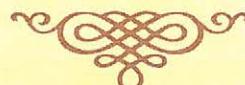


HRVATSKO
DRUŠTVO
GLAZBENIH
TEORETIČARA

Esther Meynell

Mali ljetopis

Anne
Magdalene
Bach



GLASILO
HRVATSKOG
DRUŠTVA
GLAZBENIH
TEORETIČARA

Objavljuje Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara

GLAZBA NA KOMPAKT DISKOVIMA KAO SREDSTVO NASTAVE

Ivan pl. Zajc

Nikola Šubić Žemski

Gitarbeni tragediju u tri čina
A musical tragedy in three acts

Kuzdjak • Bertapelle • Stjepanović
Preleć • Bernardić • Paulik

Milan Sachs



MUSICA CROATICA

ZBOR I ORKESTAR HRVATSKOG VARIODNOG KAZALIŠTA U ZAGREBU

CHORUS AND ORCHESTRA OF THE CROATIAN NATIONAL THEATRE IN ZAGREB



Ljude
Vice
Ezra

Besa

Sinčana polka
Stony fields

Papundžija

Smiljanica

Gorica

Sintompsko kolo
Symphonic Kolo

MUSICA CROATICA

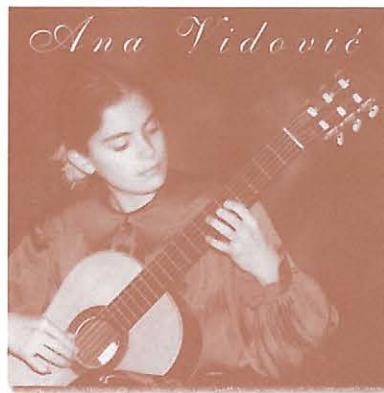


Hrvatska glazbena glazba
18. i 19. stoljeća

Eighteenth and Nineteenth Century
Croatian Piano Music

Vladimir Krpan

MUSICA CROATICA



I. M. Jarnić
A. Šerković
L. Šerković

Dubrovnik Gala

MUSICA CROATICA

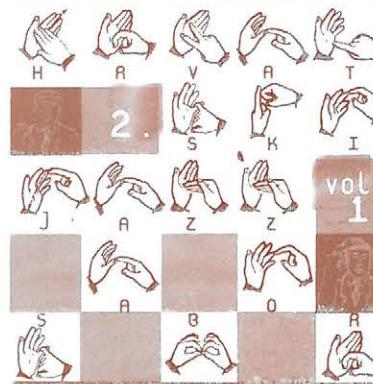


Croatia Records, iz svog kataloga ozbiljne i jazz glazbe, nudi svim školama i ustanovama pod posebnim uvjetima repertoar, koji može olakšati i poboljšati nastavu.

POPUST DO 30%.

**PLAĆANJE VIRMANOM
PUTEM PREDRAČUNA ILI
POUZEĆEM UZ
PLAĆANJE POŠTARINE.**

CROATIA RECORDS



Za sve obavijesti i narudžbe izvolite se obratiti:

CROATIA RECORDS, Međugorska 61, 10040 Zagreb

tel.: 01 29 02 182, 29 02 150; fax: 01 29 02 111, 29 02 174

e-mail: crorec@crorec.hr

Sadržaj:

<i>Tihomir Petrović</i>	
Mali ljetopis o <i>Malom ljetopisu Anne Magdalene Bach</i> . . .	2
Seminar za učenike – buduće studente glazbe	4
Plan i programi za teorijske predmete glazbene škole	5
Seminar Richarda Frosticka	7
VI. skup Hrvatskog društva glazbenih teoretičara	8
<i>Tatjana Rožanković</i>	
Obrazovanje i odgoj kroz nastavu povijest glazbe u srednjoj glazbenoj školi	8
<i>Nadia Miletić</i>	
Kako sadržaj predmeta <i>Povijest glazbe</i> razdijeliti u 204 nastavnih sati kroz tri godine obrazovanja	9
<i>Nikša Gligo</i>	
Historija – povijest – slušanje/izvođenje	11
<i>Eva Sedak</i>	
Uloga povijesti nacionalnih glazbi u kontekstu opće povijesti glazbe	13
<i>Ljiljana Šćedrov</i>	
Prikaz udžbenika <i>Glazbeni susreti I., II., III. i IV. vrste</i> . . .	16
<i>Heda Gospodnetić</i>	
Doživljaj glazbenih oblika i povjesno određenje glazbe u predškolskom odgoju	16
<i>Dina Rudolf-Perković</i>	
Prikaz udžbenika <i>Glazbena škrinjica 1, Glazbena škrinjica 2 i Glazbena škrinjica 3</i>	17
<i>Božo Stančić</i>	
Pjesmarica za osnovne škole autora Ivana Golčića	18
<i>Vedrana Gamboc</i>	
Gospodin Dis i gospodica Es	19
<i>Tihomir Petrović</i>	
O programu predmeta <i>Glazbeni oblici</i> i njegovoj realizaciji	20
Zadaća, cilj i sadržaj predmeta <i>Upoznavanje glazbene literature</i>	25
<i>Grozdana Marošević</i>	
Tradicijska (folklorna/narodna) glazba Hrvatske – izbor literature i diskografskih izdanja	26
<i>Tihomir Petrović</i>	
O programu predmeta <i>Harmonija</i> i njegovoj realizaciji . .	30
O programu predmeta <i>Polifonija</i> i njegovoj realizaciji. . .	38
Novi projekt Društva	50
Preustroj Društva / Ažuriranje / Planovi / Članarina / Upis .	51
Suradnici u ovom broju glasila.	52

Objavljuje: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara HDGT, Gundulićeva 4, HR-10000 ZAGREB • Urednik i korektor: Tihomir Petrović • Tekstovi se objavljaju u pristiglom obliku • Naslovница, tehničko uređenje i priprema za tisk: Slavko Križnjak • Naklada: 1500 primjeraka • Izlazi najmanje jednom godišnje • ISSN 1331-9892

Uvodnik

Dragi i poštovani čitatelji, velika je bila i iskrena radoš susreta s prvim brojem časopisa *Theoria*, koju ste izrazili uglavnom usmeno. Među rijetkim koji su ju izrazili i pismeno je Zdravko Blažeković (predstavio se kao Executive editor pri International Repertory of Musical Literature, New York), koji je u pismu napisao:

“Nedavno sam bio u Zagrebu i video Vašu *Theoriju*. Fini časopis sa podosta tekstova koji bi trebali biti uvršteni u *RILM Abstract of Music Literature*. RILM je međunarodna bibliografija znanstvene literature o muzici, koja jednom godišnje izlazi u tiskanom obliku (sa oko 18.000 abstrakata), a mjesечно se nove jedinice stavljuju na World Wide Web i izdaju na CD ROMu. Ako biste nam mogli slati Vaš časopis, naši urednici bi redovito uvrštavali relevantne jedinice u RILMov database i informaciju o tiskanim člancima tako proširili po svijetu.”

Evo, dakle, novog broja *Theorie*. U njemu se već jasno nazire željeno i prvim brojem najavljenou usnijerenje: tekstovi vezani uz nastavu teorijskih glazbenih predmeta, glazbene kulture i umjetnosti u stručnim i općobrazovnim školama i glazbenim učilištima, uz praktične savjete nastavnicima, ukazivanje na vrijednu literaturu i sve drugo što može pomoći u nastavi. Vaše reakcije i mišljenje o njemu očekuju se s nestrpljenjem, kao i prilozi za sljedeći broj. Nadam se da će pohvala gospodina Blažekovića, koji očito dobro zna što su časopisi, biti dobar poticaj, čemu pridružujem i ovo:

Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara pokrenulo je nakladničku djelatnost, knjigom *Mali ljetopis Anne Magdalene Bach*. Zahvaljujući njoj, **i glazba i Bach i njegova djela i koncertantna djelatnost učenika glazbenih škola u Hrvatskoj i njihovi profesori i škole i Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara stigli su na stranice gotovo svih dnevnih i tjednih novina, radija i televizije**. Primjerice, bilo je ugodno pročitati osvrt Ileane Grazio (Hrvatsko slovo, 7. travnja 2000.) na koncert i promociju knjige u Dubrovniku, kojega je završila ovim riječima: **“Ovom večeri se uz Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara i Umjetnička škola Luke Sorkočevića uključila u obljetničku riječku Johanna Sebastiana Bacha koja će teći diljem svijeta ove godine, jer 2000. je Bachova godina.”**

A da će cijeli svijet znati da smo se uključili, potudio se i dobri gospodin Blažeković iz New Yorka, kojem sam poslao *Mali ljetopis...* i *Theoriju* broj 1. Stoga, drage samozatajne kolegice i kolege, imate li kakvih radova, skripata, knjižica i knjiga s područja teorije glazbe koje ste sami napisali ili možda preveli, pripremite se. Moja je ozbiljna nakana, sada i vrlo izgledna, da Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara postane nakladnik udžbenika i priručnika i literature za glazbene škole. Mi ćemo znati cijeniti trud i poštovati autore, a dobitak ulagati u razvoj struke, u stručne seminare, u nove knjige i sve što smo Statutom predvidjeli. Dakle, čujemo se?

Tihomir Petrović

Mali ljetopis o *Malom ljetopisu Anne Magdalene Bach*

Kad je Predsjedništvo Društva na svojoj sjednici u svibnju 1998. dalo podršku mojojmu prijedlogu da se objavi knjiga, do tada poznata u nas kao *Mala hronika Ane Magdalene Bach* (izdanje "Glas" Banja Luka, 1990.), nitko od nazočnih nije, čini mi se, iskreno vjerovao u tu mogućnost. Za knjigu mene je, zapravo, zainteresirala kolegica Vesna Vančik, za koju se francusko izdanje te knjige jednostavno "zalijepilo" tijekom jednoga njezinog putovanja po Francuskoj. Sve više razmišljajući o knjizi došao sam do zaključka da je knjižica vrijedna pozornosti i hrvatskog prijevoda.

Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara udruga je koja okuplja glazbenike usmjerene na teoriju glazbe, bilo da je poučavaju – pa su nastavnici solfeggia i osnovne teorije glazbe, harmonije, kontrapunkta i drugih predmeta, ili se glazbom bave kao znanoscu i zaključke svojih razmišljanja i analiza uopćavaju u glazbene norme i razvrstavaju u zasebna područja glazbenoga nauka, kao što su primjerice harmonija i kontrapunkt. Harmonija i kontrapunkt zacijelo se najbolje mogu pročavati, poučavati ili jednostavno doživljavati kroz djela Johanna Sebastiana Bacha. Stoga doista nije bilo logičnijega čina nego da mi, glazbeni teoretičari, objavimo ovu knjigu, koja sjajnim apokrifnim stilom sve poznate činjenice o Bachu povezuje u literarno djelo iznimne popularnosti u čitavome svijetu. *Mali ljetopis Anne Magdalene Bach* knjiga je za svaki dom, za svaku knjižnicu, za ruku ne samo ljubitelja glazbe, nego i dobre knjige uopće. Narančno, u izboru da se tiska baš ta knjiga, presudno je bilo da još nije objavljivana na hrvatskom jeziku i da je ova godina, kad obilježavamo 250. godišnjicu Bachove smrti, proglašena svjetskom godinom Johanna Sebastiana Bacha, pa nije bilo pogodnijeg trenutka da ju se objavi.

Kao nastavnik teorijskih predmeta u Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog, gotovo da ne održim niti jedan nastavni sat na kojem ne bih spomenuo Bacha i koje od njegovih djela i upotrijebio ga u nastavnu svrhu. Pa, činilo mi se, evo sjajne prigode da sve svoje (i, naravno, sve druge) učenike upoznam s tim Bachom, čija se glazba katkada doima tako teško razumljiva i složena, da sâm autor gotovo postaje mitska osoba. Knjiga *Mali ljetopis Anne Magdalene Bach* jedina je, za koju znam, koja ga prikazuje kao (sasvim) ljudsko biće. I tako, Vesna Vančik počela je prevoditi knjigu, a ja sam krenuo u potragu za nositeljem autorskih prava.

Ubrzo se došlo i do njemačkog izdanja knjige i onda su počela iznenadenja. Odjednom se saznao da knjigu nije napisala Anna Magdalena Bach (premda će nas u to uvjeravati i Francuska autorska agencija kojoj sam se 1999. obratio za ustupanje prava prijevoda i objavljivanja!) već da je knjigu napisala engleska spisateljica

Esther H. Meynell, vjerojatno 1925. godine. Skromne i teškom mukom prikupljene podatke o autorici sjedinio je Nikša Gligo i objavljeni su u knjizi (po tomu je naše izdanje vjerojatno jedinstveno u svijetu). No nije bilo mesta razočaranju bilo koje vrste. Esther Meynell nije nas pokušala prevariti, već je, kako je to lijepo opisao Branimir Pofuk u prikazu promocije knjige (Jutarnji list, 25. 3. 2000.), poput Bacha – koji je samoprijegorno svoj skladbeni rad uvijek stavljao u službu objave Božje riječi i Njegove slave – svoje veliko znanje i očaranost Bachom stavila u službu promicanja Bacha samoga i njegove glazbe, potičući svojom knjigom interes za njega, ostajući u svojoj skromnosti godinama anonimna.

Doista, nije dakle bilo logičnijega djela, nego da u svjetskoj godini Johanna Sebastiana Bacha, kad se obilježava 250. godišnjicu njegove smrti, mi – glazbeni teoretičari, koji gotovo svakodnevno tijekom nastave izgovaramo njegovo ime i gotovo da bi se patetično moglo reći "živimo od njegovih djela prenoseći teorijska znanja koja su na temelju njih formulirana kao harmonijske norme, postupci imitacije, oblikovanja i slično", objavimo tu knjigu. U prilog tomu išla je i činjenica da ćemo, kako nismo profitabilna nakladnička kuća već skromna udruga učitelja i profesora, pod najboljim uvjetima knjigu ponuditi zaljubljenicima u Bachovu glazbu te svim kulturnjacima (u najboljem smislu te riječi), čije su materijalne mogućnosti najčešće vrlo skromne.

Zapravo, skromne su bile i mogućnosti Društva, jer ono nema kapital potreban za nakladničku djelatnost. Obraćanje raznim institucijama u nas, koje bi mogle ili čak morale pomagati rad udruga poput naše, nije urođilo željenim plodom. Kad je već izgledalo da će se od svega morati odustati, na molbu za pomoć odgovorilo je Njemačko veleposlanstvo Republike Njemačke u Zagrebu te darovalo Društvu novčani prilog.

Kako to uvijek biva, počela je utrka s vremenom, jer je promocija knjige već krajem 1999. najavljena za 14. 3. 2000. u 17 sati, (zašto baš 14., to će lako otkriti svi koji nešto znaju o Bachovoj sklonosti simbolici brojeva) u sklopu manifestacije "Tjedan J. S. Bacha / 13. – 17. ožujka 2000.", koju je organiziralo Sveučilište u Sesvetama u suradnji s Centrom za kulturu i Osnovnom glazbenom školom Zlatka Grgoševića. Knjiga je završena na vrijeme i stigla je u moje ruke (doslovce, u prtljažnik mojega auta) oko podneva 14. ožujka 2000., na dan zakazane promocije. A zatim je slijedilo:

14. ožujka 2000. – Prva promocija knjige u sasvim ispunjenoj knjižnici-čitaonici Sesvete, uz koncert naslova *Po načinu starih* što su ga izveli učenici Škole Vatroslava Lisinskog, u organizaciji Glazbenoga kluba koji vodi Vesna Vančik, nastavnica glasovira. Za ovu prigodu

uređen je školski klavikord pa su nazočni uživali u pravom bahovskom zvuku.

21. ožujka 2000. – Središnja promocija knjige u Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog u Zagrebu, priređena na sam rođendan Johanna Sebastiana Bacha (premda se obilježava obljetnica smrti, činilo se ljepšim slavlje prirediti o njegovu rođendanu), uz koncert naslova *Po načinu starih* koji su izveli učenici, u organizaciji Glazbenoga kluba. Promociji je bio nazočan i gospodin Peter Lange, izaslanik za kulturu pri Veleposlanstvu Republike Njemačke u Zagrebu. O tom događaju opširno je izvjestio Branimir Pofuk (Jutarnji list, 25. 3. 2000.), i završio ovim riječima:

“Ne smije se zaboraviti da je Bachovo djelo tek u drugoj polovici 19. stoljeća počelo izranjati iz stoljetnog zaborava. Što se šire publike tiče, *Mali ljetopis Anne Magdalene Bach Esther Meynell* tomu je pridonio mnogo više od mnoštva stručnih radova kojima je genijalni Bach bio neiscrpna inspiracija i tema. Ta mala i skrušena knjižica svojevrsni je prečac do božanske jednostavnosti koja se skriva (a svakom znanstveniku, glazbeniku i slušatelju otvorena duha i otkriva) u velebnoj arhitekturi Bachova djela utemeljenog na zakonitostima praktične glazbe (fizika i matematika), filozofije i teologije, ali i duboke ljudskosti. Stoga je skromno predstavljanje skromne knjižice bilo upravo po mjeri Bachova rođendana u hrvatskim uvjetima. Uz sve to naročito su se dobro složili tiki i srebrnasti zvuci klavikorda iz kojeg su zazvučale poznate i drage Bachove note pisane upravo za njegovu voljenu Annu Magdalenu.”

O istoj promociji pisala i Sanja Majer-Bobetko u Vjenču, broj 161, 4. svibnja 2000., ustvrdivši da se moglo “učiniti primjereniji izbor iz mnoštva knjiga o Johannu Sebastianu Bachu. Takvim bi postupkom (Društvo) na respektabilniji način odgovorilo potrebama obilježavanja Bachove obljetnice, ali i potrebama glazbeno obrazovane stručne publike u Hrvatskoj, kojoj zaista takva literatura nedostaje, a upravo se njoj navedeno Društvo ponajprije obraća.” Uistinu, potrebe su velike, ali valjda će i drugi nešto prirediti i tiskati. Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara odlučilo se za ovu knjigu, za koju i sama Sanja Majer-Bobetko ne dvoji o njezinoj popularnosti. A zahvaljujući dobrom izboru, i glazba i Bach i njegova djela i koncertantna djelatnost učenika naših glazbenih škola i Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara stigli su na stranice gotovo svih dnevnih i tjednih novina, radija i televizije, što nisam siguran da bi se dogodilo u slučaju tiskanja kakve monografije, namijenje znatno užem krugu čitatelja.

22. ožujka 2000. – Promocija knjige u Čitaonici Gradske knjižnice u Zagrebu, Starčevićev trg 6, uz koncert učenika Glazbene škole Vatroslava Lisinskog. O ovom događaju izvjestio je Sead Begović u članku naslova “Mreža istkana od glazbe” (Vjesnik, 24. ožujka 2000.).

26. ožujka 2000. – Promociju knjige i razgovor s voditeljicom Vesnom Vančik u radijskoj emisiji programa Obiteljskog radija vodio je Branko Magdić. Bilo bi zaista teško nabrojiti i ponoviti sve komplimente knjizi,

izrečene te večeri, i prenijeti na papir radost voditelja što je knjiga uopće prevedena na hrvatski jezik i tiskana.

30. ožujka 2000. – Promocija knjige u Institutu za crkvenu glazbu “Albe Vidaković” KBF Sveučilišta u Zagrebu, uz prigodni program koji su pripremili učenici Glazbene škole Vatroslava Lisinskog i studenti Instituta.

31. ožujka 2000. – Promocija knjige u Dubrovniku, u Umjetničkoj školi Luke Sorkočevića uz program učenika Škole. O knjizi i Hrvatskom društvu glazbenih teoretičara obaviješteni su i slušatelji lokalnog radijskog programa, zahvaljujući Mariu Polzeru, uredniku glazbene redakcije Radio postaje Dubrovnik. O promociji i koncertu pred prepunom dvoranom Škole izvjestila je Ileana Grazio (Hrvatsko slovo, 7. travnja 2000.), završivši članak riječima: “Ovom večeri se uz Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara i Umjetnička škola Luke Sorkočevića uključila u obljetničku riječku Johanna Sebastiana Bacha koja će teći diljem svijeta ove godine, jer 2000. je Bachova godina.”

O promociji knjige opširno je izvjestila i Sanja Dražić (Dubrovački vjesnik, 8. travnja 2000.) u članku naslova “Svojatanje Bacha”, citirajući i dio mojeg izlaganja: “Johann Sebastian Bach napisao je obilje glazbe i svi ga instrumentalisti uzimaju kao svojeg... no on jednim velikim dijelom pripada i nama teoretičarima, koji smo iz njegove glazbe izvukli norme i pokušali (i) prema njima sastaviti svoj nauk. Stoga i mi teoretičari imamo pravo svojataći Bacha, jer je jedan velik dio svojih djela stavio baš u funkciju toga nauka, a ne prvenstveno glazbene izvedbe.”

1. travnja 2000. – Promocija knjige u Splitu, u Glazbenoj školi Josipa Hatzea, uz prigodni program koji su izveli učenici škole. Tako se i Split uključio u “obljetničku riječku Johanna Sebastiana Bacha koja će teći diljem svijeta ove godine”.

5. travnja 2000. – Promocije knjige u Sisku, u Glazbenoj školi Frana Lhotke, uz prigodni program učenika Škole. Ovu je promociju zabilježila i sisačka radijska postaja, kao i televizijska ekipa (prilog je pušten 6. travnja, na 2. programu, u 19 sati).

5. svibnja 2000. – Promocija knjige u Rijeci, u Glazbenoj školi Ivana Matetića Ronjgova, uz koncert skladbi Johanna Sebastiana Bacha, u sklopu obilježavanja 250. godišnjice smrti Johanna Sebastiana Bacha i 180. godišnjice Škole.

15. svibnja 2000. – Promocija knjige na programu Katoličkog radija, u emisiji *Gregorijana*.

21. svibnja 2000. – Promocija knjige u Franjevačkoj crkvi na Kaptolu u Zagrebu, uz koncert Bachovih djela koji su izveli učenici Glazbene škole Vatroslava Lisinskog i studenti Instituta za crkvenu glazbu “Albe Vidaković” KBF Sveučilišta u Zagrebu, u organizaciji Jasne Šumak, nastavnice orgulja.

25. svibnja 2000. – Promocija knjige uz koncert Bachovih djela u prekrasnoj Varaždinskoj katedrali, u organizaciji Glazbene škole i Njemačko-hrvatskog društva iz Varaždina.

26. svibnja 2000. – Promocija knjige u crkvi Svetе

Marije na Dolcu u Zagrebu, uz koncert Bachovih djela koji su izveli učenici Glazbene škole Vatroslava Lisinskog i studenti Instituta za crkvenu glazbu "Albe Vidaković" KBF Sveučilišta u Zagrebu, u organizaciji Jasne Šumak, nastavnice orgulja.

31. svibnja 2000. – Prikaz knjige i razgovor u njoj, o autorici i Društvu, u emisiji *Knjižnica* na I. programu Hrvatske televizije, u najgledanijem večernjem terminu.

Uz sve to, Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara darovalo je primjerak knjige svim glazbenim učilištima u Hrvatskoj te pojedinima u Bosni i Hercegovini.

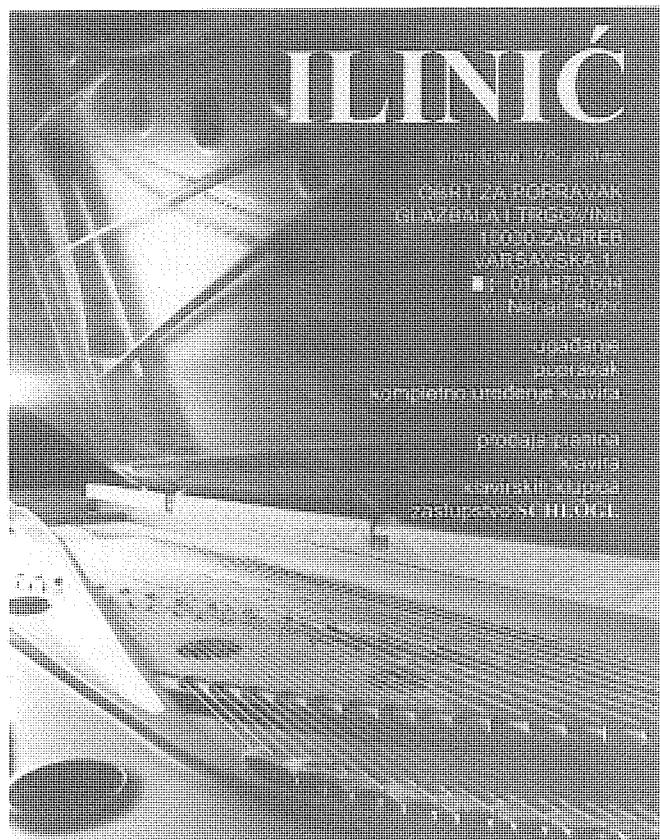
Primjercima *Malog ljetopisa...* darivalo se učenike glasovirskih natjecanja u Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog u Zagrebu, Zlatka Grgoševića u Sesvetama, Franu Lhotku u Sisku, sudionike i organizatore Bachovog festivala 2000. – Institut za crkvenu glazbu "Albe Vidaković", zatim i Hrvatski barokni orkestar koji vodi prof. Mario Penzar, i sve koji su za knjigu pokazali interes. Hrvatsko društvo glazbenih i plesnih pedagoga knjige je darovalo uspješnim sudionicima natjecanja hrvatskih glazbenih škola.

Ukratko, knjigu smo objavili u namjeri da se izazove, održi i potakne interes za Bacha i za njegovu glazbu, a time naravno i za glazbu i glazbeni nauk općenito. Naša zarada ne mjeri se brojem prodanih primjera, već povećanom brojnošću i upornošću naših učenika te podrškom njihovih roditelja pohađanju glazbenih škola sa svime što to podrazumijeva, od dovođenja u školu do nabavke glazbala, participacije u troškovima školovanja, odlazaka na natjecanja i sve slično. Nikakav trud promoviranja knjige u tom smislu nije pretežak, jer je, kao i ostale djelatnosti Društva, u funkciji poticanja hrvatskog glazbom, to jest poticanja potrošnje osnovne djelatnosti članova Društva.

U tom je smislu i svaka Vaša pomoć dobrodošla, a to može biti već i preporuka knjige učenicima, prijateljima i znancima, ili organizacija promocije knjige na koju će

se rado odazvati kao i na sve do sada. Ovom se knjigom, zahvaljujući iznimnoj susretljivosti i interesu medija – novina, radia i televizije, predstavljamo čitavoj hrvatskoj javnosti i ja se iskreno nadam da će se za molbe Hrvatskog društva glazbenih teoretičara ubuduće imati više sluha i da potpora za naše sljedeće projekte i povjerenje u nas neće izostati.

Knjigu se može naručiti pismeno ili telefonski u Hrvatskom društvu glazbenih teoretičara, Gundulićeva 4, 10000 Zagreb, tel. 01/ 4830 767, 01/ 4830 764.



Seminar za učenike – buduće studente Muzičke akademije

Proljetni termin, u kojem su se već tradicionalno okupljali članovi Društva, ove su godine ispunili naši učenici – budući studenti Muzičke akademije, naši budući kolege, a možda i članovi našega Društva. Za njih se organizirao susret s profesorima Muzičke akademije i seminar u trajanju od tri dana, što valja shvatiti kao ulog u vlastitu budućnost.

Ovi susreti, kojih je u drugom obliku bilo i prije, pokazali su se iznimno korisni za buduće studente, jer su prigoda za dobivanje vjerodostojnih odgovara na sva pitanja o razredbenom ispitnu te primjera i uputa za vježbu. Poziv na seminar, iako je stigao vrlo kasno, odazvalo se 30 učenika iz svih krajeva Hrvatske. U komentirima po svršetku seminara polaznici su napisali:

"Jako je korisno upoznati profesore i njihov način rada, kako bi izbjegli šok pri susretanju drukčijeg načina rada na prijemnom."

"Seminar je svakako koristan jer, osim dodatne vježbe i širenja znanja, stvara predodžbu o prijemnom ispitnu."

"Odlično je da se svi koji smo zainteresirani međusobno odmjerimo prije samoga ispitna." I slično.

Svi su polaznici istaknuli potrebu da se takvi seminari održavaju češće (barem dva puta godišnje), što svakako upućuje na zaključak da će se slično, najvjerojatnije tijekom zimskog i proljetnog odmora 2001. godine, organizirati za one koji razredbenom ispitnu za studij glazbe na Muzičkoj akademiji pristupaju sljedeće godine.

Plan i program za teorijske predmete glazbene škole

Glazbena je umjetnost zasigurno dovoljno duboko ukorijenjena u nas da nije potrebno tumačiti potrebu i nužnost osuvremenjavanja plana i programa za glazbeno obrazovanje. Brojna glazbena događanja – smotre, festivali, koncerti solista i najrazličitijih skupina te orkestara svih vrsta – koja, uz sve ostalo, i hrvatsku turističku ponudu čine iznimno sadržajnom, poticaj su da se tom problemu pristupi vrlo ozbiljno.

Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara još je krajem 1997. ponudilo Ministarstvu prosvjete i športa te Hrvatskom društvu glazbenih i plesnih pedagoga svoju pomoć i sudjelovanje u izradi Nastavnog plana i programa za teorijske glazbene predmete, no bez odjeka. Kako bi se uključili svi koje to zanima, u veljači 1999. pitanjima vezanim uz teorijske predmete u glazbenim školama anketiralo se sve nastavnike teorijskih predmeta u glazbenim školama i više od tisuću učenika.

Ministarstvo prosvjete i športa uskoro će ponovo pokrenuti pitanje izrade novoga Plana i programa za glazbene škole. Nadam se da će i ovaj tekst pomoći da se izbistre neki pojmovi te da će se razumjeti i respektirati želja Hrvatskog društva glazbenih teoretičara da što aktivnije sudjelujemo u svemu što se tiče nas samih.

O ulozi predmeta *Teorija glazbe* u osnovnoj školi

U osnovnoj glazbenoj školi predmet je *Teorija glazbe*. Njegova uloga nije samo edukacija, nego i poticanje nastavka edukacije (u srednjoj glazbenoj školi) pa u program toga predmeta mora biti uvršteno mnoštvo informacija baš radi izazivanja i ili povećanja interesa za bavljenje glazbom, čime se nastoji učenike potaknuti na upis u srednju glazbenu školu.

Solfeggio, diktat i teorija glazbe tri su različite stvari (tako ih se dijeli i na razredbenim ispitima). Pa ako već solfeggio i diktat u osnovnoj glazbenoj školi idu zajedno, za teoriju se zaista mora odvojiti više vremena, jer će ga tako više biti i za solfeggio i diktat.

Stoga predlažem, kako je jasno pokazala i provedena anketa, da predmet *Teorija glazbe* ostane **obvezan** (a ne izborni) predmet u 6. razredu (2 sata tjedno).

Uz to, moglo bi ga se uvrstiti i u 5. razred osnovne glazbene škole (barem 1 sat tjedno), čime bi se malo nadoknadila prednost što ju – radi većeg broja sati – imaju učenici koji se školuju po programu Funkcionalne muzičke pedagogije.

O ulozi teorijskog odjela u srednjoj glazbenoj školi

Radi potrebe za glazbenim učiteljima prije nekoliko desetaka godina na glazbenim je školama formiran teoretsko-nastavnički odjel, u čijem su nastavnom planu i predmeti: *Metodika nastave glazbe*, *Osnove vokalne tehnike*, *Rad s dječjim instrumentarijem* i *Drugo glazbalo*. Danas bez visokog obrazovanja zakonom nije dopušten

rad u nastavi, pa se čini da ti predmeti više nisu potrebni na ovom stupnju glazbenog obrazovanja. Teoretsko-nastavnički odjel postao je tako samo Teorijski odjel, dakle odjel na kojem je u prvom planu stjecanje znanja o glazbenoj teoriji, uz obvezno učenje glasovira.

Od teorijskog odjela traži se i očekuje da učenike ospozobi za studij glazbe, a znanja i vještine koje učenici moraju steći tijekom školovanja valja primjeriti upisu na: odsjek za kompoziciju i glazbenu teoriju (kao sveučilišni umjetnički studij jli kao dodiplomski stručni studij), odsjek za dirigiranje (sveučilišni umjetnički studij), odsjek za muzikologiju (sveučilišni znanstveni studij), odsjek za glazbenu kulturu (dodiplomski stručni studij). U tom je smislu teorijski odjel središnji dio vertikale glazbenog obrazovanja (osnovna glazbena škola – srednja glazbena škola – Muzička akademija) i glavna (gotovo jedina) baza iz koje se odabiru studenti određenih odsjeka Muzičke akademije.

Osim toga, od teorijskog odjela traži se i očekuje pružanje solidnog znanja o glazbi, kojem teže zaljubljenici u glazbu čvrsto usmijereni u druga područja i djelatnosti. Njihova uloga u potrošnji glazbenih nastojanja profesionalnih glazbenika te u prepoznavanju glazbene nadarenosti u okružju i usmjeravanje nadarenih prema glazbenoj školi, kao i njihov amaterski glazbenički doprinos, ne smije biti zanemaren!

Jasno je da ovakva promjena koncepcije odjela ne može proći bezbolno i da će biti potrebno mnogo kompromisa, što još jednom obvezuje da se prijedlozi plana utemelje na čvrstim činjenicama i uz pomoć kompetentnog auditorija. U nadi da će se poslušati i "glas struke", krajem 1999. poslao sam na sve srednje glazbene škole osobni prijedlog Nastavnog plana za učenike teorijskog odjela, za četiri razreda srednje glazbene škole. Sve pristigle odgovore na poslan prijedlog i zapisnike sa sjednice teorijskih odjela škola koje su o tome raspravljale, može se sjediniti u cjelovit prijedlog, koji će se poslati i Ministarstvu na dalje razmatranje.

Prijedlogom se, kao prvo, želi rastereliti učenike (nisi li najbolji učenici glazbenih škola baš oni koji su istodobno i učenici gimnazija?) i što je moguće više približiti se zakonom propisanoj normi opterećenja učenika (32 sata). Stoga, kako se od teorijskog odjela ne očekuje i ne traži da učenike ospozobljava za rad u školi predlaže se, isključivo u cilju rasterećenja učenika, ukinuti predmete *Metodika nastave glazbe*, *Rad s dječjim instrumentarijem*, *Osnove vokalne tehnike* i *Obvezno drugo glazbalo*.

U prijedlogu se nudi i rješenje kako da se smanjenjem opterećenja učenika ne smanji satnica nastave teorijskog odjela, što se nipošto ne smije zanemariti!

Kao treće, u prijedlogu se nastojalo pod svaku cijenu zadržati predmete *Glazbeni folklor* i *Upoznavanje glazbala* te ponovo uvrstiti nepravedno izostavljen predmet *Upoznavanje glazbene literature*.

Prijedlog nastavnog plana za učenike teorijskog odjela

	I.	II.	III.	IV.
Glasovir	2 x 30'	2 x 30'	2	2
Solfeggio	2	2	2	2
Nauk o harmoniji	2	2	2	2
Harmonija na klaviru	15'	15'	15'	15'
Polifonija			2	2
Povijest glazbe		2	2	2
Upoznavanje glazbala			1	
Upoznavanje glazbene literature				1
Glazbeni oblici			1	1
Folklorna glazba	1			
Osnove dirigiranja			1	
Dirigiranje vokalnih partitura				1
Sviranje partitura	15'	15'		
Zbor	4	4	4	4
Stručni dio programa:	11	12	17 i 15'	17 i 15'
Opći dio programa:	21	20	16	16
UKUPNO:	32	32	33 i 15'	33 i 15'

a) Predmet *Harmonija* neka se razdijeli na teorijski dio (*Nauk o harmoniji*, čiji sadržaj su harmonijske norme) i na praktični dio (*Harmonija na glasoviru*), kako je i na višem stupnju glazbenog obrazovanja. *Nauk o harmoniji* može (ali ne mora!) u I. i II. razredu biti zajednički za učenike svih odjela, što bi olakšalo izradu rasporeda i omogućilo nastavu u turnusima i u školama s manjim brojem učenika na teorijskom odjelu.

Harmoniju na klaviru upisivali bi samo učenici teorijskog odjela, od I. do IV. razreda, a kako se radi o individualnoj nastavi, ključ je isti kao i kod predmeta *Sviranje partitura*; 15 minuta po učeniku ili 3 učenika na jedan sat. Tih 15 minuta je najveće opterećenje jednog (svakog) učenika, tj. vrijeme u kojem on aktivno sudjeluje u nastavi svirajući uz nadzor nastavnika. Ono u praksi može biti i nešto manje, uzme li se kao ključ 4 učenika na sat. Učenike se ne bi smjelo obvezati da passivno sudjeluju nakon što su obavili svoj dio posla, tj. da slušaju i/ili gledaju svoje kolege kako sviraju (ili dirigiraju), mada oni to često i rado čine pa im se, naravno, ne smije niti zabraniti.

Od sadašnje prakse ovaj se prijedlog razlikuje samo time što bi učenici smjeli svojih 15 minuta ostvariti prema točnom rasporedu, umjesto da ih se obveže da dodu po troje (ili četvoro) u isto vrijeme, te da nakon što odrade svoj dio posla smiju otići ili ostati u istoj prostoriji pisati kakvu zadaću za neki drugi predmet (uostalom, nije li to tako i danas?). Malim naporom nastavnika, izradom rasporeda ovakve nastave, bitno se smanjuje opterećenje učenika, a istodobno se povećava kvaliteta nastave. Bitan dio ovoga prijedloga je da bi povećanje satnice odjela (tj. nastavnika), koje bi proizašlo iz pred-

loženoga, moglo donekle kompenzirati gubitak sati radi ukinuća nekih predmeta.

b) Predmet *Sviranje partitura* postavlja se u I. i II. razred. Na nastavi predmeta *Sviranje partitura* jedan učenik svira na glasoviru uz nadzor i upute nastavnika. U sadašnjoj se nastavnoj praksi predviđa da jedan (svaki) učenik aktivno u toj nastavi sudjeluje 15 minuta, što je i ključ određenja satnice toga predmeta pri planiranju nastave (3 do 4 učenika na jedan sat) pa tu umjesto 1 sat mora pisati 15 minuta.

c) Predmet *Dirigiranje* u praksi se i danas ostvaruje različito u III. i IV. razredu, pa ga valja tako i osmisliti. U III. se razredu radi o upoznavanju osnova, što se može ostvariti kao i do sada, skupnom nastavom (u Planu to je predmet *Osnove dirigiranja*). U IV. razredu taj se rad usmjerava na dirigiranje vokalnih partitura, pa se predmet naziva *Dirigiranje vokalnih partitura*.

d) *Folklorna glazba* može se uvrstiti u I. razred, kao svojevrstan uvod u predmet *Povijest glazbe*, i tako rastretiti završne razrede školovanja. Bilo bi dobro da ga slušaju učenici svih, a ne samo teorijskog odjela.

Sve u iznesenom prijedlogu podložno je diskusiji pa se i dalje očekuju novi prijedlozi.

Kao što se vidi, mogućnosti je mnogo. Moglo bi se i predmet *Zbor* skratiti na 3 sata tjedno, jer sadašnjih 4 sata zaista impresionira (i znatno je više od glavnoga predmeta struke). U praksi učenici mogu slušati i dalje po 4 sata tjedno, ali nastava toga predmeta može započeti u listopadu, a završiti u svibnju, kad završava nastava maturantima (ovo, uostalom, nije daleko i od sadašnje prakse).

Razvidno je, dakle, da će se uskoro morati okupiti svi koji ŽELE (nastavnici teorijskih predmeta), MOGU (profesori Muzičke akademije u Zagrebu), i MORAJU (zakonodavac) IZREĆI RELEVANTNE ČINJENICE o nastavi teorijskih predmeta i nastavnom planu. Tek prihvaćanjem nastavnog plana otvara se mogućnost realne procjene koliko se sadržaja pojedinog predmeta može ostvariti u propisanom broju sati, što je osnova za izradu nastavnih programa za pojedine predmete.

Osim toga, toliko željena i nužna vertikala glazbenog obrazovanja sad je "na dohvrat ruke", ako se konačno shvati da su mnogi (nastavnici osnovnih i srednjih glazbenih škola te profesori visokoškolskih glazbenih učilišta) koji u njih moraju sudjelovati, članovi našeg Društva. Siguran sam da bi uključivanje Društva u izradu plana i programa za glazbene škole bitno olakšalo usaglašavanje i pridonijelo boljem rezultatu.

Među članovima Društva sve je više nastavnika iz općeobrazovnih (osnovnih i srednjih) škola. Njihovim uključivanjem u izradu plana i programa za glazbene škole možda bi se konačno počelo razgovarati i o problemima vodoravne korelacije: osnovna glazbena – osnovna općeobrazovna škola; srednja glazbena – srednja općeobrazovna škola. Konačni cilj iznošenja ovog problema jest usklajivanje programa općeobrazovnih i glazbenih škola, o čemu treba ozbiljno početi razmišljati, i što će biti jedan od sljedećih ciljeva Društva.

Seminar Richarda Frosticka

Krajem siječnja u Hrvatskoj je engleski školski nadzornik za glazbenu nastavu, Richard Frostick, održao nekoliko seminara i prikaza svojeg načina rada s učenicima. Bila je iznimna radost prisustvovati ovim seminarima jer je pokazano daleko nadilazilo očekivanja.

Sve se odvijalo u najširem mogućem rasponu metoda rada pa neću ni pokušati opisivati što je sve Richard Frostick radio. A, doslovce, radio je sve da ostvari cilj: oslobođiti učenikovu kreativnu energiju i usmjeriti je prema kreaciji glazbenog tipa, a zatim tu kreaciju (vješto i neprimjetno) dovesti na razinu usporedbe s kakvim stvarnim glazbenim djelom ili skladbenim postupkom i učenicima dati do znanja: "Vi ste glazbenici. Pa, kad ste glazbenici, dopustite da vas naučim kako ćete svoju glazbu zapisati te da vas upoznam i s glazbenim djelima i skladbenim postupcima drugih glazbenika, vaših kolega zapravo". I sad, jednostavno "uvučeni" u glazbenu umjetnost, učenici su spremni učiti o glazbi i o "kolegama" koji se zovu Bach, Beethoven itd.

Jedna od viđenih stvari, koja me je impresionirala, igra je za učenike mlađe dobi. Svaki učenik smišlja ritamski model koji će na dogovoren znak početi izvoditi,

do znaka za prekid. Igra jednostavno ne može dosaditi, jer se uz promjenu dinamike (jedna je nastavnikova ruka kazaljka) i odabir različitih kombinacija (uključivanjem i isključivanjem učenika ili organiziranih skupina) sastav lako mijenja i stalno se događa nešto drugo. Pri tom nema "švercanja" jer se može ostati jedini u igri (muziciranju), što je obveza da svi sudjeluju, prema svojim mogućnostima. Aktivnost učenika pri tom je iznimna: učenik mora smisliti ritamski model u zadanoj mjeri, mora ga točno i u ritmu izvoditi pazeći na dinamiku, mora ga razumjeti (jer će se tražiti da ga zapiše, ili će u igri čitati svoj ritam napisan na satu ili kod kuće), mora sudjelovati sa skupinom, itd., itd.

Poticaj na igru može biti dogovor ili ono što djeca najviše vole – popijevka. Onima koji su se poput mene zainteresirali za ovu igru, nudim prikidan uvod: Svi mi (pa i učenici) imamo neku staru tetu na čijem su tavaru (podrumu ili nekoj maloj skrivenoj sobici u koju se ne smije ući) ostavljene najrazličitije stvari. O jednoj takvoj teti govor i popijevka koju nudim, nakon koje se opisana igra jednostavno nastavlja.

A stroj o kojem je riječ u popijevci može se i nacrtati...

Čudesan stroj

Tekst i glazba: Tihomir Petrović

The musical score consists of three staves of music. The top staff is in common time (indicated by '2/4') and features lyrics in the vocal line: "U stare te - te Da - ni - ce stva - ri je neznan broj." The middle staff continues the lyrics: "Od svega mene najvi - še za - nima je-dan stroj! Ši - je li halje il' nešto melje". The bottom staff concludes the lyrics: "ni - tko to nezna reć'. Stog ja po - krenuh ručke sve, a onda za - čuh to:".

VI. stručni skup Hrvatskog društva glazbenih teoretičara

U studenom 1999. Društvo je organiziralo stručni skup o nastavi predmeta: *Povijest glazbe*, *Glazbeni oblici*, *Upoznavanje glazbene literature* i *Glazbeni folklor*. Sadržaj održanih predavanja može se čitati u nastavku.

Odjeci skupa i spomenutih predavanja bili su iznimno dobri. Razmijenjeno je i na traženje nazočnih naknadno poslano mnoštvo najrazličitijih pisanih materijala i presnimaka nosača zvuka potrebnih za nastavu.

Tatjana Rožanković

Obrazovanje i odgoj kroz povijest glazbe u srednjoj glazbenoj školi

Neupitna je i razvidna važnost i potrebitost programa povijesti glazbe u obrazovanju učenika – glazbenika na srednjem stupnju glazbene škole. Uz ostale tradicionalne teorijske predmete neposredno glazbeno iskustvo kroz poduku iz glazbala ili pjevanja, ovaj predmet otvara druge i drugačije putove spoznavanja glazbe: povijesni razvitak glazbe kroz njezinu praksu, teoriju i filozofiju, analizu parametara glazbenog izričaja, uvid u različite procese njihove sinteze pri nastajanju i postojanju glazbe, razumijevanje i osjećanje glazbe te ukazuje i na problematiku iščitavanja zapisa glazbenog djela i njegove izvedbe. Iz ovoga razvidne su i širina i dubina tematskih cjelina koje je moguće i potrebno dotaknuti; povijest glazbe na taj način postaje stručni općeobrazovni glazbeni predmet, koji obrađuje opsežnu povijesno-dokumentarističku građu i neposredno potiče te usmjerava glazbeno-estetski odgoj učenika. Dakle, povijest glazbe kao obrazovni i odgojni predmet ima svoju sveobuhvatnost i višezačnost što postavlja pred nastavnika složen zadatak planiranja i ostvarivanja toga gradiva na način da se izbjegnu najčešće zamke: gomilanje povijesnih i biografskih podataka u korist *dobrog znanja*, neodgovarajuća dinamika obrade povijesno-stilskih razdoblja ili glazbenih područja pri čemu se najčešće *diskriminira* starija ili suvremena glazba, skučen i nemaštovit (nestručan) izbor iz glazbene literature, i sl.

Kako program ostvariti ako su mu granice tako široko postavljene? U svojoj tridesetogodišnjoj praksi promijenila sam četiri puta raspored građe, polazeći uvek s nekog od mogućih stajališta o glazbi ili pogleda u glazbu:

1. Izlaganja povijesno-kronološkog razvoja glazbe s detaljnim *pričama* o životu i stvaralaštvu skladatelja, o glazbenim područjima i temeljnim stilskim odrednicama (uglavnom prema Andreisovoj Povijesti glazbe); građivo je bilo opsežno, glazbenih ilustracija nije bilo dovoljno, ali je *znanje* bilo dovoljno.

2. Obrada glazbeno-stilskih cjelina s reprezentativnim izborom skladatelja i djela, ali s nužnom sintezom na temelju povijesne kronologije glazbenih zbivanja i pojava.

U izradi ovoga plana sudjelovali su djelomično i učenici pa se najčešće počimalo s klasicima, jer ih je zanimao Mozart?, pa potom Chopin ili Verdi, dakle romantizam, a želje su dostizale i da Johanna Straussa ml., zato je preostali dio gradiva trebalo *nametnuti*, jer je teško predpostaviti da bi nekog srednjoškolca zanimala priča o glazbi notradske škole ili *odbojnoj* glazbi 20. st.!

3. Upoznavanje glazbe kroz obradu karakterističnih glazbeno-tehničkih područja: opera, pjesma (solo i zborska), simfonijska glazba, oratorij... Za ovaj program učenici su samostalno pripremali podatke o skladateljima stvaralačkom opusu, glazbene ilustracije bile su nešto brojnije, znanje učenika je variralo i teže je bilo procijeniti tko je što mogao naći od podataka ili ne, a sve je opet trebalo zaokružiti povijesno-kronološkom sintezom. Realizacija je bila dinamična s obije strane katedre, ali je dio učenika ipak bio pasivan.

4. Glazba je umjetnost!

Pod ovim motom odvija se najprije, kroz tridesetak sati nastave, razgovor o glazbi: glazbeni parametri, sociološka uvjetovanost glazbe, estetsko-filosofski i teorijsko promišljanje glazbe, glazba u vremenu i prostoru, interpretacija vlastitog ili tuđeg djela, doživljaj glazbe... Svaka tema uključuje slušanje glazbenog djela a potom slobodan razgovor o njegovim objektivnom glazbenim osobinama i osobnom doživljaju.

Učenici vrlo brzo prihvataju ovaj način komuniciranja, oslobađaju se straha od *nepoznate glazbe* i *nepoznatog u glazbi*, usvajaju dobar glazbeni rječnik u usmenoj i pismenoj formi, aktivno slušaju glazbu i druga razmišljanja. Ovo iskustvo izvrsno koriste kasnije kada počinje izlaganje i upoznavanje razvoja glazbe kroz povijest.

Iz dosadašnje prakse zaključujem da nema *idealnog* programa, jer je praktično ostvarenje često opterećeno različitim mogućnostima. U skromnoj satnici (204 sata), u kojoj treba udovoljiti i metodičko-didaktičkim zahtjevima nastave, nužno je *žrtvovati* neke teme, uskratiti ponešto iz literature, izbjeći zanimljiv razgovor o aktualnom glazbenom događaju u nas ili u svijetu, itd.

Važno je da se prezentacija ove grade usmjerava prema učeniku, a ne samo prema toj opsežnoj građi u kojoj ima i teže razumljivih sadržaja; odgoj glazbenog mišljenja i promišljanja zahtjeva strpljivost i vrijeme (ponekad je učenik brži i bolji ako se do cilja dođe i kroz privlačnije ili popularnije djelo). Kroz znanje o glazbi nužno je razotkrivati one pojedinosti preko kojih učenici mogu razotkrivati i usvajati kreativno-estetske vrijednosti u glazbi i stvarati pozitivan odnos prema svakom glazbenom djelu, skladatelju ili stilu. U tom procesu treba ih voditi prema samostalnom i pravilnom (točnom) uočavanju i procjenjivanju vrijednosnih elemenata te doživljaju glazbe s aspekta njezinog vremensko-stilskog, skladateljsko-tehničkog, sadržajno-izražajnog pa i reproduktivnog određenja.

Mišljenja sam da treba ozbiljno razmotriti postojeći plan i program za ovaj predmet i prilagoditi ga u svim elementima mentalitetu današnjih generacija učenika. Učenici će biti svakako na gubitku ako prezentacija toga programa ostane staromodna, neodgovarajuće ilustrirana najboljim zvukom i izvedbom, a time postaje upitna i vjerodostojnost predmeta. Ponekad se učinak ove nastave spušta vrlo nisko kada nema vremena ili mogućnosti da se pogleda u neku od značajnijih partitura (Bach, Wagner, Schonberg...), da se odsluša, odnosno i pogleda izvedba cijele opere, oratorija, Mahlerove simfonije i sl. Postojeći program povijesti glazbe u glazbenoj školi, nudi tek nešto više od onoga za opću gimnaziju (oni imaju udžbenike!) i teško ga je stoga ozbiljnim (sasvim je irelevantno razmišljati o tome kako je taj predmet u sprezi s drugim teorijskim predmetima, jer učenici tu mogućnost gotovo ne koriste, jer ih malo tko na to upućuje). Problemi se umnažaju u školama izvan Zagreba (sigurna sam da dijelim iskustvo kolega u malim školama). U sredini gdje godinama nema koncertnog života (Sisak) niti znatnije glazbene tradicije u obiteljima, u glazbenu školu dolaze djeca i mladež s neodređenim željama, slabom predodžbom o načinu učenja glazbe, bez spoznaja npr. o programu teorijskog odjela u srednjoj školi (ova je škola u 35 godina postojanja dala 180 maturantata!) pa i s izvjesnim *meistersingerskim* poimanjem

glazbe, svakoga pojedinog učenika potrebno je učiti *ab ovo!* Ako posvuda u Hrvatskoj postoje glazbene škole, onda svakom zainteresiranom treba osigurati cjelovito, stručno i primjereno glazbeno obrazovanje ne mjereći *uštede* s jednim do dva sata manje u izdatcima Ministarstva prosvjete. S tim u svezi zgranuti smo bili ukidanjem predmeta *Poznavanje glazbene literature* (1 sat tjedno u IV. srednje), jer je netko odgovoran *zaboravio* da stotine glazbenih srednjoškolaca nemaju gdje čuti živu glazbenu riječ. Isto je teško razumjeti da je u najnovijoj sistematizaciji radnih mesta u srednjoj glazbenoj školi omogućeno teoretičarima da ostvaruju program povijesti glazbe, bez dostatnoga muzikološkog znanja!

Zalažem se i priklanjam onima koji razmišljaju o proširenju satnice povijesti glazbe na sva četiri razreda srednje škole, sa po 2 sata tjedno, ali predlažem i nešto drugačiji raspored gradiva: u I. i II. razredu obraditi povijesni razvoj glazbe, a u III. i IV. proširiti to znanje važnijim podacima iz glazbene povijesti i biografija najistaknutijih skladatelja te teorijskom i stilskom analizom posebno vrijednih djela (npr.: Monteverdijevi madrigali, Mozartov Don Giovanni, Bachova kantata, Wagnerov Tristan i Izolda, Schönbergov Pierrot lunaire...). Budući da velik broj učenika izabire ovaj predmet kao izborni na maturi, bila bi to i dobra priprema za taj ispit. U razgovoru s učenicima doznala sam da bi im se takav program zaista dopao, jer u njemu vide ono što ih najviše zanima: glazbu! U ovom predmetu zadane mogu biti tek grube, vanjske (povijesne) granice u kojima je nužno potražiti prostor za temeljni pristup: povijesne činjenice kao polazište, glazbena djela kao rezultat stvaranja i otkrivanja misaonosti i osjećajnosti. *Učenje glazbe mora voditi u ljubav i potrebu za glazbom!*

Na izmaku 20. stoljeća neprihvatljiva je tehnička neopremljenost glazbenih škola za kvalitetnu reprodukciju zvuka (CD-a) i slike (VHS); nekih pomaka ima, ali svaka takva škola bi u svojoj sredini mogla biti stvarnim rasadnikom glazbene kulture sa zavidnom zbirkom notnog i audiovizualnog materijala dostupnog, prije svega, vlastitim učenicima ali i drugim zainteresiranim pojedincima.

Nadia Miletić

Kako sadržaj predmeta *Povijest glazbe* razdijeliti u 204 nastavnih sati kroz tri godine obrazovanja

Ovaj je prijedlog sastavljen prema mojim planovima rada iz nekoliko različitih školskih godina. Vjerujem da će naročito mladim kolegicama i kolegama biti od pomoći, kao putokaz prema realizaciji vlastitih zamisli o nastavi i izradi svojega programa. U prvom planu uvijek su glazbena djela, a riječ tek najavljuje, prati i tumači glazbu.

POVIJEST GLAZBE, I. godina učenja, 70 sati

sat br.	sadržaj
1	Uvodni sat
2	Glazba u prvobitnoj zajednici
3, 4	Glazba u starim civilizacijama
5, 6	Starogrčka glazba

7	Ponavljanje
8	Uvod u glazbu Srednjeg vijeka
9	Gregorijanski koral
10	Sekvence i tropi
11	Teorija glazbe u Srednjem vijeku
12	Razvoj notacije
13	Višeglasje
14	Ars antiqua
15	Glazbeni oblici toga doba
16	Svetovna glazba toga doba
17	Trubadurska glazba
18	Ponavljanje
19, 20	Pismena i usmena provjera znanja
21, 22	Ars nova
23	Menzuralna notacija
24	Frankoflamanski polifoničari
25	Protestantski koral i Minnesäingeri
26	Instrumentalna glazba Srednjeg vijeka
27, 28	Pismena i usmena provjera znanja
29	Glazba u renesansi
30	Oblici vokalne glazbe u renesansi
31	Palestrina, Lasso i njihovi suvremenici
32, 33	Instrumentalna glazba u renesansi
34	Ponavljanje
35	Glazba u baroku, generalbas
36	Razvoj opere
37	Claudio Monteverdi
38	Skladatelji opera u baroku
39	Oratorij i kantata
40	Ponavljanje gradiva
41	Oblici instrumentalne glazbe
42, 43	Suita u baroku
44, 45	Sonata
46, 47	Concerto grosso, solistički koncert
48 - 50	Georg Friedrich Händel
51 - 54	Johann Sebastian Bach
55, 56	Fuga
57, 58	Ponavljanje gradiva
59	Hrvatska srednjovjekovna glazba
60 - 62	Hrvatska renesansna glazba
63 - 66	Hrvatska barokna glazba
67 - 70	Pismena i usmena provjera znanja

POVIJEST GLAZBE, II. godina učenja, 70 sati

1	Ponavljanje gradiva
2	Opera u 18. st.
3	Christoph Willibald Gluck
4 - 8	Instrumentalna glazba u 18. st.
9	Manhajmski krug / Rokoko
10	Glazba i oblici u klasici
11 - 14	Joseph Haydn
15 - 18	Wolfgang Amadeus Mozart
19	Ponavljanje gradiva
20, 21	Pismena i usmena provjera znanja
22 - 25	Ludwig van Beethoven

26 - 30	Ponavljanje, pismena i usmena provjera znanja
31 - 34	Hrvatska glazba u 18. st.
35	Glazba u romantizmu
36	Solopopijevka / Franz Schubert
37	Franz Schubert
38, 39	Robert Schumann
40	Nacionalna opera
41	Carl Maria von Weber
42	Felix-Bartholdy Mendelssohn
43 - 45	Frédéric-François Chopin
46	Francuska i Talijanska opera u 19. st.
46, 47	Pismena i usmena provjera znanja
48	Glazba u Rusiji / Mihail Ivanovič Glinka
48, 50	Louis-Hector Berlioz
51, 52	Franz Liszt
53, 54	Richard Wagner
55 - 58	Ponavljanje, pismena i usmena provjera znanja
59	Hrvatska glazba u 19. stoljeću
60 - 63	Vatroslav Lisinski i suvremenici
64, 65	Ivan Zajc i njegovo doba
67 - 70	Pismena i usmena provjera znanja

POVIJEST GLAZBE, III. godina učenja, 70 sati

1	Ponavljanje gradiva
2	Opera na prelazu iz 19. u 20. st.
3, 4	Giuseppe Verdi i suvremenici
5, 6	“Ruska petorica”
7, 8	Pjotr Iljič Čajkovski
10	Bedrich Sméťana
11	Antonín Dvořák
12, 13	Johannes Brahms
14, 15	Anton Bruckner
16, 17	Gustav Mahler
18, 19	Richard Strauss
20	César Franck i njegovi suvremenici
21	Pismena provjera znanja
22, 23	Impresionizam u glazbi
24	Claude Debussy
25	Maurice Ravel
26 - 28	Ponavljanje, pismena i usmena provjera znanja
29	Uvod u glazbu 20. st. / Dodekafonija
30	Ekspresionizam u glazbi
31, 32	Arnold Schönberg
33, 34	Alban Berg, Anton Webern
35, 36	Igor Stravinski
37, 38	Sergej Sergejevič Prokofjev
39, 40	Dmitrij Dmitrijevič Šostakovič
41, 42	Francuska glazba u 20. st.
43	Talijanska glazba u 20. st.
44	Mađarska glazba u 20. st.
45	Češka glazba u 20. st.
46	Španjolska i finska glazba u 20. st.
47	Izvaneuropska glazba / SAD i Brazil
48 - 58	Hrvatska glazba u 20. st.
59 - 64	Pismena i usmena provjera znanja

Nikša Gligo

Historija – povijest – slušanje/izvođenje

Nastojat ću ovdje stalno voditi računa o nastavi povijesti glazbe u srednjim glazbenim školama ali ću isto tako nastojati ne zanemariti i općeobrazovne škole (gimnazije). Cilj mi je ponajprije ukazati na one probleme u nastavi povijesti glazbe čije bi rješenje – ako je uopće moguće – moglo pripomoći boljoj općoj pripremljenosti učenika za njihov eventualni studij muzikologije na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu.

Da odmah bude jasno! Naslov ne sugerira nikakvu terminološku problematiku, tj. eventualnu razliku (ili podudarnost) između navodno srpske riječi "historija" (onda bi bilo: "istorija") i hrvatske riječi "povijest".

O čemu je onda riječ?

O općeprihvaćenom historiografskom modelu po kojem mu je "historija" – najjednostavnije rečeno – skup činjenica a "povijest" interpretacija tih činjenica. "Povijest" je korijen riječi "pripovijest", ne bez razloga: historija se kroz povijest doista **pripovijeda**, no naravno treba paziti da se takvo pripovijedanje previše ne udalji od historije, da jednostavno ne bi postalo književno pripovijedanje. Na nužnost "pripovijedanja povijesti" zanimljivo upozorava Hayden White: "Pripovijedanje [narrative] je nužno sredstvo za simbolizaciju događaja čija se povijesnost [historicality] drugačije ne može označiti. Kronika govori o događajima a da ih ne simbolizira. Ta metoda ne predstavlja značenje historijskih događaja ako je bez simbolizacije."¹

Razlika između historije i povijesti na zanimljiv se način reflektira u nekim stranim jezicima:

a) u engleskoj riječi "history" korijen je **"story"** ("priča") - premda "history" podrazumijeva i "historiju" i "povijest";

b) na njemačkom se jasno razlikuje "Historie" i "Geschichte", pri čemu je "Geschichte" i "pripovijest", "priča" a ne samo "povijest";

c) na latinskom ("historia") talijanskom ("storia") i francuskom ("histoire") isti oblik pojma znači "istoriju", "povijest" i "pripovijetku", "priču".

Historija se od povijesti u teoriji historiografije nastoji razlikovati i kroz neke druge pojmove koji jasno pokazuju prethodno naznačeni odnos između činjenice i

njezine interpretacije. Američki muzikolog Arthur Mendel 1961. godine na VIII. kongresu Međunarodnog muzikološkog društva govori o "podatu i objašnjenju" [evidence and explanation]² a drugi američki muzikolog Leo Treitler o historiji govori kao o "stvarnosti" [reality] a o "povijesti" kao o "predstavljanju" [representation] te stvarnosti.³

Opet se vratimo naslovu!

U nizu "historija" – "povijest" – "slušanje"/"izvođenje" "slušanje" i "izvođenje" zamišljeni su kao produžeci "povijesti" kao "predstavljanja" "stvarnosti" (tj. "istorije"). Kako je to moguće? Moguće je zato što promjene u načinu sviranja i slušanja kroz povijest proizlaze iz različitih načina interpretacije notnoga teksta. Ako bolje promislimo, lako ćemo utvrditi da se isto tako povjesno mijenjaju i načini predstavljanja historijske stvarnosti (ta što drugo npr. može značiti poznati iskaz kako povijest pišu pobednici!?): zato imamo više povijesti a ne samo jednu. Povijest se kao predstavljanje historijske stvarnosti tako nadopunjuje sa sviranjem i slušanjem koji su također predstavljanje historijske stvarnosti koju sadrži notni tekst. Naravno, to nadopunjavanje nerijetko podrazumijeva i njihovo međusobno, recipročno prožimanje. Lako je zamisliti mogućnost pisanja povijesti interpretacija neke skladbe (kao dio povijesti izvodilačke prakse) a lako je zamisliti i mogućnost pisanja povijesti slušanja, unatoč tomu što - koliko je meni poznato - takve povijesti za sada postoje samo u naznakama (njemački muzikolog Heinrich Besseler prvi je autor takvih "naznaka"⁴).

Prije nego što promislimo koje su metodološke i metodičke posljedice ovakvoga odnosa između "istorije", "povijesti", "sviranja" i "slušanja", tj. između "stvarnosti" i "predstavljanja" te stvarnosti (Treitler) ili između "podatka" i "objašnjenja" tog podatka (Mendel), potreb-

¹ White, Hayden, *The Content of The Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore: John Hopkins University Press, 1987, str. 3.

² Mendel, Arthur, "Evidence and Explanation", u: *Report of the Eighth Congress of the International Musicological Society*, New York, 1961 (2. sv.), Kassel – London – New York: Bärenreiter Verlag, 1962, str. 2-18.

³ Treitler, Leo, "The Historiography of Music: Issues of Past and Present", u: Cook, Nicholas - Everist, Mark (ur.), *Rethinking Music*, Oxford - New York: Oxford University Press, 1999, str. 359 i drugdje.

⁴ Usp. Besseler, Heinrich, "Grundfragen des musikalischen Hörens" i "Das musikalische Hören der Neuzeit", u: *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1978, str. 29-53, odnosno 104-173.

no je pokušati odgovoriti na pitanje kako se kroz "povijest" tumači "istorija". Iz svih je napisanih povijesti tako zaključiti da se sve one bave prikazivanjem **kontinuiteta i promjena** u tom kontinuitetu. **Kontinuitet** podrazumijeva *povijesno vrijeme* u kojemu se zbivaju **promjene**. Historiografski se to očituje na najjednostavnijoj razini u postupcima periodizacije, odnosno podjele povjesnog vremena na periode, razdoblja, epohe: periodi, razdoblja, epohe u načelu predstavljaju zaokružene kontinuitetne cjeline; mijene tih cjelina predstavljaju promjene kontinuiteta. Važno je napomenuti da sama historija kao zbir činjenica po sebi ne sadrži никакve elemente kontinuiteta i/ili promjena. I sama periodizacija, koja afirmira kontinuitet i promjene u njemu, dio je pisanja povijesti kao tumačenja činjenica, što se nerijetko zaboravlja. I također je važno napomenuti da sviranje i slušanje također potvrđuju opravdanost periodizacije: govori se, recimo, o stilski uvjetovanom sviranju a mogli bi se govoriti isto tako i o stilski uvjetovanom slušanju – stil je tu jedan od elemenata kontinuiteta koji period, razdoblje ili epohu determinira kao celinu.

Iz ovakvoga mjesta kontinuiteta i promjena u odnosu između historije i povijesti nameće se nekoliko nipošto nevažnih pitanja koja se izravno tiču poduke povijesti glazbe:

1. Kako podučavati povijest glazbe s obzirom na ono što učenici uopće drže glazbom? Dakle:

- a) s obzirom na glazbu koju svakodnevno - manje ili više nesvesno - slušaju (dakle: s obzirom na popularnu glazbu u najširem smislu);
- b) s obzirom na ono što kao glazbu uče u glazbenim školama (najčešće svirajući ili pjevajući);
- c) s obzirom na ono što bi o glazbi (iz povjesne perspektive) morali naučiti i znati, pohađajući npr. nastavu iz povijesti glazbe.

Metodički gledano se ovdje nalazimo pred nerješivim problemom jer bi se kroz nastavu povijesti glazbe moralo odgovoriti na pitanje što je uopće glazba. Razumljivo je da je to za učenike prekomplikirano. Ali treba voditi računa o tome da im se eventualno pruže odgovori na pitanja koja proizlaze iz njihove razine znatiželje. Nije problem samo u popularnoj glazbi u najširem smislu nego i u onoj (umjetničkoj) glazbi koja je izvan repertoarnih i pedagoških kanona, koja se, dakle, u pravilu ne sluša na koncertima niti je se muzicira u nastavi glavnih predmeta. Zato je potrebno razmisliti je li metodički opravданo podučavati povijest u kronološkom kontinuitetu (Grčka – Srednji vijek – renesansa – barok – klasika – romantizam itd.) s obzirom na to da se repertoarni i pedagoški kanoni formiraju tek iz (kasnoga) baroka, klasike i romantizma: Grčka, Srednji vijek a dobrim dijelom i renesansa za učenike nisu razdoblja koja "pune" ono što bismo mogli nazvati današnjom "glazbenom stvarnošću" (koja je, dakako, još složenija i zahtijevala bi zasigurno posebnu raspravu). Dakle, današnja "glazbena stvarnost" je u stanovitom protuslovlju s

glazbenom povijesnom perspektivom! U poduci razdoblja čija glazba ne ulazi u repertoarne i pedagoške kanone (Grčka, Srednji vijek i sl.) treba se, dakle, najvećim dijelom oslanjati na slikovitost i neuobičajenost glazbenih primjera i pokušati njihovom različitošću pobuditi interes učenika. Držim da također nije na odmet često učenike upozoravati da je danas točnije o glazbi razmišljati i množini (kao o glazbama!) nego u jednini. Na našem se jeziku (kao uostalom ni na njemačkom) oblik u množini nije uvriježio ali se na francuskom i engleskom (naročito američkom engleskom) izdašno rabi – očito ne bez razloga a jedan je od razloga upravo i složenost današnje glazbene stvarnosti. Naime, neke suvremene metodike s punim pravom pokušavaju načelno izjednačiti sve one glazbe (eto nam množine!) koje su dio današnje složene glazbene stvarnosti. Naravno da nas to vodi u dilemu oko mjesta umjetnički vrijedne glazbe među svim tim glazbama. Pogreška je u svakom slučaju neargumentirano odbaciti sve one glazbe koje ne idu pod umjetničku glazbu kao bezvrijedne! Moglo bi se kod učenika naići na otpor, naprsto zato što će mu se sasvim sigurno činiti da je glazba daleko više ono što svakodnevno (možda i nesvesno) sluša od onoga što mu se (tek na nastavi) pokušava nametnuti kao "jedinu pravu glazbu". Prostor mi ovdje ne dozvoljava da problem detaljnije razradim ali je svakako o njemu potrebno povesti računa.

2. Kako podučavati povijest glazbe s obzirom na

- a) opću povijest;
- b) s obzirom na povijest drugih umjetnosti i
- c) s obzirom na ostale (stručne) predmete (npr. s obzirom na glazbene oblike, harmoniju, polifoniju...)?

Naročito bi nastava opće povijesti moralna pridonijeti razvijanju **povijesne svijesti** kod učenika. Tome bi morale pridonositi i povijesti drugih umjetnosti, odnosno i svi ostali tzv. stručni predmeti ako ih se motri iz povijesne perspektive. Velike bi se koristi moglo izvući iz ovakvih usporednosti kada bi postojala barem minimalna koordinacija među nastavnicima svih povijesti i teorijsko-normativnih predmeta. No kako pokazuju udžbenici koji su na raspolaganju, teško je povjerovati u takvu mogućnost! (Moramo doduše biti svjesni da insistiranje na usporednosti pod svaku cijenu može dovesti i o negativnih rezultata. Ali koristi bi svakako moglo biti veće od šteta!) Stanovitu je korist moguće očekivati od tablarnih priručnika, tj. od onih u kojima se usporedno prikazuju historijski događaji. No na hrvatskom ih je jeziku malo! Uporablјiv mi se čini *Kronološki pregled hrvatske i svjetske povijesti* Franje Šanjeka⁵, no u njemu je premalo podataka o glazbi. Klasičan su priručnik ovake vrste *Tabellen zur Musikgeschichte. Ein Hilfsbuch beim Studium der Musikgeschichte* Arnolda Scheringa⁶ a svakako su najprikladnije sinkronoptičke tabele Friedricha Saathena⁷ u koje je – uz povijest glazbe – uvrštena

⁵ Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1996.

⁶ Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1962⁵.

opća povijest, povijest likovnih umjetnosti i arhitekture, povijest ideja, povijest filozofije, književnosti i znanosti i politička povijest. Rješenje bi možda bilo sačiniti takve tabele po Saathenovoj maketi, no s dovoljno podataka o hrvatskoj povijesti (dakako, i o povijesti hrvatske glazbe).

3. Što učenici moraju naučiti o glazbi u povijesti da bi kasnije mogli studirati muzikologiju kao znanost o glazbi?

Ovdje je opet riječ o izgrađivanju povjesne svijesti, svijesti o mjestu glazbe u povjesnom kontinuitetu i povjesnim promjenama. Mi od pristupnika razredbenim ispitima za upis na studij muzikologije tražimo sposobnost brzog snalaženja u distribuciji i klasifikaciji historijskih činjenica, dakle, dobro poznavanje same historije. Budući muzikolog mora kao potencijalni povjesničar naučiti metode povjesnih interpretacija historijskih činjenica a to – osim kroz predavanja i seminare - najviše uči čitanjem raznih povijesti. Dakle, moglo bi se zaklju-

čiti da se na razredbenom ispitnu od pristupnika zahtjeva samo poznavanje historije jer smo mišljenja da bi zahtjevi koji bi bili usmjereni prema povjesnim interpretacijama historijskih činjenica nadilazili intelektualne i mentalne sposobnosti pristupnika. No poznavanje historije je doista uvjet za svladavanje povjesnog mišljenja. A nažalost smo još uvijek daleko i od primisli na onu ne tako davnu provokativnu ideju po kojoj je svaka "kultura" (pa tako i glazbena) jednostavno sve ono što pišu oni koji je istražuju – i ništa više izvan toga!⁷ Naravno da bi odnos između historije i povijesti trebalo s ovoga aspekta promatrati na posve drugačiji način. Ali problema je dovoljno i bez toga!

⁷ *Musik im Spiegel der Zeit. -1000 bis 1975. Synchronoptische Tafeln zur Musikgeschichte Europas mit einem lexikalischen Personen- und Sachverzeichnis*, Wien: Universal Edition, 1975.

⁸ Usp. npr. Clifford, James - Marcus, George E. (ur.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkley: University of California Press, 1986.

Eva Sedak

Uloga povijesti nacionalnih glazbi u kontekstu nastave opće povijesti glazbe

(Teze)

1. Nacionalna (regionalna) povijest – određenje pojma
2. Pitanje povjesnog subjekta
3. Korespondencija s općim kontekstom
4. Revizija / vrednovanje
5. Perspektive povijesne svijesti

1.1. *Nacionalne* povijesti (ne samo glazbe), kao i *povijesti* nacionalnih glazbi u svojoj (anakronistično?) težnji da se afirmiraju kao autonomni historiografski identiteti, da bi razumjeli svoj zadatok, moraju biti svjesne svoje pozicije i geneze. Prije svega, svoje *drugotnosti*. Činjenice da ih je nakon još univerzalističkog 18. stoljeća iznjedrilo devetnaesto, a da im neka značajnija pozicija unutar, ili točnije, uz opću historiografiju počinje pripadati tek u dvadesetom stoljeću (A. Schering, H. Mersmann), zajedno s nepovoljnim popratnim pojama koje su im pridodali za to stoljeće karakteristični *nacionalizmi* (W. Niemann, H. J. Moser, čak i H. Bücken, u Hrvatskoj A. Dobrović). To *drugo* mjesto *iza* opće povijesti određuje, dakako, i osnovne crte njezina diskursa. Ovaj je s jedne strane *izveden* iz onoga opće povijesti, barem kada je riječ o načelnim okvirima terminologije, periodizacije, stilske i tehničke interpretacije itd. čak i onda (ili pogotovo onda) kada se prema ovoj nastoje ar-

tikulirati *razlike*, što znači da se pri njegovu prenošenju (podučavanju) računa s odgovarajućim predznanjima, dok je s druge strane snabdjeven posebnostima, kojima se često, netočno i olako pripisuje općenita valjanost. Jedna je od njih, primjerice, pojam *baštine*, kojega prvenstveno njeguje lokalna (regionalna, nacionalna) historiografija (WIORA: 73), dok je u manjoj mjeri to i pojam *napretka*, koji se u 20. stoljeću dodatno intenzivno diskutira upravo pod utjecajem istočnih, često nacionalno obilježenih historiografija (Z. Lissa, G. Knepler).

1.2. Interpretacija *nacionalnih* povijesti glazbe (*povijesti* *nacionalne* glazbe?, *povijesti* *nacionalne glazbe?*) kao autonomne historiografske jedinice pretpostavlja određenje vrste njezine kohezije kojom se tu autonomnost nastoji opravdati. Je li ona prvenstveno skup historijskih podataka koji svi, na ovaj ili onaj način pripadaju zajedničkom geografskom (da li samim time i *nacionalno* definiranom?) terenu (pri čemu je u hrvatskom slučaju potrebno dodati i razlikovanje između njegovih dviju gotovo oprečnih lokacija – sjeverne i južne), ili je ipak moguće govoriti i o povjesnom kontinuitetu kao hermeneutičkom, reprezentacijskom jedinstvu što ga očitavamo i na recepcijskoj razini? Jesmo li, u slučaju želje za *poviješću* hrvatske glazbe svjesni upitnosti njezina *unutarprostornog* kontinuiteta u vremenu? Činje-

nice da uslijed nerazrađenosti infrastrukture njezina glazbenog života jedva da postoji relacija između njezina *prije i poslije*. Između njezina baroka i rane klasike, kao dva, u lokalnim razmjerima relativno prepoznatljiva razdoblja, da ne govorimo o onoj između njezine (ne-postojeće) klasike i onoga što se zbivalo u 19. stoljeću. To nepostojanje uzročno-posljedičnih veza ne bi samo po sebi nužno moralio biti i argument protiv njezine *povijesnosti* – ta i suvremena se opća kao i posebna historiografija i na globalnom planu nastoji osloboditi njihova diktata – kada ono ne bi ujedno ugrožavalo integritet svake povjesne *priče* kao naknadno uspostavljenog interpretacijskog konstrukta. Pa kada se već tako očigledno Lisinski ne nadovezuje na Ebnera ili Strmića, nego na Glinku, niti Bersa (ni po načelu negativnog refleksa) na Zajca, nego na Wagnera i Mahlera, nije li onda ispravnije identitet discipline tražiti u svojevrsnom *interprostornom* kontinuitetu, u vezama i odnosima *između* pojedinih naroda, dakle u takvima *nadnacionalne* vrste (WIORA: 108)? I nije li, gledana s tih pozicija, svaka *nacionalna* povijest glazbe tek hipotetska struktura uglavnom praktičnog i pragmatičnog dosegaa, čiji bi konačni cilj trebao biti:

1.3. ...njezino ukidanje? Osobito kao nastavno-metodologiske jedinice?

2. U međuvremenu ne treba bježati od preciznije profilacije predmeta kojega se nastoji nijekati. Ona (profilačija), naime, tom cilju može i pridonijeti. Počnimo od pokušaja određenja *subjekta* nacionalno-povijesnog diskursa s posebnim obzirom na povijest hrvatske glazbe.

2.1. *Kronologija*? Kao slijed *svih* (dostupnih, istraženih) podataka vezanih uz predmet unutar odabranog (ponekad i samo virtualnog) prostora, predstavlja vjerojatno najneutralniji povijesni subjekt lišen potrebe da se ispita narav veza među *događajima* i *činjenicama*. Odlučimo li se za nju, dužni smo joj odrediti *startnu poziciju i periodizacijski profil*. Odustajanje od pojma povijesti kao uzročno-posljedičnog kontinuuma s ugrađenom primisli o njegovu napretku, otvara, naime, mogućnost da kronologiska neutralnost uvede pojam različitih "nultih godina", od kojih jedna može biti i sadašnji trenutak "s kojega se retrogradno prati put glazbe sve do njezina djetinstva" (P. Buck), unatoč činjenici da je "sadašnjost, doduše, najbliža našem *uvidu*, ali možda najdalja našoj *spoznaji*" (BEKKER: 224). Drugim riječima, odustajanjem od "linearног" vremena i kronologija gubi svoj objektivistički primat i može poslužiti interpretacijskim konstruktima. Na terenu nacionalne glazbene povijesti takvo je što moguće samo ako je prethodno, kao način razmišljanja, predloženo i provjereno (makar u eksperimentalne svrhe i jednokratno) na planu opće povijesti.

Drugi je kamen kušnje periodizacija. Najizloženija repetiranju modela preuzetih iz opće povijesti glazbe, a najpotrebnija hrabrosti da im se suprotstavi autonomnim periodizacijskim konceptima (Z. Lissa). Neki od primjera što ih nudi povijest hrvatske glazbe neprofilili-

rane su stilističke razdjelnice njezina 18. i 19. stoljeća, ili nepodudarnost pojma Moderne s godinama koje mu se pripisuju na općem planu.

2.2. *Biografika*? Povijest glazbe kao povijest glazbenih *heroja*? Legitimno u glazbama čiji su najznačajniji protagonisti spontani nosioci povijesne simbolizacije prvoga reda (Bach, Beethoven, pa čak Grieg, Sibelius). Gotovo nemoguće u glazbama čiji su najznačajniji protagonisti anonimni ne samo na općem, nego i na lokalnom planu, a da se o povijesnoj simbolizaciji niti ne govor. Hrvatska je glazba jedna od rijetkih u (zapadnom) svijetu kojoj na tom planu nedostaje svaka identifikacija. Njezina umjetna uspostava pomogla bi možda praktičnom glazbenom pogonu, pa onda i postupnoj izgradnji povijesne *svijesti* (vidi kasnije), ali je to spor proces neizvjesnog ishoda za predmet kojime se ovdje bavimo.

2.3. *Opus musicum*? Povijest glazbe kao povijest glazbenih *djela*? Onoga što bi činilo sadržaj svojevrsnog "imaginarnog muzeja" (L. Goehr). Za malu (nacionalnu) glazbenu povijest poput hrvatske podjednako beznadno kao i pitanje *herojske* povijesti, prije svega zbog suviše tanke prisutnosti njezine glazbe na razini *izvođenja i slušanja*, a potom i zbog pretežitosti razdoblja u kojima težište nije niti na *skladateljima*, niti na *djelima*, nego na

2.4. ...*zbivanjima i djelatnostima* (Ereignisgeschichte / Wirkungsgeschichte), koji su kao povijesni *subjekt* rijetko i na međunarodnom planu (DAHLHAUS: 211), dok bi na lokalnoj razini pomogli premostiti glazbenim djelima tzv. "sušna" razdoblja (u Hrvatskoj osobito 19. stoljeće) u kojima glazbeni život opstaje zahvaljujući institucijama, izvodilačkoj praksi, stručnim i nestručnim društвima, školstvu itd.

Upitnost povijesnog subjekta i povijesnog diskursa kojih je opća historiografija danas osobito svjesna, regionalnim mikropovijestima otvara mogućnost da se umjesto svjesne odluke za jedan (čisti?) koncept, posluže kombinacijama pristupa, od kojih jedna može krenuti i u smjeru

2.5. ...*strukturne povijesti* (Strukturgeschichte, DAHLHAUS: 205) koja, unatoč tome što se svojedobno nametnula kao pomodni termin, pruža korisne slobode povijesničaru pri njegovu pokušaju subjektivne interpretacije međusobnih odnosa takozvanih historijskih činjenica koje sve teže opstaju kao sinonim za ono "što se doista dogodilo". Povijest hrvatske glazbe 20-og stoljeća za tu tvrdnju donosi niz argumenata sa kojih bi mogla krenuti rasprava šireg opsega.

3. O *korespondenciji s općim kontekstom* bilo je naznaka i u dosadašnjem tekstu. Valja još naglasiti neke posebnosti:

3.1. Mehaničko uklapanje regionalne povijesti u opći kontekst, polazeći od *kronologije* kao povijesnog subjekta (što je najčešća praksa), otvara ujedno i najviše nesporazuma. Ne samo zbog nepoklapanja "periodizacijskih tablica" "male" i "velike" povijesne priče (u čemu iznimka nisu ni tzv. "srednje" povijesti glazbe po-

put engleske ili ruske), nego i zbog činjenice da upravo tvrdokorno prijanje uz kronologiju najjasnije upućuje na potrebu elastičnjeg pristupa odabiru povjesnog subjekta (što najčešće nije praksa). Povijest hrvatske glazbe (osobito u njezinoj sjevernoj regiji) kronološki je iznimno diskontinuirana pojava, koja, primjerice, upravo u razdobljima opće povijesti kao povijesti *heroja* i *opusa*, povremeno i mjestimice ponire na razinu anonimne prakse, autohtonih oblika izražavanja (nepisana, usmena predaja) ili drukčijih žanrova (trivijalna glazba), čemu je nedopustivo pristupati konvencionalnim historiografskim aparatom skrojenim za potrebe navedenim stvorene predodžbe o povjesnom kontinuitetu na općem planu, s kojim bi onaj regionalni morao biti (makar na silu) uskladen želi li vrijednosno biti pozitivno kategoriziran.

3.2. Osim načelnih zapreka takvom usklađivanju ima i onih tehničke naravi. Prije svih neravnopravnost u dostupnosti i razrađenosti dokumentacijske razine regionalne (nacionalne) glazbe u odnosu na onu opću, pri čemu ne mislim samo na arhivske izvore, nego i na suvremenu umjetničku produkciju. Unatoč intenzivnoj istraživačkoj aktivnosti na oba plana i nastojanjima prateće izdavačke djelatnosti, njezini rezultati u Hrvatskoj ni po količini, ni po propulzivnosti i utjecaju (o tome kasnije) još uvijek nisu usporedivi s onima nekih drugih "manjih" europskih glazbi poput mađarske, danske, finske, pa čak i irske. Ta činjenica, potom, jedan je od neposrednih uzroka

3.3. posvemašnjoj neravnopravnosti nacionalnog glazbenog repertoara u odnosu na onaj opći – kako na planu javnog izvodilaštva, tako i na onome pedagoške prakse, koja uglavnom ne koristi ni najjednostavnije oblike paralelizama između teorijskog ili povjesnog podatka i praktičnog iskustva. Za ranoklasičnu sonatnu formu bi u okviru (paralelne?) instrumentalne nastave primjeri, naime, mogli doći i od A. Sorkočevića, a ne samo J. Haydna, kao što bi o *liedu* moglo biti riječi i uz pomoć Livadića, a ne samo Schuberta. Takva kontekstualizacija mogla bi, potom, poslužiti i kao polazište za

4. vrijednosne revizije kao jedan od načina na koji bi regionalna (nacionalna) povijest glazbe imala šansu komunicirati sa svojim općim kontekstom. Zadržavanje i ponavljanje interpretacijskih i kvalifikacijskih modela, osobito na pedagoškoj razini, jedan je od najjasnijih znakova marginalizacije i provincijalizacije na koju "mala" glazbena povijest može samu sebe osuditi. Nespremna da dovoljno ažurno prati glazbenoteorijska i glazbenopovijesna istraživanja, nastava nacionalne povijesti pridonosi uspostavi "povjesnih legendi" u pojmovnom i fizičkom smislu (HELMS:123), vjerujući da njihovom petrifikacijom pridonosi kontinuitetu i koheziji sadržaja kojima želi "služiti". Da je efekt upravo obratan uvijek iznova valja dokazivati. (Jedan od najeklatantnijih primjera u povijesti hrvatske glazbe 20. stoljeća je onaj koncerta 05. veljače 1916. vrednovanog, osobito na srednjoškolskoj razini kao "povjesnog" una-

toč opsežnoj muzikološkoj argumentaciji koja je posljednjih dvadesetak godina tu "povijesnost" uspjela opovrgnuti).

5. Sposobnost vrijednosne revizije, perspektiva povijesti koja se "uvijek iznova piše", prihvaćanje jedne od pozicija unutar višeslojne i pluralističke slike "povijesti kao glazbene partiture" (Wiora), a prije svega – istinska otvorenost prema začudnosti živoga estetskog iskustva – neki su od preduvjeta za izgradnju *povjesne svijesti* o individualitetu, integritetu i autenticitetu nacionalnoga glazbenog bića, bez čije uspostave, nema ni njegova raspravljanja i stapanja s općim. Kao njegova konačnog i univerzalnog cilja.

Citirana literatura:

- BEKKER, Paul. 1926. *Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formverwandlungen*. Hildesheim: Olms (reprint: 1976)
 DAHLHAUS, Carl. 1977. *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Gebrig
 HELMS, Siegmund. 1987. Zur Darstellung musikhistorischer Sachverhalte in neueren Unterrichtsmaterialien für die Sekundarstufen I und II. u: ENDLER, Arnfried, HELMS, Siegmund, HOPF, Helmuth (Ur.). *Musikpädagogik und Musikwissenschaft*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel

BeSTMUSIC d.o.o.

GLAZBENA PRODUKCIJA – IZDAVAŠTVO

Specijalizirani smo za tonsko snimanje i produciranje ozbiljne glazbe.

Najsuvremenija tehnička oprema omogućuje nam visokokvalitetno snimanje priredbi i koncerata solista, zborova i orkestara te raznovrsnih ansambala. Prenosiva tehnika omogućuje nam dolazak do izvođača.

Vlastitim postrojenjem za proizvodnju CD-a možemo u izrazito kratkom roku ostvariti manje i veće naklade nosača zvuka.

Potražite nas na Internetu
www.bestmusic.hr

tel.: 01/ 6198469, faks: 01/6198468

Ljiljana Šćedrov

Glazbeni susreti 1., 2., 3. i 4. vrste

Predstaviti i približiti klasičnu glazbu današnjim generacijama gimnazijalaca osobit je izazov. Nova tehnologija dotaknula je sva područja života pa tako i glazbu – sjetimo se kompaktnih diskova, video spotova ili MTV-a. Smatrali smo da udžbenik treba biti zanimljiv i privlačan već od prvog trenutka kada ga učenik uzme u ruke. Tome cilju podjednako služi način iznošenja teksta – od jednostavno izrečenih podataka do obilja zanimljivih usporedbi, anegdota i karikatura – kao i moderna vizualna i grafička obrada.

Knjige sadrže više slojeva teksta: obvezne podatke koji pripadaju gradivu (karakteristike glazbenih stilova, glazbeni oblici), neobvezne tekstove koji služe poticanju interesa i radoznalosti učenika (životopisi skladatelja, usporedbe s istodobnim događajima i stilovima u drugim umjetnostima, povezivanje sa suvremenim životom i sl.) te poglavlja koja nisu obuhvaćena nastavnim programom, a nastavnik ih može kreativno povezivati s obveznim gradivom (kao poglavlja o tradicijskoj i narodnoj glazbi Hrvatske i glazbenim kulturama Europe, Afrike, Dalekog i Bliskog istoka, Australije, Sjeverne i Južne Amerike iz *Glazbenih susreta 1. vrste*, te poglavlja o jazzu i rocku iz *Glazbenih susreta 4. vrste*).

Svakako najznačajniji iskorak ovih udžbenika snim-

ke su obrađenih glazbenih djela. Naime svakom udžbeniku pripadaju tri kompaktna diska na kojima je snimljeno više od tri i pol sata glazbe! Tako je moguće upoznati glazbu na jedini pravi način – višestrukim slušanjem. Na kraju školovanja svaki će gimnazijalac u svojoj diskoteci imati i 12 CD-a iz udžbenika, koje će slušati i članovi njegove obitelji ili prijatelji. Ako svatko od njih otkrije desetak skladbi koje će zavoljeti, biti će to vrijedni pomaci u stvaranju ljubitelja klasične glazbe.

Glazbeni susret 1., 2., 3. i 4. vrste udžbenici su za gimnaziju i obuhvaćaju zadani program glazbene umjetnosti za svaki pojedini razred, ali se zbog širine obrađenoga glazbenog gradiva mogu koristiti i u glazbenoj školi za nastavu povijesti glazbe. Gradivo koje je neobvezno proširenje za gimnazijalce može biti obvezno za učenike glazbenih škola. Naravno da je postojeću okosnicu moguće i proširiti prema željama i kreativnosti svakog nastavnika. Snimke dostupne svakom učeniku omogućuju sada i drugačiji pristup nastavnika analitičkom slušanju i obradi pojednih skladbi. Nadam se da će ovi udžbenici donijeti osvježenje i dodatnu zanimljivost satovima iz glazbene povijesti.

Autorice *Glazbenih susreta* su Ružica Ambruš-Kiš, Nataša Perak Lovričević i Ljiljana Šćedrov.

Heda Gospodnetić

Doživljaj oblika i povjesno određenje glazbe u predškolskom odgoju

Kad pročitamo naslov, pitamo se o kome se radi – o studentima predškolskog odgoja, ili o djeci u vrtiću. Odgovor je: o jednima i drugima. Svi smo mi bili djeca i svi smo mi još sada te iste osobe koje su bile djeca i koje kad čuju glazbu plešu. Neki plešu tako da se to vidi, neki se samo malo ljudaju u skladu s glazbom dok sviraju ili pjevaju, a neki «plešu u sebi». U svakom slučaju, sinkretičnost djece je nešto što možemo iskoristiti i kod odraslih, pa dok studenti uče kako raditi s djecom, istovremeno i oni doživljavaju glazbeni oblik (i ostale elemente) skladbi koje slušaju kroz pokret, kao i djeca.

Djeca su potpuno sposobna slušati vrijedna djela klasične literature kao i odrasli. Jedino zbog čega moramo razmišljati kako ćemo im to približiti, njihova je vrlo kratkotrajna pažnja. Zbog toga za aktivno slušanje biramo minijature koje u toku aktivnosti u vrtiću ponavljamo što više puta, kao i pjesmu ili brojalicu koju obrađujemo. Osim što izabiremo kratku skladbu, osmislimo i metodički postupak kojim je približavamo djeci. Osim kretanja, služimo se i udaraljkama (naravno, ne dok svi-

ra klasična glazba) ili aplikacijama (primjena likovnih sadržaja u glazbi). Zapravo je pokret prisutan i kod sviranja udaraljki i kod pokretanja aplikacija (npr. pomicanja neke lutkice na štapu ili vrpce), tako da možemo reći da je udaraljka produžetak pokreta ruke koji se čuje, a aplikacija produžetak pokreta ruke koji se vidi.

Ritmika je disciplina koju je kompozitor Emile Jaques-Dalcroze zamislio kao pomoć glazbi. Tek je Ana Maletić, osnivač Škole za ritmiku i ples, dodala ritmiku plesu. U ritmici se tijelo kreće i u skladu s ostalim elementima glazbe, a ne samo u skladu s ritmom. Pokret može potencirati doživljaj dinamike (glasnija glazba, snažniji pokreti), tempa (brža glazba, brži pokreti), karaktera (nježna legato glazba, povezani pokreti) itd. Budući da djeca prvo rade velike pokrete, a postepeno se kod njih razvijaju sve sitniji mišići, tako i ritmika kreće od plesanja cijelog tijela u prostoru, da bi rezultirala pokretima prstiju ruke kao kod sviranja klavira ili sl.

Fakultet na kojem se educiraju studenti predškolskog odgoja promijenio je osamdesetih godina naziv iz «Pe-

dagoška akademija» u «Filozofski fakultet – Pedagogijske znanosti», a uskoro će postati «Učiteljska akademija». Studij odgajatelja traje dvije, a učitelja četiri godine.

Studenti predškolskog odgoja imaju instrument po izboru kroz sva četiri semestra, a od drugog do četvrtog semestra kolegij Glazbena kultura s metodikom. Svake godine se upisuje oko 160 studenata na redovni studij i isto toliko na izvanredni studij. Predavanja na redovnom studiju nisu obavezna, što je dobro, jer bi inače na predavanjima bilo oko 160 studenata. Na vježbama su studenti podijeljeni u grupe od dvadesetak studenata i vježbaju ritmičke vježbe za razvoj sluha, note, sviranje melodija pjesama za djecu (koje kasnije po sluhu nauče pjevati, jer nema vremena za solfeggio), igre s pjevanjem (djecijski folklor), aktivnosti obrade pjesme i brojalice i poticanja dječjeg stvaralaštva, kao i praktični rad s djecom u vrtićima. Izvanredni studenti nemaju vježbe, nego su svi zajedno na predavanjima koja iz glazbe traju samo tjedan dana. U to vrijeme oni se moraju stići glazbeno opismeniti i naučiti osnove metodike.

Redovni studenti na predavanjima u drugom semestru uče teoriju glazbe, u trećem metodiku, a u zadnjem semestru se stigne slušati glazba. Svako predavanje u četvrtom semestru počinje i završava Bachom. Na početku semestra studenti dobiju osnovne smjernice o stilovima u glazbi, ali slušanje ne ide kronološki, nego su predavanja raznolika. Tako se, npr., kod slušanja nekog Bachovog protestantskog korala, spomene i gregorijanski koral, pri čemu im otpjevam Kyrie i doživljaj je ostvaren. Naslovi skladbi i imena skladatelja ne najavljaju se prije slušanja, što izbjegavamo i s djecom. Međutim, studentima se na lijevu stranu ploče ispišu podaci o minijaturama koje će slušati s djecom kao *aktivno slušanje* (naslov se ispisuje za vrijeme ili nakon slušanja), a na desnoj strani ploče pišu duže skladbe koje se slušaju na predavanju, a koje će moći puštati djeci u vrtiću kao *pasivno slušanje*, čime se odgaja ukus djece (studentima se napomene da su prvi i zadnji stavak u koncertima, simfonijama i sonatama obično brzi, a drugi spor, što može biti važno za dnevne aktivnosti vrtića.)

Uz slušanje glazbe, studenti dobivaju upute o tome kako će s djecom aktivno slušati glazbu, što se najčešće ostvaruje tako da djeca plešući improviziraju uz glazbu. Međutim, doživljaj glazbenih oblika (i drugih elemenata glazbe) ostvaruje se s djecom tako da odgajatelj pleše s djecom prethodno osmišljenu koreografiju u kojoj će

različiti pokreti slijediti različite glazbene teme, a pri ponavljanju glazbene misli, ponavljat će se i pokret.

Studenti u svom studiju ne nauče prepoznavati puno glazbenih oblika, jer zbog kratkoće skladbi dođu do znanja samo o dvodijelnoj i trodijelnoj pjesmi. Nauče prepoznavati glazbene cjeline koje nazivaju frazama, bez detalja radi li se o glazbenoj rečenici ili periodi.

Navest će sada neke kompozicije koje slušaju studenti (a kasnije s njima i djeca) u kojima koreografirani pokreti slijede određene elemente glazbe:

Anonimus (1551.): Moreška¹

Na ovu kratku i efektnu skladbu koreografirala sam svojedobno ples za završnu svečansot u vrtiću. Budući da skladba ima trodijelni oblik, prvi i treći dio imaju jednake pokrete. Rukama i nogama izvode se pokreti u metru, ili se nogama ishodavaju koraci u periodičnom ritmu (Ta Tate) koji su na taj način pratinja skladbi.

*Edvard Grieg: U predvorju gorskog kralja*²

Koreografija na ovu skladbu izražava metar i glazbeni oblik, na taj način da djeca (glumeći patuljke) hodaju po šesnaest koraka u raznim smjerovima. Budući da ples počinje u čučnju, pa se tijelo sve više uspravlja i završava skokovima, pokreti slijede i dinamiku (crescendo), a naravno i tempo i karakter skladbe.

*Camille Saint - Saëns: Slon*³

Pokreti slijede karakter, a koraci metar, kao ples valcera. Iz pokreta uočava se i trodijelni glazbeni oblik.

Nikolai Rimski Korsakov: Let bumbara

Slušajući skladbu, gotovo da ne možemo pogriješiti krećući se uz karakter slobodno po prostoru. Tempo je brz, što uzrokuje užurbanost i traži sitne i brze korake.

Carl Orff: Carmina burana - O fortuna

Uz slušanje koristimo kretanje ruku u kojima su aplikacije – u ovom slučaju papirnate vrpce na štapu. Odgajatelji stoje iza paravana i mašu vrpccama u ritmu skladbe, a na pauzu koja se pojavljuje nakon prva četiri tona (i kasnije u jednakim motivima) zatrese se vrpccama. To je naročito efektno kad se dinamika promijeni iz tihe u glasnu, gdje je i mahanje i tresenje vrpccama izražajnije.

Ovih nekoliko primjera iz glazbene prakse pomoći će, nadam se i nastavnicima povijesti glazbe i solfeggia koji rade sa starijom djecom.

1 Susato Collection: Basse dance N. 5 La morisque

2 Edvard Grieg: Peer Gynt suite N. 1 op. 46, per orchestra - Nell'antro del re della montagna

3 C. Saint - Saëns: Karneval životinja - Slonovi (allegretto pomposo)

Dina Rudolf- Perković

Glazbena škrinjica 1, Glazbena škrinjica 2 i Glazbena škrinjica 3

Udžbenici glazbene kulture za I., II. i III. razred osnovne škole *Glazbena škrinjica 1, Glazbena škrinjica 2 i Glazbena škrinjica 3* autorica Marije Ivanović i Aide Tavčar predstavljaju prvijence u novijoj hrvatskoj pedagogiji, a

nastali su kao rezultat dugogodišnjeg rada autora u tom području s jedne, te potreba svakodnevne prakse diljem hrvatskih škola s druge strane. Ova tri udžbenika provode cjeloviti, osmišljeni razvoj djeteta kroz trogodišnje

obrazovanje glazbene kulture. Obilje materijala, aktivnosti, doživljaja, pojmove i znanja koje nalazimo u *Glazbenim škrinjicama* izloženi su na način koji jasno ukazuje na osnovni pristup i idejni stav autora prema djetetu, glazbi i nastavnom procesu, a taj osnovni pristup je da se učenje glazbe odvija kroz igru, veselje i spontano usvajanje sadržaja. Kakav je to udžbenik koji može postići da se sadržaji primaju spontano, koji može nekoga naučiti, a bez bubanja i dugotrajnih ponavljanja koja su sama sebi svrhom?

Odgovor leži u motivaciji dvaju glavnih aktera nastavnog procesa i njihovom doživljaju udžbenika. Kako dakle s jedne strane dijete a s druge strane nastavnik doživljavaju *Glazbenu škrinjicu*? Djetetu, na prvi pogled udžbenik privlači pažnju jer djeluje kao atraktivna slikovnica, jer su knjige vrlo lijepo likovno opremljene. No, uvezši knjigu u ruke dijete otkriva priču – zanimljivu, duhovitu, s glavnim likom i njegovim doživljajima, dugačku od početka do kraja knjige, a svi glazbeni sadržaji su mudro i svrshodno utkani u tkivo priče. Djetetova znatiželja za dalnjim tijekom priče izuzetan je motivacijski faktor, a kod tako pokrenutog interesa djeteta upamćivanje novih znanja odvija se s lakoćom.

Što pak drugi sudionik nastavnog procesa – nastavnik – vidi po prvi puta ugledavši *Glazbenu škrinjicu*? Prvi, samo površni pogled, odaje mu obilje ponuđenih sadržaja: reproduktivnih (pjesmica i brojalica), slušnih (gdje istražujemo djetetovu sponatanu reakciju na glazbeni doživljaj, a ponekad u kasnijim fazama i analitičko zapažanje) te općih znanja iz glazbene kulture i inter-

pretacije. Ovaj široki spektar glazbenih sadržaja *Glazbena škrinjica* obrađuje i daje kroz djetetu najmiliji angažman – igru. Osobito glazbene sposobnosti (ritamske, intonativne) koje se obično “bruse” čestim i dugotrajnim vježbanjima, razvijaju se u ovim udžbenicima kroz osmišljene igre, a poticajnost igre kao takve potpuno istiskuje osjećaj zamora pri višekratnom ponavljanju.

Od osobite je važnosti i pomoći učitelju globalna konцепцијa udžbenika: pjesmice, brojalice, slušanje, pojmovi, a sadržaji u knjigama teku slijedom istinskog događanja tijekom nastavne godine. Autori su također nastojali odabriom i rasporedom sadržaja omogućiti nastavnicima uspješnu korelaciju s drugim predmetima i područjima (likovnim, hrvatskim jezikom, prirodom).

Već prije spomenuta likovna atraktivnost i duhovitost udžbenika u svakom je trenutku i svrshodna, pojašnjavajući slikom sadržaj i zahtjeve teksta.

Na kraju bih još samo rekla da *Glazbene škrinjice* mogu u nastavi glazbene kulture odigrati dvojaku ulogu: prvo, kao nit vodilja u onom životu dijelu nastavnog procesa koji se odvija između nastavnika i učenika u razredu. No, postoji i onaj drugi, manje vidljivi dio nastavnog procesa kojem mi kao nastavnici ne prisustvujemo, koji se zbiva izvan razreda, u samom djetetu, kod kuće, a u kojem udžbenik poput *Glazbene škrinjice* može odigrati izuzetno veliku ulogu. Jer, on nije kako se obično kaže “namijenjen” djeci, on s njima istinski, i bez nas komunicira.

“Neću učiti, hoću se igrati” sigurno neće reći dijete držeći u rukama *Glazbenu škrinjicu*.

Božo Stančić

Pjesmarica za osnovne škole autora Ivana Golčića

Da nema čovjeka i njegovih potreba, ne bi bilo pjevanja. Ono je potreba, ono je zbog toga činjenica, ono je potvrda same čovjekove ličnosti, bitnosti, njegova bivanja i opstanka, pa bilo to s notama ili bez njih, obredno ili radi zabave, odnosno zazivanja viših sila. No, nikad nesvrhovito.

Kao što je čovjek, kako su tekla stoljeća i tisućljeća, osjetio potrebu da pripitomi životinju i biljku, da nakon toga ostavi to u naslijede svojoj djeci, tako se i trudio da zabilježi ono što se u njegovu umu rodilo kao pjesma, kao ples, kao plesni obred ili obredni ples.

Pjevanje ili sviranje izravno je djelovalo na čovjekove osjećaje, dojmilo ga se. Ljudi su pjevali, ali i stvarali pjesme i – očito je i znano – bilježili ih. Čovjek je osjećao potrebu da pjeva, a zatim i da bilježi ono što pjeva za naraštaje koji dolaze i kojima ce to biti i pjesma otaca, i znak razine kulture, i poticaj da nastave. I nisu stali. Os-

tavili su za sobom mnoštvo narodnih ili obrađenih pjesama, koje je uz predani rad i strpljivost skupio i dao tiskati **Ivan Golčić**, ostavivši kolegi dr. **Pavelu Rojku** da uz Pjesmaricu napiše neke potrebne didaktičke upute.

“*U početku bijaše pjesma*” napisao je u predgovoru Pjesmarici dr. Pavel Rojko, zagovornik prihvatljive metode da se pjeva po sluhu a ne po notama. Spominjući *Glazbenu interpretaciju*, dr. Rojko napominje da izražajno pjevanje pjesme znači jasno izgovaranje teksta, muzikalni tempo, dinamiku i fraziranje i sve ostalo što podrazumijevamo pod lijepim pjevanjem.

Pjesme u Pjesmarici doista su takve da ih mnoga djece – a za njih su pjesme izabrane – većinom poznaju i možda su ih i pjevala, pa je potrebno didaktički ih uz pomoći nastavnika doraditi i s djecom otpjevati. Dr. Rojko je u tu svrhu svoje upute dao obavijesno i stručno, znajući usput, kao što sam rekao, da su pjesme u velikoj

većini poznate i vrlo pjevne. Tko ne poznaje pjesme kao Ćuk sedi, Cviće moje, Daleko m' e biser mora, Daleko mi je biser Jadrana, Hvalile se Kaštelanke, Ja sam mala ruža, Oj Jelo, Jelice... itd. sve do 650. pjesme iz Pjesmarice?

I čitatelji, kojima ce Pjesmarica služiti kao podsjetnik na poznate a već pomalo zaboravljene pjesmice, i nastavnici koji se budu služili ovim programom, shvatit će u ljepoti melodije i ritma da one donose i mogu priuštiti mogućnost za poduku djece, za proširenje pjevnoga im dijapazona ili za njihovu razonodu. Uvijek svrhovitu i

neiscrpnu, jer ih ovdje u Pjesmarici ima toliko da dostaju s obzirom na melodiju i tekst i do kraja osnovnoškolskog školovanja, a mogu poslužiti, prema rjecima dr. Rojka, i kao "udžbenik solfeggia u glazbenim školama", što Pjesmarici povećava uporabnu vrijednost i čini je još funkcionalnijom. Da djeca i nastavnici osjeti pjesme kao izvor, kao potrebu, kao smisao i nadu, pjesmu kao izricaj koji ne nestaje, kao što je teško reći kad je nastao. Daleko su joj korijeni, a nedostižan joj je kraj. Pjesmarica je tiskana u nakladi HKD Sv. Jeronima, Zagreb, 1998.

Vedrana Gamboc

Gospodin Dis i gospodica Es

Djela Julesa Vernea, oca znanstvene fantastike, i povjesne orgulje iz 17. i 18. stoljeća, dva su naizgled teško spojiva oblika svjetske kulturne baštine, no i u jednom i u drugom ima zajedničkih elemenata: pronašlo ih se u priči *Gospodin Dis i gospodica Es* (*Monsieur Ré-Dièze et Mademoiselle Mi-Bémol*, 1893.) koja je ove godine prvi put tiskana u Hrvatskoj. Priča je svojevrsna posveta hrvatskoj i istarskoj kulturnoj baštini, spominjanjem ču-

venoga hrvatskog graditelja orgulja Petra Nakića i njegova učenika Gaetana Callida. U priči se Istra i orgulje, zajedno s ostalim kamenčićima u mozaiku višežnačnosti i višeslojnosti Verneovih romana, slijevaju u predivnu romatično-glazbenu božićnu priču, naljepšu literarnu posvetu kraljici glazbala – orguljama.

"...Na znak majstora Effaranea, stali smo u red. Ispružio je ruku; ormar orgulja se otvori, a zatim zatvori za nama...Svih šesnaestoro, našli smo se zatvoreni u cijevima *velikog registra*, svatko posebno, ali pokraj svih drugih. Betty se kao es nalazila u četvrtoj cijevi, a ja u petoj kao dis! Točno sam dakle pogodio namjeru majstora Effaranea. Nije bilo nikakve sumnje. Ne mogavši ospasobiti svoj stroj, odlučio se sastaviti registar dječijih glasova pomoću djece iz zbora, i, kad kroz usta cijevi do nas dopre zrak, svatko će pružiti svoju notu! Nikakve mačke, već ja, i Betty, i svi naši kolege trebali smo se pokretati pogonjeni tipkama tastature!..."

Nakladnici knjige su Lifestyle d.o.o. Umag i "Jules Verne Klub" iz Pazina.

Objavlјivanje ove knjige, u okviru pomoći nakladi Ministarstva vanjskih poslova Republike Francuske, pomogao je Centar za kulturu i jezičnu suradnju Francuskog veleposlanstva u Zagrebu.

Knjigu prodaju knjižare (Umag, MARFAN, Mlinska ulica 14 a; Pula, CASTROPOLA, Zagrebačka 14; Novigrad, BRANKA, ulica Kule 2; Buje, AKIRA, Trg Josipa Broza 6; Pazin, ETNOGRAFSKI MUZEJ ISTRE, Trg Istarskog razvoda 1; Rijeka, SVEUČILIŠNA KNJIŽARA, Trpimirova 5a; Zagreb, MODERNA VREMENA, Teslina 16; Osijek, NOVA, Gundulićeva 1a; Split, LOGOS-TOURS, Narodni trg 4; Omiš, NAPRIJED, Trg Ivana Raosa; Dubrovnik, VIDRA, Stradun 11).

Može se naručiti i pouzećem po cijeni od 60,00 kn (uz dodatak poštanskih troškova) na adresi: LIFESTYLE d.o.o., 52470 Umag, E. Škrinjara 1 (052 752 081), ili na <http://www.istra.com/~umag/orgulje>.

MELODIJA

**Masarykova ulica 13, 1000 Zagreb
tel./faks: 01/ 4855 173**

MELODIJA trgovina u Zagrebu,
Masarykova ulica broj 13 (u veži), nudi
Vam violine, električne klavijature, pijanina,
puhače, gudalačke i trzalačke instrumente
te note naših i inozemnih izdanja
najsuvremenijih pedagoških pristupa.
U našem asortimanu imamo sve što je
potrebno za razvoj i stvaranje glazbene
osobnosti, i za budućeg profesionalca
i za amatera.

**Note i sav glazbeni pribor
šaljemo pouzećem.**

Tihomir Petrović

O programu predmeta *Glazbeni oblici* i njegovoj realizaciji

Oblik glazbenoga djela čini sadržaj preglednim i razumljivim, a uvjetovan je općim estetskim zakonitostima te povijesnim, društvenim i drugim okolnostima i čimbenicima. Može se lako zaključiti da je stoga svako glazbeno djelo različitoga oblika od nekoga drugog djela, no bilo bi pogrešno zaključiti da je i glazbenih oblika bezbroj, kao što je bezbroj glazbenih djela. Naime, uspoređujući glazbena djela može se zamijetiti postojanje svojevrsnih okvira (kalupa, načina oblikovanja, oblikovnih normi, formalnih modela) unutar kojih se iznose glazbene ideje, svaki put na drukčiji način.

Promatramo li ga izdvojeno, bez zvukovnoga sadržaja, oblik glazbenoga djela svodi se na formalni model i sasvim je apstraktan pojam. Kako zvukovni sadržaj znači konkretno glazbeno djelo koje pripada određenoj glazbenoj vrsti, upoznavanje oblika uvjek kreće od analize glazbenoga djela kojim se određena forma najjasnije oživotvoruje i najbolje prikazuje. Na taj se način u podučavanju uvjek ide od konkretnoga (glazbenog djela) prema apstraktnome (oblikovnoj normi).

1. Zadaća predmeta *Glazbeni oblici*

Zadaća je nastavnoga predmeta *Glazbeni oblici* da učenike upozna sa zakonitostima oblikovanja glazbenog djela te sa različitim glazbenim oblicima. Običaj je nastavne predmete nazivati prema prema području kojim se bave. Tako i ovaj predmet nosi naziv *Glazbeni oblici*, iako je sasvim jasno da bi mnogo prikladniji naziv bio *Nauk o glazbenim oblicima, Osnove glazbenog oblikovanja, Upoznavanje glazbenih oblika* ili slično.

Uz upoznavanje glazbenih oblika kao čvrstih formalnih modela (npr.: rondo, sonatni oblik itd.) u ovome se predmetu upoznaje i oblikovanje pojedinih glazbenih vrsta koje ne slijede neki određeni formalni model (npr. fantazija). Stoga bi možda najprikladniji naziv predmeta bio *Nauk o glazbenim oblicima i vrstama*, ili jednostavno *Glazbeni oblici i vrste*.

Upoznavanje zakonitosti oblikovanja podrazumijeva spoznaju temeljnog principa glazbenoga oblikovanja, a to je sličnost uobičena u raznolikost. Sličnost dijelova (najočitija pri doslovnom ponavljanju) može se uzeti kao mjera pripadanja dijelova istoj cjelini. Raznolikost, kao mjera zanimljivosti razvoja, ostvaruje se sučeljavanjem suprotnosti, npr.: dur – mol, glasno – tiho, brzo – polagano, homofono – polifono, solo – tutti i tome sl.

2. Obrazovni cilj predmeta *Glazbeni oblici*

Osnovni je obrazovni cilj predmeta *Glazbeni oblici* osposobljavanje učenika za aktivno sudjelovanje u obli-

kovnoj analizi glazbenog djela pod stručnim vodstvom i uz pomoć nastavnika glazbala, i razumijevanje te analize, radi kvalitetnije izvedbe djela. Drugi je cilj osposobljavanje učenika za samostalnu oblikovnu analizu jednostavnijih glazbenih djela i za njihovo skladanje.

3. Sadržaj predmeta *Glazbeni oblici*

Sadržaj predmeta *Glazbeni oblici* jesu **norme glazbenog oblikovanja** ili **formalni modeli**. U podučavanju uvjek se ide od konkretnoga (glazbenog djela) prema apstraktnome (oblikovnoj normi ili formalnome modelu).

Između (konkretnoga) glazbenog djela i (apstraktne) oblikovne norme, čije uobičenje to djelo jest, dobro je uvesti shematski prikaz djela. Shema, kao slika lišena simbola notnoga zapisa, dobar je korak prema oblikovnoj normi na koju će se svesti ta shema, zajedno sa sličnim shemama sličnih glazbenih djela.

Primjerice, sve posebnosti i neproporcionalnost dijelova trodijelnih pjesama, sa svim mogućim iznimkama u njihovoj tvorbi, što će biti vidljivo iz shematskih prikaza, na kraju se svode na najčešću trodijelu oblikovnu normu – ABA, na koju se zatim može ukazati i u arhitekturi, jer taj okvir, formalni model ili oblikovna norma, kao apstraktan pojam, ne mora biti i nije isključivo vezan za glazbenu umjetnost (vidi shemu br. 1).

Kako se od konkretnog (glazbenog/nih djela) dolazi do apstraktnoga formalnog modela ili oblikovne norme, pokazat će se na primjeru formalnog modela koji se naziva *Složena trodijelna pjesma*.

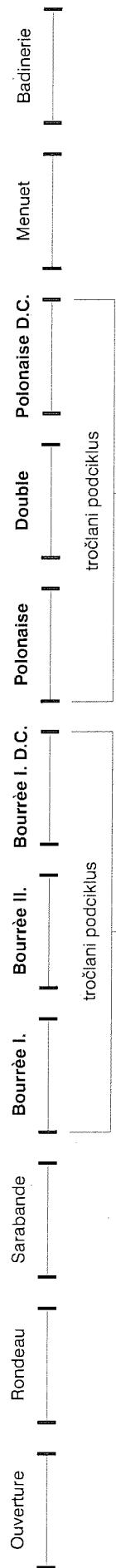
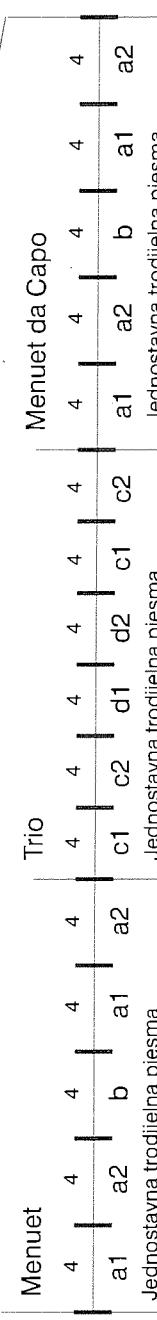
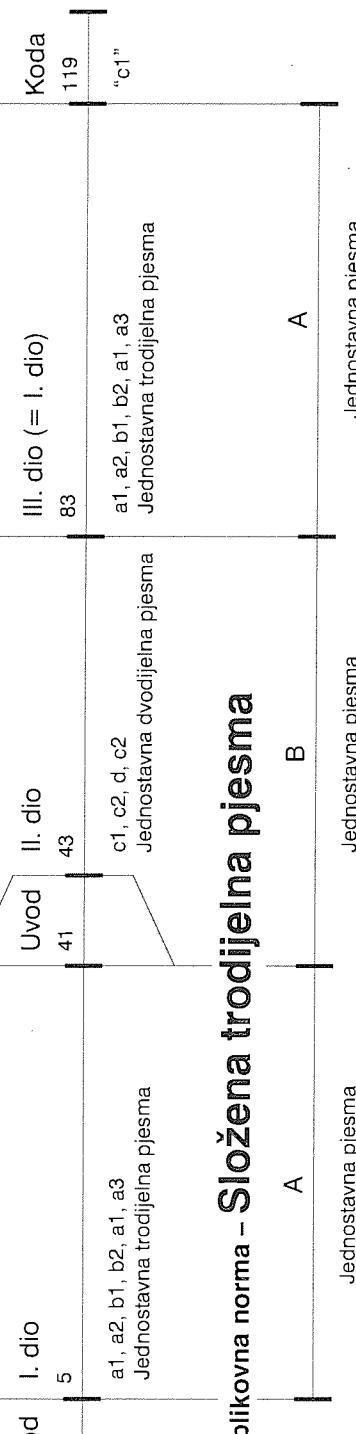
Složena trodijelna pjesma ili kako je tročlani niz Menuet I., Trio, Menuet I. D.C. postao Scherzo

Među najpopularnije glazbene vrste u baroku spada suita. Njezini su stavci više ili manje stilizirani plesovi, najčešće skladani u obliku pjesme. Broj stavaka u suiti barokni su skladatelji često povećavali na dva načina:

1. Dodavanjem varijacije uz pojedini stavak (ples), koja se najčešće naslovjuje *Double*. Iza varijacije gotovo u pravilu se ponavlja stavak (ples) koji je variran. Njegovim ponavljanjem nastaje svojevrstan trodijelan podciklus, skupina od tri samostalne i oblikovno zaokružene cjeline, koje povezuje i sjedinjuje isti sadržaj.

2. Skladanjem još jednoga istovrsnog plesa, koji se naslovjuje imenom stavka (plesa) i oznakom II. Kao i prije, iza njega se ponavlja stavak (ples) uz koji se dodao drugi. Tako opet nastaje trodijelan podciklus, skupina od tri samostalne cjeline različitog sadržaja, koje sjedinjuje i iz okružja izdvaja to što su istovrstan ples.

Shematski prikaz br. 1

J.S. Bach: Suita za orkestar u h-molu, BWV 1067**Jedan od češćih rasporeda stavaka u baroknoj suiti****L. Boccherini: Gudački kvintet u E-duru, op. 13 br. 5, III. stavak****L. van Beethoven: Simfonija br. 1 u C-duru, III. stavak****F. Chopin: Fantaisie impromptu op. 66 u cis-molu**

Oba postupka mogu se naći, npr., u Bachovoj *Suiti za orkestar u h-molu*, što je zamjetno već navođenjem stavaka: Ouverture, Rondeau, Sarabande, [Bourrè I., Bourrè II., Bourrè I. da Capo], [Polonaise, Double, Polonaise da Capo], Menuet, Badinerie, a, naravno, valja potvrditi i slušanjem. Ipak, kako su svi stavci gotovo podjednako dugački, sjedinjavanje triju stavaka i izdvajanje spomenutog podciklusa neće biti jako istaknuto, već ga treba očekivati da bi se doživjelo (shema br. 1).

Skladanje drugog menueta uz prvi vjerljivo je bilo najčešće, zbog velike popularnosti menueta kao plesa. U baletnim suitama Jean-Baptist Lullya drugi menuet (Menuet II. u trodijelnom podciklusu koji ostvaruju Menuet I., Menuet II., Menuet I. da Capo), u pravilu izvode samo tri glazbala: oboe I., oboe II. i fagot pa taj menuet dobiva naziv *Trio*. Ovaj se način i naziv brzo širi, pa i u suitama za čembalo iz toga doba *Trio* obvezno biva skidan u tri glasa.

Svršetkom baroka suita postaje uzor novoj glazbenoj vrsti – divertimentu – u koju se kao obvezan stavak uvršćuje trodijelan ciklus Menuet I., *Trio*, Menuet I. da Capo. No, u novom okružju ovaj se trodijelan ciklus više ne doživjava tek kao manja skupina koja je na temelju srodnosti izdvojena iz veće, jer su sada ta tri dijela sjedinjena u stavak podjednake duljine kao što su i stavci koji ga okružuju. Sada Menuet I., *Trio*, Menuet I. da Capo postaje formalan model (ili tzv. oblikovna norma) jednog od stavaka divertimenta pa se kao takav može nazvati posebnim imenom. Svaki je dio toga formalnog modela skidan u obliku jednostavne (dvo- ili trodijelne) pjesme pa se sam formalni model naziva *složena trodijelna pjesma*.

Složenu trodijelnu pjesmu najčešće označujemo slovima **A B A**. Struktura njezinih dijelova nije bitna, oni mogu biti u obliku bilo koje vrste jednostavne pjesme. Treći dio složene trodijelne pjesme (drugo "A" u shemi) može biti doslovna, izmijenjena ili skraćena repriza početnoga dijela. Nadilazeći svoje korijene, okvir upoznat u suiti (Menuet I., *Trio*, Menuet I. da Capo), složena trodijelna pjesma nakon razdoblja baroka započinje razvoj kao apstraktan formalni model kojega će svaki skladatelj ispuniti sadržajem prema svojim zamislima, ponajprije uspostavom sve veće razlike između središnjeg i okvirnih dijelova, to jest sve jasnijim ostvarivanjem načela kontrasta na svim razinama.

Osim u divertimento ili serenadu (primjerice III. stavak *Male noćne muzike* W. A. Mozarta), taj formalni model – složena trodijelna pjesma – uvršćuje se kao stavak i u sonatni ciklus, postajući gotovo obvezan oblik jednog od stavaka sonate, gudačkog kvarteta i kvinteta, simfonije i koncerta. Središnji dio, iako ga sada, ako je riječ primjerice o simfoniji, sve češće izvodi čitav sastav svirača (najčešće ipak zadržavajući troglasnu fakturu) i dalje se naziva *Trio*. Cjelina Menuet – *Trio* – Menuet da Capo obvezan je stavak gotovo svih sonata i simfonija Haydna i Mozarta.

L. van Beethoven od svoje druge simfonije Menuet mijenja u Scherzo sukladno svim promjenama koje se u

tom stavku događaju, povremeno se vraćajući naslovu Menuet (naravno, i njegovom ugodajući mjeri). Scherzo je, dakle, naziv stavka skladanog u obliku složene trodijelne pjesme. Gubi karakter plesa pa ni trodobna mjera više nije obveza, što se naročito prepoznaje u njegovom središnjem dijelu – *Trio*. Zbog brzoga tempa mijenja se i struktura dijelova, kako bi scherzo ostao proporcionalan ostalim stavcima simfonije. Iz istog se razloga Scherzo katkada produžuje (proširuje) ponavljanjem tria (primjerice u IV. simfoniji L. van Beethovena), uvođenjem drugog *Tria* (primjerice u I. simfoniji R. Schumanna) ili na različite druge načine (proširenjem tematskoga materijala i sl.).

Formalni model naziva složena trodijelna pjesma oživotvoruje se i kao samostalna skladba, postajući okvir mnogim glasovirskim minijaturama Frédérica Chopina.

Usporedimo li, primjerice, 3. stavak Beethoveneve I. simfonije (Scherzo po svemu osim po naslovu) i *Fantaisie Impromptu* op. 66, u cis-molu, Frederica Chopina – dakle, skladbe potpuno različite u svakom smislu i na svim razinama – može se ipak konstatirati da su u nečemu jednake (vidi shematski prikaz broj 1). Obje su, naiime, skladane u obliku složene trodijelne pjesme.

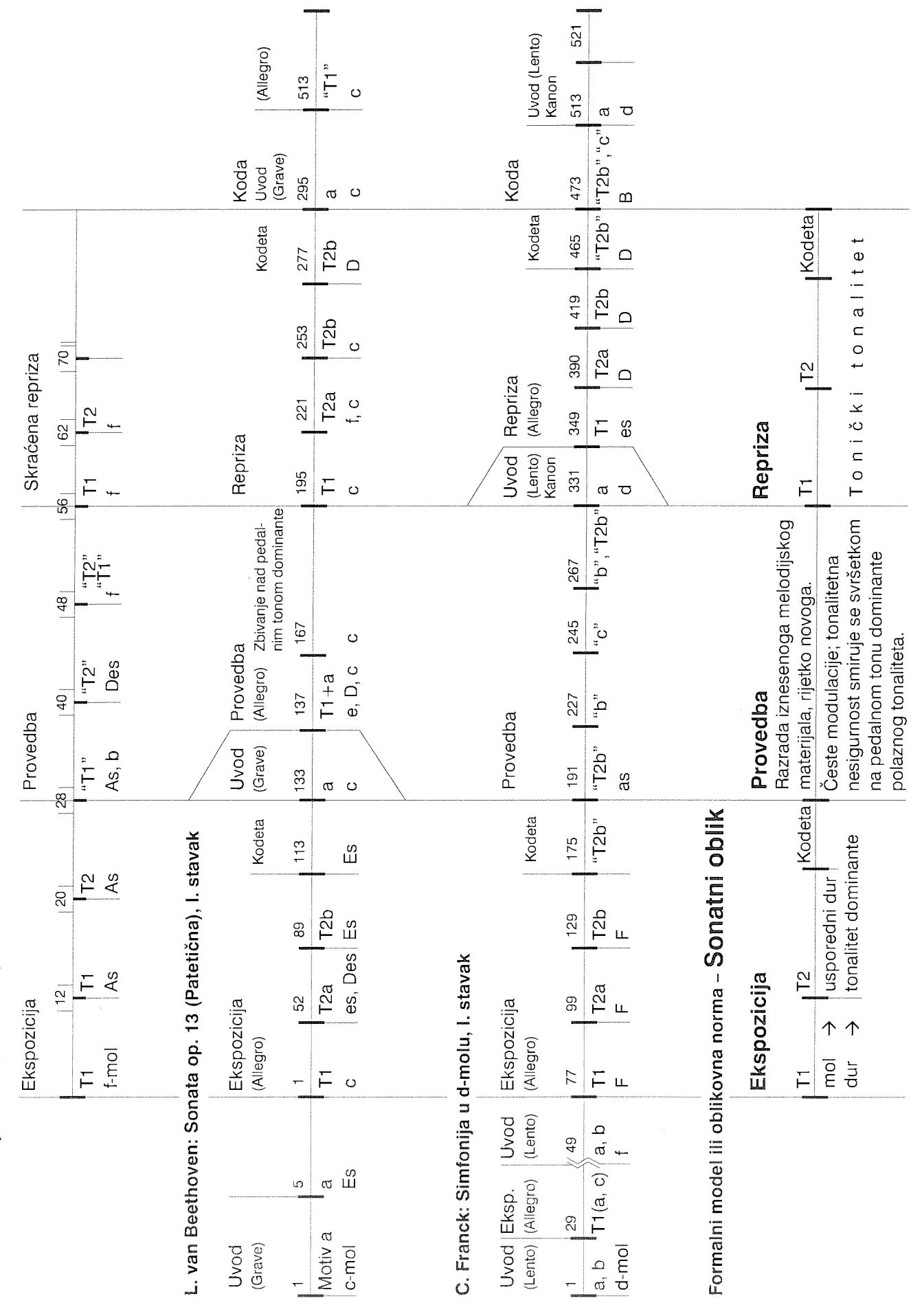
Jednako tako, posebnosti oblikovanja prvog stavka klasičkih sonatnih ciklusa zajednički nazivnik nalaze u normi naziva *sonatni oblik*. Osnovne upute u taj formalni model nalazimo već u razdoblju baroka, u Bachovom *Preludiju u f-molu*, BWV 881, br. 12 iz drugog dijela zbirke Dobro ugođeni klavir. Isti je formalni model primijenio i Cesar Franck skladajući prvi stavak svoje *Simfonije u d-molu*, što se može usporediti slušajući oba djela, ali je, opet zbog teškog uspoređivanja djela različitih na svim razinama, još zamjetljivije na razini shematskih prikaza (vidi shemu br. 2 na str. 23).

4. Kako ostvariti program predmeta *Glazbeni oblici*

Isti će formalni model svaki skladatelj ispuniti na drukčiji način, kao što se iz prethodnih primjera vidjelo, pa se može zaključiti da je svako glazbeno djelo drukčije oživotvorene jednog od različitih formalnih modela, to jest svako je glazbeno djelo drukčije uobičenje neke određene forme.

Ovo bitno olakšava pristup predmetu *Glazbeni oblici*, jer, dok je glazbenih djela zaista bezbroj, dotle je glazbenih oblika tj. oblikovnih normi ili formalnih modela, sasvim konačan broj, a prema posebnostima ih je lako razvrstati za potrebe nastavnog procesa.

Osnovna podjela glazbenih oblika temelji se na broju slušno i pismeno razdvojenih dijelova (stavaka), pa se govori o jednostavačnim i višestavačnim oblicima. Jednostavačni glazbeni oblici razlikuju se ustrojem svojih sastavnih dijelova (elementata glazbenoga oblikovanja), a višestavačni brojem i načinom nizanja i povezivanja stavaka u cjelinu. Cjelovitost višestavačnoga glazbenog djela ostvaruje se sličnošću karakternoga i/ili struktur-



noga razvoja. Ako je ta cjelovitost istaknuta i sličnošću melodijskoga razvoja stavaka, višestavačno se djelo naziva cikličkim.

Prema ulozi koju ostvaruju, sadržaju i/ili glazbenim sredstvima kojima su oživotvorena unutar kakva oblika, skladbe se dijele na vrste. Različite skladbe iste vrste mogu biti različita oblika, kao primerice preludij u različitim razdobljima – u baroku može biti sastavljen od nekoliko glazbenih odsjeka različite strukture, a u romantizmu će biti u obliku pjesme. Isto tako, skladbe različitih vrsta mogu biti istog oblika (primerice motet i madrigal u istom razdoblju).

Svladavanje programa predmeta *Glazbeni oblici* izravno se vezuje za nastavu predmeta *Povijest glazbe*, u kojem se raspravlja o nastanku i posebnosti glazbenih vrsta, te predmeta *Upoznavanje glazbene literature*, u kojem se pojedina glazbena djela slušaju u potpunosti (reklo bi se, kao na koncertu). U tome se smislu nastava svih triju predmeta mora isplanirati komplementarno.

Nastava predmeta *Glazbeni oblici* izvodi se u 3. i 4. razredu srednje glazbene škole, po jedan sat tjedno.

Raspored gradiva kroz dvije godine učenja može se temeljiti na broju stavaka (jednostavačni – višestavačni oblici) ili na broju tema (monotematski – politematski oblici).

Raspored gradiva prema broju stavaka

I. godina učenja, 3. razred, 1 sat tjedno (35 sati)

1. Elementi glazbenog oblikovanja

- 1.1. Glazbeni motiv
- 1.2. Glazbena fraza
- 1.3. Glazbena rečenica
- 1.4. Glazbeni odsjek
- 1.5. Glazbena perioda,
- 1.6. Dvostruka glazbena rečenica
- 1.7. Rečenični niz

2. Jednostavačni glazbeni oblici

Ovdje se misli na skladbe građene od najrazličitijih odsjeka periodičke ili neperiodičke građe, homofonog ili polifonoga sloga, koje su samostalna glazbena djela u europskoj umjetničkoj glazbi ili su dijelovi (stavci) višestavačnih glazbenih djela. Među njima su i formalni modeli (npr. pjesma) i pojedine glazbene vrste koje ne slijede neki određen formalni model (npr. fantazija), kao i skladbe koje nastaju posebnim skladbenim tehnikama (npr.: varijacijski niz, fuga itd.). Najjednostavnija je među njima glazbena perioda, a ostali koje valja upoznati su:

2.1. Pjesma

2.2. Jednostavačni višedijelni oblik

Ovdje se misli na jednostavačne skladbe građene od najrazličitijih homofonih i/ili polifonih glazbenih odsjeka neperiodičke strukture, primjerice: preludij, toka-

ta, fantazija, ritornello (Vivaldiev oblik stavka), varijacijski niz, arija i slično. Tu se mogu uvrstiti i invencija, kanon i fuga, skladbe koje nastaju kontrapunktnom tehnikom imitacije. No, kako su invencija, kanon i fuga produkti skladbene tehnike imitacije, njih bi valjalo temeljito obrađivati u nastavi predmeta *Polifonija*.

2.3. Rondo (barokni, klasički i sonatni rondo)

2.4. Sonatni oblik stavka

II. godina učenja, 4. razred, 1 sat tjedno (32 sata)

3. Višestavačni i ciklički glazbeni oblici

- 3.1. Varijacijski ciklus (tema s varijacijama)
- 3.2. Suita, partita
- 3.3. Sonata (barokna, klasička), triosonata, kvartet, simfonija, koncert
- 3.4. Višestavačni oblici s tekstrom (misa, kantata, oratorij)
- 3.5. Glazbenoscenska djela (liturgijska drama, pastoraška, opera, Singspiel, glazbena drama, musical)

Raspored gradiva prema broju tema (prema nastavnom planu Irene Kamenarović-Tonković)

I. godina učenja, 3. razred, 1 sat tjedno (35 sati)

1. Elementi oblika: motiv, rad s motivom, fraza, rečenica i periodična struktura
2. Oblik pjesme – literatura
3. Preludij (barok, romantizam, impresionizam)
4. Invencija, etida, toccata – literatura
5. Suita – povijesni razvoj
 - stavci
 - oblik
 - Suita 20. stoljeća
6. Barokni plesovi u suiti
7. Serenada – divertimento (literatura)
8. Koračnica (literatura)
9. Tema s varijacijama

II. godina učenja – 4. razred, 1 sat tjedno, 32 sata

1. Rondo
2. Sonata – povijesni razvoj
 - raspored i oblik stavaka
 - tonalitetni plan stavaka
3. Klasični sonatni oblik
4. Sonatni rondo
5. Simfonija: klasika, romantika, novije doba
6. Koncert
7. Fuga
8. Fuga u literaturi
9. Rapsodija, balada, fantazija
10. Oratorij
11. Pasija
12. Misa, Requiem

Zadaća, cilj i sadržaj predmeta *Upoznavanje glazbene literature*

Predmet *Upoznavanje glazbene literature* neopravdano je izostao iz nastavnog plana prije nekoliko godina pa ga valja u plan ponovno uvrstiti, kao nužnu dopunu programa predmeta *Povijest glazbe i Glazbeni oblici*. Ovo neće utjecati na ukupni fond sati, jer je program predmeta *Glazbeni oblici* moguće ostvariti s jednim satom tjedno u IV. razredu (umjesto dva koliko je sadašnjim planom predviđeno) pa se jednostavno jedan sat nastave predmeta *Glazbeni oblici* u IV. razredu odvaja u jedan sat nastave predmeta *Upoznavanje glazbene literature*.

Naime, valja shvatiti da 2 sata nastave predmeta *Glazbeni oblici* u 4. razredu neće bitno poboljšati poznavanje normi glazbenog oblikovanja (koje najčešće predaju nastavnici teoretičari, jer su te norme, uz ostalo, sprega harmonijskih i kontrapunktnih čimbenika), nego će samo uvećati broj odslušanih glazbenih djela kojima se određene norme pokazuju. A aktivnosti pri slušanju glazbenih djela bolje je ostvariti kao izdvojen nastavni predmet i vezati ga uz predmet *Povijest glazbe*, koju uvijek predaju muzikolozi.

Izdavanje slušanja glazbe u poseban predmet *Upoznavanje glazbene literature* ima u glazbenom obrazovanju onu bitnu ulogu koju, primjerice, u općem obrazovanju ima *Lektira* (čitanje točno određenih književnih djela te usmeni i/ili pismeni sastavak uz odgovore na točno određena pitanja nastavnika vezana uz ta djela). *Lektira* je uvijek vezana uz nastavu hrvatskog jezika i književnosti, baš kao što se i *Upoznavanje glazbene literature* mora vezivati uz nastavu *Povijesti glazbe i Glazbenih oblika*.

1. Zadaća predmeta i obrazovni cilj

Slušanje glazbe sastavni je dio svih nastavnih predmeta u glazbenoj školi i učenici glazbenih škola uvijek i svuda slušaju glazbu i, zapravo, "glazbu uče glazbom". Za razliku od svih drugih predmeta na kojima se glazba sluša radi uočavanja nekih oblikovnih, kontrapunktnih, harmonijskih, stilskih ili kakvih drugih pojedinstvenosti i posebnosti, pri čemu se gotovo nikada ne sluša čitavo djelo već samo njegovi odabrani odsjeci kojima se te pojedinosti i posebnosti prikazuju, na predmetu *Upoznavanje glazbene literature* u prvi se plan ističe glazbeno djelo radi njega samoga i sluša u cijelosti.

Obrazovni je cilj predmeta *Upoznavanje glazbene literature* naučiti slušati glazbeno djelo i uočavati pojedinstvenosti vezane uz glazbenu umjetnost (npr. izvođački sastav, vrstu glazbala, stilsku obilježja djela, posebnosti skladbenih postupaka, oblik, harmonijske karakteristike itd), te upoznati određena glazbena djela.

2. Sadržaj predmeta i raspored gradiva

Sadržaj predmeta *Upoznavanje glazbene literature* su ponajprije simfonijska i koncertantna djela, koja tek ri-

jetki gradovi i sredine u nas imaju priliku slušati "u živo". Pri izboru valja se rukovoditi vezom s predmetima *Povijest glazbe i Glazbeni oblici*, mogućim obilježavanjem obljetnica vezanih uz znamenite skladatelje, glazbenike, glazbala i slično.

Raspored gradiva djelimice će se vezivati na nastavu povijesti glazbe. Povremeno će se, naravno, slušati i djele koja su spominjana na nastavi povijesti glazbe u II. i III. razredu, a nije ih se stiglo odslušati tada.

3. Način rada i provjera znanja

Upoznavanje određenih glazbenih djela, naravno, podrazumijeva pripremu koja će svojim sadržajem podsjetiti na tekst što ga svaki slušatelj koncerta čita prije početka izvedbe, tj. u pripremi valja iznijeti osnovne podatke o djelu, skladatelju i izvoditeljima, upozoriti na pojedinstvenosti koje bi na nastavi povijesti, harmonije ili kojega drugoga nastavnog predmeta bile u prvom planu, po mogućnosti ispisati teme djela na ploču (ili na papir, za svakoga posebno) i slično.

Bilo bi dobro slušanje glazbe s nosača zvuka kada je to moguće zamijeniti i video-projekcijama, koje daju i sliku glazbala, njihov raspored u orkestru te mnoštvo drugih pojedinosti. Nemojmo zaboraviti da je (sve potrebni) odgajati i publiku onim iznimnim pojedincima, a danas učenicima glazbenih škola, koji će se jednom popeti na pozornicu kao orkestarski svirači ili solisti.

Mnogo je glazbenih djela koja su dulja od trajanja nastave ovoga predmeta (jednoga školskog sata) pa nastavu predmeta *Upoznavanje glazbene literature* svakako valja povezati s nastavom povijesti glazbe, tijekom koje će se djelo odrediti i opisati, a umjesto kraće ili dulje zvukovne ilustracije u okviru preostalog vremena sata povijesti, slijedit će slušanje čitavoga djela, jer se na sat povijesti nastavlja *Upoznavanje glazbene literature*. Tako predmet *Upoznavanje glazbene literature* postaje sastavni dio i dopuna predmeta *Povijest glazbe*, a obvezno svraćanje pozornosti na (ispisane) teme i njihov tonalitetni odnos vodi k spoznaji forme, pa se zatvara željeni krug *Povijest glazbe – Upoznavanje glazbene literature – Glazbeni oblici* (u koje su ugradeni sadržaji predmeta *Harmonija* – makar i kroz najjednostavnije određenje tonaliteta, modulacija i kadenci, te *Polifonija* – uočavanjem skladbene tehnike imitacije i slično).

Provjera znanja učenika iz predmeta *Upoznavanje glazbene literature* vrši se na dva načina:

a) Prepoznavanjem glazbe (izvadaka, tema i slično) koju nastavnik prezentira preko nosača zvuka.

b) Od učenika tražiti upravo obrnuto od onoga što je na nastavi bila priprema za slušanje, to jest treba tražiti da nakon slušanja djela učenici sami prirede tekst koji bi imao ulogu kratkog uvoda u slušanje. Složenija zadaća ove vrste je sastavljanje takozvanog elaborata uz koji pristupaju polaganju završnog ispita.

Grozdana Marošević

Tradicijska (folklorna/narodna) glazba Hrvatske – – izbor literature i diskografskih izdanja

Uvodni komentar urednika

Tradicijska (folkorna/narodna) glazba sadržaj je nastavnog predmeta *Folklorena glazba* koji slušaju učenici teorijskog odjela glazbene škole. Ta je glazba vrijedno kulturno blago koje valja istraživati, skupljati, njegovati, obnavljati i prezentirati, kao jednu od odrednica hrvatskog identiteta.

Ciljevi su nastave predmeta *Folklorena glazba* visoki: uz upoznavanje tradicijske (folklorne/narodne) glazbe i glazbala svih područja u Hrvatskoj trebalo bi razviti i osjećaj ponosa na njihov tisuću- i višeljetni kontinuitet, radost pri njezinom izvođenju te značajelju za otkrivanje te ljepote. Da su ti ciljevi realni i dohvativi, pokazali su učenici Glazbene škole Vatroslava Lisinskog u Bjelovaru koji su, predvođeni nastavnicom Alidom Sokolović, VI. skup HDGT-a iskoristili za svoju malu glazbenu radionicu te jednostavna puhačka glazbala sami iz donešenog materijala napravili i na njima nam svirali.

Teškoće u ispunjavanju tih ciljeva, uvjetovane ponajviše time što nema ni nastavnog programa niti udžbenika ili priručnika pa od nastavnika traže iznimani trud za pripremu i izvođenje nastave, dovele su i do prijedloga da se taj predmet jednostavno izostavi iz nastavnog plana i ukine, a njegov sadržaj da se djelimice uvrsti u predmet *Povijest glazbe*. No *Povijest glazbe* je prepuna (svojih) sadržaja, a ukinuće predmeta bi, to valjda ne treba posebno tumačiti, imalo dalekosežne negativne posljedice. Stoga predlažem da se predmet *Folklorena glazba* zadrži u satnici (tako je i u prijedlogu na str. 6), ali da se napiše kvalitetan nastavni program i dobar udžbenik (mislim da naše Društvo, bude li upitano, može ostvariti oboje) te da ga slušaju svi, a ne samo učenici teorijskog odjela. Dok se to ne ostvari, nastavnicima u ostvarenju ciljeva neka pomogne popis literature i diskografskih izdanja vezanih za tradicijsku (folkloru/narodnu) glazbu, koji je sastavila dr. sc. Grozdana Marošević. Svi se članci mogu zamoliti u Institutu za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu, Zvonimirova 17, tel.: 01/ 4553 632, faks: 01/ 4553 649.

IZBOR LITERATURE

Pregledi tradicijske glazbe i plesa u Hrvatskoj

BEZIĆ, Jerko. 1974. "Hrvatska muzika. Narodna." U: *Muzička enciklopedija*. 2. K. Kovačević, ur. Zagreb: JLZ, 168-175. [Ili: BEZIĆ, Jerko. 1984. "Hrvatska.

Narodna muzika." U: *Leksikon jugoslavenske muzike*. 1. K. Kovačević, ur. Zagreb: JLZ "Miroslav Krleža", 328-336.]

IVANČAN, Ivan. 1996. *Narodni plesni običaji u Hrvata*. Zagreb: Hrvatska matica iseljenika – Institut za etnologiju i folkloristiku.

MAROŠEVIĆ, Grozdana i Tvrtko ZEBEC. 1998. "Folklorena glazba i ples." U: Jasna Čapo Žmegač et al. *Etnografija. Svagdan i blagdan hrvatskoga puka*. Zagreb: Matica hrvatska, 231-243.

ŠIROLA, Božidar. 1940. *Hrvatska narodna glazba. Preugled hrvatske muzikologije*. Zagreb: Matica hrvatska. [Drugo izdanje, 1942.]

Regionalne studije

BEZIĆ, Jerko. 1967-68. "Mužički folklor Sinske krajinе." *Narodna umjetnost* 5-6:175-271.

BEZIĆ, Jerko. 1973. "Raznolik glazbeni svijet šire okoline Donje Stubice." *Narodna umjetnost* 10:309-378.

BEZIĆ, Jerko. 1974-75. "Glazbeni svijet Bračana u predaji prve polovice 20. stoljeća." *Narodna umjetnost* 11-12:301-316.

BEZIĆ, Jerko. 1981. "Folklorena glazba otoka Zlarina." *Narodna umjetnost* 18:27-148.

BEZIĆ, Jerko. 1991. "Folklorena glazba otoka Šolte." *Narodna umjetnost* 28:9-48.

BONIFĀCIĆ, Ruža. 1991. "Mi ćemo zakantat glason od slavića. Koncepcije izvođača o tradicijskom pjevanju u Puntu na Krku." *Narodna umjetnost* 28:49-86.

BUBLE, Nikola. 1988. *Glazbena kultura stanovnika trogirske općine*. Trogir: Muzej grada Trogira.

KARABAĆIĆ, Nedjeljko. 1956. *Muzički folklor Hrvatskog primorja i Istre*. Rijeka: vlastita naklada.

KUBA, Ludvík. 1898. i 1899. "Narodna glazbena umjetnost u Dalmaciji." *Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena* 3(1-2):1-16, 167-182; 4(1-2):1-33, 161-183.

LANG, Milan. 1992. "Samobor. Narodni život i običaji." Samobor: "Zagreb" poduzeće za grafičku djelatnost.

LOVRETIĆ, Josip. 1897.-1899. i 1902. "Otok. Narodni život i običaji." *Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena* 2:91-459; 3:26-54; 4:46-112; 7:57-206.

LUKIĆ, Luka. 1923. "O pučkom pjevanju u Slavoniji." *Sv. Cecilia* 17(3-6):73-74, 103-107, 137-139, 176-179.

RIHTMAN-ŠOTRIĆ, Dunja. 1974-75. "Narodna tradicionalna muzika otoka Brača." *Narodna umjetnost* 11-12:235-299.

- STEPANOV, Stjepan. 1958. "Mužički folklor Baranje." *Osječki zbornik* 6:219-236.
- STEPANOV, Stjepan. 1966. "Mužički folklor Konavala." *Analji Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku* 10-11:461-549.
- STEPANOV, Stjepan. 1971. "Narodne pjesme Gorjana i Potnjana." *Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena* 44:283-422.
- STEPANOV, Stjepan. 1964-65. i 1966. "Narodne pjesme Donje Letine." *Narodna umjetnost* 3:75-142; 4:85-151.
- ŠIROLA, Božidar. 1942. "Žumberačke narodne popijevke." *Etnografska istraživanja i građa* 4:91-118.

Pučko religijsko pjevanje

- BEZIĆ, Jerko. 1971. "Glagoljaško pjevanje." U: *Muzička enciklopedija*. 1. K. Kovačević, ur. Zagreb: JLZ, 686-687. [Ili: BEZIĆ, Jerko. 1984. "Glagoljaško pjevanje." U: *Leksikon jugoslavenske muzike*. 1. K. Kovačević, ur. Zagreb: Leksikografski zavod "Miroslav Krleža", 263-265.]
- BEZIĆ, Jerko. 1993. "Hrvatske crkvene i nabožne pjesme do 1990. i otada." *Arti musices* 24(2):169-183.
- BEZIĆ, Jerko. 1995. "Hrvatske (pučke) božićne pjesme." U: Dunja Rihtman-Auguštin. *Knjiga o Božiću. Božić i božićni običaji u hrvatskoj narodnoj kulturi*. Drugo dopunjeno izdanje. Zagreb: Golden marketing, 161-173.
- BEZIĆ, Jerko. 1997. "Tradicijski napjevi hrvatskih korizmenih i uskrasnih pjesama." U: Jasna Čapo Žmegač. *Hrvatski uskrni običaji. Korizmeno-uskrnsni običaji hrvatskog puka u prvoj polovici XX. stoljeća. Svakidašnjica, pučka pobožnost, zajednica*. Zagreb: Golden marketing, 211-243.
- BEZIĆ, Jerko. 1997. "Glagoljaško pjevanje." U: *Hrvatska i Europa. Kultura, znanost i umjetnost*. 1: *Srednji vijek (VII.-XII. stoljeće). Rano doba hrvatske kulture*. I. Supićić, ur. Zagreb: HAZU – AGM, 569-576.

Glazba i ples u običajima i obredima

- GALIN, Krešimir. 1988. "Folkorna glazbala pokladnih veselja." *Narodna umjetnost* 25:175-204.
- GAVAZZI, Milovan. 1988. "Melodije jurjaških popjevaka." U: Milovan Gavazzi. *Izabrani radovi s područja glazbe (1919-1976)*. L. Županović, prir. Zagreb: Kulturno prosvjetni sabor Hrvatske, 104-115.
- SREMAC, Stjepan. 1988. "Ples u suvremenim pokladnim običajima u Hrvatskoj." *Narodna umjetnost* 25:137-174.
- SREMAC, Stjepan. 1983. "O hrvatskom tancu, drmešu, čardašu i porijeklu drmeša." *Narodna umjetnost* 20:57-74.
- ZEBEC, Tvrko. 1991. "Plesni događaji u mesopusnim običajima Punta." *Etnološka tribina* 14:169-184.
- ZEBEC, Tvrko. 1994. "Tanac u pokladama Punta kao obredu prijelaza." *Etnološka tribina* 17:103-122.

Glazbala

- BEZIĆ, Jerko. 1964. "Diple s mijehom na zadarskom području." U: *Rad 7. kongresa Saveza folklorista Jugoslavije u Ohridu 1960. godine*. J. Vuković et al., ur. Ohrid: [s.n.], 269-282.
- BEZIĆ, Jerko et al. 1975. *Tradicijska narodna glazbala Jugoslavije*. Zagreb: Školska knjiga.
- GALIN, Krešimir. 1977. "Transformacija tradicijskih aerofonih glazbala u Lazu kraj Marije Bistrice." *Narodna umjetnost* 14:55-81.
- GAVAZZI, Milovan. 1988. "Jadranska lira – 'lirica'." U: Milovan Gavazzi. *Izabrani radovi s područja glazbe (1919-1976)*. L. Županović, prir. Zagreb: Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske, 70-79.
- LEOPOLD, Siniša. 1995. *Tambura u Hrvata*. Zagreb : Golden marketing.
- MARUŠIĆ, Dario. 1995. *Piskaj – sona – sopi. Svijet istarskih glazbala / Universo degli strumenti musicali istriani*. Pula : Castropola.
- STEPANOV, Stjepan. 1964. "Svirale i bubenj na Baniji." U: *Rad 7. kongresa Saveza folklorista Jugoslavije u Ohridu 1960. godine*. J. Vuković et al., ur. Ohrid: [s.n.], 283-296.
- STOJANOVIĆ, Andrija. 1966. "Jadranska lira." *Narodna umjetnost* 4:59-84.
- ŠIROLA, Božidar. 1933. "Sopile i zurle." *Narodna starina* 12(30):3-64.
- ŠIROLA, Božidar. 1937. *Sviraljke s udarnim jezičkom*. Zagreb: JAZU.

Folklor i glazba u suvremenim kontekstima

- BEZIĆ, Jerko. 1979. "Dalmatinske klapske pjesme kroz deset godina Omiškog festivala." U: *Zbornik dalmatinskih klapskih pjesama*. 1. K. Kljenak i J. Vlahović, ur. Omiš: Festival dalmatinskih klapa, 16-27.
- BONIFACIĆ, Ruža. 1993. "Uloga rodoljubnih pjesama i tamburaške glazbe u Hrvatskoj početkom 1990-tih. Primjer neotradicionalne grupe 'Zlatni dukati'." *Arti musices* 24(2):185-222.
- BUBLE, Nikola. 1983. "Klapa između kaleta i festivala." U: *Zbornik 1. kongresa jugoslovenskih etnologov in folkloristov (Rogaška Slatina, 1983.)*. J. Bogataj i M. Terseglav, ur. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo, 769-774.
- CERIBAŠIĆ, Naila. 1992. "Slavonska folkorna glazba kroz koncepcije smotri i istraživanja." *Narodna umjetnost* 29:297-322.
- MAROŠEVIĆ, Grozdana. 1992. "Glazba na zagrebačkim smotrama folkloru. Od pjevačkog zbora do plesne folklorne grupe." U: *XXVI. Međunarodna smotra folklora, Zagreb, 1992*. Z. Rajković et al., ur. Zagreb: Koncertna direkcija Zagreb, 27-32.
- PETTAN, Svanibor. 1993. "Etnomuzikolog u Hrvatskoj, etnomuzikolog i rat." *Arti musices* 24(2):153-168.
- POVRZANOVIĆ, Maja. 1989. "Dalmatinsko klapsko pjevanje, promjene konteksta." *Etnološka tribina* 12:89-98.

RIHTMAN-AUGUŠTIN, Dunja. 1991. "Istinski i lažni identitet – ponovno o odnosu folklora i folklorizma." U: *Simboli identiteta (studije, eseji, građa)*. D. Rihtman-Auguštin, ur. Zagreb: Hrvatsko etnološko društvo, 78-89.

Zbirke

- BERSA, Vladoje. 1944. *Zbirka narodnih popievaka iz Dalmacije*. Zagreb: [s.n.]
- KARABAĆ, Nedjeljko. 1956. *Muzički folklor Hrvatskog primorja i Istre*. Rijeka: vlastita naklada.
- KNEŽEVIC, Goran. 1988. *Šećem, šećem drotičko. Zbirka dječjih igara, pjesama, brojalica i rugalica*. Zagreb: Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske.
- KOSTELAC, Branko. 1987. *Narodni plesovi i pjesme Jaskanskog prigorja i polja*. Zagreb: Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske.
- KUHAČ, Franjo Ksaver. 1878-1881. *Južno-slovjenske narodne popievke*. 1-4. Zagreb: vlastita naklada.
- KUHAČ, Franjo Ksaver. 1941. *Južno-slovjenske narodne popievke*. 5. B. Širola i V. Dukat, prir. Zagreb: JAZU.
- MATETIĆ-RONJGOV, Ivan. 1990. *Zaspal Pave. Zbirka notnih zapisa narodnih pjesama Istre i Hrvatskog primorja*. D. Prašelj, prir. Rijeka: Izdavački centar Rijeka – KPD "Ivan Matetić Ronjgov".
- NJIKOŠ, Julije. 1970. *Slavonijo, zemljo plemenita*. Osijek: Matica hrvatska Osijek.
- STEPANOV, Stjepan i Ivo FURIĆ. 1963. *Narodne pjesme i kola iz Slavonije*. Zagreb: Savez muzičkih društava i organizacija SR Hrvatske.
- Zbornik dalmatinskih klapskih pjesama*. 1979., 1991. i 1992. 1: K. Kljenak i J. Vlahović, ur.; 2: N. Buble, ur.; 3: N. Buble, ur. Omiš: Festival dalmatinskih klapa.
- ŽGANEC, Vinko. 1924. i 1925. *Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*. 1 (svjetovne) i 2 (crkvene). Zagreb: JAZU.
- ŽGANEC, Vinko. 1950. *Hrvatske narodne pjesme – kajkavske*. Zagreb: Matica hrvatska.
- ŽGANEC, Vinko. 1950., 1952. i 1971. *Narodne popijevke Hrvatskog zagorja: Napjevi (1950.); Tekstovi (1952.); Etnomuzikološka studija (1971.)*. Zagreb: JAZU.
- ŽGANEC, Vinko i Nada SREMEC (ur). 1951. *Hrvatske narodne pjesme i plesovi*. 1. Zagreb: Seljačka sloga.
- ŽGANEC, Vinko. 1962. *Hrvatske narodne popijevke iz Koprivnice i okoline*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- ŽGANEC, Vinko i Martin MERŠIĆ. 1964. *Jačkar. Hrvatske narodne jačke iz Gradišća*. Čakovec: Novinsko-izdavačko i stamparsko poduzeće.
- ŽGANEC, Vinko. 1979. *Hrvatske pučke popijevke iz Zeline i okolice*. Zelina: SIZ Zelina.
- ŽGANEC, Vinko. 1990. i 1992. *Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*. 1: J. Bezić i G. Marošević, prir.; 2: J. Bezić i R. Bonifačić, prir. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.

IZBOR DISKOGRAFSKIH IZDANJA TRADICIJSKE GLAZBE

Hrvatska

1. "Da si od srebra, da si od zlata". *Izvorni glazbeni folklor Hrvatske*. Izbor, komentar i transkripcije: J. Bezić, I. Ivančan i D. Rihtman. Jugoton, LPY V 739; CAY 1006. Zagreb, 1970.
2. *Croatie. Musique d'autrefois / Croatia. Music of Long Ago*. Izbor i komentar: G. Marošević. Ocra – Radio France, C 600006. Paris, 1997.
3. *Croatia. Traditional Music / Croatie. Musique traditionnelle*. Izbor i komentar: S. Pettan. UNESCO – AUVIDIS, D 8276. Gentilly, 1998. [UNESCO serija: *Traditional Music of Today / Musiques traditionnelles d'aujourd'hui*.]
4. "Ovo je naše najbolje". *Hrvatska muzička baština*. Izbor: D. Vežzović; komentar: J. Bezić. VERO Vision, CODV 102. Zagreb, 1998.
5. *Obnavljamo baštinu*. Izbor i komentar: N. Ceribašić i J. Ćaleta. Institut za etnologiju i folkloristiku, 99/1. Zagreb, 1999.
6. *Hrvatska tradicijska glazba: Nizinska i središnja Hrvatska; Gorska i primorska Hrvatska*. Urednici izdanja: N. Ceribašić i J. Ćaleta. Institut za etnologiju i folkloristiku, 00/1; 00/2. Zagreb, 2000.

Pojedina područja u Hrvatskoj

7. "Zletela tužna grlica". *Narodne pjesme i svirka Požeštine*. Snimci: Radio Pula; komentar: S. Zlatić. Jugoton, LSY 61902. Zagreb, 1984.
8. "Oj divojko, jabuko rumena". *Narodne pjesme i svirka Rovinjštine*. Snimci: Radio Pula; komentar: S. Zlatić. Jugoton, LSY 62025. Zagreb, 1985.
9. *Narode pjesme i plesovi otoka Krka*. Komentar: I. Pavačić. Melody, MCD 007; MC 137. Kastav, 1995.
10. "Dobrinj je bili grad". *Narodne pjesme, svirka i plesovi Dobrinja i Dobrinjštine, otok Krk*. 1-2. Melody, MC 144(1-2). Kastav, 1995.
11. "Požubica". *Vrbnički glagoljaški napjevi*. Jugoton, UCAY 474. Zagreb, 1982.
12. *Antologija dalmatinskih klapskih pjesama*. Priredili: N. Buble i D. Šarac. Croatia Records, 2CD D5068600. Zagreb, 1995.
13. "Puče moj". *Staro-hrvatski crkovni pučki napjevi iz Splita (Veli Varoš) i okolice (Stobreč, Vranjic, Solin)*. Izbor: Lj. Stipić; komentari: J. Bezić, N. Buble, P. Z. Blažić i Lj. Stipić. Jugoton, LSY 63201. Zagreb, 1984.
14. *Klapa Ošjak. Vela Luka*. Orfej HRT, CAO 8024. Zagreb, 1996.
15. *Sniotra folklora Slavonski Brod*. Jugoton, LSY 63161. Zagreb, 1983.
16. "Cupni nogom". *Plesovi i pjesme Brodskog Posavlja. Folklorni ansambl Broda*. Suzy, PH 004. Zgb, 1993.
17. *Narodne pjesme i plesovi Podravine*. Hrvatsko pje-

- vačko društvo "Ferdo Rusan". 100 godina pjevanja u Virju. Jugoton, LSY 61916. Zagreb, 1984.
18. "Z cvetnjaka Horvatske". Međimurske narodne pjesme. Izbor: J. Bezić i M. Novak; komentar: J. Bezić i Z. Bartolić. Jugoton, LSY 63089; CAY 784. Zgb, 1979.
19. "Lepo naše Međimurje". Izbor: B. Sepčić i S. Hranjec; komentar: S. Hranjec. Jugoton, LSY 63153. Zagreb, 1983.
20. "L'jepa naša lipa stara". Glazba Hrvatskog zagorja. KUD "Matija Gubec" Gornja Stubica. Komentari: J. Bezić, F. Došek, D. Hanžek. Croatia Records - "Kajkaviana", U 00137 D STEREO. Zagreb, 1996.
21. "Beli Zagreb grad". Tradicionalne pjesme i svirka Zagreba i okolice. Izbor i komentar: J. Bezić. Croatia Records, CD 5058038. Zagreb, 1995.
22. Božićne pjesme. Hrvatsko seljačko pjevačko društvo "Podgorac" iz Gračana kod Zagreba. Jugoton, LPY V 673. Zagreb, 1966.
23. "Kol'ko kaplic, tol'ko let". Hrvatske napitnice. Jugoton, LSY 61971. Zagreb, 1984.
24. "Draganići – ravno polje naše". KUD Lazina. Jugoton, UCAJ 604. Zagreb, 1987.
25. Narodne pjesme i plesovi iz Banije. 1-3. Izbor i komentar: Lj. Maričić, G. Marošević, S. Pettan, B. Sepčić. Jugoton, ULP 2050, ULP 2286, ULP 2464. Zagreb, 1981, 1988, 1989.
26. "Iz kamena voda teče". Narodne pjesme i plesovi iz Like. Komentar: J. Bezić. Jugoton, LSY 62017. Zagreb, 1985.

Komentar urednika

Šteta je da članak naslova "Folklorna glazbala kao odrednica hrvatskoga kulturnog identiteta kroz povijest", mr. Krešimira Galina, nije stigao na adresu Društva do zaključenja ovoga broja *Theorie*.

Mr. Krešimir Galin je uz iznimno zanimljivo i poticajno predavanje istog naslova, održano na VI. skupu Hrvatskog društva glazbenih teoretičara u studenom 1999., pokazao i dio svoje vrijedne zbirke folklornih glazbala te, što je izazvalo oduševljenje i ushićenje nazočnih, svirao na mnogima od njih pa smo imali prigodu čuti autentičan zvuk i raskošnu boju glazbala. Prikaze glazbala pratile su stručno utemeljene, ali gotovo zanimljivošću detektivskih romana prezentirane priče o njima.

Na vašu se želju takva demonstracija može prirediti u svakoj školi ili ustanovi, a lako se mogu prijaviti i video-kazete.

Za sve obavijesti obratite se na adresu:

Krešimir Galin,
Crvenog križa 4,
10000 Zagreb,
tel.: 01/ 658 502

Svijet

- Pojedinačna izdanja iz serije *Traditional Music of the World/ Musiques traditionnelles du monde* koju izdaje UNESCO i AUVIDIS, a pripremaju stručnjaci ICTM-a (International Council for Traditional Music). Izbor snimki iz te UNESCO-ve serije objavljen je pod naslovom *Memory of the Peoples / Mémoire des peuples*. UNESCO – AUVIDIS, D 8200. Ivry-sur-Seine, 1990. Serija sadrži tri niza izdanja:
 - Musics and Musicians of the World* (reprezentativna tradicijska baština različitih kulturnih područja),
 - Anthology of Traditional Musics* (glazba posebnih teorijskih sustava; glazbeni žanrovi dugog trajanja, npr. tradicionalna opera, obredna i ceremonijalna glazba, glazba za meditiranje),
 - Traditional Music of Today* (tradicijska glazba u suvremenim izvedbama).
- Pojedinačna izdanja tradicijske glazbe u izdanju Euronradija i nakladnika OCORA – Radio France.

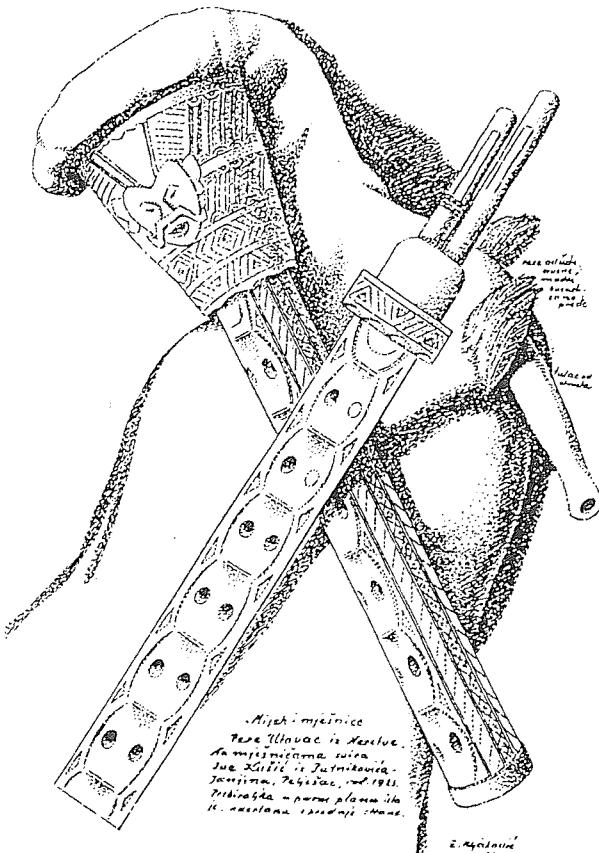
**Uvoz i distribucija inozemnih izdanja
tradicijske i klasične glazbe**

ENO GARD d.o.o.

Zagrebačka 20, 10360 SESVETE

tel. 2003 281 tel./faks: 2005 264.

E-mail: enogard@zg.hinet.hr, URL: www.hi-fi.hr/enogard/



Tihomir Petrović

O programu predmeta *Harmonija* i njegovoj realizaciji

Teorija je glazbe u najširem smislu skup znanja o zakonitostima glazbene umjetnosti do kojeg se dolazi proučavanjem glazbene prakse. Poznavanje teorije ne samo da omogućuje glazbenu praksu, već je nužno i za razumijevanje glazbene umjetnosti pa je do određene mјere mora poznavati i svaki ljubitelj glazbe.

Glazbena je umjetnost iznimno složena pa je i njezina teorija vrlo opsežna i raznolika. Znanje o glazbi razvrstava se u posebna područja, iz kojih se zatim određeni sadržaji obrađuju i iznose kroz teorijske nastavne predmete u sustavu glazbenog obrazovanja. **Na teorijskim se predmetima stječe, dakle, normativno znanje o zakonitostima glazbene umjetnosti.** Među teorijskim predmetima najznačajniji su oni na kojima se uče harmonijske, kontrapunktne i oblikovne norme i to su predmeti nazvani prema područjima kojima se bave: *Harmonija*, *Polifonija* i *Glazbeni oblici*.

Harmonija, ako je riječ o nastavnom predmetu u srednjoj glazbenoj školi, zapravo se mora zvati *Nauk o harmoniji*, što će ukloniti mnoge zabune. Što sama *glazbena harmonija* jest, lakše će se shvatiti razjasniti li se prvo što je *Nauk o harmoniji*, jer se *Nauk...* izvodi iz *Harmonije* i služi da bi se do same *Harmonije* doprlo.

Što je, dakle, Nauk o harmoniji i kako nastaje? Kao i svaki nauk, tako i ovaj nastaje u glavama stručnjaka – glazbenika, svrstanih time među teoretičare glazbe, koji znanja o glazbenoj umjetnosti razvrstavaju prema određenim kriterijima, oblikuju ih u sustav(e) te zapisuju, kako bi ih se lakše prenosilo onima koji su tih znanja željni. Primjerice, već je i Johann Sebastian Bach oblikovao i zapisao upute za izvođenje generalbasa, čime se služio u podučavanju svojih učenika.

U *Nauk o harmoniji* skuplja se svo znanje vezano uz akorde, dakle u *Nauku o harmoniji* uči se o gradi, postavi, nizanju i spajanju akorda te o njihovim međusobnim odnosima. Svi zaključci, sveukupan program ovog predmeta, nastaje na temelju proučavanja umjetničke glazbe i iz nje se izvodi. Naravno, ovo znači da je grada predmeta povjesno uvjetovana, to jest da se može povezati za određeno razdoblje u razvoju glazbe, pa čak i za pojedine skladatelje ili razdoblja njihova umjetničkog djelovanja. *Nauk o harmoniji* kao nastavni predmet (u srednjoj glazbenoj školi) ograničuje se na norme koje su zajedničke glazbi 17., 18. i 19. stoljeća, odnosno glazbi pisanoj u tonalitetu (barok, klasika, romantizam).

Harmonijske se norme mogu iznositi na različite načine. Može ih se jednostavno ispis(ivati) na ploču, to jest prepis(ivati) iz knjiga u koje su ih glazbeni teoretičari sustavno zapisali, i tumačiti – što najčešće znači izvoditi notne primjere i komentirati ih, to jest prepričavati riječi autora dok ne budu jasne slušateljima.

Drugi je način taj da se harmonijske norme izvede iz glazbenih djela te zaključke dodatno potvrdi fizikalnim (akustičkim) zakonitostima ili primjerima iz drugih područja, kako bi ih se bolje razumjelo i trajnije zapamtilo. Ovaj način, narančno, traži od predavača više vremena i truda (znanja, glazbeničkog i pedagoškog iskustva te senzibiliteta i ljubavi prema svemu tome), ali je daleko produktivniji, jer učenicima odmah ukazuje i na još jednu mogućnost bavljenja glazbom, a to je uključivanje u razotkrivanje normi i njihovu (re)interpretaciju.

Evo kako to izgleda kad je riječ o problemu kojim započinje *Nauk o harmoniji*, a to je građa akorda. Tekst je prenijet iz priručnika: Tihomir Petrović: *Glazbena harmonija – dijatonika*, 5. izdanje, Zagreb, 1996., vlastita naklada.

1. Upoznavanje djela iz kojeg će se norma izvesti

Za polazište valja izabrati umjetničko djelo čija vrijednost nije upitna, kao što je primjerice motet *Ave Maria* Jacoba Arcadelta (vidi primjer na stranici 30). Prije uporabe djela za upoznavanje grade akorda, ono se mora izvesti, jer glazba postoji samo u trenutku izvođenja. Tome mogu poslužiti nosači zvuka, ali još je bolje da ga učenici sami oživotvore na satu (zato je važan izbor djela!) i tako ga upoznaju, izvježbaju i zapamte.

Od samoga početka valja učenike osvijestiti da sve što će se raditi na nastavi *Nauka o harmoniji* dolazi i proizlazi iz same glazbe. Primjerice, ja ču na upoznavanje ovoga djela potrošiti čitav nastavni sat, i zajedno s učenicima konstatirati sljedeće:

Motet Jakoba Arcadelta *Ave Maria* skladba je napisana za četveroglasan mješoviti zbor bez pratnje glazbala, što se naziva à cappella. Ostvaruje se istodobnim tijekom četiriju različitih melodija, koje izvode sopran, alt, tenor i bas (pri spomenu pjevačkih glasova, odmah se može istaknuti i njihov raspon).

Izvedemo li posebno svaku od tih melodija, očito je da sopran pjeva vodeću i najrazvijeniju pa prema tome i najljepšu melodiju. Dionice alta, tenora i basa, gotovo u svakom trenutku podredene su željenom skladu sa sopranovom. Taj se sklad ostvaruje tako da uz svaki ton soprana preostale tri dionice izvode tonove koji se s njim sjedinjuju u akord (prema lat. *accordare* – uskladiti). Altova, tenorova i basova dionica nisu nastale kao sopranova – kontrapunktnim radom, to jest smišljenim nizanjem tonova u skladu s riječima – već su posljedica spajanja pojedinih tonova akorda u melodijske nizove.

Ovakav se skladbeni slog naziva homofonim glazbenim sloganom, a skladbu možemo promatrati kao slijed akorda. Jednak broj tonova u akordima olakšava uvid u

Jacob Arcadelt: Ave Maria

The musical score consists of two staves of music. The top staff is in soprano and alto voices, and the bottom staff is in bass and tenor voices. The music is in common time, with a key signature of one sharp. The lyrics are in Latin, and the score includes numbered measures from 1 to 55.

njihovu građu, postavu, nizanje, spajanje i međusobne odnose te sva ostala obilježja zvukovnoga sklada ili glazbene harmonije što ga svojim nastupom ostvaruju.

Razmisli li se o mnoštvu pojmove čije značenje ovim načinom učenici obnavljaju, razjašnjuju ili upoznaju, jasno je da jedan školski sat vrijedi toga truda!

2. Harmonijska se norma izvodi iz djela

Zatim slijedi analiza svih akorda u skladbi, čemu se valja tek naučiti pa slijedi uputa: "Pročitaj tonove pojedinih akorda Arcadeltove skladbe od najdubljeg prema najvišem pa ih zatim imenima poredaj po visini, počevši od najdubljeg napisanog i zanemarujući pri tom ton(ove) koji se ponavlja(ju)." Prvi je akord f, c1, f1, a1, što prema uputi postaje f, a, c; drugi je c, c1, e1, g1 – c, e, g. Zaključak je da tonovi od kojih su izgradeni prvi i drugi akord međusobno razmaknuti za tercu. I zatim valja pustiti učenike da, jedan za drugim, iščitaju sve akorde i sami se uvjere da je tako i sa svim ostalim akordima u ovoj skladbi. Bit će interesantno suočiti se s iznimkom, a to je drugi akord u 43. i 50. taktu: e, c1, c1, g1 – e, g, c, zato što je to akord u obratu, tzv. sekstakord.

Ovaj je sekstakord obrat kvintakorda c, e, g, dakle opet akorda složenog po tercama, pa iznimka potvrđuje i proširuje pravilo!

Opisana vježba u određenju akorda iznimno je važna, jer se njome ispravlja pogrešna navika da učenici akordom prihvataju samo ono što na glasoviru izvodi desna ruka dok bas uzimaju kao nešto odvojeno i posebno, jer se tako sugerira u mnogim glasovirskim skladbama koje su tijekom osnovne škole svirali, a podupire se i navikom odvojenog izvježbavanja dionica lijeve i desne ruke.

3. Norma se potvrđuje znanjem koje je (dan) izvan glazbene umjetnosti

Učenike zatim valja razgovorom (a možda ih čak i posjeti za glasovir i zatražiti da sami pokušaju skupiti tri tona u akord, koji će uhu biti najugodniji) navesti ih na zaključak da je i Arcadelt zasigurno "slijedio uho" to jest da se ravnao prema željenom zvukovnom dojmu, a ne prema nečijoj naredbi ili odluci, te izvesti zaključak kako se ovakva grada akorda spontano uobičajila u glazbi (što se mora potvrditi i mnoštvom drugih skladbi iz istoga razdoblja) i razjasniti zašto je to tako.

Ton je slušni doživljaj pravilnog titranja tijela. U tom titranju najviše pozornosti zaokuplja osnovna frekvencija, koju prepoznajemo kao visinu tona. Uz nju, koja je posljedica titranja čitave duljine žice, javlja se i mnoštvo sporednih frekvencija. Među sporednim frekvencijama su i tzv. alikvotni ili harmonički tonovi, (harmonici).

Harmonici imaju mnogo manje amplitude od glavne frekvencije, a posljedica su istodobnog titranja zasebnih dijelova te iste žice (njezine polovine, trećine, četvrtine, itd.). Njihove su frekvencije cjebrojno višekratnici frekvencije osnovnog tona. Ne čujemo ih kao posebne tonove, već zamjećujemo njihovu skupnu nazočnost ili izostanak. Uzrok su mnogim pojavama u glazbenoj umjetnosti, a sudjeluju i u stvaranju boje tona. Visina nekih harmonika neznatno je različita od ozvučenja napisanog znaka na glazbalu ugođenom prema današnjim standardima. Ton i njegovi harmonici čine prirodnu i nedjeljivu cjelinu pa se njime započinje brojenje tonova alikvotnog niza.

Harmonike tona C lako je ozvučiti na glasoviru. Desnom rukom valja utisnuti što je moguće više tipki glasovira od one za ton c naviše. Zatim valja snažno odsvirati ton C. Ono što se vrlo tiho zatim čuje (c, g, c1, e1, g1 itd.) početni su harmonici tona C, jer je njihova nazočnost u tonu C pobudila na titranje slobodne žice glasovira ugodene na tu frekvenciju. Najprirodniji akord na tonu c stoga je trozvuk c, e, g, jer je posljedica isticanja skrivene nazočnosti tih tonova u samom tonu c.

Koliko god se ovo činilo jednostavnim, iz dugogodišnjeg nastavničkog zaključujem da se učenici tome uvjek iznova vesele i s malo nevjerice osluškuju, kao da se pred njima "vade zečevi iz šešira".

4. Norma se uvodi u uporabu kao svjestan čin učenika glazbenog nauka

Nakon što se na isti način (i na istom glazbenom djelu, što je još važnije!) upoznaju i neke druge harmonijske norme, kao primjerice postava i spajanje (kvint)akorda, mora se od učenika tražiti povratna informacija. Učenici će sami akorde postaviti i spojiti poštjući norme koje su naučili. Taj se čin zove **izrada zadatka** i bez njega se ne mogu ni naučiti niti usvojiti željene harmonijske norme, koje valja izvježbavati u svim ljestvicama.

Zašto izrađivati harmonijske zadatke? Zato što "razumjeti" nije isto što i "zнати", a da bi se "znalo" mora se vježbati ono što se razumjelo. Slikar će vježbati mješanje boja i postignuće željene gustoće, trkač će vježbati korake te njihovu duljinu i učestalost usklađivati s dišanjem, a oni koji se žele baviti glazbom izrađivat će harmonijske zadatke i stjecati vještina baratanja s akordima. Zašto? Zato da razviju i/ili povećaju (prirođen) senzibilitet na zvukovni dojam pojedinih akorda i akordnoga slijeda, da mogu razumijeti njihove odnose te kontrolirano proizvesti sve to sami, da bi i sebi i drugima – sličnima – pružili taj užitak i naučiti ih o čemu on ovisi te kako se do njega dolazi.

Kako izrađivati harmonijske zadatke??! Nakon što se, na opisani način i navedenim glazbenim djelom upoznalo građu, postavu i spajanje akorda, učenike se postavlja pred prvi (i vjerojatno najvažniji) harmonijski zadatak i pokazuje način njegova rješavanja. Taj se harmonijski zadatak može predstaviti kao problem, recimo ovako: Predpostavimo da je jedan nepoznat Arcadeltov učenik također uglazbio molitvu *Ave Maria*, po uzoru na svojeg učitelja. Sve što je ostalo od te skladbe jest basova dionica njezina prvoga dijela (vidi primjer 1).

Može im se reći i da su note pronašli u spomenaru svoje bake pa treba otkriti što je to djed skladao, ili ih postaviti u situaciju muzikologa koji otkriva note u kakvoj zapuštenoj samostanskoj knjižnici. Sve ovisi o maštii nastavnika i situaciji u razredu, dobi učenika i sličnom.

Uz Arcadeltovu, kao uzor ovoj skladbi, možemo biti sigurni da je svaki ton pronađene basove dionice istodobno osnovni ton kvintakorda te da su kvintakordi postavljeni i spojeni na isti način. Želi li se rekonstruirati skladba, pri postavi gornjih glasova najviše pozornosti valja posvetiti dionici soprana. Prvi je akord stoga po-

stavljen tako da se spoj s drugim akordom ostvari uz pomicanje soprana. Promjenom položaja istog akorda u četvrtom taktu može se melodija soprana razviti uzlazno. U 11. taktu tonove akorda mogu povezati prohodni tonovi, kako je to i u 21. taktu Arcadeltove skladbe. Tako se postiže postavljen cilj: četveroglasna zborska skladba (primjer 2) nastala na temelju harmonijskih normi uočenih u isticanom uzoru.

Ovakvom rekonstrukcijom mnogi se muzikolozi i glazbenici ozbiljno bave. Sjetimo se, primjerice, da je gotovo najpoznatija skladba Tomassa Albinonija (1671. – 1751.), *Adagio u g-molu*, skladana sredinom 20. stoljeća. Naime, izgubljen originalni *Adagia* je, prema pronađenoj dionici generalbasa i svega nekoliko taktova melodijskih dionica, rekonstruirao Albinonijev biograf Remo Giazotto. Ovakva rekonstrukcija, uz poznavanje generalbasa, naravno, zahtijeva i temeljito poznavanje skladbenog rada, Albinonijeva skladbenoga stila itd., ali i poznavanje harmonijskih normi, dakle onoga što spada u *Nauk o harmoniji*, za koji učenike valja pridobiti.

Isti se cilj može ostvariti i na zadatu melodiju u basovoj dionici bez teksta, to jest bez zamišljanja situacije kako se obnavlja zborska skladba, već se jednostavno može uzeti melodiju u basovoj dionici i harmonizirati sukladno naučenim harmonijskim normama. Iznimno je važno pri tome istaknuti da se ovakvi harmonijski zadaci oživotvoruju istim elementima kao i uzori na temelju kojih su stvoreni (umjetnička glazba) pa ih se nerijetko, sasvim pogrešno, pokušava tim uzorima učiniti pretjerano sličnim i, što je jednako tako besmisleno, mjeriti istim mjerilima.

Jedan od uzora četveroglasju kakvo se prakticira u harmonijskim zadacima svakako su Bachove harmonizacije koralnih napjeva. No usporedba Bachove harmonizacije nekog korala i harmonijskog zadatka jednostavno nije moguća, jer je koral glazbeno djelo nastalo iz potpuno drugih pobuda i na drugi način nego je to slučaj s melodijom koja se rabi za harmonijski zadatak (bez obzira je li riječ o soprano ili basu), a pronicanje u Bachovu harmonizaciju traži teško saglediv raspon potreba, od iskrenog odnosa prema toj glazbi do poznavanja uloge retorike i simbolike brojeva. Stoga učenicima valja odmah reći da harmonijski zadaci nisu drugo, nego isto što i njima dobro poznati problemi (primjerice: "Bazen dimenzija 3m x 4m x 5m puni se kroz dvije cijevi. Kroz prvu stiže 100 litara na sat, a kroz drugu 10 litara u minuti. Za koliko će se vremena bazen ispuniti vodom do razine 9 cm ispod ruba?") i da se njima (zadacima) samo pokazuje razine poznavanja (harmonijskih) normi, a koje bi stavljene u funkciju harmonizacije koralnoga napjeva i/ili skladbenoga rada – tek mogle dati glazbeno djelo za usporedbu.

I tek sada učenicima se može zadati da krenu samostalno vježbati naučene harmonijske norme izrađivanjem zadatka (šifriranih i nešifriranih basova i soprana), koji su u knjigama uredno pogroban i razvrstani prema težini i problematici.

Primjer 1

Primjer 2

5. Harmonijski modeli i njihova vrijednost

Pojam harmonijske norme jednostavno je shvatiti kada je riječ o građi, postavi, nizanju i spajanju akorda. Jednak se smisao može dati i nekim harmonijskim progresijama, koje, poput "bezvremenih modela", zaslužuju pozornost.

U primjerima 3 (J. S. Bach: odsjek iz *Muke po Mateju* iz recitativa *Aber am ersten Tage*) i 4 (L. van Beethoven: odsjek iz teme II. stavka *Patetične sonate*), koji ne samo da pripadaju različitim vrstama glazbenoga izraza već su i iz različitih razdoblja, jasno se ističe uokvirena progresija: I. – V.6 – VI., uz točno određeno kretanje sopranske dionice (rastavljen tonički sekstakord). Ovaj spoj akorda isto se tako može uzeti za svojevrsnu harmonijsku normu, izvježbati i upamtiti. Zašto? Zato da ga se može primjeniti, ili ga samo prepoznati i ne čuditi mu se kad ga se nađe, primjerice, i u popularnoj glazbi devedesetih (5. primjer; glazbenička skupina *Extreme*: skladba *More Than Words*). U istoj skladbi naći će se i zanimljivo vezivanje dijelova, koje će (harmonijski) obrazovani prepoznati kao harmonijski postupak vezivanja dijelova skladbe i lako povezati i s Bachovom glazbom – iza dominante umjesto očekivanoga toničkog kvintakorda nastupa tonički septakord s malom septimom, u funkciji dominantne subdominante. Skladba *More Than Words* svojedobno je bila veliki hit i glazbeničkoj skupini *Extreme* sasvim sigurno omogućila dobru zaradu. No, nije li očito da se ne radi samo o "talentiranim i pristojnim dečkima s akustičnim gitarama i puno sreće" već o iznimno promišljenom skladbenom i aranžerskom činu utemeljenom na zakonitostima koje se uče u *Nauku o harmoniji*? Ovaj se primjer može iskoristiti i da se shvati kako znanje – sustavno iznijeto kroz *Nauku o harmoniji* i lako dostupno svima koji se žele prihvati posla, to jest učiti i vježbati – daje vrhunski rezultat.

Uz put, usporedimo li melodiju *Love Me Tender*, koju je davne 1956. proslavio Elvis Presley (primjer 6), i *Sanjarenje* Franza Liszta, vidimo da bez *Nauke o harmoniji* nema (trajnjeg) uspjeha u glazbenoj produkciji, bez obzira na godište skladbe. Naime, sasvim nezanimljiva melodija uz harmonizaciju koja se ugledava u harmonijska rješenja iz razdoblja romantizma (bogata uporaba kromatske tercne i kvintne srodnosti akorda) stječe znatno kvalitetniju i trajniju dimenziju.

Učenici (i ne samo oni) će se često pitati zašto treba vježbati određene harmonijske progresije, kadence i slično. Jedna od njih je i I. – VI. – IV. – V. – I. Nakon što ju se odsvira, usporedimo neke glazbene odlomke (primjer 7: kodeta ekspozicije iz I. stavka Beethovenove *Patetične sonate*; primjer 8: *I Will Always Love You*, Whitney Houston).

Primjer 3

The musical score consists of five systems of music. The first four systems show vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and continuo parts (Flute/Oboe/Violin/Viola/Cello). The fifth system shows the continuo part with instrumentation (Flute 1, 2, Oboe 1, 2, Violin 1, 2, Viola, Cello, Continuo, Organ). The vocal parts sing the lyrics: 'Wo, Where, wo, where, wo willst du, daß wir where wilst Thou, Lord, that'. The continuo parts play chords. Measure numbers 8, 10, and 11 are indicated above the vocal parts. The key signature changes from G major to A major. The bass clef is used throughout. The score is in common time.

Primjer 4

This is a two-part musical score. The top part is for piano/vocal, featuring a continuous eighth-note pattern. The bottom part is for guitar/bass, showing a harmonic progression. The guitar/bass part starts with a power chord (I), followed by a sixteenth-note pattern (V.6), and then another power chord (VI). The score is in common time.

Primjer 5

This is a musical score for 'Love Me Tender' by Elvis Presley. It shows a piano/vocal part. The piano part features a simple harmonic progression: I (G major), V.6 (D major), and VI (E major). The vocal part consists of a single note (A) sustained over the chords. The score is in common time.

Primjer 6

This is a musical score for 'Sanjarenje' by Franz Liszt. It shows a piano/vocal part. The piano part features a harmonic progression: I (G major), V.6 (D major), and VI (E major). The vocal part consists of a single note (A) sustained over the chords. The score is in common time.

Primjer 7

This is a musical score for the first movement of Beethoven's 'Patetična sonata'. It shows a piano/vocal part. The piano part features a harmonic progression: I (G major), V.6 (D major), and VI (E major). The vocal part consists of a single note (A) sustained over the chords. The score is in common time.

Ovdje se, primjerice, spomenut harmonijski model nudi i kao vremenski okvir, kojeg se očito može ispuniti i drugčijim melodijskim sadržajem (primjer 9 – tek poneki će se čitatelji sjetiti popularne Diane Paula Anke), a svaki ga učenik može pokušati ostvariti i svojom melodijom. Sličnih je primjera previše za ovakav tekst, a problem se može postaviti i ovako: U skladbi *Tears In Heaven* Eric Clapton je kadencirajući kvartsekstakord postavio na nenaglašenom dijelu takta, a njegovo rješenje na naglašenom (primjer 10). Da je (na)učio *Nauk o harmoniji* sigurno bi za trajanja kvartsekstakorda postavio kvintsekstakord II. na povišenom basovom tonu (ili možda mali smanjeni septakord na povišenom IV. u funkciji dominante dominante). Ako se sada posluša taj odломak (primjer 10a), lako je shvatiti da je riječ o progresiji iz toliko poznatog Bachovog *Aira* iz *Orkestarske suite u D-duru* (primjer 11 je zborski aranžman *Aira* u A-duru, radi lakše usporedbe).

Uzmimo još jedan primjer, početak *Patetične sonate* L. van Beethovena (primjer 12). Ovakva sveza sekstakorda i kvintakorda istog stupnja (u primjerima 12 i 13 ta je harmonijska progresija uokvirena), poznata nam i iz često sviranoga Bachovog preludija (primjer 13) jednako tako "mami" da ju se izdvoji i izvježba. Zašto? Mnoštvo je popijevki koje će glazbenik (nastavnik u školi, svirač koji prati kakvo društvo ili uz kojeg vježba vjeronaučna skupina) morati harmonizirati da bi pratilo pjevanje. U takvim prigodama dobro je rabiti ustaljene harmonijske norme, spojeve i modele koji su provjereno dobri (ako su bili dobri Bachu i Beethovenu, sigurno će biti i nama). Osim toga njihovom se uporabom istodobno i utire put prema Bachu i Beethovenu, što je zacijelo jedan od željenih ciljeva glazbenog nauka.

6. Rješavanje harmonijskih zadataka

Sljedeći je primjer pravi harmonijski zadatak, šifrirani bas, broj 14 (primjer broj 14) iz X. tabele mojega priručnika (Tihomir Petrović: *Glazbena harmonija – dijatonika*, 5. izdanje, str. 60).

Kako pristupiti rješenju ovog zadatka?

a) Učenik piše sopranovu dionicu u taktovima gdje je prepoznao naučene norme i/ili harmonijske modele. To je 1. takt (harmonizacija ljestvice), 2. takt (model iz uvoda Beethovenove Patetične sonate), 5. i 6. takt (isti model). Potrebna je jedna minuta da bi učenik napisao ovo (14a):

b) Slijedi pitanje: Prepoznaće li netko u razredu oblik dionice u basu? Odgovor je da se radi o glazbenoj periodi; dvije slične glazbene rečenice od kojih prva završava polovičnom kadencijom u četvrtom taktu. Na upit: Kako sopranovu dionicu učiniti zanimljivijom, pola će razreda predložiti da se sopran u drugoj rečenici smjesti u drugu ok-

Primjer 8

Primjer 9

Primjer 10

Primjer 10a

Primjer 11

Primjer 12

Primjer 13

Primjer 14

Primjer 14a

tavu, te privede na svršetku tonu c2. Predloženo **Primjer 14b**
sada izgleda ovako (14b):

c) Zatim slijedi pitanje: Kako glasi akord na zadnjoj dobi 1. takta? Odgovor je b, c, e, g. Pitam dalje: Koji njegov ton će se pisati u sopranu, gdje treba povezati tonove es i f? Naravno, odgovor je ton e, a učenici već ovdje dobivaju uputu da kromatski pomak uvijek mora biti u istoj dionici. Pitam: Kakav je to akord prema vrsti, i kakva je njegova harmonijska funkcija? Lakši dio odgovora je da se radi o malom durskom ili tzv. dominantnom sekundakordu, no za učenike "dominantni" znači da je od dominante, to jest da mu je osnovni ton dominanta ljestvice. I sada počinje (mukotrpno) dograđivanje njihova znanja i usvajanje višezačnosti značenja pridjeva "dominantni". Sad je to oznaka funkcije toga akorda (odnosa sa sljedećim), i uvodi se naziv "dominanta subdominante". Zatim tražim da se prepozna još jedno mjesto gdje se pojavljuje takav akord, te ga se postavlja na isti način.

d) Upisujem ton c2 u sopran na zadnju dobu 2. takta, na temelju čega učenici dalje dodaju h1, koji se mora vratiti u c2. Uočene usporedne decime između soprana i basa usmjeravaju ih da ispišu d2 i es2 u nastavku, te d2 kao završni ton ove rečenice, jer je za nastavak već određen ton c2.

Spomenute usporedne decime valja učeniciima već na početku učenja osvestiti kao željeni pomak, uz spoj V. – VI. Dokumentirati ga se može primjerima iz različitih razdoblja, primjerice J. S. Bach: *Preludij u Cis-duru*, BWV 848 (D.U.K. I.), *Preludij u G-duru*, BWV 884 (D.U.K. II.); Mozart:

Mala noćna muzika – Serenada; R. Schumann: *Album za mladež* op. 68, skladbe br. 1, 2, 3 i 4; Lennon/MacCartney: *Blackbird* i drugo.

e) Sada ispisujemo unutarnje dionice, držeći se naučenih normi o postavi akorda te nastupu i rješenju septime maloga durskog septakorda (14c). Prvi se problem javlja pri rješenju septime kvintsekstakorda IV. stupnja (treća doba 3. takt). Zadržavajući u sopranovoj dionici ton c2, septima akorda – ton es1, koji je nastupio u tenoru, jedino se može riješiti skokom na g, što je (vrlo slobodno) proširenje norme koju učenici znaju: "Septima se može riješiti silaznim skokom na osnovni ton sljedećeg akorda". Dosad je to uvijek bila septima septakorda V. stupnja pri spoju V.7 – I.6, a u ovom zadatku je još jedna mogućnost. Dakle, nema dvojbe, učenici moraju znati normu, da bi mogli uočiti i odstupanje od nje, do kojega – i ovdje, kao i u umjetničkoj glazbi – dolazi radi željenog razvoja soprnove dionice.

f) Primjer se završava bez iznimaka, uz točno prdržavanje normi (vidi primjer 14c).

g) Primjer je dopadljiv, i učenicima se može savjetovati da uvedu kadencirajuće proširenje, koje se poznaje od prije, i u kojem se još jednom uvodi "dominanta sub-

Primjer 14b

Primjer 14c

Primjer 14d

Primjer 15

Primjer 15a

Primjer 15b

Primjer 16

"dominante", što će otvoriti mogućnost de se nešto kaže i o homogenosti primjera radi istovrsnosti upotrijebljениh rješenja (14d). Možda će se "slatkasta" pikardijska terce nekome učiniti pretrpavanjem primjera, ali ona je dobrodošla kao još jedan pojam za zapamćivanje.

Uzor nekim rješenjima u ovome zadatku je I. tema I. stavka Beethoveneve *Patetične sonate*, pa se sada svakako treba vratiti uzoru. Usporedba ovog harmonijskog zadatka s uvodom i s prvom temom I. stavka Beethoveneve *Patetične sonate* pridonijet će razumijevanju zašto je trebalo naučiti određene harmonijske norme i mode-

le kao i zašto je trebalo riješiti ovaj zadatak te zašto treba riješiti još i sve ostale iz ove tabele zadataka (i možda piti za "repete"). Mogu sa sigurnošću ustvrditi da ta sonata barem polovini razreda sada zvuči mnogo jasnije, bliže i poznatije i neki će si odmah fotokopirati dijelove i zaželjeti to svirati – Bachov *Preludij u C-duru BWV 846* već su naučili i teoretičari i obligatisti, Beethovenova *Mjesečeva* ih čeka uskoro, i tako redom.

Opisano je sasvim sigurno jedan od boljih načina kako u učenika potaknuti najiskreniju unutarnju motivaciju za bavljenje (klasičnom) glazbom; kako znanjem potaknuti vještinu, koja će izazvati želju i potrebu za novim znanjem i tako dalje i dalje.

Evo još jednog zadatka, ovaj puta melodije u sopranoj dionici (primjer 15). Učenik će prvo ispisati bas, prepoznavajući harmonijske norme i modele (15a). Prvi, drugi, peti i šesti takt omogućuju nastup istog modela. Alteracija u šestom taktu spontano se uvršćuje, jer učenik dobro pozna normu ("Prohodni kvartsekstakord dobro spaja kvintakord i sekstakord istog stupnja, naročito ako je durski, što mu daje ulogu dominante akorda kojima je okružen" – T. Petrović: *Glazbena Harmonija – dijatonika*, 5. izdanje, str. 49). Treći je takt također poznat (Bach/Beethoven... vidi prethodni tekst), a četvrti je uobičajena kadanca (a norma koje se valja sjetiti zove se kadencirajući kvartsekstakord). Sedmi takt s osmim isto se zna, samo se sada norma zove izbjegnuta kadanca (spoj V.7 – VI.). Deveti takt je također norma poznata iz problematike rješenja maloga durskog septakorda. Rezultat koji će učenik ostvariti poštujući i primjenjujući naučene harmonijske norme bit će primjer 15b, uz napomenu da se do njega dolazi za petnaestak minuta. Svaki onaj koji treba više, ne zna norme, a možda se i "bori" s basovskim ključem i nečim drugim!

Možemo se, opet, opravdano pitati čemu služi ovakva vježba. Evo jednog od mogućih odgovora na to pitanje, u obliku harmonizacije soprana – prvog dijela poznatoga crkvenog napjeva (*Ja sam s vama*, primjer 16), koji će možda i neki od čitatelja jednostavno pred misu "dobiti na pult" da ga harmonizira, to jest da prati pjevanje crkvenog zbora i puka. Napjev je harmoniziran normama koje su gradivo srednjoškolskog predmeta *Harmonija*, a norme i modeli o kojima se netom raspravljalo zamjetni su u 1., 3., 5./6. i 8. taktu.

Iskreno se nadam da poslije ovoga nije potrebno ukaživati na potrebu da se harmonijske norme i modeli vježbaju rješavanjem zadataka. Primjereno je zadataka posebna rasprava, no nastavnik koji znade cilj, znaće odabrat i sredstvo (zadatke), ili ih sâm sastaviti.

Odnos prema generalbasu i njegovoj ulozi u svladavanju *Nauka o harmoniji* mijenja se tijekom vremena. Tako, primjerice, Schönberg kaže: "U tom je smislu bez svrhe svaki nauk o harmoniji koji, po staroj metodi generalbasa, zahtijeva od učenika slaganje glasova na šifrirani bas;..." (P. Rojko: *Harmonija kao formalna disciplina*, Tonovi 32, Zagreb 1998., str. 17), ili "Izradba generalbasa mogla je imati vrijednost tada kada je zadatak pijanista bio da prati iz šifriranog basa. Podučavanje

onoga što ni jednom glazbeniku ne treba, nema svrhe i krađa je vremena..." (Ibid, 8-9, citat iz istog članka). Schönbergov citat u potpunosti odgovara svojem vremenom, kad se na baroknu glazbu gledalo kao na nešto tek s arheološkom vrijednošću i kad je Wanda Landowska tek pokušavala pronaći nešto nalik na čembalo. Danas izvođenje barokne glazbe na izvorni način i na izvornim glazbalima otvara širom svijeta specijalizirana glazbena učilišta pa vrijednost i potreba poznавања prakse generalbasa nije više nikomu upitna, kao što zapravo ni tijekom stoljeća nije bila upitna onima koji su htjeli ovladati *Naukom o harmoniji*.

Harmonija na klaviru

Izvedba šifriranog basa jedan je od načina praktične primjene harmonijskih znanja. Takva praksa postoji i u obrazovnom sustavu, kao takozvana *Harmonija na klaviru*, a ima za cilj osposobiti učenike za pravilnu, vještu i maštovitu izvedbu četveroglasnoga homofonog sloga na klavijaturnim glazbalima. Izvedba se mora dogoditi u željeni trenutak, odmah, u prihvatljivom tempu. Harmonija na klaviru traži stoga puno vježbe, jer je za takav spoj vještine (sviranja akorda na glasoviru u tempu koji omogućuje prepoznavanje i doživljaj njihovih odnosa) i znanja (harmonijskih normi) potrebno tek uspostaviti i razviti veze između dijelova mozga koji u tome moraju sudjelovati. U početku mukotrpna (i za učenike i za nastavnike), *Harmonija na klaviru* brzo postaje veliko zadovoljstvo motiviranih kandidata, jer im omogućuje slobodno kretanje u velikom (ali dobro ogradijenom), sigurnom (i vjerojatno nikada do kraja dovoljno istraženom) dvorištu koje se zove *Harmonija*.

Program predmeta *Harmonija na klaviru* mora se u potpunosti dopunjavati s predmetom *Harmonija*, pa će učenici usmeno rješavati zadatke koje rješavaju i pismeno. U početku tome ih svakako usmjeravaju izolirani spojevi samo dva različita akorda, zatim jednostavne pa proširene kadence, modulacije i tako sustavno dalje.

Harmonija na klaviru, u srednjoj glazbenoj školi, podrazumijeva se u nastavi predmeta *Harmonija*, što ne zadovoljava. Na razredbenom se ispitu za studij glazbe srednjoškolska *Harmonija* dijeli na pismeni i usmeni dio (harmonija na klaviru). Stoga bi bilo nužno i u srednjoj glazbenoj školi uvesti isto razdjeljenje, kako se predlaže i u članku na str. 5. Predmet *Harmonija* trebalo bi, za učenike teorijskog odjela, razdijeliti na teorijski dio (*Nauk o harmoniji*, čiji sadržaj su harmonijske norme) i na praktični dio (*Harmonija na klaviru*), kako je i na svakom višem stupnju glazbenog obrazovanja.

7. I, na kraju, što je, zapravo, *harmonija*?

Dakle, *Nauk o harmoniji* posreduje između glazbe (jer se iz nje izvodi) i jedne njezine dimenzije (jer se usredotočuje isključivo na akorde, njihovu građu, slijed i međusobne odnose). Ta je dimenzija *harmonija* i nije podjednako zastupljena u svim glazbenim djelima, niti se

na nju podjednako reagira. Ona može biti i glazba sama (primjerice, Bachov *Preludij u C-duru*, BWV 846, nije drugo do slijed akorda koji se oživotvoruju na čisti užitak slušatelja, zato ga je i Charles Gounod tako lako iskoristio za svoju religioznu meditaciju na tekst molitve *Ave Maria*, istkavši jednostavno melodiju od tonova tih istih akorda). Može biti i zvukovna podloga – jednostavno bi se moglo reći *ambalaža* (na koju će se više ili manje obratiti pozornost) za melodiju (primjer 6), ali bez nje (*harmonije*) se jednostavno ne može. Čini se točnom tvrdnja da je harmonijska dimenzija glazbe ona treća, koja joj daje prostornost (ako melodiju i ritam uzmemu kao dvije plošne dimenzije, usporedbe radi).

Kad se o harmoniji govori ili piše, kad se opisuje harmonijske posebnosti (neki bi rekli *harmonijski jezik*) određenoga razdoblja ili skladatelja, tad se glazba tumači pojmovima i normama (kvintakord, sekstakord, kvintna srodnost, podvostručena terca, VI.7 iza V.7, fregijska kadenca itd.) ili se ukazuje na odstupanje od njih (kvintakord bez terce sa sekundom dodanom uz kvintu, atonalitetni niz septakorda kao zadebljanje melodije a ne kao njezina harmonizacija – sve ovo često će se čuti pri analizi Debussyeve glazbe). Ispada stoga točno da je *harmonija* područje glazbene teorije koje se bavi svim problemima okomita uredenja tonova, to jest akorda u užem smislu (akorda tercne građe) kao i akorda u širem smislu, i njihovim međusobnim odnosima. *Harmonija* je područje (*dimenzija*) u koje se uvode svi kandidati glazbenog nauka. No neki odmah iz njega izadu potpuno nezainteresirani (i s filmovima i s knjigama je tako, zar ne?), dok će drugi u njemu poželjeti ostati zauvijek (poput ljubitelja prirode uvijek iznova zadržanih ljestvica istoga krajolika kad ga se promatra u različito doba dana ili godine, s različitog mjeseta, uz različito osvjetljenje, raspoloženje i svoje fizičko stanje, u društvu ili bez ikoga), svjesni i željni svoje interakcije s njime. *Harmonija* je glazbena osobitost u koju se može proniknuti putem *Nauka o harmoniji*, koji se poput (svakog) nauka i zanata može svladati i naučiti (pa i podrediti), radi *harmonije* same ili radi boljeg zapamćivanja glazbe, smislenijeg izvođenja, skladanja, aranžiranja i kojećega drugoga. Pa, kako već tko više voli ili bolje razumije. No jedno je sasvim sigurno; *Harmonija* nije nešto nepotrebno i starinsko bez čega se može.

Vratimo se sada nastavnom predmetu, koji se također zove *Harmonija*. Kako se god zvao, njegova je zadaća iznošenje *Nauka o harmoniji*, sadržaj su mu harmonijske norme, a cilj osposobiti učenike za razumijevanje, spoznaju, doživljaj i prakticiranje *harmonije*. Narančno, doživljaj se može i mora događati i na salovima *Nauka o harmoniji* pa slušanje i analiza glazbenih djela, kako bi se upoznate i naučene norme prepoznale te kako bi se uvidjeli posebnosti skladatelja, njegov osobni odnos prema *Harmoniji* i eventualna odstupanja od normi, mora biti sastavni dio nastavnoga programa predmeta *Harmonija* i svakoga nastavnog sata. Spomenut se cilj mora ostvarivati i na nastavi glazbala i pjevanja, što bi zapravo trebalo biti još i češće, jer je na toj

nastavi umjetnička glazba glavni i gotovo jedini sadržaj.

Poboljšanju situacije težimo svi; mnogi nastavnici-teoretičari već su se svrstali uz predložene promjene, a kvaliteta nastave *Harmonije* isto tako raste. Iskreno priznajem da sam zadržan nastavom ne samo *Harmonije* nego i ostalih teorijskih predmeta na Glazbenoj školi Josipa Hatzea u Splitu. Posebno raduje što i mnogi instrumentalisti, među njima i naša uvažena pijanistica, profesorica Pavica Gvozdić, imaju iste ciljeve i javno ih izražavaju, svjesni uloge i vrijednosti *Harmonije* u glazbenom obrazovanju (ma što, zapravo, ona bila).

Ponuda autora i nakladnika Tihomira Petrovića:

NAUK O GLAZBI • 1. Zvuk, 2. Ritam, 3. Intervali, 4. Ljestvice, 5. Akordika, 6. Glazbeni mediji (glas i pjev, glazbeni instrumenti), 7. Tonski načini, 8. Tonski slog, 9. Glazbeni oblici i vrste, 10. Razvoj glazbe, 11. Jazz, 12. Oznake u notnom tekstu.

120 str., A5 format, Zagreb 1998., cijena: **50.00 kuna**

GLAZBENA HARMONIJA (dijatonika) 5., prošireno i dopunjeno izdanje • 1. Građa akorda, 2. Postava akorda, 3. Spajanje akorda, 4. Slijed akorda, 5. Sekstakord, 6. Kvartsekstakord, 7. Četverozvuci, 8. Dominantni nakord; 500 zadataka svih vrsta za vježbu

80 str. A5 format, Zagreb 1997., cijena: **50.00 kuna**

GLAZBENI OBLICI 3. izdanje • 1. Elementi glazbenog oblikovanja, 2. Jednostavačni tipovi glazbenog oblikovanja, 3. Višestavačni tipovi glazbenog oblikovanja

64 str., A5 format Zagreb 1995., cijena: **50.00 kuna**

GLAZBENI KONTRAPUNKT • 1. Kontrapunkt Palestrićinog stila, 2. Tonalitetni kontrapunkt, 3. Atonalitetni kontrapunkt

64 str., A5 format, Zagreb 1995., cijena: **50.00 kuna**

SOLFEGGIO I, JEDNOGLASJE U TONALITETU • 307 melodijskih primjera u svim durskim i molskim ljestvicama.

32 str., A5 format, Zagreb 1996., cijena: **25.00 kuna**

SVIM NA ZEMLJI • Zbirka je božićnih popijevki.

32 str., 17x24 cm, cijena: **25.00 kuna**

USKRSNU ISUS DOISTA • Zbirka je korizmenih i uskrsnih popijevki.

32 str., 17x24 cm, cijena: **25.00 kuna**

ZDRAVO, DJEVO • Zbirka je marijanskih popijevki.

32 str., 17x24 cm, cijena: **25.00 kuna**

Popijevke u pjesmaricama obradene su za glas uz glasovirsku pratnju te za dvoglasan i troglasan zbor à cappella.

Obavijesti i narudžbe:

Tihomir Petrović
Radnički dol 15, 10000 Zagreb,
tel. 01/4823 140
e-mail: tihomir.petrovic@cursor.hr

O programu predmeta *Polifonija* i njegovoj realizaciji

Zapadna glazba u ovom tisućljeću pretežito je višeglazna. Višeglazje se može ostvariti istodobnim tijekom dvoju ili više melodija, usklađenih tako da tek zajedničkim nastupom postaju cijelovito glazbeno djelo. Za takvo glazbeno djelo kažemo da je skladano u **polifonom slogu**. U polifonu se slogu uz jednu melodiju sklada druga, čije se note pišu nasuprot već napisanih nota one prve. Otud i naziv **kontrapunkt** (lat. *punctum contra punctum* – točka protiv točke, u smislu nota nasuprot note) za samu prateću melodiju ili glazbeno djelo ostvarenog takvim radom.

Kontrapunktnim se radom ostvaruje polifona glazba, a **polifonija** je uobičajen naziv i za čitavo područje glazbene teorije u čijem je središtu pozornosti odnos dionica polifonoga glazbenog djela. **Polifonija** je istodobno i naziv nastavnoga predmeta čiji su sadržaj zakonitosti kontrapunktnog rada i polifonoga skladbenog sloga. Kao i kod ostalih teorijskih predmeta, prikladniji bi naziv predmeta bio *Nauk o polifoniji* ili slično, jer sadržaj predmeta su glazbene norme: pravila usklađivanja dvoju ili više dionica skladbe te skladbeni postupci kojima se polifono djelo (ili *polifonija*, kao naziv za svekoliku tovrsnu glazbu) oživotvoruje.

Ciljevi nastave predmeta *Polifonija*

Dva su cilja učenja predmeta *Polifonija*. Jedan je stjecanje sposobnosti za doživljaj (spoznaju, razumijevanje, određivanje, vrednovanje) ne samo odnosa dvoju ili više melodijskih dionica polifone skladbe, nego i polifone glazbe uopće. Naravno, usredotočenjem na odnos melodija koje sastavljaju polifono glazbeno djelo ističe se i svaka od njih pa se razmatranjem odnosa dionica stječe i povećava senzibilnost i na razvoj jedne (svake) melodijske dionice posebno.

Drugi je cilj upoznavanje polifonoga skladbenog sloga. Ne toliko radi mogućeg stvaranja novih glazbenih djela, koliko radi stvaranja osjećaja prisnosti i ugode pri slušanju, a naročito pri izvođenju polifone glazbe. Glazbeno se djelo oživotvoruje i postaje dostupno tek izvođenjem pa se izvoditelj (u idealnom slučaju) mora osjećati kao njegov skladatelj, što znači da mora dobro poznavati postupke skladanja.

Postignuće obaju ciljeva omogućit će ozbiljniji pristup polifonoj glazbi, poglavito onoj koja nema harmonijsku izmjeru. Takva je primjerice glazba srednjeg vijeka i renesanse, što je gotovo sedam stoljeća ili dvije trećine europske pisane glazbene povijesti. Osim u spomenutim, polifonijski se postupci mogu zamijetiti u svim glazbenim razdobljima, kroz skladbe oblikovane tehnikom imitacije ili polifonu stilizaciju pojedinih dijelova, ili kroz osamostaljivanje basovske melodije radi protuteže melodijskoj dionici najvišega glasa.

Naravno, razvijanje senzibiliteta na polifoniju ne mo-

ra uvijek biti u službi razumijevanja klasične glazbe. Muziciranje jazz-glazbenika često otkriva visoku razinu polifonijskih postupaka. Isto tako, polifonijskim se postupcima služe obrazovani glazbenici i aranžeri popularne glazbe, a razina polifonijskih (i harmonijskih) postupaka može bitno pridonijeti popularnosti skladbe.

Dakle, polifonija je tamo gdje ju ovisno o znanju i vještini prepoznamo, usadimo ili oživotvorimo.

Podučavanje *Polifonije* i razvrstavanje sadržaja

Johann Joseph Fux (1660. ili 1661. – 1741.) autor je prvog metodički osmišljenog priručnika za kontrapunkt, ***Gradus ad Parnassum***, tiskanog 1725. Djelo je napisano u obliku razgovora između učitelja Aloysiusa (Palestrine) i učenika Josepha (Fuxa). U njemu su prikazane zakonitosti skladanja i odnos dionica u jedinom tadanjem uzoru polifonoga glazbenog sloga – renesansnoj polifonoj glazbi, poglavito onoj duhovnog karaktera skladanoj za zbor à cappella. Kao kruna višestoljetnog razvoja glazbe, pročišćena, mirna, jasna i ozbiljna, oblikom i ustrojem pregledna i razumljiva, renesansna polifona duhovna à cappella glazba omogućuje lako uočavanje posebitosti i zakonitosti polifonoga glazbenog sloga. Vrhunac su njezina razvoja djela **Orlanda di Lassa** (1530. – 1594.) i **Giovannia Pierluigia da Palestrine** (1524. – 1594.) krajem glazbene renesanse.

Za potrebe učenja kontrapunkta Fux je na temelju te i takve glazbe (koju je dobro upoznao tijekom svojeg školovanja u Italiji), a ponajviše iz djela Palestrine (svog uzora i idola) stvorio **kontrapunktne vrste**. Kontrapunktne su vrste metodički razrađen sažetak tehničkih obilježja renesansne duhovne polifone à cappella glazbe kojima se postupno razmatraju i iznose intervalski odnosi između dionica, s posebnom pozornošću na nastup i rješenje disonanci. U vrijeme kad Europa prihvata Fuxovu školu kontrapunkta (*Gradus ad Parnassum* se već u 18. st. prevodi na njemački, engleski, talijanski i francuski jezik), **Johann Sebastian Bach** (1685. – 1750.) razvija kontrapunktni rad i polifoni način skladanja do neslučenih vrhunaca, krajem baroka. Za razliku od renesansne polifonije (koju često nazivamo **polifonija Palestrinina stila** ili **vokalna polifonija**) čiji melodijski temelj su modusi, barokna se polifonija razvija u durskomolskom ljestvičnom sustavu sjedinjujući se s harmonijom i oživotvorujući se u tonalitetu. Skladatelj i glazbeni teoretičar **Johann Philipp Kirnberger** (oko 1721. – 1783.) tumači kontrapunkt i polifoniju polazeći od četveroglasnog sloga ustvrdivši da se sva glazba (pa tako i ona polifona) temelji na akordnom slijedu i razvija unutar njega, a za uzor uzima glazbu svojeg učitelja, Johanna Sebastiana Bacha. Fux i Kirnberger time postaju utemeljitelji suprotnih nazora na polifoniju. Kirnber-

gerov pristup nastavljaju **Salomon Jadassohn** te, u slobodnijem smislu shvaćanja konsonance i disonance, **Paul Hindemith**. Fuxov način tumačenja kontrapunkta nastavljaju **Theodore Dubois** i **Knud Jeppesen**, a završava potpunim oslobođenjem disonance **Arnold Schönberg**. Schönberg je, zapravo, svojim dvanaesttonskim sustavom jednostavno zamijenio tonalitetni sustav i ukinuo dilemu "harmonija ili kontrapunkt", jer se u njegovu sustavu i kontrapunkt i harmonija izvode iz istoga tonskog niza (serije), na isti način, harmonija okomitim a kontrapunkt vodoravnim nizanjem tonova.

Bez priklona na jednu ili drugu stranu (Fuxu ili Kirnbergeru), valja kazati da bi zanemarivanje harmonijske izmjere bila ista pogreška kao i njezino isticanje za pokretača svekolike glazbe. Svako se glazbeno djelo ostvaruje sudjelovanjem harmonije i kontrapunkta. Prosudba njihova pojedinačnog udjela pritom manje je važna od same spoznaje njihova postojanja i primjerenog isticanja što, uz ostalo, izvedbe istog djela može učiniti vrlo različitim.

Danas je uobičajeno kontrapunkt i polifoniju promatrati u povjesnom kontekstu te tako i podučavati. Stoga se odvojeno govori o **vokalnoj polifoniji** (čiji sadržaj su norme izvedene iz kontrapunktnog rada Palestrine i njegovih suvremenika) te **instrumentalnoj polifoniji** (čiji sadržaj su norme izvedene iz polifonije J. S. Bacha i njegovih suvremenika).

Vokalnoj se polifoniji obično pridaje više pozornosti jer je riječ o glazbi u modalitetu. Time se ona znatno razlikuje od uobičajenoga glazbenog okružja učenika glazbene škole, bila to glazba kojom stječu vještina sviranja pojedinoga glazbala ili tzv. popularna glazba. Od najranijih dana, od prvih uspavanki koje izvode glazbeni automati obješeni o uzglavlja kolijevki, tonalitet i harmonijska izmjera nedjeljiva su glazbena obilježja pa se glazba u kojem drugom sustavu može učiniti čudnom i dalekom. Osim toga, glazba Palestrinina stila se rasponom, melodijskim razvojem, metrikom i ritmikom toliko razlikuje od spomenutoga učeničkoga glazbenog okružja, da udaljenost katkad izgleda nepremostiva.

Instrumentalna polifonija, vjerojatno zahvaljujući glazbi Johanna Sebastiana Bacha te činjenici da je riječ o glazbi u tonalitetu (dakle u istom sustavu u kojem je i gotovo sva glazba kojom se stječe obrazovanje u klasičnoj glazbenoj školi te sva popularna glazba iz učenikova okružja), daleko je bliža pa je i njezino podučavanje znatno lakše, jer se u poduci koristi učeničko glazbeno iskustvo. U tehničkom se smislu norme instrumentalne polifonije vezuju na naučene norme vokalne polifonije i tumače njihovim posredovanjem (pojednostavljeno rečeno: što se u vokalnoj polifoniji nije "smjelo" i čega nije bilo – primjerice rasstavljeni akordi u melodijskom razvoju, skokovi za disonantne intervale i sl., u instrumentalnoj polifoniji gotovo da se prepoznaje kao pravilo).

U tom je smislu vokalna polifonija temelj kojemu u srednjoškolskom programu treba pridati

više pozornosti i vremena za vježbu, a instrumentalna polifonija se uglavnom obrađuje analizom glazbenih djela i uočavanjem kontrapunktnih zakonitosti i polifonijskih postupaka, oživotvorenih u tonalitetu.

Osim toga, u polifoniji važnu ulogu ima broj glasova ili dionica skladbe. U srednjoškolskom se programu prakticira dvoglasje i troglasje, dok se četvero- i višeglasje upoznaje kroz analize glazbenih djela.

Prva godina učenja, 3. razred, 70 sati

Preduvjet za učenje polifonije je poznавanje starih načina i intervala. Jednako je tako važno slušanjem skladbi Palestrine i Lassa podsjetiti na ugodaj renesansne glazbe, koja se obrađivala u predmetu *Povijest glazbe* u 2. razredu. Ipak, od svega držim najvažnijim nastavu započeti primjerom glazbenim djelom, u dva glasa, dovoljno kratkim i jednostavnim da ga se može izvesti na satu i dobro upoznati te iz njega izvesti nastavni sadržaj. Jedno od djela koje to omogućuju je *Benedictus* Orlanda di Lassa (primjer 1).

Prvo slušanje osvješćuje ovu skladbu kao niz intervala, vrlo dinamičan radi njihove stalne izmjene uslijed komplementarnog ritma dionica te smjene konsonanca i disonanca. Pozornijim slušanjem otkrit će se da skladbu čine dvije sasvim samostalne i ravnopravne melodije (mjestimice vrlo sličnoga melodijskog razvoja) pa je riječ o polifonoj skladbi. Skladba počinje nastupom teme u donjoj dionici. Tema je ispjevana cjelina teksta (*Benedictus qui venit* – Blagoslovljen koji dolazi). Cijela se tema imitira u gornjem glasu od treće dobe 2. takta. Uz imitaciju početne teme krajem 4. takta donji glas donosi drugu temu, iznoseći ostatak teksta (*in nomine Domini* – u ime Gospodnje). I tu temu gornji glas slobodno imitira od druge dobe 6. takta. Drugi dio skladbe počinje u gornjem glasu zadnjom dobom 10. takta, slobodnim imitiranjem čitave druge teme i njezinih dijelova.

A zatim valja izvesti i ove zaključke: Sličnost je melodijskog razvoja dionica ovog moteta posljedica jedne od skladbenih tehnika polifone glazbe, a to je **tehnika imitacije**. Krajem drugog taktalj je očito melodijski razvoj teme (donji glas u primjeru) podredio gornjem

Primjer 1

The musical score consists of two staves of music. The top staff is in common time and starts with a treble clef. The bottom staff is also in common time and starts with a bass clef. The music is divided into measures numbered 1 through 19. The lyrics are written below the notes. The first few measures show the bass line (bottom staff) playing a sustained note while the treble line enters with the melody. This pattern repeats, with the bass line providing harmonic support for the treble line's melodic line. The lyrics are in Latin, referring to the name of Jesus Christ.

(koji iznosi istu temu od početka). Pri ovom usklađivanju očito je jedan glas skladan i ispisani u potpunosti (ovdje je to gornji glas), a drugi (ovdje donji) se usklađuje s njime. Ovo usklađivanje u konkretnom slučaju znači ostvarenje intervalskog sklada i komplementarnosti ritmike. Tehnika kojom je uz napisanu melodiju u jednom glasu skladana prateća melodija (kontrapunkt) u drugom glasu naziva se **tehnikom cantusa firmusa**. Prihvate li se prije utvrđeni ciljevi nastave, može se nabrojiti sve što je potrebno da bi se skladalo ovakvo djelo.

1. Valja upoznati ritamske i druge posebnosti Palestrinine melodike i postupanje s tekstrom. Ovo je iznimno važno, jer ako se izdvojeno ne svlada u početku, kasnije bitno usporava i otežava svladavanje gradiva.

2. Naučiti skladati kontrapunkt tehnikom cantusa firmusa.

3. Upoznati tehniku imitacije.

Način i primjeri kojima to postižem u nastavi, o čemu se piše u nastavku, prenijeti su iz priručnika kojega sam sastavio za tu potrebu – Tihomir Petrović: Glazbeni kontrapunkt (modalni, tonalitetni, atonalitetni), Zagreb 1995., vlastita naklada.

1. Građa melodije u vokalnoj polifoniji

Duhovna vokalna glazba služi izričaju teksta i stvaranju ozračja za njegov snažniji i dublji doživljaj. Razumljivost teksta razlog je što se razvoj i građa melodije u vokalnoj duhovnoj glazbi temelje na govoru, primajući pojedina njegova obilježja (vidi primjere 1.2.a i 1.2.b). Tijekom stoljeća malo se toga promjenilo; bogatija ritmika te jasnija metrika i daje su u službi teksta, kako prikazuju primjeri 1.2.c do 1.2.m. Njihovom raščlambom može se zaključiti:

a) Glazbeni je odsjek **cjelovit**, bez stanki koje bi ga razdijelile. Cjelovitost je ostvarena i izostankom sekventnog ponavljanja, motivičkog rada, sličnosti ritmičkog razvoja ili simetrije bilo koje vrste.

b) U glazbenom je odsjeku samo **jedan vrhunac**. Može biti istaknut sinkopom (1.2.e) ili tonom dužeg trajanja (1.2.f,h,i,j). Najčešće je oko sredine ili odmahiza nje, rijetko na početku ili svršetku.

c) Melodija se razvija **postupno, dijatonskim pomacima**, a doba se prikazuje polovinkom. Kromatskog pomicanja unutar glazbenog odsjeka nema. Postupni niz tonova, ako im je vrijednost doba ili su kraći od nje, gotovo nikad ne opseže tritonus na bliskim istovrsnim mjestima.

d) Tonovi melodije koji traju dobu ili duže od nje **mogu nastupiti skokom** za tercu, čistu kvartu i čistu kvintu uzlazno ili silazno, češće od nenaglašenog dijela takta k наглаšenom. Skok za sekstu uzlazno javlja se rijetko, a silazno gotovo nikad. Skokom za čistu oktavu prekida se melodinski tijek i započinje nova glazbena cjelina. Iza skoka melodija kreće postupno, češće u suprotnom (2. i 3. takt u 1.2.h) nego u istom smjeru (1. i 2. takt u 1.2.m).

Poslije skoka za tercu, melodija može slobodno krenuti u istom smjeru (4. takt u 1.2.i) ili se vratiti skokom na isti ton (2. i 3. takt u 1.2.f). Dva skoka u istom smjeru bit će dobri samo ako su podjednaki i ako zajedno čine konsonantan interval. U praksi to su samo čista kvinta i kvarta (kvinta kao donji, a kvarta kao gornji interval bez obzira na smjer skoka). Skok za veliku pa malu tercu (ili obratno) u glazbi Palestrininih stilova toliko je rijedak da ga možemo isključiti iz uporabe isto kao i sve druge mogućnosti koje podsjećaju na rastavljene trozvuke. Trozvuk iznimno mogu protusmjernim skokovima ostvariti tonovi kojima izvodimo **slogove različitih riječi** (3. takt u 1.2.f). Tonovi koji uzlazno ili silazno uvode finalis najčešće nastupaju postupno, a tek iznimno terminalnim ili još većim skokom. Interval između završnog

tona jednog odsjeka i početnog tona sljedećeg odsjeka ne mjeri se i može biti bilo koji.

e) Tonovi koji traju pola dobe (u primjerima su to četvrtinke) najčešće nastupaju postupno. Gotovo nikad ih nije više od 8 za redom. **Uzlažni niz četvrtinki** može početi od naglašenog ili nenaglašenog dijela takta, a zauzavlja se naglašenim dijelom. To može biti naglašena doba (3. i 4. takt u 1.2.f) ili sinkopom istaknuti ton (3. i 4. takt u 1.2.e). **Silazni niz četvrtinki** počinje od nenaglašenog dijela takta. To može biti nenaglašena doba (4. takt u 1.2.f) ili nenaglašen dio dobe (3. takt u 1.2.h). U nizu četvrtinki može se pojaviti silazan skok za tercu, od naglašene k nenaglašenoj (3. takt u 1.2.k). Četvrtine dobe (osminke) uvijek nastupaju postupno po dvije zajedno, na mjestu nenaglašene četvrtinke (2. takt u 1.2.m).

f) **Naglasci teksta** moraju odgovarati glazbenoj metrići. Najkraća notna vrijednost za izričaj pojedinog sloga je doba ili polovina dobe iza dobe produljene točkom (vidi donji glas u 10. taktu primjera br. 1). Slog može biti iznesen i nizom tonova koji postupno započinju polovine dobe (četvrtinke – vidi 1.2.f,k). Izvodi li se isti slog kroz više različitih tonova, svršetak mora biti ton trajanja najmanje cijele dobe.

g) **Melodijski raspon** u glazbenom odlomku (razmak između najdubljeg i najvišeg tona jedne dionice) najčešće nije veći od oktave, rijetko prelazi decimu, a gotovo nikad nije veći od duodecime.

2. Tehnika cantusa firmusa i kontrapunktne vrste

Skladatelj može uzeti kakav postojeći napjev pa ga iskoristiti kao podlogu za novu skladbu. Taj napjev preuzima ulogu glavne dionice prema kojoj se ravnaju sve ostale. U srednjem vijeku ulogu glavne dionice često je imao koralni napjev naziva *cantus planus* ili **cantus firmus** (lat. utvrđeni napjev), za razliku od ritamski složenije prateće melodije (kontrapunkta), naziva *cantus mensuratus* ili *cantus figuratus*. Bachova vještina obrade koralnoga napjeva i bogatstvo postupaka njime u tvorbi polifonih djela vjerojatno je razlog da se od 18. st. svaki napjev iskorišten za podlogu nove skladbe naziva **cantus firmus**. Pri tom nije više bitno je li to koralna melodijska običan tonski niz (trikord, tetrakord i sl.) ili razvijena melodijska složenije ritmike. U tome se smislu i postanje polifone skladbe od cantusa firmusa naziva **tehnikom cantusa firmusa**. Taj se naziv često proteže i na svu polifonu glazbu nastalu kontrapunktnim radom uz postojeću melodijsku vrstu.

Kontrapunktne su vrste metodički razrađen sažetak tehničkih obilježja glazbe Palestrinina stila, sustav normi kojima se postupno izvježbavaju intervalski odnosi između dionica, s posebnom pozornošću na nastup i rješenje disonanci. **Može se slobodno reći da do danas nije izmišljen bolji i sustavniji način svladavanja kontrapunkta pa onaj tko želi ovladati polifonijom mora proći kroz kontrapunktne vrste.**

Autor najpoznatijeg cantusa firmusa, uz koji se skladanjem kontrapunkta vježba odnos dionica, je J. J. Fux,

autor metode. U primjeru 2 pokazana je izrada kontrapunkta uz **Fuxov cantus firmus**, naizmjence u gornjem i donjem glasu, prema uputi za svaku pojedinu vrstu.

Izrada kontrapunktne melodije zahtjevan je skladbeni rad, bez obzira na sve upute (kontrapunktne norme) koje usmjeravaju želenjem cilju suženjem odabira mogućnosti. Prva takva ostvarenja kaškad mogu obeshrabriti zbog nesklada između utrošena vremena i skromnoga zvučnog dojma zadaće. Pri poniranju u sve složenije kontrapunktne vrste valja stoga stalno imati na umu da one **nisu cilj nego sredstvo** za učenje polifonije pa nije potrebno njihovo pretjerano dotjerivanje prema umjetničkim obilježjima stvarnih glazbenih uzora, jer zadaci su samo zadaci (o tome je pisano u članku o *Harmoniji*, vidi str. 32). Umjesto toga, učenike valja poticati na aktivno slušanje, raščlambu i izvođenje renesansne polifone glazbe i tim se putem što prije i što češće vraćati umjetničkoj glazbi.

2.1. Dvoglasni kontrapunkt prve vrste (1:1)

U ovoj kontrapunktnoj vrsti sklada se **jedna nota kontrapunkta nasuprot jedne note cantusa firmusa**. U uporabi su samo konsonantni intervali. Početni interval između cantusa firmusa i kontrapunkta savršena je konsonanca koja podsjeća na tonički trozvuk. Kad je kontrapunkt iznad cantusa firmusa to je č1, č5 ili č8, a kad je kontrapunkt ispod cantusa firmusa to je č1 ili č8. Uz isti se cantus firmus mogu skladati dva kontrapunkta; jedan iznad njega i drugi ispod. Zbog uštede na prostoru to se može napisati kako je u primjeru 2.1.a, uz napomenu da je riječ o dvoglasju. Cantusu firmusu se pri izvođenju takvih primjera **pridružuje samo jedan kontrapunkt, donji ili gornji**.

Kontrapunktna melodija razvija se sukladno pretvodnom opisu pod 1., češće protupomakom što ističe njezinu samostalnost. U kontrapunktu ove vrste ton se smije ponavljati. Usپoredno kretanje ostvaruju dionice (obje ili barem jedna) postupnim pomakom. Usپorednim kretanjem ne smiju nastupiti jednake savršene konsonance; č1 zbog stvarnog prelaska u jednoglasje, a č8 zbog prividnog. Usپoredne č5 valja izbjegavati zbog lošega zvučnog dojma. Savršene konsonance u dvoglasju mogu nastupiti isključivo jednostranim pomakom ili protupomakom. Kod protupomačnog nastupa najbolje je da gornja dionica ide postupno. Nastup č5 ili č8 usپorednim pomakom dionica, a poslije nekog različitog intervala, pogreška je koju nazivamo **skrivenom kvintom** ili **skrivenom oktavom**. Nesavršene konsonance mogu nastupiti na sva tri opisana načina, pri čemu je usپoredan skok obje dionice rijetka iznimka. Usپorednim pomicanjem mogu nastupiti najviše tri (po Duboisu) ili četiri (po Jeppesenu) iste nesavršene konsonance; više od toga smanjilo bi željenu samostalnost kontrapunktne melodije. Pri tom valja izbjegnuti postupan usپoredan nastup dvije velike terce (primjerice f,a te g,h) jer im je vanjski opseg (u ovom slučaju f – h) tritonus. Prima se, osim na početku i svršetku, ne pojavljuje. Čistu oktavu

valja između početka i svršetka izbjegavati, osim kad nastupi postupnim protupomakom i nađe se između sekste i decime (1. u 2.1.a). Dionice se mogu razmagnuti za čistu oktavu, iznimno za decimu pa čak i duodecimu ako to pripomaže njihovom razvoju. Dionice katkad mogu zamjeniti registar, što nazivamo **križanjem dionica**, no to nikad nije na početku ili kraju. Svršetak kontrapunkta i cantusa firmusa je tonus finalis, uveden gornjom i donjom prethodnicom pa je završni interval prima ili oktava.

2.2. Dvoglasni kontrapunkt druge vrste

(2:1, 3:1)

U kontrapunktu druge vrste uz jednu se notu cantusa firmusa skladaju dvije ili tri jednakoduge različite (prva od druge ili druga od treće, dok prva i treća mogu biti iste) note kontrapunkta. Prva od njih je naglašena i u konsonantnom je odnosu s cantusom firmusom, pod istim uvjetima kako je to u prvoj vrsti. Druga ili treća nota mogu biti u disonantnom odnosu s cantusom firmusom. Na istim dijelovima susjednih nota cantusa firmusa ne smiju nastupiti iste savršene konsonance. U protivnom nastaje pogreška koju nazivamo **akcentnim** (ako su u naglašenim dijelovima susjednih nota cantusa firmusa) ili **nastojljednim** (ako su u nenaglašenim dijelovima) **oktavama, kvintama ili primama**. Skrivena kvinta u ovoj vrsti može nastupom oktave biti skrivena od oka (8. u 2.2.a), ali ne i od uha. Kontrapunkt može početi istodobno s cantusom firmusom ili na njegov drugi dio (što pridonosi samostalnosti kontrapunktnе melodije – vidi početak donjeg kontrapunkta u 2.2.a te gornjeg u 2.2.b).

Ima li kontrapunkt dvije note prema jednoj noti cantusa firmusa, druga može biti **prohodna disonanca** (1. u 2.2.a), ton što nastupa i odstupa postupnim pomakom istog smjera, pri čemu je u disonantnom odnosu s cantusom firmusom. Tek iznimno to može biti i **donji izmjenični ton**, no tada najčešće s cantusom firmusom ostvaruje čistu kvartu, a ne koju od pravih disonanci (2.). Na drugi dio note u cantusu firmusu može skokom nastupiti čista oktava (3.) ili prima (4.), ako kontrapunkt nastavlja postupnim protupomakom. Kontrapunktna melodija može skočiti za čistu oktavu (5. u 2.2.a), češće uzlazno nego silazno, što će stvoriti dojam početka nove cjeline i tako razdijeliti kontrapunkt na manje dijelove. Takav je skok stoga poželjan kod duljih kontrapunkta.

Uz predzadnju notu cantusa firmusa, gotovu uvijek gornju prethodnicu, kontrapunkt može izvesti **zaostajalični ton** i njegovo rješenje – donju prethodnicu. Zaostajalični je ton u gornjem glasu septima koja se rješava u sekstu (6. u 2.2.a) ili sekunda koja se rješava u tercu u donjem glasu (7.), čime se ostvaruje uobičajena kadenca u ovoj vrsti. Valja paziti da sekunda odnosno septima zaista budu zaostajalični tonovi, tj. da ostaju ležati od

posljednjeg dijela prethodnog tona u cantusu firmusu, s kojim su bili u konsonantnom odnosu. Uz preposljednji ton cantusa firmusa može biti ton kontrapunkta istog trajanja, što je obveza uz zadnji ton cantusa firmusa.

Na drugi ili treći dio note u cantusu firmusu može nastupiti disonanca, ali uvijek mora biti omeđena konsonancama (2.2.b). Disonanca može biti prohodni ili izmjenični ton. Izmjenična disonanca češće je donja (1. u 2.2.b), ali ni gornja neće biti pogreška kad omogućuje ljepljivi razvoj kontrapunkta (2. u 2.2.b).

Tipična kadenca u 3:1 je nastup dvije note kontrapunkta uz predzadnju notu cantusa firmusa. Druga od njih dvostruko je duža od prve (3. u 2.2.b), koja može biti i zaostajalični ton kao i u 2:1 (4. u 2.2.b).

2.3. Dvoglasni kontrapunkt treće vrste (4:1, 6:1)

Kontrapunkt treće vrste nastaje raspolažnjem tonova kontrapunktnе melodije iz kontrapunkta druge vrste. Drugim rječima, u trećoj se vrsti kontrapunktna melodija gradi od dijelova dobe pa valja izbjegavati skokove, a kontrapunkt stoga može biti manje zanimljiv. Skokovi koji će se u primjerima povremeno ipak javiti nužni su jer omogućuju postupni nastavak kontrapunkta.

U ovoj se vrsti disonanca može pojaviti i na trećem dijelu note u cantusu firmusu (4. u 2.3.a), ali pritom druga i četvrta nota moraju biti konsonance. Disonanca na trećem dijelu note u cantusu firmusu može biti jedino silazni prohodni ton, tzv. **tvrdi prohodni ton**.

U ovoj se vrsti javljaju i dvije slične figure (vidi 1., 2. i 3. u 2.3.a). U njima kontrapunkt iz postupno uvedene disonance (septime ako je kontrapunkt u gornjem glasu, kvarte ako je u donjem) na drugom ili četvrtom dijelu note cantusa firmusa može nastaviti silaznim skokom za tercu u konsonantan interval, ali se mora vratiti postupno do preskočenog tona. Figura može početi postupnim silazom, a prema imenu skokom napuštene disonantne note – **nota cambiata** (prema tal. cambiare – mijenjati, izmjenjivati) – ovu figuru nazivamo **kambijatom**. Nota cambiata nastupa iza oktave u gornjem (1.) ili terce u donjem kontrapunktu (3.). Figura može početi i postupnim uzlazom pa disonantna nota nastupa iza sekste u gornjem (2.) ili kvinte u donjem kontrapunktu. Akcentne oktave u kadenci između oktavnog početka kambijate iznad gornje prethodnice u cantusu firmusu i finalisa na kraju nisu pogreška (vidi 5. u 2.3.a).

Uvođenjem 6 nota kontrapunkta uz jednu notu cantusa firmusa (2.3.b) samo se proširuju mogućnosti iz 4:1. Tako tvrdi silazni prohod može nastupiti na trećem i(l) petom dijelu note cantusa firmusa (2. u 2.3.b), a kambijata može postati opsežnija figura od šest nota (vidi 1. u 2.3.b), zamijeni li se tercni skok kvintnim, pod istim uvjetima.

2.4. Dvoglasni kontrapunkt četvrte vrste

U svakoj opisanoj kontrapunktnoj vrsti disonanca je imala sve značajniju ulogu i češću mogućnost uporabe. U četvrtoj vrsti obrađuje se nastup disonance na prvom dijelu note u cantusu firmusu. U tom je slučaju disonanca zaostajalični ton, pripravljen nenaglašenom konsonancom i rješen postupnim silazom u konsonancu. Ovom se istodobno može pripraviti nova disonanca, što znači da se ova kontrapunktna vrsta upoznaje uz najmanje dvije note kontrapunkta na jednu notu cantusa firmusa (2.4.a), ali se može vježbati i kad ih je više (2.4.b). **Zaostajalice u gornjem glasu** su septima na sekstu (1. u 2.4.a) i čista kvarta na tercu (2. u 2.4.a). Silaz sekste u kvintu samo je podsjećanje na smjer pomaka pri rješenju zaostajalične disonance u konsonancu, ali ne ostvaruje onu napetost i smirenje kao koja od navedenih disonanci. **Zaostajalica u donjem glasu** je samo sekunda na tercu (3. u 2.4.a), koja se može pojaviti i kao nona na decimu. Uporaba septime kao zaostajalice na oktavu vezana je uz mogućnost da taj ton ostane ležati i u nastavku postupnim uzlazom gornjeg glasa (cantusa firmusa) postane nona kao zaostajalica na decimu. U ovoj je vrsti sva pozornost usmjerena k rješenju zaostajalice pa je stoga u donjem glasu iznimno moguće uzastopce

izvesti silaz kvinte u sekstu (vidi 5. u primjeru 2.4.a). U želji da zadaće u ovoj kontrapunktnoj vrsti budu ujednačene, ton kontrapunkta na naglašenom dijelu note cantusa firmusa neka što češće bude disonanca (zaostajalični ton), a može biti i konsonanca slobodnijeg odstupa (vidi 4. u primjeru 2.4.a). Kad zadržavanje (sinkopiranje) tona kontrapunkta pri promjeni cantusa firmusa ne ostvaruje željeni cilj (novu zaostajalicu), sinkopiranje se može prekinuti (vidi prijelaz s prvog na drugi takt u donjem kontrapunktu u primjeru 2.4.a).

2.5. Dvoglasni kontrapunkt pete vrste

Ritamska će raznolikost omogućiti primjeren razvoj pa se kontrapunkt ove vrste naziva **floridusom** (lat. floridus – cvatući, u smislu mlađahan, živahan). U floridusu je moguća uporaba i gornjega izmjeničnog tona ispred tona dužeg trajanja, a mogući su i ukrsi. Najjednostavniji među njima je **portament**, silazna figura kojom se rješenje zaostajaličnog tona najavljuje nenaglašenom polovinom dobe, najčešće u kadenci (4. takt u 1.2.h te 1. u 2.5.a). Među ukrase melodije može se ubrojiti i izmjenična četvrtina dobe (osminka h u predzadnjem taktu donjeg kontrapunkta u 2.5.a).

2.4.a

2.4.b

2.5.a

2.6.a

2.6.b

Ky - ri - e e - le - - - - - - - - i - son

3.1.a

Ky - ri - e e - le - - - - - - - - i - son

Be - ne - dic - tus qui

Be - ne - dic - tus qui ve - - - - - - - -

ve - nit, in no - mi - ne Do - - - - - - - - mi - ni.

2.6. Slobodno dvoglasje

Slobodno dvoglasje zadnja je vježba prije izrade dvoglasne skladbe u renesansnom stilu (uzor je primjer 1). Slobodni dvoglasni glazbeni odlomak čine dva floridusa. Kako bi što više sličio renesansnoj duhovnoj polifonoj glazbi, valja ukazati na neke od češćih mogućnosti koje otvara spoj dviju različito ritmiziranih dionica (2.6.a). Pri rješenju zaostajalice **može se promijeniti interval** (1. u 2.6.a). Nastupom tvrdoga prohodnog tona mogu se čuti i **dvije disonance za redom** (2.). Gornji izmjenični ton može prethoditi tonu dužeg trajanja (3.). Glasovi se mogu skupiti do prime iza koje se uzlazom gornje dionice priprema sekunda kao zaostajalični ton u donjem glasu (4. i 5. u 2.6.a) ili se postupno razilaze u tercu (vidi 11. takt u primjeru br. 1 na str. 39).

3. Tehnika imitacije u dvoglasju

Tehnika imitacije skladbeni je postupak kojim se može ostvariti polifono glazbeno djelo. Interval između tonova kojima počinju tema i njezina imitacija nazivamo **intervalom imitacije**. To može biti bilo koji interval. Kad je imitacija sasvim jednaka temi nazivamo je **strogom imitacijom**. Bude li čitava dionica tako imitirana u drugom glasu imitaciju nazivamo **kanoniskom**, a glazbeni oblik koji tako nastaje nazivamo kanonom. U Lassovoj skladbi koju se uzima za uzor (primjer 1), uz strogu (kanonsku) imitaciju početne teme krajem 4. takta donji glas pjeva drugu temu, iznoseći ostatak teksta. I tu temu gornji glas imitira od druge dobe 6. takta, ali drugčije. Četvrtinke na kraju 7. takta nastupaju tercnim skokom. Uz to, imitacija teme je produžljena zbog prilagodbe novom okružju (još jednoj imitaciji iste teme, ovaj put u donjoj kvinti, s kojom ostvaruje svršetak prvog dijela moteta) pa je stoga nazivamo **slobodnom imitacijom**.

3.1. Slobodna imitacija

U slobodnoj imitaciji svaka dionica izvodi temu ili njezin prepoznatljiv dio, a zatim nastavlja slobodno, postajući kontrapunktom imitaciji teme u drugoj dionici. Ritam tog kontrapunkta komplementaran je ritmu imitacije teme, čime je istaknuta samostalnost kontrapunktne melodije. Pri imitiranju tema se može mijenjati sukladno novom okružju. U glazbi Palestrinina stila tema se najčešće imitiра realno (vjerno, kakva jest). Mogućim izmjena- ma teme čuva se katkad polustepen na istom mjestu gdje je i u prvom nastupu teme, bez alteriranja tonova (što je primje-reno kadenci). Iznošenjem teme i njezinih imitacija ostvaruje se jedan glazbeni odsjek, a svaki novi dio teksta nova je tema.

Jednostavna dvoglasna vježba na isti tekst je primjer 3.1.a. Prvo valja odrediti značenje teksta i njegovu metriku te odabratи mjeru, a zatim odrediti riječ i slog kojim

prestaje tema i počinje slobodni kontrapunkt (u primjeru 3.1.a to je riječ *venit*, slog *ve*). Zatim se sklada tema završno s tonom koji započinje riječ *venit*. Ta se tema zatim kao imitacija prepiše u drugi glas, uz pozornost na interval imitacije. Uz imitaciju teme u početnoj se dionici sklada kontrapunkt koji s njom ostvaruje slobodno dvoglasje (opisano u 2.6.). Zatim slijedi kadanca istodobnim skladanjem dionica i imitacijski je glazbeni odlomak završen. Slijedi li drugi, kao nastavak iste rečenice teksta, najbolje je započeti ga u jednoj od dionica prije isteka finalisa u drugoj.

3.2. Stroga imitacija (Kanon)

Kanon je djelo u kojem se tema i njezin nastavak nepromijenjenih intervala i ritamskih odnosa (strog) prenose iz jedne dionice u drugu. Tema se zove proposta (tal. prijedlog), a imitacija risposta (tal. odgovor). Kanon može biti završen kadencijom ili je beskonačan, ako mu svršetak kontrapunktira početku. Najčešće je u primi, oktavi, kvinti ili kvarti pokazuje primjer u nastavku.

Eripe me, Domine

Jakob Gallus (1550.–1591.)

4. Instrumentalna polifonija

Barokna se melodika razvija na zasadama renesansne, ali uz mnogo više slobode te poticaj koji dolazi sukladno (novim i sve većim) mogućnostima glazbala. Tako u baroknoj melodiji možemo uz sve renesansne odlike uočiti i sekvenciranje, uporabu rastavljenih akorda, disonantne skokove s jednog na drugi ton istog akorda, motivičku razradu te simetriju na svim razinama. Za upoznavanje barokne melodike valja iskoristiti barokne skladbe koje su obvezni dio školskih programa.

Kao poticaj učenicima, i razjašnjenje što od njih zapravo tražim, često rabim snimku skladbe *Hey Jude*, Lennona i McCartneya, od koje je belgijski pijanist Francois Glorieaux napravio Preludij i fugu (u Bachovu stilu). Ovo je sjajan primjer ponavljajuće zato što ukazuje moguću primjenu poznavanja normi vezanih uz nastavne predmete *Polifonija*, *Harmonija* i *Glazbeni oblici*, povezano i sa *Solfeggiom* i izvoditeljskom praksom, dakle svime što glazbeni nauk uključuje. Glorieaux je, naime, zapamtio temu skladbe *Hey Jude*, tehnikom glazbenog diktata je pretvorio u note (ovo se vježba na nastavi *Solfeggia*) i izveo ih na glasoviru. Zatim je zamislio oblikovnu shemu (Preludij i fugu) pa za preludij izabrao završni motiv skladbe i znanjem stečenim na predmetu *Harmonija* skladao ciljani uvodni stavak zadanog ciklusa, preludij. Od početne je teme skladbe *Hey Jude* koja, kao naručeno, počinje dominantom, prema znanju stečenom na predmetu *Polifonija*, izgradio troglasnu fugu (gotovo u potpunosti slijedeći formalni model tzv. školske fuge, o čemu više riječi kasnije). U skladbi ćemo zamijetiti još neka bitna obilježja baroka, kao primjerice pedalni ton (i tonike i dominante) i dobro znani (s predmeta *Povijest glazbe i Upoznavanje glazbene literaturе*) bahovski zastoj na smanjenom septakordu u funkciji dominante dominantne. Presnimak ću (ploča je stara dvadesetak godina i teško je do nje doći), bude li interesa, rado poslati na svaku adresu.

4.1. Slobodno dvoglasje instrumentalnog tipa

U slobodnom dvoglasju instrumentalnobaroknog tipa dionice možemo shvatiti kao vanjske glasove harmonijskog slijeda ili kao melodijsko uobličenje akorda od kojih je on složen. Najdostupniji uzor ovakvom dvoglasju, iz kojeg je lako uočiti obilježja ritamskog razvoja pojedinih plesova, skladbe su J. S. Bacha što ih je Svetislav Stančić skupio u zbirku naslova *Male kompozicije za klavir*, primjerice *Menuet u d-molu*. Dionice su slobodno građene, bez namjernog imitiranja. U okviru istog slijeda akorda te gotovo jednak ritamski razvoj, uz Bachov je menuet skladan novi (čija dva crtovlja spaja ravnu akoladu), kao prikaz moguće vježbe slobodnog dvoglasja baroknog tipa (vidi 4.1.a).

4.2. Tehnika imitacije u instrumentalnoj polifoniji

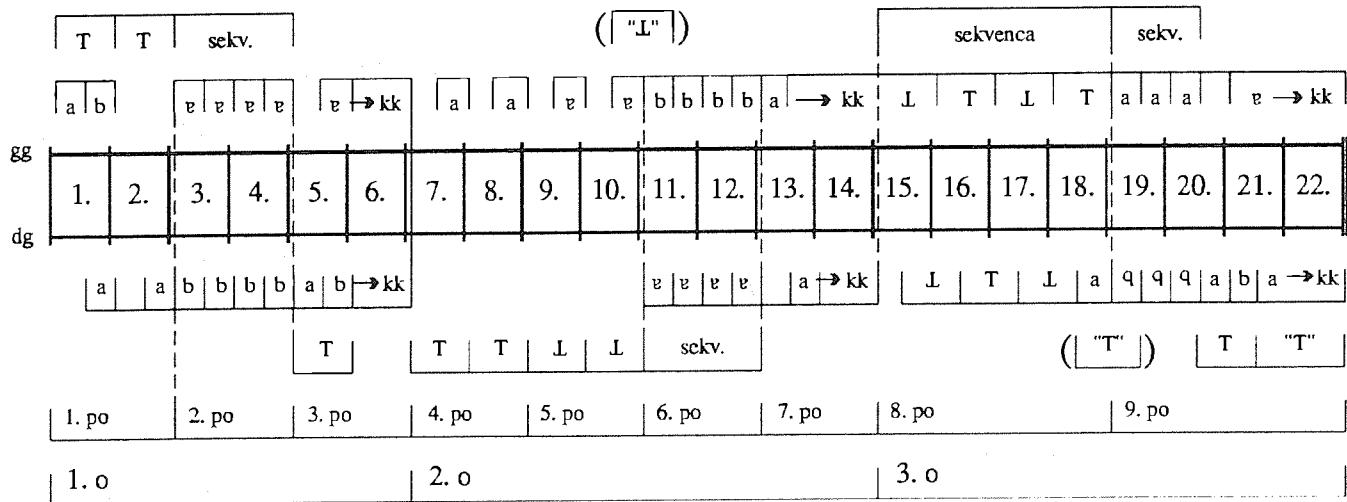
Tehniku imitacije u možemo upoznati kroz tipične barokne instrumentalne skladbe, kao što su invencija i fuga. Slobodnjeg imitiranja naći će se i u polifono stiliziranim plesnim stavcima te imitacijskim preludijima.

Invencija

Invencija je polifona skladba oblikovana od jedne teme u dva ili tri glasa, glazbeno djelo u kojem uz odsjeke is-

punjene temom, sekvenci nastalih od njezinih dijelova te kadencirajućih kontrapunkta, gotovo da i nema različitoga glazbenog sadržaja.

U dvoglasnoj invenciji br. 1 u C-duru J. S. Bacha (shema, str. 46) temu je lako podijeliti na dva dijela (a i b) koji mogu preuzeti ulogu kontrapunkta uz nastup teme u drugom glasu. Prvi dio invencije počinje s dva nastupa teme u gornjem glasu. Uz svaki taj nastup tema donji glas kanonski imitira njezin početak (a). Drugi je nastup teme na dominanti polaznog tonaliteta. Zamjenom male sekunde velikom pri svršetku drugog nastupa teme, ona ostaje u okviru dominantnog septakorda polaznog tonaliteta, čime je on ustanovljen i čvrsto potvrđen. Slijedi silazna sekvenca, čiji model je prvi dio teme u inverziji i koja vodi u G-durski tonalitet. Iza nastupa teme u donjem glasu (5. takt) slijedi kadencirajući kontrapunkt (kk), i kadenca. Drugi dio počinje u G-duru obrnutu od prvoga. Dva nastupa teme u donjem glasu u istom su odnosu kao i na početku prvog dijela, u ulozi potvrde novog tonaliteta. Slijedi tema u inverziji kao model uzlazne sekvence što vodi u d-mol. Silazna sekvenca od početka teme u inverziji vodi dalje u a-mol, iza čega slijedi kadenca. Usporedbom početka prvog i dru-



gog dijela invencije, kao i sekvence u njihovu nastavku, vidimo da su skladani načinom koji omogućuje zamjenu mesta dionica bez narušavanja sklada pri nastupu. Takav način uskladivanja dviju melodija nazivamo **tehnikom dvostrukog kontrapunkta**. Bit je spomenute tehnike izbor intervala čijim se obrtanjem (pri zamjeni mesta dionica) ne odstupa od njihova dogovorenog odnosa. Kontrapunkt koji svoju ulogu ostvaruje iznad teme isto tako dobro kao i ispod nje nazivamo **dvostrukim kontrapunktom**. Treći dio invencije počinje sekvencom čiji model je tema u inverziji pa odmah zatim u početnom obliku, što donji glas imitira na kanonski način. Zbog isticanja kanonske imitacije drugi je dio teme "izravnal" u polovinku. Ovom sekvencom vraćamo se u C-dur. Slijedi uzlazna sekvenca od prvog dijela teme koja vodi do melodijskog vrhunca (ton c 3), iza čega su još dva nastupa teme u donjem glasu.

Bez 9. i 10. takta drugi je dio simetrična inverzija prvog dijela. Taktovi br. 9 i 10 umetnuti su kako bi se brojem taktova (22) kao i brojem tonova teme (14 u izvorniku) ukazalo na autora, o čemu više drugom prigodom.

5. Ispitni zahtjevi

Ispitni su zahtjevi na kraju prve godine učenja poznavanje kontrapunktnih vrsta i analiza kakve jednostavnije

je plesne skladbe iz barokne literature ili dvoglasne invencije. Motivirane i nadarene učenike treba poticati i na skladanje manjih skladbi naučenim tehnikama.

Druga godina učenja, 4. razred

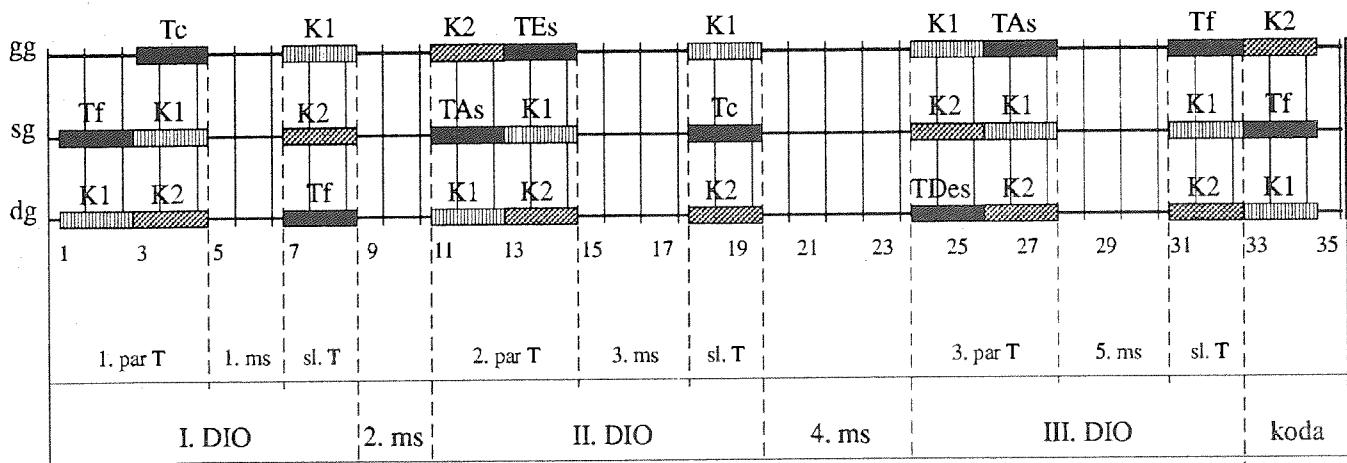
6. Vokalna polifonija u tri glasa

Druga će godina učenja predmeta *Polifonija* započeti upoznavanjem i svladavanjem kontrapunktnih vrsta i njihovih kombinacija u tri glasa, od 1:1:1, do 1:2(3):4(6) i dalje do slobodnog troglasja (tri floridusa), do troglasnog kanona i moteta.

7. Instrumentalna polifonija u tri glasa

Upoznavanje instrumentalne polifonije u tri glasa može započeti analizom *Tria* J. S. Bacha, skladbe br. 10 iz zbirke Dvanaest malih preludija / Šest malih preludija, a nastavlja se kojom od troglasnih invencija, npr. onom u f-molu, koja je u "predvorju" fuge. Evo zašto:

Troglasna invencija br. 9 u f-molu (donja shema) ima jednu temu (T) i dva stalna kontrapunkta (K1 i K2). Pisani su **tehnikom trostrukog kontrapunkta** pa se invencija razvija zamjenom mesta teme, prvog i drugog stal-



nog kontrapunkta po glasovima. Redoslijed nastupa teme po glasovima zrcalno je preslikan oko 14. takta. Invencija ima tri dijela. U prvom su dijelu tri nastupa teme. Prvi je u f-molu. Drugi počinje u f-molu, no s početkom teme u 3. taktu zbiva se i modulacija u tonalitet dominante. Ta je modulacija skrivena, gotovo prikrivena nastupom teme te promjene tonaliteta postajemo svjesni tek pri svršetku teme. Promotrimo li samu temu, vidjet ćemo da ona počinje tonom c (tonikom c-mola) kao što je prvi put počela tonom f (tonikom f-mola) i vjerno je (bez ikakvih melodijskih izmjena) prenesena s tona f na ton c, što nazivamo **realnom imitacijom**. Razlog što drugi nastup teme nismo čuli kao novu glazbenu cjelinu (novi glazbeni odlomak ili odsjek) harmonijske je prirode. Polazni tonalitet (f-mol) u kojem počinje drugi nastup teme sjedinjuje te dvije teme u cjelovit glazbeni odlomak, koji možemo nazvati tematskim parom. Treći je nastup teme opet u f-molu, u koji se vraćamo modulativnim međustavkom (1. ms.). Kad bi trebalo slušanjem ovaj dio invencije razdijeliti na manje odlomke, mnogi bi se odlučili za tri; 4 2 2 takta. Prva dva nastupa teme harmonijom su sjedinjeni u jedan glazbeni odlomak, a zatim slijedi međustavak kao drugi odlomak i sljedeći nastup teme kao treći odlomak. Sjedinjavanje nastupa iste teme u kvintno srodnim tonalitetima prikivanjem modulacije između tih tonaliteta, postupak je ostvaren harmonijskim promišljanjem melodijskog razvoja u tehničici imitacije. Radi brige oko izbora i trajanja pojedinog tonaliteta ovakvu imitaciju možemo nazvati **tonalitetnom imitacijom**. U ovoj i mnogim drugim invencijama, ovakav je postupak samo najava njegove sustavne uporabe u (stoga) još složenijem glazbenom djelu – **fugi**. Slično prvom dijelu invencije građeni su i sljedeći. Svaki uključuje tri nastupa teme; dva povezana srodnosću tonaliteta (par T) i jedan osamljen nastup (sl. T), odijeljen međustavkom (ms). Drugi i treći dio počinju u tercno srodnom duru (As-dur i Des-dur). Treći nastup teme u svakom od njih je u molu što je usporedan duru u kojem je drugi nastup teme (c-mol i f-mol). Zbog takvog su odnosa tonaliteta treći i peti međustavak jednaki. Oblikovanje međustavaka ove invencije bi zaista bilo teško opisati. Svi su izvedeni iz teme i kontrapunkta, a sve moguće zamjene dionica, inverziju i ostale postupke njihova oblikovanja najbolje je upoznati iz tiskanih muzikalija.

Fuga

Fuga je naziv koji je tijekom vremena imao različito značenje. No kad se danas spomene fuga, misli se na instrumentalnu skladbu, onaku kakva zauzima središnje mjesto u opusu J. S. Bacha. Takva fuga nije glazbeni oblik, formalni model ili oblikovna norma radi čega bi morala biti uvrštena u predmet *Glazbeni oblici*, već je fuga jednostavno naziv za posebitu skladbu nastalu imitiranjem teme kroz dionice, skladanu u tonalitetu. Od ostalih skladbi oblikovanih načelom imitacije fugu razlikuje tonalitetna organizacija dijelova povezanih međus-

tavcima sekventnog oblika, te nastojanje skladatelja da barem u početnom dijelu poveže i sjedini po dva nastupa teme u tematski par, kao u troglasnoj invenciji br. 9.

Dijelove fuge nazivamo provedbama. Njihov broj u fugi određen je mogućnostima imitiranja koje pruža pojedina tema te vještinom i željom skladatelja.

Svojevrsna zbrka nastaje kad se govorio o tzv. **školskoj fudi**, koja jest formalni model izmišljen u pedagoške svrhe, kako bi oni koji skladanjem fuge uče i pokazuju razinu poznavanja pravila takve tehnike skladanja (baš kao što se rješavanjem harmonijskih zadataka pokazuje razina poznavanja harmonijskih normi), imali formalni okvir za svoje pokušaje. Školska fuga je formalni model i ima tri dijela (1. – prva provedba ili eksponicija, 2. – provedba u usporednom tonalitetu sa završetkom na pedalnom tonu dominantne polaznog tonaliteta, 3. – strela), ali odmah valja naglasiti da fuge u umjetničkoj glazbi ne slijede taj formalni model.

Stoga, u nastavki predmeta *Glazbeni oblici*, zapravo nije potrebno "gubiti vrijeme" na fugu, invenciju i kanon – iako ih je iznimno lijepo analizirati (i pritom pokazivati i dokazivati invenciju skladatelja), jer je svaka sasvim različita od drugih pa se njihovom analizom samo upoznavaju određene skladbe kao glazbena djela (što je zadaća predmeta **poznavanje glazbene literature**), a ne kao oblikovne norme (što je zadaća predmeta *Glazbeni oblici*), nego njih, kao rezultat tehnike imitacije, valja obrađivati i upoznavati u predmetu **Polifonija**, što mu, uostalom, daje svrhu i smisao.

Posebnosti prve provedbe fuge

Prva je provedba (eksponicija) najpravilniji dio fuge. U njoj najčešće teme možemo sjediniti u parove. Stoga i fuge neparnog broja glasova u prvoj provedbi često imaju paran broj nastupa teme (za jedan veći od broja glasova). Tematski par čine tema kao dux (lat. voda) i tema kao comes (lat. pratilac). Kako su dux i comes u različitim tonalitetima, njihovo se jedinstvo postiže srodnosću tonaliteta i prikivanjem modulacije između njih. Comes je stoga u najsrodnijem tonalitetu, a to je tonalitet dominante. Iznimno to može biti i tonalitet subdominante, kao što je primjerice kod Bachove orguljske fuge u d-molu, BWV 565. Prikrivanje modulacije ovisi o građi teme i može se ostvariti na tri načina.

a) Modulaciju možemo prikriti odgađanjem, što je prikladno kod tema koje počinju tonikom i dominantom kao što je u Bachovoj fudi br. 21 u B-duru, BWV 866, D.U.K. I. (primjer 7.a str 48). Kako se radi o tonovima toničkog trozvuka, neznatnom izmjenom početka comesa (na skok T – D odgovara se skokom D – T i obratno) modulacija se smještuje u njegov tijek pa, umjesto da dijeli dux od comesa, biva njegovim nastupom prikrivena. Tako izmijenjenom temom produljuje se trajanje početnog tonaliteta (tj. comes počinje u tonalitetu duxa). Takvu imitaciju stoga nazivamo tonalitetnom imitacijom, isto kao i comes (tonalitetni comes) te čitavu fugu u kojoj se zbiva (tonalitetna fuga).

7.a

7.b

7.c

7.d

b) Modulaciju možemo prikriti i tako da ju smjestimo u tijek duxa i tada govorimo o modulirajućoj temi. Tonalitetni comes takvom duxu na istom bi mjestu trebao modulirati u početni tonalitet, a fuga bi bila tonalitetna. Realna imitacija takve teme (realni comes) vodi još za kvintu dalje, kako je to u realnoj fugi J.S. Bacha br. 10 u e-molu, D.U.K. I. (vidi primjer 7.b).

c) Treći je slučaj prikrivanje modulacije u melodijskoj modulacijskoj sponi koja se nastavlja na dux. Ovo je potrebno u slučaju kad tema ne modulira u tonalitet dominante, a svojom građom ne omoguće tonalitetni comes kako je opisano pod a. Kako ne bi dijelila dux od comesa spona se mora logično nastavljati na dux pa je katkad teško točno odrediti početni joj ton. Spona može biti i tako vješt smisljena da ostaje nepromijenjena povezuje li dux sa comesom ili comes sa slijedećim duxom, jer dopušta dvojaku harmonijsku interpretaciju, kako je to u Bachovoj fudi za orgulje u c-molu, BWV 575 (vidi primjer 7.c).

Produljenje prve provedbe fuge (kontraekspozicija)

U fugama skladanim od kratke teme ili malog broja glasova (dva ili tri) prvu provedbu možemo produljiti iz-

mjenom duxa i comesa po glasovima. Tako se u svakom glasu tema čuje i kao dux i kao comes. Ovakvo se produljenje katkad naziva kontraekspozicijom. Primjer tome možemo pronaći u Bachovoj fudi br. 11 u F-duru, BWV 856, D.U.K. I. (primjer 7.d).

Provđba parova tema

Sve provedbe Bachove fuge br. 21 u B-duru, BWV 866, D.U.K. I., tonalitetne troglasne fuge s dva stalna trostruka kontrapunkta (vidi primjer 7.e na str. 49), oblikovane su od tematskih parova (T dux i T comes).

Prvi je dio provđba teme u sva tri glasa. Zadovoljenje uvjeta fuge je četvrti nastup teme (u gornjem glasu), čime prva provedba postaje pravilan razvoj dva para teme (tj. svaki dux ima svoj comes). Međustavak počinje sekventnim opetovanjem dvaju prethodnih taktova i nastavlja se dvoglasnom sekvencom od istovremenog nastupa prvog taka teme u inverziji i zadnjeg taka teme, koji su u shemi označeni slovima a i b.

Druga provedba počinje u usporednom molu i uključuje samo jedan tematski par, u srednjem i donjem glasu, čime se nastavlja redoslijed nastupa teme iz prve provedbe. Slijedi međustavak oblikovan na isti način kao što je i prvi. Kako ovaj međustavak ne ostvaruje modulaciju u tonalitet treće provedbe (Es-dur), modulacija slijedi kroz nastup prve polovine teme i obaju kontrapunkta (taktovi br. 35 i 36). Da ovo nije početak treće provedbe, pokazuje i izbor teme u obliku comesa.

Treća provedba fuge počinje nastupom teme u gornjem glasu (kao što se i očekuje) u Es-duru, kako bi nas comes vratio u B-dur. Fuga završava kodom čija su prva dva taka ponavljanje prethodnih dvaju uz promjenu registra i zamjenu vanjskih glasova, iza čega slijedi dvotaktna kadanca.

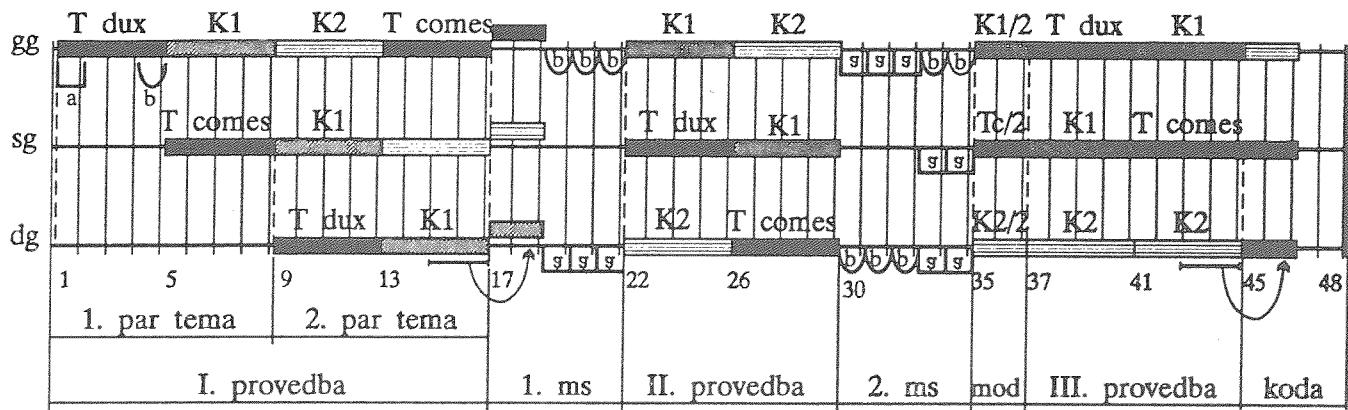
Streta

Imitaciju teme koja počinje prije njezinog svršetka u nekoj drugoj dionici nazivamo imitacijom u obliku streta (tal. stretto – tjesnac). Streta (st) je najčešće završni dio fuge, a može se pojaviti i u drugim dijelovima fuge. Primjerice, u Bachovoj fudi br. 1 u C-duru, BWV 846, D.U.K. I. sve su provedbe osim prve građene stretnim nastupima teme (vidi primjer 7.f).

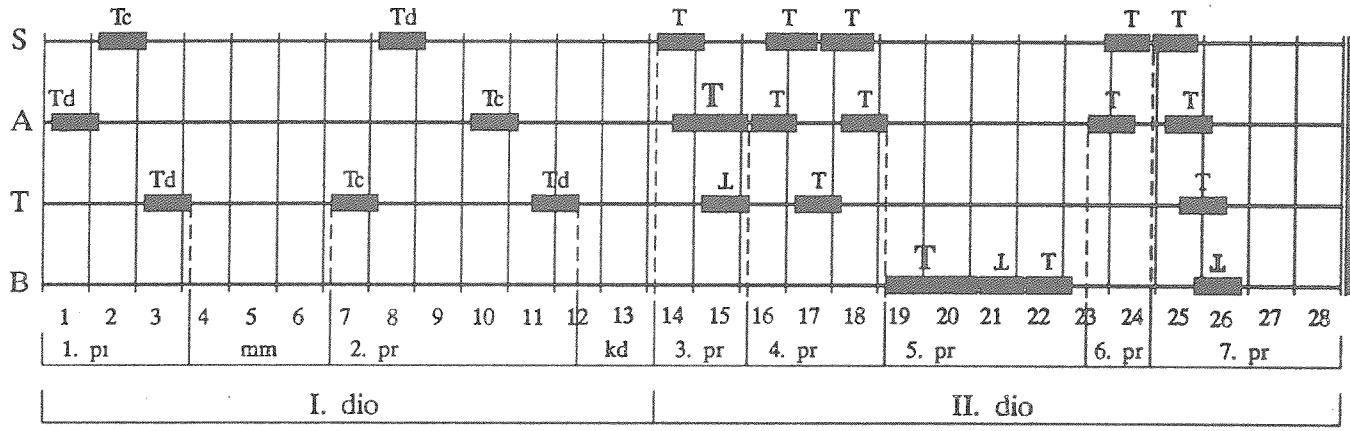
8. Ispitni zahtjevi

Ispitni su zahtjevi slični kao i na kraju prve godine učenja. Učenici moraju pokazati poznavanje kontrapunktnih vrsta u troglasju te analizirati jednostavnije plesne skladbe iz barokne literature, troglasne invencije i fuge. Motivirane i nadarene učenike treba poticati i na skladanje manjih skladbi naučenim tehnikama.

7.e



7.f



9. Dvanaesttonska tehniku u službi polifonije

Dvanaesttonska tehniku u srednjoj se glazbenoj školi tumači u povijesti glazbe gdje je prigoda i za slušanje djela. Mislim da učenici moraju tu tehniku i prakticirati prije nego se upute na viši stupanj glazbenog obrazovanja. Kao prvo stoga jer im se tu nudi još jedan organizacijski sustav (prvi koji su upoznali bijaše tonalitet), a kao drugo i zato da svladaju otpornost prema atonalitetnoj glazbi.

Iz iskustva znam da, dok će im Scönbergove skladbe izgrađene dvanaesttonskom tehnikom pri prvom susretu zvučati "strašno", njihove im zadaće ostvarene tom istom tehnikom zvuče "zanimljivo" ili će se međusobno čak počastiti i zadaću opisati riječima "baš je dobro", da bi nakon toga i Scönbergove ocjenjivali na drukčiji način.

Stoga je nužno na kraju srednjoškolskog obrazovanja odvojiti malo vremena i za ovu tehniku, staviti je u službu polifonije i izraditi kakvu skladbu.

Primjer 9 svojevrsni je *Hommage à Bach* skladan (prije mnogo godina kad sam učio ovo o čemu sada pišem) dvanaesttonskom tehnikom na sljedeći način.

U početnom nizu (O1) tonovi su skupljeni u tri skupine istih intervalskih odnosa po uzoru na prva četiri tona, koji su ozvučenje prezimena Bach (b-a-c-h, d-c-s-e-dis, ges-f-as-g). Primjer je oblikovan u dva dijela, po-

Primjer 9

put kombinacije kontrapunktnih vrsta. Srednji glas pjeva početni niz O1 u ulozi cantusa firmusa. Gornji glas počinje niz O12, a donji O3 jer to omogućuje da se tonovi b,a,c,h čuju istodobno (vidi 1. u primjeru 9). Prvi dio je gotov trećim taktom kad donji kontrapunkt završava s retrogradnim nastupom četverotonske skupine b-a-c-h (vidi 2.). Drugi dio počinje istodobnim nastupom tonova e,dis,fis,eis što je transpozicija b,a,c,h (vidi 3.). Pri svršetku najdublji kontrapunkt izvodi O5, kako bi zadnje note opet bile b-a-c-h (vidi 4. u primjeru 9).

Novi projekt Društva: *Hrvatske crkvene popijevke*

Hrvatske su crkvene popijevke blago nemjerljive vrijednosti. I dok hrvatski puk o njima ne razmišlja već ih jednostavno pjeva, kao iznimno kulturno bogatsvo i odrednica identita one su jednako zanimljive liturgičarima, povjesničarima, jezikoslovcima i glazbenicima. Ovi potonji imaju čast i dužnost obnavljati ih i uvremenjavanati te čuvati poput vječnog svjetla za buduće naraštaje.

U zbirci koju pripremam nekoliko godina skupljeno je gotovo stotinjak popjevaka. Obrane su jednostavne pa će im lako pristupiti i svirači skromnijeg znanja i manje vještih prstiju. No, u toj jednostavnosti nije izgubljena kvaliteta i raskoš nužna da bi pratnja bila poticaj pučkom pjevanju, pa se nadam da će za pjesmaricom sa zanimanjem posegnuti i vrsni crkveni glazbenici. Mjestimice gotovo milozvučne i nježne, obrade bi se trebale dopasti i kao glazba sama te, kao takve, izazvati i potaknuti zanimanje i za glazbeni nauk.

Harmonizacije su u pretežito u tonalitetu, uz blagu uporabu alteriranih akorda. Harmonijski modeli koji se u obradama nude, a to je uglavnom ono što se naziva prošireni tonalitetom, trebali bi, naročito u mlađih pjevača, svirača i slušatelja, pomoći u uspostavi glazbenoga ukusa (usmjerenog na klasičnu glazbu) i vlastitih

mehanizama za nadilaženje vulgarnosti u popularnoj glazbi, koja je (pre)često neizbjegjan dio svakodnevnice.

Za ovako veliki i značajan projekt potražio sam recenzente svih profila. Zbirkom su se tako bavili mnogi: moji učitelji, kolege, prijatelji, vjeroučitelji i, što me posebno raduje, moji učenici. Njihove će riječi biti tiskane u zbirci, nadam se već za Uskrs 2001.

Ovo je izdanje pripremljeno za tisak sponzorskim prilogom američke fondacije za koji sam se uz iznimnim trud uspio izboriti tijekom višegodišnjeg rada na pjesmarici i razgovora sa savjetnicima fondacije.

Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara steklo bi ovim iznimnim nakladničkim poduhvatom još veći ugled i učvrstilo svoju poziciju u kulturnoj javnosti i među svećenstvom, na čemu svom snagom i mogućnostima djelujem. Ne smije se, naime, zaboraviti da baš vjeroučitelji i vjeroučiteljice, koji uz vjeronaute s djecom vježbaju i pjevanje za misno slavlje, često otkrivaju njihovu glazbenu nadarenost, potiču ih na bavljenje glazbom i pomažu na svaki mogući način u tome tijekom školovanja, prepustajući im glazbala i prostor za vježbu.

Za informaciju evo i jednog primjera iz pjesmarice, obrade popijevke *Odzivam se, Isuse*.

Odzivam se, Isuse (136/224)

Tekst: I. Šarić; Napjev: R. Taclik

The musical score consists of three staves of music in common time (indicated by 'C') and G major (indicated by a sharp sign). The top staff shows the melody for soprano or alto voices. The middle staff shows the bass line. The bottom staff shows the piano accompaniment. The lyrics are written below the notes in a single-line font. The score is divided into four sections, each with its own lyrics:

- 1. Od - zi - vam se, I - su - se, jer Ti me - ne
zo veš, jer Ti me - ne ho - češ: O moj I - su - se!
- 2. Dolazim Ti, Isuse, jer Ti mene tražiš,
jer Ti mene paziš:
O moj Isuse!
(Ave Jesu!)
- 3. Gledam u Te, Isuse, jer Ti mene tješiš,
jer Ti mene krijepiš:
O moj Isuse!
(Ave Jesu!)
- 4. Ljubim Tebe, Isuse, jer Ti mene ljubiš,
jer Ti mene žudiš:
O moj Isuse!
(Ave Jesu!)

Preustroj Društva / Ažuriranje podataka / Planovi / Članarina / Upis

U želji da se usluge Društva – a to su prvenstveno stručni seminari – približe članstvu, predlažem da se osnuju podružnice Društva. Podružnice bi djelovale pri teorijskim odjelima pojedinih glazbenih škola u raznim dijelovima Hrvatske. Moju molbu da preuzmu tu ulogu prihvatali su teorijski odjeli Glazbene škole Luke Šorkočevića u Dubrovniku, Josipa Hatzea u Splitu, Ivana Matetića Ronjgova u Rijeci i Franje Kuhača u Osijeku. Time bi se, uz mjesto gdje je sve počelo – Glazbenu školu Vatroslava Lisinskog u Zagrebu, rad Društva prema potrebi mogao organizirati na pet mjesta, što se (za sada) čini dovoljno.

Uloga podružnice bila bi prvenstveno osigurati prostor za održavanje skupova Društva te članstvu na svojem području pružati i ostale potrebne usluge (možda nabavu stručne literature i notnoga pribora, savjete i pomoć u organizaciji ili izvođenju nastave i slično). Kako će se među onima koji gravitiraju spomenutim školama naći i mnogo njihovih područnih odjeljenja s kojima takva komunikacija već postoji, mislim da je spomenuto lako izvedivo i da neće zahtijevati mnogo truda. Svaka bi podružnica izabrala jednog člana (i zamjenika) na rok od pet godina, koji bi na sebe preuzele ulogu voditelja podružnice.

Voditelji podružnica (njih 5) automatski bi činili Predsjedništvo Društva, a između sebe izabirali bi predsjednika (na rok od 5 godina). Naime, iskustvo je pokazalo da se sadašnje predsjedništvo od 14 članova **nije nikada uspjelo čitavo okupiti**, a često se događalo i da teškom mukom okupljeni članovi predsjedništva nisu mogli odlučivati, jer nije bilo potrebne većine. Društvom je stoga do sada upravljao njegov Predsjednik, donoseći mnoge odluke samostalno. No sada, kad Dru-

štvo broji stosedamdesetak članova i kada je u potpunosti uvedeno u rad koji se širi u svim smjerovima, jer su stvorene za to potrebne mogućnosti, nužno je odustati od takve prakse.

Molim vas da o napisanom razmislite te iznesete pismeno svoje mišljenje i prijedloge, najkasnije do početka sljedeće kalendarske godine, kako bi se prijedlozi mogli pravno obraditi i artikulirati kao novi članci u Satu, da bi ih se na prvom skupu u 2001. usvojilo i provedlo u praksi. Taj će skup biti posvećen **sadržaju i metodici osnovne teorije glazbe**.

Obavijesti o svemu tomu i pozivi na skup stići će na vrijeme. A da bi stigli što jeftinije, molim za otkrivanje e-mail adresa. Stoga na moju e-mail adresu: **tihomir.petrovic@cursor.hr** pošaljete kratku poruku ili me pismeno obavijestite o svojoj e-mail adresi kao i o eventualnim promjenama adrese ili drugih podataka. Svakom je članu, osim obavijesti i poziva, poslana knjiga **Nauk o glazbi** (kao moj osobni dar), te **Mali ljetopis...** i časopis **Theoria**. Ako nešto od toga nije stiglo (zbog pogrešno ispisane adrese ili čega drugoga), molim vas da mi to javite; poslat će se opet i pogreška ispraviti. Podatke koji se nisu promijenili od upisa ne treba ažurirati pa ovu molbu jednostavno zanemarite.

Članarina iznosi **80 kuna** godišnje. Zaostalu članaru molim vas da uplatite općom uplatnicom na žiro-račun Društva (30102-678-107747). U rubriku "šifra" upišite 88, u "poziv na broj" 02 u malu kućicu te svoj matični broj u veliku. Članarinu ne plaćaju počasni i umirovljeni članovi te studenti i učenici.

Za upis je potrebno ispuniti upisnicu i poslati je na adresu Društva (Gundulićeva 4, 10000 Zagreb), a članarinu (80 kuna godišnje) uplatiti na gornji žiro-račun.

Upisnica u **Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara**

Ime i prezime: _____ JMBG: _____

Stručna spremna i stečeni naziv: _____

Radno mjesto i naziv ustanove: _____

Adresa na koju želim primati obavijesti: _____

Mjesto i poštanski broj: _____

E-mail adresa: _____

Vlastoručni potpis člana: _____

Suradnici u ovom broju glasila

Vedrana Gamboc (Kopar, 1960.) je uz glazbenu školu diplomala na Fakultetu za defektologiju u Zagrebu – katedra za socijalnu pedagogiju. U suradnji sa Turističkom zajednicom grada Umaga i Gradom Umagom organizira brojne kulturnozabavne programe, među kojima i sedam uzastopnih sezona *Umaškog koncertnog ljeta*. Rad s mladima kroz umjetničke radionice unutar tvrtke *Lifestyle* prerastao je kroz osnivanje udruge *Teatar ZOE* u stalni dramski i baletni studio s visokokvalitetnim nastavničkim kadrom. Iz tradicije *Umaškog koncertnog ljeta* proizšao je dugoročan međunarodni projekt zaštite, obnove i revitalizacije orguljske baštine Istre – *Dani orgulja u Istri*. Predsjednik je Organizacijskog odbora toga kompleksnog i zahtjevnog projekta u članstvu međunarodne udruge *EUOR-MEDITERRANEO CULTURE DEI MARI*, a u njegovu sklopu, u suradnji s *Jules Verne klubom* iz Pazina, objavila je pripovijetku J. Vernea *Gospodin Dis i gospodica Es.* Bavila se i novinarskim radom (osvrta na kulturna događanja). Kontakt adresa: *Lifestyle d.o.o.*, E. Škrinjara 1, 52470 Umag, tel/faks: 052/752 565, e-mail: lifestyle@pu.tel.hr

Nikša Gligo rođen je 1946. u Splitu. Komparativnu književnost i engleski jezik i književnost diplomirao je na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, a muzikologiju je diplomirao na Filozofskom fakultetu u Ljubljani, magistrirao na Mužičkoj akademiji u Zagrebu te doktorirao na Filozofskom fakultetu u Ljubljani. Usavršavao se u Njemačkoj, Austriji i Americi. Niz je godina bio upravitelj Mužičkog salona Studentskog centra Sveučilišta u Zagrebu, a u više je navrata bio tajnik i/ili direktor Mužičkog biennala Zagreb. Član-suradnik je HAZU i mnogih međunarodnih udruženja. Autor je mnogobrojnih znanstvenih i stručnih radova, objavljenih u zemlji i svijetu, te znanstvenoistraživačkog projekta *Hrvatska glazbena terminologija* u okviru kojeg je nastao *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća* (Zagreb: MIC KDZ – MH, 1996.). Redovni je profesor i pročelnik odsjeka za muzikologiju Mužičke akademije Sveučilišta u Zagrebu.

Grozdana Marošević (Zagreb, 1955.) je studij muzikologije i glazbene publicistike završila na Mužičkoj akademiji u Zagrebu, a 1993. je doktorirala na Odsjeku za etnologiju Filozofskog fakulteta u Zagrebu. Od 1979. djeluje u Institutu za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu, danas u zvanju više znanstvene suradnice i voditeljice etnomuzikološkog projekta. Predaje etnomuzikološke kolegije na Sveučilištu u Zagrebu na Odsjeku za etnologiju Filozofskog fakulteta (1994.-1999.) te na Mužičkoj akademiji (od 1996.). Proučava folklornu glazbu, posebno onu središnje Hrvatske, obrađuje povjesne izvore o tradicijskoj glazbi, bavi se problemima prezentacije i primjene folklorne glazbe te teorijskim i metodološkim pitanjima etnomuzikologije. Članica je različitih strukovnih udruženja u Hrvatskoj i inozemstvu te Hrvatskog društva skladatelja. Sudjeluje redovito na znanstvenim simpozijima u zemlji i inozemstvu, a rezultate istraživanja objavljuje u zbornicima, znanstvenim i stručnim časopisima. Uz znanstvenoistraživački rad, kontinuirano djeluje i na polju primjene i popularizacije etnomuzikologije i tradicijske glazbe, povremeno održavajući javna predavanja, surađujući s organizatorima smotri folklora, sudjelujući u radio- i TV-emisijama te pišući popularne napise o glazbenoj kulturi. Kontakt adresa: Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, Ulica kralja Zvonimira 17. Telefon: 4553 632, faks: 4553 649, e-mail: grozdana@maief.ief.hr

Nadia Miletic (Fažana, 1946.) gimnaziju i glazbenu školu završila je u Puli, a diplomirala je na Mužičkoj akademiji u Zagrebu. U početku radi na Glazbenoj školi u Puli, a vodi i talijanski pjevački zbor iz Vodnjana, s kojim ostvaruje zapažene nastupe u Hrvatskoj i Italiji. Od 1972. na Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog u Zagrebu predaje povijest glazbe, upoznavanje glazbene literature te solfeggio i teoriju glazbe. Svoj rad i razre-

de rado pokazuje na stručnim skupovima. Dugogodišnji je član komisija za izradu nastavnog programa. Godinama obavlja mentorski rad sa studentima Mužičke akademije, te sa mladim učiteljima glazbe koji polažu stručni ispit. Kontakt adresa: Glazbena škola Vatroslava Lisinskog, Zagreb, Gundulićeva 4.

Tihomir Petrović rođen je 1951. u Zagrebu. Teorijsko-pedagoški odjel Mužičke akademije u Zagrebu upisao je 1973. i već listopada 1976. diplomirao te stekao stručni naziv *Profesor muzike*. Od studenoga 1977. godine predaje teorijske glazbene predmete na Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog u Zagrebu. Osnovao je biblioteku *Sveti Juraj* u kojoj tiska svoja izdanja priručnika za teorijske glazbene predmete i crkvene pjesmarice. Kao predavač solfeggia i teorijskih glazbenih predmeta sudjeluje 1996. i 1997. u radu *Međunarodnoga seminar za crkvenu glazbu* u Pazinu. Od 1993. stalni je predavač solfeggia na zagrebačkoj *Rock akademiji*. Osnivač je i predsjednik Hrvatskog društva glazbenih teoretičara.

Tatjana Rožanković (Sisak, 1944.) maturantica je sisačke Gimnazije i Glazbene škole Frana Lhotke, u prvoj generaciji novoosnovane srednje škole. Studij povijesti glazbe diplomirala je na Mužičkoj akademiji u Zagrebu. Od 1968. zaposlena je u Sisku na glazbenoj školi kao profesor povijesti glazbe i teorijskih predmeta (solfeggio, glazbeni oblici, glazbena literatura, i dr.) na osnovnom i srednjem stupnju. Objavljuje kritičke osvrte na glazbena zbivanja ("Jedinstvo", "Sisački tjednik"), napise o glazbi ("Aura", "Tonovi", "Cantus", "Hrvatsko slovo"), autorica je brojnih glazbenih programa u gradu. Godine 1988. objavila je opsežniju kronologiju "Četiri desetljeća glazbene škole u Sisku ("Jedinstvo")", a za obilježavanje pedeset godišnjice osnutka glazbene škole organizirala je višemjesečnu proslavu toga dođađa s 22 prigodna koncerta na kojima su nastupali neka dašnji učenici ove škole, te je napisala monografiju "Glazbena škola u Sisku od 1948 – 1998.".

Dr. Eva Sedak, redovni profesor muzikoloških predmeta na Odsjeku za muzikologiju Mužičke akademije Sveučilišta u Zagrebu. Osnovna područja istraživanja – hrvatska i europska glazba kasnog devetnaestog i dvadesetog stoljeća, teorija i povijest glazbene kritike. Redovito objavljuje u znanstvenim i stručnim publikacijama u zemlji i inozemstvu. Autor je knjiga "Josip Štolcer Slavenski – skladatelj prijelaza" (1984), monografije "Matačić" (1996) i "Hrvatska glazba dvadesetog stoljeća" (u pripremi). Adresa za kontakte: Goljak 53/1, 10000 Zagreb, tel/fax 00385/1/4824062, e-mail: eva.sedak@zg.tel.hr.

Božidar (Božo) Stanić (Zagreb, 1925.) novinar je u mirovini, član Hrvatskoga novinarskog društva i stalni suradnik u staleškom časopisu "Novinar". Proveo je 20 godina u novinskoj kući Vjesnik kao korektor, redaktor, lektor i prevoditelj, a bavio se i novinarskim radom na radiju i u nekim časopisima. Pjesme je objavljivao u Vjesniku, Književnim novinama, Novinama mladih, Mladosti, sarajevskom Životu. Godine 1955. objavio je zbirku lirske pjesama *NEMIRI* u izdanju Književnog društva Razvitak. Bio je urednik časopisa Koraci, u kojem je objavljivao pjesme i kritičke osvrte. Pjesme za djecu objavljuje od 1951. godine u časopisima Pionir, SMIB, Modra lasta, Radost i na Radiju Zagreb i Sarajevo. I sada, u mirovini, ne miruje i nadalje lektorira i piše. Kontakt adresa: <http://www.globalnet.hr/~bstancic>

Ljiljana Šćedrov nastavnik je teorijskih predmeta u Glazbenoj školi u Karlovcu. Diplomirala je psihologiju na Filozofskom fakultetu i muzikologiju na Mužičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu. Urednik je i jedan od autora knjige *Glazbom kroz povijest Karlovcu* (1994.) te autor gotovo stotinjak glazbenih kritika o koncertima u Karlovcu. Bavi se istraživanjem karlovačkih skladatelja i karlovačkoga glazbenog života. Član je Muzikološkog društva i Hrvatskog društva glazbenih teoretičara. Kontakt adresa: Glazbena škola, Augusta Cesarsa 3, 47000 Karlovac, tel/faks: 047/615 161.

Poštovani,
iz našega proizvodnog programa izdvajamo kajdanke i
notni papir po cijeni od 0,50 kn po arku.

- 🎵 Kajdanka B5 formata, 30 listova, mekoga uveza, klamana 5,00 kn
- 🎵 Kajdanka B5 formata, 60 listova, mekoga uveza, klamana 10,00 kn
- 🎵 Kajdanka B5 formata, 100 listova, tvrdoga uveza, šivana 20,00 kn
- 🎵 Notna bilježnica A4 formata, 40 listova, mekoga uveza, klamana ... 12,00 kn



"JAN" grafičke usluge i trgovina

Telefon: 01/ 3028-089 ili 01/ 3704-771

E-mail: antun.halonja@zg.tel.hr

U nakladi HKD-a sv. Jeronima tiskni su priručnici i pjesmarice Ivana Golčića:

SOLFEGGIO za osnovnu glazbenu školu I. – VI. Cijena svake pojedine knjige: **50.00 kuna**

SOLFEGGIO za 1. i 2. razred srednje glazbene škole Cijena knjige (260 stranica, šiven uvez): **100.00 kuna**
Osim dijatonske i kromatske ljestvice te intervalskih vježbi, u knjizi je prikupljeno 417 didaktičkih primjera iz glazbene literature, koji po zahtjevnosti odgovaraju gradivu 1. i 2. razreda srednje glazbene škole.

SOLFEGGIO za 3. i 4. razred srednje glazbene škole Cijena knjige (260 stranica, šiven uvez): **100.00 kuna**
Ova knjiga sadrži 579 didaktičkih primjera iz glazbene literature, poredanih po tonalitetima kojima predhode dijatonske ljestvice, melodijksa i harmonijska kromatska ljestvica te vokalize i intervalske vježbe.

VIŠEGLASNI SOLFEGGIO za glazbene škole Cijena knjige: **50.00 kuna**
Priručnik sadrži 218 dvoglasnih, troglasnih, četveroglasnih i višeglasnih kanona te 143 dvoglasna, troglasna i četveroglasna primjera – ukupno 361 višeglasni primjer iz glazbene literature.

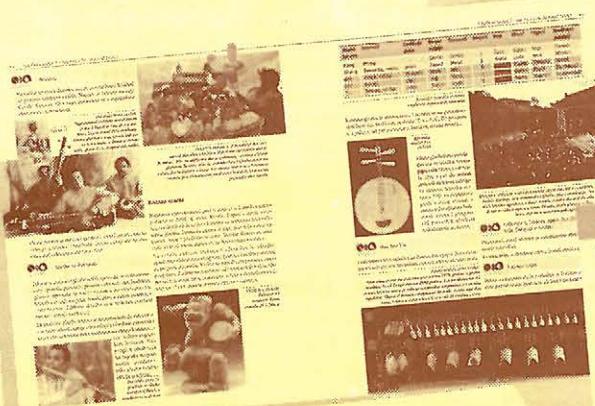
PRIČANKA – PJEVANKA – CRTANKA I. I II. Cijena knjige i kasete: **70.00 kuna**
Ova knjiga sjedinjuje tri umjetnosti: književnu, likovnu i glazbenu. Autorica tekstova je Nevenka Videk, autor crteža je Syjetian Junaković, a tekstove je uglazbio Ivan Golčić. Knjiga se preporuča kao neobvezan udžbenik za prva četiri razreda osnovne škole te za nastavu glazbene igraonice i početničkog solfeggia. Uz knjige idu i kasete.

PJESMARICA ZA OSNOVNE ŠKOLE Cijena knjige: **130.00 kuna**
U ovoj je pjesmarici prikupljeno 650 popijevaka koje su na popisu nastavnog plana i programa osnovne škole od I. do VIII. razreda. Uz mnogobrojne kanone, duhovne popijevke te narodne i skladane popijevke, u pjesmaricu su uključene i popijevke s opisom dječjih igara, koje se mogu upotrijebiti u nastavi osnovne škole i u predškolskim ustanovama, a zbog velikog broja popijevaka i u predmetnoj nastavi glazbe u osnovnoj školi.

Navedene su cijene 30 % niže od cijena knjiga u trgovinama. Sve knjige i priručnike možete naručiti na adresu:

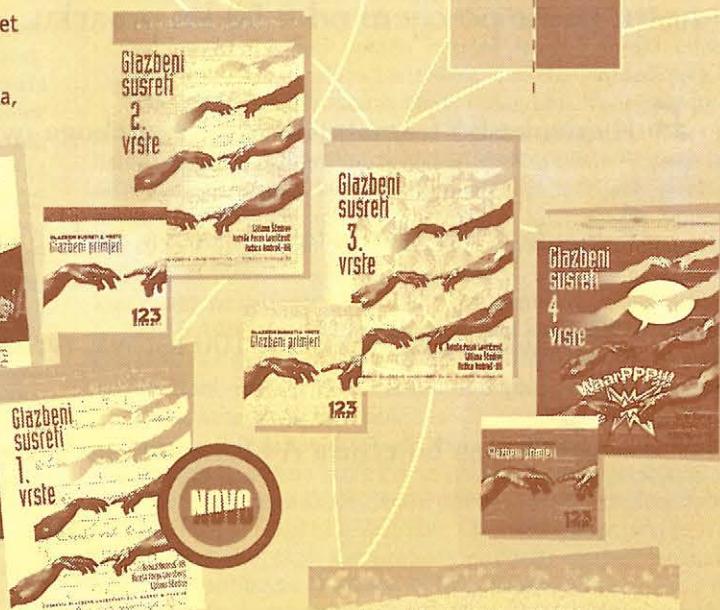
IVAN GOLČIĆ, Bilogorska 6, 10000 Zagreb, tel./faks: 01 3027 894, 01 3024 662, 091 3232 325

- sadrže po tri audio CD-a s primjerima za slušanje, od tradicijske glazbe, preko baroka i renesanse do mjuzikla i rocka
- jedinstven i suvremen didaktički pristup
- prvi udžbenici koji sustavno obrađuju teorijske pojmove uz obilje primjera
- dragocjena pomoć nastavnicima za uvođenje učenika u svijet glazbene umjetnosti
- obrađena je europska, afrička, islamska, indijska, kineska, japanska, indonezijska, australska i američka narodna glazba, ali i hrvatska narodna glazba s ciljem stvaranja svijesti o glazbeno-nacionalnim korijenima



GLAZBENI SUSRETI 1-4

udžbenici za gimnazije

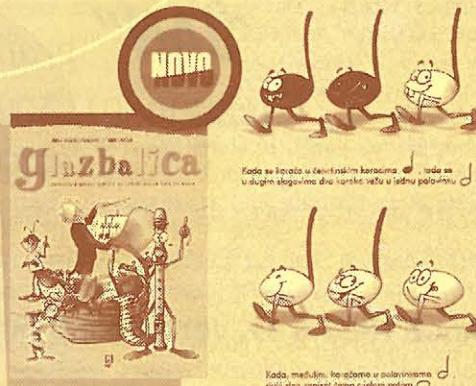


Koristiti se, dokle, može u četvrtimak ili u polzvezdici u karavanu.

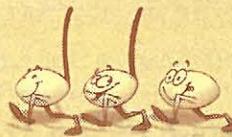
GLAZBALICA

udžbenik za 4. razred
osnovne škole

- neposredno približavanje glazbe djeci
- slijedi rad kroz školsku godinu izmjenjivanjem nastavnih područja ritma, tonskih visina, pjevanja, slušanja, sviranja i improvizacije
- u pripremi je i audio CD s primjerima za slušanje
- bogata grafička opremljenost nadopuna je i metodička potpora tekstu
- učenici sami mogu rješavati pojedine zadatke



Kada se klapaju u četvrtimak karavama d, tada se u sljedećem slaganju dva voćka vatu u jednu pola-jutu d.



Kada, međutim, klapajuće u polaznicima ovaj steg ospadaju čemo u jeleni redom d.

GLAZBENE ŠKRINJICE 1,2,3

udžbenici za 1., 2. i 3.
razred osnovne škole

- prvijenac u novoj hrvatskoj pedagogiji za 1., 2. i 3. razred osnovne škole
- djelo autora s dugogodišnjim iskustvom
- način da se "gradivo" usvoji spontanim muziciranjem
- priručnik sa sugestijama za slušanje glazbenih djela različitih izvođačkih kombinacija iz svih glazbena-stilskih razdoblja

Uvod

Tko bi rekao da će Špiru u tako kratko vrijeme postati i Več je štola neudio; pjevali, brojali, svirati, dirlj pomno slušati. Naravno da je prvo pohrvo svojoj prijatelj. Zajedno s njom i još nekoliko glazbenika, organi koncert. Na programu je bila nova pjesmica:

Veseljak



Veseljak je zvukom po gradi, bolj karakteristični je za zvukove muzičkih evo. Cijeli van je zvuk, za muzički glop, zato dolje nekako pre svadbeni red, četvrti. Ovo nije nečistoća, bolj je to živ ljudski, četvrti.

Spir... d... g... n! Svakom liku upišite odgovarajuću glazbenku ulogu! ostale životinje... z... r A publiku? Nju smislite sam!

Uvod u glazbu - Ivica Živković

GLAZBENA ŠKRINICA 1



Marija Ivanović - Ada Živković

GLAZBENA ŠKRINICA 2



Marija Ivanović - Ada Živković

GLAZBENA ŠKRINICA 3



profil

Kaptol 25, Zagreb
tel: 01/488 22 88
fax: 01/488 22 77
e-mail: profil@hupi.hr
www.hupi.hr/profil

U časopis je umetnuta narudžbenica kojom ostvarujete popust za kupnju Profilovih izdanja iz glazbene kulture za OŠ od 15%, a glazbene umjetnosti za gimnazije od 10%.

Opširnije članke o Profilovim udžbenicima pročitajte u časopisu.