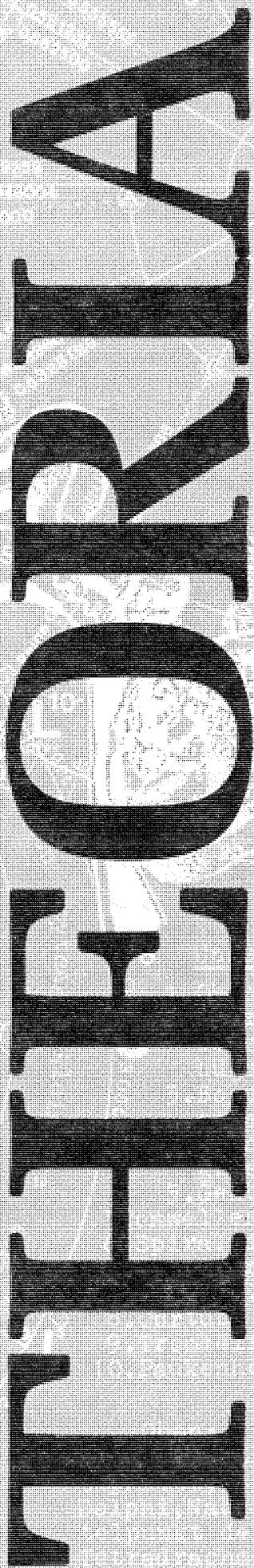


Godina III., broj 3, rujan 2001. ISSN 1331-9892



# GLASILO HRVATSKOG DRUŠTVA GLAZBENIH TEORETIČARA

Objavljuje Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara



## Sadržaj:

Nada Konecki	
U suradnji s učenicima...	3
Tihomir Petrović	
Sinkopa...	5
Oliver Oliver	
REA...	7
Sanja Stičinski	
Osvrt na glazbeno obrazovanje u gimnazijama	10
Tihomir Petrović	
O radu Društva u 2000. godini; O časopisu THEORIA	11
Još o Malom ljetopisu Anne Magdalene Bach	11
O zbirci Hrvatske crkvene popijevke	12
O pripremama za razredbeni ispit na MA u Zagrebu	13
O rezultatima razredbenog ispita na MA u Zagrebu	13
O pripremama za upis u srednju glazbenu školu	14
O članstvu i članarinu; Popis članova Društva	14
VII. skup i Skupština Društva	15
Vera Kaić	
29. natjecanje mladih glazbenika Slovenije – 1. natjecanje u disciplini solfeggio	16
Vera Kaić	
Osvrt na održane seminare iz solfeggija za pristupnike razredbenom ispitnu na Muzičku akademiju u Zagrebu	17
Vesna Vančik	
Kratko o knjigama Kratka povijest hrvatske glazbe i Kratka povijest europske glazbe Stanislava Tuksara	19
Tihomir Petrović	
WAM	20
555... ? Ne! 222... ? Ne! Nego: 999... !	21
Mario Penzar	
Broj i glazba	22
Tihomir Petrović	
Sonata nad sonatama	
Ludwig van Beethoven: Sonata u c-molu opus 13	26
Marcel Bačić	
Bachovi alegorijski koncerti	30
Ludwig Holtmeier	
Ni umjetnost, ni znanost? O stanju teorije glazbe	32

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 tisku:  
Slavko Križnjak • Naklada: 1000 primjeraka • Izlazi naj-  
manje jednom godišnje • ISSN 1331-9892

## Uvodnik

Velika je radost objelodaniti novi broj časopisa, što pokazuje da smo se održali usprkos svim teškoćama. Posebno vrijedi istaknuti da se djelovanje Društva polako osjeća i u najmanjim sredinama, potiskujući malodušnost i ohrabrujući članstvo ne samo na bavljenje strukom, nego i na borbu za rasplitanje čvora u koji su pomalo nes(p)retno svezani zakonom propisana stručna spremna za rad u (glazbenoj ili općeobrazovnoj) školi, nedostatak nastavnika sa potrebnom stručnom spremom, nemogućnost da se ta spremna stekne izvanrednim studijem te upisne kvote visokoškolskih obrazovnih ustanova.

Prema vašim reakcijama, pismima i člancima koji pristizaju iz različitih krajeva Hrvatske, čini se kako ostvarujemo zacrtano, a časopis poprima željene konture i u ovom broju zamijetit ćete različite blokove članaka.

Kao prvo, tu su članci vezani uz metodiku nastave glazbe. Tu je i prikaz nove i nadasve intrigantne metode poduke solfeggia, autora Oliver Olivera, o čemu se prvi puta piše u nas. Kao i uvijek u sličnim situacijama, neće sve biti jasno iz napisanoga teksta, naročito ne svim onim skepticima koji uporno odbijaju priznati stvarnu djelotvornost ove metode. Zato, ne propustite pročitati obavijest o VII. skupu Društva, u okviru kojeg će se održati i seminar o spomenutoj metodi.

Zatim je blok o rađu Društva te prikazi novih tiskovina vezanih uz glazbu te događaja vezanih uz pedagoški rad i međunarodnu suradnju naše kolegice, Vere Kaić.

Iz HaGeZea, glasila Hrvatskoga glazbenog zavoda, godište IV. broj 1-2, listopad-studeni 2000., prenosimo članak Marcela Bačića *Bachovi alegorijski koncerti*, a iz časopisa WAM prenosimo članak Marija Penzara *Broj i glazba*. Zahvaljujem uredništvima na dopuštenju, a čitateljima skrećem pozornost i na te tiskovine.

Na kraju jedan je prijevod iz strane stručne literature. Riječ je o članku Ludwiga Holtmeiera, koji se bavi problemima glazbene teorije u Njemačkoj. Način na koji se u njemu govori o glazbenoj teoriji čini ga aktualnim i u nas, jer ispada da čitav stari kontinent muče slični problemi kad je riječ o teoriji glazbe: nitko ne može bez nje, ali nitko nije do kraja siguran kako ju ugraditi u sustav glazbenog obrazovanja ili za to nema dovoljno spremnosti. Ovim člankom želi se prije svega potaknuti i pokrenuti stručnu raspravu o stanju i statusu teorije glazbe u nas. Stranice časopisa bit će otvorene za sve one koji u toj raspravi žele i mogu svojim sudjelovanjem konstruktivno pridonijeti.

(urednik)

## 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:	Potpis:

## U suradnji s učenicima...

Četvrtak je, 9. listopada 2000.

Točno u 18:15 učenici 4. razreda Osnovne glazbene škole burno ulaze u učionicu solfeggia i veselo pozdravljaju: "Dobro veče, učiteljice!".

Jedna od učenica, uvijek nasmiješena, upita: "A što ćemo danas raditi?".

"Malo ćemo se zabavljati s intervalima. Slušno ćemo ih prepoznavati!" – odgovorila sam, i usput začula jedno prigušeno: "Ajoj!".

Shvatila sam poruku... i odmah počela smisljati kako da im na što zanimljiviji način približim intervale. Tada mi je palo na um da svaki interval povežem s nekim konkretnim tekstom koji će ih asocirati na određeni interval i odmah je nastao sljedeći primjer (vidi početak primjera na dnu stranice):

"Sviđa li vam se ovo?" – upitala sam ih.

"Da, zgodno je!"

"Mislim da bi bilo dobro napisati ponešto za svaki interval. Što kažete?"

"Da, da, možete..." i odmah su se svi okupili oko mene i glasovira.

"Hajde, nastavnice, već dugo niste ništa novo napisali..." – čuo se glas vesele djevojčice.

I tako umjesto klasične nastave solfeggia ovaj sat pretvorio se u sat stvaralaštva. Iz mene su izvirale ideje, a djeca su me u tome podržavala. Obradili smo sekundu pa onda kvartu i kvintu. Kod sekste je već bilo 19 sati i djeca su morala otići na nastavu zbora, a ja sam još osta-

la dovršiti svoj posao i oko 19:30 intervali su bili dovršeni i povezani u jednu pjesmicu.

Bila sam veoma zadovoljna kada sam shvatila da je ovo bio pun pogodak jer su djeca vrlo pozitivno prihvatile pjesmicu i pjevali je po hodnicima škole i izvan nastave solfeggia. Evo cijele pjesmice (ispod teksta).

Nekoliko dana nakon bujice novih ideja i novonastale pjesmice, nastavila sam razmišljati o tome kako bi bilo dobro da i u ostalim elementima solfeggia imamo slične pjesmice.

Prvo sam počela razmišljati o ljestvicama i smislila zgodne stihove koji glase:

*Ako si u molu možeš moliti,*

*Ako si u duru nemoj se duriti.*

Činilo mi se to zanimljivo i odmah sam odjurila do svog pianina i zapisala melodiju. I malo pomalo, poput slagalice, nastali su i drugi dijelovi nove pjesmice posvećene ljestvicama. Logično sam ih povezala u jednu cjelinu pa je tako nastala i druga pjesmica "Igra s tonovima". Trud se isplatio jer je i ova pjesmica bila jako dobro prihvaćena kod učenika. Odmah su počeli smisljati kojom prigodom ćemo izvesti ove pjesmice, a možda ih i obogatiti koreografijom. Evo i druge pjesmice (vidi primjer na stranici 3).

Neka ove pjesmice budu poticaj ostalim učiteljima i učenicima da ponekad sat solfeggia pretvore u sat glazbenog stvaralaštva i da sve nas obogate novim vrijednim glazbenim primjerima.

### *Intiči*

Tekst i glazba: Nada Konecki

**"JAN"** grafičke usluge i trgovina

Telefon: 01/3028 089 ili 01/3704 771 • e-mail adresa: antun.halonja@zg.tel.hr

Iz našega proizvodnog programa izdvajamo:

Notni papir u arcima ..... cijena 0,50 kn po arku

Kajdanka B5 formata, 30 listova, mekoga uveza, klamana ..... cijena 5,00 kn

Kajdanka B5 formata, 60 listova, mekoga uveza, klamana ..... cijena 10,00 kn

Kajdanka B5 formata, 100 listova, tvrdoga uveza, šivana ..... cijena 20,00 kn

Notna bilježnica A4 formata, 40 listova, mekoga uveza, klamana ..... cijena 12,00 kn

## Igra s tonovima

Tekst i glazba: Nada Konecki

A - ko že - liš u - či - ti pje - va - ti i svi - ra - ti mo - raš zna - ti što je lje - stvi -  
ca. Do re mi fa so la si, sla - tki su ko o - ra - si, i - graj - mo se nji - ma  
u - vijek ra - do - sno. I - ma vi - še na - či - na i - gra - nja s to - no - vi - ma. Je - dan od  
njih je dur - ska lje - stvi - ca Do re mi fa so so la si do.  
A - li još su tu se - stre bli - zan - ke, tri mol - ske lje - stvi - ce.  
2. G7 C G C Cm Fm Gm Cm  
tri mol - ske lje - stvi - ce. Pr - va od njih zo - ve se pri - ro - dna,  
dru - ga i - ma i - me har - mo - nij - ska, a tre - ča, tre - ča zo - ve se me -  
lo - dij - ska. I - graj - mo se sad to - no - vi - ma tim za - je -  
Cm Fm Cm G7 Fm Cm G7 C  
dno. A - ko si u mo - lu mo - žeš mo - li - ti, a - ko si u du - ru  
G7 C G7 C G7 C F  
ne - moj se du - ri - ti, a - ko si u du - ru ne - moj se du - ri - ti. I - graj - mo se  
C G7 C F C G7 C  
sto - no - vi - ma, pje - vaj - mo, svi - raj - mo, i - graj - mo se sto - no - vi - ma, ve - se - lo.

## Sinkopa

K ostvarenju želje da obrađeni nastavni sadržaj postane što je moguće trajnije "vlasništvo" učenika, vodi dobar način iznošenja toga sadržaja. Tražeći i isprobavajući tijekom svoje nastavne prakse rješenja pojedinih problema, katkada dođemo do spoznaja koje s velikom sigurnošću i brzo vode k željenom cilju.

Između mnogobrojnih ciljeva nastave solfeggia u osnovnoj glazbenoj školi jest i ovladavanje glazbenim ritmom. Sinkopa se, kao ritamska posebnost, osvještava u drugom razredu osnovne glazbene škole. Toj učeničkoj dobi primjereno povezivanje glazbe, riječi i crteža, u svezi sa sinkopom, može se riješiti ovako:

Popijevka je najvažniji dio ove priče, jer se njome u učeničko pamćenje utiskuje ritamski model pa će, želi li se raspravljati o tome modelu izdvojeno, povremeno trebati vraćati na nju. Stoga popijevka ne smije biti tek "naphev za jednokratnu upotrebu", nego glazbeno djelo čiji će svi elementi biti sukladni ciljevima glazbenog obrazovanja. U tom smislu popijevka mora imati uvod (učenici će, dakle, biti prisiljeni slušati, pratiti i uključiti se kad dođe vrijeme), mora biti jasnoga oblika (na temelju kojega se, jednom kasnije, može takav formalni model raspravljati i upoznati), mora imati smislen i bogat harmonijski razvoj (njome se, uza sve ostalo, želi biti na tragu one vrste glazbe koja je pretežita u glazbenoj školi i razvijati senzibilitet za nju), aranžmanom mora odgovarati zahtjevima uspostave željenih estetskih kriterija, a, naravno, mora biti i dobro odsvirana (jer to je ono što se želi potaknuti i kod učenika).

Razmišljujući o sinkopi (u smislu  $\frac{1}{2} + 1 + \frac{1}{2}$ ) uvidio sam njezinu vezu s crtežom tulipana, na kojem se obično razaznaje čitava središnja latica, oko koje su dvije samo upola otkrivene. Tražeći prikladan literarni predložak prolistao sam dječje čitanke početnih razreda osnovne škole i, na veliku radost – jer i tekst popijevke na koju se postavljaju prije navedeni visoki zahtjevi mora biti odgovarajuće razine – pronašao pjesmu *Tulipan* Grigora Viteza. Uz male prilagodbe, na taj tekst skladao sam popijevku čije note su u nastavku i kojom se već petnaestak godina služim u nastavi pri obradi sinkope. Sljedeće školske godine (2001./2002.), sa drugim razredom, u kojem predajem solfeggio, ići ću pri tome ovim putem.

1. Učenici će naučiti popijevku pjevati, slušajući moje pjevanje i sviranje (vidi note na str. 6), bez zapisivanja melodije ili teksta, naravno samo prvu kiticu. Za domaću zadaću morat će nacrtati tulipan.

2. Na sljedećem satu, nakon ponavljanja i pjevanja popijevke uz otkucavanje (navest ću ih da otkucavaju četvrtinke, ako netko i odluči drukčije), pregledat će se domaće zadaće i izdvojiti onu koja najviše sliči željenom, prije opisanom uzorku ( $\frac{1}{2} + 1 + \frac{1}{2}$ ).

Zatim ću taj uzorak nacrtati na ploču i napisati tekst

popijevke, prve i druge kitice. Popijevku ćemo otpjevati neutralnim slogom (*na*). Usmjerit ću im pozornost na trajanje tonova u početku popijevke, izdvojeno ponoviti prvi takt nekoliko puta i dovesti ih do zaključka kako je srednji ton duljeg trajanja od ona dva koja ga okružuju i to poduprijeti crtežom tulipana preko teksta (samo na početku prve kitice, preko riječi *Želim vam*). Zatim ću tražiti od učenika da nacrtaju uzorak preko teksta koji slijedi, točno tamo gdje su zamjetili isti odnos. Uz moju pomoć, ako uopće zatreba, rezultat bi trebao biti takav, kakav prikazuje slika ispod nota na stranici 6.

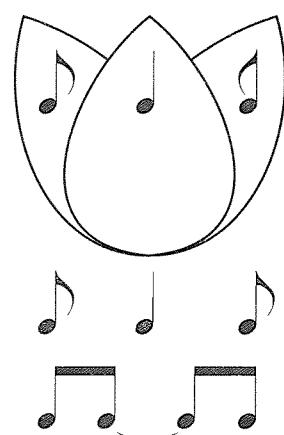
3. Napisat ću na ploču note popijevke (u D-durskoj ljestvici, koja je obrađena prije, maksimalno usmjeravajući učenike na ritamsku komponentu i ne trošeći im snagu i koncentraciju na ovog trenutka manje važne pojedinosti) bez ritmiziranja tonova u taktovima gdje je sinkopa. Te ću note, za koje ću napisati samo notne glave određujući o kojim se tonovima radi, opet smjestiti u crtež tulipana. Zatim ćemo otpjevati popijevku, ja ću rukom pokazivati note otkucavajući dobe po ploči. Zatim slijedi pitanje:

Kakve ćemo notne vrijednosti napisati u prvom taktu (pokazujem tri notne glave na mjestu note *a1*), ako smo u tom taktu otkucali dvije dobe, što znači da ove tri note moramo smjestiti u dva otkucaja (dvije četvrtinke)? Ako se najmanje pola ruku nije podiglo u zrak, nešto nije valjalo (i treba se vratiti na jedan od prethodnih koraka u postupku).

4. Netko od učenika će u crtež tulipana ( $\frac{1}{2} + 1 + \frac{1}{2}$  latice) notnim glavama dodati vratove, i evo sinkope: osminka, četvrtinka i osminka. Ako pri tom učenik drugu osminku vratičem usmjeri prema četvrtinku, može mu se "dati pusu", jer je shvatio što se htjelo i učinio što se tražilo; povezao je sve što se nudilo: glazbu (jednu njezinu ritamsku posebnost), tekst (tulipan) i crtež (sa svim traženim proporcijama) te zapamtio sinkopu sa sva vremena.

Ako sinkopa u početnim ritamskim diktatima i ostane zapisana tako da vratovi osminki gledaju jedan u drugog, nemojte to ispravljati! Budite sretni, kao što sam i ja kad se to dogodi, što učenik savršeno raspoznaće svaki nastup sinkope i bilježi je! Ova se zamjena smjera zastavice ionako neće dugo zadržati u učeničkoj praksi.

5. Tek sada je vrijeme da se analitički pristupi sinkopi, da se poveže ligaturom dvije osminke, da se priča o naglasima i sve što je s time u svezi.



## Tulipan

Tekst: Grigor Vitez; glazba: Tihomir Petrović

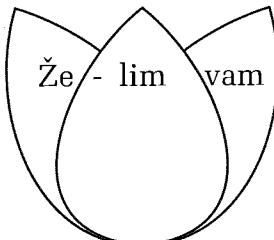
Živo

1. Že - lim vam lije - pe da - ne, moj Pa - ne tu - li - pa - ne!

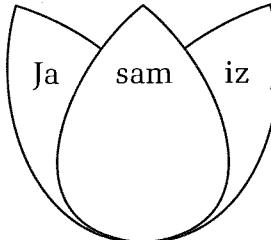
Je - ste li, mo - žda, pje - ške iz Polj - ske i - li Češ - ke? Je - ste li, mo - žda, pje - ške

iz Polj - ske i - li Češ - ke?

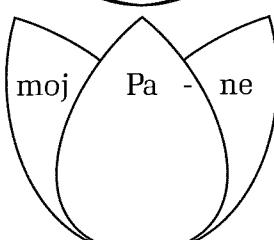
1. Že - lim vam lijepe dane,



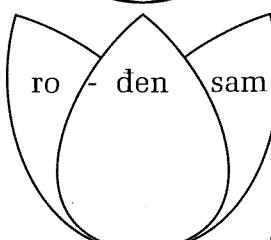
2. Ja sam iz vašeg kraja,



moj Pa - ne tulipane.



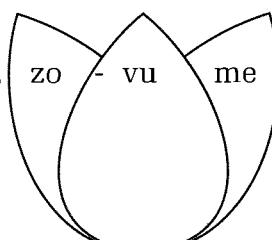
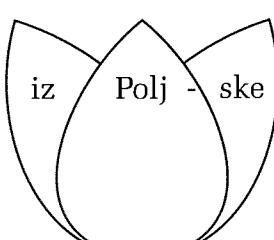
ro - den sam prvog maja.



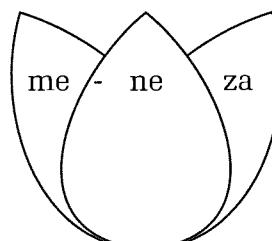
Jeste li možda pješke

Zovu me još i lala, zo - vu me još i lala.

iz Polj - ske ili Češke?



Baš jučer birali su me - ne za admirala.



## REA

REA je autorska metoda poduke solfeggia, nastala kao rezultat dvadesetpetogodišnjeg istraživanja i rada s ispitnicima svih uzrasta: djece predškolske dobi, učenika osnovnih i srednjih općeobrazovnih te glazbenih škola, studenata Muzičke akademije, profesora glazbe i akademskih glazbenika. Metoda je provjeravana u različitim uvjetima rada: u glazbenim školama (skupna nastava), kućnom podukom (skupno i individualno) te načinom glazbene radionice u sklopu seminara u glazbenim školama u Hrvatskoj (Zagreb, Karlovac), Sloveniji (Trebnje), Njemačkoj (Köln, München, Freiburg, Baden-Baden, Berlin i Hamburg) i Austriji (u Salzburgu, na Mozarteumu u klasi red. prof. Eliota Fiska).

Posebnost je ove metode usredotočenost na osvještanje, razvoj i uvježbavanje pamćenja visine tona u relativnom i apsolutnom smislu pa otuda i ime metodi REA. Njome se, kao prvo, osvještava tonski sustav postavljen kao temelj ili "osnovni tonalitet" u kojem se sve događa, a kao drugo, poboljšava se svladavanje inercije tj. povećava se brzina reagiranja na tonske visine. Glazbeni tok može biti brži ili sporiji, ali odvija se kontinuirano. Da bi se pratila događanja u vremenskom tijeku, a ne statično, brzina reagiranja je više nego neophodna.

### Način rada

Metoda obrađuje svu problematiku koja se u nas u nastavi solfeggia podrazumijeva, od postavljanja tonskih visina u relativnom i apsolutnom smislu (u jednogašju kao i u višeglasju), rješavanja ritamskih problema, ravnomernog čitanja i pisanja nota, diktata svih vrsta i glazbene teorije, do osnova harmonije i glazbenih oblika.

REA koristi apsolutno imenovanje tonskih visina, i to abecedno pri čitanju (germanska abeceda) i solmizacijsko pri pjevanju (romanska abeceda). Za tu vrstu solmizacije uvriježen je i naziv *francuska solmizacija*, što ne samo da nije točno, nego nije ni pravedno prema drugim romanskim narodima koji se također jedino njome služe i nemaju druge abecede. Pri tome se za povišene i snižene tonove koriste nastavci koji se dodaju osnovnom slogu: povišenom tonu dodaje se nastavak *diése*, a dva puta povišenom *double diése*, sniženom *bémol*, a dva puta sniženom tonu *double bémol*. Ti se nastavci ne koriste pri pjevanju. Imena ljestvica izvode se dodajući imenu tonike *majeur (dur)* ili *mineur (mol)*.

Solmizacijski slogovi pogodni su za razvijanje glazbene artikulacije jer imaju četiri vokala: *a, e, i o*. Za razliku od solmizacije, osnovni tonovi abecede imaju samo dva vokala: *a i e*. Primjer s više predznaka i dodatnim sniženjima ili povišenjima postaje neizvodiv za pjevanje, a pri tom se remete ritamski odnosi. Čak i pri izgovoru, bez intoniranja, ritmički tok nije jasan.

Apsolutno imenovanje tonskih visina solmizacijskim slogovima povezano je s razdvajanjem tonskih funkcija od tonskih imena. Pri tome se misli na vezivanje funkcija za slog, čime se u relativnim metodama fik-

siraju određeni intervali i ili stupnjevi. Npr., interval između tonova nazvanih sloganima *mi – fa* je mala, a *do – re* je velika sekunda, odnosno ton nazvan sloganom *do* uvijek je prvi stupanj u durskoj ljestvici. Kod relativnih solmizacija, nakon obrade dijatonike (durskih i molskih ljestvica) povećava se broj solmizacijskih sloganova i kromatski tonovi dobivaju novo ime. Preveliki broj sloganova veliko je opterećenje za pamćenje jer uzrokuje raspršenje koncentracije i time produljuje vrijeme potrebno za rješavanje intonacijskih problema. To je pogotovo izraženo kod češćih promjena tonaliteta, kada prebacivanje relativnoga solmizacijskog sustava imenovanja na svaku novu toniku postaje sve veće opterećenje, a pozitivni elementi relativne solmizacije ostaju prikriveni. Izvantonalitetne melodije izrazito je teško izvoditi relativnom solmizacijom pa se i ona, kao i abeceda, napušta i prelazi se na pjevanje tzv. "neutralnim sloganom", bez imenovanja. Uporaba samo jednog sloga, *na, ta ili la*, koji ima samo jedan vokal pogodan za pjevanje i samo jedan suglasnik, nije dovoljna za vježbanje artikulacije glasa, što je vrlo važno za postavljanje vokalne tehnike.

Kod apsolutne solmizacije pri pjevanju isti slog označava i osnovni ton i njegove kromatske izvedenice. Na taj se način smanjuje broj sloganova za izgovor pa ju to čini jednostavnom i praktičnom za ostvarivanje ciljeva REA metode. U REA metodi se fiksacija funkcija u ljestvici vrši preko zvukovnih dojmova koje dobivamo iz formula (o tome kasnije). To se čini bez obzira na način imenovanja, a apsolutne solmizacijske pozicije tonaliteta i akorda olakšavaju razumijevanje glazbene teorije i omogućavaju da teorija rezultira iz zvukovnih postavki, a ne obrnuto. Pri tome se ne gube funkcionalni odnosi u tonalitetu bez obzira na alteracije, modulacije i slobodna kretanja, jer je istovremeno prisutna svijest o stvarnim tonskim visinama.

Pamćenje tonskih visina u relativnom i apsolutnom smislu posebna su područja ili procesi rada koji funkcioniра i svaki za sebe, no tada su ograničena dosega. Postavlja se pitanje zašto treba postavljati stupnjeve (tonske funkcije – relativne tonske odnose) ako se inzistira na osvještavanju i razvoju apsolutnog sluh-a? Zato što relativno (funkcionalno) i apsolutno čine jedinstvo, jer sâm apsolutni sluh – točno određenje tona ili tonova bez poznavanja njihovih unutarnjih odnosa (funkcionalnosti) – nije dovoljan za razumijevanje strukture glazbe pa se podrazumijeva da se ta dva procesa moraju odvijati paralelno.

Apsolutni sluh je sposobnost točnog prepoznavanja tonskih visina. Posjeduje ga vrlo mali broj ljudi. Tonske visine primaju se na različitim točkama Kortijeve spirale (pužnice) u dijelu unutarnjeg uha. Od korijena naviše opažaju se sve viši tonovi do gornje granice osjetljivosti, kada tonske visine prelaze prag čujnosti ljudskog uha. Osobe kojima je prirođen apsolutni sluh imaju sposobnost točnog lociranja prijema slušanog tona i upoznavši se s tonskim imenima i tonskim sustavom precizno ču-

ju koji su ton opazili i u kojoj oktavi. Apsolutni sluh može biti velika kvaliteta za svakog profesionalca pa i dobrog poznavatelja glazbe jer, čak i samo djelomično osviđešten, omogućava brzu i preciznu spoznaju glazbenog teksta bez posredovanja i samim time prisniju komunikaciju s glazbom. Zbog toga na osvještavanju prepoznavanja tonskih visina u relativnom i apsolutnom smislu treba raditi od početka školovanja. To je moguće već od glazbenog vrtića, jer je kod djece slušni senzibilitet najosjetljiviji pa samim time i razvoj sluga najintenzivniji.

Uvjereženo je mišljenje da apsolutna solmizacija uglavnom pretpostavlja i svjesnu uporabu intervala, tj. postavljanje međutonskih odnosa, a ne osvještavanje tonskih visina, pogotovo ne u relativnom smislu.

Isključivo intervalska intonacija, tj. pjevanje i zapисivanje diktata uz pomoć prepoznavanja intervala, traži raščlanjivanje uzajamnih odnosa između susjednih tonova. Na svakom se tonu zastane i u svijesti priziva razmak (interval) do sljedećeg tona. Intervalsko pjevanje i slušanje na taj način negiraju glazbenost tonova, jer i podsvijest i svijest glazbu primaju kao cjelinu, a ne kao zbroj razmaka između tonova. Veliku poteškoću stvara i to što se postavljanje intonacije za svaki interval u nastavnoj praksi često vrši prema početnom intervalu odabrane melodije, čija prva dva tona simboliziraju određeni intervalski odnos. Istovremeno ta dva tona čine element jedne od harmonijskih funkcija, a treba ih koristiti na svim dijatonskim ili alteriranim stupnjevima ili tonovima na kojima se nalazi isti interval, ali u nekoj drugoj harmonijskoj funkciji. Koliko li početaka različitih melodija treba prizvati u svijest da bi se otpjevala neka melodija, koja sa svima njima nije ni u kakvoj vezi?! Osim toga, ako se kod intervalskog pjevanja i slušanja samo jedan interval pogrešno procijeni, dolazi u pitanje čitav daljnji tijek pjevanja ili zapisivanja melodije.

## Temelji metode

Intonacija se u *REA* metodi postavlja fiksiranjem relativnih i apsolutnih tonskih visina formulama. Formule su kratke pjevne i lako pamtljive melodije sastavljene od sedam do petnaestak modela i one su okosnica metode *REA*. Modeli se najčešće sastoje od dva ili tri tona (a iznimno od četiri ili šest tonova), akorda ili dijelova tonaliteta koji se postavljaju i njihovih rješenja u odnosu na toniku i/ili na komorni ton *a1*.

Načelo je isto kao ono što je primjenio Guido Aretinski u himni sv. Ivanu, samo su modeli koji postavljaju određeni ton, akord i tonalitet puno kraći od njegovih djelova melodije (svedeni su na najmanju moguću dužinu, a da pri tome ostanu efikasni). Načelo je zasnovano na fenomenu pamćenja početnog tona svakog modela, a rješenje se vremenom odbacuje (poput gipsa ili zavoja koji poslije ozdravljenja postanu nepotrebni).

Formula ima više vrsta, a svaka od njih rješava određenu problematiku unutar intonacije i po tome su dobile ime: durska, molska, mol-durska, dorska, frgijska, lidijska, miksolidijska, cjelostepena, DM (rješava odnos dura i paralelnog mola), DMD (rješava odnos dura, paralelnog mola i tonaliteta dominante), TS (formula tonalitetnog skoka koja postavlja tonalitete u tonskom sustavu apsolutno u odnosu na komorni ton *a1*) itd.

Formule se dijele na dvije osnovne vrste (ovisno o načinu postavljanja prema intonaciji): *relativne i absolutne*.

*Relativne formule* obrađuju dursku i molsku ljestvicu (koje preklapanjem i uz kromatski dodatak postavljaju i kromatsku ljestvicu), moduse, cjelostepenu i mol-dursku ljestvicu, te postavljaju sve tonove u odnosu na toniku. Relativnim formulama obrađuje se i postavljanje nekoliko tonika srodnih tonaliteta. *Absolutne formule* postavljaju apsolutne tonske visine tonova (i intervala), tonaliteta i akorda, funkcionalno vezanih za komorni ton *a1* koji preuzima ulogu tzv. tonskog centra. Naime, ako postoji funkcionalnost tonova unutar tonaliteta, logična je i pretpostavka uspostave funkcionalnog odnosa tonaliteta i tonova unutar tonskog sustava.

S obzirom na način funkcioniranja formula, u *REA* metodi njeguje se funkcionalni način osvještavanja i uvođenja ne samo relativnih, nego i apsolutnih tonskih visina.

## Zašto formule?

Zapamćivanjem formula i njihovih dijelova – modela, postiže se sljedeće:

1. Sposobnost opažanja tonova fiksiranih pomoću formula i modela stvara čvrste oslonce na kojima se izgrađuje tečnost u njihovu intoniranju i zapisivanju.

2. Formulama se utire logičan put prvom kontaktu s notacijom. Naime, čim se formule upamte i svladaju, smještaju se u crtovlje na sve pozicije, u violinskom i basovom ključu, u vježbama za ravnomjerno čitanje nota. Time se, na samom početku učenja, povezuje slušni doživljaj s vizualnim.

3. Prije osnovnih saznanja vezanih uz analizu intervalskog i harmonijskog kretanja melodije, a bez intelektualnog opterećivanja početnika, svladavaju se pjevanje s lista i zapisivanje,

4. Izbjegava se shematisam ljestvične teorijske postavke s rasporedom polustepena i diobom na tetrakorde, pa je time izbjegnut najčešći smjer nastave u kojem se ide od teorije ka zvukovnim pojavama.

5. Postavom tonova pomoću modela učenici se ospozivaju izvoditi i one melodijske primjere koji odstupaju od kanoniziranoga melodijskog kretanja u dursko-molskom sustavu, te se uvode i u modalitetu i svaku drugu vrstu melodike.

6. Rad na osvještavanju pozicije tonaliteta u tonskom sustavu razvija intonativne i slušne potrebe za direktnim komuniciranjem s tonskim sustavom. Na samom početku glazbenog školovanja, čim se učvrsti prvih nekoliko tonaliteta, TS formulom se fokusira tonalitet u odnosu na komorni ton *a1*, redom kako se tonaliteti svladavaju.

7. Uzimanje intonacije prije pjevanja s lista "iz glave", kao i opažanje intonacije (tonaliteta) pri diktatu.

8. Formulom T5 uspostavlja se doživljaj akorda kao cjeline, a ne kao skupine intervala. Nakon svladane T5 formule koja postavlja kvintakorde (glavne i sporedne) i njihove obrate, u durskom tonalitetu, vrši se slušna provjera slobodnog tipa, to jest akordi se izvode uz izbjegavanje mogućih tonalitetnih veza. Zatim se prelazi na prepoznavanje i pjevanje nizova akorda po načelu harmonijskog vezivanja, uz osnovna objašnjenja har-

monijskih normi. To se postupno radi već u nižim razredima (kroz duži period u tijesnom, a zatim i u širokom slogu), temeljeći sve na slušnom opažanju i bez pisanja zadaća tog tipa.

Note se počinju učiti s postavom tonova C i G u violinskom ključu i postavom tonova C i F u basovom ključu u svim registrima. Nakon toga fiksiraju se *ton h* kao centar simetrije u violinskom ključu i *ton d* kao centar simetrije u basovom ključu (koji se nalaze u sredini crtovlja, ispod prve pomoćne crte ispod crtovlja i iznad prve pomoćne crte iznad crtovlja). Dodavanje novih osnovnih tonova najprije obuhvaća prvu oktagrupu u violinskom ključu i malu oktagrupu u basovom ključu, a postepeno se prenosi u sve registre. Uz cijele note koriste se i četvrtinice, a na kraju svake grupe od nekoliko tonova je konačna kojoj se oči odmaraju i pripremaju za daljnji napor. Tada se uvode vježbe ravnomjernog čitanja.

Pri ravnomjernom čitanju spajaju se elementi poznavanja svih pozicija u crtovlju imenovanjem (tonova) s vježbanjem ravnomjerne pulsacije. Pri tom se ne dopušta zastajkivanje zbog ispravljanja pogrešno izgovorenog imena note kako ne bi došlo do regresije koja je najveća smetnja pri čitanju s lista. Učenicima koji su skloni vraćanju događa se da usred sviranja nesvesno zastanu kako bi u svijesti provjerili točnost svog izvođenja.

U vježbama ravnomjernog čitanja učenici su rasterećeni od ritamskih figura i taktnih crta, za izgovor se koriste i abecedni i solmizacijski slogovi, a s vremenom, kad se čitanje abecedom i solmizacijom utvrdi, prelazi se na *parlato* vježbe. *Parlato* podrazumijeva izgovaranje notnoga teksta isključivo solmizacijskim slogovima. Te vježbe uključuju ritam i notne nazine koji se izgovaraju bez intonacije, a podrazumijevaju isključivo upotrebu romanske solmizacije. U *parlato* vježbama, upravo zbog tog razloga, nema kromatskih znakova, osim u primjerima iz literature, ali i tada se znakovi ne izgovaraju, već samo uočavaju. Kromatski znaci svladavaju se kod pjevanja i sviranja, učenjem ljestvica, intervala i akorda te uz rad na razvijanju opažanja apsolutnih visina.

U metodi *REA* ritam se postavlja bez ritamskih slogova francuske brojčane metode (ta-fa-te-fe...) koji kao vrlo pogodni za stjecanje prve zvučne slike o pojedinim ritamskim figurama, ti slogovi imaju veliki nedostatak jer su potpuno odvojeni od notnog teksta, a s vremenom postaju poštupalice koje se kasnije teško napuštaju. Sistemom vježbi u kojima se izgovorom ritamskih figura solmizacijskim slogovima (raspoređenim u crtovlju) dobiva zvukovna osnova za pamćenje figura, postiže se njihova neposredna vezanost za notni tekst. Pauze nastaju eliminacijom slogova, no s obzirom na točno mjesto svakog sloga eliminiranje pauzom ili ligaturom ne remeti tok kretanja ostalih slogova. Takvom primjenom slogova lako se savladavaju figure različitog izgleda, a istih mjeseta udara i time se nastava bitno ubrzava.

Kod diktata u metodi *REA* inzistira se na brzom reagiranju, tzv. slušanju "a tacu", na istovremenom dešifriranju tonskih visina i ritma, na postupnom povećavanju glazbenih fraza kod slušanja. Svaki postavljeni ton (i relativno i apsolutno) dobija svoje mjesto u crtovlju u koje se uključuje ritam i metar, tako da zvukovni dogadjaj budi slikovnu asocijaciju (i obrnuto). Prvo zapisivanje zbiva se "u glavi" a poslije slijedi prepisivanje "iz glave".

Glazbena memorija obično podrazumijeva pamćenje prvenstveno melodijskih linija, a zatim pamćenje u harmonijskom ili polifonijskom smislu. Psiholozi tvrde da se sposobnost memoriranja vježbanjem ne može razvijati. Memorija nije mišić koji se može treningom zadebljati, osim ako ne postoji negdje skrivena, latentna.

Pisanje "u glavi" omogućuje memoriranje cijele notne slike (kao kod foto memorije, koju ima vrlo mali broj ljudi), no slušanje "a tacu" omogućuje trenutačnu analizu melodijsko ritmičkog kretanja s uočavanjem elemenata koji će olakšati zadržavanje slike u svijesti. Memorija se može razvijati stvaranjem točaka za vezivanje,

Razvoj zvukovno-slikovnog pamćenja teče od samog početka školovanja, i to ne samo diktatom nego i pamćenjem onoga što je otpjevano s notne slike. Aktiviranje glasnih žica tokom svjesnog pjevanja s lista dovodi do pamćenja vibracija kojima se utvrđuje postavljanje tonova i dolazi do njihova čvršćeg vezivanja uz notnu sliku.

Vrlo pogodan i upotrebljiv način u samostalnom učenju je *samodiktat* ili *autodiktat*. Netom otpjevana melodijska nota uklanjanja nota zapisuje se po sjećanju.

Ritamska memorija također ima svoj slikovni oblik i mora biti povezana sa praćenjem i uočavanjem ritamskih oblika, vrsta i ritamskih figura kroz glazbene fraze kao sigurnog činioca u glazbenom razvoju, i to ne samo u smislu razvijanja glazbenih sposobnosti nego i glazbenog mišljenja.

Glazbena memorija razvija se povezivanjem svih tipova pamćenja, konstantnim razvojem glazbenih sposobnosti i glazbenog mišljenja u toku obrazovanja.

Za tehniku slušanja, zapisivanja i čitanja nije dovoljno da učenicima bude jasno što se od njih traži i što oni trebaju znati, nego što oni umiju i to u jednom virtuoznom obliku, a to je moguće ako se sagleda problematika solfeggia i nađu rješenja kako se što radi. To se ostvaruje u *REA* metodi pomoću formula jer je princip automatizacije neophodan kao i kod sviranja instrumenta, jednako kao i kod aktivnosti kao što su hodanje, trčanje, plivanje itd.

*REA* metodom sva se problematika rješava brzo. Npr. za postavljanje durske formule potreban je svega jedan školski sat. Već u prvoj godini učenja u glazbenoj školi moguće je postaviti dijatonske tonske odnose u duru i u molu, provesti ih kroz tonalitete do tri predznaka i na taj način upoznati i savladati prvu fazu svih sedam osnovnih solmizacijskih mesta ljestvica, te početi radići na osvještavanju apsolutnih tonskih visina (dvanaest polustepena) i početi osvještavati pozicije tonaliteta unutar tonskog sustava. Ne treba čekati šesti razred da bi se učile Fis-dur i Cis-dur ljestvice, te srednju školu da bi se slušali i zapisivali višeglasni diktati. Sa svim važnim procesima u osvještavanju i izgradivanju sluha i notografije treba krenuti što prije, samo se težina treba podrediti mogućnostima učenika. Treba polaziti od zvukovne prakse. Na objašnjenju nije potrebno inzistirati, nego ga valja primjeriti uzrastu, jer se sluh može izgrađivati puno brže nego što je to moguće pratiti teorijskim objašnjnjima. Uostalom, ne bi bilo pravedno razvoj sluha kočiti (ne)mogućnošću razumjevanja teorijskog objašnjaja, kao što se i vještina sviranja ne uvjetuje (ne)mogućnošću razumjevanja svih aspekata djela koje se izvodi.

Bez obzira s koje se metode solfeggia prelazi na učenje po metodi *REA*, kao i bez obzira na uzrast i stupanj obrazovanja, prelazak je uvijek jednostavan, a vrlo brzo se vide i rezultati. *REA* je rješenje za one koji su navikli služiti se stupnjevima, a zbog ograničenih mogućnosti metode po kojoj su to radili nisu mogli ići dalje, nego su prešli na nekontroliranu ili polukontroliranu upotrebu

intervala i time se doveli u situaciju, kao i za one koji se služe isključivo intervalima a to im je postalo zamorno i sporo. Ništa nije prirodni od spoja "relativnog i apsolutnog sluhu" koji se postupcima *REA* metode osvijeste i automatiziraju te opažanje glazbe i glazbenih pojava postaje poput materinjeg jezika. Jednom se nauči, a poslije se s njim živi.

---

Sanja Stičinski

## Osvrt na glazbeno obrazovanje u gimnazijama

U ovom izlaganju osvrnula bih se na program glazbene umjetnosti u gimnazijama i probleme na koje mi kao predavači nailazimo.

Predmet glazbena umjetnost, iako u svom najvećem dijelu obuhvaća povijest glazbe, bitno se razlikuje od povijesti glazbe u srednjim glazbenim školama. Zašto? Razlog je vrlo jednostavan. Učenici dolaze s drukčijim predznanjem (često vrlo skromnim). Znanje iz glazbene kulture, koje su trebali stići u osnovnim školama, često se svodi na pamćenje nekih trivijalnih priča iz života skladatelja, a o teoriji glazbe da i ne govorim.

Jedan sat tjedno ovog predmeta u gimnazijama doista je malo. No, budimo realni, do povećanja broja sati vjerojatno neće doći. Upravo zbog toga treba nastojati da se u ovo malo vremena učenici u potpunosti zainteresiraju za umjetničku glazbu kako bi se i sami mogli nadograđivati u tom smjeru.

Sljedeća je činjenica da učenici gimnazija neće postati i glazbenici. Ono što mi želimo postići je to da oni postanu kvalitetni slušatelji glazbe, koji će se moći kritički odnositi prema njoj te izgraditi svoj vlastiti glazbeni ukus. U sve to, naravno, ide poznavanje nekih glazbenih pojmoveva, činjenica i povijesti glazbe. Masovni mediji utjecat će na učenike više nego sama nastava glazbe. Zbog toga ih treba uputiti na kvalitetno slušanje.

Nedavno su izdani udžbenici *Glazbeni susreti 1., 2., 3. i 4. vrste* koji nam uvelike pomažu u nastavi. Uz svaki udžbenik sada su po prvi puta učenicima dostupni glazbeni primjeri u vidu audiimedia (CD). To što oni raspolažu glazbenim primjerima, može se uspješno iskoristiti u svrhu aktivnog slušanja glazbe kod kuće. Ako se u nastavi npr. upoznajemo s pojmom polifonog sloga, oblikom ronda, teme s varijacijama ili sl. i analiziramo različite primjere, možemo ih uputiti da kod kuće pronađu na svojim CD-ima barem tri skladbe pisane polifono, u obliku ronda itd.

Ovdje se postavlja još jedno pitanje: koliko daleko zalisti u biografije skladatelja? Smatram da biografiju treba izložiti u vidu kratkog izlaganja koje će pomoći razumjevanju karaktera skladatelja i povezivanjem nekih događaja iz njihova života i djela. Ne treba dakle, tražiti od učenika da ih zapamte kao bitne glazbene činjenice.

Kad se obrađuje bilo koja glazbeno-scenska vrsta, treba pružiti potpuni auditivni i vizualni doživljaj. Budući da se učenici u gimnazijama ne upoznavaju posebno s predmetom *glazbeni oblici*, nego se tijekom nastave sve

objedinjuje, svako opsežno djelo potpunije će doživjeti ako ga prvo upoznaju kroz fragmente, a tek onda i u cijelini. Naravno doživljaj će biti potpuniji ako se prisustvuje živoj izvedbi.

Glazba 20. stoljeća koju neki smatraju nepristupačnom, može se obraditi tako da potiče učenikovu razdobljalost. Svaki novi stil 20. stoljeća može se predstaviti kao nova ideja. Sasvim je sigurno da ih nećemo zainteresirati tako da kod kuće slušaju Schönbergovu dodekafoniju, ali bi ju mogli prihvati kao novu ideju. Glazbu Johna Cagea također neće prihvati, ali njegovu originalnost ne bi trebali osporavati.

U planu i programu u gimnazijama nema mjesta za neke vrste glazbe kao što su folklorna i filmska glazba, muzikal i sl. Ova glazbena područja, za koja su učenici itekako zainteresirani, uspješno se mogu obraditi na izbornoj nastavi.

Udžbenici *Glazbeni susreti 1., 2., 3. i 4. vrste* uvelike će pomoći u shvaćanju glazbe u kontekstu vremena nastanka, ali nemojmo zaboraviti ni svoju kreativnost jer mi smo ti koji trebamo pobuditi kod učenika interes za umjetničku glazbu.

### NOVI NASLOVI U PONUDI AUTORA TIHOMIRA PETROVIĆA

#### ***Nauk o harmoniji***

(dijatonika, kromatika i enharmonijske pojave)

A5 format, 112 str., Zagreb 2001. .... cijena 50.00 kn

#### ***Nauk o kontrapunktu***

80 str., A5 format, Zagreb 2001. .... cijena 50.00 kn

#### ***Nauk o glazbenim oblicima***

80 str., A5 format, Zagreb 2001. .... cijena 50.00 kn

Uz njih, u ponudi su i dalje su priručnici:

#### ***Nauk o glazbi***

112 str. A5 format, Zagreb 1998. .... cijena 50.00 kn

#### ***Solfeggio I., jednoglasje u tonalitetu***

32 str., A5 format, Zagreb, 1996. .... cijena 25.00 kn

U ponudi su i crkvene pjesmarice, u kojima su napjevi obrađeni za jedan glas uz pratnju te za dva ili tri glasa à capella:

#### ***Svim na zemlji, Uskrsnu Isus doista,***

***Zdravo, Djevo*** .... cijena 15.00 kn

**Tihomir Petrović, Radnički dol 15, 10000 Zagreb,  
tel. 01/4823 140, e-mail: [tihomir.petrovic@cursor.hr](mailto:tihomir.petrovic@cursor.hr)**

## O radu Društva u 2000.

Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara djeluje već petu godinu. Početni entuzijazam još nije splasnuo, a rad se Društva širi u svim smjerovima.

Skupovima se polako ali sigurno povezuje članstvo te se informacije o svemu vezanom uz glazbenu teoriju i njezino podučavanje lakše i brže šire, uspostavlja se međusobno povjerenje u kojem se i osobna razmišljanja o problematici lakše iznose.

### O časopisu *THEORIA*

Svemu spomenutom doprinosi i časopis *Theoria*, kojim se polako ali sigurno učvršćuje pozicija Društva u javnosti. Drugi broj poslan je na gotovo 1500 adresa; članovima, svim glazbenim i općeobrazovnim školama u Hrvatskoj te na mnoge adrese izvan domovine – na našu čast i radost. S mnogih škola stigle su usmene zahvale, pohvale i kritike, ističući časopis kao vrijedan poticaj nastavnicima da, u ovim čudesnim okolnostima zanemarivanja glazbene kulture i umjetnosti – jer kako drukčije protumačiti smanjivanje satnice glazbene kulture – ustraju u svome radu. Između ostalog, u stalno isticanjoj brizi za one koji su bez obzira na sve odlučili svoj život posvetiti glazbi i njezinom podučavanju, časopis je darovan većini studenata glazbene kulture, glazbene teorije i muzikologije u nas, a evo i nekih reakcija:

#### Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu Odjel za glazbenu umjetnost, Fausta Vrančića 17

Studenti Odsjeka za glazbenu kulturu dobili su nadar 30 primjeraka časopisa *THEORIA*. Kako većina studenata nije znala za postojanje jednog takvog stručnog časopisa koji bi im mogao koristiti u sadašnjem i budućem radu u nastavi glazbe, bila je to direktna i poticajna prilika da ga upoznaju.

Smatramo da ovakvim odnosom prema budućim glazbenim kadrovima Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara pokazuje dobru i zdravu politiku.

Zahvaljujemo na poslanim primjercima i nadamo se daljnjjim kontaktima i suradnji.

mr. sc. Vedrana Milin-Čurin, viša pred.

#### Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku Pedagoški fakultet, Lorenza Jägera 9

U ime studenata Glazbene kulture srdačno zahvaljujemo na darovanom drugom broju časopisa *Theoria*, glasila Hrvatskog društva glazbenih teoretičara. Nadamo se i budućoj suradnji jer je mišljenje o sadržajima ovoga broja vrlo pozitivno.

Dekan Pedagoškoga fakulteta i Predsjednik Katedre,  
red. prof. Josip Jerković

#### Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija Odsjek za muzikologiju

Štovani, najljepše vam zahvaljujemo na poklonu, tj. na časopisu *Theoria* br. 2 od rujna o.g. što ste ga namijenili studentima našeg Odsjeka.

Studenti su sa znatiželjom upoznali časopis i prve njihove reakcije dokazuju da njegov sadržaj (unatoč tomu što nije specifično "muzikološki") i kod posve mlađe generacije nailazi na odjek i živo odobravanje. Neki su od njih štoviše zainteresirani za suradnju, odnosno za objavljivanje vlastitih mišljenja o nekim temama koje su se potakle u ovome broju.

Molimo vas zato da razmotrite tu mogućnost a i druge oblike suradnje naših studenata s vašim Društvom.

Radovalo bi nas zato kada biste nas kontinuirano izvještavali o svim budućim aktivnostima Društva.

Uz osobito štovanje,

red. prof. dr. sci. Nikša Gligo, pročelnik Odsjeka

#### Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija Odsjek za glazbenu kulturu

Sa zadovoljstvom izražavam zahvalnost redakciji časopisa *Theoria*, odnosno uredniku toga časopisa prof. Tihomiru Petroviću što je svakom studentu VIII. odsjeka za glazbenu kulturu Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu u akademskoj godini 2000/2001. poklonio primjerak časopisa *Theoria* broj 2 (rujan 2000.). Časopis je uistinu zanimljiv, koristan i po raznolikosti tematičke/problematike koja se u njemu obrađuje i po načinu, odnosno kvaliteti kojom autori tekstova to čine.

Ovaj časopis popunjava u nas prazninu na području glazbene teorije i već samim time opravdava svrhu svoga postojanja. On je kao takav pomoć u nastavi ne samo teorijskih glazbenih disciplina, budući da teorija glazbe nije nikakva apstraktna djelatnost bez konkretnog odnosa sa životom, već je put do glazbe koju susrećemo i živimo.

Pročelnik VIII. odsjeka za Glazbenu kulturu  
red. prof. Muzičke akademije Branko Lazarin

#### Još o Malom ljetopisu Anne Magdalene Bach

Rad Društva i objavlјivanje časopisa iziskuje velika sredstva, što se uspjelo pokriti donacijama od teškom mukom pronađenih donatora. U traženju finansijskih izvora najbolje je "uzdati se u se..." pa se stoga pokrenula nakladnička djelatnost. Tako sam kroz Društvo ostvario dva dugo pripremana i pozorno planirana projekta i Društvo je objavilo Mali ljetopis Anne Magdalene Bach te zbirku Hrvatske crkvene popijevke. Korist je od toga višestruka: prosvjetni djelatnici glazbenog usmjerenja i

ljubitelji glazbe dobili su po pristupačnoj cijeni vrijedno štivo. Društvo je steklo ugled i prepoznatljivost, a skromna sredstva koja priteču omogućit će nove projekte. Čitava naklada *Malog ljetopisa...* rasprodana je i sprema se novo izdanje.

Iz nakladničke kuće Koehlers Verlagsgesellschaft, Hamburg, doznao sam još mnoge pojedinsti vezane uz *Mali ljetopis Anne Magdalene Bach Esther Meynell*, koje mi se činilo vrijedno i vama prenijeti. Primjerice, do danas ta je knjiga samo na prostoru njemačkoga govornog područja prodana u više od 500.000 (pol milijuna!) primjeraka. Do sada je prevedena na 12 jezika; između ostalih 2000. je godine prevedena i na japanski, a našim je trudom među njima i hrvatski.

## O zbirci *Hrvatske crkvene popijevke*

Spadam među one koji su u glazbeni nauk ušli prvenstveno iz želje da nauče harmoniju i kontrapunkt. Po svršetku srednje tehničke škole i uz upisan strojarski fakultet, u želja da ovladam glazbenom teorijom ne bih li sâm mogao sudjelovati u meni najčudesnijem i najinteresantnijem glazbenom događanju – u smjeni i tijeku akorda – ubrzo sam ostavio svijet tehnike te postao glazbenikom. Postupno svladavajući discipline kao što su harmonija, kontrapunkt i glazbeni oblici, prakticirao sam stečeno znanje pišući skromne skladbe za djecu te svirajući, bolje rečeno *harmonizirajući* sve što bi mi došlo pod ruku. Katkad nevješto, katkad i bez dovoljno ukusa, no moja je praksa u tome svakodnevno rasla. Između ostalog, svoje sam znanje harmonije rado demonstrirao pri obiteljskim slavlјima, uz koja se uvijek pjevalo hrvatsko blago – pučke i crkvene popijevke.

Susret s američkim sociologom i amaterskim orguljašem, početkom devedesetih, prerastao je u trajno priateljstvo i bio poticaj da sastavim (jer mu sličnu nisam nigdje mogao kupiti) malu glazbenu knjižicu glasovinskih aranžmana hrvatskih i američkih crkvenih popjevaka koje smo zajedno pjevali, kao moj osobni *hommaggee* i dar njemu, a s namjerom da upozna vrijedan dio hrvatske kulture, da ga ponese sa sobom u Ameriku i da saznanje o tome prenese svojim prijateljima. Knjižicu sam ubrzo dopunio aranžmanima za dvoglasni i troglasni zbor à cappella i objavio 1994. u vlastitoj nakladi pod nazivom *Svim na zemlji*, kao prvu u biblioteci *Sveti Juraj* koju sam za tu potrebu utemeljio. Zbirku sam s velikim veseljem darovao mnogima, a potaknut njezinim uspjehom i činjenicom da sličnih nije tada bilo, ubrzo sastavljam i nove (*Uskršnju Isus doista, Zdravo, Djevo*).

Ideja za zbirku *Hrvatske crkvene popijevke* nastala je 1996. godine u Pazinu, tijekom Međunarodnog seminara za crkvenu glazbu, na kojem sam sudjelovao predajući teorijske glazbene predmete. Seminar je bio namijenjen svim onima koji sviranjem ili pjevanjem sudjeluju u misionom slavlju i koji su iznimnom voljom i trudom željeli ubrzano usvojiti glazbeničke vještine i znanja. Za njih i njima slične, crkvene popijevke u ovoj zbirci obrađene su vrlo jednostavno pa će im lako pristupiti svi svirači manje vještih prstiju, oni kojima je crkvena glazba samo blagdanska radost. U obradbama nastojao sam istaknuti nježnu ljepotu napjeva (takvima ih pamtim iz djetinjstva), da bi – kao minijature za klavijaturna glaz-

bala – lakše osvajale srca te potaknule zanimanje ne samo za svladavanje glazbeničkih vještina nego i za sâm glazbeni nauk koji takve obradbe omogućuje.

Za ovako velik i značajan projekt potražio sam recenzente svih profila. Među njima su kolege docenti iz pažinskoga Međunarodnog seminara za crkvenu glazbu, fra Ivo Peran, orguljaš Eduard Kancelar i Eugen Sagmeister, orguljaš i crkveni glazbenik iz Njemačke, Regionalni kantor iz Freyunga. Zbirka je dovršena uz pomoć članova Društva: Andelka Klobučara, od kojeg sam učio na MA u Zagrebu, uvaženoga crkvenoga glazbenika i glazbenog teoretičara msgr. Miroslava Martinjaka te mojih nekadašnjih učenika, a danas kolega, Natalije Imbrišak, Ante Knešaureka i Martine Belković.

Zbirku sam namjeravao tiskati u vlastitoj nakladi u svojoj biblioteci *Sveti Juraj*, no kad sam, zahvaljujući svojem prijašnjem radu i zbirkama, dobio finansijsku potporu *Tatjana Grgich Family Foundation*, odlučio sam projekt realizirati kroz Društvo i time trud respektabilne skupine stručnjaka iskoristiti na čast Društva te istodobno pokušati osigurati i priljev sredstava za nove projekte i rad. Na dobrotu gospođe Tatjane Grgich i darovan novac za pripremu pjesmarice za tisak, ja sam odgovorio time što sam svoj rad na zbirci darovao Društvu, a slično su postupiti i mnogi suradnici.

Zbirka je zaista polivalentna. Njome će se prvenstveno služiti svirači i pjevači u crkvama i svirači koji će u njoj naći jednostavnu pratnju pjevanju uz blagdanska slavlja, a mogla bi olakšati i oživjeti kućno blagdansko muziciranje. Zbirka zasigurno može naći stalno mjesto i u svakoj glazbenoj školi – u nastavi teorijskih predmeta – kao primjer harmonizacije i kontrapunktne obrade napjeva (soprana), u svakoj općeobrazovnoj školi i ustanovi gdje postoji potreba za glazbenom pratnjom blagdanskog slavlju, zapravo u svakom hrvatskom domu. Osim toga, skroman predgovor preveden na engleski i njemački jezik otvara i mogućnost njezina darivanja svima koje tim putem želimo navesti da nas kroz naše kulturno blago bolje upoznaju.

Gotovo 4.000 primjeraka zbirke *Hrvatske crkvene popijevke* distribuirano je po Hrvatskoj i svijetu (izbjegavam napisati "prodano" jer traženih 20 kuna za primjerak i nije cijena koštanja zbirke nego samo participacija u trošku njezina tiskanja), na ponos sviju nas koji sudjelujemo u Hrvatskom društvu glazbenih teoretičara i moju veliku radost, a Društvu na korist. No krug potencijalnih korisnika nipošto nije zatvoren, zapravo čak ni sužen. I zbirka *Hrvatske crkvene popijevke* i *Mali ljetopis...* mogu vašom preporukom, drage kolege i kolege, trajno biti radost svakom novom učeniku koji se upućuje u tajne glazbenog zanata. Stoga, spomenute se tiskovine svake godine iznova mogu preporučivati upravi škola kao dar za odlične učenike i ili maturante, možete ih i sami naručiti kao prigodan dar vašima dragima itd.

Usredotočen na notni tekst, pogriješio sam tamo gdje bi se najmanje očekivalo – u predgovoru zbirke, pri prijepisu imena i naslova. Ime sastavljača naše najstarije crkvene pjesmarice je Atanazije Jurjević, a zbirka Vjenceslava Novaka naslovljena je *Starohrvatske crkvene popijevke*. Ispričavam se radi ovoga propusta čitateljima, a naročito suradnicima u zbirci, koji su se s maksimalnom pozornošću bavili isključivo notnim tekstom.

## O pripremama za razredbeni ispit na Muzičku akademiju u Zagrebu

U 2000. godini nije se organizirao ni skup članova Društva ni stručni seminar za nastavnike, ali se čitavu godinu iznimno snažno radilo na afirmaciji Društva. Uz svaku je promociju *Malog ljetopisa Anne Magdalene Bach*, a bilo ih je dvadesetak po gradovima i mjestima u čitavoj Hrvatskoj te nekoliko u radijskim emisijama, u prvi plan isticano Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara i njegova uloga u sustavu glazbenog obrazovanja i u kulturnim događanjima vezanim uz glazbenu umjetnost. Svojevrsna promocija Društva bilo je i organiziranje priprema za studij glazbe, na koje su okupljeni maturanti glazbenih škola u Hrvatskoj.

Pozitivni rezultati slične prošlogodišnje akcije bili su poticaj da se i ove godine organizira stručna priprema za pristupnike razredbenom ispitu na Muzičku akademiju u Zagrebu. Na inicijalni upit upućen svim glazbenim školama u Hrvatskoj odaziv je bio toliko velik da se rad morao organizirati u tri vikenda.

Tako su 2., 3. i 4. ožujka bili pozvani kandidati koji pristupaju razredbenom ispitu na I. odsjek (za kompoziciju i glazbenu teoriju), II. odsjek (za muzikologiju), III. odsjek (za dirigiranje, harfu i udaraljke – samo kandidati za dirigiranje), V. odsjek (za klavir, čembalo i orgulje – samo kandidati za čembalo i orgulje), a koji, uz solfegio, teoriju i diktat, na razredbenom ispitu imaju harmoniju i kontrapunkt. Većina njih riješili su poslane im primjere iz harmonije i kontrapunkta pa je predavačima bilo lakše usmjeriti svoja predavanja. Susret je započeo razgovorom s profesorom Nikšom Gligom, pročelnikom odsjeka za muzikologiju.

Dvadeset od 29 nazočnih tog vikenda došlo je radi pripreme za studij glazbene teorije, što svjedoči o golemom interesu učenika srednjih glazbenih škola baš za harmoniju i kontrapunkt, glavne predmete tijekom školovanja, a koje žele usavršiti odabirom ovoga studija (I.b odsjek). Kako su to uglavnom učenici teorijskih odjela glazbenih škola, jasno se pokazalo da tvrdnje poput one "Nitko ne dolazi u glazbenu školu da bi učio harmoniju, ona dakle, nije nikome cilj." izlaze iz pera onih koji harmoniji i kontrapunktu sami nisu dorasli pa bi je uskratili i drugima.

10. i 11. ožujka skupili su se kandidati koji pristupaju razredbenom ispitu na VIII. odsjek (za glazbenu kulturu) te oni koji pristupaju razredbenom ispitu na III. odsjek za dirigiranje, harfu i udaraljke – samo kandidati za harfu i udaraljke), IV. odsjek (za pjevanje), VI. odsjek (za gudačke instrumente i gitaru) te VII. odsjek (za duhačke instrumente).

17. i 18. ožujka bili su pozvani budući pijanisti te svi oni koji su iz bilo kojih razloga propustili jedan od pretходnih vikenda.

Učenici su stigli iz svih srednjih glazbenih škola, a jedna je kandidatika već studentica KBF, Instituta za crkvenu glazbu. Evo njihova broja po školama:

SGŠ Zlatka Balokovića, Zagreb,	2
GU Elly Bašić, Zagreb,	11
SGŠ Blagoja Berse, Zadar,	1
SGŠ Blagoja Berse, Zagreb,	7
SGŠ Josipa Hatzea, Split,	10

SGŠ u Karlovcu	3
SGŠ Franje Kuhača, Osijek	3
SGŠ Frana Lhotke, Sisak	2
SGŠ Vatroslava Lisinskog, Bjelovar	4
SGŠ Vatroslava Lisinskog, Zagreb,	11
SGŠ Ferde Livadića, Samobor,	2
SGŠ Ivana Lukačića, Šibenik,	1
SGŠ Pavla Markovca, Zagreb,	9
SGŠ u Novskoj	1
SGŠ Ivana Matetića Ronjgova, Pula,	2
SGŠ Ivana Matetića Ronjgova, Rijeka,	1
UŠ Luke Sorkočevića, Dubrovnik,	2
SGŠ Alberta Štrige, Križevci,	2
SGŠ u Varaždinu	7
Institut za crkvenu glazbu "Albe Vidaković"	1
UKUPNO:	81

Kako su dvoje kandidata bili nazočni predavanjima u dva različita termina, na predavanjima je ukupno bilo 83 polaznika, što je impozantna brojka i svjedoči o velikom interesu za ovu vrstu priprema.

Mišljenja polaznika o priprema i ove se godine mogu svesti na velike i iskrene komplimente predavačima i organizatoru. No, jedan komentar zaslužuje posebnu pozornost, a taj je:

"Ovo su trebali svakako slušati moji profesori, a ne ja".

Tim je riječima jedan polaznik vrlo sažeto ukazao na razloge osnutka i postojanja našega Društva. U proteklom smo četverogodišnjem periodu na stručnim skupovima "pročešljali" gotovo sve teorijske glazbene predmete i imali prigodu čuti što o problemima nastave misle profesori Muzičke akademije i pojedini nastavnici osnovnih i srednjih glazbenih škola. I, dok neke nastavnike teorijskih predmeta godinama uporno no bez uspjeha pozivamo i nagovaramo na druženje u Hrvatskom društvu glazbenih teoretičara, drugi su u potpunosti shvatili prednosti svega toga. Tako su i spomenutim pripremama za učenike bile nazočne nastavnice s dviju glazbenih škola, što nije bilo "ponuđeno u paketu", nego dopušteno na njihov upit. I autor ovih redaka povremeno je prisluškivao pred vratima, koliko je to dopuštalila uloga "dežurnoga" tijekom održavanja predavanja.

## O rezultatima razredbenog ispita za I. odsjek na Muzičkoj akademiji u Zagrebu

Na pripremama koje sam organizirao za učenike srednjih glazbenih škola pokazao se veliki interes za upis na I. odsjek Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu. Razredbenom je ispitu na I. odsjek pristupilo 18 kandidata, od toga samo 1 kandidat na I.A (kompozicija) te 17 na I.B (teorijsko-nastavnički). O znanju i vještinstvima koje su pokazali na razredbenom ispitu valja ozbiljno razmisliti. Jedan je kandidat završio II. godinu studija orgulja, a statistički podatci o bodovima za preostalih 17, koji su došli iz srednje glazbene škole, ovakvi su:

Harmonija pismeno (maks. 12 bodova)

– u prosjeku 3,0 boda ..... 25 %.

Harmonija na klaviru (maks. 12 bodova)

– u prosjeku 4,88 bodova ..... 40,7 %.

Kontrapunkt (maks. 12 bodova)

– u prosjeku 3,94 boda ..... 32,8 %.

Solfeggio usmeno (maks. 15 bodova)	
– u prosjeku 7,65 bodova . . . . .	51 %.
Solfeggio pismeno (maks. 15 bodova)	
– u prosjeku 7,76 bodova. . . . .	51,6 %.
Teorija (maks. 9 bodova)	
– u prosjeku 6,65 bodova. . . . .	73,9 %.

Prevedeno u jezik razrednog ocjenjivanja, to znači:

Harmonija (pismeno i na klaviru)	– 1 (nedovoljan)
Kontrapunkt	– 1 (nedovoljan)
Solfeggio (usmeno i pismeno)	– 2 (dovoljan)
Teorija	– 3 (dobar)

Razloga je tome mnogo i toliko su kompleksni i raznorodni da traže posebnu analizu i diskusiju. Svatko će, vjerujem, izvući određene zaključke sam za sebe, a o toj temi svakako se mora razgovarati i na našem susretu.

## O pripremama za upis u srednju glazbenu školu

Često se dogodi da odluka o nastavku glazbenog školovanja uslijedi tek pri svršetku 6. razreda glazbene škole, kad se većina učenika konačno suoči s činjenicom da – ako ne upišu srednju glazbenu školu – dalje “više nema”, ili kad sami konačno spoznaju (i glasno priznaju, jer ih vršnjaci iz okoline često u tome ne podržavaju) svoju radost aktivnim bavljenjem klasičnom glazbom, koja je pretežit sadržaj u našim glazbenim školama.

Stoga, da bi na razredbenom ispitu pokazali potrebno znanje – koje često, radi izostanaka u tom odlučujućem 6. razredu (uz koji su istodobno i učenici 8. razreda općeobrazovne škole pa pojačanim radom u njoj skupljaju dragocjene bodove za upis u srednju općeobrazovnu školu), bude nepotpuno – organizirao sam i vodio pripreme za upis u srednju glazbenu školu.

Pripreme, kojih je u okviru pojedinih glazbenih škola bilo i prije, no sada se po prvi puta predlagalo zajedničko pripremanje učenika s različitim školama, bile su oglašene po glazbenim školama na području Zagreba, Sesveta i Velike Gorice. Pozivu se odazvalo 14 učenika (od toga samo 6 iz Glazbene škole Vatroslava Lisinskog), a tijekom 8 dvosatnih termina ponavljalo se građivo solfeggia i teorije glazbe potrebno za pristupanje razredbenom ispitu za upis u srednju glazbenu školu.

U sklopu tih priprema, već uz prvi sat, održao sam za učenike, njihove roditelje i svekoliko građanstvo (poziv je bio oglašen u dnevnom tisku) predavanje s naslovom: Što je glazbena teorija? Tko su i što rade glazbeni teoretičari? Što se uči na teorijskom odjelu glazbene škole i što nakon toga? Jednom riječju, nastojao sam svim sredstvima promovirati ne samo glazbenu teoriju, nego i rad kojim zarađujem(o) kruh svagdanji. Uspjeh svega bio je iznad očekivanja i zajedno sa svim drugim djelatnostima vezanim uz promociju Društva, glazbe i glazbene teorije, nakon nekoliko “sušnih” godina na razredbenom ispitu za upis na teorijski odjel već je u prvom upisnom roku na Glazbenu školu Vatroslava Lisinskog u Zagrebu upisano desetak odličnih i vrlo motiviranih učenika.

Potaknut time, preporučam kolegicama i kolegama da, pod okriljem i u organizaciji našega Društva, – što bitno olakšava i pojednostavljuje sve aspekte ovakvoga dodatnog rada s učenicima – u svojim sredinama učine sljedeće godine isto! Problemima motivacije učenika (i

njihovih roditelja) za bavljenje glazbom, posebno za bavljenje glazbenom teorijom, bavim se koliko i samom nastavnom praksom. Bit će mi velika radost svoje iskustvo u tome podijeliti sa svima koji to zažele.

## O članstvu i članarini; Popis članova Društva

Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara danas ima 185 članova, nastavnika osnovnih i srednjih glazbenih škola te nastavnika glazbene kulture i glazbene umjetnosti iz općeobrazovnih škola, petnaestak sveučilišnih profesora, nekoliko akademskih glazbenika – pijanista i orguljaša, nekoliko studenata glazbene teorije i muzikologije te učenika glazbenih škola, a zatim i nekoliko ne-glazbenika (ali velikih zaljubljenika u glazbu i njezinu teoriju). Društvo ima dva počasna člana, akademika Andželka Klobučara i profesora Adalberta Markovića.

Članom Društva postaje se svojom voljom i odlukom, potpisivanjem upisnice. Prema tim je upisnicama sastavljen popis članova, koji je tiskan u nastavku. Nema li tamo Vašega imena, ili je ono pogrešno ispisano, primite moju ispriku i molbu da me o tome obavijestite – pri unošenju podataka u računalo moguće su pogreške i propusti koje, kao lijevoruk, često činim rotacijom slova. Pronađete li na popisu svoje ime, a više ne želite biti članom Društva, molim Vas da me o tome pismeno obavijestite, kako bi se Vaše ime izbrisalo iz popisa. U popisu je, radi lakšeg snalaženja, prvo prezime pa zatim ime, prema abecednom redu.

Članovi, na adresu istaknutu u upisnici, dobivaju sve obavijesti o radu Društva, časopis *THEORIA* i sve tiskovine Društva (*Mali ljetopis Anne Magdalene Bach i Hrvatske crkvene popijevke*). Pri učlanjenju svi su članovi dobili i moj osobni dar – knjižicu *Nauk o glazbi*. Ako kojim slučajem nešto od spomenutoga nije stiglo na Vašu adresu, obavijestite me pa će ispraviti propust.

Članarina iznosi 80 kuna godišnje, a ne plaćaju je učenici, studenti, umirovljenici te počasni članovi. Članarina se uplaćuje gotovinom ili općom uplatnicom – za 2001. godinu uplatnica je stigla zajedno s knjigom *Hrvatske crkvene popijevke*. Velik posao vezan uz druge aktivnosti Društva priječio me do sada u kontroli uplate članarine pa Vas ljubazno molim da to provjerite sami i eventualno izvršite zaostale uplate. Ako kojim slučajem niste primili uplatnicu, molim Vas ispunite je sami – žiro-račun je 30102-678-107747, obvezno u rubriku “šifra” upišite broj 88, a u rubriku “poziv na broj” 02 u manji te Vaš matični broj (JMBG) u veći okvir. Najbolje bi od svega bilo da na Vaš prijedlog i traženje škola ili ustanova u kojoj ste zaposleni doneše odluku o preuzimanju obveze plaćanja članarine, jer je sasvim sigurno i jasno da baš škola ima najviše koristi od Vašega sudjelovanja u radu Društva. Doneše li škola ili ustanova takvu odluku, molim Vas da me pismeno obavijestite o tome, kako bi se školi ili ustanovi redovito slao račun koji se zatim plaća virmanom.

Posebno se obraćam onima koji su tzv. pasivni promatrači i simpatizeri našeg Društva, i koji su do sada dobjivali i časopis pa i neke druge tiskovine, a koje sam radi promoviranja Društva i upoznavanja s njegovim radom godinama pošiljao na sve glazbene škole. Uz njih ima i onih koji pretpostavljaju da su kao nastavnici glaz-

bene škole nekakvim automatizmom upisani u Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, ne razlikujući nas od Hrvatskog društva glazbenih i plesnih pedagoga (HDGPP). Sve njih ljubazno molim, nakon pune četiri godine nagovaranja tijekom kojih su vjerujem mogli shvatiti što je HDGT i koji su mu ciljevi, da nam se potpisom na upisnicu i javno pridruže – kopiju upisnice pošaljite na adresu Društva (HDGT, Gundulićeva 4, HR-10000 Zagreb) – jer će se obavijesti i sve drugo potpuno usmjeravati isključivo na članstvo s popisa.

## Članovi Hrvatskog društva glazbenih teoretičara

Agnić Jadranka  
Ahmetpašić Fuad  
Alajbeg Tatjana  
Antoninić Gordana Maja  
Atanasović Marijano  
Bačić Marcel  
Balić Vito  
Bartolin Rajka  
Bašić Sunčana  
Begović Lili  
Belančić Bruno  
Belković Martina  
Belošević Mirjana  
Berać-Jozić Marija  
Berić Marica  
Bernardi Branka  
Bernardi Ivan  
Binder Blaženka  
Birov Zvonimir  
Bistrović Darvaš Ana  
Boršćak Miroslav  
Brčić Marija  
Brlobuš Krešimir  
Bubalo-Paliska Branka  
Bučanac Ana  
Butković Milan  
Cesar Željka  
Cetinić Margita  
Crevar Aleksandar  
Crnčić-Brajković Marija  
Ćučić Barbara  
Čulo Dušanka  
Darlić Jakša  
Decovski Helena  
Domančić Krstulović Ana  
Dorić Irena  
Došen Nada  
Dražić Sanja  
Drobac Zorana  
Dvoraček Slavica  
Đekić Darko  
Didara Lidija  
Ferderber Tanja  
Ferić Vanda  
Filipović Roberta  
Fistonić Nataša  
Flajsig Vesna  
Fočić Ines  
Gabrić Vanja  
Garaj-Pavlić Irena  
Glavočević Marcel  
Gligo Nikša  
Golčić Ivan  
Gospodnetić Heda

Grčić Sanja  
Grisogono-Rajčić Tatjana  
Grujić Mira  
Hadžinac Damir  
Hajdarović Zvonimir  
Haluza Marija  
Hauser Marija  
Hinek Ivančica  
Horvat Branka  
Ilinčić Mirjana  
Imbrišak Natalija  
Jakopanec Alida  
Jelovčan Jasmina  
Jurišić-Domonji Ivana  
Kaić Vera  
Kamalić-Škrjanec Tatjana  
Kamenarović Arnea  
Kamenarović-Tonković Irena  
Karaica Dobrana  
Kazensky Vesna  
Kene Jadranka  
Klobučar Andelko  
Knežević Raul  
Kožul Mira  
Komar Vesna  
Konecki Nada  
Kordić Ivanka  
Košćak Stanka  
Kovačević Davor  
Krišković Zrinka  
Krnić Marijo  
Krstić Jadranka  
Kubik Vlahović Đurđica  
Kučić Mirjana  
Kutnjak Petar  
Lazarin Branko  
Letilović Nora  
Levatić Josip  
Lučev Vanga  
Maleš Dario  
Maričić Nataša  
Markić Iva  
Marković Adalbert  
Martić Vesna  
Martinjak Miroslav  
Marunović Dejana  
Marušić Maja  
Matanović Josip  
Matić Aleksandra  
Matoković-Dabić Ana  
Mežnarić Ivan  
Medved Branko  
Merčep Zdenka  
Miletić Blaša

Miletić Nadia  
Milić Ruža  
Milić Tomislav  
Mladinić Igor  
Mutak Vladimir  
Nonveiller Haris  
Oliver Oliver  
Palić-Jelavić Rozina  
Paulus Irena  
Pavić Dubravka  
Pehar Tomislav  
Perak Lovričević Nataša  
Peran Ivo  
Perutka-Burjan Lidija  
Peterlik Ruža  
Petrović Tihomir  
Petrović Marijana  
Pobran Filip  
Podbevšek Tihana  
Pogrnilović Bojan  
Poklepović-Slugan Magda  
Poljak Ružica  
Puač Nevenka  
Pucko Marija  
Pušić Jasminka  
Radaković Krunoslava  
Rožanković Tatjana  
Rončević Katarina  
Ruža Dada  
Ruždjak Marko  
Rubil Gizela  
Ruck Lovorka  
Rudolf-Perković Dina  
Šćedrov Ljiljana  
Šamanić Sanja  
Savić Marija  
Sedak Eva  
Seletković Katarina  
Sikirica Jelena

Šincek Vlado  
Sinčić Emil  
Sivoš Marijan  
Skrbin Vjekoslav  
Škunca Mirjana  
Snježana Čavar  
Sovčik Andrea  
Starc Branko  
Stičinski Sanja  
Šumak-Picek Jasna  
Svalina Vesna  
Tavčar Aida  
Terihaj Katica  
Tušek Vesna  
Ursić Suzana  
Vađić Darko  
Valand Neven  
Vančik Vesna  
Vidmar Lahorka  
Vidnjević Gordana  
Vidović Franica  
Vlaho Željko  
Vlaho Vesna  
Vojvodić Ana  
Vorel Tatjana  
Vrsalović Vanda  
Vučović Željka  
Vujević Antonela  
Vujnović-Tonković Ankica  
Vuk Josip  
Završki Željka  
Zgombić Jelena  
Zlatar Jakša  
Zvonar Tomislav  
Žagmeštar Vlatka  
Žalac Darko  
Žeželić-Žerovnik Linda  
Župić Mirjana

## VII. skup i Skupština Društva

VII. skup Hrvatskog društva glazbenih teoretičara održat će se sredinom mjeseca studenoga ove, 2001. godine. Tijekom skupa moći ćete vidjeti kako metoda poduke solfeggia REA, o kojoj članak možete pročitati u ovom broju, funkcioniра u praksi. Autor metode, prof. Oliver Oliver, odazvao se mojoj molbi i svoj će rad demonstrirati sa nekoliko različitih skupina učenika.

Ovaj skup bit će prigoda za kratko izvješće o stanju i radu Društva. Kako bi se što djelotvornije planirao dalji rad, molim Vas da na adresu Društva pošaljete svoje pismene prijedloge željenih djelatnosti u sljedećem periodu. Uz ovaj skup održat će se i Skupština Društva, na kojoj valja razmisiliti o promjenama Statuta – o čemu je najava bila u prošlom broju časopisa te treba izabrati novo vodstvo Društva.

Također, molim Vas da me pismeno (do kraja rujna) obavijestite o temama o kojima možda želite sami govoriti na ovom skupu ili ih želite tek otvoriti za raspravu.

O vremenu, rasporedu te točnom sadržaju i mjestu održavanja ovoga skupa i stručnoga seminara obavijest će stići na adrese članova, na vrijeme. Uz poziv poslat će se i prijedlog promjena Statuta, kako bi se imalo vremena još jednom o tome razmisiliti.

## 29. natjecanje mladih glazbenika Slovenije

### 1. natjecanje u disciplini *solfeggio*

U Mariboru je od 17. do 18. novembra 2000. održano 1. slovensko državno natjecanje iz solfeggia. Organizator tog natjecanja bila je Srednja glazbena i plesna škola u Mariboru. Pokretanje ovog natjecanja proizašlo je kao nastavak natjecanja održanog 1998. godine, za grad Maribor. Na to se natjecanje tada prijavilo 125 učenika, što je bio dokaz da postoji veliki interes za takvu vrstu natjecanja. U toku slijedeće dvije godine u dogovoru s ravnateljima glazbenih škola cijele Slovenije, koji su dali potporu takvom natjecanju, krenulo se u realizaciju ovog natjecanja sa željom da to postane dio državnog natjecanja, koje se odvija već 28 godina za sve ostale glazbene discipline.

Za 1. državno natjecanje iz solfeggia priređene su propozicije po uzoru na propozicije ostalih disciplina pa su bile znatno teže od propozicija iz 1998., što je rezultiralo i manjim brojem prijavljenih kandidata. Na 1. natjecanje u disciplini *Solfeggio* ukupno se prijavilo 40 kandidata iz različitih slovenskih osnovnih i srednjih glazbenih škola.

Natjecatelje se podijelilo u kategorije:

I.B kategorija: rođeni 1987. i mlađi,

I.C kategorija: rođeni 1985. i mlađi,

II.A kategorija: rođeni 1983. i mlađi,

II.B kategorija: rođeni 1981. i mlađi.

Natjecanje se odvijalo u dvije etape.

#### Prva etapa:

Pismeni zadaci – u I.B i I.C kategoriji – slušanje i zapisivanje intervala, trozvuka, ritamskih i meloritamskih diktata te zadaci iz teorije (ljestvice, intervali i akordi, u violinskom ključu).

Pismeni zadaci – u II.A i II.B kategoriji – slušanje i zapisivanje intervala, trozvuka i četverozvuka, ritamskih i meloritamskih diktata (uz uporabu Walkmana) te zadaci iz teorije (durske i molske ljesvice, stari načini, intervali, trozvuci i četverozvuci u violinskom ključu i alto-violinom ključu, prepisivanje zadane melodije iz violinskog u alto-violinov ključ). Svaki je zadatak bodovan, a za prelazak u drugu etapu trebalo je osvojiti 90% bodova. Prva etapa je trajala 45 minuta u svakoj kategoriji.

#### Druga etapa:

Od 40 prijavljenih u drugu se etapu plasiralo 19 kandidata. U ovoj su etapi pokazali veliku ozbiljnost pri nastupu i odličnu teorijsku i intonativnu pripremljenost. Zadaci, koje su kandidati uspješno realizirali, dokazali su da se vrlo sistematski radi u osnovnoj i srednjoj glazbenoj školi iz koje su došli, jer za postizanje ovakvih rezultata potrebno je dugo i temeljito obrazovanje.

U ovoj su etapi kandidati nastupali individualno. Izvlačili su cedulje na kojima su im bili ispisani zadaci

(cedulje su bile sastavljene u tri različite verzije i nosile su slova A, B i C). Kandidati su trebali otpjevati zadane ljestvice, intervale i akorde abecednim imenima, ritamski primjer čitati ritamskim slogovima, i za više kategorije meloritamski primjer čitati parlato (apsolutnom solmizacijom), meloritamski primjer pjevati abecednim imenima te na kraju dovršiti jedan započeti meloritamski primjer.

Kod izvođenja pojedinih zadataka kandidati su si sami davali intonaciju. Za svaki zadatak moglo se početni ton pojedinog zadatka odsvirati samo jednom. Ukoliko je kandidat ponovio intonaciju unutar zadatka odmah su mu oduzimani bodovi predviđeni u tom zadatku. Bilo je nekoliko učenika s apsolutnim sluškom, koji su si dali intonaciju samo na početku prvog zadatka, a nakon toga su pjevali sve zadatke bez slušanja nove intonacije.

Svaki kandidat je nakon izvlačenja svoje cedulje imao 15 minuta vremena za pripremu.

Natjecatelje je ocjenjivala stručna komisija, a konačni rezultat su bili osvojeni bodovi u drugoj etapi. Svaki zadatak je nosio određeni broj bodova, koji je bio napisan pokraj svakog zadatka, tako da se nakon odslušanog kandidata zbrajalo osvojene bodove po zadacima i dobio ukupan broj bodova dotičnog kandidata. Za svaku kategoriju članovi su žirija dobili list sa imenima kandidata i kategorijama koje se ocjenjuju. Na primer:

Ocenjivački list I.B kategorije:

Prezime i ime kandidata:

Ljestvice / Intervali / Akordi / Ritam / Melodijski primjer / Parlato / Stvaralaštvo / Bodovi:

Po završetku pojedine kategorije napravila bi se rang-lista prema osvojenim bodovima i objavila na oglasnoj ploči, u skladu s propozicijama:

– tri sata nakon završene prve etape u svakoj kategoriji (pismeni dio),

– dva sata nakon natjecanja u svakoj kategoriji druge etape (usmeni dio).

#### Kriteriji za dodjelu plaketa, nagrada i diploma

Među nagradama bile su samo jedna I. nagrada, jedna II. i jedna III. Zlatna plaketa (za osvojenih od 95 do 100 bodova), srebrna plaketa (za osvojenih od 90 do 94,99 bodova), brončana plaketa (za osvojenih od 85 do 89,99 bodova). Diplomu su dobili svi koji su sudjelovali, za osvojenih 50 do 84,99 bodova.

Nagrade i plakete dodjeljene su na završnoj priredbi, koja je održana 18.11.2000., u 19 sati, u Velikoj dvorani Srednje glazbene i baletne škole u Mariboru.

Propozicije za natjecanje su sastavili:

I.B i I.C kategorija: Irena Rigo, Judita Caf, Polona Meke

II.A i II.B kategorija: Alenka Bervar, Robert Kamplet

Zadatke za sve kategorije je napisao Robert Kamplet, akademski glazbenik – kompozitor, koji predaje solfeg-

gio i glazbene oblike na SGBŠ Maribor.

U žiriju bili su Tomaž Habe, Ljubljana, akademski glazbenik – kompozitor, koji predaje solfeggio i glazbene oblike na SGBŠ U ljubljani i na Akademiji za glazbu u Ljubljani (predsjednik) te članovi: Vera Kaić, Zagreb, Hrvatska, profesor teorijskih glazbenih predmeta; viši predavač za solfeggio na Muzičkoj akademiji u Zagrebu i Tomaž Svete, Maribor, docent specijalist, pročelnik odjela za glazbenu pedagogiju Pedagoškog fakulteta u Mariboru. Tajnica stručnog žirija bila je Maja Jugec.

Organizacija natjecanja bila je na visokoj profesionalnoj razini. Propozicije koje su sastavljene za natjecanje poštovale su se u potpunosti, tako da je cijeli tok natjecanja prošao bez i jednog problema. Odvijanje samog natjecanja i odlična završna priredba uz dodjelu nagrada najboljima, nije ni po čemu odavala da se radi o Prvom državnom natjecanju iz solfeggia u Sloveniji.

Osnovni cilj ovog natjecanja je da omogući izjednačavanje rada i kriterija u cijeloj Sloveniji, na svim muzičkim školama. Osim ovog cilja želja je bila organizatora da pruži mogućnost učenicima teorijskog ili bilo kojega drugog odsjeka, da osvajanjem pojedine nagrade na ovom natjecanju, dođu u mogućnost da se i oni natječu za državne stipendije, što je omogućeno svim ostatim učenicima glazbenih škola, koji na svom instrumentu imaju natjecanja, a time i mogućnost stjecanja nagrada kao dokaza svog znanja i uspješnosti.

Nastavnici koji su prisustvovali samom natjecanju

dobili su vrlo vrijedne informacije o potrebnoj razini znanja u pojedinim razredima. Ovakva natjecanja omogućit će susrete nastavnika solfeggia cijele Slovenije, koji će na tim susretima moći razmjeniti svoja mišljenja i iskustva. Samo natjecanje će također pomoći i mlađim nastavnicima da vide kakva znanja trebaju postići sa svojim učenicima u pojedinim razredima, da bi jednog dana i njihovi učenici mogli sudjelovati na ovakvom natjecanju.

Ovakva natjecanja će potaknuti i učenike na veći rad i postizanje još boljih rezultata u toku svog školovanja kako na glavnom predmetu, tako i na solfeggiu.

U realizaciji zadataka na usmenom dijelu ovog natjecanja mogla se pratiti uzlazna linija preciznosti i spremnosti kako su dolazili učenici viših razreda, sve do učenika najviših kategorija kod kojih se osim preciznosti i lakoće u realizaciji zadataka uočila i muzikalnost u izvedbi pojedinih zadataka.

Članovi žirija iz Ljubljane i Maribora, prof. Habe i prof. Svete, prihvatali su prijedlog organizatora, da se za dvije godine u ovo natjecanje uključe i studenti Glazbene akademije iz Ljubljane i Pedagoške akademije iz Maribora.

Čestitala sam Srednjoj glazbenoj i baletnoj školi Maribor na odličnoj organizaciji ovogodišnjeg natjecanja sa željom, da za dvije godine, na 2. državnom natjecanju bude još više ovako kvalitetnih učenika te da možda jednog dana preraste i u međunarodno natjecanje.

## Osvrt na do sada održane seminare iz solfeggia za pristupnike razredbenom ispitnu na Muzičku akademiju u Zagrebu

U razdoblju od 1994. g. do 2001. g. održala sam deset seminara iz solfeggia za pristupnike razredbenom ispitu na Muzičku akademiju. Pokretanje tih seminara bilo je potaknuto slabim uspjehom kandidata na razredbenom ispitu, i to posebno iz diktata. Pretpostavljalo se da bi ovakvi seminari mogli pomoći budućim studentima da se bolje pripreme za razredbeni ispit, a samim time i za daljnje studiranje. Ankete koje su provođene po završetku svakog seminara pokazale su da su kandidatima ovi seminari bili od velike pomoći, jer su mogli prije pristupanja razredbenom ispitu provjeriti svoja znanja iz solfeggia, teorije i diktata. Osim toga, polaznici su se našli zajedno sa svim drugim potencijalnim kandidatima pa su mogli usporediti svoja znanja sa njihovima i steći pravu sliku o svojim vrijednostima.

Nakon svakog seminara provodile su se ankete, koje su sadržave slijedeća pitanja:

1. Napišite dojmove o seminaru
  2. Napišite prijedloge za iduće seminare
- Odgovori su bili slijedeći:

### 1994.

1. Odlična ideja, trebalo je biti i ranije.
2. Trajanje – min. tjedan dana (a može i 14 dana).
3. Manje grupe polaznika.
4. Održavanje seminara i kroz godinu.
5. Dobra priprema za razredbeni ispit.

6. Odmjeravanje vlastitog znanja i usporedba sa drugim kandidatima.
7. Manje sati dnevno.
8. Zadavanje domaćih zadaća.
9. Početi sa laganim zadacima.
10. Seminar daje mogućnost upoznavanja profesora i načina njihovog rada.

### 1995.

1. Nemogućnost vježbanja u toku seminara.
2. Održavanje ovakvih seminara više puta u godini.
3. Grupe bi trebale biti manje-radi boljeg rada (više individualno raditi).
4. Treba duže trajati, da se stigne više vježbati.
5. Organizirati posebne satove za pjevanje.
6. Raditi više diktata, a manje teorije.

### 1996.

1. Više diktata i pjevanja prima vista.
2. Odvojiti I. odsjek od ostalih odsjeka zbog razlike u težini zadataka.
3. Mogu biti teži zadaci iz teorije i diktata.

### 1997.

1. Održati još jedan seminar u lipnju (2 do 3 tjedna prije prijemnog ispita).
2. Predlažu da se seminar održi za mlađe generacije,

### Statistika održanih seminara iz solfeggia po odsjecima

Odsjek	Ia	Ib	II	III a	III b,c	IV	V	VI	VII	Uk.	Upis.
1. seminar – veljača 1994.											
Br. pol.	0	0	6	0	0	6	8	10	11	41	30
2. seminar – od 8. do 10. travnja 1995.											
Br. pol.	0	0	5	0	0	10	20	27	10	72	47
3. seminar – I. dio – od 15. do 19. siječnja 1996.											
Br. pol.	0	3	3	1	0	0	6	11	3	27	17
3. seminar – II. dio – 24.2.96 / 23.3.96. / 13.4.96. / 4.5.96.											
Br. pol.	0	0	3	0	0	3	14	8	8	36	20
4. seminar – od 4. do 6. travnja 1997.											
Br. pol.	0	0	9	0	0	5	10	12	11	47	
5. seminar – od 9. do 11. siječnja 1998.											
Br. pol.	15	4		2	1	11	11	7	34	26	
6. seminar – od 26. do 28. veljače 1999.											
Br. pol.	5	0	0	0	1	6	3	6	22	7	
7. seminar – od 8. do 10. travnja 1999.											
Br. pol.	2	0	0	0	0	0	2	8	1	13	8
8. seminar – od 13. do 15. siječnja 2000.											
Br. pol.	4	0	0	1	1	5	7	2	19	7	
9. seminar – od 3. I. 4. lipnja 2000.											
Br. pol.	5	4	1	0	1	4	1	6	22	14	
10. seminar – I. dio – 3. i 4. ožujak 2001.											
Br. pol.	1	20	5	1	0	0	1	0	0	29	
10. seminar – II. dio 10. i 11. ožujka 2001.											
Br. pol.	0	0	0	0	0	5	0	12	14	31	
10. seminar – III. dio 17. i 18. ožujka 2001.											
Br. pol.	0	0	0	0	0	0	11	0	0	11	
Ukupno:											
Ukupno:											

### Statistika broja polaznika seminara po gradovima

Seminar:	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.
Zagreb	45	38	30	19	22	13	17	8	35	
Rijeka		5		3						
Bjelovar	1	2	1							2
Karlovac		1	2							2
Šibenik	8		2							1
Dubrovnik	2		1					1		2
Zadar	1	2		2						1
Sisak	2	2		2				2		2
Varaždin	6	8	6	11			2	3		7
Križevci										2
Split	2	1	1	2				5		9
Pula	3	1	1	5						2
Osijek	1		2	1				2		3
Čapljina	1									
Našice			1							
Sarajevo			1							
Sl. Brod				1						
Poreč								1		
Samobor									2	
Novska									1	
	72	60	48	46	22	13	17	8	71	

da imaju više vremena za pripravu za prijamni ispit (III sr.).

3. Podjela u grupe po predznanju (bolji-slabiji).

4. Više diktata.

5. Želja da idući seminar bude nešto duži.

6. U jednom danu samo 2 sata rada.

7. Seminar bi mogao trajati tjeđan dana.

### 1998.

1. Više diktata.

2. Manje grupe radi većeg individualnog rada.

3. Previše predavanja u jednom danu.

4. II odsjek predlaže seminar iz povijesti glazbe.

5. Predlažu usmeno ispitivanje teorije.

6. Traže pismeni test iz teorije (iz diktata se radilo na svakom seminaru).

7. Više slušanja intervala, akorda.

8. Predlažu novim generacijama da svakako dođu na seminar.

9. Predlažu duži seminar.

10. Predlažu seminar iz drugih područja.

11. Predlažu trajanje seminara kroz cijelu godinu.

12. Manje grupe da se može raditi sa svakim posebno.

### 1999. i 2000.

1. Svi se slažu da im je seminar bio vrlo koristan.

2. Prijedlozi su isti kao i prijašnjih godina.

### 2001.

1. Smatraju seminar vrlo korisnim.

2. Predlažu da se i u buduće održavaju ovi seminari.

### Moje mišljenje o seminaru i kandidatima

Seminari su pokazali da učenicima nedostaje rada na diktatima i pjevanju a vista primjera. Što se tiče teorije problemi su manji, i kroz ove godine uočavam da dolaze sve spremniji na razredbeni ispit.

U diktatu još uvijek ima problema i to posebno u dvoglasnom diktatu pa bi tome trebalo posvetiti više pažnje u radu kroz srednju školu.

Dobro bi bilo da se rad na intervalima i akordima (kvintakordima i septakordima sa obratima) veže uz slušno prepoznavanje, a također i pjevanje na zadani ton slmizacijom ili abecedom, zavisno o tome kako se inače radi.

### Rezultati iz diktata i teorije na pojedinim seminarima

	diktat	poz.	neg.	teorija	poz.	neg.
1. seminar						
2. seminar	72	50	22			
3. seminar	63	33	30			
4. seminar	30	15	15			
5. seminar	31	28	3			
6. seminar	21	15	6			
7. seminar	13	8	5	13	12	1
8. seminar	18	9	9	18	18	0
9. seminar	22	17	5	22	21	1
10. seminar	71	41	30	71	62	9

Iz statistike koja je iskazana u tabeli, vidljivo je da diktat predstavlja problem većini učenika, pa bi tome trebalo posvetiti više vremena na satovima solfeggia od I. razreda osnovne škole do zadnjeg razreda srednje škole. Bilo je polaznika koji su izvrsno pisali oba testa, ali je i mnogo polaznika nakon našeg zajedničkog rada pokazalo veću uspješnost u zapisivanju bilo koje vrste diktata. Na svakom seminaru polaznici su pisali šest vrsta diktata (tonove, intervale, akorde, jednoglasni, dvoglasni i ritamski). Sve te vrste diktate bi trebalo rasporediti na satovima tako, da se kroz nekoliko satova izredaju

svi ovi diktati. Intervali i akordi se mogu raditi i usmeno, za što je potrebno manje vremena, i može se za to odvojiti na satu pet do deset minuta. Jednoglasne, dvo-glasne, a pogotovo troglasne i četveroglasne, ako ih se piše, treba harmonički analizirati i pjevati višeglasno u manjim ili većim grupama.

Vjerujem da će idući seminari pokazati sve veću spremnost kandidata, a time i sve veću uspješnost u studiranju na Muzičkoj akademiji ili nekoj drugoj sličnoj ustanovi u svijetu.

---

Vesna Vančik

## Kratko o knjigama *Kratka povijest hrvatske glazbe* i *Kratka povijest europske glazbe* Stanislava Tuksara

U kućnim knjižnicama čitateljstva koje zanima umjetnost, posebice glazba, studentima raznih studija željnih postati ne samo stručnjacima na području svojih studijskih specijalizacija nego i predstavnicima hrvatske inteligencije, što će reći ljudima širokih obzora i naobrazbe, štovateljima, širiteljima i presnositeljima vlastite i svjetske kulturne baštine kao izvora uvijek obnoviteljsih duhovnih snaga za budućnost, dugo su, i predugo, nedostajale ovakve dvije knjižice!

*Kratka povijest hrvatske glazbe* i *Kratka povijest europske glazbe* Stanislava Tuksara sažetog su sadržaja i male opsegom, ali zato bogate obavijestima, sa sretnom zamisli autora da svako tematsko poglavlje uz likovni prilog prati i kronološka tablica (često s vrlo zanimljivim dodatnim pojedinostima), popis diskografije kao i izbor literature o razmatranoj temi, što predstavlja novost, jer na lak i pregleđan način, kao svojevrstan repetitorij, mogli bismo reći i vodič kroz hrvatsku i europsku glazbenu povijest, omogućuje brzo pronalaženje nekog podatka ili prisjećanje na već ranije stečeno, a zaboravljeno znanje. Znatiželjnjike osim toga provokira da se sami, preko predložene literature, upute u produbljavanje tema koje ih posebno zanimaju.

Knjižice su, dakle, dobrodošlo polazište i za sticanje dublje glazbenopovijesne naobrazbe, uz jasnu sugestiju priloženim izborom diskografije da je svaka glazbenopovijesna činjenica tek «mrtvo slovo na papiru», suhoperparan kulturološki podatak, ako nije otjelovljen živom glazbom.

I konačno, ove će knjižice dobro doći i glazbenicima po struci, nastavnicima glazbenih i drugih škola, školskim knjižnicama, i posebno učenicima, kao koristan priručnik i idealan dar, nagrada za svladano glazbeno umijeće. U općoj oskudici knjiga s glazbenim temama u nas, domaćih autora i prijevoda stranih, evo pravog pot-

hvata našega uvaženog muzikologa Stanislava Tuksara, koji zасlužује svaku pozornost. Dakle, preporučamo!

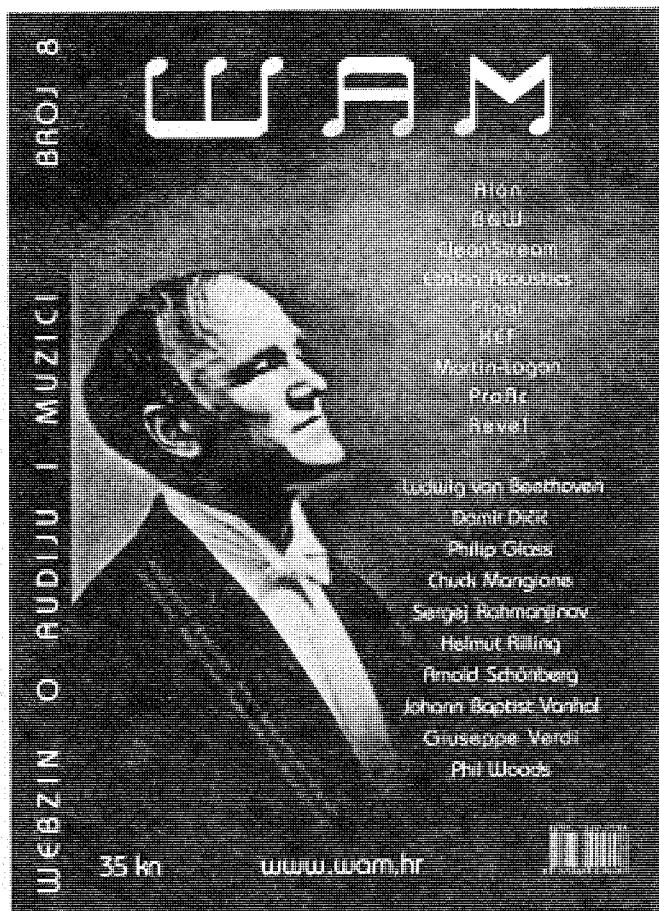
Knjige je objavila Matica Hrvatska, u Zagrebu, 2000., a mogu se nabaviti u knjižarama Matice Hrvatske.



## WAM

Od engleskog **WEBZINE ABOUT AUDIO AND MUSIC** dolazi kratica naziva časopisa **WAM**, koji već dvije godine izlazi u Hrvatskoj. WAM je potpuna novost u nas, projekt koji nam glazbu i sve novosti u vezi njezinog izvođenja i reprodukcije s nosača zvuka donosi na dva načina: klasično – u obliku tiskovine, i moderno – na *webu*, na adresi **wam.hi-fi.hr**.

WAM je, dakle, prvi hrvatski **webzin** o audiju i muzici. Namijenjen je mladima, koji se sve intenzivnije služe samo *webom*, ali i svim onim starijim i iskusnim ljubiteljima glazbe, koji će s velikim užitkom listati njegov (klasični) oblik. Valja odmah istaknuti da ova dva izdania WAMA – elektroničko i tiskano – nisu u potpunosti identična nego su kompatibilna; dok će se u tiskovini lakše pronaći mjesta za podulje eseje i stručne članke o glazbi, elektroničko izdanje nudi sažetu informaciju i protočnost oglasa i pisama čitatelju pa će čitatelj željan potpune informacije koristiti obje inačice.



WAM će svojim sadržajem nastojati pridonositi kulturi slušanja glazbe, te promociji glazbe kao našeg i vašeg primarnog interesa. Objavljivat ćemo eseje o glazbi, osvrte na muzičke dogodaje, recenzije nosača zvuka i vrhunskih audio uređaja, a o svakoj od tih kategorije, kao i o njihovoj povezanosti i isprepletenosti, pisat će najbolji znaci koji imamo. Pozivamo Vas da posjetite naše internet stranice, te da se pretplatite i tako podržite i osigurate dalnje izlaženje časopisa. Hvala.

WAM, Rubetićeva 10, Zagreb Tel/fax: 455 4364 e-mail: [wam@wam.hr](mailto:wam@wam.hr)

Časopis je pokrenut inzimnim trudom entuzijasta i zaljubljenika u glazbenu umjetnost, vrhunskih profesionalaca različitih područja. Glavni je urednik časopisa Ivan Supek, po struci fizičar, a, uz impresivan urednički odbor, nabrojiti suradnike u sedam brojeva koji su do sada izašli ne bi bilo lako, jer ih je već i više od stotinu.

Časopis se zaista obraća svima koji s glazbom misle da imaju veze, jer se u njemu od prvog broja nude najrazličitiji tekstovi za audiofile, s mnogobrojnim obavijestima o tehničkim pojedinostima aparata za reprodukciju zvuka i rezultatima njihova testiranja, recenzije nosača zvuka svih vrsti glazbe domaće i svjetske produkcije, sjajan audio pojmovnik, eseji o glazbi i njezinim tvorcima te intervjue s izvođačima, članci iz teorije glazbe, razjašnjenja akustičkih zakona, savjeti za foneku, osvrti na glazbene događaje, najave i programi glazbenih događaja, glazbeni oglasi... gotovo da nije moguće opisati i navesti čega sve u WAMu nema. Primjerice, tema 7. broja bio je Richard Wagner, a i članak Marija Penzara *Broj i glazba*, koji možete čitati u ovom broju našega časopisa, pretiskan je iz jednog od brojeva WAMA. WAMu se, vjerojatno, najviše vesele ljubitelji jazza, za koje je Miro Križić u 7. broju započeo seriju pod nazivom: *Evolucija glazbe koja je obilježila stoljeće*.

WAM izlazi kvartalno, a do njega je najlakše doći pretplatom. Pojedini broj kupljen na kiosku košta 35 kuna, a godišnja je pretplata (za četiri broja) 95 kuna, što uključuje i poštarinu. Želite li se pretplatiti, navedeni iznos treba uplatiti općom uplatnicom na DVIS d.o.o., Zagreb, s naznakom za WAM pretplatu, na žiro-račun: 30105-601-540105, a u rubriku poziv na broj upišite svoj telefonski broj. Ili, fotokopirajte ovu pretplatnicu i pošaljite je poštom na adresu:

WAM, Rubetićeva 10, HR-10000 Zagreb.

### Želim postati pretplatnik WAMA

Ime i prezime \_\_\_\_\_

Ulica i broj \_\_\_\_\_

Pošt. broj i mjesto \_\_\_\_\_

E-mail adresa \_\_\_\_\_

## 555... ? Ne! 222... ? Ne! Nego: 999... !

Jedan je od obrazovnih ciljeva nastave solfeggia senzibilizacija učenika na probleme intonacije te njezino stalno usavršavanje. Postizanju ovoga obrazovnog cilja pridonosi pjevanje, kojim se izvježbava usredotočenost ne samo na intonaciju, nego i na sva ostala obilježja točna odnosno glazbe koju se pjevanjem oživotvoruje.

Ivan Golčić u nas je dobro poznat autor čitavoga niza priručnika za solfeggio. Čast mi je predstaviti novi u tom nizu: **999 glazbenih tema iz glazbene literature za solfeggio u osnovnim glazbenim školama**. Nakladnik i ovoga Golčićeva priručnika je HKD Sv. Jeronima, Zagreb.

Primjeri su u knjizi razvrstani na uobičajen način: prvo primjeri u duru pa u njemu usporednom molu, a tonaliteti se nižu od C-dura (a-mola) uzlazno i silazno po kvintnom krugu. U svakom su tonalitetu prvo dijatonski primjeri, a zatim i oni s alteracijama te modulacijama, što je sve odlično označeno pa je snalaženje u ovoj opsežnoj knjizi vrlo jednostavno. Knjiga je tiskana na kvalitetnom papiru, šivanog je uveza, a valja pohvaliti uistinu sjajnu notografiju Tomislava Košćaka, kao i unutarnje uređenje sadržaja. Urednik nije naveden pa je za pretpostaviti da su knjigu zajedno uredili autor i fotograf, što je i jednom i drugom dodatno na čast. Naravno, imati 999 ovako čitko i na kvalitetnom papiru ispisanih primjera, povlači za sobom i težinu knjige. Bilo bi stoga uputno da škole pribave dovoljan broj primjera knjiga, kako bi se one držale na mjestu uporabe.

Sličnih smo zbirka glazbenih tema iz literature u nas već vidjeli, a na njih podsjeća i naslov ovoga prikaza. Za razliku od njih, u ovoj se knjizi ničim ne skreće pozornost na basov ključ, što ističem kao još jednu kvalitetu (sjetimo se: 555... – primjeri u violinskom ključu, u bijelim koricama; 222... – primjeri u basovom ključu, "zavjeni u crno", što nije zanemarivo u osnovnoj školi). Nai-me, često smo i mi nastavnici sukrievi "sukoba" s basovim ključem, skrećući učenicima katkada na njega nepotrebno pozornost, što je u ovoj knjizi izbjegnuto.

U predgovoru knjige, koji potpisuje dr. Pavel Rojko, pretjerano se omalovažaju tzv. didaktički primjeri za solfeggio, nasuprot onih "iz glazbene literature". Didaktički su primjeri u nastavi solfeggia nužni i bez njih se nikako ne može, to nije potrebno tumačiti svima onima koji solfeggio podučavaju u osnovnoj ili srednjoj glazbenoj školi. Didaktičkim se primjerima (čije je "dotjerivanje", učenje napamet, ili zadavanje za domaću zadaču – po Rojku – gubljenje vremena) učenike promišljenim dozama ospozobljava da postupno odgovaraju sve težim zahtjevima glazbenoga nauka. Primjer iz glazbene literature – a to može biti samo cijelovito glazbeno djelo u vjernoj izvedbi ili eventualno njegov cijelovit odломak, a nikako samo njegova tema – koji je po Rojku "već sam po sebi vrijedan da ga se nauči i pamti – ako ne baš svaki put zbog velike umjetničke vrijednosti i mogućega estetskog djelovanja – onda jednostavno radi informacije", vodi u panoramsko razgledavanje glazbenih djela, koje – kao skupljanje informacija o glazbenoj umjetnosti – nije obrazovni cilj nastave solfeggia, iako će katkada biti zanimljivije od vježbanja pravih didaktičkih prim-

jera kojima se stječu vještine solfediranja pa ga, naravno, ne treba ni sasvim odbaciti.

Svi su primjeri u ovoj Golčićevoj knjizi, naravno, didaktički, jer su (didaktizirani) odlomci (zanemariv broj među njima su cijelovita glazbena djela) – teme djela iz glazbene literature, i to ponajviše instrumentalne. Te primjere – naravno, iz didaktičkih razloga! – valja pjevati, po mogućnosti bez glasovirske pratnje, kako bi se ostvarili ciljevi radi kojih ih se pjeva. U ovome bi se kontekstu moglo postaviti i pitanje: Zašto inzistirati na autorima iz literature, kada već u Golčićevim knjigama za solfeggio ima muzikalnijih i učenicima dopadljivijih (didaktičkih, njegovih vlastitih) primjera od nekih u ovoj knjizi? Eto razloga da s nestavljenjem očekujem objavljeno novo i revidirano izdanje Golčićevih priručnika za solfeggio u osnovnoj glazbenoj školi.

Jedini prigovor upućen ovoj knjizi – a i njega će prisatlice relativnih metoda solfeggia držati dvojbenim – može biti ovaj: Zašto transponirati, kad se u nastavi solfeggia treba boriti za percepciju tona i tonaliteta u apsolutnom smislu? Ako je, primjerice, Bach (moja kolegica, Nadia Miletić, sad bi odmah upitala "koji?" pa posebno ističem zadovoljstvo činjenicom da su gotovo sva imena skladatelja u ovoj knjizi ispisana u potpunosti) skladao polonezu u g-molu, ja predlažem da ona u njemu i ostane, a za potrebu vježbe snalaženja u f-molskom tonalitetu neka se potraži djelo skladano u f-molu.

Uz sve istaknute kvalitete, ovu knjigu valja pohvaliti još i zato što nastavnicima omogućava odabir materijala koji vode ostvarenju obrazovnih ciljeva nastave solfeggia. A toga materijala, prvenstveno zahvaljujući strpljivom, samoprijegornom i stručnom radu Ivana Golčića, zaista ima zadržavajuće mnogo!

## MELODIJA

Masarykova ulica 13, 10000 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 assortimanu 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.

## Broj i glazba

“Bog je sve stvorio u savršenoj mjeri, težini i proporcijama. Proučite stoga način na koji je Bog stvorio svijet kako bi njegov savršeni poredak mogli slijediti u svojim djelima...”. Ovaj citat čuvenog baroknog teoretičara Andreasa Werckmeistera napisan krajem XVII. stoljeća najbolje ocrtava radikalnost i entuzijazam kojim su barokni glazbeni stvaraoci pokušavali mistični svijet arhetskih simbola spojiti s neprolaznom snagom glazbe kako bi njihova djela uistinu predstavljala najviši domet glazbenog stvaranja, tada poznat pod nazivom “musica reservata”.

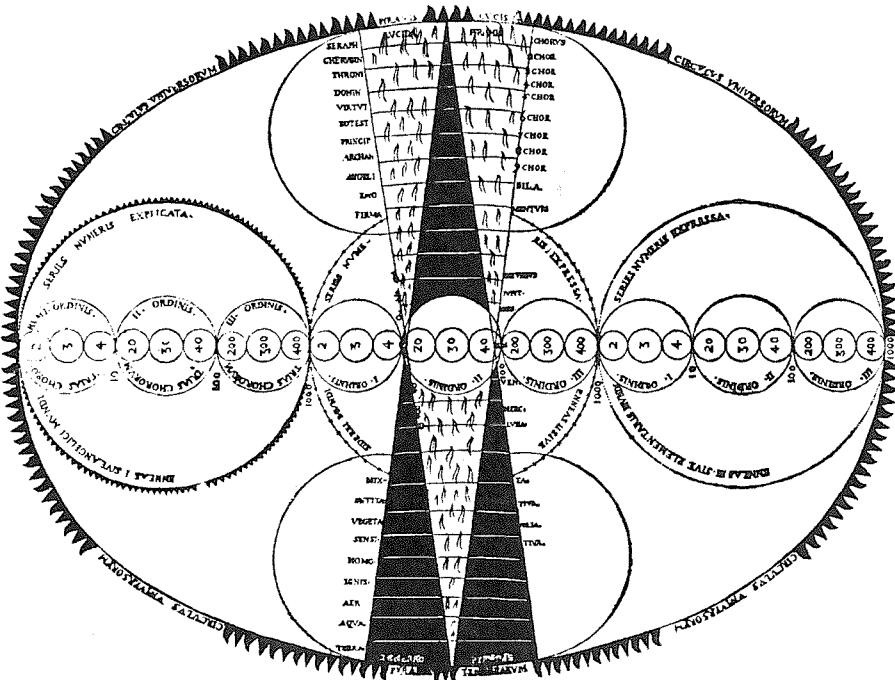
Barokna glazbena retorika, s jedne strane, počiva na proučavanju simbolike hebrejskog alfabeta (i proučavanju simbolizma u starozavjetnim tekstovima); s druge strane, ona je logičan nastavak srednjovjekovnog odnosa prema glazbi kao jednoj od “septem artes liberales” – no, tek će glazbeni teoretičari XV. i XVI. stoljeća svojim kapitalnim radovima konačno definirati polazišnu točku barokne spekulativne glazbene teorije. Zbog ograničenog prostora, na ovom mjestu ćemo spomenuti samo neke od njihovih najznačajnijih radova: “Musica figuralis deutsch” (M. Agricola, 1532.), “Lucidario in musica” (P. Aron, 1545.), “Tetrachordum musices” (J. Cochlaeus, 1511.), “Opus aureum” (N. Wollick, 1505.), “Musica plana” (H. Saess, oko 1500.), “Praecepta musica poeticae” (G. Dressler, 1563.), “Traité du Beau” (J. P. Crousaz, 1517.) te “Il tesoro illuminato” (I. Aignino, 1581.).

Skladatelji i glazbeni teoretičari barokne epohe bili su iznimno dobro obrazovani u svim područjima zna-

nosti (kako se taj pojam tada shvaćao) koja su smatrali esencijalno važnim za stvaranje istinske glazbe: iz njihovih brojnih udžbenika možemo zaključiti da su se mnogi od njih služili latinskim, grčkim, pa čak i hebrejskim – u teoretskim studijama XVII. i XVIII. stoljeća, bez obzira u kojoj su zemlji tiskani, nalazimo i mnoštvo citata na glavnim evropskim jezicima (dakako, bez prijevoda). Osim toga, glazbenici kojima su te studije bile namijenjene, morali su iznimno dobro poznavati fizikalne zakonitosti nastajanja tona, poznavati aritmetiku (shvaćenu kao podvrstu glazbene umjetnosti, za razliku od situacije u kojoj se taj pojam rabi danas, na prijelazu milenija), te ovladati tajnama geometrije (točnije: gematrije, odnosno povezivanja značenja riječi i broja kao simbola određenih pojmoveva). Tek nakon takvog obrazovanja mogli su se upustiti u specijalizirana područja glazbene teorije poznate pod nazivom “Affektenlehre” i “Figurenlehre” kako bi kroz sustav retoričkih figura, boja i odnosa tonaliteta i mističnih proporcija broja nota, ornamenata ili taktova uspjeli ispisati istinsku glazbu, u njemačkom govornom području najčešće spominjanu pod nazivom “musica poetica”.

Premalo je prostora za ulazak u šire razmatranje simbolike brojeva ili retoričkih figura u baroknoj glazbi – stoga bih se želio posvetiti nešto više pažnje najvećem baroknom skladatelju, a po mišljenju mnogih, i najvećem skladateljskom imenu uopće: Johannu Sebastianu Bachu. Upravo je snaga izražajnosti njegove glazbe, u kombinaciji sa savršenim sustavom “teologije Bachove simbolike brojeva”, pobudila interes tijekom prošlog stoljeća za, tada već zaboravljene vještine i vrijednosne sustave. Prvi poznati izvori o tumačenju Bachove glazbe koja uključuje povezivanje glazbe, “nebeske matematike” i kabale potiču od čuvenog skladatelja Franza Lizsta, koji je, tumačeći sustav retoričkih figura, uvelike pridonio nastanku čuvenih motiva u Wagnerovim operama – sam Wagner je uvelike, naime, bio fasciniran čudesnim svijetom i savršenstvom Bachovih partitura.

Johann Sebastian Bach se s osnovnim pojmovima glazbene retorike upoznao još u Lüneburgu, gdje je u opisu obvezne nastave (koju je vodio sam rektor) uz Bachovo ime upisano: “...de inventione cum superioribus e Pollio, cum minoribus de tropis et schematibus (retoričke figure), dvaput tjedno...” (W. Junghans: “Johann Sebastian Bach in Lüneburg”, 1840.). Bachu je bilo



Numerološko tumačenje svemira s prikazom 3 svijeta, andeoskog ili božanskog, sideričkog ili elementarnog; koji obuhvaća uobičajenih 27 duhovnih nivoa, 9 redova andela, sfere sedam planeta i zvijezda, 4 osnovna elementa, 4 stanja ljudske duše, i čovjeka samog (A. Kircher “Musurgia universalis”, Rim 1650.).

tek dvanaest godina kad je (1697.) Daniel Speer objavio čuveni proglaš o tome što glazba treba sadržavati. S obzirom na eksplicitnost izraza i radikalnost zahtjeva samog autora, ovaj je tekst vrijedno predstaviti u cijelosti i izvornom obliku: "...Item die folgende Wörter müssen auch mit dem Satz übereinkommen als: Himmel / Erde / hoch / tief / schlecht / recht / gut / bös / gehen / stehen / lang / kurz / geschwind / oder behend / seufzen / laufen / jagen / laut / still / ein / 2 / 3 / alle miteinander / eins ums ander / Kyrie eleison / Alleluja / Amen / immer / ewig / stets / ruhen / springen / erheben / erniedrigen / aufsteigen / niedergefallen / Aufgang / Niedergang der Sonnen / prächtig / demütig / lieblich / rauh / schwarz / weiss / scharf / gelind / Abgrund / Berg / bald / wiederum / abermal / oft / selten / Gott der Höchste / Engel / Mensch / Kindheit / Mann / Weib / Magd / veracht / gering / beschwerlich / zwingen / frei / gebunden / wenig / nichts / genug / bloss / schwer / hart / gebrochen / ich harre / ich rede / verfolge / nachfolgen / nacheilen / wiederkehren oder wiederkommen; solche und dergleichen vorkommende Text und Wörter müssen wohl observert und mit der Harmonie oder mit dem Satze übereinkommende komponiert werden...". Nepunih trideset godina kasnije Johann Mattheson, u svom čuvenom djelu "Der vollkommene Capellmeister" odnos prema glazbenoj retorici svojim suvremenicima još plastičnije će predočiti riječima: "..Ohne "Wissenschaft" von der Rhetorik greift man das Werk... doch nur mit ungewaschenen Händen und fast vergeblich an...". Stoga je Bachova glazba ipak, bez obzira na absolut njene kvalitete, ipak čvrsto i duboko ukorijenjena u nastojanja i ideale svog vremena, što se ne bi smjelo zanemariti prilikom izvedbe bilo kojeg Bachova djela (kao, i općenito, ostalih baroknih autora). Pa ipak, Bachova glazba, i nakon brojnih analiza nudi nešto neshvatljivo: dragulj savršenstva koji niti jedan autor prije niti poslije nije uspio zadržati na stranicama svojih partitura. Simbolizam i retorika u Bachovoj glazbi samo su naizgled nalik onome što možemo naći i u djelima njegovih suvremenika – gotovo zastrašujuće savršeni sustav Bacha nepogrešivo razlikuje od svih ostalih "upućenih" autora.

Barokni su skladatelji svoje simboličke poruke zapisivali na različite načine: prije svega, izbor "pravih" tonaliteta omogućavao je bolju percepciju "poruke" koju su željeli prenijeti slušaocima (svaki tonalitet je tada bio klasificiran prema svojim psihološkim karakteristikama – primjerice, f-mol je bio smatrani "tonalitetom najdubljeg očaja"), no, ne smijemo zaboraviti da su barokni instrumenti bili ugođeni prema  $a_1 = 415$  Hz, pola tona niže od današnje uobičajene visine tona – dakle, u sasvim drugim zvučnim bojama u odnosu na današnje iščitavanje baroknih partitura. Pri tome je, osim izbora glavnog tonaliteta, bilo važno "pravim" akordima ocrtati kritične riječi ili pojmove unutar same skladbe. Nakon toga je i sustav retoričkih figura sa svojim "svetim" proporcijama upotrebljavani zato da pojasni i potcrta smisao autorove "poruke". U tako složen kostur skladbe barokni su autori unosili "brojeve tajnog značenja" (jedno poglavje Werckmeisterovog "Musicalische Paradoxal-Discourse" nosi naslov "Von der Zahlen geheimen Deutung"), uzimajući pri tome brojeve kao predstavnike određenih pojmova – primjerice broj 46 kao

simbol Hrama, jer se u Ivanovom Evanđelju spominje da se Hram u Jeruzalemu gradio 46 godina, ili brojeve kao predstavnike određenih riječi (ispisane na gematrijski način – pri tome se svako slovo u pojedinoj riječi zamjeni svojim rednim brojem i nakon toga dobivene vrijednosti zbroje): broj 14 tako predstavlja na gematrijski način ispisano riječ "BACH", jer je B=2, A=1, C=3, H=8;  $2+1+3+8=14$  (prema latinskom alfabetu). Ispunjeno simboličko značenja pojma predstavlja je umnožak brojeva koji tu riječ čine – primjerice, simboličko ispunjenje riječi "BACH" predstavlja bi broj 48, jer je  $2 \times 1 \times 3 \times 8 = 48$ . Pojmovi preuzeti iz hebrejskog jezika ispisivali su se prema vrijednostima slova koja su propisana u hebrejskom alfabetu: riječ "Mesija", u izvorniku zapisana kao m-š-j-h bila bi zastupljena brojem 358 (u hebrejskom alfabetu m=40, š=300, j=10, h=8,  $40+300+10+8=358$ ).

Mogućnosti kombiniranja tako dobivenih brojeva bile su ogromne: cijeli sustav povezivanja raznih riječi ili pojmova vrlo je zamršen, i zbog svoje kompleksne strukture, simbolička analiza baroknih partitura iziskuje i temeljito poznavanje sustava kojim su se barokni autori služili pri skladanju svojih djela. No, nagrada za uloženi trud je uistinu velika: kad jednom shvatimo (ili pokušamo dokučiti) dimenzije savršenstva koje se skrivaju iza dobro poznatih notnih zapisa, glazba koja do nas dopire nakon takove analize nikad više ne može zvučati kao prije, i nikad više neće moći niti na trenutak biti samo zvučna kulisa uz koju ćemo se baviti nečim drugim; toga časa ona postaje razlog zbog kojega i za koji se živi.

"Alles, was ohne läbliche Affecte geschieht, heißt nichts, gilt nichts, tut nichts..." (J. G. Neidhart, "Forschenden Orchestre", 1721.) – i ovaj citat može nam ocrtati polazišnu točku od koje je kretao Johann Sebastian Bach (i njegovi suvremenici), vjerujući da kroz retoričke figure i brojeve tajnog značenja u svoja djela ugrađuju supstancu neprolazne kvalitete. Ograničeni prostor neće nam omogućiti ozbiljniju analizu bilo kojeg Bachova djela – stoga ću se zadržati na dva kratka primjera iz njegova oratorija "Matthäus-Passion", za koje se nadam da će svojom eksplicitnošću biti dovoljno slikoviti i pokazati barem na najjednostavnijoj razini bogatstvo unutrašnjeg života Bachovih partitura.

Prvi primjer kratki je zbor (Coro I) "Herr, bin ich's" iz prvog dijela oratorija; ovaj broj traje samo pet taktova (primjer 1) i u njemu, kao i u ostalim taktovima svih Bachovih partitura, sve zapisane note simbolički označavaju Bachovu poruku. U sve četiri zborske dionice riječ "Herr" pojavljuje se jedanaest puta, a riječi "bin ich's" dvadeset četiri puta. Dvanaest je učenika, među njima je i Juda, i svaki od njih po dva puta izgovara riječi: "bin ich's" – jedino Juda, koji će izdati Isusa, nema snaže izgovoriti riječ "Herr" – ona se pojavljuje jedanaest puta. Brojevi nota u pojedinim dionicama dodatno podcrtavaju situaciju izdaje i dolazeće smrti Isusove: u dionici soprana je trinaest nota (broj 13 Bach uvijek upotrebljava kao simbol smrti), u dionicama alta i tenora po sedamnaest nota ( $17=10+7$ , broj koji označava pravednika – 10 simbolizira deset Božjih zapovijedi) a u dionici basa dvanaest nota (12 kao simbol Božjeg plana). U svim je zborskim dionicama ukupno 59 nota

CORO I  
Allegro

(13+17+17+12) – to je broj koji predstavlja na gemitrijski način ispisane riječi "GOTT" i "GLORIA". U dionici prvih violinova devet je nota ( $9=3\times 3$ , ispunjenje broja tri kao simbola Svetog Trojstva), u dionici drugih violinova dvanaest nota (Božji plan), u dionici viola jedanaest nota ( $11=10+1$  – simboličko prekoračenje Deset zapovijedi kao simbol Judinog grijeha) a u dionici continua dvadeset nota ( $20=2\times 10$ , broj 2 simbolizira Sina Božjeg, dok je broj 10 preuzet iz simbolizma hebrejskog pisma jer je to prvi broj na razini desetica, koji simbolizira stvarnost). U dionicama zabora i orkestra ukupno je dakle 111 nota ( $59+52$ ) – broj 111 predstavlja na simbolički način prvo slovo hebrejskog alfabeta "alef" (njegovo se ime na hebrejskom piše kao alef-lamed-fe, odnosno 1-30-80, a  $1+30+80=111$ ). Prvo slovo hebrejskog alfabetu simbol je Boga – istu simboličku poruku ima i broj 1 koji se u broju 111 pojavljuje na razini jedinica, desetica i stotica, dakle na razini prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. U istom primjeru Bach na još jedan način označava vrijeme koje je isteklo i Isusovu smrt koja se bliži: simbol vremena je broj 7 (sedam je dana u tjednu u

našem računanju vremena), a 13 je, kao što smo spomenuli broj koji simbolizira smrt: u ovom kratkom odjeljku nalazi se niz od trinaest uzastopnih septakorda (u šifraži označenih brojem 7) u dionici *continua*.

Drugi je primjer recitativ "Und siehe da" iz drugog dijela oratorijskog – u njemu ćemo se zadržati samo na nekoliko uvodnih taktova. U tom broju opisuju se strašni događaji koji su se zbili nakon Isusove smrti: zemlja se zatresla, mrtvi su ustali iz grobova, i hramski zastor rasparao se na dva dijela, od vrha do dna. Simboličko kidanje i razdvajanje hramskog zastora Bach naznacava u dionici Evangelista: iznad teksta "Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stück, von oben an bis unten aus" nalaze se točno dvadeset i tri note (23 je polovica broja 46, koji, kao što je već spomenuto simbolizira Hram u Jeruzalemu). Uz to, Bach na poseban (u njegovim djelima vrlo čest) način opisuje potres, kombinirajući tekst Evangelijskog s tekstrom pojedinih psalma. Posebno označene note u dionici continua, koja je prepuna retoričkih figura koje svojim kretanjem opisuju potres, predstavljaju posebno označene psalme u kojima se spominje potres: deveta nota u dionici continua prva je nota označena točkom (nije oznaka za staccato!), četrtdeset i deveta nota prva je od niza nota koje se ponavljaju – na isti način je zapisana i sedamdeset šesta nota. Odjeljak završava devedeset i drugom notom u dionici continua, uz tekst "die da schließen" – to je ujedno i posljednji broj psalma koji je Bach uključio u ovaj broj.

Johann Sebastian Bach posjedovao je primjerak Biblije čiji izdavač je bio tada čuvani Calov (Die Heilige Bibel nach S. Herrn D. Martini Lutheri Deutscher

Dolmetschung... erörtert... von D. Abraham Calovio, Wittemberg 1681.) – u predgovoru tog izdanja sam izdavač insistirao je na simboličkoj vrijednosti tekstova psalma i njihovoj upotrebi u glazbi. Vratimo se sada spomenutom primjeru, i pogledajmo dijelove spomenutih psalma koje je Bach uključio u ovaj recitativ kao opis potresa koji je uslijedio nakon Isusove smrti:

Psalm 9,7

Dušmani klonuše, smravljeni zauvijek,  
ti im gradove razori – nesti im spomena.

Psalm 49,12 i 15

Grobovi im kuće zasvagda,  
stanovi njihovi od koljena do koljena,  
sve ako se zemlje nazivale imenima njihovim...  
Njihova će lika brzo nestati,  
Podzemlje će im biti postojbina.

Psalm 76, 8 i 9

Strašan si ti, i tko da opstane  
kraj žestine gnjeva tvojega.  
S neba reče presudu –  
od straha zemlja zadrhta i zanijemje...

Psalm 92,10

Doista, dušmani tvoji, o Jahve  
tvoji će dušmani propasti;  
i raspršit će se svi što čine zlo...

Vrijedno je napomenuti da ovaj broj nosi u spomenu-tom oratoriju redni broj sedamdeset i tri (taj broj pred-stavlja na gematrijski način ispisani riječ ZEBAOTH) i govor o smrtnosti običnog čovjeka, predstavljenog po-moću riječi "ADAM" – broj traje osamnaest taktova, a 18 je broj koji simbolizira na gemat-rijski način ispisani riječ "ADAM" ( $1+4+1+12=18$ ).

U oratoriju "Matthäus-Passion", kao i u ostalim Bachovim djelima na tisuće je sličnih primjera. Za kraj ove kratke analize vrijedno je spomenuti još nekoliko najje-nostavnijih primjera: Isusa u recitativima uvijek prati orkestar – jedino u broju 71 Isusa u recitativu prate samo continuo instrumenti (u udaljenom es-mol tonalitetu) kako bi dočarali tekst "Bože moj, Bože moj, zašto si me ostavio?". U Petrovoj ariji "Ich will bei meine-nem Jesu wachen" deset puta se pojavljuje zbor s tekstrom "So schlafen unsre Sünden ein" – deset učenika spava, Petar bđije, a Juda već tada nije među njima. U ariji broj 51, "Gebt mir meinen Je-sum wieder" u kojoj se Juda kaje zbog svoje izdaje, violina solo svira trideset nota zajedno s prvim violinama u orkestru – direktna je to aluzija na trideset srebrnjaka, cijenu plaćenu za Judinu izdaju.

I, na samom kraju ovoga teksta, još nekoliko podataka koji će prebrisati svaku sumnju u slučaju podudarnost brojeva i simbola u djelima Johanna Sebastiana Bacha: u originalnom izdanju nje-govog posljednjeg djela, "Die Kunst der Fuge" upisani orna-menti pojavljuju se na sljedeći način:

Triller: 78 puta ( $2 \times 3 \times 13$ ) (upisan kao t ili tr)

Triller: 624 puta ( $13 \times 48$ ) (upisan drugačijim oznakama)

Mordent: 135 puta ( $3 \times 3 \times 3 \times 5$ )

Accent: 45 puta ( $3 \times 3 \times 5$ )

Ornamenata ukupno ( $78+624+135+45$ ): 882 ( $2 \times 21 \times 21$ )

Doppelschlag: 17 puta

Oznaka ukupno ( $882+17$ ): 899 ( $29 \times 31$ )

Spomenuti brojevi vezani su uz Kristovu muku: 2 kao simbol Božjeg sina, 17 kao simbol pravednika, 3 kao simbol Sv. Trojstva, brojevi 13 i 21 kao simbol smrti (21 kao zrcalni oblik broja 12, kao takav predstavlja Isusovu smrt), 31 kao zrcalni oblik broja 13 (dakle, suprotnog

značenja: 13 = smrt, 31 = uskrsnuće), 48 kao gematrijski način ispisivanja natpisa na križu (I.N.R.I.,  $9+13+17+9=48$ ). U autografu triosonata za orgulje i osamnaest lajpciških korala ukupno je 102 900 nota ( $102\ 900=21 \times 70 \times 70$ ). Višestruko je to simboličan broj: 21 predstavlja Isusa na križu, 70 na gematrijski način is-pisanu riječ "JESUS", a unutar ovoga broja, ukoliko ga ispišemo kao 1 0 29 00 skrivaju se i broj 1 (simbol Boga) i 29 (gematrijski simbol za kratice J.S.B. – Johann Sebas-

RECITATIVO. Coro I.

tian Bach i S.D.G. – Soli Deo Gloria, kratica koju je Bach umjesto potpisa stavljao na završetku većine svojih partiitura). Spomenuti podaci preuzeti su iz studije jednog od najvećih poznavalaca mističnog Bachova opusa, Ludwiga Prautzscha ("Vor deinen Thron tret ich hiermit", Hänsler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart, 1980.).

Iskreno se nadam da će ova kratka analiza pomoći svima koji se još uvijek ubrajaju među skeptike da pro-nađu u sebi dovoljno otvorenog prostora za prihvrat ove glazbe u cjelini u kojoj ona zaista i postoji, kao i onima koji su taj dio puta već prošli, da na tome putu i ustraju.

## Sonata nad sonatama

### Ludwig van Beethoven: Sonata u c-molu, opus 13

“Za pijaniste, Bachov *Dobro ugođeni klavir* je Stari zavjet, a Beethovenove sonate Novi zavjet” (Hans von Bülow, njemački pijanist, skladatelj i dirigent, 1830.–1894.). U tom “Novom zavjetu”, neka mi bude dopušteno jednostavno se nadovezati na ovaj citat, jedno se “poglavlje” posebno ističe, a to je *Sonata u c-molu, op. 13*, poznatija kao *Patetična sonata*. Nije mi namjera staviti je ispred drugih, nego ju – baš nju, jer je u srednjoj glazbenoj školi i klaviristima i teoretičarima gotovo obvezna literatura – želim istaknuti kao uzor glazbene arhitekture, kako na razini izgradnje, to jest oblikovanja svakoga pojedinog stavka, tako i na razini čitavog djela.

Prvi je stavak *sonatnog oblika*, sjedinjujući istodobno u sebi i gotovo sve moguće iznimke od toga “pravila” – formalnog modela utemeljenog na kontrastu sadržaja i tonaliteta dviju tema. Drugi je stavak uzoran *klasički rondo s jednom temom*. Treći je skladan u obliku *sonatnog ronda*, što je uistinu najsloženija glazbena oblikovna norma. No, ono radi čega sam se usudio ovu sonatu nazvati *Sonatom nad sonatama* otkriva se tek analizom i usporedbom cjelokupnoga melodijskog materijala te skladbenih postupaka kojima ovi stavci zajedno oživotvoruju jedinstvenu arhitektonsku cjelinu, uzornu cikličnost u glazbenoj umjetnosti.

Nadilažnjem vrlo jednostavnoga određenja kojim se *ciklično* izjednačuje s *višestavačnim* (pa je u tom smislu svako višestavačno djelo cikličan glazbeni oblik) počinje razlikovanje *cikličnog* kao višestavačnog u kojem su stavci ne samo nanizani na temelju sučeljavanja suprotnosti, nego su istodobno i sjedinjeni u arhitektonsku cjelinu višega reda sličnošću melodijskoga materijala stavaka, skladbenim postupcima, subordinacijom struktturnog razvoja i sličnim. Glazbeno djelo u kojem je sve spomenuto toliko zorno upotrijebljeno i prikazano jest Beethovenova *Patetična sonata*.

Osim toga, ovom sonatom, možda uistinu prvom koja nije ni hajdnovska ni mocartovska, od prvoga akorda – položenoga kako ga se gotovo nigdje drugdje u prethodnoj literaturi ne može pronaći (je li već ovdje bolest sluha uvjetovala sklonost dubokom registru?) – Beethoven kao da “nudi srce na dlanu” i kazuje: “Evo, ovo sam ja, uzmite me”, pa svojom jasnoćom i savršenom homogenošću može poslužiti i kao svojevrstan “ključ” za otkrivanje Beethovenova osobnoga stila.

*Patetična sonata* objavljena je Beču 1799. i nosi posvetu knezu Carlu von Lichnowskom.

#### I. stavak – *Grave / Allegro di molto e con brio*

Na početku stavka, zapravo čitave sonate, vrlo je polagani **uvod** (*Grave*, taktovi 1 do 10), građen od motiva za kojeg bi se moglo ustvrditi da je **motiv čitave sonate**, jer se mnogo melodijskog materijala i tema u nastavku

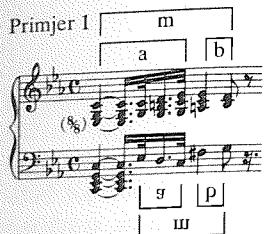
može s njim dovesti u vezu. Motiv (vidi primjer 1 na stranici 27) ima dva dijela: uzlazni trikord (označen slovom *a* u prikazu) i silaznu sekundu (označenu slovom *b*). Uvod je sastavljen od dviju ulančano spojenih glazbenih rečenica (svršetak prve istodobno je i početak sljedeće). Obje su izgrađene od istog motiva, ali na različit način. U prvoj (taktovi 1 do 5) motiv je utkan u akorde kao njihova sopranska dionica (primjer 1) i nagovještaj je koralnoga (harmonijskog) sloga, koji će se često čuti tijekom sonate. Odabirom akorda basova dionica već na početku iznosi inverziju obaju dijelova motiva (označeno naopačke napisanim slovima). Poput harmonijske zadaće, strogo u četiri glasa (osim prvog akorda) ova se rečenica pri svršetku širi u petero- pa u šesteroglasje, te završava pasažom uz modulaciju u Es-dur. Rečenica završava toničkim akordom u petom taktu, što je istodobno i početak nove, lančano navezane rečenice, u Es-duru (taktovi 5 do 10). U njoj se isti motiv razvija iznad akorda u pratinji (primjer 2). Desna ruka iznosi ga poput solističkoga glazbala koje slobodno pjeva, a kojem svi ostali služe. Ne zadugo, jer ga svako malo harmonijska pratinja – u kojoj se ističe inverzija početnog dijela motiva u basovoj dionici, što ostavlja dojam dijalog-a između vanjskih dionica – prekida i vraća natrag u koralni slog početne rečenice.

Posebnu pozornost valja usmjeriti i na **sinkopu** kojom se čvrsto sjedinjuju i ulančavaju dvije rečenice uvida. Ova sinkopa nije pojedinačna slučajnost, nego izrazita ritamska posebnost, koja će i kasnije imati važnu ulogu (u temi T1 i u temi T2b) i pridonijeti homogenizaciji čitavog stavka<sup>1</sup>. Uvod se pasažom, koji omeđuju novi *es2* i *h*, vezuje za ekspoziciju.

**Ekspozicija** je vrlo jasno omeđena znakovima ponavljanja. Prva je tema (T1 u shematskom prikazu, taktovi 11 do 18, primjer 3) slojevita glazbena tvorba i otkriva se tek sagledavanjem širega konteksta nastanka sonate. Naime, opće je poznata ljudska općinjenost vatrom. U tom je smislu vatromet najdojmljiviji dio mnogih proslava, ne samo javnoga nego i privatnoga karaktera. Beethoven je, kao i mnogi skladatelji svog doba – kada su vatromet bogati plemenitaši mogli upriličiti uz svaku zabavu u svojim krasno njegovanim parkovima – vatrometu predstavu iznio glazbom, prvom temom u ovoj sonati<sup>2</sup>. I tako, dok se jedna “raketa” strelovito uspinje od *c1* do *c3* (gornji sloj prve teme, *r1* u primjeru 3), dru-

1 I u Sonati u cis-molu, op.27 br. 2 Beethoven će učiniti slično, ali tako s akordom posebna zvukovnoga dojma – takozvanim *napuljskim sekstakordom*. On se javlja već u uvodu, ne kao efekt za jednokratnu uporabu, nego kao zvukovna pojava izrazito važne uloge tijekom sonate pa je i druga tema stavka izgrađena uz njegovo sudjelovanje.

2 Ovu tvrdnju iznosim prema bilješkama s predavanja skladatelja Mila Cipre, kojega sam imao sreću i čast slušati tijekom studija na Muzičkoj akademiji u Zagrebu.



Primjer 3, tema T1/I.

This musical example shows the first theme (T1/I) from Beethoven's First Symphony. It consists of two staves of music. Motif 'a' is represented by eighth-note patterns, and motif 'b' is represented by sixteenth-note patterns. The music is in common time, with a key signature of one sharp (F# major). Measure numbers 11 and 12 are indicated. A bracket labeled 'r1' spans measures 11-12, and another bracket labeled 'r2' spans measures 13-14. Arrows above the staves point to specific occurrences of motifs 'a' and 'b'.

Primjer 4, tema T2a/I.

This musical example shows the second theme (T2a/I) from Beethoven's First Symphony. It consists of two staves of music. Motif 'a' is represented by eighth-note patterns, and motif 'b' is represented by sixteenth-note patterns. The music is in common time, with a key signature of one sharp (F# major). Measure number 51 is indicated. Arrows above the staves point to specific occurrences of motifs 'a' and 'b'.

Primjer 5, tema T2b/I.

This musical example shows the second theme (T2b/I) from Beethoven's First Symphony. It consists of two staves of music. Motif 'a' is represented by eighth-note patterns. The music is in common time, with a key signature of one sharp (F# major). Measure number 89 is indicated. Arrows above the staves point to specific occurrences of motif 'a'.

Primjer 6, jezgra provedbe ostvarena sintezom dijelova

This musical example shows the synthesis of motifs from the previous examples. It consists of two staves of music. Motif 'b1' is represented by eighth-note patterns, 'q' by sixteenth-note patterns, 'm' by eighth-note patterns, and 'm' by sixteenth-note patterns. The music is in common time, with a key signature of one sharp (F# major). Measure number 137 is indicated. Arrows above the staves point to specific occurrences of motifs 'b1', 'q', 'b1', 'q', 'm', and 'm'.

goj tek "tinja fitilj" (tako bi se moglo shvatiti pulsiranje tonova C-c u donjem sloju). Kad "prva raketa" dosegne svoju visinu i rasprsne se u tisuće malih svjetala koje padajući gasnu, naše će oči (zapravo uši u ovom slučaju) tražiti novu "raketu" (u prvoj temi to je pulsirajući uspon kroz dva motivička trikorda, r2 u primjeru 3). Baš kao što ni u vatrometu rakete ne dosižu istu visinu – što je još i dojmljivije, jer vatrenim sjajem različitih boja ispunjuju širi prostor u vidokrugu – tako će i dva različita sloja ove teme biti radost sluha, naravno, ako ih se izvede primjereno napisanom<sup>3</sup>. Glazbeni je sadržaj oba sloja u izravnoj vezi s uvodnim motivom, kako je prikazano u shemi.

<sup>3</sup> Sličnih je tema mnogo. Takva je, primjerice, i prva tema Beethoveneve Sonate u f-molu, op. 2 br. 1, posvećene Josephu Haydnu:

This musical example shows the beginning of Beethoven's First Symphony. It consists of two staves of music. The music is in common time, with a key signature of one sharp (F# major). The first few measures show the opening fanfare, followed by the first theme (T1/I).

Iz prve teme, koju čine dvije ulančane jednake rečenice (taktovi 11 do 27) izvodi se most (taktovi 27 do 50) prema drugoj, u koji je ugrađena i modulacija u Es-tonalitet, kako je najavljeno u uvodu i kako se zapravo sukladno "pravilu" i očekuje. U mostu se može prepoznati poigravanje s drugim dijelom motiva (silazna i uzlazna sekunda). Ton *b* na svršetku mosta (taktovi 49 i 50) preuzima ulogu dominantne novoga tonaliteta, a onda slijedi iznenadenje. Umjesto u Es-duru, druga se tema (T2a u shematskom prikazu, taktovi 51 do 59, primjer 4) odvija u es-molu. Beethoven, dakle, prihvata normu – bude li prva tema u molu, druga će biti u njemu usporednom duru – ali tu

normu odmah mijenja sukladno svojem osobnom osjećaju za glazbu, sjedinjujući kontrastne teme istovrsnim tonskim rodom.

I ova je tema (T2a) izgrađena od dijelova uvodnog motiva (primjer 4). Vizu je teško odmah uočiti, jer je trikord uveden uzmahom i u brzom je tempu. Ista se rečenica zatim ponavlja (taktovi 59 do 67), a Beethoven

kao da se poigrava sa slušateljima, ostvarujući ovim nastupom teme modulaciju u Des-dur. Dakle, durski tonalitet za drugu temu nije sporan ("pravilo!"), ali ne Es-dur – koji se očekivao nakon prve teme u c-molskom tonalitetu – nego Des-dur, kako je odlučio Beethoven. Druga tema čuje se i treći put, čitava u Des-duru (taktovi 67 do 75). Zatim dolazi do njezina sažimanja uz modulaciju prema Es-duru. Pri tome još jednom će nastupiti inverzija početnog dijela motiva (taktovi 75 i 76 te 79 i 80).

Svima koji su strpljivo čekali da se ispuni norma – iza prve teme u molskom tonalitetu nastupit će druga u usporednom duru – evo nagrade u obliku još jedne tematske cjeline: slijedi nova tema u Es-duru (T2b u shematskom prikazu, taktovi 89 do 100, primjer 5). Ova je tema započeta (poznatom) sinkopom i sasvim je harmonijske strukture, a akordi harmonijske progresije od koje je izgrađena stavljeni su u položaj (koji će se i svim učenicima nauka o harmoniji isticati kao uzorni) kako bi kretanje soprana doživjeli kao melodiju, u kojoj se opet lako prepoznaće i trikord iz uvodnog motiva, i njegov inverzni nastup, i sinkopa (najavljen u durskom dijelu uvoda i potvrđena u gornjem sloju prve teme). A kad počne "radost sluha" – II. stavak ove sonate – valjalo bi se sjetiti da je razlog bliskosti i poznatosti pulsa akordnih tonova u njegovoj temi taj što započinje već ovdje, u temi T2b u I. stavku!

Slijedi kodeta, harmonijska progresija (I., VI., kvintsekstakord II., V., I., taktovi 112 do 120) uobičena u melodisku figuru na način silazne sekvence, iza čijeg ponavljanja slijedi još jedno podsjećanje na prvu temu uz protupomak donjega sloja (može ga se tumačiti kao spoj dvaju inverznih nastupa početnog dijela motiva, odnosno kao inverziju donjeg sloja teme T1a) te ponavljanje uvoda i ekspozicije. Nakon toga dio uvoda poslužit će za vezu s provedbom (taktovi 133 do 136).

"Na provedbi se poznaju majstori", često bih govorio svojim učenicima na nastavi predmeta *Glazbeni oblici*. Ova je provedba uzor po svemu, za razliku od mnogih

drugih provedba iz sonata nekih drugih autora (koje i sami nismo mogli nikako naučiti izvoditi napamet, ili smo pri slušanju gotovo osjećali kako skladatelj samo ispunjuje obvezan broj taktova da bismo reprizu dočekali s maksimalnom radošću).

Jezgra je provedbe šesterotaktna rečenica (taktovi 137 do 142, primjer 6), sastavljena od početka mosta između prve i druge teme (izvedenog iz drugog dijela motiva) na koji se nastavlja čitav uvodni motiv, obrađen na način kakav smo upoznali u drugom dijelu uvoda (primjer 2) i u temi T2a. Ta se rečenica sekventno ponavlja (taktovi 143 do 148) pa zatim sažimlje u sve manje fragmente, uz zamjenu registra lijeve i desne ruke, te fokusira u ton G (takt 167). Dio koji slijedi ima dvojaku ulogu. Kao prvo, da nam posvijest ton G kao dominantu tonaliteta u kojem će biti sljedeća cjelina pa sukladno tomu sada veću pozornost valja usmjeriti na lijevu ruku. Kao drugo, da se nagovijesti sadržaj dijela koji slijedi. Tu je stoga i silazni trikord (izdvjene osminke u desnoj ruci, tonovi h1, a1, g1), i puls tonova u intervalu oktave (iz donjeg sloja prve teme), i sinkopa (prepoznatljiva ritamska komponenta uočljiva u uvodu, u temi T1 i T2b), a sve to u funkciji **potenciranja napetosti** stvorene tijekom provedbe. Ova je napetost izravna *posljedica tonalitete, nesigurnosti i fragmentarnosti*, kako se to najčešće iznosi u glazbenostručnoj literaturi (i što se ovom provedbom tako zorno oživotvoruje), koja će se riješavati kroz reprizu. Naravno, da bi se o spomenutoj napetosti moglo uopće razgovarati, valja imati sugovornika senzibiliziranog na spomenute glazbene pojave (osjećaj za tonalitet, prepoznavanje harmonijskog tijeka itd., itd., što je sadržaj nastave teorijskih predmeta).

**Repriza** počinje prvom temom (T1, taktovi 195 do 202). Nakon ponavljanja tema T1 završava tri puta, pa bi se gotovo moglo kazati i da zapravo ne završava, nego teče i teče sve dok se ne ispuni vrijeme predaha između dviju tema. U tom smislu ovo višekratno završavanje teme preuzima ulogu mosta iz eksponicije, pri čemu se ostvaruje i modulacija u novi tonalitet fokusiranjem glazbenog sadržaja u njegovu dominantu – ton C (takt 220). Novi je tonalitet, f-mol, izabran možda i stoga da tema T2a u njemu započne tonom c. Uz to, f-mol je dovoljno blizu c-mola, da se ostvari norma – izjednačavanje tonaliteta prve i druge teme u reprizi. U svojem drugom nastupu rečenica druge teme modulira u c-mol – čime se konačno ostvaruje norma – i koji se zatim učvršćuje još jednim nastupom iste rečenice. Slijedi tema T2b, u c-molu, kao definitivno učvršćenje polaznog tonaliteta pa koda.

Koda je građena od kodelje eksponicije, koju s nastavkom povezuje dio uvoda. Početni trikord tako je i zadnje što će se u ovom stavku slušati. Iza kadence (takt 298) umjesto završnoga toničkog kvintakorda još se jednom "raspaljuje" početak prve teme (taktovi 299 do 304), i stavak uistinu završava kadencom, fokusiranom u toniku na mjestu tona c1, iz kojega je i sve započelo.

## II. stavak – *Adagio cantabile*

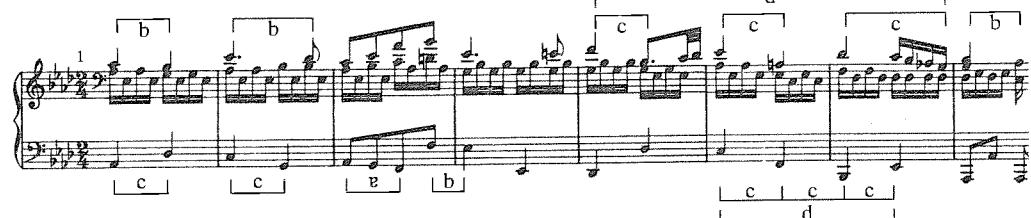
Drugi je stavak je u As-duru, umjesto (s obzirom na norme) očekivanog Es-dura. As-dur, koji i nije suviše daleko od c-mola da bi bio isključen iz izbora, omogućio je savršeno "prijanjanje" ovoga stavka uz I. stavak. Nai-me, u osluškivanju završnog akorda I. stavka, u ušima slušatelja odzvanjat će tonika – ton c, najjednostavnije zamišljen kao c1, koji i jest najviši ton završnog akorda. Kako tema II. stavka (T/II.) počinje toničkim kvintakordom u tercnom položaju, bilo je najprirodnije smjestiti je u As-dur, jer to ističe ton c1 kao početni. I tako, stavak (I.) je završio, ali zapravo i nije, jer nova melodija izniče iz njegova završnog tona. Interpret koji prepozna ovu vezu započeti će II. stavak prije negoli se odjek tonike – tona c1 – s kraja I. stavka izgubi iz glasovira.

Valja istaknuti da se i pomak kojim počinje II. stavak može shvatiti kao drugi dio početnog motiva (b), što da je još čvršći osjećaj povezanosti. Dio a uvodnog motiva čuli smo na svršetku I. (kroz dio uvoda i citat prve teme, taktovi 299 do 304), a nastavak – dio b – evo odmah slijedi, ali kao početak II. stavka.

I sam početak stavka zvuči iznimno prisno i poznato, jer smo i rastavljanje akorda na ovaj način već upoznali u I. stavku, kroz temu T2b. Gotovo da je sve dotjerano do savršenstva.

Tema (T/II.) je mala glazbena perioda i na početku stavka (a sukladno tomu i na svršetku) čuje se dva puta, jednom u dubljem, jer je tako jednostavno moralo biti radi opisane uspostave "prijanjanja" stavaka, a drugi puta odmah zatim, u – za prosječnog slušatelja – povoljnijem registru. Sklad nastupa akorda koji se tijekom teme smjenjuju metričkom pravilnošću harmonizacije koralnog napjeva (gotovo da bi se moglo reći da je stoga ova tema i bila nadahnuće Franu Lhotki za zadatak broj 2 iz VIII. tabele u *Harmoniji*<sup>4</sup>), vjerojatno je uvjetovan činjenicom da se u harmonijskom smislu gotovo stalno

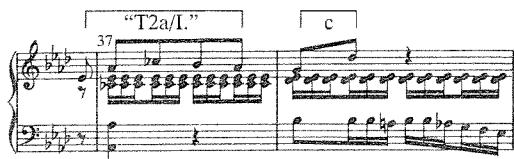
Primjer 7, T/II.



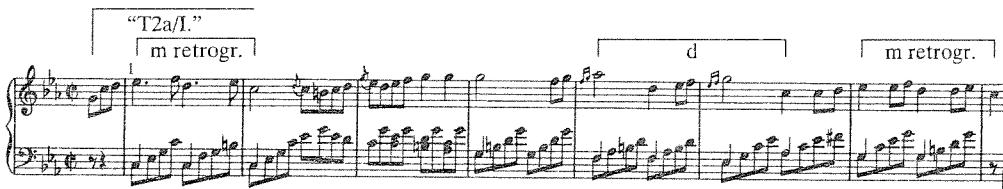
Primjer 8, E1

<sup>4</sup> Uvijek kada s učenicima rješavam na ploči taj zadatok, navedem ih na istu postavu akorda, pa, kad oni reknu kako im to poznato zvuči, ja im ispričam izmišljenu priču o Beethovenu koji se, tražeći temu za II. stavak Patetične sonate, sjeti svojega dobro i točno rješenog zadatka br. 2 iz Lhotkine VIII. tabele; pretvori vokalno četveroglasje pulsiranjem unutarnjih glasova u skladbu za glasovir – ipak je to udaraljka, zar ne? – i, uz malo dorade melodije i nekoliko sekundarnih dominanti, eto teme! Priča ima i nastavak o izgradnji epizoda, sve do kode, no o tome drugom prigodom.

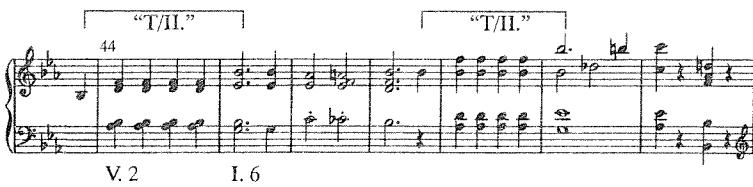
Primjer 9, E2



Primjer 10, T1/III.



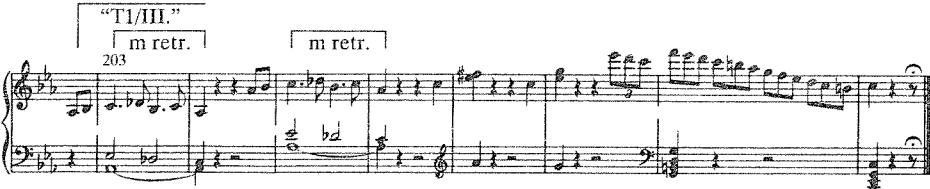
Primjer 11, T2/III.



Primjer 12, T3/III.



Primjer 13



vezuje dominantna harmonijska funkcija s toničkom, kako se vidi iz primjera 7 na str. 28. Slušajući temu, važno je uočiti i upamtiti skokove za kvartu i kvintu, prvo u basu (c), a zatim u sopranu (d).

Prva epizoda počinje u f-molu, no, za razliku od teme, sada se melodijska dionica razvija iznad akorda, jednako kao što se zbilo s motivom u uvodu prvog stavka. Puls šesnaestinka nastavlja se, kao dobro promišljeno sredstvo sjedinjavanja svega što će se u ovom stavku čuti. No, i sama epizoda (primjer 8) dovoljno podsjeća na temu T2a iz I. stavka. U početku epizode (takt 17) samo je smjer trikorda obrnut od pravoga smjera, a u drugom dijelu epizode (takt 24) odvija se igra s drugim dijelom motiva (b), kakva se već čula na svršetku teme T2a, pa je osjećaj prisnosti i srodnosti još i veći. Uz malo polifonijske stilizacije epizoda završava pretvorbom akorda es-g-b u dominantni septakord es-g-b-des ("traženjem tona des u obliku igre s b dijelom motiva), što omogućuje povratak na temu. Puls šesnaestinka neprekinut je do sada i nastavlja se opet u temi, gotovo da prijeti dosadom. Osjetivši to, Beethoven šesnaestinke zamjenjuju šesnaestinskim triolama<sup>5</sup>, u drugoj epizodi, koja počinje u as-molu. Ova epizoda vrlo je slična prvoj (primjer 9).

Iz as-mola (koji je enharmonijski gis-mol) lako se modulira u E-dur (na ovaj primjer dijatonske enharmonijske modulacije svakako valja učenicima skrenuti pozornost) i, u trenutku kad razvojem i oblikovanjem epizoda prijeti postati novom (drugom) temom, naglo se prekida i s nekoliko poteza rastavljanja smanjenih septakorda

skreće natrag As-dur, k temi. Dva nastupa teme svojim međusobnim odnosom podsjećaju na početak stavka. Slijedi koda, čitava na pedalnom tonu dominante, i stavak zamire na tonu as. Nije neuobičajeno stavak završiti oktavnim položajem toničkog akorda, no i ovdje se nastavlja ulančavanje stavaka, ostvareno prije. Ton as je silazna vođica u c-molu, i naravno, III. stavak počinje tonom g, pa je i ta veza iskorištena. Trebalo bi je poštovati i u izvedbi pa III. stavak valja započeti prije negoli se ton as izgubi iz dohvata sluha.

### III. stavak – Rondo. Allegro

Skica za ovaj rondo – ne kao klavirske, nego kao skladbe za različite instrumente, među kojima bi violina izvodila melodijsku dionicu – starija je od same sonate najmanje za jednu godinu<sup>6</sup>. Kako ova činjenica ne bi kvarila radost slušatelja sonate, Beethoven je s mnogo truda "ugradio" taj stavak u *Patetičnu sonatu* prerađujući ga i prilagođavajući te vjerojatno i prema njegovoj

mjeri dorađujući prethodne, što izaziva najdublje poštovanje i divljenje, jer odaje iznimno skladbeno, aranžersko i svakog drugog majstorstvo.

Stavak je sinteza obaju prethodnih na svim razinama pa ih dodatno još jače sjedinjuje. Na razini oblikovanja ovo se ostvaruje kroz činjenicu da je treći stavak skladan u obliku sonatnog ronda, oblikovne norme koja jest sinteza sonatnog oblika (u kojem je skladan I. stavak) i ronda (u kojem je II.).

Prva tema trećeg stavka (T1/III., primjer 10) je sinteza tema T2b/I. i teme drugog stavka T/II. U kodeti teme čuje se sinkopa koja i ritamski asocira na prvi stavak. Tema je u c-molu i završava čvrstom i jasnom kadencijom.

Iza kratkog modulativnog mosta počinje druga tema (T2a/III.) u Es-duru prepoznatljivom sinkopom koja će obilježiti i njezin dalji tijek. Polifona stilizacija svršetka teme može podsjetiti na slično pri svršetku prve epizode u II. stavku. U nastavku je T2b/III. (primjer 11), što je bilo i za očekivati, jer i u prvom je stavku na mjestu druge teme skupina od dvije tematske cjeline. T2b/III. jest kratak korali umetak, s namjerom podsjećanja na temu

<sup>5</sup> Isto možemo vidjeti i u Bachovoj *Passacaglia u c-molu* BWV 582, kada se u 17. varijaciji nenadano pojave šesnaestinske triole dajući novi ritamski zalet, kao i u 32. varijaciji u *Chacconi iz Partite za violinu u d-molu*, BWV 1004.

<sup>6</sup> Vidi predgovor notnoga izdanja COLLECTION LITOLFF / No. 1980a / BEETHOVEN / Clavier-sonaten / Akademische Ausgabe von Heinrich Germer / Band 1.

II. stavka, čemu pridonosi i spoj akorda V.2 – I.6, u položaju kako je to i na početku teme T/II. Iza spretnog navođenja završnog dijela T2b/III. te modulacije u c-mol, opet se uvodi prva tema T1/III., te slušatelju postaje jasno da je riječ o rondu.

Nova tema, T3/III. (primjer 12), nastupa u sad već sasvim "uhodanom" As-duru (da se podsjetimo, uz c-mol i Es-dur kao najzastupljenije tonalitete u I. stavku, drugi je stavak bio pretežito u As-duru). Tema je građena od kvinti i kvarti poznatih iz segmenta označena slovom d u T/II., na način dvostrukog kontrapunkta koji trpi i sinkopirano razmicanje. Nastupa tri puta, svaki put drukčije stilizirana, da bi se u 107. taktu fokusirala u ton G koji preuzima ulogu dominantne sljedećega tonaliteta. Dio koji slijedi odgovara u potpunosti istom takvom dijelu prvog stavka (taktovi 167 do 194) i prethodi reprizi prve teme T1/III. Naravno, riječ je o sonatnom rondu, u kojem treća tema ima ulogu provedbe sonatnog oblika, zato je i bila ponavljana tri puta i dopunjena zbivanjem nad pedalnim tonom dominante, čime se otvaraće očekivana proporcionalnost dijelova stavka sonatnog oblika. U nastavku tj. reprizi ovoga sonatnog ronda slijedi sve što se čulo u početnom dijelu stavka (koji sada možemo odrediti kao ekspoziciju): tema T1/III. u c-molu, no bez one oštре i čvrste kadence. Završni dio ovoga njezinog nastupa jednostavno uvodi sinkopu kojom počinje tema T2a/III., naravno u C-duru, što je (oče-

kivano) izjednačavanje tonaliteta primjereno reprizi stavka sonatnog oblika. I tema T2b/III. nastupa u C-duru, a vještim se produljenjem i izmjenom svršetka jednostavno preljeva u "izbrušenu" temu T1/III. (u ovom nastupu ona više nema oštredih predtaktnih osminka, čiju ulogu preuzima ton G u basovoj dionici). Na ovaj zadnji nastup teme T1/III. vezuje se u 183. taktu koda, koja počinje triolama poznatim iz svršetka teme T2a/III. U nastavku kode još ćemo se prisjetiti silaznoga melodijskog ispunjenja intervala kvinte (taktovi 193 do 197), kojim je završila tema T/II. Uklon na napuljski sekstakord u 198. taktu trenutno zatamnjuje sliku i ima isti učinak kao i citat uvoda u kodi prvog stavka. Napuljski sekstakord postaje IV.6 u As-duru (ovo je prigoda da se ukaže i na ovaj poprilično rijedak način moduliranja), slijedi kvintsekstakord V. stupnja pa tonički kvintakord, komaj se u As-duru citira početak teme T1/III., u polaganom tempu (primjer 13), poput daleka sjećanja na nju. To će pozorne slušatelje ugodljivo vratiti uvodnom motivu (ovo i jest njegov retrogradni izvod!), što u potpunosti zaokružuje doživljaj ovog iznimnoga glazbenog djela, a stavak odnosno čitava sonata završava u c-moljskom tonalitetu, autentičnom kadencom.

Ovaj je prikaz započeo citatom o Beethovenovim sonatama pa neka mi na njegovu svršetku bude dopušteno citirati samoga Ludwiga van Beethovena:

*Glazba je otkriće veće od sve mudrosti i filozofije.*

---

Marcel Bačić

## Bachovi alegorijski koncerti

Nedavno se uz jedan novi snimak Bachovih Brandenburgskih koncerata pojavio učen komentar koji taj ciklus instrumentalnih kompozicija tumači kao *alegoriju*, kao prikaz trijumfalne povorke s adresatom – knezom Christianom Ludwigom od Brandenburga – u središtu. Engleski muzičar i muzikolog Philip Pickett u svojem se tumačenju oslonio na renesansnu ikonografiju – u baroknoj funkciji glorifikacije vladara. Kritička reakcija odmah je uslijedila: Karl Böhmer upozorio je da ta interpretacija u principu nije nova, da je prije desetak godina nešto slično, ali mnogo opreznije, uza svoj snimak Brandenburgskih koncerata izložio Reinhard Goebel – a da se Pickett, uza svu erudiciju, nije dovoljno služio najbližim uporištem, jezikom Bachovih kantata. Taj jezik, prema Böhmeru, mnogo bolje pristaje uz konkretno okružje baroknog vladara, poglavito u slijed od šest glavnih prostorija barokne rezidencije: sala terrena, studijske, svećana dvorana, soba za audijencije, ložnica, kabinet – postaje su u čijim dekoracijama možemo očitavati glavne aspekte kneževske apoteoze. Ta interpretacija zasigurno ne otkriva sve muzičke tajne Brandenburgskih koncerata, ali objašnjava posvetu i izvedbu

pred knezom u ambijentu zasićenom mitološko-alegorijskim aluzijama. Muzika se jednostavno može čitati kao i slike, gobleni, freske, skulpture i štukature u dvoranama dvorca.

### I.

Prvi stavak *Prvog brandenburgskog koncerta* bio je nekoć *simfonija* takozvane "lovačke kantate" (broj 208), skladane 1713. za rođendan vojvode Christiana von Sachsen-Weissenfels te nekoliko puta ponovljene za slične prigode. "Čitav koncert prema metru, tonalitetu, muzičkim figurama i afektu odgovara najvažnijim brojevima kantate" (Böhmer) u kojoj se pojavljuju Dijana, Pala, Endimion i Pan – naslućujemo da je Bachov pjesnik Salomon Franck preuzeo tradicionalnu identifikaciju Dijane sa Selenom koja zaljubljeno pohađa u špilji zauvijek usnula Endimiona: to bi bio "sadržaj" drugog stavka, "lebdećeg pijeva" oboe, violine i basa iznad usnula d-mola – između početne i završne dominantne osnovni se akord tek ovlaš dodiruje. Prvi stavak daje opći scenarij mitološko-kneževska lova, poput kakva ne odveć čitljiva goblena, treći je prikaz lovačke hajke, a

Menuett s Polaccomm i Trijima gotovo je realistički "banchetto musicale" ili "Tafelmusik" nakon lovačkih uzbudjenja u "vrtnoj dvorani" dvorca.

U dvorcu Pommersfelden "sala terrena" ukrašena je "grotama" (za Endimiona), u Rezidenciji u Vürzburgu oslikana je prizorom "Dijanina odmora".

## II.

Pickett solo trublju drži simbolom Fame, božice Slave, kao što to možemo vidjeti na brojnim baroknim freskama. Druga tri solo-instrumenta dodjeljuje Homeru, Vergiliju i Danteu. Böhmer međutim upozorava na fanfare prvog stavka, basso ostinato drugog stavka, fugu trećeg stavka koja započinje solo-trubljom, te osobito na takozvani *pirihiski ritam* (//) koji prema Matthesonu služi za prikazivanje ratničkih afekata. Knez je dakle u *Drugom brandenburškom koncertu* prikazan kao junak, kao Heraklom presonificirana hrabrost, *fortitudo*. Flauta, oboja i violina u ugaonim su stavcima Heraklovi suborci Dioniz, Hera i Apolon. U polaganu stavku ti instrumenti sugeriraju vapaje poraženih protivnika – kao u Biberovoj "Battagliji" i Couperinovoj "Apoteozi Lullyja". Apolon svira lyru da braccio, kao i u Četvrtom brandenburškom koncertu – i na rafaelovu "Parnasu" u Vatikanu: gigantomahija nas nije udaljila od Homera, Vergilija i Dantea.

U arhitektonskom smislu nalazimo se u svečanom stabištu, jednom od prostorno najlepših dijelova baroknog dvorca.

## III.

Tri violine, tri viole i tri violončela pojačana kontrabasom doimaju se kao *vertikalni* anapest, u prostor projicirani "Jubelmotiv". Broj devet je naravno i broj Muza – i čini se da je u Ovidijevoj priči o svadi Muza i Pijerevih kćeri (Metamorfoze V, 294) pronađen "program" Bachova *Trećeg brandenburškog koncerta*. Devet kćeri makedonskog kralja usudile su se izazvati Muze da se s njima natječu u pjevanju. Bile su dakako poražene, a nakon poraza još i drske – te pretvorene u svrake. Prvi stavak bio bi dakle prikaz pjevačkog natjecanja između "Ematijskih" sestara i Mnemozininih kćeri (sažet prikaz – jer natjecanje Ovidiju pruža priliku da opširno ispriča različite priče, najdulja je ona o lutjanju Cererini i o udesu Prozerpininu, što je pjeva Kaliopa), drugi je stavak lepet svraka – Böhmer upozorava na barokni muzičko-retorički topos nestalnosti, neposlusnosti, lepršavosti na brze šesnaestinke u 12/8 mjeri, koje u tom smislu rabi Fux. Zagonetna frigijska kadanca, dva adagio-akorda što dijele stavke predstavljaju dakle metamorfozu, preobrazbu Pijerevih kćeri u svrake: "Biti se hoće, al' ruke kad mahnu, dignu se u zrak / I tu ostanu trepteć – vikačice planinske svrake" (V, 675).

## IV.

Nakon svečane dvorane oslikane prizorom natjecanja između Muza i Pijerevih kćeri, ulazimo u dvoranu za audijencije, možda nalik onoj u dvorcu Augustusburg u Brühlu na čijem se stropu i zidovima znaci vlasti prepleću s lovačkim i pastoralnim prizorima. – Bachova se "Pastoralna kantata" (broj 249a) može rekonstruirati iz svoje parodije, takozvana "Uskršnjeg oratorija" (broj

249), u vezi "lovačkog" brandenburškog koncerta spomenuli smo "Lovačku kantatu" (broj 208): u basovoj ariji uz obou "da caccia" čujemo da je "knez svoje zemlje Pan" (Bach će to poslije iskoristiti za razmatranje u milosti Isusova rođenja /u 68. kantati/ i zapravo je čudno što u istom dahu nije parodirao i sljedeću ariju uz dvije pastirske frule: "Ovce mogu mirno pasti").

U Četvrtom brandenburškom koncertu dvije se pastirske flaute natječu s Apolonovom lirom da braccio (koju smo upoznali na stabištu), Picket pomislja na Apolona i Marsiju, no vjerojatnije je riječ o jednom drugom Ovidijevom predlošku, o svadbi između Apolona i Pana – odnosno o "sadržaju" Bachove 201. kantate "Požurite, vrtložni vjetri" ili "Svadba između Feba i Pana": to je poznata priča o tupavom Midi koji je kao nekvalificirani sudac muzičkog natjecanja između Pana na seljačkoj fruli i Apolona na božanskoj kitari zaradio magareće uši (XI, 145). Za razliku od Panove frule, Marsijin aulos bio je glazbal s dvostrukim jezičcem od trske (koja se izbrbljala o Midinim ušima!) nalik oboi, a ne flauti! Bach uostalom flaute u Četvrtom brandenburškom koncertu označava kao "Fiauti d'echo", aludirajući preko jeka u drugom stavku na Panovu neutaženu žudnju za nimfom Eho.

## V.

U kneževoj ložnici dočekuju nas Venera i Mars – i ljubomorni venerin muž Vulkan, par flauta i violina – i solo čembalo, koji u velikoj kadenci kanda daje maha svome gnjevu. Ili možda, nakon velikog silazno-sekvenciranog decrescenda koji ljubavnikе vodi u postelju, govori o jednom drugom uzbudjenju i klimaksu? Ratnički ritonello svakako pripada Marsu, fuga finala klasični je "trokut" – a u sredini je Venerin "affettoso".

Pickett predlaže da se *Peti brandenburški koncert* tumači kao "Herkul na raskršću" između sladostrašća i kreposti, no Bachova je *dramma per musica* istoga naslova ne daje mu za pravo. Prije slike očito valja konzultirati slikara: Johanna Sebastiana Bacha.

## VI.

Bachov Šesti brandenburški koncert vodi nas u knežev privatni kabinet, u prostoriju za studij i učeni dijalog. Na intimnost upućuju viole i gambe, kneževi privatni instrumenti, na učenost i dijalog kanonsko dvoglasje. O umnim refleksijama govore zrcala kojima je kabinet zacijelobio obložen. A na znanje kao predvorje ljepote možda aludira završna *giga* što vodi na Parnas. Inače smo u carstvu Palade Atene, božice mudrosti, Zeusove misli – otprilike, kao što je Brünhilda Wotanova volja. Ne smijemo zaboraviti da je Atena uzudateljica Pegazova i izumiteljica aulosa, kojeg je na Marsijinu nesreću odbacila jer joj je puhanje unakazivalo lice: u Šestom brandenburškom koncertu nema puhača, aulos je nakon obilne upotrebe u Prvom i Drugom koncertu bio odbačem već u "pjevačkom" Trećem, tako da je "misaoni" Šesti imao prevladati samo još "senzualne" flaute i violine. Time smo ujedno naznačili i reduktivni put čitavoga ciklusa, predočiv kao pounutrena spirala s dva navoja: slika krije i metodu alegorijskog čitanja.

## Ni umjetnost, ni znanost? O stanju teorije glazbe

Ova studija Ludwiga Holtmeiera tiskana je u njemačkom časopisu *Musik & Ästhetik*, I, 1997, 1/2, str. 119-136. Ovdje ga objavljujemo u hrvatskom prijevodu zato što su mnoga Holtmeierova zapažanja itekako relevantna i za stanje teorije glazbe u nas. *Theoria* bi objavljinjem ovoga prijevoda ponajprije željela potaknuti stručnu raspravu o problemima i statusu teorije glazbe u Hrvatskoj. Dakle, dobro je došla svaka vaša suradnja kao reakcija na Holtmeierovu studiju! A ovim prijevodom također inauguiramo i novu odliku u koncepciji našeg časopisa: Nastojat ćemo, kolikogod nam bude dozvolio prostor, i ubuduće objavljivati prijevode relevantnih radova sa stranih jezika koji bi moglo potaknuti aktualna razmišljanja i stručnu raspravu. (ur.)

Teška vremena, čini se, stoje pred ustanovama kulture i obrazovanja. Smanjenja proračuna i uklanjanja radnih mjeseta trajno će promijeniti njihove s vremenom izrasle strukture, a prijete im i uništenjem. Dok se te ustanove prema vanjskom svijetu još trude da pokažu opću solidarnost, interno su odavno otpočele borbe oko podjele sredstava. Tako su novom situacijom pogodene i glazbene škole u ovoj zemlji, dok predstavnici svakoga predmeta svim snagama pokušavaju pridobiti prijatelje i zagovornike kako bi upozorili na značenje i potrebu očuvanja toga predmeta. U takvoj napetoj situaciji teoretičari glazbe odjednom su suočeni sa spoznajom da njihov predmet u javnosti nailazi tek na rijetke prijatelje.

### Teorija glazbe – nevoljen predmet?

Nakon formiranja općeprihvaćenoga popisa predmeta (tzv. *kanonskih* predmeta) u 18. stoljeću teorija glazbe postala je temeljnim predmetom institucionalizirane glazbene izobrazbe u 19. stoljeću. I danas je čvrsta sastavnica državnih i privatnih ustanova za glazbeno obrazovanje, konzervatorija i visokih škola za glazbu kao i *music departmenta* američkih i engleskih sveučilišta. Međutim, za razliku od Engleske i Sjedinjenih Američkih Država, gdje je taj predmet uspješno zauzeo trajno mjesto kao samostalan dio muzikološkog obrazovanja na sveučilištima, u nas se udomio isključivo na visokim školama za umjetnost i postao dijelom izobrazbe koja se smatra "umjetničkom".

Na konzervatorijima romanskih zemalja klasičnim disciplinama glazbeno-teorijske izobrazbe očuvan je nesmanjen autoritet. Po svemu sudeći, zbog izražena, iako upitna, smisla za nacionalne institucije i njihove tradicije, posebice u Francuskoj, sva kritika njihova sadržajnog i metodološkog usmjerjenja ostaje bez odje-ka. U svakom slučaju nikada nije uspjela ozbiljnije uzdrmati državnu i javnu prihvaćenost i čvrstu ukorijenjenost tога predmeta u glazbenom *curriculumu*.<sup>a</sup>

U Njemačkoj, međutim, teorija glazbe podvrgnuta je kritici. Radi se o kritici predmeta koju ne valja mijesati s diskusijom o pojmu glazbene teorije. Kratka povijest takve kritike glazbene teorije – a privremenog vrhunca u obliku propitkivanja njezine "profesorabilnosti" upravo

<sup>a</sup> Nastavni plan i program na visokim školama i sveučilištima (nap. prev.).

smo svjedoci – u tijesnoj je vezi s povijesno izraslim ustrojstvom naših glazbeno-obrazovnih institucija. Oštro institucionalno odvajanje sveučilišta i visokih škola za umjetnost nakon rata istrglo je teoriju glazbe kao predmeta iz znanstvenog okruženja, kojega je dio nekoć bila, a po svome biću još uvijek i jest.<sup>1</sup> Shodno tome teoretičari glazbe našli su se – ne bez vlastite krivnje – isključeni iz znanstvenoga diskursa, objavljaju malo ili ništa i navikli su se na usmeno prenošenje svoga znanja.<sup>2</sup>

U toj šutnji i gotovo posvemašnoj znanstvenoj izoliranosti zapravo se nazire pozadina kritike upućene na račun toga predmeta. Kako se teoretičari glazbe ne javljaju za riječ, smatra se da se ni u samome predmetu ništa ne mijenja. Izvana promatrana, teorija glazbe doima se poput okoštala, konzervativnoga predmeta koji se čvrsto drži popisa kanonskih predmeta iz 19. stoljeća. "Nauk o harmoniji" i "kontrapunkt" postali su sinonimima zastarjelog tipa nastave koji se tvrdoglavoglušuje o zahtjeve novoga doba i na drugačije shvaćanje znanosti. Na području kritike možemo razlikovati prije svega tri različito motivirana prigovora iz različitih izvora: muzikološku kritiku, glazbeno-pedagošku kritiku te kritiku praktičara.

### Muzikološka kritika

Muzikološka se kritika napaja na dvama izvorima koji su na poseban način presudni za vlastito razumijevanje struke. Muzikološka sumnjičavost uperena je protiv nauka o zanatu lišenog svake povijesne prakse, protiv "čistoga tonskog sloga" i "Fuxova kontrapunkta", kako se još uvijek zamišlja nastava nauka o harmoniji i kontrapunktu. U toj zamjerici nauku o zanatu možda još uvi-

<sup>1</sup> U tome ni činjenica da su mnoge visoke škole do bile vlastite muzikološke odjele s pravom promoviranja u doktore znanosti načelno ništa ne mijenja.

<sup>2</sup> Neka samo usput bude spomenuto da danas postoje teoretičari glazbe koji ustraju na usmenosti svojega predmeta zato što se iz njihova motrišta glazbeno-teorijski sadržaji ne mogu dohvatiti u pisanim obliku. Takav je stav očigledno prije objasnijiv književnim zastranjenjem negoli samom stvari. Dublji mu je razlog u jednostranoj, iako povijesno utemeljenoj, fiksaciji toga predmeta na pedagošku funkciju. Većina malobrojnih publikacija iz glazbeno-teorijskih krugova bavi se nastavom, a upotrijebjeni rezultati istraživanja "obrađeni" su posebno za tu svrhu. Prava glazbeno-teorijska istraživačka djelatnost obično – među ostalim zbog nedostatka prikladnih glasila – ostaje neobjavljena.

je odzvanja ostatak starog osjećaja nadmoći *musicusa* nad *cantorom*, no ipak se pokazuje sadržajno opravdano, ako znamo na koje se nacrte "nauka o zanatu" eksplisitno ili implicitno odnosi takva kritika. To su udžbenici poput onih iz pera Stöhra, Dachsra, Draesekea, Lemachera i Schroedera, Malera itd., redom nastali u prvoj polovici 20. stoljeća, za koje se po svoj prilici još uvijek pretpostavlja da su predmet nastave teorije na visokim školama. Svim je tim nacrtima zajedničko da su unatoč brojnim primjerima iz povijesti glazbe načelno ahistorični, da nediferencirano iz dvjestogodišnje povijesti glazbe deriviraju govor funkcionalno-kadencne harmonije posve izdvojene iz vremena.

Kada Carl Dahlhaus ističe "da se teorija glazbe ne iscrpljuje u nauku o glazbenom zanatu"<sup>3</sup> on odapinje novu strijelu i nov prigovor tome predmetu. Gotovo je nalik klišeu tvrdnja da se glazbeno-teorijska izobrazba ograničava na prenošenje pravila tonskoga sloga koja se mogu ispitivati, da isključuje promatranje i analizu umjetničkog djela te da se ograničava na – ni u idealnom slučaju legitimno – posredovanje općega, ne vodeći računa o specifičnom.

"U razdoblju koje pod glazbenom tradicijom manje razumijeva predaju pravila tonskoga sloga negoli predaju djela, koje dakle u prvi plan stavlja ne generalno i trajno, nego individualno i promjenjivo, poduku iz glazbenog sloga bi, strogo uzevši, trebalo zamijeniti naputkom za analizu, ako je cilj ispuniti željenu obrazovnu funkciju."<sup>4</sup>

Znakovito je da Dahlhaus poseže za Hindemithovim fundamentalističkim, estetički i znanstveno regresivnim izrazom "poduka iz tonskoga sloga" kako bi ilustrirovač nastavu teorije.<sup>5</sup> Tvrđnjom, međutim, da se teorija glazbe ne bavi glazbenom analizom on joj osporava empirijski pristup, a dosljedno tome i znanstvenost. Uдовoljiti pak zahtjevu znanstvenosti, očito, zna i umije samo "muzikološka" teorija glazbe.

No prigovor ide i dalje. Hindemithova "poduka iz tonskoga sloga" (*Unterweisung im Tonsatz*) zamišljena je i kao suvremenii nauk o kompoziciji s – prema Schönbergu – "najkognitivom" pretenzijom, naime da je „pronašao mjerilo za utvrđivanje umjetničke vrijednosti i budućih umjetničkih djela.“<sup>6</sup> Tako Dahlhaus insi-

<sup>3</sup> Carl Dahlhaus, *Was heißt "Geschichte der Musiktheorie"* u: *Geschichte der Musiktheorie*, sv. 1., Darmstadt 1985., str. 11.

<sup>4</sup> Isto, str. 15.

<sup>5</sup> Schönberg u svojem *Nauku o harmoniji* (*Harmonielehre*) iz 1911. nauk o zanatu opisuje kao prenošenje "sustava prikazivanja" čiji zakoni proizlaze iz umjetničkih djela i time povlači estetičke konzekvensije iz svojega skladateljskog iskustva. Iako ni sam u kasnijim teorijskim koncepcijama nije uvijek ispunio takav zahtjev, ipak s pravom možemo tvrditi da se nauk o zanatu suvremene teorijske nastave čiste savijesti može pozivati na nj. Hindemithova *Poduka iz tonskog sloga* (*Unterweisung im Tonsatz*), na neki način suprotan pol Schönbergovu *Nauku o harmoniji*, zapada u svojevrstan "fizikalizam" na način Ramoeua i pokušava izvesti "vjećne zakone" iz same prirode. Djelo je objavljeno 1937. za nacističke vladavine u Njemačkoj. Adorno je raskrinkao dublje razloge takva regresivnog razmišljanja u dosad neobjavljenoj kritici iz 1940. godine: "Pokušaj da se napiše nauk o kompoziciji koji postavlja smislena pravila za suvremenu praksu... čini se društveno neutralnim. No sama je neutralnost politička tema. Hindemith utjelovljuje zamišljenost obrtnika koji proizvodi vrsne uratke ne zamjećujući zla vremena. Skromna je povučenost od svijeta trik i izgovor. Kažnjava se posvemašnim zapadanjem u začaranost onime s čime se ne želi imati posla." (Citirano prema Günter Metken, *Zentrum oder Randlage. Kunst zur Zeit der Diktatur*, u: Merkur 573 [50. godište, 1996.], str. 1097.)

nuira da teorija glazbe sa svojim navodno normativnim značajem ne samo da nije dorasla pojedinačnim fenomenima nego da postulira djelovanje „vjećnih zakona“ za svaku glazbu, pa i suvremenu. Kasnije ćemo odgovoriti na pitanje u kojoj je mjeri ta kritika u skladu s glazbeno-teorijskom zbiljom.

### Glazbeno-pedagoška kritika

Tobožnji konzervativizam glazbene teorije trn je u oku i glazbene pedagogije, koja pita kakvu to "vezu s aktualnim" nastava teorije može uspostaviti. Vjernost glazbeno-teorijskim kanonskim vrijednostima iz 19. st. u njezinim je očima konzervativni uzmak pred datostima multi-kulturalne i multiestetske sadašnjosti. Smatra da treba napustiti jednostranu i sadržajno neopravdanu fiksaciju na koralni slog i Palestrinin kontrapunkt, a glazbena se teorija mora otvoriti popularnoj glazbi, izvaneuropskoj glazbi kao i slobodnjim, "kreativnjim" modelima.

U središtu je takve kritike također odbijanje "teorije" koja – postojeći isključivo u glavi – ne daje prostora osjetilnom iskustvu, *aisthesisu*. Umjesto da školuje osjetilno-zamjedbnu sposobnost sluha i opće umjetničko čulo, nastava teorije se, navodno, svodi na učenje napamet apstraktnih pravila tonskoga sloga koja se prakticiraju bez ikakve veze sa stvarnim zvukom i čija je jedina svrha omogućiti ispitivanje naučenog. Ta je kritika proizašla iz glazbeno-pedagoške rasprave o temeljnoj preorientaciji u obrazovanju učitelja glazbene umjetnosti u školi, koja bi ih trebala bolje pripremiti za profesionalnu i društvenu zbilju. Teorija glazbe u izobrazbi tih učitelja tradicionalno zauzima važno mjesto, povrh toga ona je tu rijetko prisiljena na to da poučava osnove te se može razvijati u skladu s vlastitim stručnim predodžbama. Budućnost nastave glazbe u školi stoga za nju ima ključno značenje.

Uistinu je izobrazba učitelja ne samo na području glazbe suočena s činjenicom da se jaz između stručnog obrazovanja na sveučilištima i visokim školama i profesionalne zbilje sve više produbljuje. Razlog je tome u društvenoj promjeni: bavljenje zahtjevnom umjetničkom glazbom (uključujući jazz) postalo je, naime, interes sve manjeg broja ljudi. Osim toga u društvu nema takva pojma obrazovanja koji bi duhovnom susretu s umjetnošću pridavao posebno značenje. Glazba učitelja ne samo da nije glazba učenika, nego je tek rijetko i glazba roditelja.

Upravo pedagogija nastave glazbe u školi posebno snažno osjeća posljedice takva međusobnog udaljavanja. Šanse za namještenje gotovo ni u jednom drugom gimnazijskom predmetu nisu tako dobre, pa ipak najveći broj diplomiranih profesora glazbene umjetnosti ne dospije ni do svoga prvog pripravnika mesta.

Rješenje treba tražiti u promjeni obrazovanja, koje više ne bi trebalo biti jedina obuhvatna glazbena naobrazba, osim glazbene specijalizacije, nego obrazovanje za zvanje prilagođeno pedagoškim realnostima. Student glazbene umjetnosti na kraju svojega studija trebao bi biti specijalizirani profesionalni pedagog koji je dorastao zahtjevima suvremene nastave glazbe na javnim školama. Time bi se riješio i problem odlaska obrazova-

<sup>6</sup> Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Beč 1986., str. 3.

nih pedagoga glazbene umjetnosti u druge glazbene profesije: dok je obrazovni cilj do sada doduše "klasična", ali što obuhvatnija i šira stručna glazbena kvalifikacija koja uz razmjerno sigurne profesionalne izglede zahvaljujući visoku ugledu dopušta i pristup mnogim drugim zvanjima izvan škole i često služi kao temelj za daljnju profesionalnu specijalizaciju, profesionalne bi mogućnosti "novoga" glazbenoga pedagoga bile znatno ograničenije. Specijalist je vezan za jedan jedini profesionalni put. U tom novom obrazovanju školskoga glazbenoga pedagoga, koji je trenutačno najvažnija "mušterija" glazbenoga teoretičara, za glazbenu teoriju u sadašnjem obliku ne bi više bilo mjesta.

## Kritika praktičara

Ni u umjetničkom obrazovanju glazbena teorija ne prolazi bez zamjerki. Neki studenti upravo instrumentalnih predmeta osjećaju teoriju glazbe i ostale "sporedne predmete" – poput muzikologije, glazbene pedagogije itd. – kao nepotrebno opterećenje koje ih sprečava u tome da se potpuno posvete svojim instrumentalnim studijima. Neki pritom slijede svoju strast suprotno vlastitoj pameti, drugi, međutim, kao da su do te mjere internalizirali društvenu tendenciju k sve većoj specijalizaciji da odbijaju sve što u njihovim očima nije neposredno povezano s njihovim profesionalnim ciljem: čemu govoriti o glazbi kada želimo samo svirati?

Zanimljiv je fenomen koliko je u Njemačkoj još uvjek dominantna predodžba da je studij glazbe nužno instrumentalni studij. Tome stavu odgovaraju i traženi preduvjeti za to obrazovanje. Dok je pristup studiju vezan za izvanredne instrumentalne dosege, zahtjevi glede opće glazbene naobrazbe zastrašujuće su niski. Svakog je profesor teorije višestruko iskusio kako kod prijamnih ispita posebno talentirani glazbenici koji su instrumentalni ispit položili s najvećim mogućim brojem bodova o zadanim jednostavnim glazbenim komadu gotovo nemaju što reći, ne znaju imenovati najosnovnije spojeve tonova, dakle nedostaju im temeljna znanja iz općeg nauka o glazbi.<sup>7</sup> Teorija glazbe u Njemačkoj, uza svoje izvorne znanstvene i umjetničke obveze, bespogovorno preuzima zadaću prenošenja temelnoga glazbenog znanja.<sup>8</sup>

7 Studij muzikologije, za koji u pravilu nije potrebno niti se ispituje ikakvo glazbeno predznanje, još je teže pogoden ovim problemom.

8 Pritom se često zaboravlja da je glazbena teorija samostalna disciplina u visokoškolskom obrazovanju koja kao glavna studijska grupa pred studente stavlja visoke zahtjeve. Kao poslijediplomski studij može se upisati tek nakon instrumentalnog ili glazbeno-pedagoškog studija glazbe ili zajedno s njim. Čak uz prethodni studij glazbe samo dodatni prijammni ispit omogućuje pristup. Zanatske se vještine dokazuju na nekoliko ispita (najčešće: opsežni pismeni ispit iz "klasične" voikalne polifonije i tehničke fuge, ispit iz sviranja generalbasa i po parti, instrumentacije i školovanja sluhu), ali u studiju teorije kao glavne studijske grupe, gdje su solidna temeljna znanja preduvjet, one više nisu u prvom planu. Težište je, štoviše, na glazbenoj analizi. U višegodišnjoj individualnoj nastavi obrađuju se djela iz svih razdoblja i raspravlja se o najrazličitijim analitičkim pristupima. Na predavanjima i seminarima o literaturi govori se o temeljnim djelima glazbene teorije, dok se na grupnim seminarima iznose analize i o njima se raspravlja. Seminari metodike obrađuju pedagoške i sadržajne aspekte nauka o zanatu, a pedagoška se kvalifikacija provjerava na pokusnim satovima. Znanstvenu sposobljenost valja dokazati jednim opsežnim analitičkim radom. Na javnom izlaganju o slobodnoj temi iz

Ne želimo ovdje nikoga proglašiti krivcem niti podgrijavati staru predrasudu o neobrazovanom glazbeniku.<sup>9</sup> Razlog takvoj jednostranoj situaciji nalazimo u predakademskom obrazovanju u kojem teorijsko bavljenje glazbom nema nikavu ili tek podređenu ulogu. A to je prije svega njemački fenomen.

U romanskim zemljama slika je posve drugačija. Onđe je instrumentalna izobrazba djece tradicionalno vezana uz nastavu solfeggia. Težnja je da razvoj oblikovnih i tehničkih sposobnosti na glazbalu prati školovanje slaha i prenošenje temeljnih glazbenih znanja. Tome ide u prilog činjenica da romanski konzervatoriji ne poznaju kruto razdvajanje akademske i predakademske izobrazbe, već oni, često maleni, pod istim krovom ujedinjuju izobrazbu kako mladeži tako i profesionalnih glazbenika. Na taj se način zanatske osnove na koje se akademska teorija glazbe oslanja uče pravodobno.<sup>10</sup> Opće glazbeno-teorijsko obrazovanje iz temeljnih znanja na njemačkim glazbenim školama za mlade nikada se nije ukorijenilo.

Još je veće poštovanje koje glazbeno-teorijski zanat i misao uživaju u anglo-saksonskim zemljama. Shodno tome, u Americi se gotovo podrazumijeva povezivanje instrumentalne izobrazbe s teorijsko-muzikološkom, koja se uz to završava akademskim zvanjem.

Nedostatak temeljnih znanja vjerojatno i objašnjava nelagodu koju pokoji student glazbe osjeća spram teorije glazbe i njezina prenošenja elementarnih sadržaja, što čini neobičan kontrast prema gotovo profesionalnoj razini u instrumentalnom predmetu: tko svira Prokofjevljev Drugi koncert za glasovir taj će nerado priznati poraz pred harmonijskom analizom jednostavnoga korala.

## Teorija glazbe – nepoznat predmet?

"Glazbena teorija – kao glazbeno-teorijsko promišljanje koje se odnosi na praksi – obuhvaća sustav normi, ali ne obuhvaća i njihovu konkreciju i individuaciju, što uostalom niti želi niti bi za to bila sposobna."<sup>11</sup>

Vjerojatno najozbiljnija, a najmanje opravdana optužba protiv glazbene teorije jest ta da nije usmjerena na estetiku djela.<sup>12</sup> Hans Heinrich Eggebrecht koji izrazima "glazbeno-teorijsko promišljanje" i "glazbeno promišljanje" pokušava pojimiti temeljne kategorije glazbenoga razumijevanja ne uspijeva se oslobođiti premoćnog

analize ili povijesti glazbene teorije provjerava se sposobnost samostalnog rada i primjerenog izražavanja. Poznavanje literature i vladanje analitičkim metodama dokazuju se na usmenom završnom ispitu, na kojemu se student – osim pripremljenih tema - nakon kratke pripreme mora osvrnuti i na zadano djelo.

9 Samo je po sebi razumljivo da ovdje pojam "praktičara" opisuje tek osebujan, ali ne i rijedak tip glazbenika, a da se ne odnosi na "praktičara po sebi".

10 No takvo obrazovanje nije sasvim bezazleno. Ono, doduše, prenosi solidne osnove, ali njihova prava propedeutička, "zanatska" funkcija o kojoj bi se u nastavku tek trebalo kritički promisliti i nakon koje bi trebalo uslijediti okretanje glazbenoj analizi, prijeti da postane sama sebi svrhom. Propedeutika se uzdiže do "teorije" koja iz svojeg okruženja protjeruje i najmanji kritički impuls.

11 Hans Heinrich Eggebrecht, *Musikalischs und Musiktheoretisches Denken*, u: *Geschichte der Musiktheorie*, sv. 1., Darmstadt 1985., str. 42.

12 Kada u nastavku govori o glazbenoj teoriji kao takvoj, autor je svjestan miješanja "pojma" i činjeničnih prilika – posebice stoga što "usmeni značaj" predmeta ne dopušta istinski pregled stanja.

okova koji veže pojam glazbene teorije uz njegovu institucionalnu pojavnost normativno-zanatskog nauka u 19. i u ranom 20. stoljeću. Spomenutim dvama pojmovima želi upozoriti na dijalektički odnos općeg i posebnog, koji u glazbenoj analizi ima središnju ulogu. Činjenica da pritom općem – dakle pravilima koja se mogu obuhvatiti sustavom normi – pripada pojam glazbene teorije te da u tome ipak samo prividno dijalektičkom odnosu kod Eggebrechta vlada jasna hijerarhija koja dopušta jedino "glazbenom promišljanju" da prodre do samoga glazbenog razumijevanja – konkretnije, do interpretacije pojedinoga djela – upućuje na negativnu obilježenost pojma glazbene teorije iza koje se krije snažna kritika tobožnjeg "nauka o zanatu" i njegove uloge u posredovanju glazbenog razumijevanja.

Carl Dahlhaus, koji je na dosad nenađmašen način uspio prikazati pojam u njegovoj ovisnosti o povjesno promjenjivom oblicju i institucionalnim koncretizacijama, "teoriji glazbe"<sup>b</sup> kao središnjoj kategoriji unutar znanosti o glazbi priznaje pravo na "cjelinu":

"Pretpostavimo li da se teorija glazbe ne iscrpljuje u nauku o glazbenom zanatu... i ako nadalje ne dopustimo da nas pomuti i zaplaši suvremena prirodna znanost sa svojom pretenzijom da samo ona posjeduje legitimni pojam teorije..., tada ne preostaje drugo doli teoriju glazbe u prvoj aproksimaciji definirati samo formalno: kao jezičnu inačicu razmišljanja 'o' kao i razmišljanja 'u' glazbi."<sup>13</sup>

Suvremena glazbena teorija kao dio sveobuhvatne "teorije glazbe" u svojem samo-razumijevanju i metodičkom usmjerenu mnogo duguje ovoj definiciji. Njen je naglasak u tome nacrtu pritom naravno više na razmišljanju "u" nego na onom "o" glazbi. Želimo li slijediti tradicijski luk kako ga vidi Dahlhaus, a koji ocrtava – ponekad i vijugav – prijelaz "pitagorejskih" pojmoveva *musica theorica/musica speculativa*, dakle diskusije o tonskom sustavu kao filozofsko-teološke rasprave o podrijetlu i biti glazbe, u estetiku glazbe, tada bi se glazbena teorija shvaćala kao nastavak pojma *musica practica*. *Musica practica*, međutim, postala je na koncu 20. st. znanost koja je za svoje ishodište i cilj odabrala glazbenu analizu, razumijevanje glazbenoga djela. Unatoč svoj svojoj specijalizaciji – ni jedna druga disciplina nije se ni približno toliko posvetila immanentnim pitanjima glazbenog jezika – nikada iz vida ne gubi "cjelinu": i ona se pokušava približiti biti posebnog i individualnog.

Dahlhausov zahtjev da se nauk o zanatu "nadomjesti" glazbenom analizom ustrajno opstoji.<sup>14</sup> Začuđuje što Dahlhaus, koji na drugome mjestu umije tako razvidno pisati o izvanrednom značenju nauka o zanatu<sup>15</sup>, ne primjećuje proturječnost u svojem razmišljanju. Ta kako da se ispuni zahtjev za analizom bez nauka o zanatu?<sup>16</sup>

To bi značilo tonuće u krajnji "građanski" nominalizam, značilo bi željeti da na mjesto tobože isključivoga i normativnoga prenošenja općeg dođe isključivo i samo prividno nenormirano prenošenje posebnoga. Čini se da je za to odgovorna okoštala predodžba o tome što je nastava "tonskoga sloga", koja je zapriječila pogled na ono što bi trebao biti nauk o zanatu i što je, makar neprimijećeno, na mnogim mjestima i bio: nauk o zanatu čija se pravila upravo dobivaju iz promatranja pojedinačnih djela, idealno spajanje povjesno omeđenoga pojedinačnoga u teorijski prenosivo opće pred čijom se pozadinom analiza kao dijalektički proces stapanja i međusobnog odbijanja, zakona i iznimke, tek može razvijati.

Činjenica da unutar takve dijalektike opće stječe normativni karakter tek omogućuje da se ono posebno uopće može iskusiti kao posebno, a individualno kao individualno. A s takvom se dijalektikom valja uhvatiti u koštac analitičkim sredstvima na glazbeno-teorijskim seminarima. No nauk o zanatu koji se poučava u nastavi harmonije i kontrapunkta te glazbena analiza nisu suprotstavljeni kao nepovezane krajnje pozicije koje se na kraju kakva razvoja sintetski stupaju, nego vrijedi ovo: kako analiza mora "apsolvirati norme", tako se ni nauk o zanatu ne može odreći svoje izvedenosti iz posebnoga.

Dijalektički odnos norme i odstupanja od norme kao da unaprijed pretpostavlja takav pojam umjetničkoga djela koji od njega očekuje novo – novo koje se svjesno razlikuje od prijašnjeg novog, a sada starog koje je postalo normom. Dinamički pojam napretka kakav se u tome naslućuje treba ipak shvatiti kao idealnu konstrukciju – posve opravданu i povjesno odredivu – koja glazbenoj teoriji ne pomućuje pogled na složeniji odnos zakona i iznimke. S jedne strane, naime, ta dijalektika ne djeluje u neprekidnom linearnom povjesnom razvoju u kojem bi jednu obvezujuću normu zamjenjivala i poništavala druga i u kojem bi novo postajalo normom novijeg, nego zakoni uključeni u dinamički proces zadržavaju povjesnu autonomiju koja se otima tom procesu te se mogu, iako naoko povjesno prevladani, u "nemilom trenutku" aktivirati.<sup>17</sup>

Tako se gotovo nikada ne može govoriti o djelovanju bilo kakve norme u djelu jednog skladatelja. Temeljita muzikološka istraživanja o povijesti glazbenih vrsta primjerice pokazuju da vrste tijekom razvoja glazbene grade nisu lišene vlastitih izvorišta. Kako s tim izvořištem nije povezana samo zasebna formalna norma već i norma tonskoga sloga, svako novo uvijek istodobno znači i suočavanje s različitim normama i njihovim povijestima. I svako povjesno novo time pronalazi različita obličja, a za svako od njih prepoznatljiva je vlastita normativna referencijalna točka. Tehničke zakone Bachova koralnog sloga npr. jednako je teško prenijeti na njegove suite bez većih skokova kao i zakone izorimčkih moteta jednoga Dufaya na njegove šansone.

S druge pak strane dijalektika zakona i iznimke ne očituje se samo u odnosu između novoga djela i tradirane

<sup>b</sup> Carl Dahlhaus rabi pojam "Theorie der Musik", dok je uobičajeno "Musiktheorie". U hrvatskom se "glazbena teorija" i "teorija glazbe" upotrebljavaju više-manje kao istoznačnice, tako da se ovo razlikovanje ni "doslovnim" prijevodom ne može prenijeti (nap. prev.).

<sup>13</sup> Carl Dahlhaus, *Was heißtt "Geschichte der Musiktheorie"*, isto, str. 11.

<sup>14</sup> Usp. bilj. 4.

<sup>15</sup> Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil, Deutschland*, u: *Geschichte der Musiktheorie*, sv. 2., Darmstadt 1989.

<sup>16</sup> Eggebrecht diferencira: "Glazbena je analiza kroz sve norme i uključujući ih usmjerena na konkretnu glazbenu tvorevinu, a glazbeno mišljenje i njegov rezultat - u onoj mjeri u kojoj se može analizirati -

privodi pojmu, znanosti, teoriji jedinstvenog slučaja." Eggebrecht, *Musikalischs und Musiktheoretisches Denken* [bilj. 11, str. 43].

<sup>17</sup> U okviru ovoga priloga nije moguće konkretnizirati ovu apstraktну definiciju. Trebalо bi, naime, proučiti nipošto linearan razvoj glazbene povjesne svijesti, povijesti vrsta i "stilova", kao i recepcije glazbeno-teorijske misli i njezina odraza u nauku.

norme nego djeluje uvihek i unutar same skladbe. Odstupanje od pravila nije samo kršenje staroga nego i ekspresivno, skladbi imanentno skladateljevo kršenje samoga sebe, odnosno zakona koje je sam prihvatio.

To postavlja konkretnе zahtjeve pred nauk o zanatu koji traži visok stupanj svijesti o povijesti te, primjerice, harmonijski jezik više ne prikazuje kao šarenu zbirku harmonijskih fenomena izvan povjesnih procesa kao u 19. st., kada su se alterirani akordi s vrhunca romantizma preuzimali u vježbe generalbasa<sup>18</sup>, već prenosi sliku procesualnoga harmonijskog razvoja u kojoj se reflektiraju povjesno "mjesto" kakva akorda, njegov razvoj, ali i njegovo glazbeno-teorijsko tumačenje.<sup>19</sup>

Povijest harmonijskoga tonaliteta ujedno je i povijest kako problematičnoga tako i međusobno oplemenjujućeg odnosa harmonijskih pojava i njihove teorijske obradbe i sistematizacije u glazbenoj teoriji. Suvremena rasprava o tom odnosu mora uključiti njezine bitne znanstvene i estetičke premise, razmišljanje "o" glazbi. Ona tako predočava kako se teorija funkcija kao normativno sredstvo objašnjavanja kadencirajuće glazbe već u svojoj prvoj formulaciji Jean-Philippea Rameaua kosila s povjesno izraslim fenomenima, da je kao ranoprosvjetiteljska concepcija sustava sklonia ahistoričnosti i da nanosi nepravdu onome što je u toj glazbenoj epohi "prirodno" izraslo<sup>20</sup>.

Dovoljno je spomenuti paradni primjer akorda sa *sixte ajoutée*, čiju sekstu Rameau proglašava "dodanom" disonancicom, i to suprotno povjesnom nastanku i tadašnjoj skladateljskoj praksi u kojoj je gotovo isključivo kvinta disonanca koju treba razriješiti<sup>21</sup>. I definicija obrata akorda, danas dio opće glazbene naobrazbe, bila je teorija koja je tek utirala put budućem razvoju, a svojom pojednostavljujućom sistematikom nije bila primjerena glazbenim fenomenima. Isto tako fizikalno-matema-

18 Generalbas je, doduše, u 18. st. izgubio znatan dio svojega značenja u praksi, ali je kao nauk o koretnom spajanju akorda postao didaktička osnova harmonijski utemeljenog nauka o vođenju dionica. Prilikom je generalbas tijekom 19. st. prošao mijenu od prevladane prakse, koja je jednako ujedinjavala neposrednu primjenu, slušno i analitičko razumijevanje harmonijske progresije kao i improvizacijske vještine, do puke pismene vježbe sa svrhom podučavanja elementarnih pravila vođenja dionica (izbjegavanje paralelnih kvinta i oktava, priprema i razrješenje disonanci itd.). Dvojbena prednost takva postupka bila je i jest u tome da svojom metodičkom redukcijom na brojke i primjenu nekoliko pravila učeniku omogućuje sastavljanje "korektna" tonskoga sloga bez ikakve svijesti o harmonijskim odnosima, a kamoli da bi morao imati i najmanje pojma o tome kako njegova papirnata tvorevina uopće zvuči.

19 Zadatak koji glazbenu teoriju još čeka jest da napiše *Povijest harmonijskih fenomena*. Slijedeći Eggebrechtov metodički pristup u *Priručnom rječniku glazbene terminologije* (*Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*), takvo bi djelo, primjerice, pratilo povijest pojedine harmonijske pojave, npr. određenog akorda, i njezine značenjske mijene.

20 O djelu Jean-Philippea Rameaua "Traité de l'harmonie" iz 1722. može se s pravom tvrditi da je utemeljilo tradiciju funkcionalnog shvaćanja harmonije. Njegova je teorija brojne akorde i spojeve akorda svela na malen broj osnovnih akorda, a njihovi su međusobni odnosi uređeni sintaktičkim sustavom. Teorija *renversementa* (obrata) dopušta mu da brojnost mogućih harmonijskih koraka svede na skriveno kretanje basa (*basse fondamentale*) ograničeno na tercu ili kvintu. Odnos između disonance i razrješenja ne smatra se isključivo linearnim procesom, već se određene disonance pripisuju nekom osnovnom akordu. Harmonijska je progresija tih akorda utvrđena. Rameauov je "Traité" prvi pokušaj teorijskog objašnjenja imanentne logike harmonijskog jezika.

tički sugerirani paritet među različitim obratima nije potvrđen skladateljskom praksom (to se odnosi na kvart-sekstakord koji tadašnja glazba uopće nije poznavala kao samostalnu harmonijsku pojавu nezavisnu od linearnih procesa kao što su prohodni ton, zaostajalica itd.), niti se sekstakord javlja isključivo kao obrat, jer usporedno s njim svoj život nastavlja i "stari sekstakord"<sup>22</sup>. No kasnija recepcija ramoovske teorije kao da uzvratno djeluje na skladateljsku praksu te dovodi do afirmacije razmišljanja u obratima kako ga je formulirao Rameau i "stari sekstakord" gubi svoje značenje<sup>c</sup> što sve upućuje na složen i nipošto jednostran odnos skladateljske prakse spram svojih estetičko-znanstvenih prepostavki, koje pak svoju konkretizaciju nalaze u glazbenoj teoriji.

Suvremena teorija funkcija te je spoznaje usvojila i, suprotno uvriježenom mišljenju, nije nikakva šablonizirana i ahistorična kategorizacija harmonijskih tvorevinu, već ispunjava svoje teorijske pretenzije promišljanjem vlastitih znanstvenih i estetičkih prepostavki, pa time i protuslovja. Nadređena pojedinačnom u povijesti i postulirajući povjesni kontekst, ta je concepcija svjesna svoje idealno-tipične naravi, pa pokušava – bez namjere nijekanja vlastitog sistemskoga karaktera – pojedinačnom i povjesno konkretnom pristupiti s potrebnom diferencijacijom.<sup>23</sup>

Iz prethodnoga možda također postaje jasno da poučavanje temeljnih iskustava tonskoga sloga na primjeru Bachova koralnog sloga ne počiva samo na ponešto sumnivoj vjernosti tradiciji u vlastitom predmetu. Bachovi korali kao predmet vježbi tonskoga sloga udovoljavaju nekim osnovnim prepostavkama. Služe kao primjer pravila spajanja akorda i harmonijske "logike" što čini prikladnu osnovu na koju se može dograditi prikaz kasnijega harmonijskog razvoja, jer su u Bachovim koralima, s jedne strane, već potpuno izraženi temeljni kadencno-harmonijski odnosi, a, s druge, na njima se mogu demonstrirati bitni aspekti harmonijskoga razvoja. Povrh toga predmet vježbi tonskoga sloga mora ispuniti didaktičke zahtjeve i ne smije prelaziti studentove mogućnosti. Zadani četveroglasni koralni napjev dopušta metodički potrebnu usredotočenost na harmonijske fenomene i njihovu progresiju.

Nadalje, Bachovi su korali povjesno oštro omeđen predmet – unutar samog Bachovog djela eratična cjelina čudesne stilске čistoće. Usredotočenost na preciznu točku u povijesti glazbe uvjet je da se mogu zamijetiti objašnjeni dijalektički odnosi, koji su po svojoj biti povijes-

21 Taj je subdominantni zvuk, kako današnja harmonijska analiza označuje *sixte ajoutée*, za Rameaua obrat tzv. *dominante simple*.

22 "Stari sekstakord" (kako ga naziva skladatelj i glazbeni teoretičar Otfried Büsing) označava trozvuk s tercom i sekstom nad basovim tonom, koji se, međutim, ne može objasniti kao tvorevina obrata, već je u njemu basov ton prepoznatljiv kao "osnovni ton". Još je 16. i 17. stoljeću, koja osim trozvuka i sekstakorda u svim njegovim oblicima ne dopuštaju autonomna višezvučja, uglavnom strana predodžba po kojoj se sekstakord ne bi tumačio kao samostalna tvorevina nego kao izvedenica.

<sup>c</sup> kao obrat koji to zapravo nije (nap. ur.)

23 O povijesti i teorijskoj problematici onoga što se ovdje zbog prostora mora nediferencirano označiti Riemannovim pojmom "teorije funkcija" vidi prije svega radevine Petera Rummenhöllera. Iako ne sasvim nesporan u raspravi o Rameauovu pojmu kadence, dobar pregled nude njegov enciklopedijski članak o nauku o harmoniji (*Harmonielehre*, u: MGG, 2. prer. izd., sv. 4, st. 131-151).

ni. Pogotovo Bachovi korali u svojoj jedinstvenoj harmonijskoj složenosti, koja se sastoji u paralelizmu "modernih" sekundarnih dominanti i sekvenca te modalnih i linearnih odnosa, opiru se na svakom učeniku razvidan način utapanju u jednostavan popis normi. Nastava teorije koja pravila, primjerice pripremu disonance, poučava na samom primjeru, a ne, kako se često misli, prema udžbeniku, istodobno prikazuje i promišlja i iznimku koja postaje zamjetna na dvojak način: i kao "ekspresivna" iznimka od prihvaćene norme čiji se smisao i značenje trebaju utvrditi i kao iznimka koja nije (ili je nedovoljno) pokrivena temeljnim sustavom normi, a ipak s pravom zahtijeva normativnu vrijednost. Povremena usredotočenost na Bachov koral, koja u prosječno četverosemestralnoj izobrazbi zauzima znatno manje prostora nego što se obično pretpostavlja, napokon omogućuje suprotstavljanje njegova harmonijskoga govora "modernijo" harmonijskoj praksi suvremenika kao i njegovih vlastitih instrumentalnih djela i na taj način identificira djelovanje različitih normi i tradicija u jednoj epohi i u jednom opusu kao "istodobnost neistodobnog".

Prigovor pomanjkanja povijesne svijesti, prema tome, glazbenu teoriju ne pogađa samo neopravданo već i zanemaruje činjenicu da je uz usmjerenost na estetiku djela upadljiva oznaka upravo njemačke glazbene teorije to što od svojih sustavnih koncepcija zahtijeva povijesnu diferenciranost.<sup>24</sup>

Činjenicama usprkos opstoji slika glazbeno-teorijskog nauka o zanatu svedenog na vježbe tonskog sloga. Kritika glazbene teorije prije svega je, dakle, kritika njezine tobožnje jezgre. A zapravo bi trebalo raščistiti koja je uloga vježbi tonskoga sloga u nauku o zanatu, zašto danas na njihovo mjesto ne može doći čisto analitičko promatranje i objašnjavanje glazbenih normi. Iako se nauku o zanatu s određenim pravom može pripisati propedeutička funkcija, dijalektički odnos između nauka o zanatu i analize zahtijeva da se takva propedeutika shvaća ozbiljno. Žele li se uistinu ispuniti visoki zahtjevi glazbene analize, koji se sastoje u istraživanju složenog odnosa između zakona i iznimke, potrebno je duboko ulaženje u pojedinosti. Zanemarujući činjenicu da se od velike većine studenata na vježbama tonskog sloga prvi put traži pisanje nota te da je riječ o poučavanju elementarnih osnova, vježba tonskog sloga i za studente

kojima je teorija glazbe glavna studijska grupa znači ne-zamjenjivo sredstvo približavanja glazbenom jeziku i immanentnim mu problemima. Tek samo pisanje, pokušaj ulaženja u kakav stil oponašanjem, takoreći tlačeći se na njemu tijelom i svim osjetilima, otvara pogled na potankosti bolje od ikoje druge metode. Vlastito iskustvo u primjeni tonskoga sloga rađa esencijalno umjetničko iskustvo distance spram umjetničkoga djela koja raste sa svakim naporom da se djelo odgonetne. Posrijedi je kako distanca spram onoga što je normativno shvatljivo, a koje s dubljim prodiranjem u stil i djelo – zato što se čini da ne zahvaća u esencijalno – sve više ustupa pred onim što nije ili je jedva moguće normativno shvatiti, tako i distanca spram vlastitog razumijevanja i vjere u umjetničku neposrednost i usvajanje povijesnoga: stilska kopija u odnosu na vlastiti predložak ostaje mrtva tvorevina i ni jedno, ma kako duboko, ualaženje u predmet ne može je oživiti.

Upravo bi se takvo esencijalno iskustvo izgubilo kada bi se odustalo od dubljega prodiranja u predmet u korist široke, ali površne, glazbene panorame. Tko od glazbene teorije traži otvaranje prema glazbenom pluralizmu<sup>25</sup>, ne zna da za nju nije ključno pružati pregled nad glazbom svih kultura i svih vremena, već da joj je zadaća nagnati studente na postavljanje presudnih umjetničkih, znanstvenih i estetičkih pitanja.<sup>26</sup> Ona pokušava omogućiti pristup razmišljanju imanentnom glazbi i kritičkom glazbeno-teorijskom raspravom o konkretnom predmetu prenositi razmjenjive uvide i iskustva. A to može postići samo ako se upusti u potankosti. Samo je po sebi razumljivo da rasprava o tim pitanjima nije vezana isključivo za Bachov koralni slog i fugu niti za harmonijski slog Beethovenovih sonata ili harmoniju u "Tristanu", za Josquinov ili Palestrinin kontrapunkt ili

od spomenute činjenice da npr. teorija funkcija upravo na graničnim područjima svoje valjanosti – na nastanku i nestanku kadencne harmonije – nije oštro omeđena, osporava joj se valjanost po sebi i nadomešta "autentičnom" suvremenom teorijom glazbe. Pritom se slijepo vjeruje u magičnost riječi i očekuje da se može eliminirati i problem pomoću povijesnih pojmove koji se nasumce i nekritički crpu iz suvremene literature. Glazbeno-teorijski neopozitivist smatraju a) da jedino sama suvremena teorija može davati točne iskaze o glazbi svojeg vremena, dakle insinuiraju simultanost teorije i prakse, b) da se može koristiti isključivo suvremena teorija koju je skladatelj dokazano ili s vjerojatnošću gotovo jednakom izvjesnosti mogao pročitati te insinuiraju time – makar i nehotice – identičnost teorije i skladateljske misli, c) da je svaka sistemski teorijska koncepcija koja implicitno postulira povezujući kontekst nadređen povijesno partikularnome – poput teorije funkcija, Schenkerove teorije "pralinije" (*Urlinie*) ili druge "linearne" teorije poput one hamburškog teoretičara Volhardta Preuša – ahistorična i time neistinita te time niječu vlastitu povijesnu poziciju u suvremenosti. Neopozitivistička misao koja se odijeva u ruhu povijesne svijesti raskrinkava se u svojoj bespovijesnosti. Misli da može pobjeći od vlastita problematičnog susreta s prošlošću i prošlim tako što jednostavno negira nužnu refleksiju vlastitih spoznajnih pretpostavki i pribjegava prividno objektivnoj, a zapravo fiktivnoj, povijesnosti u kojoj se umjetnost i teorija svakoga trenutka nalaze u sadržajnoj ravnoteži.

25 Usp. Georg Knepler, *Musiktheorie*, u: *Theorie der Musik. Analyse und Deutung* (= Hamburger Jahrbuch für Musikkissenschaft, sv. 13, 1995), str. 405-423.

26 Ipak teorija glazbe u okviru visokoškolske izobrazbe – kao i muzikologija - preuzima zadaću da studentima daje pregled nad zapadnom glazbom. Prije svega pokušava osvijetliti "mračne točke" u znanju studenata. U nastavi kontrapunkta velika većina njih prvi put dolazi u dodir s glazbom srednjeg vijeka i renesanse, koja im je uglavnom jednako strana kao i tzv. Nova glazba i moderna prve polovice stoljeća koje se obrađuju na seminarima.

za Schönbergovu ili Webernovo dvanaesttonsku tehniku. Ipak je dvojbeno smije li se broj predmeta na kojima se mogu stjecati ta temeljna iskustva proizvoljno širiti.

Zahtjev, primjerice, da se ne ograničimo uvijek na korištenje zapadne glazbe, ako zamislimo njegovu provedbu, nije posve lišen određene umišljenosti koja bezbršno tuđe proglašava vlastitim. *Nekritička* prezentacija tudega glazbenog jezika značila bi da se u svemu i svačemu prepoznaje samoga sebe; tude se više ne čini tuđim, jer se i u njemu mogu pronaći poznati elementi. Tako je došlo do postavke da se ono što se ionako već zna može prenijeti na tobože tude.

Kako smo pokazali, teorija glazbe pokušava unositi svojstvo tudega čak u naoko poznato. Glazbeno-teorijsko iskustvo distance podrazumijeva umjetnički i znanstveni etos spram predmeta. No *kritičko* približavanje izvaneuropskoj glazbi osuđeno je na propast već zbog zahtjeva samog predmeta – poznavanje jezika, kulture i njezine povijesti – koji obično znače nepremostivu zapreku dubljem prodiranju u sam predmet. U akademskoj izobrazbi interes ne bi trebao biti usmjeren na prenošenje kvantitete, već na poticanje kritičke svijesti koja je otvorena spram tudeg te ga poštuje u njegovoj različitosti. Inače postoji opasnost od velikoga približavanja ideologiji "svjetske glazbe" koja svijet, čini se, smatra velikom trgovinom mješovite kolonijalne robe u kojoj se taži potreba za glazbenim egzotičnostima i čiji proizvodi posve zapadne ezoterike čine posljednji stupanj kulturnog imperijalizma koji tudem oduzima i posljednji tračak autonomije.<sup>27</sup>

Čudno je u kojoj se mjeri glazbena pedagogija udaljila od svojih izvorišta u kritičkom pokretu iz 1968., kojemu zahvaljuje svoju institucionalizaciju kao znanstvenoga predmeta. Njezin zahtjev za glazbenim otvaranjem previđa da njegovim provođenjem glazbi prijeti pretvorba u puki proizvod, a katkada se stječe i dojam da je glavni cilj učeniku i studentu otvoriti pristup na svjetsko tržište. Takva prilagodba prevladavajućem duhu primjetna je i u zahtjevu za zvanjem profesionalnog pedagoga za nastavu glazbe u školama. Istinit uvid da učenika valja "pokupiti" ondje gdje se nalazi čini se da je u pedagoškoj gdjekad proizveo takvu sliku o čovjeku prema kojоj je učenik kupac čije potrebe valja zadovoljiti. Pa ni zahtjev da se popularna glazba trajno uvede u praktično obrazovanje u školskoj nastavi glazbe neće moći ukinuti jaz između vlastitih umjetničkih predodžbi i društvene zbilje koji mnogim učiteljima umjetnosti donosi tolike frustracije. Osamljenost učitelja umjetnosti pred razredom odgovara sve većoj izolaciji umjetnika i znanstvenika umjetnosti u društvu. Stalno nova popularna glazba pripada kulturi mladeži i nikada ne može biti uvjernljivo i glazbom učitelja, već zato što učenikova identifikacija s njom ima upravo funkciju odvajanja od kulture odraslih. Koji to učitelj može i želi kaskati za najnovijim i sve bržim, prolaznjim i promjenjivijim trendovima, stilovima i modama i koji to učitelj misli da mu učenici nisu prozreli pedagoške namjere?

<sup>27</sup> To nipošto ne podrazumijeva tvrdnju da bi razumijevanje i prenošenje izvaneuropskog "tudeg" bilo nemoguće ili čak nepotrebno – i to bi bila ideologija. Vježbe i seminar stručnjaka (koje nije lako pronaći) svakako treba pozdraviti. No obvezno uključivanje izvaneuropske glazbe u obrazovanje, a sumarno na uštrb drugih glazbeno-teorijskih sadržaja, ne može nego štetiti usredotočenosti koju zahtijeva sama stvar.

Koliko god bitno bilo suočiti se s estetskom i društvenom funkcijom popularne glazbe na školi i visokoj školi, toliko bi je bilo besmisleno uvoditi kao praktičan predmet na visokoj školi, u nadi da će se na taj način smanjiti sve veća distanca između učenika i učitelja.

## Glazbena teorija – pogled u budućnost

Pomanjkanje pismenosti razlog je zašto je glazbena teorija nepoznat predmet. Zbog toga se ona tako često smatra neumjetničkim, neznanstvenim temeljnim predmetom. Jedva da je doprlo do javne svijesti da glazbena teorija nije upravo samo temeljni predmet već i samostalna disciplina na visokoj školi. Muzikologija glazbenu teoriju nije integrirala u svoju izobrazbu na primjer način. Već desetljećima u Njemačkoj cijeli jedan dio toga predmeta beskorisno vegetira. Teorija glazbe mora se uzmoći priključiti znanstvenom diskursu i pronositi svoje znanstvene uspjehe prema vanjskom svijetu, ne želi li u budućnosti izgubiti svoju samostalnost. Ali to također znači da pismenost i usvajanje znanstvenih tehniki moraju biti snažnije zastupljeni u obrazovanju. U ovim bi vremenima muzikologija i teorija glazbe, koje su tako neprirodno udaljene jedna od druge, morale iznaći mogućnosti da se zbliže i "umreže" svoje ustavne. Trebalо bi postići da se muzikoložima – uz odgovarajuća predznanja, ali bez truna "zanatske umišljenosti" – omogući pristup glazbeno-teorijskoj izobrazbi, a da glazbeni teoretičar u spoju s drugim sporednim studijskim grupama na sveučilištu može stjecati doktorat iz svojega predmeta uz mentorstvo izvornih glazbenih teoretičara, odnosno da na sveučilištima niknu katedre s težištem na teoriji glazbe. Tako bi muzikologija mogla pomoći glazbenoj teoriji da se pripoji filozofskom fakultetu, kamo po sebi i spada, dok bi glazbena teorija primjenom glazbene analize unijela diferencirano promatranje pojedinačnoga djela u znanost koja u svojem dominantnom povijesnom usmjerenu katkad kao da zaboravlja na samu umjetnost.

Zbijanje redova danas je to nezaobilaznije što se od visokoškolskih nastavnika ne očekuje samo da ispunjavaju svoju umjetničku i znanstvenu nego i pedagošku funkciju. Visoke škole na orkestralno-instrumentalnim odsjecima obrazuju na stotine instrumentalista koji će se u vremenu odumiranja orkestara boriti za malobrojna oslobođena mjesta, stotine "romantičnih" solista koji će tražiti svoje mjesto u ostacima koncertnog života iz 19. stoljeća – a tek će nekolicina njih postići svoj profesionalni cilj. Treba dobro razmislići je li sve veća specijalizacija u izobrazbi zaista pravi odgovor na buduće probleme ili bi bilo pametnije, kao što je u Americi i Engleskoj već praksu, studente na visokim školama odlučnije uključiti u takvu znanstvenu izobrazbu koja bi im, doduše, dopuštala da i nadalje budu usredotočeni na svoj glavni predmet, ali koja bi širokom općom glazbenom naobrazbom s jednakom zastupljenim misaonim bavljenjem glazbom i odgovarajućom verbalizacijom sprečavala jednostranstvo i time odgajala za veću duhovnu i profesionalnu fleksibilnost. U takvom bi obrazovanju i glazbena teorija i muzikologija doobile novo značenje.

Prijevod: Vesna Ivančević Ježek; Lektura: Nives Opačić

## Suradnici u ovom broju glasila:

**Ludwig Holtmeier** rođen je 1964. Studira glasovir na Visokoj školi za glazbu u Detmoldu te na konzervatorijima u Ženevi i Neuchâtelu., a 1992. izveo je diplomski koncert. Uz to završava i studij teorije glazbe, muzikologije, glazbe kao školskog predmeta, povijesti i germanistike u Freiburgu i Berlinu. Djeluje kao teoretičar glazbe na Visokoj školi za glazbu u Freiburgu, a kao muzikolog na Visokoj školi za glazbu "Hanns Eisler" u Berlinu. Od 2000. je profesor glazbene teorije na Visokoj školi "Carl Maria von Weber" u Dresdenu.

Urednik je časopisa *Musik & Ästhetik* i predsjednik Društva za glazbu i estetiku (Gesellschaft für Musik und Ästhetik), dopredsjednik Njemačkog društva za glazbenu teoriju (Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie). Mnogobrojne su i njegove radijske snimke i kompaktni diskovi, a među novije publikacije ubrajaju se: Schönberg op. 23, II; O Mozartovoj kompleksnosti; Analitički pokušaj o jednoj sekvenci; Beč-Berlin; Postaje jednog kulturnog odnosa (s Mathiasom Hansenom i Hartmutom Grimmom); KV 332, Pokušaj o Mozartu, Jukstapozicija i analitički kolaž.

**Vera Kaić** rođena je 1942. godine u Zagrebu. Diplomirala je 1967. Teoretsko-nastavnički odjel Muzičke akademije u Zagrebu. Do 1993. radila je u Glazbenoj školi Blagoja Berse, godinama i u svojstvu pročelnika teoretskog odjela škole, a zatim i kao pročelnik teoretskog odjela Muzičkog obrazovnog centra. Od 1990. godine je honorarni, a od 1993. stalni predavač solfeggia na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu, gdje je i danas u svojstvu višeg predavača.

**Nada Konecki** (Sisak, 1957.) maturantica je Glazbene škole Frana Lhotke. Stručni naziv profesora glazbe stiče 1980. u Novom Sadu. Od rujna 1980. predaje u Osnovnoj glazbenoj školi u Petrinji, a od 1981. u Osnovnoj glazbenoj školi u Daruvaru.

Od 1991. sudjeluje sa svojim skladbama na dječjem festivalu "Djeca, radost, pjesma" u Bjelovaru. Od njezina opusa, koji sadrži petnaestak skladbi, skladba "Moja baka" na tekst Ratka Zvrka, osvaja 1993. zlatnu plaketu. Godine 1997. stiče stručni naziv prof. vjeroučitelj na ETF-u u Osijeku. Član je Hrvatskog društva glazbenih teoretičara i udruge Krsčanskih savjetnika "Nada i život", sa sjedištem u Varaždinu.

Kontakt adresa: Nada Konecki, Lavoslava Ružićke 6, 43500 Daruvar, e-mail: logos-daruvar@bj.tel.hr

**Oliver Oliver** (Zagreb, 1954.) završio je Glazbenu školu Vatroslava Lisinskog u Zagrebu, glavni predmet kontrabas i Glazbenu školu I.M. Ronjgova u Puli, glavni predmet gitara. 1991. diplomiраo je na Muzičkoj akademiji u Zagrebu i stekao naziv Profesor glazbene kulture. Od 1980. do 1985. radi u Glazbenoj školi Zlatka Balokovića u Zagrebu, a 1987. u Glazbenoj školi F. Lučića u Velikoj Gorici kao nastavnik gitare. 1985. režира prvi koncert iz ciklusa *Muzika XX. stoljeća u Kulušiću* u izvedbi Zagrebačkog gudačkog kvarteta i Zagrebačkog plesnog ansambla za moderni ples. Iste godine piše glazbu za predstavu K. Čapeka *Doktorska Bajka* u režiji Branka Svilena (*Teatar Žar-ptica*). 1986. piše glazbu za predstavu *Zašto smo u Vijetnamu, Minnie?* radenu po predlošku knjige A. Millera *Smrt trgovачkog putnika* u režiji Branka Brezovca (*Lutarsko kazalište Zagreb* u suradnji sa CeKaDe-om, Zagreb), koja je iste godine dobila prvu nagradu na kazališnom festivalu lutkarskih teatarata u Berlinu. 1987. piše glazbu za predstavu *Der Nichtraucher D. Trumbetaša* u režiji Branka Brezovca (*Coco le moco* Zagreb).

Od 1988. do 1993. radi u Hrvatskim katoličkim misijama: Freiburg, München, Baden-Baden, Köln, Berlin i Hamburg kao organizator i voditelj glazbenog života u njima. 1991.g. osniva i vodi glazbeno-izdavačku kuću Pan-music u kojoj objavljuje izdanja tradicionalne, duhovne, popularne i klasične glazbe. Od 1996. do 1999. radi u Glazbenoj školi *Dešpalj* kao nastavnik solfeggia. Autor je metode solfeggia *REA* po kojoj radi u istoimenom privatnom studiju za istraživanje sluha. Održavao je seminare i vodio glazbene radionice predstavljajući metodu u glazbenim školama u Hrvatskoj (Zagreb, Karlovac), Sloveniji (Trebnje), Njemačkoj (Köln, München, Freiburg, Baden-Baden, Berlin i Hamburg) i u Austriji

na glazbenoj akademiji *Mozarteum* u Salzburgu u klasi red. prof. Eliota Fiska.

**Mario Penzar** rođen je 1961. u Slavonskom Brodu. Orgulje je studirao na Muzičkoj akademiji u Zagrebu u klasi profesora Žarka Dropulića, a po završetku studija odlazi na usavršavanje u Beč na "Hochschule für Musik und darstellende Kunst". Tijekom trogođišnjeg studija u klasi profesora Alfreda Mitterhofera, uz interpretaciju orguljske glazbe različitih stilskih odrednica, posebno se bavi problematikom izvođenja stare glazbe. Aktivni je polaznik seminara o interpretaciji orguljaške glazbe održanih u Hrvatskoj, Belgiji i Austriji (prof. J. Ferrard, Ch. Dubois, L. Rogg, K. d'Hooghe...).

Nastupio je na brojnim koncertima u Hrvatskoj i inozemstvu (Danska, Belgija, Engleska, Rusija, Češka, Njemačka, Francuska, Švicarska, Austrija, Italija, Španjolska, Mađarska, Slovenija, Kuvajt, Portugal) kao solist ili suradnik brojnih orkestara, zborova, komornih ansambala ili vokalnih/instrumentalnih solista iz Hrvatske i inozemstva, te na hrvatskim i inozemnim festivalima (Splitsko ljetno, Orgulje Zagrebačke katedrale, Dubrovačke ljetne igre, Varaždinske barokne večeri, Osorske glazbene večeri, Večeri u Donatu, Wienerorgelkonzerte, Orgeltage in Rheda/Hanover, Europa in Graz). Za potrebe domaćih i inozemnih radio i TV stаницa snimio je brojne kompozicije pisane za orgulje ili čembalo, a bio je autor i urednik niza emisija o interpretaciji orguljaške glazbe na I i III programu Radio Zagreba (među inim, ostvario je ciklus emisija posvećenih simbolici brojeva u djelima J. S. Bacha).

Održao je mnoge seminare o interpretaciji barokne glazbe (Varaždin, Vis, Dubrovnik, Zagreb, Osijek), a jedan je od predavača na Ljetnoj orguljaškoj školi u Šibeniku.

Sudionik je međunarodnih orguljaških natjecanja u Odenseu, Danska (1986., 1988.) i Mechelenu, Belgija (1988.) na kojem je osvojio prvo mjesto i nagradu "Flor Baron Peeters" i nakon toga je pozvan surađivati s najistaknutijim europskim interpretima stare glazbe. Umjetnički je voditelj Hrvatskog baroknog orkestra i umjetnički direktor Dana orgulja u Istri.

Uz koncertnu djelatnost bavi se i pedagoškim radom. Od 1992. godine docent je za orgulje na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Titularni je orguljaš Bazilike Srca Isusova u Zagrebu i jedan od orguljaša Zagrebačke katedrale.

Hrvatsko društvo glazbenih umjetnika dodijelilo mu je nagradu "Milka Trnina" za 1999. godinu.

**Tihomir Petrović** rođen je 1951. u Zagrebu. Teorijsko-pedagoški odjel Muzičke akademije u Zagrebu upisao je 1973. i već listopada 1976. diplomiраo 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-a za crkvenu glazbu* u Pazinu. Od 1993. stalni je predavač solfeggia na zagrebačkoj *Rock akademiji*. Osnivač je i predsjednik Hrvatskog društva glazbenih teoretičara.

**Sanja Stičinski** rođena je u Slavonskom Brodu 1970. Srednju glazbenu školu završila je u Slavonskom Brodu, a studij glazbene kulture u Osijeku. Nakon studija godinu dana provodi u Parizu kao član akademskog zbora Il-de-France. Od 1995. godine radi u Gimnaziji u Novoj Gradiški kao nastavnica glazbene umjetnosti, a također se bavi i radom sa zborovima. Kontakt adresa: Sanja Stičinski, Marije Jurić Zagorke br. 10, Slavonski Brod 35000, tel/faks: (035) 265-775.

**Vesna Vančik** rođena je 1944. u Krapini. Studij glasovira završila je na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, u klasi prof. Jurice Muraja. Predaje glasovir na Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog u Zagrebu. Prevodi s francuskog i njemačkog jezika i stalna je suradnica 3. programa Hrvatskog radija. Između ostalog, prevela je na hrvatski jezik knjigu Esther Meynell *Mali ljetopis Anne Magdalene Bach*, koju je objavilo Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara.

**ENOARD**

odjel glazbe

Zagrebačka 20  
10360 SESVETE-ZAGREB  
tel/fax (01) 48 31 544  
UVOZ I DISTRIBUCIJA

## POSEBNA POGODNOST ZA SVE ŠKOLE I GLAZBENE ODJELE GRADSKIH KNJIŽNICA

NABAVA CD-ova, DVD-ova TE AUDIO I  
VIDEO KASETA IZ PROGRAMA IZDAVAČKE KUĆE  
'NAXOS' S VIŠE OD 2.500 NASLOVA. KLASIČNE  
GLAZBE, JAZZA I IZDANJA FOLKLORNE GLAZBE.

UZ PONUDU 'NAXOS'-a KAO VODEĆE SVJETSKE IZDAVAČKE KUĆE S NAJPOPULARNIJIM CIJENAMA ZA  
IZUZETNU KVALITETU, NUDIMO VAM VELIKI IZBOR CD-ova POZNATIH DISKOGRAFSKIH IZDAVAČA:  
HARMONIA MUNDI FRANCE (OCORA, K617, LYRINX, LE CHANT DU MONDE, INDIGO, IRIS, Hat Art, TAHRA,  
DÉJÀ VU, LABEL BLEU, MANDALA, L'EMPREINTE DIGITALE, CALLIOPE), ARCANA, NAÏVE (AUVIDIS,  
ASTREE, OPUS 111, INEDIT WORLD MUSIC), BUDA MUSIC, EPM, LINN, HYPERION, CHANDOS, itd.

**J.S. BACH: BRANDENBURŠKI KONCERTI (2 CD-a) VEĆ OD 45,00 KN + PDV**

**BEETHOVEN: SYMPHONIES 1-9 (5 CD-a) VEĆ OD 155,00 KN + PDV**

**MOZART: REQUIEM (1 CD) VEĆ OD 23,00 KN + PDV**

**CHOPIN:PIANO MUSIC (COMPLETE ILI POJEDINAČNI CD-ovi) VEĆ OD 30,00 KN + PDV**

ZA SVE INFORMACIJE JAVITE SE NA TEL/FAX (01) 48 31 544 I IZABERITE IZ NAŠE PONUDE PO  
NAJPOVOLJNIJIM PRODAJNIM CIJENAMA (BEZ TRGOVAČKE MARŽE).

### **U nakladi HKD-a sv. Jeronima tiskani 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**

**SOLFEGGIO za 3. i 4. razred srednje glazbene škole** ..... Cijena knjige (260 stranica, šiven uvez): **100.00 kuna**

**VIŠEGLASNI SOLFEGGIO za glazbene škole** ..... Cijena knjige: **50.00 kuna**

**PRIČANKA – PJEVANKA – CRTANKA I. i II.** ..... Cijena knjige i kasete: **70.00 kuna**

Ova knjiga sjediniuje tri umjetnosti: književnu, likovnu i glazbenu. Knjiga se preporuča kao neobvezan udžbenik za prva četiri razreda osnovne škole te za nastavu glazbene igraonice i početničkog solfeggija. 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.

**999 GLAZBENIH TEMA IZ GLAZBENE LITERATURE ZA SOLFEGGIO** ..... Cijena knjige: **100.00 kuna**

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**  
**e-mail: ivan.golcic@zg.hinet.hr**

### **HRVATSKO DRUŠTVO GLAZBENIH TEORETIČARA** nudi naslove:

**Hrvatske crkvene popijevke** ..... cijena 20.00 kn

**Mali ljetopis Anne Magdalene Bach** ..... cijena 40.00 kn

**Časopis Theoria** ..... cijena 20.00 kn

Narudžbe poslati na adresu:

**HDGT, Gundulićeva 4, HR-10000 Zagreb**  
**tel.: 01/ 48 30 767, fax: 01/ 48 30 764**