

THEORIA

Godina XIV, broj 14, rujan 2012. ISSN 1331-9892



**8. dani teorije glazbe, rujan – listopad 2012.
Stručna predavanja, predstavljanja knjiga i priručnika
Svečano obilježavanje petnaeste obljetnice Društva**

Sadržaj

14	
Tihomir Petrović	3
32 : 3 = 14	
Tihomir Petrović	5
14 kanona na prvih osam basovih nota <i>Arie (teme Goldberg-varijacija)</i> , BWV 1087	
Krešimir Cindrić	9
Johann Sebastian Bach: <i>Ach Herr, lass dein 'lieb' Engelein</i>	
Tihomir Petrović	14, 15
Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara: Uz petnaest obljetnicu djelovanja	
Tihomir Petrović	16, 17
8. dani teorije glazbe, rujan - listopad 2012.	
HDGT - ponuda predavanja	
Tihomir Petrović	20, 21
Nužna interdisciplinarnost muzikologije i problem različitosti i superspecijalizacije	
Nikša Gligo	23
Mozak i glazba u 2011.	
Mladen Miličević	27
<i>Kako su ljudi uhvatili glazbu</i> (Priča o crtovlju) <i>Društvo iz crtovlja</i> (Pjesma o notama)	
Marija Čikara	29
Drži taj ton! Poučavanje pedalnog tona	
John Koslovsky	30
Debussyjev glazbeni jezik	
Ivana Kovač	35
Davorka Radica: <i>Ritamska komponenta u glazbi 20. stoljeća</i>	
Nikša Gligo	40
Natalija Imbrišak: <i>Barokna razglednica</i>	
Emin Armano	41
Alida Jakopanec: <i>Dvoglasni primjeri za solfeggio</i>	
Tihomir Petrović	43
Tihomir Petrović: <i>Maja, Juraj i zlatna ribica</i>	
Tihomir Petrović	44
Martina Belković: <i>Kajdanka-vježbanka za solfeggio</i>	
Tihomir Petrović	46
<i>Pijanistička umjetnička radionica</i>	
Tihomir Petrović	46

Riječ urednika

Iskreno, jedva sam dočekao **četrnaesti** broj časopisa, iz sasvim jasnih razloga, razvidnih već s naslovnice. Pa još kada na tih 14 dodam 15, za petnaestu obljetnicu Društva, ispada 29, opet simbol – J. S. Bach, ali i S. D. G. Sve se čini da se Bach i teorija drže zajedno, a sve uz potporu odozgo.

Teško je vjerovati no 15 je godina iza nas, 15 godina dokazivanja i borbe za opstanak, moljakanja da se uplati članarina, traženja sponzora i dobrice koji će raditi bez pitanja o honoraru... Srećom, uvijek sam ih pronašao, ili jednostavno "haletio" na njih... Dopustite mi da vam propričam epizodu bitnu za objavljivanje ovoga broja časopisa. Možda i vas, dragi čitatelji, potakne na razmišljanje o tzv. "minulom radu".

Dana 22. srpnja 2012. na osunčanoj me Ilici zaustavi negdašnji učenik iz Glazbene škole Vatroslava Lisinskog. Pozdravi me glasno, radosno i s velikim osmijehom na licu, izvadi iz ruksaka 1.000,00 kuna i uruči mi ih, vidljivo sretan, uz riječi: **Profesore, uzmite ovo kao prilog djelovanju Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara.** I prije nekoliko je godina učinio slično. Hvala Berislavu, bitno je pridonio mojoj odluci da i ove godine priredim časopis. Eto, to ja nazivam (svojim) pravim minulim radom, zahvalan i sam, jer mi se pružila prilika da ga steknem, kao što sam presretan da sam i opisan susret doživio.

I tako mi – uz ostalo – moj "minuli" i sadašnji rad omogućuje da vam u ovom broju časopisa predstavim rad i rade mnogih kolega i kolega, bez kojih Društva ne bi bilo. Svima, čija imena pročitate u ovom, kao i u prethodnim brojevima časopisa, izražavam svoju zahvalnost i divljenje.

Vas, koji ovo čitate, pitam: **Zašto nam se ne pridružite i ne upišete se u Društvo? Zašto ne pošaljete svoje priloge? Zašto ne izrazite svoje ideje, prijedloge? Zašto ne uplatite članarinu? Zašto nas ignorirate, a spremno ste primili sve darove Društva? A tako je lako biti aktivan član Društva, naravno, u slučaju da svoje opredjeljenje ili simpatije za teoriju glazbe i njezino poučavanje ne doživljavate kao životni neuspjeh. Dakle, što još čekate?**

Pohvalite nas ili ukažite na greške, da postanemo bolji! Izrazite nam javnu potporu! Nagovorite ravnateljstvo da sklopi Ugovor s Društvom i redovito uplaćuje tih (pre)skromnih 100 kuna članarine za svakoga člana, dodite na naše skupove, naručite tiskovine Društva i preporučite ih drugima... Ima toliko načina da nam olakšate i potaknete djelovanje, koje će se, budite u to uvjereni, na ovaj ili onaj način nastaviti... Još malo i evo **dvadesete obljetnice**, uz **devetnaesti** broj časopisa i **tridesetpetreci** naslov u Biblioteci...

Izražavam molbu svim čitateljima časopisa: Velik se broj primjeraka časopisa svake godine razdjeli učenicima, studentima, profesorima glazbe i glazbenicima, publici na raznim dogadjanjima Društva, predavanjima i predstavljanjima publikacija. Bilo bi mi drago čuti sviđa li vam se to što uzimate ili tek primate? Što mislite o časopisu i Društvu? Možete li vi nama nekako pomoći u djelovanju, ako smo vam skromnim darom ugodili? Ili, javite mi da vam ga više ne ostavljam u pretincu; za nas će i to biti dobitak...

Srdačno, Tihomir Petrović, prof. savjetnik
predsjednik Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara
tihomir.petrovic@inet.hr
hdgt@hdgt.hr

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

Davno, pri jednom susretu i razgovoru, jazz-glazbenik Renato Rožić, koji živi i radi u Njemačkoj, ispričao mi je posebno dragu priču, koju je on čuo od kolega tijekom studija. Navodno je profesor tonskoga sloga na Hochschule für Musik und Tanz Köln, nakon što je uselio u novu kuću, dao srušiti staro stepenište i napraviti novo, sa 14 stepenica. Bila ta priča točna ili ne, zapravo i nije uopće važno. Divna je! Zašto? Nije stvar u novim stepenicama, nego u njihovu broju. **14!** Pa što bi svaki profesor kontrapunkta i harmonije, na početku i kraju dana, kada prelazi preko tih 14 stepenica, trebao imati na pameti, nego Bacha, na kojega upućuje broj **14**. Naime, pretvore li se slova u redne brojeve abecede, ispada: **B = 2, A = 1, C = 3, H = 8 te 2 + 1 + 3 + 8 = 14**. Ta me epizoda sa stepenicama podsjetila i na moju osobnu radost svakodnevnog ulaska u **sobu br. 14**, u Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog!

I sam Johann Sebastian Bach i mnogi drugi skladatelji tim su se brojem često služili kao simbolom, baš kao i mnoštvom drugih brojeva, u što najjasnije upućuje knjiga Ludwiga Prautzscha *Ovime stupam pred prijestolje tvoje. Figure i simboli u posljednjim djelima Johanna Sebastiana Bacha*, Zagreb: HDGT, 2007, 2008.², s **14 poglavlja**. Teme Bachovih skladbi sastavljenje od **14** tonova, ili od tonova **b-a-c-h** poznate su. Ovdje želim istaknuti neke manje poznate "četrnaestice".

Sonate i partite za soloviolinu

Johann Sebastian Bach napisao je ciklus od šest skladbi za soloviolinu, *Sonate i partite za soloviolinu* BWV 1001 – 1006, u kojem se uz sonatu uvijek vezuje jedna partita. To su:

*Sonata u g-molu / Partita u h-molu
Sonata u a-molu / Partita u d-molu
Sonata u C-duru / Partita u E-duru*

Ispisu li se posebno tonaliteti skladbi ispada ovako: **g-mol, h-mol, a-mol, d-mol, C-dur, E-dur**. Zbroje li se brojke koje označuju intervale između tih tonaliteta dobiva se ovo: **3 (g-h) + 2 (h-a) + 4 (a-d) + 2 (d-C) + 3 (C-E) = 14 (BACH)**. No, ako te iste brojke pomnožimo, ispada: **3 × 2 × 4 × 2 × 3 = 144**. Broj **144** se može podijeliti na **58** (JOHANN) + **86** (SEBASTIAN), no isto tako i uzeti za **12 × 12**.

Dobro ugoden klavir

Zbirka *Dobro ugoden klavir* danas ima dva dijela pa je ukupno riječ 02 puta po 24, ukupno 48 ciklusa, sastavljenih od preludija i fuge. Riječ

je o tehničkoj podjeli ciklusa od 48 skladbi, koja se temelji na načinu njegova nastanka i olakšava snalaženje među djelima.

Možemo se upitati zašto je Bach, završivši zbirku s 24 ciklusa – po jedan u svakom durskom i molskom tonalitetu, što je i s obzirom na značenje broja 24 sasvim prikladno – težio dosegnuti broj 48?

Prema gematrijskom načinu pojedini se pojam može simbolizirati brojem, koji nastaje zbrajanjem mjesta na kojemu se u abecedi nalaze slova te riječi. Tako je Bach ($B = 2 + A = 1 + C = 3 + H = 8$) postalo 14. No, može se ići i korak dalje. Potpuno ispunjenje simboličkog značenja pojma predstavlja umnožak rednih mjesta na kojemu se u abecedi nalaze slova te riječi. Kod riječi Bach taj je umnožak: $2 \times 1 \times 3 \times 8 = 48$.

Društvo glazbenih znanosti

Muzikološka istraživanja pokazuju da je Bacha u njegovu poduhvatu podupiralo "Društvo glazbenih znanosti", koje je 1738. godine u Leipzigu utemeljio negdašnji njegov učenik i onodobni sveučilišni docent za matematiku, fiziku i glazbu Lorenz Christoph Mizler, isti onaj koji je s latinskoga preveo Fuxov *Gradus ad Parnassum*.

Bach je u to društvo bio primljen kao njegov **četrnaesti član**, 1747. godine ($1 + 7 + 4 + 7 = 19$, što je brojevni simbol Božjega suda, Boga kao suca).

Prema statutu toga Društva svaki je član morao "u svakoj prilici riječju i djelom doprinijeti boljitu glazbe i boriti se protiv njezine zloupotrebe te njezinih šeprtla i prezirača, a i protiv onih koji bi htjeli ukinuti crkvenu glazbu. A moraju također inzistirati na tome da se opet uspostavi veličanstvenost stare glazbe, i to tako da ona poboljša običaje i čisti strasti." Čini se da je Bach taj dio statuta doslovno shvatio, a na slici, koju je za potrebe njegova učlanjenja 1746. naslikao Elias Gottlob Haussmann, u ruci drži papir s napisanim notama – svojim glazbenim doprinosom boljitu glazbe. Danas se zna da je riječ o trinaestom (*Canon Triplex a 6*, BWV 1076) od **14 kanona**, pronađenih zajedno s rukopisom *Goldberg-variacija*, 1974. godine (v. str. 9). Taj je kanon, zahvaljujući i portretu, bio poznat i prije ostalih kanona iz ciklusa, a dešifriran je tek godine 1950.

(Podaci iz teksta Gisele Vogt: Zahl, Maß und Musik / Zahlensymbolik bei Johann Sebastian Bach – zum 250. Todestag des Komponisten am 28. Juli, MorgenWelt e.V., Hamburg, Germany, objavljen 24. srpnja 2000)



Ornamentom, nacrtanim na kraju Kontrapunkta V u izvornom izdanju Bachova *Umjeća fuge* (Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Am B 114), dominira suncokret. Što mislite, koliko latica ima na njemu?

N. 26.

Clavier Übung

bestehend
in einer

A R I A

mit verschiedenen Veränderungen
vors Clavicimbal
mit 2 Manualen.

Denen Liebhabern zur Gemüths-
Ergetzung verfertigt von

Johann Sebastian Bach

Königl. Pohl. u. Churf. Sächs. Hoff-
Compositeur, Capellmeister, u. Directore
Chori Musici in Leipzig.

Nürnberg in Verlegung
Balthasar Schmids.

Bachove *Goldberg-varijacije*, BWV 988, općinjavaju me otkada znam za sebe, ne samo kao glazba, nego i kao forma. Tekst koji slijedi objavljen je već u mojoj knjizi *Nauk o glazbenim oblicima* (Zagreb: HDGT, 2010), a interpretacija se forme djela temelji na odavno poznatim i uočenim činjenicama (Heinz Hermann Niemöller: Polonaise und Quodlibet, Musik-Konzepte, München, Edition Tekst + Kritik, 1985). Takva je interpretacija forme toga djela uzor mnogim drugim izvedbama nekih drugih djela, i valja ju istaknuti zato da se potakne razmišljanje o formi glazbenih djela. Primjerice, jeste li se ikada zapitali **zašto Glenn Gould Bachove Invencije pri izvođenju povezuje sa Sinfoniama?** Na tom je nosaču zvuka (Sony Classical. Great Performances. Bach: The Two and Three Part Inventions / Inventions & Sinfonias. Glenn Gould, 82876 78766 2) snimljena invenacija pa *sinfonia* skladana u istom tonalitetu. Neobično! Jedan je ciklus (*Invencije*) izmiješan s drugim (*Sinfonie*) na način trećega (*Dobro ugoden klavir*) i *Invencija u C-duru* i *Sinfonia u C-duru* povezane su poput *Preludija i fuge u C-duru*.

Slično, Bach je skladao koralne preludije, obrađujući za orgulje teme koralnih napjeva. I to su mnogi izvođači snimili, a preludiji se pritom nižu jedan za drugim, kao i korali. No na staroj gramofonskoj ploči, pri čijem slušanju beskrajno uživam, snimljen je prvo koralni napjev, obrađen za četverglasni zbor, a zatim slijedi koralni preludij na temu toga korala, čime nastaje **dvostavačni varijacijski ciklus**. Ton Koopman ide još korak dalje, i snima prvo koral, zatim koralni preludij pa opet koral, čime nastaje **trodijelni varijacijski ciklus** (6 Schubler Chorales, 18 Leipzig Chorales BWV 645 - 668 / Amsterdam Baroque Choir, Ton Koopman / WEA/Teldec, 1995). Svako me slušanje takvih umjetno stvorenih ciklusa uvijek ponovo uvjerava da su djela koja u njemu sudjeluju dobila tim združivanjem na ljepotu! Ostaje mudrim glazbenicima da shvate vrlo optimističnu poruku, koja opravdava sav njihov uložen trud u napredovanje u glazbenim vještinama i znanju. Bez obzira što se čini da je sve već napisano i snimljeno, na temelju prethodnih se primjera može reći to: **Ništa i nikada nije gotovo kad se čini da je gotovo...**

Za razliku od prethodnih primjera, *Goldberg-varijacije* su djelo koje se može rastaviti u tri samostalna djela. Varijacija ima 30, s temom na početku i na kraju to su 32 stavka. No ciklus se može razdijeliti u **3 niza po 14 stavaka**, evo kako i zašto:

32 : 3 = 14

Tihomir Petrović

Ariju s 30 varijacija (Aria mit verschiedenen Veränderungen) Bach je napisao oko 1740. godine, po narudžbi drezdenskoga kneza Hermanna Carla von Keyserlinga, vjerojatno iskoristivši neke svoje ranije predloške. Prema zapisima Nikolausa Forkela (danas vrlo dvojbenim), knez je zaželio glazbenu razonodu tijekom nesanih noći i naručio od Bacha neko djelo. Kada je djelo bilo gotovo, ne mogavši se naslušati i nasiliti varijaciju, knez je, prema nepotvrđenoj predaji, Bachu nagradio zlatnim peharom ispunjenim sa 100 zlatnika. Varijacije su tiskane 1741. godine kao IV. dio vježbi za glasovir (*Clavier-Übung sv. IV*). Ime su dobro mnogo kasnije, po osobnome knezovom čembalistu i povremeno Bachovu učeniku Johannu Gottliebu Goldbergu (oko 1727-1756), pa se danas nazivaju **Goldberg-varijacijama**. Tema je ljupka i nježna *Arija* u stilu sarabande, homofona troglasna skladba u obliku dvodijelne pjesme građene od osmerotaktnih rečenica (a1, a2, b, c). Tema ima izrazit harmonički razvoj, koji počiva na melodijski oblikovanoj dionici basa, zbog čega se varijacije lako razvijaju tehnikom *passacaglie* i *ciaccone*.

Tema započinje i završava troplet nizova, svaki od 10 varijacija. Prvi su niz varijacija stavci plesnoga karaktera (1, 4, 7. varijacija itd.), koji se nižu poput suite. Drugi su niz virtuoznih stavci (2, 5, 8. varijacija itd.), kratke ali iznimno zahtjevne tokate namijenjene (osim prve i zadnje) čembalu s dva manuala. Treći su niz (3, 6, 9. varijacija itd.) kanoni u intervalima od prime do none.

Tijekom varijacija nizovi se udaljuju od teme te razmiču i međusobno, jedan od drugoga, stremeći svaki prema svojem vrhuncu. Niz virtuoznih varijacija dosegnut će taj vrhunac u 17. niz kanona u 21. a niz plesnih stavaka u 25. varijaciji.

Umjesto zadnjega kanona, očekivanoga u trećemu nizu varijacija, Bach je skladao *quodlibet* (lat. = koješta), glazbenu vrstu u kojoj se sjedinjuju teme različitih skladbi, što se tumači kao glazbenička dosjetljivost i duhovitost (v. pr. na dnu stranice). Spajanjem tema dviju popularnih saskih pučkih popijevki (1. *Ich bin so lange nicht bei dir gewest, ruck her, ...* = Već dugo vremena nisam bio s tobom, priđi mi, ... i 2. *Kraut und Rüben haben mich vertrieben...* = Otjerali su me kupus i repa [i dalje, a da je moja mama kuhala meso, bio bih ostao dulje!]]) i melodije koja se uvijek javlja kao basova dionica niza akorda, odnosno teme (u pr. je označena brojkom 3), *quodlibet* maštovitom i duhovitom jednostavnošću simbolički i praktički sjedinjuje nizove varijacija i smrzuje njihov tijek prije konačnoga uviranja u temu, kojom sve opet mirno završava kao što je i počelo. Ta glazbena pošalica dobiva jasniji smisao pročita li se podnaslov *Goldberg-varijacija*, koji glasi: "Skladba za one koji vole glazbu, na veselje duši".

Odstupanja od opisane razdjelbe, toliko očita na početku i završetku, potakla su Heinza Hermanna Niemöllera da pomnijom analizom karaktera pojedinih varijacija i sagledavanjem djela u povjesnome i osobnom kontekstu autora ustvrdi drukčije tumačenje. Pri tome je Niemöller uočio i ovo: Uz svoje je ime u naslovu skladbe Bach dodao: *Königl. Pohl. u. Churf. Seachs. Hoff-Compositeur. Capellmeister, und Directore Chori Musici in Leipzig* (kraljevski, poljski i izborno-kneževski saski dvorski skladatelj, kapelmajstor i direktor glazbenika u Leipzigu).

Prema Niemölleru, razdioba se u tri niza odvija između ranijem predlošku pridodate prve i zadnje varijacije. Prva je pridodata varijacija poloneza (za "poljsko" u opisu Bachova radnoga mjesta).



Aria.

A handwritten musical score for 'Aria' in 2/4 time. The score consists of eight staves of music, each with a key signature of one sharp (F#) and a tempo marking of 'Allegro'. The music is written on five-line staff paper. The score includes various musical elements such as eighth and sixteenth note patterns, dynamic markings like 'f' (fortissimo), 'ff' (fortississimo), and 'p' (pianissimo), and performance instructions like 'riten.' (riten.) and 'rit.' (rit.). The score concludes with a circled 'FINIS' at the end of the eighth staff.

Zadnja je pridodana varijacija *Quodlibet* (*quodlibet* je naziv za skladbu u kojoj se sjedinjuju različite melodije, vrsta glazbene pošalice, kakva bi se izvodila pri susretima obitelji Bach, na čije sasko podrijetlo ukazuju popijevke sjedinjene u tome stavku). Te dvije varijacije Niemöller naziva **potpisnim varijacijama**.

Svaki od ta tri niza imao bi **14 stavaka**, pri čemu su dva početna (*Aria* i prva varijacija u stilu poloneze) i dva završna (*Quodlibet* i *Aria da capo*) zajednički (v. pr. na dnu stranice).

Prvi je niz varijacijska suita (partita) namijenjena glazbalu s jednim manualom. Taj niz započinje varijacijom br. 2, u karakteru *aira*, i nastavlja se varijacijama br. 4, 7. itd. sve do varijacije br. 25. Među njima se posebno ističe varijacija br. 19, u troosminskoj mjeri, koju Niemöller nesigurno naslovljuje polonezom (u shematskom prikazu na str. 96 Bachovi su nazivi izvan zagrada, a Niemöllerovi su u okruglim zgradama). Umjesto varijacije br. 28, skladane za izvedbu na dva manuala, u prvoj nizu slijedi varijacija br. 29, u izvedbi na jednom manualu. Na tu mogućnost ukazuje i sâm Bach pišući uz 29. varijaciju *à 1 ovvero 2 Clav.* Izdvoji li se taj niz stavaka iz cjeline, mogao bi se nazvati ***Goldberg-suitom***.

<i>Aria</i>	
2. (Air)	1. (Polonaise)
4. (Passepied)	5. (Polonaise)
7. al tempo di Giga	8. (Polonaise)
10. Fughetta	11. (Polonaise)
<u>13. (Sarabande)</u>	14. (Polonaise)
16. Ouverture	17. (Polonaise)
19. (Polonaise)	20. (Polonaise)
22. Alla breve (Gavotte)	23. (Polonaise)
25. Adagio (Sarabande)	26. (Polonaise)
29. (Polonaise), a 1 Clav.	28. (Polonaise)
	29. (Polonaise), a 2 Clav.
	30. Quodlibet
<i>Aria da capo</i>	

Goldberg-suita

<i>Aria</i>	
1. Polonaise	1. Polonaise
2. Air	5. Polonaise
4. Passepied	8. Polonaise
7. al tempo di Giga	11. Polonaise
10. Fughetta	14. Polonaise
<u>13. Sarabande</u>	17. Polonaise
16. Ouverture	20. Polonaise
19. Polonaise	23. Polonaise
22. Alla breve (Gavotte)	26. Polonaise
25. Adagio (Sarabande)	28. Polonaise
29. Polonaise, a 1 Clav.	29. Polonaise, a 2 Clav.
30. Quodlibet	30. Quodlibet

Umijeće poloneze

<i>Aria</i>	
1. Polonaise	1. Polonaise
2. Air	5. Polonaise
4. Passepied	8. Polonaise
7. al tempo di Giga	11. Polonaise
10. Fughetta	14. Polonaise
<u>13. Sarabande</u>	17. Polonaise
16. Ouverture	20. Polonaise
19. Polonaise	23. Polonaise
22. Alla breve (Gavotte)	26. Polonaise
25. Adagio (Sarabande)	28. Polonaise
29. Polonaise, a 1 Clav.	29. Polonaise, a 2 Clav.
30. Quodlibet	30. Quodlibet

Aria da capo

Središnji su niz virtuzogni stavci: 5, 8, 11 itd., svi skladani za čembalo s dva manuala, pa stoga poslije varijacije br. 26 u njemu slijedi varijacija br. 28. Do broja 10 (toliko je stavaka između dva početna i dva završna u svakome nizu) taj niz dopunjaje varijacija br. 29, sada izvedena na dva manuala. Sve su varijacije toga niza skladane u karakteru poloneze (osim varijacije br. 11, koju Niemöller s upitnikom naslovljuje kao *Gigue*). Taj bi se niz mogao nazvati ***Umijećem poloneze***, po analogiji s *Umijećem fuge*. Na ta se dva niza odnosi prvi dio titule autora djela, koji je sam autor krasopisom ispisao uz naslov – *Königl. Pohl. u. Churf. Seachs. Hoff-Compositeur (kraljevski, poljski i izborno-kneževski saski dvorski skladatelj)*.

Treći su niz kanoni u svim intervalima, strogi ili slobodniji, u paralelnome ili protupomačnome kretanju. Taj bi se niz mogao nazvati ***Umijećem kanona*** (opet po analogiji s *Umijećem fuge*). Na taj se niz odnosi drugi dio titule – *Capellmeister, und Directore Chori Musici in Leipzig (Kapelmajstor i direktor glazbenika u Leipzigu)*. I u tome je nizu 10 stavaka, jer kao početak (nulti kanon) možemo uzeti varijaciju br. 2, *Air* skladan uz slobodno kanonsko variranje.

Jednostavno je otkriti početak drugoga dijela središnjega niza varijacija: Bach je varijaciju br. 16 skladao na način francuske uvertire. Ona dakle započinje drugi dio niza poloneza. No ta je varijacija točno na sredini Varijacija, pa njome očito započinje i druga polovica čitavoga djela. (Nije li to, možda, jasna uputa na mogućnost dijeljenja cjeline, koju zatim valja otkriti dalje?)

Osim toga, skladanje kanonskih varijacija br. 12 i 15, u kojima se dionice kreću protupomakom (*in moto contrario – in m. c.*), upućuje na mogućnost podjele ne samo toga, nego svakoga od triju nizova na 7 + 7 stavaka.

To potvrđuje i 16. varijacija, *Uvertira*, tj. uvodni stavak u drugu polovinu prvoga niza. U tome je smislu i 17. varijacija istaknut završetak prve polovine središnjega niza. Tom je podjelom okomitih nizova i čitavo djelo podijeljeno na pola, a svaka polovica ima 17 stavaka (v. pr.).

Svi se navedeni brojevi, i ukupni broj stavaka, i broj stavaka u svakome pojedinom nizu, i brojevi istaknutih varijacija, i činjenica da se ista varijacija (br. 29) može izvoditi na dva načina, vjerojatno prema svojemu simboličkom značenju, mogu sastaviti u čudesnu i do sada neispričanu priču.

Umijeće kanona

<i>Aria</i>	
1. Polonaise	1. Polonaise
2. Air	5. Polonaise
4. Passepied	8. Polonaise
7. al tempo di Giga	11. Polonaise
10. Fughetta	14. Polonaise
<u>13. Sarabande</u>	17. Polonaise
16. Ouverture	20. Polonaise
19. Polonaise	23. Polonaise
22. Alla breve (Gavotte)	26. Polonaise
25. Adagio (Sarabande)	28. Polonaise
29. Polonaise, a 1 Clav.	29. Polonaise, a 2 Clav.
30. Quodlibet	30. Quodlibet

Aria da capo

Necktievene Canones über die ersten acht fundamentalen

i. Canon simplex Noten vorheriger Strofe. von J. S. Bach.

2. all'reversio.

3. Eine zweite Canonen züglich.

notu recto, e contrario.

motu contrario & recto.

5. Canon duplex à 4.

6. Canon simplex über besagte

freimord.

7. Idem.

8. Canon simplex il soggetto.

9. Canon, in unisono per semitonus.

per ligature. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25.

Canon
duplex

duo,

figura,

tertio,

13.

Canon
triplex.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

23.

24.

25.

10. Canon à 4. per Augmentationem et Diminutionem.

Etc.

J. S. Bach: 14 kanona

na prvih osam basovih nota *Arije* (teme *Goldberg-varijacija*)

BWV 1087

Krešimir Cindrić

Uredio: Tihomir Petrović

Godine 1974. u Strasbourgu (u Francuskoj) u privatnoj kolekciji pronađen je Bachov vlastiti primjerak prvoga izdanja *Goldberg-varijacija*. Uz te je note otkriven i papir na kojem je Bach vlastoručno zabilježio četrnaest kanona (v. sliku lijevo). Sljedeće je godine Sveučilišna Biblioteka Francuske potvrđila rukopis kao autentičan.

Taj se ciklus kanona, nepoznat prije 1974. godine, može smatrati jednim od najznačajnijih otkrića u nedavnoj povijesti, vezanih uz Bachovu glazbu. Samo su dva kanona iz ciklusa bila poznata već ranije. Kanon koji je u ciklusu pod br. 11 (**Canon duplex übers Fundament. à 5.**), uvršten u katalog Bachovih djela kao BWV 1077, zabilježen je vjerojatno 1747. godine, u malo izmjenjenoj obliku, na koricama notne bilježnice kojoj je vlasnik bio Bachov prijatelj Johann Gottlieb Fulda (1718-1796). Kanon koji je u ciklusu pod br. 13 (**Canon Triplex à 6.**, BWV 1076) zapisan je na ceduljici koju Bach drži na svome najpoznatijem portretu. Do tada, samo su četiri ciklusa Bachovih kanona bila poznata: kanoni iz *Goldberg-varijacija* (BWV 988, var. 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21, 24 i 27), *Kanonske varijacije na božićnu pjesmu Vom Himmel hoch da komm ich her* (BWV 769), kanoni iz *Glazbene žrtve* (BWV 1079) i kanoni iz *Umijeća fuge* (BWV 1080) te još nekoliko kanona nevezanih za određene cikluse.

1. Canon simplex



Realizacija 1. kanona:



2. all' roverscio.



Realizacija 2. kanona:



3. Beide vorigen Canones zugleich. motu recto e contrario



Realizacija 3. kanona:



Temu tih 14 kanona, od koje je sav glazbeni materijal izveden, čine prvih 8 nota iz basove dionice *Arije*, teme *Goldberg-Varijacija*, poznate iz *Knjižice za Annu Magdalenu Bach*, iz 1722. godine. Kao i kanoni iz *Glazbene žrtve*, 14 kanona zabilježeno je na način glazbenih zagonetki, čija rješenja nisu uvijek očita na prvi pogled. Gisele Vogt navodi da je Kanon br. 13 dešifriran tek 1950. godine (v. članak na str. 3).

Pronađen rukopis tih 14 kanona nije stariji od jeseni 1741, kada je tiskano prvo izdanje *Goldberg-varijacija*. Teško je odrediti točno kad su kanoni skladani no čini se razumnim pretpostaviti da su skladani otprije nego kad i kanoni iz *Glazbene žrtve*, oko 1746. Kanon br. 11 sigurno nije mlađi od listopada 1747, a kanon br. 13 nije mlađi od Bachova portreta iz 1746. U svakome slučaju, ti kanoni pripadaju progresiji između kanona *Goldberg-varijacija* (iz 1741), preko kanona *Umijeća fuge* (iz 1742), *Kanonskih varijacija na božićnu pjesmu Vom Himmel hoch da komm ich her* (1746. i 1747) pa sve do kanona iz *Glazbene žrtve* (iz 1747).

Analiza pojedinih kanona

Ciklus kanona započinje četirima jednostavnim kanonima koji služe kao demonstracija kontrapunktnih mogućnosti teme.

1. Canon simplex

Prvi je od njih račji kanon gdje je kontrapunkt temi njezin retrogradni oblik – od posljednje note prema prvoj. To je naznačeno zrcalnom slikom basovskoga ključa, oznake predznaka G-dura i oznake mjere na kraju zapisa kanona.

2. all' roverscio.

Drugi je kanon skladan na isti način kao i prvi, tehnikom račjega kanona, osim što se u njemu melodijska inverzija teme suprotstavlja njezinom retrogradnom obliku. Melodijska inverzija je dijatonske prirode (pri čemu se ne čuva veličina intervala nego samo njegova vrsta), a napravljena oko osi između tonova *e* i *f*. ton *g* iz osnovnoga oblika teme prešao u ton *d* u inverznom obliku teme, ton *fis* prešao je u ton *e*, ton *e* je prešao u ton *fis*, ton *d* u ton *g*, ton *H* prešao je u *h* itd.

3. Beide vorigen Canones zugleich. motu recto e contrario

U trećem se kanonu temi suprotstavlja njezina melodijska inverzija. Tema je notirana u basovskom ključu, a inverzija u baritonskom *C*-ključu. Budući da je *C*-ključ simetričan oko horizontalne osi, osim naslova koji daje eksplicitno rješenje kanona, trag koji nas može navesti da je doista riječ o inverziji jest na prvi pogled pogrešno napisana povisilica *fis* (koja bi inače bila *gis* da nije riječ o inverziji). Drugi glas kasni za prvim 2 takta (4 dobe).

4 Motu contrario e recto.



Realizacija 4. kanona:



5. Canon duplex à 4.



Realizacija 5. kanona:



6. Canon duplex. über besagtes Fundament. à 3.



Realizacija 6. kanona:



7 Idem. à 3



Realizacija 7. kanona:



4 Motu contrario e recto.

Na isti način kao i u trećem kanonu, tako se i u ovom kanonu temi suprostavlja njezina melodijska inverzija. Ponovno, "pogrešna" povisilica trag je melodijske inverzije.

Nakon što su demonstrirana četiri najjednostavnija načina na koje tema može tvoriti kanon, u kanonima koji slijede tema se pojavljuje ili samostalno ili kao ostinatni bas ispod ostalih glasova kanonâ, koji su složenje melodijske građe.

(Naslovi kanona napisani su kako ih je Bach pisao u autografu, neki s točkom iza broja a neki ne – i to sasvim sigurno iz simboličkih razloga, a ne kako je uvriježeno. Op. ur.)

5. Canon duplex à 4.

Peti je kanon dvostruki – sastoji se od dva istovremena kanonâ, oba s dijatonskom melodijskom inverzijom, što znači da je očuvana vrsta intervala no ne i njihova veličina.

Donja dva glasa iznose temu i njezinu melodijsku inverziju na način identičan kao u trećem kanonu.

Gornja dva glasa iznose melodiju skladanu iz harmonijskog sadržaja teme i njezinu dijatonsku melodijsku inverziju oko osi definirane tonom h1. Ta melodija jako podsjeća na melodiju dvanaeste *Goldberg-varijacije*, koja je također kanon u melodijskoj inverziji. Drugi glas kasni za prvim 2 takta (4 dobe).

6. Canon duplex. über besagtes Fundament. à 3.

Šesti je kanon troglasni – dva glasa kanonski suprotstavljeni su jedan drugome, iznad teme u basu. Prvi kanonski glas donosi melodiju, pomalo tugaljivog karaktera, s kromatskim pomacima, koji vjerojatno imaju i simboličko značenje jer su anagram Bachova prezimena (*c-h-b-a - d-cis-c-h*).

Drugi je glas (koji nastupa nakon 2 takta, to jest 4 dobe) točna kromatska melodijska inverzija prvoga glasa oko osi definirane tonom *es1*. To znači da su u cijelosti očuvani i vrsta i veličina intervala.

Silazna mala sekunda postaje u kromatskoj inverziji uzlazna mala sekunda, silazna velika terca postaje u kromatskoj inverziji uzlazna velika terca, itd.).

7 Idem. à 3

Kao što naslov daje naslutiti, sedmi je kanon, poput šestoga, troglasni – dva kanonska glasa su u inverziji, iznad teme u basu.

Međutim, dvije su razlike značajne – melodijska inverzija je dijatonska oko osi između tonova *e1* i *f1* (ton *d1* postaje *g1*, itd.).

Drugi glas kasni za prvim samo jednu dobu (pola takta).

Melodija u kanonskim glasovima krije u sebi temu u šesnaestinkama (dvostruka diminucija) i, takt i pol kasnije, njezinu transpoziciju za tercu (u prvom glasu za malu tercu silazno, a u drugom za veliku tercu uzlazno).

8 Canon simplex. il soggetto in Alto. à 3

Realizacija 8. kanona:

9 Canon in unisono post semifusam. à 3.

Realizacija 9. kanona:

10. Alio modo. per syncopationes et per ligaturas. à 2

Evolutio.

11 Canon duplex übers Fundament. à 5.

8 Canon simplex. il soggetto in Alto. à 3

Osmi kanon je troglasni, s temom u unutarnjem glasu. Sopran i bas tvore kanon u kromatskoj inverziji oko osi definirane tonom *es1* (stoga su svi intervali očuvani u inverziji). Melodija u kanonskim glasovima sadrži temu u molu, u osminkama (diminucija).

Zbog alteracija (*b* i *f*, koji u inverziji postaju *gis* i *cis*) ovaj kanon zvuči više u *d*-molu, nego u *G*-duru. Zbog toga, najprirodnije zvučeci završetak ovoga kanona je na tonu *d* (početak 7. takta realizacije).

9 Canon in unisono post semifusam. à 3.

Deveti se kanon sastoji od dva kanonska glasa iznad teme u basu. Karakteristično, drugi glas slijedi prvi, posve identično, no s kašnjenjem od jedne šesnaestinke. Zbog tako kratkog vremena razmicanja imitacije od teme, melodija se sastoji uglavnom od rastavljenih akordâ definiranih temom.

10. Alio modo. per syncopationes et per ligaturas. à 2 Evolutio.

Deseta skladba u nizu nije kanon, već demonstracija dvoglasnoga kontrapunkta sa sinkopama i ligaturama, što je vidljivo i iz naslova (à 2). U rukopisu kontrapunkt je notiran dvaput; drugi put (Evolutio.) u inverziji (dijatonskoj, oko osi definirane tonom a). Tema nije zabilježena notama (kao što je napisano u notnom primjeru), nego njemačkom orguljaškom tabulaturom (v. sliku kanona na stranici br. 8), vjerojatno zbog uštete prostora na papiru, no ni simbolički razlog takva postupka ne može se sasvim isključiti.

11 Canon duplex übers Fundament. à 5.

Jedanaesti kanon je peteroglasni dvostruki kanon – četiri glasa tvore dva kanona iznad teme u basu. Oba kanona skladana su tehnikom kromatske melodiske inverzije oko osi između tonova *c2* i *cis2*, odnosno *c1* i *cis1* (ton *cis2* inverzijom postaje *c2*, ton *h1* postaje ton *d2*, *ais1* postaje *es2*, *al* postaje *e2*, itd.).

Ovaj kanon jedan je od dva kanona poznatih i prije otkrića čitavoga Ciklusa, godine 1974. U nešto izmijenjenom obliku

Kanon iz knjižice Johanna Gottlieba Fulde

Canone doppio sopr il Soggetto.

Canon 1

Canon 2

Soggetto

Fugato.

Lighthe. 1.10. October 1744.

Domino Passerfori
dixit notulis canores,
dare se volubat

J. S. Bach

Realizacija 11. kanona:

Musical score for Canon 11, showing two staves of music in 2/4 time. The notation includes various note heads and rests, indicating complex counterpoint between the voices.

12 Canon duplex über besagte Fundamental Noten à 5

Musical score for Canon 12, showing three staves of music in common time. The notation includes various note heads and rests, indicating complex counterpoint between the voices.

Realizacija 12. kanona:

Musical score for the realization of Canon 12, showing six staves of music in common time. The notation includes various note heads and rests, indicating complex counterpoint between the voices.

(danas je to BWV 1077), Bach ga je zapisao na korice bilježnice Johanna Gottlieba Fulde, 15. listopada 1747. godine. Uz posvetu koja glasi "Domino Possessori hisce notulis commendare se volebat J. S. Bach" (u prijevodu: Gospodinu Vlasniku, J. S. Bach htio se povjeriti ovim notama". Značenje riječi "Vlasnik" je tipično dvoznačno – ne odnosi se Fuldu, vlasnika bilježnice, nego i na Boga, za kojeg je Bach vjerovao da je vlasnik svega napisano je i ovo: "Symbolum. Cristus Coronabit Crucigeros." (u prijevodu: "Simbol. Krist će okruniti one koji nose križ.") (v. sliku kanona na stranici 11).

Od simboličkog značaja je i uzlazno-silazno kretanje glasova, u obliku grčkoga slova χ (hi), što je simbol Krista i križa, kao i 5 kromatskih pomaka u melodiji (patopoetska figura i simbol 5 rana Kristovih). Zanimljivo je spomenuti da i Bachov monogramske pečat sadrži skriveno grčko slovo χ (hi) iznad kojega je kruna (v. sliku na stranici broj 13).

12 Canon duplex über besagte Fundamental Noten à 5

Kao i jedanaesti, tako je i dvanaesti kanon peteroglasni dvostruki kanon – četiri glasa tvore dva kanona iznad teme u basu. Kanoni su skladani tehnikom dijatonske melodijske inverzije.

U prvom je kanonu os inverzije definirana tonom h1. U drugom je kanonu inverzija oko osi između tonova e1 i f1.

Mjera je, za razliku od prethodnih kanonâ, 4/4, a tema u basu zapisana je u polovinkama. Melodije koje donose kanoni započinju temom zapisanom u šesnaestinkama u prvom kanonu (trostruka diminucija), odnosno u osminkama u drugom (dvostruka diminucija). Dodatno, melodija drugog kanona sadrži inverziju teme.

Drući glas prvoga kanona kasni za 1 dobu (četvrtinu takta), a drugi glas drugoga kanona kasni za jedan cijeli takt.

13 Canon triplex. à 6.

Trinaesti je kanon trostruki kanon za šest glasova. Sva tri su kanona skladana tehnikom dijatonske melodijske inverzije. U prvom je kanonu inverzija oko osi između tonova e1 i f1, u drugom je kanonu inverzija je oko tona h, u trećem oko osi između tonova e i f. Kanon je zapisan u *alla breve* mjeri.

Treći od tri kanona jednak je trećem kanonu iz Ciklusa – suprotstavlja temu s njezinom melodijskom inverzijom. Melodija drugog kanona tema je iz Fuge u E-duru, BWV 878, iz drugog sveska *Dobro ugodenog klavira*, transponirana u G-dur te s malo izmijenjenim ritmom. Ovaj kanon poznat je s Bachova portreta iz 1746. i kopije iz 1748. godine, koje je naslikao Elias Gottlob Haussmann (1695-1774).

Postoje dvije sitne razlike između verzije na portretu i verzije iz Ciklusa – na portretu je kanon zabilježen u 4/4 mjeri te je prva nota iz melodije prvoga kanona četvrtinka iza koje slijedi četvrtinska pauza, umjesto sinkopirane polovinke, koja stoji u Ciklusu. Teško je reći jesu li te razlike namjerne ili slučajne (v. sliku Bachova monogramske pečata na stranici br. 13).

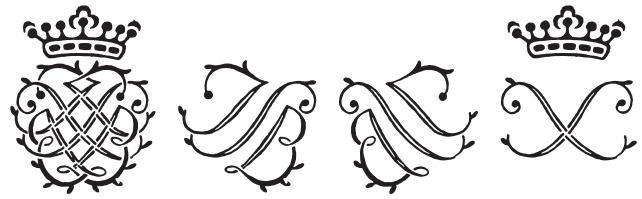
14 Canon à 4. per Augmentationem et Diminutionem

Četrnaesti kanon glazbena je zagonetka. Bach je dao trag za rješenje u naslovu, navodeći da je za četiri glasa te

13 Canon triplex. à 6.

Musical score for Canon triplex. à 6. The score consists of three staves in common time, key signature of one sharp. The music is divided into measures by vertical bar lines. Measures 1-4 are identical. Measures 5-6 show the beginning of the canon entry. Measures 7-8 show the continuation of the canon. Measures 9-10 show the final section of the canon.

Bachov monogramski pečat



Realizacija 13. kanona:

Realization of Canon 13. The realization shows four staves in common time, key signature of one sharp. The realization follows the structure of the original score, with measures 1-4 identical, followed by the entry of the second and third voices in measures 5-10.

Detalj s Bachova portreta



14 Canon à 4. per Augmentationem et Diminutionem

Musical score for Canon 14. The score consists of four staves in common time, key signature of one sharp. The music is divided into measures by vertical bar lines. Measures 1-4 show the initial entries of the four voices. Measures 5-6 show the continuation of the canon. Measures 7-8 show the final section of the canon.

Moguće rješenje 14. kanona (Christoph Wolff):

Realization of Canon 14 by Christoph Wolff. The realization shows four staves in common time, key signature of one sharp. It follows the structure of the original score, with measures 1-4 identical, followed by the entry of the second, third, and fourth voices in measures 5-10.



u augmentaciji i diminuciji. Melodija kanona sastoji se uglavnom od materijala iz teme.

Za sada najbolje rješenje dao je njemački muzikolog Christoph Wolff: sopran donosi cijelu melodiju kanona, nakon dvije dobe nastupa bas koji donosi prvi osam nota melodije, dijatonski inverzne i trostruko augmentirane tako da čine temu u polovinkama.

Alt nastupa treći po redu, s jednostruko augmentiranom melodijom u inverziji. Tenor nastupa posljednji s dvostruko augmentiranom melodijom s početkom od 10. note. Je li to rješenje koje je Bach zamislio, nije poznato...

Broj kanonâ u ciklusu, 14, gotovo sigurno nije slučajan, kao ni činjenica da je taj članak objavljen baš u ovom broju *Theorije*. Zapis kanonâ završava zagonetnom oznakom "Etc." Znači li to da je djelo nedovršeno? Ili "nedovršeno" poput *Umijeća fuge?* Ili možda znači da kanona ima još? To nas samo podsjeća na činjenicu da toliko toga o Bachu i njegovoj glazbi nije poznato...

40. Ach Herr, lass dein' lieb' Engelein

iz Muke po Ivamu, BWV 245

Johann Sebastian Bach
(1685 - 1750)

Ach Herr, lass dein lieb' Den Lieb in sein'm Schlaf
En - ge - lein am käm - mer - lein gar
See - le mein in Qual und Pein,
letz - ten End' di sanft, ohn ein' - ge
A - bra - hams Schooss bis am jüng - sten
tra - gen; Ta - ge!
Als - dann vom Tod er - we - e mich, dass
mei - ne Au - gen

I V vi iii \tilde{V}_6^7 \tilde{I}_6^4 IV \tilde{V}_6^6 \tilde{I}^6 IV ii⁶ III I \tilde{V}_6^6 \tilde{V}_4^6 3 I
IV \tilde{V}_6^6 \tilde{V}_4^6 I \tilde{V}_6^6 \tilde{V}_5^6 V \tilde{V}_6^6 \tilde{V}_5^6 V \tilde{V}_6^6 \tilde{V}_5^6 V \tilde{V}_6^6 \tilde{V}_5^6 V

Musical score for "Sehen dich in al-ler Freud", page 11, featuring four staves of music with lyrics and harmonic analysis.

Harmonic Progression:

- Measure 11: V_V
- Measure 12: I^6
- Measure 13: V
- Measure 14: I
- Measure 15: VI^6
- Measure 16: V_V
- Measure 17: V^6
- Measure 18: III
- Measure 19: VI^6
- Measure 20: V_V
- Measure 21: I^6

Chord Labels:

- Measure 11: V_V
- Measure 12: I^6
- Measure 13: V_V
- Measure 14: I
- Measure 15: VI^6
- Measure 16: V_V
- Measure 17: V^6
- Measure 18: III
- Measure 19: VI^6
- Measure 20: V_V
- Measure 21: I^6

Text:

se - hen dich in al - ler Freund", o Gott-es Sohn, mein Hei - land und Ge - na - den-thron! Herr Je - su Christ, er hö - re mich, er hö - re mich, ich will dich prei-sen e - wig - lich!

Johann Sebastian Bach

Ach Herr, lass dein' lieb' Engelein

Tihomir Petrović

Običaj je Bachove četveroglasne harmonizacije crkvenih napjeva zvati *Bachovim koralima*, iako je samo harmonizacija Bachova, a ne i napjev. Tako je i s koralom *Ach Herr, lass dein' lieb' Engelein*, sa završetka *Muke po Ivanu*, BWV 245. Ne zna mu se skladatelj, a kao izvor napjeva navodi se *Orgelatulatur-Buch*, Straßburg (1577). Koral je Bach nekoliko puta upotrijebio u kantatama, a posebno je lijepa iz njega nastala arija iz kantate *Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir!* BWV 19/5.

Muka po Ivanu počinje tonovima d, es, g – što bi trebalo iščitati kao anagram inicijala S. D. G. (*Soli Deo gloria*) – i poput svih je Bachovih djela nabijen simbolikom svake vrste. Ipak, ovdje se neće pisati o tome, nego će se sasvim školski pokazati formalna i harmonijska analiza završnoga korala, uz želju da se time osvijesti i kvaliteta doživljaja te harmonizacije. Prihvatom li naime da je ljepota u oku gledatelja, usudio bih se dodati i da je harmonija u uhu slušatelja, a moglo bi se to proširiti i na glazbenu formu. Tek je uz to moguće shvatiti različitost harmonijskoga doživljaja glazbe – pa tako i uočljive razlike pri analizi – jer se slušatelja priznaje kao aktivnoga sudjelovatelja u (pr)ocjeni sadržaja.

U Koralu (v. str. 14) prepoznajem formu A, B, C – složen trodijelni praoblik sastavljen od tri različita jednostavna praoblika. Prvi dio Koraline rečenice a, a, b, dakle je trodijelni praoblik, tzv. *bar-oblik* (A = a, a, b, t. 1-7). Središnji je dio stavka dvodijelni praoblik. Prva se rečenica u njemu ponavlja varirana, a druga se ponavlja s otklonom prema dominantnom tonalitetu (B = c, c', d, d', t. 7-15). Treći je dio skladan kao inverzni bar-oblik (C = e, f, f', t. 15-21). Počinje rečenicom e. Iznimno je kratka, ali je harmonijski i ritamski prebogata, s riječima "Gospodine Isuse Kriste". Njezinu dorečenost potvrđuju i kadanca, pri čemu se naročito ističe alteriran akord kojim završava, a čija se durskost temelji na pikardijskoj terci, jednoume od snažnih obilježja kadence. Slijede rečenice f, f'. Tako cijela skadba isпадa savršeno simetrična – *bar-oblik* i inverzni *bar-oblik* okružuju jednostavni dvodijelni praoblik.

Tekst Korala treća je kitica pjesme *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr* Martina Schallinga (1532-1608) iz 1569. ili 1571. Taj je vrlo lirski i izrazito emocionalno obojen tekst svoj odraz pronašao i u harmonijskome slijedu, i s njime se sjedinjuje u dojmljivo glazbeno djelo. Čitateljima nudim skroman doslovni prijevod, koji nema pretenciju biti umjetnički prejepov za izvođenje Korala na hrvatskome jeziku.

*Ah, Gospodine, daj svom dragom anđelu
na posljednjem kraju dušu moju
u Abrahamovo krilo odnijeti!
Neka tijelo u njegovoj odaji
počiva do sudnjega dana
bez muke i boli.
Probudi me onda od smrti
da te moje oči vide u svom veselju,
o Božji Sine,
moj Izbavitelju i moje Prijestolje milosti!
Gospodine Isuse Kriste
usliši me, usliši me,
hvalit ću te zauvijek!*

Odnose akorda opisujemo kroz njihove međusobne veze. Kvintna je srodnost najveća, a pritom su osnovni tonovi akorda udaljeni za kvintu silazno (autentična kvintna srodnost, primjerice V – I) i kvintu uzlazno

(plagalna kvintna srodnost, primjerice IV – I). Kvintno srodnji akordi uvijek su različite harmonijske funkcije. I septimno srodnji, ili kako se u nas uvriježilo reći, nesrodnji akordi, različite su harmonijske funkcije.

Autentično su nesrodnji oni akordi čiji su osnovni tonovi udaljeni za sekundu uzlazno (primjerice, V – vi), a plagalno su nesrodnji oni čiji su osnovni tonovi udaljeni za sekundu silazno (primjerice, ii – I).

Tercno srodnji akordi mogu biti autentično tercno srodi, pri čemu su im osnovni tonovi udaljeni za tercu silazno (primjerice, I – vi) i plagalno, pri čemu su im osnovni tonovi udalje za tercu uzlazno (npr., I – iii).

Pri procjeni kvalitete pojedine vrste spoja, autentična srodnost uviјek ima prednost pred plagalnom. No apsolutnu listu za rangiranje nije moguće sastaviti, jer će kvaliteta pojedinog spoja ovisiti i o tome koje funkcije akordi izražavaju, odnosno o položaju unutar tonaliteta. Autentična nesrodnost tipa V – vi (D – T) zvuči bolje od isto takve nesrodnosti tipa IV – V (S – D).

Jedan od faktora prosudbe, koji pridonose kvaliteti spoja, povijesna je određenost spoja. Tako će spoj IV – iii, iako je riječ o plagalno nesrodnim akordima – dakle o najmanje poželjnijome spoju – zvučati sjajno, jer se odavno ukorijenio kao jedna od mogućnosti frigijske kadence, naročito kada je riječ o spoju IV – III. No spoj V – IV doista uvijek pomalo "strši" iz konteksta, jer je riječ o plagalno nesrodnim akordima koji, osim svega, donose i neočekivan slijed harmonijskih funkcija (D – S). Jednako je tako važno i mjesto unutar takta ili forme na kojemu pojedini akord nastupa. No usmjerimo li se samo na srodnost i nesrodnost akorda u Koralu, ispada ovako:

Autentična kvintna srodnost (graf silazi za jednu liniju) uočava se u Koralu u 36 spojeva, autentična kvintna srodnost (graf uzlazi za jednu liniju) uočava se u 11 spojeva, autentna tercna srodnost (graf uzlazi za tri linije, primjerice IV – ii, ili silazi za 4 linije, primjerice iii – I) uočava se u sedam spojeva, plagalna tercna srodnost (graf silazi za 3 linije, primjerice iii – V) uočava se u samo jednom spoju, autentična nesrodnost (graf uzlazi za dvije linije, primjerice V – vi, ili silazi za 5 linija, primjerice iii – IV) uočava se u 11 spojeva, plagalna nesrodnost (graf silazi za 2 linije, primjerice ii – I) uočava se u dva spoja.

Na vrhu je ljestvice spojeva svakako kvintna srodnost. Takve u Koralu ima na 48 mjesta ili ukupno gotovo 71 %. Najkvalitetniji je harmonijski spoj onaj na temelju autentične kvintne srodnosti, naročito ako prvi akord u tome spoju ima veliku tercu, jer tada uzima funkciju dominante sljedećega, dakle se odnose kao uzrok i posljedica. Od 36 spojeva autentično kvintno srodnih akorda u Koralu 24 su baš takva (67 %).

Tercna je srodnost u Koralu zastupljena s 8 spojeva (12 %). Od toga je najviše autentičnih spojeva, a tek jedan je plagalni. Nesrodnost je zastupljena s 12 spojeva (17 %). Od toga je većina autentična nesrodnost, gdje se akordi povezuju temeljem uvriježenoga slijeda harmonijskih funkcija, a tek se iznimno javlja plagalna nesrodnost (vi – V u 5. taktu te ii – I, s 10. na 11. takt. No i taj bi spoj mogao, uzme li se prohodna seksta za akordni ton sekstakorda vii, biti drugačije tumačen.).

Moglo bi se zaključiti riječima: Savršeno! Nije se moglo bolje! Posbno je dojmljiv završni dio Korala u kojemu se uzastopce niže pet spojeva na temelju silazne kvintne srodnosti (t. 17-19).

Tako se promišljanjem vrste i kvalitete spoja akorda može analitički doći do zaključaka koji će sasvim sigurno potvrditi ono što se čuje, a to je neopisiva ljepota toga Korala kao slijeda akorda, harmonija u doslovnome smislu te riječi.



ДРЖАВЕН МУЗИЧКО БАЛЕТСКИ УЧИЛИШЕН ЦЕНТАР

„ИЛИЈА НИКОЛОВСКИ ЛУЈ“ СКОПЈЕ

СТРУЧЕН СЕМИНАР

ХАРМОНИЈА ВО ТЕОРИЈА И ПРАКСА

ПРЕДАВАЧ:

ТИХОМИР ПЕТРОВИЋ, основач и претседател на Хрватското здружение на музички теоретичари,
Наставник по теоретски предмети во Музичката Школа "Ватрослав Лисински" во Загреб,
Предавач на музичко теоретски предмети во Рок-академијата во Загреб
Основач и предавач во Школата за музичка теорија во Загреб

21.04.2012 (сабота)

10:00 Хорска сала

ДМБУЦ "Илија Николовски-Луј"

ДРЖАВЕН МУЗИЧКО БАЛЕТСКИ УЧИЛИШЕН ЦЕНТАР

„ИЛИЈА НИКОЛОВСКИ ЛУЈ“ СКОПЈЕ

СТРУЧЕН СЕМИНАР

1. МЕТОДИКА НА СОЛФЕЈ ВО ОСНОВНО И СРЕДНО ОБРАЗОВАНИЕ

2. ПОЛИФОНИЈА – НЕСКАН ПРЕДМЕТ?

3. АКОРДОГРАФ НЕЧЕКАНО ДА СЕ НАЦРТА ХАРМОНСКА ПРОГРЕСИЈА

4. СИМБОЛИКА НА БРОЕВИ И ТОНОВИ ВО МУЗИКАТА НА Ј.С.БАХ

ПРЕДАВАЧ:

ТИХОМИР ПЕТРОВИЋ, основач и претседател на Хрватското здружение на музички теоретичари,
Наставник по теоретски предмети во Музичката Школа "Ватрослав Лисински" во Загреб,
Предавач на музичко теоретски предмети во Рок-академијата во Загреб
Основач и предавач во Школата за музичка теорија во Загреб

22.05.2012 (вторник)

11:00 Хорска сала

ДМБУЦ "Илија Николовски-Луј"

Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara

Uz petnaestu obljetnicu djelovanja

Tihomir Petrović, osnivač i predsjednik Društva

Godine 1997., 1. ožujka, osnovao sam Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara. Zatim je 1998. pokrenuto objavljivanje časopisa *Theoria*, a 2000. i Biblioteka Društva. Vi, dragi članovi Društva i stalni čitatelji, koji makar i povremeno pratite rad Društva, vjerujem da itekako dobro znate što smo sve napravili i pokrenuli. Oni, koji se tek sada upoznaju s našim radom, mogu na adresi www.hdgt.hr vidjeti sve što se događalo kroz godine.

Ukratko, kad se sve zbroji, ispada da smo učinili nevjerljivo mnogo, s obzirom na činjenicu da Društvo nema profesionalnih zaposlenika, i da se financira gotovo isključivo članarinom. S druge strane, ostaje opori okus činjenice da je sve to postignuto tako krhko i kratkotrajno... Doista, dok teorija glazbe u nas ne postane znanstveni studij, i dok se ne odgoje i ne obrazuju pravi teoretičari glazbe, sve što se radi ostaje na razini dobrom namjenog uplitanja i poticanja na nešto, što, iskreno, zanima tek malobrojne.

Ove godine, u ozračju obilježavanja petnaeste obljetnice djelovanja, odlučio sam predstaviti Društvo bližem i daljem susjedstvu, s kojim nas još uvijek veže gotovo identičan sustav glazbenoga obrazovanja. Na moju ponudu, posvuda prihvaćenu s maksimalnim poštovanjem i veseljem zbog moguće suradnje, predstavio sam Društvo sa svim njegovim postignućima te održao mnoštvo stručnih predavanja i seminara. Interes je za ponuđeno katkada bio i neočekivano velik, pa sam u Skopje išao dva puta. Uvijek ističem: ni jedna mi škola nije predaleko, i odazivam se bez obzira na broj slušatelja. Sve u svemu, ove godine oko 6.500 kilometara, dvije domaće i četiri strane adrese, i to, redom:

**Glazbena škola u Novskoj, Trg dr. Franje Tuđmana 3, Novska
Utorak, 31. siječnja 2012., 16.00 – 19.00 sati**

1. Što je teorija glazbe i čemu služi? 16.00 – 17.20 Uz predavanje će se predstaviti Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara (www.hdgt.hr), časopis *Theoria* i sve knjige iz Biblioteke društva.
2. Od pojma mnogostranosti do glazbenoga djela, 17.30 – 19.00

**Muzička Akademija Univerziteta u Sarajevu, 71000 Sarajevo,
Josipa Štadlera 1, Bosna i Hercegovina**

Petak, 16. 03. 2012. na Dan otvorenih vrata Muzičke akademije pa su događaju nazočili i mnogi profesori iz drugih gradova Bosne i Hercegovine, 11.00 – 13.00 sati.

1. Paleta akorda i njezina primjena u nastavi harmonije
2. Prednosti stručnoga povezivanja nastavnika teorijskih predmeta – predstavljanje rada i doseg 15-godišnjega djelovanja Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara, predstavljanje časopisa Društva, promovitivnog CD-a i biblioteke Društva

Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, Katedra za muzičku teoriju, Kralja Milana br. 50, 11000 Beograd

Subota, 31. 3. 2012., 10.00 – 13.00

1. Prednosti stručnoga povezivanja nastavnika teorijskih predmeta – predstavljanje rada i doseg 15-godišnjega djelovanja Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara, predstavljanje časopisa Društva, promovitivnog CD-a i Biblioteke Društva, 10.00 – 10.50
2. Paleta akorda i njezina primjena u nastavi, 11.00 – 11.50
3. Diskusija, odgovori na pitanja, prema želji slušatelja, 12.00 – 12.50

**DMBUC Ilija Nikolovski Luj – Skopje, Makedonija, Pitu Guli 1
Subota, 21. 4. 2012., 10.00 – 13.00 sati**

Predstavljanje HDGT-a i stručni seminar: Harmonija u teoriji i praksi
1. Što je teorija glazbe i čemu služi? 10.00 – 10.50 sati
2. Od pojma mnogostranosti do glazbenoga djela, 11.00 – 11.50 sati
3. O sekundarnoj subdominantnosti, 12.00 – 12.50 sati

**Osnovna glazbena škola pri Osnovnoj školi dr. Jure Turića u
Gospicu, Miroslava Kraljevića 15, 53000 Gospic**

Petak, 18. svibnja 2012., 16.00 – 17.30 sati

1. Što je teorija glazbe i čemu služi? Uz predavanje će se predstaviti Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara (www.hdgt.hr), časopis *Theoria* i sve knjige iz Biblioteke društva.

**MUZIČKA ŠKOLA I i II STUPNJA, 88000 Mostar, Maršala
Tita 179 , Bosna i Hercegovina**

Subota, 19. 5. 2012., 10.00 – 13.00 i 14.00 – 16.00 sati

Predstavljanje HDGT-a i stručna predavanja:
1. Što je teorija glazbe i čemu služi?, 10.00 – 10.50
2. Od pojma mnogostranosti do glazbenoga djela, 11.00 – 11.50
3. O sekundarnoj subdominantnosti, 12.00 – 12.50
4. Polifonija – nevoljeni predmet?, 14.00 – 14.50
5. Simbolika brojeva i tonova u glazbi J. S. Bacha, 15.00 – 16.00

**DMBUC Ilija Nikolovski Luj – Skopje, Makedonija, Pitu Guli 1
Utorak, 22. 5. 2012., 11.00 – 15.00 sati**

Predstavljanje HDGT-a i stručna predavanja
1. Metodika solfeggia u osnovnoj i srednjoj školi, 11.00 – 11.50
2. Polifonija – nevoljeni predmet?, 12.00 – 12.50
3. Akordograf ili kako nacrtati harmonijsku progresiju, 13.00 – 13.50
4. Simbolika brojeva i tonova u glazbi J. S. Bacha, 14.00 – 15.00



Sarajevo, 16. ožujka 2012.



Skopje, 21. travnja 2012.

Komentari

Komentari tih predavanja, koji su pristigli od kolega i kolega, pa i mnogih učenika, intonirani su osobno i meni upućeni, prepuni pohvala i zahvala, kojima neću ovde opterećivati čitateljstvo.

Objavljujem, u cijelosti i s dopuštenjem autora, tek jedan među njima, profesora Miloša Zatkalika iz Beograda, jer mnogočime nadilazi osobno obraćanje i mudrim komentarima zaslužuje punu pozornost:

Поштовани колега Петровић,

mislim da postoji opšta saglasnost oko toga da se retko može sresti takav entuzijazam kakav vi pokazuјete za pedagogiju muzičke teorije. Prečesto u nastavi viđamo ljudе koji već samу činjenicu da rade u prosveti vide kao svoј životni neuspeh.

Možda se neće svi složiti oko pitanja upotrebe popularnijih muzičkih žanrova. Doduše, to već više nije tabu, naš Fakultet, uostalom, otvara od oktobra Odsek za jazz i popularnu muziku, no čini mi se da većina nastavnika koji predaju teorijske predmete u školama, ili oni na Fakultetu koji predaju kako se predaje, ne bi ništa takvo učinila. Uopšte, postoji kod nas tendencija da budemo veoma "ozbiljni" (nadam se da će razumeti konotaciju ovog atributa). To, bojim se, ponekad znači da će se s izvesne visine, da ne kažem s izvesnom dozom nipodaštavnja, gledati na onakve pristupe materiji koji nisu suvoparni i koji unose element zabave i igre. Imamo li i rezultate koji dokazuju prednost takve ozbiljnosti? Čime dokazuјemo superiornost takvog pristupa? Nisam siguran da imam odgovor.

Verovatno se svi prosvetni radnici ovog sveta slažu u tome da im đaci uvek znaju manje no što bi trebalo i da ih pritom ništa ne interesuje. Bilo bi zanimljivo doći do malo preciznijih podataka o tome. Mi ovde imamo nekakav utisak o tome da nam na prijemni ispit dolaze sve lošije generacije. Nitko nije sproveo istraživanje te vrste, pa ne mogu garantovati da li je to stvarno tako, ili je u pitanju nekakav mit o zlatnoj prošlosti. Bilo bi zanimljivo čuti kako se kod vas gleda na to pitanje.

Gledano iz bolonjske perspektive, ukazao bih još i na sledeće. Mobilnost, povezivanje evropskog prosto-

ra isl. – to se obično proglašuje kao glavni cilj Bolonje. I sad, gledamo ovako: naš Fakultet obrazuje i buduće nastavnike za sve nivoe školovanja. Kada predajemo Metodiku nastave teorijskih predmeta, imamo u vidu sistem obrazovanja u Srbiji, njegovu specifičnu strukturu i njegove nastavne planove i programe. Za razliku od nekih drugih (možda i većine) predmeta, za ovaj segment nastave postoji manje kompatibilnih ustanova u svetu: jednostavno, većina zemalja u svetu nema takav sistem muzičkog obrazovanja. Otuda mislim da postoji saglasnost da Hrvatska spada među zemlje s kojima upravo u tom smislu imamo puno dodirnih tačaka, pa bi i saradnja trebalo da bude nešto prirodno. (Opet, drugi je problem što će u akademskim krugovima uvek naći ljudе koji radije ne bi slušali nikog drugog do sebe; srećom, ja ipak vidim da među mojim kolegama otvorenost prema drugima ipak preteže).

Izдавačka delatnost vašeg Društva ostavila je posebno snažan utisak. U ovom trenutku ne mogu reći nešto određenije o pojedinačnim knjigama. Lično sam za sada pogledao vašu knjigu o Oblicima – to je predmet kojim sam se nekako najviše bavio – pa, mada većinom i mi radimo dosta slično, o tome nekom bih drugom prilikom imao neka pitanje i komentare.

Srđačno, Miloš Zatkalik, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, Katedra za muzičku teoriju

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ
Васко Јевтић
ПРЕДАВАЊА
ПРОФЕСОРА
ТИХОМИРА ПЕТРОВИЋА

* ПРЕДНОСТИ СТРУЧНОГ ПОВЕЗИВАЊА
НАСТАВНИКА ТЕОРИЈСКИХ ПРЕДМЕТА
- представљање рада и достигнућа
ХРВАТСКОГА ДРУШТВА ГЛАЗБЕНИХ ТЕОРЕТИЧАРА,
представљање часописа Друштва, промотивниог компакт диска
и библиотеке Друштва.

* ПАЛЕТА АКОРДА И ЊЕНА ПРИМЕНА
У НАСТАВИ ХАРМОНИЈЕ

СУБОТА, 31. МАРТ 2012.
У ТЕРМИНУ ОД 10 ДО 14 ЧАСОВА
СВЕЧАНА САЛА ФМУ



A, govoreći o dosezima mojih međunarodnih nastupa, s velikim veseljem prenosim i to: Kolegama u Makedoniji, koji su na sva moja predavanja stigli u impresivnom broju iz cijele Makedonije, toliko se dopalo sve što su čuli i vidjeli, da su osnovali **Makedonsko društvo glazbenih teoretičara**. Iskreno, to mi je jedan od najvećih komplimenta koje sam dobio za svoj profesionalni angažman. Naime, potaknuo sam mnoge učenike da krenu mojim stopama, pa i mnoge druge sam potaknuo na bolji i predaniji rad i odnos prema teoriji glazbe, glazbi, umjetnosti i životu općenito. No, potaknuti mnoštvo glazbenih sustručnjaka jedne države da se ugledaju u moj rad, to je doista nešto posebno, i s posebnim veseljem to ističem. Naravno, to je istodobno i meni osobno golem poticaj da još bolje, predanije i više radim.

A, što dalje?

Kao i do sada! "U boj" za boljšiak teorije glazbe i njezina poučavanja u nas, za kvalitetnije nastavne programe, nove priručnike...

A, kako dalje?

Kao i do sada! Časopisom, koji će biti dostupan i u elektroničkom formatu, novim pedagoškim i drugim izdanjima u Biblioteci Društva, javnim predavanjima i istupima kroz medije...

Molim vas, uključite se svim aktivnostima! Šaljite tekstove za objavlivanje u časopisu ili kao priručnik, naslove i teme za predavanja koje želite održati, izrazite i druge ideje kojima bi se situacija mogla pomaknuti na bolje.

Okolnosti nam ne idu na ruku, to nije niti potrebno isticati, ni društvene ni ekonomski. I baš zato moramo dvostruko zapeti, posvuda isticati prednosti glazbenoga obrazovanja i postati bolji u njegovoj realizaciji, zastupati ideju otvaranja glazbenih učilišta, podupirati svako javno djelovanje koje sve zainteresirane, bez obzira na godine, upućuje prema nama, našem znanju i vještinama. Osim svega, aktivirajte roditelje naših učenika! Pronađite sponzore za naše aktivnosti, oglašavajte svoja djela u našem časopisu, preporučite nas drugima, kupujte izdanja Društva kao darove učenicima i svim ljubiteljima glazbe...

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 Umjeće fuge. Pojava i tumačenje knjiga je njemačkoga muzikologa Hansa Heinricha Eggebrechta (1919–1999), uvod u krunsko djelo kontrapunktnoga umjeća 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). (17 × 24 cm, 264 str., šivani uvez, **cijena: 150,00 kn**)

Od Arcadelta do Tristanova akorda. Nauk o harmoniji. Drugo, promjenjeno i dopunjeno izdanje autora Tihomira Petrovića (1951) priručnik je za predmeta Harmonija u glazbenim školama. (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 znanstveni je rad s područja teorije glazbe, koji nudi ne samo povjesni presjek, nego i autorsko razmišljanje o posebnom segmentu formiranja glazbene umjetnosti, u kontekstu umjetnosti i stvarnosti. (17 × 24 cm, 152 str., šivani uvez, **cijena: 100,00 kn**)

Maja, Juraj i zlatna ribica autora Tihomira Petrovića (1951) zabavna je odgojno-poučna priča s pjevanjem i igrama. (17 × 24 cm, 80 str., šivani uvez, **cijena: 50,00 kn**)

Kajdanka-vježbanka za solfeggio autorice Martine Belković (1972) zbirka je zadataka s gradivom osnovne glazbene škole. (15 × 21 cm, 64 str., klamano, **cijena: 30,00 kn**)

Dvoglasni primjeri za solfeggio autorice Alide Jakopanec (1957) priručnik je s obiljem dvoglasnih primjera, koji se mogu pjevati ili rabiti za diktate, tijekom srednje glazbene škole. (17 × 24 cm, 48 str., klamano, **cijena: 30,00 kn**)

Pri kupnji za škole, knjižnice i osobne potrebe odobrava se znatan popust na sva, osim najnovijih izdanja.
HDGT, Gundulićeva 4, 10000 ZAGREB, www.hdgt.hr hdgt@hdgt.hr

8. dani teorije glazbe, rujan – listopad 2012.

Stručna predavanja za profesore i učitelje

Glazbena škola Vatroslava Lisinskog, Gundulićeva 4, Zagreb

Subota i nedjelja, 20. i 21. listopada 2012., 10.00 – 17.00 sati

Organizatori: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara i Agencija za odgoj i obrazovanje

Prijave se vrše elektronički, na stranici AZOO-e

Subota, 20. 10. 2012, 10.00 – 17.00 sati

10.00 – Prijava i registracija nazočnih

10.30 – Svečano otvorene 8. dana teorije glazbe, u okviru petnaeste obljetnice djelovanja Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara. Tihomir Petrović, prof. savjetnik, osnivač i predsjednik Društva

11.00 – 11.50 **Solfeggio u teoriji i praksi – predavanje i predstavljanje novih priručnika za Solfeggio u izdanju HDGT-a**

Predavači: Martina Belković, prof. mentorica, GŠ Vatroslava Lisinskog, Zagreb, Alida Jakopanec, prof., GŠ Vatroslava Lisinskog, Bjelovar, Tihomir Petrović, GŠ Vatroslava Lisinskog i Rock-akademija, Zagreb. Priručnike *Vježbanka-kajdanka za solfeggio* (Martina Belković), *Dvoglasni primjeri za solfeggio* (Alida Jakopanec), *Maja, Juraj i zlatna ribica i Primjeri za solfeggio* (Tihomir Petrović) predstaviti će urednik Biblioteke Društva, Tihomir Petrović, a zatim će o knjigama govoriti autorice i autor.

12.00 – 13.50 **Pogled unatrag – uspješnice iz 20. st. kao glazba za demonstraciju nastavnoga gradiva teorijskih predmeta**

Predavač: Tihomir Petrović, prof. savjetnik, Glazbena škola Vatroslava Lisinskog u Zagrebu, Rock-akademija u Zagrebu.

Predavanjem se nudi model uporabe popularne glazbe u nastavi predmeta *Solfeggio, Harmonija, Polifonija, Glazbeni oblici i Povijest glazbe, uz navođenje pojedinih uspješnica i njihovo izravno povezivanje s nastavnim sadržajima teorijskih nastavних predmeta u glazbenoj školi*. Nudi se "pogled unatrag"; pogled koji kreće od rock-uspješnica s kraja 20. i početka 21. stoljeća (dakle, od glazbe koju svi učenici danas poznaju, koja je "njihova" u punom smislu te riječi makar i samo po izrazu, ako su pojedinu skladbu i "propustili") pa se vraća unatrag, do Bacha, Handela i Palestrine. Kako, kojim metodičkim postupcima, djelima i u kojem opsegu, o tome je riječ u predavanju.

15.00 – 15.50 **Improvizacija u solfeggiju**

Predavač: Senad Kazić, docent na odsjeku za muzičku teoriju i pedagogiju Muzičke akademije u Sarajevu.

Okvir predavanja: Improvizacija je najstariji i najkreativniji postupak prenesen u *solfeggio* i druge oblasti muzičke edukacije direktno iz izvođačke prakse. Priroda improvizacije je suprotna pismenom načinu stvaranja i oblikovanja. Improvizacija u edukaciji potiče prema muzici, "čujnosti" i "zvučnosti", prema stvaranju koje se izvodi/muzicira, a ne zapisuje ili gleda. To je ideja i put, krovni oblik rada koji objedinjuje sve ostale u čemu se ogleda puni smisao moderne muzičke edukacije.

16.00 – 17.00 **KONCERT, Vladimir Bodegrajac**

Budući da do dana tiskanja časopisa nije bilo moguće predvidjeti sve okolnosti događanja vezanih za 8. dane teorije glazbe,
molim vas da pojedinosti programa pratite na www.hdgt.hr

Članovi Društva plaćaju kotizaciju u iznosu od 100 kuna. Svi ostali plaćaju kotizaciju u iznosu od 500 kuna.

Upis u Društvo, uplata članarine i kotizacije može se obaviti pri dolasku na predavanja,
ili se iznos može uplatiti na žiro-račun Društva: ZABA, 2360000-1101500068

Nedjelja, 21. 10. 2012, 10.00 – 17.00 sati

10.00 – 10.50 **Muzička rečenica u teorijsko-analitičkom fokusu**

Predavač: Anica Sabo, profesorica na Katedri za muzičku teoriju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu

Okvir predavanja: Tradicionalna metoda analize kao ključni metodološki oslonac izučavanja predmeta • Muzički oblici u srednjim muzičkim školama – teorijske osnove • Premeštanje težišta analize sa formalističkog pristupa muzičkom obliku na analizu fenomena muzičkog toka – teorijske osnove (određenje pojma muzički tok, osnovni analitički instrumentarij) • Muzička rečenica kao osnovna jedinica muzičkog toka – definicija i predlog zasnivanja opšte tipologije • Tumačenje fenomena muzičke rečenice u odabranoj literaturi (udžbenici, studije, priručnici – videti spisak literature) • Izazovi analitičkog tumačenja rečenice, na izabranim uzorcima iz klavirskih sonata bečkih klasičara – mogućnosti unapređenja nastavnog procesa.

11.00 – 11.50 **Mogućnosti unapređenja nastave na predmetu Kontrapunkt u srednjoj muzičkoj školi**

Predavač: Zoran Božanić, docent na Katedri za muzičku teoriju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu.

Okvir predavanja: Razmatranje porekla melodijskog materijala na kojem se zasnivala stara muzička praksa i razumevanje načina rada sa njim • Analiza sistema kontrapunktskih vrsta (nastanak i razvoj do pojave Fuksovog učenja, svrhe njegovog korišćenja) • Tumačenje tehnike kantus firmusa (dijagonalnih i horizontalnih koordinata izlaganja izvornog materijala) • Problem analize i izrade višeglasne imitacije • Uvođenje teorije pokretnog kontrapunkta u oblast vokalne polifonije i šire sagledavanje latentnog višeglasja.

14.00 – 14.50 **Univerzalija u teorijskim polazištima analize**

Predavač: Leon Stefanija, red. profesor, Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologiju, Ljubljana, Slovenija

Okvir predavanja: Analiza kao proces teoretskog argumentiranja ili analiza kao događaj fenomenološke (i kulturološke) kritike. Schenkerov koncept (dakle "schenkerijance") i funkcionalno/stupanjski koncept (što je uglavnom promovirao Riemann u ranijim i srednjim godinama) usporediti će se s prijedlogom nauka o muzičkim oblicima Vladimira Karbusickog, koji je na jednom mjestu pisao o univerzalijama tvorenja muzičke forme, navodeći pet arhetipa gradnje glazbene cjeline...

15.00 – 16.50 **Pogled unaprijed – Razgovor s predavačima, odgovori na pitanja, diskusija**, u okviru svečane Skupštine Društva, uz planiranje aktivnosti Društva u sljedećem razdoblju i skorašnju nužnu smjenu na čelu Društva.

HDGT – Ponuda predavanja

Na poziv glazbenoga učilišta ili koje druge institucije, predavanja će održati Tihomir Petrović, prof. savjetnik, Glazbena škola Vatroslava Lisinskog u Zagrebu, Rock-akademija u Zagrebu, osnivač i predsjednik Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara.

I. Stručna predavanja za profesore i studente glazbe

1. Pogled unatrag – uspješnice iz 20. stoljeća kao glazba za demonstraciju nastavnoga gradiva teorijskih predmeta

Predavanjem se nudi model uporabe popularne glazbe u nastavi teorijskih glazbenih predmeta **Solfeggio, Harmonija, Polifonija, Glazbeni oblici i Povijest glazbe**, uz navođenje pojedinih uspješnica i njihovo izravno povezivanje s nastavnim sadržajima teorijskih nastavnih predmeta u glazbenoj školi. Nudi se svojevrstan "pogled unatrag"; pogled koji kreće od rock-uspješnica s kraja 20. i početka 21. stoljeća (dakle, od glazbe koju svi potencijalni studenti i učenici danas poznaju, koja je "njihova" u punom smislu te riječi makar i samo po izrazu, ako su pojedinu skladbu i "propustili") pa se vraća unatrag, do Bacha, Handela i Palestrine. Predavanje traje oko 4 školska sata.

2. Metodika nastave predmeta Solfeggio i prikladni grafički modeli. Predavanje traje 1 školski sat.

3. Metodika nastave predmeta Harmonija

Predavanje traje 3 školska sata.

4. Paleta akorda i njezina primjena u nastavi predmeta Harmonija. Predavanje traje 2 školska sata.

5. Metodika nastave predmeta Polifonija

Predavanje traje 2 školska sata.

6. Metodika nastave predmeta Glazbeni oblici

Predavanje traje 1 školski sat.

II. Stručna predavanja za učenike i studente glazbe

1. Što je teorija glazbe i čemu služi?

Odgovor na postavljena pitanja dat će se skladanjem glazbenoga djela pred slušateljima, na temelju općega znanja o ljestvicama, akordima i glazbenoj formi. To je djelo u svim svojim pojedinostima ute-mjeno na uzorima iz klasične glazbe, ponajviše najpoznatijim djelima J. S. Bacha. No kada je djelo gotovo, ono se prepoznaje kao iznimno poznata skladba iz popularnoga repertoara, snimljena i na nosač zvuka.

Predavanje je model sjedinjavanja glazbenih znanja i vještina koje stječu na raznim predmetima u glazbenoj školi, uz isticanje **povezano-sti teorije i prakse**, a uz glazbu s nosača zvuka traje oko 90 minuta.

2. Od pojma mnogostranosti do glazbenoga djela

Predavanje počinje isticanjem harmonijske progresije kao moguće osnove glazbenoga djela (riječ je dakle o tehnicu *ciaccone* i/ili *passacaglie*). Zajedno s učenicima formirat će se modulacijska harmonijska progresija (na temelju mnogostranosti akorda) i pokazati kako iz nje napraviti glazbeno djelo.

Predavanje je praćeno glazbom s nosača zvuka, od skladbi Georga Friedricha Händela i Marcella Benedetta, do rock-balada Garyja Moorea, Lionela Richiea, sastava Muse i drugih suvremenih izvođača.

Predavanje je namijenjeno učenicima završnih razreda osnovne i svih razreda srednje glazbene škole, studentima glazbe i svoj drugoj zainteresiranoj publici. Predavanje traje oko oko 90 minuta.

3. O sekundarnoj subdominantnosti i dominantnosti

Predavanjem se želi skrenuti pozornost na pojam sekundarne subdominantnosti, koja načeveće izostaje iz sadržaja klasičnoga nauka o harmoniji. Za demonstraciju sadržaja predavanja uzet će se najpoznatija djela iz klasičnoga i popularnoga repertoara, skladbe J. S. Bacha, F. Chopina, a zatim i djela sastava *The Beatles*, Jimia Hendrix itd.

Predavanje je namijenjeno učenicima završnih razreda srednje glazbene škole i drugoj zainteresiranoj publici, a traje oko 90 minuta.

4. Simbolika u glazbi

Simbolika tonova, tonskih nizova te simbolika brojeva često se učavaju u umjetnosti pa i u glazbi – naročito u opusu J. S. Bacha. Kako i na koje sve načine pokazat će se ovim predavanjem. Predavanje je namijenjeno svim učenicima, studentima i profesorima glazbenih škola i učilišta te svim zaljubljenicima u Bacha, glazbu i svoj kulturnoj publici. Predavanje uz glazbu s nosača zvuka traje oko 90 minuta.

III. Organizatori mogu odabrat i bilo koje od predavanja iz Radiionice utorkom, glazbeno-teorijske tribine, koja se od 2005. održava u Hrvatskom glazbenom zavodu, svako u trajanju od šezdesetak minuta.

1. Skladatelj – izvođač – slušatelj
2. Homofonija – harmonija – nauk o harmoniji
3. Polifonija – kontrapunkt – nauk o kontrapunktu
4. Glazbena forma – glazbeni oblik
5. Alatom na djelo (analiza skladbe *Don't Let Me Down*, sastava *The Beatles*)
6. Simbolika brojeva i tonova u glazbi
7. Od zamisli do realizacije skladbe *Help*, sastava *The Beatles*
8. Stingovo novo ruho – o nosaču zvuka *Songs from the Labyrinth* (Sting – Karamazov)
9. Simbolika na naslovnicama *Umijeća fuge* J. S. Bacha
10. Simbolika korala *Kad smo u najvećim mukama*, završetka *Umijeća fuge*
11. Uzrok i posljedica – O povezivanju akorda u slijed
12. Harmonijska progresija kao osnova glazbenoga djela
13. Usporedba skladbi *Tears In Heaven* i *Sve je ona meni*
14. Liszt udesno, Hendrix uljevo...
15. Harmonija kao pokretač skladbenoga čina
16. Od harmonijske zadaće do uspješnice
17. *Love of my life*, *The Queen*
18. Dijatonika: *Twist And Shout*, *Hey Jude* i *All My Loving*, *The Beatles*
19. Kromatika: *Something in the Way She Moves*, *The Beatles*
20. *Blackbird*, *The Beatles*
21. *Hello, Goodbye*, *The Beatles*
22. Usporedba skladbe *You Are So Beautiful* (Billy Preston) i korala *Ach, Herr, laß dein lieb Engelein* (Johann Sebastian Bach), završetka *Muke po Ivanu*, BWV 244.
23. Zašto je skladba *Here, There And Everywhere* sastava *The Beatles* lijepa?
24. Vladimir Bodegrajac: *We* i druge skladbe.
25. Adele? Christina Perri? Selena Gomez? ... Da, ali, prije svega, znanje o glazbi!
26. Harmonijska progresija kao glazbeno djelo
27. Akordograf ili grafički prikaz harmonijske progresije

Za svako mi je predavanje potreban klavir (ili bilo kakva električna klavijatura), CD-player te školska ploča (koju može zamijeniti i običan notni stalak za vješanje priređenih postera).

MUZIKOLOGIJA [MUSIKWISSENSCHAFT]

I. HISTORIJSKI

A. gl. paleografija (notacije)	B. hist. osnovne klase (grupiranje glazbenih formi)	C. hist. slijed zakona 1. u unj. djelima svake epohe 2. kako su ih poučavali teoretičari iz pojedinih epoha	D. pov. gl. instr.

Povijest glazbe po epohama, narodima, državama [*Reichen*], zemljama [*Länder*], područjima, gradovima, umjetničkim školama i umjetnicima

II. SISTEMATSKI

Navođenje najviših zakona u pojedinačnim granama glazbe [*Tonkunst*]

A. gl. paleografija (notacije)	B. estetika glazbe	C. gl. pedagogija, didaktika (Utvrdjivanje zakona s obzirom na poučavanje)	D. muzikologija [Musikologie] (Istraživanje i uspostavljanje akustika [Tonlehre] zbog etno-grafiskih ciljeva)

- A. nihovo istraživanje**
utemeljenje u:
1. harmonici [*Harmonik*]
2. ritmici [*Rhythmisik*]
3. melici [*Melik*]
- B. estetika glazbe**
- 1. Utvrđivanje i vrednovanje zakona i njihovih odnosa s apercepirajućim subjektima radi utvrđivanja *kriterija glazbenog lijepog*
 - 2. pitanja u vezi s tim
 - 3. kontrapunkt
 - 4. nauk o skladanju [*Compositionslehre*]
 - 5. nauk o instrumentaciji [*Instrumentationslehre*]
 - 6. metode poučavanja pjeva i svirke na instrumentima

Pomoćne znanosti:

Opća povijest s paleografijom, kronologijom, diplomatom, bibliografijom, bibliotekarstvom i arhivistikom

Povijest književnosti, lingvistika [*Sprachenkunde*]

Povijest liturgija

Povijest mimičkih umjetnosti i plesa

Biografistika gl. umjetnika, statistika gl. udruženja, institucija i izvedbi

Akustika i matematika

Fiziologija (osjeti tona [*Tonempfindungen*])

Psihologija (predodžbe o tonu, prosudbe tona [*Tonurtheile*] i osjećaji tona [*Tongefühle*])

Logika (gl. mišljenje [*das musikalische Denken*])

Gramatika, metrika i poetika

Pedagogika

Esterika itd.

Za usporedbu neka posluži sinoptička tabela po Aristidu Kvintilijanu koja sadrži najpotpuniji pregled nad sustavom poučavanja kod Grka:

I. TEORIJSKI ILI SPEKULATIVNI DIO

A. fizikalno-znanstveni	B. specijalno-tehnički	C. nauk o skladanju	D. izveđba
[a) aritmetika b) fizika]	[c) harmonika d) ritmika e) metrika]	[f) skladanje melodije g) skladanje h) poetika]	[i) instr. svirka j) pjev k) dramska akcija]

Nužna interdisciplinarnost muzikologije i problem različitosti i superspecijalizacije

Nikša Gligo

“Više se ne mogu kao samorazumljive utvrditi mogućnosti neposrednoga, glazbi odgovarajućega razumijevanja i doživljavanja; opisanje njihovih uvjeta postalo je zadatak istraživanja.”

(MOTTE-HABER 1982: 1)

Podjela muzikologije na historijsku i sistematsku može se uočiti već u ovoj znamenitoj tabeli koja je dio Adlerove programatske rasprave iz 1885. godine koju se drži temeljem moderne muzikologije kao znanosti o glazbi (ADLER 1885: 16-17; v. i ADLER 1981: 14-15, ADLER 1988: 354-355). Ona je svakako odraz onodobnih standarda duhovnih znanosti (*Geisteswissenschaften*): Po Helmutu se Seiffertu historijske znanosti bave samo onim što postoji u određenu povijesnom obliku pa se zato može proučavati jedino iz takve perspektive. No sistematske se znanosti ne temelje na interpretaciji historijskih činjenica nego na aktualnoj situaciji koja odgovara suvremenome stanju istraživanja. Drugim bi se riječima krajnje pojednostavljeno moglo tvrditi da se historijska muzikologija bavi povijesnim promjenama a sistematska nepromjenljivim “istinama” u sadašnjosti (SEIFFERT 1989: 140; detaljnije o podjeli muzikologije na historijsku i sistematsku kod Adlera v. KALISCH 2000: 73ff).

No ako podrobnije pogledamo Adlerovu tabelu, njegov popis sistematskih disciplina nije uvjerljiv dokaz naznačenoga odnosa između historijskoga i sistematskoga jer kategorije A i B u sistematskoj muzikologiji **moraјu** uključiti povijesne promjene kao “najviše zakone”, ti se “najviši zakoni” zasigurno moraju tretirati kao **povijesno promjenljivi**.

Naročito je ovdje zanimljiva kategorija A jer se u njoj javljaju stonoviti terminološki problemi koji ni do danas nisu niti riješeni a ni protumačeni na zadovoljavajući način: Riječ je ponajprije o Adlerovim izvornim pojmovima *Harmonik*, *Rhythmik* i *Melik* koje je Erica Muggletona na engleski prevela kao *harmony*, *rhythm* i *melody* (ADLER 1981: 15, passim¹). Prijevod je svakako proizvoljan jer se navedeni engleski pojmovi nikako ne mogu shvatiti kao sinonimi navedenih njemačkih pojmoveva koje rabi Adler (na njemačkome, dakako, postoje pojmove *Harmonie*, *Rhythmus* i *Melodie*). No treba priznati da je i njegovo objašnjenje tih pojmoveva krajnje nejasno i protuslovno. Citirajmo ga:

“Drugi je dio muzikologije sistematski; oslanja se na historijski dio i dijeli se na tri dijela: na dio A) koji je zapravo spekulativno glazbenoteorijski, na B) koji je glazbenoestetički, na C) koji je glazbenopedagogijski. Ovdje se zakoni umjetnosti, koji se iz povijesnog razvoja nadaju kao oni koji stoje na najvišem mjestu – kažem: na najvišem, a ne na najrecentnijem mjestu jer se ta dva pojma uvjek ne poklapaju – redaju sistematski, pa ih se ili objašnjava i obrazlaže kao takve (A) ili ih se [promatra] s obzirom na umjetnički lijepo čiji se kriteriji određuju (B) ili ih se, konačno, [objašnjava] u vezi s kakvom pedagoškom-didaktičkom svrhom (C). Predmeti kritičkoga istraživanja ovdje određuju podjelu.² 1) Ritmička, tj. sabiranje i objašnjenje svih onih vremenskih svojstava glazbenih djela koja se tiču pravila, normi i zakona: absolutno glazbena ritmika u odnosu prema dinamici svih tijela i prema

metrici i prozodiji jezikā. 2) Harmonika, tj. sabiranje i objašnjenje tonskih svojstava [*der tonalen Beschriftenheiten*] suksesivnih slijedova tonova [*successiver Tonfolgen*] i istodobnih tonskih veza i tonskih progresa [*contemporärer Tonverbindungen und der Tonfortschreitungen*]: uspostava i obrazloženje tonskoga sustava, tj. cjelovitoga pregleda nad tonskom građom svake pojedinačne kulturne epohe. 3) Kao rezultanta obaju prethodnih dijelova nadaje se istraživanje unutarnje cjelovitosti, recipročnosti ritmičkih i harmoničkih svojstava umjetničkih djela. Melika – kako bi se ovaj dio mogao nazvati i kako ga se već ponekad i nazivalo (premda ne, koliko mi je poznato, u ovome preciziranom značenju) – razlaže osobitosti unisone, homofone i polifone glazbe i tako pomoću tematike (znanstvenog istraživanja značenja i mjesta glazbenih misli u nekome umjetničkom djelu) dospijeva do promatrana tzv. glazbenih umjetničkih formi, tj. apstrakcija iz različitih jedno- i višeglasnih tonskih tvorevina [*Tongebilde*]. Melika je ili apsolutno glazbena ili je se povezuje s prozodijom i metrikom ako se predmet istraživanja proširuje i na dikciju [*Diction*.]” (ADLER 1885: 11)

Dok je prihvatljivo i svakako zanimljivo poimanje “tematike” kao “znanstvenoga istraživanja značenja i mjesta glazbenih misli u nekome umjetničkom djelu” (no ta je sugestija ostala bez odjeka!), Adlerovo poimanje “melike” kao **rezultante odnosa** između “ritmike” i “harmonike” u svakome je pogledu nejasno, baš onda kada se pomišlja na izvorno starogrčko značenje toga pojma, odnosno na razliku između “melike” i “melodije”³ o kojem je očito i Adler razmišljao kada je “meliku” podijelio na apsolutno glazbenu ili pak na onu koja je povezana s prozodijom i metrikom. No moguće je pretpostaviti da je on – možda čak i posve neovisno od starogrčkoga značenje “melike” – želio stvoriti pojam za “ukupnost melodijskih karakteristika” po analogiji s “harmonikom”, odnosno “ritmikom” koje su već tada na njemačkome jeziku označavale ukupnost harmonijskih, odnosno ritamskih karakteristika. Ta se pretpostavka čini najprihvatljivijom premda “melika” kao pojam takva značenja nikada nije zaživjela u metajeziku glazbe, zasigurno zato što je potisnula “melodiku” (njem. *Melodik*). No u svakome slučaju “harmonika”, “ritmika” i “melika” ne mogu nikako biti isto što i “harmonija”, “ritam” i “melodija”!

³ “MELIKA (μελικά), ono što pripada popijevci; u teoriji književnosti naziv za one antičke lirske vrste koje su se izvodile uz muzičku pratnju; dijeli se na monodijsku (pjesma za jedan glas) i korsku (višeglasna, zborska pjesma). M. obiluje raznolikim metrima, a pjevala se uz pratnju kitare i aulosa. Jezik korske m. je dorski, dok se u monodijskoj m. kombiniraju razni dijalekti. Vrhunac m. doživljava u razdoblju od 7. do 5. st. p. n. e., otkad potječe i kanon devet velikana grčke m.: Alkman, Sapfo, Alkej, Stesihor, Anakreont, Ibik, Simonid, Bakhilid i Pindar. Od helenističkog doba nadalje termin m. zamijenjen je terminom lirika, koji se održao do našega doba.” - “MELODIJA (μελοδία), pjevanje, pjesma; u antičkoj teoriji muzike m. se sastojala od teksta pjesme (λόρος), glazbe ili harmonije (άρμονία) i ritma, a vokalnom se pjevanju pridodavala i instrumentalna pratnja (κρυζα).” (ŠKILJAN 2003: 192)

¹ Iz prijevoda na engleski Martina Coopera (v. ADLER 1988) izostavljen je dio Adlerove rasprave u kojem se spominju ti pojmovi ali se u prijevodu tabele (ADLER 1988: 355) također rabi *harmony*, *rhythm* i *melody*.

² Brojevi u tekstu ne poklapaju se s brojevima u tabeli. U tabeli je *Harmonik* pod br. 1 a *Rhythmik* pod br. 2. (Op. N. G.)

Posebno je, međutim, zanimljiva terminološka refleksija ove nejasnoće oko "melike", odnosno njezina odnosa prema "harmonici" i "ritmici" u kategoriji C sistematske muzikologije koja se odnosi na glazbenu pedagogiju. Naime, tu se ne javlja ni "melika" ni "melodija". Adler započinje nabranjanje disciplina s "glazbenom akustikom" [Tonlehre]⁴, a zatim prelazi na "nauk o harmoniji" [Harmonielehre] itd. Svakako je indikativna razlika između "harmonike" u kategoriji A i "nauka o harmoniji" u kategoriji C: Shvaćam je kao vrstu podrivanja svevlasti normativne teorije glazbe koja se – uglavnom zahvaljujući Hugu Riemannu⁵ – odnosila samo na tonalitetni sustav. Takva normativna teorija u svojem holizmu nije podrazumijevala nikakvu povjesnu dimenziju (jer bi svaka povjesna promjena bila antinormativna!). Zato je po Adleru u sustavu sistematskih disciplina ona mogla pripadati samo pedagogiji i didaktici. Jer kada u C.2 historijske muzikologije spominje "istorijski slijed zakona..." kako su ih podučavali teoretičari iz pojedinih epoha", on podrazumijeva povjesne promjene u kojima "teoretičari" nikada nisu bili tvorci teorije glazbe toliko sveobuhvatno normativnih pretenzija kao što je bio slučaj (ponajprije zbog nekritičkoga normiranja tonalitetnoga sustava) u 19. stoljeću.

Tu se u Adlerovu sustavu načinje problem odnosa između muzikologije i normativne teorije glazbe, odnosno pitanje mesta ma koje "teorije glazbe" u sustavu muzikologičkih disciplina – nerješiva i vječno sporna tema metaznanstvenih muzikologičkih i glazbenoteorijskih rasprava. Ovdje se nepotrebno upuštati u detalje toga spora (koji se u nas manifestira na najnižoj razini, tj. u činjenici da se teorija glazbe studira posve odvojeno od muzikologije, a jedina teorija glazbe u koju se studenti muzikologije upućuju jest upravo ona skoro isključivo normativnih pretenzija!), no korisno je možda ipak upozoriti na ovaj odnos između teorije glazbe i prakse općenito: "Povijest teorije glazbe koja je usmjerena prema praksi jest slijed regulativnih sustava koji su deducirani iz prakse i koji se s njome povezani." (EGGEBRECHT 1985: 56) Posve je, dakle, jasno da normativna teorija glazbe može postojati samo **mimo prakse**, time i **mimo glazbe**.

No usporedno s različitim poimanjima teorije glazbe račvaju se i različita poimanja njezine normativne funkcije. Tako Joseph Kerman teoriju ponajprije shvaća kao "ispitivanja onoga što glazbi omogućuje da funkcionira" pa ističe njezine normativne funkcije kroz povezanost s glazbom kao jezikom: "Tako opseg njezina predmeta seže od formacija ljestvica i akorada preko postupaka raspoređivanja tonova u vremenu – kao u kontrapunktu i u dvanaesttonskim i serijalnim postupcima – do načela glazbene forme pa čak i semiologije [...] [T]eorija se bavi onim aspektima glazbe koji se mogu činiti analognima vokabularu, gramatiči, sintaksi i retorici na području jezika [...] Dok je teorija posve jasno neizostavni dio proučavanja ma kojega od glazbenih sustava u svijetu, glazbenici koji se nazivaju teoretičarima skoro se uvijek vezuju uz zapadnjačku umjetničku glazbu, kako prošlu, tako i sadašnju. Također je karakteristično da su, čak i kada se bave prošlom glazbom, naklonjeni njome se baviti u povijesnim kategorijama." (KERMAN 1985: 13) Možemo se, doduše, ovdje zapitati kako se "prošlom glazbom" uopće moguće baviti izvan "povijesnih kategorija", no to očito nije jasno ni samome Kermanu jer će u nastavku sugerirati posve zbumujuću razliku među područjima kojima se bave **muzikolozi**, **teoretičari glazbe**

i **etnomuzikolozi**: "Muzikolozi se bave zapadnjačkom umjetničkom glazbom prije i oko 1900, teoretičari istom nakon 1900, a etnomuzikolozi nezapadnjačkim glazbama i zapadnjačkom glazbom izvan elitne tradicije – narodnom i popularnom glazbom." (Ibid.)

Slagali se s ovom "podjelom rada" između muzikologa, teoretičara i etnomuzikologa ili ne, činjenica je da je Kerman – kao vrhunski autoritet s anglosaksonskoga područja – drži "poprilično prikladnim opisom onoga što se zbiva u svakodnevnome radu i što nam otkrivaju objavljeni radovi zadnjih godina" (ibid.). No to nam je također daljnji dokaz o vječno problematičnome položaju teorije glazbe unutar muzikologičkih disciplina koji je na neobičan način istaknuo već Adler a koji se očito nastavlja i danas.

Ako pobliže pogledamo pomoćne znanosti u sistematskoj muzikologiji na Adlerovoj tabeli, uočit ćemo "logiku (glazbeno mišljenje)". Ako imamo na umu da svoju "meliku" Adler specifičira kao "koherencnost tonskoga i vremenskoga"⁶, moglo bi se naslutiti što mu znači logika, odnosno glazbeno mišljenje koje – kroz čin skladanja – mora stvoriti skladbu kao koherentnu, cjelovitu, **logičnu** tvorevinu. Ovdje se logika, dakle, ne rabi kao dokaz jezičnosti glazbe (kao što je to bio slučaj od druge polovine 18. stoljeća) nego kao kvalitativna oznaka **usklađenosti** (*Stimmigkeit*) skladbe koju će se u Schönbergovoj poetici držati uvjetom za njezinu **pojmljivost** (*Fasslichkeit*).

Ostale discipline u Adlerovu prijedlogu ne zahtijevaju daljnje komentare, pogotovo ako se prisjetimo da je Adlerov projekt nove znanosti o glazbi primarno filologijski orientiran. (Philipp Spitta, jedan od urednika *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* u kojem je objavljen Adlerov tekst, bio je po obrazovanju klasični filolog!) Tako je doista Adlerova (gruba) podjela muzikologičkih disciplina još uvijek temelj i najsuvremenijih elaboracija i dorada. Uzmimo za primjer 10. svezak serije *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* (DAHLHAUS – MOTTE-HABER 1982) čiji se ukupni sadržaj može držati polemički učinkovitim komentarom Adlerovih nazora.⁷ A najnoviji priručnik za sistematsku muzikologiju što ga je uredila Helga de la Motte-Haber sa suradnicima sastoji se od šest knjiga od kojih je prva posvećena estetici glazbe (MOTTE-HABER 2004), druga teoriji glazbe (sic!) (MOTTE-HABER – SCHWAB-FELISCH 2005), treća psihologiji glazbe (MOTTE-HABER – RÖTTER 2005), četvrta sociologiji glazbe (MOTTE-HABER – NEUHOFF 2007), peta akustičkim temeljima glazbe (WEINZIERL 2012) dok je šesta zamišljena kao leksikon sistematske muzikologije (MOTTE-HABER – LOESCH – RÖTTER – UTZ 2010). Možemo doista tvrditi da je Adlerova podjela, uključujući i njegove "pomoćne znanosti", klica glavnih disciplina u ovome priručniku, doduše ne bez kontradikcija o kojima je ovdje nepotrebno detaljnije raspravljati.

Toliko o Adlerovoj muzikologičkoj sistematici iz 1885! Doista je već on naslutio složenost problema koja ne proizlazi samo iz nužne in-

⁴ Doslovni prijevod bio bi "nauk o tonu", no to je dakako besmisleno. Erica Muggleton odlučuje se za "ljestvice" [scales] (ADLER 1981: 15), a Martin Cooper za "elementarnu teoriju glazbe" [elementary music theory] (ADLER 1988: 355).

⁵ Po Volkeru Kalischu Hugo Riemann je Adlerov "Gegenspieler": "Muzikologija, kako je shvaća Riemann, doista i ponajprije stoji 'na tlu egzaktnih znanosti', tek onda – i gradeći na tome – ide u tabor 'čistih duhovnih znanosti'." (KALISCH 2000: 72; citat je iz RIEMANN 1908: 3)

⁶ U svome prijevodu Erica Muggletona "Cohärenz" doista prevodi kao "coherence", suprotstavljajući se pojmu "correlation" koji su rabi u jednom drugom engleskom prijevodu te tabele, i to zato što "correlation" "sugeriira odnose koji su proizvoljnije prirode (ADLER 1981: 15, 20 - bilj. 25). No Martin Cooper "Cohärenz" prevodi kao "fusion" (ADLER 1988: 355), što je posve pogrešno, među ostalim i zato što puko "stapanje" (tonskoga i vremenskoga) isključuje bilo kakvu funkciju glazbene logike/glatbenoga mišljenja.

⁷ Dovoljno je samo navesti naslove glavnih poglavlja: "I. Opseg, metoda i cilj sistematske muzikologije" (= MOTTE HABER 1982), "II. Muzikologija i sistematska muzikologija", "III. Utemeljenje glazbenoteorijskih sustava", "IV. Estetika i estetika glazbe", "V. Glazbenosociologische refleksije", "VI. Hermeneutika glazbe i empirijsko istraživanje", "VII. Socijalnopsihologische dimenzije glazbenoga ukusa", "VIII. Nadarenost – učenje – razvoj", "IX. Znanost i praksa".

ter-i multidisciplinarnosti znanosti koju je namjeravao utemeljiti nego i iz nepreciznoga položaja i funkcije nužnih normativnih znanja o glazbi unutar takvoga znanstvenog sustava.

Sada bih se htio pozabaviti mogućim odnosima između glazbe (ili glazbi) i disciplina koje nam stoje na raspolaganju za njezina istraživanja.

Da li bi bilo moguće tvrditi da neke vrste glazbe (ili glazbi) zahtijevaju posebne discipline za istraživanje, discipline koje u "klasičnoj" muzikologiji nisu postojale?

Ma koliko se potvrđan odgovor na ovo pitanje činio logičnim, čak toliko logičnim da se daljnja argumentacija čini nepotrebnom, pitanje bi se moglo obrnuti ovako:

Na koji bi način nove discipline istraživanja mogle utjecati na začinjanje novih vrsta glazbe (ili novih glazbi)?

Ne namjeravam se sada upuštati u detaljniju raspravu o ovim pitanjima, no mogući odgovori će se, nadam se, pojaviti sami od sebe.

Raznolikost glazbi (u množini!) danas suočava nas s ozbiljnim problemima pri pokušaju definiranja glazbe (u jednini!), naročito ako definiciji nastojimo pristupiti s pretenzijama prema sveobuhvatnosti. Ako pogledamo pokušaje definicije što su ga poduzeli Bruno Nett (NETTL 2002) te Albrecht Riethmüller, Heinrich Hüschchen i Artur Simon (RIETHMÜLLER – HÜSCHEN – SIMON 1997; usp. i GLIGO 2005), morat ćemo zaključiti da je oblik u množini (glazbe!) neminovan unatoč svih negativnih posljedica. To nas opet vraća k pitanju o potrebi posebnih disciplina za istraživanje svake od pojedinačnih glazbi koje se nalaze "pod kapom" onih glazbi u množini. Naime, očito je da postoji toliko mnogo glazbi kao potencijalnih predmeta muzikologije da je teško i zamisliti univerzalni, sveobuhvatni skup istraživačkih metoda koje bi jednostavno mogle pokriti sve te glazbe. Naravno, možemo tvrditi da samo određena glazba (u jednini!) može biti predmet muzikologije (kao što je za Adlera to ponajprije bila tzv. umjetnička glazba). No tada bi se muzikologiju opravdano moglo optužiti da nema kontakta s onim što se inače naziva "svakodnevnom glazbenom stvarnošću".

Pogledajmo sada definiciju glazbe Philippa Tagga koja također na neobičan način zasigurno pretendira na sveobuhvatnost:

"Glazba je takav oblik međuljudske komunikacije koji se od drugih oblika razlikuje po tome što se individualno i kolektivno doživljena afektivna / gestička (tjelesna) stanja i procesi shvaćaju i prenose kao ljudski organizirane neverbalne zvukovne strukture onima koji i sami stvaraju te zvukove i / ili do drugih koji su stekli uglavnom intuitivno kulturno umijeće 'dekodiranja značenja' tih zvukova u obliku odgovarajućeg afektivnog i / ili gestičkog odgovora." (TAGG 2007: 16⁸)

Philip Tagg na svojoj internetskoj stranici (<http://www.tagg.org>) navodi sljedeća područja svoga interesa: "muzikologija, semiotika, analiza, obrazovanje, popularna glazba, filmska glazba, TV, značenje [signification], ideologija, konotacija, muzemi [musemes]⁹". Moramo

se ovdje upitati zašto se muzikologija navodi kao posebno područje, koje je posve ravnopravno ostalima, ako bi bilo moguće – štoviše, čak i poželjno – sva ostala područja navesti kao dijelove muzikologije, kao **njezine discipline**. Philipp Tagg onda bi bio **muzikolog** s posebnim interesima prema semiotici, analizi itd. No o tome kasnije!

Vratimo se sada njegovoj definiciji!

Ako bismo dobrohotno prihvatali njezinu pretenziju prema sveobuhvatnosti, suočili bismo se s drugim zanimljivim problemom: Definicija ne omogućuje razlikovanje između niza pojedinačnih glazbi koje su dio onih glazbi u množini! Drugim riječima, na stotinu bismo se muka našli ako bismo Taggovu definiciju željeli primjeniti na ma koju pojedinačnu glazbu. No, reći će se, to je sudska svaka definicija s toliko sveobuhvatnim pretenzijama, to da mora iznivelerati sve posebnosti predmeta što ga se definira. S druge bi se strane baš zbog toga Taggovoj definiciji mogla prigovoriti ograničenost, naime zato što jasno ne referira na svoje mnogobrojne predmete (glazbe u množini!). S ovoga bi se motrišta onda samo po sebi moralno podrazumijevati da referencije na sve mnogobrojne predmete znače i postojanje niza pojedinačnih disciplina pomoću kojih muzikologija u cijelini tim predmetima (pojedinačnim glazbama) pristupa. Zajednički nazivnik svih tih disciplina bio bi onda samo nominalan, i to tek onda ako bismo se složili da one sve jesu **muzikologiske**, tj. da spadaju pod **muzikologiju**.

Zanimljiv je i sljedeći primjer, nastojanje Bojana Bujića da se utvrdi razlika između sociomuzikologije [*sociomusicology*] i sociologije glazbe [*sociology of music*]:

"Oko sredine 20. stoljeća počela se osjećati dilema oko toga jesu li sociologija glazbe i socijalna povijest glazbe (ili, da malko proširimo pojam, sociomuzikologija) jedna ili dvije različite discipline. Spor o kojem je riječ vodi se oko toga je li sociologija glazbe jednostavno sužavanje općih sociologičkih načela primijenjenih na glazbu kao na predmet istraživanja (tako da joj se pristupa 'izvana'), dok sociomuzikologija istražuje društvene uloge glazbe, glazbenika i glazbenih institucija 'iznutra'. U praksi je teško presuditi u tome sporu, a bogati razvoj proučavanja 'klasične' glazbe kao oblika kulturne prakse u zadnjoj četvrtini 20. stoljeća kao i tvrdnja etnomuzikologije da su sve glazbe, a ne samo zapadnjačka umjetnička glazba, u biti društveni fenomeni koje treba prosuđivati istim kriterijima, samo potvrđuju manjak jasne razlike." (BUJIĆ 2002: 504b)

Bipolarost "izvana"/"iznutra" trebala bi biti glavna odrednica discipline, tj. razlike među njima u smislu metode, premda Bujić zapravo tu razliku negira, ne dovodeći, međutim, u pitanje spomenutu bipolarnost. Dakle, unatoč navedenih poteškoća u razgraničavanju nijednu se od disciplina ne da ukinuti, tj. podvesti je pod onu drugu!

Budući da se, dakle, discipline ne daju jasno razlikovati čak ni u metateoriji koja pokušava utvrditi njihovo razgraničenje, takva njihova relativnost, zajedno s prethodno spomenutom nedostatnošću onih pokušaja pristupa glazbi (točnije: glazbama) s izrazitim pretenzijama prema sveobuhvatnosti, dovodi nas do zaključka da predmeti istraživanja (glazba ili glazbe, svejedno!) ipak moraju nužno nastojati nametnuti discipline istraživanja, pogotovo onda kada je – na temelju rezultata dosadašnjih istraživanja npr. – sigurno da će postojeće, raspoložive discipline zatajiti. To bi onda *per absurdum* također moralo značiti i to da je glazbama danas moguće pristupati s pozicije ma koje znanstvene discipline koja ne mora biti nužno muzikologiska. S toga je motrišta onda možda i jasno zašto je Philipp Tagg postavio muzikologiju kao prvo područje svoga interesa: Ostala se područja njegova interesa možda ni ne moraju držati isključivim "poslom" muzikologije u užemu smislu, npr. onako kako je shvaćao Adler! Netko bi sada zasigurno mogao predbaciti da toliko (praktički neograničena) multidisciplinarnost muzikologije i muzikologe koji joj se priklanjuju a i samu muzikologiju odvodi od glazbe. **No tko danas uopće može prosuditi što je glazba?**

⁸ Zbog jasnoće evo iste definicije u izvorniku: "Music is that form of inter-human communication which distinguishes itself from others in that individually and collectively experienced affective / gestural (bodily) states and processes are conceived and transmitted as humanly organised nonverbal sound structures to those creating these sounds themselves and / or to others who have acquired the mainly intuitive cultural skill of 'decoding the meaning' of these sounds in the form of adequate affective and / or gestural response."

⁹ To je Taggov pojам koji se ovako definira: "A **museme** is a minimal unit of musical meaning, analogous to a morpheme in linguistics, 'the basic unit of musical expression which in the framework of one given musical system is not further divisible without destruction of meaning'." (<http://en.wikipedia.org/wiki/Museme>; 20. ožujka 2007)

Vratimo se na kraju još jednom Adleru:

“Znanost će svoj zadatak u potpunosti ostvariti samo onda ako ostane u živome kontaktu s umjetnošću. Umjetnost i znanost o umjetnosti ne nastanjuju odvojena područja koja se jasno mogu razgraniciti. Prije je to jedno te isto područje, a samo je različit način rada: Umjetnik gradi svoj hram u gaju čije mirise svako malo ponovno obnavljaju cvjetovi koji posvuda cvatu. Teoretičar umjetnosti brine se da tlo [na kojem rastu ti cvjetovi] postane dostupno i prohodno, on odgaja mlade za njihov životni zadatak i prati nadahnuta tvorca kao životni suputnik.” (ADLER 1885: 15)

Čini se da je zadatak oko “kultiviranja tla” oduvijek bio kamen smutnje! Pritom uopće nije važno tko je **teoretičar umjetnosti**: “muzikolog”, “teoretičar” ili “etnomuzikolog” (KERMAN 1985: 13).

Literatura:

- ADLER, Guido [1885], Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*. 1(1). 5-20.
- ADLER, Guido [1981], The Scope, Method, and Aim of Musicology (1885): An English Translation with and Historico-Analytical Commentary [by Erika Mugglestone]. *Yearbook for Traditional Music*. 18. 1-21.
- ADLER, Guido [1988], The Scope, Method and Aim of Musicology, translated by Martin Cooper. U: BUJIĆ, Bojan (ur.). *Music in European Thought 1851-1912*. Cambridge: CUP. 348-355.
- BUJIĆ, Bojan [2002], Sociomusicology (= poglavlje II.9 u natuknici “Musicology”). U: SADIE, Stanley – TYRRELL, John (ur.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan. Sv. 17. 504a-504b.
- DAHLHAUS, Carl – MOTTE-HABER, Helga de la (ur.) [1982], *Systematische Musikwissenschaft* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, sv. 10). Wiesbaden - Laaber: Athenaion - Laaber-Verlag.
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich [1985], Musikalisches und musiktheoretisches Denken. U: ZAMINER, Frieder (ur.). *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie. Einleitung in das Gesamtwerk* (= *Geschichte der Musiktheorie*, sv. 1). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 40-59.
- GLIGO, Nikša [2005], What is Music? Some Contemporary Views On an Old Terminological Dilemma. U: KARAČA, Tamara – KAZIĆ, Senad (ur.). *Music In Society* (= 4th International Symposium, Sarajevo, October 28-30, 2004. Collection of Papers). Sarajevo: Musicological Society of the FBiH – Academy of Music in Sarajevo. 11-19.
- KALISCH, Volker [2000], Unmaßgebliche Bemerkungen zu einem maßgeblichen Konzept: Guido Adlers Musikwissenschaftsentwurf. U: GERHARD, Anselm (ur.). *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*. Stuttgart – Weimar: Verlag J. B. Metzler. 69-85.
- KERMAN, Joseph [1985], *Musicology*. London: Fontana Press/Collins.
- MOTTE-HABER, Helga de la [1982], Kapitel I: Umfang, Methode und Ziel der systematischen Musikwissenschaft. U: DAHLHAUS – MOTTE-HABER 1982: 1-24.
- MOTTE-HABER, Helga de la (ur.) [2004], *Musikästhetik* (= *Handbuch der systematischen Musikwissenschaft*. Sv. 1). Laaber: Laaber Verlag.
- MOTTE-HABER, Helga de la – RÖTTER, Günther (ur.) [2005], *Musikpsychologie* (= *Handbuch der systematischen Musikwissenschaft*. Sv. 3). Laaber: Laaber Verlag.
- MOTTE-HABER, Helga de la – SCHWAB-FELISCH Oliver (ur.) [2005], *Musiktheorie* (= *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*. Sv. 2). Laaber: Laaber Verlag.
- MOTTE-HABER, Helga de la – NEUHOFF, Hans (ur.) [2007], *Musiksoziologie* (= *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*. Sv. 4). Laaber: Laaber Verlag.
- MOTTE-HABER, Helga de la – LOESCH, Heinz von – RÖTER, Günther – UTZ, Christian (ur.) [2010], *Lexikon der systematischen Musikwissenschaft* (= *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*. Sv. 6). Laaber: Laaber Verlag.

NETTL, Bruno [2002], Music. U: SADIE, Stanley – TYRRELL, John (ur.).

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan. Sv. 17. 425a-437a.

RIEMANN, Hugo [1908], *Grundriß der Musikwissenschaft*. Leipzig: Quelle & Meyer.

RIETHMÜLLER, Albrecht – HÜSCHEN, Heinrich – SIMON, Artur (i urednički dodaci) [1997], *Musiké – musica – Musik*. U: FINSCHER, Ludwig (ur.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil*. Sv. 6. Kassel – Stuttgart: Bärenreiter Verlag – J. B. Metzler Verlag. 1195-1213.

SEIFFERT, Helmut [1989], Historisch/systematisch. U: SEIFFERT, Helmut – RADNITZKY, Gerard (ur.). *Handlexikon zur Wissenschaftstheorie*. München: Ehrenwirt. 139-144.

ŠKILJAN, Dubravko (ur.) [2003], *Leksikon antičkih termina*. Zagreb: Antibarbarus.

TAGG, Philip [2007], *Introductory Notes to the Semiotics of Music*. (<http://www.tagg.org/xpdfs/semitug.pdf>; 11. ožujka 2007)

WEINZIERL, Stefan (ur.) [2012], *Akustische Grundlagen der Musik* (= *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*. Sv. 5). Laaber: Laaber Verlag. [u pripremi]



Rockmark – glazbena knjižara i čitaonica (Zagreb, Berislavićeva 13, rockmark@rockmark.net, 01/5392-430), nudi knjige glazbene tematike 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.

Mozak i glazba u 2011.

Mladen Miličević

Loyola Marymount University, Los Angeles, California, USA

Uredio: Nikša Gligo

Uvod

Što mi zapravo danas znamo na polju znanosti o tome kako ljudski mozak obrađuje glazbu? Ne znamo mnogo više nego što smo znali prije pedesetak godina, ali to je još uvijek tek početak na dugome putu učenja. Počnimo s citatom Stevena Pinkera:

Glavne osobine ljudskoga uma, sa svojim sposobnostima koje ni jedan robot ne može duplicitirati, ukazuju na proizvod evolutivne selekcije. To ne znači da je svaki aspekt ljudskog uma proizvod prilagodljivosti na okolinu. Od bazičnih funkcija kao što su inertnost i bučnost neurona, pa do značajnih aktivnosti mozga kao što su umjetnost, glazba, religija i snovi, trebali bismo očekivati da ćemo pronaći aktivnosti ljudskog uma koje nisu prilagodbe u biološkom smislu. No to ne znači da će naše razumijevanje o tome kako um funkcioniši nepotpuno ili apsolutno pogrešno sve dok to razumijevanje promatramo u kontekstu evolutivnoga razvoja ljudskoga uma. [1]

Ulazeći u ljudski mozak i pokušavajući odgometnuti ono što se zapravo događa u odnosu na procesiranje glazbu u mozgu, uvijek ćemo sazнати ono što oblikuje moždanu strukturu, a to se najbolje može razumjeti kroz evolucijski kontekst. Možda je najbolji način početi od toga što se događa kada bilo koji zvuk uđe u ljudsko uho. Neću govoriti o mehanici načina na koji se energija zvučnih valova pretvara u bioelektrične signale nego o onome što ljudski mozak radi kada ta "informacija" dođe do slušnoga korteksa u mozgu.

Obrada zvukovnih podataka

Prvo, zvučni signali moraju biti razdvojeni u odnosu na visinu tona. Nakon toga govor i glazba najvjerojatnije će se razdvojiti u zasebne sklopove za obradu. Sklopovi za govor će analizirati signal s obzirom na pojedine foneme, suglasnike i samoglasnike, koji predstavljaju elemente fonetskoga sustava određenoga jezika. Sklopovi za glazbu će dekonstruirati signal i neovisno ga raščlaniti u odnosu na visinu tona, boju, konturu i ritam. Ti sklopovi neurona povezuju svoj izlazni signal s područjem frontalnog režnja, koji je zadužen za povezivanje svega ovoga i za davanje svemu ovome određeni smisao. Ovo je mjesto gdje se obavlja strukturalna analiza kroz pokušaj da se utvrdi postoji li strukturalni aranžman u odnosu na vremenske uzorke ulaznih informacija. Sklopovi frontalnog režnja onda će proslijediti informacije na obradu hipokampusu, u području unutrašnjosti temporalnog režnja, kako bi se pregledala memorija mozga za dugotrajnu pohranu podataka, što može pomoći u pronalaženju smisla ove slušne informacije. Neuronski sklopovi će pokušati odrediti je li mozak ranije obrađivao ovakve (ili slične.) zvučne uzorke. Ovo "prije" može biti 3, 5 ili 10 godina, a može biti i prije jedne minute. Ako se radi o nečemu iz "daleke prošlosti", više je nego vjerojatno da će se tomu dodati neka vrsta tumačenja. Ako se radi o nečemu is "bliske prošlosti", mozak će pokušati odgometnuti da li je uzorak možda element većeg ustrojstva događanja, čija se značenja pojavljuju upravo sada dok mozak obrađuje te događaje.

Ljudski mozak radi s rekonstruiranom verzijom izvornog tumačenja. Kako bi sastavio glazbenu melodiju u ljudskome umu, mozak mora pokrenuti određeni skup neuronskih veza kao sredstvo za ponovno "stvaranje" glazbe. Pokretanje tih neuronskih skupina će inicirati trenutnu obnovu približnog prikaza, na primjer "Lijepa naša domovino". Vaša interpretacija glazbe danas ovisi o tome tko ste, što radite u određenom trenutku, kao i o vašim iskustvima iz prošlosti pohranjenim u dugotrajanu memoriji. No ubrzo ćete se promijeniti, ono čime se bavite će se također promijeniti, kao što će se promijeniti i vaša iskustva pohranjena u dugotrajanu memoriji vašega mozga. "Masa umirujućeg zvuka", koji vam je vaša majka pjevala kao uspavanku u vašem djetinjstvu, sada će se reducirati na "Blistaj, blistaj, zvijezdo mala". Na promjenu našega sjećanja na određeni glazbeni komad nije samo utjecalo znanje koje smo u međuvremenu akumulirali, nego i događaji koji su se dogodili između vremena kad je memorija o tom glazbenom komadu pohranjena i vremena kad je memorija pobuđena.[2] Nadalje, možemo samo pobudit sjećanja koja se odnose na naše trenutno stanje, gdje ste i što radite. Ako skladate orkestralnu skladbu, vaš će se mozak vjerojatno fokusirati na prizivanje (buđenje) memorije vezane uz instrumentalne opuse, prije nego li na prizivanje (buđenje) memorije o tome kako promijeniti gumu na automobilu.

Dakle, naša sjećanja, kao egzaktne snimljene i fiksne slike iz prošlosti, u stvari su iluzija. Uvjereni smo da smo stabilni, ali to je jedna od ugrađenih iluzija unutar našeg mentalnog sustava. Uvjereni smo da se sjećamo određenih događaja, ali to nije zapravo točno. Mi stalno mijenjamo naše mišljenje, od naših predviđanja na sportskoj prognozi, pa do toga kako vidimo našu budućnost. A nismo svjesni da naš mozak sve to radi bez našega znanja.[3]

Glazbena očekivanja

Jedno od glavnih načela inteligentnog ponašanja očituje se u mogućnosti predviđanja onoga što se može dogoditi u budućnosti. Dakle, kada slušate glazbeni komad, postoje određena očekivanja koja ljudski mozak prepostavlja. Kršenje ovih glazbenih očekivanja bilo bi stvaranje glazbene predodžbe koja je u sukobu s onim što bi se logički dalo očekivati. Ovo funkcioniра na isti način kao i kada ljudski mozak operira u svakodnevnim situacijama u kojima extrapolira zajedničke elemente iz višestrukih situacija i djeluje u izgradnji okvira unutar kojeg će raditi s njima, taj je okvir poznat kao – shema. Ova informacija može omogućiti da se određeni aspekti dolazećih signala predvide kao što se događa kada čujete prvu nekoliko tonova poznate pjesme. Sposobnost mozga da extrapolira gledajući u budućnost na temelju naših prošlih iskustava je jedan od njegovih osobina koje nazivamo "inteligencija" i to može dramatično povećati šanse organizma u borbi za opstanak.

Mi stalno prosuđujemo koristeći se usporedbom i naše stajalište u vezi bilo čega temelji se na onome s čime uspoređujemo u datome trenutku.[4]

Naša glazbena očekivanja u zapadnjačkoj glazbi temelje se, između ostalog, na poznavanju glazbenih ljestvica koje se najčešće koristi-

ste. To je jedan od razloga zašto nezapadnjačka glazba nama čudno zvuči. Diljem svijeta naći ćemo prevagu asimetričnih ljestvica, koje će nužno pružiti osjećaj tonskoga centra. Pitat ćemo se zašto je to tako. Možemo nagadati da postojanje tonskoga centra stvara kognitivnu referentnu točku za ljudsku percepciju melodije, što olakšava obradu i memoriranje složenih melodijskih događaja. Skladatelji su, počevši od Schönberga, napustili samu ideju očekivanja. Dvanaesttonski glazbeni sustav je organiziran oko "ljestvica" koje nemaju tonskoga centra ili korijen ljestvice. Stoga je bez melodijske referentne točke teško proizvesti logičan osjećaj iščekivanja, jer znamo da je melodija jedan od osnovnih načina kojima skladatelji kontroliraju naša očekivanja.

Mozak je evoluirao tako da se bavi očekivanjima i njihovim ispunjenjima, zato je nemoguće "zanemariti" ljudsku sklonost k predviđanju. Svrha očekivanja kod životinjskih vrsta je predviđanje događaja u okolišu i ako ta predviđanja nisu točna, to može imati veliku važnost za preživljavanje vrste. Dakle, vrlo je vjerojatna pretpostavka da mozak sam po sebi nagrađuje mehanizme koji točno predviđaju. Moglo bi se pretpostaviti da bi neuspješna, neispunjena očekivanja potaknula stres, dok bi uspješna očekivanja potaknula određeni osjećaj zadovoljstva ili uživanja.^[5] Dakle, možemo zaključiti da će, kada je riječ o glazbi, naše sudjelovanje u "igri očekivanja-ispunjena" rezultirati i našim interesom za glazbom. Ako je glazba vrlo predvidljiva, slušateljima će neminovno biti dosadno. Međutim, to se ne odnosi na meditativnu glazbu kao i na glazbu koja potiče glazbene podražaje koji vode u trans. Ove glazbe zapravo funkcionišu na razini vrlo visoke predvidljivosti.

Iako se ponavljaju i vrlo su predvidljivi, zvuci koji potiču dosadu mogu imati učinak čulnog otupljenja tako da se zvučne sredine koje ne donose "nove" informacije obično smatraju signurnima za prebivanje. To je evolucijska značajka koja omogućuje ljudima da smanje razinu neočekivanog uzbuđenja, ignorirajući predvidljive i suvišne podatke iz okoliša, čuvajući – na taj način – energiju za važne potrebe kao što su seksualna reprodukcija i ishrana. Razumljivo je da se organizmi neće prilagoditi kada su izloženi ponavljaju bolnih podražaja. Na primjer kinesko mučenje vodom ili ponavljanje glasnih zvučnih događaja izazvat će frustraciju, a ne osjećaj homeostaze i egzistencijalne udobnosti.

Stoga, kada je glazba vrlo nepredvidljiva, ona može proizvesti stres. Dakle, pitanje je kako pomiriti krajnosti između glazbenih iskustava stresa i iskustava dosade. Ako pozitivna iskustva potječu iz predvidljivosti, onda bi najugodnija glazba trebala biti izuzetno banalna, zar ne? Logično je pretpostaviti da, kada slušamo glazbu u koncertnoj situaciji,

želimo biti prijatno uzbudjeni. To znači da je potrebna priprema za očekivanje ulaznih glazbenih podražaja. Ulazak u koncertnu dvoranu je kao "ispunjene igre očekivanja" gdje želimo biti u zoni uzbudljivosti između stresa i dosade, a to je poznato kao FLOW (tijek, proticaj):

Glazbene sheme

Kroz slušanje glazbe naš mozak stvara kognitivne sheme glazbenih vrsta i oblika. To se događa čak i kod pasivnog slušanja, bez pokušaja da se glazba analizira. Vrlo rano u djetinjstvu ljudi utvrde što su "odgovarajući sastojci" glazbe u njihovoj kulturi. Očito je da se naš glazbeni ukus (kognitivna shema) uglavnom formira u ranom djetinjstvu kada glazba ima najdublji utjecaj. Ovo ne znači da nas kasnije u životu slušanje glazbe različitih kultura neće akultuirati i omogućiti prihvatanje novih glazbenih shema.

Sve se svodi na to koliko se puta neuronske mreže, koje predstavljaju specifičan aspekt određene glazbene sheme, osjećavaju u pokušaju da obnove glazbenu memoriju iz "skladišta u mozgu". To je razlog zašto su rani dojmovi o "pravilnim sastojcima" pojedine kulturne glazbene sheme uvijek vrlo snažno "urezani" u pamćenje. To se jednostavno objašnjava po tome koliko su se puta slični neuroni i sinapse u mozgu rabilni za "rekonstrukciju" glazbenih memorija. Kao i sve drugo u životu, tako će se u memoriji dulje zadržati ona informacija koja se više ponavlja.

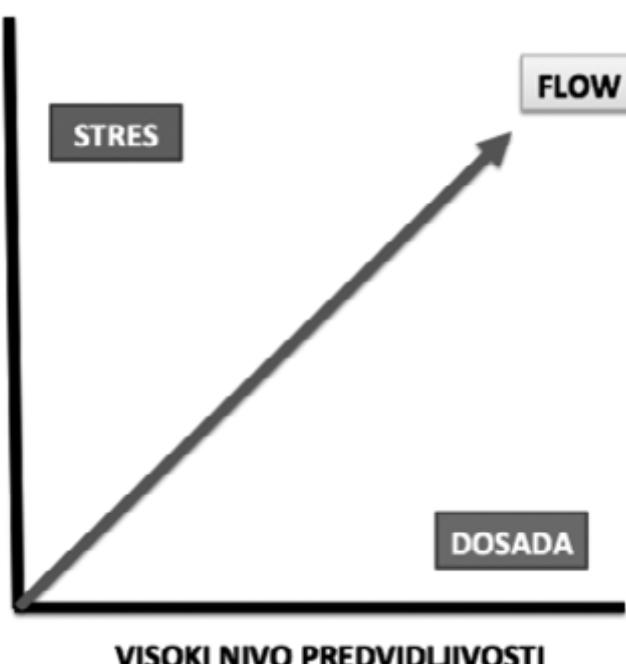
Dakle, ponavljanje glazbenih uzoraka i njihovo ponovno skladištenje i rekonstrukcija unutar ljudskog mozga stvorit će posebnu kulturnu shemu glazbenih memorija. Želio bih ovdje naglasiti dvije riječi: uzorak i ponavljanje glazbenih memorija. Nema ljudske kulture koja može postojati bez ponavljanja. Stoga, da bi se nešto ponovilo, to nešto treba biti organizirano u nekoj prepoznatljivoj strukturnoj formi. Kada govorimo o organiziranju glazbenih događaja, najvažniji elementi te organizacije su melodija i boja zvuka. Instrumentacija, tempo, visina i glasnoća zvuka mogu se smatrati prilično irelevantnim gledajući iz perspektive raspoznavanja glazbenih uzoraka. Glazba nam postaje zanimljivom kada se možemo sjetiti melodije koju smo upravo čuli i povezati je s melodijom koju upravo sada slušamo.

Budućnost

Kako možemo sve ovo upravo izloženo dovesti u vezu sa suvremenim zvukom i glazbom? Ako se na trenutak usredotočimo na glazbeno razumijevanje koje se odnosi na naše znanje o psihologiskim mehanizmima utemeljenim na procesiranju zvuka i glazbe kada je u pitanju sadržaj i emotivno iskustvo, onda bi ova izjava jednog od vodećih istraživača u području glazbe i neuroznanosti trebala otvoriti neka bitna pitanja:

Kada su Copland i Bernstein skladali, orkestri su izvodili njihova djela i publika je uživala slušajući ih. Čini se da je ovo sve manje i manje slučaj u zadnjih četrdeset godina. Suvremenu glazbu koju se prakticira uglavnom na sveučilištima ne sluša gotovo nitko; ona dekonstruira harmoniju, melodiju, i ritam, čineći ih neprepoznatljivim; to je čisto intelektualna vježba i osim rijetkih avangardnih baletnih trupa, uistinu nitko ne pleše na ovu glazbu.^[6]

Ako se složimo sa sljedećim: "Glazba je planirana organizacija zvukova za određene namjene u društvenim i kulturnim kontekstima", onda je najlogičnije pitanje koje treba postaviti: Čemu će ova glazba biti namjenjena? Kojim kontekstima? Da li je to glazba koja zahtijeva izvođenje u koncertnoj dvorani? To bi podrazumijevalo da će se glaz-



bena publika najvjerojatnije aktivno uključiti u dekonstrukciju "značenja" onoga što ta glazba navodno pokušava prenijeti na tu istu publiku. Bitno je pogledati u elemente koji su neophodni za razumijevanje te glazbe, kao što je postojanje glazbenih obrazaca i njihovih ponavljanja, te korištenje melodije u stvaranju očekivanja koja su razumljiva unutar određene kulturne sheme glazbenih memorija. Također moramo bolje razumjeti kako postupati s glazbenim emocijama, koje, kako je prije navedeno, igraju vrlo važnu ulogu u našem "razumijevanju" glazbe i reagiranju na nju.

Višestruki važni faktori dobre pjesme – ritam, melodija, kontura – potaknut će zadržavanje glazbe u našim glazbama. To je razlog zašto su mnogi drevni mitovi, epovi, pa čak i Stari zavjet, često bili uglazbljeni. To je omogućilo pripremu usmenih predaja glazbenih memorija s generacije na generaciju. Kao sredstvo za aktivaciju određenih misli glazba ne funkcioniра na isti način kao jezik. Kao sredstvo za pobudjivanje osjećaja i emocija, glazba je bolja nego jezik. Kombinaciju ovih dvaju koncepta najbolje ilustrira ljubavna pjesma – najbolji od svih načina udvaranja.[7]

Kao protuargument ovome mišljenju Charles Rosen tvrdi da je opstanak ma koje glazbe neovisan o reakciji publike, jer većinom ovisi o glazbenicima koji su spremni izvoditi određenu vrstu glazbe.

Glazba koja će preživjeti je ona glazba koju glazbenici žele svirati. Oni će je izvoditi dok ne pronađe svoju publiku. Ponekad je to

samo mala publika, kao što je do sada to slučaj s glazbom Arnolda Schönberga (nisam siguran hoće li njegova publika ikada biti velika), ali Schönberg će se izvoditi sve dok postoje glazbenici koji inzistiraju na njegovom izvođenju. [8]

Bibliografija:

- [1] Steven Pinker, *How the Mind Works* [Kako radi um], New York: W. W. Norton & Company, 2009.
- [2] Robert Ornstein, *The Evolution of Consciousness* [Evolucija svijesti]. New York: Prentice Hall Press, 1991.
- [3] Robert Ornstein, *The Evolution of Consciousness* [Evolucija svijesti]. New York: Prentice Hall Press, 1991.
- [4] Robert Ornstein, *Multimind* [Višestruki um]. Boston: Houghton Mifflin Company, 1986.
- [5] David Huron, *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation* [Slatka anticipacija: glazba i psihologija iščekivanja]. Cambridge, MA: The MIT Press, 2006.
- [6] Daniel J. Levitin, *This Is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession* [Ovo je vaš mozak dok sluša glazbu: znanost ljudske opsesije]. New York: Plume/Penguin, 2007.
- [7] Daniel J. Levitin, *This Is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession* [Ovo je vaš mozak dok sluša glazbu: znanost ljudske opsesije]. New York: Plume/Penguin, 2007.
- [8] Charles Rosen, *Classical Music in Twilight* [Klasična glazba u sumraku], Harper's Magazine, sv. 296, br. 1774, ožujak 1998.

Kako su ljudi uhvatili glazbu

(Priča o Crtovlju)

Marija Čikara

U početku su tonovi bili slobodni. Posložili bi se nakratko u melodiji nekog nadahnutog pjevača ili svirača, podijelili svoju radost ili tugu sa zainteresiranom publikom, no čim bi glazba završila, odletjeli bi ponovno slobodno u zrak, te se skrivali u pjevu ptica, dok ih neki novi glazbenik ne bi okupio.

Bilo je to krasno vrijeme, ljudi su se često okupljali i pjevali drage pjesme, no, znate, teško je bilo složiti tonove dvaput u istu pjesmu, onako po sjećanju, i stalno su smisljavali načine kako bi ih duže zadržali uz sebe.

Napokon, jednog dana pojavi se (u svojem službenom odijelu i okruglim naočalamu navrha nosa) gospodin Teoretičar, te reče da je smislio način kako uhvatiti slobodne tonove i zadržati ih među ljudima. Iako malo sumnjičavi ispočetka, pozvali su najboljeg pjevača da ispijeva omiljenu pjesmu, te napeto promatrali kako li će to gospodin Teoretičar uloviti tonove.

Krene pjesma, a lovac prostre svoju mrežu, i gle, doista, tonovi se zapetljaše u crte i praznine, te остаše na svojim mjestima. Neki hrabriji pokušaše pobjeći, ali gospodin Teoretičar hitro baci male crticce, te i ti tonovi остаše na svojim mjestima.

Oduševljeni ljudi nagnuše na gospodina Teoretičara da i njih nauči novoj vještini, kako bi mogli uživati u pjesmama koje vole.

"Ah, ma nema ništa lakšeg od toga. Napravite samo mrežu od pet crta i četiri praznine, ali imajte pri ruci uvijek i neku malu pomoćnu crtu. Većina tonova uhvatit će se za neku crtu ili smjestiti u prazninu, a za one koji pokušaju pobjeći, samo bacite pomoćne crte i one će ih odmah zaustaviti.

Zatim vam trebaju barem dva ključa pomoću kojih ćete ih zaključati da slučajno ne pobjeđuju. Ja osobno najviše volim koristiti violinski ključ za visoke tonove, te basovski ključ za duboke. Neki ih zovu i G-, odnosno F-ključ, jer najprije zaustave te tonove. Kad ih zapišete, zovite ih dalje notama, jer pravi tonovi i dalje žive slobodno u pjesmi.", reče vedro gospodin Teoretičar.

Ljudi su se bacili na posao i skupili mnogo lijepih skladbi u kojima možemo i danas uživati čim naučimo napraviti mrežu zvanu crtovlje...

Društvo iz crtovlja

(Pjesma o notama)

Marija Čikara

Jedna velika nota, zovemo je **cijela**,
Potpuno je sama čitav takt zauzela.
Sjedi ona, sjedi, četiri dobe broji,
A tad kreće dalje jer joj se ne stoji.
Jednog dana i njoj bi samoće dosta,
Pa pozva na ručak dva uvažena gosta.
Dvije **polovinke** na vrijeme su stigle,
Al' prođu dobe dvije, i gle!, već su se digle.
Cetrvinkama se, pak, još i više žuri,
Nakon dobe jedne svaka odjuri.
Na kraju nam, eto, još **osminka** osta,
Njoj je, zamislite samo, i pol' dobe dosta.
Na crtama one stoje il' se stisnu u praznini,
Al' tada ih zovemo *Note po visini*.
Kad se naše note skupe, muzika se čuje,
Od pjesme i svirke cijela škola odjekuje.

(Marija Čikara rođena je u Zagrebu. Glazbeno obrazovanje započela na Umjetničkoj školi Franje Lučića u Velikoj Gorici, a nastavila u Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog u Zagrebu. Studirala je klavir na Visokoj školi za glazbenu umjetnost Ino Mirković u Lovranu, te na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu. Priče i pjesme piše u želji da svojim učenicima približi i objasni temeljne glazbene pojmove.)

Drži taj ton!

Poučavanje pedalnoga tona

John Koslovsky

Docent and Coordinator of Music Theory, Amsterdam Conservatory of Music
Research Affiliate in the Humanities, Utrecht University

Preveo i uredio: Nikša Gligo

Sažetak

Premda je jedan od najrasprostarenijih sredstava u skladanju u 18. i u 19. stoljeću, pedalni (ili orguljski) ton ostaje nažalost zamenaren na tema u nastavnom programu na današnjem dodiplomskom studiju. Studenti koji upisuju prvu ili čak drugu godinu sa svojim prethodno stečenim znanjem iz harmonije i analize ne snalaze se u predmetu a mnogi su nesigurni kako ga interpretirati kada se s njime suoče u nekoj skladbi. Usto udžbenici nastoje tretirati pedalni ton kao neku pomoćnu temu: Dok je neki drže vrstom "naglašene disonance" (Laitz 2011) ili "ritamskom figuracijom" (Aldwell i drugi 2010), drugi ga poprilično kasno uvode u svoje udžbenike, tek nakon što se obradio kromatizam.

Ovaj se rad zalaže za ponovnu valorizaciju uloge pedalnoga tona u pedagogiji tonalitetne glazbe. Nakon kratkoga pregleda uvaženih udžbenika ovdje se rabe tri glazbena primjera (Mozartova *Male noćna glazba*, KV 525, Haydnova Sonata za klavir u Es-duru, Hob. XVI: 52, i Suite za violončelo J. S. Bacha u G-duru, BWV 1007) da bi se pokazala temeljna važnost pedalnoga tona pri vođenju studenta kroz analizu glazbe. Na kraju ovaj rad nudi sugestije kako uključiti pedalni ton kako u nastavu iz teorije tako i u širi program studija.

Pr. 1. Analiza jednoga studenta Mozartove *Male noćne glazbe*, II. stavak (tt. 1-8)

Kratka anegdota

Susret sa studentima u nekome razredu na Konzervatoriju za glazbu u Amsterdamu ponešto podsjeća na raspravu u Ujedinjenim narodima. Prijе svega nije pretežna nijedna nacionalnost niti tradicija teorije glazbe: To je složena mješavina glazbene nadarenosti koja dolazi s praktički svih krajeva svijeta. Zatim skoro svaki student ima vlastitu priču o tome što je "teorija koju oni poznaju" iz prethodnoga obrazovanja, bilo da je riječ o srednjoj školi, o specijalnoj glazbenoj akademiji ili čak o studiju koji prethodi diplomi. Jedna mi se grupa naročito usjekla u pamćenje: Premda se radilo o prvoj godini tonalitetne teorije, skoro su svi studenti stekli neko obrazovanje iz harmonije i nauka o formi – neki su rekli da su pohađali jednu ili čak dvije godine nastave. Kada se odabrala skladba za raspravu, nitko se nije utezao boriti se za vlastito mišljenje.

Kada sam prvi put shvatio o kakvoj se raznolikosti radi, odlučio sam testirati sposobnosti studenata kratkim glazbenim primjerom. Predstavio sam početnih osam taktova iz 2. stavka Mozartove *Male noćne glazbe* (KV 525). Ciljevi su bili jednostavnii: Morali su opisati Mozartovu uporabu strukture fraze i njegovu uporabu harmonijskog izraza. Za mene je to bila prilika utvrditi ne samo kako su studenti analizirali glazbu nego i što misle o analizi glazbe općenito. Kako je bilo za očekivati, različitim je rješenja bilo onoliko koliko je bilo studenata u razredu. Rezultat što ga je ponudio jedan student jest u primjeru 1.

Dok je analiza strukture periode bila korektna, harmonijska je analiza bila, blago rečeno, malo pretjerana. Pitao sam toga studenta kako je mogao u analizi tako kratkoga odlomka utvrditi toliko mnogo različitih harmonija, a on je odgovorio: "Da, malo me zbungio septakord u 1. taktu i dominantni akord na kraju 2. takta, no ipak mi se to baš čini zgodno." Onda sam primijetio da je možda riječ o nečemu drugom, a on je odgovorio: "A točno! To je jedan od onih... kako ih zovete... pedalnih tonova. No moja harmonijska analiza svejedno funkcioniра, osim septakorda i dominante." Na stanovit je način njegova harmonijska analiza doista "funkcionirala" budući je svaka vertikalna zvučnost odgovarala oznaci ispod nje – osim dvije.

Premda je to ekstremni primjer, ovaj student nije bio jedini jer su i drugi ponudili slične analize. U nastojanju da poslože svaki mogući trozvuk i septakord promaklo im je zamjetiti da jedna jedina harmonija upravlja s tri prva takta na početku. I premda su poslije pomicali da se glazba temelji na pedalnom tonu, svejedno su se držali harmonijske interpretacije svakog pojedinačnog akorda kao da je to doista bilo konačna prosudba odlomka. U jednome trenutku u našoj raspravi čak su sugerirali da je absurdna razli-

Pr. 2. Moja analiza Mozartove *Male noćne glazbe* II. stavak (tt. 1-8)

čita analizu koju ja predlažem. Ta je analiza u primjeru 2.

Kako pokazuje ovaj primjer, ja sam umjesto šesnaest akorda predstavio samo dva u četiri početna takta: toniku (kao pedalni ton) i dominantu (kao kadencirajući 6/4). Čak sam u 3. taktu, kada se bas nakratko mijenja u H (u jedini drugačiji basovski ton u odlomku), odlučio ne rabiti simbol za novi akord nego to radije opisati kao susjedni ton toničkoga pedala. Nije ni potrebno kazati da je moja analiza izazvala proteste u razredu. Moja ih interpretacija nije ni u što uvjerila, studenti su inzistirali na mišljenju da ono što ja radim nije prava harmonijska analiza nego neka vrsta "voodoo magije" (njihove riječi). Da bude stvar još gora, optužili su me da se krećem lakin putem zato što ne pokušavam objasniti sve trozvuke i septakorde koji se formiraju nad dopuštenim pedalnim tonom. Ovo me iskustvo ponukalo da sebi postavim nekoliko pitanja: Da li sam previše očekivao od ove grupe? Da li sam ih preoperetio zahtjevom da "opisu Mozartovu uporabu harmonije"? Da li su studenti napravili nešto za što su očekivali da će se s time složiti? I ono što najviše zabrinjava: Zašto su neki od njih tako spretno baratali notacijom rimskih brojeva i harmonijskih šifri a nisu prihvaćali jednostavni pedalni ton kao vrstu harmonijske analize?

Poučavanje pedalnog tona

Premda je jedan od najrasprostarenijih sredstava u tonalitetnoj glazbi, pedalni ton (također poznat i kao "orguljski ton") nažalost ostaje zanemarena i krivo shvaćena tema u nastavi teorije. Premda ga studenti lako čuju kada ih se na njega uputi, ne znaju što započeti kada ga moraju analizirati. Ili još bolje rečeno: kada moraju interpretirati ulogu pedalnog tona u skladbi. I dok su neki studenti sposobni naslijepo staviti rimske brojeve i simbole šifiranoga basa ili funkcionalnu harmonijsku analizu iznad pedala, to ne pokazuje jesu li u stvari točno razumjeli njegovu namjeru u datome kontekstu. Ne treba studente optuživati zbog te zbrke oko pedalnog tona – nastavni-

ci su ti koji moraju razjasniti njegovo ekspresivno i strukturno značenje.

Ovdje ću se baviti ulogom pedalnoga tona u pedagogiji koja se bavi teorijom i objasniti zašto bi nastavnici pedalnome tonu morali posvetiti daleko više pozornosti od one koju mu posvećuju. Zato ću posegnuti za trima dobro poznatim glazbenim primjerima koji pokazuju uporabu pedalnoga tona uz sve veću složenost: već navedeni Mozartov primjer, 1. stavak Haydneve Sonate za klavir u Es-duru (Hob. XVI: 52) i Preludij iz Suite za violončelo J. S. Bacha u G-duru (BWV 1007). Kroz svaki od ovih primjera objasnit ću implikacije što bih ih pedalni ton morao imati kada se u razredu poučavaju ove skladbe. No prije no što se pozabavimo glazbenim primjerima, ukratko ispitajmo kako udžbenici tretiraju pedalni ton budući da su oni često nastavnikov izvor informacija i organizacije predavanja.

Što kažu udžbenici?

Kratko prolistavanje udžbenika iz harmonije otvara popriličnu različitost u interpretacijama pedalnoga tona. Također pokazuje da se o njemu raspravlja na poprilično različitim mjestima u tim udžbenicima. Tekstovi koji se temelje na Schenkerovoj teoriji obično tretiraju pedalni ton kao ukras. Npr. autori

udžbenika *Harmonija i vođenje dionice* [Harmony and Voice Leading] uvode ga u odlomku pod naslovom "Elementi ritamske figuracije" ["Elements of Rhythmic Figuration"] (Aldwell i drugi 2010: 414-416). Steven Laitz kratko o njemu raspravlja u svome udžbeniku *Kompletni glazbenik* [Complete Musician] uz druge tipove "naglašene disonance" ["Accented Dissonance"] (Laitz 2011: 220). A Robert Gauldin usput ga spominje u svome udžbeniku *Harmonijska praksa u tonalitetnoj glazbi* [Harmonic Practice in Tonal Music] u poglavljju o "Melodijskoj figuraciji i ukrašavanju" ["Melodic Figuration and Embellishment"] (Gauldin 2005: 110). A sam ga je Schenker smjestio u kasniji odlomak njegova *Nauka o harmoniji* [Harmonielehre] pod naslovom "Neke logične posljedice teorije ljestvičnih pomaka u slobodnome skladanju" (Schenker 1954: 313-319).

Dok šenkerijanski tekstovi općenito gledaju na pedalni ton kao na ukras, drugi ga tretiraju kao naprednu modulaciju i kromatizam. U svome *Nauku o harmoniji* [Harmonielehre] iz 1911. Arnold Schönberg rabi pedalni ton kao način za modulaciju u ono što on zove "tercni i kvartni krug uzlazno", tj. način za modulaciju iz C-dura/a-mola u A-dur/fis mol ili u E-dur/cis-mol (Schoenberg 1983: 209-218). U *Nauku o harmoniji* [Harmonielehre] Diethera de la Motte, koji se temelji na rimanovskoj funkcionalnoj harmoniji, pedalnom se tonu uopće ne posvećuje posebno

Pr. 3 Hennie Schouten, dva primjera za pedalni ton (Schouten 2009: 118).

Pr. 5. Haydn, Sonata za klavir u Es-duru, Hob. XVI/52, 1. stavak (tt. 1-19)

Primary area

+ Transition

mm. 1-5 Tonic Pedal in Eb maj 'Quiescenza'	mm. 9-10 Tonic Pedal in Eb maj 'Quiescenza'	mm. 14-16 Dominant Pedal in Bb maj
--	---	--

Secondary area + Closing

mm. 17-19 Tonic Pedal in Bb maj 'Quiescenza'	mm. 40ff. Tonic Pedal in Bb maj
--	------------------------------------

Pr. 6. Haydn, Sonata za klavir u Es-duru, Hob. XVI/52, 1. stavak (pojednostavljen plan forme).

poglavlje. De la Motte ga jednostavno uključuje u poglavlje o Bečkome klasicizmu, modulaciji i o onome što on naziva "spori harmonijski uvodi" (De la Motte 2009: 156-159). A nizozemski autori Ernest Mulder i Hennie Schouten u svojim *Naucima o harmoniji* iz četrdesetih, odnosno pedesetih godina bave se pedalnim tonom tek nakon rasprave o naprednoj kromatiki. Naročito Schouten ne gubi vrijeme na demonstraciju onih kromatskih akorda što ih se može "stisnuti" u najjednostavniji pedalni ton. A to pokazuju njegova prva dva primjera (primjer 3).

No možda najneobičniji komentar koji se može naći o pedalnom tonu potječe od skladatelja Pjotra Ilića Čajkovskog, tj. iz njegove knjige *Vodič za praktički studij harmonije* iz 1901. Ovako on započinje svoju raspravu o pedalnom tonu: "Kada smo tijekom skladbe modulirali toliko daleko od glavnoga tonaliteta da puka produžena kadencija više nije dovoljna da bi glavnome tonalitetu jamčila njegovo izvorno značenje, rabimo tzv. orguljski ton." (Tchaikovsky 2005: 77). Ukratko, čini se da ne postoji konsenzus o značenju ili namjeri pedalnoga tona a nije ni posve jasno gdje ga uopće smjestiti u udžbenik. Ako udžbenici uopće posjeduju nešto zajedničko, onda je to tretman pedalnoga tona kao neke prikrivene pojave ili u najmanju ruku kao neke vrste dodatnoga revizita glavnome cilju tih udžbenika, poučavanju funkcionalne harmonije.

Naravno, gore spomenute knjige (a i mnoge druge) nude mnogo korisnih zapožanja o pedalnom tonu. Primjerice:

- Pojam potječe od sviranja orgulja. Jedan se ton drži a drugi se kreću oko njega.
- Pedalni ton skoro uvijek funkcioniра kao tonika ili dominanta.
- Pedalni se ton može rabiti u različitim dionicama: dubokoj, srednjoj, visokoj.
- Razlika je kada se ton drži u basu (pedal) i kada ga se drži u višoj dionici (ležeći ton).
- Dvostruki pedalni tonovi koji rabe i osnovni ton i kvintu akorda pojačavaju važnost pedala (neki to nazivaju "efekt gajdi").
- Pedalni ton zahtijeva najmanje dvije različite harmonije: jednu konsonantnu s pedalnim tonom, drugu disonantnu.
- Iznad zadržanoga pedala može se stvoriti više harmonijskih prohoda, slijedova akorda.

No značaj pedalnoga tona nadilazi navedeno. Po meni pedalni ton funkcioniра kao ključno sredstvo za artikulacije forme i za oblikovanje fraza, sekcija pa čak i cijelih stavača.¹ Kao ekspresivna glazbena tehnika on pojačava svijest o zvučnosti i upozorava na opsežnu funkcionalnost. Ta svijest omogućuje studentu da razmišlja šire od klopki vertikalne harmonijske analize. Ne samo da im on pokazuje kako ra-

¹ Na pedalni ton kao sredstvo oblikovanja u repertoaru iz 19. stoljeća ukazuju Alegant and McLean 2007. Od udžbenika koje sam gore spomenuo samo se u *Harmoniji i vođenju dionice* spominje odnos između pedalnoga tona i njegove funkcije oblikovanja.

zličiti akordi nose različitu težinu nego također pokazuje pravilo što ga podrazumijeva: kako ton može postojati i kada nije doslovno nazočan. Tri mala glazbena primjera pokazuju ove aspekte pedalnoga tona.

Tri glazbena primjera

Najprije se vratimo odlomku iz Mozartove skladbe koji smo naveli na početku (usp. pr. 2) koji pokazuje pedalni ton na razini fraze. Kako pokazuje primjer, Mozart konstruira i pitanje i odgovor s toničkim pedalom: U pitanju on izravno kreće u polukadencu a u odgovoru se sužuje da bi se zaključio funkcionalnom kadencnom progresijom II6/5 – V6/4-5/3 – I. U stvari, kada bismo označili više harmonija od ovih, to bi nam odvratilo pozornost od jednostavne no ipak učinkovite uloge pedalnoga tona. Tako kada smo najprije čuli, označili i raspravili o pedalnome tonu u kontekstu paralelne periode (uz pomoć i bez pomoći partiture), sljedeće što je potrebno spomenuti nije nikakva harmonijska progresija nego linearno kretanje paralelnih decima u gornjim dionicama u tt. 1-4 – kako oni najprije uzlaze (C/E – D/F – E/G) a onda se vraćaju (A/C – G/H – F/A – E/G – D/F – C/E – B/D) u polukadencu. Ako bismo podržavali ideju harmonijske progresije (pjevajući paralelne decime zajedno s basom), započeli bismo sa susjednim tonom H u 3. taktu. Najprije bismo zapazili da obrazac u basu 1 – 7 – 1 u kombinaciji s obrascem u gornjoj dionici 5 – 4 – 3 rezultira progresijom I – V6/5 – I koja izostavlja osnovni ton V6/5 akorda. Onda bismo se vratili pedalu i 1. i 2. taktu i primjetili kako naše linearne shvaćanja odlomka stvara jednostavnu harmonijsku paradigmu: I – VII6 – I6. Ispada da je naš student kojega smo prije spomenuli bio zapravo na pravome tragu kada je zapisao “VII?”, premda iz posve različitih razloga.

Prvi stavak Haydneve Sonate za klavir u Es-duru nudi nam primjer za pedalni ton na razini formalne sekcijske (v. primjere 5 i 6).

Ovdje skladatelj rabi i tonički i dominantni pedalni ton da bi oblikovao ekspoziciju u ovoj sonatnoj formi. U početnim taktovima čujemo široku toničku pedalnu gestu s posebnim tipom izvedene harmonijske progresije [“subsidiary harmonic progression”] – I – V7/IV – IV – V7 I – koju je Robert Gjerdingen imenovao “quiescenza” [“mirovanje”] (Gjerdingen 2007: 181-196). U naredna tri taka tonički pedal i dalje zvuči i nakon kratke linearne progresije paralelnih decima u vanjskim dionicama i kadence u 9. taktu Haydn ponavlja *quiescenzu* (tt. 9-10) da bi zaključio područje prve teme. Silazna linearna progresija seksta sada nas povezuje s pedalnim tonom na kraju mosta, dominantni pedal na F prema B-duru (tt. 14-16). Kada se dosegne B, područje druge teme ponavlja gestu *quiescenzu* s početka (tt. 17-19). Dok je se nakon toga podvrgava kretanju i promjeni (zlatni rudnik glazbenih detalja), ekspozicija se zaključuje sa zadnjim pedalnim tonom, postkadencenim proširenjem u B (tt. 40 i dalje). Haydnova skladba tako pokazuje nakupinu pedalnih tonova povezanih linearnom progresijom; to je i blok koji gradi formu ali i ekspresivna točka referencije.

Za razred u kojemu se uči mehanika sonatne forme Haydnova je sonata supitljivi izazov. Haydnova uporaba kratkih, improvizacijskih gesta i ponavljanje početne misli u tt. 9-10 pa opet u tt. 17-18 destimulirati će mnoge studente, naročito one koji su privrženi pristupu po modelu “prva tema-druga tema”. Zasigurno će mnogi smjestiti most u 17. taktu područje druge teme u 27. taktu. Iz tonalitetne je perspektive to naravno posve pogrešno budući da se tonalitet B-dura nedvosmisleno iznosi u 17. taktu a pripremaju ga tri dominantna taka. Premda sâm pedalni ton nije odrednica strukture sonatne forme, njegova uporaba u Haydnovoj sonati instruktivna je kao primjer za važnost opsežnih tonalitetnih funkcija jer pojačava našu svijest o toničkim i dominantnim područjima. Zato će se,

Primjer 7. Bach, Suita za violončelo u G-duru, BWV 1007, Preludij.

slijedenjem pedalnih tonova od početka, studenti priklanjati tonalitetnoj interpretaciji skladbe i zasigurno će doći do točnijega uvida u ovu eksponiciju.²

Dok je odlomak iz Mozartove skladbe pokazao kako pedalni ton može generirati frazu a Haydnov primjer kako pedalni ton oblikuje eksponiciju u sonatnome obliku, idemo sada na primjer u kojemu pedalni ton strukturira cijeli stavak, na Preludij iz Bachove Suite za violončelo solo u G-duru (BWV 1007). Kako je mnogima poznato, pedalni tonovi imaju naročitu važnost u konstrukciji preludijskih.³ Bach je bio posve svjestan ekspresivnih o formalnih sposobnosti pedalnoga tona pa ih je rabio s različitim stupnjevima suptilnosti. Budući da je forma preludijski tako variabilna, opsežni harmonijski putokazi kao što su pedalni tonovi i kadence ključni su za pokušaje analize koju studenti poduzimaju. No moglo bi se tvrditi – a to nas naročito intrigira – da Bachov Preludij u G-duru ima samo jednu kadenciju: autentičnu kadenciju na tonici na samome kraju. Tako pedalni ton postaje ključ koji otključava unutarnje postupke u ovoj skladbi.

Bach dijeli svoj Preludij na dva dijela: U prvome se dijelu (tt. 1-22) naglašava tonički pedal a u drugome dijelu (tt. 22-42) dominantni pedal (v. primjer 7).

U prvome se dijelu tonički pedal rabi kao sredstvo oblikovanja. Započinje na sličan način kao i Haydnov primjer uporabom izvedene harmonijske progresije I – IV – V7 – I nad pedalom. Nakon kratkog uspostavljanja D (tt. 6-10) i A (tt. 11-12) kao tonikâ uzlazni bas D#-E-F#-G (tt. 13-16) vraća nas prema G-duru – on se vraća kao akord V7/IV ali brzo ponovno dobiva status tonike, zaključujući prvi dio točno onako kako je započeo (tt. 16-19).

No još je zanimljivija uporaba dominantnoga pedala u drugome dijelu. Započinje s tonom D u gornjoj dionici nad nestabilnom akordom V4/2 na koroni u t. 22. To je u Preludiju ključni spoj jer sada ton D prevladava kao pedalni ton do ostatka skladbe a artikulira ga se na više mesta (tt. 25, 26, 28, 29). U t. 31 D se spaja s A kao dvostruki pedalni ton i u konačnoj gesti, koja počinje u 37. t., vraća se jednoglasnom pedalu i inicira kromatski pomak i kadencirajući kvartsekstakord da bi se zaključila skladba. Čak i na mjestima gdje ton D doslovce nije nazočan (npr. u tt. 35-36) i dalje se jako osjeća djelovanje dominantnoga pedala. Uz ozbiljnju svijest o pedalnome tonu studenti, dakle, mogu otkriti sredstva s kojima je Bach mogao stvoriti veliku dramu u ovome Preludiju koji je skladan po relativno jednostavnom obrascu.

Završni vapaj

Držim da je pedalni ton, odmah uz temeljnu progresiju tonika – dominanta, jedan od najosnovnijih sredstava u tonalitetnoj glazbi. Zašto ga onda udžbenici i nastavnici odbijaju? Padaju mi na pamet dva razloga. Prvo, pedalni se ton čini toliko očitim da ga ne treba “učiti” nego ga samo spomenuti u razredu kao nešto što se samo po sebi razumije. Drugo, pedalni ton ne odgovara našim normalnim nastavnim programima, bilo da je riječ o dijelu nastave harmonije ili pak analize. Tu se usredotočujemo ili na pisanje funkcionalnih progresija s dobrim vođenjem dionica ili pak na identifikaciju određenoga formalnog modela (kao što je perioda ili sonatni oblik). Pedalni ton tu ne može zauzeti neko prirodno mjesto, a s obzirom na veliku količinu gradiva koju bismo htjeli poučavati u tako kratkom vremenskom razdoblju odmah ga se stavlja na stranu.

Umjesto da ga se tretira kao nešto sporedno, pedalni bi ton trebalo

² Još bi se mnogo toga moglo reći o eksponiciji u ovome stavku. Detaljnu analizu ove Haydbove Sonate može se naći u Schenker 2004, 99-117. V. također Hepokoski and Darcy 2006, 49.

³ Daljnju se raspravu o važnosti pedalnih tonova u preludijskim može naći u Brown 2005, 99-139.

investi već u rano poučavanje teorije, usporedno s raspravom o tonici i dominanti. Ne samo da bismo tako mogli pokazati studentima izravni doseg dviju temeljnih harmonijskih funkcija nego bi ih to također potaklo na to da spremnije razmišljaju o harmoniji kao o lokalnom i globalnom fenomenu – ako ih se dovoljno rano uvede u pedalni ton, studenti se suočavaju s najvitalnijim aspektom tonalitetne harmonije. Kasnije se onda pedalni ton može ponovno prizivati na raznim točkama u nastavnom programu budući da će studenti već biti u stanju osjećati njegovu temeljnu funkciju. U ovome radu se ponudilo tri primjera u kojima pedalni ton postaje integralni dio analize: u glazbenoj periodi, u eksponiciji sonatnoga oblika i u obrascu preludijski.

Ukratko, pedalni ton nije samo pojava koja puko prati pomake u ljestvici ni predmet napredne modulacije nego temeljno harmonijsko i oblikovno sredstvo. Premda se usput možemo s ovime složiti i svi kimirnuti glavom u znak odobravanja, to ipak ne znači da smo doista shvatili važnost i funkciju pedalnoga tona. Naravno da mi ne pada na pamet tvrditi da je nevažna mehanika funkcionalne harmonije i vođenje dionica – to bi doista bilo pretjerano. No ipak tvrdim da u našim nastojanjima da sa studentima pod svaku cijenu posložimo sve trozvuke i septakorde previše zla nanosimo glazbi koju navodno želimo poučavati i objašnjavati. Pedalni ton omogućuje studentima da se udalje od toga nepotrebognog mikroskopskog pristupa i pokazuje im kako vidjeti veću sliku na više iznijansiran način. Tako vas na kraju molim da “držite taj ton” i poučavate pedalni ton.

Bibliografija

- Aldwell, Edward, Carl Schachter i Allen Cadwallader. 2010. *Harmony and Voice Leading [Harmonija i vođenje dionica]*. New York: Schirmer.
- Alegant, Brian i Don McLean. 2007. “On the Nature of Structural Framing” [“O prirodi strukturnoga oblikovanja”]. Nineteenth-Century Music Review 4/1: 3-29.
- Brown, Matthew. 2005. *Explaining Tonality [Objašnjenje tonaliteta]*. Rochester: U. Rochester Press.
- De la Motte, Diether. 2009. *Harmonielehre [Nauk o harmoniji]* (15. izdanje). Kassel: Bärenreiter-Verlag.
- Gauldin, Robert. 2005. *Harmonic Practice in Tonal Music [Harmonijska praksa u tonalitetnoj glazbi]* (2. izd.). New York: Norton & Co.
- Gjerdingen, Robert. 2007. *Music in the Galant Style [Glazba u galantnou stilu]*. New York: Oxford University Press.
- Hepokoski, James i Warren Darcy. 2006. *Elements of Sonata Theory [Elementi teorije sonate]*. New York: Oxford University Press.
- Laitz, Steven. 20011. *The Complete Musician [Kompletan glazbenik]* (3. izd.). New York: Oxford University Press.
- Mulder, Ernest. 1947. *Harmonieleer [Nauk o harmoniji]*. Utrecht: Uitgeversmaatschappij W. de Haan N.V.
- Schenker, Heinrich. 1954. *Harmony [Harmonija]*. Prevela Elizabeth Mann Borgese. Chicago: U. Chicago Press.
- _____. 2004. *Der Tonwille [Volja tona]*, sv 1. Ur. William Drabkin. New York: Oxford University Press.
- Schoenberg, Arnold. 1983. *Theory of Harmony [Teorija harmonije⁴]*. Preveo Roy Carter. Los Angeles: Faber & Faber.
- _____. 1969. *Structural Functions of Harmony [Strukturna funkcija harmonije]*. New York: Norton & Co.
- Schouten, Hennie. 2009. *Harmonieleer [Nauk o harmoniji]*. Naarden: Strenght United Media.
- Tchaikovsky, Peter Ilyitch. 2005. *Guide to the Practical Study of Harmony [Vodič kroz praktički studij harmonije]* (pretisak engl. izdanja iz 1900). New York: Dover.
- ⁴ Riječ je o prijevodu Schönbergova udžbenika *Harmonielehre [Nauk o harmoniji]* na engleski (op. prev.).

Francuski skladatelj Achille-Claude Debussy (1862-1918) nije ostavio teorijskih djela ni rasprava, ali je utemeljitelj glazbenoga stila, "glazbenog jezika" koji je itekako zaintrigirao teoretičare glazbe. Člankom u nastavku pridružujemo se obilježavanju stopedesete obljetnice njegova rođenja. (Ur.)

Debussyjev glazbeni jezik

Ivana Kovač

Uredio Nikša Gligo

Razdoblje u kojem je Debussy živio bilo je najintenzivnije povezano s ideološkim i umjetničkim pokretima koji će imati veliku važnost za budućnost europske kulture cijelog 20. stoljeća. Da bi se moglo dublje zaroniti u analizu Debussyjevih skladbi, potrebno je obuhvatiti stilove koji su prodirali i u drugim granama umjetnosti te plodno tlo na koje su nailazili. Primjerice, važan je doprinos impresionista u slikarstvu koji se nije temeljio na onemogućivanju starog načina promatranja, već na učenju približavanja novog viđenja realnosti. Jednaku dozu noviteta izazvala je i Debussyjeva glazba označivši snažnu promjenu tradicionalnog glazbenog jezika 19. stoljeća i pridonijevši nov i snažan udar cjelokupnoj dotadašnjoj koncepciji zapadnoeuropske glazbe.

Impresionizam?

Sasvim je sigurno da je upoznatost publike sa slikarskim impresionizmom bila presudna za recepciju bilokavih novosti vezanih za glazbu. Upravo time je utrt put Debussyjevih idejama, a tada neobični skladateljski pothvati u njegovoj glazbi bili su okarakterizirani kao *zvučno slikanje*.

Oko 1905. godine naziv "impresionizam" se u Francuskoj često upotrebljavao za Debussyjevu glazbu. Stefan Jarociński razlog tome pronalazi u zajedničkom karakteru šokantnih novosti; Debussyjev „impressionizam zvukovnih mrlja“ (fr. *l'impressionnisme de taches sonores*) zaobilazi konvencije koje ometaju pri spoznaji njegovog glazbenog izričaja. Primjena inovacija u njegovim skladbama razlikovala se od primjene u glazbi romantizma, koja se s vremenom počela "gasiti", stoga je nastala potreba da se zaštiti prije toliko obećavajući mladi skladatelj od te "revolucionarne" umjetnosti.

Nove stilske tendencije, koje su klijale kroz slikarstvo i kiparstvo, nisu dospievale do glazbe u kojoj još nije bilo prostora za smjenu općeprihvaćenog romantizma s načelima i konvencijama poznatima iz prijašnjih glazbenih stilova. Impresionizam u slikarstvu je bio na zalasku, a nove tendencije koje je mladi Debussy pokazivao u pošiljkama iz Rima imale su sklonost odstupanja od uvriježenih skladateljskih postupaka. Često optuživan za neozbiljnost spram Wagnerovog stvaralaštva, Debussy se odlučio za stil koji tek dolazi onemogućivši tako općenitom kašnjenju koje se pripisivalo glazbi (za razliku od npr. slikarstva) da i njega zahvati.

Dok se slikarstvo tek oprštao od impresionizma s posljednjom zajedničkom izložbom (1886), simbolizam je već bio pred vratima (1885) sa stilskim značajkama koje skladatelja poput Debussyja nisu mogle iznenaditi. Kako je simbolistička sugestija zaživjela u glazbi i u kojoj je to mjeri bilo ostvarivo? Kako je bilo moguće takvu apstrakciju pjesničkog jezika pretvoriti u zvučnu realnost? Odgovor na ta pitanja moguće je pronaći u – simbolu. On ne sadrži značenje u svojoj (matičnoj) umjetnosti; polazeći od nje, simbol uvodi publiku u sferu umjetničke inspiracije i tu zastaje puštanjući da se ostatak čuvstva projicira u vlastitoj percepciji slušatelja/čitatelja. Na taj način on omogućava različita shvaćanja, a njegova čarolija leži upravo u polivalentnosti tumačenja.

Voden prostranim panoramama Sainte-Germain-en-Laye od djetinjstva, preko utisaka zelenila Île-de-Francea s Montmartra, Debussy je stvorio svoj unutarnji pejsaž. Oko 1893. godine, pod utjecajem puto-

vanja u Rusiju, modalnih sustava iz srednjeg vijeka, renesansnih majstora i pentatonske ljestvice, Debussy bježi od orkestralnog vagnerijanskog zvuka. Iako je to cijelo desetljeće prošlo s velikom popularnosti vagnerizma, mladi skladatelj se po povratku iz Rima okrenuo vlastitom stilu koji je tek bio na pomolu.

Damoiselle élue je nastala pod utjecajem vagnerizma nakon posjeta Bayreuthu 1889. godine, no pod utjecajem Musorgskog uslijedio je period devagnerizacije. Debussy je smatrao da će anatemizmu vagnerjanstva pridonijeti i popularizacija Stravinskijevih djela, a važno je napomenuti da je Ernest Ansermet smatrao kako je Debussy jedini imao mogućnost transformacije vagnerijanskog *ethosa*. Za razliku od Wagnerove senzacijske revolucije, Debussy nije pretendirao subverzivnu funkciju svojih djela. On je spontano nadodavao na bogatu tradicionalnu liniju francuske glazbe od razdoblja srednjeg vijeka, renesanse, pretklasike... do dekadentnih dana zalaska 19. stoljeća.

Muzikologija se u nastavku usredotočila na funkcionalne odnose unutar Debussyjevih skladbi zadržavajući se pritom u analizama na tradicionalnim konceptima. Istraživanja tog razdoblja prvenstveno su zahvaćala problematiku tonalitetnosti i harmonije te se nisu mogla nositi s dubljim poniranjem u Debussyjevo stvaralaštvo. Zapostavljana je zvukovna stvarnost koja je igrala glavnu ulogu pri Debussyjevom skladanju; čisti zvuk (fr. *son pur*) imao je sustvarateljsku važnost u strukturi djela, jednako kao melodija, ritam i harmonija.

U Debussyjevoj glazbi više nije harmonija glavni cilj, već koloristički aspekt zvuka; to je originalni početni element koji vodi ostale jer su svi oni, bježeći harmonijskim kategorijama, bili smatrani manifestacijama boje. U to vrijeme još nije postojala opća svijest o tome da akord ne mora nužno odavati harmonijsko značenje te bi, na takav način tretriran, svaka analiza Debussyjeve glazbe bila djelomična i nepotpuna.

Wagnerovo visoko ekspresivno harmonijsko nasljeđe otjerala je ideju daljnog i mogućeg stvaranja izvan granica tonaliteta. Ekstenzivna upotreba kromatike kod tog skladatelja onemogućivala je definiranje harmonijskih odnosa onako kako u 19. stoljeću ti odnosi definiraju tonalitet. Debussyjev glazbeni instinkt je s druge strane, tražeći novi pristup kroz simbolizam, oslobođio glazbu semantike. Takav čin mu je omogućio odlazak u suprotnom smjeru od Wagnera i doveo ga do posve drugačijih vlastitih rješenja. Sâm glazbeni izričaj po svojoj strukturi omogućuje polivalentnost značenja, stoga je Debussyjevo proširenje glazbenih okosnica bilo prirodno jer je vodilo u smjeru ostvarivanja glazbe u svojoj simboličkoj definiciji.

Skladba za orkestar *La Mer* iz 1905. godine u svojoj glazbeno-simboličkoj koncepciji povlači kontroverze; dok je prilikom praizvedbe publika bila podijeljena u dojmovima i danas ostaje glavno pitanje: gdje je Debussyjevo more? Prema skladateljevoj je fantaziji to zeleno more, a preostali utisci su najvjerojatnije bili na obala rijeke Seine okruženi zelenilom koje se na horizontu stapa u valove. Pejzaži dostojni glazbe, poezije i umjetnosti općenito Debussyju su poslužili kao inspiracija, ne samo za *La Mer*, nego i za glazbeno stvaralaštvo u cjelini. Nešto ranije nastalo djelo *Nocturnes* iz 1899. godine proizlazi iz iste energije u simbolistički metanarativ. Općenito pitanje naslova Debussyjevih skladbi je bilo odraz snova i vlastite kapricioznosti. Inspiriran simbo-

lom, Debussy stvara obje zbirke Preludija bogatih zvučnim koloritom, a naslove ostavlja za kraj. Njegova inspiracija se račva u mnogo smješta; prema srednjem vijeku i koralima, pentatonici Orijenta, francuskim skladateljima svih generacija, modalitetnom utjecaju koji je nosio u podsvijesti kao i prema suvremenim smjerovima poput *cake-walka*.

“Utopljeni” tonalitet

Raskoš akorda je dobila novu dimenziju zvučanjem standardne strukture pojedinog od njih skupa s dodanim intervalom(-ima). Kontemplativni paralelizmi, kako u intervalskim tako i u akordnim strukturama, bili su dio sredstava koji su glazbenu doživljajnu razinu vodili onkraj simbolističke umjetnosti, jer tamo gdje je simbolistička poezija zastajala s jezikom i glazba je gubila svoj kontekst - tonalitet. Potrebe za isključivo klasičnim harmonijskim suzvucijsima u Debussyjevom glazbenom izrazu bile su ništavne u usporedbi s koloritom kojeg je omogućava upotreba paralelnih čistih kvinti, velikih terci, septima, nona... Tako ulančana homofona kretanja kod Debussyja nisu tkana vođenjem dionica već autonomijom harmonijske strukture. Paralelni intervali i akordi, koji su bili toliko zabranjeni kod Debussyjevih prethodnika zbog manjka autonomije dionica, protresli su tradicionalne principe vezivanja harmonija jer je boja akorda imala odlučujuću ulogu, a ne etabirano akordno ulančavanje. Takvi su akordi, lišeni (dodata) funkcionalnosti, odgovarali intimi simbolističke poezije. “Zvučeće konglomeracije” koje su nastajale u sklopu takvih akordnih struktura kretale su se po tonovima ljestvičnih formacija u kojima se njihova eventualna pripadnost tonskom rodu rijetko potvrđivala. Eksplicitan primjer je niz paralelnih tercakorda u 42. taktu I. stavka *Gudačkog kvarteta u g-molu*; svaki akord tretiran je kao samostalna harmonija bez posebne brige oko nastupa i rješenja do tada kritičnih intervala (v. pr. 1).

Upotrebo paralelnih intervala u nizu nastajale su osjećajne projekcije pojedinog akorda, a tako ulančana homofona suzvucja bila su dijelom ispoljavajućih elemenata skladateljeve noeze.

Tonalitetni sustav, koji uvelike određuje način funkciranja glazbene misli, Debussyju je postao pretijesan. Njegova glazba je zahtijevala do tada neupotrebljavane postupke, procese i tehnike, kako one klasične zapadnoeropske glazbe, tako i one izvan nje, da bi prigrnila sve ono što je skladatelj želio projicirati kao svoj glazbeni jezik. Riječ je o postupcima i sredstvima koja su mu omogućila već u ranijim skladbama visoki stupanj koherencije vlastitog stila.

Primjer 1.



Primjer 2.



U ovom određenom trenutku glazbene povijesti, zbog ekstenzije polja tonalitetnosti u politonalitetnost, problem konsonance je morao izmijeniti aspekt. Naime, konsonanca je u glazbi zauzela čvrst položaj kroz stoljeća determinirajući se kao značajna stavka u slušateljskoj recepciji na koju je naišla i Debussyjeva glazba. Treba obratiti pozornost na fenomen konsonantnosti u primarnom i u proširenom značenju te promotriti njen doživljaj kroz prizmu (lišene) funkcionalnosti – to je ključna točka za analizu glazbenog djela. U trenutku kada se Debussy odmiče od tonaliteta i koristi ga tek kao jednog od zvukovnih materijala, naziva ga “utopljenim”. Takva praksa često dobiva mjesto na početku njegovih skladbi kojima mijenja karakter tonaliteta dajući mu pritom novi pristup zvukovnog poimanja.

Konsonantni akord više nije bio presudni vjesnik rješenja napetosti, no isto tako više nije pružao adekvatno zvukovno bogatstvo da bi bio faktorom glazbene indukcije. U sferi izražajnosti, nova tehnika sklanjanja posegnula je za novim bojama sadržanima izvan tradicionalnih okvira akordne ovisnosti. Upravo od Debussyja se počinje govoriti ne o akordima, već o zvukovnim agregacijama, te su jedan ton ili grupa tonova stekli jednaku važnost koju su tada imali melodija i ritam. Standardne akordne strukture više nisu bile isključivo tercne grade, a pojedini akordi tek dubljom analizom otkrivaju pripadnost pojedinoj stupnju. Primjerice u I. stavku *Gudačkog kvarteta u g-molu* (takt 136.) u vertikali nastupaju dva para tritonusa (fis-b-c-e) (v. pr. 2). Možemo ih protumačiti ili kao dio cjelostepene ljestvice (ukoliko ton b preimenujemo u ton ais) ili kao terdecimakord (d-fis-a-c-e-g-b) nastao superpozicijom terci (v. pr. 3).

Primjer 3.



Naime, Debussy upotrebljava disonance iz alikvotnog niza kao prirodne disonance tako da alikvotnom nizu, kao sintetičkom akordu, odstrani donji dio pripadajućeg mu niza. Riječ je o harmoniji koju je moguće promatrati kao varijantu dominantne harmonije kojemu očito nedostaje “bazični” ili temeljni dio harmonije (temeljni ton i kvinta). Ukoliko ovo tumačenje jest točno, onda Debussy u 136. i 137. taktu uvodi harmoniju dominantne funkcije i, po predznacima, a i po prvom akordu u 138. taktu, možemo konstatirati da ulazimo u područje tonaliteta g-mola. Primjerice takvu vertikalnu tvorevinu Debussy koristi da ponovno uvede temu kvarteta koja je pritom i registarski “proširena”.

Tok melodije kod Debussyja prvenstveno odražava kohabitaciju s harmonijskim izričajem te možemo konstatirati da melodija očita harmoniju. Harmonijski jezik nije nešto što se odvija u melodijskom kretanju glasova kao kod Bečkih klasika, već su to dionice lišene polifonog pristupa u kompaktnom i autonomnom harmonijskom izričaju. Iako takva glazba ima zajedničkog i s francuskim i s njemačkim izričajem, ona je ipak prije svega francuska, a razlozi za takvu konstataciju leže u odsustvu melodijskog elementa i u senzibiliziranosti prema boji.

Važnu prekretnicu nosi trostavačno djelo *Estampes* iz 1903. godine; Svjetska izložba održana 1889. godine u Parizu ostavila je dojam na 27-ogodišnjeg Debussyja, točnije, riječ je o javanskoj glazbi koja je pritom bila izvođena. Rezultat slušanja gamelanskog ansambla je pokušaj uvođenja boja u spomenutom djelu, ali i u nekim kasnijima. Riječ je o ljestvičnim nizovima koji bi trebali podsjetiti na ljestvične sustave javanske glazbene literature, a to su *pelog* i *slendro*. Prisutstvo pentatonike i raznih boja u spomenutom djelu od stavka do stavka donosi reminiscenciju na Daleki Istok, Španjolsku pod maurskim utjecajem te francuske narodne melodije.

Za razliku od suvremenika poput Fauréa, Debussyjeve harmonijske progresije imaju tendenciju da rastaču tonalitet, dok se njegova potvrda pojavljuje u kraćim trajanjima

i uglavnom na samom kraju. Oscar Thompson navodi: "Kompozicija s određenim tonalitetom će zadržati određeni tonalitetni centar; iako u svakoj mjeri mogu biti uvedeni akordi koji su strani tom tonalitetu." Zbog izbjegavanja toničkog određenja diobom oktave na kvintu i kvarstu, Debussy pribjegava simetričnoj tonalitetnoj podjeli, te je u tom vidu sveprisutna cijelostepena ljestvica koja otkriva fundamentalno atonalitetnu misao vodilju. I prije Svjetske izložbe Debussy je bio sklon pentatonici, cijelostepenoj ljestvici i modusima; on se ne odriče tonaliteta koji se manifestira posebnim sredstvima i u dalnjim opusima, no taj način upotrebe tonaliteta predstavlja apsolutno novi korak. Kako sam skladatelj kaže, tonalitet je "utopljen". Takav postupak uglavnom dobiva svoje mjesto na početku skladbe; mijenjajući karakter tonaliteta kojem daje novu dimenziju, Debussy često superponira tonalitetnu pasažu s atonalitetnom. Mjesto za potvrđivanje tonaliteta rezervira uglavnom za sami kraj kojeg označava upotrebom autentične kadence, no to ne čini stabilnost koju bi opravdavalo postojanje tonalitetne modalitetnosti, već sasvim suprotno. Često pokretna "tonika" igra ulogu trenutačno glavnog (pivotnog) tona te su u nekim djelima njegova pojavitivanja toliko rijetka da konstituiraju samo mjestimičnu prekretnicu, stvarajući tako dojam cikličnosti. To je zanimljivo jer taj glavni ton u kasnijim djelima često ne pripada ni I. ni V. stupnju te se stvara nova koncepcija glavnog tona. Tonalitet stoga ne predstavlja glazbeni podložak koji diktira kretanje glazbene misli, već tek zvukovnu kategoriju korištenu između ostalih elemenata.

Sve novonastale promjene u tonalitetu su prije svega povlačile nužne promjene u harmoniji. Hibridna funkcionalnost je predviđala nepromjenjivi odnos u akordnoj sprezi dok kod Debussyja vertikalne agregacije tonova imaju polivalentni karakter. Nizovi suzvučja, koji su imali ulogu zamagljivanja odnosa u tradicionalnoj harmoniji, kod Debussyja su postali dijelom formalne integracije te je time sve što je u funkcionalnoj harmoniji imalo inertni karakter za Debussyja postalo načinom izražavanja glazbenog razmišljanja. Prelomio je uzajamnu ovisnost melodije i harmonije puštajući harmoniju da slobodno plovi. Tamo gdje su posvećena pravila klasičara tražila strogu determinaciju glazbenog diskursa, Andreas Liess je primijetio da je Debussy sekvencama zamjenio kadence, a modulacije su postale sastavnim dijelom konstrukcije.

Važan faktor za suptilno nijansiranje Debussyju su omogućili modusi. Arhaične atmosfere oslobođene vagnerijanskog dramatskog naboja prizivale su ostavštinu francuskog srednjovjekovnog stvaralaštva. Kao glazbeni utjecaji u tom pogledu filtriraju se dvije glavne pretpostavke; jedna je bila aktualna u klasičnoj glazbi i odnosi se na stvaralaštvo ruske Moćne gomilice, a druga je utjecala na Debussyja u mladosti i vezuje se uz njegova prisustvovanja na bogoslužjima u Saint-Germainu i Rimu. Mladi Claude je također provodio praznike u Cannesu primajući poduke iz klavira i prisustvujući bogoslužjima. Nadalje, zabilježen je i Debussyjev boravak u Solesmesu 1893. godine prilikom znanstvene restauracije gregorijanskog pjevanja. Za vrijeme boravka u Villi Medici u Italiji svakako je bio eksponiran upotrebi modusa koji su zamjetni u Gudačkom kvartetu i *Suite bergamasque*. Česte modulacije, transponiranje, specifično melodijsko kretanje i nedeterminirane kadence nepobitno podsjećaju na vezu s gregorijanskim melodijama. Važna je Debussyjeva rečenica: "Tonalitet ne postoji, već samo modalitetnost." Ernest Ansermet tu rečenicu doživjava ne kao uporište na određeni modus, već na povratak slobodi melodije koja je ujedno i povratak modalitetnoj slobodi. Modusi su zamjetni već u skladbama iz Debussyjeve rane faze (kronološkim redom): *Mandoline*, *Enfant prodigue*, *Damoiselle élue*, *Suite bergamasque*, *Isle joyeuse*, *Chansons de Bilitis*, *Flûte de Pan*, *Marche écossaise*, *Fêtes galantes* i *Gudački kvartet*. Takva glazba je nosila snažan dojam u Debussyjevoj podsvijesti te je u svom glazbenom bogatstvu bila jekom zastarjelih vremena.

Osobni pečat Debussy ostavlja u naizgled nevažnoj maniri arabeske koja ponekad prerasta u faktor koji prožima cijelu skladbu dajući joj svojstveni potpis. Thompson navodi sljedeće: "On [Debussy, op. a.] je volio arabesku, ne kao ornament, već kao sastavni dio melodijeske ili koralne linije." Debussy se divio Bachovoj arabeski koju je nazivao božanskom i upravo zbog njenog fleksibilnog karaktera koju predstavlja u mašti, smatrao je da "treba pustiti da obnovljena odjekuje u svremenom stvaralaštvu". Važno je napomenuti kako Debussy ne izražava interes za metafizičkim, već je ono što ga interesira kod arabeske njen apstraktan karakter i, najvažnije, njen manjak definiranog simboličkog značenja. Istovremeno, ono što teoretičari smatraju ornamentom u glazbi nema direktne veze s Debussyjevom arabeskom, već je njenja svrha da glazbena misao stekne sigurnost u prenošenju simbolističke misli putem autonomnog segmenta, stoga poimanje arabeske, koja se često pojavljuje u njegovom stvaralaštvu, potvrđuje novu misao skladatelja jer je arabeska kakvu on koristi samostalna kapriciozna melodijska linija.

Alkemija zvukova

Zanemarujući prisutstvo forme, Debussy je skladao pod vodstvom fermentirajućeg procesa kolorita te je u tom pogledu interesantna pojava prerastanja zvuka iz suksesivnog u simultani. Vođen mišlu oslobođenom okova forme, težio je skladbama koje poprimaju naličja organske tvari te ne sadrže polifone razvojne postupke. Njegova glazba izranja nenametljivo i poprima potencijalni značenjski doživljaj u kojem se glazbena misao oblikuje, obnavlja bez prekida i ogleda u različitim smjerovima. Forma lišena polifonog kretanja nije zatvorena i, u svojoj nakani, njome može odigrati relevantnu ulogu. Debussy za razliku od impresionista ne teži vidjeti i prikazati istinu, već smatra da se ona može samo sugerirati, a tome u glazbi idealno odgovara slobodna forma simbolističkog pristupa (v. pr. 4).

Ustuknuće funkcionalne harmonije pred svojim preciznim diskursom ostavilo je priliku uočavanju esencijalne uloge vremenskog odvijanja. Neprobojni oklop poopćenih akordnih suksesija slobodnijim je izričajem poput Debussyjevog morao biti poljuljan da bi se otvorio put k racionalizaciji tempa. Tadašnji razvoj glazbe probudio je interes o onome što je pokret regulirao, a to su bili (između ostalog) odnosi trajanja i intenziteta. Svesnost o trajanju zvuka odlučivala je o njegovoj vlastitoj selektivnosti i fuziji s ostalim tonovima te je način doživljaja uloge ritma, metra i agogike znatno evoluirao. Raznolikost se metra razvijala spontano; njegova je važnost oscilirala u pojedinim dijelovima kada se zamagljivala ili isticala važnost ritamskih impulsa ili se pak nepredvidivo uzburkavala zvučnost ritamske slobode koja je katkada bazirana na gregorijanskoj melodiji.

Kod romantičara snaga zvuka je skoro direktno proporcionalno odgovarala njenom volumenu, no različiti su načini tretmana zvuka uz pomoć dinamike i artikulacije rezultirali tendencijom obogaćivanja ljestvice zvukovnim vrijednostima. Nasuprot romantičarskom zvuku, Debussy je često koristio važan volumen i relativno reducirani intenzitet. Dinamički efekti koji rezultiraju promjenom zvukovne snage tona rijetko su korišteni, a sklonost *piano* i *pianissimo* dinamici otkriva či-

Primjer 4.: *Les collines d'Anacapri*





Primjer 5.: *La cathédrale engloutie*

njenica da se u većini njegovih djela oko 80 % zvuka zadržava u tim dinamičkim okvirima; može se smatrati da je Debussy dedinamizirao glazbu. Letimičan pogled na neku od njegovih partitura dovoljan je za uočavanje važnosti korištenih sredstava artikulacije. Za ostvarenje željenog izričaja, primjerice u djelu *Iberia*, moguće je primijetiti konstantno izmjenjivanje artikulacije arco i pizzicato u diviziranim gudačkim instrumentima, raznolik tremolo, sviranje *sul ponticello, sul tasto, glissando, pizzicato...*

Pri razmatranju zvukovnosti povezane s glazbenim djelom, potrebno je sagledati dva problema: jedan od njih je način u kojem skladatelj tretira zvučni materijal (opisan u tekstu prethodno), a drugi je onaj o izvoru zvuka. Upotreba tradicionalnih instrumenata na posve drugačiji način i s generalnom tendencijom redukcije orkestra temelji su koje je Debussy postavio o pitanju proizvodnje i nastanka tona. Često je primjenjivao sordinu kod upotrebe limenih puhačkih instrumenata, koristio harfu, gong, povjeravao važne dijelove pizzicato izvođenju te tretirao ljudski glas kao instrument. Diskretno je isticao individualnost grupe instrumenata izbjegavajući duplikiranje boja, često je uvodio diviziranje te je svaki instrument u skupini dobio tretman jednakve važnosti. Zalagao se za disperzivan zvuk gudačkih instrumenata umjesto monodimenzioniranog nastupa te za miješanje puhačkih s gudačkim instrumentima za potpunu intervenciju u simbolističkoj glazbi. Njegova cijekupna revolucija odnosila se, kako na orkestralnu, tako i na pijanističku tehniku koja je istražila sonorne mogućnosti do novih razina (v. pr. 5).

Pojam stereofonog širenja i organizacije zvuka u akustičkom prostoru Debussyju nije bio stran, a također je bio svjestan da će praktičiranjem alkemije zvukova, prije ili poslije, njegovi rezultati naići na stvarateljske i revolucionarne duhove budućih skladatelja. Prozračnost forme, politonalitetnost, dvostrukе harmonije, pedalni ton, različite ljestvične konstrukcije, artikulacija, različitosti registara, dedinamiza-

cija glazbe, zamaglijene ritamske konture su sve ono što Debussyja stavlja među pionire simbolističkog pokreta te se poput pjesnika i pisaca svog vremena, trudio osjetiti i upotrijebiti nove načine izražavanja. Materijal koji je Debussy znao pronaći za realizaciju svoje umjetnosti osnova je za stvaranje novog glazbenog jezika koji neiscrpljivo pokreće glazbu do današnjih dana.

Literatura (prijevod s francuskog jezika izradila je autorica):

- Ansermet, Ernest, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Neuchâtel: Editions de la Baconnière, 1961.
- Barraqué, Jean, Debussy: ou l'approche d'une organisation autogène de la composition, u: Weber, E. (ur.), *Debussy et l'évolution de la musique au xxie siècle*, Pariz: Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1965, 83-96.
- Chailley, Jacques, Apparences et réalités dans le langage musical de Debussy, u: Weber, E. (ur.), *Debussy et l'évolution de la musique au xxie siècle*, Pariz: Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1965, 47-82
- Danuser, Hermann, *Glazba 20. stoljeća*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2007.
- D'Almendra, Julia, Debussy et le mouvement modal dans la musique du XXe siècle, u: Weber, E. (ur.), *Debussy et l'évolution de la musique au xxie siècle*, Pariz: Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1965, 109-129.
- Gervais, Françoise, Debussy et la tonalité, u: Weber, E. (ur.), *Debussy et l'évolution de la musique au xxie siècle*, Pariz: Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1965, 97-107.
- Jarocinski, Stefan, *Debussy : impressionnisme et symbolisme*, Pariz: Éditions du Seuil, 1970.
- Lockspeiser, Edward, Quelques aspects de la psychologie de Debussy, u: Weber, E. (ur.), *Debussy et l'évolution de la musique au xxie siècle*, Pariz: Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1965, 141-150.
- Motte-Haber, Helga de la, *Psihologija glazbe*, Jastrebarsko: Naklada Slap, 1999.
- Roland-Manuel, Debussy, tradition permanente, u: Weber, E. (ur.), *Debussy et l'évolution de la musique au xxie siècle*, Pariz: Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1965, 27-30.
- Thompson, Oscar, *Debussy. Man and the Artist*, New York: Dover Publications, inc., 1967.

Upisnica u Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara

Ime i prezime: _____

Stručna spremá 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



HRBA

HRVATSKI BAROKNI ANSAMBL

Izvorni užitak

SEZONA 2012./2013.

ŠEST KONCERTATA U PRETPLATI U HRVATSKOM GLAZBENOM ZAVODU - 13. KONCERTNA SEZONA

Nedjelja, 28. 10. 2012.

Kammermusik

Gost: Monika Leskovar, violinčelo
W. A. Mozart, F. Schubert

Nedjelja, 16. 12. 2012.

Božićni koncert

Dirigent: Sada Britvić
Solisti: Martina Klančić, sopran; Krešimir Has,
orgulje; Petra Labazan i Zoltan Hornyanszky, oboje
F. Tunder, G. F. Händel, A. Vivaldi

Nedjelja, 20. 1. 2013.

Noble warriors

Umjetničko vodstvo: Laurence Cummings,
čembalo (Velika Britanija)
Solistica: Kora Pavelić, mezzosopran
J.-Ph. Rameau, G. F. Händel, H. Purcell

Nedjelja, 24. 2. 2013.

L'Amour tendre, L'Amour cruel

Umjetničko vodstvo: Pavao Mašić, čembalo
J.-Ph. Rameau, L.-N. Clérambault, F. Couperin,
F. Colin de Blamont

Nedjelja, 24. 3. 2013.

Cembalo cromatico

Umjetničko vodstvo: Christopher Stembridge,
čembalo (Velika Britanija/Italija)
A. Mayone, G. Frescobaldi, G. Cavazzoni,
G. Muffat, G. Valentini

Nedjelja, 28. 5. 2013.

La Tromba dolce

Umjetničko vodstvo: Enrico Onofri, violina (Italija)
Solisti: Enrico Onofri i Laura Vadjon, violine
A. Corelli, G. Mossi, F. Geminiani

Preplate možete nabaviti:

- na blagajni Hrvatskog glazbenog zavoda
Gundulićeva 6
tel 099/3195 429
14. 5. - 1. 7. 2012.
i 17. 9. - 28. 10. 2012.
radnim danom od 10 - 13 sati

- na blagajni Koncertne dvorane "V. Lisinski"
Trg S. Radića 4
tel. 6121 166 i 6121 167
14. 5. - 14. 7. 2012.
i 13. 9. - 28. 10. 2012.
radnim danom od 9 - 20 sati,
subotom: 9 - 14 sati

- preko interneta
od 14. 5. 2012.
posejtom stranicama
www.hrba.hr ili
www.ulaznice.hr

Cijena preplate je 400 kuna.
Dosadašnji pretplatnici,
umirovljenici, studenti,
učenici: 320 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 i *Theoria* omogućuju vam
autentični barokni užitak

SEZONA 2012./2013.

6 KONCERTATA

uz 20% popusta
na cijenu preplate!

www.hrba.hr

Davorka Radica
Ritamska komponenta u glazbi 20. stoljeća
Split: Umjetnička akademija, 2011.

Nikša Gligo

U glazbi 20. stoljeća metarsko-ritamska komponenta doživjela je drastične obrate s obzirom na glazbu tradicije, no ti su svakako ostali u sjeni onih promjena koje su se zbole na području artikulacije različitih tonskih sustava, odnosno pokušaja utvrđivanja novih sustava koji bi mogli služiti kao pravilo nakon rasapa tonalitetnoga sustava. Već su početni tragovi nagrizanja tog sustava u 19. stoljeću (kod Wagnera ili Brahmsa npr.) rezultirali stanovitim metarsko-ritamskim zahvatima koji su podjednako naznačivali odalečivanje od tradicije tonalitetnoga sustava (npr. u tzv. glazbenoj prozi). Posljedice su se drastično radikalizirale u 20. stoljeću, toliko drastično da se kakva općevažeća teorijska nor-

mativnost skladbenih postupaka više nije mogla uspostaviti ni na koji način. To je pred posebne probleme stavilo analitički pristup glazbenim djelima, a posve je razumljivo da se onda nisu mogle uspostavljati ni općevažeće didaktičko-pedagoške metode za obrazovni pristup toj glazbi i njezinim skladbenim tehnikama.

Posebno se to odnosi na odnos između metra i ritma, odnosno na problem organizacije trajanja u glazbi 20. stoljeća. Davorka Radica zato je bila prisiljena odabratи jedini mogući put, tj. osloniti se ponajprije na skladatelje i njihova paradigmatična djela, točnije: na one skladatelje koji su – ponajprije u svojoj vlastitoj, skladateljskoj teoriji, no

ne uvijek, jer nisu svi ni težili stvaranju takve teorije – nastojali racionalizirati vlastite postupke u kontroli trajanja, oslanajući se na vlastito poimanje glazbenoga vremena. Nije nikakvo čudo što se u samome središtu istraživanja nalazi ličnost Oliviera Messiaena, i kao skladatelja i kao teorijskoga racionalizatora svojih vlastitih skladbenih postupaka. Njemu se na stanovit način suprotstavljuju Stravinski i Webern, ne zbog njihovog manje značajnog udjela u profiliranju metarsko-ritamske komponente u njihovu opusu, nego zbog izbjegavanja pokušaja izravne teorijske racionalizacije. U tome trokutu posebno će mjesto zauzimati metarsko-ritamski zahvati i poimanja trajanja kod Karlheinza Stockhausen-a, Pierrea Bouleza, Luigia Nonoa, Arnolda Schönberga, Györgya Ligetia i Johna Cagea. A posebnu će pozornost autorica posvetiti teoriji vremena i organizaciji trajanja hrvatskoga skladatelja Rubena Radice.

Najveći znanstveni doprinos ovoga autoričina diskurza jest u njegovoj sintetskoj sveobuhvatnosti i preciznosti. Naime, Davorka Radica je vještim promišljanjem stručne i znanstvene literature uspjela u pravoj mjeri kombinirati dijelove skladateljskih teorija, ponajprije analitičke rasprave o određenim paradigmatičkim skladbama i vlastite analitičke nalaze. U svjetskoj literaturi koja se bavi ovim problemima ne postoji nijedan primjer ovakve sveobuhvatnosti u kojoj se, međutim, uspijeva očuvati i posebnost, individualnost svake pojedinačne skladateljske teorije i svake paradigmatične skladbe.

Iz takve usustavljenosti lako bi se dalo zaključiti da bi knjiga *Ritamska komponenta u glazbi 20. stoljeća* Davorke Radica također mogla biti čvrsti temelj didaktičko-pedagoškoga pristupa poučavanju iz metarsko-ritamskih odnosa, pogotovo zato što literatura takve vrste gotovo ni ne postoji, ne samo u nas nego ni u svijetu.



Posebno me veseli izdanje koje u nastavku predstavlja Emin Armano. Natalija Imbrišak je teoretičarka i orguljašica, članica Društva od početka njegova djelovanja, i moja nekadašnja učenica. Vjerujem da svi razumijete da nas učitelje najviše vesele uspjesi naših učenika. A i skladbi na nosaču zvuka, o kojemu je riječ, ima baš 14, namjerno, što se uklapa u koncepciju ovoga broja časopisa. (Ur.)

Natalija Imbrišak

Barokna razglednica / The Baroque Postcard

CD GV 0149, Aulos Varaždin, 2011.

Emin Armano

Orgulje u Hrvatskoj značajan su dio glazbene baštine hrvatskog naroda. Uz njihov zvuk mnoge su generacije primale kršćanski nauk, glazbeno se obrazovale, veselile se o blagdanima i osobnim slavlјjima ili pak tugovale.

Zvuk orgulja u hrvatskim katedralama uvek je bio posebno zapužen jer su upravo katedrale mjesta koja su gotovo u pravilu imale najveće instrumente koje su gradili ponajbolji graditelji.

U 20. stoljeću uobičajeno je postalo zvuk orgulja snimati na nosače zvuka (LP ploče a kasnije kompakt-ploče). Hrvatska u tom pogledu nije iznimka ma da se to kod nas činilo donekle rijede no što bi to bilo potrebno činiti. Razlog tome jesu uobičajena materijalna oskudica i poteškoće oko urednog održavanja katedralnih velikih orgulja. No čini se da je jedan od razloga malenog broja postojećih snimaka i pomajkanje promišljene kulturne politike, u ovom slučaju pomanjkanje želje za dokumentiranjem zvukopisom orgulja hrvatskih katedrala. Stoga je objavljanje CD-a Natalije Imbrišak s naslovom *Barokna razglednica* snimljenom na orguljama što ih je sagradio Wolfgang Julius Braun u varaždinskoj katedrali Uznesenja blažene Djevice Marije izuzetno vrijedan doprinos u tom segmentu glazbene kulture hrvatske Crkve.

Natalija Imbrišak je diplomantica Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu u klasi prof. Maria Penzara i postdiplomantica u klasi Jeana Ferrarda na Conservatoire Royal de Musique u Bruxellesu. Nakon školovanja posvetila se umjetničkom i pedagoškom radu. Mnogobrojni njeni đaci završivši Srednju glazbenu školu u Varaždinu izabrali su nastavak školovanja na Muzičkoj akademiji u Zagrebu ili izvan Hrvatske. U Šibenjskoj ljetnoj orguljaškoj školi prisutna je od njenih početaka prije 18 godina, najprije dvije godine kao polaznica, potom 3 godine kao asistentica akademika Andelka Klobučara a od 1999. godine kao stalni predavač seminara orguljske glazbe 19.-21. stoljeća te hrvatske glazbe za orgulje.

Pozorni slušatelj (čitatelj) će se zapitati, kako to da je Natalija Imbrišak dugih 18 godina vezana uz ljetne orguljske seminare u Šibeniku? Jednostavno zato jer grad Šibenik u užem središtu koje se može hodom obići za desetak minuta ima 4 povijesno značajna instrumenta, među njima i najstarije sačuvane orgulje u Hrvatskoj iz 1640. godine! Nadalje tu je i nekoliko spomeničkih i recentnih orgulja tako da u Šibeniku trenutno postoji 11 orgulja što je sigurno hrvatski raritet a ni u europskim mjerilima takova koncentracija nije uobičajena.

Uz pedagoški rad Natalija Imbrišak redovito nastupa kao koncertna orguljašica u Hrvatskoj i izvan nje a u župnoj crkvi sv. Nikole biskupa u Koprivnici obnaša dužnost orguljašice i zborovođe. Njeni nastupi u Njemačkoj, Austriji i Češkoj redovito izazivaju živ interes publike i stručne kritike. Već sami naslovi prikaza koncerata Natalije Imbrišak svjedoče o dojmu što ga njeno muziciranje ostavlja na slušateljstvo. "Čudesan koncert na visokom nivou" naslov je kritike Wilfrieda Groha za koncert održan u Balingenu dok Willy Beyer svoju kritiku koncerta održanog u Hechingenu naslovljuje "Natalija Imbrišak izvela upečatljiv orguljaški koncert".

Raznolikošću bogata djelatnost Natalije Imbrišak zabilježena je tijekom vremena i na nosačima zvuka. Treba spomenuti CD *Missa Croatica* Fortunata Pintarića s mješovitim zborom "Podravka" iz Koprivnice, CD *Slavim Te Gospode* sa mješovitim pjevačkim zborom crkve Sv. Nikole iz Koprivnice. Prilikom održavanja Međunarodnog organološkog kongresa Orgulje kao europska kulturna baština održanog 2000. godine izdan je CD u čijem je nastanku Natalija Imbrišak sudjelovala kao orguljašica snimivši praizvedbu djela Davora Bobića *Klanjat će se Tebi*



Gospodine svi narodi zemlje, ali je ujedno u toj ediciji sudjelovala i kao producent.

Posebnu draž orguljašima predstavljaju kolaudacijski koncerti na netom dovršenim novim ili restauriranim povijesnim orguljama. Natalija Imbrišak je sudjelovala na kolaudacijskim koncertima povodom dovršenja orgulja W. J. Brauna u varaždinskoj katedrali sa akademikom Andželkom Klobučarom i njemačkim orguljašem Christophom Bossertom te na kolaudaciji restauriranih orgulja tvrtke Gebrüder Rieger u crkvi franjevačkog samostana u Viroviticu.

Iz kritike Ariane Šndl za koncert što ga je Natalija Imbrišak održala na Varaždinskim baroknim večerima 26. rujna 2011. godine u varaždinskoj katedrali treba citirati sljedeći odlomak: "U izvedbi programa Natalija Imbrišak je demonstrirala ponajprije besprjekornu vještina duboko koncentrirana muziciranja, promišljene fraze i stilskog oblikovanja, kompaktnog izvođenja višestavačnih oblika bez suvišnih pauza koje bi razbile dojam cjeline, znalačkog registriranja, virtuozitet, vještina ornamentiranja (napose u Suiti L. N. Clérambaulta uz izvrstan *l'inégalité* način izvođenja), te sklonost umjerenim agogičkim slobodama zamjetljivu u finom agogičkom nijansiranju polaganih stavaka".

Samostalni orguljaški CD prvijenac Natalije Imbrišak ima posebnu vrijednost jer je orguljska glazba baroka snimljena u katedrali jednog od gradova s najlepšim baroknim urbanim središtem u Hrvatskoj. CD započinje poznatom Bachovom *Toccatom i fugom u d-molu* BWV 565 koju smo do sada imali prilike čuti u zaista mnogo verzija. I izvedba Natalije Imbrišak se odlikuje originalnošću, virtuoznošću i nadasve zanimljivom registracijom. Sweelinckove *Varijacije* pobudit će kod slušatelja interes za ovog skladatelja golemog opusa čija bi se djela trebala češće nalaziti na programima koncerata. Buxtehudeova *Passacaglia u d-molu* BuxWV 161 u svojoj jednostavnosti skriva majstorsko skladateljsko tkivo i upravo tako je i predstavljena na nosaču zvuka. Clérambaultova *1. suita* uz znalačku stilsku registraciju, nosi kvalitetu bogatog ornamentiranja i izvođenja tzv."l'inégalité" stila u francuskoj baroknoj glazbi. Dobro poznati Bachov koral *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 645 sofisticiranim solo-Cornetom poručuje "Probudite se, zove nas glas" – poruku sasvim primjerenu vremenu u kojem živimo. Adventski koral J. S. Bacha *Sada dolazi Spasitelj* nosi kvalitetu dobrog balansa ekspresivne solodionice i decentnih pratećih dionica. Završna skladba na CD-u, Bachova *Fantazija u G-duru* BWV 572 s referencama na utjecaj francuske glazbe na Bacha maestoznom izvedbom zaključuje ovu "Baroknu razglednicu".

Posebnu zanimljivost čini oprema CD-a Natalije Imbrišak. Naime, tekstove u knjižici priloženoj CD-u napisala je umjetnica sama. U njojma obrazlaže izbor skladatelja i skladbi. U dobro osmišljenoj konцепciji ništa nije prepusteno slučaju, pa čak ni konačan zbir brojeva snimljenih skladbi i stavaka na nosaču zvuka – **14**. Znalačkom slušatelju taj izuzetno važan broj u Bachovoj simbolici brojeva simbolizira njegov potpis (zbroj brojeva vrijednosti sadržanih u njegovu prezimenu: B + A + C + H = 2 + 1 + 3 + 8 = 14). Tekstovi sa informacijama o skladbama otisnuti su na hrvatskom i engleskom jeziku i dodatno obogaćuju slušanje upućujući slušatelja da obrati pozornost na one osobne skladateljske odrednice Sweelincka, Buxtehudea i Clérambaulta koje će u svom golemom opusu sintetizirati glazbenik Johann Sebastian Bach čijem je geniju Natalija Imbrišak posvetila ovaj nosač zvuka.

U popratnoj knjižici otisнутa dispozicija orgulja W. J. Brauna dovršenih 1998. godine u Varaždinskoj katedrali dodatno će slušatelju upotpuniti užitak slušanja a zainteresiranom orguljašu pružiti nužnu stručnu informaciju o instrumentu na kojem je ostvaren ovaj zvukopis.

Barokna razglednica Natalije Imbrišak u nakladi izdavača Aulos iz Varaždina zacijelo postaje prepoznatljiv glazbeni suvenir koji će ljepotu i kulturu grada Varaždina dostoјno potvrditi i izvan naše domovine. Za poželjeti je i da Koprivnica dobije jednu glazbenu razglednicu snimljenu na orguljama Adama Žuvića u župnoj crkvi Sv. Nikole biskupa.

Škola teorije glazbe

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

Škola ima **3 stupnja: početni, napredni i završni**, svaki predviđen kroz 12 dvosatnih termina tijekom dvaju razdoblja godine, veljača – lipanj, rujan – siječanj.

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 ovisno o svojemu predznanju, i u dogovoru s predavačem. **Umijeće sviranja** kojega glazbala nije uvjet za upis, ali je poželjno.

Cijena svakoga pojedinoga stupnja, 12 predavanja po 1.30h (2 × 45 min.) iznosi **1.200 kuna**

I. stupanj – Početni: **Glazbene osnove:** čitanje i pisanje nota, metrika i ritmika, intervali, ljestvice, akordi (trotvuci, dominantni četverozvuk), osnove glazbenoga oblikovanja.

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

II. stupanj – Napredni: **Osnove harmonije i homofonoga sloga:** dijatonika, kromatika i enharmonijske pojave, na razini tro-

i četverozvuka. Tumačenja se temelje na analizi uspješnika iz 18, 19, 20. i 21. stoljeća.

III. stupanj – Završni: **Polifoni slog i osnove kontrapunkta:** vokalni kontrapunkt (kontrapunkt Palestrinina stila), instrumentalni kontrapunkt (kontrapunkt Bachova stila), kontrapunkt u glazbenoj klasiči i romantici, dvanaestonska tehniku skladanja, kontrapunkt u popularnoj glazbi. Tumačenja se temelje na analizi polifonih glazbenih djela prvenstveno iz 17. i 18. a zatim i bližih stoljeća.

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

Nastava se održava jednom tjedno, u Zagrebu. Adresa održavanja nastave objavit će se naknadno, jer ovisi o broju upisanih. Novi nastavni ciklus počinje između 17. i 22. rujna 2012., srijedom, petkom i subotom, prema dogovoru.

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



VOKALNA AKADEMIJA

ŠKOLA ZA ZBOROVOĐE
Prva u Hrvatskoj!

Detaljne obavijesti možete pronaći
na našoj webstranici

www.vokalna-akademija.com

Alida Jakopanec
Dvoglasni primjeri za solfeggio
Zagreb: HDGT, 2012.

Tihomir Petrović

Nakon što je Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara u svojoj biblioteci godine 2009. objavilo naslov *Zbirka primjera za solfeggio u srednjoj glazbenoj školi*, Alida Jakopanec je sa stavila novu zbirku naslova *Dvoglasni primjeri za solfeggio*. Riječ je o zbirci primjera dvostrukе namjene. Mogu poslužiti kao dvoglasni diktati u nastavi *Solfeggia* kroz sve četiri godine srednjoškolskoga obrazovanja, a mogu se rabiti i kao vježbe za dvoglasno pjevanje, budući da su primjenjena raspona dionica.

U primjerima se vrlo postupno povećava ritamska gustoća jedne dionice u odnosu na drugu, što je razvidno iz naslova poglavlja. Time se podsjeća na kontrapunktne vrste, kojima se u okviru školskih programa usvaja znanje o polifoniji.

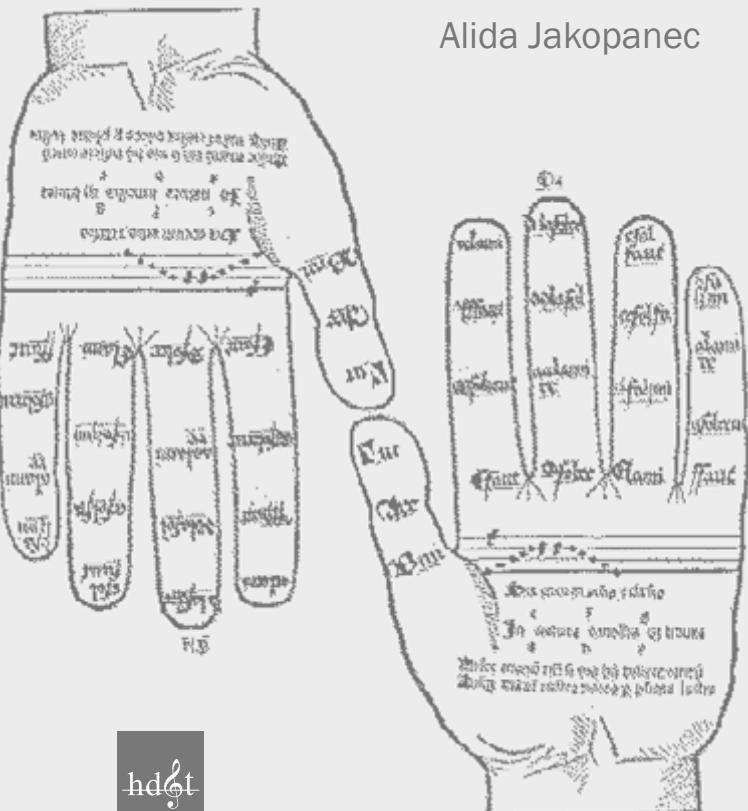
Valja istaknuti da primjeri Alide Jakopanec nisu skladani u Palestrinu stilu, i ne podliježu ni tehničkoj ni estetskoj prosudbi prema načelima vokalnoga kontrapunkta ili kontrapunkta Palestrinina stila, niti je to bila autoričina namjera. Ipak, vješt će ih nastavnik iskoristiti i u nastavi kontrapunkta, ističući razlike između tih primjera i onih kojima se demonstrira uzorni Palestrinin stil. Ne na štetu jednih ili drugih primjera, neophodnih u glazbenom obrazovanju, nego na korist učenicima i razvoju njihove recepcije glazbenih pojava i zakonitosti.

Primjeri su kratka i formalno zaokružena djela, skladana u duhu tonalitetne glazbe europskoga kulturnog kruga. Lijepoga su melodijskoga razvoja i skladnoga odnosa dionica, pri čemu je u njima zastupljeno sve što je potrebno da budu sukladni predagoškim načelima i programu srednje glazbene škole. Tu su, kao prvo, uvodne vježbe u recepciju nastupa jedne uz drugu dionicu, i zatim sve redom, prema težemu, do primjera skladanih tehnikom imitacije. Brojem nadmašuju potrebe dvoglasnoga diktata, koji se propisuje u programu predmeta *Solfeggio* u srednjoj glazbenoj školi, što će nastavnicima omogućiti da odaberu samo one, koje smatraju prikladni(ji)ma u okolnostima svoje nastave.

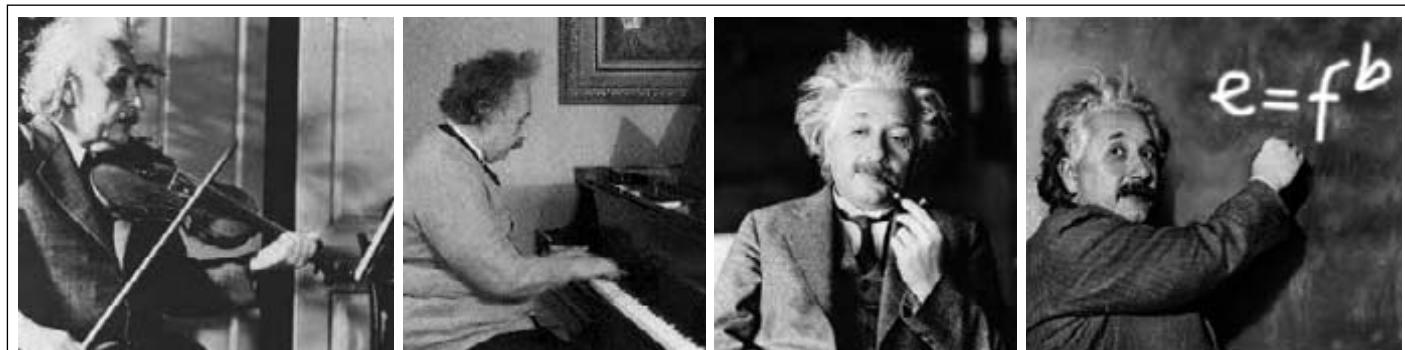
Kao učitelj *Solfeggia* posebno zahvaljujem Alidi Jakopanec na dragocjenom priručniku, uz koji će moj rad u nastavi postati mnogo lakši, čime se povećava i moja učiteljska djelotvornost. A kao

Dvoglasni primjeri za solfeggio

Alida Jakopanec



predsjednik Društva zahvaljujem joj na ustrajnom i nesebičnom radu i velikom doprinosu na području priručnika za nastavu u glazbenoj školi.



Tihomir Petrović
Maja, Juraj i zlatna ribica
Zagreb: HDGT, 2012.

Tihomir Petrović

U knjizi *Maja, Juraj i zlatna ribica* sjedinjuju se priča, pjevanje, odgoj i glazbeno obrazovanje. Ciljao sam “efekt prvog dojma”. Dopadne li se djeci nastava *Solfeggia* na prvi pogled, tako će većinom i ostati tijekom školovanja. Uz ovu knjigu i motiviranoga učitelja šanse da se to dogodi velike su.

U knjizi je priča o dvoje djece, bratu i sestri, koji otkrivaju glazbene pojave pokušavajući ih interpretirati kroz svoju vizuru i iskustvo. Priča je nastala na temelju istinitih događaja. Svi su likovi u njoj stvarni – naravno, izuzevši zlatnu ribicu, pa su i svi pokušaji interpretacije primjereni djeci i njihovu načinu razmišljanja. Stoga ih i djeca uzimaju ozbiljno. Tu će priču djeca rado čitati sama, što, dalekosežno, pridonosi i željenu stvaranju navike samostalnoga čitanja. Sastavni su dio priče popijevke, skladane tako da uvode glazbene pojave od složenijega prema težemu, na svim razinama. Zato se – ako im se pristupa kao obrazovnoj literaturi – moraju uzimati na vedenim redom!

Popijevke su skladane i s namjerom da se svide, da zabave, da potaknu na razmišljanje, da djeci, tj. učenicima „uđu pod kožu”, da oblikuju odrastanje kroz glazbu i da se nikad ne zaborave. Riječi popijevaka uklapaju se u koncepciju tradicionalnoga odgoja, poučne su i zabavne, a dodiruju mnoga područja života – od pozdravljanja i poticanja na ispijanje lončića mljeka prije spavanja do ekologije i nagovora okoline na prestanak pušenja. **Moraju se izvoditi uz napisanu harmonijsku pratnju.** Inače gotovo u potpunosti gube glazbeno poučnu ulogu, značaj i ljepotu, skrivenu u harmonijskim progresijama, koje će se jednom lako prepoznati kao učestale progresije glazbe našega kulturnog kruga, i klasične i popularne. Taj će raskošni harmonijski slog pridonijeti senzibilizaciji učenika na harmonijske pojave, a možda i uočavanju rijetkih učenika kojima glazba prvenstveno i jest harmonija, a tek onda melodija i ritam. Stoga su u knjizi objavljene i note te pratnje. Harmonijsko će pak iskustvo, stečeno kroz citirane harmonijske progresije tih popijevaka, u kojima će djeca uživati tijekom nekoliko godina svojega glazbenog obrazovanja, njihov glazbeni ukus usmjeriti prema uzornim umjetničkim glazbenim postignućima. Akademski je slog pratnje dobra priprema za sve popijevke glazbenih velikana, koje će učenicima tijekom obrazovanja sigurno biti ponudene.

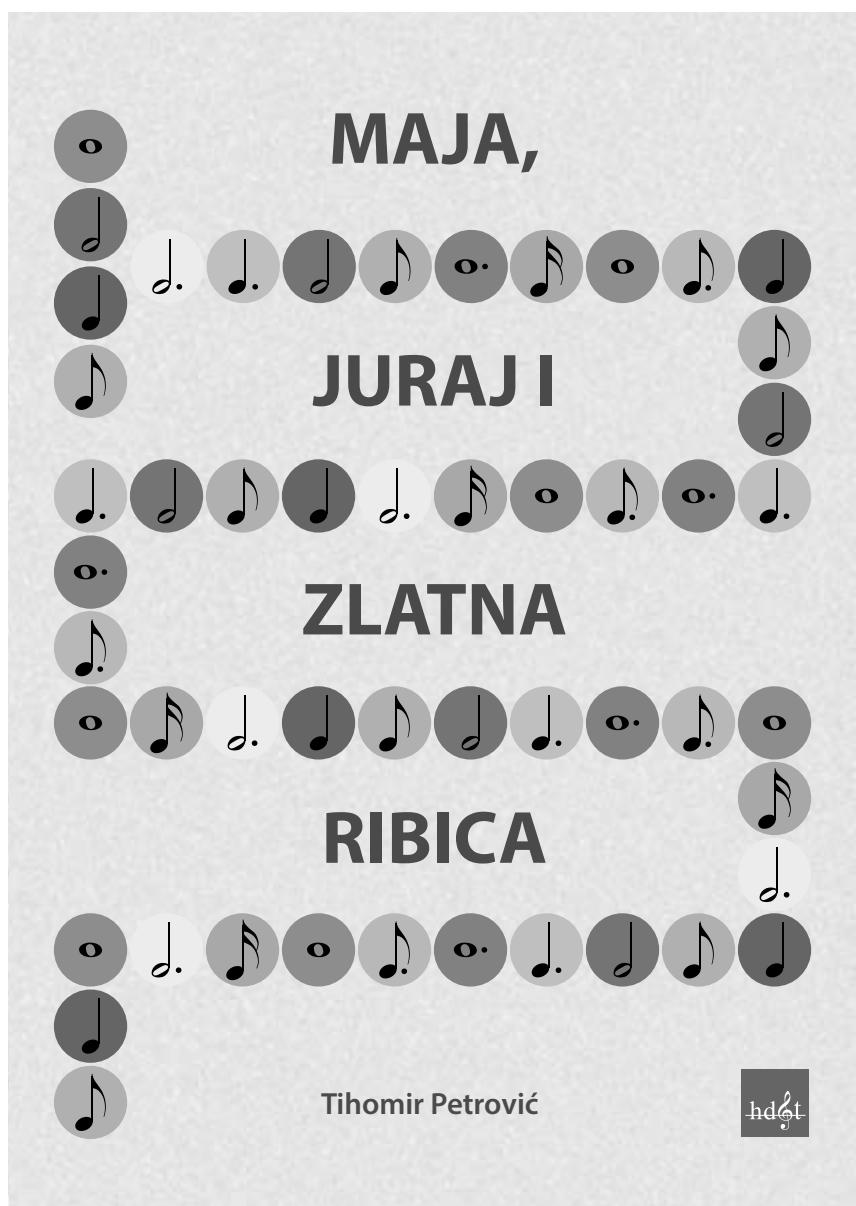
Knjiga je, dakle, zabavna poučno-odgojna priča s igrama i pjevanjem. Budući da nisam imao uzora u njezinu sastavljanju, sve sam napisano provjeravao kroz praksu tijekom gotovo dva desetljeća. Spoznaja da je pristup koji knjiga nudi dobar i funkcionalan, potaknuo me da sve što znam i mogu podijelim sa svima koje to zanima.

Osnovna je namjena knjige da potiče ljubav prema glazbi i aktivnu muziciranju svake vrste, kao i

prema znanju o glazbi. Zatim i da pouči djecu o tonskome i notnom sustavu. I to sve lijepom i veselom glazbom, dosjetljivim pričama, epi-zodama iz života dvoje djece i kroz igre, koje uključuju najmanje dva igrača i pridonose socijalizaciji.

Glazbena su djela, koja se kroz knjigu nižu, primjerena djeci u tonskome smislu. Svaku naučenu popijevku djeca, koja se aktivno postave i prema tekstu te budu kroza nj vođena, razumjet će i u zapisanome obliku. Tako popijevke premošćuju prostor od veselog pjevanja do apstrakcije notnoga pisma i mnogih glazbenicima potrebnih stručnih pojmovima. Vježbi naučenoga gradiva namijenjene su igre utemeljene na „Čovječe, ne ljuti se”, a sadržaj priče i tekstovi popijevaka svakako su u domeni poticanja na pozitivno ponašanje.

Popijevke, priča i opisana koncepcija poučavanja već mi dva deset-



Tihomir Petrović

ljeća služi i za poučavanje *Solfeggia*. Učiteljima, koji se odluče krenuti sličnim putem, nudim i mnogo metodičkih uputa, ali prije svega ovu: Za svo potrebo znanje o glazbi bit će vremena da ga se stekne. **U početku je svega učenja poticanje ljubavi za predmet i isticanje veselja u aktivnu bavljenju njime!**

Na vanjskim su koricama knjige štampane su didaktičke igre, kojima se bitno pridonosi usvajanju gradiva. Evo pravila za igre:

Igra s nepunktiranim notnim vrijednostima

Igrači izabiru jednu od ponuđenih vrijednosti u četirima krugovim lijevo na vrhu ploče. S te će vrijednosti započeti igru. Pomicanje figure određuje se ovisno o noti na kojoj je figura stoji. U igri sudjeluje **5 različitih notnih vrijednosti**, koje valja umanjiti ili uvećati, kako je određeno brojem na kocki.

Kad kocka pokazuje 1 ili 2:

- Zacrnjene note uvećaj dvostruko, a prazne umanjji dvostruko.

Kad kocka pokazuje 3 ili 4:

- Zacrnjene note uvećaj četverostruko, a prazne umanjji četverostruko.

Kad kocka pokazuje 5 ili 6:

- Zacrnjene note sa zastavicama (šesnaestinku i osminku) uvećaj osmerostruko, a zacrnjenu notu bez zastavice (četrvrtinku) umanjji dvostruko. Praznu notu s vraticom (polovinku) umanjji četverostruko, a praznu notu bez vratica (cijelu notu) umanjji osmerostruko.

Figura koja stiže na mjesto na kojem suigračeva figura već stoji, vraća suigračevu figuru na svoje početno mjesto pri tom bacanju.

Pobjeđuje igrač čija figura prva izade s ploče, tj. kad se vrijednost na koju bi ju trebalo postaviti ne nalazi ispred nje na ploči.

Igra s nepunktiranim stankama

Kad kocka pokazuje 1 ili 2:

- Četvraste stanke (cijelu stanku i polovinsku) umanjji dvostruko, a one druge (četrvrtinsku, osminku, šesnaestinsku) uvećaj dvostruko.

Kad kocka pokazuje 3 ili 4:

- Četvraste stanke (cijelu stanku i polovinsku) umanjji četverostruko, a one druge (četrvrtinsku, osminku, šesnaestinsku) uvećaj četverostruko.

Kad kocka pokazuje 5 ili 6:

- Stanke sa zastavicama (šesnaestinsku i osminku) uvećaj osmerostruko. Četrvrtinsku stanku umanjji četverostruko. Četvraste stanke (cijelu stanku i polovinsku) umanjji osmerostruko.

Igra sa svim notnim vrijednostima

Igrači izabiru jednu od ponuđenih vrijednosti u četirima krugovim lijevo na vrhu ploče. S te će vrijednosti započeti igru. Pomicanje figure određuje se ovisno o noti na kojoj je figura postavljena, odnosno na koju će tijekom igre stići. U igri sudjeluje **9 različitih notnih vrijednosti**, koje valja umanjiti ili uvećati, kako je određeno brojem na kocki.

Kad kocka pokazuje 1 ili 2:

- Zacrnjene note (šesnaestinku, osminku, osminku s točkom, četrvrtinku, četrvrtinku s točkom) uvećaj dvostruko.

- Prazne note (polovinku, polovinku s točkom, cijelu notu s točkom, cije-

lu notu i cijelu notu s točkom) umanjji dvostruko.

Kad kocka pokazuje 3 ili 4:

- Nepunktirane note s vratovima (šesnaestinku, osminku, četrvrtinku i polovinku) uvećaj trostruko.

- Cijelu notu umanjji četverostruko.

- Punktirane note (osminku s točkom, četrvrtinku s točkom, polovinku s točkom i cijelu notu s točkom) umanjji trostruko.

Kad kocka pokazuje 5:

- Zacrnjene note (šesnaestinku, osminku, osminku s točkom, četrvrtinku i četrvrtinku s točkom) uvećaj četverostruko.

- Prazne note (polovinku, polovinku s točkom, cijelu notu i cijelu notu s točkom) umanjji četverostruko.

Kad kocka pokazuje 6:

- Šesnaestinku, osminku i četrvrtinku, uvećaj šeterostruko.

- Četrvrtinku s točkom, polovinku s točkom i cijelu notu s točkom umanjji šeterostruko.

- Osminku s točkom umanjji trostruko.

- Polovinku i cijelu notu umanjji četverostruko.

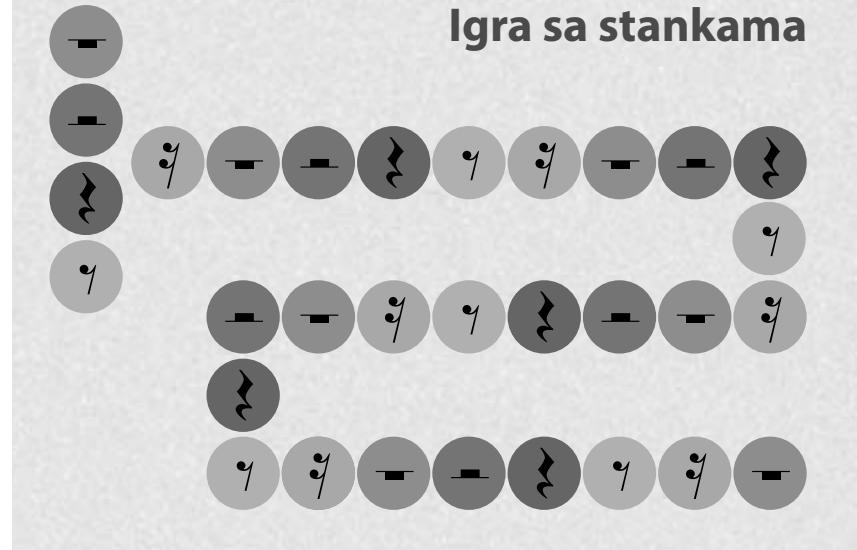
Figura koja stiže na mjesto na kojem suigračeva figura već stoji, vraća suigračevu figuru na svoje početno mjesto pri tom bacanju.

Pobjeđuje igrač čija figura prva izade s ploče, tj. kad se ton na koji bi ju trebalo postaviti ne nalazi ispred nje na ploči. Igra je prikladna za dva igrača, no može ih se uključiti i više.

Igra s notnim vrijednostima



Igra sa stankama



Martina Belković

Kajdanka-vježbanka za solfeggio, Zagreb: HDGT, 2012.

Tihomir Petrović

Kajdanka-vježbanka za solfeggio zbirka je zadataka čije rješavanje pridonosi lakšem i potpunijem svladavanju gradiva predmeta. Martina Belković je vrlo sustavno priredila mnoštvo različitih zadataka, od prepoznavanja naziva nota i njihova pisanja te prepoznavanja i pisanja svih intervala, ljestvica i akorda, do tabelarnog prikaza mnogostranosti kvintakorda te pisanja dominantnog septakorda i njegovih obrata vezanih za određeni tonalitet ili početni ton.

U zadacima je, dakle, opsegnutu **cjelokupno gradivo osnovne glazbene škole**. Uporaba te knjižice omoguće stalnu vježbu na satovima, a bitno skraćuje i vrijeme zadavanja zadaća toga tipa, koje baš stoga učitelji katkada izbjegavaju, na štetu znanja učenika.

I ovdje rado ponavljam već prethodno napisano uz knjigu Alide Jakopanec *Dvoglasni primjeri za solfeggio*: Kao učitelj *Solfeggia* posebno zahvaljujem Martini Belković na zaista dragocjenom priručniku, *Kajdanka-vježbanka za solfeggio*, uz koji će moj rad u nastavi postati mnogo lakši, čime se povećava i moja učiteljska djelotvornost. A kao predsjednik Društva zahvaljujem joj na ustrajnom i nesebičnom radu i velikom doprinosu na području priručnika za nastavu u glazbenoj školi.

Pijanistička umjetnička radionica

Tihomir Petrović

U šk. god. 2011/2012. počela je s radom *Pijanistička umjetnička radionica*, u čijem je okviru organizirano individualno poučavanje klavira za polaznike svih uzrasta te polaganje ispita po programu klasične glazbene škole, pripreme i usavršavanje za razna natjecanja, uključujući i međunarodna. Poučavanje se prilagođava individualnosti svakoga polaznika. Obuhvaća vještina izvođenja glazbe na klaviru, upoznavanje skladatelja svih stilova i razdoblja, razvoj svih kategorija sluha i drugih glazbeničkih vještina, upućivanje na pravilne načine vježbanja, razumijevanje glazbe te stjecanje svih potrebnih tehničkih vještina i psihofizičke spremnosti za javno nastupanje.

Voditeljice radionica su prof. mr. Slađana Bulkić i prof. mr. Maria Mikulić Štimac, visokokvalificirani stručnjaci sa dugogodišnjim pedagoškim iskustvom stečenim radom na institucijama svih razina, a također i sa aktivnom umjetničkom djelatnošću.

Već u prvoj su godini djelovanja Radionice polaznici osvojili 5 nagrada na Europskom glazbenom natjecanju "Citta di Moncalieri 2011" (Italija), a zatim i dvije prve nagrade na Natjecanju klavirskih dva u Vrnjačkoj banji 2012 (RS). U toku godine održano je pet koncerata polaznika, a svi koji su pripremali ispite pokazali su odlične rezultate i uspješno te ispite i položili. Polaznicima je ponuđena i nastava *Solfeggia*. Izazov rada s takvim polaznicima – riječ je mahom o odličnoj djeci sa vrlo širokim spektrom afiniteta i s mnogo izvanškolskih aktivnosti – bio je dovoljno velik pa sam s veseljem preuzeo tu nastavu. Desete učenika razvrstanih u četiri razreda osnovne glazbene škole

uspješno sam pripremio za provjeru znanja, bez obzira na više nego upola manji broj nastavnih sati. Nagrada za taj trud bila je i potvrda osnovna načela kojime pristupam poučavanju: **Kad je Solfeggio radost i uspješnost je bitno veća**. Konačno, lica polaznika na fotografiji govore dovoljno o tome. Radionice se održavaju u Zagrebu, Veslačka 17. Osoba za kontakt je Maria Mikulić Štimac, 095 537 85 41.



METROPOLITAN U LISINSKOM

Sezona 2012./2013.

13. listopada 2012. 19 sati

Gaetano Donizetti

LJUBAVNI NAPITAK

27. listopada 2012. 19 sati

Giuseppe Verdi

OTELLO

10. studenoga 2012. 19 sati

Thomas Adès

OLUJA

1. prosinca 2012. 19 sati

Wolfgang Amadeus Mozart

TITUS

15. prosinca 2012. 19 sati

Giuseppe Verdi

AIDA

5. siječnja 2013. 18 sati

Hector Berlioz

TROJANCI

19. siječnja 2013. 19 sati

Gaetano Donizetti

MARIA STUARDA

2. veljače 2013. 19 sati

Giuseppe Verdi

KRABULJNI PLES

16. veljače 2013. 19 sati

Giuseppe Verdi

RIGOLETTO

9. ožujka 2013. 18 sati

Richard Wagner

PARSIFAL

16. ožujka 2013. 18 sati

Riccardo Zandonai

FRANCESCA

DA RIMINI

27. travnja 2013. 18 sati

Georg Friedrich Händel

JULIJE CEZAR

20. 10. 2012.

**BELGIJSKI
NACIONALNI
ORKESTAR**

Andrej Borejko DIRIGENT
Sergej Hačaturjan VIOLINA

3. 11. 2012.

**NIGEL KENNEDY
VOLINA**

24. 11. 2012.

**OD LJUBAVI I ZLOBE
DO MARŠALA**

HRVATSKE OPERE

Muzička akademija

Sveučilišta u Zagrebu

LISINSKI SUBOTOM

UVJEK
LISINSKI

NEPROCJENJIV DOŽIVLJAJ!

12/13

8. 12. 2012.

**MATTHIAS GOERNE
SOLISTI DREZDENSKE
KAPELE**

Helmut Branny DIRIGENT
Matthias Goerne BARITON
Céline Moinet OBOA

22. 12. 2012.

2CELLOS

Stjepan Hauser VIOLONČELO
Luka Šulić VIOLONČELO

Zagrebački solisti

26. 1. 2013.

BEČKI DJEČACI

23. 2. 2013.

**IVO POGORELIĆ
KLAVIR**

2. 3. 2013.

**SIMFONIJSKI ORKESTAR
IZ BARCELONE**

**NACIONALNI ORKESTAR
KATALONIJE**

Pablo González DIRIGENT
José Manuel Cañizares GITARA

23. 3. 2013.

**ORKESTAR MLADIH
GUSTAV MAHLER**

Herbert Blomstedt DIRIGENT
Leif Ove Andsnes KLAVIR

6. 4. 2013.

**ACCADEMIA
NAZIONALE
DI SANTA CECILIA**

Antonio Pappano DIRIGENT

13. 4. 2013.

IGOR STRAVINSKI

Muzička akademija
Sveučilišta u Zagrebu

20. 4. 2013.

RENATA POKUPIĆ

MEZZOSOPRAN
Accademia Bizantina
Ottavio Dantone DIRIGENT