela Maris Dalmacie**, 1. dio (Splitsko-makarska nadbiskupija);
3. **Stela Maris Dalmacie**, 2. dio (Šibenska biskupija)

Cjenik: CD = 80,00 kn + PDV, DVD = 105,00 kn + PDV

Za čitatelje časopisa *THEORIA* te školske knjižnice i fonoteke moguć je **popust do 30 %**.

SVETA GLAZBA d.o.o., Gornje Prekrije 42, 10000 Zagreb, tel./faks/mob.: 01/4673-842, 091/2810-820



09\10

LISINSKI SUBOTOM UVIJEK LISINSKI

2009

2010

26.09.2009. KONCERT NA DAR
Milka Trnina - Koncert laureata

06.10.2009. IZNIMNO UTORAK
Kraljevski Concertgebouw orkestar

17.10.2009.
Sankt Peterburška filharmonija

18.10.2009. IZNIMNO NEDJELJA
Orkestar i zbor Ruske kapele

14.11.2009.
J. Hatze: Adel i Mara

28.11.2009.
Klavirski duo
Marshall-Janjanin

05.12.2009.
MUZIČKA AKADEMIJA PREDSTAVLJA
W. A. Mozart:
Čarobna frula

12.12.2009.
SAX+
Itamar Golan

23.01.2010. MAJSTORI ORGULJA
Wåg trio

30.01.2010. KONCERT NA DAR
Hrvatski barokni ansambl

20.02.2010.
Tonkünstler orkestar
iz Donje Austrije

13.03.2010.
Filharmonija iz Strasbourg

21.03.2010. IZNIMNO NEDJELJA
Cecilia Bartoli

10.04.2010.
H. Berlioz:
Faustovo prokletstvo

17.04.2010.
Orkestar glazbenoga
kolegija iz Winterthura

24.04.2010.
MUZIČKA AKADEMIJA PREDSTAVLJA
S. Prokofjev: Ivan Grozni