

Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara HDGT, Gundulićeva 4, HR-10000 ZAGREB • www.hdgt.hr
• MB 1353721 • OIB 44481653673 • žiro-račun: 2360000-1101500068 • Urednik: Tihomir Petrović,
tihomir.petrovic@inet.hr • Članci se objavljaju u pristiglom obliku uz nužno izjednačavanje jezičnog
standarda i naziva stručnih pojmove • Grafički urednik: Slavko Križnjak • Naklada ovog broja:
2500 primjeraka • Izlazi jednom godišnje, u mjesecu rujnu • Cijena: 20.00 kn • ISSN 1331-9892



7. dani teorije glazbe, rujan – studeni 2011.

Predavanja, koncerti, promocija knjige:

Sanja Kiš Žuvela: *Zlatni rez i Fibonaccijev niz u glazbi 20. stoljeća*

Poziv na stručni seminar. Gosti predavači:

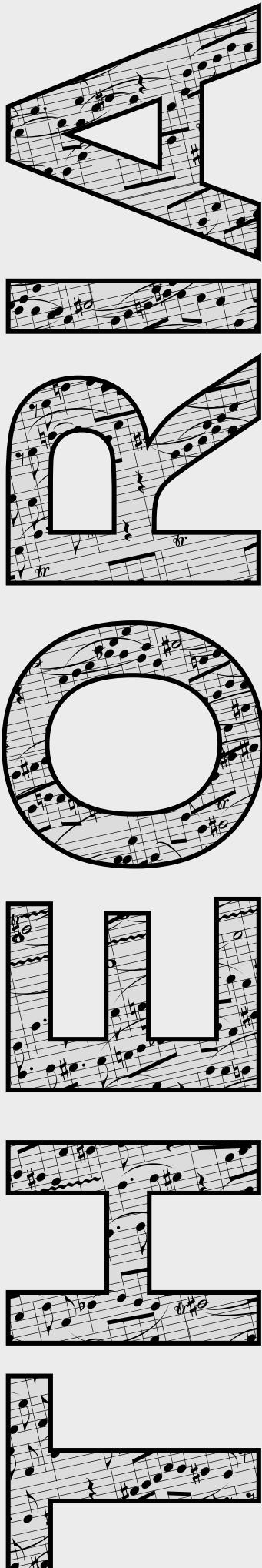
Dr. John Koslovsky i mr. Niko Zlatarić

Škola teorije glazbe započinje drugi ciklus nastave! Pridružite se!

Glazbeniče, ne lјuti se! – zabavno poučna igra za sve uzraste

Molba ravnateljima škola:

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



Sadržaj

Popijevke za djecu: <i>Puž, Vjeverica</i>	3
Za glazbu. Komorni solilokvij u više stavaka Vesna Vančik	4
Sanja Kiš Žuvela: <i>Zlatni rez i Fibonaccijev niz u glazbi 20. stoljeća</i> Tihomir Petrović	6
<i>Repetitio est mater studiorum</i> – ponavljanje kao didaktički i skladbeni postupak u nastavi teorijskih glazbenih predmeta Sanja Kiš Žuvela	8
<i>Predstavljamo članove Društva:</i> Tihomir Petrović Martina Belković	13
Škole teorije glazbe	17
“Nedostajuća karika” Tihomir Petrović	18
Glazba – Putovanje među tonovima – Pitanja Hari Zlodre.....	20
Leon Stefanija: <i>Metode analize glazbe</i> Dalibor Davidović.....	22
Glazbeniče, ne ljuti se	24, 25
7. dani teorije glazbe, rujan – studeni 2011. Stručni seminar i radionice	26
Zašto i kako puočavati harmoniju Tihomir Petrović	27
Harmonizacija soprana ili 410 godina života jednog napjeva Tihomir Petrović	34
Kako i zašto poučavati kontrapunkt Tihomir Petrović	38
Vladimir Bodegrajac: <i>We</i> Tihomir Petrović	27
Okarina Krešimir Cindrić	38

Riječ urednika

Dragi članovi Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara, dragi svi koji nas podržavate, i svi koji to još ne radite; mogli biste se konačno odlučiti na to. I opet isto: Bitna je novost to što uopće čitate ove retke; drugim riječima, časopis se još “drži”. No ovaj put moram napisati da nas je po ne znam koji puta Ministarstvo kulture odbilo (sva nas Ministarstva odbijaju oduvijek, pa i nije neka novost), kao i Gradski ured za obrazovanje, kulturu i šport, od kojega je zadnja potpora stigla davne 2009. Da nije tužno bilo bi smiješno, pa mi dopustite sarkastičnu primjedbu: **VJEROJATNO SU SVI OTKRILI DA SMO TAKO DOBRI DA NAS NE TREBA POMAGATI.**

Izražavam iskreno žaljenje, jer **ne samo da nam ne pomažu oni koji bi to morali, nego i zato jer nam ne pomažu ni mnogi koji bi to s mogli** – mislim na mnoge doista vrlo stručne no sasvim pasivne članove Društva.

Kako bilo, **ja nikako ne odustajem od uvjerenja da teorija glazbe u nas ZASLUŽUJE SVOJ ČASOPIS.** Tim više jer još uvijek njezina recepcija nije na dovoljnoj razini, i još uvijek u nas nema pravih teoretičara glazbe; da ih ima ne bih svake godine iznova moljakao za članke na sve strane.

Stoga, da bi časopisa i dalje bilo, ni jednom od autora članaka neće biti isplaćen čak ni simboličan honorar, a ja će i dalje bez naknade sve potrebno koordinirati i uređivati. Ostajemo najskromniji od svih časopisa, na običnom papiru, crno-bijelog tiska, s fontom slova suženim desetak postotaka, zato da više toga stane na manje stranica.

Časopis i dalje ide u **nakladi od 2.500 komada**, jer se to pokazao broj dovoljan da namiri sve škole koje u svojem programu imaju glazbenu kulturu ili umjetnost, sve učitelje teorijskih glazbenih predmeta, sve profesore visokih škola, studente glazbenih učilišta u Hrvatskoj i, naravno, članstvo do gotovo četristotinjak duša. Osobno nadgledam pakiranje i pošiljanje i uvijek dodam po jedan časopis više od broja nastavnika pojedine škole. Ako časopis ne dođe do vas, znači da ga je netko odbio (vratio), zametnuo ili jednostavno bacio, ignorirajući i vas i beskrajn trud male ekipe koja ga priređuje te uložena sredstva.

I dalje je na časopisu objavljena darovnica upućena svima kojima okolnosti poslovanja otežavaju plaćanje ovoga časopisa. Doista, **Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara opstaje i jača zahvaljujući poticanju ljubavi prema glazbi i glazbenome obrazovanju, čemu ovaj časopis svojim sadržajem pridonosi.**

Tihomir Petrović

Upišite se u Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara! Time najbolje pomažete njegovo djelovanje!

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

Na samome početku časopisa, kao i obično, dočekuju vas popijevke za djecu. Uz radost koju pružaju najmlađima, **Puž** može pomoći u rješavanju ritamske discipline i kontrole nad metrom, a **Vjeverica** će svakako pridonijeti poboljšanju ritamske preciznosti.

Sekvenca u *Vjeverici*, na početku drugoga dijela skladbe, zacijelo će izazvati znatiželju učenika. No, kako spoznati uopće koji im je dio skladbe intrigantniji? Jednostavno: Ja zatražim od učenika da pjevaju svaki po jedan dio popijevke – imam ih tridesetak i više u razredu, ne bi se stiglo raditi ništa drugo da svaki učenik pjeva cijelu popijevku, a svi to žele. No, ubrzo počinje prebrojavanje, zamjena mjesta u klupama, i moljakanje: “mogu ja drugi dio, neću prvi, ja bi drugi...” Naravno, valja odmah to iskoristiti, rastumačiti im što je u drugome dijelu zanimljivo, dati toj pojavi točan naziv, napisati ga na ploču, upitati učenike sjećaju li se koje druge popijevke ili skladbe u kojoj se uočava sekvenca (*Puž*), odsvirati im nekoliko glazbenih primjera sa sekvcencama itd. A kako odgovoriti na prošnje učenika? Lako: krenut ćemo s pjevanjem iznova. Jedan po jedan pjevat će prvu, drugu ili četvrtu četverotaktну frazu (gotovo da su jednake pa se nitko neće osjećati ugrožen), a treću – onu najljepšu, sekventnu – **pjevat će čitav razred**. “Popijevka cijela, učenici siti”, pa još i zadovoljni i raspjevani, obrazovani, i, osim svega, **harmonijski osvješteni**.

Naime, isticanjem baš te sekventne fraze lako se i sasvim spontano i nesvesno usvaja i slijed akorda na kojemu se temelji: V – I, II (D/V) – V. Slično i početak popijevke *Puž* ne samo sekventnim ponavljanjem prve fraze, nego i lijepom progresijom pridonosi recepciji skladbe i usvajanju još jedne harmonijske progresije, i učenici je, iz generacije u generaciju, rado pjevaju. (Tihomir Petrović)

Puž

Riječi: Nevenka Videk
Glazba: Tihomir Petrović

Spo - ro ho - dam no - gam bo-sim, ni - je la - ko
Ro - go - vi - ma ja ne bo-dem, sve za - sli - nim

ku - ču no-sim. Pu - žem prije - ko i uz - duž, Sli - na - vi sam polj - ski puž.
ka - mo o-dem.

Vjeverica

Riječi: Nevenka Videk
Glazba: Tihomir Petrović

U - vijek tra - žim de - bla šu-plja ku - či-ca mi to - pla du - plja.

U - vijek tra - žim de - bla šu - plja ku - či - ca mi to - pla du - plja. Gra - njem ska - čem cije - li dan

u re - pu mi pa - do-bran. Kro - šnjom le - tim ni - sam pti - ca ja sam ma - la vje - ve - ri - ca.

Za glazbu

Komorni solilokvij u više kratkih stavaka

Vesna Vančik

Volim tišinu. Možda zato što se bavim glazbom. I kao što pustinja u svojoj ljepoti često procvjeta čudesnim cvatom, iznenada, kada se nevidljivi vrtovi objave, gotovo u trenutku zadive oči iako oduvijek tajno cvjetaju u vječnosti blistavih dina, tako i tišina tajnom glazbom sfera rađa plemenitost zvuka. Onda glazba očarava. Govori. Ushićeće. Tako nekako rekli bi stari. Tko još znade nešto o tome?

U vremenu u kojem je odlučeno da glazba mora biti neprekinuti zvuk, gotovo potpuno istisnuti tišinu, zaboraviti na vlastiti izvor, utrobu iz koje se rodila, kao da je ima sve manje. Božanski cvat koji sahne, jer se od njega traži da stalno cvate, u svaku dobu, bez predaha. Nasilno.

Prema B. Hamvasu "Aldous Huxley je izračunao da se okruženje tišine godišnje suzuje za trinaest i pol kilometara. Već nije daleko ono doba, kaže, kada će na zemlji tišine potpuno nestati". Huxleya već odavno nema. Proročanstvo ostaje i obistinjuje se. Bjeline polarnih kapa smanjuju se, uzmiču velikom brzinom.

Dok zvuk zaglušuje, bubnja, trešti, urla kao profana kulisa, zabava, narkotik, bijeg od samoće i samoga sebe, sredstvo samoisticanja, neophodna, nametljiva, parazitska pratnja svakog čina, kao da se zatvaraju vrata iza kojih je svijet na čijem je početku bio zvuk kao objava. Svečanost. Sveti jezik svijeta. Prva pjesma, svirala, bubenj, oživovorene božanskog, božanskost ljudskog. Glazba i kult. Zvuk i tišina. Sveti broj. Johann Sebastian Bach. Broj 14. SDG.

Profano već sve više stanuje i u jekama naših starih katedrala, glazbena meditacija s toliko ushita i umjetničkog napora iskušavana stoljećima europske kulture, koja se poput kada dizala u svjetlonosne vrtloge svodova i širila dubok istinski mir, gregorijanski koral, sveta polifonija, uzmiču pred površnom zvučno-osjetilnom, banalnom ugodom površnih zanosa.

Muzikal. Parodija ekstaze. Nigdje utihe, sabranosti na izvorima tišine, i ritual, spiritual, gradual, manual, blijede i polako iščezavaju, a hramske lađe njišu se na valovima lažne zvučnosti, neprepoznate kao jeftina omama s onu stranu svake inicijacije. Sveta jeka više ne sabire, ne poziva da uđemo. U sebe.

Monokultura agresivnog, plitkog, šupljeg zvuka munjevito se širi rafiniranim tehnološkim sredstvima glazbene komunikacije poput drača, nudeći svoju neplodnost na svakom koraku... Napada histerično iz otvorenih prozora automobila, na mjestima odmora, opuštanja, ne dopušta ni razgovor, ni šutnju. Biti negdje između. Biti nigdje.

Telefonski, mobitelski obzir i uslužnost. Do ludila zabavlja jedna te ista do dronjaka istrošena sekvenca dok se čeka na vezu. *Eine kleine Nachtmusik*. Molim, pričekajte. Ugodno se opustite dok čekate. Prislijeni ste slušati u beskonačnost, ako ste te zle sreće da morate čekati.

Važno je da ste čim rđe pri sebi, sa sobom. Da nešto zaista čujete, da se saberete. Oni koji se saberu, koji čuju, mogli bi i dijeliti. Sabrani, to jest oni koji čuju, dijele, dok dijele dobivaju, a to je pogibeljno. Samo: *što li to dobivaju?* pitaju se nesabrani.

Velika djela europske glazbene prošlosti nemilice se troše beskrajnim ponavljanjima u svaku dobu dana i noći preko radija, televizije, nosača zvuka, festivala, natjecanja... Od mnogih svojih lica kao da se više ne prepoznaće i ono aristokratsko glazbeno, dakako, krhko u svojoj plemenitoj zvučnoj materijalnosti poput najfinije posude, koja se na stol iznosi samo u posebnim prilikama, za posebne prigode. Inače gubi sjaj, ili napukne, nije više za svečane gozbe. Kada se prstom kucne o

njezine prozračne stijenke, zvuk gubi svoje blistave harmonike koji su je činili dragocjenom.

Prijeti nam kultura odsutnosti. Tišina je prisutnost.

Uskoro ćemo sasvim oglušiti.

Molim za malo više tišine, kako bismo spasili glazbu, to danas još jedino utočište sakralnog, prema B. Hamvasu.

Sve stare kulture duboko su cijenile glazbu. Učiti je, često je bio "sveti" posao.

Što tu danas može učiniti "magister ludi" kako bi rekao Hesse, učitelj igre, glazbe, njezin darovatelj svakome tko želi dublje upoznati glazbene tajne, osoba od koje često ovisi odnos prema njoj? Tog učitelja velike spoznajne igre zvuka vidim ponajprije kao onoga koji će poučavati da je "igra veća od igrača", da joj vrijedi pokloniti svoj napor i vrijeme, jer obećaje, proširuje život, daruje spoznaju novih svjetova. Vrlo rijetko i estradnu karijeru i izlazak iz takozvane anonimnosti. I kada se tako pristaje na "službu" pod svaku cijenu, kada se nauči, iskusi, da su umjetnički prostori (kao i tabu-prostori) prostori obnove i stoga sveti prostori i da oduzimanjem te "svetosti-krhkosti" gubimo i mogućnost preporoda i postajemo imuni na njihovu obnoviteljsku moć, kada učenik shvati da u njih ne treba ulaziti bez dubokog poštovanja i sabranosti, tada je učitelj obavio svoju veliku zadaću. A često je suhoparan činovnik, svakodnevni kruhoborac i razočaranik u svojoj neispunjenoj čežnji za karijerom javnog umjetnika. Nastavlja oblikovati sebi slične i krug se zatvara. Gdje je tu služenje glazbi? Jer treba joj služiti da bi ona služila nama.

Često se čuje "učim glasovir" ili "učim violinu", rijetko "učim glazbu, sviram glasovir". Na vagi autorske i reproduktivne umjetnosti glazbe kao da se jezičac priklanja ovoj drugoj. Odlazi se slušati tog i tog izvodaca, a rđeće Mozarta, Šostakovića, Messiaena... Bez obzira na neporecivo veliku važnost savršenosti glazbene reprodukcije za djelo, ne živimo li u vremenu stanovitog fetišizma umjetnika-reprodukтивca? Iznad blještavog podiјa na kojem se upravo nakon zadnje izvedbe klanja dirigent, violinist, pijanist, negdje gore, u zraku još uzbijanom valovima proteklog zvuka osmjeju se nevidljivo Bach, Haydn, Vivaldi...

Stalno me progoni želja da taj moj učitelj učini više za glazbu samu. U reproduktivnoj glazbenoj umjetnosti kao neophodnom dijelu glazbenoga čina bitno "glazbenom" može se prići uspostavljanjem i prožimanjem dvaju načela.

Prvo je načelo racionalne namjernosti (čim točnije očitanje i zvučna "proizvodnja" notne slike), a drugo načelo je načelo vođenja glazbenog procesa koje je iracionalne prirode, vođenja kao nesvesnog impulsa koji proizlazi iz tajnovitog, a iskazuje se kao čuđenje, ushit, radost, otkriće, divljenje... Kako svladati taj veliki zahtjev? Djeđovanjem tih dva ju načela uspostavlja se glazbeni simbol, što će reći "lik koji sadržava prikriven smisao", utjelovljenje, bremenitost sadržajem, mnogoznačnost. No kako biti vodič kroz glazbeni proces, kako voditi novaka, iskušenika, prema glazbenom raju? Svjesnost o zadaći početak je puta. "Nema glazbe bez dvosmislenosti." Tako Chopin.

Koliko se može učiniti za razvitak ovog procesa? Na to je mislio Alfred Cortot kada su se kod njega raspitivali o poučavanju glazbe. Odgovorio je: "Zapravo, ne poučava se, više se sugerira. Oplođujemo tlo pripremamo s velikom pomnjom. No pomoću kojih čarolija se drugima priopćuje ono

što vam tako osobno pripada, kao koža i utroba? Ovo pitanje stalno sam si postavljao, a da nikada nisam znao na njega odgovoriti. Proces umjetničke razmjene je isto toliko tajnovit kao i onaj psiholoških reakcija.”

Cortot se očito ispituje – kako o glazbi govoriti? I on bi možda najradije šutio kao onaj učitelj zena kojem je šutnja bila odgovor na učenikovo pitanje što je to zen, no istovremeno osjeća i klopku šutnje, osjeća da ne može, ne smije izmagnuti riječi, ako želi pokušati podijeliti s učenikom, s onim koji tek uči glazbeni jezik, duboke glazbene uvide. Osim žive izvedbe očito se odlučuje i za govornu sugestiju kao metaforu glazbenog pojma, ma koliko ona bila tek približna fenomenu kojim se bavi. Veliki glazbeni pedagozi često su bili i majstori sugestivnosti riječi. Da bi se sugeriralo, mora se posjedovati velika “zaliha slike”. Pitanje kulture, naobrazbe, intuicije, osobne nadarenosti! Pravi pedagoški stav uvijek je umjetnički u širem smislu. Razvitku autonomne glazbene mašte, smislu za igru i sklad predočenih dragocjenih zvučnih struktura često pomažu ekvivalenti u pjesničkim slikama, likovnim tvorevinama, govornim usporedbama koje nemaju moć radi pokušaja opisivanja, prevođenja “glazbenog”, jer je glazba neprevodljiva, ali posjeduju, ako su sretno odabrani, stanovitu istovjetnost temperature, unutarnjeg naboja. Vuku podrijetlo iz dubokog zajedničkog izvora mašte, “zvjezde u čovjeku”, opće intuicije, gdje se mijesaju zvuci, slike, mirisi... i na njima ostaju tragovi dalekog zajedništva.

Van Gogh piše bratu: “– Povratak stada u sumrak finale je simfonije koju sam jučer čuo. Taj dan je prošao kao u snu, bio sam cijeloga dana toliko utonuo u tu potresnu glazbu, da sam doslovce zaboravio na jelo i piće. Uzeo sam seljačkog kruha i šalicu kave u gostoni u kojoj sam crtao ženu za preslicom. Dan je prošao i od zore do sumraka, ili, bolje rekavši, od jedne do druge noći, bio sam izgubljen u toj simfoniji.” Jesenski dan-simfonija za očarane oči-uši velikoga slikara!

Ili Paul Klee: “Slikanje je munjevit sudar različitih svjetova, koji su određeni da u međusobnoj borbi i iz nje stvore novi svijet koji se zove djelo. Svako djelo tehnički nastaje na isti način kao i kozmos – kroz katastrofe, koje iz i od kaotične buke glazbala neke simfonije stvaraju simfoniju koja se zove glazbom sfera. Stvaranje djela je stvaranje svijeta.” To su samo neki od brojnih primjera opće umjetničke intuicije koja se onda sublimira preko određenog umjetničkog jezika.

Prema tome moj zamišljeni učitelj glazbe upućuje učenika i na svijest o glazbi kao samo jednom od medija u kojemu se iskazuje ono umjetničko. Upućuje ga na ostale umjetnosti, uključujući u svijet umjetnosti uopće, kulture, i konačno, umjetnosti života (S. Maugham). “Igra” je u središtu, cilj, a u slučaju glazbe ne tek svaldavanje glazbene pismenosti, abecede, da bi na kraju ostalo pitanje – pismenosti za što? Za kakav iskaz? Propuštanje budenja sluha prema dvosmislenosti, kompleksnosti umjetničkog otkrića vodi u simulaciju reproduktivnog govora, u često vrlo vješt falsifikat, pozu koja može zavesti čak i one “upućene”. Duboka intuicija razotkriva je, međutim, kao laž, opsjenu, osjeća da je glazba “ispražnjena” da je postala ne-glazbom, perfektna i sterilna visoka “pismenost” koju ne pokreće *vis vitalis*, ona je tek surrogat za plodotvorni eliksir duha. Stvoriti kod učenika poštovanje, ljubav, divljenje prema glazbi, pa dakle i skromnost, već od početka, kada inicijacija započne jednostavnim skladbama, pa sve do onih “malo prije svanača”, veliki je i glavni cilj učenja glazbe.

Ne mogu ga svi doseći u punini, ali, kako kažu stari, važno je krenuti.

Jedan gospodin u romanu Andreja Belog rado je nosio zanjihane ordenčiće. Slika koju je teško izbrisati iz sjećanja. Ostaju zanjihani kad god ih negdje ugledam ili čujem nešto o njima. Hihaju se plešući sami sebi visoko na svečanoj odori, da. Ordenčići gospodina Apolona Apolonovića Ableuhova, ako se ne varam.

Nagrade. Pobjede. Odlikovanja. Kako malo ima glazba s time. S bodovima, mjerljima, pobjadama, porazima, nadmetanjima, etiketa-

ma nagrađenog proizvoda. Nije li glazba sama nagrada, čin i istodobno nagrada? U savršenom ili manje savršenom obliku? Otvaranje vrata?

Oni koji su ih više odškrinuli jače svijetle. Jače ih preplavljuje svjetlost svečanih odaja koje se pred njima razotkrivaju. Nije to njihova svjetlost koju su sami upalili, ona tek pada na njih, darovano svjetlosno obilje. Milost. Što se tu ima nagrađivati, koga se tu pobjeđuje? Tu bi trebala biti tek zahvalnost darivanog.

Ali današnja kompetitivna svijest želi pobjeđivati. Preporuča se nekoga poraziti. To se zove uspjeh. Ostaviti za sobom poražene. To godi. Ne slijediti i razvijati darove koje smo primili prirodno, kao što se ruža prirodno otvara svojoj cvjetnoj mirisnoj ekstazi i ne raspituje se o mirisu druge ruže. Uživati u stečenom, postignutom, biti na nov način. Bez računice.

Ne, sve treba ubrojavati, kao da smo na onom žalosnom planetu kojem se čudio Mali princ, jer na njemu čovjek samo broji i broji. Za drugo nema vremena. Broji i one koji su za njim zaostali. Čim ih je više, njegova je slava veća. A pobedu, dakako, treba i naplatiti. Odbrojiti. Nenaplativnost – čudna, strana riječ. Zaboravljen je da su najveće vrijednosti besplatne i nenaplative. Ne mogu se bodovati, ubrojavati i ništa nemaju sa slatkim okusom pobjede.

Idem protiv struje. Znam da još ima onih koji će mi se pridružiti. Onih tihih koji ne broje, ne nose ordenčice, koji samo žele biti zadivljeni, osvijetljeni, darivani, koji žele služiti. Tajni svirači neja, glazbalske za koje kažu da je “dah Božji”. Pjesnik Rumi slušajući ga pjeva :

*Svatko tko je daleko od svojih izvora
Žudi za vremenom ponovnog spajanja.*

Nedaleko Barcelone nalazi se stara romanička crkva i samostan sa divotnim klaustrom – San Cugat. Sveca još zovu i Cucufan. Klaustar, jedan od mnogih pomno sagrađenih diljem Europe, a opet poseban. Tiho, suzdržano koračanje. Dočekuje trijem, arkade, pravokutno ophodište, čijim nutarnjim rubom tiho hode stupovi. Povorka kamenih bića s glavama-kapitelima. Hode kamena stabla s malim krošnjama napućenim raznolikim bićima životinjskog i biljnog svijeta, hode i miruju – istodobno. Pokret koji je tek jedno od lica vječnosti. Šute i pjevaju – istodobno. U San Cugatu, naime, i pjevaju. Životinje na kapitelima-krošnjama pojedini su tonovi, prastara simbolika pristigla iz dubine vremena i s Dalekog istoka.

A biljke? Ona čudesna kamera vegetacija što ne poznaje mijene go-dišnjih doba? One su prst na ustima. Tišina, molim, stanka. Glazba je porozna, dopustite malo da se očuti esencija tišine, da ona proraste, prorahli zvučna preplitanja, da se dode do životvornog daha. Note i pauze.

To je “Kamenje koje pjeva”. Marius Schneider bio je ushićen svojim nevjerojatnim otkrićem. Svakoj životinji svojstven je određen ton. Kada se odgonetaju njihove visine, zabilježe na notno crtovlje, tajni kod se jasno razotkriva – himan sv. Cucufana pohranjen u samostanskoj knjižnici. Je li Schneider tada otpjevao himan, osluhuuo zvuk vlastitoga glasa? Ozvučio skriveno?

Usred klaustra je vrt, zeleni vrt, sa zdencem u sredini. Studencem studen-vode. Svježina Izvora. Iz njegove dubine izrasta tajna vertikala prema otvorenom nebu iznad. Jedina moguća vertikala. Od doba Edenskog vrta pa sve do Getsemanskog vrt je mjesto uzdignuća i preobrazbe.

Ima li prikladnijeg mjesta za povratak glazbe u tišinu?



(Kolegici Vesni Vančik darujem Bachovom rukom nacrtanu sasvim tihu “ružicu koja pjeva”, zahvalan za dugogodišnju suradnju. Ur.)

Sanja Kiš Žuvela

Zlatni rez i Fibonaccijev niz u glazbi 20. stoljeća

Zagreb: HDGT, 2011.

Knjiga *Zlatni rez i Fibonaccijev niz u glazbi 20. stoljeća* Sanje Kiš Žuvela pravi je **znanstveni rad s područja teorije glazbe**, koji nudi ne samo povjesni presjek, nego i autorsko razmišljanje o posebnom segmentu formiranja glazbene umjetnine, u kontekstu umjetnosti i stvarnosti. Valja istaknuti da je uz znanstvenu dimenziju te knjige jednako važna i ona druga, a ta je u činjenici da po prvi put Društvo objavljuje znanstveni rad hrvatskoga autora s područja teorije glazbe, što će, nadam se, potaknuti i ohrabriti i sve druge da nam ponude svoje tekstove.

Sanja Kiš Žuvela rođena je u Zagrebu 1975. godine. U rodnom je gradu stekla osnovno i srednje opće i glazbeno obrazovanje. Na Sveučilištu u Zagrebu studirala je arhitekturu i glazbenu teoriju. Diplomirala je 2004. na I. b. odsjeku za kompoziciju i glazbenu teoriju Mužičke akademije. Na istoj je ustanovi 2010. godine završila i poslijediplomski studij muzikologije s magistarskim radom *Načelo zlatnog reza kao izvor sustavnosti u glazbi 20. stoljeća – neki primjeri* (mentor: akademik red. prof. dr. sc. Nikša Gligo). Djeluje kao nastavnica teorijskih glazbenih predmeta u Umjetničkoj školi Franje Lučića u Velikoj Gorici. U stručnim i znanstvenim radovima posebnu pozornost posvećuje interdisciplinarnome umjetničkom području između glazbe i oblikovnih umjetnosti, dok u pedagogiji inzistira na korelaciji nastave teorijskih glazbenih predmeta s reproduktivnom umjetničkom praksom te nastavnim sadržajima likovne umjetnosti i književnosti. Budući da je knjiga Sanje Kiš Žuvela utemeljena na njezinom magistarskom radu, komentar mentora može se u potpunosti prenijeti i na knjigu. Piše Gligo:

“Koncept zlatnoga reza u zapadnoj misli neprestano je živio najmanje dva tisućljeća prije no što se počeo spominjati u glazbenom kontekstu (od Hipazove zle kobi, preko Platonove kozmologije, Euklidove podelje u krajnjem i srednjem omjeru, Fibonaccijevih susreta s arapskom i indijskom matematikom, Keplrove prve službene objave povezanosti Fibonaccijeva niza i zlatnoga reza do Zeisingove i Fechnerove estetike). Cijelim je putem taj razmjer pratila i svijest o njegovoj iracionalnoj naravi koja se opire materijalizaciji, kao i nastojanje da se tome geometrijskim ili aritmetičkim putem doskoči; za glazbu se u tom smislu najznačajnijom pokazala mogućnost aproksimacije odnosa zlatnog reza pomoću susjednih članova Fibonaccijeva niza.

U radu se prikazuje kako su mnogi analitičari s više ili manje uspjeha dokazivali objektivnu nazočnost zlatnog reza u glazbi klasike, pretklasike, baroka, renesanse, čak i u gregorijanskim koralima, no zlatni se rez do sredine devetnaestog stoljeća teorijski nije eksplicitno dovodio u vezu s glazbom. Autorica tu s pravom ističe pionirske pokušaj Adolpha Zeisinga: Iako je taj neargumentiran konkretnim glazbenim djelima,

ipak je predstavljao značajan poticaj narednim analitičarima usmjerenim prema glazbi kao što su Emil Naumann i Gustav Ernest koji su počeli tragati za utjelovljenjem toga načela u kanonskim djelima glazbene literature. Uvidjevši slabosti Zeisingove intervalske teorije, njegovi su se sljedbenici odlučili okušati na području forme, kako bi dokazali da i umjetnost tonova pripada obitelji univerzalno lijepih pojavnosti obilježenih “normalnim pratipom”. Pod utjecajem njihovih interpretaci-

ja proporcija raščlamba klasičnoga sonatnog oblika (kao najrazvijenije instrumentalne forme), zasnovana na ispitivanju odnosa između trajanja provedbe i reprize prema cijelini te eksponciji prema provedbi i reprizi, postala je uobičajenim analitičkim postupkom na prijelazu iz devetnaestoga u dvadeseto stoljeće. Objektivna nazočnost zlatnog razmjera utvrđena je i u mnogim djelima tada živućih umjetnika, no autorica dovodi u pitanje apodiktičke tvrdnje da su skladatelji poput Debussyja, Satiea ili Ravela svjesno primjenjivali zlatni rez u oblikovanju strukture. Nedostatak dokaza teoretičari su pokušali objasniti pripadnošću spomenutih skladatelja mističkim krugovima te druženjem sa simbolistima i likovnim umjetnicima među kojima se zlatni rez vjerojatno smatrao nekom vrstom tajnoga znanja. Autorica analitičkim postupcima dokazuje, međutim, postojanje racionalnih kriterija i u takvim oblikovanjima sustavnosti.

Između dvaju svjetskih ratova objavljeni su neki zapravo popularno-pseudoznanstveni radovi (primjerice, Hambidgeove interpretacije crteža na antičkim grčkim vazama, Cookova mimetička teorija savršenoga prirodnog rasta i Ghykin zlatni broj) koji su na Zeisingovu trag u ponovno pridonijeli percepciji zlatnog reza kao osnovnog oblikovnog zakona u prirodi i umjetnosti. Zahvaljujući tim i sličnim radovima ovaj će proporcionalni koncept sredinom dvadesetog stoljeća još jednom oživjeti u likovnoj umjetnosti i arhitekturi te potaknuti analitičare poput Douglasa Webstera ili Ernöa Lendvaia na traženje zlatnoga razmjera u glazbenoj formi kao i u intervalskoj strukturi.

Autorica smatra da je umjetnost nakon drugoga svjetskog rata na svoj način iznova pokušala pronaći uporište u zakonitostima koje su bile na glasu kao prirodne, nastojavši rekreirati i reinterpretirati mehanizme nalik onima što prema klasičnoj tradiciji osiguravaju opstojnost svijeta. Zlatni je rez putem Le Corbusierova antropometrijski zasnovanog modulora daleko nadješao granice matične mu arhitekture, između ostalog našavši primjenu i u eksplicitnoj glazbenoj poetici. Xenakisova skladbena praksa npr., kao i teorija kojom je svoje skladbe argumentirao, duboko je obilježena Le Corbusierovim utjecajem, a kvaliteta matematičke ideje što je zlatna proporcija u sebi nosi čini je idealnim posrednikom Le Corbusierove estetike.



No autorica tvrdi i dokazuje da Xenakis nije bio jedini arhitekt u čijem se skladanju odražavao Le Corbusierov proporcionalni sustav. Gredinger je, navodi ona, upravo pod njegovim utjecajem formirao svoju teoriju serijalnosti, ključnoga koncepta naprednog skladanja pedesetih godina 20. stoljeća. Do kraja zlatnoga doba serijalizma primjena Fibonaccijeva niza kao aproksimacije neprekidne podjele postala je gotovo standardnim sastavnim dijelom skladbenih tehnika, koji je do kraja stoljeća ušao u sva relevantna glazbeno-leksikografska izdanja, kao i u udžbenike za skladanje. Autorica se opravdano pita zašto se od svih mogućih matematičkih koncepata upravo ovaj toliko ukorijenio u umjetničkom stvaranju (ali i u analizi) te zaključuje da je na to pitanje teško jednoznačno odgovoriti. Jedan od mogućih odgovora zasigurno bi bio u više od dvije tisuće godina kontinuiranog postojanja tog koncepta u zapadnoj tradiciji, zbog čega se dade objasniti zašto analitičkom dijelu ovoga rada prethodi opsežni povijesni pregled.

Budući da je riječ o apstraktним matematičkim konceptima, zlatni rez i Fibonaccijev niz u teoriji se mogu odraziti na sve parametre glazbe, no na temelju postojeće analitičke literature i raščlambe određenog fonda umjetničkih djela autorica pokazuje da su trajanje i visina tona ipak najpodesnija sredstva za primjenu proporcionalnih sustava. Poteškoću, tvrdi autorica, predstavlja prostorno porijeklo tih koncepata: zlatni je rez u prvoj redu podjela dobivena geometrijskom konstrukcijom, što podrazumijeva nužnost oprostorenja određenog parametra glazbe (najčešće trajanja). Dok visine tona donekle funkcioniraju u sustavu nalik koordinatnom, koji se stoga ponekad i naziva tonskim prostorom, vrijeme je (u psihološkom smislu) jednosmjeran i nepovratan fenomen pa se autorica pita gubi li ono oprostorenjem svoj identitet ili ga pak jedino kroz takvu konkretizaciju može ostvariti? Jasno je iz izlaganja da je svaka zatvorena glazbena forma sama po sebi potvrda glazbenosti oprostorenog vremena, a time i relevancije formalnog proporcionaliranja. No, otvaranjem forme, obrazlaže dalje autorica, proporcionalni odnosi trajanja formalnih odsječaka mogu izgubiti na važnosti, a skladatelju poput Křeneka upravo će razrada odnosa determiniranih i aleatoričkih zbivanja predstavljati poseban umjetnički izazov.

Daljnju poteškoću autorica vidi u iracionalnoj prirodi zlatnoga reza: tu je proporciju nemoguće s potpunom točnošću materijalizirati pa joj stoga neki analitičari održu legitimnost, drugi oprezno i strogo određuju kriterije tolerancije odstupanja, dok treći tu aproksimaciju uzimaju vrlo slobodno. Značajnu pomoć pri analizi mogu predstavljati teorije skladanja samih skladatelja.

Analogno situacijama u analizama likovnih djela nazočnost proporcije može se utvrditi i u glazbenom djelu s obzirom na parametar trajanja. Autorica pokazuje da razdjelnice po kriterijima proporcija obično predstavljaju granice formalnih elemenata, mjesta značajnijih promjena ili pak dinamički, harmonijski i drugi vrhunci. Nazočnost jednostrukog zlatnog reza na razini globalne forme u najvećem je broju slučajeva kandidatkinja pronašla kod različitih autora koji su je utvrdili analitičkim putem, bez utemeljenja u skladateljskoj teoriji, iz čega se obično zaključuje da su prisutni razmjeri posljedica intuitivnoga oblikovanja. Stoga autorica drži jednostruku podjelu po zlatnom rezu prirodnim načinom izlaganja građe, s vrhuncem smještenim na pravo mjesto kako bi se omogućio retorički logičan slijed izlaganja, a istodobno izbjegla statičnost binarne simetrije. Imajući u vidu ireverzibilnost vremena, neki teoretičari (Ernő Lendvai, Jonathan Kramer npr.) pripisuju zlatnom rezu različita kinetička svojstva ovisno o tome nastupa li najprije kraći ili dulji dio promatranoga vremenskog odsječka. Nerijetko se unutar ovako dobivenih dijelova može uočiti i daljnja, obično analogna, podjela, kao što je to slučaj kod Odakove Passacaglie ili Bartókove Glazbe za žičana glazbala, udaraljke i celestu.

Autorica upozorava da jednostruka podjela po zlatnom rezu kao spoj intuitivnog oblikovanja i analitičkih postupaka analognih Ernestovim raščlambama Beethovenovih instrumentalnih oblika nužno

upućuje na forme koje proizlaze iz logike glazbe tradicije potpune sustavnosti. No, drži dalje ona, Nova glazba 20. stoljeća na svoj način propituje tradicijski određeno glazbeno vrijeme, njegov protok, smjer i odnose s drugim parametrima glazbe. U okviru eksplicitne poetike ona otkriva primjere višestruke podjele globalne forme uz pomoć Fibonaccijevih brojeva, osobito uočljive u Stockhausenovim momentnim formama, „glazbi u kojoj je uspostavljanje proporcija trajanja prvi (ili u najmanju ruku primarni) skladbeni čin“. Zatim se pokazuje kako Křenek pokušava Fibonaccijevim brojevima artikulirati i trajanja i tempa, povezujući njihovu organizaciju s ustrojem tonskog materijala. Posebno je zanimljivo promatrati izlaganje Fibonaccijeva niza u uvodnim i kadencirajućim formulama, gdje postupno približavanje odnosu zlatnog reza (ili pak udaljavanje od njega) doista predstavlja izvor sustavnosti i determinira karakter glazbenog vremena. Autorica zatim pokazuje kako je u nekim slučajevima, poput Stockhausenova *Klavierstück IX*, odnos prema glazbenom vremenu unutar skladbe promjenjiv i duboko individualiziran, dok u drugima nalazimo predloške koje zbog postupnosti izlaganja i simetrije između uvođa i završetka možemo smatrati u pravom smislu paradigmatskim, npr. u Xenakisovoj skladbi *Metastaseis* i u Nježićevoj *Chronostasis*.

U dalnjem razmatranju primjene Fibonaccijeva niza kao sredstva aproksimacije zlatnog reza na visine tona, autorica upozorava na nesužerljivost između ovoga aritmetičkog sustava i harmonijskih frekvenčkih odnosa prirodnoga alikvotnog niza. Skladatelji, poput Eötvösa ili Nježića, iskorištavaju taj nesrazmjer kako bi postigli posebne zvukovne efekte. Slično će se postupiti i u elektroničkoj sintezi zvuka, a autorica ukazuje i na primjenu u gradnji glazbala. Ishodišta druge mogućnosti – projekcije Fibonaccijeva niza na polustepensku intervalsku strukturu – autorica vidi u Lendvajevim analizama tonske osnove Bartókove glazbe.

U zaključnom dijelu rada autorica se pita: Što može postići skladatelj koji poseže za zlatnim rezom i Fibonaccijevim nizom početkom dvadesetprvog stoljeća?

Želi li skladbu obilježiti posebnim metaglazbenim pečatom, može ih – tvrdi autorica – upotrijebiti imajući na umu da zlatni rez „predstavlja određenu ideju (budući da je, kako bi rekao Lendvai, simbol ‘organskog’ postojanja)“ ili ih jednostavno doživjeti kao „doista koristan skladbeni konstrukt [...] za one skladatelje koji žele izbjegći pravilnost i periodičnost povezanu s tradicionalnom tonalitetnošću, no istodobno očuvati isti stupanj ravnoteže i simetrije“.

I zatim autorica postavlja drugo pitanje koje se odnosi na estetsku relevanciju zlatnog reza: Ukoliko je njegova objektivna nazočnost u umjetničkom djelu već ustanovljena, ima li ona veću težinu ukoliko je postignuta namjerno ili intuitivno?

A treće autoričino pitanje glasi: Imajući u vidu da je načelo zlatnoga reza u područje skladbene teorije i svjesne primjene ušlo iz analitičke sfere, postoje li i drugi koncepti koji su doživjeli istu sudbinu, odnosno, u kolikoj mjeri analiza i kritika doista mogu utjecati na razvoj umjetničke glazbe, a koliko pak skladbena praksa određuje smjernice teorijskih i analitičkih postupaka.

Premda u zaključku autorica konstatira da se na niz ovakvih i sličnih pitanja ne može jasno odgovoriti, ona u njima vidi poticaj za daljnja istraživanja.“

Valja istaknuti da je autorica doista postigla zavidnu razinu diskurza o temi o kojoj su rasprave svjetske literature uglavnom raspršene po raznim, netematiziranim izvorima, daleko od bilo koje sustavnosti. Stoga čestitam autorici, siguran da izražavam i čestitke svih članova Društva. Kao urednik Biblioteke Društva tako dobar tekst nipošto nisam htio propustiti, i uz maksimalan trud i odricanje, vlastitim sredstvima, objavili smo knjigu. Ostaje da se vidi što sve vi, drage članice i članovi Društva, i svi drugi zainteresirani, čuvate po svojim ladicama. Dakle, pošaljite tekstove, „led je probijen“! (ur., Tihomir Petrović)

“Ponavljanje se rijetko proučava kao neovisna glazbena tema. Kad god je riječ o ponavljanju, govori se o ponavljanju *nečega*; čini se neprirođenim razdvajati sâm pojam ponavljanja od toga *nečega*. S druge strane, u glazbenoj se pedagogiji služimo drugima, podjednako dvojbenim razdvanjima: poučavamo čak i harmoniju lišenu ritma!” (Lidov 2005: 25)

Repetitio est mater studiorum – ponavljanje kao didaktički i skladbeni postupak u nastavi teorijskih glazbenih predmeta

Sanja Kiš Žuvela



Prikaz izrazito repetitivne strukture: A. Vivaldi: *Concerto grosso* u a-molu, op. 3/6 (RV 356), 1. st., tt. 1-12 (dionice *violino principale* i *basso continuo*). Označena su samo najizrazitija uzastopna ponavljanja melodisko-ritamskih obrazaca – doslovna ponavljanja, transpozicije i imitacije, u izvornome (puna crta) ili u promijenjenom obliku (isprekidana crta).

Etnomuzikolog Bruno Nettl ističe kako je ponavljanje (doslovno i varirano) jedna od rijetkih univerzalnih, kulturno neutralnih značajki svih svjetskih glazbi, podjednako prisutna u povijesnim i apovijesnim kulturama (Nettl 1983: 46). Postupak ponavljanja vraća nas ritualnim počecima glazbe, gdje se opetovanjem obrazaca postizalo stanje transa, hipnoze ili stvaralačkog zanosa. Pierre Boulez smatrao je kako se na visok stupanj zanimanja za postupke ponavljanja može naići kod većine glazbenika, a osobito kod suvremenih mu skladatelja jer formalna artikulacija glazbenoga djela po njemu proizlazi iz dijalektičkog odnosa ponavljanja i kontrasta (Campbell 2010: 154f). Arnold Schönberg pokušao je obrazlažući svoju nesklonost repetitivnosti glazbe ranijih stilova i razdoblja osporiti ponavljanje kao jedan od uvjeta glazbenosti (Schönberg 1984: 102-104), no i njegovi postupci razvojnog variranja nužno impliciraju određeno struktorno opetovanje. U svakom se slučaju nećemo značajno ogriješiti o istinu utvrđimo li da se najveći dio repertoarne umjetničkoglazbene literature, ali i drugih glazbi za koje je potrebno osposobiti učenika glazbene škole, u velikoj mjeri temelji na postupcima doslovnoga i variranoga ponavljanja.

David Lidov razmotrio je razne tipove ponavljajućih struktura i njihovu formativnu ulogu u glazbenom djelu. Najprije je primijetio kako se glazba među ostalim umjetnostima ističe upravo repetitivnošću; malo koja umjetnost, osim možda plesa i umjetničkog obrta, može podnijeti toliku količinu ponavljanja. Nadalje, uočio je kako je ponavljanje konkretna činjenica koja ne ovisi o stilističkom sustavu unutar kojega djeluje. Ponavljanje je, uslijed svoje konkretnosti i očiglednosti, jedan od prvih i najčvršćih elemenata svjesnoga glazbenog iskustva, stoga se s pravom može utvrditi kako ono ima povlašten položaj među skladbenim postupcima. Oslanjajući se sa Nattieza, Lidov smatra kako i svaka analiza glazbe treba počivati na segmentaciji zasnovanoj na prepoznavanju obrazaca koji se u cijelosti ili djelomično ponavljaju. Ne treba smetnuti s uma da je upravo ono što se unutar jednoga glazbenoga djela više puta ponavlja (motiv, tema i dr.) često osobito bitan element toga djela koji često nazivamo *glazbenom idejom*. U načinu primjene tehnika ponavljanja i

struktura repetitivnih obrazaca najjasnije se očituju stilске značajke pojedinoga glazbenoga djela ili opusa. Konačno, osim spomenutih sintaktičkih i stilskih učinaka, ponavljanje djeluje i na oblikovanje afektivnog sadržaja glazbenoga djela: kao pokretač dramske radnje, humora, poetskoga promišljanja; kao čimbenik kontinuiteta koji ujedinjuje skladbenu građu protiveći se njezinoj segmentaciji; kao uzročnik napetosti, ili pak, u pretjeranoj količini, zasićenja, koje pak nosi vlastitu značenjsku vrijednost (vidi i Meyer 1986: 185f). Lidov posebno ističe i ulogu ponavljanja glazbenog ritma: ono može intenzivirati doživljaj ritamskog iskustva te pogodovati općoj ritamskoj osviještenosti (prema Lidov 2005: 25-29).

Osim što glazbu po sebi određuje u formalno-strukturnom, značenjskom i afektivnom smislu, fenomen ponavljanja u glazbenoj pedagogiji nužno treba promatrati i s didaktičke strane, kao nezaobilaznu komponentu svakoga namjernog učenja. U procesu učenja i poučavanja ono ima višestruku funkciju: u početnoj fazi na osjetilnoj razini opažamo obrascе koji nam privlače pozornost. Ponavljanjem situacija u kojima se javljaju tako upamćeni obrasci dolazi do njihova redovitoga prepoznavanja i pohrane u spremnike kratkoročnoga pamćenja (Andrilović 1996: 21-23). Potom, uslijed opetovanog javljanja analognih situacija uspostavlja se i bliskost s tako usvojenim sadržajima, a bliskost može uzrokovati sviđanje. Pod pretpostavkom da se nastava glazbe temelji na umjetnički i kulturnoški vrijednome glazbenom materijalu, upravo je razvoj afiniteta prema takvim nastavnim sadržajima jedan od primarnih zadataka kvalitetnoga glazbenog obrazovanja. Osim ovoga odgojnog aspekta, stečeni će afinitet učenika potaknuti da sadržaju pridoda i određenu emocionalnu vrijednost koja će u konačnici pogodovati pohrani toga sadržaja u skladišta dugoročnoga pamćenja (Andrilović 1993: 32). U procesu poučavanja dobar će nastavnik svim sredstvima nastojati povećati emocionalnu vrijednost svakoga obrađenog sadržaja, no za učenika svakako najvrjednije će biti one informacije koje je usvojio temeljem vlastitoga senzomotoričkog iskustva.

Uz emocionalnu vrijednost obrađenog sadržaja, sâm postupak ponavljanja također potiče pohranu toga sadržaja u dugoročno pamćenje,

gdje se nalaze sva stečena znanja, kao i sve ono što nam omogućuje procese mišljenja (Andrilović 1996: 23). Ponavljanje je, dakle, jedan od sigurnih puteva ka internalizaciji obrađenih informacija. Integracijskim ponavljanjem, odnosno uporabom stečenih informacija u različitim kontekstima, kao i poticanjem spoznajnog razvoja kroz otkrivanje pravilnosti i analogija, znanja i vještine usađuju se duboko u strukture dugoročnoga pamćenja (Andrilović 1996: 32). Spoznajnim se putem prilikom svakoga ponavljanja uspostavljaju uzročno-posljedične veze i usvajaju zakonitosti koje vladaju pojedinim sadržajem. Učenik koji je iskustveno naučio prepoznati osnovne obrasce i mehanizme njihova funkcioniranja unutar različitih glazbenih djela u stanju je na temelju toga iskustva pretpostaviti budući tijek nepotpunoga glazbenog odsječka te na odnosu očekivanog i dobivenoga graditi vlastiti estetski stav, a obrađenomu odsječku pripisati individualno glazbeno značenje (Meyer 1986: 60).

Iz svega navedenoga proizlazi kako repetitivnost samoga (umjetničko)glazbenog materijala predstavlja neobično povoljnu podlogu za implementaciju didaktičkih postupaka temeljenih na ponavljanju, a njegova strukturalna sveprisutnost upućuje na moguću primjenu u svladavanju glazbenih djela tijekom cijelokupnoga glazbenog obrazovanja, kao i u svakodnevnoj umjetničkoj praksi budućega profesionalca, bio on kreativac, reproduktivac ili znanstvenik. Stoga nema ništa prirodnije od poučavanja glazbenih zakonitosti rekonstrukcijom skladbenih postupaka temeljenih na ponavljanju, od najmanjih elemenata do makroformalne razine.

U odgoju sluha od sâmog se početka susrećemo s raznim vidovima ponavljanja, još u najranijoj dobi, kada prevladavaju tehnike učenja opašanjem prema zadatomu modelu. Već se i sâmo poimanje protjecanja glazbenog vremena poučava opetovanjem doba i jednostavnih ritamskih obrazaca u pravilnim razmacima. U ovom ču se tekstu, međutim, više pozabaviti ponavljanjem primarno melodijskih modela i predložiti neke mogućnosti njihove primjene u nastavi teorijskih glazbenih predmeta.

Kako bi važni glazbeni obrasci i postupci manipulacije njima ostali trajno pohranjeni u učenikovu spremniku dugoročnoga pamćenja, dobro ih je uvježbavati koristeći se svim mogućim načinima ponavljanja – od doslovnoga ponavljanja, imitacije, transpozicije, u izvornome ili varirnom obliku, sve do složenijih postupaka motivskoga, odnosno tematskog rada. Osim ponavljanja sâmoga željenog obrasca, važno je da se i didaktički postupak iz sata u sat opetuje (i prema potrebi postupno obogaćuje) kako bi se učeniku omogućilo nesmetano odvijanje procesa dosjećanja, odnosno reprodukcije ranije usvojenog znanja ili vještine prema analognom, ranije usvojenom operativnom planu (v. Andrilović 1996: 19-22).

Na početku valja pažljivo odabratи glazbeni model koji će poslužiti kao uzor za pojedini skladbeni postupak. Kod učenika najmanjeg uzrasta dobro je da im taj model bude otprije poznat ili u najmanju ruku vrlo lako savladiv. To mogu biti vježbice zasnovane na ponavljanju samo jednoga tona, poput svakomu bliske djeće popijevke koja se u nas pjeva na tekst *Blistaj, blistaj, zvijezdo mala*. Ona se temelji na ponavljanju pojedinačnih tonova u pravilnim vremenskim intervalima:



Pod prepostavkom da je model otprije naučen, vježbanje se može izvoditi tako da gornju liniju izvodi učitelj, a donju (ponavljanje) učenici, a potom tako da se dijalog izvodi u parovima ili skupinama. Kada učenici dobro ovladaju tim postupkom, dijaloška se imitacija može nastaviti na način usmenog diktata tako da učitelj (a kasnije i učenici pojedinačno) prema ovome modelu slobodno "zadaju" ostatku razreda pojedinačne tonove koje valja ponoviti. Sve se ove vježbe trebaju odvijati uz neprestano kucanje ili taktiranje, po mogućnosti sa što manje

prekida metarskoga kontinuiteta između pojedinih vježbi.

Sljedeći korak bit će, naravno, postupno uvođenje složenijih melodijsko-ritamskih obrazaca, ponovno prema nekom dobro poznatomu modelu poput teme kanona *Bratec Martin*. O stotoj obljetnici smrti Gustava Mahlera prigodno je poslužiti se molskom inaćicom toga kanona te usput upoznati pojmove tonskog roda i mutacije:



G. Mahler: *Prva simfonija* u D-duru, "Titan", 3. st., tt. 1-8.

I ova se tema lako može pretočiti u dijalošku imitacijsku formu, uvježbavati poput prethodnoga primjera te konačno poslužiti kao model za usmeni diktat, odnosno improvizacijsko-imitacijski dijalog. Prilikom obrade reprezentativnih primjera kanonskog repertoara neobično je važno učenicima prezentirati i izvornu zvučnu sliku, upoznati ih s raznim izvođačkim sastavima i senzibilizirati ih na zvukovne boje različite od (u nastavi teorijskih glazbenih predmeta još uvijek previše prisutnoga) ljudskoga glasa i osrednjih korejskih pianina. Slušanje izvedbe, naravno, ne smije biti tek usputna ilustracija, a mogućnosti aktivnog sudjelovanja učenika nepregledne su. Prvi se dio ovoga Mahlerova stavka, primjerice, može slušati tako da se organizira malo natjecanje među učenicima: počinju svi zajedno, a pobednik je onaj tko najduže izdrži pjevajući prvi takt (kao ostinatni model) uz istodobno slušanje snimke izvedbe djela. Nadalje je moguće dizanjem ruke naznačiti prepoznavanje pojave početnoga motiva, ili pak glasom ili glazbalom izvoditi četvrtinski motiv izmjenjivanja tonike i dominante u ostinatnom basu... Zvuči jednostavno, no, iako je izvedivo i u najranijoj dobi, zahtijeva priličnu koncentraciju, a učenicima predstavlja pravi izazov, naročito ako se za pobjedu predvidi kakva atraktivna i motivirajuća nagrada (ne nužno materijalne prirode).

Nakon doslovne imitacije – u primi – slijedi uvježbavanje ponavljanja modela u drugim intervalima, odnosno postupka transponiranja. Primjer takvoga ponavljanja (uz nezнатno variranje) može se naći već u početnim četvorim taktovima prethodne teme (transpozicija uvodnog dvotakta za uzlaznu tercu), no za prve susrete s ovim postupkom najzahvalnije je odabrati model u kojem interval transpozicije predstavlja uzlazna sekunda, poput popijevke *Do-re-mi* R. Rodgersa i O. Hammersteina (*Do nam želi dobar dan*) iz filma *Moje pjesme, moji snovi*:



I ovaj primjer valja rabiti kako u jednoglasnom obliku tako i u već opisanoj dijaloškoj formi te u njemu uočiti doslovnu transpoziciju (model je prvi dvotakt, odnosno 5. takt), kao i transpoziciju uz nezнатno variranje (odnos 1. i 2. te 3. i 4. takt). Dijalog valja obvezno nastaviti usmenim diktatom i improvizacijskim igrama transpozicije. Nastavno na ove postupke improvizacija se može i zapisati kako bi se u punom smislu uspostavila analogija između auditivnog doživljaja ponavljanja i vizualne translacije u notnom zapisu. Pritom treba voditi računa o činjenici da je za zapisivanje potrebno daleko više vremena negoli za usmeno vježbanje (a s protjecanjem vremena dijelovi obrasca lako iščeznu iz kratkotrajnog pamćenja!) pa shodno tome i strukture namijenjene pisanom diktatu moraju biti jednostavnije i kraće kako bi vježbanje imalo željeni učinak.

Kada se dobro uvježbaju opisani osnovni načini ponavljanja, na sličan je način moguće pristupiti i usvajaju različitih oblika manipulacije motivima, odnosno motivskoga rada. To se također može izvoditi kroz opisanu dijalošku formu, pri čemu se motiv uvijek zadaje u izvornome,

a ponavlja u izmijenjenom obliku. Za početak se treba poslužiti najjednostavnijim motivima, poput onoga u okviru trikorda kakav nalazimo u prvome taktu prethodnoga primjera. Način izmjene motiva može biti unaprijed zadan, tako da učitelj (ili učenik) svaki put zadaje drugi motiv, a ponavljanje se uvijek iznova odvija, primjerice, u inverziji. Kreativnu improvizaciju može se organizirati tako da učenik sâm bira način izmjene motiva te ga u tom obliku ponovi, a ostatak skupine prepoznaće i imenuje promjenu. Nadahnuće za motivske promjene iskusniji učenici mogu stići kroz analizu prikladnih primjera iz literature, kao što su promjene uvodnoga motiva 1. stavka Haydnova *Gudačkoga kvarteta* u d-molu, op. 76/2:



Za vježbanje glazbenoga pamćenja i kreativnu improvizaciju posebno je zahvalan postupak širenja motiva, koji u početku može predstavljati samo jedan ton, ili pak ton i trikord, kao što je to slučaj na početku četvrtog stavka Beethoveneve *Prve simfonije* u C-duru, op. 21:



Ovaj se model može dobro iskoristiti za kružnu imitaciju u kojoj će svaki sljedeći učenik motivu pridodati po jedan novi ton (ili, u kasnijim fazama, i više njih). Vježba se može izvoditi u jednakim notnim vrijednostima ili prema nekomu drugom unaprijed zadanom ritamskom obrascu (može to biti i Beethovenov iz spomenutoga primjera), no važno je da se odvija uz neprestano kucanje, u kontinuiranome ritamskom slijedu. Motivska jezgra može biti unaprijed zadana, no improvizirati se može i potpuno slobodno (uz zadan početni ton i, neobavezno, tonalitet).

Nakon prikazanih tehniki vježbanja na motivskoj razini potrebno je postupno obuhvaćati i opsežnije elemente glazbenog oblika kako bi se učenici ospozobili za sagledavanje uloge i učinaka ponavljanja kao skladbenoga postupka na višim razinama. Jedan od mogućih pristupa usporedba je učinaka ponavljanja u glazbenom skladanju s učincima analognih postupaka u književnosti i likovnoj umjetnosti.

Svaki prosječni gimnazijalac već u prvom razredu među stilskim izražajnim sredstvima poznaće dvadesetak različitih retoričkih figura, no i učenici koji nemaju to iskustvo lako će prepoznati i usporediti učinke ponavljanja u književnom i glazbenome tkivu. Njihova je najčešća primjena u službi gradacije i ritamskog strukturiranja (mahom poetskoga) književnoga teksta. Poslužimo se za početak možda najpoznatijim Nazorovim stihovima:

"I **cvrči**, **cvrči** cvrčak
na čvoru crne smrče..."

V. Nazor: *Cvrčak* (Nazor 1971: 345)

Repetitivna retorička figura označena masnim slovima naziva se geminacijom ili epizeuksom, a u ovome primjeru služi potenciraju onomatopejskoga učinka pjesničkoga teksta. Ulogu i učinak ove figure lako je usporediti s ponavljanjem uvodnih motiva sljedećih dviju tema:



W. A. Mozart: *41. simfonija* u C-duru, K. 551, 1. st., tt. 1-4.



E. Grieg: *Asina smrt* iz 1. suite za Peer Gynta, op. 46, 2. st., tt. 1-4

Kod Mozartova se primjera lako može uočiti i ritamska bliskost s Nazorovim stihovima:



Uz ritamsku možemo uočiti i "melodijsku" podudarnost doslovno ponovljenoga glazbenog motiva iz prvoga dvotakta s Nazorovim "cvr-", odnosno transpozicija Mozartova punktiranog motiva iz drugoga dvotakta sa zvukovnim promjenama Nazorovih slogova "čvo" → "cr" → "smr". Naravno, ovako slobodne analogije ne bi se smjele servirati zdravo-za-gotovo; naprotiv, valjalo bi pokušati učenike navesti na njih raznim postupcima uvježbavanja primjera, analizom i diskusijom. Pokušaj neće biti manje vrijedan čak ni ako se ne zamišljeni zaključak ne uspije doseći: didaktički su puno vrjedniji sâmi procesi razmišljanja, analiziranja i, prije svega, ponavljanja.

Sljedeći primjer ilustrira postupak anafore, predmetanja riječi ili izraza na počecima uzastopnih stihova ili rečenica:

"**Teško** sluhu kada je bez uha,
teško uhu kada je bez sluhu."

A. G. Matoš: *Lakrdijaš* (Matoš 1973: 63)

U glazbi se ovaj vid ponavljanja najčešće javlja na počecima dijelova periodičnih struktura poput već spomenute Griegove teme:



Anafora (tt. 1-2, odn. 4-5) na počecima rečenica teme Griegove *Asine smrti*.

Dalnjom je usporedbom moguće iznaći paralelu između inverzije "sluha" i "uhu" u Matoševim stihovima i promjene smjera kretanja melodije u kadencama Griegovih rečenica itd.

Izbjegavanjem prisutne redundancije Matoševa bi poezija u najmanju ruku postala prozom ("Uhu i sluhu teško je jednom bez drugoga."). Promotrimo kako bi djelovala Griegova tema lišena anafore i epizeuksa:



Izostankom ponavljanja glazbena se misao značajno osiromašuje, gubi na ritmu, uravnoteženosti, cjelovitosti i karakteru, baš kao što se dogodilo i s Matoševim pjesničkim tekstrom.

Na sličan se način mogu promišljati i učinci drugih retoričkih figura, poput anadiploze, figure kod koje se završna riječ ili izraz jednoga stiha

(ili rečenice proznoga teksta) ponavlja na početku sljedećeg stiha ili rečenice:

“**Nered u rečenicama** je posljedica **nereda u mislima**,
a nered u mislima je posljedica **nereda u glavi**,
a nered u glavi je posljedica nereda u sredini i stanju te sredine.”

M. Krleža: *Moj obračun s njima* (Krleža 1988: 20)

Primjenom ove figure Krleža nastoji ulančati sadržaje triju rečenica u logičan uzročno-posljedični niz te omogućiti čitatelju lakše razumevanje teksta. Sličnu se pojavu (uz geminaciju i transpoziciju) može prepoznati i u strukturi početnih taktova predigre Mozartove opere *Filarmonik*, K. 492:



Značaj anadiploze također je najlakše prikazati njezinim izostavljanjem iz književnoga teksta:

“Nered u rečenicama posljedica je njegove nazočnosti u mislima nastale uslijed prisustva istoga u glavi, do čega dolazi zbog toga što on postoji u sredini i njezinu stanju.”

ili pak apstrahiranjem (samo doslovnih, ne i transponiranih!) anadiploza iz glazbene cjeline:



Mogućnosti za uspostavljanje dalnjih analogija nepregledne su, no već se na prikazanim primjerima jasno može uočiti sličnosti među učincima ponavljanja kod verbalnoga i glazbenoga teksta. Prije svega, ponavljanje pridonosi ritamskom strukturiranju, raščlambi tkiva koja recipijentu omogućuje njegovo lakše procesuiranje. Nadalje, ponavljanjem je moguće ulančati i čvršće povezati uzastopne (ili pak udaljene) dijelove teksta. Ne treba zaboraviti ni narativne i afektivne učinke ponavljanja kao što su gradacija napetosti i značenja, primjerice naglašavanje važnosti pojedinog elementa, postizanje zastoja u dramskoj radnji, zasićenost i dosada prouzročena pretjeranim ponavljanjem i dr.



Grčki piktis iz ←8. st. (izvor:

<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/48.11.5a,b>)

Usporedbom glazbene strukture s umjetničkim djelima prostornog karaktera također se mogu promišljati učinci doslovног i variranoga ponavljanja na mehanizme stvaranja glazbenog značenja. Osnovna podudarnost između ponavljanja u glazbenome i oblikovnom mediju tehničke je prirode: ono se ostvaruje premještanjem (doslovno: transpozicijom) sadržaja u fizičkom ili tonskome prostoru, odnosno, u vremenu. Daljnje se sličnosti, ali i razlike, mogu otkriti u djelovanju statičkih, odnosno dinamičkih svojstava strukture – odnosu simetrije i asimetrije, parnoga i neparnoga, dorečenoga i nedorečenoga...

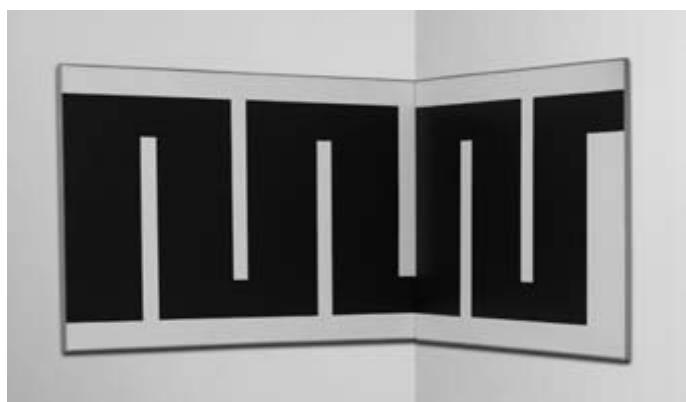
Pozabavimo se nakratko doslovnim ponavljanjem: promotrimo li grčku posudu s poklopcom u geometrijskom stilu, izrađenu u 8. stoljeću pr. Kr. (v. prethodnu sliku!), vjerojatno ćemo zaključiti da doslovno ponavljanje u prostoru uzrokuje osjećaj simetrije, statičnosti, stabilnosti...

Usporedimo učinak toga postupka u prostoru s doživljajem analognog postupka u vremenu, za što će nam poslužiti Vivaldijevi motivi iz uvodnoga primjera! Za razliku od oblikovnih umjetnika, skladatelji se doslovnim ponavljanjem glazbenog obrasca uglavnom služe za postizanje gradacije (mahom uzlazne, no ponekad i silazne). Već nakon nekoliko (obično tek 2.5!) uzastopnih doslovnih ponavljanja razina napetosti toliko je visoka da skladatelj obično prekida repetitivni niz izlaganjem modela u variranom obliku, koji slušatelj doživljava kao (privremeno) rješenje nastale napetosti:



Ponavljanje obrasca u tt. 10-12 prvoga stavka Vivaldijeva
Concerta grossa u a-molu, op. 3/6 (RV 356).

Učinak doslovnoga ponavljanja u vremenu, dakle, može biti posve suprotan onome koji doživljavamo promatrajući grčku vazu. To, međutim, ne možemo smatrati pravilom jer ovisi, između ostalog, i o broju ponavljanja samoga obrasca. U Vivaldijevu je primjeru broj ponavljanja malen i neparan (dapače, i nepotpun), što uzrokuje osjećaj asimetrije, nedorečenosti, potrebe za rješenjem. Slično možemo osjetiti promatrajući analogni postupak u prostoru:



Sl. 16: Asimetrija Kniferova *Meandra u kutu* (preuzeto s <http://www.lauba.hr/hr/zbirka-1/julije-knifer-meandar-722/>).

Asimetrija Kniferova *Meandra u kutu* (1973.) uzrokovana je nepotpunim (3.5) brojem ponavljanja osnovnog obrasca. Dinamika strukture počiva na dijalektičkom odnosu lijeve i desne strane slike: dok je lijeva u sebi dorečena i stabilna (malen i paran broj doslovnih ponavljanja, poput prvih dvaju ponavljanja gornjega Vivaldijeva motiva), desna

strana pozornost privlači upravo svojom različitošću, nedovršenošću koja promatrača potiče na mentalno "dovršavanje" slike. Dok lijeva strana "preteže" svojom površinom, pogled je ipak konačno usmjeren udesno, gdje se nalazi dinamičko težište strukture.

Zamislimo da je Vivaldi odlučio ostinatno ponavljati svoj prije spomenuti motiv neobično mnogo (recimo osamdesetak) puta:



U mislima slušatelja ubrzo bi (i puno prije "ispunjena kvote" ponavljanja) došlo do osjećaja zasićenja i dosade, osjećaja da situacija nema kraja niti rješenja, ili, poslužimo li se neutralnim izrazom, statičnosti i stabilnosti nalik onoj koju doživljavamo promatrajući jedan drugi Kniferov meandar u kojem se osnovni obrazac također ponavlja nepregledan broj puta. Iako je osnovni obrazac po sebi dinamičan, statika je postignuta upravo iznimnim brojem njegovih doslovnih ponavljanja (prilikom promatranja fotografije valja zanemariti perspektivno smanjenje udaljenijeg dijela slike!).



J. Knifer: Meandar na stanicu podzemne željeznice u Toulouseu (preuzeto s http://www.lemonde.fr/culture/portfolio/2007/06/26/atlantique-les-nouvelles-stations-de-metro-sont-aussi-des-oeuvres-d-art_927928_3246.html).

Osim tehničkih podudarnosti, ponavljanja u glazbenoj i oblikovnoj umjetnosti dijele, dakle, i mnoge druge zajedničke značajke koje mogu rezultirati analognim afektivnim, odnosno estetskim doživljajima.

Kod interpretacije primjera umjetničke baštine učenicima valja dopustiti potpunu slobodu jer doživljaj učinaka opisanih postupaka rezultira stvaranjem sasvim subjektivnih, individualnih značenja. Svako pozitivno nastojanje treba nagraditi razumijevanjem, no zaključno se može pokušati artikulirati i zajednički stav cijelogra razreda.

Nastavni se proces ne bi trebao zaustaviti na opisanim interpretacijskim vježbama već nastaviti i obogatiti, primjerice, prepoznavanjem i analizom sličnih primjera iz glazbene literature, standardnim načinima vježbanja ili kreativnom improvizacijom u duhu odabranoga nastavnog predmeta (solfeggia, harmonije, polifonije, glazbenih oblika...). Posebno bi se plodna korelacija vjerojatno mogla uspostaviti s nastavom plesne umjetnosti, o kojoj ovdje (zbog autoričine nedovoljne kompetencije u tom pogledu) nažalost neće biti govora.

Na koncu jedna mozgalica za uporne: pokušajte zamisliti Vivaldijev primjer s početka teksta tako da iz njega izostavite sva označena ponavljanja (ili barem dio njih). Vjerujem da će se i vama, u maniri Ante Tošića, nametnuti tek retoričko pitanje: što je Vivaldi bez ponavljanja?!

Literatura (prijevode citata sa stranih jezika izradila je autorica):

- Andrilović, Vlado. (1996). Učenje, pamćenje i zaboravljanje. U: Andrilović, V.; Čudina Obradović, M.: *Psihologija učenja i nastave*. Zagreb: Školska knjiga, str. 11-105.
- Campbell, Edward. (2010). *Boulez: Music and Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Krleža, Miroslav. (1988). *Moj obračun s njima*. Sarajevo: Oslobođenje.
- Lidov, David. (2005). *Is Language a Music? Writings on musical form and signification*. Bloomington: Indiana University Press.
- Matoš, Antun Gustav. (1973). Lakrdijaš. U: Matoš, A. G.: *Pjesme. Pečalba*. Zagreb: JAZU, Liber & Mladost, str. 63.
- Meyer, Leonard B. (1986). *Emocija i značenje u muzici*. Beograd: Nolit.
- Nazor, Vladimir. (1971). Cvrčak. U: Pavletić, V. (ur.): *Zlatna knjiga hrvatskog pjesništva od početaka do danas*. Zagreb: NZMH, str. 345-347.
- Nettl, Bruno. (1983). *The Study of Ethnomusicology*. Champaign: University of Illinois Press.
- Schönberg, Arnold. (1984). *Style and Idea*. Berkeley: University of California Press.



VOKALNA AKADEMIJA

ŠKOLA ZA ZBOROVODJE
Prva u Hrvatskoj!

Detaljne obavijesti možete pronaći
na našoj webstranici

www.vokalna-akademija.com

Knjigu Sanje Kiš Žuvela (1975) **Zlatni rez i Fibonaccijev niz u glazbi 20. stoljeća** i sve druge naslove iz Biblioteke Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara (v. str. 23), nosač zvuka **WE** Vladimir Bodegrajca (v. str. 41-44) te ploču za didaktičku igru **Glazbeniče, ne lјuti se!** (v. str. 23, 25), možete najpovoljnije kupiti u sjedištu Društva: Glazbena škola Vatroslava Lisinskog, Gundulićeva 4 (soba 14, II. kat), 10000 Zagreb, pon., sri. i čet. od 15 do 18, ut. i pet. od 9 do 12 sati, ili uz dogovor s urednikom Biblioteke i predsjednikom HDGT-a, Tihomirom Petrovićem, na mob.: **099 853 88 39**. Sve naručeno može se poslati poštom na željenu adresu uz plaćanje prema dogovoru.

Predstavljamo članove društva: Tihomir Petrović

Razgovor je vodila Martina Belković

Tihomir Petrović rođen je u Zagrebu 25. srpnja 1951. godine. Poslije završene srednjotehničke škole upisao je Fakultet strojarstva i brodogradnje, a usporedno s tim i Glazbenu školu Vatroslava Lisinskog u Zagrebu. Godine 1973. upisao je teorijsko-pedagoški odjel Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu i već u listopadu 1976. diplomirao i stekao stručni naziv *Profesor muzike*.

Od studenoga 1977. godine predaje teorijske predmete na Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog u Zagrebu. Od 1993. godine predaje glazbenu teoriju, *solfeggio* i osnove harmonije na Rock-akademiji u Zagrebu. Agencija za odgoj i obrazovanje promaknula ga je 2007. godine u zvanje profesora savjetnika teorijskih glazbenih predmeta. Od godine 2005. vodi u Hrvatskom glazbenom zavodu ciklus popularnih predavanja za građanstvo pod nazivom *Radionica utorkom*. Održava stručne seminare za učitelje glazbe i predavanja za učenike i studente. Autor je priručnika za glazbeno obrazovanje:

Kompendij glazbenih pojmova (suautor Vladimir Mutak, prof.), Zagreb: vlastita naklada, 1991.

Glazbena harmonija, Zagreb: vlastita naklada, 1991, 1997.⁵

Glazbeni oblici, Zagreb: vlastita naklada, 1992, 1995.³

Glazbeni kontrapunkt, Zagreb: vlastita naklada, 1994, 1995.²

Glazbeni pojmovi. Razvoj glazbe, Zagreb: vlastita naklada, 1996.

Solfeggio I. Jednoglasje u tonalitetu, Zagreb: vlastita naklada, 1996.

Nauk o glazbi, Zagreb: vlastita naklada, 1998.

Od Arcadelta do Tristanova akorda, Zagreb: vlastita naklada, 2001.

Nauk o glazbi. 2. dopunjeno i promijenjeno izd.; Zagreb: HDGT, 2005.

Nauk o kontrapunktu, Zagreb: HDGT, 2006.

Osnove teorije glazbe, Zagreb: HDGT, 2007, 2010.³

Od Arcadelta do Tristanova akorda. 2. dopunjeno i promijenjeno izdanje, Zagreb: HDGT, 2008.

Nauk o glazbenim oblicima, Zagreb: HDGT, 2010.

Stručne članke i recenzije objavljuje u časopisu *Theoria*, u kojem je objavljena i zabavno-poučna priča s pjevanjem za djecu, pod naslovom *Maja, Juraj i zlatna ribica*.

Skladao je mnogobrojne dječje popijevke, od kojih je dio objavljen uz priču *Maja, Juraj i zlatna ribica*, dio u slikovnici *Pitalice pjevalice Nevenke Videk* (Zagreb: ABC naklada, 1995), dvije uz priču Nevenke Videk *Kralj rođen u štalići* (Zagreb: Profil, 1998). Pojedine među njima (*Ekolog, Moja Hrvatska*) objavljene na kaseti velikogoričkoga dječjega pjevačkoga zbora *Zlatna lira* godine 1994, a pojedine i na nosaču zvuka *Čarolija smješka* (u izvođenju Dječjega zbora *Smješak*, 2007).

Skladao je i aranžirao glazbu za udžbenike engleskoga jezika: *Me, too I* (Zagreb: ŠK, 1995), *Me, too II* (1996), *Speak English 4* (1996) i *Well Done* (Zagreb: Alfa, 1997).

Priredio je tri zbirke crkvenih popijevki koje objavljuje u vlastitoj Biblioteci Sveti Juraj: *Svim na zemlji* (1994, 2003.³), *Uskršnju Isus doista* (1995, 2004.³) i *Zdravo, Djevo*, (1995), u kojima je popijevke harmonizirao i obradio za glas uz pratnju te za dvoglasan i troglasan zbor *a cappella*. Objavio je pjesmaricu *Hrvatske crkvene popijevke* (Zagreb: HDGT, 2000, 2009.²) u kojoj je bio priređivač, urednik, harmonizator i autor aranžmana. Urednik je notnoga zbornika *Osam pučkih misa kroz liturgijsku godinu*, crkvenoga glazbenika i skladatelja fra Iva Perana (Zadar: FS Košljun, 2001).

Godine 1997. uredeljio je **Hrvatsko društvo glazbenih teoreti-**



čara i vodi ga do danas. Godine 1998. osnovao je časopis Društva pod nazivom *Theoria*, kojemu je glavni urednik. Godine 2000. uredeljio je i od tada uređuje **Biblioteku Društva**. Godine 2005. uredeljio je manifestaciju *Dani teorije glazbe*, koja se svake godine od tada održava u rujnu i listopadu, u Zagrebu i mnogim drugim gradovima Hrvatske. Sadržaj manifestacije su promocija novih izdanja Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara, stručno usavršavanje učitelja i profesora glazbe, stručna i popularna predavanja za najrazličitiju publiku, i koncerti.

Dana 16. veljače 2011. osnovao je **Školu teorije glazbe** (v. str. 17). Godine 2011. pokrenuo je seriju nosača zvuka kojima se promovira teorija glazbe, i uredio prvi u toj seriji, *WE* (v. str. 44).

Prije 20 godina, 1991, objavljen je *Kompendij glazbenih pojmova*. Kada ste i zašto odlučili postati glazbenik?

Kao dječak živio sam u Jurjevskoj ulici. Ispred kamiona kojim je bilo odvoženo smeće hodao je radnik s velikim zvonom i pozivao zvonjavom da se iznesu kante. Jednostavno očaran time uvijek sam čekao njegov dolazak, gledao ga i slijedio... Toooo! Zvuk! Ritam! Pa sam čvrsto odlučio poput njega postati "onaj koji proizvodi zvuk"...

Ubrzo sam, zahvaljujući obitelji Muradori iz susjedstva, naročito flautistici Tinki Muradori, počeo učiti svirati klavir, a zatim i harmoniku. Na poticaj okoline svaku sam popularniju skladbu s radija odmah morao i ja odsvirati. Ta mi je vještina priskrbila veliko poštovanje i simpatije u obitelji i u osnovnoj školi koju sam pohađao, a zatim i nekoliko besplatnih ljetovanja, koja sam zaradio svirajući na harmonici glazbu za ples u dječjim odmaralištima na Jadranu.

S desetak sam godina napravio i prvo originalno glazbalo. Kartonsku bih kutiju zarezao nožem na suprotnim stranama, a zatim bih u te utore, kojih je moglo biti i nekoliko desetaka, napeo komade rastezljive gumice i ugodio ih redom na tonove koje popularne skladbe. Zatim bih vukao po guminama prstom ili olovkom i glazba je bila tu. Sjećam se skladbe s pripjevom *Mustafa* ili kozmički popularne *Marine*, s kojima sam na Ribnjaku od znatiželjnih slušaoca zaradio i poprilično sitniša.

Približno u isto je vrijeme počela i moja naobrazba iz harmonije. Na jednom ispit u harmoniku, pri kraju godišnje tečajne nastave koja se održavala na Ribnjaku, jedan od članova komisije (očajan, jer su se gospođe iz komisije udružile u razgovor koji se nije mogao prekinuti, i njega isključile) upitao me: "Mali, znaš li nešto bolje od ovih dosadnih vježbi?" Ja sam mu rado uđovoljio i odsvirao tada vrlo popularni šlager *Ramona*. Dotični mi je član komisije zatim odmah rekao: "Dobro je to, ali pazi na basove. Iza C odsviraj prvo *Dm* pa tek onda *G7*." A onda mi je otkrio i "tajnu" uveda *Ramone*: *C, F, Fm, Em, A7, Dm, G7, C*. Odmah nakon toga kod kuće sam u miru otkrio da akordi *C, Dm, G7* odgovaraju i pripjevu skladbe *Marina* pa sam počeo istraživati i dalje, mnogo pozornije slušajući glazbu i otkrivajući njezine harmonijske posebnosti.

Uz sviranje klavijaturnih glazbala **bavio sam se oduvijek i poučavanjem glazbe**. Još dok sam krajem pedesetih godina prošlog stoljeća učio svirati klavir u GŠ Vatroslava Lisinskog, moja bi me učiteljica često ostavila u sobi da ispravljam pogreške drugim đacima i zadajem zadaće, dok bi ona otisla na kavu. No moj je prvi pravi učenik bio je susjed iz Jurjevske ulice, kovinotokar i automehaničar Juretić, kojega

sam s jedanaestak godina (odmah početkom šezdesetih) poučavao svirati harmoniku, naravno počevši od nota i osnova teorije nužne za početnika. Slatko zarađeni džeparac dopunjavao sam i prateći na harmonici jednu plesnu skupinu djevojčica u Osnovnoj školi u Varšavskoj, pa se i danas sjećam njihovih pokreta s početka koreografije na *Chopin Valcer u cis-molu*, i glasno pjevanih uputa voditeljice: "U (dominanta, gis1, predtakt) vis (skok za malu sekstu, na e2) pa dolje (dis2) ...".

U srednjoškolsko doba napredovao sam do slušanja jazza, u društvo dragog prijatelja Borisa Vučine, a zatim je počela **Beatlesomanija**, u kojoj sam najiskrenije sudjelovao, pribavljujući mukotrpo ploče s njihovim snimkama, i slušajući tada najvažniju radijsku stanicu – **Radio Luxemburg** – na kojoj se svake nedjelje u ponoć mogla slušati tjedna top-lista glazbenih hitova, na kojoj je sastav *The Beatles* godinama bio na samome vrhu. Budući da nisam imao aparaturu za snimanje glazbe, morao sam skladbe brzo upamtiti da bih ih mogao svirati na klaviru ili harmonici. Stari gramofon s priključkom na radio zamijenio sam novim i snažnijim Suprafonovim sa samostalnim zvučnicima, i već sam godine 1967. u Črnomercu počeo voditi **Glazbenu slušaonicu s plesom**, jedan od doista rijetkih *disco-clubova* u to doba.

Krajem šezdesetih godina prošloga stoljeća jednom tjedno dragovoljno sam odlazio u Dječji dom u ulici I. G. Kovačića te svirajući i pjevajući uz harmoniku zabavljao djecu koja su tamo živjela, poučavao ih pjevati te im pomagao u svladavanju nastavne građe glazbenoga odgoja. Zajedno smo osmisili i uvježbali i kratki **musical** prema tekstu njima zanimljive kaubojske balade nepoznatog mi autora i prilično vulgarnoga teksta: **Krčma starog Johnnyja**. Uz moje su sviranje svi pjevali, a pojedini su i glumili opjevane događaje. *Musical* smo javno izveli u Domu u okviru novogodišnjeg programa. Ipak, cijelo to vrijeme moje je školovanje bilo usmjereno na tehniku, a uz to sam i vrlo intenzivno trenirao biciklizam, sastavljao i rastavljaо bicikle i razne strojeve.

Radijski prijenos klavirskog koncerta Arthura Rubinstein-a iz HGZ-a vjerojatno je najvažniji događaj u mojoj životu. Sjećam se da je svirao Chopinovu *Polonezu u As-duru*, a ja, slušajući, nisam mogao suspregnuti suze. **Tu sam večer odlučio postati glazbenikom**. Nakon mnogo peripetija te završene srednjotehničke škole i nekoliko godina provedenih na studiju strojarstva, upisao sam se na Muzičku akademiju.

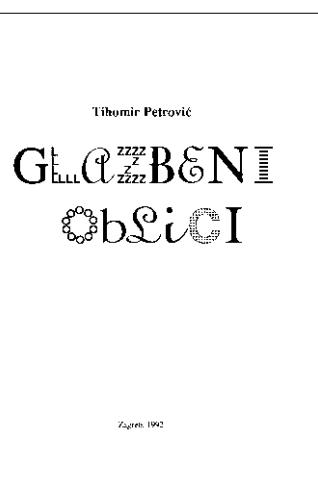
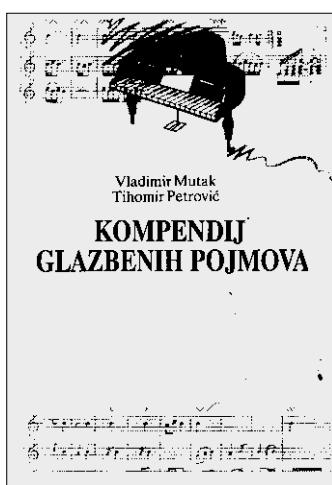
Uz studij posrećilo mi se ostvariti i djetinji san – valjda, ako nešto

doista jako želite... Bio je običaj da se u Zagrebu svaku večer u 9 sati oglasi zvono s kule Lotrščak; u davna je vremena to bio poziv građanima da uđu u okrilje zidina. Rado sam prihvatio taj posao, i – poput noćobdije koji bi svaku večer palio plinske lampe po Gornjem gradu – ja sam povlačio uže i zvonio barem cijelu minutu, gledajući u sat na Crkvu sv. Marka. Meni je to bio doista najromantičniji posao u životu, dok je mog psa Archibalda užasavalo silaženje po kružnim stepenicama. No, jedne je večeri pukao remen klatna, i klatno od pola metra duljine i dobroih dvadesetak kg ispaljeno je van iz tornja. Srećom, ne na terasu prepunu ljudi, nego na drugu stranu, na krov zgrade. Nakon tog je incidenta prekinuta tradicija, pa sam tako ja ispaо **zadnji zvonar kule Lotrščak**. Taj napraski prekid karijere zvonara potaknuo me da završim studij, i tako sam postao, ili, točnije rečeno, ostao, glazbeni učitelj.

Tijekom pedesetogodišnjega pedagoškog djelovanja i tridesetpetogodišnjega učiteljskog rada, prvo na Glazbenoj školi Blagoja Berse, a zatim na Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskoga u Zagrebu predavao sam sve teorijske predmete, vodio sam i Glazbeni vrtić i Početnički solfeggio, Povijest glazbe i Poznavanje glazbene literature, a poučavao sam i harmoniku. Prihvatio bih i zamjene za predavača Glazbene umjetnosti u gimnaziji, bio sam predavač glazbenoteorijskih predmeta na Seminaru za crkvene glazbenike u Pazinu i predavač harmonije u Subotnjoj školi za crkvene glazbenike na Institutu za crkvenu glazbu u Zagrebu, a povremeno bih o glazbenoj teoriji predavao polaznicima tečajeva za voditelje plesnih skupina i vrtičke tete. Uza sve postao sam i stalni predavač *solfeggia* i harmonije na zagrebačkoj Rock-akademiji.

Tijekom svih tih godina održao sam na tisuće sati instrukcija glazbe, što smatram najboljim načinom da se svlada učiteljski zanat. Instrukcije obično traže nesposobni, do kojih učitelj mora mukotrpo i na najrazličitije načine doprijeti, traže je lijeni, koje morate znati motivirati za učenje, ili ju traže oni posebno nadareni, koji vas iscrpe do krajnjih granica i koji ni s jednim odgovorom, primjerom i načinom rada nisu zadovoljni, jer im nijedan nije dovoljno brz i djelotvoran da utaže svoju glad za glazbenim znanjem pa ispada da se za njih morate i vi sami dodatno pripremati. No, radio sam sve što mi se ponudilo, jer sam vrlo brzo shvatio da od svojih učenika učim više no oni od mene!

Divna me anegdota vezuje za samoukog tamburaša, koji je došao k meni s molbom da ga muzički opismenim. Nakon godinu i pol dana prošli smo osnovnoškolsko gradivo solfeggia, a on je zatim zaželio naučiti i harmoniju i kontrapunkt. Išlo mu je odlično i ubrzo je počeo uz redovne zadaće donositi i troglasne aranžmane skladbi iz svatovskoga repertoara. Ja bih s njim prodiskutirao i popravio nekoliko takvih aranžmana na sat, a on bi uredno sat platio 10 DM. Jednom sam ga upitao što će mu ti aranžmani. "A, profesore, ja to prodajem dečkima koji sviraju svadbe, svaki aranžman po 100 maraka. **Znate, znanje je skupo.**" Nakon prvog šoka, gotovo sam se raspuknuo od pravoga učiteljskog ponosa: "**Da sam dečku kruh u ruke!**" Ovaj se sjajan mladić kasnije



upisao na Muzičku akademiju i danas je vrlo sposoban učitelj glazbe. Sličnih anegdota imam za podeblju knjigu, koju moram napisati...

... No, prvo ste napisali nekoliko stručnih radova. Što Vas je potaknulo da počnete pisati i objavljivati knjige?

Potaknula me **odgovornost za učiteljski poziv**. U jesen godine 1977. počeo sam predavati na GŠ Vatroslava Lisinskog u Zagrebu i našao se u nevolji. Znao sam **ŠTO**, ali gotovo da nisam znao **KAKO PREDAVATI**. Na proslavi Dana Škole, u veljači 1978, među uzvaničima bio je i profesor Natko Devčić. Izdvojivši se iz društva bučnih kolega i kolega, mirno je povlačio dimove iz lule, sjedeći na klupi ispred sobe broj 1. Odzdravivši na moj pozdrav upitao me: "Kako ste, kolega?" Prepun strahopštovanja odgovorio sam: "Dobro, profesore, samo se teško snalazim u predavanju harmonije. Vaša knjiga, kao i Lhotkina, srednjoškolcima je suviše složena, a zadaci iz vaše knjige nerješivi. Lhotkini su zadaci prikladniji, ali ih je pre malo, a tekst opet valja pojednostaviti i prilagoditi te izdiktirati đacima. Hoćete li Vi, profesore, napisati i Harmoniju za srednjoškolce?" Premjestivši lulu iz jednog kraja u drugi, odgovorio je: "**Neću, kolega, napišite si sami.**"

Godinama mi je taj lakonski odgovor (kao, uostalom, i mnoge druge rečenice profesora Devčića upijene tijekom studija) "zvonio" u glavi. Nakon početnog očajanja što "ništa ne znam ni dobro izgovoriti, a kamoli napisati", odlučio sam ipak krenuti po redu. Udržao sam snagu s prijateljem i kolegom Vladimirom Mutakom te smo zajedno sastavili **Kompendij glazbenih pojmoveva**, kao pokušaj da skupimo na jedno mjesto znanje potrebno da bi se harmonija ili bilo što drugo od glazbene teorije uopće moglo razumjeti. Već početkom osamdesetih, prve verzije **Kompendija** u obliku fotokopija počele su kolati među učenicima i kolegama. **Kompendij glazbenih pojmoveva** bio je završen sredinom osamdesetih.

Odležavši nekoliko godina u ladicama savjetnika za glazbu u ondašnjem ustroju prosvjetnih vlasti (jednom se tekst čak izgubio, ali je kasnije, pronaden), **Kompendij** je konačno tiskan travnja 1991., u vlastitoj nakladi autora, što je u to doba bilo nešto sasvim novo. Mnoštvo pogrešaka u knjizi, radi amaterskog pristupa korekciji teksta (vlastite greške, naravno, najteže je zamijetiti), nije moglo umanjiti radost radi završenog posla. Ipak, uz radost je išla i velika zebnja zbog rizika vlastite naklade. No, **Kompendij** je brzo našao svoju publiku, a autorima je najveća (i jedina) korist bila stečeno iskustvo.

Zatim je počeo Domovinski rat. U danima ratom pretvorenih u neradne, između *Vijesti, Dnevnika i Slikom na sliku*, pišem **Glazbene oblike** (tiskano u svibnju 1992) te (konačno!) **Glazbenu harmoniju**, ali samo dijatoniku (tiskano u kolovozu 1992). Skroman izgled i oprema priručnika (A5 format, 64 stranice vrlo sitnih slova) dovode u nedoumici oko naziva toga što to zapravo jest ("brošura", "priručnik", "knjižica"?), no moja upornost, tvrdoglavost (ili, naprsto, skribomanija, kako

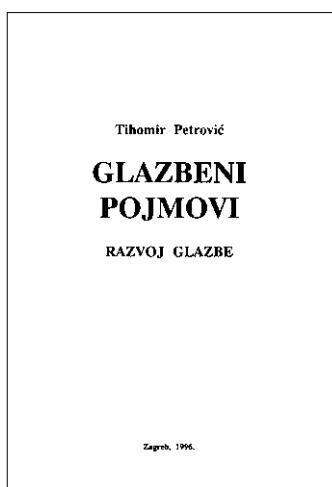
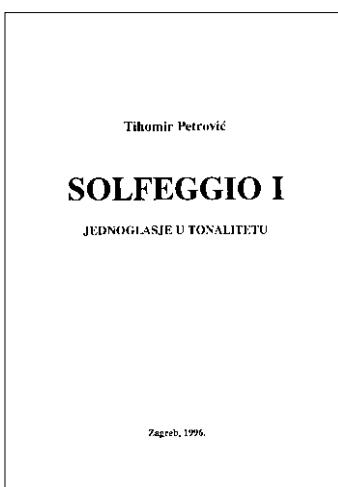
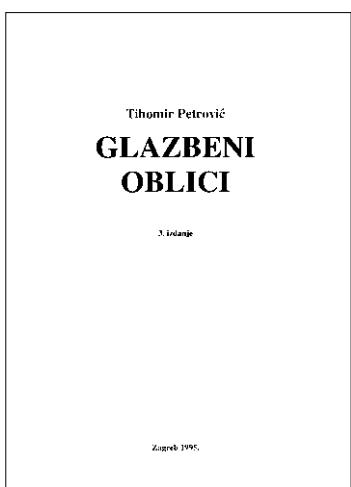
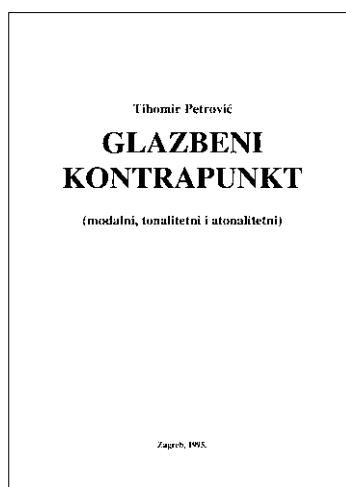
će to s velikim zadovoljstvom opisati mnogi kolege) uz potporu malobrojnih urodila je plodom. Godine 1994. zgotovio sam i **Kontrapunkt**, koji je s vremenom postao **Glazbeni kontrapunkt**, a zatim su tiskani **Glazbeni pojmovi** (obnovljeno, popravljeno i dopunjeno izdanje *Kompendija*), čime je bio završen osobni projekt izrade serije priručnika za nastavu glazbene teorije u srednjoj glazbenoj školi.

No, te priručnike nisam napisao stoga što mi "slova sama silaze s pera" ili zato što nisam znao što bih s vremenom. U nas satnica srednjoškolskog nastavnika, nažalost, ne predviđa takvo što. S druge strane, mnogi, čija je obveza bila da to učine kao sveučilišni profesori, nisu nikada za to smogli ni snage, ni vremena ili nečega trećeg. Moji su priručnici "krvavo istisnuti" i svaki je od njih nemjerljiv vremenski i materijalni ulog. Vrijeme utrošeno na njih najčešće je bilo ukradeno od sna ili bavljenja vlastitom djecom. Ovakva svjesna žrtva potiče emocije, i moram priznati da zaista jako volim svoje priručnike, što za posljedicu ima dvije stvari: velik broj darovanih primjeraka (jer i nisu napravljeni radi zarade – uostalom, ne znam nikoga tko se obogatio pišući knjige takva tipa) te posvetu, koju svaki priručnik nosi. Moj dio sudjelovanja u *Kompendiju glazbenih pojmoveva* i *Glazbena harmonija* posvećeni su profesoru Mati Lešćanu, kao znak moje beskrajne zahvalnosti za svu dobrotu koju sam od njega primio. Da kojim slučajem, upisavši 1970. uz studij strojarstva i teorijski odjel na GŠ Vatroslava Lisinskog, nisam dospio u njegovu klasu, danas bih bio inženjer strojarstva. Mati Lešćanu zahvaljujem svu radost života u glazbi. Nakon Rubinsteinove izvedbe Chopinove Poloneze u *As-duru* susret s Matom Lešćanom bio je drugi najvažniji događaj u mojoj životu. Mato me uveo u Bachov svijet. Iskreno mi je žao da radost svojih uspjeha nikad nisam uspio podijeliti s njime. Ove je godine dvadeseta obljetnica smrti Mate Lešćana. Od njega sam naučio da **učitelj ne predaje harmoniju, kontrapunkt ili zemljopis – ta čitali i diktirati gradivo može svatko!** – pravi učitelj predaje sebe. To je istodobno i najbolje što sam naučio od Mate Lešćana! On je iza sebe ostavio svijet ljepšim no što ga je zatekao, nadam se i ja makar malo uspjeti u tome.

Svojim sam priručnicima, zapravo, kupovao vrijeme da se napišu bolji. Nisam bio za bojišnicu, no svoj sam doprinos boljitu hrvatske države davao ne samo predanim radom u Školi, odgajajući, poučavajući i hrabreći djecu tadašnjih hrvatskih ratnika (zapravo, nitko i nikad nije vrednovao sav strah, koji smo mi, učitelji, upili od djece u to doba), nego i pišući priručnike za sve njih, jer se tada doista uočavao golemi manjak literature za glazbeno obrazovanje. No, ni novih ni boljih priručnika nikako nije bilo na vidiku, pa sam tražio načine da poboljšam svoje.

Kako su male knjige (A5 format) postale velike (B5 format)?

Prvo sam ispravljao pogreške iz izdanja u izdanje. Zatim sam potražio stručnu pomoć. Tražeći glazbenike koji bi htjeli aktivno pridonijeti



poboljšanju kvalitete mojih priručnika, obratio sam se Nikši Gligu. Sjećam se i danas našega prvoga radnog susreta, u predivnoj i nezaboravnoj kavani Corso. Kao komentar na *Glazbene pojmove* rekao je ovako: "Dragi kolega, ovo Vam ne valja baš ništa." No, prije nego sam uspio bilo što reći i umanjiti neugodu njegove izjave, nastavio je: "No, rado ču Vam, ako želite, pomoći da to popravite." Uz njega i mnogi drugi su se aktivnije uključili, shvativši da ja neću odustati, pa je onda bolje da mi pomognu. I tako je, prvenstveno uz pomoć i podršku Nikše Glige, mala serija postajala sve deblja – *Glazbeni pojmovi* postali su 1998. *Nauk o glazbi*, a 2001. objavljeno je novo izdanje harmonije, ovaj put dijatonika, kromatika i enharmonijske pojave, pod naslovom *Od Arca-delta do Tristanova akorda*. A zatim sam se odvažio i na veći format, a knjige su postale još stručnije, stručno točnije, terminološki dorađenije, a uz pomoć prof. Josipa Silića poboljšao sam i jasnoću formulacija. Ispalo je točno: Čovjek ništa ne može sam...

... Pa ste zato 1997. godine osnovali Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara?

Da, čini mi se da je ta inicijativa bitno pomaknula na bolje teorijsko glazbeno obrazovanje u nas i, uopće, recepciju rada svih koji se nazivaju teoretičarima. Okupljanjem u Društvo ohrabrene su mnoge vrijedne inicijative i potaknuto je mnogo korisnih događanja, upoznali smo se međusobno te kako se poučavanju glazbenoteorijskih sadržaja prilazi u svijetu. Sve što je Društvo učinilo i pokrenulo u ovih četrnaest godina postojanja ispunilo bi jedan cijeli časopis! No gotovo najvećim postignućem smatram to **što smo postali uzor**, i ubrzo su nastale slične udruge, jer su se mnogi instrumentalisti počeli okupljati na sličan način.

... No, niste samo teoretičar, vi ste i praktičar!

Da, uz glazbene priručnike, da sve ne ostane pusta teorija i mrtvo slovo na papiru, priredio sam i tri zbirke crkvenih popijevki, tiskanih u (vlastitoj) *Biblioteci Sveti Juraj* – u Jurjevskoj sam ulici na broju 51 proveo najljepše godine djetinjstva i mladosti, pa sam zagovor toga sveca iščekivao i dalje. (Doista, iskrene molitve uvijek budu uslišane, kao i ona sa zvonjavom; kasnije mi je supruga rodila sina Juraja, koji je pravi blagoslov.) Pjesmarice *Svim na zemlji, Uskršnju Isus doista i Zdravo, Djeko* doživjele su mnogobrojna izdanja, a po njima se sviralo i pjevalo čak i u *Scali*, što mi je, na moju beskrajnu radost, jednom spomenuo Berislav Šipuš. Pridonijele su i objavljuvanju opsežnije pjesmarice, koju sam sastavio kasnije, na poticaj fra Iva Perana.

Naime – i to je tako lijepa i nadasve poučna priča – te je tri pjesmarice moj dragi prijatelj, Amerikanac, darovao gospodri Tatjani Grgić, u Kaliforniji, čija fondacija podupire mnoga događanja po svijetu. Znaјuci da je hrvatskoga podrijetla, tim je darom nastojao pribaviti njezinu

naklonost u vezi nekoga svojeg traženja. Posrećilo mu se, kćer gospode Grgić i sama je glazbenica, čembalistica, pa su pjesmarice dočekane s velikom radošću. Moj je prijatelj ostvario svoje ciljeve, no ne samo to. Gospoda Grgić ga je upitala: "A tko je taj Tihomir Petrović...". Pri sljedećem njezinom dolasku u domovinu upoznali smo se, zatim sam joj iznio projekt objavljuvanja pjesmarice *Hrvatske crkvene popijevke*, i to je uz njezinu potporu uspjelo, na golemu radost sviju. Čini se sasvim točnom tvrdnja da **jedan zamah leptirovih krila može promijeniti mnogo toga...**

A tu su i mnogobrojne popijevke za djecu, skladane za Maju, Juraja i druge moje učenike. Na temelju meni jako dragih, *Ekolog i Moja Hrvatska*, netko je drugi skladao špicu Hrvatske turističke promidžbe (*Lijepa moja Hrvatska...*). Ipak, u svima se, kao i u aranžmanima crkvenih popijevki, jasno osjeća **moja najveća ljubav: harmonija...**

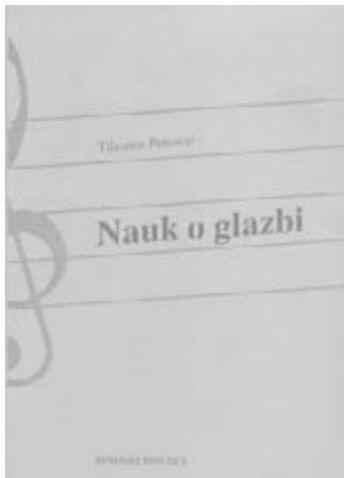
... Vi, profesore, doista volite hamoniju?

Da. Baš tako. Ja volim harmoniju. Kad čujem lijep akord svaka se moja stanica posebno veseli, baš kao i kad začujem lijep spoj dvaju akorda... i mene to samoga uvijek iznova iznenadi. Jednostavno, napuljski mi se sekstakord nikad ne može "popeti na žive". Volum slušati akorde, svirati ih, pričati o njima, povezivati preko akorda razna djela...

... Tako je zamišljena Radionica utorkom, zar ne?

Da. Paralelno s obraćanjem glazbenim profesionalcima, i sadašnjim i budućim, **Društvo se brine i za poboljšanje recepcije teorije glazbe na širem planu**, poučavanjem publike željne spoznaja s područja teorije glazbe. U tom je smislu 2005. u suradnji s Hrvatskim glazbenim zavodom pokrenut ciklus predavanja naziva *Radionica utorkom*.

Riječ je popularnim predavanjima s temama iz svih područja teorije glazbe. Osnovna je ideja bila pokazati spoj teorije i prakse, pa je svakog predavanja uključivalo analizu glazbenih primjera. Novost su bili primjeri iz popularne glazbe, u svakom predavanju vješto sjedinjeni s primjerima iz klasičnoga repertoara. Najslađe mi je glazbena djela, **neusporediva ni po čemu drugome**, usporediti na temelju harmonijskih progresija, i pokazati kako funkcioniра harmonijski sustav. Jedno od dojmljivijih je predavanja toga tipa bilo ono gdje se Lisztovе *Ljubavne snove* uspoređuju s Hendrixovom skladbom *Hey Joe*, ili kad sam po-



vezao Prestonovu skladbu *You Are So Beautiful* sa završnim koralom iz Bachove *Muke po Ivanu*... S tih predavanja svi odu zadovoljni. Oni koji dolaze radi *You Are So Beautiful* odu žurno, da doma dalje slušaju Bacha, a oni koji dođu zbog Bacha odu bez grinje savjesti, jer ionako slušaju *You Are So Beautiful*, a sada znaju da je to radi harmonije...

No, *Radionica utorkom* značajna je još zbog jedne stvari. Dana 16. veljače 2011. godine, ta je suvremena neformalna višegodišnja obrazovna inicijativa Hrvatskoga glazbenoga zavoda i Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara doveća do osnutka nove obrazovne inicijative u nas, a to je **ŠKOLA TEORIJE GLAZBE** (v. oglas na str. 17).

... A volite i Kraš napolitanke?

Zar se to vidi? (smijeh). Kraš napolitanke su "zakon". Nisu pretjerano slatke, s dovoljno čokolade, i tijesta, i nisu pretjerano skupe, taman da ostvare svrhu radi koje su zapravo i bile uvijek u mojoj ormari: da "podignu" učenike koji iscrpljeni jednom školom dolaze bez pravoga rukča (a često i bez ikakvoga) u glazbenu, oko pola tri, i odmah "budu izloženi" nastavi harmonije ili polifonije. Uz napolitanke sve odmah postaje lakše, a i slade. No, moram to ipak istaknuti; ima i nešto bolje od Kraš napolitanki. **To su Kraš napolitanke oblivious čokoladom!**

Što predajete na Rock-akademiji?

Isto što i u Lisinskom. Samo, u Lisinskom krećem od Bacha prema Beatlesima, a na Rock-akademiji krećem od Beatlesa i idem prema Bachu. **No bez Bacha i Beatlesa bilo bi mi jako, jako teško!**

Profesore, bila sam vaša učenica, i volim slušati vaša predavanja, jer, ne samo da su poučna, nego su i tako zabavna...

Mislim da se nešto tako mučno i suhoparno kao što je teorija glazbe (baš kao i svaka druga teorija) mora malo "začiniti" neformalnim komentarima i duhovitim dosjetjkama. Tako je lakše i predavati i slušati. Poznato je da su formalne metode predavanja ionako sasvim nadiđene u cijelome svijetu, pa se – ako sam napredovao prema kakvom zanimljivijem obliku predavanja – veselim to znati. Doista, sve može biti mnogo manje mučno no što jest, čak i sviranje partitura (smijeh).

Što sada spremate?

Spremam se, kao prvo, obnoviti zalihi napolitanki (smijeh), bez toga nema uspješne nastave. A zatim se spremam objaviti i priručnik za solfeggio, na tragu poučne priče *Maja, Juraj i zlatna ribica* – i veselim se prisjećati djetinjstva svoje djece, Maje i Juraja, koji su, naročito Maja, bili inspiracija za sve tamo opisano, pri čemu je mnogo toga i

Škola teorije glazbe

Škola teorije glazbe namijenjena je svima punoljetnim koji se žele glazbeno opismeniti i steći temeljna znanja o glazbi, bez obzira na dob, naobrazbu i profesiju.

Škola teorije glazbe ima **3 stupnja**. To su početni, napredni i završni stupanj, svaki predviđen kroz 12 dvosatnih termina, dakle kao tromjesečni ciklus.

Program Škole teorije glazbe temelji se na programu teorijskih glazbenih predmeta u osnovnoj glazbenoj školi (I. stupanj) i srednjoj glazbenoj školi (II. i III. stupanj), ali se oživotvoruje uz veću zastupljenost suvremene glazbe i korelaciju između područja.

Polaznici bez glazbenoga predznanja upisuju se u početni stupanj, a ostali se upisuju u napredni ili završni stupanj, ovisno o svojem predznanju, i u dogovoru s predavačem. Umiće sviranja kojega glazbala nije uvjet za upis, ali je poželjno.

I. stupanj – Početni

Čitanje i pisanje nota, metrika i ritmika, intervali, ljestvice, akordi (trozvuci, dominantni četveozvuk), osnove oblikovanja.

12 predavanja po 1.30h (2x 45 min.) – **cijena: 1.200 kuna**

II. stupanj – Napredni

Osnove harmonije: dijatonika, kromatike i enharmonijske pojave

12 predavanja po 2h (2 x 60 min.) – **cijena: 1.600 kuna**

III. stupanj – Završni

Polifoni slog i osnove kontrapunkta: kontrapunkt Palestrinina stila, instrumentalni kontrapunkt (kontrapunkt Bachova stila), kontrapunkt u klasicu i romantiku, dvanaesttonska tehnika skladanja, kontrapunkt u popularnoj glazbi

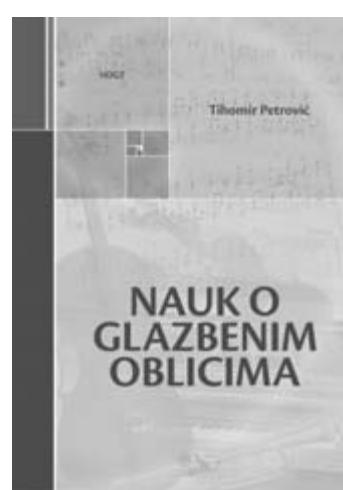
12 predavanja po 2h (2 x 60 minuta) – **cijena: 1.600 kuna**

Osnivač Škole i predavač je Tihomir Petrović, prof. savjetnik.

Nastava se za svaki stupanj održava jednom tjedno, u Zagrebu. **Adresa održavanja nastave objavit će se naknadno, jer ovisi o broju upisanih.**

Novi nastavni ciklus počinje između 12. i 18. rujna, **srijedom, petkom i subotom, u dogovoru s polaznicima.**

**Sve obavijesti o Školi daje Tihomir Petrović,
099 853 88 39, tihomir.petrovic@inet.hr**



stvarna povijest moje obitelji. Pokušat ću baš tu priču doraditi prema onome što zapravo jest – udžbenik za najmlađe. Ohrabrio me na to jedan od mojih davnjašnjih učenika, danas i sam odličan učitelj teorije, došavši mi s pitanjem: "Profesore (danasm me učenici zovu 'učitelju', što je jedna od najljepših riječi u našem jeziku i jedina prikladna), kako to da smo mi sve znali, a ništa nismo učili..." Odgovor je vrlo jednostavan: To je bilo zato, jer nisu uopće imali osjećaj da nešto uče, oni su samo slušali i pjevali te čitali kod kuće kako lijepu i zanimljivu priču o jednoj djevojčici, jednom dječaku, zlatnoj ribici, moru, školjkama... , kao da se nisu ni vratili s mora... (zato je priča i smještena u "morski" ambijent; mnogim je učenicima ta priča, zapravo, nastavak ljetovanja). Zatim, obnovu čeka i davno objavljena zbirka *Solfeggio I – Jednoglasje u tonalitetu*, priređena za učenike na Rock-akademiji... ima toga!

A onda, ako se i dalje ne pojave bolji srednjoškolski priručnici od mojih (smijeh), opet ću svoje malo preuređiti i ponovo podići na višu razinu. A, ako se i pojave bolji, to će me samo stimulirati da se još i više potrudim, **nisam još ni približno napisao sve kako sam doista htio**, pa ću opet objaviti koje novo izdanje, kao prvo harmonije. I tako u krug, dok me ima. A zatim ću, dogodine, **prirediti ČETRNAESTI broj časopisa Theoria**; mislim da svi znaju o čemu pričam...

Da, prijevod Prautzschove knjige *Ovime stupam pred prijestolje tvoje...* potaknuo je veliku promjenu u recepciji Bachove glazbe i Bacha u nas. Poslije one sasvim romantizirane predodžbe iz *Malog ljetopisa...* ovo je neki drugi Bach...

Istina je, s Prautzschovom smo knjigom i svi, koji smo u njoj sudjelovali, napredovali i promijenili se. Ne samo da smo počeli razmišljati o Bachu na drugi način te prihvatali *Gegen-* (protu-akord, protu-tema...) i još neke terminološke novine, nego se dogodilo i nešto mnogo, mnogo važnije. Zapanjujuće je bilo čitati da se Bach, zamišljajući svoj dolaza-

ka pred Božje prijestolje sa stotinom odabranih stavaka svojih djela na rukama, i svjedočeći Krista cijelim bićem i životom, još uvijek pita na koju će stranu; "gore" ili "dolje"? Kad sam se s time suočavao tijekom gotovo dvije godine, koliko je trajalo uređivanje prijevoda te sasvim posebne knjige, nisam mogao ne se zapitati: A s čime ću ja stići, tj. što ja ostavljam za sobom?

... Odgovor na to pitanje ćut ćete od učenika koje ste poučavali. Nije moguće do svakoga doprijeti, ali nas kojima ste promijenili život popriličan je broj – ne znam sjećate li se – na Vaš sam savjet nakon završene srednje glazbene škole upisala studij teorije (1.b odsjek) na Muzičkoj akademiji? Kakav je osjećaj vidjeti lica svojih nekadašnjih učenika, a sada kolega, u publici i na pozornicama koncertnih dvorana, u školi, na stručnim skupovima?

Uvijek je radost vidjeti svoje učenike, bilo kada i bilo gdje. Vidjeti vas u publici i mene i vas vraća u neko davno doba, i to je uvijek radost. Vidjeti vas na pozornicama posebna je radost; ukratko, moja je želja vidjeti vas ispred sebe, na boljem i višem mjestu i poziciji. Jer, to znači da sam doista uspio! **Evo, i ti, ne samo da si postala moja kolegica, nego si sada moja pročelnica** (smijeh).

Profesore, čestitam vam 20. obljetnicu objavljivanja prvog naslova - Kompendija glazbenih pojmova, 60. rođendan, i pedesetak godina poučavanja, tj. pedagoškog rada! Želim vam još mnogo novih izdanja knjiga i članaka, mnogo uspješnih predavanja, mnogo novih učenika, i mnogo, mnogo užitka u lijepim harmonijskim spojevima.

Hvala!

"Nedostajuća karika"

Tihomir Petrović

U članku *Grafički prikaz odnosa akorda*, *Theoria* br. 11, rujan 2009., str. 14-17, rastumačio sam **Paletu akorda**, kojom se već godinama služim u nastavi harmonije i na svim predavanjima vezanim uz harmoniju, počevši od onoga prvoga: *Što je, kako nastaje i čemu služi teorija glazbe?* održanoga 25. listopada 2005. u GŠ Vatroslava Lisinskog u Zagrebu, nadalje. Pritom se uvijek našlo mjesta za spomen skladbe F. Liszta *Ljubavni snovi*, u kojoj su akordi, poslije toničkoga, uzorno nanizani po silaznom kvintnom krugu (autentičnoj kvintoj srodnosti, uljevo): I – III (4D, D/D/D/D ili D/VI) – VI (3D, D/D/D ili D/II) – II (2D, D/D ili D/V) – V (D/T ili D/I, što se u pravilu označava samo **D**) – I.

Iako se vrlo često u djelima nizanje akorda na isti način nastavlja i dalje uljevo, rijetko se nađe djelo u kojem je odraz na početni akord progresije još za jedan korak dalje udesno, dakle **na VII7**, na akord koji ima funkciju dominante dominante (od) dominante dominantine dominante ili **5D** – D/D/D/D/D. Baš na takvu mi je skladbu sasvim slučajno skrenuta pozornost, pa je – uz posebnu zahvalu dragoj i zainteresiranoj posiljateljici linka – želim obznaniti i svima drugima.

U skladbi se uzorno niže šest akorda nanizanih po autentičnoj kvintnoj srodnosti, pri čemu je svaki dominanta sljedećem, od VII7 sve do I. Riječ je o skladbi **Mr. Sandman**, a spomenuta se progresija

ćuje u prvoj rečenici skladbe, kao i pri svakom njezinom ponavljanju.

Skladbu je napisao američki skladatelj Pat Ballard (Francis Drake Ballard, 1899-1960). Prvi je put objavljena godine 1954. u izvedbi vokalne skupine **The Chordettes**, a zatim su je snimali gotovo svi, od početno poznatijega ženskog vokalnog sastava **The Andrews Sisters**, pa sve do danas popularne skupine **The Puppini Sisters**, koja je skladbu snimila sredinom prošlog desetljeća, pedesetak godina nakon prve izvedbe.

Skladba ima i odličan uvod izgrađen rastavljanjem akorda (I7 – vi6/5 – ii7 – V, što postaje melodijski niz: 1, 3, 5, 7, 6, 5, 3, 1, 2, 4, 6, 8, 7 stupanj ljestvice – evo i zornoga razloga zašto preporučujem akorde kao stupnjeve tonaliteta pisati rimskim, a stupnjeve ljestvice arapskim brojkama), a pri ponavljanju te progresije uz V počinje pjev.

Potražite skladbu na internetu pa u čudesnim akordima uživajte i vi!
<http://www.youtube.com/watch?v=v8V-E9cLfMT8&feature=related>

Mr. Sandman, bring me a dream, make him the cutest that I've ever seen.
G Cmaj7 H7 E7 A7+5
V | I7 (T) | VII7 (D/III, 5D) | III7 (D/VI, 4D) | VI7+5 (D/II, 3D) |

Give him two lips like roses in clover, then tell him that his lonesome nights are over.
D7 G7 C A♭7 G
II7 (D/D, 2D) | V7 (D) | I (T) | VI7 (D/D), V (D) |



HRBA
HRVATSKI BAROKNI ANSAMBL

Izvorni užitak

SEZONA 2011./2012.

ŠEST KONCERTATA U PRETPLATI U HRVATSKOM GLAZBENOM ZAVODU

9. 10. 2011.

Ora et labora

Saša Britvić; dirigent, Komorni zbor
Ivan Filipović; C.A. Nagli

13. 11. 2011.

Hervé Niquet

Hervé Niquet; dirigent, (Francuska);
*Boismortier, Campra, Louis Le
Prince, Haydn*

11. 12. 2011.

Jaap ter Linden

Jaap ter Linden; dirigent,
violončelo, viola da gamba,
(Nizozemska); *Telemann, Muffat,
Boccherini, C.P.E. Bach, Vivaldi*

8. 1. 2012.

Arcangelo Corelli

Laura Vadjon; umjetničko vodstvo,
violina; *Corelli*

11. 3. 2012.

Enrico Onofri

Enrico Onofri; dirigent, violina,
(Italija); *Castello, Legrenzi, Vivaldi*

20. 5. 2012.

Across the divide

Catherine Mackintosh; umjetničko
vodstvo, violina, (Velika Britanija)
Handel, C.P.E. Bach, Mozart

Preplate možete nabaviti:

na blagajni Hrvatskog glazbenog zavoda,
Gundulićeva 6, tel. 099/3195 429
16.05. - 30.06. 2011. i 5.9. - 16.10.2011.
radnim danom od 10 - 13 sati

na blagajni Koncertne dvorane „V.
Lisinski“,

Trg S. Radica 4, tel. 6121 166 i 6121 167,
16.05. - 15.07.2011. i 1.9. - 16.10.2011.
radnim danom od 9-20 sati, subotom 9-14 sati
preko interneta, od 16.05.2011., posjetom
stranicama: www.hrba.hr ili www.ulaznice.hr

Cijena preplate je 380 kuna.

Dosadašnji preplaćnici, umirovljenici, studenti,
daci: 300 kuna.

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.

KUPON



HRBA
HRVATSKI BAROKNI ANSAMBL

HRBA i *Theoria* omogućuju
vam autentični barokni užitak

SEZONA 2011./12.

6 KONCERTATA

uz 20% popusta
na cijenu preplate!

Glazba – Putovanje među tonovima – Pitanja

Hari Zlodre

Dragi moj prijatelju,

već duže vrijeme mislim odgovoriti na neka pitanja koja mi tek planiraš postaviti, a nikako da nađeš vremena, pa ti ovim putem odgovaram, tako da budeš siguran što ćeš me pitati.

Naime, radi se o glazbi koja ne bi imala svrhe da nema nas, ljudi; a opet, zašto je ponekad tako daleko od nas? Tko je to udaljava? Sigurno je bila već negdje prije spremljena i rezervirana za nas; stajala je i čekala da se dovoljno razvijemo da bi je mogli otkriti.

Razmisli ponekad o tome kad izvodiš neku kompoziciju i osjećaš da nisi svoj i da glazba izmiče, jer, često mi se tužiš na tu pojavu, a ja te uvjeravam da je glazba kao "veliki prasak" koji čeka da ga aktiviraš i da sam postaneš ona; prasak recimo, napredovanja... prasak razvoja... prasak više razine... prasak samospoznaje.

Većina ljudi ovdje misli da se radi o Bachu, Mozartu ili Chopinu, ili Stravinskom, ali oni su odavno riješili svoje probleme; oni su ostavili svoje zapise, a njihova osobna glazba je sa njima završila, **njihov stil** je završio, to je ono što neki krivo shvaćaju, a nama ostaje **naša glazba**.

Ovdje se radi o nama tj. tebi, zvuku i vremenu. Vi troje, u idealnom smislu, postajete jedno! Zar te ovo ne podsjeća na neke slične, prekrasne priče o **trojstvu**?

Želim ti reći; glazba ima poslanje ili, ako hoćeš, glazba ima zadatak. Ti si njen zadatak. Ona ima vrijeme kao sredstvo i tebe. Ako nema tebe, nema ni glazbe. Naime, ona nema što raditi. Glazba bez tebe ne postoji, kao što ne postoji religija bez čovjeka. **Vrijeme samo prolazi**.

Jesi li samo promislio koliko u ovom trenutku ima glazbenika koji vježbaju i vježbaju, a istovremeno guraju glazbu od sebe, guraju zvuk od sebe, guraju vrijeme od sebe i na kraju, sami prestaju biti ono zbog čega vježbaju? Srećom, glazba ima vrijeme, a ima i vremena. Ona je naša mogućnost koja, ako je ne iskoristimo, odlazi nazad u svoju pećinu na čekanje iduće, bolje prilike.

Postoji jedna riječ koja je jako važna za glazbu i sad je ovdje izgovaram: **energija!** **Glazba je u energiji**. Energiji prenošenja jednog tona na drugi. Krivo mislimo kad kažemo da je glazba u tonovima. **Glazba nije u tonovima!** Ona se nalazi u onom prekrasnom prostoru među njima. Tonovi su samo vektori ili naznake pravca; **pravci energije**, glazba nastaje u **putovanju** među njima. Za to putovanje potrebna je energija koja je ponekad zgušnuta, a ponekad razrijeđena; putovanjem od jednog tona ka drugom nastaje glazba. Nastaje izraz. Nastaje dojam. Nastaje poruka. Nastaje govor, komunikacija. Ponovo nastajemo **mi!** Što je umjetnost, nego svaki put ponovno **stvaranje nas samih**, uz tu privilegiju da mi sami promatramo taj čin i stvaramo uvjete za njega?

Pogledaj početak "Izoldine smrti": *es – as – as – g*; četiri tona ili čista kvarta na više, repeticija istog tona i, napisljetu, mala sekunda na niže; jedno malo putovanje koje podsjeća na život: **rođenje – sredina – smrt!** Ali, zar nije upravo obratno!? Zar nije život upravo sve ono između tih točaka, **zar nije život u putovanju?**

I sada ovdje, ja tebi postavljam jedno pitanje: A što ako ova četiri tona ja tako dobro približim i spojim; tako dobro izvažem energiju među njima i u cijelom tom putovanju ne poremetim vrijeme na koje sam vezan... postaju li ta četiri tona, u idealnom smislu, **jedan jedini!**?

Postaje li taj, jedan jedini ton, slika mene, slika onog koji ga izvodi?... od početne energije putovanja, zvuka, vremena i napisljetu, mene koji se vidim u ogledalu?

Ako sam iskren, opušten, miran; ako sam "kao kod kuće" kad sam u glazbi; ako sam, da tako kažem, ispunio neke "uvjete" za to, onda će se vjerojatno, putem glazbe, jednog dana ugledati u zrcalu.

Svaka je izvedba, gledajući ovom logikom, ponovno stvaranje; svaki je notni zapis, u stvari, samo alat kojim mi sebe dovodimo na nove razine, u nove titraje, u samospoznaju. Kako skratiti put prema tome, kako olakšati sam sebi stvari, kako početi živjeti ovu priču, kako vježbati, kako se okrenuti baš prema cilju, kako se osjećati "kao kod kuće"?

Što znači izvoditi Mozarta? Ima li više njega u nekoj izvedbi njegovih djela, ili nas? Tko tu koga predstavlja? Mi Mozarta ili on nas? Nije li on sebe dovoljno predstavio dok je bio živ?

Zamislis samo koliko mi moramo dobro poznavati Mozarta, da bi u izvedbi njegovog djela, mi realizirali sebe, ili, da bi on zazvučao kroz nas, ili još bolje: da **mi zvučimo kroz Mozarta!**

Pogledaj, prijatelju, koliko pitanja, a obećao sam ti samo jedno. U tome je tajna glazbe; većina glazbenika savršeno zna odgovore, a malo ih zna postaviti pravo pitanje. Postavljanje pravog pitanja je, u stvari, pristajanje na uviјek, **novi početak**; u tome pristajanju je tajna. Tajna je u uviјek novom počinjanju. Pitanja su jednostavna i uviјek **ista!**

Evo jednoga prekrasnog pitanja: **Jesi li siguran da peta, ili deveta, ili bilo koja simfonija, etida, nocturno, balada, suita, pjesma, opera, počinje u svom prvom taktu? Možda počinje puno prije tog takta!?** **Jesi li siguran da završava tamo gdje su narisane posljednje dvije crte, ili traje i puno nakon toga? Što je sa predudarom u tom slučaju? Nije li sada puno lakše promišljati o njemu? Što je sa krajem? Što je sa oblikom? Što je sa poimanjem djela? Što je sa tempom?**

Evo još jednoga prekrasnog pitanja: **Što je sa pjevačima, klaviristima, flautistima, violinistima, trubačima, kompozitorima, aranžerima, dirigentima u tom slučaju ako je ova umjetnost koju poznajemo, samo djelić, samo fragment trenutno uhvaćen i zapisan beskonačne, kozmičke i vječno trajne glazbe?** Nije li, u tom slučaju, naš posao lakši, shvatljiviji, prirodniji, lakše rješiv, bliži? Posao u tom slučaju zaista postaje **umjetnost**.

Glazba je, kao i svaka umjetnost, ako baš hoćeš: **putovanje i neodgovoren pitanje u kojem se naziremo mi sami!**

Evo još jedna riječ koja, čini mi se, svih jako zanima: **tehnika!** Ovdje se obično svi oznoje, ali zaista, nemaju razloga: **tehnika se razvija potrebom!** Ako imaš potrebu biti opušten, razvit ćeš nesvjesno tehniku za svoje opuštanje. Ako imaš potrebu povezati dva tona **putovanjem među njima**, savladati djelo ispunjavajući prostor i vrijeme energijom, onda ćeš prizvati tehniku sebi, i da ne promisliš na nju.

Vjeruj mi, nepalski mudraci to vrlo dobro znaju: **ne vježba se tehniku; vježba se i proširuje potreba za nečim višim. Tehnika dolazi nepozvana i postaje tvoje vlasništvo.** Svatko od nas ima neku svoju tehniku prizvanu zbog neke svoje potrebe, a oni koji nemaju potrebu, vježbaju (jadni) tehniku, oni nisu "**u tome**", na žalost. Ali, što je najgorje, oni su napravili čitave škole temeljene na tehnicici; i nikako da shvate, da je **tehnika posljedica više potrebe, a ne uzrok umjetnosti.**

Postavljam još jedno pitanje; što je to: **stil!**? Zna li uopće netko što je to stilska izvedba, a što je to ne-stilska izvedba? U kojem slučaju stil određuje promašenost neke izvedbe ili njenu uspješnost? Što je sa pravom (genijalnom) glazbom kao umjetnošću; je li ona stvarana za pedesetak ili osamdesetak godina nekog stila, ili je stvarana za sva vremena iz kojih je i došla do nas?

Što stil ima s tim? Kako u stvaranju, tako i u izvedbi!? Zar nije stil samo **odijelo** u kojem je netko izašao pred nas, odijelo koje može biti i drugačije? Zar nama nije jedino važna i najvažnija ispunjenost i sadržaj onog tko to odijelo nosi? Mjerimo li ga po odijelu, ili po njemu samom? Stil je čista, prirodna **nužnost**, stil je **pakiranje**. U velikoj izvedbi velikog djela, stil je ono zadnje što čujemo. Stil je kao i **orkestracija**.

Orkestracija je dobra onda kad nam dopušta da čujemo glazbu, najbolja orkestracija je ona koju ne primjećujemo. Kad orkestracija smeta glazbi, kad čujemo samo nju, onda je netko nešto pogriješio.

Na žalost, i tu su glazbenici u prošlim ali bližim vremenima, bježeći od sebe i ne priznavajući vlastite slabosti, razvili čitave ustanove koje se bave tehnikama u glazbi i ostalim disciplinama koje spadaju u grupu **posljedica**, valjda misleći da će tako doprijeti do onog bitnog, umjesto da se bave **uzrocima** koji omogućavaju događanje glazbe, stvaranje i izvedbe.

Sad se vjerojatno pitaš: **što ja želim s tobom**, nakon svega ovog? Želim ti, kao i sebi:

*Da glazba bude tvoj dom u kojem nema neželjenih ukućana.
Da glazba bude tvoj mir.
Da glazba budeš ti, ali onaj bolji.
Da glazba budeš tvoj siguran bijeg sebi.
Da glazba bude zemlja u koju si doveo sam sebe za ruku, smješeći se.
Da glazba bude tvoj zanat i majstorstvo.
Da glazba bude tvoja ugoda.
Da glazba bude tvoja mudrost.*

Želim da me napokon pitaš neke stvari, a ne samo da vježbaš etide. Želim da sam pronalaziš svoje osobne puteve među tonovima, među harmonijama, tempima, dinamikama; da tamo između dva predznaka ugledaš sebe i pohitaš za sobom. Želim da kao zrak koji udišeš, da udišeš i potrebu za takvom glazbom, glazbom koja je ispresijecana tobom.

Nemoj podizati utege i tješiti se da si glazbenik, podiži sebe glazbom i poklanjam se publici na izvedbama, stalno dok sviraš – poklanjam sebe, a ne samo u aplauzu. Poklon ne znači ništa, poklanjanje je važno. Kad vježbaš, vježbaj ono što ćeš izvoditi. Na tome prizivaj tehniku, intonaciju, snagu, usklađenost, uigranost, virtuoznost i sve one ostale **zanatske discipline**. Vježbaj uvijek sa **potrebom i prisutnošću**. Vremenom neka vježba postane izvedba, neka vremenom postanu jedno: **trajni izraz**.

Eto dragi moj prijatelju, ja sam puno pitao i ponešto malo odgovara, i vjeruj mi, uvijek isto; uvijek kao malo dijete ponovo se radujući istoj igrački. Možda je u tome svrha?

Piši ponekad.

S poštovanjem!
Hari Zlodre

Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara ima još jednog počasnog člana. To je prof. mr. art. **Miroslav Martinjak**

Miroslav Martinjak rodio se 4. kolovoza 1951. godine u Voći Gornjoj (Varaždinska županija) od oca Franje i majke Silvije rođene Hohnjec. Osmogodišnju školu završio je u rodnom mjestu, a srednju na Interdijecezanskoj vjerskoj školi u Zagrebu na Šlati. Godine 1970. upisuje se na Katolički bogoslovni fakultet koji završava 1976. godine. Paralelno pohađa Institut za crkvenu glazbu pri Katoličkom bogoslovnom fakultetu. Zaređen je za prezbitera 1976. godine, a zatim imenovan kapelanom u Samoboru. Nakon dvije godine pastoralne službe odlazi na studij crkvene glazbe u Rim, gdje studira sedam godina, postigavši magisterij iz *Gregorijanskog pjevanja*, diplomu četverogodišnjeg studija Orgulja (*Organo liturgico*), te bacaleurat iz *Composizione sacra*.

Nakon završenog studija crkvene glazbe u Rimu počinje predavati kolegije iz područja crkvene glazbe na Katoličkom bogoslovnom fakultetu, Institutu za crkvenu glazbu i Katehetskom institutu. Godine 1986. imenovan je asistentom pri katedri Liturgike. Na temelju habilitacione radnje pod naslovom *Riječ i melodija u liturgijsko glazbenim vrstama* i komisijskog kolokvija pred tročlanom komisijom (prof. A. Klobučar, dr. V. Zagorac i dr. Josip Baloban) promaknut je 1993. godine u naslovnog docenta pri katedri Liturgike, a 1994. godine imenovan je sveučilišnim docentom kod iste katedre. Godine 1996. izabran je od profesorskog zbora Instituta za crkvenu glazbu "Albe Vidaković" za predstojnika Instituta, a od 1998. godine obavlja dužnost voditelja Katedre za liturgiku. Godine 2000. promaknut je u zvanje izvanrednog profesora na Katedri za liturgiku.

Od godine 1992. član je Biskupske komisije Hrvatske biskupske konferencije za liturgiju, a od 1995. godine stalni je član europskog udruženja crkvenih glazbenika *Conférence Européenne des Associations de Musique d'Église (CEDAME)*. Od 2001. godine urednik je časopisa sv. Cecilia.

Aktivni je član Društva za povjesnicu zagrebačke nadbiskupije Tkaličić.

Godine 2002. imenovan je od kardinala mons. Josipa Bozanića zagrebačkog nadbiskupa za dirigenta (*regens chori*) u zagrebačkoj katedrali. Godine 2005. promaknut je u zvanje redovitog profesora na Katedri za liturgiku. Godine 2008. izabran je za predsjednika Hrvatskog društva crkvenih glazbenika. Godine 2009. ponovno je izabran za predstojnika Instituta za crkvenu glazbu "Albe Vidaković" Katoličkog bogoslovnog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. Predsjednik je **Hrvatskog društva crkvenih glazbenika (HDCG)**.

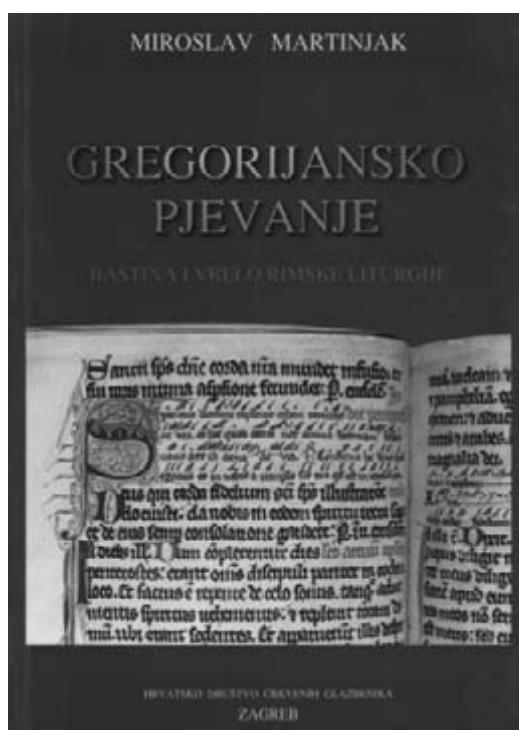
Autor je brojnih članaka iz područja liturgijske glazbe, a zatim i misa, moteta, skladbi za sve vrste zborova itd. Među njegovim se djelima posebno ističu:

Gregorijansko pjevanje. Baština i vrelo rimske liturgije, Zagreb: Hrvatsko društvo crkvenih glazbenika, Institut za crkvenu glazbu "Albe Vidaković", 1997.

Orguljska pratnja gregorijanskih napjeva, Zagreb: Glas Koncila, 2005.

Misa brevis, Zagreb: Glas Koncila, 2005.

Od 23. 05. 1998. redovni je član Hrvatskog društva glazbenih teoretičara, a godine 2010. proglašen je i njegovim počasnim članom. (ur.)



Godine 2004. u Sloveniji je objavljena studija Leona Stefanije *Metode analize glazbe: Zgodovinsko-teoretski oris*. Knjiga je 2008. godine prevedena na hrvatski jezik, a objavilo ju je Hrvatsko muzikološko društvo, u seriji Muzikološki udžbenici. Promovirana uglavnom u muzikološkim krugovima, ta knjiga zaslužuje mnogo veća priznanja od stičenih, jer uvodi u ono što bi svakom od nas, kojima je teorija glazbe u prvome planu, moralno biti na prvome mjestu, a to je **analiza glazbe**. Stoga s malim zakašnjenjem tu knjigu predstavljam čitateljstvu, objavljajući recenziju koju je godine 2006, potičući odluku o objavljanja hrvatskoga izdanja, napisao njegov urednik i prevoditelj, Dalibor Davidović. Knjiga Leona Stefanije *Metode analize glazbe* može se nabaviti u Hrvatskom muzikološkom društvu (HMD, Opatička 18, HR-10000 Zagreb, tel :+385 1 489 5320, fax:+385 1 468 4701, www.hmd-music.hr) te na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, u Lučićevoj ulici (javiti se Vesni Rožić, vrozic@muza.hr) (ur.)

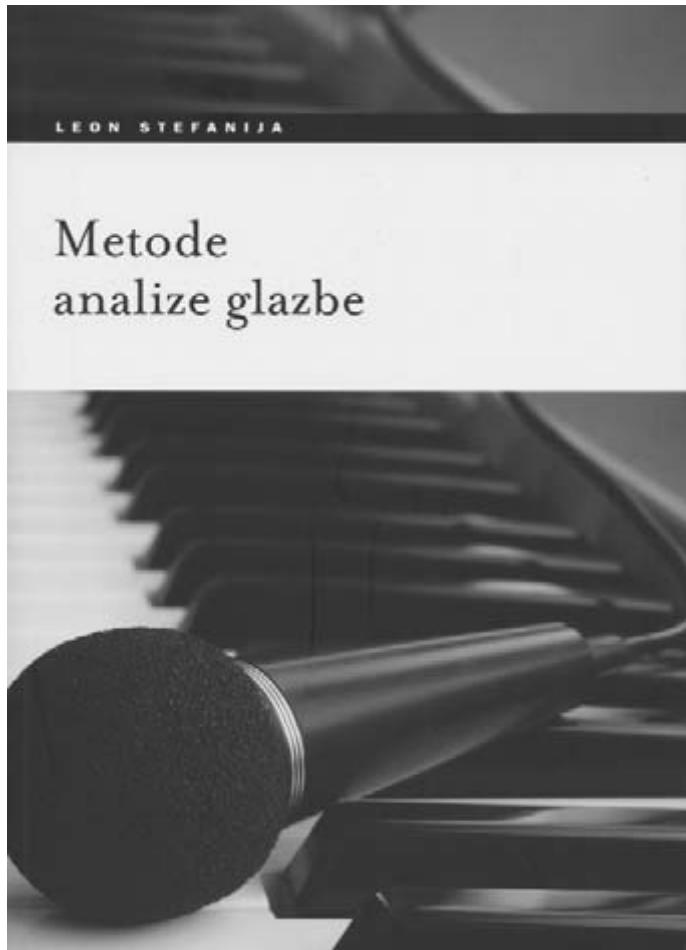
Leon Stefanija *Metode analize glazbe*

Dalibor Davidović

Ne bi se moglo reći da je status glazbene analize u nas zavidan. Postoji u domaćoj muzikologiji stanoviti zazor od analize glazbe. Muzikolozi se tako uglavnom više bave "izvorima" (socijalnim ili personalnim okolnostima nastanka), "medijima" (stanjem notnih zapisa) i "tragovima" što ih je stanovita glazba ostavila (u publicistici ili historiografiji), nego tom glazbom kao *glazbom*. Takva orientacija rezultat je spleta više okolnosti, od kojih nikako nije na posljednjem mjestu ukorijenjena pretpostavka da je središnja zadaća muzikologije briga za domaću glazbu kao dokument nacionalne kulture. Shvaćena kao dokument nečega, kao glazba u funkciji, kao "kulturna baština", glazba tako ne zahtijeva napor razumijevanja, jer je njezin smisao već unaprijed prepostavljen, a isto je s njezinom vrijednošću. S druge strane, glazbena analiza na studiju kompozicije i glazbene teorije podučava se tek usputno, u okviru kolegija koji se bave parcijalnim elementima tonskog sloga (pa se tako analiza harmonije podučava u okviru nastave harmonije, analiza glazbenih oblika u okviru odgovarajućeg predmeta, a ovo do neke mjere vrijedi i za analize u okviru kontrapunkta kao predmeta). Za analizu kakva se prakticira na ovome odsjeku karakteristično je to da nema ni povijest ni granice, odnosno da se *smatra* da ih nema. Posebne poteškoće pred studente ovog odsjeka postavljaju glazbe čiji se smisao usteže pred ovakvim analitičkim metodama, usmjerenima na parcijalne elemente tonskog sloga kakav se susreće u glazbi od kraja 18. do početka 20. stoljeća.

Knjiga Leona Stefanije, izvanrednog profesora na Odsjeku za muzikologiju ljubljanskog Filozofskog fakulteta, ne samo da bi mogla popuniti evidentne praznine koje postoje u ovdašnjoj analitičkoj praksi, nego bi na jednostavan i dostupan način mogla domaće teoretičare glazbe i muzikologe uvesti i u povijest analize glazbe, pa i u pitanje o njezini smislu i svrsi. Knjiga se tu nadaje kao gotovo idealan sugovornik, budući da je autoru strano nametanje jednog analitičkog modela kao jedinog koji vrijedi. On sam tako na početku izrijekom napominje da njegova knjiga ne nudi "recepte" za analizu, već da je riječ o priručniku koji, umjesto normativnih pravila, donosi presjek analitičkih metoda što su ih prakticirali ili zacrtali drugi autori. Nije, dakle, riječ ni o kakvoj "sintezi", koja bi za cilj imala "konačnu" analitičku metodu, već o supostavljanju i suočavanju različitih analitičkih metoda, o analizi njihovih sličnosti i razlika. Ovaj postupak proveden je u knjizi na dva načina: s jedne se strane analitičke metode promatraju tako da postoje istodobno, i da se u toj istodobnosti nalaze u komplementarnom odnosu (dakle, da ih nije moguće svesti jednu na drugu), dok se s druge strane takva sinkrona stanja redaju kronološki, pa tako u konačnici dobivamo i povijest analitičkih modela, u kojoj je moguće pratiti kako se isti analitički problemi pojavljuju u različitim razdobljima i kako se u tim razdobljima rješavaju.

Osnovni sinkronijski odnos između analitičkih modela, što će ga autor pratiti uvijek iznova, u uvijek novim historijskim konstelacijama, jest odnos između metoda koje se usredotočuju na opis stanovite



diskretne glazbene pojave i onih metoda koje tu pojavu promatraju kao nešto što ima neku "pozadinu" ili "okolinu", koju valja uzeti u obzir. Dakle, predmet analize može biti s jedne strane pojedinačno djelo, a s druge strane normativni sistem (artikulirani tonski sistem, pravila tonskog sloga itd.) koji je uvjet mogućnosti pojedinačnih djela. Od dviju antičkih "tradicija" glazbene analize, pitagorejsko-platonistička okretnuta je sistemu, dok je aristotelovsko-aristoksenovska usredotočena na pojedinačne glazbene tvorbe. Prva je preskriptivna, druga uglavnom deskriptivna. S obzirom na opću orientaciju učenog srednjovjekovnog svijeta na pitagorejsku tradiciju, i odgovarajuću teoriju glazbe poprima oblik rasprave o tonskom sistemu, a analiza postaje demonstracija pravila. Osnovni sinkronijski odnos ostaje očuvan i u prikazu kasnijih razdoblja, ponekad se čak pojavljuje istodobno na više različitih razinu. Prema autoru se tako, primjerice, analitički domet nauka o harmoniji (onoga čije su koordinate zacrtali Rameauovi traktati) odvija s jedne strane na razini tvorbe diskretnih suzvuka, dok s druge strane defini-

ra slijed, odnosno ulogu tih suzvuka; uz to, analiza harmonije može s jedne strane biti prikaz "mreže funkcionalnih veza u skladbi", dok se s druge strane može usredotočiti na tipičnost i učestalost pojedinih harmonijskih relacija u većoj skupini djela, dakle na sistem ili uvjet mogućnosti pojedine skladbe. U analitičkom pak nasljeđu 19. stoljeća moguće je zamijetiti s jedne strane usmjerenost na "oblikovnost" (na formu, kompozicijsku tehniku, kompozicijske postupke, strukturiranje, "unutrašnjost" djela), dok se s druge strane analiza bavi "glazbenim značenjem" (sadržajem, naracijom, izrazom).

Premda se može činiti kako je glazbena analiza u 20. stoljeću, zajedno s glazbenom produkcijom u ovome razdoblju, nepregledno i neuređeno polje na kojem obitavaju najrazličitije, ponekad i poprilično egzotične pojave, autor pokazuje da se to stanje stvari može promatrati i drukčije. Ne zapadajući u puko nabranjanje različitih analitičkih modela, Stefanić uočava da se i analitički pokušaji nastali u 20. stoljeću usredotočuju s jedne strane na identifikaciju kategorija kojima se može opisati kako je glazbena pojava građena, dok je s druge strane riječ o identifikaciji odnosa između glazbenih pojava i onoga što bi se moglo smatrati njihovim "izvorima" ili "posljedicama". Pitanje je, dakle, i ovdje: "Što valja analizirati?" Obuhvaćajući gotovo trećinu knjige, poglavje posvećeno analitičkim modelima 20. stoljeća minuciozno re-

konstruira neke od odgovora na ovo pitanje, od Schenkerove potrage za "pozadinom" tonskog djela, preko pokušaja deskriptivnog evidentiranja i formaliziranja pojedinih elemenata tonskog sloga (melodike, ritmike, harmonike), do "cjelovitih" analitičkih modela, koji nastoje utvrditi zakonitosti u odnosima između glazbene pojave i njezine "okoline", odnosno njezina "sadržaja".

Prikazani analitički modeli ne odvijaju se na istoj razini tonskog sloga (neki, uz to, tretiraju i sam tonski slog u ovisnosti o nečemu izvan njega), a neki su od njih (kao što je Forteova analiza strukture atonalitetne glazbe ili Parncuttova psihoakustička analiza harmonije) i poprilično komplikirani, pa je autorov sistematičan, jasan i pregledan način prikaza utoliko vredniji. Knjiga sadrži i nekoliko ovećih ulomaka iz izvornih analitičkih radova (npr. Burmeisterovu analizu Lassove skladbe *In me transierunt*, ulomak iz Rieplove rasprave *De Rhythmopoeia*, ulomke iz Praetoriusove knjige *Syntagma musicum* i dr.). Pisana kao sveučilišni udžbenik, knjiga na pristupačan način daje studentima uvid u čitavu povijest zapadne analize glazbe, u njezine probleme i granice. No, mogla bi zanimati i one izvan akademskih krugova, zapravo sve zainteresirane za glazbu, budući da postavlja ključno pitanje svakog verbalnog diskursa o glazbi, naime pitanje o smislu glazbe i načinu kako se taj smisao konstituira.

Biblioteka Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara

Mali ljetopis Anne Magdalene Bach engleske spisateljice Esther Meynell (?–1955) romansirana je biografija skladatelja Johanna Sebastiana Bacha. Izdanje je rasprodano, u pripremi je novo.

Hrvatske crkvene popijevke naslov je notne zbirke od osamdesetak popijevki obrađenih za glas srednje položine uz pratnju klavijaturnoga glazbala ispisanih notama. (24 × 17cm, 112 str., šivani uvez, **cijena: 50,00 kn**)

Bachovo Umijeće fuge. Pojava i tumačenje knjiga je njemačkoga muzikologa Hansa Heinricha Eggebrechta (1919–1999), uvod u krunsko djelo kontrapunktnoga umijeća skladatelja Johanna Sebastiana Bacha. (17 × 24 cm, 120 str., šivani uvez, **cijena: 100,00 kn**)

Nauk o glazbi. Drugo, dopunjeno i promjenjeno izdanje autora Tihomira Petrovića (1951) praktičan je priručnik u kojemu su razjašnjeni svi osnovni pojmovi i razvoj glazbe s osvrtom i na jazz. Izdanje je rasprodano, u pripremi je novo.

Nauk o kontrapunktu autora Tihomira Petrovića (1951) udžbenik je namijenjen upoznavanju polifonije i kontrapunktnih tehnika skladanja, a opseže materiju od gregorijanskoga korala do naših dana. (17 × 24 cm, 160 str., šivani uvez, **cijena: 100,00 kn**)

Wolfgang Amadeus Mozart. Simfonija u g-molu, KV 550 knjiga je njemačkoga muzikologa Stefana Kunzea (1933–1992), znanstveni rad pristupačan i razumljiv i najširim čitateljskim slojevima. (17 × 24 cm, 112 str., šivani uvez, **cijena: 100,00 kn**)

Osnove teorije glazbe. Treće, promjenjeno i dopunjeno izdanje autora Tihomira Petrovića (1951) knjiga je u kojoj se tumače osnovni pojmovi, što je popraćeno brojnim notnim primjerima i grafikonima. (17 × 24 cm, 120 str., šivani uvez, **cijena: 100,00 kn**)

Ovime stupam pred prijestolje tvoje. Figure i simboli u posljednjim djelima Johanna Sebastiana Bacha knjiga je njemačkoga crkvenog glazbenika Ludwiga Prautzscha (1926), kojom autor otkriva, a zatim i analitički dokazuje skrivene sadržaje i značenja Bachovih posljednjih djela. (17 × 24 cm, 264 str., šivani uvez, **cijena: 100,00 kn**)

Od Arcadelta do Tristanova akorda. Nauk o harmoniji. Drugo, promjenjeno i dopunjeno izdanje autora Tihomira Petrovića (1951) priručnik je prilagođen potrebama nastavnoga predmeta Harmonija u glazbenim školama i učilištima. (17 × 24 cm, 208 str., šivani uvez, **cijena: 100,00 kn**)

Glazbena literatura za harmonijsku analizu autorice Martine Belković (1972) zbirka je primjera koja sadrži homofona djela ili odlomke djela nastalih od 16. do 20. st. (17 × 24 cm, 96 str., šivani uvez, **cijena: 50,00 kn**)

Što je glazba? knjiga je Carla Dahlhausa (1928–1989) i Hansa Heinricha Eggebrechta (1919–1999) s poglavljima: I. Postoji li samo jedna glazba?; II. Pojam glazbe i europska tradicija; III. Što znači "izvangelazbeno"?; 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?. (17 × 24 cm, 112 str., šivani uvez, **cijena: 100,00 kn**)

Zbirka primjera za solfeggio u srednjoj glazbenoj školi autorice Alide Jakopanec (1957) priručnik je s tristotinjak melodijskih primjera i intervalskih vježbi, u tonalitetu i modalitetu, u svim ključevima. (17 × 24 cm, 80 str., šivani uvez, **cijena: 50,00 kn**)

Nauk o glazbenim oblicima autora Tihomira Petrovića (1951) priručnik je namijenjen upoznavanju oblikovanja glazbe. (17 × 24 cm, 124 str., šivani uvez, **cijena: 100,00 kn**)

Zlatni rez i Fibonaccijev niz u glazbi 20. stoljeća autorice Sanje Kiš Žuvela (1975) znanstveni je rad s područja teorije glazbe, koji nudi ne samo povijesni presjek, nego i autorsko razmišljanje o posebnom segmentu formiranja glazbene umjetnine, u kontekstu umjetnosti i stvarnosti. (17 × 24 cm, 152 str., šivani uvez, **cijena: 100,00 kn**)

Pri kupnji za škole, knjižnice i osobne potrebe odobrava se znatan popust na sva, osim zadnjega izdanja.

HDGT, Gundulićeva 4, 10000 ZAGREB, www.hdgt.hr

Glazbeniče, ne ljuti se!

Vještina glazbe velikim se dijelom temelji na poznавanju tonskoga sustava. Stoga je svaka vježba koja pridonosi boljem i bržem snalaženju u njemu dobrodošla. Ideju za to dugo nosim u sebi, a na realizaciju me potaknula kolegica Nada Konecki, iz Glazbene škole Bruna Bjelinskog u Daruvaru, koja slično i s mnogo kreativnosti rješava probleme vezane za poučavanja i motivaciju učenika. Dakle, predlažem učenje kroz igru ili **igru s učenjem**, ljepe zvuči.

OPĆA PRAVILA IGRE

– Igrati mogu **dva, tri ili četiri** igrača, čije figure kreću s istoga tona C, prikazanog prvim kružićem i notama u kružićima povrh njega. Figura se nakon bacanja **pomiče na ciljni ton**.

– Ciljni ton može biti jedan od tonova nazvanih osnovnim imenima (**D, E, F, G, A, H, C**), koji se nalaze na poljima u sredini klavijature.

– Bude li cilj kretanja **povišen ili snižen ton**, tada se figura postavlja na za to predviđeno polje označeno povisilicom (udesno iznad tona treba povisiti, povezano s njime kosom crtom) ili snizilicom (ulijevo ispod tona koji treba sniziti, povezano s njime kosom crtom).

– Ako se figura zaustavi na **povišenom tonu E, sniženom tonu F, povиšеном тону H ili sniženom tonu C**, prije nastavka figuru valja pomaknuti na **njemu istozvučni ton** (njegov enharmonijski ekvivalent), **u smjeru strelice**, a taj se nalazi točno na sredini klavijature.

– Ako se figura zaustavi na **dvostruko povиšenom ili dvostruko sniženom tonu**, prije nastavka valja ju pomaknuti na njemu istozvučni ton, u smjeru strelice, prema sredini ploče.

– Ako jedan igrač stigne na polje na kojem figura drugog igrača već стоји, tada se njegova figura **vraća unazad** na ton s kojega je prvi igrač krenuo pri tom bacanju kocke.

– Ako se figura zaustavi na tonu **označenom koronom**, igrač propušta jedno bacanje.

– Pobjeđuje igrač koji prvi obide ploču i **izade preko dvostrukih crte**.

IGRA INTERVALA, 1 – Figure se kreću samo po poljima na kojima su ispisani nazivi tonova. Pritom: **1 = septima, 2 = sekunda, 3 = terca, 4 = kvarta, 5 = kvinta, 6 = seksta**, a kakva ispadne, nije važno.

IGRA INTERVALA, 2 – Bacaju se obje kocke. Prva određuje vrstu intervala, a druga njegovu veličinu.

Ako je izvučena veličina **neprimjerena vrsti intervala** – terca ne može biti čista, kao što i kvarta ne može biti ni velika ni mala – **samo se druga kocka baca ponovo**, sve dok ne ispadne koja od mogućih kombinacija vrste i veličine intervala. Zatim se figura pomakne na ton koji s početnim sastavlja izvučen interval.

Bijela kocka	Crna kocka
1 = septima	1 = m (mala)
2 = sekunda	2 = v (velika)
3 = terca	3 = č (čista)
4 = kvarta	4 = s (smanjena)
5 = kvinta	5 = p (povećana)
6 = seksta	6 = bacaj ponovo

IGRA LJESTVICA, 1 – Pri početku **dogovori se vrsta ljestvice** (durska, prirodna molska ili sl.), a igra se s jednom kockom: **1 = 7. stupanj, 2 = 2. stupanj, 3 = 3. stupanj, 4 = 4. stupanj, 5 = 5. stupanj, 6 = 6. stupanj** ljestvice. Pri pomicanju na izvučeni stupanj ljestvice figura

se može zaustaviti na povišenom ili sniženom tonu, kako ispadne. No, pri svakom novom pomicanju figuru valja **prvo vratiti u sredinu**, na polje gdje je napisano ime tona, i od njega krenuti dalje.

– Dakle, ne kreće se s povišenih ili sniženih tonova, nego samo s nealteriranih. To pravilo vrijedi za sve igre ljestvica!

IGRA LJESTVICA, 2 – Igra se s obje kocke.

Bijela kocka	Crna kocka
1 = 7. stupanj	1 = prirodni dur
2 = 2. stupanj	2 = harmonijski dur
3 = 3. stupanj	3 = melodinski dur
4 = 4. stupanj	4 = prirodni mol
5 = 5. stupanj	5 = harmonijski mol
6 = 6. stupanj	6 = melodinski mol

IGRA LJESTVICA, 3 – Igra se s obje kocke. Umjesto durske i molske ljestvice to mogu biti i **stari načini ili modusi**.

Bijela kocka	Crna kocka
1 = 7. stupanj	1 = dorski način
2 = 2. stupanj	2 = frigijski način
3 = 3. stupanj	3 = lidijski način
4 = 4. stupanj	4 = miksolidijski način
5 = 5. stupanj	5 = eolski način
6 = 6. stupanj	6 = jonski način

IGRA AKORDA, 1 – Igra se s jednom kockom. Pritom: **1 i 2 = D5/3, 3 i 4 = M5/3, 5 = S5/3, 6 = P5/3**.

IGRA AKORDA, 2 – Može se igrati samo s prvom kockom, dok se ne upoznaju svi obrati kvintakorda. Zatim se igra s obje kocke. U tome slučaju igrač **bira kojim će se akordom od dva izvučena poslužiti**, što može biti i taktika vraćanja protivnika unazad. Ili može figuru pomaknuti za oba akorda, što će ubrzati igru.

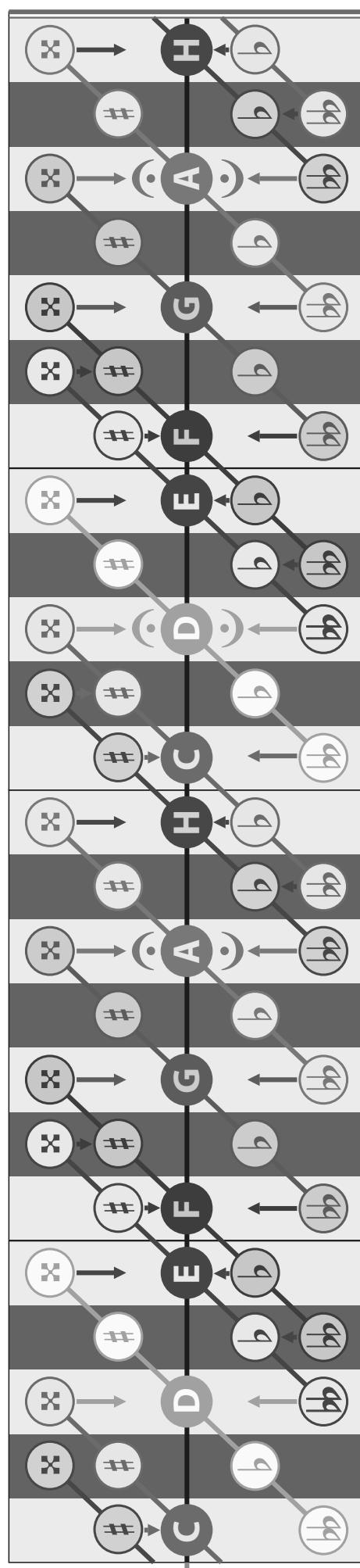
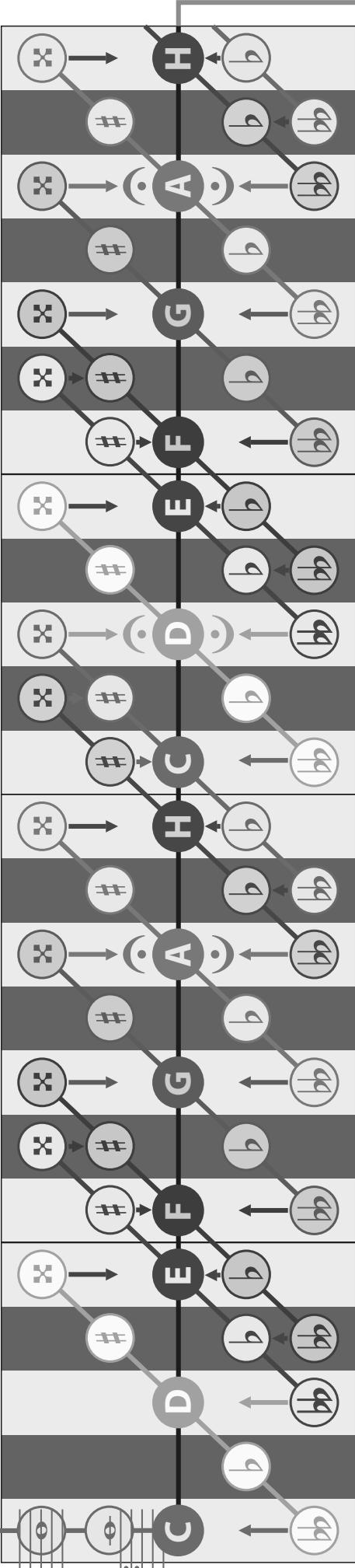
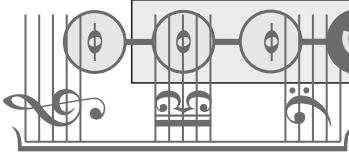
Bijela kocka	Crna kocka
1 = D5/3	1 = S5/3
2 = D6/3	2 = S6/3
3 = D6/4	3 = S6/4
4 = M5/3	4 = P5/3
5 = M6/3	5 = P6/3
6 = M6/4	6 = P6/4

IGRA AKORDA, 3 – To je igra koja traži poznavanje i ljestvica i akorda. Pritom se brojevi na bijeloj kocki mogu uzeti kao kvintakordi ili kao septakordi.

Bijela kocka	Bijela kocka	Crna kocka
1 = VII5/3	1 = VII7	1 = prirodni dur
2 = II5/3	2 = II7	2 = harmonijski dur
3 = III5/3	3 = III7	3 = melodinski dur
4 = IV5/3	4 = IV7	4 = prirodni mol
5 = V5/3	5 = V7	5 = harmonijski mol
6 = VI5/3	6 = VI7	6 = melodinski mol

Naravno, odabrana vrsta akorda može biti i koji od obrata, sekstakord ili kvartsekstakord, prema dogovoru.

Glazbeniče, ne ljuti se!



7. dani teorije glazbe, rujan – studeni 2011.

Predavanja i radionice

Organizatori:

Agencija za odgoj i obrazovanje

Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara

Odsjek za muzikologiju Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu

Predavači:

Dr. John Kosovsky, Ph. D. in Music Theory, Eastman School of Music / University of Rochester (Rochester, NY, 2010)

Mr. Nika Zlatarić

Master of Music in Baroque Cello, Royal Conservatory of The Hague (The Netherlands, 2010)

Master of Arts in Music Theory Pedagogy, Eastman School of Music (Rochester, NY, 2006)

Diploma Muzičke Akademije u Zagrebu kao violončelist i profesor violončela (2001)

Cilj je predavanja i radionica upoznati hrvatske nastavnike i profesore glazbene teorije s američkim sustavom poučavanja glazbenoteorijskih predmeta na konzervatorijima, akademijama i sveučilištima, te otvoriti diskusiju o prednostima i manama oba (hrvatskog i američkog) sustava.

Predavanja i radionica će se održati u subotu, 29. listopada, od 10.00 do 17.00 sati, a mjesto održavanja bit će oglašeno naknadno.

Raspored svih ostalih događanja vezanih uz 7. dane teorije glazbe potražte na www.hdgt.hr

Američki je sistem jedinstven jer jedini u svijetu priznaje glazbenu teoriju kao zasebnu akademsku znanstvenu disciplinu, rame uz rame s muzikologijom ali ne i njezinim ogrankom, i na takvom tlu je ta disciplina urodila brojnim novim metodama i poljima istraživanja, te, naposljetku, literaturom, kako u znanstvenom tako i u pedagoškom smjeru.

Budući da američki sustav školovanja nema sustavnu pouku glazbe na razini srednje škole, studenti prvih godina akademija često su na vrlo niskoj razini razumijevanja osnova glazbe, no u samo dvije godine školovanja koje slijedi njihov je napredak ogroman. Mi u Hrvatskoj imamo sreću da sustav omogućuje nastavu teorijskih predmeta već u osnovnoj i srednjoj glazbenoj školi i naši učenici srednjih škola imaju sve predispozicije za praćenje nastave na američkim akademijama.

No, **koje su to metode nastave kojima se koriste američki profesori (teoretičari)? Koju literaturu koriste? Kojim se aktivnostima koriste u nastavi? Koji su im ciljevi kojima teže u poučavanju studenata?** Odgovore na ova pitanja dat će se kroz predavanja:

1. Glazbena teorija kao disciplina u SAD i Europi (cca 60 min)

Dr. Kosovsky će otvoriti predavanje raspravom o glazbenoj teoriji u SAD kao akademskoj i pedagoškoj disciplini. Osvrnut će se na povijest i razvoj glazbene teorije u zadnjih 40 godina, na razne grane istraživanja unutar discipline, te na njenu ulogu u visokom školstvu.

Mr. Zlatarić zatim će usporediti glazbenoteorijske predmete na osnovnim i srednjim školama te na akademijama u obje zemlje. U obzir će se uzeti okolnosti pouke kao što su starost grupe, veličina razreda, količina nastavnih sati tjedno, razlike u terminologiji i programu pojedinih predmeta te će naposlijetku predstaviti uvod u američki integracijski pristup svim teorijskim predmetima.

2. Detaljan pogled na solfeggio (cca 60 min)

Kao prvi korak pokazati će se pristup nastavi *solfeggia*, ili, kako se taj predmet česče naziva u svijetu, "Aural Skills" ili "Musicianship". Već sam naslov predmeta ukazuje na širi pojam koji se pokušava obuhvatiti nastavom. Predstaviti će se sve aktivnosti koje se odvijaju u učionici, poput pjevanja, pisanja diktata, sviranja na glasoviru, slušanja i kritičkog opisa onoga što se čulo. Ovaj dio će se sastojati od predavanja i praktičnog dijela.

3. Detaljan pogled na harmoniju, kontrapunkt i glazbenu analizu (cca 60 min)

Predavači će se svrnuti na različite tradicije i pristupe poučavanju ovih osnovnih glazbenih predmeta. Direktно ćemo usporediti razne metode kroz glazbene primjere, udžbenike, primjere iz literature i pisane zadatke. Na taj će se način ukazati na pozitivne i negativne strane raznih teorijskih škola i pokušati vidjeti hrvatsku i američku glazbenu teoriju u širem kontekstu.

4. Analitička radionica (cca 120 min)

Posljednji dio sastojat će se od analize cjelovitoga muzičkog djela, solopopjevke Franza Schuberta *Gretchen am Spinnrade*, op. 2, D 118. Cilj je te radionice pokazati kako se različiti aspekti glazbene teorije mogu i moraju povezati za muzički zadovoljavajući i sveobuhvatnu analizu glazbenoga djela. Pažnju će se također posvetiti korelaciji teksta i glazbe. Sudionicima radionice djelo će biti dano unaprijed, a tijekom radionice zajedno će ga se istražiti sa stajališta harmonije, kontrapunkta te glazbene forme, prisjećajući se svega o čemu se govorilo u prethodnim predavanjima.

Kotizacija iznosi **100 kuna za članove Hrvatskog društva glazbenih teoretičara**, odnosno **300 kuna za one koji to nisu**.

Studentima i profesorima Muzičke akademije u Zagrebu pristup je besplatan.

Uplate na žiro račun Društva: **HDGT, Gundulićeva 4, Zagreb, 2360000-1101500068**, ili gotovinom pri dolasku.

Prijave se vrše elektronički na stranicama Agencije za odgoj i obrazovanje.

Svi koji su izvan školskoga sustava moraju se prijaviti Tihomiru Petroviću: tihomir.petrovic@inet.hr, 099 853 88 39.

Riječ **harmonija** imala je tijekom povijesti mnogo različitih značenja. Talijanski skladatelj i glazbeni teoretičar Franchinus Gaffurius (1451-1522) u svojem djelu *Practica musicae* (IV. je svezak objavljen godine 1496) čini se prvi tu riječ rabi za akord sastavljen od triju različitih tonova, i za nizove takvih akorda. Od toga se doba naziv harmonija ustaljuje i kao istoznačnica za akord. Jean-Philippe Rameau (1683-1764) u svojem *Traktatu o harmoniji (Traité de l'harmonie)*, objavljenome 1722. godine, prvi je pokušao normirati akorde i rastumačiti njihove međusobne odnose. Od njegova doba harmonija postaje i naziv za poseban sustav glazbenoga mišljenja, pa stoga i područja glazbene teorije, u kojemu se usredotočujemo na uređenje akorda i na njihove međusobne odnose. Kada se o harmoniji govori ili piše, odnosno kada se opisuju harmonijske posebnosti određena djela, razdoblja glazbene povijesti ili kojega skladatelja, tada se rabe pojmovi (primjerice: kvintakord, sekstakord, kvintna srodnost itd.) i norme prema kojima se akordi postavljaju i povezuju (primjerice: tijesno složeni akord, kvintakord s podvostručenim osnovnim tonom, strog spoj kvintakorda itd.) ili se ukazuje na odstupanje od tih norma (primjerice: kvintakord s podvostručenom tercom, nepotpun kvintakord, kvintakord bez terce itd.). Ti su pojmovi i norme sadržaj **nauka o harmoniji**, ili, jednostavnije, **harmonije**. Pitanje je:

Zašto i kako poučavati harmoniju?

Tihomir Petrović

U suvremenom glazbenom okruženju – a tu mislim gotovo na svu glazbu koja se danas izvodi i sluša, dakle i na svu klasičnu glazbu, i na svu popularnu glazbu ovoga i prethodnoga stoljeća – uočava se **golema prevlast tonaliteta**. Tonalitet, kao jedno od postignuća među načinima organizacije glazbenoga sadržaja, obilježe je glazbe našega kulturnoga kruga. Dakle, prihvaćanjem i upoznavanjem tonalitetnosti prihvaća se i sva klasična glazba skladana tijekom 17., 18. i 19. stoljeća, uključujući velik dio popularne glazbene produkcije 20. i 21. stoljeća. Stoga, prvi odgovor na pitanje iz naslova može biti taj: **Zato jer je afirmacija tonalitetnosti u domeni harmonije!** Zato **svaka harmonijska naobrazba može pridonijeti poboljšanju odnosa prema tonalitetnoj glazbi**. Osoba senzibiliziranja na harmoniju trebala bi rado uranjati u glazbu s kvalitetnijom harmonijskom dimenzijom, češće za njom posezati, uživati u njoj i tražiti ju, nastojati se okružiti njome u svakoj prigodi.

Kada i kako započeti s harmonijskim obrazovanjem?

Svakako, od rođenja, no to je u domeni odgoja! Prva se prava prigoda za harmonijsko obrazovanje pruža u školskom sustavu, gdje važno mjesto imaju popijevke za djecu (razredna nastava u osnovnoj školi, nastava *solfeggia* u glazbenoj školi, bilo koji oblik organiziranoga glazbenog rada s djecom).

Svaka se među tim popijevkama ili primjerima iz *solfeggia* može dobro harmonizirati i time pokrenuti mehanizam apsorpcije zvuka akorda i raznih harmonijskih pojava. "Kupanjem" u dobrim akordima i lijepim harmonijskim progresijama može se učenike navikavati na dobro u harmonijskom smislu, može im se na razini nesvjesnoga utisnuti u memoriju cijeli harmonijski sustav. Jednom, kasnije, kad se sve te pojave istaknu kao nastavno gradivo, neće ih trebati učiti, nego će samo biti potrebno dati nazive poznatome. Evo što pod time mislim (v. pr. 1 – T. Petrović: *Pismo sv. Nikoli*, uvod, *Theoria* br. 9, str. 6).

Već u uvodu nastupa mali smanjeni terckvartakord iii na sniženom basovom tonu u funkciji subdominante ii (taj iii je, dakle, ii/ii ili S/ii), a zatim septakord VI u funkciji dominante ii (dakle, V7/ii ili D/ii), te zatim ii, kao cilj harmonijskog kretanja, što popijevci daje željenu atraktivnost. Kad se ta progresija potvrdi u polaganome tempu, primjerice kroz popijevku *Puž* (v. str. 3, t. 5-8), velika je vjerojatnost da je trajno

Pr. 1

Musical score for Example 1. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat (C minor). The progression is: I (C major), V⁴₃ (G major), VI⁷ (F major), ii (A minor), V (E major), I (C major). The bass staff shows the harmonic bass line corresponding to the chords in the treble staff.

usvojena. Naravno, učenicima koji znaju obje popijevke valja rastumačiti o čemu je riječ, valja i na to skrenuti pozornost, jer otvara poseban način razmišljanja o glazbi, kao i recepciju harmonijske komponente.

Dalekosežno, ta raskoš utire put, kao prvo, prema glazbenim djenama u kojima se ta progresija doslovno čuje (v. pr. 2 – J. S. Bach: *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*, BWV 639, koralni preludij za orgulje, prema izdanju *Oeuvres complètes pour Orgue de J.-S. Bach / annotées et doigtées par Marcel Dupré / Quarante cinq chorales du petit Livre d'Orgue / Volume VII*, Paris: S. Bornemann, str. 61; v. pr. 3 – E. Carmen: *All By Myself*).

Kao drugo, ta raskoš uvodi sekundarnu subdominantnost i dominantnost kao nešto što se kasnije jednostavno podrazumijeva, što je dobro i jasno samo po sebi.

Ili, recimo, ovako (v. pr. 4 na str. 28 – T. Petrović: *Moj prijatelj*, t. 5, 6, *Theoria* br. 9, str. 8). Septakord I sa sniženom septimom u funkciji dominante subdominante čini spoj toničkoga i subdominantnoga akorda (t. 5) ljepšim, logičnijim, raskošnjijim. Nakon slušne apsorpcije takva spoja kroz spomenutu, naravno, i mnoge druge popijevke za djecu, lako ga je prepoznati i u drugim djelima, koja opet time postaju poznatija, dostupnija, razumljivija (v. pr. 5 na str. 28 – J. S. Bach: *Preludij u C-duru*, BWV 846, t. 20-21, 32-33). No i drugim se spojevima u popijevci *Moj prijatelj* učvršćuje odnos prema sekundarnoj dominantnosti, jer uz spoj septakorda I⁷ (V⁷/IV) – IV, tu su i spojevi VI (V/II) – II te II (V/V) – V.

Pr. 2

Musical score for Example 2. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat (C minor). The progression is: I (C major), V⁴₃ (G major), VI⁷ (F major), ii (A minor). The bass staff shows the harmonic bass line corresponding to the chords in the treble staff.

Pr. 3

Musical score for Example 3. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat (C minor). The progression is: I (C major), V⁴₃ (G major), VI⁷ (F major), ii (A minor). The bass staff shows the harmonic bass line corresponding to the chords in the treble staff.

Pr. 4

Pri - ja - te - lja je - dnog i - mam.
 Ja-ko vo - li kad mu pje - vam, ja-ko vo - li kad mu svi - ram i sa-mo nje-mu kon-cer - ti-ram.
 I_{b5}⁶ IV VI II V
 D/S S D/II D/D D

Pr. 5

Pr. 6

Ma-co, ma - co ma - la, mo - žda ne - znaš ti.

Pr. 7

Popijevka *Mala maca*
(*Theoria* br. 6, str. 6) koju moji učenici jako vole i uvijek rado pjevaju, otvara put u jednu od najčešćih harmonijskih progresija klasične glazbe (v. pr. 6 – T. Petrović: *Mala maca*), i to na dva načina, dijatonski i kromatski.

Bude li dodatno učvršćena sviranjem učenika na klaviru "čim ja maknem rep iz razreda" – a tu je riječ o najčešćoj tzv. razrednoj glazbi, skladbi koju mogu na klaviru izvoditi dva, a katkada i više učenika (v. pr. 7 – Glazbena sekvenca iz filma *The Big*, 1988, zapravo inačici skladbe *Heart and Soul*, iz 1938, skladatelja Hoagya Carmichaela) sasvim se ukorjenjuje u memoriju učenika i bitno pridonosi razumijevanju autentične

kvintne srodnosti akorda, na kojoj se temelji klasična harmonija (v. pr. 8 – J. S. Bach: *Troglasnina vencija br. II u g-molu*, BWV 797). Na istoj se progresiji temelji mnoštvo djela iz opusa sastava *The Queen (Bohemian Rhapsody, Love of my Life itd.)*.

Popijevka *Mala maca* može se iskoristiti i za razlikovanje dijatonike od kromatike, jer se progresija sastavljena od akorda istih stupnjeva prvo javlja u dijatonskom obliku (I – vi – ii – V), a zatim i u kromatskom (I – VI=D/II – II=D/V – V).

Dakle, svaka popijejava može poslužiti za

harmonijsko obrazovanje djece, samo **mora biti smisleno harmonizirana**. S obzirom na to da je svaki učitelj *solfeggia* imao harmoniju kao nastavni predmet tijekom studija pa je morao steći kompetencije harmoniziranja melodije, možda je potrebno samo malo više hrabrosti da se krene harmonizirati i tražiti dobra harmonijska rješenja. Ili, neka se potraže dobri aranžmani pojedinih popijevaka, zapisani notama, koje valja dobro izvježbati. Ili, da se potraži pomoć onoga tko to dobro radi, kolege ili kolegice. Jer se inače gubi dragocjeno vrijeme. No učitelji u općeobrazovnim školama nemaju harmonijsko obrazovanje, a katkada nisu ovladali ni vještina sviranja. Njima se valja uzdati u pomoć sa strane, ili bi im se trebali ponuditi nosači zvuka s pratnjom za pjevanje.

“Zeko, hop”

I u nastavu se *solfeggia* može itekako lijepo ugraditi mehanizam harmonije te apsorpcije akorda i njihovih odnosa. Za primjer navodim melodijsko-ritamski diktat, koji je oduševio učenike 1. razreda solfeggia (Šk. god. 2010/2011.) (v. pr. 9). Diktat ima 6 taktova, tri dvotaktne fraze, a građen je od ljestvičnih pomaka i rastavljenih akorda. I jedno i drugo učenici poznaju, prepoznaju i mogu imenovati. Svi od reda jednostavno su se “topili” na taktovima br. 3 i 4, dajući mi iskrene komplimente za tako lijepu melodiju. Naravno, oni su usredotočeni na melodiju, koja neosporno ima lijepu gradaciju kroz taktove 3-6. No, oni još ni ne znaju da su, zapravo, “uhvaćeni u harmoniju”, jer se primjer izvodi uz moju asistenciju na klaviru (v. pr. 10), pri čemu je njihova radost izrazito velika, i sve su ruke u zraku... I moja je radost velika, a temelji se na tome da znam koliko im radosti predstoji u tom razvoju senzibiliteta na harmonijske pojave. Naravno, o svemu tome treba s učenicima razgovarati. Pritom će netko uočiti i zaostajalicu 4-3, čudesni završetak (namjerno malo “natpan”) i koješta drugo. Na svako pitanje treba dati odgovor, ništa ne treba skrivati ili reći: To ćemo učiti kasnije.

A sve je započelo s popularnom popijevkom za djecu *U šumici zeko sjedi, spi*, pripjevom “Zeko, hop, zeko, hop”, koji je ubrzo nakon memoriranja dobio naziv **akord**, pa zatim i **durski akord**, a već u drugome će razredu postati **durski kvintakord**. Sasvim dovoljno za početak, koji otvara cijeli niz događaja, i – bude li riječ samo o srednjoj glazbenoj školi – vodi prema neopisivom užitku u harmonijskom razvoju već spomenute Bachove *Trogalsne invencije u g-molu*, BWV 797 (pr. 8) i svemu drugome. Na takav način u ranoj dobi počinje osvještavanje harmonije i usađivanje osnovnih spoznaja.

No, sasvim je jasno, to traži učitelja koji voli harmoniju, koji je poznaje i prakticira, i koji svoje eventualno neznanje i izostanak vještine ne opravdava riječima: “Ja ih moram naučiti intonaciju, pa na nastavi dok pjevamo primjere držim poklopac klavira zatvoren”. Jer, **intonacija se upire o osjećaj tonalitetnosti, koja je u domeni harmonije**. Stoga je svako harmonijsko iskustvo doprinos poboljšanju intonacije!

Skladanje

Klaviristi, gitaristi i harfisti su povlašteni, jer njihova glazbala lako izvode akorde. Primjerice, u pojedinim se školama za poučavanje klas-

vira nalaze i skladbe kao što je *Tugaljivost* S. Bastena, iz početnice za klavir *Prvi koraci / Prvi dio / Vježbe, etide, pjesme*, S. I. Golovanove (v. pr. 11).

Pr. 11

Ta je skladba jako vrijedna, gotovo idealna za upoznavanje **triju kvintakorda glavnih stupnjeva i forme bluesa**, te za pokretanje mehanizma improvizacije u okviru tih istih akorda, tj. impulsa za sklanjanje. Kvintu, koju izvodi lijeva ruka tijekom skladbe, trebalo bi razjasniti kao okvir akorda – baš onoga “zeko, hop”, o kojem se pisalo prethodno. Zatim valja osvijestiti oznake I, IV i V, te ukazati na raspored akorda u toj skladbi:

| I | I | I | I | IV | IV | I | I | V | IV | I | I |

te rastumačiti da se skladba sastoji od 3 dijela, svaki po 4 takta. Zatim treba pokazati da se melodija desne ruke gradi od tonova akorda koje istodobno izvodi lijeva ruka, s ponešto ukrasnih tonova, i ohrabriti učenika da sam smisli drukčiju melodiju u okviru istih akorda, i, naravno, prije toga učeniku nešto slično tome i odsvirati. A zatim bi trebalo pokazati i slične sheme rasporeda akorda, kao, primjerice, ovu:

| I | IV | I | I | IV | IV | I | I | V | IV | I | I |

Ili, kao u popularnoj skladbi Tracy Chapman *Give Me One Reason*, u kojoj se u 2. i 6. taktu čuju dva različita akorda:

| I | IV, V | I | I | IV | IV, V | I | I | V | IV | I | I |

Naravno, to pokreće aktivniji odnos prema notama, ritamskim pojавama, tehnicama sviranja itd., dakle prema svemu što smatramo odgojem i obrazovanjem glazbenika. Harmonijski osvješteni učenici počinju uživati u pojedinim akordima, skretati pozornost na njih, svirati pojedine dijelove skladbi samo radi pojedinih spojeva akorda itd. Uvjeravam vas da je to početak lavine koja, najmanje, završava obožavanjem Bacha, Beethovena, Chopina, Francka, Wagnera... *The Beatles...*

Pr. 9

Pr. 10

Kako poučavati harmoniju?

Kao prvo bi valjalo (konačno jednom javno) reći to: Poučavati harmoniju može samo onaj koji harmoniju voli iznad svega, koji "spava s Bachovim koralima na noćnom ormariću", koji rado svira akorde jer ih i prvo uočava u glazbi, kojemu je harmonija, u najmanju ruku, "glavni predmet". Svi drugi, bez obzira na sve svoje druge glazbeničke kvalitete, uglavnom rade štetu ako to pokušavaju.

Prema Nastavnom planu harmonija se, kao nastavni predmet, uvodi u prvom ili drugom razredu srednje glazbene škole. Učenici bi trebali biti pripremljeni na tu nastavu, harmonijski osviješteni tijekom prethodnoga glazbenog obrazovanja, i sa potrebnim znanjima. Tu spadaju uporaba violinskoga i basovskog ključa, svi jednostavni i složeni interвали, osnovni ton intervala, obrat intervala, sve durske i molske ljestvice u svim oblicima te, naročito, kvintni krug, svi trozvuci, dominantni septakord s obratima i mnogostranost kvintakorda.

Harmonija se poučava kroz nauk o harmoniji. Dakle, svaku povjavu treba razjasniti, redom, od lakših ka težima, imenovati i povezati sa sličnim i, što je najvažnije, odsvirati mnogo puta. Svaka se pojавa mora izvesti iz glazbe, razjasniti, sistematizirati i izvježbati, da bi se vratila natrag u glazbu, kroz analizu, sviranje harmonijskih progresija na klaviru, te druge skladbene pokušaje. Dakle, ne bi se smjelo dogoditi da učitelj na ploču napiše "Napuljski sekstakord", počne ispisivati note i nizati tumačenja te diktirati pravila o njegovoj postavi itd. Sat na kojemu se želi učenike upoznati s napuljskim sekstakordom mora započeti glazbom, u kojoj se na istaknutome mjestu nalazi napuljski sekstakord, a svaki učenik mora imati note tog primjera. Učitelj će upitati: "Koji akord u ovom glazbenom sadržaju zaslužuje posebnu pozornost?" I kad ga učenici otkriju (što znači da primjer mora biti jako dobro odabran i dovoljno sugestivan!), tek se zatim smije baš taj akord prepisati na ploču, razjasniti njegove posebnosti, otkriti njegovo ime, način nastupanja i nastavljanja poslije njegova nastupa itd.

Harmonija se vježba na klaviru, ili bilo kojog dobro ugođenoj klavijaturi. Zašto onda učenici pišu harmonijske zadatke? Zato da bi mogli sami odsvirati određene harmonijske pojave, nakon što su dobro razmislili i došli do najboljega rješenja, i takvo zapisali. Pri tome se mora težiti sve manjoj zastupljenosti pisanja, a sve većoj zastupljenosti sviranja. Dakle, samo se sviranjem/slušanjem uči harmonija. Ako je naglasak na pisanju, onda se uči rješavanje zadataka.

Pa ipak, svi koji poučavamo harmoniju, stalno tjeramo učenike da rješavaju zadatke. Zašto je tako? Zato što je vještina oživotvorenja harmonije ovisna o toliko mnogo čimbenika da gotovo nije mjerljiva (ili, u najmanju ruku, kako je teško mjerljiva) pa je pisani oblik te vještine – dakle, **pisana priprema za prakticiranje harmonije**, postao ustavljen kriterij za određivanje razine tzv. znanja o harmoniji, naročito onaj pisani oblik koji se naziva vokalni slog. Tri paralelne kvinte u primjeru 8 taktova je ocjena 4, a nadu li se još poneke paralelne oktave, to može biti samo ocjena 3, i sl.

Valja istaknuti da su se mnogi nastavnici odmakli od opisanoga, i da se na mnogim srednjim glazbenim školama u nas harmoniju poučava odlično. No, valja istaknuti i to: Mnoga dobra nastojanja da se poučava harmonija, a ne rješavanje zadataka, ustupaju pred činjenicom da se, primjerice, na razredbenim ispitima za višu razinu školovanja, opet vrednuje rješavanje zadataka, pa se – u nedostatku vremena – i dalje maksimum energije i učenika i učitelja svodi na iscrpljujuće rješavanje zadataka, prema pravilima vokalnoga sloga.

Zašto i kako rješavati harmonijske zadatke?

Treba li ukinuti rješavanje harmonijskih zadataka? Naravno, ne. Nema znanja harmonije bez stotina riješenih zadataka, jer je svaki zadatak pisana priprema za praktično izvježbavanje određenoga dijela

gradiva na klaviru. No svaki zadatak mora imati točno određenu svrhu, mora biti rješavan kako valja, i mora biti odsviran. Učitelj ne bi uopće smio primiti i ispravljati zadaću učenika koji nije nakon rješavanja odsvirao svoj zadatak. Jer, uglavnom se sve pogreške, ako se ne vide na papiru, čuju pri sviranju! Postoji nekoliko tipova zadataka:

1. Harmonizacija šifriranog basa

Šifrirani je bas najjednostavniji tip harmonijskoga zadataka. Izradom se šifriranoga basa izvježbavaju građa, postava i spajanje četveroglasno postavljenih akorda, na klavijaturnom glazbalu. Praksa šifriranoga basa vodi učenika prema upoznavanju zvuka svakoga pojedinog akorda te spojeva raznih akorda. Stoga je, prije pokušaja izvođenja šifriranih basova, potrebno izvježbati postavu svakoga pojedinog akorda, u tijesnom i širokom slogu, što se može ostvariti na način predložen i primjerima pokazan u priručniku koji sam naslovio *Od Arcadelta do Tristanova akorda*, Zagreb: HDGT, 2008, str. 30, zatim treba svladati spojeve po dva, tri ili više akorda u nizu, kako je u istom priručniku predloženo na str. 34 i 35, 63, 85, 87, a sličnih će vježbi svaki učitelj znati i sam smisliti dovoljno, nije ih potrebno niti sve ispisivati.

Vježbom bi učenik trebao upamtiti kuda se kreću pojedine dionice i svirati pojedine spojeve uz što je manje moguće pogledavanja u klavijaturu. Tek zatim se pred učenika može staviti šifrirani bas u obliku melodije od 6-8 taktova, i tražiti njegovu izvedbu na klaviru. Pri prvim pokušajima doista nije nužno učenika ograničavati i poticanjem na lijep razvoj dionica, nego valja izvesti točne akorde i korektno ih spajati, no obvezno poštujuci metar i ritam basove dionice. Evo kako bi trebalo izgledati rješenje jednog zadataka, koje prosječan učenik srednje glazbene na kraju prve godine učenja mora samostalno ostvariti na klaviru (v. pr. 1 na sljedećoj stranici, u knjizi zadatak br. 7, str. 118).

No pri pismenom rješavanju toga zadataka valjalo bi pokušati ostvariti i više od klavirskoga rješenja, tj. pokušati ostvariti ljepšu melodiju soprana, a možda i drugih dionica, poput onih u zborskim skladbama koje se tijekom nastave uzimaju za harmonijsku analizu, a to su korali Johanna Sebastianija Bacha (v. str. 36 i 37) i razne druge zborske skladbe.

Zamišljene šifre uz basovu dionicu pritom su samo harmonijski okvir, koji trpi mnoga različita rješenja, a učenike valja ohrabriti i na uporabu neakordnih tonova, ponajviše prohodnih. Isti bi zadatak u pisanoj verziji mogao izgledati ovako (v. pr. 2 na sljedećoj stranici).

Oočava se mnogo ljepši razvoj dionica nego u prethodnom rješenju. Zatim, prohodni 6/4 koji u 2. taktu vezuje kvintakord i sekstakord V je alteriran, da im bude dominantna, kao i kvintakord II u 4. taktu (konačno to se i očekuje, naročito poslije svih dječjih popijevaka harmoniziranih na takav način, v. članak na str. 3). Kvintakord VI i IV u 5. taktu povezani su prohodnim tonovima u soprani i basu, uvedena je prohodna septima u taktovima 3, 4 i 7, a u zadnjem je taktu uveden i pedalni 6/4, kojim se iz nepotpunoga kvintakorda lijepo dolazi do potpunoga. Sve bi to učenici morali sami realizirati, razmišljajući na način u koji su uvađani tijekom nastave, pri rješavanju sličnih zadataka.

Valja odmah spomenuti jednu mogućnost koja se otvara pri rješavanju zadataka na ploči. Zadatak od 8 taktova prekratak je za uspoređivanje s umjetničkom glazbom, čemu se uvijek teži. Stoga se na napisan zadatak (u knjizi je to br. 7 sa str. 118) može odmah u nastavku dodati sljedeći iz knjige, br. 8, koji je u paralelnome molu. Taj može, kao nova cjelina, započeti toničkim kvintakordom, a modulaciju natrag prema D-duru valjat će uz malu preinaku basove dionice smisliti na njegovu kraju, i pobrinuti se o povratku na zadatak br. 7. Time nastaje **jednostavna trodijelna pjesma** (v. pr. 3), kojoj se može dodati nekakav tekst – taj koji je potpisani uz pr. 3 moji su učenici rado pjevali i jako smo se dobro zabavljali (notne vrijednosti pojedinih glasova valja zamišljati pri pjevanju), jer su svi od reda shvatili grotesku – može se dakle, uz ponešto maštę i mnogo ljubavi za učiteljski poziv, prirediti učenicima potpunu "predstavu", radi koje će uvijek rado stizati u glazbenu školu.

Pr. 1

Pr. 2

2. Harmonizacija nešifriranog basa

Nešifrirani je bas zadatak koji za cilj ima, uz sve prethodno navedeno uz šifrirani bas, i stjecanje vještine odabira akorda, tj. učenik sam mora odlučiti koji će akord upotrijebiti, budući da se zadani ton u basovoj dionici može pronaći u tri trozvuka, četiri četverozvuka itd. Pritom gotovo svaki od akorda na neki način ovisi o akordima između kojih se nalazi, pa nije lako odlučiti. Stoga je na početku takvih pokušaja dobro sve mogućnosti imati pred očima, na papiru. Evo kako:

Svojim učenicima savjetujem da ispod nota u basovoj dionici ispišu sve trozvuke u kojima se pojedini ton nalazi, uključujući – naravno, u drugom srednjem razredu – i dominantni septakord i njegove obrate (v. pr. 4 na str. 32, zadatak br. 14 sa str. 120). Kao rezultat očekuje se skladba u tonalitetu, slična koralima Johanna Sebastiana Bacha drugim zborskim skladbama iz razdoblja baroka i klasike, **koje su učenici analizirali i na temelju tih analiza naučili glavne odlike tonalitetnosti**, a valja se sjetiti i zvukovnoga dojma akorda u osnovnom obliku i obratima te to sve primijeniti.

Naravno, prvi i zadnji akord nisu sporni, to mora biti tonički kvintakord, kao što se u 4. taktu očekuje dominantni kvintakord, kao najbolji

kraj prve rečenice. Tonika u basu bit će uvijek osnovni ton toničkoga kvintakorda, a isto se može predložiti i za dominantu i subdominantu.

Od tri oblika trozvuka, najmanje se pri analizama uočavao kvartsekstakord, i to samo kao prohodni ili izmjenični (gotovo u pravilu na lakin dobama takta) te zaostajalični (isključivo na teškoj dobi takta), i gotovo u pravilu samo na tonici i dominanti, vrlo rijetko na subdominantu. Stoga će uz svaki nastup 3. stupnja ljestvice u basu biti odabran tonički sekstakord. Isto tako, uz svaki nastup vodice bit će odabran sekstakord (ili V6/5), jer je kvintakord viii, smanjeni, slaboga zvukovnog dojma.

Ako se samo to zaokruži u tablici ispod primjera (najdeblji kružići), lako je odabrat akorde oko zaokruženih (tanji kružići). Tako će u 1. taktu biti odabran prohodni kvartsekstakord V, i tu figuru valja upamtiti, jer se može ostvariti i pri silaženju basa u 5. taktu, a zatim i u okviru sub-

dominantnoga akorda (t. 6). U okviru dominantnoga akorda (t. 7) ta figura otpada, jer bi prohodni kvartsekstakord nastupio na teškoj dobi takta. Zba se da ispred toničkoga sekstakorda najbolje paše dominantni sekundakord, pa je time riješena i harmonizacija tona b u 2. taktu (koji bi već i zbog kratkoće nastupa smio biti proglašen prohodnim tonom) te u 5. taktu. Ostaje za promisliti ton d na kraju 3. takta, koji će svakako biti harmoniziran sekstakordom IV stupnja, jer je u nastavku akord dominantne funkcije, prije kojega se očekuje subdominantni akord, te ton d u 7. taktu, koji će biti harmoniziran kvintakordom vi.

Dopuna takva odabira (iscrtkani kružići) može započeti promišljajućem završetku. Zastoj se može izbjegići umetanjem pedalnog kvartsekstakorda (izmjeničnog na tonici, tehnički kvartsekstakorda IV. stupnja, koji je kao mogućnost vidljiv i u shemi. Slično, svaki dulji nastup dominantnog kvintakorda omogućuje nastup zaostajaličnog kvartsekstakorda na dominanti (tehnički je to kvartsekstakord I, isto tako posvuda vidljiv u shemi). Ako se odabrani akordi pretvore u četveroglasnu harmonizaciju, to bi izgledalo ovako (v. pr. 5, gornji red).

Ispravci: Tek se sada dobro vidi da bi uporaba prohodnog terckvar-takorda V u 1. taktu, umjesto prohodnog kvartsekstakorda, uljepšala

I - š'o Me-do u du-ćan i ni - je re-k'o do-bar dan. I - di Me-do van jer ni - si re-k'o do-bar dan.

Pr. 3

1 2 3 4 5 6 7 8

Pr. 4

sopran, jer bi se drugi dvotakt time **doveo u razinu imitacije prvoga** (v. pr. 5, donji red).

Slično, u kadenci se može uz sekstakord V uvesti i kvintsekstakord, jer nastup akorda vi stupnja ostavlja dojam izbjegnute kadence, pa se ponavljanje tonova u sopranu čini opravdanim i ljepšim od prethodnoga rješenja. Naravno, uvijek se može po nešto mijenjati i doradivati, ovisno o vlastitim kriterijima za lijepo.

Opisan mehanizam promišljanja harmonijskih rješenja u okviru melodijskoga razvoja dionice soprana, i to ne samo u pojedinim taktovima, nego i na razini cijelog primjera, to je to što treba prenijeti učenicima. Nije za očekivati da će svi naučiti samostalno tako promišljati suodnose akorda i melodije soprana, no pojedini, oni koji su zainteresirani, sigurno hoće!

3. Harmonizacija soprana

Harmonizacija soprana ima za cilj, uz sve navedeno prije, još i stjecanje vještine uporabe jednoga od oblika odabranoga akorda. Naime, kod nešifriranog basa odabirom akorda bio je fiksiran i njegov oblik (osnovni oblik ili koji od obrata). Kod soprana i tu odluku valja donositi samostalno, i o tome ovisi dionica basa. Stoga je harmonizacija soprana složenija od harmonizacije nešifriranoga basa.

No, i harmonizaciji se soprana može pristupiti na sličan način kao i harmonizaciji nešifriranoga basa, naročito ako učenici postupno vođeni imaju već iskustvo u takvu pristupu harmonizaciji nešifriranog basa. Dakle, svaki se ton napisan u sopranskoj dionici može naći u tri trozvuka, itd. Te sve akorde dobro je opet ispisati ispod tonova sopranske dionice, da su stalno pred očima – ja to, zpravo, stalno tražim od učenika, i to je isodobno i dobra vježba vezana uz poznavanje građe akorda itd., i da odabir bude lakši (v. pr. 6, zadatak br. 42 sa str. 132).

1 2 3 4 5 6 7 8

Pr. 6

1 2 3 4 5 6 7 8

Pr. 5

1 2 3 4 5 6 7 8

Redoslijed misli potrebnih za realizaciju toga je zadatka taj:

Prvo valja osmislitи kadence; t. 4 bit će dakle kadanca na dominanti, možda sa zaostajalicom 4 na 3, a zadnja je kadanca naravno na tonici.

Dva bi taka morala biti prepoznatljiva zahvaljujući rješavanju sličnih problema u šifriranim basovima. To je t. 3, u kojem bi se mogla ostvariti figura povezivanja kvintakorda i sekstakorda iv stupnja prohodnim kvartsekstakordom i, i t. 6, u kojem bi se mogla realizirati figura povezivanja toničkog sekstakorda i kvintakorda pomoću terckvartakorda V stupnja. Stoga bi 5. takt mogao završiti kvintakordom iv stupnja, prije kojega će odgovarati tonički akord, naravno sekstakord, jer u njega vodi prohodni sekundakord s kraja 4. takta.

U t. 4 će nastupiti akord V. stupnja. Pogledaju li se sada počeci taktova u prvoj rečenici, zaključuje se da bi u t. 2 bilo dobro realizirati akord VI stupnja, jer se time počeci taktova povezuju u kvalitetnu tonalitetnu progresiju: i – VI – iv – V. Do iv, kojim počinje t. 3, najbolje je samo basom pratiti sopran, pa će nastati prohodni terckvartakord i. U t. 7 bilo bi najbolje realizirati kadencirajući kvartsekstakord i njegovo rješenje, možda posredno, što će odgovarati zaostajalicu u t. 4. U zadnji se takt može ugraditi i napisana figura, da ga se malo optereti, da bude uvjerljiviji kraj primjera.

Takvim pristupom zadacima postupno se učenike uvodi u harmoniju, koja bi trebala postati radost otkrivanja zvuka pojedinih akorda i njihovih suodnosa, a ne mučno rješavanje zadataka, bez obzira što se zadaci doista i rješavaju, i to "na kile".

A, postoje li dvojba oko toga hoće li odabrani akordi dobro zvučati u slijedu ili ne, mogu li dva akorda stajati jedan do drugoga ili ne, odgovor je lako otkriti i iz **Paleta akorda**, grafičkoga prikaza koji u mojoj razredu visi na zidu, poput **JAVNOG ŠALABAHTERA**, lako dostupnoga onima koji ga razumiju.

ARS CHORALIS 2012

2. međunarodni umjetničko-znanstveni simpozij o zborskoj umjetnosti, pjevanju i glasu
Zagreb, 12. do 14. travnja godine 2012.

Organizator:



u suradnji s

Institutom za crkvenu glazbu *Albe Vidakovića* Katoličkoga bogoslovnog fakulteta iz Zagreba
Hrvatskom udrugom vokalnih pedagoga
Agencijom za odgoj i obrazovanje/Hrvatskim društvom skladatelja
Oberösterreichische Vokalakademie (Austrija)
Hrvatskim društvom glazbenih teoretičara
Edukacijsko-rehabilitacijskim fakultetom Sveučilišta u Zagrebu
Hrvatskim društvom logopeda
Hrvatskim saborom kulture/Poliklinikom SUVAG iz Zagreba
EUROPA CANTAT-Central Eastern European Centre
HRVATSKA UDRUGA ZBOROVODA Vrbik 11 10000 Zagreb

098/275961 · 01/6198469 · faks 01/6198468 · info@huz.com.hr
www.huz.hr

Glasba, glazba i muzika – uz stotu obljetnicu smrti F. Kuhača

Franjo Ksaver Kuhač (1834-1911) hrvatski je muzički pisac i folklorist, čijim se djelima ponosimo. Prijevodom djela *Katechismus der Musik* (1851) Johanna Christiana Lobeia (1797-1881) čini prvi korak prema uspostavi hrvatskoga muzičkog nazivlja. U svojem *Katekizmu* (prvo izdanje je objavljeno 1875) Kuhač njemačku riječ *Ton* prevodi kao **glas**, a *Tonkunst, Musik* postaje **glasba**, tj. **glazba**.

Od toga se doba naziv glazba u nas ustalio ne samo za pjevanje, tj. dio onog što se kao *musica practica* oživotvoruje glasom, nego i za sviranje na **glazbalima** – muzičkim instrumentima. No i riječ *muzika* rabi se i dalje u prije spomenutom značenju, a spretnija je i za tvorbu izvedenica (muziciranje, muzikalitet, muzikalnost, muzikalija, muzikologija itd.). Tako smo mi među rijetkim u svijetu koji imamo dva naziva koja uporno pokušavamo rabiti kao istoznačnice, iako se sve više i sve češće slažemo da to nisu.

Naime, u srednjemu je vijeku riječ *muzika* tek u sklopu s kojom drugom riječi označavala pojedina područja bavljenja zvukom. Primjerice, *musica choralis* u 13. st. naziv je za jednoglasan gregorijanski napjev, nasuprot *musica mensurata*, kako se nazivalo višeglasje. *Musica practica* bila je općenit naziv za glazbenu praksi, a *musica theoretica* za teorijske discipline. *Musica subalterna* nazivalo se pučko pjevanje, a *musica ficta*, *musica reservata*, *musica figuralis* i *musica poetica* nazivi su različitim srednjovjekovnim kompozicijskim i estetičkim naukama. *Musica profana* naziv je svjetovnih skladbi. *Musica divina* ili *musica sacra* naziv je za crkvene skladbe, a istodobno i naslov zbirki duhovnih skladbi. *Musica Britannica* poznata je zbirka skladbi engleskih autora. Vremenom se riječ muzika u mnogim jezicima (engl. *music*, njem. *Musik*, franc. *musique*, tal. i lat. *musica*) ustalila kao naziv za umjetničko područje, u kojem je predmet bavljenja i sredstvo izražavanja zvuk. Međusobni odnos riječi *muzika* i *glazba* najzornije pokazuje ovaj primjer, gotovo idealan: U nas se nakon završene **srednje glazbene škole** upisuje **muzička akademija**.

Kuhaču svakako valja iskazati dužno poštovanje za njegov golem doprinos na mnogim područjima i otvaranju sasvim novih područja bavljenja u nas, što nas tim više obvezuje da i dalje i njegovu tragu iznalazimo nova i bolja rješenja nazivlja kojim ćemo opisivati pojave vezane uz sasvim sigurno najljepšu, najsloženiju i sveobuhvatnu umjetnost, kako se god ona zvala. (ur.)

Jedan je od najboljih način za upoznavanje harmonizacije soprana istraživanje mogućnosti koje pruža ista melodija, tj. **harmoniziranjem iste melodije na razne načine**. Naravno, sve što se traži – a tiče se harmonije – gotovo se sigurno može pronaći u Bachovim djelima. Tako se i ovdje može kao uzor istaknuti mnoštvo Bachovih harmonizacija iste melodije, koju su, srećom, harmonizirali i njegovi prethodnici, zatim i skladatelji poslije njega, kao i neki suvremenici (u primjerima se nudi 16 harmonizacija!). Zvučne snimke djela koja se navode u tekstu mogu se pronaći na internetu, a njihov je notni zapis dostupan na stranicama <http://imslp.org/wiki/>, <http://www.jsbchorales.net/xml.shtml>, <http://www3.cpdl.org/wiki/>.

Harmonizacija soprana, ili 410 godina života jednoga napjeva

Tihomir Petrović

Godine je 1601. Hans Leo Hassler (1564-1612) objavio peteroglasnu skladbu naslova *Mein G'müt ist Mir verwirret* (v. pr. 1). Taj se napjev dopao publici i ubrzo stekao veliku popularnost, pa je Johann Crüger (1598-1662), promijenivši ga ponešto, uz njega potpisao riječi pjesme naslova *O Haupt voll Blut und Wunden* teologa i himnopisca Paula Gerhardta (1607-1676), te je nastala **jedna od najpoznatijih crkvenih popijevki protestantskog repertoara** (v. pr. 2), koja se i u našoj crkvi pjeva pod naslovom *Pred tobom padam nice*.

Johann Sebastian Bach (1685-1750) mnogo je puta posegnuo za tim napjevom, svaki puta u drugoj harmonizaciji (v. pr. 5-15 na str. 36 i 37) i obradi, i uz riječi ne samo pjesme *O Haupt voll Blut und Wunden* Paula Gerhardta, nego i drugih: *Befiehl du deine Wege, Wie soll ich dich empfangen*, također Gerhardtovе, *Herzlich tut mich verlangen*, Christophera Knolla (1563-1621), *Ihr Christen auserkoren* Georga Werner-a (1580-1645) i *Ach Herr, mich armen Sünder*, skladatelja, glazbenog teoretičara i himnopisca Cyriakusa Schneegaßa (1546-1597). Iz tih se četveroglasnih harmonizacija očituje ne samo Bachova nevjerljatna glazbenička vještina harmonizacije, nego i postavljanje harmonizacije u funkciju isticanja značenja teksta.

Samo se u *Muci po Mateju*, BWV 244, spomenut napjev javlja na pet mjesta (pet brojeva: 21, 23, 53, 63 i 72), u četiri različite harmonizacije (pod brojevima 21 i 23 krije se ista harmonizacija no u različitim je tonalitetima). Osim toga taj koralni je napjev, opet uz novu harmonizaciju, osnova trijumfalnoga završnog stavka zadnje kantate *Božićnog oratorija*, BWV 248/6 (kantata naslova *Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben*), na tekst 5. kitice *Božićne pjesme* Georga Werner-a (1589-1643), no u tom su stavku stihovi korala razdijeljeni nastupima orkestra (pr. 10 na str. 36). Isti je napjev, poput *cantus firmusa*, ugrađen u *Ariju s koralom*, za sopran i alt, u kantati *Sehet, wir gehn hinauf gen Jeruzalem*, BWV 159.

Bachove su harmonizacije tog napjeva bile nadahnute i drugim skladateljima. Tako se glazbenom prikazu 6. postaje Križnoga puta, u djelu *Via Crucis*, Franza Liszta (1811-1886), S.504a, čuje još jedna nova harmonizacija (v. pr. br. 16 na str. 37), sasvim na tragu Bachovih, te s 1. kiticom pjesme *O Haupt voll Blut und Wunden*. Citat početka napjeva nalazi se i u popijevci *Aus dem Kirchenhofe*, op. 105 br. 4, Johanna Brahma (1833-1897).

Kako je prethodno istaknuto, u nas se taj napjev pjeva pod naslovom *Pred tebe padam nice*, a navodi ga Mato Leščan u kantualu *Slavite Boga* (Frankfurt/M – Zagreb: Hrvatski naddušobrižnički ured u Njemačkoj, Frankfurt/M; Vijeće BK za hrvatsku migraciju, Zagreb; Kršćanska sadašnjost, Zagreb; 1. izdanje 1993), i to harmonizaciju koja je sinteza dviju Bachovih iz *Muke po Mateju!* Mato Leščan odlučio se za harmonizaciju s kraja *Muke*, vjerojatno najdojmljiviju (dalje navedena pod br. 8 na str. 36), u kojoj su taktovi br. 3, 7 i 8 uzeti iz harmonizacije s početka pasije (dalje navedena pod br. 5 na str. 36), a cijela je Leščanova konstrukcija navedena kao primjer br. 3 na str. 35. Toj obradi Leščan je dodao i majstorsku predigru, koju navodim kao uzor kontrapunktne obrade istoga napjeva, možda začetak kakve ozbiljnije skladbe toga tipa, i na tu temu.

Sve se harmonizacije korala navedene pod br. 5-9 i 12-15 nalaze i u zbirci Alberta Riemenschneidera: *371 Harmonized Chorales and 69 Chorale Melodies with figured bass by Johann Sebastian Bach* (This publication of the 371 has been entirely revised, corrected, edited and annotated by Albert Riemenschneider / Copyright, 1941, by G. Schirmer, Inc. / International Copyright Secured / Printed in U. S. A. / Ed. 1679 / G. Schirmer New York / London), uz djelimično navođenje izvora, osim uz br. 286 i 367, koji su preuzeti iz Kirnbergerove zbirke i kasnije numerirani s BWV 270 (AR 286) i BWV 271 (AR 367).

U svim se primjerima nudi samo glazbeni sadržaj raznih obrada, lišen teksta, da bi se po-

kazalo obilje različitih mogućnosti harmonizacije iste melodije. Stoga su i sve harmonizacije svedene na zapis s dvije povisilice (*D-dur, h-mol, frigijski način na tonu fis*), da usporedba bude lakša. I istoga je razlog u primjeru br. 8 promjenjena mjestimice i metrika, a u pr. br. 14 ritmika. To su:

1. H. L. Hassler, *Mein G'müt ist Mir verwirret*
2. J. Crüger: *O Haupt voll Blut und Wunden*
3. J. S. Bach: kombinacija harmonizacija br. 5 i br. 8 / Uvod: Mato Leščan
4. T. Petrović: Harmonizacija napjeva
5. J. S. Bach: *Erkenne mich, mein Hüter* (5. kitica pjesme *O Haupt voll Blut und Wunden*), *Muka po Mateju*, BWV 244, br. 21 (*E-dur*) i *Ich will hier bei dir stehen*, (6. kitica pjesme iste pjesme), br. 23 (*Es-dur*), (AR 98).
6. J. S. Bach: *Befiehl du deine Wege* (1. kitica istoimene pjesme), *Muka po Mateju*, BWV 244, br. 53, (AR 80),
7. J. S. Bach: *O Haupt voll Blut und Wunden* (1. i 2. kitica istoimene pjesme), *Muka po Mateju*, BWV 244, br. 63 (*d-mol/F-dur*), (AR 74).
8. J. S. Bach: *Wenn ich einmal soll scheiden* (9. kitica pjesme *O Haupt voll Blut und Wunden*), *Muka po Mateju*, BWV 244, br. 72 (*a-mol*), (AR 89).
9. J. S. Bach: *Wie soll ich dich empfangen* (1. kitica istoimene pjesme), *Božićni oratorij*, BWV 248/1, kantata *Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage* (izvorno u frigijskom načinu/*a-molu*), (AR 345).
10. J. S. Bach: *Nun seid ihr wohl gerochen* (4. kitica pjesme *Ihr Christen auserkoren* Georga Werner-a), sažetak vokalnih dionica iz završnog stavka zadnje kantate *Božićnog oratorija, Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben*, BWV 248/6 (*D-dur*) (te harmonizacije nema u zbirci AR).
11. J. S. Bach: *Ehr sei ins Himmels Throne* (6. kitica pjesme *Ach Herr, mich armen Sünder Cyriacusa Schneegaßa*) (*a-mol*), iz kantate *Ach Herr, mich armen Sünder*, BWV 135 (te harmonizacije nema u zbirci AR).
12. J. S. Bach: *Und ob gleich alle Teufel* (5. kitica pjesme *Befiehl du deine Wege*) (*a-mol*), iz kantate *Schau', lieber Gott, wie meine Feind*, BWV 153, (AR 21)
13. J. S. Bach: *Der Leib zwar in der Erden* (4. kitica pjesme *Herzlich tut mich verlangen*) (frigijski/*a-molu*), iz kantate *Komm, du süsse Todesstunde*, BWV 161, (AR 270).
14. J. S. Bach: *Befiehl du deine Wege* (I) (*h-mol*), BWV 270, (AR 286)
15. J. S. Bach: *Befiehl du deine Wege* (II) (*D-dur*) BWV 271, (AR 367)
16. F. Liszt: *Via Crucis*, 6. postaja

Jesu li time iscrpljene sve mogućnosti za harmonizaciju toga napjeva? Sasvim sigurno nisu! Stoga prethodnima priključujem i svoj uradak (br. 4), pri čemu je jasno uočljiv moj golem trud da bude što različitija od prethodnih, i ne bih je nudio kao rješenje vrijedno pamćenja, nego samo kao još jednu mogućnost, dakle, kao harmonijsku vježbu. Pokušajte i vi, dragi čitatelji, napraviti svoju harmonizaciju, pa ju pošaljite uredniku časopisa, bilo bi zanimljivo u sljedećem broju objaviti nove harmonizacije, možda obrade u kojem drugom stilu i/ili žanru.

No, ni s prethodnim se uradcima ne završava život samoga napjeva. Poslužio je i za skladbu *American Tune*, koju je godine 1975. objavio Paul Simon Frederic (1941), umjetnik poznat iz kroz vjerojatno najbolji muški pjevački duo prošloga stoljeća: Simon & Garfunkel. Prenesena u popularan žanr, za glas uz pratnju gitare, ta je harmonizacija vrlo jednostavna, uz svega nekoliko različitih akorda, i u tome smislu ne zaslžuje veliku pozornost.

Sva izdanja Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara prodaje
Superknjižara d.o.o. – knjižara Ribook, Janeza Trdine 9a,
51000 Rijeka, tel.: 051 581 555, faks 051 581 557
ribook@superknjizara.hr website: www.superknjizara.hr

Rockmark – glazbena knjižara i čitaonica (Zagreb, Berislavićeva 13, rockmark@rockmark.net, 01/5392-430), nudi knjige glazbene tematičke i ostale stvari vezane uz glazbu kao što su majice, bedževi, nakit i *memorabilia*, te ulaznice za koncerte, a postoje i usluge fotokopiranja, skeniranja, printanja i interneta.

5. J. S. Bach: *Erkenne mich, mein Hüter, Muka po Mateju*, BWV 244, br. 21 (E-dur) i *Ich will hier bei dir stehen*, br. 23 (Es-dur)

6. J. S. Bach: *Befiehl du deine Wege*, *Muka po Mateju*, BWV 244, br. 53

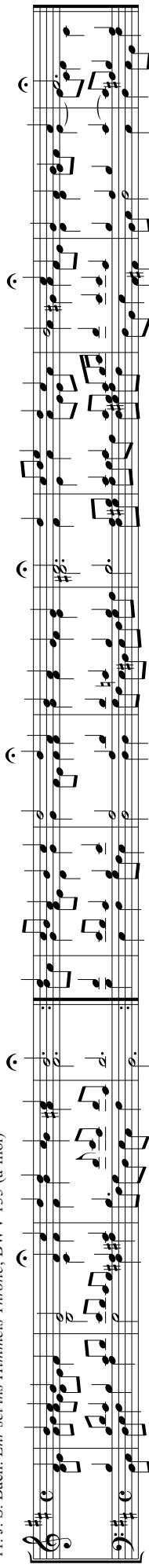
7. J. S. Bach: *O Haupt voll Blut und Wunden, Muka po Mateju*, BWV 244, br. 63

8. J. S. Bach: *Wenn ich einmal soll scheiden, Muka po Mateju*, BWV 244, br. 72 (a-mol)

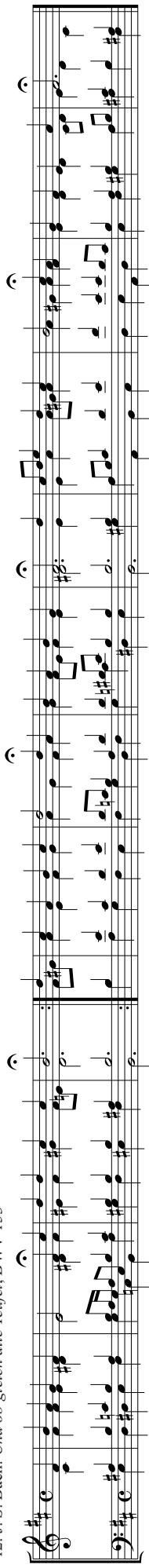
9. J. S. Bach: *Wie soll ich dich empfangen, Božični oratorij*, BWV 248/1 (frigijski način/a-mol)

10. J. S. Bach: *Nun seid ihr wohl gerochen, sažetak vokalnih dionica iz Božičnog oratorija*, BWV 248/6

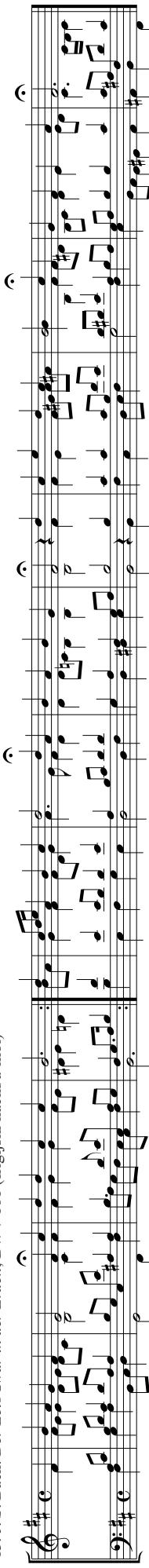
11. J. S. Bach: *Ehr sei ins Himmels Throne*, BWV 135 (a-mol)



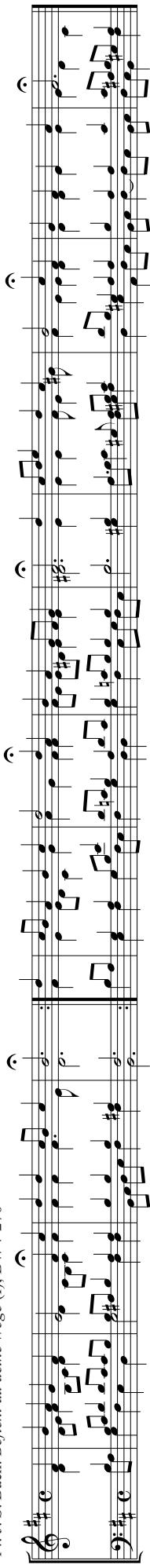
12. J. S. Bach: *Und ob gleich alle Teufel*, BWV 153



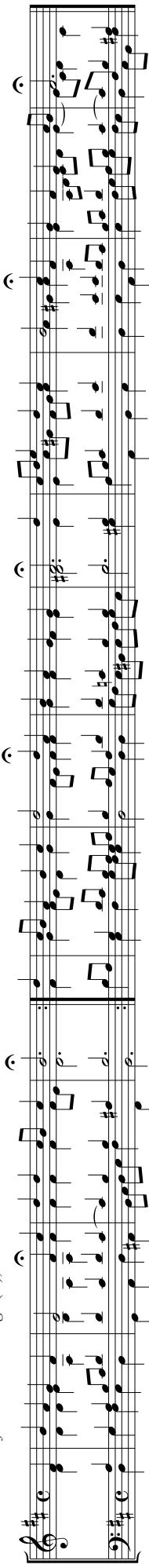
13. J. S. Bach: *Der Leib zwar in der Erden*, BWV 161 (frigjiski način/a-mol)



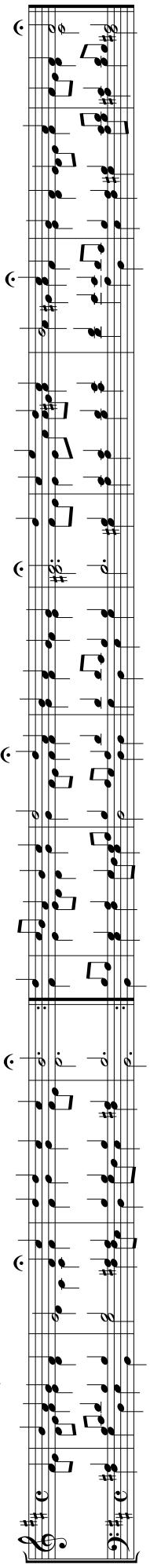
14. J. S. Bach: *Befiehl du deine Wege* (I), BWV 270



15. J. S. Bach: *Befiehl du deine Wege* (II), BWV 271



16. F. Liszt: iz *Via Crucis*, S.504a.



Čini se da je Polifonija nastavni predmet koji još uvijek izaziva najviše dvojbi, naročito u mlađih učitelja. Iako je Nastavnim programom iz 2008. vrlo jasno određeno gradivo predmeta, pojedini se tako olako priklanjuju zavodljivo ideji o nužnosti osvremenjivanja gradiva ignoriranjem i potpunim zanemarivanjem kontrapunktnih vrsta. Nažalost, onaj tko nagovara na ignoriranje kontrapunktnih vrsta nije ponudio ništa u zamjenu, pa je to **nagovor na kaos, umjesto sustava, i poticaj na kretanje linijom manjega otpora**, što je u najmanju ruku loše i neodgovorno.

Ovaj vas članak nagovara na sasvim starinski pristup gradivu predmetu Polifonija, dakle, kroz sustav kontrapunktnih vrsta, podsjećajući da je to tako i u Nastavnom programu, a osim toga nudi i razloge zašto bi (i dalje) trebalo biti tako, te pokušava ponuditi ideje za osvremenjivanje nastave i osvještenje postojećega Programa, kojemu se može prigovoriti da je manjkav, jer ne propisuje skretanje pozornosti učenicima da kontrapunktnе tehnikе žive u glazbi i nakon Bacha. No, svaki imalo motiviran učitelj s time bi lako trebao izići na kraj. Mnogo je važnije pitanje kako dosegnuti kontrapunktna znanja do Bachova doba. Osobni stav autora članka jest da to najbolje omogućuje upravi uvrježeni način poučavanja nauka o kontrapunktu, kroz sustav kontrapunktnih vrsta, a argumente za taj stav potražite u članku. Članak je naporan, reklo bi se "za ljude jakih živaca" no nitko nikada nije ni tvrdio da je išta u glazbenom nauku lako, a to se naročito odnosi na područje kontrapunkta. Baš taj dio pojedini nikad nisu svladali, i ti su obično najglasniji zagovornici njegova ukidanja.

Zašto i kako poučavati kontrapunkt

Tihomir Petrović

Tijekom prve polovine drugoga tisućljeću glazba se na europskom tlu razvila do najsloženijega višeglasja, što nije imalo nikakav vanjski uzor i nije se dogodilo ni ponovilo ni u jednoj drugoj sredini ili kulturi. Riječ je o višeglasju koje se oživotvoruje istodobnim tijekom dviju ili više melodija, usklađenih tako da tek zajedničkim nastupom postaju cjelovito glazbeno djelo. Za takvo se djelo kaže da je skladano u polifonom slogu (prema grč. *polý* – mnogo, i *phōné* – glas, zvuk).

U polifonom se slogu uz jednu melodiju sklada druga, čije se note pišu nasuprot napisanim notama prve melodije. Otud dolazi i naziv **kontrapunkt** (prema lat. *punctum contra punctum* – točka protiv točke, u smislu note u jednoj dionici napisane nasuprot noti u drugoj dionici), kako za samu prateću melodiju, tako i za područje glazbene teorije u čijem je središtu pozornosti građa i odnos dviju ili više melodija – dionica polifonoga glazbenog djela. Osim toga, kontrapunkt može biti naziv i za skladbu nastalu kojom do kontrapunktnih tehniki, kao i za teorijski nastavni predmet čiji je sadržaj normativno znanje o kontrapunktnim tehnikama skladanja i glazbenim vrstama koje se njima oživotvoruju.

Za glazbeno je stvaralaštvo u kojemu prevladava kontrapunktni skladbeni način uvrježen naziv **polifonija**. Polifonija je vjerojatno jedini vrhunski umjetničkoznanstveni doseg Europe rimokršćanske provenijencije, što je svakako razlog više da se njezinu upoznavanju još ozbiljnije pristupi, jer je riječ o povijesti našega kulturnoga kruga, u kojoj se zamjećuje i sudjelovanje hrvatskih skladatelja.

Nauk o kontrapunktu

Polifonija je, dakle, naziv za sve one glazbene umjetnine, koje nastaju kontrapunktnim skladbenim tehnikama. U polifoniju se može proniknuti putem nauka o kontrapunktu. Kao i svaki drugi glazbeni nauk (nauk o harmoniji, nauk o glazbenim oblicima itd.), tako i ovaj stvaraju glazbeni teoretičari. To su glazbeni stručnjaci, koji znanja o glazbi razvrvstavaju prema određenim kriterijima, metodički obrađuju i zapisuju, kako bi ih se lakše prenosilo onima koji su tih znanja željni.

Johann Joseph Fux (1660-1741) najznačajniji je austrijski skladatelj i glazbeni teoretičar iz razdoblja baroka. Glazbeničku karijeru započinje kao orguljaš Škotske crkve u Beču, nastavlja – uz titulu carskog skladatelja (taj je naslov do tada gotovo u pravilu bio rezerviran za skladatelje koji su dolazili iz Italije) – kao kapelnik bečke Katedrale sv. Stjepana, a 1711. postaje glazbeni direktor na dvoru cara Leopolda I, što se u ono doba smatralo najvišim dosegom glazbeničke profesije u Europi. Skladatelj je mnogobrojnih opera, misa (među kojima je najpoznatija Kanonska misa), rekвиema i instrumentalnih djela.

Čini se da je recepcija Fuxa, kao skladatelja, u nas slaba, za što smo sami krivi. U Europi ne samo da ga se sluša, nego se i snima. Čita-

teljima mogu iskreno preporučiti nosač zvuka: **Johann Joseph FUX: La Grandezza della Musica Imperiale – Composizioni per orchestra: Ouverture in D N4, Concerto in D, Intrada in C E62, Suite in C N83, Rondeau in C E111**, Freiburger Barockorchester/Gottfried von der Goltz (violin and director), rec. Paulussaal, Freiburg, April 2006, **CARUS 83.308** [63:58]. "Nije Bach" reći će ljubitelji barokne glazbe, no Bachov odnos prema Fuxu bit će opisan nešto kasnije.

Fux je vrlo poznat kao autor prvog metodički osmišljenog priručnika za upoznavanje kontrapunktnih normi naslova **Gradus ad Parnassum**, tiskanog 1725. Djelo je napisano u obliku razgovora između učitelja Aloysiusa (Palestrine) i učenika Josepha (samoga Fuxa). U njemu su prikazane zakonitosti skladanja i odnos dionica u duhovnoj polifoniji glazbi za zbor *a cappella* (tal. *a cappella* – kao u kapeli, tj. bez pratnje glazbala, katkada *i a capella*), koju je krajem renesanse skladao Giovanni Pierluigi da Palestrina (1524-1594).

Giovanni Pierluigi da Palestrina autor je više od stotinu misa, skladnih za četiri do osam dionica, u kojima se sjedinjuju sva skladbena iskustva prethodnih razdoblja glazbene povijesti, uz posebnu pozornost prema razumljivosti pjevane riječi u polifonom slogu. U svojim je misama uspio ostvariti glazbeni izraz kojim je zasluzio pohvale ne samo umjetničke kritike, nego i ondašnjih liturgičara. Među najpoznatijima je šesteroglasna *Misa pape Marcela*, koja je prema predaji posebno zaslužna za blagonaklonost i povratak povjerenja crkvenih autoriteta prema polifoniji u liturgijskoj glazbi. Između gotovo homofonih glazbenih odsjeka *Creda* i trostrukog kanona u *Agnus Dei II*, u ovoj su misi zastupljene gotovo sve ondašnje skladbene tehnike polifone glazbe, u potpunosti stavljene u službu stvaranja ozračja za doživljaj teksta i za njegovu razumljivost. U tom će smislu ova misa i zapravo čitav Palestrinin opus steći ulogu uzornoga vokalnog polifonog duhovnog i liturgijskog stvaralaštva. Tako, kao kruna višestoljetnog razvoja glazbe, pročišćena, mirna, jasna i ozbiljna, oblikom i ustrojem pregledna i razumljiva, Palestrinina polifona duhovna *a cappella*-glazba omogućuje lako uočavanje zakonitosti polifonoga sloga i postaje uzor za njegovo učenje.

Kontrapunktne vrste

Za potrebe učenja kontrapunktnih normi Fux je na temelju djela Giovannija Pierluigija da Palestrine (koja je dobro upoznao tijekom školovanja u Italiji i sam odabrao za **najsavršeniji uzor vokalnoga polifonoga glazbenog sloga**) stvorio tzv. kontrapunktne vrste, ugledavajući se pritom na slične pokušaje glazbenika iz prethodnih stoljeća. Zapis prihvati kontrapunktnih normi pripisuje se Franku iz Kôlna (sredina 13. stoljeća), a njima se raspoređuju konsonance i disonance s obzirom na mjesto nastupa. Nakon Franka iz Kôlna kontrapunktna pravila za-

pisuje Johannes de Muris (oko 1290. – poslije 1351) te ih, uz druge, u najpotpunijem obliku iznosi Tinctoris (oko 1440-1511).

Kontrapunktnе su vrste razrađen i metodički uobičen postupak iznošenja onih obilježja renesansne duhovne polifone *a cappella*-glazbe, kojima se postupno razjašnavaju intervalski odnosi između dionica, s posebnom pozornošću prema nastupu i razrješenju disonanci. Ili: kontrapunktnе su vrste metodički razrađen sustav iznošenja (kontrapunktnih) normi, koji služi upoznavanju intervalskog odnosa između dionica, s posebnom pozornošću prema nastupu i razrješenju disonanci. Glavno je obilježje toga sustava postupnost, koja proizlazi iz usredotočenja na točno određen broj jednakog dugih tonova jedne dionice, nasuprot jednoga tona u drugoj dionici. Radi svoje postupnosti kontrapunktnе su vrste vjerojatno najbolji ikad stvoren i prakticiran način upoznavanja tvorbe kontrapunktnе melodije i osnova za upoznavanje polifonije uopće.

Europa odmah prihvata Fuxov metodički pristup učenju kontrapunktnih normi pa se *Gradus ad Parnassum* već u 18. stoljeću prevodi na njemački, engleski, talijanski i francuski jezik, a sam Fux doživljuje svjetsku slavu. Sasvim je sigurno da su po udžbeniku *Gradus ad Parnassum* kontrapunktna znanja stjecali Fuxovi učenici i/ili suvremenici: Antonio Caldara (oko 1670-1763), Jan Dismas Zelenka (1679-1745), Johann Joachim Quantz (1697-1773) i drugi. No *Gradus ad Parnassum* bio je udžbenik po kojem su kontrapunktna znanja stjecali i gotovo svi znani i neznani europski glazbenici, pronoseći Fuxovo djelo i metodu do našega vremena. Primjerice, Leopold Mozart poučavao je svojega sina Wolfganga Amadeusa s tih stranica; Haydn je prošao kroz sve vježbe brižnom pedantnošću; Beethoven je sam sastavio sažetak za osobnu upotrebu, a Paulu Hindemithu se pripisuje izjava: "Vještina skladanja vjerojatno bi se otklonila prema zaboravu, da Fux svojim Gradusom nije postavio standarde."

Jedan je primjerak te knjige u svojoj kućnoj knjižnici držao i Johann Sebastian Bach (1685-1750). *Gradus ad Parnassum* na njemački je 1745. preveo Lorenz Mizler (1711-1778), jedan od Bachovih učenika, pa je Johann Sebastian lako i brzo došao u posjed knjige. Pismo koje je 1775. Carl Philipp Emmanuel Bach pisao Johannu N. Forkelu (1749-1818) svjedoči o tome da je Johann Sebastian u svojim kasnim godinama iznimno cijenio Fuxov rad.

Skladatelj i glazbeni teoretičar Johann Philipp Kirnberger (oko 1721-1783) tumači kontrapunktne norme polazeći od četveroglasnoga sloga, ustvrdivši da se sva glazba (pa tako i polifona) temelji na akordnom slijedu i razvija unutar njega, a za uzor uzima glazbu svojeg učitelja, Johanna Sebastiana Bacha. U to tumačenje i isticanje harmonije kao osnovne pokretačke snage, ide kao izrazito jednostavan primjer postupak Charles-François Gounoda (1818-1893), koji je uzeo Bachovu harmoničku progresiju – *Preludij u C-duru BWV 846* iz prvog dijela *Dobro ugodenog klavira* – pa je iz tonova te progresije "konstruirao" melodiju potpisujući joj riječi molitve *Ave Maria*, i tako stvorio potpuno novo glazbeno djelo – *Meditation sur un prelude de Bach*.

Fux i Kirnberger tako postaju utemeljitelji suprotnih nazora o kontrapunktu. Kirnbergerov pristup nastavljuju (spomenimo među njima samo one, koji su ostavili i značajnije teorijske rade s tog područja) Salomon Jadassohn (1831-1902) te, u slobodnjem smislu shvaćanja konsonance i disonance, Paul Hindemith (1895-1963). Fuxov način tumačenja kontrapunkta nastavljuju François-Clément-Théodore Dubois (1837-1924) i Knud Jeppesen (1892-1974), a sve to kulminira potpunim oslobođenjem disonance kod Arnolda Schönberga (1874-1951), čija bi dvanaesttonska tehnika moralna funkcionaliteta kao sustav koji bi zamjenio tonalitet.

Bez priklona jednoj ili drugoj strani, usudio bih se kazati da bi zanemarivanje harmonijske izmjere bila ista pogreška kao i njezino preterano isticanje. Svako se glazbeno djelo ostvaruje sudjelovanjem harmonije i kontrapunkta. Prosudba njihova pojedinačnog udjela manje je važna od njihova postojanja i primjerenog isticanja, što – uz ostalo – izvedbe istoga glazbenog djela može učiniti vrlo različitima. U tom je

smislu i odgovornost izvoditelja – oživotvoritelja glazbene umjetnine – razumljivo velika pa nije upitno mora li on ili ne poznavati harmoniju i kontrapunkt, odnosno glazbenu teoriju uopće.

Iz činjenice da se gotovo u svakom, a pogotovo u tonalitetnim glazbenim djelima, može zamjetiti sudjelovanje harmonije i kontrapunkta, rađa se i novi metodički pristup učenju harmonije i kontrapunkta, u kojem ih se sjedinjuju u tzv. tonski slog. Koncepcija tonskoga sloga postaje vrlo popularna u Europi početkom 20. stoljeća i sukladna je onodobnoj izvoditeljskoj praksi, u kojoj prevladavaju djela skladatelja iz netom proteklih razdoblja romantičke i klasike. Tonski slog bi se jednostavno mogao opisati kao "više harmonije, manje kontrapunkta", a bavljenje njime kandidatima je često pružalo samo privid pravoga poznavanja i harmonije i kontrapunkta.

No, kada poljska glazbenica Wanda Landowska (1879-1959) svome djelovanjem početkom 20. stoljeća ponovno "otkriva" čembalo, započinje i nezadrživo usmjeravanje pozornosti šire publike na glazbu baroka i starijih razdoblja glazbene povijesti. Uz glazbenike, koji se izvedbom pokušavaju što je moguće više približiti spoznajama o određenom stilu, te glazbalare, koji nude glazbala za takvu praksu rekonstruirana prema stariim uzorcima i nacrtima, i glazbeni teoretičari daju tomu svoj doprinos, postavljajući stvari na njihovo pravo mjesto, pa se harmonijske i kontrapunktnе zakonitosti od tada opet sustavno istražuju i posebno obrađuju te odvojeno priređuju za upoznavanje i učenje.

Tonski je slog početkom šezdesetih godina 20. stoljeća i u nas bio nastavni predmet u srednjoj glazbenoj školi, a za potrebe te i takve nastave hrvatski je skladatelj i glazbeni teoretičar Miroslav Magdalenić (1906-1969) napisao udžbenik *Osnove tonskog sloga* (Zagreb: ŠK, 1969).

Sadržaj nauka o kontrapunktu

Sadržaj nauka o kontrapunktu je normativno znanje o razvoju jedne melodije te o međusobnom odnosu dviju ili više melodija. Svi zaključci, sveukupan sadržaj ovoga predmeta, nastaje na temelju proučavanja umjetničke glazbe – polifonih glazbenih djela. Naravno, ovo znači da je građa nauka o kontrapunktu povjesno uvjetovana, tj. da se mora vezivati za određeno razdoblje u razvoju glazbe pa čak i za pojedine skladatelje ili razdoblja njihova umjetničkog djelovanja.

Kontrapunktni postupci i skladbene tehnike razvijane na europskom tlu u početnim stoljećima drugoga tisućljeća sažimaju se do svojega prve vrhunca u vokalnim djelima Palestrine i njegovih suvremenika, Orlanda di Lassa i drugih. Stoga nauk o kontrapunktu započinje upoznavanjem normi izvedenih baš iz te glazbe – vokalnih skladbi koje su vrhunac polifonije u modalitetu – i to se početno poglavje obično naziva vokalnim kontrapunktom ili kontrapunktom Palestrinina stila. U njemu se iznose temeljne postavke nauka pa je u tom smislu nezamjenjivo i ne smije se preskočiti ili svesti na puku obavijest tipa "tako je bilo prije nekoliko stotina godina", jer daje temelj za razumijevanje svekolike polifone glazbe. Svrha učenja vokalnog kontrapunkta ili kontrapunkta Palestrinina stila nije, dakle, upoznavanje Palestrinine glazbe (niti se ono može dogoditi samo po sebi, kao nekakva očekivana ili logična posljedica bavljenja područjem nauka o kontrapunktu koje je prema njemu nazvano), nego stjecanje znanja (moglo bi se reći i "alata") kojim će se moći proniknuti kako u Palestrinu tako i u polifonu glazbu njegovih suvremenika, prethodnika i nasljednika, kada je o kojoj od njih – prema želji, potrebi, sklonostima ili zahtjevima određenoga obrazovnog programa – potrebno raspravljati. Na ovoj se razini upoznavanja kontrapunkta utvrđuju i smjerovi upoznavanja polifonije uopće, i to u smislu odredbe vrste predstavljanja tonske gradića za melodijsko oživotvoreni (stari način / ljestvica / serija), tonskoga načina (modalitet / tonalitet / atonalitet), melodike i ritmike, tehnika skladanja (tehnika cantusa firmusa / tehnika imitacije), odnosa dionica i sl.

Gotovo bi se moglo reći da je Fuxovo divljenje Palestrininoj glazbi uzrok sukoba. Jer je, zadivljen Palestrinom pa stoga na temelju njego-

vih skladbenih navika Fux stvorio norme, koje se stoljećima prenose. Da je odabrao drugog skladatelja, norme bi bile drugačije. Vjerojatno i put njihova stjecanja i upoznavanja, a opet zato da bi se stekao "alat" proučavanja glazbe ne samo toga skladatelja, nego i drugih, u usporedbi s njime. Poznato je: Tek kad se zna koji je ton tonika, mogu se odrediti i svi ostali... Ili, sukobi su besmisleni, ta "svi putovi vode u Rim", tj. posve je svejedno što je norma, a što odstupanja, na kraju je ipak samo jedan jedini cilj: glazba, i kako je razumijeti, izvoditi, stvarati...

U baroku, tj. u okolnostima kao što su dursko-molski ljestvični sustav i tonalitet, razvoj i osamostaljivanje glazbala koja svojim mogućnostima šire i mijenjaju i ritamsko i melodijsko obzorje glazbe, polifonija tek prividno uzmiče, dajući prostora homofoniji iz koje onda izrasta harmonija. A zatim, kad kadencna harmonija u tonalitetu uzme maha, kontrapunktna joj se tehnika lako prilagođava i glazbena se umjetnost razvija do novih vrhunaca. Može se stoga govoriti o kontrapunktu u tonalitetu ili tonalitetnom kontrapunktu, kao o drugom poglavljiju nauka o kontrapunktu. No, to poglavje ne donosi ništa bitno novo, nego se poznate norme (dakle, norme vokalnoga kontrapunkta) dopunjaju, proširuju, razgrađuju i dograđuju. U tome se smislu, kao prvo, može govoriti o baroknom kontrapunktu. Možda bi ga bilo prikladnije nazvati kontrapunktom Bachova stila, jer se tu gotovo isključivo pozivamo na djela Johanna Sebastiana Bacha. Budući su ta djela najčešće ona instrumentalna, ovo se područje nauka o kontrapunktu stoga katkada naziva i instrumentalnim kontrapunktom.

Kontrapunktni postupci i skladbene tehnike, naučene tijekom upoznavanja kontrapunkta Palestrinina i Bachova stila (tj., kroz vokalni i instrumentalni kontrapunkt), mogu se zamijetiti i u glazbi nakon baroka, pa mi se čini prikladnjim nakon baroknoga govoriti o kontrapunktu u glazbenoj klasicici, kontrapunktu u romantizmu itd. A kad tonalitetno ustupi pred atonalitetnim, kontrapunktnim će se postupcima opet oživovtoriti polifona glazba. Novost je samo metoda tvorbe melodijskoga niza, od kojega se kontrapunktnim tehnikama stvara polifono glazbeno djelo, što je razlog da dvanaesttonska tehnika skladanja ima pravo biti dio nauka o kontrapunktu.

Ciljevi nauka o kontrapunktu

Nekoliko je ciljeva učenja nauka o kontrapunktu. Prvi je i najvažniji među njima razvoj i stjecanje sposobnosti za doživljaj (spoznaju, razumijevanje, određivanje, vrednovanje) kako jedne melodije, tako i odnosa dviju ili više melodijskih dionica, drugim riječima stjecanje osjetljivosti na svaku linearost glazbenoga toka i polifoniju uopće.

Drugi je cilj detaljno upoznavanje kontrapunktnih tehnika polifonoga skladbenog sloga. Ovo je važno ne toliko radi mogućeg skladanja novih polifonih glazbenih djela, koliko radi stvaranja osjećaja prisnosti i ugode pri slušanju, te naročito pri izvođenju polifone glazbe. Kako se glazbeno djelo ostvaruje i postaje dostupno tek izvođenjem, izvoditelj se (u idealnom slučaju) mora i osjećati kao njegov (su)skladatelj, što znači da mora dobro poznавati sve postupke skladanja.

Dva navedena cilja preduvjet su za ostvarenje trećega, a taj je uspostava osobnog odnosa prema polifoniji, što onda vodi k formiranju ukusa i u mnogočemu određuje glazbeničku osobnost, kako glazbenog amatera tako i profesionalca.

Kako ostvariti postavljenje ciljeva?

Za ostvarenje postavljenih ciljeva nužno je uvijek kretati od same glazbe. Usredotočeno slušanje odabranih glazbenih primjera vodi k spoznaji te razvoju i povećanju osjetljivosti na polifoniju i kontrapunktnе postupke, a k dubljem razumijevanju usmjerava analiza, pri kojoj se stalno otkriva odnos između normi i odstupanja od njih. Za ostvarenje postavljenih ciljeva nužno je i dobro poznавanje osnova glazbenoga nauka i, naravno, osnovnih kontrapunktnih normi, koje se utvrđuju vježbom.

Kontrapunktne norme vježbaju se izradom zadataka prema sustavu

kontrapunktnih vrsti te izradom vokalnih i instrumentalnih polifonih odlomaka primjenom različitih kontrapunktnih tehnika. Vježbe se kontrapunktnih vježbi pišu prema zakonitostima pjeva, ali se prakticiraju bez teksta, što omogućuje potpuno usredotočenje na glazbeni sadržaj, u dva pa zatim i u više glasova. Njihovom izradom kandidati usvajaju glazbeni jezik polifonoga sloga i postaju osjetljiviji na potankosti polifonije i kontrapunktnih tehnika skladanja. No nakon vježbi takva tipa mora se od učenika tražiti i da sklada na zadani tekst, a skladbe mi morale sličiti uzorima. Riječ je dakle o motetima u dva i više glasova.

Iz iskustva u pismenom rješavanju zadataka rađa se u samim kandidatima sustav vrjednovanja polifone glazbe pa zato potreba za vježbom nije sporna. Prema riječima Ante Knešaureka, orguljaša i profesora Muzičke akademije u Zagrebu, koje sam zabilježio 2008, na sličan se način, tj. sustavom kontrapunktnih vrsta i uz obilje vježbi, kontrapunkt krajem 20. i početkom 21. stoljeća uči i na najpoznatijim glazbenim učilištima: *Conservatoire Royal de Bruxelles; Hochschule für Musik und Theater "Felix Mendelssohn-Bartholdy", Leipzig; Royal College of Music, London* (gdje je gotovo obvezan udžbenik *Kontrapunkt* Knuda Jepessena, u prijevodu Alfreda Manna); *Conservatoire National Supérieur de Musique, Paris* (po udžbenicima Th. Duboisa i Ch. Koehlina); *Hochschule des Saarlandes für Musik und Theater; Hochschule für Musik "Franz Liszt", Weimar*.

U nastavi predmeta Polifonija sporan može biti samo odnos između vježbe (kopiranja nekoga određenog stila ili kontrapunktne tehnike) i analitičkog otkrivanja esencijalnog u umjetničkim predlošcima (toga istoga stila ili tehnike). Pa, kao što vježba nije i ne smije postati sama sebi svrhom, tako ni analiza ne smije odvesti u površno panoramsko razgledavanje polifone glazbe, uz razgovor o njezinim posebnostima. Naravno, u početku svladavanja nauka o kontrapunktu mora biti više vježbe, koja će kasnije – kada se steknu osnovna znanja – omogućavati analizu. I, onako kako bude rasla količina upoznatih normi, tako će rasti i sposobnost analitičkog ulaženja u notni tekst, a s time i očekivano razumijevanje polifonije odnosno polifonih glazbenih umjetnina.

Vokalni kontrapunkt vezan je za modalitet i moduse. Stoga učenici moraju ovladati tim dijelom gradiva, najbolje kroz predmet *solfeggio* u 2. srednjem razredu. Nakon razjašnjenja osnovnih kontrapunktnih normi i tehnika slijede različite jednostavne vježbe skladanja na zadani tekst (kao imitiranje prikazanih uzora iz umjetničke glazbe) čime se učenje normi vokalnoga kontrapunkta postavlja u svoju prirodnu funkciju.

Naravno, da bi se uopće moglo govoriti o odnosu dviju ili više melodija u tako strogo vremenski omeđenoj vrsti glazbe, valja se prvo podsjetiti na njezine glazbene odrednice, pa se prvo opisuje stare načine i gregorijansko pjevanje, a zatim se ukazuje na posebnosti melodike i ritmike u glazbi Palestrinina stila, uz mnogobrojne primjere glazbenih odlomaka i tema iz djela Palestrine i Lassa. Time se zadovoljava načelo postupnosti u svladavanju predviđenog sadržaja, s obzirom na pretходno opisane okolnosti. No to zapravo znači da **nastava predmeta Polifonija počinje jednoglasjem**, a prve bi vježbe trebale biti melodije slične navedenim uzorima. Valja istaknuti i upozoriti učenike da je izrada kontrapunkta – dakle, melodije koja se dopisuje uz *cantus firmus* skladno kontrapunktnim normama – zahtjevan skladbeni rad, bez obzira na sve upute (norme) koje usmjeravaju željenom cilju suženjem odabira između različitih mogućnosti. Prva ostvarenja takvog tipa katkada mogu obeshrabriti učenike, zbog nesklada između (mnogo) utrošenoga vremena i (skromnoga) zvukovnog dojma zadaće. Stoga, pri poniranju u sve složenije kontrapunktne vrste valja stalno imati na umu da one nisu cilj, nego sredstvo za učenje kontrapunkta i stjecanje osjetljivosti na polifoniju, pa nije potrebno njihovo pretjerano dotjerivanje prema umjetničkim obilježjima stvarnih glazbenih uzora. Umjesto toga, učenike valja poticati na aktivno i usredotočeno slušanje, izvođenje i analizu polifone glazbe, i tim se putem što prije i što češće vratiti (vraćati) umjetničkoj glazbi, koja je najbolji izvor spoznaje o njoj samoj, ne zato

da joj se divimo, nego zato da iz njih naučimo kako ih naslijedovati.

Za razumijevanje tonalitetnog kontrapunkta, tj. instrumentalnog ili Bachovog kontrapunkta, potrebno je poznавање dursko-molskoga ljetiščnog sustava te osnove nauka o harmoniji, što opravdava činjenicu da je predmet Polifonija u Nastavnom planu glazbene škole postavljen nakon osnova harmonije. Upoznavanje posebnosti polifonije u tonalitetu počinje analizama Bachovih djela, koja učenici glazbenih škola najčešće sviraju kao obvezni dio školskoga programa, te iznošenjem kontrapunktnih normi, koje se analizom tih djela mogu formulirati.

Kontrapunktnom tehnikom u tonalitetu barokni skladatelji razvijaju stare i utemeljuju nove glazbene vrste, naročito u dijelu instrumentalne glazbe. U tom smislu **invencija, kanon i fuga** postaju značajan dio skladbene prakse. Budući da je riječ o skladbama koje nisu ozivotvorene određenoga glazbenog oblika, u smislu kalupa ili formalnoga modela koji će svaki skladatelj ispuniti drukčijim sadržajem, nego o glazbenim vrstama čiji oblik proizlazi iz kontrapunktne skladbene tehnike, **o njima se detaljno mora govoriti u okviru predmeta Polifonija, a ne u predmetu Glazbeni oblici!**

Dobar će učitelj iskorititi svaku prigodu da ukaže na kontrapunktni rad u djelima iz razdoblja klasike i romantizma te u suvremenoj popularnoj i jazz-glazbi. Svrha je time potaknuti učenike na stalnu potragu za kontrapunktnim radom i tamo gdje ga se možda ne očekuje, tj. pokrenuti mehanizam stalnog propitkivanja vlastitih granica stećene osjetljivosti na polifoniju.

Isto je tako u biti dvanaesttonske skladbene tehnike je linearost glazbenoga toka, što opravdava pružanje osnovnih informacija o njoj, kao i analize pojedinih djela i vježbe takvom tehnikom u okviru predmeta Polifonija, naravno u korelaciji s predmetom Povijest glazbe, gdje se moraju obraditi svi povijesni aspekti dvanaesttonske tehnike.

Koja korist od stjecanja osjetljivosti na polifoniju?

Učenici srednje glazbene škole gotovo da nemaju utjecaja na izvođenje djela koja uvježbavaju, stoga tvrditi kako je nužno poznati polifoniju radi točnijega tumačenja djela jednostavno nema smisla. S druge strane, i primjena koje od kontrapunktnih tehnika u vlastitim skladbama je upitna kao motivacija. Stoga se najrazumnijim čini dovesti ih do spoznaje da **razumijevanje polifonije pridonosi povećanju užitka pri slušanju glazbe**, što je zapravo i najrazumnije očekivanje od cijelog truda uloženoga u predmet Polifonija.

U tom je smislu jako dobro pokazati učenicima da su kontrapunktnе tehnike i danas itekako žive, tj. da se i u suvremenoj glazbi pronalaze razlozi za učenje kontrapunkta. U nastavku slijedi analiza skladbe *We*, Vladimira Bodegrajca. Forma je skladbe prikazana u mojem priručniku *Nauk o glazbenim oblicima* (Zagreb, HDGT, 2010, str. 45), a ovdje će biti donesena harmonijska i kontrapunktna analiza.

Vladimir Bodegrajac: *We*

Uz notni tekst na (v. str. 42 i 43) može se otkriti ovo: Skladba počinje dvostrukom dvotaktom frazom, koja podsjeća na crkvena zvona (t. 1-4). Jednoglasno, ali uz desni se pedal na klaviru to pretvara u pravu "zvonjavu". Melodijski razvoj početka fraze podsjeća na kambijatu, i tako odmah sve boji "crkveno", starinski, arhaično. Od 5. takta "zvonom" se priključuje i druga dionica, u basu, koja jednostavno izvire iz tona *h* s početka 5. takta, pa je tu dakle riječ o dvoglasju. Dionica je basa lijepa i jednostavna, izvedena iz ljestvičnih pomaka, a oba vode prema dominanti. Jedan silazno (*h, ais, gis, fis*), a drugi uzlazno (*cis, dis, e, fis*). Kroz taktove 5-8 nastupa tonički akord, a zatim slijede, po taktovima: ii, iii, IV pa V. Pjevana dionica tijekom t. 5-12 u donjoj oktavi podvostručuje tonove početne fraze, i tek se neznatno od nje udaljava, pa ostajemo u domeni dvoglasja, koje, ipak, zbog razlike u

boji glasa i klavira "vuče" na troglasje. Pravi je završetak te rečenice u 13. taktu, kojim već počinje nova rečenica, b. Time su rečenice a i b lančano povezane. Rečenica b počinje sekventnim nastupom dvotaktne fraze (t. 13-16), a zatim slijedi sekventni nastup nove i vrlo slične dvotaktne fraze (t. 17-20). Treći nastup te fraze pretvara se u kadencu rečenice b, koja dakle ima 12 taktova. Prvi je četverotakt na pedalnom tonu tonike, čime se i ta pojava uvodi u djelo. Završava akordom iii, iza kojega lijepo slijedi vi (t. 17) pa njegov sekundakord koji nastaje prohodom basa prema akordu VI (t. 18), iza kojega je ii, što se sekventno ponavlja (t. 19 – V, V2; t. 20. – iii). U završnom četverotaktu slijede vi (t. 21) pa ii (t. 22, 23) i V (t. 24). Ponavlja se zatim rečenica a, no ovaj puta se u pratinji javlja ritamski vrlo prepoznatljiv obrat završetka dvotaktne fraze s početka rečenice b (t. 18), a zatim i mnogi elementi te svirane rečenice, naročito lijepo zvuči sažetak t. 21-24, koji se čuje u t. 27 i 28. Malo senzibiliziraniji slušatelj otkrit će to lako, i već ovdje formirati pozitivan odnos prema mogućnosti da rečenice a i b nastupe istodobno. Ovaj je puta rečenica a harmonizirana mnogo gušće nego pri prvom nastupu. Rečenica b, koja opet slijedi iza rečenice a, dobiva lijepo zadebljanje u sekstama, dakle, još jedan od pojmovra iz nauka o kontrapunktu. Slijedi novi dio skladbe, u koje je prvo rečenica c (t. 45-52). Čitava je na pedalnom tonu dominante – no i to zvuči poznato i prisno, jer je već najavljen prethodno, koji se u basu ističe u ritmu poznatom od prije. Osjećaju gradacije lijepo pridonose akordi u desnoj ruci klavirske pratnje, koja obilazi cijelu oktagonu, od fis1 do fis2. A sada tek slijedi ugodno iznenadenje! Nastupaju istodobno rečenice a i b (t. 53.), baš kako je i najavljen prethodno! No Rečenica b je dulja, što taman dostaje za kodu pjevane rečenice a, te – uz još jedno malo kademirajuće proširenje – skladba završava ponovnim nastupom početka rečenice b, iz kojega se ljestvično nizanje nastavlja do četvrtne oktave.

U toj skladbi nema niti jednoga alteriranog tona, čista dijatonika, tonalitetni spojevi, akordi s dodanim sekundama, mnogo kontrapunktnoga rada, vrlo zanimljiva forma (složeni *bar*-oblik, s uvodom i kodom) uz obilan motivski rad, itd. Djelo je, dakle, sasvim klasično, po svim svojim parametrima, i može se analizirati tek uz pomoć znanja o harmoniji, kontrapunktu i glazbenim oblicima.

ILINIĆ
utemeljeno 1929. godine
OBRT ZA POPRAVAK
GLAZBALA I TRGOVINU
10000 ZAGREB
ZVONIMIROVA 42
tel: 01 4646-800
vln. Nenad Ružić
ugadanje
popravak
kompletno uređenje klavira
prodaja pianina
klavira
klavirske klupice
zastupstvo BOHEMIA PIANO
YOUNG CHANG
www.ilinic.hr

WE

Vladimir Bodegrajac

J = 61

8

Tenor Snow falls on an endless trail,

Piano { *p*

7

Warmhouse in the fai-ry tale, Can you see the pla- ces, Can you see the fa - ces of you and

13

me?

19

25

Light falls on an endless trail, We pray in the fai-ry tale, Can you hear the sing - ing,

30

Can you hear the children of you and me?

36

42

47

52

57

62

Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara objavilo je svoj prvi nosač zvuka – morali smo i to isprobati. Riječ je o promidžbenom materijalu, kojim se želi jasno pokazati da je teorija glazbe itekako nužna baš onim koji streme popularnoj glazbi. Zašto sam potaknuo Vladimira Bodegrajca, dugo-godišnjeg i vrijednog člana Društva, da se odluči svoje skladbe ponuditi javnosti na ovakav način te što očekujem od toga, pročitajte u nastavku.

Vladimir Bodegrajac: *WE*

Tihomir Petrović

Može li glazba biti i popularna, što se dokazuje njenim prihvaćanjem u najširemu sloju publike, u kojoj ipak prevladavaju mlađe generacije slušatelja, te istodobno i odlična, što se dokazuje stručnom analizom glazbenih sastavnica djela, i da je pritom još i lijepa, dopadljiva? Iskreno, obično je riječ o rijetkim iznimkama. Tim više veseli opus mladoga hrvatskog skladatelja Vladimira Bodegrajca, koji se doista može opisati tim riječima: popularno i odlično. Kvaliteta njegovi skladbi proizlazi iz sasvim osebujnoga spoja klasične harmonije i kontrapunkta s modernim glazbenim izrazom, uz respekt zakonitosti glazbenoga oblikovanja kakvo se uočava u solopopijevkama klasičnih razdoblja glazbene povijesti.

Već skladba *We*, kojom se otvara ovaj nosač zvuka, potvrđuje sve navedeno. Počinje uvodom, koji tonskim slikanje uvodi u sadržaj, i koji se poput ostinata zatim podvlači pod nastup pjevane glazbene rečenice. Drugu rečenicu prvoga dijela skladbe izvodi zatim klavir. Obje su rečenice motivske građe, lančano povezane. Taj se dio skladbe zatim ponavlja, uz male no dojmljive izmjene melodiskoga i harmonijskoga karaktera. Drugi dio skladbe počinje novom glazbenom rečenicom, koja je cijela izgrađena na pedalnome tonu dominante. U nastavku se lančano nadovezuje polifoni glazbeni odsjek. Čine ga pjevana rečenica iz prvoga dijela, kao izrazitija (jer je izvodi glas), povrh koje nastupa svirana rečenica iz istoga dijela skladbe. Ta je polifona stilizacija produljena kratkom kodom, u kojoj se također polifono kombiniraju elementi obiju rečenica iz početnoga dijela skladbe. Tako se očitava forma poznata kao složeni *bar-oblik*. No drugi dio skladbe, skladan na pedalnome tonu dominante, iznosi pred slušatelje i element sonatnoga oblika, što se, uz miješanje homofonoga i polifonoga sloga, u svakome slučaju osjeća kao posebna kvaliteta toga ljupkog djela.

Bogata melodika, obvezan uvod i koda, raskošne harmonije, polifona stilizacija, povećana uloga klavira u nastanku forme te mjestimice nadasve složeni i zanimljivi ritamski modeli uvode zatim slušatelja u priču – Vladimir sam piše i tekstove svojih skladbi pa se mjestimice uočava njihova jasna povezanost u cjelinu dostoјnu musiclea – pri čemu se svi glazbeni parametri povezuju sa značenjem teksta, što sve skladbe izvodi na novu, višu razinu, a čitav nosač zvuka dobiva dimenziju pozorno osmisljenoga ciklusa. Svaka je skladba pritom zanimljiva i lijepa kao jedinina, no sve zajedno oživotvoruju novu kvalitetu višega reda, jedinstveno glazbeno djelo. Prepoznat će se u njemu i elementi Bartokova stila, i disonantnost karakteristična za Prokofjeva, i Šumanovsko-šopenovska lirskost i nježnost, uvijek prikladno začinjena molskom subdominantom i frigijskim kvintakordom, i mnogo toga drugoga, što su sastavnice klasičnoga glazbenog obrazovanja. Kvaliteti ukupnoga dojma svakako pridonose i odlični Vladimirovi aranžmani te osebujna i vrlo suvremena boja njegova glasa i način pjevanja, čime lako prikriva akademski sloj svoga muziciranja.

Time Vladimir utire i pokazuje put onim mladim glazbenicima, koji – dobro glazbeno obrazovani i senzibilizirani na sve glazbene pojave i kvalitete, što se postavlja kao cilj klasičnoga glazbenoga obrazovanja – traže nužnu suvremenost tih znanja i vještina. Baš je ta kvaliteta Vladimirova opusa bila poticaj

da se Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara uključi u promoviranje njegove glazbe. Svojom glazbom Vladimir privlači nove generacije mlađih i potiče ih da jasnije spoznaju potrebu za glazbenim obrazovanjem. Njegova glazba jasno pokazuje kuda se može stići mukotrpnim svladavanjem tehnike cantusa firmusa, vježbom harmonije na klaviru i solfeggiranjem, upoznavanjem povijesti glazbe i stilskih obilježja pojedinih razdoblja i skladatelja, glazbenih oblika te, općenito, vježbom i učenjem. Na tome mu, kao jedan od njegovih učitelja, sardačno zahvaljujem.

Nosač zvuka završava još jednim Vladimirovim “biserom”. Skladba *Melody trodijelna* je pjesma s pripjevom, lijepo harmoniziranim odsjekom koji izvodi klavir. No u kodi, valja dodati i nakon zanimljiva tonalitetnog skoka, taj se pripjev opet uvlači u polifonu igru s početnom temom skladbe, što povećava i radost slušatelja i zanimanje za takve pojave. Mnogima to može biti poticaj da krenu u glazbenom obrazovanju povjesno obrnutim putem, “od Vladimira prema Bachu”. Toga zacijelo ne bi bilo da Vladimir nije prošao i izdržao dugotrajan i nimalo jednostavan put od Bacha do Beatlesa, da nije ustrojao tijekom stjecanja vještine muziciranja, i sve pojedinosti toga puta pretočio u nov i suvremen glazbeni izraz, kraće, odličnu glazbu.

Vladimir Bodegrajac



We

Vladimir Bodegrajac rođen je 1978. godine. Nakon završene Glazbene škole Vatroslava Lisinskog u Zagrebu studirao je klavir u klasi prof. Marine Ambkadze i muzikologiju pod vodstvom prof. dr. sc. Larisse Loginove na Visokoj školi za glazbenu umjetnost “Ino Mirković”, po licenci Državnog Moskovskog Konzervatorija “P. I. Čajkovski”. Postdiplomski studij iz kompozicije završava na Državnom Konzervatoriju “Komitas”, Yerevan, Armenija, pod mentorstvom prof. dr. Armena Smbatyana.

Okarina

Krešimir Cindrić

Okarina je puhačko glazbalo, najčešće napravljeno od gline, iz porodice kuglastih flauti (*flauto globulare*). Jedan od daljih srodnika okarine je *gemshorn* – srednjevjekovno glazbalo, napravljeno od roga antilope, koze ili goveda. Unatoč vrlo jednostavnoj konstrukciji i skromnom rasponu, zvuk okarine je vrlo ugodan, po boji sličan zvuku blok-flaute, no čišći i uglavnom značajno snažniji, prodorniji i puniji. U Italiji postoji romantična izreka koja kaže kako su u okarini prisutna sva četiri klasična elementa: zemlja, od koje je okarina napravljena, voda koja joj je dala oblik, vatra u kojoj je pečena i zrak, koji stvara njezin zvuk. Slika prikazuje okarinu *in B* (Cesare Vicinelli, oko 1870).



Najraniji predci okarine bili su jednostavnii instrumenti od gline, često u obliku životinja, raspona svega nekoliko tonova i često neugodeni. Takve se zviždaljke mogu pronaći kod gotovo svih civilizacija svijeta koje su poznavale lončarstvo, a najstariji su primjeri stari i do 12 tisuća godina. Posebno mjesto među tim glazbalima imaju *Xun*, starokineska verzija okarine, te zviždaljke iz predkolumbijske Amerike. Kad je Hernán Cortés pokorio Azteke, neka od njihovih glazbala dospjela su u Europu i vjerojatno inspirirala izradbu sličnih igračaka za djecu.

Prvo moderno glazbalo na tom principu, 1853. godine konstruirao je Giuseppe Donati (1836-1925), iz gradića Budrio, nedaleko Bolonje, i nazvao ga okarina (riječ *ocarina* na bolonjskom dijalektu znači "mala guska"). Za razliku od prethodnika, okarina je koncertno glazbalo, u potpunosti kromatski ugođeno i raspona nešto većeg od jedne oktave.

Zbog relativno skromnog raspona, Donati je konstruirao cijelu obitelj okarina različitih veličina, po uzoru na gudačke instrumente, i 1863. osnovao prvi kvintet okarina *Concerto delle Ocarine*, koji je ubrzo postao septet. Godine 1873. grupa od sedam okarinista *Montanari dell'Appennini* putovala je po značajnijim gradovima Europe (Beč, Berlin, London, Pariz, Lisbon, Rim...), i s velikim uspjehom nastupala u poznatim koncertnim dvoranama.

Među glazbenicima u tom septetu, bili su i braća Albeto i Ercole Mezzetti te Cesare Vicinelli, koji su nastavili konstrukciju okarina. Vicinelli je bio poznat po vrlo kvalitetnim okarinama (sl. 1), te je zasluženo nazvan "Stradivari okarina", a braća Mezzetti, s radionicama u Londonu i Parizu, velikim su djelom zasluzni za rasprostranjenost okarine po Europi. Početkom 20. st., Austrijska firma *Fiehn* počela je proizvoditi okarine, koje su, iako relativno lošije kvalitete od talijanskih okarina, postale popularne diljem svijeta, od SAD-a, do Japana.

Matthias Hohner, poznat po usnim harmonikama, također je konstruirao okarine, kao i majstori porculana iz grada Meissen u Njemačkoj. Prvu japansku okarinu konstruirao je Takashi Aketagawa, godine 1928, po uzoru na *Fiehn* okarinu.

Okarine s dvije i više komora omogućuju povećanje raspona na preko dvije oktave. Prvu okarinu s dvije komore, ugođene u paralelnim tercama, konstruirao je Luigi Avalli, a izum je usavršio Luigi Silvestri. Okarinu s dvije komore ugođene u paralelnim decimama konstruirao je Vicinelli. Nije poznato tko je konstruirao prvu okarinu s tri komore.

Za vrijeme Drugoga svjetskog rata, okarine (najčešće napravljene od bakelita) bile su uobičajene u američkoj vojsci te su tako proširene diljem svijeta. U Rumunjskoj i Bugarskoj su te američke okarine inspirirale lokalne glazbenike i postale folklorni instrumenti (a od tamo su se proširile sve do Srbije). U Aziji je veliki utjecaj na popularnost okarina imao Sojiro, okarinist i pop zvijezda. Godine 1998. okarinu je diljem svijeta (a pogotovo u SAD-u) popularizirala japanska video igra "Legenda o Zeldi". Danas je okarina najpopularnija Aziji – u Koreji, Tajvanu, Japanu i Kini, gdje više desetaka tisuća ljudi svira okarine.



Najpoznatija grupa okarinista je septet *Gruppo Ocarinistico Budriese (GOB)*, iz Italije. S lijeva na desno su: Claudio Cedroni, Gianni Grossi, Marco Venturuzzo, Emiliano Bernagozzi, Simona Vincenzi, Fabio Galliani i Fulvio Carpanelli

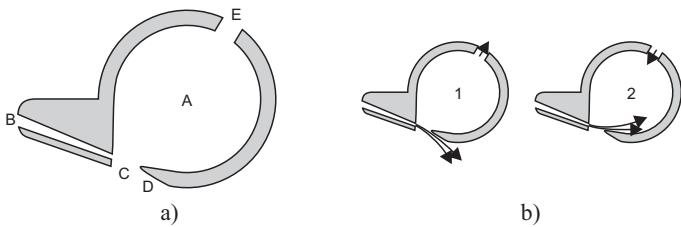
U današnje vrijeme, najznačajniji konstruktori okarina su Fabio Menaglio iz Budria (na njegovim okarine svira *GOB*), firma Noble iz Koreje, firma Focalink iz Tajvana, Olivier Gosselink iz Francuske, Kurt Posch iz Austrije, Charlie Hind i Durrian Songbird iz SAD-a, Kenji Ogawa iz Japana itd. Od posebnog značaja je Giorgio Pacchioni, muzikolog, bivši profesor blok-flaute na Konzervatoriju G. B. Martini u Bolonji, flautist, skladatelj neobarokne glazbe i glazbe za okarine, okarinist i konstruktor okarina. Okarine Giorgia Pacchionia odlikuju se kvalitetom konstrukcije, spojem inovativnog i tradicionalnog dizajna te karakterističnim, nježnim, raskošnim zvukom. Na sl. 5 su okarine Giorgia Pacchionija, od lijeve strane prema desnoj: alt *in C*, s klipom za ugađanje, sopran *in C*, bas *in C*, s tri komore, alt *in C*, s tri komore te okarina ugođena u paralelnim tercama, za dvoglasno sviranje.



Okarine s početka 20. stoljeća. Lijevo: okarina *in D*, Matthias Hohner, desno: dvije lijepo ukrašene okarine od Meissen porcelana

Fizika okarine

Za razliku od uobičajenih, cjevastih flauti i svirala, tijelo kuglastih flauti nije cijev već šuplja komora koja funkcioniра na principu Helmholtzovog rezonatora. Na slici je prikazan poprečni presjek okarine.



a) glavni dijelovi okarine: A – komora, B – usnik i zračni kanal, C – zvučni otvor, D – usna (labium), E – rupa koja se zatvara prstom. b) skica oscilacija tlaka zraka u okarini

Usnik okarine i zviždaljka koja proizvodi ton jednaki su kao na blok-flauti. Usna (*labium*) cijepa struju zraka i uzrokuje oscilacije. U komori okarine, međutim, ne stvara se stojni val, kao kod cjevastih flauti i svirala, već je tlak zraka prostorno više-manje konstantan. Slika 6.b. pokazuje kako nastaje zvuk u okarini.

1. Struja zraka s vanjske strane usne uzrokuje pad tlaka u komori okarine prema Bernoullijevom principu. Sličan efekt možemo lako vidjeti ako puhnemo između dva slobodna lista papira – papiri će se približiti, a ne razmaknuti, budući da je zbog struje zraka između njih pao tlak. Kako se u komori smanjuje tlak ispod atmosferskog tlaka, dolazi do usisavanja zraka iz okoline kroz rupe na komori – pa tako i kroz zvučni otvor. To usisavanje uzrokuje prebacivanje toka struje zraka iz usnika s vanjske na unutarnju stranu usne.

2. Struja zraka s unutarnje strane usne uzrokuje porast tlaka u ko-

Raspon okarina u septetu i primjer partiture za septet okarina.

mori okarine. Kad tlak u komori poraste na razinu iznad atmosferskog tlaka, dolazi do isisavanja zraka kroz rupe na komori – pa tako i kroz zvučni otvor, što uzrokuje prebacivanje toka zraka iz usnika. Ciklus se ponavlja mnogo puta u sekundi. Frekvencija tih oscilacija jest frekvencija fundamentalnog tona u zvuku okarine.

Visina tona ovisi o volumenu komore, o površini otvorenih rupa na komori te volumnom protoku zraka kroz usnik (jačina puhanja). Položaj rupa za prste nije bitan, već samo njihova površina. Veličina rupa određuje intonaciju svakog tona, a okarina se ugada finim turpijanjem rupa. Okarinist određuje visinu tona podizanjem prsta s rupa i jačinom puhanja. Što je više rupa otvoreno, ton će biti viši, budući da brže dolazi do izjednačavanja tlaka s atmosferskim. Također, ton će biti viši što okarinist jače puše u usnik, budući da brže dolazi do porasta i pada tlaka u komori. Okarina je jako osjetljiva na jačinu puhanja – slabijim i jačim puhanjem može se dobiti razliku u intonaciji od nekoliko polustepena. Zbog toga, okarinist mora voditi računa o intonaciji i prilagoditi jačinu puhanja. Polaganim podizanjem prsta s rupe može se dobiti gladak *portamento*, kao na gudačkim instrumentima bez pragova. Zbog osjetljivosti intonacije na jačinu puhanja, na okarini nije moguće izvoditi dinamiku po volji. Dinamika okarine postiže se time da su duboki tonovi ugođeni tako da zahtijevaju manje zraka od visokih tonova. Time su visoki tonovi glasniji, a duboki tiši, što daje izražajnost melodiji sviranju na okarini. Izražajnost sviranja može se pojačati faziranjem, što se postiže jezikom, na isti način kao kod flaute ili blok-flaute. Tehnika disanja za sviranje okarine, sličnija je pjevačkoj tehničici, nego tehničici sviranja blok flaute, budući da okarine trebaju puno više zraka.

Volumen okarine je, naravno, konstantan za danu okarinu (neke okarine imaju klip za ugadanje, koji mijenja volumen komore, vidi sliku na str. 46 desno dolje). Manje okarine imaju visoki ton, a velike duboki.

Glazba za okarine

Od sedam okarina u septetu, četiri se notiraju "in C" (tal. *Do*), br. 1, 3, 5 i 7, a ostale tri "in G" (tal. *Sol*), br. 2, 4 i 6. Sve su okarine transponirajući instrumenti, kojima se najdublji ton bilježi kao *c1*, osim br. 5, gdje je *c1* doista najdublji ton. Posebnom tehnikom (slabije puhanje i nagnjanje okarine prema bradi) mogu se svirati i još dva ili tri polustepena dublje od regularnog raspona. Stvarni raspon okarina, te primjer partiture za septet okarina (iz Donizettijeve opere *Poliuto*, aranžman za okarine iz 19. stoljeća) prikazan je na slici lijevo.

Tradicionalna glazba za okarine sastoji se uglavnom od obrada klasične i popularne glazbe 19. stoljeća, no postoji i značajan broj originalnih skladbi za okarine iz tog razdoblja. Među obradama, najznačajnije mjesto ima glazba iz opera Verdija, Rossinija, Puccinija, Donizettija itd., a među originalnim skladbama za okarine iz tog razdoblja nalazimo razne valcere, polke, mazurke, fantazije, koje su skladali Alfredo Barattoni, Cesare Testi, Giuseppe Grossi, Charles Le Thiére, Vincenzo Lacchini, Alberto Napoleone Mezzetti i drugi.

Tradicionalna glazba za okarine može se čuti u u Bertoluccijevom filmu "1900", a u glazbi za film "Dobar, loš, zao", Ennio Morricone koristi okarinu za poseban efekt, budući da je okarina puhački instrument koji može izvoditi gлатki *portamento* kroz više od jedne oktave.

Među suvremenim skladateljima glazbe za okarine značajan je već spomenuti Giorgio Pacchioni. Kompozitori Luis Bacalov, Marco Berthoni također skladaju glazbu za okarine. No, budućnost okarine gotovo sigurno je u azijskim zemljama, gdje popularnost tog instrumenta raste iz dana u dan.

Literatura:

- Cedroni, C., Il Settimino di Ocarine, Gruppo Ocarinistico Budriese, 2008
Pradelli, A.M., Il Suono dell'Argilla, L'Ocarina di Budrio 150 Anni Dopo, 2003

METROPOLITAN ULISINSKOM

Sezona 2011./2012.

15. listopada 2011. 19 sati

G. Donizetti **ANNA BOLENA**

29. listopada 2011. 19 sati

W. A. Mozart **DON GIOVANNI**

5. studenoga 2011. 17 sati

R. Wagner **SIEGFRIED**

19. studenoga 2011. 19 sati

Ph. Glass **SATYAGRAHA**

10. prosinca 2011. 19 sati

Ch. Gounod **FAUST**

14. siječnja 2012. 19 sati

G. F. Händel **RODELINDA**

21. siječnja 2012. 19 sati

Barokni skladatelji **ZAČARANI OTOK**

11. veljače 2012. 18 sati

R. Wagner **SUMRAK BOGOVA**

25. veljače 2012. 19 sati

G. Verdi **ERNANI**

14. travnja 2012. 19 sati

G. Verdi **LA TRAVIATA**

28. travnja 2012. 18 sati

J. Massenet **MANON**

The Met
ropolitan
Opera 

01.10.2011.

SIMFONIJSKI ORKESTAR ČAJKOVSKI

Vladimir Fedosejev DIRIGENT

19.10.2011.

IZNIMNO SRIJEDA

BEČKI SIMFONIČARI

Hans Graf DIRIGENT

22.10.2011.

ÁSTOR PIAZZOLLA: MARÍA DE BUENOS AIRES

Sandra Rumolino, José Luis
Baretto, Jorge Rodriguez,
Zagrebački solisti
Komorni zbor Ivan Filipović
Mario Kovač REDATELJ
Miran Vaupotić DIRIGENT

12.11.2011.

MAX EMANUEL CENČIĆ

KONTRATENOR

Armonia Atenea
Georg Petru DIRIGENT

26. 11. 2011.

GEORGES BIZET: CARMEN

Muzička akademija
Akademija likovnih umjetnosti
Akademija dramske umjetnosti
Tekstilno-tehnološki fakultet
Krešimir Dolenčić REDATELJ
Mladen Tarbuk DIRIGENT

03.12.2011.

KINESKI NACIONALNI SIMFONIJSKI ORKESTAR

Sa Chen GLASOVIR
Michel Plasson DIRIGENT

04 .02.2012.

IL GIARDINO ARMONICO

Giovanni Antonini
UMJETNIČKO VODSTVO

11/12

LISINSKI SUBOTOM UVIJEK LISINSKI

NEPROCJENJIV DOŽIVLJAJ!

17.03.2012.

BARBARA FRITTOLI

SOPRAN

I Solisti del Teatro
Regio di Parma

31.03.2012.

VIVA LATINO!

Muzička akademija
Alun Francis DIRIGENT

21.04.2012.

ZBOR RUSKE DRŽAVNE KAPELE

Valerij Poljanski DIRIGENT

12.05.2012.

FILHARMONIJA BBC-a

Sol Gabetta VIOLONČELO
Juanjo Mena DIRIGENT

www.lisinski.hr



© Mat Hennek / DG