

THEORIA

Godina XV, broj 15, rujan 2013. ISSN 1331-9892

Treće, promijenjeno i dopunjeno izdanje

Martina Belković

KAJDANKA-VJEŽBANKA

za solfeggio za osnovnu glazbenu školu

Martina Belković

KAJDANKA-VJEŽBANKA

za solfeggio za srednju glazbenu školu



Molba ravnateljima škola:

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

Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara • HDGT • Gundulićeva 4 • HR-10000 ZAGREB • www.hdgt.hr • MB 1353721 • OIB 44481653673 • IBAN:
HR2723600001101500068 • hdgt@hdgt.hr • Uredništvo: Sanja Kiš Žuvela, Nikša Gligo, Tihomir Petrović • Lektorica: Daria Lazić • Grafički
urednik: Slavko Križnjak • Naklada ovog broja: 2000 primjeraka • Izlazi jednom godišnje, u mjesecu rujnu • Cijena: 20.00 kn • ISSN 1331-9892

Sadržaj

Dani teorije glazbe Tihomir Petrović	3
Ponuda predavanja uz Dane teorije glazbe Tihomir Petrović	5
9. dani teorije glazbe Tihomir Petrović	7
Muzički intervali u arhitekturi kasnogotičke kapele sv. Ivana u Ivaniću Miljanskom Ivan Srša	9
Glazbeni pedagog već od vrtića? Antonija Poljuha	21
O autorima priloga	22
Školski kviz iz <i>solfeggia So-Fa-Labin</i> kao primjer dobre prakse. Prijedlozi i mogućnosti realizacije Nikola Lovrinić	23
Sniženi sedmi Tihomir Petrović	29
Senad Kazić: <i>Solfeggio: historija i praksa</i> Priredila, prevela i uredila: Sanja Kiš Žuvela	32
Ivan Matetić Ronjgov, utemeljitelj (tzv.) istarske ljestvice Darko Đekić	35
The Beatles 1963. – 2013. Tihomir Petrović	39
Moj prijatelj Tihomir Petrović	44
Umjetnička škola u Velikoj Gorici slavi četrdeset godina djelovanja glazbenih odjela Sanja Kiš Žuvela	45
Glazbenim naukom do uspješnosti, 2. dio Tihomir Petrović	46

Uvodnik

Najljepše zahvaljujem autorima objavljenih tekstova. Okolnosti djelovanja i poslovanja Društva takve su da im je ova javna zahvala i desetak autorskih primjeraka časopisa jedina nagrada, kao i svima čije smo članke do sada objavili.

Izražavam i veliku zahvalnost svima koji su svojim trudom pridonijeli tome da se časopis ne samo održi nego da postane i bolji no prije. Promjene su nužne i dobrodošle. Uredništvo se časopisa povećalo i ovaj su broj ostvarili Nikša Gligo (urednik za stručno nazivlje i savjetnik), Sanja Kiš Žuvela (urednica za stručno nazivlje i stručna urednica tekstova), Tihomir Petrović (tehnički urednik i organizator), Daria Lazić (lektorica), Slavko Križnjak (grafički urednik i realizator elektroničke pripreme za tisak), Krešimir Cindrić (notografija i tehnička elektronička pomoć), Martina Belković i Alida Jakopanec (korektorice). Mnogi od navedenih i prije su sudjelovali u stvaranju časopisa.

Dosadašnjim smo radom i trudom zaslužili poštovanje europskih kolega glazbenih teoretičara, što za posljedicu ima i gostovanje prof. dr. Gesine Schröder na 9. danima teorije glazbe (v. str. 9!). Prof. dr. Gesine Schröder nastavnica je teorijskih glazbenih predmeta na Sveučilištu za glazbu i prikazivačke umjetnosti (Universität für Musik und darstellende Kunst) u Beču te predsjednica Društva za teoriju glazbe (Gesellschaft für Musiktheorie) zemalja njemačkoga govornog područja (Austrija, Njemačka, Švicarska). Sličnu podršku izrazio nam je i prof. dr. Harald Krebs, predsjednik američkoga Društva za teoriju glazbe (Society for Music Theory), najavljujući i poziv na svjetsku konferenciju teoretičara glazbe na istočnoj obali Amerike 2017. godine.

Opet izražavam molbu svim čitateljima: Podržite nas i vi! Učlanjenjem u Društvo i uplatom članarine, sponzoriranjem naših aktivnosti i pronalaženjem sponzora, pošiljanjem tekstova za objavljivanje, predlaganjem aktivnosti, organiziranjem predavanja kojima se sve sredine upoznaju s djelovanjem Društva...

Srdačno, Tihomir Petrović, prof. mentor
predsjednik Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara
Zagreb, 16. kolovoza 2013.

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

Upisnica u Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara

Ime i prezime: _____

Stručna sprema 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, IBAN: HR2723600001101500068, a potvrdu o uplati pošaljite poštom na adresu:

HDGT, Gundulićeva 4, 10000 ZAGREB

Dani teorije glazbe

Tihomir Petrović

Godine 1997. osnovao sam Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara. 1999. pokrenut je časopis *Theoria*, 2000. biblioteka Društva, a godine 2005. pokrenuo sam manifestaciju **Dani teorije glazbe**. Ideja je bila približiti se zainteresiranima najviše moguće, dolaskom na prag svima onima koji izraze i najmanju želju za bilo kojom formom djelovanja Društva i pokazati im teoriju glazbe u najboljem svjetlu. A zatim sve one koji snažnije osvijeste i osjete potrebu za takvim sadržajima okupiti, i u prenesenom smislu – kroz Društvo, i doslovno, sabrati ih na jednome mjestu, dati im priliku da se međusobno upoznaju i razmijene mišljenja, iskustva i spoznaje te ih osnažiti stručnim predavanjima i radionicama, uključujući i najnoviju literaturu s područja poučavanja glazbe, uz vrhunac Dana teorije glazbe – skup u Zagrebu.

Dani teorije glazbe oglašavaju se u časopisu *Theoria*, kroz medijske i elektroničke poruke. Godinama se svim školama šalju pozivi i ponude predavanja koja sam u okviru Dana teorije glazbe spreman održati na poziv, a tako će biti i dalje. U ponudi je pedesetak različitih predavanja, stručnih seminara, radionica i igraonica, za sve uzraste i vrste slušatelja. Manifestacija je smještena na početak školske godine i održava se koncentrirano tijekom rujna, listopada i studenoga, a pozivi za održavanjem predavanja stižu i u ostale mjesece pa zapravo Dani teorije glazbe gotovo da traju cijelu školsku godinu. Od 2005. do danas održao sam stotine predavanja i prešao desetine tisuća kilometara. Dragocjeno iskustvo stečeno tim predavanjima pomaže mi da napredujem u svemu što radim. Poseban su dio toga iskustva komentari učenika, koji mi pomažu da učenicima pomognem nadvladati gotovo im prirodan animozitet prema teoriji glazbe. Nadam se da će komentari koji slijede u nastavku teksta pomoći i drugima u tom nastojanju.

Najčešće je predavanje, koje na repertoaru neprekidno držim još od 2005., ono naslova **Što je teorija glazbe i čemu služi?**. Krene vrlo školski, dosadno, od ljestvica, kvintnoga kruga i akorda, Bachova *Preludija u C-duru* BWV 846, “akademski uštogljeno”, a završi sa skladbom *Don't Know Why* u izvedbi Norah Jones. Mnogi su učenici, zapravo, primorani doći na predavanje jer to zahtijevaju njihovi nastavnici. Stoga nije čudo da mnogi među njima prvo zijevaju od dosade (već na sâm spomen teorije glazbe gotovo da se svi užasnu i jednostavno odbijaju slušati, što naročito dobro opisuje zadnji učenički komentar u nastavku teksta), zatim od čuđenja (to je trenutak u kojem shvate: “ovo postaje zanimljivo, ne mogu vjerovati”), a na kraju od uzbuđenja i ušhita (“konkretno, nešto konkretno”). Izgovorio sam to predavanje stotine puta, a komentari slušatelja uvijek bi me ohrabрили za novi nastup. Evo kako su to predavanje doživjeli učenici razreda **Osnovne glazbene škole “Krstodak” u Drnišu**, 28. rujna 2012., koji su trebali predavanje i ocijeniti ocjenom od 1 do 5. Ovdje su svi pristigli mi komentari i ocjene, bez selekcije, a imena su izostavljena. Učenici 4. razreda napisali su ovo:

– “Bilo je zabavno i dobro. Svidio mi se Vaš humor i hvala na poučno zabavnom predavanju i da znate, veselim se idućem predavanju. Ocjena: 10!

– Predavanje o teoriji bilo je odlično i jako zanimljivo. Sa zadovoljstvom bih još jednom ponovila ovo predavanje. Sve mi se svidjelo i predavanje bih ocijenila ocjenom pet.

– Meni je predavanje bilo zanimljivo. Malo mi je bilo dosadno pričanje o knjigama i skladbama. Sve ostalo mi je bilo super, a profesor je baš smiješan i zanimljiv. Najviše mi se svidjelo sviranje raznih skladbi i puštanje pjesama. Moja ocjena za ovo predavanje je +4.

– Predavanje je bilo jako zanimljivo iako sam mislio da će biti dosadno. Moja ocjena je 5 jer je bilo zanimljivo.

– Predavanje je bilo zabavno, lijepo i zanimljivo, ali je malo predugo trajalo. (5)

– Meni se predavanje o teoriji jako dopalo. A ponešto sam i naučila. Hvala.

– Meni je bilo dobro iako je bilo malo dosadno. Učitelj je bio zabavan kada je svirao razne pjesme. Zato je moja ocjena -4.

– Meni se predavanje jako svidjelo. Zanimljivo mi je bilo dok smo skupa s profesorom skladali i kroz to učili. Ali, najzabavnije mi je bilo dok je profesor pjevao i uz to se šalio kako i momci mogu pjevati visoke tonove.

– Skoro mi se sve svidjelo, ali mi je bilo loše to što nije trajalo duže. Ocjena: -5

– Predavanje je bilo vrlo zanimljivo i zabavno... Najviše mi se svidjelo kada ste pjevali. Samo šta nisam baš shvatila one akorde u krugu... Ocjena: -5

– Bilo je zanimljivo i smiješno. Sve mi se svidjelo. Ocjena: 5

– Bilo je smiješno i poučno. Profesor Tihomir prikazao je teoriju na zanimljiv način. Sve je bilo dobro. Ocjena: 5

– Bilo mi je vrlo lijepo i zanimljivo. Svidio mi se dio kad smo pisali pjesmu. Bilo mi je super. Kad bih mogao dati ocjenu, dao bih 5.”

Učenici 6. razreda napisali su to:

– “Meni se predavanje svidjelo i jako sam uživao u njemu. Sve mi je bilo zanimljivo od početka pa do kraja, najviše mi se svidjelo kako napisati svoju skladbu. Volio bih da su bili svi učenici pa da svi čuju o čemu je riječ, ali volio bih i da dođete i iduće godine pa da i ostali čuju. Ocjena: +5

– Predavanje mi se svidjelo. Bilo je zanimljivo. Sviđa mi se Vaš način predavanja, objašnjavanja. Ocjena: 4

– Predavanje mi se jako svidjelo. Način objašnjavanja i sveukupno predavanje. Način na koji je skladana kompozicija od akorda. Ocjena: 5

– Predavanje Tihomira Petrovića bilo mi je jako zanimljivo. Bilo mi je dobro kada nam je detaljno objasnio kako se sklada, kako bi mi sami mogli nešto skladati. Posebno mi se svidjelo njegovo pjevanje i sviranje i zanimljiv način na koji nas je učio. Ocjena: 5

– Meni se to predavanje svidjelo jer sada znam sam skladati svoju skladbu. Nije da imam namjeru skladati nešto, ali sada znam što ću raditi kada mi bude dosadno da mi ne bude dosadno. Iako je dugo trajalo, nije mi bilo dosadno i volio bih da bude još nekoliko puta ovakvih predavanja. Ocjena: 5.”

Isto su predavanje slušali učenici **Osnovne glazbene škole Pakrac**, 20. studenoga 2012., i komentirali ovako:

– “Na predavanju mi je bilo super, profesor je sve dobro objasnio i bilo ga je zanimljivo slušati. Voljela bih da ponovno dođe i da nam nešto drugo tako dobro objasni. 4. r.

– Na predavanju je bilo super. Bilo je zanimljivo skladati pjesmu i voljela bih opet slušati predavanje o teoriji glazbe. 4. r.

– Bilo je super! Najljepše predavanje ikad. Htjela bih da se ponovi. Puno sam naučila! Oduvijek sam htjela to naučiti i ostvarila mi se želja. 4. r.

– Bilo mi je jako zanimljivo, jer nas je profesor naučio nešto novo na jednostavan način, bez kompliciranih riječi i nečega što mi je nepoznato. Svidjelo mi se to što je predavanje bilo vrlo humoristično. 6. r.

– Predavanje je bilo vrlo poučno. Puno toga zanimljivog sam naučio. Npr. kako skladati pjesmu. Posebno su mi se svidjele igre koje nam je profesor poklonio. 6.r.

– Predavanje mi se sviđjelo zato što profesor sve objašnjava jednostavno. Lijepo pjeva, zanimljiv je, humorističan. Sve objašnjava na lijep način i kroz igru, voli se šaliti. 6.r.

– Predavanje mi se sviđjelo. Bilo je zanimljivo. Profesor je bilo šaljiv i drag. 6.r.

– Predavanje je bilo poučno, zanimljivo. Nisam znao da se sa kvintakordima može napisati takva melodija. Naučili smo puno stvari o stvaranju melodije. Da nije samo tako, nego treba i puno znanja iz teorije. 6.r.

– Profesor je jako simpatičan. Predavao je na simpatičan način. Naučili smo kako skladati pjesmu. 5.r.

– Bit će nam drago da nam opet dođete jer učenici koji nisu bili, nakon što su čuli kako je bilo od prijatelja koji su bili na predavanju, jako su zainteresirani i žao im je što su propustili predavanje.”

Učenici **Umjetničke škole Miroslava Magdalenića u Čakovcu**, 12. travnja 2013., uz to su predavanje upoznali i igru *Glazbeniče, ne ljuti se!*. Igrom su bili zaokupljeni učenici mlađe dobi, kao i svi koji su to zaželjeli. Evo njihovih komentara na ukupno događanje:

“– Predavanje mi je bilo jako zanimljivo. Posebno mi se sviđjelo kako ste nam objašnjavali na vrlo humorističan način. Mislim da bi trebali više ispitivati učenike, ali jako mi se sviđjelo i htjela bi ponovno doći.

– Prvi dio je bio malo manje super jer nas je bilo puno u maloj prostoriji, ali igre su bile zakon. Drugi dio mi se sviđio zbog zabave i – igre patuljaka. Dobro je što je profesor postavljao pitanja pa nije bilo mjesta za dosadu. Ovo je bilo jedno super iskustvo i htio bi da se ponovi.

– Predavanje mi se sviđjelo jer je bilo zanimljivo i poučno. Naučila sam puno toga. Voljela bi da su češće ovakvi susreti.

– Bilo mi je drago što sam mogla biti na Vašem predavanju i nadam se da ću Vas moći još slušati. Nešto sam naučila i jako sam se zabavila.

– Predavanje mi se sviđjelo i volio bih da se takva predavanja više puta održe u školi.

– Bilo mi je genijalno. Fora je bila – svađa patuljaka. Možda bi trebali više razgovarati s učenicima.

– Bilo mi je prelijepo, a trajalo je prekratko. Kad bi bar mogli takvo predavanje imati svaki mjesec. Jedva čekam napisati svoju skladbu.

– Meni se predavanje jako sviđjelo. Posebno mi se sviđjelo kad ste nam govorili kako iz akorda napraviti pjesmu. To nisam znala da se može. Nadam se da ćete još jednom doći u Čakovec. Bilo je zabavno!

– Hvala Vam na lijepom predavanju. Ja sam i prije ovog predavanja htio znati kako napisati svoju skladbu. Dali ste nam jako puno zabavnih informacija. Ja sam osobno slušao ovu pjesmu i meni je zvučala skoro isto i Vi ste mi objasnili zašto. Opet Vam hvala što ste došli iz Zagreba zbog nas.

– Predavanje mi se sviđjalo i bilo je zanimljivo. Zanimljivo mi je bilo kada smo skladali. Mislim da ja to ne bi znala, ali je zanimljivo.

– Na predavanju mi je bilo veoma zanimljivo jer je bilo originalno, lijepo.

– Svi smo se super zabavljali, ali smo potrošili sat *solfeggia*.

– Predavanje mi se sviđjelo jer smo skladali, a to prije nikad nismo radili.

– Bilo je poučno. Naučila sam dosta toga, npr. skladati na tako jednostavan način. Profesor je jako srdačan i simpatičan.

– Dojmio me se nastup, izlaganje. Ne vjerujem da smo mnogo zapamtili od izlaganja. Previše detalja u malo vremena. Sviđjela mi se ideja sa kojom je izlagao.

– Interesantno predavanje. Dopao mi se način rada profesora.

– Predavanje mi se jako sviđjelo i nije mi žao što sam došla. To mi je jedno novo iskustvo.

– Bilo mi je jako dobro i zanimljivo. Predavanje je bilo poučno.

– Sviđa mi se i imam želju to isprobati doma. Željela bih imati glazbu u svom životu, a ovo mi je još više pojačalo tu želju.

– Predavanje mi je bilo zanimljivo. I sama sam već počela skladati.

– Meni se predavanje sviđjelo jer mi nikad prije nitko nije pokazao kako treba skladati. Izbor pjesama mi se sviđio. Voljela bi to ponoviti.

– Sviđjalo mi se kako je lako skladati pjesme. Također smo čuli i jako zanimljive stvari. Sve u svemu bilo je dobro.

– Čuli smo mnoge zanimljive stvari, bilo je zanimljivo. Trebali bi to imati češće.

– Dopalo mi se kako smo skladali pjesmu od raznih tonaliteta.

– Sviđjalo mi se kako profesor govori o glazbi, kako skladati pjesmu. Bilo mi je zanimljivo gledati profesora koji je zbog nas došao iz Zagreba. Svaka mu čast.”

U **Glazbenoj školi Josipa Runjanina u Vinkovcima** 16. travnja 2013. učenicima je prezentirano: 1. Igraonica, *Glazbeniče, ne ljuti se!* 2. Što je teorija glazbe i čemu služi? 3. O sekundarnoj dominantnosti i subdominantnosti. Istu me večer kod kuće dočekala divna elektronička poruka, potpisana imenom i prezimenom (koje ovdje izostavljam), očito, oduševljenoga srednjoškolca: “Gospodine Petrović, danas kada sam bio na vašem predavanju, ne znam ako se sjećate sjedio sam do prozora, shvatio sam zapravo što je glazba, što ju zapravo čini i što jest ona. Shvatio sam da je i to jedan posao od kojeg se može živjeti. Predavanje mi se sviđjelo i samo tako nastavite, jer možda će sigurno još netko razmisliti prije nego što kaže nešto krivo o glazbi.” Doista sam bio sretan pročitavši to! A evo kako su Igraonicu komentirali učenici 2. razreda:

“– Igre su SUPER!

– Sviđa mi se zato što učiš tijekom igre. Igraš, a razmišljaš. Fora!

– Zabavna, kad se igraš ti i učiš note, SUPERGLAZBENA.

– Igra je jako dobra i zabavna. Jako naučiš intervale i sviđa mi se.“ (sa strane je nacrtan jedan SMJEŠKO).

Evo kako su Igraonicu i predavanje komentirali učenici 4. i 5. razreda:

“– Igre pomažu u učenju *solfeggia*. Meni će seminar pomoći da lakše skladam pjesme. Hvala!. (učenica koja često dolazi sa svojim pjesmama i prati se na klaviru, komentar je dopisala njezina učiteljica *solfeggia*).

– Sve mi se sviđjelo. Baš mi se sviđaju Vaše igre!

– Nisam bio. Sad mislim da sam trebao.

– Meni se igra jako sviđjela i jako je zabavna. PREDOBRO!

– Ovaj način učenja mi se stvarno sviđa. Kroz igru – Glazbeniče, ne ljuti se! – vrlo lako možemo naučiti intervale, ako ih ne znamo, a i ako ih znamo. Učenje teorije treba biti zabavno jer tako se najbolje nauči.

– Ova igra je vrlo poučna i zanimljiva.

– Predavanje me se dojmilo i dalo mi novu inspiraciju za nastavljajuće glazbene škole. Hvala vam!”

Evo kako su predavanje komentirali učenici srednje škole:

“– Bilo je jako zanimljivo i poučno. Očekivala sam da će biti puno dosadnije i suhoparnije, ali bilo je upravo suprotno. Neizrecivo mi se sviđa to što je povezoao ozbiljnu i popularnu glazbu. Jedva čekam sljedeći seminar.

– Predavanje mi se jako sviđjelo zbog zanimljivosti koje sam uspjela saznati. Mnoge stvari nisam znala. Sviđjelo mi se posebice to što je bilo toliko blisko svim uzrastima. Bilo je doista zanimljivo.

– Predavanje mi se jako sviđjelo i bilo je jako zanimljivo. Sviđa mi se način na koji objašnjava tako zahtjevne teme. Nadam se da će doći još koji put. :)

– Nemam nekih komentara. Bilo je zanimljivo, samo što ja to ništa nisam skužila pa meni baš i nije.

– Sviđjelo mi se to što je na predavanju objašnjeno kako preko Bachovih preludija skladati. Objasnjeno je na jednostavan i zanimljiv način. Bilo je super. Nije mi se sviđjelo to što se za analizu moglo uzeti neke pjesme/skladbe, koje su bliže nama. Iako se i na ovima dobro objasnilo.

– Meni je bilo super. Sve mi se sviđjelo, ali ste za analizu možda trebali uzeti malo noviju glazbu. Na nekim mi dijelovima nije bilo jasno.

– Sve je bilo super, jasno i lijepo objašnjeno.
– Vrlo informativno, poučno. Sviđa mi se način implementacije moderne muzike na klasičnu na bazi glavnih stupnjeva. To je dobar primjer implementacije glazbene teorije te uspoređivanje različitih era i žanrova.

– Sviđa mi se što je profesor na zanimljiv način objašnjavao kako skladati glazbu. Sve je pojednostavio i dokazao nam da ta pravila vrijede u pjesmama koje slušamo svakodnevno i da to ne mora nužno biti klasična glazba.

– Svidjelo mi se to što je na predavanju bila opuštena atmosfera i način predavanja. Dojmilo me se to kako ste usporedili klasične skladbe i ove današnje, moderne. Svidjelo mi se to što ste na kvintnom krugu napisali stupnjeve i objašnjavali srodnost akorada u pjesmama i skladbama, jer mi je tako bilo preglednije i lakše za shvatiti i naravno, bilo je vrlo korisno.

– Predavanje mi se svidjelo. Vrlo dobro je objašnjavao. Svidio mi se način na koji skladamo.

– Predavanje je bilo veoma zanimljivo. Svidjelo mi se što ste ubacivali pop i rock glazbu. Sviđa mi se također što ste nam objašnjavali simboliku brojeva i što ste nam na kvintnom i kvartnom krugu objašnjavali građu pjesama. Nisam baš najbolje shvatila prvi dio predavanja u kojem ste objašnjavali oblik glazbenog djela.

– Svidjelo mi se predavanje. Zanimljiv je način na koji stvaramo skladbu. Svidjela mi se Norina pjesma.

– Kad sam saznala da moram ići na vaše predavanje mislila sam da će biti dosadno. Moram vam priznati da sam bila ugodno iznenađena

kad je završilo i da bih požalila da nisam došla. Predavanje vam je super i lijepo ste objašnjavali. Voljela bih da opet dođete i imate predavanje o simbolici brojeva (zanimljiva tema). Svidjelo mi se što ste dok je svirala glazba vi pokazivali stupnjeve na kvintnom krugu. I baš ste ovako simpatični i imate lijep glas. Dodajte nam opet!”

I doći ću! Svima koji me pozovu! Dok u meni učiteljsko srce bije! Komentari su dojmivi i vjerujem da ih ne treba uopće komentirati, dovoljno jasno upućuju na jedan od mogućih pristupa poučavanju teorije glazbe. Čitatelji koji me poznaju znaju da ovo ne pišem iz samoljublja i želje za afirmacijom. No, možda će se, i oni koji me poznaju i oni koji me (još) ne poznaju, upitati: “A zašto on to, zapravo, radi?” Odgovor je jednostavan: pokreće me želja da meni toliko dragu teoriju glazbe demistificiram – poput sve poznatijih *mythsbustersa* – i približim svima koji pristupaju glazbi, da ih usmjerim i da u njima osvijestim potrebu za teorijskim znanjem. Jer, dalje je lako... Je li teško tako raditi? Odgovor na to pitanje izrekli su, navodno, stari Kinezi: “Onaj koji voli svoj posao, taj nije radio ni dana”. Vjerujte mi, poslije gotovo pedesetgodišnje prakse u poučavanju teorije glazbe mogu zaključiti: u pravu su!

* * * * *

Dani teorije glazbe idu dalje. U nastavku pročitajte što se samo u Zagrebu priprema za 9. dane teorije glazbe. A što će se događati prije i poslije toga skupa, ovisi, drage kolegice i kolege, o svima nama. Stoga, predlažite sadržaje, javite se za predavače, izmišljajte pedagoška pomagala, šaljite članke za naš časopis i, naravno, platite članarinu da bi Društva uopće bilo, ili poduprite Društvo djelovanjem u njemu.

Ponuda predavanja uz Dane teorije glazbe

Tihomir Petrović

Evo popisa predavanja koja sam spreman na poziv održati u svakoj školi i instituciji. Za svako predavanje potreban mi je klavir, ploča i aparat za reprodukciju zvuka s CD-a.

I. Stručna predavanja za nastavnike

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 svojevrsan “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 ili samo po izrazu, ako su pojedinu skladbu i “propustili”) pa se vraća unatrag, do Bacha, Handela i Palestrine. Predavanje traje oko 3 školska sata.

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

3. Metodika nastave predmeta Harmonija. (4 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

1. Što je teorija glazbe i čemu služi?

Odgovor na postavljena pitanja dat će se sklapanjem glazbenoga djela pred slušateljima, na temelju općega znanja o ljestvicama, akordima i glazbenoj formi. To je djelo u svim svojim pojedinostima utemeljeno 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 se stječu na raznim predmetima u glazbenoj školi, uz isticanje povezanosti teorije i prakse, a uz glazbu s nosača zvuka traje oko 90 minuta.

Predavanje je namijenjeno učenicima završnih razreda osnovne glazbene škole i njihovim roditeljima, kao poticaj za upis srednje glazbene škole, a bit će zanimljivo i svim učenicima srednje glazbene škole.

2. Od pojma mnogostranosti do glazbenoga djela

Predavanje počinje isticanjem harmonijske progresije kao moguće osnove glazbenoga djela (riječ je dakle o tehnicima *ciaccone* i/ili *passacaglia*). 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 Garya 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 90 minuta.

3. O sekundarnoj subdominantnosti i dominantnosti

Predavanjem se želi skrenuti pozornost na pojam sekundarne dominantnosti i, naročito, sekundarne subdominantnosti, koja načešće 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 Hendrixa itd.

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

4. Sniženi VII.

U prethodnim se predavanjima kreće od općih harmonijskih zakonitosti, koje se zatim tumače na konkretnim glazbenim primjerima iz raznih razdoblja i žanrova. U ovome se predavanju u središte pozornosti postavlja jedan akord – kvintakord sniženoga sedmog stupnja – te se tumači njegova uloga i harmonijska funkcija u glazbenom sadržaju.

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

5. Simbolika u glazbi

Simbolika tonova, tonskih nizova te simbolika brojeva često se uočavaju 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 odabrati i bilo koje od predavanja održanih u Radionici utorkom, glazbenoteorijskoj, koja se od 2005. održava u Hrvatskom glazbenom zavodu, svako u trajanju od 60 minuta.

1. Skladatelj – izvođač – slušatelj
2. Homofonija – harmonija – nauka o harmoniji
3. Polifonija – kontrapunkt – nauka 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 naslovnici *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 ulijevo...
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*.
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

28. Kako me glazba natjerala da odem u kino – uz skladbu *Skyfall* iz istoimenoga filma iz serijala o Jamesu Bondu.

Radionica utorkom, Hrvatski glazbeni zavod

Tihomir Petrović

Radionica utorkom ove je godine uglavnom posvećena obilježavanju pedesete obljetnice djelovanja sastava The Beatles pa se na svakom susretu odsluša po jedan od njihovih albuma, uz komentar i isticanje koje od skladbi. Preostalo je još ovo:

08. 10. 2013. *A Hard Day's Night*

12. 11. 2013. *Beatles For Sale*

10. 12. 2013. *Help!*

14. 01. 2014. *Rubber Soul*

11. 02. 2014. *Revolver*

11. 03. 2014. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*

08. 04. 2014. *Magical Mystery Tour*

13. 05. 2014. *White Album CD 1*

10. 06. 2014. *White Album CD 2*

14. 10. 2014. *Yellow Submarine*

11. 11. 2014. *Abbey Road*

09. 12. 2014. *Let It Be*



9. dani teorije glazbe

Stručna predavanja, promocije, radionice i igraonice Glazbena škola Vatroslava Lisinskog, Gundulićeva 4, Zagreb 26. i 27. listopada 2013.

Organizatori: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara i Agencija za odgoj i obrazovanje.
Prijave se za sudjelovanje vrše na elektroničkoj stranici AZOO-a. Zainteresirani koji nisu u sustavu glazbenoga obrazovanja mogu se prijaviti izravno organizatoru (tihomir.petrovic@inet.hr)
Kotizacija za članove Društva iznosi 100 kn, a za sve ostale 500 kuna.

Program središnjega skupa uz 9. dane teorije glazbe:

Subota, 26. listopada 2013.

1. Prijava, 10.00 – 10.30

2. Uvodna riječ, Tihomir Petrović, 10.30 – 10.50

3. Koncepti poučavanja glazbe u 21. stoljeću, 11.00 – 13.00

Gesine Schröder, Njemačka, prijevod Sanja Kiš Žuvela

Prof. dr. Gesine Schröder nastavnica je teorijskih glazbenih predmeta na Sveučilištu za glazbu i prikazivačke umjetnosti u Beču te predsjednica Društva za teoriju glazbe (Gesellschaft für Musiktheorie) zemalja njemačkoga govornog područja (Austrija, Njemačka, Švicarska).

Na temelju djela za različite izvođačke sastave predavačica će se pozabaviti sljedećim pitanjima i njihovom metodičkom primjenom u nastavi teorijskih glazbenih predmeta:

1. Kako skladateljima današnjice uspijeva uspostaviti međusobnu ovisnost između izvođačkog sastava i tonske građe? Problem će se obraditi na primjeru *Koncerta za glasovir-igračku Under Wood* (2012.) austrijskog skladatelja Karlheinz Eslla (1960.).

2. Što znači glazbena postmoderna i kako se ostvaruje humor u glazbi današnjice na primjeru skladbe *Brahms* za bariton i orkestar (2001.) engleskoga skladatelja Thomasa Adësa (1971.)?

3. Kako izbjeći diskrepanciju između glazbenoga diletantizma i instrumentalnoga virtuoziteta? Primjer će biti etide za violinu (2004.) njemačkoga skladatelja Jörga Widmanna (1973.).

Predavačica će se najprije usredotočiti na probleme aktualne glazbene produkcije prema unaprijed zadanim obrascima (ključni će pojam pritom biti "stilska kopija"), a potom će se okrenuti pitanjima relevantnima za teoriju glazbe kao analitičku disciplinu.

U prvom će se dijelu izlaganja za analizu konstelacija tonova udaljenih visina korisnom pokazati teorija tonskih polja mađarskoga dirigenta i teoretičara Alberta Simona koju će predavačica ovom prigodom u osnovnim crtama i predstaviti. Pokazat će se spektar mogućnosti primjene te izvorno tonalitetne teorije na elementarne skladbene postupke današnjice. U središtu pozornosti neće, međutim, biti tek analiza predrasuda tonske građe, već i općenita pitanja o zvukovnome potencijalu odabranoga instrumentarija. Na konkretnome primjeru violine bit će zorno prikazano koliko su važna akustička svojstva i tehničke mogućnosti odabranoga glazbala, odnosno ansambla za pronalaženje i srediavanje tonske građe.

Nadalje, analiza kao glazbenoteorijska disciplina ne bi smjela ostati ograničena na otkrivanje određenih skladbenih postupaka; ona bi nužno trebala obuhvaćati i njihov estetički okvir. Na temelju triju odabranih glazbenih djela raspravljat će se o pojmovima poput postmoderne i glazbenoga humora, ali i avangardne glazbe svijeta te značenja regionalnoga u suvremenoj glazbi. Kako skladatelj današnjice može utkati

svoje porijeklo, baštinu i regionalnu pripadnost u vlastito stvaranje bez odricanja od uvjerenja da će "njegov jezik razumjeti cijeli svijet", kao što je uoči putovanja u Englesku vjerovao Joseph Haydn?

4. Utjecaj notne grafike u postupku improvizacije u *solfeggiu*, 15.00 – 16.00, Senad Kazić, Bosna i Hercegovina

Dr. Senad Kazić izvanredni je profesor na Odsjeku za muzičku teoriju i pedagogiju Muzičke akademije u Sarajevu.

C. Ph. E. Bach značajno je naznačio (1760.) da se "kompozicija može s uspjehom studirati, čak i da se dobre vježbe mogu napraviti samo perom". Ovo je veoma značajno ishodište za glazbenu pedagogiju jer se upravo u ovom periodu pravi zaokret u razvoju mišljenja od onoga da se glazba čuje/sluša prema tome da se glazba vidi/gleda i kao takva prosuđuje/izučava. To će ostaviti trajne posljedice za daljnji razvoj glazbenog obrazovanja, ali i otvoriti nove mogućnosti u kreativnom iskazu.

Evidentno je da bi bez pojave modernoga notnog zapisa povijesni razvoj glazbe, a time i njena sama uloga i smisao, bili vrlo neizvjesni, odnosno nepredvidivi iz današnje perspektive. Notna grafika itekako je proširila mogućnosti glazbenog mišljenja i stvaranja te otvorila perspektive za velike uzlete umjetničke glazbe od 16. stoljeća nadalje. S druge strane, notna grafika na neki način limitira glazbeno mišljenje jer se ono bazira na uporabi poznatih simbola koji su iskazani konkretnim grafičkim/notnim znakom. Može li impresija biti jednaka ekspresiji? Dualitet auditivnog i zornog u glazbenoj pedagogiji neizbježan je.

Grafika je elementarni zahtjev edukacije. Razvoj kreativnog mišljenja putem glazbene grafike vodi se u pravcu razvijanja razumskog; podrazumijeva čisto praktično mišljenje s konkretnim zadatkom koje je neophodno da jedna vođena grafička improvizacija dobije i obrazovni smisao.

U ograničenom vremenu predavač će ukazati na neke mogućnosti ovoga postupka u *solfeggiu* te pokušati animirati prema pozitivnom promišljanju.

5. Sniženi VII. (područje: harmonija), 16.00 – 17.00

Tihomir Petrović

Tihomir Petrović, prof. mentor, učitelj je glazbenoteorijskih predmeta na Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog u Zagrebu, na Rock-akademiji u Zagrebu i osnivač Škole teorije glazbe, na kojoj također predaje osnove teorije glazbe, harmoniju, kontrapunkt i glazbene oblike.

U središte će se razmatranja uzeti jedan akord – durski kvintakord sniženoga VII. stupnja u duru, koji se nazva subtoničkim ili miksoliđijskim kvintakordom. U predavanju će se razmotriti njegova uloga u glazbenom sadržaju s obzirom na harmonijske funkcije koje može izraziti, a to su sve tri: tonička, subdominantna i dominantna. Pokazat će se razne modulacije pomoću miksoliđijskoga kvintakorda i sve potkrijepiti glazbenim primjerima iz područja klasične i popularne glazbe.

6. Muzički intervali u arhitekturi kasnogotičke kapele sv. Ivana u Ivaniću Miljanskom, 17.10 – 17.30

Ivan Srša

Ivan Srša, prof. povijesti umjetnosti, kao konzervator-restaurator savjetnik zaposlen je na Odjelu za zidno slikarstvo i mozaik u Hrvatskom restauratorskom zavodu, u kojemu radi od 1986.

Kasnogotička kapela sv. Ivana u Ivaniću Miljanskom, građevina skromnih dimenzija, intrigantne povijesti, tajnovitih značenja skrivenih unutar ciklusa zidnih slika, pozornost privlači napose arhitekturom zasnovanom na muzičkim intervalima. Kapelu, poligonalno zaključena svetišta nadvišena svodom i drvenom stropnom konstrukcijom nad pravokutnom lađom, prema rezultatima dosadašnjih istraživanja, dao je sagraditi grof Friedrich II. Celjski 1448. godine. Prema dosad provedenim analizama rezultata istraživanja, moglo bi se zaključiti da je kreatoru arhitekture kapele sv. Ivana u Ivaniću Miljanskom kao idejna podloga poslužila himna posvećena sv. Ivanu Krstitelju (*Ut queant laxis*).

Nedjelja, 27. listopada 2013.

1. O teoriji pokretnoga kontrapunkta Sergeja Ivanoviča Tanjeva i mogućnostima njezine primjene u nastavi, 10.00 – 11.30

Zoran Božanić, Srbija

Zoran Božanić (1971.) glazbeni je teoretičar, skladatelj i izvođač, docent na Katedri za muzičku teoriju Fakulteta muzičke umjetnosti u Beogradu.

Predavanjem će se iznijeti razvoj teorije pokretnog kontrapunkta (do početka 20. stoljeća) i opće karakteristike Tanjeveve teorije. Zatim će se tumačiti: vertikalno-pokretni kontrapunkt, broičano obilježavanje intervala, pozitivna i negativna kretanja, *index verticalis*, formule vertikalnog premještanja, horizontalno-pokretni i dvostruko-pokretni kontrapunkt, pozitivna i negativna kretanja, *index horisontalis*, formule horizontalnog i dvostrukog premještanja, metoda osnovne konstrukcije, pokretni kontrapunkt u imitacijskoj polifoniji, kanonska imitacija prve i druge vrste. Na kraju će se ukazati na mogućnosti primjene elemenata teorije pokretnoga kontrapunkta u nastavnom procesu, uz analitičko tumačenje primjera iz glazbene literature.

2. Solfeggio kao osovina vertikalne glazbenog obrazovanja – od glazbenoga vrtića do studija glazbe, 11.45 – 12.45

Milena Petrović i Vera Milanković, Srbija

Dr. Milena Petrović docentica je na Katedri za *solfeggio* i muzičku pedagogiju na Fakultetu muzičke umjetnosti u Beogradu.

Za djecu predškolskoga uzrasta nužno je učiti prihvaćati glazbu holistički, kroz integrativni pristup, tj. vezu između glazbe i pokreta. Uz slušanje glazbe, djeca ovog uzrasta trebaju reproducirati glazbu glasom, sviranjem na glazbalima (Orffov instrumentarij i klavir) i tjelesnim pokretima (jednostavni koreografski obrasci koji prate elemente glazbene strukture) (Petrović, Milanković 2008). Glazba za taj uzrast treba biti sadržajno raznolika (dječje, narodne pjesme), bržega tempa (zbog ubrzanoga dječjeg pulsa), dvodijelnog i trodijelnog metra (predstavljenog plesnim obrascima koračnice, valcera, polke, tarantele...), raznovrsne forme (na makro i mikro planu) i ritma (popularni i prepoznatljivi ritamski obrasci), logične melodije (od trotonskih kombinacija, preko kvartnih i pentatonskih struktura, postupno do oktavnog sastava), dinamike (tiho, glasno, sa prijelazima) i agogike (usporavanje i ubrzavanje), a u odnosu na frazu (čiji sadržaj – karakter zahtijeva različitu artikulaciju, dobro disanje i pravilnu posturu).

U osnovnoj glazbenoj školi djeca i dalje nastavljaju s integracijskim pristupom učenju glazbe preko glazbenih igara. U glazbeni zapis djeca se uvode preko analognog zapisa (simbolično deskriptivno zapisivanje elemenata glazbene strukture). Proces pisanja kreće od zapisivanja tempa, karaktera, metra, trajanja, ritma do melodije. Slušanje glazbe

također ima veliki značaj, naročito glazba iz razdoblja baroka (Bach, Händel, Vivaldi), a zatim i klasike (Haydn, Mozart, Beethoven). Vrlo je važno osposobiti djecu za stilsko i metarsko prepoznavanje glazbe. Glazbeno se značenje na konkretnoj razini postiže slušanjem programne glazbe, crtanjem tijekom slušanja glazbe, opisivanjem određenih pojava iz prirode ili životinja sviranjem, onomatopajskim predstavljanjem glazbe, slušanjem boja različitih glazbala itd. Pjevački repertoar sada uključuje i pjesme koje djeca osnovnoškolskog uzrasta slušaju, ali i jazz standarde, tzv. *evergrine* i sl.

U srednjoj glazbenoj školi glazba postupno prelazi u zonu kognitivne apstrakcije. Emotivna reakcija na glazbu sve se više povezuje s intelektualizacijom, tj. prepoznavanjem glazbenih obrazaca. Stoga se *solfeggio* na ovom uzrastu povezuje s glazbenom teorijom koja se pak putem slušanja povezuje sa značenjem: npr. slušanje povećane kvarte u znanstvenofantastičnom filmu *Povratak u budućnost* vodi ka njezinu prepoznavanju, tj. sviranju na klaviru (traženjem po tipkama u odnosu na tonički trozvuk) te naposljetku i vokalnom reproduciranju, uvijek u kontekstu s njezinim rješenjem. Na sličan se način ostali elementi teorije glazbe prepoznaju zvučno, registriraju na klaviru, pjevaju i najzad teorijski definiraju. U ovom je uzrastu moguće uvesti slušanje, prepoznavanje, zapisivanje i pjevanje poznate glazbe skladatelja iz razdoblja romantike (Chopin, Mendelssohn, Schubert). Pjevanje uključuje i ekspresivne elemente (fraziranje i dinamika), a djeca ovoga uzrasta osposobljavaju se da, dok pjevaju, koriste lijevu ruku kao harmonijsku pratnju u obliku osnovnih tonalitetnih funkcija (tzv. sviranje po sluhu). Također se uvodi i improvizacija na zadane parametre (sviranje i skladanje).

U okviru studija glazbe *solfeggio* bi trebao biti u službi interpretacije, tj. razumijevanja glazbe. Stoga je neophodno služiti se postojećom glazbenom literaturom, po stilovima, i to prateći sustav koncentričnih krugova, kako bi se glazba povijesno pratila kronološki logičnim redoslijedom: od baroka (u kojem se postavljaju elementi glazbene strukture u okviru tonalitetnoga glazbenog jezika, Bachove suite za violončelo kao jednoglasni primjeri, dvoglasne invencije za dvoglasno pjevanje, koralni kao primjeri za višeglasno, četveroglasno pjevanje) krenuti unatrag ka renesansi (na razmeđu modalitetnosti i tonalitetnosti) te srednjovjekovnoj glazbi (modalitetnost), zatim prijeći na jednoglasnu narodnu pjesmu i crkvene zapise (*Osmoglasnik* i *gregorijansko pjevanje*), a tek onda odvijati krugove prema klasiци (Haydnove i Mozartove solo popijevke, Mozartove arije s klavirskom pratnjom) i romantizmu (Schubertove solo popijevke uz pratnju klavira, Verdijeve i Puccinijeve arije itd), da bi se najzad stiglo do glazbe 20. stoljeća (pjesme Beatlesa, songovi iz mjuzikla itd). U svakom od navedenih slučajeva studenti glazbu slušaju i zapisuju (puls, tempo, karakter, metar, trajanje, fraze, dinamiku i agogiku, harmonijski ritam, ritam i artikulaciju, melodiju), a zatim i vokalno reproduciraju (samostalno – jedan te isti student pjeva i svira, ili grupno – jedan student svira, a ostali pjevaju). Pjevanje po logično osmišljenim dijelovima oblika praćeno je redukcijom klavirske dionice (poštuje se harmonijski ritam, ali ne i svi ostali dijelovi fakture).

U svakom navedenom uzrastu pravilno pjevanje (disanje i postura) prati proces rada na *solfeggiu*: vokalne vježbe i tjelesna relaksacija, karakterno upjevavanje solmizacijom (glazbeni motivi preuzeti iz pjesme/skladbe koja se obrađuje), pjevanje uz slobodan pokret koji prati i podcrtava elemente glazbene strukture, artikulacija, disanje u odnosu na logiku strukture, disanje u odnosu na karakter pjesme/skladbe, disanje s elementima dinamike koja ukazuje na razumijevanje teksta itd.

3. Diskusija (13.00 – 14.00)

4. Prateći sadržaji: promocija knjige Senada Kazića: *Solfeggio: historija i praksa*, promocija novih tiskovina Društva, igraonice... **Više na www.hdgt.hr gdje će se pronaći i datumi eventualnih događanja u raznim gradovima Hrvatske te sve izmjene i dopune.**

Muzički intervali u arhitekturi kasnogotičke kapele sv. Ivana u Ivaniću Miljanskom

Ivan Srša

“Arhitektura je zamrznuta glazba.”

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Predavanja o filozofiji* (između 1803. i 1806.)¹

“Među svojim sam papirima pronašao list,” reče Goethe danas, “gdje arhitekturu nazivam zamrznutom glazbom. I doista, ima nešto u tome: ugođaj koji stvara arhitektura blizak je učinku glazbe.”

Johann Wolfgang von Goethe (ponedjeljak, 23. ožujka 1829.; Johann Peter Eckermann, *Razgovori s Goetheom*)²

Sažetak

Kasnogotička kapela sv. Ivana u Ivaniću Miljanskom, građevina skromnih dimenzija, intrigantne povijesti, tajnovitih značenja skrivenih unutar ciklusa zidnih slika, pozornost privlači napose arhitekturom zasnovanom na muzičkim intervalima. Kapelu, poligonalno zaključena svetišta nadvišena svodom i drvenom stropnom konstrukcijom nad pravokutnom lađom, prema rezultatima dosadašnjih istraživanja, dao je sagraditi grof Friedrich II. Celjski 1448. godine. Ukupna je dužina unutarnjega prostora kapele 1068 cm, svetište je široko 334 cm, a lađa 486 cm. Svod u svetištu visok je 399,5 cm, a visina lađe do stropa iznosi 443 cm. Te i ostale dimenzije kapele uspoređivane su s nekoliko srednjovjekovnih mjernih sustava od kojih im je dimenzijama najbliža insbruška stopa (33,492 cm). Nakon što su mjere iz metričkoga prenesene u srednjovjekovni sustav stopa i palaca, dobivene su vrijednosti uspoređivane s tonovima i njihovim intervalima. Rezultat usporednih analiza pokazao je da su dimenzije veće od širine svetišta, one između 10 i 20 stopa, usporedive s tonovima i intervalima prve oktave (c^1-c^2). Dimenzije između 5 i 10 stopa usporedive su s tonovima i intervalima male oktave ($c-c^1$), a one između 2,5 i 5 stopa odgovaraju velikoj oktavi ($C-c$). Širina i dužina svetišta (prima) označava ton od kojega sve počinje (c^1), veliku sekundu određuje visina od poda svetišta do zaključnog kamena s reljefnim prikazom lica Boga Oca (d^1), malu tercu visina od poda svetišta do svoda s naslikanim prikazom Krista na prijestolju (es^1) itd. Najčešće ponavljani interval, pretočen u nekoliko različitih dimenzija koje se umnažaju geometrijskom progresijom (2, 4, 8, 16 i 32), jest povećana kvinta (gis). Ona se pojavljuje u debljini trijumfalnog luka (Gis_1), širini sjevernog zida svetišta (Gis), širini trijumfalnog luka (gis), duljini između zapadnoga zida lađe i osi prozorske niše na južnome zidu lađe (gis^1) te u ukupnoj duljini unutrašnjosti kapele (gis^2). No, isto tako nipošto nije zanemariva ni dimenzija koja odgovara disonantnom tritonu, povećanoj kvarti, koja je uočena u dimenzijama širine sjeverozapadnog zida svetišta (fis) i u širini lađe (fis^1). Prema dosad provedenim analizama rezultata istraživanja, moglo bi se zaključiti da je kreatoru arhitekture kapele sv. Ivana u Ivaniću Miljanskom kao idejna podloga poslužila himna posvećena sv. Ivanu Krstitelju (*Ut queant laxis*).

Gljučne riječi: *Ivanić Miljanski, kapela sv. Ivana, arhitektura, srednji vijek, muzički intervali*

Muzika u srednjovjekovlju

“Muzika je doista *bila* broj i svemir je *bio* muzika.”

Jamie James, 1993.³

U mnogim je srednjovjekovnim prikazima *sedam slobodnih umjetnosti* (*artes liberales*) muzika na posljednjem mjestu, nakon aritmetike, geometrije i astronomije. U takvim se slučajevima može pretpostaviti ponešto oslabljen utjecaj Marcijana Kapele⁴ ili nekoga od njegovih tumača. Kad se muzika pojavljuje na prvom ili drugom mjestu u paru s aritmetikom, najvjerojatnije je riječ o Boetijevu utjecaju.⁵

Jedan od pojmova antičke teorije koji tijekom srednjega vijeka nije trebao novu interpretaciju bila je tzv. harmonija sfera.⁶ Tu su drevnu antičku misao kršćani zadržali bez izmjena. Jedina je razlika između grčke i kršćanske interpretacije u uzroku univerzalne harmonije. Za Grke ona pripada prirodnoj znanosti, dok su je kršćani smatrali Božjom kreacijom.⁷ S dolaskom kršćanstva prevladao je novi način teorijskog razmatranja koji muziku nije smatrao obrazovnim sredstvom, nego instrumentom duhovnog savršenstva. Ranim kršćanima nije bilo posve lako utvrditi je li muzika grješna ili Bogu ugodna. Uporaba muzike jednom i zasvagda ograničila se svojim razmatranjem kao mogućom pomoći u osiguravanju vječnog života. Sveti Augustin muziku je definirao kao “znanost dobrog mjerenja”,⁸ a Boetije⁹ ju je razvrstao u tri kategorije.¹⁰ *Musica mundana* harmonija je makrokozmosa (nebeska sfera), *musica humana* tiče se harmonije mikrokozmosa (ljudsko tijelo te odnos tijela i duše), a *musica instrumentalis* označava muziku koja se izvodi instrumentima i pjevanjem.¹¹

U Boetijevu djelu o aritmetici (*De institutione arithmetica*) nala-

ze se definicije pojmova i načela proporcionalnosti kojima se služio za određivanje visine tonova muzičke ljestvice; pojmovi su to kojima valja razumijevati njegova objašnjenja sklada i nesklada. U skladu s time, svako razumijevanje značenja i popularnosti Boetijeve rasprave *De Institutione Musica* može neposredno osvijetliti i vrlo značajno protezanje teorije broja na početne oblike muzičke umjetnosti antičkog razdoblja.¹²

Instrumentalna i vokalna muzika tijekom srednjovjekovlja smatrane su integralnim dijelom univerzalne harmonije. Muzika je tako smještena u sjenu veće cjeline. *Musica instrumentalis* jedina je koju čovjek može stvoriti, ali, da nije bila povezana s univerzalnom harmonijom, bila bi beznačajna. Takvu je muziku Boetije smatrao čovjekovom imitacijom *musice mundane*, prema njemu, ona je nebeski dar kojim je obdaren ljudski rod, dar kojim se mnogo bliže približavamo predodžbi Boga. Na taj način čovjek u muziku može reflektirati Božju sliku. Ta je interpretacija zemaljske muzike temeljna alegorija: *musica instrumentalis* u svojoj je cjelovitosti nevidljiva *musica mundana*.¹³

Nepoznati autor *Musice enchiridis* (oko 860. godine) izrijekom se zapitao zašto određeni tonovi daju “slatku mješavinu”, a drugi odbojnu. S obzirom na to da ljudski um ne može razumjeti tu tajnu, mora biti da je odgovor u “dubljem i božanskom razlogu koji skriven leži u najudaljenijim osamljenim mjestima prirode”. Autor *Musice enchiridis*, interpretirajući mit o Orfeju, zaključuje da čovjek nikada neće posve prodrijeti u tajnu muzike i da će ona za njega ostati zagonetka. Njegova je interpretacija oprečna izvornomu značenju, ali ističe novi, kršćanski stav da nikad nismo u mogućnosti doprijeti do cjelovita znanja u kratkom razdoblju zemaljskog života.¹⁴

Srednjovjekovni muzički modusi, oktave i heksakord Guida iz Arezza

Pojam *modus* u muzici jednostavno označava ljestvicu s karakterističnim uzorkom polustepena i cijelih stepena. Osnovni srednjovjekovni modusi temeljeni su na dijatonskoj ljestvici, a svaki od njih ima dva oblika. U autentičnim modusima finalna je nota ili ona kojom je završena melodija smještena na kraju oktave. U plagalnim modusima finalna je nota smještena u sredini oktave, u kvarti. Autentični modusi često dijele oktavu na donju kvintu i gornju kvartu, dok plagalni modusi u konačnici djeluju kao neka vrsta granične crte između donje kvarte i gornje kvinte.¹⁵

Srednjovjekovni modusi			
Autentični		Plagalni	
I dorski	<i>d e f g a h c d</i>	II hipodorski	<i>a h c d e f g a</i>
III frigijski	<i>e f g a h c d e</i>	IV hipofrigijski	<i>h c d e f g a h</i>
V lidijski	<i>f g a h c d e f</i>	VI hipolidijski	<i>c d e f g a h c</i>
VII miksoli-dijski	<i>g a h c d e f g</i>	VIII hipomiksoli-dijski	<i>d e f g a h c d</i>

Guido iz Arezza (oko 990. – oko 1050.) svoj je heksakord izveo od slogova i nota kojima započinje niz fraza himne posvećene sv. Ivanu Krstitelju (*Ut queant laxis*). Sustav heksakorda oblikovan je radi olakšavanja poučavanja i učenja melodija gregorijanskog pjevanja. *Ut queant laxis* sastoji se od šest tonova u srednjovjekovnome dorskom modusu (*protus*), s naglaskom na noti *d*. Svi su intervali u tom nizu cijeli stepeni, osim između *mi* i *fa* (E-F), gdje se nalazi polustepen (slika 1-2).

1. *Ut queant laxis* (notacija prve strofe himne sv. Ivanu Krstitelju).

Ut que-ant láxis re-soná-re fibris
 Mí-ra gestó-rum fámu-li tu-ó-rum,
 Sól-ve pollú-ti lábi-i re-á-tum, Sáncte Jo-ánnes.

2. *Ut queant laxis* (tekst i note).

C D F D E D D D C D E E
Ut que-ant la - xis reso-na-re fi-bris

E F G E D E C D F G A G F D D
mi - ra ge-sto - rum fámu-li tu-o - rum

G A G F E F G D A G A F G A A
sof - ve pol-lu-ti lábi-i re - a-tum,

G F E D C E D
San - cte Io-an-res.

3. Sustav heksakorda Guida iz Arezza.

1. ut re mi fa sol la
 2. ut re mi fa sol la
 3. ut re mi fa sol la
 4. ut re mi fa sol la
 5. ut re mi fa sol la
 6. ut re mi fa sol la
 7. ut re mi fa sol la

Γ A B C D E F G a b b c d e f g aa bb bb cc dd ee

Guido je upotrijebio taj notni obrazac kako bi sagradio sustav od sedam preklapnih heksakorda na tonovima *g, c i f*. Sustav počinje na donjem *g*, koji se prepoznaje po grčkom slovu Γ (*gamma*). Latiničnim slovima od *a* do *g* prepoznaju se ostali tonovi sustava, a velika i mala slova – jedno ili dva – trebala su poslužiti za prepoznavanje različitih oktava.

Najniža nota Guidova sustava, ako se srednji *c* notira kao *c'*, jest *gamma ut* (*gamut*) na G; a najviša je *e'*, čime se postiže niz od dviju oktava i velike sekste. Standardni srednjovjekovni *gamut* ili sustav *musica recta* sadržava tri vrste heksakorda: heksakord na tonu *g* (s tonom *h*) poznat je kao tvrd (*durum*), izvorni je oblik na tonu *c* poznat kao prirodni heksakord, a heksakord na *f* (s tonom *b*) s polustepenom između *mi* i *fa*, naziva se mekim (*molle*). Treba istaknuti da su ton *h* i ton *b* integralni elementi sustava.¹⁶ Srednjovjekovne oktave uvijek su se brojile od *a* do *a*. Tako iznad *gammauta* ili G jesu *A-g, a-g'* i *a'-e'* (slika 3).¹⁷

Pitagorina ljestvica u srednjovjekovlju

Srednjovjekovni su teoretičari smatrali da je harmonija očitovanje broja i razmjera. Ako je sva stvarnost temeljena na broju i razmjeru, kao što su Augustin i mnogi mislioci vjerovali još od Pitagore, onda se sve može vratiti u proporcionalnoj shemi na matematičku konstrukciju.¹⁸

Srednjovjekovni izvori navode da je Pitagorina ljestvica temeljena na četirima brojevima: 12:9:8:6. Primjerice, Jakov iz Liègea (oko 1325.)¹⁹ opisuje da kvadrikord s četirima žicama ima sljedeće dužine: oktavu između vanjskih žica (12:6), dvije kvinte (12:8 i 9:6), dvije kvarte (12:9 i 8:6) i *tonus* ili veliku sekundu između dviju srednjih žica (9:8). Ostali intervali mogu proizlaziti iz navedenih, njihov rezultat u srednjovjekovnom kontekstu suptilni je spektar intervalnih napetosti i u praksi i u teoriji.

Anonimus I (oko 1290.) i Jakov iz Liègea (oko 1325.) navode 13 uobičajenih intervala od prime (unisona) do oktave.²⁰ Opisujući muzičku praksu svojega vremena, teoretičari poput Ivana iz Garlandije (oko 1240.?), Franka iz Kölna (oko 1260.?) i Jakova iz Liègea razvili su sofisticiranu ljestvicu vertikalne napetosti. Prima (1:1) i oktava (2:1) stabilni su skladno povezani intervali; kvinta (3:2) i kvarta (4:3) najsloženiji su stabilni (savršeni) intervali; velika (81:64) i mala terca (32:27) relativno su skladno povezane, ali nestabilne (nesavršene); velika sekunda (9:8) i mala septima (16:9) s velikom sekstom (27:16) napetije su, ali donekle kompatibilne; mala sekunda (256:243), velika septima (243:128) i tritonusi (729:512 i 1024:729), zajedno s malom sekstom (128:81) smatrani su jako neskladnima (sl. 4).²¹

Musica ficta i kromatizam kasnoga srednjovjekovlja

Prosdocimo de Beldomandi (1370.? – 1428.) u svom je djelu *Brevis summula Propotionum* (1409.) procjenjivao tradicionalne doktrine omjera, a njegovo djelo *Parvus tractatulus de modo monacordum dividendi* (1413.) predstavlja presudan doprinos talijanskoj muzičkoj teoriji.²² Tradicionalno dijeljenje monokorda općenito se ograničavalo na sustav *musica vera*, zanemarujući alterirane tonove *musice ficte* (snižene *es* i *as* te povišene *fis, cis, gis* i *dis*) koji su bili zastupljeni u glazbenoj praksi *trecenta*. Unoseći u Italiju po prvi put monokord sa sedam prirodnih tonova, kao i cjelovitu dopunu pet sniženih i pet povišenih, Pro-

4. Pitagorina kromatska ljestvica u srednjovjekovlju (es – gis).

PITAGORINA KROMATSKA LJESTVICA U SREDNJOVJEKOVlju (Es – Gis)					
Interval	Omjeri	Formula	Decimalno	Interval do sljedeće note	Nota
Prima	1:1	1/1	1	2187: 2048 (1,06787)	C
Pitagorin kromatski polustepen p1	2187: 2048	$3^7 / 2^{11}$	1,06787	256 : 243 (1,05349)	Cis
Velika sekunda v2	9:8	$3^2 : 2^3$	1,125	256 : 243 (1,05349)	D
Mala terca m3	32:27	$2^5 : 3^3$	1,1852	2.187:2048 (1,06787)	Es
Velika terca v3	81:64	$3^4 : 2^6$	1,2656	256 : 243 (1,05349)	E
Kvarta č4	4:3	$2^2 : 3$	1,3333	2.187:2048 (1,06787)	F
Povećana kvarta p4	729:512	$3^6:2^9$	1,4238	256:243 (1,05349)	Fis
Kvinta č5	3:2	3/2	1,5	2187: 2048 (1,06787)	G
Povećana kvinta p5	6561: 4096	$3^8 : 2^{12}$	1,60180	256 : 243 (1,05349)	Gis
Velika seksta m6	27:16	$3^3 : 2^4$	1,6875	256 : 243 (1,05349)	A
Mala septima m7	16:9	$2^4 : 3^2$	1,7778	2.187:2048 (1,06787)	B
Velika septima č7	243:128	$3^5 : 2^7$	1,8984	256 : 243 (1,05349)	H
Oktava	2:1	2/1	2	9:8	C

sdocimo je osigurao teorijsku podlogu za sve tonove *musice ficte* koji su u praksi postali općeprihvaćeni. Njegov je utjecaj vidljiv u monokordu Ugolina iz Orvieto (oko 1430-ih) i u rukopisu iz Catanie (iz 1473.) u kojem se vidi ljestvica s povišenima *f, c, g* i *d* te sniženima *h, e, a, d* i *g*; povišenim *a* u donjoj oktavi te sniženim *c* u gornjim dvjema oktavama.²³

Termin *musica ficta* u osnovi sadržava srednjovjekovno značenje "sklanjanje izvan uobičajenog *gammata*".²⁴ Prosdocimo de Beldomandi (1412.) i Ugolino de Orvieto (1435.?) smatrali su da je *musica ficta* motivirana željom za obojenjem ili usavršavanjem nekoga sklada, bilo stabilnog, bilo nestabilnog. S jedne je to strane značilo staviti male terce ispred prima, i velike terce i sekste ispred kvinti i oktava; takvim se obojenjem i usavršavanjem nastojalo omogućiti maksimalno približavanje stabilnom intervalu. S druge strane, to je značilo zadržavanje intervala u čistoj formi radije negoli u povećanoj ili smanjenoj, primjerice, "usavršavanje" smanjene kvinte *h-f'* izvodilo se povećavanjem intervala na *h-fis'*.²⁵

Muzički intervali i arhitektura kapele sv. Ivana u Ivaniću Miljanskom

"Doista, ti brojevi od kojih je sazdana uhu najugodnija harmonija, isti su oni brojevi što čudesnom ugodom ispunjavaju oči i dušu. Te brojeve valja, dakle, preuzeti od glazbenika jer oni su njima najbolje

5. Ivanić Miljanski, kapela sv. Ivana.



Pogled prema trijumfalnom luku i svetištu.

ovladali te od onih stvari u kojima se sama priroda očituje u najsvršenijem i najjelovitijem obliku."

Leon Battista Alberti, *Deset knjiga o graditeljstvu*, 1452.²⁶

Utvrđivanje arhitektonskog modusa u kapeli

Crkvice sv. Ivana u Ivaniću Miljanskom (46°07'59" N i 15°38'59" E) područna je kapela župe sv. Katarine u Zagorskim Selima u Krapinsko-zagorskoj županiji. Sagrađena je sredinom 15. stoljeća, a, prema dosad poznatim izvorima, prvi je put spomenuta godine 1639. kao područna kapela posvećena sv. Ivanu Krstitelju.²⁷ Kanonska vizitacija iz 1687. navodi položaj i donosi opširan opis njezina stanja i inventara.²⁸ U tom se

opisu navode i freske, scene *Mučeništva sv. Ivana Krstitelja* u svetištu, te *Rođenje Spasitelja* i *Poklonstvo Triju kraljeva* u lađi (sl. 5).²⁹ Početkom 18. stoljeća freske su obijeljene vapnom i vizitacije ih više ne spominju. Tijekom konzervatorsko-restauratorskih radova (1999. – 2010.) u unutrašnjosti kapele otkrivene su i konzervirane u vizitacijama spomenute kasnogotičke freske, premda i znatnije oštećene, očuvane su na svim zidovima, osim na jugozapadnom zidu lađe srušenom pri gradnji zvonika sredinom 19. stoljeća (sl. 6).³⁰

Kapela sv. Ivana ima nadsvođeno poligonalno svetište nepravilna 3/8-og zaključka, blago šiljasti trijumfalni luk i jednobrodnu pravokutnu lađu nadvišenu drvenom stropnom konstrukcijom. Svetište osvjetljavaju dva šiljastolučna prozora, jedan na sjeveroistočnom, a drugi na jugoistočnom zidu, dok lađu osvjetljava uski pravokutni prozor na jugoistočnom zidu, bliže trijumfalnom luku.

Tijekom istraživanja u kapeli je analizirano više mjera u svetištu, na trijumfalnom luku i u lađi: debljina svetišnoga i zida trijumfalnoga luka, širina, dužina i visina svetišta i lađe, širina i visina trijumfalnoga luka itd. S obzirom na to da se metrički sustav počeo primjenjivati tek od sredine 19. stoljeća,³¹ mjere dobivene u metrima, centimetrima i milimetrima najprije su pretvorene u nekoliko poznatih srednjovjekovnih mjera za dužinu. U graditeljstvu europskoga srednjovjekovlja najčešće je za mjerenje dužine upotrebljavan hvat (1°), koji se dijelio na stope (1'), palčeve (1''), crte i točke. Dužina mjernih jedinica u raznim dijelovima

6. Ivanić Miljanski, kapela sv. Ivana.

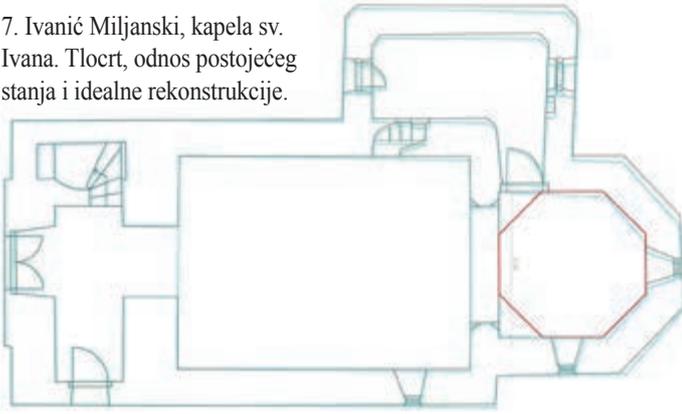


Pogled na kapelu s jugozapada.

9. Ivanić Miljanski, kapela sv. Ivana. Tablica s prikazom mjera u kapeli i muzičkih intervala.

KAPELA SV. IVANA U IVANIĆU MILJANSKOM											
MUZIKA					ARHITEKTURA						
Pitagorina kromatska ljestvica u srednjovjekovju (c^1-c^2)											
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Interval	Nota	Omjeri	Decimalno	Razlika do idućeg intervala	Dimenzije u kapeli u cm	Dimenzije u stopama i palcima	Razlika između 6 i 7	Decimalno i u razlomcima	Dimenzije kapele u intervalima	Razlika između 9 i 10 (10 i 9)	Razlika u centimetrima
Unisono Prima	c^1	1:1	1	9:8 (1,125)	334 cm (širina svetišta)	10 stopa (334,5 cm)	- 0,5 cm	$\frac{9,9725}{10}$ 0,9972	1 (334,5 cm)	0,0027	-0,5 cm
Velika sekunda v2	d^1	9:8	1,125	256:243 (1,0535)	378 cm (visina zaključnog kamena i zidova u svetištu):	11 stopa i 3 palca (376,8 cm)	+1,2 cm	$\frac{11,2862}{10}$ 1,1286	1,125 (376,8 cm)	0,0036	+1,2 cm
Mala terca m3	es^1	32:27	1,1851	9:8 (1,125)	399,5 cm (visina svoda u svetištu)	12 stopa (401,9 cm)	-2,4 cm	$\frac{11,9282}{10}$ 1,1928	1,1851 (396,9 cm)	0,0077	+2,6 cm (cca 1 palac)
Velika terca v3	e^1	81:64	1,2656	256:243 (1,0535)	435,4 cm (visina freske na trijumf luku)	13 stopa (435,4 cm)	0 cm	$\frac{13}{10}$ 1,3	1,1851 + 1,0678 (396,9 cm + 35,8 cm = 432,7 cm)	0,0123	+2,7 cm (1 palac)
Kvarta č4	f^1	4:3	1,3333	2187:2048 (1,0678)	443 cm (visina stropa u ladi)	13 stopa i 4 palca (446,5 cm)	- 3,5 cm	$\frac{13,2270}{10}$ 1,3227	1,3333 (446,5 cm)	0,0106	-3,5 cm 1 palac i 0,7 cm
Povećana kvarta p 4 (<i>tritonus</i>)	fis^1	729:512	1,4238	256:243 (1,0535)	486 cm (širina lađe kod trijumfalnog luka)	14 stopa i 6 palca, (485,6 cm)	+0,4 cm	$\frac{14,5109}{10}$ 1,4510	1,3333 + 1,0678 (446,5 cm + 35,8 cm = 482,3 cm)	0,0272	+3,8 cm (1 palca i 1 cm)
Kvinta č5	g^1	3:2	1,5	(256:243) (1,0535)	498,5 cm (dužina JI zida lađe od JZ zida do prozorske niše)	15 stopa (502,3 cm)	-3,8 cm	$\frac{14,8841}{10}$ = 1,4884	1,5 (501,8 cm)	0,0116	-3,3 cm (1 palac i 0,5 cm)
Povećana kvinta p5	gis^1	6561:4094	1,6025	256:253 (1,0535)	535,5 cm (dužina JI zida lađe do osi prozorske niše)	16 stopa (535,9 cm)	-0,4 cm	$\frac{15,9888}{10}$ 1,5988	1,6025 (536,7 cm)	0,0037	-1,2 cm
Velika seksta v6	a^1	27:16	1,6875	256:253 (1,0535)	572,5 cm (dužina JI zida s prozorskom nišom)	17 stopa (569,3 cm)	+3,1 cm	$\frac{17,0936}{10}$ 1,7093	1,6875 (565,1 cm)	0,0243	+7,4 cm (2 palca i 1,8 cm)
Mala septima m7	b^1	16:9	1,7778	2187:2048 (1,0678)	-	-	-	-	1,7778 (594,7 cm)	-	-
Velika septima v7	h^1	243:128	1,8984	256:253 (1,0535)	-	-	-	-	1,8984 (635,05 cm)	-	-
Oktava	c^2	2:1	2	9:8 (1,125)	666 cm (dužina J zida lađe)	20 stopa (669,8 cm)	-3,8 cm	$\frac{19,8853}{10}$ 1,9885	2 (669,8 cm)	0,0115	-3,8 cm (1 palac i 1 cm)

7. Ivanić Miljanski, kapela sv. Ivana. Tlocrt, odnos postojećeg stanja i idealne rekonstrukcije.



Europe razlikovala se od nekoliko milimetara do nekoliko centimetara, pa su zbog toga mjere utvrđene u kapeli sv. Ivana uspoređivane sa stopama triju mjernih sustava: bečkom stopom (31,525cm),³² pariškom ili kraljevskom stopom (32,671 cm)³³ i insbruškom stopom (33,492 cm).³⁴

Mjerenjem su utvrđena određena manja ili veća odstupanja od stvarnih, *in situ* utvrđenih mjera i pretpostavljenih idealnih mjera (sl. 7). Razlog za ta odstupanja u kapeli sv. Ivana

8. Nadgrobnni spomenik Huguesu Libergieru, *maître d'oeuvre*, 13. st. (Rheims, katedrala Notre-Dame).

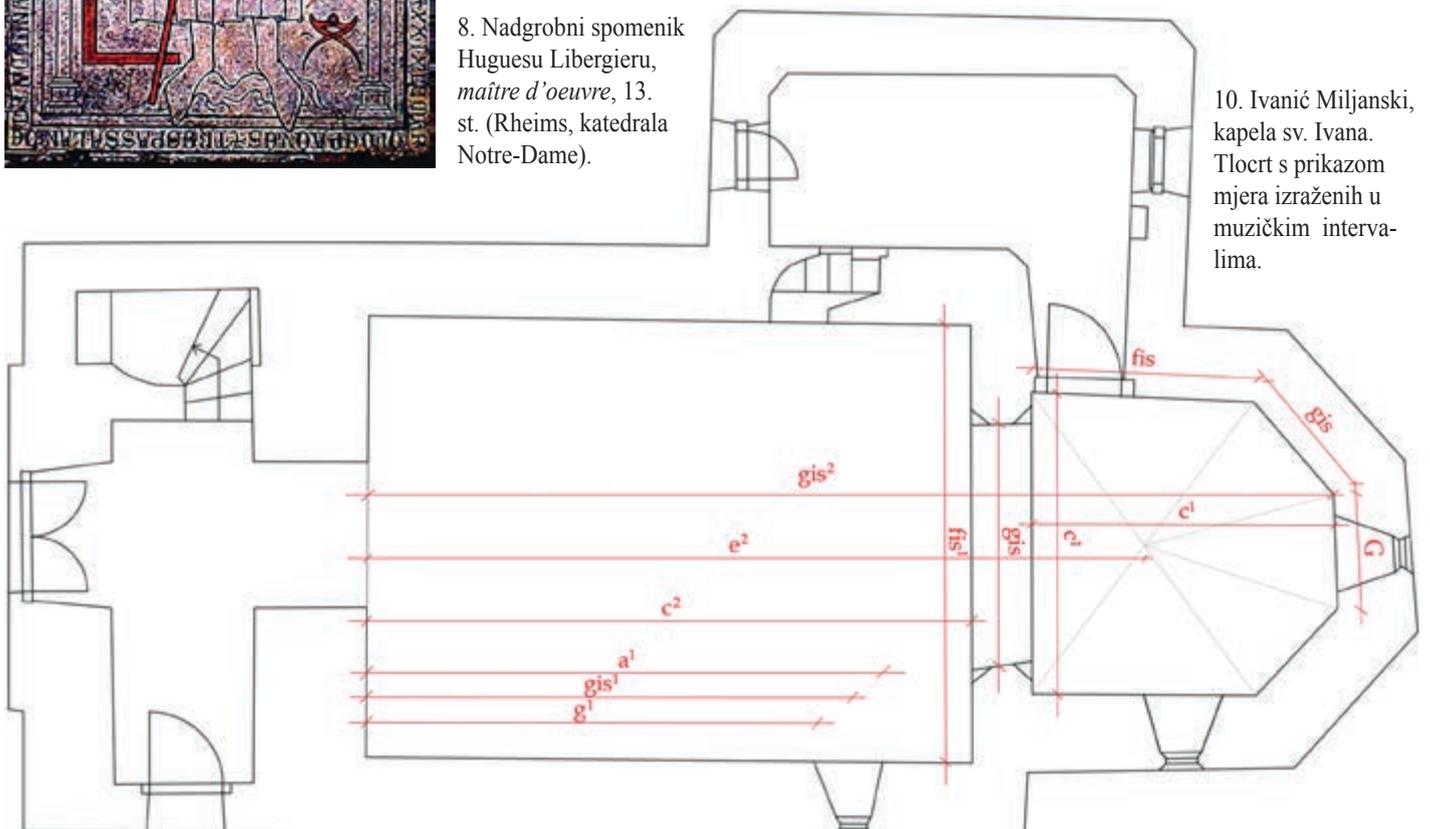
ponajprije valja tražiti u nepravilnoj građi njezinih kamenih zidova. Osim uglova, trijumfalnog luka, prozorskih otvora i svodnih rebara koji su građeni od klesanih kamenih komada, za građu zidova uporabljen je neobrađeni kamen različitih veličina i oblika. Mjerenje tako površinski obrađenih zidova omogućuje razlike i do nekoliko centimetara, katkad idealnoj mjeri nedostaju ili su joj oni višak, ovisno o tome je li na mjernom mjestu površina zida utonula ili je izbočena u odnosu na idealnu ravninu zidne plohe. S obzirom na to, razlike manje od veličine jednog palca u usporedbi s idealnim mjerama valja ponajprije razumijevati kao pogreške uzrokovane nepravilnom građom zidnih ploha. Razlike malo veće od jednoga palca vrlo su vjerojatno rezultat pogreške nastale mjerenjem pri gradnji, bilo da je riječ o pogrešnoj interpretaciji idealno zamišljenih mjera, bilo da su posrijedi pogreške radnika na radilištu.³⁵

Za mjerenje su tijekom srednjega vijeka služila dva šestara, kuto-mjer i uže s trinaest čvorova i dvanaest pravilnih intervala među čvorovima (sl. 8). Manji se šestar rabio u radionici za izradbu nacрта, a većim, približno tri stope visokih krakova, mjereno je na radilištu, primjerice pri prenošenju tlocrta građevine s nacрта na tlo, pri čemu se razlika od četiri palca na dužinu od 26 stopa pri prenošenju s nacрта na tlo smatra manjom pogreškom.³⁶

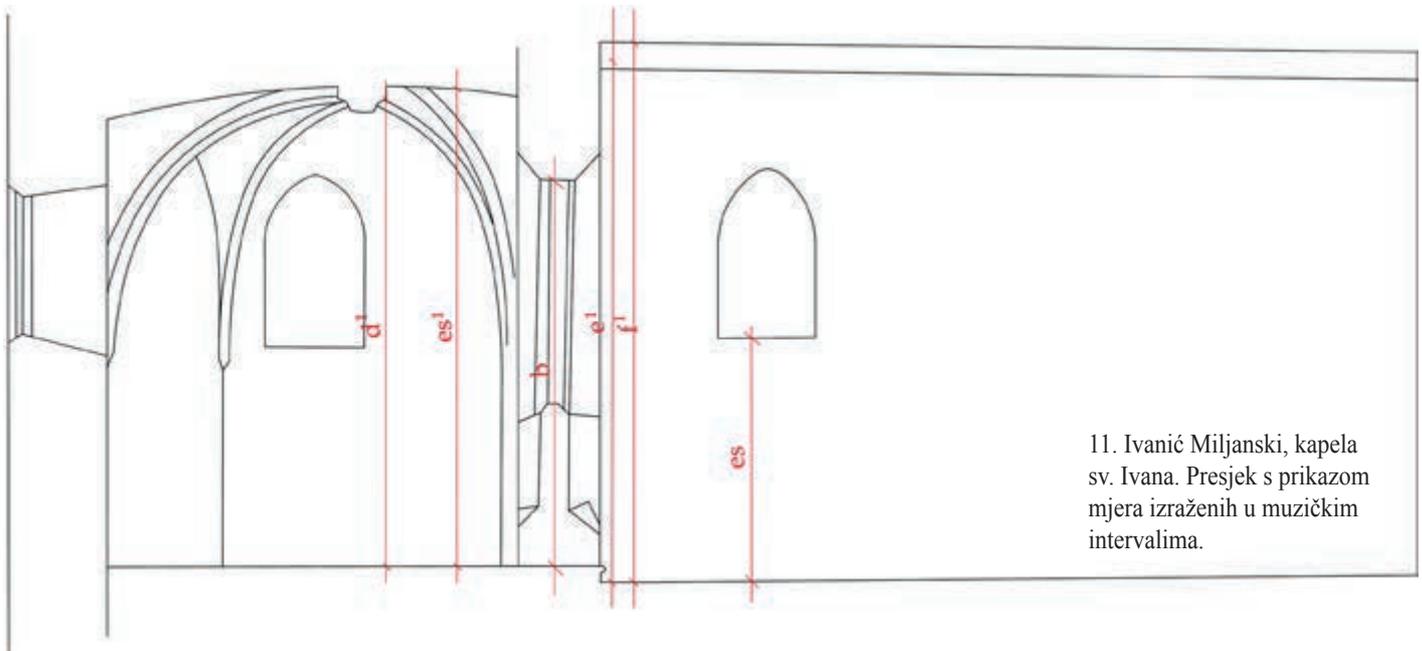
Analiza rezultata mjerenja pokazala je da najviše mjera izraženih prirodnim brojevima ima insbruška stopa pa je zbog toga njezina veličina poslužila za daljnju analizu dimenzija arhitekture kapele. Dimenzije kapele između 10 i 20 stopa usporedive su s matematičkim vrijednostima muzičkih intervala u prvoj oktavi ($c'-c^2$).³⁷ Dimenzije kapele između 5 i 10 stopa usporedive su s matematičkim vrijednostima intervala u maloj oktavi ($c-c'$),³⁸ a one između 2,5 i 5 stope usporedive su s intervalima u velikoj oktavi ($C-c$) itd. (sl. 9).³⁹

Dimenzije kapele u notama i intervalima

Analiza brojeva u arhitekturi kapele sv. Ivana dovela je do zaključka da je većina uočenih realnih brojeva srodna matematičkim vrijednostima tonova i intervala lidijskoga modusa transponiranog na ton c .⁴⁰ Kako bi se pojedine arhitektonske mjere u kapeli mogle usporediti s tonovima i njihovim intervalima, svaku mjeru treba dijeliti s primom



10. Ivanić Miljanski, kapela sv. Ivana. Tlocrt s prikazom mjera izraženih u muzičkim intervalima.



11. Ivanić Miljanski, kapela sv. Ivana. Presjek s prikazom mjera izraženih u muzičkim intervalima.

(1:1) prve oktave koja se ogleda u približno jednakoj širini i dužini svetišta od po 10 stopa (sl. 9). Primjerice, 11,286 stopa ($11 \frac{3}{12}$ ili $135/12$),⁴¹ koliko iznosi visina od poda svetišta do zaključnog kamena (sl. 10-11), dijeljenjem s primom (10 stopa) daje realni broj 1,1286 koji pak približno odgovara veličini velike sekunde (9:8 ili 1,125). U skladu s tim, brojčana vrijednost stopa i palčeva izražena realnim brojem 1,1286 usporediva je s omjerom muzičkog intervala velike sekunde (9:8 ili 1,125). Tako realni broj 1,1286 od vrijednosti velike sekunde (1,125) dijeli 0,0036 ili, preračunato, 1,2 cm, kolika je stvarna razlika između visine zaključnog kamena u svetištu kapele (378 cm) i njegova idealnog položaja (376,8 cm) usklađenog s intervalom velike sekunde u prvoj oktavi (c^1-d^1).

Složeniji je postupak kad je riječ o realnom broju 9,435 (9 stopa i 5 palaca ili $9 \frac{5}{12}$ ili $113/12$, kolika je nutarnja visina trijumfalnog luka). Dijeljenjem 9,435 stopa s 10 stopa dobije se matematička vrijednost (0,9435) koja približno odgovara velikoj septimi (243:128 ili 1,8984), ton *h* u maloj oktavi (0,9492). Ako se od oktave (2:1) oduzme veličina Pitagorina dijatonskog polustepena (256:243 ili 1,0534)⁴², koliko iznosi razlika između velike septime i oktave ($h-c^1$), dobije se idealna visina otvora trijumfalnog luka od 317,3 cm.⁴³ Sukladno tomu, razlika između idealne visine trijumfalnog luka, usklađene s veličinom velike septime (317,3 cm) i veličine izmjerene *in situ* (316 cm), iznosi 1,3 cm (ili, približno, pola palca), što je zanemarivo s obzirom na idealan omjer.

Nasuprot onim realnim brojevima u arhitekturi kapele koji se od brojčanih vrijednosti intervala neznatno razlikuju, brojevima stopa 7,2912 ($7 \frac{3}{12}$ ili $87/12$) i 14,5109 ($14 \frac{6}{12}$ ili $174/12$) na prvi je pogled mnogo teže odrediti njihove muzičke pandane. Njima najbliža brojčana vrijednost odgovara povećanoj kvarti (729:512 ili 1,4238): manji broj (7,2912) blizak je povišenoj kvarti u maloj oktavi (*fis*), a veći (14,5109) onaj u prvoj oktavi (*fis^1*). Razliku između čiste kvarte (4:3 ili 1,3333) i povećane kvarte (729:512 ili 1,4238) čini Pitagorin kromatski polustepen (2187:2048 ili 1,0678). U arhitekturi kapele sv. Ivana čista kvarta (*f^1*) iznosi $13 \frac{4}{12}$ stopa ili 446,5 cm,⁴⁴ a Pitagorin kromatski polustepen preračunat u centimetre približno je $13/12$ palca ili 35,8 cm.⁴⁵ Njihov zbroj daje povećanu kvartu (*fis^1*) koja u dužinskoj mjeri iznosi 14,4 stope (482,3 cm). Preostala greška od 3,7 cm (1 palac i 0,7 cm) bliska je drugim razlikama uočanima u kapeli i upućuje na zaključak da je ona ili posljedica nepravilnih površina zidova ili je plod greške nastale u mjerenju pri gradnji kapele, a možda i obojega.⁴⁶

Primijeni li se isti izračun i na malu oktavu, idealna povišena kvarta (*fis*) u maloj oktavi bila bi 241,15 cm (dužina sjeverozapadnog zida svetišta).⁴⁷ Iz obaju navedenih primjera može se zaključiti da se određi-

vanje povećane kvarte i njezino pretvaranje u mjerni sustav u arhitekturi izražen u stopama obavljalo zbrajanjem stopa proizašlih iz veličine Pitagorina kromatskog polustepena (35,8 cm) i stopa dobivenih iz intervala čiste kvarte (446,5 cm).

Od poda do najviše točke svoda u svetištu je 399,5 cm, a do punih 12 stopa nedostaju 2,4 cm ($11,92$ stope ili $143/12$), odnosno nešto malo manje od jednoga palca (2,791 cm). Zatečenoj veličini svoda približno odgovara Pitagorina mala terca (32:27) u prvoj oktavi (*es^1*) koja pretvorena u stope iznosi 396,9 cm.⁴⁸ Idealnu malu tercu (396,9 cm) postojeća visina svoda (399,5 cm) nadvisila je za približnu veličinu jednoga palca (2,6 cm).

Od kamenom popločanog poda lađe do ostatka žbuke s naslikanom rubnom trakom kojom je završavala freska na trijumfalnom luku, neposredno ispod njezine stropne konstrukcije, izmjereno je oko 13 stopa (435,4 cm). Toj visini približno odgovara matematička veličina velike terce u prvoj oktavi (*e^1*) koja je dobivena dodavanjem maloj terci (32:27 ili 1,1851) Pitagorina kromatskog polustepena.⁴⁹

Na čistu kvartu u prvoj oktavi (*f^1*) u omjeru 4:3, ili, pretvoreno u stope, 13 stopa i 4 palca (446,5 cm), mogla bi upućivati ukupna visina lađe od poda do drvenog stropa (mjereno kod trijumfalnog luka) koja iznosi 443 cm ($13,22$ stope) ili približno 13 stopa i 3 palca. Do idealne mjere čiste kvarte nedostaje malo više od jednoga palca (2,791 cm), točnije, 3,5 cm. No, valja istaknuti da nije posve sigurno je li to doista i izvorna visina stropne konstrukcije jer je ona u dva navrata promijenjena, a jednom je mijenjan i pokrov, pa nije isključeno da je tom prilikom mijenjana i prvotna visina lađe.⁵⁰

Dužina od jugozapadnog zida lađe do južne stranice prozorske niše na jugoistočnom zidu lađe iznosi približno 14 stopa i 11 palca ili 488,4 cm (498,5 cm), a do punih 15 stopa (502,4 cm) nedostaje malo više od jednoga palca (3,8 cm). Toj arhitektonskoj veličini odgovara čista kvinta (*gis^1*), u omjeru 3:2, od koje spomenutu udaljenost dijeli 3,8 cm (0,012). Ta je razlika najvjerojatnije plod mjerne greške nastale tijekom gradnje, jer upravo 3,8 cm nedostaju jugoistočnom zidu (666 cm) do omjera pune oktave (2:1 ili 20:10 stopa).⁵¹

Dužina od jugozapadnog zida lađe do osi prozorske niše na njezinu jugoistočnom zidu je 535,5 cm (15,9888), odnosno 16 stopa (535,8 cm). Toj je dimenziji najbliža povećana kvinta (*gis^1*), u omjeru 6561:4096 ili 1,6018, koja pretvorena u arhitektonsku mjeru iznosi 536,5 cm, odnosno 1 cm više od zatečene mjere. No, uzme li se u obzir da i čistoj kvinti nedostaju spomenuta 3,8 cm, koliko je jugoistočni zid lađe kraći od idealne mjere (669,8 cm), izlazi da je stvarna greška 1,5 cm.

Dodavanjem Pitagorina dijatonskog polustepena (35,2 cm) poveća-

noj kvinti (536,5 cm) dobije se malo povećana vrijednost velike sekste (27:16 ili 1,6875), umjesto približno 16 stopa i 11 palaca ili 565,2 cm velika seksta ima 17 stopa i 1/2 palca (571,7 cm). Toj veličini približno odgovara dužina od istočne stranice prozorske niše na jugoistočnom zidu lađe do spoja s jugozapadnim zidom lađe.⁵² Navedenim intervalima treba dodati dužinu južnog zida lađe, kojemu do 20 stopa nedostaje malo više od jednog palca (3,8 cm), čime je prva oktava dovršena (c^1-c^2). Treba napomenuti da među arhitektonskim mjerama u prvoj oktavi (c^1-c^2) nema nijedne koja se može usporediti s malom (16:9 ili 1,7777) ili velikom septimom (243:128 ili 1,8984).⁵³ Izostanak tih dimenzija upućuje na zaključak da su one u prvoj oktavi pažljivo izbjegnute.

Kromatizam intervala u dimenzijama kapele

Među intervalima u svetištu koji svojim arhitektonskim mjerama pripadaju prvoj oktavi, uz prime, velike sekunde i male terce, uočen je Pitagorin dijatonski polustepen (d^1-es^1). Riječ je o malom intervalu koji određuje razliku između visine svoda i zaključnog kamena. Isti je interval uočen i na nekoliko mjesta u lađi: između visine oslikane žbuke na trijumfalnom luku i visine lađe (e^1-f^1); između širine lađe i dužine od njezina jugozapadnog zida do početka prozorske niše na jugoistočnom zidu lađe (fis^1-g^1), te u razlici između osi prozorske niše na jugoistočnom zidu lađe i njezine istočne stranice (gis^1-a^1). Razliku između velike sekste (27:16) i oktave (2:1) čini interval mala terca (32:27), a nalazi se u omjeru između cijele dužine lađe i udaljenosti od jugozapadnog zida lađe do istočne stranice prozorske niše na njezinu jugoistočnom zidu (a^1-c^2).

Pitagorin kromatski polustepen u lađi se prepoznaje u razlikama između čiste i povišene kvarte (f^1-fis^1), te između čiste i povišene kvinte (g^1-gis^1). Prvi put je vidljiv u omjeru između visine lađe i njezine širine, a drugi put u razlici između južne stranice prozorske niše na jugoistočnom zidu lađe i njezine osi. Osim toga, u lađi su uočeni i sljedeći intervali: čista kvarta (g^1-c^2), omjer između ukupne dužine lađe i dužine od njezina zapadnog zida do početka prozorske niše na južnom zidu; čistu kvintu (f^1-c^2) čini omjer između visine lađe njezine dužine, a čistu oktavu (c^1-c^2) omjer između širine svetišta i dužine lađe.

Između male i prve oktave više je intervala, a nekima od njih nedostaje veličina Pitagorine kome (531441:524288 ili 1,0136) da bi odgovarali čistim omjerima. Primjerice, intervali između širine trijumfalnog luka i širine svetišta ($gis-c^1$) te između visine trijumfalnog luka i visine svoda ($h-es^1$) teže velikoj terci; maloj terci teže udaljenosti između visine trijumfalnog luka i visine zaključnog kamena ($h-d^1$); čistoj kvinti ($gis-es^1$) one između širine trijumfalnog luka i svoda, ali i između visine trijumfalnog luka i širine lađe ($h-fis^1$); povećanoj kvinti između dužine sjeverozapadnog zida svetišta i visine zaključnog kamena ($fis-d^1$) i velikoj seksti, između dužine sjeverozapadnog zida svetišta i visine svoda ($fis-es^1$).⁵⁴

Premda je u kapeli najmanja mjerna jedinica jedna stopa (33,492 cm), koliko iznosi dužina južnog zida trijumfalnog luka sa svetišne strane, prva najmanja značajnija veličina jest širina čelnoga zida svetišta od 3 stope i 10 palaca (127 cm), koja u velikoj oktavi odgovara kvinti (G). Nasuprot tomu, najveći muzički interval u unutrašnjosti kapele, osim njezine ukupne dužine, jest udaljenost od zaključnog kamena do zapadnog zida lađe koja iznosi 25 stopa i 6 palaca ili 25 6/12 (854,1 cm)⁵⁵ i približno odgovara velikoj terci (e^2) u drugoj oktavi. Time je mjerni sustav u unutrašnjosti kapele gotovo usuglašen sa sustavom heksakorda Guida iz Arezza (oko 990. – oko 1050.) u kojemu je najniža nota *gamma ut* (*gamut*) na G, a najviša na e^2 .

Usporede li se navedene note s onima u himni posvećenoj sv. Ivanu Krstitelju (*Ut queant laxis*), vidljivo je da su dodane snižena terca (es^1), te povišena kvarta (fis^1) i kvinta (gis^1), kao i Pitagorina koma te Pitagorin kromatski polustepen. No, jednako kao i u himni, među dimenzijama kapele koje veličinom odgovaraju prvoj oktavi nema nijedne

septime.⁵⁶ Imajući na umu izvorni titular kapele posvećene sv. Ivanu Krstitelju, izlazi da su matematičke vrijednosti muzičkih intervala iz himne poslužile kreatoru kapele da ih uvrsti u njezinu arhitekturu i da, njima služeći se, izvede projekt.

Matematičke vrijednosti male terce (es^1), te povećane kvarte (fis^1) i povećane kvinte (gis^1) među arhitektonske su veličine najvjerojatnije uvrštene, kako sukladno ondašnjim muzičkim strujanjima, tako i zbog njihova posebnog simboličnog značenja, što napose vrijedi za disonantni *tritonus* (fis^1).

Simbolizam muzičkih intervala u arhitekturi kapele sv. Ivana

Ton je osmišljen kao "biće", a sva bića manifestiraju broj i notu i imaju isti korijen kojemu je izvorni ton $1/1 = \text{Bog}$ (sl. 12).⁵⁷ Izvorni ton u kapeli sv. Ivana u Ivaniću Miljanskom jest omjer širine i dužine svetišta, kvadrat 10×10 stopa (1:1) ili prima (c^1) u prvoj oktavi. Broj 10 u srednjovjekovnoj numerologiji broj je jedinstva (sklada), sveobuhvatnosti, savršenosti, raja



12. Zaključni kamen.

Deset Božjih zapovijedi.⁵⁸ Iz kvadrata je proizašao osmerokutni poligonalan završetak svetišta, koji nagovješćuje osmu notu (2:1),⁵⁹ početak druge oktave i simbolizira Kristovo Uskrsnuće.⁶⁰ U kapeli sv. Ivana broj osam prisutan je i u širini trijumfalnog luka (osam stopa) koji se simbolično može usporediti s *Kristovim ulaskom u Jeruzalem* prikazanim na južnome lađnom zidu, neposredno do trijumfalnog luka (sl. 13).⁶¹

Idući interval (9:8), velika sekunda (c^1-d^1), određuje visinu između poda svetišta i zaključnog kamena s reljefnim prikazom lica Boga Oca (*Pater noster, qui es in caelis, sanctificetur nomen tuum*). Tim je dvjema dimenzijama u svetištu (*primom* i *velikom sekundom*) zaokruženo zemaljsko i nebesko kraljevstvo Božje (*Adveniat regnum tuum, Fiat voluntas tua, sicut in caelo et in terra*).

Treći interval (32:27), mala terca (c^1-es^1), u svetištu određuje visina svoda od 12 stopa, s naslikanom scenom Krista na prijestolju koja simbolično upućuje na treći dan, dan Kristova Uskrsnuća. Broj dvanaest, osim toga što upućuje na 12 apostola naslikanih na zidovima svetišta, produkt je brojeva tri i četiri, i dosljedno utječe na prožimanje stvari i duha. Na *Muku Kristovu* i *Raspeće* upućuju, na trima svodnim jedrima u zaključku svetišta, naslikani anđeli s oruđem Kristove muke, *Arma Christi* (sl. 14).⁶² Visina lađe do stropne konstrukcije (e^1) približno odgovara velikoj terci (81:64) i jednako kao kod male terce, riječ je o trećem danu, danu Kristova Uskrsnuća, koji se u lađi nudio pobožnomu puku.⁶³

Broj četiri simbolizira četvrti dan u kojem je dovršeno materijalno stvaranje svijeta,⁶⁴ širina lađe odgovara povećanoj kvarti (729:512),⁶⁵ disonantnom *tritonusu* (fis^1) koji simbolizira nesavršenost ovozemaljskoga kraljevstva.⁶⁶ Neposredno iznad vrha trijumfalnoga luka o tome simbolično svjedoči prizor *Žrtve Abela* i *Kajina*. Abel je pripadao gradu Božjem, a njegov stariji brat Kajin gradu ljudskom⁶⁷ (zemaljski i nebeski Jeruzalem). Utemeljitelj zemaljskoga grada Kajin zbog zavisti je ubio brata Abela, građanina vječnoga grada (sl. 15).⁶⁸

Udaljenost od jugozapadnog zida lađe do južne stranice prozorske niše na južnom zidu odgovara arhitektonskoj veličini čiste kvinte (g^1). Broj pet je broj Božje milosti ili dobrote prema čovjeku,⁶⁹ no, broj pet simbolizira i pet Kristovih rana⁷⁰ i petu Božju zapovijed ("Ne ubij!"). U donjem registru ciklusa *Muke Kristove*, u sredini arhitektonske veličine čiste kvinte, ostaci su freske s prikazom *Raspeća*. Neposredno na čistu

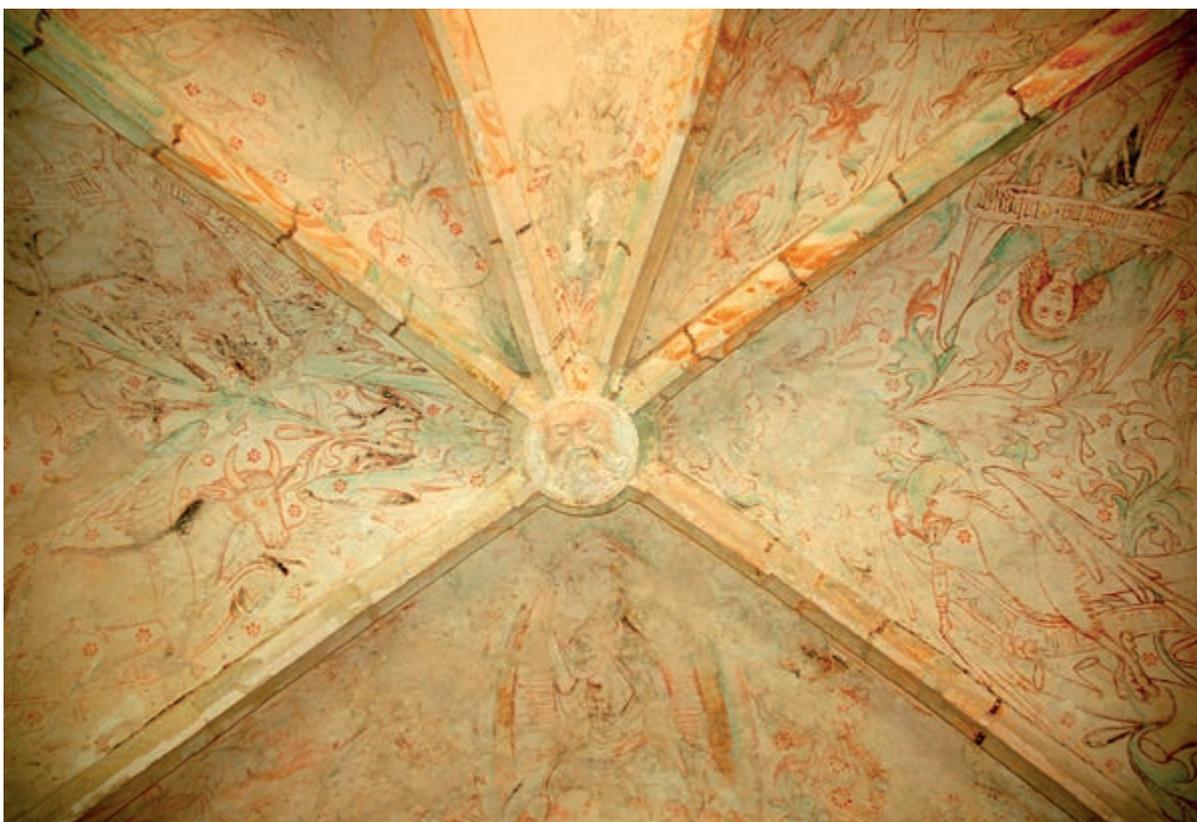


13. Ivanić Mišljanski, kapela sv. Ivana. Istočni dio jugoistočnog zida lađe (*Muka Kristova*, gore: *Ukaz u Jeruzalem*; dolje: *Bičevanje Krista*).

kvintu nadovezuje se povećana kvinta (gis^1), koju u arhitekturi lađe određuje dužina od njezina jugozapadnog zida do osi prozorske niše na jugoistočnom zidu i polovica je ukupne dužine prostora kapele (gis^2). Ispod prozora prikazan je manji žanr-prizor koji povezuje scene *Bičevanja Krista* i *Krista krune trnovom krunom*, muškarac koji povezuje snop šiblja (sl. 13).⁷¹

Dužina od jugozapadnog zida lađe do istočne stranice prozorske niše na njezinu jugoistočnom zidu odgovara velikoj seksti (a^1).⁷² Njome završava nizanje intervala u lađi, kao što šestoga dana "Na svoju sliku stvori Bog čovjeka, na sliku Božju on ga stvori, muško i žensko stvori ih".⁷³ Septime u prvoj oktavi nema kao što je nema ni u himni posvećenoj sv. Ivanu Krstitelju (*Ut queant laxis*).

Najčešće ponavljani muzički interval pretočen u arhitektonske mjere koje se umnažaju geometrijskom progresijom jest povećana kvinta (2, 4, 8, 16 i 32 stope). Ona se prvi put pojavljuje u debljini trijumfalnog luka (Gis), a potom i u širini sjevernog zida svetišta (Gis), širini trijumfalnog luka (gis), dužini od zapadnog zida lađe do osi prozorske niše na južnom zidu lađe (gis^1) i u ukupnoj dužini unutrašnjosti kapele (gis^2). Idealan osmerokut iz kojega je proistekao poligonalan tlocrt svetišta, temelji se na stranici dužine 4 stope (Gis) i opsegu od 32 stope (gis^2). Time opseg idealnog osmerokuta u sebi sadržava i ukupnu nutarnju dužinu kapele. No, isto tako, nikako nije zanemariva ni dimenzija koja odgovara disonantnom tritonusu, povećanoj kvarti, koja je uočena u širini sjeverozapadnog zida svetišta (fis) i u širini lađe (fis^1). Je li smjelo zapitati se nije li tim dvama povišenim intervalima (fis^1 i gis^1) prikriveno označen donator gradnje, napose dodaju li im se i posljednja dva intervala u lađi (a^1 i c^2): **friedrich graf aus cilli** (grof Fridrik II. Celjski)? Disonantni tritonus (*povećana kvarta*), uočen u svetištu, na zidu na kojem je prikazana *Herodova gozba* (sl. 16) i u širini lađe kod trijumfalnog luka, na kojemu je prikazan i lik sv. *Leonarda* (zaštitnik zatvorenika), kao da nas upozorava na skrivenu osobnu dramu donatora kapele (sl. 17).⁷⁴ Ako pak višestruko ponavljanje povećane kvinte (gis^1), među ostalim, prikriveno označuje zlatni broj (5),⁷⁵ onda imamo i skriveno naznačenu godinu njezine gradnje: prijestupnu godinu 1448.⁷⁶



14. Ivanić Mišljanski, kapela sv. Ivana. Svod u svetištu (*Krist na prijestolju*, simboli evanđelista, *Arma Christi*).

Ranorenesansni koncept u kasnogotičkoj arhitekturi?

Bog Stvoritelj (sl. 18) i naručitelj u sebi uključuju podrijetlo geometrije i mjera primijenjenih u kreiranju i uređenju srednjovjekovne arhitekture. Matematički elementi oblikovanja imaju teološko značenje: zidari i graditelji sukreatori su s Bogom, primjenjujući matematiku u kreiranju građevine, paralelni ili zrcalni mikrokozmos prema makrokozmosu, Božjoj matematičkoj kreaciji svijeta.⁷⁷ Muzika je *bila* broj, a

svemir je *bio* muzika.⁷⁸

Kreator koji je osmislio kapelu sv. Ivana u Ivaniću Miljanskom po-segnuo je za veličinama muzičkih intervala ne samo u oblikovanju njezina tlocrta nego i u oblikovanju njezina volumena. Isto to Leon Batista Alberti savjetuje arhitektima u svome djelu *De re aedificatoria*, koje je papi Nikoli V. prezentirao oko godine 1450. No, kapela sv. Ivana sa-građena je koju godinu-dvije ranije.⁷⁹ S obzirom na to treba se zapitati

15. Ivanić Miljanski, kapela sv. Ivana. Trijumfalni luk (*Žrtva Abela i Kajina*).



16. Ivanić Miljanski, kapela sv. Ivana. Sjeverozapadni zid svetišta (*Herodova gozba*).





18. Bog stvara svijet. (Bible moralisée, 1220. – 1230., Champagne ili Paris).



odakle je kreator kapele mogao crpiti ideju o uvrštavanju matematičkih vrijednosti muzičkih intervala u arhitekturu kapele?

Alberti je za svoje ideje o uvrštavanju muzičkih omjera u arhitekturu vjerojatno posegnuo za Vitruvijem, po uzoru na kojega je napisao srodno djelo. Vitruvije, naime, već u prvoj od deset knjiga navodi da arhitekt mora poznavati muziku “kako bi mogao shvatiti njezin osnovni zakon i matematički odnos”,⁸⁰ a četvrto poglavlje pete knjige Vitruvije u cijelosti posvećuje harmoniji i muzičkim intervalima.⁸¹ Stoga je tim zanimljivije da Alberti uopće ne spominje Boetija i njegova djela. Osim Vitruvija, Alberti je očito poznao, premda tek stidljivo spominje, Pitagorino djelo koje su propovijedali njegovi sljedbenici,⁸² ali i neka Platonova djela, među kojima i tijekom srednjovjekovlja rasprostranjenog, premda tek djelomično prevedenog *Timeja*.⁸³

Odnos između arhitektonskih proporcija i muzičkih omjera, koji je u svojoj knjizi Alberti poglavito isticao, smatra se elementom koji napose karakterizira teoriju renesansne arhitekture.⁸⁴ S obzirom na to, je li primjena matematičkih vrijednosti muzičkih intervala u kreiranju arhitekture kapele sv. Ivana nagovještaj renesansnog razmišljanja? Njezin rječnik još je kasnogotički, a njezine proporcije temeljene *ad quadratum* u srednjovjekovnoj su arhitekturi bile jednako uobičajene kao i one *ad triangulum*. Nije li stoga opravdano zapitati se: ako Alberti nije utjecao na kreatora arhitekture, odakle je kreator crpio ideju? Nije li, možda, do kreatora kapele iz Italije dospio dašak pojačanog interesa za antičku kulturu, a s njome i za Platona?

Jedan od najranijih pisanih primjera sustava *ad quadratum* i *ad triangulum* nalazi se upravo u Platonovu *Timeju*.⁸⁵ Platon u *Timeju* opisuje način na koji Stvoritelj (*Demiurg*) cjelinu (duša, tijelo i bivstvo) dijeli udvostručivanjem i utrostručivanjem muzičkih intervala, tvoreći nizove: 1,2,3,4,8,9,27, koje međusobno isprepleće. No, u pozadini Platonove teorije dijeljenja cjeline zapravo je Pitagorino učenje o “jedinstvu broja, izvora svih stvari, božanstvu”.⁸⁶ Označivši Pitagorino jedinstvo kao cjelinu (duša, tijelo i bivstvo), Platonov Stvoritelj (*Demiurg*) cjelinu dijeli intervalima sukladnima Pitagorinoj muzičkoj teoriji harmonije.⁸⁷ Srednjovjekovni *ad quadratum* i *ad triangulum* prepoznaju se u Platonovim dvostrukim (1, 2, 4, 8) i trostrukim nizovima (1, 3, 9, 27), jednako kao i u Pitagorinoj muzičkoj harmoniji.⁸⁸ Nakon što je u cjelini označen i tako podijeljen niz proporcionalnih geometrijskih intervala, oni su ponovno sjedinjeni umetanjem intervala drugih proporcija, harmonične i aritmetičke, koje daju istovjetne (*tautō*) i (kvantitativno) jednake (*isō*) odnose. Intervali 3:2, 4:3, 9:8, 27:16, 32:27, 81:64, 128:81, 243:128, dovršeni su završnim intervalom 256:243.⁸⁹

Vremenski se pojačani interes za antičku kulturu u prvoj polovici 15. stoljeća poklapa s promjenama u muzici, Prosdocimo de Beldomandi i Ugolino iz Orvieto s *musicom fictom* težili su obojenju i usavršavanju sklada. Među ostalim, to je značilo zadržavanje intervala u čistoj formi, radije negoli u povećanoj ili smanjenoj (“usavršavanje” smanjene kvinte $h-f^{\prime}$ izvodilo se s $h-fis^{\prime}$). U kapeli sv. Ivana u Ivaniću Miljanskom taj je odnos mjerljiv između visine trijumfalnog luka (h) i širine lađe (fis^{\prime}), jednako kao što je prisutan i dramatično obojeni kontrast kvarte u intervalu $fis-h$, između širine sjeverozapadnog zida svetišta⁹⁰ i visine trijumfalnog luka.⁹¹ Tehnički i umjetnički, interval $fis-h$ čini se kao da posreduje između tradicionalnoga gotičkog svijeta zvuka, s njegovim aktivnim tercama i sekstama te jezgrovitim dijatonskim polustepenima, i renesansnog svijeta s njegovim mirnim tercama i sekstama te velikim dijatonskim polustepenima.⁹²

Na kraju, je li previše smjelo tvrditi da arhitektura kapele sv. Ivana u osnovi počiva na muzičkim intervalima himne posvećene sv. Ivanu Krstitelju (*Ut queant laxis*), osuvremenjenima obojenjima male terce (32:27), te povećanima kvartom (729:512) i kvintom (6561:4096)? Dašak renesansnih strujanja u kapeli ogleda se više u kreatorovoj ideji negoli u samoj realizaciji, a dramatično obojeni kontrasti preneseni u arhitekturu kapele nagovještaju razmeđu gotičke graditeljske tradicije i tek naslućenih renesansnih proporcija temeljenih na muzičkim intervalima.⁹³

Bilješke

- 1 [“Die Architektur ist die erstarrte Musik.”; prijevod je autorski]; FRIEDRICH WILHELM JOSEPH VON SCHELLING, *Vorlesungen über Philosophie*, na: http://www.gutzitiert.de/zitat_autor_friedrich_wilhelm_joseph_von_schelling_thema_architektur_zitat_4379.html (pristup 21. 7. 2013.).
- 2 [“»Ich habe unter meinen Papieren ein Blatt gefunden,« sagte Goethe heute, »wo ich die Baukunst eine erstarrte Musik nenne. Und wirklich, es hat etwas; die Stimmung, die von der Baukunst ausgeht, kommt dem Effekt der Musik nahe.”; prijevod je autorski] JOHANN PETER ECKERMANN: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Kap. 118, na: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/1912/118> (21. 7. 2013.)
- 3 [“Music was number and cosmos was music.”] JAMIE JAMES, *The Music of The Spheres: Music, Science and The Natural Order of The Universe*, 1993., str. 31.
- 4 MARTIANUS CAPELLA, *De Nuptis Philologiae et Mercurii et de septem Artibus liberalibus libri novem*. Lipsiae, 1866.
- 5 MICHAEL MASI, *Boethian number theory*. Amsterdam – New York, Rodopi 2006., str. 14.
- 6 Čini se da je Pitagora smatrao da su intervali među nebeskim tijelima određeni muzičkom harmonijom, iz čega je izrasla doktrina harmonije sfera. U djelu: DAVID EUGENE SMITH, 4. From Pythagoras to Plato (Pythagoras on music), u: *History of Mathematics*. Volume I. New York, 1958. str. 76. – Pitagorini sljedbenici pretpostavili su da udaljenost nebeskih tijela od Zemlje nekako korespondira s muzičkim intervalima. Ta teorija, pod utjecajem Platonove koncepcije, rezultirala je slavnom idejom o *harmoniji sfera*. Vidi: “Pythagoreanism.” *Encyclopedia Britannica*. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/485235/Pythagoreanism> (26. 2. 2012.)
- 7 MANFRED F. BUKOFZER, Speculative Thinking in Medieval Music. *Speculum, a Journal of Medieval Studies*. Vol. XVII, 1942., No. 2., str. 166.
- 8 Sv. AURELIJE AUGUSTIN, *O glazbi (De musica)*. Zagreb, 2010., str. 15.
- 9 Matematici i teoriji muzike Boetije je posvetio djela: *De Institutione Arithmetica Liber II, De Institutione Musica Liber V i Geometria Euclidis a Boethio in Latinum translata*. *Catholic encyclopedia*, <http://www.newadvent.org/cathen/02610b.htm> (26. 2. 2012.)
- 10 ANICIUS MANLIUS TORQUATUS SEVERINUS BOETHIUS, *De institutione musica*, libri quinque. Lipsiae, 1867., str. 187. (Inst. Mus. I, 2).
- 11 Podjelu na *musicu mundanu, humanu i instrumentalis* Boetije je preuzeo od Pitagore. JAMIE JAMES (bilj. 3), 31.
- 12 MICHAEL MASI (bilj. 5), str. 23.
- 13 MANFRED F. BUKOFZER (bilj. 7), str. 167-168.
- 14 MANFRED F. BUKOFZER (bilj. 7), str. 174.
- 15 MARGO SCHULTER, Pythagorean Tuning and Medieval Tuning. 4.3.2. Medieval modes in Pythagorean tuning: <http://www.medieval.org/emfaq/harmony/pyth.html> (1. 12. 2010.)
- 16 MARGO SCHULTER, Hexachords, solmization, and musica ficta. 1.3. The three standard hexachords: Musica recta: <http://www.medieval.org/emfaq/harmony/hex1.html> (18. 2. 2012.)
- 17 MARGO SCHULTER (bilj. 16), 1.5. Mapping the gamut: The Guidonian hand.
- 18 GLEN WEGGE, The Relationship between Neoplatonic Aesthetics and Early Medieval Music Theory: The Ascent to the One (Part 3): http://www.musictheoryresources.com/members/MTA_2_1a.htm; (16. 1. 2012.)
- 19 Jacques de Liège početkom 14. stoljeća napisao je enciklopedijsko djelo *Speculum musicae*. RICHARD H. HOPPIN, *Medieval Music*. New York – London, 1978., str. 332.
- 20 MARGO SCHULTER (bilj. 15), 2. Basic concepts.
- 21 MARGO SCHULTER (bilj. 15), 3. Pythagorean Tuning and Gothic Polyp-hony.
- 22 PROSDOCIMO DE' BELDOMANDI, *Brevis summula proportionum quantum ad musicam pertinent*. University of Nebraska Press, Lincoln i London, 1987. – Uvod Jan Herlinger (str. 1-45), str. 11.
- 23 PROSDOCIMO DE' BELDOMANDI (bilj. 22), str. 12.
- 24 MARGO SCHULTER (bilj. 16), 2.1. What is Musica ficta?: Two definitions.
- 25 MARGO SCHULTER (bilj. 16), 2.2. Closest approach: A motivation for musica ficta.
- 26 [“Hi quidem numeri per quos fiat ut uocum illa concinnitas auribus gratissima reddatur/ iidem ipsi numeri perficiunt/ ut oculi, animusque uoluptate mirifica compleantur. Ex musicis igitur quibus hii tales numeri exploratissimi sunt: atque ex his praeterea, quibus natura aliquid de se conspicuum dignumque praester tota finitionis ratio perducetur.”] LEON BATISTA ALBERTI, *De re aedificatoria libri decem*. Argenorati (Strasbourg) 1541., knjiga IX, V poglavlje. – LEON BATISTA ALBERTI, *On the Art of Building in Ten Books*. Prijevod na engleski Joseph Rykwert, Neil Leach, Robert Tavernor. Cambridge Massachusetts, London, 1988., str. 305.
- 27 Kaptolski arhiv u Zagrebu (KAZ), protokol: 4/IV, str. 178-179.: *Ecclesia Parochialis S. Catherina sub Naghi Tabor fundata. Iodem habet Eccliam filialem S. Ioannis Baptista*.
- 28 KAZ, protokol 153/II, str. 20: *Capella S. Ioan. Bapt. In Ivanszka Goricza, alia mala Bira fundata*.
- 29 Isto; *Per hanc capella depicta est in Sanctuaris historia decolati S. Ioannis, in corpore vero depicta est Regis et nati Salvatoris*
- 30 IVAN SRŠA, Kasnogotičke zidne slike u crkvi sv. Ivana u Ivaniću Miljanskom. *Peristil*, br. 52, 2009., str 125-142.
- 31 DAVID EUGENE SMITH, *History of Mathematics*. Volumen II., New York, 1958., str. 650.
- 32 ZLATKO HERKOV, Prinosi za upoznavanje naših starih mjera za dužinu i površinu. *Zbornik JAZU*, vol. 7, Zagreb, 1974., str. 74.
- 33 ZLATKO HERKOV (bilj. 32), str. 86-87.
- 34 ZORISLAV HORVAT, *Strukture gotičke arhitekture*. Zagreb, 1989., str. 61
- 35 ANGELA PINTORE, Musical Symbolism in the Works of Leon Battista Alberti (From De re aedificatoria to the Rucellai Sepulchre), *Nexus Network Journal*, Vol 6, No. 2, 2004., str. 50.
- 36 Riječ je o engleskim mjernim jedinicama, palac širine 2,54 cm i stopa dužine 30,48 cm. U skladu s tim greška od 4 palca na 26 stopa jest 10,16 cm na 792,48 cm, što je greška od 1,28%. COLIN JOSEPH DUDLEY, Measure and the medieval architect. Scaling up. By Crafft of Ewclwyde. The Sacramental Geometry of Peterborough Cathedral from 1100 to 1500.: <http://medievalarchitecturalgeometry.com/Index.htm> (4.3.2012) – ANGELA PINTORE na mnogo manjim dimenzijama konstatira pogrešku od 2,26% (odnosno 2,19%). Angela Pintore (bilj. 35), str. 53 i bilj. 7. – HUGH McCAGUE, A Mathematical look at a Medieval Cathedral. “MATH HORIZONS”, str. 12.: <http://www.maa.org/news/Horizons-April03-McCague.pdf> (4. 3. 2012)
- 37 U prvoj oktavi matematičkoj vrijednosti prime (1:1) odgovara širina (i dužina) svetišta od 10 stopa, a vrijednosti oktave (2:1) dužina lađe od 20 stopa.
- 38 U arhitekturi kapele sv. Ivana nije uočena dimenzija od 5 stopa (167,46 cm) kojoj bi odgovarao ton *c* u maloj oktavi. Hipotetički tomu je tonu mogla odgovarati širina vratne niše na izvornome jugozapadnom zidu lađe.
- 39 Matematičkoj veličini tona C odgovara debljina sjeveroistočnog zida svetišta od 2,5 stopa (83,73 cm).
- 40 MARGO SCHULTER (bilj. 15), 4.3.1. Tuning data and chromatic octave of C. <http://www.medieval.org/emfaq/harmony/pyth.html> (1. 12. 2010.)
- 41 Razlomak se izražava s nazivnikom 12 jer se stopa dijeli na 12 palaca: 11 stopa i 3 palca = 11 3/12 ili 135/12. Prikazivanje brojeva decimalnom točkom (zarezmom) sve do potkraj 15. stoljeća bilo je nepoznato: DAVID EUGENE SMITH (bilj. 31), str. 238. i 239.
- 42 Pitagorin dijatonski polustepen u omjeru (256:243) u prvoj oktavi je 1,053498, a u maloj oktavi iznosi 0,526749. Insbruška stopa pomnožena s Pitagorinim dijatonskim polustepenom u maloj oktavi daje 17,6 cm (33,492 x 0,526749 = 17,6 cm : 2,791 cm = 6 palca).
- 43 Odnos intervala $h - c'$ prikazano u stopama: 10 stopa (120/12) – 6 palaca (6/12) = 9 stopa i 6 palaca (114/12) ili: 334,92 cm – 17,6 cm = 317,3 cm.
- 44 Čista kvarta (č. 4) 1,3333 x 334,92 cm (10 stopa) = 446,5 cm.
- 45 Pitagorin kromatski polustepen 1,06787 x 334,92 cm = 35,8 cm.
- 46 Na dužinu od 486 cm razlika od 3,7 cm do idealne mjere (482,3 cm) manja je od 1% (0,76 %).
- 47 Dužina sjeverozapadnog zida svetišta je 7,2912 stope (244,2 cm), veličina čiste kvarte (0,66665) u maloj oktavi pretvorena u centimetre daje 223,3 cm, a Pitagorin kromatski polustepen u maloj oktavi (0,533935) pretvoren u centimetre iznosi 17,9 cm. Njihov zbroj daje idealnu veličinu povećane kvarte od 241,2 cm (223,3 cm + 17,9 cm). Nastala greška iznosi 1,22%.
- 48 Pitagorina mala terca (32:27) pretvorena u stope iznosi: 32:27 = 1,18518 x 334,92 cm = 396,9 cm.
- 49 Mala terca daje veličinu 11 stopa i 10 palaca (396,9 cm) a Pitagorin kromatski polustepen čini približno veličinu jedne stope i jednog palca (35,8 cm): 396,9 + 35,8 = 432,7 cm ili 12 stopa i 11 palaca. Razlika iznosi približno jedan palac (435,4 – 432,7 = 2,7 cm).
- 50 Krov i stropna konstrukcija prvi su puta mijenjani između godine 1739. (KAZ, protokol 156/V, str. 125: *tabulatum vetustum*.) i 1748. (KAZ, proto-

- kol 156/V, str. 229: *tabulatis operis arcularis, stratum cum lateribusque*). Prema kazivanju vlč. župnika Milana Juranića drugi put je stropna konstrukcija mijenjana u 1980-im godinama.
- 51 Prva oktava ($c^1 - c^2$) preračunata u arhitektonsku veličinu iznosi 20 stopa ili 669,8 cm (334,92 x 2). Pogreška od 3,8 cm na ukupnu dužinu od 666 cm iznosi 0,57%.
- 52 Razlika od 6,5 cm ili malo više od dva palca (5,58 cm) na dužinu od 565,2 cm iznosi 1,15%, što je relativno mala pogreška.
- 53 Maloj septimi (16:9 ili 1,7777) veličinom bi odgovarala dužina (ili visina) od 17 stopa i 9 palca ili 17 9/12 (595,4 cm), a velikoj septimi (243:128 ili 1,8984) odgovarala bi dužina (ili visina) od približno 19 stopa (635,8 cm).
- 54 Od velike sekste dobiveni je interval manji za veličinu Pitagorina zarez: 2 (oktava):1,42382 (*fis*) = 1,404671 x 1,185185 (*es*) = 1,664795 x 1,013643265 (Pitagorin zarez) = 1,68750 (*a'*).
- 55 Velikoj terci u drugoj oktavi odgovarala bi dužina od 25 stopa i 4 palca (847,8 cm). Razlika između mjera *in situ* (854,1 cm) i onih koje bi odgovarale velikoj terci (847,8) iznosi malo više od 2 palca (6,3 cm), što je na ukupnu dužinu pogreška manja od 1% (0,73%).
- 56 Mala septima (16:9) pretvorena u dimenzije arhitekture kapele bila bi duga 595,4 cm, a velika septima (243:128) 635,8 cm.
- 57 MELANIE RICHARDS, Pithagoras and Musica. "Rosicrucian Digest" No. 1, 2009., str. 34. http://www.rosicrucian.org/publications/digest/digest1_2009/05_web/07_richards/07_richards.pdf
- 58 NATALIE CROHN SCHMITT, Numerology in the York 'Adam and Eve in Eden'. *Early Theatre* 7.1 (2004): 97-102 (paper). Article 5.: <http://digitalcommons.mcmaster.ca/earlytheatre/vol7/iss1/5> – Pjesma Adam i Eva u raju u crkvenoj drami (misteriju) The York Mystery Plays (The York Corpus Christi Plays), ciklusu od 48 djela koja su se izvodila u gradu Yorku od 14. stoljeća do godine 1569. napisana je u 10 kitica: prvih pet posvećeno je Božjem uvođenju Adama i Eve u vrt, a drugih pet Božjoj zabrani drva znanja.
- 59 Idealna veličina stranica osmerokuta duga je 4 stope (133,9 cm), osam stranica osmerokuta iznosi 32 stope (1071,7 cm), koliko je približno i ukupna unutarnja dužina kapele (1 068 cm). Razlika od jednoga palca na tu duljinu posve je zanemariva pogreška.
- 60 "Dan Gospodnji, kao osmi vječni dan, što je posvećen Kristovim uskrsnućem"; AURELIJE AUGUSTIN, *O državi božjoj*. Svezak III. Zagreb, 1996., str. 421. (22,30,5).
- 61 NATALIE CROHN SCHMITT (bilj. 56). – Autorica navodi kako se u spomenutoj drami osam redaka nalazi u kitici *Pad anđela* (*The Fall of the Angels*, play 1), a da je znakovito to što je isti broj redaka u kitici posljednjeg djela *Posljednji sud* (*The Last Judgement*), čime je povijest zatvorila krug. – U kapeli sv. Ivana iznad trijumfalnog luka prikazana je scena *Žrtva Abela i Kajina*, a na suprotnom, zapadnom zidu lađe nema sačuvanih zidnih slika, no u srednjovjekovlju se uobičajeno na tome mjestu slikao *Posljednji sud*.
- 62 Novi zavjet, Evanđelje po Luki, 24,7. "Trebalo da Sin Čovječji bude predan u ruke grešnika i da bude razapet te da uskrsne treći dan!"
- 63 Ciklus slika na zapadnome zidu lađe nepovratno je izgubljen tijekom gradnje zvonika sredinom 19. stoljeća. S obzirom na to da je cijeli sjeverni zid lađe posvećen *Rođenju Isusa te Pohodu i poklonstvu triju kraljeva*, a južni *Muci Kristovoj*, koja na spoju sa zapadnim zidom završava scenom *Polaganja u grob*, može se pretpostaviti da je zapadni lađni zid bio oslikan prizorom *Posljednjeg suda* ili scenama Kristove proslave, počevši *Uskrsnućem Kristovim*.
- 64 Stari zavjet, Knjiga postanka, 1, 14-19.
- 65 Broj četiri je broj svijeta i predstavlja ljudsku slabost, bespomoćnost i ispraznost. Četiri simbolizira Zemlju: godišnja doba, doba dana, Mjesečeve mijene, glavne strane svijeta, klasične elemente (vatru, zrak, vodu i zemlju). The Bible Study Web site: <http://www.biblestudy.org/bibleref/meaning-of-numbers-in-bible/4.html> (20. 2. 2012.)
- 66 AURELIJE AUGUSTIN (bilj. 60), svezak I (4,33), Zagreb, 1995.: "A zemaljska kraljevstva On stoga daruje i dobrima i zlima, kako ne bi njegovi štovatelji (koji su još nedorasli u napretku duše) žudjeli za tima kao za kakvim golemim darovima."
- 67 AURELIJE AUGUSTIN (bilj. 60), svezak II (15,2), Zagreb, 1995.
- 68 AURELIJE AUGUSTIN (bilj. 67), 15,5.
- 69 Deset zapovijedi Božjih sadržavaju dvaput po pet zapovijedi, Psalmi su podijeljeni u pet knjiga, kao i pet knjiga Starog zavjeta (Petoknjižje). Četiri evanđelja + Djela odgovaraju Petoknjižju Novoga zavjeta. The Bible Study Web site: <http://www.biblestudy.org/bibleref/meaning-of-numbers-in-bible/5.html> (20. 2. 2012.)
- 70 *Catholic encyclopedia, The five sacred wounds*. <http://www.newadvent.org/cathen/15714a.htm> (22. 2. 2012.)
- 71 *Novi zavjet*. Evanđelje po Mateju, 27, 30: "I dok su pljuvali na nj, uzimali su trsku i njome ga udarali po glavi"; Evanđelje po Marku, 15, 19: "I udarahu ga trskom po glavi, pljuvahu ga, pregibahu koljena i klanjahu mu se."
- 72 *Stari zavjet*, Knjiga postanka, 1,24-31. – AURELIJE AUGUSTIN (bilj. 60), 11,30.: "Zbog savršenstva broja šest iznosi se, da je stvaranje dovršeno u šest dana, ponavljanjem istoga dana šest puta, a ne zbog toga što bi Bogu bio potreban kakav vremenski razmak, kao da on nije mogao sve stvari odjednom stvoriti i zatim urediti da one primjerenim gibanjima označe vremenski slijed.; ..."
- 73 Stari zavjet, Knjiga Postanka, 1, 27.
- 74 IVAN SRŠA, Imaju li zidne slike u crkvi sv. Ivana u Ivaniću Miljanskom i skriveno značenje?. "Kaj", broj 1-2, Zagreb, 2009., str. 61-91.
- 75 BRIDGET ANN HENISCH, *The Medieval Calendar Year*. Pennsylvania, 2002., str. 219-220. – Zlatni broj u julijanskom i gregorijanskom kalendaru može se izračunati dijeljenjem godine s brojem 19, uzimajući ostatak i dodajući ostatak broj 1. Godina 1448., na koju posredno upućuju i povijesni izvori kao na moguću godinu u kojoj je započeta gradnja kapele, podijeljena s 19 daje 76, a ostatak je 4. Dodavanjem broja 1 ostatku (4+1) dobije se zlatni broj 5.
- 76 ADRIANO CAPPELLI, *Cronologia, Cronografia e Calendario perpetuo*. Milano, 1998., str. 40.
- 77 HUGH McCAUGE (bilj. 36), str. 15.
- 78 JAMIE JAMES (bilj. 6), str. 31.
- 79 IVAN SRŠA (bilj. 30), str. 125-142. – Prema rezultatima dosadašnjih istraživanja njezinu je gradnju potaknuo grof Friedrich II. Celjski (oko 1378. – 1454.), a neposredni povod bilo je pozakonjenje njegova izvanbračnog sina Ivana koje je papa Nikola V. odobrio 15. 11. 1447. Gradnju je grof Friedrich II. Celjski, prema svemu sudeći, započeo već iduće godine i, u doba kad Alberti svoje djelo prezentira papi, ona je zgotovljena, a vjerojatno i oslikana.
- 80 VITRUVIJE, *Deset knjiga o arhitekturi*. Zagreb, 1999., str. 13.
- 81 VITRUVIJE (bilj. 80), str. 108.
- 82 LEON BATISTA ALBERTI (bilj. 26), str. 305. i 332.
- 83 Sve do 12. stoljeća *Timej* je bio jedini dostupan Platonov tekst koji je još u 4. stoljeću na latinski jezik preveo Calcidius. BARBARA SATLER, *Plato's Timaeus in the Renaissance* (Translations and Commentaries). <http://www.library.illinois.edu/rbx/exhibitions/Plato/Archival%20Images/Web%20pages/Translations.html> (7. 3. 2012.). – Među Platonovim djelima koja je Vitruvije poznavao tijekom pisanja *De re aedificatoria* bila su *Država* (Politeia) *Zakoni* (Nomoi), a čini se i *Timej* (Timaios) i *Kritija* (Critias). LEON BATISTA ALBERTI (bilj. 26), str. 411., bilj. 2.
- 84 ANGELA PINTORE (bilj. 35), str. 49.
- 85 MARY E. WILSON, *Gothic Cathedral as theology and literature*. <http://udini.proquest.com/view/gothic-cathedral-as-theology-and-pqid:1966252711/> (2. 3. 2012.)
- 86 Pitagora nikad nije zapisao svoja učenja, svoje je teorije širio govorom. DAVID EUGENE SMITH (bilj. 4), str. 72. i 74. – Prema Ciceronu, Platon je sam kazivao da je u Italiju došao upoznati se s pitagorejcima, među ostalima, i s Timejom, kako bi od njih naučio sva njihova načela.
- 87 DAVID EUGENE SMITH (bilj. 6), str. 75-76.
- 88 MARY E. WILSON. (bilj. 85).
- 89 DOMINIC O'MEARA, *The Mathematic of Beauty in Plato and Proclus*. Princetown, 2011. <http://philosophy.princeton.edu/images/documents/Events/omeara.pdf> (10. 3. 2012.). – O Boetijevoj aritmetičkoj, geometrijskoj i harmonijskoj proporciji: MICHAEL MASI (bilj. 5), str. 165-188.
- 90 U luneti na tome zidu prikazana je scena *Herodove gozbe*.
- 91 Iznad vrha trijumfalnog luka prikazana je scena *Žrtva Abela i Kajina*.
- 92 MARGO SHULTER (bilj. 15), 4.5. Pythagorean tuning modified: a transition around 1400. – Proporcije otvora trijumfalnog luka približno odgovaraju proporciji male terce (32:27), *gis-b*.
- 93 Ilustracija br. 1 preuzeta je s web str. Wikimedia commons (autor: Romainbehar): <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:UtQueantLaxis-Arezzo.svg>
- Ilustracija broj 3. presnimljena je iz knjige: RICHARD H. HOPPIN, *Medieval music*, New York – London, 1978, str. 63.
- Ilustracije broj 7 preuzeta je s web stranice: <http://earthanditsspecialplaces.blogspot.com/2012/02/41-some-sacred-geometry-tools-of-master.html>
- Ilustracija broj 18 preuzeta je iz knjige: INGO F. WALTHER, NORBERT WOLF, *Masterpeices of Illumination*. Köln, 2005., str. 156.

Glazbeni pedagog već od vrtića?

Antonija Poljuha

Tijekom boravka u Republici Makedoniji pružila mi se prilika upisati poslijediplomski studij na tamošnjem Fakultetu muzičkih umjetnosti. Čim sam saznala da je u Makedoniji uobičajeno imati stručnoga glazbenog pedagoga već od dječjega vrtića, znala sam u kojem će smjeru voditi moje istraživanje.

Ako uzmemo u obzir činjenicu da je djeci predškolske dobi potreban netko tko će ih stručno voditi kako bi se optimalno razvijala, logično je da je glazbeni pedagog prisutan u sustavu odgoja i obrazovanja već od najranijih godina.

Hrvatski su stručnjaci primijetili kako djeca sve manje pjevaju, a samim time imaju i slabije govorne mogućnosti. Izuzmemo li rijetke glazbeno nadarene odgajatelje koji rade "čuda" s djecom, slobodne aktivnosti poput folkloru ili neke izvaninstitucionalne glazbene igraonice (koje se i izvanredno plaćaju), prisutnost glazbenih aktivnosti u hrvatskim vrtićima nažalost je poražavajuća.

U Republici Hrvatskoj vrlo je ozbiljan problem, navodi profesor Rojko, kako u predškolskom odgoju tako i u razrednoj nastavi, stručnost odgajatelja i učitelja. S obzirom na to da Rojko zagovara glazbeni odgoj kao isključivo slušateljsku aktivnost, jasno je da pritom najveću smetnju predstavlja nestručnost u smislu nepoznavanja glazbenog opusa. Iako u predškolskoj dobi nije uobičajena stručna analiza glazbe koja se sluša, to ipak ne znači da tu aktivnost može voditi nestručna osoba. Poznato je da odgajatelji, kao i učitelji razredne nastave, uglavnom nisu u potpunosti osposobljeni za glazbeni odgoj, iako i tu postoje iznimke (Rojko, 2012, 89).

Uzmemo li u obzir da je glazba sastavni dio svakoga ljudskog života i da ona pridonosi svestranom razvoju djeteta, nije li naš zadatak poticati dijete već od "pelena" na druženje i življenje s dobrom glazbom?

Cilj je glazbenog odgoja u vrtiću doživljaj glazbe i razvoj senzibiliteta za ritam, metar, melodiju, odnosno stvaranje pretpostavki za razvoj glazbenoga sluha.

Iako je poznato da je osjetljivost na glazbene podražaje u većoj ili manjoj mjeri određena nasljednim čimbenikom, ipak i okolina ima veliki utjecaj na razvoj glazbenih sposobnosti. Istraživanja pokazuju da je kritično razdoblje za razvoj glazbene osjetljivosti od rođenja do druge godine života pa u tom razdoblju dijete treba okružiti glazbenim podražajima (pjevanje i slušanje glazbe pa i aktivno sudjelovanje u glazbenome doživljaju). Smatra se da u razdoblju od treće do šeste godine djetetova života ono stvara kritički stav prema glazbi. Zbog toga je vrlo važno već u ovoj dobi djetetu pružiti kvalitetne glazbene podražaje i pomno planirati glazbene aktivnosti. Upravo je glazbeni pedagog taj koji stručno, kvalitetno i s puno ljubavi može posredovati između fenomena glazbe i fenomena djeteta.

Dokazano je da odrasli nesvjesno prenose na djecu svoje stavove kao i svoje emocije o glazbi. Što je s onom djecom čiji odgajatelji ne slušaju umjetničku glazbu i ne vole je? Kako razviti glazbeni sluh kod djece čiji roditelji pa i odgajatelji ne slušaju umjetničku glazbu, ne znaju pjevati, a nemaju ni osjećaj za ritam? Nije li takvo dijete unaprijed osuđeno na neglazbenost ako ga ne potakne glazbeni pedagog?

Kakav bi trebao biti taj naš glazbeni pedagog? Najvažnija je osobina glazbenoga pedagoga ljubav prema glazbi, djeci i poslu koji obavlja. Uloga glazbenoga pedagoga u vrtiću jest pobuditi u djeci osjećaj za lijepo, postaviti osnove glazbenog ukusa, razvijati muzikalnost, potaknuti razvoj glazbenog sluha i ritma te tako doprinijeti njegovu svestranom razvoju.

U Republici Makedoniji uloga je glazbenoga pedagoga koordinacija između fenomena glazbe s jedne te odgajatelja, roditelja i djece s druge strane.

"Vrlo je vjerojatno da se kod djece već u predškolskoj dobi formiraju stavovi koje je kasnije često teško modificirati" (de la Motte – Haber, 1999, 78). Nismo li prema tome malo zakasnili s uvođenjem stručno zastupljenoga glazbenog odgoja tek u četvrtom razredu osnovne škole?

Valja naglasiti još jednu činjenicu: Ako je prisutnost glazbe u životu djeteta povezana samo s glazbenim pedagogom, bez suradnje roditelja i odgajatelja, sa sigurnošću možemo reći da je takvo glazbeno iskustvo nedovoljno za potpuni djetetov razvoj. Dakle, dijete treba biti okruženo glazbom i glazbenim poticajima, zalaganjem svih nas odraslih, i uspjeh zasigurno neće izostati. Ono će jednoga dana postati slušateljska publika, sposobna odabrati dobru glazbu.

Rad s predškolcima zahtijeva intenzivan angažman glazbenoga pedagoga te puno snage i kreativnosti. Pripremu za sat glazbenog odgoja treba kvalitetno i detaljno razraditi te biti u dogovoru s odgajateljima.

Obveza odgajatelja je svakoga dana s djecom slušati glazbu koju im je osigurao glazbeni pedagog, no odgajatelji često zanemaruju slušanje, što smo uvidjeli prilikom slučajnih posjeta pojedinim skupinama.

Planiranje glazbenih aktivnosti

Planiranje u odgojno-obrazovnom radu na području glazbenog odgoja neophodno je i obvezno. Svaki odgajatelj na početku godine izrađuje plan za svako odgojno-obrazovno područje, pa tako i glazbeni pedagog sastavlja godišnji plan glazbenih aktivnosti. Planovi moraju zadovoljavati osnovne ciljeve kognitivnog, afektivnog i psihomotoričkog razvoja o čemu će biti riječi nešto kasnije.

Svako je dobro planiranje realna osnova za uspješnu realizaciju sadržaja i tema (tematsko i dnevno planiranje). Plan se primjenjuje na određeni naraštaj djece i prilagođen je njihovu psihofizičkom razvoju, njihovim interesima, potrebama i sposobnostima.

Godišnje planiranje

Plan sadržava razvojne zadatke koje treba savladati određena skupina u tekućoj godini, teme, plan za suradnju s roditeljima, kao i plan stručnog usavršavanja odgajatelja i glazbenog pedagoga.

Tematsko planiranje

Tematski planirati znači napraviti uži izbor odnosno konkretan sadržaj ili temu koja će biti obrađena, vodeći računa o raspoloživom prostoru, kao i o cjelokupnoj realizaciji teme.

Dnevno planiranje

Ovaj vid planiranja obuhvaća strukturu aktivnosti, rada i igre za svaki konkretan dan. Na taj način uravnotežuju se aktivnosti koje zahtijevaju veću pokretljivost, kao i one koje zahtijevaju mirovanje. Dnevnom planiranjem određujemo temu, zadatke, načine rada, motivaciju djece za rad, prilagođavanje kutića i etapa realizacije teme za konkretan dan.

Planiranje s obzirom na različite razvojne aspekte

Kognitivni vid glazbenog razvoja odnosi se na formiranje glazbenih pojmova koji su rezultat perceptivnih iskustava. Vrlo je važno djetetovo sudjelovanje u glazbi te stvaranje poticajne glazbene okoline.

“Kognitivni razvoj obuhvaća razvoj složenih misaonih procesa poput rasuđivanja, mišljenja, uočavanja i rješavanja problema te kreativnog stvaranja.” (Vidović, Štetić, Rijavec i Miljković, 2003, 47).

Ovaj misaoni razvoj ovisi o razvoju različitih osjetnih sposobnosti te osjetila sluha, vida i opipa. (S. N., 2011)

“Afektivni vidovi glazbenog razvoja odnose se na sposobnosti estetskog procjenjivanja, preferencija i glazbenog ukusa.” (Dobrota, 2003, 144). Valja imati na umu da se na ovu estetsku osjetljivost u najranijoj dobi djeteta može snažno utjecati. Dakle, vrlo je važna poticajna glazbena okolina kao i glazbeno iskustvo. Vrlo važnu ulogu ima njegovanje pozitivnih osjećaja (ljubav, radost, sreća, zadovoljstvo, opuštenost, sigurnost). Slušajući glazbu dijete govori o svojim osjećajima. Sposobno je pratiti čak i baletnu predstavu.

“Što se tiče **motoričkih** komponenti glazbenog razvoja, rana motorika i glazbeni razvoj ne moraju se odvijati jednakom brzinom. Važno je opet, poticanje spontanog pokreta uz glazbu, čime će se postići sve bolja usklađenost pokreta i glazbe.” (Dobrota, 2003, 145)

Tijekom istraživanja napravljen je i kratak upitnik za odgajatelje ispitivane djece. Istraživanje je napravljeno tijekom 2012. godine za potrebe moje magistarske radnje pod nazivom Prisutnost glazbenih aktivnosti u vrtićima centralnoga gradskog područja Skopja. Ispitivana populacija obuhvatila je 130 djece uzrasta između 5 i 6 godina, 65 njihovih roditelja te 12 odgajatelja ispitivanih vrtićkih grupa.

Upitnik za odgajatelje

- | | | |
|--|----|----|
| 1. Volite li slušati klasičnu glazbu? | DA | NE |
| 2. Često pjevate? | DA | NE |
| 3. Svirate li barem 1 instrument? | DA | NE |
| 4. Potičete li djecu na jednu vrstu glazbene aktivnosti (slušanje, pjevanje, ples, uporaba udaraljki)? | DA | NE |

Ovim upitnikom smo htjeli pokazati koliko je važna uloga glazbenog pedagoga u prezentiranju glazbenih aktivnosti u vrtiću. Uspjeli smo u tome! 8% odgajatelja uopće ne sluša klasičnu glazbu (što je sa slušanjem glazbe u vrtiću?), 15% ispitanika ne pjeva često (što je s pjevanjem pjesmica s djecom?) i čak 75% ne svira niti jedan instrument

(gdje je ono lijepo ako nemamo glazbenu pratnju uz pjevanje, sviranje na dječjim glazbalima ili doživljaj glazbenog djela?). Srećom, u Republici Makedoniji glazbeni je pedagog taj koji pokriva ove odgajateljeve “nedostatke” pa je njegova prisutnost u vrtiću svakako opravdana.

Slična je, vjerojatno, i situacija s odgojiteljima u Republici Hrvatskoj pa se možemo zapitati imaju li naša djeca jednako pravo na glazbeni odgoj kao i mali Makedonci ili ćemo zbog nedostatka volje, novca i kreativnosti propustiti našoj djeci dati ono što je za njih najbolje?

Zbog svih ovih argumenata naglašavam potrebu uvođenja glazbenog pedagoga već u predškolske ustanove i apeliram na svjesnost o potrebi stručnoga vođenja glazbenih aktivnosti u dječjim vrtićima. Ne smije nam biti svejedno kakvu mladost odgajamo!

Završit ću mislima švedskoga pedagoga Svena Sjörgrena i pretpostavljenima dati razmišljati: “Ova mala djeca će jednoga dana biti odrasli ljudi – ljudi sa ili bez samosvijesti, sa ili bez sposobnosti empatije ili logičke misli, sa ili bez mašte ili vizije koja je potrebna za rješavanje novih problema koji nas čekaju iza ugla, sa ili bez sposobnosti voditi ljudsko društvo na njegovom trnovitom putu... Društvo koje investira sredstva u djecu je društvo s vjerom u svoju budućnost. Aktivno sudjelovanje u učenju i izvođenju glazbe je takvo sredstvo.” (Sjörgren, op. c.)

Literatura:

- Dobrota, S. (2003.). Glazbena nadarenost. U: Bacalja, R. (ur.), *Djetinjstvo, razvoj i odgoj: zbornik radova sa znanstveno-stručnog skupa Zadar – Nin, 23.-24. svibnja 2003.* Zadar: Sveučilište u Zadru. Stručni odjel za izobrazbu učitelja i odgojitelja predškolske djece, str. 141.-148.
- De la Motte – Haber, H. (1999), *Psihologija glazbe.* Jastrebarsko: Naklada Slap.
- Rojko, P. (2012.), *Metodika nastave glazbe. Teorijsko-tematski aspekti,* http://bib.irb.hr/datoteka/566005.ROJKO_Metodika_nastave_glazbe._Teorijsko_tematski_aspekti.pdf.
- Vizek Vidović, V., Rijavec, M., Vlahović Štetić, V. i Miljković, D. (2003.). *Psihologija obrazovanja.* Zagreb: IEP-Vern.
- S. N. (2011.), Značenje glazbenog odgoja za svestrani odgoj djeteta, <http://www.savjetnica.com/znacenje-glazbenog-odgoja-za-svestrani-odgoj-djeteta>.
- Sjörgren, Sven (s. a.): Moć glazbe – Ono što je dobro za za dijete, dobro je i za svijet; suzuki.yolasite.com/moc-glazbe.php.

O autorima priloga:

Darko Đekić, profesor glazbene kulture, nastavnik je u Glazbenoj školi Ivana Matetića Ronjgova u Rijeci.

Sanja Kiš Žuvela, prof. mentor, magistrica je muzikologije i nastavnica teorijskih glazbenih predmeta u Umjetničkoj školi Franje Lučića u Velikoj Gorici.

Nikola Lovrinić, magistar muzikologije, učitelj je *sofeggia* u Osnovnoj glazbenoj školi Matka Brajše Rašana pri POU Labin.

Tihomir Petrović, prof. mentor, nastavnik je teorijskih glazbenih predmeta u Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog u Zagrebu i na Rock-akademiji u Zagrebu te osnivač Škole teorije glazbe, na kojoj također predaje osnove teorije glazbe, harmoniju, kontrapunkt i glazbene oblike.

Antonija Poljuha, magistar glazbenih znanosti, učiteljica je *sofeggia* u Osnovnoj glazbenoj školi Zlatka Grgoševića u Sesvetama.

Ivan Srša, profesor povijesti umjetnosti, kao konzervator-restaurator savjetnik zaposlen je na Odjelu za zidno slikarstvo i mozaik u Hrvatskome restauratorskom zavodu, u kojemu radi od 1986. godine.



VOKALNA AKADEMIJA

ŠKOLA ZA ZBOROVOĐE
Prva u Hrvatskoj!

Detaljne obavijesti možete pronaći
na našoj webstranici

www.vokalna-akademija.com

Školski kviz iz *solfeggia So-Fa-Labin* kao primjer dobre prakse Prijedlozi i mogućnosti realizacije

Nikola Lovrinić

Natjecanja i smotre neki su od mnogobrojnih oblika javnog djelovanja Osnovne glazbene škole Matka Brajše Rašana pri Pučkom otvorenom učilištu u Labinu. Budući da se programi odgoja i obrazovanja u glazbenoj školi temelje na razvijanju stvaralačkih sposobnosti i razotkrivanju nadarenosti za glazbu, u takvim oblicima predstavljanja do izražaja dolaze učenici veće stvaralačke snage od kojih se može očekivati da će se glazbom profesionalno ili barem kao hobbijem aktivno baviti i nakon osnovnoškolskog obrazovanja.

U želji da se osim sviranja različitih instrumenata istakne i važnost teorijskog obrazovanja te nastave *solfeggia*, učitelji ove škole – Marijano Atanasković, Melita Lasek, Đenana Levak i Nikola Lovrinić – osmislili su javni ekipni kviz iz *solfeggia* pod nazivom *So-Fa-Labin*. Naime, razvijanje svijesti o parametrima glazbenoga jezika, stjecanje intonacijskih i ritamskih vještina, dugotrajan je proces bez jamstva konačnoga ishoda, od prvoga susreta sa *solfeggjom* preko niza provjera sve do završnog ispita. Upravo je stoga kviz za razliku od klasičnih natjecanja zamišljen na jedan sasvim drugačiji, iznimno motivirajući i zabavan način, u okviru manifestacije na kojoj nastupa veći broj učenika podijeljenih u četveročlane ekipe.

Sama je manifestacija podijeljena u tri cjeline ograničenoga trajanja (do dvadeset minuta) u kojima se po različitim principima – tko je brži, tko pogriješi ispada iz igre i sl. – nadmeću četiri ekipe sastavljene od učenika susjednih razreda (I. – II., III. – IV. i V. – VI. razred). Pažljivo osmišljeni zadaci formulirani su u obliku raznovrsnih igara kao što su, primjerice, igra asocijacija, *memory*, igre pod nazivom *Složi ljestvicu!*, *Složi pjesmu!*, *Izbaci uljeze!*, *Dopuni prazne taktove!*, *Slušne primjere poveži s notnim zapisom!* i dr. Za svaku je od njih predviđen mogući broj osvojenih bodova koji se nakon svake igre zbrajaju kako bi se u konačnici mogla proglasiti najbolja ekipa. Članovi pobjedničkih ekipa svake kategorije osvajaju posebne nagrade – nosače zvuka, knjige o glazbi ili sl. – dok svi sudionici dobivaju priznanje za sudjelovanje.

Na opisani se način malim i velikim rukama koje na klavijaturama, tipkama, ventilima i žicama grade i učvršćuju respektabilan ugled labinske glazbene škole, u promicanju glazbenih vrijednosti svojim znanjem pridružuju i mladi labinski glazbeni teoretičari. Kviz je otvoren za sve učenike, roditelje i zainteresirane koji svojim prisustvom žele bodriti svoje glazbene igrače.

Da bi uopće došlo do prve realizacije kviza, a u školskoj godini 2012./2013. održava se po treći put, trebalo je vrlo precizno osmisliti propozicije, koje će se kroz praksu dalje poboljšavati i koje će u nastavku pokušati sumirati s prijedlozima igara za svaki pojedini segment.

1. Igra asocijacija¹

Princip: po uzoru na *Kviskoteku*, televizijski kviz općeg znanja koji je svojevremeno emitirala TV Zagreb. Bez obzira zna li pojedina ekipa rješenje kojega stupca ili konačno rješenje, uvijek prethodno treba otvoriti jedno polje; u protivnom igru nastavlja sljedeća ekipa.

Maksimalni broj bodova: za svaki odgovoreni stupac 5 bodova, a za konačno rješenje 10 bodova, ukupno 30 bodova.

a) Primjer za ekipe I. – II. razreda

	A	B	C	D
1	Sjedi _!	pravac	1	šuplje
2	Give me _!	ravna	1	prazno
3	petarda	kosa	1	svemir
4	odličan	valovita	1	ništavilo
5		CRTA	4	PRAZNINA

NOTNO CRTOVLJE

b) Primjer za ekipe III. – IV. razreda

	A	B	C	D
1	konsonanca	čista	? kralja	visina
2	velika	smanjena	? praščića	jačina
3	mala	interval	___ ler	trajanje
4	c-e	prsti	___ ola	boja
	TERCA	KVINTA	TRI	TON

KVINTAKORD

c) Primjer za ekipe V. – VI. razreda

	A	B	C	D
1	adut	visoki	__ tonija	enharmonijski
2	šampion	vitamin	fr __ ka	zamijenjen
3	iz rukava	muha	pl __ ti	ton
4	prvak	sto	__ kim	fis
	As	C	Es	Ges

DOMINANTNI SEPTAKORD

d) Mogući primjer za srednju školu

	A	B	C	D
1	Cis	Fis	H	E
2	Fis	H	E	A
3	H	E	A	D
4	E	A	D	G
	A	D	G	C

F

2. Slušno prepoznavanje

Princip: svaka ekipa treba naglas pročitati svoje rješenje, pri čemu voditelj ne daje rješenje (niti pokazuje ikakvu reakciju) dok sve ekipe ne izgovore svoje rješenje; bodove može osvojiti više ekipa.

Maksimalni broj bodova: 10.

¹ Za realizaciju igre asocijacija angažiran je programer, g. Željko Ernečić, koji je za potrebe kviza izradio poseban računalni program.

a) intervali – Dobitna kombinacija (I. – II. razred)

– zadatak je ekipa poredati odsvirane intervale označene slovima a, b, c, d, e, f (slova su odabrana jer bi brojke natjecatelje mogle asociirati na veličinu intervala);

– u obzir dolaze m. 2, v. 2, m. 3, v. 3, č. 4 i č. 5.

Posloži navedene intervale redom kojim su odsvirani:

a	b	c	d	e	f
m. 2	v. 2	m. 3	v. 3	č. 4	č. 5

Rješenje intervala:

c	e	b	f	a	d
m. 3	č. 4	v. 2	č. 5	m. 2	v. 3

b) intervali i kvintakordi – Izbaci uljeza! (III. – IV. razred)

– između deset slušnih primjera (u kojima će se odsvirati sedam intervala i tri kvintakorda) potrebno je detektirati uljeze – kvintakorde, pri čemu se ekipama ne smije reći koliko će uljeza biti;

– ekipa (ili više njih) koja točno riješi prvi dio zadatka ima pravo na nastavak igre u kojem će se sve odsvirati još jednom, no ovoga puta zadatak će biti odrediti vrstu kvintakorda (durski, molski, povećani ili smanjeni).

Među 10 intervala pronađi uljeze:

1.	2.	3.	4.	5.
6.	7.	8.	9.	10.

Kvintakordi - uljezi:

1.	2.	3.	4.	5.
6.	7.	8.	9.	10.

Točan slijed:

S D M P

c) trozvuci – Dobitna kombinacija (V. – VI. razred)

– prepoznavanje trozvuka tako da su oni unaprijed pripremljeni u notnome zapisu na jednome tonu i iznad spomenutog zapisa označeni brojevima od 1 do 6;

– zadatak je determinirati redoslijed kojim su odsvirani;

– u obzir dolaze svi kvintakordi (dur, mol, povećani, smanjeni) te durski i molski sekstakordi, odnosno kvartsekstakordi.

Posloži navedene trozvuke redom kojim su odsvirani:

1	2	3	4	5	6
---	---	---	---	---	---

Rješenje trozvuka:

4	2	1	5	3	6
D6/3	M5/3	D6/4	S5/3	P5/3	M6/4

3.1. Ritamska igra *Napravi red!*

U prezentaciji je pripremljen jedan ritamski primjer čiji su taktovi pomiješani u različitim mjerama (s time da oznaka mjere, naravno, nigdje nije navedena), pri čemu je zadatak učenika pomiješane taktove složiti na odgovarajući način, tj. napraviti više kraćih primjera u točnim mjerama. U konačnici treba sastaviti tri ritamska primjera od po tri takta.

Princip: brži pobjeđuje. Svoje rješenje najprije izgovara predstavnik ekipe koja se javila prva; ako je rješenje pogrešno, prelazi se na ekipu koja se javila druga itd.

Maksimalni broj bodova: 15.

a) I. – II. razred

– u obzir dolazi 2/4, 3/4 i 4/4 mjera.

Napravi red

1	2	3
4	5	6
7	8	9

Rješenje ritamske igre

a) 

b) 

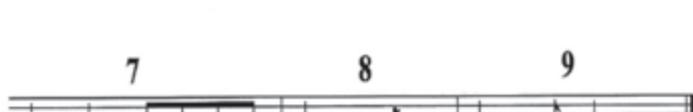
c) 

b) III. – IV. razred
– u obzir dolazi 2/4, 3/4 i 4/4, zatim 2/8, 3/8 i 4/8 te 2/2, 3/2 i 4/2 mjera.

Napravi red

1 

2 

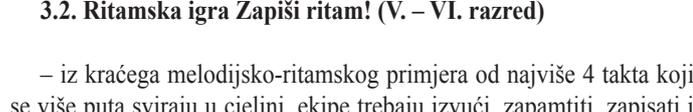
3 

4 

5 

6 

7 

8 

9 

Rješenje ritamske igre

a) 

b) 

c) 

3.2. Ritamska igra Zapiši ritam! (V. – VI. razred)

– iz kraćega melodijsko-ritamskog primjera od najviše 4 takta koji se više puta sviraju u cjelini, ekipe trebaju izvući, zapamtiti, zapisati i potom izvesti samo ritam, pri čemu se na kraju buduće isključivo precizna izvedba.



4. Igra na ispadanje *Složi ljestvicu!* (samo za I. – II. i III. – IV. razred)

Princip: ekipa koja pogriješi ispada iz igre tako da na kraju ostaje samo jedna; ako ekipe stalno daju točne odgovore, situacija se otežava zadavanjem ljestvice u silaznom smjeru.

Maksimalni broj bodova: 10.

a) I. – II. razred

– predstavnici svake ekipe abecedom izgovaraju sljedeći ton zadane durske ljestvice prema formuli 1 1 ½ 1 1 1 ½ (npr. A-dur: a-h, h-cis, cis-d, d-e,...).

b) III. – IV. razred

– predstavnici svake ekipe abecedom izgovaraju sljedeći ton zadane harmonijske molske ljestvice prema formuli 1 ½ 1 1 ½ 1 ½ ½; (npr. harmonijski h-mol: h-cis, cis-d, d-e, e-fis,...).

5. Dopuni prazne taktove (samo za V. – VI. razred)

Zadatak je ekipa popuniti prazne taktove, tj. zapisati dio melodije koji nedostaje u melodijsko-ritamskome primjeru; primjer se više puta svira u cjelini ili po mogućnosti pušta s nosača zvuka.

Princip: brži pobjeđuje. Maksimalni broj bodova: 10.

Primjer: Luigi Boccherini, *Menuet* iz *Gudačkoga kvinteta u E-duru*, op. 11, br. 5 (prvi dio II: a :III: b a :II).

Dopuni prazne taktove:

Luigi Boccherini *Menuet*



Napomena:

Označena dva upitnika odnose se na potpuno istu melodiju. Dakle, u jednoj izvedbi (s repetitijom), tražena melodija čuje se četiri puta.

Rješenje:

Luigi Boccherini Menuet

6. Intonacijska igra *Složi pjesmu!* (samo za I. – II. i III. – IV. razred)

U prezentaciji je pripremljena jedna dječja pjesma u kojoj je slijed taktova pomiješan, melodijski nelogičan i nemuzikalan. Zadatak je pomiješane taktove posložiti točnim redoslijedom. Pjesma se pritom cijelo vrijeme svira na klaviru, naravno, pravim redoslijedom, ili, još bolje, izvorna se izvedba pušta s nosača zvuka.

Princip: brži pobjeđuje, tj. najbrža ekipa naglas treba izgovoriti svoje rješenje, odnosno brojke složene odgovarajućim redom.

Maksimalni broj bodova: 10.

a) I. – II. razred

– u obzir dolaze jednostavne dječje pjesme u jednome od tonaliteta koji se obrađuju u nižim razredima (C-dur, G-dur, F-dur) kao npr. *Maca prede*, *Pleši, pleši crni kos*, *Bratec Martin*, *Sve ptičice iz gore*, *Mi smo djeca vesela* i sl.

Složi pjesmu

Poredaj navedene dvotakte tako da dobiješ odslušanu pjesmu.

Pleši, pleši crni kos

Hrvatska pučka popijevka

Rješenje: 4 1 3 2

b) III. – IV. razred

– u obzir dolaze jednostavnije dječje, folklorne pjesme ili skladbe iz literature kao npr. *Kiša pada*, *Vehni, vehni fijolica*, *Laku noć* J. Brahmsa i sl.

Složi pjesmu

Poredaj navedene dijelove tako da dobiješ odslušanu pjesmu.

Laku noć

Johannes Brahms
(1833.-1897.)

Rješenje: 2 4 1 3

7. Povezivanje slušnih primjera s njihovim notnim zapisom (samo za V. – VI. razred)

Umjesto intonacijske igre Složi pjesmu!, ekipama viših razreda pripremljena su četiri slušna primjera iz glazbene literature koje treba povezati s njihovim notnim zapisom. Pritom treba istaknuti da se primjeri ne puštaju u cijelosti, već su za ovu igru prethodno pripremljena četiri muzikalno odrezana isječka. Prvom su prigodom (šk. god. 2010./2011.) uzeta četiri primjera iz Bachova *Dobro ugođenoga klavira*:

WTK I, 5. Preludij u D-duru;

WTK I, 9. Preludij u E-duru;

WTK I, 8. Preludij u es-molu;

WTK I, 12. Preludij u f-molu.

U školskoj godini 2011./2012. odabrana su četiri primjera iz Bachovih *Brandenburških koncerata*:

Br. 1, II. stavak: *Adagio*;

Br. 1, IV. stavak: *Menuet*;

Br. 2, II. stavak: *Andante*;

Br. 2, III. stavak: *Allegro assai*.

Princip: svaka ekipa treba naglas pročitati svoje rješenje, a bodove može osvojiti više ekipa. Radi provjere i potvrde točnosti, primjeri se potom slušaju još jednom, a dodatni zadatak ekipa koje su dale točno rješenje, ovisno o zadanim skladbama, može primjerice biti prepoznavanje instrumen(a)ta koji prvi donose odslušanu temu.

Maksimalni broj bodova: 10+5.

8. Memory²

Princip: traženje i pamćenje parova uz najmanji broj pokušaja; svaka ekipa naizmjenice otvara po dva polja; ukoliko ih poveže ima pravo na daljnja otvaranja.

Maksimalni broj bodova: po 1 bod za svaki pogođeni par, ukupno 8 bodova.

a) Primjer za ekipe I. – II. razreda – *Poveži glazbene termine i znakove!*

	I.	II.	III.	IV.
A				
B	<i>mf</i>			
C				
D		<i>mf</i>		

b) Primjer za ekipe III. – IV. razreda – *Poveži intervale!*

	I.	II.	III.	IV.
A	e^1-f^1	velika terca	c^1-g^1	c^1-d^1
B	$a-c^1$	c^1-a^1	mala sekunda	velika septima
C	velika sekunda	c^1-f^1	velika seksta	mala terca
D	c^1-e^1	čista kvinta	c^1-h^1	čista kvarta

c) Primjer za ekipe V. – VI. razreda – *Poveži paralelne tonalitet!*

	I.	II.	III.	IV.
A	C-dur	g-mol	h-mol	G-dur
B	cis-mol	e-mol	a-mol	c-mol
C	F-dur	Es-dur	B-dur	A-dur
D	fis-mol	E-dur	D-dur	d-mol

Za kvalitetnu realizaciju opisanog kviza, koji se održava na pozornici dvorane gdje se inače održavaju školski koncerti, uz temeljitu pripremu potrebna je i dobra uigranost realizacijskog tima: voditelj koji konstantno održava poticajnu atmosferu, učitelj koji svira slušne zadatke i upisuje bodove na za to predviđenu ploču, majstor tona koji po potrebi pušta glazbu, tehnička podrška, tj. učitelj koji na velikome platnu s projekcijom sa stražnje strane (kako ne bi smetao publici) prikazuje zadatke te tročlani žiri koji prati regularnost kviza i u eventualnim problemskim situacijama donosi konačnu odluku.

Kako je vidljivo iz prethodnoga prikaza, kviz je oblikovan tako da bude dinamičan, da ne traje predugo, i za razliku od klasičnih natjecanja u kojima se inzistira na težini, ima za cilj omogućiti svima da se iskažu i da jednostavno zavole *solfeggio*, što posebno dolazi do izražaja u nastavnim satima koji mu prethode – svi žele sudjelovati i nestrpljivo čekaju termin održavanja. U želji za stalnim poboljšanjem i unapređivanjem nastave i učitelja *solfeggia*, u skladu sa suvremenim načinima poučavanja i učenjem kojemu je u središtu učenik, organizacija kviza iz *solfeggia* i uporaba različitih metodičkih postupaka kao dobro osmišljene igre na samoj nastavi svakako pripomaže poticanju pozitivnog odnosa između učenika i nastavnog predmeta, stvaranju dobrog odnosa između učitelja i učenika, doprinosi odgovornosti, osjećaju za pravdu i pozitivnim osjećajima u školi te nadasve nastojanju da škola postane što ugodnijim mjestom za boravak.

Upravo iz strategije fleksibilnosti i potrebe za bezgraničnom kreativnošću proizišle su igre pod nazivom *Pokvareni telefon* prilikom

² Za realizaciju ove igre također je angažiran programer, gđin. Željko Ernić, koji je za potrebe kviza izradio poseban računalni program.



naglašavanja kojega stručnog pojma, spomenuta *Igra asocijacija* za termine iz teorije glazbe, *Telefonska centrala*³, *Najslabija karika*⁴, *Dobitna kombinacija* ili *Pronađi redosljed!*⁵, *Izbaci uljeze!*⁶ itd., koje obogaćuju nastavu *solfeggia*, te uz brojne uspjehe malih instrumentalista, daju prepoznatljivost i teorijskom odjelu škole. Prikazavši ovdje samo one igre koje su dosad isprobane na labinskome solfedističkom

kvizu, valja istaknuti da je želja organizatora konstantno isprobavati i izmjenjivati nove igre kako bi kviz iz godine u godinu zadržao kvalitetu i interes, zavrivajući uvijek iznova u Euterpin svijet, ne ispuštajući iz vidokruga niti jedno od uporišta u četverokutu “učenici – učitelji – roditelji – društvena zajednica”.

3 Riječ je o igri slušnog prepoznavanja intervala po principu telefonskog razgovora i telefonske centrale koja je odgovorna za eventualno krivo prespajanje linija. Naime, učenici se podijele u grupe na taj način da svaka grupa predstavlja određeni interval, uz grupu koja predstavlja centralu. Simulirajući telefonski razgovor, tj. imitirajući rukom držanje telefonske slušalice na uhu, učitelj svira intervale, a odgovarajuća grupa treba se podizanjem ruke javiti na svoj interval. U slučaju da se nitko ne javi, budući da “nikoga nema doma”, učitelj se obraća centrali radi provjere veze; isto tako, u slučaju da se javi više grupa, učitelj se ponovno obraća centrali radi “smetnje u vezi”. Opisani je primjer samo jedan u nizu prijedloga kako prilikom slušnog prepoznavanja aktivno angažirati sve učenike. Osim toga, druga se varijanta

može izvesti na taj način da učitelj svira interval, a “prozvana” ga grupa treba intonirati odnosno treba se javiti u pravom smislu riječi.

- 4 Igra slušnog prepoznavanja na ispadanje.
- 5 Prepoznavanje intervala i akorda u harmonijskom kontekstu tako da ih se tijekom sata napiše na ploču, a potom ih učitelj numerira i svira drugim redosljedom, dok učenici zapisuju samo brojke. V. igru 2c.
- 6 Riječ je o vježbi slušnoga prepoznavanja koja se organizira na taj način da se učenici podijele u grupe, pri čemu npr. grupa A zapisuje samo intervale, grupa B trozvuke, a grupa C četverozvuke, dok učitelj svira sve navedeno, naravno, različitim redosljedom.

Novo izdanje u biblioteci
Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara

Martina Belković

KAJDANKA-VJEŽBANKA

za *solfeggio* za srednju glazbenu školu



Sažetak:

U središte će se razmatranja uzeti jedan akord – durski kvintakord sniženoga VII. stupnja u duru (u daljnjem tekstu: -VII.), koji se nazva subtoničkim ili miksoliđijskim kvintakordom. U tekstu će se razmotriti njegova uloga u glazbenom sadržaju s obzirom na harmonijske funkcije koje može izraziti – a to su sve tri: tonička, subdominantna i dominantna, i sve potkrijepiti glazbenim primjerima iz područja klasične i popularne glazbe.

Pojam harmonijske funkcije

Odnose između akorda u tonalitetu opisujemo prema ulozi koju ostvaruju u glazbenome sadržaju. Ulogu svakoga pojedinog akorda nazivamo njegovom harmonijskom funkcijom.

Harmonijskom se funkcijom izražava značenje, smisao i djelovanje pojedinoga akorda unutar neke određene harmonijske cjeline, u odnosu na slušno središte – toniku. Sustav takva razvrstavanja svih akorda kojima se služimo u tonalitetnoj glazbenoj praksi razrađuje tzv. **teorija funkcija**.

Tri su različite harmonijske funkcije poput triju harmonijskih polova koji jednoznačno određuju tonalitet, baš kao što tri točke u prostoru jednoznačno određuju ravninu. Njemački ih je muzikolog i teoretičar Hugo Riemann (1849. – 1919.), autor teorije funkcija, nazvao prema glavnim stupnjevima u ljestvici. Od njegova doba tako govorimo o toničkoj, dominantnoj i subdominantnoj harmonijskoj funkciji.

Nositelj je i glavni predstavnik pojedine harmonijske funkcije akord glavnoga stupnja ljestvice. Njemu se pridružuju dva terčno srodna akorda sporednih stupnjeva, kao prva (snažnija, jasnija, bolja) i druga (slabija, teže prepoznatljiva) zamjena, čime nastaje skupina akorda koji mogu izraziti isto harmonijsko stanje, tj. istu harmonijsku funkciju.

Oznaka je određene harmonijske funkcije veliko slovo u zagradi: (T) = tonička funkcija, (S) = subdominantna funkcija i (D) = dominantna funkcija, za razliku od istoga velikog slova bez zagrade, kojim se označavaju pojedini glavni akordi: T = tonički kvintakord, S = subdominantni kvintakord, D = dominantni kvintakord.

Toničku harmonijsku funkciju – (T) – opisujemo kao stabilno i mirno stanje, prirodan početak i završetak harmonijskoga kretanja ili harmonijske progresije. Toničku harmonijsku funkciju može stoga imati samo konsonantni akord, primjerice, durski ili molški trozvuk, ili pak na njima zasnovani veliki durski ili mali molški četverozvuk.

Dominantnu harmonijsku funkciju – (D) – opisujemo kao stanje napetosti koja traži svoje razrješenje u akordu toničke funkcije. Akord dominantne funkcije u sebi najčešće uključuje uzlaznu vođicu i s njom stječe značenje uzroka koji teži k nastavku i razrješenju u akord toničke harmonijske funkcije kao posljedicu. Spoj akorda dominantne i toničke harmonijske funkcije ističemo kao primjer uzročno-posljedičnoga spoja akorda, kojim se najčešće iznosi i potvrđuje jednaka takva veza između vođice i tonike.

Subdominantna harmonijska funkcija – (S) – prirodan je i očekivan odklon od toničke harmonijske funkcije, a doživljava se kao zatamnjenje harmonijskoga kretanja. U tome smislu ima suprotan naboj od dominantne funkcije. Gotovo bi se moglo reći da je subdominantna harmonijska funkcija ona s najnižom energijom, a katkada se raspoznaje kao ono što nije ni tonička ni dominantna harmonijska funkcija, ali mora postojati da bi se uopće nešto moglo raspoznati kao tonička i dominantna harmonijska funkcija. Uz tu se napomenu, koja u potpunosti upućuje na složenost uočavanja odnosa između akorda, tj. prepozna-

vanje smjene triju različitih harmonijskih stanja/funkcija, može dodati i ova: **“Harmonijska funkcija djeluje u odnosu na tijek vremena u prvome redu unaprijed, dakle onako kako glazba teče, ali katkada i unazad. Harmonijska je funkcija kategorija koja se u ljudskome pamćenju ostvaruje tek pod uvjetom da istovremeno doživljavamo, prisjećamo se i očekujemo.”** (Amon, Reinhard: *Lexikon der Harmonielehre*, Wien-München: Doblinger-Metzler, 2005, str. 268). Razvoj osjećaja za harmonijsku funkciju jedna je od najvažnijih zadaća glazbenoga nauka, posebno onoga njegovog dijela koji nazivamo naukom o harmoniji.

Harmonijska analiza dijatonskih glazbenih djela, onih koja su izgrađena samo od akorda sastavljenih od tonova predznačene ljestvice, svodi se na određivanje harmonijske funkcije tih akorda. No kada se u glazbenome djelu pojave i alterirani akordi, njima ne pridajemo nove harmonijske funkcije. Njihov se suodnos s akordima u okružju opet svodi pod izražavanje jedne od triju mogućih harmonijskih funkcija, no taj je osjećaj privremen, traje kraće vrijeme. U tome se smislu alteriranim akordima pridaje privremena ili sekundarna dominantnost, subdominantnost ili toničnost.

Valja istaknuti da se osjećaj za harmonijske funkcije, baš kao i za tonalitet (a s njime u vezi za uklon i modulaciju) **razvija i dograđuje glazbenim obrazovanjem i vremenom provedenim u glazbi i spada u domenu osobnoga senzibiliteta na glazbu i glazbene pojave**. I taj se senzibilitet vježbom razvija, baš kao i tehnika sviranja pojedinoga glazbala. Stoga je i odnos prema akordu sniženoga sedmog stupnja različit. Jedni će ga jednostavno ignorirati i izbjegavati, drugi tumačiti kao tamnoću sadržaja, kao arhaizam, ili kao svojevrsan modalitetni ukras. Treći će ga eventualno prihvatiti za subdominantu IV. stupnja, no tumačeći sve kroz modulaciju u tonalitet IV. stupnja, dakle kao dijatonski akord novoga tonaliteta, bliskoga toničkom. U nastavku se teksta nudi još jedan pogled, vrlo blizak riječima Reinharda Amona.

1. Miksoliđijski kvintakord u funkciji privremene tonike

Tonička harmonijska funkcija naziv je za stanje akorda u kojemu ga osjećamo kao cilj i središte harmonijskoga kretanja. Tonički akord zato i označavamo brojem I. i nazivamo akordom prvoga stupnja. No sličan osjećaj konačnosti, dovršenosti, možemo pridati i kojemu drugom konsonantnom akordu tonaliteta, ako na to okolnosti upućuju. Pod tim se okolnostima misli na akorde s kojima je u vezi, one koji mu izravno prethode i čijim će suodnosom taj akord u našoj svijesti postati cilj kretanja, privremena postaja – privremena ili sekundarna tonika. Privremenoj tonici prethodi sekundarna dominantna, autentično mu kvintno srodan akord. Privremena će tonika, naravno, nastupiti na kraju kakva odlomka.

U primjerima koji slijede (pr. 1: J. S. Bach: *Dein ist allein die Ehre*, završni koral iz kantate BWV 41 i pr. 2: J. S. Bach: *Die Nacht ist kommen*, koral, BWV 296) na kraju odlomka nalazi se akord sniženoga sedmog stupnja. Osjećaj njegove toničnosti potaknut je akordom koji mu prethodi – u oba je to primjera akord VI. stupnja, dominantan u odnosu na njega. Takvo privremeno zaustavljanje na -VII. moglo bi se nazvati i uklonom u tonalitet kojemu bi taj akord bio tonika. No nastavak, dakle kretanje poslije toga akorda, uvjerava slušatelja u privremenost njegove toničnosti, tj. nije riječ o trajnoj promjeni tonaliteta, nego samo o uklonu, iskoraku iz početnoga tonaliteta, poslije kojega slijedi brz ispravak i čvrsta potvrda polaznoga tonaliteta. Prilikom harmonijske analize tih djela akord valja odrediti kao -VII. u funkciji privremene tonike.

Pr. 1: J. S. Bach: *Dein ist allein die Ehre*, iz BWV 41

C: I V6 I2 IV6 IV -VII II6 V I6 IV V I

Pr. 2: J. S. Bach: *Die Nacht ist kommen*, BWV 296

G: I V6 I IV6 IV -VII (S/S) IV (S) V6 (D) I (T) IV (S) II6 (D/D) V (D)

Pr. 3: Jacobus Gallus: *Ecce quomodo moritur iustus*

Et e - rit in pa - cem me - mo - ri - a e - ius.

F: I ii -VII I

Pr. 4: Lennon – McCartney: *Help*

When I was youn-ger, so much youn-ger than to-day, I ne-ver nec-eded a-ny-bo-dy's help in a-ny way.

A: I iii vi IV -VII I

Pr. 5: Billy Preston: *You Are So Beautiful*

You are so bea-uti-ful to me.

As: I IV -VII I

Pr. 6: Tim Hardin: *If I Were a Carpenter*

If I were a car-pen-ter and you were a la-dy,

D: I -VII IV I

Pr. 7: Bob Dylan: *To Make You Feel My Love*

B: I V6 -VII IV iv I II7 V7 I

2. Miksolidijski kvintakord u funkciji dominante, tj. kao zamjena za V.

Miksolidijski kvintakord može se na temelju terčne srodnosti povezati s dominantnim akordom – on je durska paralela molske dominante – dP. S obzirom na zajedničke tonove s dominantnim akordom, miksolidijskom se kvintakordu može pridati dominantna harmonijska funkcija, tj. može ga se uzeti za jedan od mogućih zamjenika dominantnoga akorda. U tome se smislu on dobro spaja s toničkim akordom, ostavljajući u slušatelja opet dojam spoja uzroka i posljedice, bez obzira na to što u njemu nema uzlazne vođice, čiji se izostanak kompenzira s jednom ili više silaznih vođica prema tonovima toničkoga akorda. Pri tome se misli na 4. stupanj ljestvice koji silazi na 3. i na -6. stupanj koji silazi na 5. stupanj (pr. 3, Jacobus Gallus: *Ecce quomodo moritur iustus* te pr. 4, Lennon – McCartney: *Help*, izrazito čestu kadencu u rock-glazbi). Dominantnost -VII. još je očitija kada je postavljen kao mali durski septakord ili nonakord (pr. 5, Billy Preston: *You Are So Beautiful*).

3. Miksolidijski kvintakord u funkciji sekundarne subdominante

Miksolidijski kvintakord može ostvariti subdominantnu harmonijsku funkciju prema plagalno mu kvintno srodnom akordu. U tom se slučaju on dobro spaja sa subdominantnim akordom. U koralu *Die Nacht ist kommen*, BWV 296 (pr. 2) akord sniženoga sedmog stupnja nastupio je kao privremena tonika. No pri odlasku s toga akorda, pri spoju sa subdominantnim akordom, akordu sniženoga sedmog stupnja retroaktivno pridajemo funkciju S/S, što se uočava tek kad se spoznaju akordi u nastavku koralu – eto sjajne prigode da se shvati prethodni citat Reinharda Amona. Skladba Tima Hardina *If I Were a Carpenter* (pr. 6) cijela je izgrađena od samo triju akorda. No to nisu I., IV. i V., kako bi se moglo pretpostaviti pri spomenu “pjesme s tri akorda”, nego I., -VII. i IV. Tek se iznimno, samo jednom, u skladbi navodi i akord ii. stupnja.

Kvintakord sniženoga sedmog stupnja lijepo se uočava i u skladbi Boba Dylana *To Make You Feel My Love* (pr. 7 na sljedećoj stranici). I tu ostvaruje funkciju sekundarne subdominante. Nakon spoja I – V6 poput sekvence slijedi -VII (S/S) – IV (S), što je istodobno i krasan primjer polovične kadenca na subdominanti. Kromatska promjena IV – iv između završetka prve i početka druge rečenice pridonosi lirskom ugođaju te harmonijske progresije, koji uvjerljivo potvrđuje prava šopenovska kadenca: II7 (D/D) – V7 (D) – I (T).

4. Miksolidijski kvintakord u funkciji sekundarne dominante

Miksolidijski kvintakord može ostvariti i sekundarnu dominantnost u odnosu na akord -III. stupnja, kao što je to u Chopinovu stavku *Marcia funebre* iz *Sonate za klavir u b-molu*, op. 35 br. 2, III. stavak (pr. 8). Da je riječ samo o privremenome uklonu, pri čemu je -VII. dominantna -III., potvrđuje nastavak koji je afirmacija polaznoga tonaliteta.

5. Modulacije pomoću miksolidijskoga kvintakorda

Kvintakord sniženoga sedmog stupnja može poslužiti za modulaciju iz mola u paralelni dur, kao što je to slučaj u Bachovu *Menuetu* iz *Suite za orkestar u h-molu*, BWV 1067 (pr. 9). Riječ je o nastupu -VII. u funk-

Pr. 8: Frédéric Chopin: *Marcia Funebre*

b: I -VII -III

Pr. 9: J. S. Bach: *Menuet iz Suite za orkestar u h-molu, BWV 1067*

h: V6 V V6 i -VII6 -VII -VII6 -III
D: V6 V V6 I IV IV6 IV I6 I₆ I6 IV II₇ V I

Pr. 10: Eric Clapton: *Tears in Heaven*

A: I -III (S/-VII) -VII6
G: I6 ii7 V6 I

Pr. 11a

C: -VII V I

Pr. 11b

C: V
A: -VII I
(D) (T)

Pr. 11c

A: -VII I
A: -VII I
C: V I

ciji dominante -III., koji u nastavku biva potvrđen kadencem kao nova tonika. I u tom slučaju se preimenovanje akorda -VII. stupnja u V. stupanj novoga tonaliteta zbiva retroaktivno, tek kada spoznamo potvrdu te nove tonike nastavkom harmonijskoga kretanja (t. 21-24). Na isti se način ostvaruje i modulacija iz b-mola u Des-dur, na prijelazu iz 1. u 2. dio prethodno spomenute Chopinove posmrtnice iz *Sonate za klavir u b-molu*, op. 35 br. 2, III. stavak.

U prethodnim je skladbama -VII. preuzeo funkciju dominante novoga tonaliteta. U skladbi Erica Claptona *Tears in Heaven* akord sniženoga sedmog stupnja, nakon što je uveden svojom subdominantom (-III = S/-VII), preuzima funkciju tonike novoga tonaliteta, što opet uočavamo tek zahvaljujući akordima u nastavku, čime se ostvaruje modulacija u tonalitet sniženoga sedmog stupnja, konkretno, iz A-dura u G-dur (pr. 10).

Izrazito zanimljiv primjer uporabe kvintakorda -VII. stupnja i modulacije pomoću njega ostvaren je u skladbi *Something* Georga Harrisona iz sastava The Beatles. Moglo bi se reći da -VII. tijekom cijele skladbe ima izrazito važnu ulogu. Javlja se već u frazi koja je iskorištena za uvod, a njome inače završava prvi dio skladbe i služi kao instrumentalna spojnica s repeticijom toga dijela (pr. 11.a).

Nakon što se odsluša repeticija prvoga dijela skladbe slijedi modulacija, uvijena u gotovo jednaku frazu kojom je taj dio skladbe i završio. No, sada se kvintakord V. stupnja u C-duru uzima za kvintakord -VII. stupnja u A-duru (v. pr. 11.b!), u kojem je zatim nastavak, drugi dio skladbe (v. pr. 11.c!).

Nakon što prođe drugi dio skladbe, cijeli ispisan kao pr. 11.c (naravno, ritamski "ispeglan"), opet je na djelu modulacija, pri kojoj kvintakord -VII. stupnja u A-duru postaje kvintakord V. stupnja u C-duru. Na harmonijskoj osnovi prvoga dijela skladbe zatim slijedi Harrisonov antologijski gitarski solo, pa se prvi dio (opet) ponavlja u vokalnoj izvedbi, uz dodatak drugoga glasa, za tercu iznad vodećega. Završna fraza jednaka je onoj kojom se bila ostvarila modulacija u A-dur (pr. 11.b) pa bi se moglo pomisliti da će se i drugi dio skladbe, onaj u A-duru, ponoviti. No slijedi ponavljanje iste fraze sa završetkom na toničkome kvintakordu (kao pr. 11.a) i postaje jasno da je riječ o kodi – skladba je tako završila jednakom frazom kakvom je i započela. Koje je li skladbenoga i svakoga drugog majstorstva, od forme do harmonije i kontrapunkta!

Senad Kazić: *Solfeggio: historija i praksa*

Izdavač: Muzička akademija u Sarajevu, Institut za muzikologiju
Recenzenti: Dr. Ivan Čavlović, Muzička akademija u Sarajevu, Dr. Milena Petrović, Fakultet muzičke umjetnosti u Beogradu, Dr. Refik Hodžić, Muzička akademija u Sarajevu

Tekstove priredila: Sanja Kiš Žuvela

Sadržaj:

Predgovor

1. Parametri

2. Prohod kroz historiju *solfeggia*

3. Solmizacija

4. Upjevavanje

5. *Prima vista*

6. Glazbeni diktati

7. Obrada ritma u *solfeggiu*

8. Pogovor

9. Literatura

10. Indeks imena

Sažetak

Summary

Opis knjige: format B5, 200 stranica

Autor je, na osnovi dugogodišnjega istraživanja i promišljanja, razmatrao složenu problematiku *solfeggia* povezujući mnoštvo historijskih, socioloških, kulturoloških činjenica koje su stoljećima oblikovale teoriju i praksu *solfeggia* iznoseći pritom vlastiti stav o osnovnim sredstvima i postupcima, njihovu značenju, značaju i svrsi.

Solfeggio je službeno inauguriran u nastavu glazbe tek krajem 18. stoljeća (1795.) pa je po tome jedan od najmlađih predmeta na području glazbenoga obrazovanja. Istovremeno, to je danas i osnovni predmet nastave glazbe na koji se oslanjaju svi ostali. Nema sumnje da je to zbog svoje prirodne dispozicije i adaptivnosti jedan od predmeta koji je do danas najviše bio izložen provjerama, promjenama, dopunama, inovacijama i dr. Glazbeni su pedagozi prepoznali njegov značaj i vrijednost pa je danas *solfeggio* temeljna disciplina elementarnoga glazbenog obrazovanja, obliatna i kasnije, na svim sljedećim razinama učenja glazbe. Oko definicije *solfeggia* ne postoji konsenzus. Autor ističe kako je mišljenje osnovna i presudna pretpostavka na putu do spoznaje, a forma izražavanja u *solfeggiu* specifična je projekcija određenoga načina mišljenja. Stoga je u knjizi ponudio i vlastitu definiciju: “*Solfeggio* je osnovno područje glazbenog obrazovanja gdje se odgaja i obrazuje glazbeno, odnosno muzikalno mišljenje!”

Kao jednu od ishodišnih točaka *solfeggia* koja je u današnjoj glazbenoj pedagogiji još uvijek vrlo aktualna, autor ističe Aristoksenovo učenje o tome da je kontinuitet i sadržaj glazbe predmet njezine logike, a ne nota prikazanih kao niz intervala na grafikonu. Stoga Aristoksen razmatra nužnost vježbanja, odnosno obrazovanja uha, koje bi trebalo rezultirati preciznijim sluhom i intelektom, a sve u službi razuma, odnosno mišljenja. U prohodu kroz povijest *solfeggia* autor ističe djelo Guida iz Arezza, koji je bez sumnje najveće ime srednjovjekovne glazbene teorije, prakse i obrazovanja. Iako se pretpostavlja da svi pronalasci i modifikacije koji mu se pripisuju (usavršavanje notnoga pisma, uvođenje solmizacionih slogova i sistema heksakorada, Guido-va ruka, kodifikacija “modusa”, fleksibilnija i pragmatičnija rješenja u korist ukupnoga “polifonog” zvuka) ipak nisu njegovi, Guido iz Arezza ostvario je veliki utjecaj na daljnji razvoj glazbenog mišljenja gotovo do 18. stoljeća. Autor je u ovome poglavlju spomenuo velik broj teoretičara zaslužnih u različitim kontekstima, no čini se da je ključ

daljnega napretka prepoznao u djelima dvaju Francuza, Rousseaua i Rameaua, na čijim su idejama izgrađena dva najvažnija solmizacijska sustava. Galin je slijedio Rousseaua, no njegov je sljedbenik Chev e stao na Rameauovu stranu i prihvatio fiksiranu solmizaciju. Paris je osmislio sustav ritamskih slogova, što predstavlja bit Galin-Paris-Chev ove metode (1844.). Ono što je važno i zajedničko gotovo svim metodičarima *solfeggia* u 19. stoljeću, bez obzira na različita metodička rješenja, jest da su najprije postavljali ono auditivno, a tek bi se kasnije bavili svladavanjem notacije. Engleska učiteljica Glover i župnik Curwen izgradili su pak metodu *Tonic Sol-fa* (1858.), zasnovanu na pomičnoj solmizaciji i Galinovoj metodi. Curwenov je sustav pohvalio njemački akustičar Helmholtz, posebno čistu intonaciju i pjevanje u prirodnoj ugodbi, a pedagoginja Hundoegger ovu je metodu modificirala i objavila pod nazivom *metoda tonika-do* (1897.) s idejom utemeljenja univerzalnoga metodičkog pristupa koji bi funkcionirao bez obzira na vrstu institucije ili razinu glazbene naobrazbe.

U kontekstu velikih pedagoških ideja 20. stoljeća spomenuto je djelovanje švicarskoga profesora Dalcrozea (glazbeni doživljaj iskazuje putem improvizacije i pokreta), mađarskoga skladatelja i folklorista Kodály (u njegovu je konceptu pjevanje zasnovano na muzikalnosti materinskog jezika i folklornom idiomu temelj sveukupne glazbene izobrazbe), njemačkoga skladatelja Orffa (sinteza mimike, gestikulacije, pokreta, plesa, poetike i glazbe, pri čemu je ritam osmišljen kao fundamentalni kinetički element za improvizaciju) i japanskoga pedagoga Suzukija (razvijao je instrumentalnu pedagogiju zasnovanu na logici prirodnoga dječjeg razvoja, gdje su motivirajuća atmosfera i dječje okruženje važni aspekti odgoja). Na tragu tih uzora autor prepoznaje i *funkcionalnu metodu* Elly Bašić kao profiliran sustav metodički jasno postavljenih i zaokruženih oblika rada. Ta se metoda koristi konvencionalnima, kroz povijest potvrđenim oblicima rada od kojih je neke autorica oštroumno, inventivno i na sasvim originalan način modificirala i nadogradila, kao npr. solmizaciju, fonomimiku, upjevavanje, likovni iskaz doživljaja glazbe i dr. Takav koncept orijentiran je prema cjelovitom odgoju **putem** glazbe, za razliku od npr. Orffova ili Kodályjeva, gdje su u žarištu isključivo glazbene pojave, čime se pak potencira odgoj **za** glazbu.

U nastavku knjige dan je kritički osvrt na neke od osnovnih postupaka u nastavi *solfeggia*. Solmizacija je osnovno i najčešće sredstvo rada, a veza između solmizacije i *solfeggia* takva je da tretman solmizacije umnogome određuje i sâm smisao *solfeggia* u pojedinačnome slučaju. Diferencijacija u pogledu različitih sustava namjene i uporabe solmizacije uvjetovana je prije svega povijesnim, sociološkim i kulturološkim, a onda i pedagoško-psihološkim te mnogim drugim aspektima. Autor naglašava da se na određenoj razini znanja, iskustva i edukativne zrelosti solmizacija odbacuje u korist neutralnoga sloga. No, dok se to ne desi, uporaba solmizacije može biti ograničavajući ili veoma poticajan, kreativan i senzibilan faktor jer solmizacijski slog nije samo ime tona; on sadržava i tonalitetnu, harmonijsku i svaku drugu funkciju koja se muzikalno osjeća. Stoga je prije izbora solmizacijskoga sustava cjelokupnu problematiku nužno sagledati iz što više smjerova.

Ideja postupka upjevavanja u nastavi *solfeggia*, metodički gledano, polazi od potrebe za auditivnom percepcijom i kognicijom prije bilo

kakve grafike, pri čemu je upjevavanje obično kompatibilno sa solmizacijskim sustavom. Postupke upjevavanja, a na prvome mjestu fonomimičko upjevavanje koje su u svoje pedagoške koncepte ugradili Dalcroze, Kodály, Orff, Bašić i mnogi drugi, autor smatra najvažnijim auditivnom oblikom rada prije nego se pristupi notnoj grafici. Ulogu i smisao postupka pjevanja *a prima vista* autor je razložio na nekoliko osnovnih elemenata. Taj je postupak, osim ka razvoju percepcije i brze reakcije, usmjeren prema razvoju mišljenja, emocionalnoj komponenti i razvijanju osjećaja za stil, što predstavlja visoku razinu muzikalnoga iskaza. Glazbeni je diktat podjednako sredstvo doživljaja kao i spoznaje. Kako bi *solfeggio* dobio puni smisao, postupci upjevavanja, glazbenoga diktata i pjevanja *a prima vista* trebaju biti sinkretički neodvojivi. Prilikom izbora sredstava i postupaka obrade ritma kod podijeljenoga osnovnog trajanja autor daje prednost ritamskim slogovima u kombinaciji s pulsacijom, naravno ne isključujući sve druge mogućnosti, posebno nesputanu kreativnost u radu s dječjim instrumentarijem. Izbor sustava obrade ritma ritamskim slogovima ili na neki drugi način odrazit će se i na tretman drugih postupaka poput ritamskoga diktata.

S obzirom na raznovrsne zadatke i njihovo usmjerenje, autor preispituje mogu li se istim sredstvima i (metodičkim) postupcima (pa i metodama) rješavati sve pojave u *solfeggiu*, čak i one koje su nastale ili su zamišljene na dijametralno suprotan način?! Naravno da ne mogu, ili to barem metodički ne bi bilo korektno. Izbor oblika rada i sredstava, kao i metodičkih postupaka, uvijek treba biti u funkciji rješavanja zacrtanog cilja (i zadataka)! Zbog toga je stav prema ovome problemu presudan kod izbora oblika rada, sredstava i, posebno, metodičkih postupaka! Što je to *solfeggio* i što se od njega očekuje? – Odgovor na ovo pitanje umnogome će odrediti njegovu fizionomiju u nastavi.

Knjiga je namjenjena studentima kao značajna podrška u području metodike nastave *solfeggia*, kao i nastavnicima *solfeggia* u osnovnim i srednjim glazbenim školama u okviru programa cjeloživotnoga obrazovanja.

Bilješka o autoru

Senad Kazić diplomirao je na Muzičkoj akademiji u Sarajevu, gdje je kasnije magistrirao (*Tretman i interpolacija kreativnih oblika u solfeggiu*, 2001.) i doktorirao (*Muzička improvizacija u edukativnom procesu*, 2007., mentor dr. Vinko Krajtmajer) na području *solfeggia*. Spomenuti su mu radovi ujedno i prva znanstvena ostvarenja s toga područja u Bosni i Hercegovini.

Osim pedagoške djelatnosti na više školskih institucija, bavio se i umjetničkim radom kao dirigent (70 koncerata) i kao glazbeni suradnik u kazalištu (30 predstava). Na Muzičkoj akademiji u Sarajevu angažiran je od 2000. godine, najprije kao predavač, od 2002. godine kao suradnik i od 2008. godine kao nastavnik za predmete *Solfeggio* te Metodika nastave *solfeggia* i praktikum.

Do sada je objavio više članaka u znanstvenoj i stručnoj periodici, udžbenike za osnovnu školu, autor je jedne monografije, a priredio je i više akademskih informativnih publikacija. Predsjednik je Muzikološkoga društva u FBiH i član predsjedništva Društva za promicanje Funkcionalne muzičke pedagogije (Hrvatska).

Iz recenzije dr. Ivana Čavlovića, red. prof. Muzičke akademije u Sarajevu

Naslov knjige *Solfeggio: historija i praksa* je za našu glazbenu i muzikološku javnost vrlo atraktivan, naprosto jer podrazumijeva odvojenost historije problema od njegove teorije i prakse. Naime, autor smatra da govoreći o praksi govori u isto vrijeme i o teoriji *solfeggia*. Historija je, međutim, rezervirana za govor o terminologiji, napose o literaturi koja se tim naslovnim problemom bavila, ali i postupcima koji su se primjenjivali u praksi nastave *solfeggia* u različitim zemljama i glazbenim kulturama. [...] autor teksta sebe vidi kao relevantnoga promicatelja *solfeggia* kao vještine i *solfeggia* kao znanstvene discipline. Kako je to moguće? *Solfeggio* ima svoju povijest i svoju praksu, a obje pojave imaju svoju problemsku dimenziju. Upravo povijesno-problemska nijansa čini *solfeggio* znanošću, dok ga praktična čini vještinom. *Solfeggio* je na granici umjetnosti i znanosti, a zapravo je jedna od disciplina u metodici i pedagogiji nastave glazbe koja predstavlja sintetički most istraživanja i stvaranja, tj. znanosti i umjetnosti.

Terminologija kojom se autor služi stručna je i profilirana povijesno obaviještenom uporabom termina koji zorno prikazuju predmet istraživanja. S druge strane, tekst je jasan i logičan, a poglavlja i potpoglavlja poredana prema subordinaciji problema. Uporabom općih i posebnih metodoloških smjernica, tj. obrađujući specifični problem nastave glazbe i koristeći precizno metode znanstvenog istraživanja, a nadalje obrađujući problem s originalnim idejama, koje su još uvijek moguće u funkcionalnoj muzičkoj pedagogiji, autor daje izvoran doprinos općoj glazbenoj znanosti u Bosni i Hercegovini, ali i šire.

Gotovo smo uvjereni da će ovaj rukopis, pretvoren u knjižno monografsko izdanje, privući snažnu pozornost i u sredinama izvan BiH, i to zbog najmanje dvaju razloga: znanstvenoga doprinosa i kritičke interpretacije problema vezanih za *solfeggio*. Time će tekst ispuniti svoju znanstvenu misiju.

Iz recenzije dr. Refika Hodžića, izv. prof. Muzičke akademije u Sarajevu

[...] Dr. Kazić se u knjizi služi stručnom i suvremenom, prozapidno orijentiranom terminologijom, iznoseći ponekad i vlastite originalne terminološke odrednice. Sve je to prožeto jednim finim, jednostavnim i vrlo pismenim jezičnim stilom. Istovremeno, sadržaj knjige u pojedinih poglavljima prelazi u estetičku raspravu čime se podcrtava njena muzikološka vrijednost. [...] Poznato je da se u sadašnjem udžbeničkom fundusu iz *solfeggia* uglavnom sve vrti oko didaktičkih primjera



za vježbu. Upravo će ova knjiga, a posebno bih izdvojio njezin drugi dio koji se bavi metodološko-metodičkim problemima, otvoriti, razjasniti ili potaknuti neka do tada nerazjašnjena ili svjesno zaobilažena važna pitanja.

Rad dr. Senada Kazića zasigurno će ostaviti značajan znanstveni trag na području *solfeggio*. To potvrđuje i velik broj upotrijebljenih i obrađenih bibliografskih jedinica, referentnih u svjetskim razmjerama te njegovi inovativni stavovi i zaključci. Među ostalim se ističe razbijanje mita oko "važnosti" pojedinih metoda u nastavi *solfeggio* te stavljanje kreativnosti kao forme samostalnog i oslobođenog izražavanja u prvi plan.

Iz recenzije dr. Milene Petrović, doc. Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu

Solfeggio je predmet koji se izučava tijekom čitavoga glazbenog obrazovanja i koji se bavi glazbenim opismenjivanjem – opažanjem i reprodukcijom. Sa sigurnošću možemo reći da je *solfeggio* put ka razumijevanju glazbene misli i sredstvo za razvoj muzikalnosti, tj. muzikalnog mišljenja. Nažalost, na prostoru Balkana vrlo je malo stručne, a kamoli znanstvene literature koja se bavi zadacima i ciljevima *solfeggio* s gledišta psihologije, pedagogije ili izvođačke prakse. Stoga je upravo knjiga pod nazivom *Solfeggio: historija i praksa* autora dr. Senada Kazića dragocjeno štivo koje sveobuhvatno pristupa *solfeggiju*: promatra ga s povijesnog aspekta, tumači teoretski, razumije metodički, razmišlja znanstveno, doživljava umjetnički. [...] Sasvim

opravdano Kazić navodi da je u suvremenom *solfeggiju* nužno "izaći iz uske sfere reproduktivnosti jer se muzikalnost ne može razvijati samo podizanjem tehničke razine. Postupci ne bi trebali biti cilj samima, nego stvaralački usmjereni u cjelokupnoj svojoj fizionomiji..." Stoga se u središtu autorova izlaganja nalazi stvaralački proces u glazbenoj pedagogiji i značaj razvoja muzikalnosti u *solfeggiju* koji su, nažalost, u glazbenoj pedagoškoj praksi ili zapostavljeni ili su u drugome planu. U suvremenom *solfeggiju*, prema riječima autora, cilj mora biti umjetničko djelo, a da bi se cilj ostvario, nužna je suvremeno usmjerena nastava i kreativnost kao forma oslobođenog izražavanja. S tim u vezi neobično je važno autorovo opažanje razlike u odnosu između glazbenog i muzikalnog jer muzikalni izraz jest istovremeno i glazbeni, dok glazbeni izraz ne mora biti muzikalni. Time je autor ukazao na značajnu razliku između glazbenog sluha kao fiziološke činjenice i muzikalnosti kao složene glazbeno-psihološke komponente [...] U knjizi Senada Kazića temeljito je i savjesno obrađen pojam, definicija, ciljevi i zadaci nastave *solfeggio*, zbog čega ona predstavlja vrijedan prilog tome nastavnom predmetu i njegovoj metodici. Knjige s područja *solfeggio* vrlo su rijetke, a posebna je vrijednost Kazićeve knjige *Solfeggio: historija i praksa* u tome što je ona napisana u skladu sa suvremenim metodološkim zahtjevima te utemeljena na autorovoj višegodišnjoj uspješnoj praksi i njegovu iskustvu kao pedagoga, umjetnika-izvođača i znanstvenika. Knjiga je napisana lijepim i jasnim stilom, što će pridonijeti čitanosti ne samo u stručnim krugovima, nego i u široj zainteresiranoj javnosti.

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 teorije glazbe ima 3 stupnja. To su početni, napredni i završni stupanj, svaki predviđen kroz 12 dvosatnih termina, dakle kao tromjesečni ciklus. Program Škole teorije glazbe temelji se na programu teorijskih glazbenih predmeta u osnovnoj glazbenoj školi (I. stupanj) i srednjoj glazbenoj školi (II. i III. stupanj), ali se oživotvoruje uz veću zastupljenost suvremene glazbe i korelaciju među područjima. Polaznici bez glazbenoga predznanja upisuju se u početni stupanj, a ostali se upisuju u napredni ili završni stupanj, ovisno o svojem predznanju. Umijeće sviranja kojega glazbala nije uvjet za upis, ali je poželjno.

I. stupanj – Početni

Čitanje i pisanje nota, metrika i ritmika, intervali, ljestvice, akordi (trozvuci, dominantni četvero-zvuk), osnove glazbenoga oblikovanja.

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

II. stupanj – Napredni

Osnove harmonije: diatonika, kromatika i enharmonijske pojave

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

III. stupanj – Završni

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

12 predavanja po 1.30h (2 × 45 minuta) – cijena: 1.200 kuna

Nastava se za svaki stupanj održava jednom tjedno, u Zagrebu.

Adresa održavanja nastave objavit će se naknadno jer ovisi o broju upisanih.

Osnivač je Škole i predavač Tihomir Petrović, prof., predsjednik Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara. Sve obavijesti o Školi daje i prijave prima Tihomir Petrović, 099 853 88 39, tihomir.petrovic@inet.hr

Ivan Matetić Ronjgov, utemeljitelj (tzv.) istarske ljestvice¹

Darko Đekić

Životopis²

S toga našeg najvećeg poluotoka, Istre, crpio je istarski melos, to naše bogatstvo, on – Ivan Matetić Ronjgov.

Rodio se 10. travnja 1880. godine na području Halubja, na sjeveru Kastavštine, u selu Ronjgi kraj Sv. Mateja, danas Viškova.

Poslije kraćeg naukovanja u kovačnici uspio je privoljeti roditelje da ga puste u Učiteljsku školu u Kopar. U tom zavodu, tada jedinom odgajalištu mladih istarskih hrvatskih učitelja, stekao je vrlo solidno znanje koje je bilo temelj kasnije visoke naobrazbe i široke kulture što su resile Matetića.

U koparskoj učiteljskoj školi zapažen je njegov glazbeni talent, a profesor Sokol pomaže mu u prvim nastojanjima da pronikne u zvukove narodne pjesme i da se ogleda u skladanju.

S melografskim radom Ivan Matetić Ronjgov također je počeo u Učiteljskoj školi u Koprju, gdje je primio prve pouke iz glazbene teorije, glasovira, violine i pjevanja, što je poslije nastavio na Konzervatoriju u Zagrebu, koji je s uspjehom završio.

Službovao je kao učitelj u raznim istarskim mjestima: Žminj, Barban, Kanfanar..., a zatim od 1904. do 1919. godine u Opatiji, odakle je nakon talijanske okupacije otišao u Zagreb. Kompoziciju je učio kod prof. Franje Dugana St., jednog od u nas najistaknutijih tadašnjih glazbenih pedagoga, a kad je 1921. godine studij završio, radio je kao učitelj na Sušaku (i današnji naziv za naselje u Rijeci).

Zatim se vraća u Zagreb na dužnost tajnika Muzičke akademije, gdje ostaje do umirovljenja, tj. do 1938. godine. Kasnije živi u Beogradu, zatim opet u Zagrebu, gdje na Muzičkoj akademiji preuzima predmet Muzički folklor, koji predaje od 1945. do 1947. Iste godine odlazi u Rijeku kako bi svojim iskustvom pomogao razvoju glazbene škole koja danas nosi njegovo ime.

Već kao učenik, a kasnije i učitelj, bavio se sakupljanjem i zapisivanjem narodnih napjeva, koji su ga privlačili svojim osebujnim ugođajem, isto kao i svirka sopela i miha. Kao melograf obuhvatio je u svojim zapisima i svjetovnu i duhovnu narodnu glazbenu baštinu.

Osvrnemo li se preko 130 godina unatrag, kad se još Franjo Ksaver Kuhač našao na njemu čudnome folklornom glazbenom području, vidjet ćemo da je i on osjetio izvjesnu glazbenu nemoć u formuliranju opisa toga osebujnog glazbenog izraza pa je savjetovao Matku Brajši-Rašanu da se on kao domorodac time pozabavi i otkrije tajnu.

Brajša je počeo, a Matetić je razradio i dovršio taj zadatak. Pobjeda je to Matetićeve upornog, upravo tvrdoglavog istraživanja koje se ipak, kao i svako, još uvijek može u nečemu ispraviti ili dopuniti. No bez obzira na to, ono što je Matetić kroz melografski rad znanstveno postavio čvrst je temelj za eventualna nova otkrića i rješenja.

Iako već u visokoj životnoj dobi, često je obilazio istarska, primorska i bodulska sela, zapisivao, slušao i osluškivao, proučavao i marljivo skladao, kao da je htio nadoknaditi ono dugotrajno vrijeme najboljih godina života provedeno u mukotrpnom traženju i otkrivanju tonskoga sustava istarsko-primorske narodne glazbe.

1 Ispravnije bi bilo rabiti termin "istarsko-primorski niz", odnosno kako predlaže Ruža Bonifačić, "stil tijesnih intervala istarsko-primorske regije" (Bonifačić 2001).

2 Biografski podaci preuzeti iz Zbornika Ivan Matetić Ronjgov, Kulturno-prosvjetno društvo "Ivan Matetić Ronjgov", Ronjgi-Viškovo-Rijeka, 1983., str.35-36.

Prigodom 80. rođendana odlikovan je Ordenom rada I. reda. Matetić je tada u svojoj izjavi za radio rekao: "...ovo sam odlikovanje dobio što sam uspio dokazati i pokazati da je istarska muzika dostojna koncertnog podija kao i svaka druga, a možda još i više, jer je originalna"³.

Poslije kratke i teške bolesti umro je u bolnici u Lovranu 27. lipnja 1960. godine. Sahranjen je na groblju u Opatiji, u neposrednoj blizini svoga prijatelja Viktora Cara Emına.

Melografski i etnomuzikološki rad

Kao mlad učitelj Matetić je sebi postavio sljedeći cilj: očuvati istarsko-primorsku narodnu glazbu od propadanja te pronaći način kako da se ona iskoristi u umjetničkoj glazbi.

Iz toga cilja proizašle su tri etape Matetićeve rada:

1. Sakupljanje odnosno melografitiranje narodne glazbe
2. Proučavanje sakupljene građe i postavljanje teorijske osnove
3. Skladanje u ozračju istarsko-primorske glazbe.

Nakon 25 godina melografitiranja i proučavanja narodne glazbe Istre i Hrvatskoga primorja Matetić je uz pomoć prof. Franje Dugana St. postavio teorijske osnove istarsko-primorske glazbe te utvrdio pojam tzv. istarske ljestvice.

Rezultate objavljuje u časopisu *Sveta Cecilija* 1925. te 1926. godine (članci *O istarskoj ljestvici*, *O bilježenju istarskih starinskih popijevki*, *Još o bilježenju istarskih starinskih popijevki*).

Do njegova etnomuzikološkog rada istarsko-primorsku glazbu nitko nije uspio zabilježiti notama (ne uklapa se u tradicionalne okvire, ne može se svrstati u tzv. temperiranu udesbu polustepenog sustava).

(Tzv.) Istarska ljestvica

Tek na temelju razjašnjavanja određenih glazbenih načela možemo objasniti istarsko pjevanje i instrumentalnu glazbu jer su to fenomeni povezani sa specifičnim akustičkim zakonima.

Ivan Matetić Ronjgov sastavio je melodijski niz u kojem se kreće najveći broj istarskih melodija i označio ga nazivom "istarska ljestvica"⁴.

Posebni uski intervali, dekatonska podjela oktave te postojanost tonskoga niza povezanoga s glazbalom sopile⁵, s praksom dvoglasnoga pjevanja i s unisonim, odnosno oktavnim završetkom pjesme, elementi su koji čine ovu ljestvicu jedinstvenom u cjelokupnome glazbenom folkloru Hrvatske pa i šire. Ona nema nikakve veze ni s jednom tradicionalnom ljestvičnom strukturom poput starogrčkih ili starocrkvenih ljestvica, dura ili mola.

Istarski narod uvijek pjeva dvoglasno u malim tercama⁶ s početkom

3 Programska knjižica uz CD Ivan Matetić Ronjgov - *Izabrani zborovi a cappella*, BeSTMUSIC, 2004., CD1, br. 1.

4 Za melodijski opseg koji ne popunjava oktavu u etnomuzikologiji se koristi terminom "tonski niz" i promatra se isključivo u onom obliku i opsegu u kojem živi u narodnoj glazbi. Ranije su ljestvicom prozivani i oni tonski nizovi koji nisu popunjavali oktavu, ali kod kojih se moglo naslutiti kojemu ljestvičnom tipu pripadaju. Tako se za istarski folklorni niz uvriježio naziv "istarska ljestvica" i takav ostao do današnjih dana, a proći će još mnogo godina prije no što se uvriježi naziv Ruže Bonifačić "stil tijesnih intervala istarsko-primorske regije".

5 Sopile su drveni puhači instrumenti nazalnoga tona, nalik oboi, s dvojezičnim piskom od trske. Muziciranje se gotovo isključivo izvodi dvoglasno i to na dvjema sopilama: velikoj i maloj.

i završetkom u unisonu ili u velikim sekstama s početkom i završetkom u oktavi. Ako pjevaju muškarac i žena, tada muškarac vodi melodiju, a ženski glas prati u sekstama. Po istom principu pjevaju muškarac i dijete, dok u Istri pjevaju i dva muškarca, jedan “na debelo”, a drugi najčešće u falsetu “na tanko”, također u sekstama. U tercama u pravilu uvijek pjevaju ženski glasovi. Napomenuo sam da se istarska ljestvica odlikuje uskim, tijesnim intervalima. Krećući se uzlazno od početnoga tona e do smanjene sekste ces, njezin treći ton g ne odgovara našoj temperiranoj velikoj ili maloj terci, pa bismo ovu tercu po Helmholtzu⁷ mogli označiti kao neutralnu. Specifičnost je te ljestvice da u njoj nema intervala čiste kvarte i kvinte, već su i jedan i drugi interval smanjeni (e-as, e-b).

Jedini je ton koji daje čvrsti oslonac u istarskim napjevima završni ton (*nota finalis*), a javlja se isključivo u unisonu ili oktavi i ima težinu tonike.

Posebnost pjesme i svirke, kao i specifičnih narodnih instrumenata na istarsko-primorskome području, jedinstveni su ne samo na našim prostorima već i u Europi, pa i šire. Tonska struktura folklorne glazbe koja je nekad predstavljala glazbeni kuriozum svojom posebnosti još i danas inspirira mnoge glazbenike.

Teorijski pristup (tzv.) istarskoj ljestvici

Gotovo svi glazbenici-folkloristi koji su došli u bliži dodir s istarskom narodnom pjesmom pokušali su pronaći princip po kojem je ona izgrađena, odnosno notacijsko rješenje za bilježenje tih folklornih napjeva.

Prvi koji je zapisivao istarske pjesme i pokušao ih harmonizirati bio je Franjo Ksaver Kuhač (1834. – 1911.), a za njim su slijedili Matko Brajša-Rašan (1859. – 1935.), Vinko Žganec (1890. – 1976.) i Božidar Širola (1889. – 1956.).

Proučivši znatan broj istarskih napjeva, Ivan Matetić Ronjgov dao je teorijski oblik istarskoj ljestvici prihvativši Žgančevu tezu da se radi o modificiranoj frigijskoj ljestvici.

U njezinu folklornom opsegu uočio je dva trikorda sastavljena od velike i male sekunde, rastavljena polustepenom:



Tako je pomoću trikorda dobio osmotonsku ljestvičnu konstrukciju u kojoj je oktavu moguće dobiti samo enharmonijskim putem.



U zbirci pjesama *Čakavsko-primorska pjevanka* podnaslova “128 dvoglasnih čakavskih melodija za omladinu sviju vrsti škola”, objavljenoj 1940. godine, Matetić dijeli objavljene pjesme u dva tipa: A i B.

U tip A je uvrstio pjesme bez smanjenih intervala, dakle s tonovima “čiste” frigijske ljestvice. Tip B pak predstavljaju one pjesme koje se ne mogu točno zabilježiti s pomoću standardne notacije kojom se služimo u temperiranom sustavu pa Matetić naglašava da note s predznacima

6 Intervalski odnos iznesen je približno uz uporabu uobičajene glazbenoteorijske terminologije, a s obzirom na specifičnu netemperiranost ovoga dvoglasja koje se ne može pratiti niti točno zapisati prema ustaljenome temperiranom sustavu.

7 Helmholtz Herman Ludwig Ferdinand (1821.-1894.), njemački fiziolog i fizičar.

samo približno označavaju pravu visinu tona, a njihova je notacija najvjernije moguće kompromisno rješenje.

Unutar obaju tipova Matetić razlikuje sljedeća četiri oblika ljestvice:



Za prvu kaže da je najbliža temperiranomu sustavu, a za četvrtu da je potpuno netemperiranoga ugođaja.

Matetić je pronašao i najadekvatniji i tada najprihvatljiviji način harmonizacije istarskih napjeva koji prema principu nizanja trikorda donosi i sekventno premještanje tonaliteta po malim tercama.

Za izradu takvoga sustava harmonizacije poslužilo mu je povezivanje folklornoga tona as sa sniženim VI. stupnjem C-dura. Taj je ton postao uporište i za harmonizaciju drugih alteriranih tonova. Takav je princip harmonizacije Matetić iznio i u časopisu *Sveta Cecilija* 1925., na stranicama 37-43.

Harmonizacija istarske ljestvice e-f-g-as-b-ces započinje kvintakordom na I. stupnju frigijske ljestvice (s pikardijskom tercom) da bi preko kvintakorda VII. stupnja nastupio modulativni prijelaz u C-dur, shvaćajući taj akord kao kvintakord II. stupnja C-dura u okviru kojega, kako i sam Matetić kaže, promatra frigijsku ljestvicu od III. do III. stupnja. Nakon kvintakorda I. stupnja C-dura prvu alteraciju koja se javlja – ton as – (sniženi IV. stupanj u odnosu na frigijsku toniku e) Matetić promatra kao sniženi VI. stupanj C-dura i harmonizira ga kao tercu molske subdominante. Harmonijskim rješenjem prve alteracije on tako dobiva uporište za daljnju harmonizaciju u kojoj se ponavlja ranije načelo.

Uzlazni polustepen harmonizira pokretom tonika – molska subdominanta, a uzlazni cijeli stepen akordima II. i I. stupnja.

Kako bi se načelo harmonizacije uzlaznoga cijelog stepena i polustepena moglo dosljedno ponoviti, navedena molska subdominanta postaje II. stupanj Es-dura nakon kojega slijede tonički kvintakord i molska subdominanta.

Osim na taj način, princip harmonizacije istarske ljestvice može se protumačiti i na drugi način, kako je u primjeru napisano, a proizlazi iz analize Matetićevih zborova (“ispravak kadence”).⁸

Na ispravak kadence Matetića su naveli završeci narodnih napjeva koji uvijek završavaju u unisonu ili oktavi, a ne kako je u prvom slučaju harmonizirao, toničkim kvintakordom. (primjer je na sljedećoj stranici)

Čakavsko-primorska pjevanka

Brojne je radove Ronjgov pisao za djecu potaknut uvjerenjem da jedino učitelji mogu spasiti od propadanja našu narodnu pjesmu.

Stoga kao vlastito izdanje objavljuje *Čakavsko-primorsku pjevanku* u kojoj je pjesme podijelio u četiri skupine:

- 22 pjesme nalazimo u skupini “A) niži stepen”
- 45 u skupini “B) srednji stepen”
- 49 u skupini “C) viši stepen”, te
- 12 u skupini “D) dodatak”.

Sve se pjesme iz prvih triju skupina kreću u tercnome dvoglasju, dok se pjesme iz dodatka kreću u paralelnim sekstama.

8 Matetić Ronjgov I., O istarskoj ljestvici (iz *Sv. Cecilije* 1925.), Zbornik *Ivan Matetić Ronjgov*, Kulturno-prosvjetno društvo “Ivan Matetić Ronjgov”, Ronjgi-Viškovo-Rijeka, 1983., str.169.

ISPRAVAK KADENCE

frig.e: I[#] VII
C: II I IV^o
Es: II I IV^o I II
C: IV^o I II
frig.e: VII I[#]

Es: II
C: IV^o I (b7) 7 (4 3 1)
frig.e: V (b7) V[#] I

frig.e: I[#] VII
F: VI V f: I
As: VI V as: I V As: VI
f: I V F: VI
frig.e: VII I[#]

U *Čakavsko-primorskoj pjevanici* teško je razlučiti koje su pjesme zapisi izvornih narodnih popijevki, a koje Matetićevi radovi.

Melograf Nedjeljko Karabaić (1924. – 1958.) tvrdio je da je u *Čakavsko-primorskoj pjevanici* samo 67 narodnih napjeva, što bi značilo da je čak 61 rad Matetićevo!⁹

Prema Dušanu Prašelju (1931.) zasigurno su izvorni sljedeći Matetićevo dvoglasni zborovi u pjevanici: *Peteh kukuriče, Jež prez brageš, Pod Učkun, Mačji pir, Tužan vrabac, Slipi miš i Kos.*

5. A, E, I, O, U

A, a, a, kã le-pã vre-me-na,
e, e, e, kũ le-po ve-su-lje,
i, i, i, oj, poj-mo ja i ti,
u, u, u, i svi pri tom at-lu,
o, o, o, i svi na o-ko-lo.

A, e, i; i, u, o i svi na-o-ko-lo.

A, E, I, O, U (Ivan Matetić-Ronjgov, *Čakavsko-primorska pjevanica*, Ustanova "Ivan Matetić Ronjgov", Rijeka 2005., str. 11)

3 JABUKO RUMENA

Mtrno

Oj, di-voj-ko, oj, di-voj-ko,
ja-bu-ko ru-me-na, oj, di-voj-ko,
oj, di-voj-ko, ja-bu-ko ru-me

2 Rumena si kako i naranča.

ritard.

Jabuko rumena (Ivan Matetić-Ronjgov, *Čakavsko-primorska pjevanica*, Ustanova "Ivan Matetić Ronjgov", Rijeka 2005., str. 90)

Pjesme iz pjevanke poredane su prema načelu postupnosti od lakših dječjih brojlica, preko lakših i težih narodnih pjesama u tercama, zatim u sektama, da bi na kraju donio nekoliko dvoglasnih kompozicija na narodni, vlastiti i pjesnički tekst (Drago Gervais, Pod Učkun).

Dinamičkih oznaka ima vrlo malo: "tamo gdje ih nema neka odluči ukus interpretatora; gdje pak manjkaju oznake tempa, najzgodnije će biti "moderato" (umjereno)"¹¹.

Velik je izbor pjesama, njih čak 128, koje se mogu izvoditi na raznim školskim priredbama, projektnim danima, smotrama...

Mogu se izvoditi i na Glazbenim svečanostima hrvatske mladeži u Varaždinu (natjecanje osnovnih općeobrazovnih škola), u kategorijama A i A2 (obvezna je izvedba jednog dvoglasnog kazona ili jedne dvoglasne skladbe *a cappella* uz uvjet da je tako skladana u izvorniku), i u kategorijama B i B2 (za zborove B kategorije, pored zadane skladbe obvezna je još jedna troglasna skladba, a ostale mogu biti najmanje dvoglasne).

Mogu se također izvoditi i na natjecanju zborova glazbenih škola u organizaciji HDGPP-a i Agencije za odgoj i obrazovanje. U I. kategoriji pjevaju se jednoglasne pjesme (ne piše da su dvoglasne zabranjene), u II. kategoriji pjevaju se dvoglasne i troglasne pjesme (jedna može biti uz instrumentalnu pratnju).

Za kraj

Budući da je 2009. godine dvoglasje tijesnih intervala Istre i Hrvatskoga primorja upisano na UNESCO-vu listu nematerijalne kulturne baštine svijeta (elaborat je napisao Ivan Pavačić Jecalićev s otoka Krka), mišljenja sam da se ove melodije i zbog toga moraju izvoditi sve više, jer odgajati djecu tako da cijene i čuvaju izvorni glazbeni izraz imperativ je odgojno-obrazovnoga sustava i rada u školama, a ovaj rad i Matetićevo *Čakavsko-primorska pjevanica* neka budu crtica u životu djeteta!

U to ime: *Čakavsko-primorskoj pjevanici* čakavski prastari pozdrav: "Bog daj sreću dobru!"

Ronjgi (Kastav), godine Gospodnje 1939.

Ivan Matetić Ronjgov
tajnik Muzičke akademije u Zagrebu¹²

Literatura:

ANDREIS, J., *Povijest glazbe IV*, Mladost, Zagreb 1974.
BONIFAČIĆ, R., O problematici takozvane "istarske ljestvice", *Narodna umjetnost*, 38 (2001.) 2, str. 73-95.
ĐEKIĆ, D., *Istarska ljestvica u djelima Ivana Matetića-Ronjgova*, diplomski rad, Pula 1998.
GRUPA AUTORA, *Muzička enciklopedija*, Jugoslavenski leksikografski zavod, Svezak 1. i 2., Zagreb 1987.
GRAKALIĆ, M., *Istarski tonski niz u umjetničkoj glazbi*, magistarski rad, Beograd 1984.
KARABAIĆ, N., *Muzički folklor Hrvatskog primorja i Istre*, Rijeka 1956.
KUHAČ, F., *Južno-slovenske narodne popievke*, knjiga 3, Zagreb 1880.
MARUŠIĆ, D., *Piskaj-sona-sopi*, Castrapola, Pula 1995.
MATETIĆ RONJGOV, I., O istarskoj ljestvici, *Sv. Cecilija*, 1925., str. 8-10,

9 Karabaić N., *Muzički folklor Hrvatskog primorja i Istre*, Rijeka, 1956., str. 103.

10 Usmena izjava profesora Dušana Prašelja, učenika Ivana Matetića Ronjgova i dugododišnjeg ravnatelja i osnivača Ustanove "Ivan Matetić Ronjgov".

11 Ivan Matetić Ronjgov, *Čakavsko-primorska pjevanica*, pretisak izdanja iz 1939. godine, Ustanova "Ivan Matetić Ronjgov", Rijeka, 2005., str. 4.

12 Matetić Ronjgov I., *Čakavsko-primorska pjevanica*, pretisak izdanja iz 1939., Ustanova "Ivan Matetić Ronjgov", Rijeka, 2005., str.4.

MATETIĆ RONJGOV, I., O bilježenju istarskih starinskih popijevki, *Sv. Cecilija*, 1925., sv. 6.

MATETIĆ RONJGOV, I., *Čakavsko-primorska pjevanka*, pretisak izdanja iz 1939., Ustanova "Ivan Matetić Ronjgov", Rijeka, 2005.

PERNIĆ, R., *Meštri, svirci i kantaduri*, Reprezent, Buzet 1997.

POŽGAJ, V., Problemi istarske ljestvice i struktura u zborovima Ivana Matetića Ronjgova, *Zvuk* 1996, str.649-668.

ROJKO, P., *Metodika glazbene nastave – praksa I. dio*, Jakša Zlatar, Zagreb 2004.

RUCK, L., Skladbe za djecu Ivana Matetića Ronjgova i Josipa Kaplana, u: Ivana Paula Gortan Carlin (ur.): *Glazbeno obrazovanje u Istri tijekom stoljeća-u spomen Slavku Zlatiću: Zbornik radova s Trećeg međunarodnog muzi-*

kološkog skupa "Iz istarske narodne riznice" = "Dal patrimonio musicale istriano", Katedra čakavskog sabora za glazbu, Novigrad-Grožnjan 2004., str. 153-180.

ŠIROLA, B., O istarskoj pučkoj popijevci, *Savremenik* br. 11/12, 1919.

VELJOVIĆ, M., Harmonijska nadgradnja istarskoga tonskog niza u djelima Matka Brajše-Rašana, Ivana Matetića-Ronjgova i Slavka Zlatića, u: Doris Brusić (ur.): *Ivan Matetić Ronjgov, Odjeci glazbene prošlosti*, Zbornik 6, Ustanova "Ivan Matetić Ronjgov", Viškovo-Ronjgi 2002., str. 135-170.

ZBORNIK *Ivan Matetić Ronjgov*, Rijeka 1983.

ZLATIĆ, S., Ivan Matetić Ronjgov, *Muzička revija*, 1950., I-br. 6, str. 367-370.

ŽGANEC, V., *Muzički folklor*, Zagreb 1962.

ŽUPANOVIĆ, L., *Stoljeća hrvatske glazbe*, Školska knjiga, Zagreb 1980.

HUZ
HRVATSKA
UDRUGA
ZBOROVOĐA

ARS CHORALIS 2014

3. međunarodni simpozij za korusologiju
Zborska umjetnost – pjevanje – glas

Zagreb, 24. do 26. travnja godine 2014.

Nadbiskupijski pastoralni institut (NPI), Kaptol 29a

Organizator:



HRVATSKA UDRUGA ZBOROVOĐA
MEĐUNARODNI ZBORSKI INSTITUT

HUZ
HRVATSKA
UDRUGA
ZBOROVOĐA

u suradnji s

Institutom za crkvenu glazbu Albe Vidakovića Katoličkoga bogoslovnog fakulteta iz Zagreba
Agencijom za odgoj i obrazovanje/Hrvatskom udrugom vokalnih pedagoga
Hrvatskim društvom glazbenih teoretičara

Rok prijave predavanja/radionica je do 15. prosinca godine 2013.



www.huz.hr

The Beatles, 1963. – 2013.

Tihomir Petrović

Početni stupanj ljetnoga tečaja *solfeggia* na Rock-akademiji ove su 2013. godine upisala dva kandidata. Obojica žele naučiti svirati gitaru i slične su dobi, na pragu srednje općeobrazovne škole. U jednom sam im trenu, kao demonstraciju nekih glazbenih pojava, neutralnim slogom zapjevao skladbu *All My Loving* sastava The Beatles, iz 1963. godine. Oba su učenika istoga trena pojačala svoju aktivnost i počela pažljivo slušati, sigurni da poznaju skladbu, no toga se trena nisu mogli sjetiti koja je skladba u pitanju. Uz malo pomoći (pjevanje s tekstom) otkrili su o kojoj je skladbi riječ. A na moj upit znaju li zašto su zapamtili tu skladbu, jedan je spremno odgovorio baš ono što sam htio čuti: **“Zato što je dobra!”**. Da, baš je tako. Ma ne da je dobra, odlična je! Zato se održala tih pedeset godina na repertoaru i gotovo da nisam imao učenika koji je nije prepoznao. I ne samo nju: cijelo je mnoštvo skladbi sastava The Beatles i danas prisutno u medijima, mnogima je njihov opus stalni dio slušanoga repertoara, a pojedinicima i predmet glazbene prakse. Prije pokušaja analitičkoga dokazivanja kvalitete njihovih djela dopustit ću si nekoliko riječi o autorima.

The Beatles

Godine 1957. liverpulski srednjoškolac **John Lennon** (1940. – 1980.) osnovao je glazbeni sastav **The Blackjacks**. Iste se godine sastavu pridružio i **Paul McCartney** (1942.). Nakon promjena postave sastava pa čak i privremenoga zamiranja – svaki je početak težak – 1960. godine John Lennon je vodio trio u kojemu je, uz njega i Paula McCartneya, sudjelovao i **George Harrison** (1943. – 2001.). Uz još poneku dopunu sastav se proširio na pet članova i postao **The Silver Beatles**, a zatim, konačno, **The Beatles**. Slijedila je afirmacija kroz nastupe u Hamburgu i Liverpoolu. Godine 1962. bubnjar sastava postao je **Ringo Starr** (pravim imenom Richard Starkey, 1943.). Neuspjela audicija u izdavačkoj kući Decca Records odvela je četveročlani sastav ususret ugovoru s izdavačkom kućom Parlophone Records, a njihov producent i aranžer postao je **George Martin**.

1963. godine sastav The Beatles objavio je svoj prvi album naslova *Please, Please Me*. I tada počinje *beatlemania* – golemi interes za njihovu glazbu, sviranje i njih same, “ludilo” koje je trajalo godinama. Sastav se od toga doba više nije mijenjao, a njihov je rad posebno “oplodio” izvanredni glazbenik koji je sve njihove nosače zvuka potpisao u svojstvu producenta – George Martin (1926., oboist i klavirist, klasično glazbeno školovan u Guildhall School of Music and Drama). Čini se da je baš njegov utjecaj na članove sastava jedan od presudnih čimbenika uspjeha Beatlesa. George Martin je, zahvaljujući svojem klasičnom glazbenom obrazovanju i iskustvu u produkciji klasične glazbe na BBC-ju, usmjeravao i kontrolirao izradu aranžmana skladbi te i sam sudjelovao u izvedbama svirajući klavir ili koje drugo glazbalo. Njegovo znanje, združeno s talentom i glazbeničkom intuicijom ostalih članova sastava, a prije svega sposobnost da zajednički, međusobnom suradnjom i uvažavanjem, pronalaze najbolja rješenja, pokazali su se dobitnom kombinacijom. John, sklon rokerštini, Paul, usmjeren prema katkada i pomalo slatkastom, no nikada neukusnom pop-izrazu, George, uvijek raspoložen za izlete u psihodeliju, i Ringo – “samo bubnjar”, kako su to često mnogi pisali, no neosporno iznimno vješt bubnjar sa snažnim osjećajem za pravi udarac i potez u odlučujućem trenutku (uvijek me iznova fasciniraju one male triole u predtaktu skladbe *Something*) – svoje su kreacije međusobnom suradnjom doveli na razinu gdje usporedba s drugim sličnim sastavima gotovo i nije moguća. U svojim skladbama oni sjedinjuju najbolja obilježja engleske tradicionalne glazbe (od Johna

Dowlanda nadalje), barokne polifonije, klasične harmonije, *rock'n'rolla* i *rocka*, često i u ozračju protestne lirike Boba Dylana, barda *hippie*-pokreta. U svoju su glazbu unosili i izvan europska glazbala i izraze (npr. indijsko glazbalo sitar), šireći tako njezino obzorje na sličan način na koji ih je George Martin uveo u svijet klasične glazbe i skladbenih tehnika. Poput kralja *rock'n'rolla* Elvisa Presleyja i oni su snimili glazbu za nekoliko filmova poput *A Hard Day's Night* (1964.), *Help!* (1965.) i *Magical Mystery Tour* (1967.). U filmu *Help!* prilikom izvođenja skladbe *You've Got To Hide Your Love Away* flautu svira George Martin. Time se i on – “peti Beatles” – izravno uključuje u muziciranje sastava, slično kao što se i režiser Alfred Hitchcock u svojim filmovima pojavljuje u kojoj perifernoj sceni, kao slučajni namjernik u kadru, ali jasno pokazujući da sve konce drži pod kontrolom, u svojim rukama.



U opusu sastava The Beatles zastupljene su mnoge glazbene vrste, forme i oblici, u homofonome i polifonome slogu, a skladbe su im u tonalitetu i modalitetu. Početak njihova djelovanja vezan je za *rock'n'roll*, no ubrzo su pronašli i izgradili vlastiti stil, obilježavajući njime drugu polovicu 20. stoljeća i postajući uzor mnogima. Razlog je njihove velike popularnosti među publikom svake dobi i obrazovanja istinska i iskrena radost umjetničke kreacije kojom zrače sve njihove skladbe. To je lako je uočiti iz filma *Help!*, no lijepo se vidi i u spotu na adresi <http://www.youtube.com/watch?v=zI0Q8ytD44Y> (pristup 23. 7. 2013.), u kojemu kolaž video izrezaka prati skladbu *In My Life*, još jedan od bisera iz njihova opusa, praćen klavirskim solom Georgea Martina u baroknome stilu. Vrhunska profesionalnost na svim razinama, utemeljena na neospornome talentu za glazbu, ali itekako i na **znanju o glazbi** – dakle onome što se u sustavu glazbenoga obrazovanja naziva teorijom glazbe – odražava njihovo poštovanje prema slušateljstvu, kao i prema glazbi samoj.

Skladbe sastava The Beatles doživjele su nebrojeno obrada – od pre-rada u stilu baroknih *concerta grossa* (CD *Beatles Go Baroque*, Naxos, serija *Light Classics*, Peter Breiner and His Chamber Orchestra, DDD 8.555010) do klasične simfonijske glazbe (vinil, LP, album *I Remember Lennon*, orkestar *Gaudeamus*, dirigent i autor svih aranžmana Zlatan Srzić, LP 85439, CBS/Suzy), od *a cappella* višeglasja (CD *The Beatles Connection*, The King's Singers, EMI Records Ltd., DDD PM/518, 1986. i dr.) do *jazza* (bezbroj obrada u izvedbi sastava The Swingle Singers, zatim i CD *Beatles Go Jazz*, Modern Gustin Trio, 1995. i dr.), folk-obrade (skladba *Hey Jude*, Global Kryner, 2005.), *techno* pa čak i *Metallica*-aranžmana – za to se pobrinuo sastav *Beatallica*, čiji članovi nose umjetnička imena: Ringo Larz, Jaymz Lennfield, Kliff McBurtney, Grg Hammetson, a snimili su albume: *A Garage Dayz Nite* (2001.), *Beatallica/The Grey Album* (2004.), *Sgt. Hetfield's Motorbreath Pub Band* (2007.). Smisla za humor im svakako ne manjka, a o ukusima se ionako ne raspravlja... Tu je i kraljica salse, Celia Cruz, koja je sjajno obradila skladbu *Ob-la-di, Ob-la-da*, i mnogi drugi. U tome nizu obrada i obradivača svakako valja izdvojiti klavirske minijature u stilu najpoznatijih

skladatelja prošlih razdoblja – od Bacha do Milhauda – u koje je mnoštvo njihovih skladbi preradio belgijski pijanist-improvizator François Glorieux (vinil, LP album, *François Glorieux Plays The Beatles*, François Glorieux, klavir, 1976.). Kako bi dao počast sastavu The Beatles, gitarist George Benson snimio je čitav album *The Other Side of Abbey Road*, 1970., prerađujući u jazz-stilu njihove skladbe s albuma naslova *Abbey Road* iz 1969. godine. Doista, gotovo da je svaki glazbenik ili sastav koji je držao do sebe i vlastitoga imidža imao potrebu izvesti koju skladbu sastava The Beatles, kao potvrdu svojega dobrog ukusa i muzikalnosti ili jednostavno zbog želje za glazbenim užitkom. Sjetimo se i jednoga od utemeljitelja R&B stila, Raya Charlesa (pravim imenom Raymond Charles Robinson) i njegove izvedbe skladbe *Yesterday*, u Parizu 1968. Uz doista nepregledno mnoštvo glazbenika svih stilova i žanrova, tome nizu mogu pridodati i nekoliko tisuća vlastitih izvedbi skladbe *Yesterday*, kao i aranžman za dva glasa (prosječna, razredna, jedan djevojački i jedan muški), moj sasvim skroman solfedistički naum, namijenjen 1. razredu srednje glazbene škole, kao stimulaciju uz uvođenje dvoglasnih diktata (vidi primjer na vrhu stranice).

Uza sve počasti koje su članovi sastava The Beatles tijekom života i djelovanja u sastavu ili samostalno doživjeli navest ću još jedan podatak: američki časopis *The Rolling Stone Music* svoju listu glazbenih besmrtnika započinje baš njima. Ne bez razloga! Uz već navedene, mnogo se pojedinosti iz njihove povijesti lako može otkriti na internetu, a postoje i desetine knjiga koje obrađuju fenomen sastava The Beatles sa svih mogućih aspekata. Ono što mjestimice nedostaje nudi se u nastavku: glazbeni argumenti koji pridonose poštivanju njihova opusa i njihovoj vječnoj popularnosti. Evo samo nekih primjera:

1. J. Lennon – P. McCartney: *All My Loving*

Skladba počinje bez uvoda. Vrlo živ ugođaj daje joj harmonijska pratnja u triolama. Melodijski razvoj u prvome dijelu – glazbenoj peri-

Pr. 1: J. Lennon – P. McCartney: *All My Loving*

odi (A) – gotovo u potpunosti slijedi ljestvicu, koju oživljuje povremeni sinkopirani ritam (pr. 1).

Lako je uočiti kontrapunkt u basu koji proizlazi iz melodije vokalne dionice. U vokalu je uzlazna, a u kontrapunktu silazna ljestvica. I na akorde valja obratiti pozornost: ii – V, a zatim niz akorda po terčnoj srodnosti: I – vi – IV – ii – -VII – V. Sličan primjer nizanja pet akorda po silaznoj terčnoj srodnosti gotovo da se ne može naći u glazbenoj praksi!

Prvi je dio skladbe velika glazbena perioda; rečenica napisana kao pr. 1 ponovit će se još jednom s kadencom na tonici. Slijedi drugi dio skladbe, mala glazbena perioda, nešto poput pripjeva uz impresivan prvi dio.

U nastavku je instrumentalni umetak, veza s reprizom prvoga dijela skladbe. U njemu je vokal zadebljan tercom (uz samo jednu kvartu, u njegovu se 4. taktu iznad gis čuje cis), što je potez majstora; isto, a različito (rekli bismo: jedinstvo u suprotnosti) pa interes slušatelja ni pošto ne slabi zbog ponavljanja. I drugi se dio skladbe zatim ponavlja, a slijedi koda, majstorski građena od elemenata drugoga dijela skladbe.

2. J. Lennon – P. McCartney: *Don't Let Me Down*

Skladba *Don't Let Me Down* snimljena je 1969. godine. Sjajno iznosi ulogu različitih čimbenika pri skladanju glazbenoga djela i nema joj para u tome žanru. Za analizu je poslužila najbolja snimka te skladbe, ona s tzv. singlice (male gramofonske ploče na 45 okretaja) iz 1969. godine.

Prva je tema (A) građena od pentatonskoga niza (h, cis, e1, fis1, gis1) u obliku dvostruke rečenice. U pratnji su česte paralelne čiste kvarte. Tekst nije otpjevan, nego uzviknut, kriknut – a kako drukčije vjerno izvesti frazu “Don't let me down!” (u prijevodu: nemoj me iznevjeriti, u smislu napuštanja, dovođenja u loše stanje...)? I ritam je važan: tri jednako duga sloga (*don't – let – me*) izvedena su kroz veliku triolu, što im ističe razumljivost. Pri drugom je nastupu te rečenice vokalna dionica odebljana u terci kako bi dojam bio još snažniji.

Druga tema (B) počinje metarskom anomalijom, taktom od 5 doba. Takvo razbijanje metra olakšalo je novu ritamsku posebnost u nastavku djela: 8 osminki unutar 4/4 mjere naglascima se ostvaruje kao 3 + 3 + 2, dakle četverodobna binarna mjera (4/4) slušno postaje trodobna mješovita mjera [8/8 (3 + 2 + 2)]. Taj je slušni polimetar mnogo godina poslije pojavljivanja skladbe, krajem sedamdesetih, potaknuo šalu: kao da slušamo skladbu makedonskoga sastava *Leb i sol*, a ne sastava The Beatles! Tema je skladana od tonova proširenoga pentatonskog niza, kao i prva tema. I tema B skladana je u obliku dvostruke rečenice, a tekst je izveden recitativnim načinom. Sasvim je jasno da je skladatelju stalo do toga da ga se dobro razumije!

Treća je tema (C) skladana u formi male glazbene periode (ili, u najmanju ruku, velike glazbene rečenice), od tonova durske ljestvice, u tonalitetu. Posebnu pozornost u toj temi privlači polifoni slog – uz vokal čuje se vrlo razvijen kontrapunkt u basu, prepun sinkopa, koje potiču živost i radost te teme. Konačno, Lennon

pjeva punim glasom: "I'm in love for the first time" (zaljubljen sam po prvi put). Stoga se u melodiji javlja i skok za septimu koji se tradicionalno povezuje s osjećajnošću i romantičnošću.

Nizanjem nastupa tih triju tema, čija su obilježja sasvim suprotna na gotovo svim mogućim razinama (v. tablični prikaz, pr. 2!), ostvaruje se oblik ronda s tri teme: A, B, A, C, A, B, A, započet kratkim instrumentalnim uvodom i završen kodom – dijelom A, u instrumentalnoj izvedbi.

Upućeni će, bez obzira na to što je potpisuju dvojica članova sastava The Beatles, skladbu pripisati Johnu Lennonu. A sve isticane pojedinosti (oblik dijelova, način izvođenja, istaknut udar činele na početku, usporodne kvarte u pratnji, uporaba pentatonike itd.), forma ronda, uporaba polifonoga glazbenog sloga te, zapravo, namjena same skladbe, dobivaju pravi smisao ako se povežu s upoznavanjem i vezom autora s Yoko Ono, njegovom drugom suprugom, kojom se oženio 1969. godine.

Je li skladba pridonijela očekivanomu rješenju kakve razmirice s njom ili je bila presudni dio udvaranja, možemo samo nagađati. No činjenica je da se u njoj združuju glazbene posebnosti istoka (pentatonika, krik kao glasovni/vokalni izraz, činele, usporodne kvarte, izostanak harmonije) s bitnim obilježjima zapadne glazbe (tonalitetni skladbeni način, polifoni skladbeni slog, recitativni i ariozni način pjevanja i, posebno, forma ronda s tri teme). Valja otkloniti pomisao da se sve to u toj skladbi dogodilo slučajno, da je rezultat mnogosatnoga "nabijanja po glazbalima", u garaži ili studiju, kako to mnogi često interpretiraju!

Sasvim sam siguran da je u toj skladbi riječ o namjeri skladatelja da svojoj dragoj, umjesto kupnje dragulja ili fascinacije kojim drugim skupim ili ekstravagantnim darom, na svoj način javno obznani molbu da ga ne napusti te da joj najavi: Kao što se u ovome djelu sve glazbene pojedinosti odlično slažu u cjelinu, tako ćemo se i nas dvoje, draga Yoko, slagati i kao životni partneri... Da je u namjeri uspio, potvrđuje njegova daljnja životna priča.

U skladbi se, dakle, očituje vrhunsko majstorstvo mudroga skladatelja, koji kreće od zamisli (ili čak tu zamisao izvodi iz potrebe da se izrazi na svoj način, način umjetnika) i na temelju znanja o glazbi stiže do cilja, sasvim posebne glazbene umjetnine kojoj nema premca u žanru kojemu pripada! Naravno, do cilja je stigao u suradnji s ostalim članovima sastava.

tema:	A	B	C
oblik:	dvostr. rečenica	dvostr. rečenica	perioda
vrsta pjeva:	krik	recitativ	arioso
ritamska posebnost:	poliritam	polimetar	sinkopa
skladbeni slog:	homofon	homofon	polifon
skladbeni način:	modalitet	modalitet	tonalitet
tonski način:	pentatonski niz	pentatonski niz	durska ljestvica

3. J. Lennon – P. McCartney: *Here, There and Everywhere*

Na pitanje novinara koje skladbe on osobno smatra najboljim ostvarenjem sastava The Beatles, Paul McCartney jednom je prigodom odgovorio: *Here, There and Everywhere* i *Blackbird*. Harmonijsku raskoš skladbe *Blackbird* prikazao sam u knjizi *Od Arcadelta do Tristanova akorda* (Zagreb: HDGT, 2011., str. 182) pa će u ovome tekstu biti više riječi o prvoj navedenoj skladbi.

Here, There and Everywhere (pr. 3 na sljedećoj stranici, akademski uređen zapis koji je tek puka informacija o tehničkim pojedinostima skladbe radi lakšega praćenja analize, a za doživljaj svega skladbu valja slušati u originalnoj verziji) počinje uvodom sasvim slobodnoga ritma pa sam pri zapisu morao upotrijebiti i jedan takt u 7/8 mjeri, kako bih makar približno zabilježio Paulovo slobodno i spontano pjevanje, kao da je riječ o gregorijanske koralu. Osim u pogledu ritma, taj je uvod zanimljiv i po svojem melodijskom razvoju: obuhvaća raspon decime

kroz dva rastavljena durska kvartsektakorda, a naročito je zanimljiv u harmonijskome smislu. Obilježava ga spoj vrlo poznat gitaristima, jedna od gitarističkih posebnosti: jednostavan način ritamskoga popunjavanja dijelova takta akordima koji nastaju pomicanjem ruke za po jedno polje po vratu gitare, najčešće silazno. U pravilu su ti akordi isti po vrsti, kako je, primjerice, u njihovoj skladbi *Do You Want To Know A Secret*, čiji prvi dio nastaje na progresiji I – iii – -iii – ii – V. No u uvodu skladbe *Here, There and Everywhere* nije tako: između kvintakorda iii. i ii. stupnja nalazi se durski kvintakord -III.

Prvi je dio skladbe dvostruka velika glazbena rečenica. Akordi I. i IV. stupnja na njezinu su početku povezani klizanjem ruke po vratu gitare, dakle na isti način kao i u uvodu, no ovoga puta uzlazno, pa se čuje progresija I – ii – iii – IV, praćena izvedbom istih akorda nježno i diskretno glasovima ostalih članova sastava, dok Paul pjeva vodeću melodiju. Nakon dijatonske modulacije slijedi dio u paralenome molu i povratak u početni tonalitet G-dura. Pri drugom se završetku zbiva kromatska modulacija u B-dur, što i nije sasvim nova zvukovna ploha jer taj je akord upamćen iz uvoda! Nakon kretanja u B-duru, u drugoj se rečenici modulira u g-mol, što opet nije novost; dur i njemu paralelan mol slušali smo u prvome dijelu skladbe, tada kao G-dur i e-mol. Kako je sve povezano i isprepletano, kako raznoliko, a istovremeno homogeno! No produljenje te rečenice pravo je iznenađenje: slijedi mutacija iz g-mola u G-dur u kojemu će se čuti repriza početnoga dijela. Time je forma trodijelnoga praoblika sasvim ispunjena, a zatim se drugi i repriza prvoga dijela još jednom ponavljaju. Slijedi koda, majstorski izgrađena od elemenata početne fraze prvoga dijela skladbe, a sve završava nježnom plagalnom kadencom. Traje oko dvije i pol minute, u koje je stalo čak dvanaest promjena tonaliteta. Dvije su modulacije dijatonske, jedna je kromatska, uz jednu mutaciju, sve s ponavljanjima. Gotovo da bih organizaciju tonaliteta mogao razjasniti unatrag! Tonalitet g-mola bio je odličan izbor za povratak u G-dur, a g-molu je paralelan B-dur, u koji se moduliralo da bismo i u drugome dijelu čuli jedan dur i njemu paralelan mol. A da nam taj B-dur ne bi bio potpuno stran, B-durski se akord javlja već u uvodu skladbe. Bio bih sklon dodati i ovo tumačenje: *Here, There and Everywhere – Ovdje, ondje, posvuda*: G-dur, e-mol, B-dur, g-mol. I glasom je to "posvuda" između d maloga i a 1, u formi koju oživotvoruje nastup dijelova: uvod, a, a, b, a, b, a, b, a, koda... *Here, There and Everywhere* u punome smislu tih riječi! Nježne riječi pjesme uvjetovale su ne samo impresionistički odnos prema akordima nego je i pjev primjeren tome, s mnogo falseta umjesto punoga glasa, čime se potencira osjećajnost... Eto zašto sam se priklonio Beatlesima, a ne Stonesima, čija su mnoga djela na rubu grube vulgarnosti...

Valja ukazati i na kontrapunktnu detalje u skladbi. Paulov pjev prate akordi koje izvode ostali članovi sastava, ostvareni kao komplementarna polifona pratnja, u tehnici *cantusa firmusa*. U drugome dijelu ta pratnja izostaje, ali ne izostaje kontrapunktni rad! Tijekom kadence u g-molu, u 3. taktu drugoga dijela, solo-gitara izdvaja se izvodeći kontrapunkt, kromatski obogaćenu imitaciju Paulove melodije iz prethodnoga takta. U sljedećemu se taktu nova fraza toga kontrapunkta i Paulov pjev dirljivo sjedinjuju u paralelnim tercama, a zatim zvuk gitare uvire u glas, na početku velike triole kojom započinje nova repriza prve rečenice; počinje nova kontrapunktna igra Paulova pjeva i vokalne pratnje trojice članova sastava.

4. J. Lennon – P. McCartney: *Lady Madonna*

Skladba *Lady Madonna* pokazuje zavidnu razinu kontrapunktnoga rada. Baš je taj kontrapunktni rad ono po čemu se skladbe sastava The Beatles razlikuju od djela svih drugih autora toga razdoblja. U skladbi postoje četiri melodijske cjeline označene slovima A, B, C i D (pr. 4).

Rečenica A iskorištena je za uvod u skladbu, a prilikom prvoga je

nastupa skromnija od napisanoga notnog predloška kakav će se čuti u nastavku djela. Uvijek se javlja u basovskoj dionici, a karakterizira je rastavljanje akorda (I. pa IV. stupnja) te uzlazna melodijska durska ljestvica na kraju. Uz taj se bas zatim dodaje vokal pa se prvi dio skladbe gradi u obliku dvostruke rečenice (2 x 4 takta), pri čemu melodijski obrazac B nastupa povrh već poznatoga obrasca A. Nastavak je u C-duru. Molska subdominanta u A-duru (iv.) postaje ii. stupanj u C-duru, što je gotovo školski primjer dijatonske modulacije pomoću molske subdominante. Pritom se uvode dva nova melodijska sadržaja. Jedan je u basu (C), uz koji u vokalu nastupa obrazac D. Drugi je dio skladbe, dakle, u C-duru, u obliku glazbene periode (4 + 4 takta). Prilikom drugoga završetka modulira se natrag u polazni tonalitet A-dura, pri čemu se alterirani septakord vii. stupnja uzima za ii. stupanj u A-duru, a taj dio skladbe završava na dominantnom septakordu A-dura, uz sasvim baroknu zaostajalicu kvarte na tercu akorda.

Slijedi repriza prvoga dijela skladbe, pri čemu uz drugi nastup obrasca A izostaje vokal: dobrodošao instrumentalni predah. Očekivana repriza drugoga dijela skladbe nosi iznenađenje: uz obrazac C u basu, gornji glas izvodi novu melodiju, obrazac E, kao kontrapunkt odebljan tercom, pjevan dvoglasno (pri drugome završetku i troglasno), besmislenim slogovima.

Taj neočekivan novi melodijski sadržaj uveden je postupno, uz već poznati obrazac C, slično kao što je prvo iznesen obrazac A pa je uz njega dodan obrazac B. Naravno, slijedi repriza prvoga dijela skladbe, pri čemu je opet samo prvi nastup obrasca A popraćen vokalom, obrascem B, dok drugi put vokal izostaje.

Nastavak je pravo iznenađenje i prava radost za ljubitelje kontrapunkta! U tom se dijelu skladbe istodobno čuju tri melodijska obrasca, C, D i E. Skladba završava još jednim izlaganjem prvoga dijela skladbe, ovoga puta skraćenoga na samo jedan nastup obrasca A, na koji se nadovezuje koda, izvučena jednostavnim ponavljanjem fraze dodane na obrazac A, uz ležanje završnoga tona u vokalu.

Riječ je, dakle, o trodijelnoj pjesmi s dvostrukom reprizom drugoga i prvoga dijela! Produljenje (drugu reprizu drugoga i prvoga dijela skladbe) omogućio je kontrapunktni rad – uvođenje obrasca E. Uočena

Pr. 3: J. Lennon – P. McCartney: *Here, There and Everywhere*

je kontrapunktna raskoš česta u opusu sastava The Beatles, a slično se može primijetiti i u skladbama *For No One*, zatim *Hello*, *Goodbye*, kao i mnogima drugima. Ipak, svaka se skladba nekom pojedinošću razlikuje od ostalih, što opus Beatlesa i čini tako posebnim. Meni najdražim!

						E		
-	B, B	D	B, -	E	B, -	D	B	
A	A, A	C	A, A	C	A, A	C	A	
4	2 x 4	4 + 4	2 x 4	4 + 4	2 x 4	4 + 4	6	2
uvod	I. dio	II. dio	I. dio	II. dio	I. dio	II. dio	I. dio	koda

Iskreno se nadam da će glazbeni pedagozi shvatiti i prihvatiti golem obrazovni potencijal toga opusa i da će se djela sastava The Beatles, kao i svih onih kojima su bili uzor, izvoditi sve češće kao sastavni dio nastave harmonije, kontrapunkta i glazbenih oblika. U mojoj se praksi taj opus dokazao kao najbolja poveznica suvremene glazbe s glazbom prethodnih stoljeća, potvrđujući svaki put iznova spoznaju da, iako glazbi ima mnogo, teorija je glazbe samo jedna.

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 ispisanu notama. (Zagreb: HDGT, 2009.², 24 × 17cm, 112 str., šivani uvez, cijena: 50,00 kn) ■ **Bachovo Umijeće fuge. Pojava i tumačenje** knjiga je njemačkoga muzikologa Hansa Heinricha Eggebrechta (1919–1999), uvod u krunsko djelo kontrapunktnoga umijeća skladatelja Johanna Sebastiana Bacha. (Zagreb: HDGT, 2005., 17 × 24 cm, 120 str., šivani uvez, cijena: 100,00 kn) ■ **Nauk o glazbi. Drugo, dopunjeno i promijenjeno 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. (Zagreb: HDGT, 2006., 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. (Zagreb: HDGT, 2006., 17 × 24 cm, 112 str., šivani uvez, cijena: 100,00 kn) ■ **Osnove teorije glazbe. Treće, promijenjeno i dopunjeno izdanje** autora Tihomira Petrovića (1951) knjiga je u kojoj se tumače osnovni pojmovi, što je popraćeno brojnim notnim primjerima i grafikonima. (Zagreb, HDGT: 2010, 2013.³, 17 × 24 cm, 120 str., šivani uvez, cijena: 50,00 kn) ■ **Ovime stupam pred prijestolje tvoje. Figure i simboli u posljednjim djelima Johanna Sebastiana Bacha** knjiga je njemačkoga crkvenog glazbenika Ludwiga Prautzscha (1926), kojom autor otkriva, a zatim i analitički dokazuje skrivene sadržaje i značenja Bachovih posljednjih djela. (Zagreb, HDGT: 2007, 2008.², 17 × 24 cm, 264 str., šivani uvez, cijena: 150,00 kn) ■ **Od Arcadelta do Tristanova akorda. Nauk o harmoniji. Drugo, promijenjeno i dopunjeno izdanje** autora Tihomira Petrovića (1951) priručnik je prilagođen potrebama nastavnoga predmeta Harmonija u glazbenim školama i učilištima. (Zagreb: HDGT, 2008., 2010.³, 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. (Zagreb: HDGT, 2008., 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 "izvanglazbeno?"; IV. Dobra i loša glazba; V. Stara i nova glazba; VI. Estetsko značenje i simboličko naznačavanje; VII. Glazbeni sadržaj; VIII. O glazbeno lijepom; IX. Glazba i vrijeme; X. Što je glazba? (Zagreb: HDGT, 2008., 17 × 24 cm, 112 str., šivani uvez, cijena: 100,00 kn) ■ **Zbirka primjera za solfeggio u srednjoj glazbenoj školi** autorice Alide Jakopanc (1957) priručnik je s tristotinjak melodijskih primjera i intervalskih vježbi, u tonalitetu i modalitetu, u svim ključevima. (Zagreb: HDGT, 2009., 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. (Zagreb: HDGT, 2010., 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 povijesni presjek, nego i autorsko razmišljanje o posebnom segmentu formiranja glazbene umjetnine, u kontekstu umjetnosti i stvarnosti. (Zagreb: HDGT, 2011., 17 × 24 cm, 152 str., šivani uvez, cijena: 100,00 kn) ■ **Hrvatske crkvene i svjetovne popijevke. Za troglasni i četveroglasni dječji zbor** priredio je Tihomil Horvat. U notnoj zbirci je 17 popijevaka obrađenih za troglasni i četveroglasni zbor. (Zagreb: HDGT, 2011., 17 × 24 cm, 32 str., klamano, cijena: 15,00 kn) ■ **Maja, Juraj i zlatna ribica. Zabavna odgojno-poučna priča s pjevanjem** autora Tihomira Petrovića (1951) iznosi gradivo početnih razreda osnovne glazbene škole kroz priču, popijevke i igru. (17 × 24 cm, 84 str., šivani uvez). Uz knjigu ide i **Dodatak za roditelje i učitelje / Partiture popjevaka**, metodički priručnik za nastavnike (17 × 24 cm, 48 str., klamano) te ploča za igre **Glazbeniče, ne ljuti se!** (Zagreb: HDGT, 2012., cijena kompleta: 100,00 kn) ■ **Dvoglasni primjeri za solfeggio** autorice Alide Jakopanc (1957) zbirka je primjera dvostruke 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 primjerenoga raspona dionica. (Zagreb: HDGT, 2012., 17 × 24 cm, 48 str., klamano, cijena: 30,00 kn) ■ **Ritamske vježbe** autorice Alide Jakopanc (1957) zbirka je isključivo ritamskih primjera. Namijenjena je onima koji su osnove glazbenoga zanata već svladali i žele usavršiti svoja znanja i vještine na tome području. U zbirci se temeljito i sustavno, od lakšega k težem, iznose različite ritamske kombinacije, kojima se u učenicima razvija vještina samostalnoga rješavanja sve težih i složenijih ritamskih problema. (Zagreb: HDGT, 2012., 17 × 24 cm, 72 str., klamano, cijena: 50,00 kn) ■ **Kajdanka-vježbanka za solfeggio u osnovnoj glazbenoj školi** autorice Martine Belković (1972) novo je izdanje Kajdanke-vježbanke objavljene 2012. (Zagreb: HDGT, 2013., 17 × 24 cm, 64 str., klamano, cijena: 30,00 kn) ■ **Kajdanka-vježbanka za solfeggio u srednjoj glazbenoj školi** autorice Martine Belković (1972) zbirka je zadataka za učenike srednje glazbene škole. (Zagreb: HDGT, 2013., 17 × 24 cm, 64 str., klamano, cijena: 30,00 kn)

Pri kupnji za škole, knjižnice i osobne potrebe odobrava se znatan popust. :: HDGT, Gundulićeva 4, 10000 ZAGREB, www.hdgt.hr

Iznimno se veselim kad moje popijevke pjevaju ne samo moji učenici, nego i drugi. A draga kolegica Vesna Komar iz Glazbene škole Josipa Runjanina u Vinkovcima otišla je i korak dalje; ona je spjevala i drugu kiticu teksta za popijevku *Moj prijatelj*. Od srca zahvaljujem Vesni Komar na sudjelovanju, a popijevku ponovo objavljujem s obje kitice teksta, na radost svima drugima koji ju pjevaju sa svojim učenicima, i kao poticaj drugima: Dodajte, mijenjajte, dopunjujte, samo da veselje u razredima bude što veće! Tihomir Petrović

Moj prijatelj

Glazba i aranžman: Tihomir Petrović

Riječi: Tihomir Petrović, 1. kitica, Vesna Komar, 2. kitica

Pri-ja-te-lja je-dnog i - mam. Ja - ko vo - li kad mu pje - vam,
Du-ge u - ši, dla - ka kra - tka, nju - ški - ca mu ta - ko sla - tka,

ja - ko vo - li kad mu sviram i sa - mo njemu koncertiram. Na - pe - to al' mirno slu - ša, po - ne - kad pro - tr - lja u - ha.
njegov pogled baš me di - ra i mome sr - cu im - po - ni - ra. Šetnju gradom vo - li strašno, o - dma - hu - je repom važno,

Ne znam da li ima sluha i - li ga samo sme - ta bu - ha. I - za svakog stavka on pljeskati ne - će, ne nosi mi cvijeće al' skače od sreće.
po - slu - šno uza me ga - zi, al' voli stat na svakoj sta - zi. Sada žurim kući jer vježbati želim, sviranju se da - nas ja ta - ko veselim.

Ša - pi - com me di - ra i nju - ški - com ma - zi, ru - ke mi o - vla - ži al' sve mi je dra - ži, sve mi je dra - ži! Pri - ja - te - lja jednog i - mam.
Ta - fa - te - fe Ta - te - ti Ta - te - te, o - ve no - te če - sto mi do - sa - du kra - te, do - sa - du kra - te.

1. ja - ko vo - li kad mu pje - vam, ja - ko vo - li kad mu svi - ram i sa - mo nje - mu kon - cer - ti - ram. nje - mu kon - cer - ti - ram.
2.



Umjetnička škola Franje Lučića u Velikoj Gorici slavi 40 godina djelovanja glazbenih odjela

Sanja Kiš Žuvela

Začeci institucionalnoga umjetničkog obrazovanja u Velikoj Gorici zabilježeni su 1970. godine, kada je u okviru tadašnjega Narodnog sveučilišta "Juraj Kokot" pokrenuta glazbena škola. U početku se njezina djelatnost svodila na tečajnu nastavu, prema programima koji nisu bili verificirani, a zainteresirani su mogli učiti tek tri glazbala koja su, međutim, do danas ostala nositeljima glazbene naobrazbe u turopoljskome kraju: klavir, gitaru i harmoniku. Skupština Općine Velika Gorica 29. svibnja 1973. verificirala je postojanje osnovne glazbene škole koja od školske godine 1973./1974. djeluje sukladno službenim nastavnim planovima i programima te vodi matične knjige.

Od zadnjega dana trećega mjeseca 1989. godine, stote obljetnice rođenja Franje pl. Lučića, najvećega turopoljskog skladatelja, orguljaša i teoretičara glazbe, škola ponosno nosi njegovo ime, a 31. ožujka svake se godine obilježava kao Dan škole.

Zanimanje za glazbeno školovanje otada je stalno raslo pa je od svega dvadesetak učenika, koliko ih se prvih godina upisivalo, prosječan broj upisanih u međuvremenu dosegao nekoliko stotina učenika godišnje. Rekordan je broj – 388 učenika – zabilježen 1987. godine, dok je prošle školske godine (2012./2013.) glazbene programe škole upisalo točno 350 učenika.

S obzirom na njezin konstantan rast i razvoj, odlukom velikogoričkoga gradskog vijeća škola je 1999. odvojena od Pučkoga otvorenog učilišta pa od rujna 2000. godine djeluje kao samostalna ustanova. S vremenom su se stekli preduvjeti za proširenje obrazovne vertikale na srednjoškolsku razinu, kao i područje plesa: 2002. godine prva je generacija Velikogoričana upisana u program srednje glazbene škole te osnovne škole za ritmiku i suvremeni ples. Zbog toga je škola iz glazbene preimenovana u Umjetničku školu Franje Lučića, a od jeseni 2006. godine u njoj se u cijelosti provode glazbeni i plesni programi na razini osnovnoga i srednjega umjetničkog obrazovanja.

Iako je broj srednjoškolaca još uvijek razmjerno skroman – dosad ih je na glazbenim odjelima maturiralo tek tridesetak – zanimanje za taj vid izobrazbe iz godine u godinu ne jenjava, a mnogi učenici rado upisuju po dva različita obrazovna programa. Glazbeni odjeli nude mogućnost učenja klavira, violine, violončela, kontrabasa, gitare, tambura, harmonike, flaute, klarineta, oboe, saksofona, trube, roga, solo pjevanja i, naravno, teorijskih glazbenih disciplina kao glavnih i obilgatnih predmeta. Kako bi se predstavili i približili što većem broju potencijalnih polaznika, nastavnici škole bit će im na raspolaganju tijekom Dana otvorenih vrata u svibnju 2014. godine (detaljan plan aktivnosti bit će

Krešimir Starčević



objavljen na mrežnoj stranici www.usfl.hr). Budući da se najveći dio glazbene nastave odvija individualno ili u malim obrazovnim skupinama, cilj je Dana otvorenih vrata omogućiti zainteresiranima osobni kontakt sa svim nastavnicima kako bi već prije početka školovanja ostvarili što kvalitetniju komunikaciju i prikupili sve važne informacije.

Veselje i uspjeh djelatnicima škole predstavlja svaki učenik koji je tijekom školovanja otkrio vrijednost i bogatstvo glazbene umjetnosti, no posebno se ponose onima koji su glazbu prepoznali kao svoju vokaciju i odlučili nastaviti izobrazbu na visokoškolskim ustanovama. Jedan je od njih daroviti mladi pijanist Krešimir Starčević, koji je u Umjetničkoj školi Franje Lučića stekao osnovnu i srednju glazbenu naobrazbu, da bi ovoga proljeća diplomirao na Muzičkoj akademiji u Zagrebu u klasi Đorđa Stanettija. O svojim iskustvima u velikogoričkoj glazbenoj školi kaže:

“U dobi od 12 godina došao sam u tada Osnovnu glazbenu školu Franje Lučića u Velikoj Gorici kako bih upisao tečaj sintesajzera, misleći da ne mogu upisati redovnu glazbenu školu jer nemam svoj klavir te zato što sam prestar. Imao sam velike sreće što je taj tečaj vodila Andreja Markulin, inače profesorica klavira u istoj ustanovi. Brzo je uočila moju ljubav, entuzijazam za glazbu i talent te mi je nakon dva mjeseca predložila da se prebacim na učenje klavira u osnovnoj školi. Odlukom tadašnjeg ravnatelja Zorana Krajačića i školskoga vijeća, to se i ostvarilo. Prebačen sam u klasu prof. Markulin, a vježbanje mi je bilo omogućeno u školskoj vježbaonici.

Puno sam radio kako bih nadoknadio sve zaostatke za drugima pa sam tako nekoliko puta polagao dva razreda u jednoj godini. Ubrzo su došli i rezultati – nastupi, natjecanja, nagrade. Međutim, sve više rada zahtijevalo je i vlastiti instrument za vježbanje. Novi ravnatelj, danas nažalost prerano preminuli Tomislav Kunić, imao je veliko srce i osjećaj za pomoć te je osmislio rješenje – akciju “Za Krešin pijanino”, kojom su se na poseban bankovni račun prikupljala sredstva za kupnju moga pijanina. Akcija je iznimno uspjela te sam ja dobio svoj Kawai, instrument koji i danas koristim.

Kako sam rastao i razvijao se, tako je to isto činila i Škola te je uskoro postala Umjetnička škola, u kojoj su objedinjene osnovna i srednja glazbena, ali i plesna škola. Drago mi je da sam bio jedan od prvih učenika novootvorene srednje škole, koju sam također nastavio pohađati u klasi prof. Markulin. Godine 2007. postao sam pak prvi učenik velikogoričke srednje škole koji je, kao drugoplasirani na listi, primljen na studij klavira na Muzičku akademiju u Zagrebu, u klasu red. prof. Đorđa Stanettija.

Kada ove 2013. godine gledam na svoju glazbenu prošlost vezanu uz školu u Velikoj Gorici, moram priznati da mi je iznimno drago da je UŠ Franje Lučića otkrila moj talent, poticala i razvijala moju ljubav prema glazbi, dok je moje znanje svakodnevno obogaćivala te mi pomagala onda kada je to bilo najpotrebnije. Time mi je draže što ove godine i Škola i ja slavimo – ona 40. obljetnicu postojanja, a ja završetak svog studija...”

Kao jedina umjetnička škola na širem području grada Velike Gorice, koji danas broji više od 60.000 stanovnika, Umjetnička škola Franje Lučića jedan je od glavnih pokretača kulturnoga života u svojoj sredini. Učenici škole nastupima redovito obogaćuju razne priredbe te uspješno sudjeluju na hrvatskim i međunarodnim glazbenim natjecanjima. Škola pak intenzivno surađuje s Gradskim puhačkim orkestrom, Velikogoričkim brass festivalom i Pučkim otvorenim učilištem, a sjedište je i dvaju međuzupanijskih stručnih vijeća: učitelja i nastavnika teorijskih glazbenih predmeta te učitelja i nastavnika limenih puhačih glazbala.

Glazbenim naukom do uspješnosti, 2. dio

Tihomir Petrović

Godinama uvjeravam svoju okolinu u vrijednost i važnost glazbenoga obrazovanja. Tekst naslova "Glazbenim naukom do uspješnosti" objavljen je i na stranicama časopisa *Theoria* i u knjizi *Maja, Juraj i zlatna ribica. Zabavna odgojno-poučna priča s pjevanjem. Dodatak za roditelje i učitelje. Partiture popijevaka* (Zagreb: HDGT, 2012.). Tekst završava riječima: "Poznatu Platonovu misao 'Što je u državi bolja glazba, bolja je i država' moglo bi se preoblikovati ovako: 'Pokažite mi kakav je u državi odnos prema glazbenoj umjetnosti i kakva je skrb o glazbenom nauku, pa ću vam reći u kojemu se smjeru ta država razvija'. Jer, da se vratim na početak i spomenut poticaj za razmišljanje o vezi između glazbenog obrazovanja i elitizma: 'Glazbena škola uistinu je elitna škola, ali ne zato što ju pohađaju djeca iz elitnih obitelji, nego jer se u njoj odgaja i djelomice stvara buduća elita jednoga mjesta, grada ili države'."

Mnogi bi mi prigovarali da "navlačim vodu na svoj mlin" i odmahivali rukom, tj. da – budući da sam iz glazbene branše – izmišljam i maksimalno potenciram vrijednost glazbenoga odgoja i obrazovanja ne bih li privukao više učenika. Drugim riječima: A o čemu će zubar, nego o potrebi za njegovim pripremkom za zdravije i bjelje zube...

Stoga ne mogu opisati svoju radost kad mi je u ruke došao časopis *qLife. Znanost i umjetnost liderstva* (No. 1 / Vol. V / Proljeće 2013., ISSN 1846-9590, Izdavač: Novem izdavaštvo d.o.o., Rožmanići 18, Kostrena). Pokušao sam elektroničkim porukama stupiti u kontakt s uredništvom zbog želje da neke od tih članaka objavimo u našem časopisu, ali mi to nije uspjelo pa ću kratko citirati dijelove članaka koji su izazvali moje ushićenje.

Marko Lučić: **Umjetnost i liderstvo.**

"Kada smo krajem 2008. godine pokretali *qLife*, mnogi su nas pitali o tome zašto smo za slogan odabrali složenicu 'znanost i umjetnost liderstva'. Prvi dio je bio jasan. Očito je naime da se liderstvo, kao neka 'mekša, naprednija i duhovnija' varijanta menadžmenta čvrsto oslanja na rigidnu ekonomsku znanost, matematičko-statističke modele i sofisticirane analitičke alate pomoću kojih racionalno upravljamo 'strojem' koji se naziva poduzeće. Drugi dio slogana činio se posve nepotreban i neprimjeren zbog nejasne povezanosti vodstva i umjetnosti.

Od tada pa do danas mnogo se toga promijenilo. Sveobuhvatna svjetska gospodarska, moralna i duhovna kriza pomogla nam je konačno shvatiti kako nas je sveprisutna 'znanost' ostavila na cjedilu, bez odgovora na ključne probleme. U nestrukturiranom i kompleksnom okruženju koje ne ostavlja vremena za pomno planiranje i analizu, shvatili smo da nam racionalnost, sama po sebi, malo kad koristi. Stoga su se ljudi, u potrazi za nadogradnjom i novim rješenjima, okrenuli umjetnosti.

Da je tome tako pokazuju nam recentna kretanja na globalnoj gospodarskoj sceni koja, svjesna činjenice kako se jedino improvizacijom, intuicijom, inovacijama i strastvenom kreativnošću ostvaruje tržišni uspjeh, sve snažnije koketira s umjetnošću i umjetnicima.

Primjerice, ugledni pjesnik David Whyte već godinama surađuje s Boeingom, Intel je na radno mjesto direktora za inovacije imenovao glazbenika i producenta Williama Jamesa Adamsa, a komorni orkestar Orpheus koji o liderstvu educira čelnike vodećih svjetskih tvrtki bukiran je dvije godine unaprijed."

Eto mojega veselja: čini se da prestajem biti "zubar koji nastoji predati svoj pripravak za još zdravije i bjelje zube", nego sam pozvan da sudjelujem u stvaranju elitnih lidera, bez kojih nema napretka na ze-

maljskoj kugli. Jer, čini se da elitnih lidera nema bez glazbenoga obrazovanja. Uostalom, usudio bih se i dodati: zar mi nismo zemlja koja to, zapravo, najbolje dokazuje?

I u nastavku je časopis *qLife* beskraino zanimljiv, i navlači ne samo vodu (potok... Bach?) na naš mlin, nego cijelo more. Citiram Sadržaj s opisom članaka:

"Nancy J. Adler: **Umjetnost i liderstvo.** U tekstu se istražuje zašto sve više kompanija uključuje umjetnike i umjetničke procese u strateško i svakodnevno liderstvo.

Edgar M. Schein: **Uloga umjetnosti i umjetnika.** Autor nudi odgovore na pitanja o tome zašto je umjetnost, osim samim umjetnicima, važna i drugima u društvenoj zajednici te zašto bi lideri i menadžeri trebali više znati o umjetnosti i umjetnicima?

Frank J. Barrett: **Liderstvo i improvizacija: pouke jazza.** Jeste li ikada pomislili da postoje određene sličnosti u životu i radu menadžera i jazz muzičara? Obzirom da se i jedni i drugi često susreću s nestrukturiranim situacijama, stručnjaci su počeli proučavati muzičare kako bi o improvizaciji educirali menadžere.

Ian Sutherland: **Svijet u predivnim bojama.** Prevladavajuća gospodarska i duhovna kriza zahtjeva novu vrstu liderstva sposobnog osjetiti različite nijanse harmonije i disonance estetskih i emotivnih komponenti organizacijskog života.

Marko Lučić: **Umjetnost u službi liderstva – Intervju s Danicom Purg.** Posljednja dva desetljeća jedinstveni pristup IEDC – Poslovne škole Bled koji integrira umjetnost u obrazovne programe priskrbio je mnoga priznanja stručne javnosti prometnuvši školu u svjetski vrh edukacije lidera i menadžera.

J. Brian Woodward, Colin Funk: **Kako stvoriti lidere umjetnike?** U pokušaju da odgovore na kompleksne uvjete poslovanja, organizacijske znanosti sve se više zanimaju za estetiku.

Tim Leberecht: **Ponašanje i razmišljanje umjetnika: pouke inovatorima.** Nakon što smo konačno shvatili kako sveprisutna 'znanost' ne uspijeva odgovoriti na ključne izazove liderstva i menadžmenta, 'umjetnost' postaje sve važnija u toj značajnoj domeni.

Alf Westelius: **Klasična glazba i biznis.** Autor na interesantan način uspoređuje timski rad u simfonijskom orkestru, gudačkom kvartetu i poslovnoj organizaciji.

Danica Purg, Ian Sutherland: **Umjetnost kao temelj razvoja lider-skih vještina.** Na koji su način liderstvo i umjetnost povezani? Umjetnost se odnosi na stvaranje novih, čudnovatih i inspirativnih sadržaja koji djeluju na čovjekova osjetila i emocije. Koliko bi pogriješili kada bi u prethodnoj rečenici 'umjetnost' zamijenili 'liderstvom'?"

Dakle, vjerujem da bi se svaki učitelj glazbe mogao, poput mene, osjećati ohrabrenim, potrebnim, željenim, cijenjenim... Jer, biti učiteljem glazbe doista je nešto posebno, to najbolje znaju svi oni koji su to sami izabrali! Čak i bez prethodnih spoznaja. **Ipak, te bi spoznaje mogle i trebale promijeniti odnos društva prema glazbenom obrazovanju.** Kao prvo, to bi moglo bitno poboljšati prodaju ovoga časopisa, jer bi mnoge osnovne škole u HR smjele potrošiti 20 kuna na njega, umjesto da nam ga vraćaju zato što nemaju novca ni za toaletni papir, a kamoli za takvu raskoš kao što je stručni časopis za predmet zastupljen u satnici s jednim satom tjedno...

Časopis *qLife* potražite u pdf. formatu na stranicama akademske zajednice, u Carnetovoj e-knjiznici, <http://e-knjiznica.carnet.hr/e-casopisi/qlife>

METROPOLITAN U LISINSKOM

Sezona 2013./2014.

The Met
ropolitan
Opera 

5. listopada 2013., 19 sati

P. I. Čajkovski:

EVGENIJ ONJEGIN

NOVA PRODUKCIJA

26. listopada 2013., 19 sati

D. Šostakovič:

NOS

9. studenoga 2013., 19 sati

G. Puccini:

TOSCA

14. prosinca 2013., 19 sati

G. Verdi:

FALSTAFF

NOVA PRODUKCIJA

8. veljače 2014., 19 sati

A. Dvořák:

RUSALKA

2. ožujka 2014., 18 sati

SNIMKA, IZNIMNO NEDJELJA

A. Borodin:

KNEZ IGOR

NOVA PRODUKCIJA

16. ožujka 2014., 18 sati

SNIMKA, IZNIMNO NEDJELJA

J. Massenet:

WERTHER

NOVA PRODUKCIJA

5. travnja 2014., 19 sati

G. Puccini:

LA BOHÈME

26. travnja 2014., 19 sati

W. A. Mozart:

COSÌ FAN TUTTE

11. svibnja 2014., 19 sati

SNIMKA, IZNIMNO NEDJELJA

G. Rossini:

PEPELJUGA

www.lisinski.hr

 CROATIA OSIGURANJE

 vip

 AUTOZUBAČ Jutarnji list

28. RUJNA 2013.

**BENJAMIN BRITTEN
RATNI REKVIJEM**

Zagrebačka filharmonija
Komorni orkestar Sarajevske filharmonije

Aneta Ilić SOPRAN Amir Saračević TENOR
Ljubomir Puškarić BARITON

Zborovi iz Slovenije, Hrvatske,
Bosne i Hercegovine i Srbije
Djevojački zbor Zvezdice

Samra Gulamović i Ivo Lipanović DIRIGENTI

12. LISTOPADA 2013.

**DEUTSCHES SYMPHONIE
ORCHESTER BERLIN**

Tugan Sokhiev DIRIGENT
Boris Berezovski GLASOVIR

**LISINSKI
SUBOTOM**

**UVJEK
LISINSKI**

NEPROCJENJIV DOŽIVLJAJ!

13/14

22. OŽUJKA 2014.

BBC PHILHARMONIC

Juanjo Mena DIRIGENT
Martin Grubinger UDARALJKE

29. OŽUJKA 2014.

**CHRISTOPH
WILLIBALD GLUCK
ORFEJ I EURIDIKA**

Muzička akademija
Sveučilišta u Zagrebu

Mladen Tarbuk DIRIGENT

LISINSKI

ČETRDESET NEPROCJENJIVIH FORTY WORTHY

19. LISTOPADA 2013.

**THE ACADEMY OF
ST MARTIN IN THE FIELDS**

JOSHUA BELL VIOLINA

30. STUDENOGA 2013.

**WAGNER I VERDI
DUHOVNA GLAZBA**

Muzička akademija
Sveučilišta u Zagrebu

Mladen Tarbuk DIRIGENT

21. PROSINCA 2013.

THE PHILHARMONICS

Komorni ansambl članova
Bečke i Berlinske filharmonije

18. SIJEČNJA 2014.

ZAGREBAČKI SOLISTI

Marc Coppey UMJETNIČKO VODSTVO
Michael Martin Kofler FLAUTA

15. VELJAČE 2014.

ČEŠKA FILHARMONIJA

Jiří Bělohlávek DIRIGENT
Nikolaj Luganski GLASOVIR

22. VELJAČE 2014.

**ZAGREBAČKI
GITARSKI TRIO**

Goran Listeš GITARA
István Römer GITARA
Darko Petrinjak GITARA I KONTRABAS

12. TRAVNJA 2014.

DANIEL ROTH ORGULJE

17. SVIBNJA 2014.,

JULIJA LEŽNEVA SOPRAN
IL GIARDINO ARMONICO

Giovanni Antonini
UMJETNIČKO VODSTVO

www.lisinski.hr

 CROATIA OSIGURANJE

 vip

 AUTO ZUBAK

 Jutarnji list