

Godina IV., broj 4, rujan 2002. ISSN 1331-9892



**2002
BEETHOVEN
175**

175
BEETHOVEN
2002

Objavljuje Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara

Sadržaj:

<i>Tihomir Petrović:</i>	
Glazbenim naukom do uspješnosti	2
Pričom, crtežom i popijevkom u notno pismo	4
<i>Maja, Juraj i zlatna ribica</i>	4
<i>Josip Jerković:</i>	
O studiju Glazbene kulture u Osijeku	8
<i>Tihomir Petrović:</i>	
O knjigama Josipa Jerković: <i>Osnove dirigiranja I, II i III</i>	10
O knjizi <i>Glazbeni život Zagreba u XIX. stoljeću</i> Snježane Miklaušić-Čeran	10
O zbirci <i>Primjeri za solfeggio za srednje glazbene škole</i> autorice Alide Jakopanec	11
<i>Martina Belković:</i>	
Od glazbe do nauka o harmoniji i natrag / O knjizi Tihomira Petrovića "Od Arcadelta do Tristanova akorda"	12
Predstavljamo nakladničku kuću <i>Sveta glazba</i>	12
<i>Branko Lazarin:</i>	
Nove mogućnosti suvremene harmonije	14
<i>Tihomir Petrović:</i>	
O knjizi <i>Lutnja</i> fra Antuna Mrzlečkog	16
<i>fra Antun Mrzlečki:</i>	
Lutnjoklavir ili lutnjočembalo (odломak iz knjige <i>Lutnja</i>)	16
<i>Vjera Katalinić:</i>	
Ludwig van Beethoven (1770. – 1827.): neka istraživanja djela i konteksta	18
<i>Roland Barthes</i> (prijevod s francuskog i obrada: Nikša Gligo): <i>Musica practica</i>	21
<i>Klaus Kropfinger</i> (prijevod s njemačkog i obrada: Vesna Vančik): <i>Od radionice do izvedbe Što za interpretaciju djela znače Beethovenove skice</i>	23
<i>Tihomir Petrović:</i>	
Simbolika brojeva u glazbi Johanna Sebastiana Bacha	27
<i>Ludwig Prautzsch:</i>	
PRED TVOJE PRIJESTOLJE STUPAM / Figure i simboli u posljednjim djelima Johanna Sebastiana Bacha, Uvod (prijevod s njemačkog: Vesna Ivančević Ježek)	27
<i>Tihomir Petrović:</i>	
Johann Sebastian Bach: skladatelj, glazbenik, glazbeni učitelj, vjeroučitelj ili	31
<i>Igor Mladinić:</i>	
Sličnosti sonatnog oblika sa čestim vokalno-instrumentalnim oblikom u rock-glazbi	34
<i>Tihomir Petrović:</i>	
Predstavljamo članove Društva: Naš najmlađi i najstariji član	38

Crtež na naslovnicu i slike na stranicama 18 do 20 prenijeti su iz knjige Stephana Leyja: *Beethovens Leben in authentischen Bildern und Texten*, Verlegt bei Bruno Cassirer, Berlin, 1925.

Objavljuje: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara HDGT, Gundulićeva 4, HR-10000 ZAGREB • Urednik: Tihomir Petrović • Tekstovi se objavljaju u pristiglom obliku • Naslovница, tehničko uređenje i priprema za tisk: Slavko Križnjak • Naklada: 1500 primjeraka • Izlazi najmanje jednom godišnje • Cijena: 20 kn • ISSN 1331-9892

Uvodnik / O radu Društva

Nakon Skupštine 24. studenog 2002. Društvo preustrojem postaje djelotvornije i svoj rad širi na veće područje. U tom smislu stručna predavanja o REA metodi u nastavi solfeggia ponuđena su svima u Hrvatskoj, a u organizaciji Društva održana su u Zagrebu i Splitu. Autor metode Oliver Oliver, prof., odazvao se i na pozive mnogih škola te predavanja pod okriljem Društva održao i u Puli, Šibeniku i Varaždinu a u planu su predavanja u Dubrovniku i Zadru. Svi koji izraže želju za njegovim dolaskom radi upoznavanja metode mogu se obratiti Društvu ili njemu izravno (Oliver Oliver, prof., Balokovićeva 51/IX, 10020 Zagreb, tel. 01/6600-908, 091/5065-498 i 098/469-954).

U organizaciji Društva i ove su godine održane pripreme za kandidate koji namjeravaju upisati studij glazbe. Za razliku od prošlih, ove su godine pripreme održane ne samo u Zagrebu, nego prvi puta i u Splitu. U Zagrebu su održane pripreme i za učenike koji su upisivali srednju glazbenu školu, a predavanjima se (u Zagrebu i Karlovcu) ukazivalo na ulogu Društva te vrijednost i sadržaj glazbenog obrazovanja.

Od 15. do 18. svibnja Društvo je sudjelovalo na 1. hrvatskom glazbenom sajmu, što je bila odlična prigoda za upoznavanje mnogih koji sudjeluju u različitim glazbenim zbivanjima u nas te da se razmijene informacije.

U ovom broju časopisa povećan je broj prijevoda strane stručne literature. Dobro je spomenuti kako je većina tekstova prevedena s njemačkog, koji se radi važnosti može smatrati **drugim materinjim jezikom svih glazbenika** – ovo ističem kao motivaciju učenicima i studentima glazbe da iskoriste svaku mogućnost za njegovo učenje.

Obavijest članovima i poziv zainteresiranim

Demonstraciju rada REA metodom i predavanje Oliver će za sve zainteresirane prema sljedećem rasporedu održati:

11. i 12. listopada 2002. u Glazbenoj školi Franje Kuhača u Osijeku. Za raspored i sve obavijesti obratite se pročelnici teorijskog odjela Škole, Nadi Došen, prof., tel: 031 / 211-422; 031 / 211-064.

25. i 26. listopada 2002. u Umjetničkoj školi Luke Šorkočevića u Dubrovniku. Za raspored i sve obavijesti obratite se pročelnici teorijskog odjela Škole, Maji Marušić, prof., tel.: 020 / 324-636, faks: 020 / 324-640.

4. i 5. studenog u Glazbenoj školi Ivana Matetića Ronjgova u Rijeci. Za sve obavijesti obratite se pročelniku teorijskog odjela Škole, Josipu Vuku, prof., tel.: 051 / 226-859.

Ovi su susreti, uz stručno usavršavanje, prigoda da saznate više i o radu Društva i postanete njegovim članom te steknete mogućnost sudjelovanja na stručnim seminarima koji će se redovito organizirati u pet dogovorenih središta (Dubrovnik, Osijek, Rijeka, Split, Zagreb).

Pojedinačni se pozivi neće slati pa vas molim da na obavijest o navedenim seminarima podsjetite članove Društva iz svoje sredine te da je prenesete svima onima za koje mislite da bi ih stručno usavršavanje ove vrste moglo interesirati. Pojedinosti i vrijeme održavanja saznajte na navedene telefone, a svoj dolazak svakako najavite, radi organizacije rada i osiguranja potrebnoga prostora.

Tihomir Petrović

Glazbenim naukom do uspješnosti

Tihomir Petrović

Mnogo je razloga radi kojih djecu i mlađe ljude potičemo na učenje glazbe ili podržavamo njihovu želju za tim. O onom – učiti glazbu radi glazbe same – neću se baviti u ovome tekstu. Uostalom, taj će razlog roditelji, ako ga dijete ili mlada osoba uspije izraziti na bilo koji način, lako shvatiti i prema mogućnostima, vlastitoj prosudbi i odnosu prema umjetnosti tu odluku podržati ili osobu pokušati "prizemljiti" u znanost ili neku drugu djelatnost. Razlog o kojem želim pisati ovaj je: **Učiti se glazbu mora zato, da bi se steknulo i razvilo osobine kako bi se prije spomenuto "prizemljenje" u znanost ili neku drugu djelatnost, ostvarilo na bolji, lakši i efikasniji način.**

Ovaj zaključak iznosim na temelju osobnoga glazbeničkog i glazbenopedagoškog iskustva, izravno potaknut sljedećim: među nekoliko Amerikanaca, doktora znanosti, koji su u Hrvatsku došli kao profesori na Zagrebačko sveučilište (moglo bi se reći **američka elita**), otkrilo se da su gotovo svi – da ne bude zabune, među njima nema glazbenika – završili i prilično visok stupanj glazbenog obrazovanja. Potaknut time počeo sam sjedinjavati neke svoje prethodne zaključke te se propitkivati među svojim prijateljima i znancima, i potvrđio činjenicu da zaista mnogi visoko obrazovani i oni s magistarskom ili doktorskom titulom svih struka imaju i glazbeno obrazovanje. Uzimajući u obzir i sve što znam o desetcima svojih bivših učenika, usuđujem se ustvrditi: **glazbeni je nauk jedan od sigurnih putova prema uspješnosti**. Evo zašto:

Stjecanje radnih navika i vježba koncentracije

Svirati koje od glazbala traži dugotrajnu vježbu. U svladavanju tehnike sviranja nema mjesta kampanjskom radu, nego se do rezultata dolazi isključivo **postupnim radom i svakodnevnom vježbom**. I tako, svakodnevnim vježbanjem stječe se tehnika sviranja glazbala te još i više od toga; vježba se čin svakodnevnom bavljenja predmetom od interesa i/ili izvršavanja preuzete obveze i stječe vlastito iskustvo o tome kako se malim koracima, ali učestalo, daleko stiže. Dakle, glazbeni je nauk jedan od načina **stjecanja radnih navika**.

Početak izvođenja, kad sve utihne u očekivanju glazbe, posebno je zahtjevan trenutak i traži snažnu koncentraciju radi usklađivanja velikog broja čimbenika. Slično je i dalje; pratiti notni tekst i sve oznake iz retka u red, uskladiti lijevu i desnu ruku, katkada i rad nogu na pedalima, disanje... nije lako ni nabrojiti sve ono što sudjeluje u oživotvorenju glazbe, pa bila riječ i o najkraćoj skladbi. Dakle, svako vježbanje i izvođenje glazbe **pridonosi povećanju brzine i kvalitete koncentracije**.

Od kontrole napetosti do otpornosti na stres

Glazbena se umjetnost dobrim dijelom temelji na napetosti, koja se uspostavlja na mnogo različitim razinama: suodnosom tonova u melodiji, pojavnama iz područja harmonije i kontrapunkta, odabirom registara, glazbala, postupcima oblikovanja tj. suodnosom dijelova skladbe i sl. Napetost se stvara, iznosi i raste, da bi se prema svršetku

smirila i nestala – tek će tada, npr., klavirist podignuti ruke s tipki, uz istu koncentraciju s kojom ih je i spustio.

Glazba postoji u vremenu i iznova nastaje svakim novim izvođenjem. Izvoditelj je, dakle, onaj koji će tu napetost stvoriti i opustiti. Tako je svirač **izvor i kontrolor tenzije** prema kojoj se ravnaju puls i osjećaji slušatelja. Izvoditelj također reagira, ali se ne prepusta; on stvara, potiče i nameće, ali i smiruje svaku stvorenu tenziju, on u potpunosti vlada sobom i zadržava absolutnu kontrolu, da bi slušateljima u trenutku oživotvorio ono što su Bach ili Beethoven mislili i osjećali ili htjeli da netko drugi misli i osjeća. U tom smislu svirač čitav svoj svirački vijek uz glazbalno vježba i **uspostavu kontrole nad samim sobom**. Vježba te kontrole **ne traži posebno vrijeme, svjetonazor ili prehranu**, kao primjerice joga, meditacija ili sl.

Uživanje glazbe i njezino izvođenje, u opisanom smislu stvaranja i opuštanja napetosti, ima još jednu iznimno vrijednu posljedicu. Glazbenici **znaju i sigurni su** da će se svaka napetost razriješiti – ta oni su ti, koji sudjeluju u njezinom stvaranju i rješavanju – i tako uvijek, od najmanje glazbene periode do sonatnog stavka i koje ciklične forme. Time glazbenici, tijekom glazbenog obrazovanja, **stječu svojevrsnu otpornost na stres**. U tom se smislu **glazbom odgajaju mirnija i odgojljivija djeca i mлади**, spremniji na posluh.

Senzibilnost i samosvijest; organiziranost

Bavljenje glazbom **bitno podiže senzibilnost** ne samo na glazbene, nego i na sve druge pojave. Glazbenici, putem glumaca, izvježбавaju i uče izražavati osjećaje, pri čemu moraju svladati podražaj i kontrolu sebe samih, kako bi ono što žele glazbom iznijeti bilo vjerno. No glazbenici uče i "osjećati" druge, što je neophodno pri skupnom muziciranju. Da bi se, primjerice, uskladili početak i svršetak izvođenja, mora se naučiti osjetiti i prepoznati pogled, izgled, napetosti mišića; mora se naučiti **sudjelovati svim osjetilima i prepoznavati sve znakove**, da dvoje ili više djeluju "kao jedan", što postaje vrijedna škola za život i glazbi i izvan nje.

Glazbenici stalno iznova stvaraju umjetnine i njihovo iskustvo u tome s vremenom postaje ogromno. To stalno, svakodnevno i mnogokratno **stvaranje** podiže osjećaj samosvijesti i vlastite vrijednosti, naročito važan djeci i mlađima tijekom odrastanja. I kad nešto drugo zapne ili ne ide kako bi se htjelo, **glazba i sviranje postaje utočište i izvor snage** pa se i teškoće odrastanja kao i one prave, životne, **strpljivije podnose i lakše rješavaju**.

Posebna je vrijednost sudjelovanje u kakvom ansamblu ili orkestru. Kao prvo, takav se ansambl obično sastaje uvečer pa sudjelovanje u njemu učenicima daje osjećaj večernjeg izlaska, zabave (što svako skupno muziciranje uvijek jest) i druženja s vršnjacima, čega im nikad nije dosta. Uz to, spoznaja da se i bez zadnje violine zapravo ne može, može povisiti samopouzdanje i postati melem za pomanjkanje sigurnosti u sebe i svoje vrijednosti, naročito kad se s vremenom primišlu dirigentu, tj. postaju značajniji u ansamblu, jer dolaze mlađi i manje vješti svi-

rači. Tako se zorno uči vlastita nezamjenjivost i nepovoljnost te se spoznaje sebe samog. Gotovo bezbolno i uz zabavu uči se da uvijek ima boljih i lošijih, uči se prihvati tuđu (u ovom slučaju dirigentovu) procjenu vlastitih sposobnosti te uvidjeti kako se na nju može utjecati (primjerice, više truda i vježbanja te dulja praksa osigurava bolju poziciju u orkestru) i sl.

Učenici glazbenih škola imaju mnogo više obveza negoli njihovi vršnjaci, koji ne prakticiraju takve aktivnosti. Glazbenici stoga moraju naučiti organizirati svoje vrijeme, jer su im obveze ne samo opsežnije nego i raznorodnije (nastava, vježbanje, pisanje zadaća, skupno muziciranje), a katkada ovise i o satu te kućnom i obiteljskom redu.

Zaključak

Vjerojatno postoji još mnogo razloga koji bi se mogli istaknuti u korist glazbenog nauka. Vrijedna je i činjenica da se njime širi broj znanaca što pridonosi razvoju komunikativnosti, a i mogućnost odabira bliskih prijatelja je veća.

Platonovu misao: *Što je u državi bolja glazba, bolja je i država* moglo bi se preoblikovati ovako: *Pokažite mi kakav je u državi odnos prema glazbenoj umjetnosti i kakva je skrb o glazbenom nauku pa ču vam reći kakva*

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 trzačke 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.

će ta država biti za dvadesetak i više godina. Jer, da se vratim na početak i spomenut poticaj za razmišljanje o vezi između glazbenog obrazovanja i elitizma: *Glazbena škola uistinu je elitna škola, ali ne zato jer ju pohadaju djeca iz elitnih obitelji, nega zato jer se u njoj odgaja i djelimice stvara elita jednog mjesta, grada ili države.*

Pričom, crtežom i popijevkom u notno pismo

Tihomir Petrović

Sve se ozbiljnije i češće čuju prijedlozi izbacivanja notnog pisma iz programa osnovne škole. Jer, *to ionako nitko od učenika ne uspijeva razumjeti i naučiti, ono nikomu ne treba jer se ionako ništa u školi ne pjeva po notama nego se uči napamet...* Među razlozima protiv učenja notnog pisma u osnovnoj školi trenutno je najsnažniji onaj, kojim se ono izbacuje kako bi se olakšao i smanjio (pre)zahtjevan nastavni program.

Nastavni program treba primjeriti željenom i ciljanom rezultatu. Stoga, želimo li odgojiti generacije slušatelja i pasivnih konzumenata glazbene produkcije, naravno da je notno pismo sasvim nepotrebno opterećenje. U tom slučaju treba odmah iz nastavnog programa i svih osnovnoškolskih udžbenika za glazbenu kulturu ukloniti sve note i glazbene zapise, i propisati da se učenicima samo pušta glazba s nosača zvuka. Blizu ovakve odluke može biti i ona, da to (slušati glazbu s nosača zvuka) učenici mogu obaviti i sami (uostalom, mnogi posvuda i stalno hodaju sa slušalicama na ušima) pa se i predmet može ukinuti i tako još bolje smanjiti opterećenje učenika.

Glazbenog nauka nema bez notnoga pisma. Svoj stav o glazbenom nauku iznio sam u prethodnom tekstu (vidi članak *Glazbenim naukom do uspješnosti*) pa neću tumačiti potrebu poznavanja notnoga pisma, nego se samo može razmatrati kako ga primjeriti pojedinom uzrastu i dobi. U nastavku iznosim svoj put prema notnom pismu, kojim se koristim već petnaestak godina. Namijenjen je djeci, u glazbenoj ili općeobrazovnoj školi, uz uvjet da su završili program prvog razreda osnovne škole, tj. da znaju čitati i pisati.

Pričom, crtežom i popijevkom najlakše je privući dječju pozornost. Priču koja slijedi učitelj bi trebao pričati, služeći se klavijaturnim glazbalom (da prema potrebi ozvuči duboke i visoke tonove, prati popijevke i sl.). Slike učenici moraju vidjeti (najbolje je da ih učitelj nacrti pred njima, uz priču), a pojedine im (npr. sliku naslova *Visoki i duboki tonovi*) u obliku fotokopije treba podijeliti (moji će ih učenici tada zaliđepiti u svoju prvu kajdanku). Priča je nastala na temelju mojega roditeljskog iskustva i pedagoške dovitljivosti. Prilagođavana je tijekom godina, a sada prvi puta objavljujem njezin početak. U nastavku priče se uz obrazovne dodiruju i odgojni aspekti (uz popijevke *Pozdrav, Ekolog* i sl.). Bit će mi velika radost svima zainteresiranim pružiti sve dodatne upute za njezinu upotrebu u nastavi.

Maja, Juraj i zlatna ribica

Susret s ribicom

Maja i Juraj uvek ljetuju u Svetom Jakovu blizu Crikvenice. Šećući obalom skupili su tisuće i tisuće školjaka. Juraj katkada na obalu ponesi i svoj ribički štap. Rado bi

ulovio kakvu poveću ribu za večeru. Tako je bilo i ovog popodneva. Maja je stavljala pužića na udicu, a Juraj je bio rao mjesto za pecanje.

– Ovdje ćemo, vidim čitavo jato! – reče Juraj i spusti udicu. Ribice nagrnu; male i velike, sivkaste i plavkaste, svakojake.

– Jurice, pogledaj! – vikne Maja. – Jedna među njima izgleda kao da je zlatna!

– Šššš, ne viči, preplašit ćeš ih! – odgovori Juraj.
Najlon se zategne. Juraj brzo podigne štap. Malena ribica, baš ona zlatna, visila je na udici. Maja je pažljivo ulhvatiti i skine s udice. Tako malene ribice uvijek bi bacili natrag u more. No, ovu su zadivljeno gledali. U taj se čas ribica u Majinoj ruci okrene i progovori:

– Jurice, Majo! – oslovi ih ribica.
Nisu se iznenadili. Ta čuli su do sada barem sedam priča u kojima zlatna ribica govori i ispunjuje najmanje jednu, ako ne i tri želje.

– Pustite li me, darovat ću vam nešto navrjednije na čitavom svijetu. – reče ribica.

– Blago kralja Salomona? – upita Juraj, koji je veoma volio slušati pustolovne priče.

– Ne, – nasmije se ribica – najvrjednije se u sebi nosi. Darovat ću vam radost i utjehu za čitav život.

– Za cijeli život? Pa to mora biti jako veliko! – iznenadi se Juraj.

Maja spusti ribicu u vodu. Ribica mahne zlačanim repom, a iz dubine mora izroni vrećica.

– Evo, sve je tu. Roditelji i učitelji neka vam pomognu. Zbogom. – reče ribica, mahne perajama i radosno otpliva u dubinu.

Juraj dohvati vrećicu. – Možda je bolje da u nju zavirimo kod kuće. – predloži Maja.

Stišćući uzbudeno dar Maja i Juraj potrčaše kući.

Iza zelenih vrata

U dvorištu, iza zelenih vrata, u hladu murve otvorile vrećicu. Juraj zaviri prvi.

– Što je unutra? – nestrpljivo upita Maja.

– Nekakve pločice, – odgovori Juraj – zaobljene su poput ribice. Sigurno je htjela da je dugo pamtim. – Čuj! Svaka koju s pozornošću pogledam mi se javi, zasvira.

– Znam! – klikne Maja pa ohrabrena i sama zaviri u vrećicu. – To su tonovi! Pri vrhu su visoki, a dolje su duboki. Istresimo ih na stol.

Mali smedi stolić, koji im je tata napravio za igru, bijaše prepun.

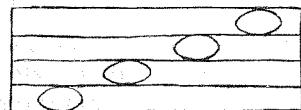
– Pa to će biti nešto kao igra s lego-kockicama. – rekne Juraj, koji je već bio pravi majstor u slaganju lego-kocaka. – Od istih lego-kockica može se napraviti sve što zaželiš: kuća, raketa ili dinosaurus. Tako ćemo od tonova slagati različite melodije. Stavimo ih na kutiju.

– Hajdemo radije napraviti stelažicu, – predloži Maja – bit će lakše pronaći ton koji trebaš.

Stelažica

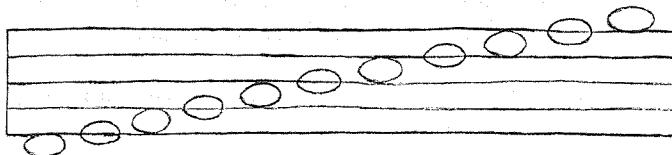
Uzeše karton od stare kutije, škare i ljepljivu traku. Bili su vrlo vješti u izradi predmeta od papira i kartona. Trošili su pri tom mnogo ljepljive trake pa je ona često nestajala iz mamine ladice. Jednom je Maja zaželjela pet kolutića ljepljive trake kao rođendanski dar.

Stelažica je bila začas gotova. Imala je pet polica, u koje uredno složiše nekoliko tonova. Odmaknuše se da bolje vide.



– Trebat ćemo mnogo stelažica. – reče Juraj gledajući hrpu tonova na stoliću.

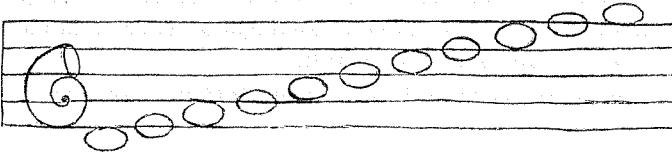
– Neke tonove možemo pričvrstiti za same police, a stelažicu malo produljiti, – reče Maja – evo ovako!



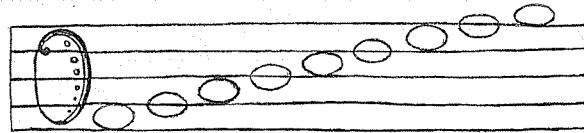
– Tako je već bolje, – složi se Juraj – stali su nam gotovo svi visoki tonovi. Napravimo još jednu takvu stelažicu za duboke tonove.

Marljivo prionuše poslu. Nova je stelažica bila začas gotova. Sada su imali dvije potpuno jednake stelažice.

– Moramo označiti u kojoj su stelažici visoki tonovi. – odluči Maja. – Staviti ću na nju ovoga lijepoga morskog pužića. Evo!

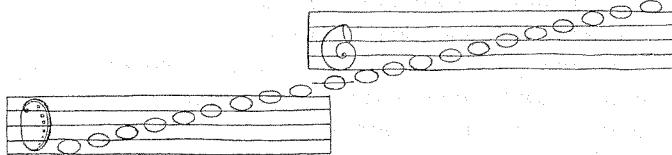


– A ja ću na ovu s dubokim tonovima nalijepiti Petrovo uho. – odmah će Juraj. Petrovo uho bijaše njegova najmiličija školjka. Kad bi rano ujutro, dok more još drijema i sasvim je mirno, išli na plažu, Juraj bi pozorno motrio u vodu. I kad bi ugledao sjaj dragulja, uvijek bi s istom radošću viknuo: – Petrovo! – i s dugačkim posebno zašiljenim štapom vješto bi ga izvukao. Kažu da Petrovo uho ima onoliko godina, koliko je rupica na njemu.



– Znaš što, Majo – predloži Juraj zatim. – Za melodije će nam trebati i visoki i duboki tonovi. Pokušajmo spojiti ove dvije stelažice s jednom policom između njih.

Uz malo truda i mnogo ljepljive trake i to bijaše učinjeno.



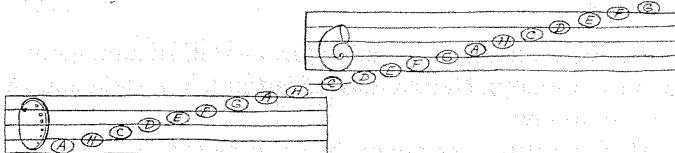
Zadovoljno su gledali svojih ruku djelo.

– Sad, kada smo ovako lijepo složili tonove po visini, mogli bismo im dati imena. – predloži Maja. – Trebaju nam kratka imena, primjerice slova abecede.

– Može, – spremno prihvati Juraj, koji je već naučio abecedu. – Najdublji ton neka se zove A, sljedeći Be, zatim Ce i tako dalje. Osmi ton zvuči kao i prvi, samo je viši od njega. On može opet biti A, tako će biti lakše. Deveti zvuči kao i drugi, ali je opet viši od njega. Može se stoga opet zvati Be. Gle! To se stalno ponavlja ista skupina od sedam slova: A, Be, Ce, De, E, eF, Ge, zatim opet A, Be i tako redom.

Juraj otpjeva jednu skupinu tonova; A-Be-Ce-De-E-eF-Ge-A, pa će opet: – Sve mi ide lako, ali mi nije spretno i lijepo otpjevati e. Nekako je kričavo, kao da se nekomе rugam. Promijemo ime samo tom tonu, neka se zove Ha, prema slovu koje bi sljedeće došlo na red u abecedi poslije Ge do kojeg mo stigli.

— Može, — Maja će spremno — a i slično izgledaju. Evo, napisat ću imena na svaki ton.

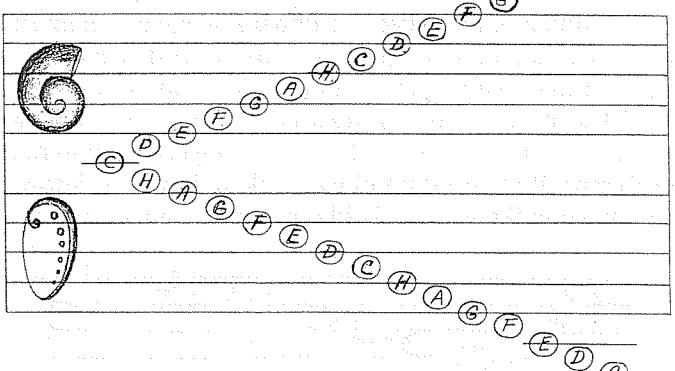


— Tako je nespretna i krhka ova stelažica, malo će je preuređiti. — reče Juraj i prihvati se posla.

— Ovo si se baš dobro dosjetio! — pohvali ga Maja. — Sad
vidim da u stelažici za duboke tonove ima još mesta, pa
ću dodati još dva jako duboka tona ispod ovoga A, taman
su nam još oni preostali na stolu.

– Odlično, sad svaki ton ima svoje mjesto! – složi se zadovoljno Juraj.

Visoki i duboki tonovi



Koji Ce?

Sutradan Juraj odluči od tonova složiti jednu melodiju. Od papira je napravio stelažicu, istu kao onu u kojoj su bili složeni tonovi. Zatim reče Maji:

— Majo, molim te dodaj mi ton Ce.

- Koji Ce? - upita Maja. - Vidim ih tri!

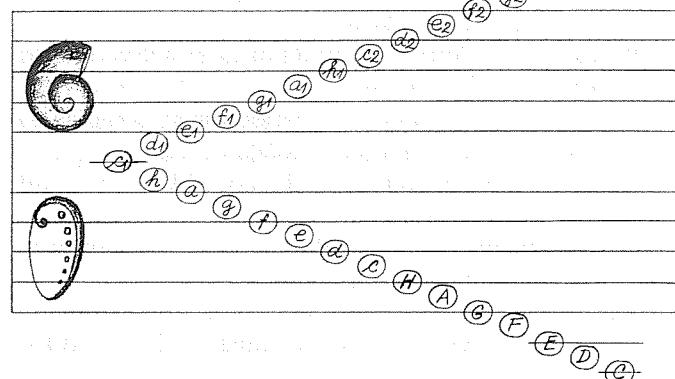
– Ma onaj prvi, s početka stelažice. – odgovori Juraj. – Upamti, neka to uvije bude prvi Ce, onaj u gornjoj neka bude drugi Ce, a onaj u donjoj neka bude mali Ce, tako je nisko dolje.

– Dogovoreno, – prihvati Maja, i nastavi – neka onda iza prvog Ce slijedi prvi De, pa prvi E, prvi eF, prvi Ge, prvi A i prvi Ha. Zatim je drugi Ce, iza njega drugi De i tako dalje. Ovaj Ha koji se spušta k malom Ce neka bude mali Ha, ispod njega mali A, pa mali Ge, mali eF, mali E, mali De i konačno mali Ce. Gledaj, napisat će to na tonove! Ako mene slučajno ne bude ovdje, može ti i netko drugi dodavati tonove. Ove iz prve i druge skupine označit će brojkama uz slova. Imena malih tonova napisat će malim slovima abecede. Onih nekoliko dubokih tonova ispod malog Ce zvat ćemo velikima, njih ionako mogu otpjevati samo veliki ljudi (Maja je sigurno mislila na odrasle).

— Odlično, Majo — pohvali je Juraj i zamišljeno doda — U nekoj sam tatinoj knjizi video ovakvu sliku. Iznad nje je velikim slovima pisalo: *Tonski sustav — tonovi u glazbenoj umjetnosti*. No tamo je bilo znatno više tonova.

— Imamo i mi još nekoliko tonova, ostali su na dnu vrećice. — odgovori Maja. — Za one više od drugoga Ge i za one dublje od velikog eF dodat će pomoćne police. Pogledaj, ovo je sada sve što imamo.

Visoki i duboki tonovi



— Hajde mi sada konačno dodaj tonove, da složim melodiju. — vrati se Juraj svojoj nakani. — Daj mi prvi Ce, prvi De, prvi E, prvi eF, prvi Ge pa opet prvi Ce, da završim s istim tonom s kojim sam i započeo, tako mi se čini dobro.

– Ne mogu ti opet dati prvi Ce za kraj, kad sam ti ga već dala za početak. – pobuni se Maja.

- Hmm... - zamisli se Juraj, - a kako sada?

– Sjeti se, – reće Maja – ribica je rekla: "Roditelji nek vam pomognu". Podjimo pitati tatu.

Mali ribič

Tata je sve pozorno poslušao, pogledao stelažicu pa ih poхvalio i rekao:

– Želite li skladati melodiju, ne morate vaditi tonove iz svoje stelažice i slagati ih novim redoslijedom. Melodija se može zapisati. Evo, prvo ću precrtati stelažicu i pužića s početka stelažice.

Tata je stelažicu nacrtao s pet crta.

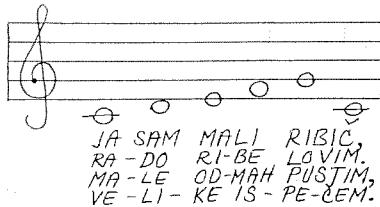
— Evo, vašu stelažicu ja zovem crtovljem. Ima pet crta, koje se broje odozdo, i četiri praznine.

Pužića kao oznaku visokih tonova još je i malo ukrasio te opet rekao:

– Evo, ovaj se znak zove violinski ključ. Drugo mu je ime g-ključ, jer je sličan slovu Ge i počinje baš na crtici gdje leži ton Ge prvi. Po njemu točno znam koje tonove zapisujem pa ne moram u njih upisivati njihova imena. Svaki crtež tona jedna je nota ili kajda. U crtovlje ih možete upisati sami. Evo vam kajdanka, bilježnica s crtovljima, u koja se zapisuju note.

I zatim nastavi: – Prvo uvijek treba nacrtati ključ, on određuje koje tonove prikazuju napisane note. Evo jednog violinskog ključa. A zatim, nota se može napisati na pomoćnu crtu ispod crtovlja, i ona sada prikazuje ton ce jedan. Nota na prvoj crti označuje ton *e1*, a u drugoj je praznini nota *a1*.

Juraj uzme olovku i otvorí kajdanku. U njoj je crtovlje već bilo tiskano. Nacrtá violinski ključ pa redom note, kako je zamislio. Na početku napiše *c1*, zatim *d1, e1, f1, g1* pa opet *c1*. Ispod nota napiše i riječi svoje popijevke.



Otpjeva zatim Maji svoju popijevku, prvo samo tonove abecedom, a zatim i rijećima. Maja oduševljeno zaplješće. Bila je jako ponosna zato što je Juraj i skladao i zapisao note popijevke.

Basov ključ

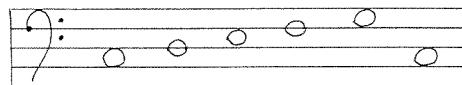
Pokazaše tati note i otpjevaše mu popijevku. I tata je bio oduševljen i zapjevao s njima.

– Tvoj je glas dublji od mojega. – ustvrdi Juraj i upita: – Kojim tonovima ti pjevaš ovu popijevku?

– Ja je pjevam tonovima iz skupine malih tonova, točno za osam tonova ili za oktavu dublje od tebe. Oktava u glazbi označuje osam, sjetite se da smo jučer na tržnici vidjeli ribara koji je prodavao oktopoda, morsku životinju s osam krakova. – odgovori tata. – Evo, ja je počnem malim c. Lako će je zapisati gledajući u stelažicu s dubokim tonovima. Umjesto Petrova uha nacrtat će glazbeni znak

koji se zove basov ključ. Drugo mu je ime f-ključ, jer počinje baš tamo gdje je položena nota mali f.

Tata uzme olovku, nacrtava basov ključ i napiše note, te malo preuredi tekst i zapjeva:



JA SAM VE-LI RI-BIČ,
RA-DO RI-BE LO-VIM.
MA-LE OD-MAH PU-STIM,
VE-LI-KE IS-PE-ČEM.

Maja i Juraj se nasmijaše. Zatim otpjevaše i oni popijevku zajedno s mamom. Ona je pjevala u njihovom registru, tonovima prve oktave. Maja je pokušala otpjevati popijevku tonovima druge oktave, ali nije uspjela, bilo joj je previsoko. Valjali su se od smijeha i silno zabavljali kad je tata popijevku otpjevao natraške.

Kroz smijeh Maja pomisli:

– Ribica je imala pravo. Ova igra s tonovima bit će dugotrajna radost, uistinu za čitav život.

(U sljedećem broju: Rođendan – o trajanju tonova i sustavu notnih vrijednosti)

Zanimljivosti – Preneseno iz Večernjeg lista Bolje se pamti uz ritam glazbe

Prije više godina znanstvenici su govorili o Mozartovu efektu, a taj je bio: sposobnost glazbe toga kompozitora da poboljšava čovjekovo snalaženje u prostoru i vremenu. Na žalost, taj efekt prema istraživanjima traje samo deset minuta. Zatim su neka druga istraživanja upozoravala da glazba utječe na čovjekove spoznajne mogućnosti. Pa se utvrdilo da su neke zone mozga u glazbenika razvijenije.

Sada su psiholozi sa sveučilišta u Hong Kongu zapazili kako sviranje nekog glazbenog instrumenta već od dječje dobi **poboljšava sposobnost pamćenja riječi**. Čini se da ovaj rezultat iz Hong Konga potvrđuje otkrića postignuta pomoću funkcionalnih magnetskih rezonancija, koja u muzičara otkrivaju izraženiji razvitak jedne regije u lijevom sljepoočnom režnju. Upravo se u toj regiji oblikuje pamćenje govora.

I mali je mozak opskrbljen glazbenim uhom. istraživači iz San Antonija u Texasu dokazali su da je ta regija uključena u interpretaciju ritma. A prema istraživačima iz Boston, i u ovom slučaju sviranje na nekom muzičkom instrumentu moglo bi pet posto povećati razvitak te sposobnosti. (RI)

Preneseno iz Vjesnika Kako Mozartova glazba utječe na ljude i životinje?

Već se nekoliko godina tvrdi da Mozartova glazba djeluje na našu psihu jače nego glazba bilo kojeg drugog kompozitora. Mozart nije ni slutio da će, uz to što je prozvan genijalnim skladateljem i što se svrstao među one koji će zahvaljujući svojemu djelu živjeti i stoljećima nakon svoje smrti, dobiti i nešto što se u psihologiji zove Mozartov efekt. Na temelju toga efekta jedan američki psiholog, inače veliki stručnjak za to područje, sada radi veliki biznis.

Otkriće Mozartova efekta relativno je mlado: godine 1993. istraživači Kalifornijskog sveučilišta ustanovili su da

su studenti, koji su neposredno prije toga slušali Mozartovu glazbu, postigli na testu inteligencije značajno bolje rezultate nego drugi. Daljnja su istraživanja objasnila da Mozartova muzika pomaže "organiziranju" neurona u mozgovnoj kori, što stimulira kreativno mišljenje desne polutke. Osim toga, neke Mozartove skladbe jačaju koncentraciju, dok druge mogu smanjiti stres i smiriti nervni sustav. Ti su pozitivni efekti kumulativni i produbljuju se pri svakom slušanju.

Don Campbell jedan je od svjetskih stručnjaka u korištenju ozdravljujuće snage glazbe i zvuka. Na temelju toga iskustva, znanja i istraživanja, sad je kreirao tri CD-a što su naišli na izvrsni prijem. Campbell je pažljivo izabrao specifične dijelove i kompozicije Mozartova opusa i složio ih tako da daju najveći "Mozartov efekt". Rezultat je, prema časopisu *Psychology Today*, vrlo djelotvoran i divno ga je slušati.

Prvi CD namijenjen je "jačanju mišljenja", a preporuča se slušati ga pri učenju, radu i čitanju ili nekoj drugoj aktivnosti koja zahtijeva oštru pažnju i povećanu koncentraciju. Drugi se zove "Glazba za odmor i relaksaciju" i, navodno, pomaže postizanju smirenosti i unutarnjega mira. Dobro će doći nakon burnoga dana, pri meditaciji, romantičnoj večeri, vodenju ljubavi ili kao priprema za zdrav, okrepljujući san. Treći CD, "Otključajte kreativni duh", potiče kreativnost i maštu, budi intuiciju i dovodi do skrivene božanske kreativne snage koja leži u nama. Koristi pri pisanju, slikanju, crtanju, plesu, kuhanju pa čak i pri skladanju vlastite glazbe.

U međuvremenu, izviješteno je o još nekim primjenama Mozartova efekta. Neke od njih čine se i smiješnima, no ako koriste... Britanski redovnici tako tvrde da krave daju više mlijeka ako uvečer slušaju Mozartovu glazbu. Imigracijske vlasti u Washingtonu pak navodno koriste Mozartovu glazbu na satovima engleskoga za Azijate, jer je tako njihovo učenje brže. U kanadskom Edmonstonu Mozartovi gudački kvarteti navodno smiruju pješački promet, a u japanskoj tvornici alkohola najbolji se sake radi, tvrde, kad blizu kvasca sviraju Mozarta! (M.T.)

Studij Glazbene kulture u Osijeku

Josip Jerković

Osnutak i rad

Katedra i studij Glazbene kulture osnovani su u akademskoj 1984./85. godini. Nastava je započela "tek" u svibnju (1985.) s devet studenata. Zakonska procedura i ishođenje potrebite dozvole te utvrđena potpora za studij su se kompletirali i zaključili u tom trenutku. Osnovni razlog osnutka studija glazbe bio je: poboljšanje kadrovskih i stručnih kvalifikacijskih struktura u nastavi glazbene kulture u osnovnim i srednjim školama Slavonije i Baranje, kao i popuna velikog broja praznih mjesta namijenjenih profesorima glazbene kulture u osnovnim i srednjim glazbenim školama, u glazbenim udruženjima i u javnim medijima. Samo u školstvu je tada nedostajalo 120 profesora tog profila. Katedra Glazbene kulture na Pedagoškom fakultetu tako je nastavila slijed studiranja glazbe u Osijeku i podigla ga na fakultetsku razinu. Naime, na Pedagoškoj akademiji u Osijeku postojao je studij muzičkog odgoja (1961. i 1962.), a postojali su u Osijeku i različiti povremeni dislocirani studiji glazbe MA iz Zagreba.

Od osnutka studija 1984./85. do ožujka 2002. godine na studiju Glazbene kulture diplomiralo je 142 studenta. Svi prvotno upisani studenti nisu uvijek započeli studij i dovršili na Pedagoškom fakultetu. Neki su od studija odustali iz različitih osobnih razloga ili odlazili na studije glazbe u Zagreb, Split, Pulu, Novi Sad, Beograd, Ljubljano, Budimpeštu, Graz, Beč, London i Pariz. Na studijsku grupu Glazbene kulture se moglo upisati godišnje 25, pa 20, a danas najviše 15 novih studenata.

Na studiju Glazbene kulture teoretsku nastavu i zbor slušaju i studenti Muzičke akademije iz Zagreba, koji su na dislociranim studijima klavira, pjevanja, violine, flauze i gitare u Osijeku. Za studente i profesore glazbe, kao i sve druge intelektualce Osijeka Katedra je organizirala i nekoliko osobitih predavanja. Tako:

W. Everett: *Hrvatski skladatelji u američkim knjižnicama; Sigmund Romberg, V. Lisinski i I. Zajc, Povijest muzikla*

doc. Mario Penzar: *Kozmologija i teologija Bachove simbolike brojeva*

red. prof. Josip Magdić: *Suvremena notacija*
mo. Igor Kuljerić: *Pojavnost zabavne glazbe*

Nastavnici i voditelji studija – Katedre

Na studiju su u početku stručne predmete predavali samo nastavnici vanjski suradnici iz Zagreba, Slavonskog Broda i Osijeka. Uкупno danas na studiju glazbe predaje 28 profesora (što u stalnom radnom odnosu, što kao vanjski suradnici). Izvore u potrebita i znanstveno nastavna i nastavna zvanja za glazbenike Pedagoškog fakulteta obavljaju stručna povjerenstva Muzičke akademije iz Zagreba i Matično Povjerenstvo iz područja umjetnosti u Zagrebu.

Na studiju Glazbene kulture su od početka do danas profesori Josip Jerković, Mirjana Ilinčić, Ana Vuković, Teodor Šobović te nešto kasnije Jagoda Cvjetičanin, Ljudevit Sekošan i Brankica Ban, a kao vanjski suradnici s Muzičke akademije iz Zagreba profesori: Adalbert Marković, Marko

Ruždjak i Pavel Rojko – sva trojica od ustroja do danas.

Budući da su prve dvije godine na katedri glazbene kulture bili angažirani samo vanjski suradnici to je voditelj studija u početku (dvije godine) i koordinator poslova između Pedagoškog fakulteta i Muzičke akademije u Zagrebu bio Stanislav Marijanović (s katedre hrvatskog jezika). Primitkom u stalni radni odnos (1987.) voditeljem postaje Josip Jerković sve do 1994. Od 1994. do 1996. voditelj studija je Mirjana Ilinčić. Od 1996. (jesen) do danas voditelj katedre i studija Glazbene kulture je ponovo red. prof. Josip Jerković. Red. prof. Josip Jerković s katedre Glazbene kulture je bio u dva mandata i dekan Pedagoškog fakulteta (od 1994. do 1996. i od 1999. do 2001.g.).

Nastavni plan i program

Studij je u početku (od 1984./85. do 1987./88.) imao status privremenog studija – studija u osnivanju i kao takav bio programsko-planski u potpunosti oslonjen na nastavne planove i programe Muzičke akademije u Zagrebu. Zbog svog statusa "ovisnosti" duže je trajala – i još nije završena kadrovska ekipiranost u potpunosti. Nastavni plan i program Glazbene kulture prošao je tri etape života:

Program Muzičke akademije iz Zagreba (od 1984./85.), Program izrađen na Pedagoškom fakultetu 1995. g. i Program izrađen na Pedagoškom fakultetu 1998. g.

Uskoro će uslijediti još jedna temeljita analiza nastavnog plana i programa glazbene kulture, koja će obuhvatiti više elemenata: nove pojmove i zakone o dužini studija, primjenjivost na različita glazbena zaposlenja, finansijsku uštedu, izbjegavanje nepotrebnih programskih ponavljanja iz srednje škole, usmjerenost na praktična umjetnička znanja i usmjerenost na poslijediplomsku nastavu.

Nastava u ratu

Nastava u jednom periodu Domovinskog rata (od jeseni 1991. do ljeta 1992. g.) izvodila se na prilagodljiv način. Jedan dio studenata Glazbene kulture studirao je na Muzičkoj akademiji u Zagrebu (kao gosti) s njihovim matičnim studentima (oko 20 studenata), manji je dio prešao u Split i Rijeku (Pulu), dok su ostali upisani studenti dolazili na nastavu u Osijek uglavnom na konsultacijsku i mentorsku, a djelomično i na uobičajenu nastavu. Neki od "razasutih" studenata su i diplomirali na spomenutim Akademijama bilo kao studenti osječkog Pedagoškog fakulteta, bilo kao njihovi studenti.

Rat u svome tužnom učinku nije poštudio ni naše studente. Student II. godine Glazbene kulture Dario Međimurec (rođ. 27. siječnja 1970.) iz Osijeka poginuo je 13. travnja 1992. godine u Osijeku.

Prostor i oprema

Od godine 1984./85. do 1990. nastava stručnih predmeta se odvijala u prostorima Glazbene škole Franje Kuhača u Osijeku i u prostorima centralne zgrade Studenckog centra u Istarskoj ulici. Nastava ostalih predmeta –

zajedničkih osnova – slušala se u prostorima Pedagoškog fakulteta (Jägerova 9). Od 1990. god. tj. od dogradnje prostorija u potkovlju Pedagoškog fakulteta nastava Glazbene kulture se u cijelosti izvodi na jednom mjestu – na Pedagoškom fakultetu.

Potreban instrumentarij za nastavu se postupno nabavlja i popunjavao. Danas je na upotrebi u studiju 5 pianina (Förster, Appollo), orgulje (Ahlborn SP 250, 2 manuala, pedal, 30 registara), jedan stariji klavir, nekoliko glazbenih linija, 20 različitih tambura (za kompletan tamburaški orkestar), 2 synthesizera, 2 računala. Za kvalitetnu analizu i praćenje nastave nabavljeno je za slušanje dovoljan broj CD-a i kaseta. Takav materijal se i dalje povećava. Od glazbene (notne i druge) literature u knjižnici Pedagoškog fakulteta najviše ima naslova za klavir, potom simfonija, različitih koncerata, oratorija, zborske, povjesne, teorijske, udžbeničke i druge literature. Ukupno ima oko 200 naslova u svescima i knjigama i stotinjak separata druge literature. U knjižnicu uredno ulaze i glazbeni časopisi.

Prostor za posve urednu nastavu trebao bi biti nešto veći, akustički pogodniji, i s još boljom tehničkom instrumentarijskom opremljenosću, ali je ipak minimalno zadovoljavajući (osim prostora za rad Zbora) obzirom na opće poznatu prostornu stješnjenosć i raznovrsnost studija u zgradici Pedagoškog fakulteta.

Diplomske teme

Za diplomske teme studenti su se odlučivali kod sljedećih profesora u znanstveno nastavnom zvanju: red. prof. Adalbert Marković, red. prof. Marko Ruždjak, izv. prof. dr. Pavel Rojko i red. prof. Josip Jerković. Teme su oblikovane iz grade različitih teoretskih, povjesnih, umjetničkih glazbenih predmeta. Npr. metodike, harmonije, polifonije, glazbenog pisma, gregorijanskog korala, elemenata glazbene izražajnosti, analize glazbenih oblika i stilova, analize partitura, glazbene reprodukcije, glazbenih stilskih pojasnosti, zbara, dirigiranja, glazbene tradicijske reprodukcije u Slavoniji itd. Svi diplomski radovi su u jednom primjerku odloženi u knjižnici Pedagoškog fakulteta i dostupni su studentima. Nekolicina naših studenata su danas već afirmirani glazbeni umjetnici u široj javnosti (Antoaneta Radčić, Berislav Jerković, Valerija Fischbach, Želimir Sušić, Nenad Koržinek, Elena Konovalova, Marijana Šokčević, Krunoslav Tuma, Igor Valeri, Davor Dedić...).

Akademski zbor

Studenti Glazbene kulture su od svog studijskog početka nastojali javno nastupati (nije im to uvijek nastavna obveza i ne smije narušiti ukupnu nastavu studija) i pokazati gdje je to moguće svoje glazbene reproduktivno i estetsko umijeće. Uglavnom se radilo o nastupanju kroz zborsko pjevanje i glasovir. Javno su kao glasovirači nastupali nekolicina studenata, koji su svojom tehnikom i glazbenim izrazom nadilazili prosječnost. Javno su nastupili i profesori (mr. Vladimir Babin, Jagoda Cvetičanin i Teodor Sobović). Najviše i redovito su studenti svake godine javno nastupali kroz zborno pjevanje – u Akademском zboru.

U počeku studija (već u ak. god. 1985./86.) formirao se samo ženski pjevački ansambl, jer prve dvije godine nije bilo među upisanim studentima dovoljno muških članova.

va. Ženski zbor je rastao brojem i od komornog sastava stasao u broj od četrdesetak članica. Kvalitetom pjevanja osvajao je nekoliko značajnih nagrada: prvo mjesto (Zagreb – 1989.), drugo mjesto (Sarajevo, BiH – 1989.) i treće mjesto (Valjevo, Jugoslavija – 1989.), a redovito postizao lijepe kritike. Od 1987. na studiju Glazbene kulture formiran je mješoviti pjevački zbor koji djeluje do danas.

Studentski Akademski mješoviti zbor je posebno obilježio nastupe na Smotri hrvatskih pjevačkih zborova u Zadru (1990.), u Rimu pred sv. Ocem Ivanom Pavlom II. i u crkvi sv. Jeronima (1991. i 1996.). Na proslavi 600 obljetnice Dominikanskog visokog učilišta u Zadru (1996.), na proslavi i simpoziju o Strossmayeru u dakovackoj katedrali (1990.), na cjelovečernjim koncertima u Osijeku, Koprivnici, Zagrebu, Sl. Brodu, Đakovu, Novoj Gradiški, Vinkovcima, Županji, Vukovaru, D. Miholjcu, Bosanskom Brodu, Virovitici itd. U Osijeku su održana dva svečana cjelovečernja koncerta: za Grad – 800 obljetnica grada Osijeka (1996.g.) i za Sveučilište – najava jubileja i prijelaz u novo tisućljeće (2000. g.)

Od većih turneja treba izdvajati svakako ratnu turneju Akademskog zbora u mjesecu studenom (1991. g.). Turneja je imala za cilj dobivanje podrške i pomoći za Osječko Sveučilište u nekim zemljama Europe. Održani su koncerti na Bledu, u Ljubljani, Grazu, Augsburgu, Münchenu, Bratislavi i Pečuhu. Druga velika turneja bila je u Hrvatsko primorje na *Riječkom i Krčkom ljetu* (1990. g.). Poslije su uslijedile i druge turneje (Prag, Paris, Amsterdam, Bruxelles...). Akademski zbor tj. studenti glazbene kulture posebno priređuju koncerete za Božić, za dane Pedagoškog fakulteta, dane Sveučilišta, a redovito koncertira u mnogim mjestima Hrvatske. Zbor je razvio suradnju sa Simfonijskim puhačkim orkestrom Hrvatske vojske. Izvedene su tako *Misa u e-molu* Antona Brucknera i *Deutsche Messe* Franza Schuberta (1995.-1997.) u mnogim mjestima Hrvatske uključujući medu njih i Zagreb i Osijek. Ukupno je u periodu svih godina studija Akademski pjevački zbor nastupio do danas više od 130 puta (samostalni koncerti, festivali, natjecanja, prigodni nastupi i sl.). Zbor nikada nije bio sistematski financiran, kako bi mogao ostvarivati koncertne sezone, turneje, odjenuti se dostoјno i sl. Financirali su ga samo povremeno i simbolično ljudi i sredine dobre volje za koje se program izvodio.

Akademski zbor je nosio različita imena. Na primjer ime *Božidar Maslarić*, kao sekcija studentskog sveučilišnog društva, a onda *Akademski zbor Sveučilišta J. J. Strossmayera* i napokon samo *Akademski zbor Pedagoškog fakulteta – katedra glazbene kulture*. Zborovođa i umjetnički voditelj zbora je od početka do danas red. prof. mo Josip Jerković.

Od većih klasičnih glazbenih formi zbor je izveo *Weihnachts-oratorium* J. S. Bacha, *Krönungsmesse* W. A. Mozarta, *Requiem u d-molu* A. Brucknera, *A Ceremony of carols* B. Brittena, *Requiem* G. Fauréa, ciklus *Svenočno bđenje* S. Rahmanjinova, ciklus *Okolo žnjačkog venca*, Z. Grgoševića, *Krijes planine* I. Brkanovića.

Budućnost

Kada se osnuje Umjetnička akademija na osječkom Sveučilištu (postupak osnivanja je pokrenut), studij Glazbene kulture uči će u njezin sastav. Bit će to za rad nove ustanove velik kadrovski i već široko afirmirani dobitak.

O knjigama Josipa Jerković: *Osnove dirigiranja I, II i III*

Tihomir Petrović

Tijekom VII. skupa Hrvatskog društva glazbenih teoretičara, koji je 24. studenog 2002. održan u Zagrebu u Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog, predstavljen je izniman rad mr. art. mo Josipa Jerkovića, redovnog profesora s katedre Glazbene kulture Pedagoškog fakulteta Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku. Riječ je o knjigama: *Osnove dirigiranja I – Taktiranje*, *Osnove dirigiranja II – Interpretacija*, *Osnove dirigiranja III – Literatura* (izdavač je Pedagoški fakultet u Osijeku, Osijek, 2001.).

Josip Jerković rođen je 1938. u Vrbici i jedan je od najistaknutijih hrvatskih zborskih dirigenata, a za svoj je dugogodišnji rad dobio mnogobrojne nagrade i priznanja – po njihovoj brojnosti vjerojatno je na prvom mjestu u nas.

Knjige *Osnove dirigiranja I – Taktiranje*, *Osnove dirigiranja II – Interpretacija*, *Osnove dirigiranja III – Literatura* kombinacija su **znanstvenog rada, udžbenika i notne zbirke**, a mnogobrojni citati, pisma i komentari znanih hrvatskih glazbenika daju im i vrijednost **muzikološke studije**, kojom se prikupljene misli, komentari i poruke vezane uz problematiku zborske glazbe i njezina izvođenja otimaju zaboravu. Teško je i sagledati pravu vrijednost ovih triju knjiga za hrvatsku glazbu i kulturu uopće. O tome će se lakše govoriti s određenim vremenskim odmakom, kada se knjige ukorijene u nastavn(ičk)u praksi.

Na spomenutoj promociji 24. studenog njihov je autor Josip Jerković istaknuo: "**Kao sveučilišni profesor osjetio sam obavezu napisati udžbenik za moje studente**". No, osim njima i svim drugim studentima glazbene teorije, knjigama će se zasigurno moći poslužiti i svi koji se bave ili se kane baviti radom s pjevačkim zborovima svih vrsta, od školskih do odraslih, od amaterskih do profesionalnih. S obzirom na način tretiranja grade, moći će je koristiti i

dirigenti instrumentalnih sastava, jer su upute u tehniku dirigiranja (što je popraćeno mnogobrojnim crtežima) i interpretaciju djela univerzalne. **Posebna je vrijednost treća knjiga, *Osnove dirigiranja III – Literatura*, prava antologija hrvatske zborske glazbe s nešto skladbi stranih skladatelja** (više od stotinu skladbi), kojom se gotovo u potpunosti otklanja dilema oko odabira repetoara za pojedine prigode ili isprika tipa: "Nije se moglo doći do partiture".

Radi svega toga, **ove knjige bi se jednostavno morale naći u svim školskim ustanovama** – dakle, i glazbenim i općim školama, glazbenim učilištima svake vrste kao i učiteljskim akademijama – te u kulturno-umjetničkim i pjevačkim društvima, kao i **u svim javnim knjižnicama te privatnim knjižnicama glazbenika i glazbenih učitelja**.

Knjige se mogu kupiti u kompletu ili pojedinačno, a za nabavku knjiga najbolje je obratiti se izravno autoru: Josip Jerković, tel. 01/2866-921, 031/272-275.

Uz zahvalu prof. Jerkoviću na nemjerljivu trudu, neka mi bude dopušteno ponoviti i ono što je već rečeno uz zagrebačku promociju Jerkovićevih knjiga i što se stalno ponavlja u sličnim prigodama:

Svima onima koji, u bavljenju najplemenitijim – učiteljskim – pozivom, osjete istu obvezu prema svojim učenicima ili makar samo želju da objave svoja skripta, priručnike, udžbenike, stručne glazbenoteorijske radove ili slično, Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara nudi svu moguću pomoć, od stručne (suradnike, savjetnike i recenzente) do tehničke (računalnu fotografiju i obradu teksta, uređenje djela) i promotivne (javne promocije za članove Društva i građanstvo, stranice našega časopisa *THEORIA*).

O knjizi *Glazbeni život Zagreba u XIX. stoljeću* Snježane Miklaušić-Ćeran

Glazbeni život gradova, pokrajina ili zemalja može se promatrati i istraživati s različitih stajališta: djelovanja značajnih skladatelja, izvodačkih sastava i glazbenika, glazbenih škola, nakladnika, glazbenih knjižnica, isl. Redoviti koncerti i izvedbe glazbenih djela onaj su dio glazbenoga života kroz koji se ostvaruje i bit glazbene umjetnosti u tročlanoj vezi između zapisa glazbenoga djela, izvodača i publike koja na svoj način – ovisno o ukusu (shvaćenom kao društvenoj kategoriji) prihvata izvedena glazbena djela utječući nerijetko i na njihovu recepciju.

Nakon koncerata, koji glazbena djela iz tišine ponovno vraćaju u tišinu, ostaju na papiru zabilježeni tragovi o glazbenom događanju, a to su programi koncerata. U ovoj je knjizi autorica mr. Snježana Miklaušić-Ćeran pokušala osvijetliti glazbeni život Zagreba u 19. stoljeću na temelju sačuvanih koncertnih programa između 1818. i 1940.

pohranjenih u Arhivu Hrvatskoga glazbenog zavoda. Obrađena je građa iz prve arhivske kutije u kojoj je sačuvano 16 plakata i 114 koncertnih programa između godina 1818. i 1891. prema načelima bibliotekarske struke što je uključilo istraživanje autorstva i razvrstavanje glazbenih djela prema shemi Univerzalne decimalne klasifikacije. Tako obrađeni podaci iskorišteni su za analizu izvedenog repertoara u kojem su – kako proizlazi iz obrađenog uzorka – uglavnom bile zastupljene skladbe (manje poznatih) skladatelja 19. stoljeća, dok su skladbe najstora vokalne polifonije 16. stoljeća, baroka, pa čak i klasike ostale veoma slabo poznate zagrebačkoj publici. Prvi puta u Hrvatskoj u istraživanju dijela podataka o orkestralnim izvedbama korištena je (sociološka) metoda Johna Henryja Muellera "Piramida popularnosti". Zasebna poglavila posvećena su interpretima i organizatorima koncerata,

pri čemu se osobito pratila dostupnost priredbi zatvorenih za članove društva do priredbi namijenjenih nepoznatoj publici. Na koncertima su najčešće nastupali domaći vokalni i instrumentalni solisti i anasambli, a kao osobitost ističu se nastupi pitomaca i učenika Glazbene škole, koji su od početka njena rada g. 1829. bili dostupni najširoj javnosti.

Već tijekom istraživanja pokazalo se da – bez obzira na tradiciju Hrvatskoga glazbenog zavoda utemeljenog 1827. i posjedovanje vlastite zgrade od 1876. – koncertni programi ove ustanove nisu u potpunosti sačuvani. Još su slabije sačuvani koncertni programi pjevačkih društava, ansambla i drugih priredivača koncerata što upućuje na zaključak da čuvanje arhivske građe nije pridavano dovoljno važnosti unatoč postojećoj zakonskoj osnovi. Stoga se provedeno istraživanje može prihvati kao model budućeg, opsežnijeg istraživanja koje bi uz sačuvanu arhivsku građu obuhvatilo i novinske napise čime bi se stekao potpuniji uvid u glazbeni život Zagreba u 19. stoljeću.

Knjiga je podijeljena u dva dijela: u prvom su dijelu u pet poglavlja objašnjeni ciljevi i metode istraživanja (u društvenom, povijesnom i političkom kontekstu) i na temelju obradene grade izvedeni zaključci, s pregledom sličnih istraživanja u nekim europskim gradovima. U

drugom dijelu Prilozi su popisi korištene arhivske građe, izvednih skladbi prema abecednom nizu skladatelja i prema utvrđenim glazbenim oblicima, nadalje popisi interpreti prema datumima izvedbi i prema abecednom nizu, te popis literature.

Kako je "život", dakako i "glazbeni život" društvena (sociološka) odrednica, pokušalo se u ovoj knjizi metoda više znanstvenih disciplina (muzikologija, bibliotekarstvo, arhivistika, sociologija) raščlaniti tek jedan dio stalno prisutnih napora više glazbenih amatera i manje profesionalnih glazbenika oko ustroja stalne koncertne djelatnosti u Zagrebu koja u svakoj sredini promovira prije svega glazbena djela nastala upravo u toj sredini, kao i glazbu provjerene estetske vrijednosti skladatelja poniklih iz drugačijih glazbenih sredina. Način obrade građe jedinstven je u hrvatskoj muzikološkoj literaturi, a način izlaganja i stil će, vjerujem, ovaj iako znanstveno utežljeni tekst, učiniti prihvatljivim kako glazbenim stručnjacima, tako i najširoj čitalačkoj publici.

(tekst s ovitka knjige)

Knjigu je objavilo Hrvatsko muzikološko društvo, Opatička 18, HR – 10000 Zagreb, Tel.: +385 1 4851-370, Fax: +385 1 4684-701, e-mail: info@hmd-music.hr

O zbirci *Primjeri za solfeggio za srednje glazbene škole* autorice Alide Jakopanec

Tihomir Petrović

Alida Jakopanec, nastavnica bogatog iskustva u predavanju svih teorijskih predmeta na Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog u Bjelovaru, sastavila je iznimno praktičnu zbirku primjera za solfeggio u srednjoj glazbenoj školi. Autorica je primjere skladala prema klasičnim glazbenim uzorima. No, zanimljivošću melodijskog razvoja, bogatom ritmikom te preglednošću oblika mnogi od njih nadi-laze uobičajene "primjere iz literature", pod čime se misli na skladbe (ili dijelove skladbi) afirmiranih skladatelja. Tako se u ovome priručniku gotovo na svakoj stranici nude mala umjetnička djela, što je svakako promišljen čin motivacije učenika i svjedoči o spremnosti autorice da odgovori na potrebe suvremene glazbene pedagogije.

Priručnik je organiziran prema područjima, a ne po razredima. Tako se nižu dijatonski primjeri, zatim kromatski, pa u starim načinima i modulativni. Pri uporabi priručnika nastavnik će prema potrebi i mogućnostima svake pojedine skupine i/ili razreda odabrat primjere.

Za svaku je pohvalu dovitljivost autorice, kojom se pojedini primjeri zamjenom predznaka koriste dvostruko: u jednom durskom i njemu istimenom molskom tonalitetu. Korist ovoga je višestruka. Kao prvo, učenike potiče na veću pozornost pri izvedbi, jer se promjenom tonskog roda mijenjaju tonski odnosi pa se učenici ne mogu oslanjati na sluh i pamćenje, nego im valja točno raspoznavati tonske visine i odnose između njih. Kao drugo, ovakvim se zapisom primjera štedi prostor pa je priručnik tanji. Spomenuta ušteda na prostoru ostvaruje se i time što u priručniku nema stranica izdvojenih samo za ritamske prim-

jere. Potrebu za njima (koju, naravno, ne bi valjalo potpuno zanemariti, iako na ovoj razini glazbenog obrazovanja ritamski primjeri nemaju tako važnu ulogu kakvu su imali u osnovnoj glazbenoj školi) zadovoljiti će ritamsko čitanje napisanih melodijskih primjera. Raznolikost ritmike i metrike u njima izrazito je velika i bez traga shematisiranja, što je također za svaku pohvalu.

Tehničkim osobinama priručnik je upravo idealan i uzoran: A5 format, položen kao kajdanka, spiralnog uvezu, što omogućuje da bez teškoća ostaje otvoren na svakoj stranici. Na pedesetak stranica stalo je gotovo dvjestotinjak melodijskih primjera i intervalskih vježbi, u violinском, basovskom i trima c-ključevima te tako svim detaljima priručnik u potpunosti odgovara nastavnom programu za srednju glazbenu školu.

Priručnik se umnaža fotokopiranjem rukom napisanog originala, što mu se može istaknuti i kao mana i kao prednost. Naime, u tiskanom obliku te uz računalni ispis više bi sličio pedagoškoj literaturi na koju smo navikli; s druge strane, lijepo je i ugodno gledati u kaligrafiран notni zapis, zadviljujuće precizno i uredno smješten na stranice.

Ovaj priručnik, dovoljno lagan da ne opterećuje školsku torbu, dovoljno sadržajan za višegodišnju uporabu u nastavi solfeggia u srednjoj glazbenoj školi (a pojedine će primjere učenici moći rabiti i kao soprane za vježbu nauka o harmoniji), bit će naročito koristan i svima onima kojih se pripremaju za studij glazbe.

Narudžbe prima autorica: Alida Jakopanec, tel: 043 / 217-533, ili se obratite na adresu Društva.

Od glazbe do nauka o harmoniji i natrag

Martina Belković

Tihomir Petrović praktičar je spremam svaku svoju pripremu za nastavu podijeliti sa svima zainteresiranim. Svoje pripreme on sjedinjuje u priručnike praktična formata (A5). Iz godine u godinu, kako raste njegova nastavnička i pedagoška praksa, i njegovi priručnici postaju kvalitetniji, vjerojatno i stoga što je u svakom od njih tiskana i molba kolegama i korisnicima da svojim komentarima i savjetima tome pridonesu. Poštujući potrebe onih kojima je priručnik namijenjen te primjedbe na prethodna izdanja, Petrović je «Od Arcadelta do Tristanova akorda» govo doveo do razine na kojoj priručnik postaje udžbenik.

Razvoj Petrovićevih priručnika za harmoniju može se pratiti gotovo deset godina. Po svemu skromna *Glazbena harmonija* (Zagreb, 1992.) kroz četiri je popravljanih i dopunjavanih izdanja narasla u knjižicu zanimljivog naslova: **Od Arcadelta do Tristanova akorda / Nauk o harmoniji / Dijatonika, kromatika i enharmonijske pojave**. Treba odmah napomenuti da nije riječ o znanstvenom radu kojim se iznosi građa s područja harmonije, nego o priručniku čvrsto utemeljenom na pomno promišljenim metodickim postupcima, što će posebno dobro doći nastavnicima s manje iskustva u praksi. Autorove stručne i pedagoške postavke jasno se odražavaju već u uvodnom tekstu kojim čitatelja vodi **od glazbe prema nauku: Teorija glazbe u najširem je smislu skup znanja i spoznaja o zakonitostima glazbene umjetnosti, a izvodi se iz same glazbe**. ...Spoznaje vezane uz okomito slaganje tonova svrstavaju se u poglavje nazvano **harmonija**... U harmoniju se može proniknuti putem **nauka o harmoniji**...; zatim iznosi što taj nauk sadržava: **Sadržaj nauka o harmoniji** normativno je znanje o građi, postavi, nizanju i spajajuju akorda te o njihovim međusobnim odnosima., određuje cilj bavljenja njime: **Cilj nauka o harmoniji** je osposobiti kandidate za razumijevanje, spoznaju, doživljaj i prakticiranje glazbene harmonije.", upućuje kako postavljeni cilj dosegnuti: **Usredotočeno slušanje odabranih glazbenih primjera vodi k spoznaji te razvoju senzibiliteta**.

za određene glazbene pojave iz područja harmonije. Knjihu dubljem razumijevanju usmjerava analiza... Za ostvarenje postavljenih ciljeva nužno je dobro poznavanje osnovnih harmonijskih normi, koje se stoga utvrđuju vježbom. Vježbom... kandidati usvajaju glazbeni jezik i postaju osjetljiviji na njegove potankosti, u ovom slučaju na sve što se tiče vertikale glazbenog sloga. U početku svladavanja nauka o harmoniji mora biti više vježbe, koja će kasnije – kad se steknu osnovna znanja – otvarati prostor za analizu., da bi nas zatim usmjerio natrag k glazbi: Kako bude rastao broj upoznatih normi, tako će rasti i sposobnost analitičkog ulaženja u notni tekst, to jest u samu glazbenu umjetnost, što je osnovna svrha upoznavanja nauka o harmoniji... Važnost tog povratka glazbi dodatno potvrđava zadnjim rečenicama na poledini korica: ...Pri tom će svaki priručnik, udžbenik ili knjiga o harmoniji biti korisni, ali ni svi zajedno ne mogu zamijeniti glazbu, kao najbolji izvor spoznaje o njoj samoj. Citirane su misli izrazito važne, jer je priručnik njihovo oživotvorene, pa će svi koji se s njima slože **u priručniku pronaći potrebno za svladavanje nauka o harmoniji**, do razine samostalnog prakticiranja harmonije (harmonizacija melodija u tonalitetu) i spremnosti za studij teorije glazbe.

Dostupnost svakom učeniku (čime se izbjegava rad s fotokopiranim materijalima istrgnutim iz raznih knjiga), praktičnost, preglednost i prilagođenost srednjoškolskom nastavnom programu kvalitete su kojima Petrovićev priručnik prednjači među dostupnom literaturom za upoznavanje harmonije.

Pričučnik: Od Arcadelta do Tristanova akorda / Nauk o harmoniji / Dijatonika, kromatika i enharmonijske pojave; Zagreb, 2001., 99 str., šivenog uveza, po cijeni od 50 kuna prodaje autor:

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

Predstavljamo nakladničku kuću SVETA GLAZBA d.o.o.

Sveta glazba, nakladnička kuća produkcije Prosoli, ute-meljena je 1994. godine sa ciljem da domaćim i inozemnim ljubiteljima sakralne glazbe predstavi najvažnija glazbena djela hrvatskog baroka koja su nastala u kontaktima s najznačajnijim europskim glazbenim središtima tog doba, kao što su Venecija, Beč... Svaki CD *Svete glazbe d.o.o.* prati bogato opremljena knjižica s mnoštvom relevantnih podataka vezanih uz projekte, prevedena na najmanje jedan svjetski jezik. S obzirom na razdoblje u kojem su nastala i na sadržaj djela, fono-proizvodi Svetе glazbe objavljeni su u četiri edicije: *Exultate Deo, Aleluja, Tertio Millennio Adveniente / Novo Millennio Ineunte i Ars longa, vita brevis*. Direktor nakladničke kuće *Sveta glazba* je Alojzije Prosoli, producent i/ili urednik gotovo svih izdanja.

Sveta glazba d.o.o., Gornje Prekrije 42, 10000 Zagreb, Hrvatska, tel/fax: (01) 4673 842 <http://www.mic.hr/prosoli>

Edicija EXULTATE DEO

Djela iz razdoblja baroka snimana na autentičnim instrumentima. U vokalno-instrumentalnom ciklusu su:

Gabriello Puliti (c. 1580. – c. 1643.): *Musica sacra 1*

Svjetski CD prvosnimak / Odabirom duhovnih monodijskih skladbi željelo se ukazati na jedan od najboljih segmenata iz bogatog opusa nedovoljno poznatog orguljaša i skladatelja. Interpreti: Max Emanuel Cenčić – soprano, Želimir Puškarić – tenor, Giorgio Surian – bas, Mario Penzar – orgulje, Tin Mršić – viola da gamba, Igor Paro – chitarrone, Branka Janjanin Magdalenić – harfa.

Glazbeni voditelj: Marco Ozbic.

CD ED 0103, kaseta ED 0103

Gabriello Puliti: *Musica sacra 2*

Druga misa iz zbirke *Il secondo libro delle messe a quat-*

tro voci... (Venezia, 1624). Interpreti: Lidija Horvat-Dunjko – soprano, Giovannino Raffanelli – kontratenor, Želimir Puškarić – tenor, Giorgio Surian – bas, Mario Penzar – pozitiv, Tin Mršić – viola da gamba.

Glazbeni voditelj: Mario Penzar, Marco Ozbic.

CD ED 0105 (mini), kaseta ED 0105

Vinko Jelić (1596. – cca 1636.): Parnassia militia (izbor)

Skladatelj brilljantne tehnike, izvorne nadarenosti i snažne osobne invencije koji napušta klasični zborski oblik *a capella*-moteta i piše motete za više glasova uz pratnju instrumenata. Interpreti: Max Emanuel Cenčić – soprano, Sanja Madunić – soprano, Siniša Štork – bas, Fritz Kircher i Alex Gheorgiu – violine, Marie Orsini-Rosenberg – violončelo, Richard Labschütz – chitarrone, Jürgen Kromer – čembalo, Mario Penzar – pozitiv.

Glazbeni voditelj: Maksimiljan Cenčić.

CD ED 0108, kaseta ED 0108

U orguljskom ciklusu su:

Petar Nakić Redivivus (1694. – oko 1769.): talijanski barok na orguljama hrvatskog majstora

Ovaj CD s djelima Girolama Frescobaldija i Domenica Zipolijsa snimljen je na jedinim sačuvanim Nakićevim orguljama u crkvi sv. Franje u Šibeniku.

Interpret: Mario Penzar – orgulje

CD ED 0104, kaseta ED 0104

Johann Sebastian Bach: Svijet glazbe za instrumente s tipkama (CD No. 1 i No. 2)

Prva svjetska snimka presjeka klavirske glazbe J. S. Bacha na orguljama. Interpret: **Christoph Bossert** – orgulje u crkvi sv. Martina u Varaždinskim Toplicama

Posređilo se baš Svetoj glazbi da joj znameniti orguljaš Christoph Bossert ponudi doista izuzetan projekt – snimanje nosača zvuka s djelima J. S. Bacha za orgulje i klavir (tj. za sve instrumente s tipkama). Christoph Bossert je orguljaš svjetskoga glasa i još više: **prvi i jedini je na svijetu, koji je Das Wohltemperierte Clavier snimio na orguljama**.

CD ED 0109 i CD ED 0110

Giovanni Battista Piaggia Redivivus

Claudio Merulo: *Missa apostolorum*

Andrea Antico da Montona: *Le frottole da sonare organi*

Johann Sebastian Bach: *Canzona u d-molu*, BWV 588

Interpret: Mario Penzar – orgulje graditelja Piaggiae iz 1740. u crkvi Rođenja Blažene Djevice Marije u Završju

CD ED 0111

Harmonia mundi

Jan Pieterszoon Sweelinck (1562. – 1621.): *Mein junges Leben hat ein End* / Dietrich Buxtehude (1637. – 1707.): *Praeludium und Fuge g-Moll* / Georg Böhm (1661. – 1733.): *Jesu, du bist allzu schöne* / Johann Sebastian Bach (1685. – 1750.): *Wer nur den lieben Gott lässt walten*

Interpret: Mario Penzar – orgulje iz 1649. nepoznatog graditelja u crkvi Bezgriješnog začeća Blažene Djevice Marije u Lepoglavi / CD ED 0114

Edicija TERTIO MILLENNIO ADVENTENTE / TERTIO MILLENNIO INEUNTE

Pisni za najpoglavitije, najsvetije i najveselije dni svega godišća složene i kako se u Organu s jednim glasom mogu spivati, napravljene po Atanaziju Georgiceu (Beč, 1635.).

Najstarija tiskana pjesmarica na hrvatskom jeziku i jedna od najzanimljivijih knjiga hrvatskog glazbenog baroka. Pjevanju je pridodata govorna interpretacija teksta dramskih umjetnika Ljubice Jović i Zlatka Crnkovića.

Interpreti: Lidija Horvat-Dunjko – soprano, vokalni kvartet VOX (Stjepan Franetović, Tomislav Vitković, Ivo Gamulin, Tomislav Meštrić), Vitomir Marof – bariton, Tin Mršić – viola da gamba, Mario Penzar – pozitiv.

TMA 1-CD ED 0110, kaseta TMA 1-0110

Musica sacra antiqua croatorum – Modo novo

Hrvatsku pučku popijevku namijenjenu liturgijskom slavlju ovaj CD predstavlja na poseban način. Interpreti: Željko Kovačević – saksafon, Igor Savin – glasovir.

TMA 2-CD ED 0111

Christus natus est hodie

Interpreti: Igor Savin – glasovir, Željko Kovačević – soprano saksofon

TMI 1-CD ED 0201

Josip Magdić: Dominus conterens bella

U bitci s vremenom i kosom smrti, kojoj je Sarajevo prekosilo tri ratne godine, u paklu Sarajeva koji je građanima toga grada heroja već bio vječan, Josip Magdić stvara svoj svijet, možda svoj raj.

Interpreti: Hvalimira Bledsnajder, Christoph Bossert, Mario Penzar, Josip Magdić, orgulje varaždinske katedrale graditelja Wolfganga J. Brauna

TMA 3-CD ED 0112

Edicija ALELUJA

U ovoj zbirci objavljaju se djela novije hrvatske sakralne glazbe.

Krsto Odak (1888. – 1965.): Sakralna glazba na staroslavenske tekstove

Interpreti: Mješoviti oratorijski zbor crkve sv. Petra u Zagrebu *Hosanna*, Mješoviti zbor Hrvatskog pjevačkog društva *Slavulj* iz Petrinje i Djevojački zbor crkve sv. Petra u Zagrebu. Glazbeni voditelj: Josip degl'Ivellio

AL CD ED 0101, kaseta AL 0101

Albe Vidaković (1914. – 1964.): Duhovne skladbe

Interpreti: Želimir Puškarić – tenor, Mladen Kahlina – bariton, Marko Rogošić – bas. Zborovi: Mješoviti oratorijski zbor crkve sv. Petra u Zagrebu *Hosanna*, Mješoviti zbor Hrvatskog pjevačkog društva *Slavulj* iz Petrinje i Djevojački zbor crkve sv. Petra u Zagrebu.

Glazbeni voditelj: Josip degl'Ivellio

AL CD ED 0102, kaseta 0102

o. Kamilo Kolb, OFM (1887. – 1965.): Izbor iz djela

Interpreti: Hvalimira Bledsnajder – orgulje (varaždinska katedrala), Dubravka Krušelj – soprano, Mladen Kahlina – bariton, Djevojački zbor – Schola cantorum crkve sv. Petra u Zagrebu Josip degl'Ivellio, dirigent

AL CD ED 0103

Edicija ARS LONGA, VITA BREVIS

Interpreti: Lidija Horvat-Dunjko – soprano, Želimir Puškarić – tenor, Hvalimira Bledsnajder – pozitiv & orgulje, izvode sakralne skladbe Lukačića, Jelića, Mozarta, Francka, Zajca, Muhića, Krnice i Gaubija

AL VB 0301

Cantabo Domino

Želimir Puškarić – tenor i Hvalimira Bledsnajder – pozitiv & orgulje, izvode sakralne skladbe Lukačića, Jelića, Mozarta, Francka, Zajca, Muhića, Krnice i Gaubija

Branko Lazarin

O knjizi Mirjane Babić Siriščević: TEORIJA INTERVALSKIH NAPETOSTI I NJIHOVA PRIMJENA NA MODALITETNU, TONALITETNU I HARMONIJU SASTAVLJENIH MODUSA; Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu i Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb; Split, 2001., 238 str.

Interval kao glazbeni fenomen

Interval je glazbeni atom. Sve je u glazbi načinjeno od intervala. Tonsko tkanje je intervalsko tkanje, interval je mjera glazbenog zvučanja. Od pamтивjeka interval i intervalska napetost u glazbi su fenomen koji se manifestira spontano i kao takvog ga čovjek doživljuje, prihvata, prakticira, živi. No, dug je put od takve, nazovimo je, nevine spontanosti do teorijskog određenja intervala te utvrđivanja njegove konsonantnosti i disonantnosti, odnosno diferencijacije njegove napetosti. Od Pitagore do današnjih dana.

Može li se jedna suvremena harmonija (u)temeljiti na intervalu i njegovoj napetosti? Odgovoriti je: a kako bi i moglo biti drugačije (radilo se o suvremenoj ili klasičnoj harmoniji)? Točno je da harmonija predstavlja akordnu strukturu neke tonske umjetnine. Ali je loše ako ta akordna struktura nije u dovoljnoj mjeri i na pravi način osvijestena kao određena kombinacija intervala i njihovih napetosti.

Ako ta intervalska napetost nije definirana u obliku cjelevitih principa, to može dovesti do proizvoljnosi, eventualno i muzikalnih nelogičnosti u njezinu korištenju. U knjizi Mirjane Babić Siriščević: **Teorija intervalskih napetosti i njihova primjena na modalitetnu, tonalitetnu i harmoniju sastavljenih modusa** (u daljem tekstu TIN) precizno se određuje/kontrolira intervalska napetost brojčanim vrijednostima. Autorica postavlja jasne kriterije za njezinu uporabu čime konstituira jednu novu suvremenu harmoniju.

Intervalska napetost i ljestvica

U polazištu svog izlaganja autorica ukazuje na primarnu organsku srodnost koja postoji između ljestvice i intervala, od prvog fiksiranog tona preko takvih (za skoro sve glazbene sustave) ključnih intervala kao što su oktava, kvinta i kvarta, pa sve do ljestvica tonalitetne i netonalitetne hijerarhije, dakle do tvorbe novih ljestvica. Kako je autorica teorija novog harmonijskog sustava vezana uz atonalitetnu glazbu, to ona iznosi novi prijedlog za tvorbu ljestvice – sastavljenih pravilnih modusa. Pritom joj je od pomoći, da tako kažemo, niz II Paula Hindemitha iz njegova djela *Unterweisung im Tonsatz* gdje se polazi od najčistijeg intervala oktave do male sekunde, odnosno velike septime.

“U sustavu sastavljenih pravilnih modusa” (primijenjenih po prvi put 1993. u skladbi *Skrušeno* Rubena Radice) “pri određivanju vrijednosti intervala kao polazište se uzima dvanaesttonski temperirani kromatski total. Baza sustava su sljedeće intervalske veličine, odnosno vrijednosti za intervalsku napetost: mala i velika sekunda, mala i velika terca, čista kvarta i povećana kvarta... Njihove se

vrijednosti... nalaze u obrnuto razmernom odnosu, što znači da interval povećane kvarte ima napetost 1, čiste kvarte 2, velike terce 3, male terce 4, velike sekunde 5, male sekunde 6” (TIN, 17. str.). Na osnovi toga se utvrđuje kinetička napetost a) prirodnih modusa i b) sastavljenih. Prvi mogu biti nepravilni a drugi pravilni (sekventno-pivotni) ili nepravilni. “Npr. durska ljestvica je jednooktavni sedmotonski prirodni nepravilni ‘modus’, transponibilan dvanaest puta. Kinetička napetost mu je 37, a čini je zbroj (jednoglasnih) intervalskih napetosti susjednih tonova” (TIN, 17. str.).

“Sastavljeni pravilni modusi grade se na osnovu triju konstitutivnih intervalskih napetosti: 6, 5 i 4, odnosno triju intervala: male i velike sekunde i male terce. Sastavljeni su od nekoliko intervalskih jednako organiziranih grupa – modela, koji su sekventno ulančani... Intervalski modeli se ugrađuju u okvir onih intervala koji dijele oktavu na jednakе dijelove, a to su: mala terca, velika terca i povećana kvarta” (TIN, 17. i 18. str.). Autorica je moduse razvrstala u tri grupe i pokazala da “s obzirom na pravilnost građe, svi citirani modusi imaju ograničen broj transpozicija” što je “analogija s Messiaenovim modusima ograničenih mogućnosti transpozicije” (TIN, 19. str.).

Intervalska napetost i akord

Iznimno zanimljivo mjesto u knjizi M. Babić Siriščević je ono gdje iznosi zvukovno stupnjevanje, relativizaciju zvukovne napetosti konsonance i disonance u suzvucijsima tonalitetne i atonalitetne provenijencije. Uz Hindemithovu tezu o harmonijskom padu (harmonischer Gefälle), tj. valovitom porastu i opadanju zvukovne napetosti u akordnom slijedu, te sistematizaciju akordnih struktura Vincenta Persichettija, tu je i podjela oštine, odnosno napetosti konsonance i disonance u području atonalitetne glazbe Reginalda Smitha Brindlea i to iz njegovih djela *Serial Composition*. R. S. Brindle daje suptilnu “klasifikaciju sveukupnog harmonijskog materijala u koordinatama atonalitetne glazbe... i uspostavlja... sedam različitih stupnjeva intervalskih i akordnih napetosti” (TIN, 36. str.).

Međutim, skup pravila R. S. Brindlea “mogu donekle odrediti samo ‘relativnu’ harmonijsku napetost akorda... ‘apsolutna’ harmonijska napetost akorda koja je definirana njegovim intervalskim sadržajem, a jednak je za osnovni oblik i sve obrate istog akorda, ostaje nepromijenjena” (TIN, 41. str.). Novi prijedlog autorice *Teorije intervalskih napetosti*, što predstavlja srž njezine teorije i bitna je novina, jest brojčano iskazivanje napetosnih vrijednosti intervala.

“Akordi se grade pomoću modela modusne selekcije koji se brojčano iskazuje međusobnim udaljenostima selekcioniranih tonova zatvorenog modusnog niza...” A “osnovni ton harmonijski najstabilnijeg intervala... ujedno je

i osnovni ton cijelog akorda” (TIN, 43. str.).

Ovaj “harmonijski sustav pravilnih sastavljenih modusa zasniva se isključivo na četverozucima” (TIN, 45. str.), bilo da su inverzibilni ili neinverzibilni obzirom na svoju potencijanu napetost. “Potencijalna napetost akorda je zbroj napetosnih vrijednosti intervala koji ga čine. Ova vrsta energije djeluje u akordu samom po sebi...”. No postoji i kinetička energija ili kinetička napetost. “Apsolutna kinetička napetost je... zbroj vrijednosti intervalskih odnosa između svakog pojedinog tona prvog akorda naspram sva četiri tona drugog akorda” (TIN, 61. str.). “Relativnu kinetičku napetost... čini zbroj napetosnih vrijednosti melodijskih intervala u svakom od četiri glasa” (TIN, 63. str.).

Harmonizacija

U svekolikom baratanju akordnim strukturama autorica koristi terminologiju i formalne postupke klasične harmonije – Postavljanje akorada, Potpuno označavanje akorda, Srodnosti akorda, Strogi i slobodni spoj akorada, Neakordni tonovi (TIN, 55. do 91. str.). Začuđuju razmjerno bogate mogućnosti harmonizacije. Harmonizacija naprava može biti:

- 1) Monomodusna pozicijska (dijatonska)....,
- 2) monomodusna transpozicijska (modulirajuća)....,
- 3) monomodusna pozicijsko-transpozicijska (kromatska) – kada napjev pripada jednoj transpoziciji modusa, a harmonijski sloj različitim transpozicijama....,
- 4) bimodusna transpozicijska (bitonalitetna) – kada napjev pripada jednom modusu a akordni sloj drugom....” (TIN, 65. str.).

Što se tiče postupaka, harmonizacija može biti slobodna i kontrolirana. “U postupku kontrolirane harmonizacije napjeva broj akorada koji čine harmonijsku okosnicu utvrđuje se unaprijed... čime se postiže princip maksimalne raznolikosti... i uravnoteženosti... U postupku slobodne harmonizacije ne utvrđuje se unaprijed broj akorda... ni redoslijed njihova pojavljivanja... dok je sve ostalo isto kao i u kontroliranoj harmonizaciji” (TIN, 138. str.).

Istaknuti je da u radu s neakordnim tonovima sekunda u ovom harmonijskom sustavu ne mora biti najbliži/susjedni postepeni pomak. Naime, “postepenim pomakom podrazumijevat će se... i intervali veći od sekunde, ukoliko slijedi određeni modusni niz. Messiaenov V. modus dopušta čak mogućnost da skok velike terce shvatimo kao postepeni pomak” (TIN, 88. str.).

Primjena na modalitetnu i tonalitetnu harmoniju te na harmoniju sastavljenih pravilnih modusa – Ruben Radica: *Skrušeno*

Primjena Teorije intervalskih napetosti na modalitetnu i tonalitetnu harmoniju zapravo je harmonijska analiza s novog aspekta, s motrišta te teorije. Analiziraju se dvije Palestrinine skladbe: Improperija *Popule meus* i motet *Super flumina* te dva korala J. S. Bacha: *Herzlich tut mich verlangen* i *Schwing dich auf zu deinem Gott*. U stanovitom smislu ova analiza (raz)otkriva harmonijsku okosnicu skladbi u novom osvjetljenju, o čemu svjedoči energetska vrijednost vertikale, njezin napetosni tijek...

Kao što je već rečeno, skladba *Skrušeno* R. Radice – dvanaest harmonijskih izraza korala *Herzlich tut mich*

verlangen (1993.), (posvećeno vukovarskim žrtvama) ishodište je i uporište Teorije intervalskih napetosti. U posebnom poglavlju sva je zgoda da autorica teoriju uspješno zaokruži i to na glazbenim strukturama Radičina djela.

U Radičinoj skladbi inače značajnu ulogu igra broj dvanaest, broj pun značenja u starozavjetnoj židovskoj i kršćanskoj simbolici. U sklopu ljestvičnog sustava koji Radica koristi u skladbi nalazimo npr.: “tonalitet – jednooktavni sedmotonski prirodni nepravilni ‘nadmodus’, dvanaest puta transponibilan...”, zatim “dvooktavni dvanaesttonske sastavljeni pravilni modus... četiri puta transponibilan”, a “stupanj srodnosti njegovih različitih transpozicija... sadrži dvanaesttonske kromatske total” (TIN, 105. do 107 str.). Nadalje, harmonijsku okosnicu cijele kompozicije čini “dvanaest različitih akordnih struktura – dvanaest četverozvuka i njihovi obrati, s izuzetkom završne harmonije” (TIN, 109. str.).

“Radičine harmonizacije naprjava u kompoziciji *Skrušeno* spadaju u... bimodusnu pozicijsko-transpozicijsku harmonizaciju... u grupu kontroliranih harmonizacija. Kako je ovdje napjev smješten u tonalitetni okvir, može se govoriti o tonalitetno-modusnoj harmonizaciji. Tonalitet je, dakle, prisutan u melodiji soprana, a harmonijsko zbijanje smješteno je u modusna područja četiriju pravilnih sastavljenih modusa” (TIN, 114. i 115. str.).

Nove harmonijske mogućnosti

Čitava knjiga pisana je jasnim, konciznim izričajima koje karakterizira stanovita stručna i znanstvena odmjerenost. (Jedna netočna definicija ljestvice preuzeta iz Mužičke enciklopedije JLZ-a – TIN, 3. str. – nipošto ne može pokvariti taj dojam.) U knjizi je velik broj odgovarajućih notnih primjera, shema, tabela. I pored toga, u zasebnom poglavlju su: 31 tabela i 15 grafikona. U tabelama je dan shematski ali pomni pregled/prikaz različitih modusa, njihovih transpozicija, stupanj srodnosti te broj zajedničkih tonova. U grafikonima u koordinatnom sistemu zorno je predviđena absolutna i relativna kinetička napetost spojeva, ukupna kinetička napetost spojeva, apsolutna potencijalna napetost akorda te različite komponente Radičina djela *Skrušeno*. Na kraju knjige su i partiture analiziranih skladbi.

Ova knjiga predstavlja značajan doprinos glazbeno-teorijskom promišljanju na polju suvremene harmonije. Njezina autorica kompetentno istražuje nove mogućnosti harmonijskog mišljenja obzirom na nove putove glazbe 20. stoljeća, odnosno našeg vremena.

Narudžbe za knjigu Mirjane Babić Siriščević: TEO-RIJA INTERVALSKIH NAPETOSTI I NJIHOVA PRIMJENA NA MODALitetnu, TONALitetnu i HARMONIJU SASTAVLJENIH MODUSA prima Knjižnica Umjetničke akademije, Glagoljaska bb, HR-21000 Split; tel.: 021 342-214, 021 / 466-686, faks.: 021 / 342-801; e-mail: office@umas.hr

O zborniku *Lutnja* fra Antuna Mrzlečkog i lutnjočembalu

Godine 2000., uz obilježavanje 250. obljetnice smrti Johanna Sebastiana Bacha, Hrvatsko je društvo glazbenih teoretičara objavilo knjigu Esther Meynell *Mali ljetopis Anne Magdalene Bach*. Time smo zasigurno potaknuli interes za njegovu glazbu i sve što je okružuje. Čitanjem te knjige počela su se otvarati i poneka nova pitanja. Primjerice, spomen **čembala u obliku lutnje** izazvao je i moje čudjenje i znatiželju. Velika je radost stoga bila doći u posjed oglednog primjerka knjige fra Antuna Mrzlečkog s naslovom *Lutnja*, u kojem se nalazi i tekst baš o tom čudesnom glazbalu, kao i njegov crtež. Osim toga, znatiželnici koji imaju za to prigodu na internetu će lako pronaći još teksta o njemu kao i ponudu mnoštva nosača zvuka sa snimkama skladbi Johanna Sebastiana Bacha na lutnjočembalu; dovoljno je u pretražnik upisati njemački (ili engleski) naziv ovoga glazbala.

Lutnja je iznimno opširan zbornik prijevoda, radova i članaka o tom glazbalu, u kojem se na gotovo 400 stranica opisuje te slikama, skicama i crtežima pokazuje lutnja tijekom čitave pozne povijesti. O riječi *leut* i *lutnja* u Predgovoru knjige piše Tomislav Ladan.

Antun Mrzlečki rođen je 1954. u Bednji, u Hrvatskom Zagorju. Klasičnu je gitaru studirao od 1974. do 1978. na *Leopold-Mozart-Konzervatoriju* u Augsburgu. Danas živi i radi u svećeničkom redu franjevaca-kapucina kao brat-nesvećenik. Uz svoje dužnosti u samostanu bavi se i muzikološkim istraživanjima gitare i lutnje, posebno barokne lutnje koju i sâm vješto svira. Uz nekoliko naših glazbenika i graditelja lutnji radi na populariziranju lutnje. Objavljuje stručne članke u našoj i stranoj publicistici te prijevode stranih škola za lutnju, u vlastitoj nakladi.

Sva pitanja vezana uz nabavku *Lutnje* – zbornika prijevoda, radova i članaka o lutnji – te ostalih njegovih tekstova kao i umjetničko djelovanje fra Antuna Mrzlečkog molim uputiti na adresu: **fra Antun Mrzlečki, Samostan kapucina, Kapucinska 1, 53288 Karlobag**, tel.: 053 / 694-039, faks: 053 / 694-178, e-mail: kapucinski-samostan-karlobag@gs.hinet.hr.

Dobrotom fra Antuna iz njegova najnovijega zbornika prenosimo prijevod teksta o lutnjočembalu. (ur.)

Lutnjoklavir ili lutnjočembalo

(njem. *Lautenwerck*, *Lautenclavecin*, engl. *Lute-harpischord*, fran. *Luth-clavecin*)

Uta Henning i Rudolf Richter

(prijevod s njemačkog i obrada fra Antun Mrzlečki)

Lutnjoklavir i theorbenflügel su instrumenti s tastaturom (klavijaturom) i crijevnim strunama, koje se trzaju mehanikom badrljice (Kielmechanik). *Lautenwerck* ima svoje ime od tuda jer oponaša zvuk lutnje u visini i delikatesi (J. Adlung, 1768., str. 133). To isto vrijedi i za theorbenflügel. Takvi instrumenti dokazani su u prvoj polovini 18. stoljeća, dakle u vrijeme kada je lutnju već potisnuto čembalo ali se nije htjelo odustati od zvuka lutnje. Više graditelja instrumenata baroknog vremena, koji su izradivali lutnjoklavire, poznati su nam poimence: Anton Berger (oko 1660./1680. – ?1738.), Augsburg, oko 1713.; Johann Christoph Fleischer (1676. – nakon 1732.), Hamburg, 1718.; Johann Nikolaus Bach (1669. – 1753.), Jena, nakon 1720.; Johann Georg Gleichmann 1685. – 1770.), Ilmenau, prije 1722.; Zacharias Hildebrandt (1688. – 1757.), Leipzig, oko 1740.; Christian Ernst Friderici (1709. – 1780.), Gera, nakon 1740. Osim toga, J. S. Bach je za vrijeme svog boravka u Köthenu pokušao kombinirati zvuk lutnje s čembalom, a jedan mu je stolarski majstor napravio lutnjoklavir prema vlastitim podacima (R. Bunge, 1905.).

Lutnjoklavir i theorbenflügel su se uglavnom mogli pronaći u Njemačkoj, a bili su također poznati i u Francuskoj, Nizozemskoj (D. Diderot/J. L. d'Alembert, 1776., str. 820.) i Engleskoj (Long, Longfellow; D. H. Boalch, bilješka 3, 1995.), možda čak i u Italiji (Giovanni Ferrini; L. F. Tagliavini, 1991., str. 400) i Španjolskoj (Diego Fernández; S. Capelletto, 1995. str. 209). Mora da su bili vrlo rijetki; nisu sačuvani muzejski primjeri niti rane ilustra-

cije. Naše današnje znanje oslanja se u biti na dva Adlungova spisa (1758., 1768.) te na godine 1719. anonimno objavljenoj zbirci *Sammlung von Natur-und Medicin-wie auch hierzu gehöriger Kunst-und Literatur-Geschichten*, Winterquartal 1718.

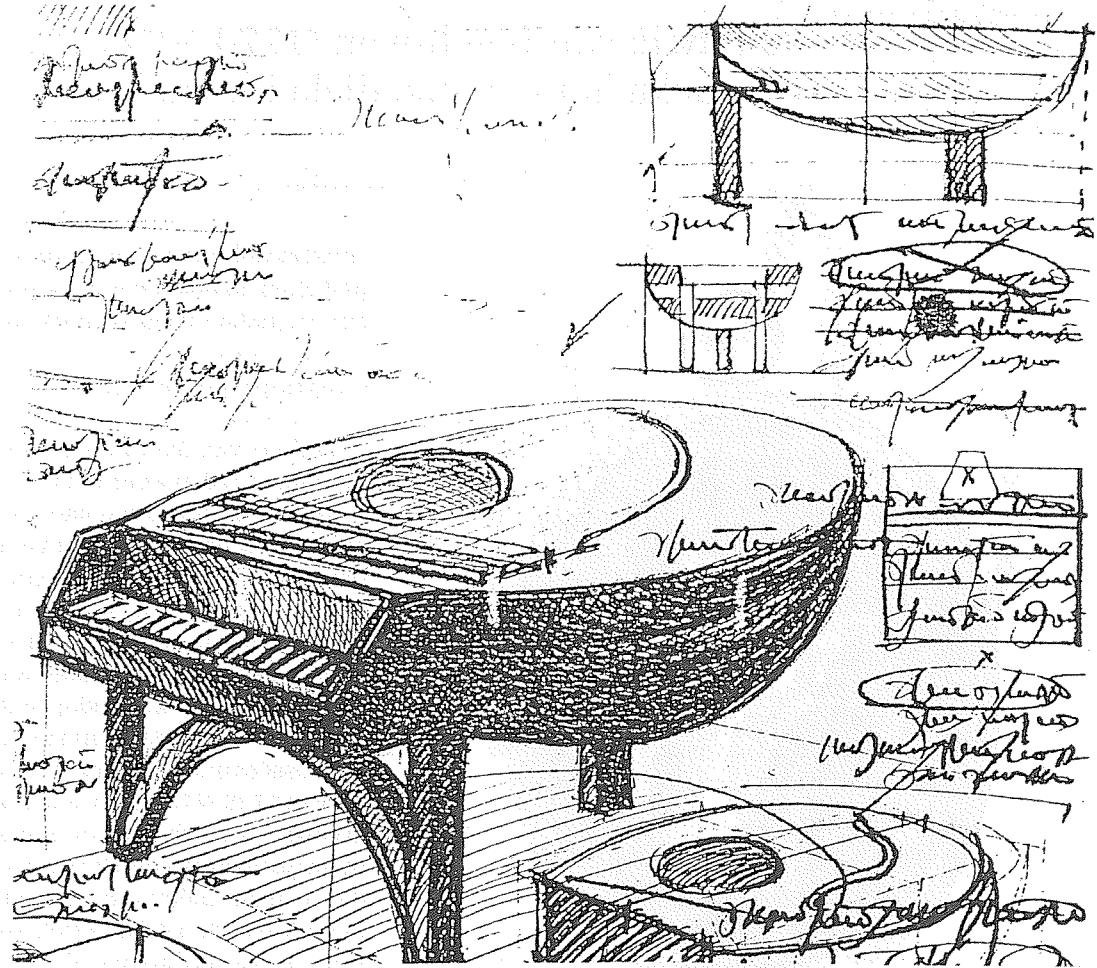
Telemann je imao jedan lutnjoklavir (vjerojatno od Fleischera; *Sammlung* 1724., str. 235). Bachova ostavština uključuje lutnjoklavire koje je on sam razvio ili od Joh. N. Bacha, kao i onaj od Hildebrandta, koji Johann Friedrich Agricola opisuje u Adlungovoj *Musica mechanica organoedi* (1768., str. 139): *Pisac se sjeća da je oko godine 1740. u Leipzigu vidio i čuo lutnjočembalo, koje je gospodin Johann Sebastian Bach skicirao i koje je gospodin Zacharias Hildebrandt izradio. Instrument je imao dva para crijevnih struna i jednu takozvanu oktavicu iz mesinganih žica, a zvučio je (kada se naime povukao samo jedan registar) više slično teorbi, nego lutnji. Ali kada se kod lutnjočembala povukao takozvani registar lutnje s registrom korneta time se moglo prevariti i gotovo profesionalne lutnjiste.*

Izvori nam pružaju različite tehničke podatke o lutnjoklaviru i theorbenflügelu. Dok je theorbenflügel imao oblik čembala (Adlung, 1768., str. 135), lutnjoklavir je mogao biti okrugli, ovalni ili kao amfiteatar (*Sammlung*, 1718., str. 852). Oslanjajući se na povjesne dokumente lutnjoklaviru se u pravilu davao ambitus od četiri oktave (C–c³), theorbenflügelu možda i od pet oktava. Može se zaključiti da samo ambitus jedanaesteroparne lutnje leži unutar ambitusa kod četverooktavnog lutnjoklavira, a ne

više onaj od lutnji s više od 11 parova struna. Instrumenti Joh. N. Bacha imali su pojedinačne žice, a u dubini parove žica, a oni od Hildebrandta i Fleischera parove žica. Kod Hildebrandta je dodatno postojala *oktavica od mesinganih žica* (Adlung, 1768., str. 139), a kod Fleischederovog theorbenflügela od 16 fusa je poradi posebnog zvučnog efekta dolazio još jedan potpuni metalni registar u visokom položaju, koji je u kombinaciji s dubokim registrom morao zvučati *vrlo delikatno, kao zvono* (Sammlung, 1719., str. 852). Način trzanja žica bio je kao kod čembala, ali nije slijedilo prigušivanje, što je izazvalo da su žice dugi zvučale. Kruta mehanika badrljice (Kielmechanik) mogla je samo djelomično nadomjestiti dinamično sviranje prstima kod lutnje. Izvjesne razlike u glasnoći mogle su se time postići da su "Springeri" ili skači više registara trzali uvijek na različitim mjestima. No, to je bilo moguće samo kod više manuala; uobičajeno je bilo jedan do tri manuala: *tako dotični gospodin Bach (Joh. N. Bach) izrađuje 2 ili 3 klavijature, jedna forte kao što zvuči lutnja, druga piano, a treća piu piano* (Adlung, 1768., str. 137).

U sklopu ponovnog oživljavanja rane glazbe u 20. stoljeću, više je graditelja instrumenata rekonstruiralo barokni lutnjoklavir: Alois (1902. – 1946.) i Michael Ammer (1905. – 1946.), Eisenberg, 1931.; Martin Sassmann (1924. – 1995.), Remscheid, 1962.; Rudolf Richter (*1928.), Ludwigsburg, od 1980.; Lewis Jones (*1955.), London, od 1984.; Willard Martin (*1947.), Bethlehem/Pensilvanijska, od 1989.; Anden Houben (*1954.), Northport/Alabama, od 1991. Richter je jedini od njih koji je slijedio Fleischederove upute. Nakon što je godine 1980. izradio jedan lutnjoklavir s rebrastim dnom, slijedili su 1986. i 1995. daljnji instrumenti u obliku krila s lutnjolikim ugradnjama. One smanjuju nutarnji volumen instrumenta i nalaze se blizu donje strane rezonantnog dna, tako da reflektiraju zvuk; osim toga, one su nadomjestak inače uobičajenoj unutarnjoj konstrukciji čembala. *Theorbenflügel ima čunjast (stožast ili koničan) cilindričan korpus* (op. cit.) Kod Fleischederovog theorbenflügela lutnjolike ugradnje je i Richter spoznao, na što i Adlung (1768., str. 137) upućuje: *Kad bi netko želio ugraditi i onaj stražnji okrugli dio lutnje ispod glasnjače, a iznad donjeg dna, tada bi spoznao da je zvuk još bolji.*

Lutnjoklavir i theorbenflügel su prikladni za sviranje continua, uglavnom za glazbu lutnje renesanse i baroka a i dio se barokne klavirske glazbe može reproducirati tim



Crtež: András Butak

instrumentom. Za razliku od klavirske glazbe prikladni su možda tamo gdje se traži izvjesna intimnost stila lutnje. Više nego što se do sada smatralo, mogu se posebno se J. S. Bachove suite za lutnju povezati s tom vrstom instrumenta. Sposobnost uživljavanja kod stvaranja tona, ograničavanje na odmjereni tempo i arpediranje akorda prema načinu lutnje čine čar tog instrumenta, a sviraču pak postavljaju neobične zahtjeve.

Izvori: Sammlung von Natur- und Medicin- wie auch hierzu gehöriger Kunst- und Literatur-Geschichten, Winter-Quartal 1718, Breslaw 1719, (str.) 851-854, und Winter-Quartal 1723, Lpz./Bautzen 1724 · J. ADLUNG, Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit, Erfurt 1758, (str.) 574f. · DERS., Musica mechanica organoedi, Bd. (svezak) 2, Bln. 1768, 133-139 · D. DIDEROT/J. L. D'ALEMBERT, Supplément à l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Bd. 2, Adm. 1776, 820-822.

Literatura: (Auswahl) R. BUNGE, J. S. Bachs Kapelle zu Cöthen und deren nachgelassene Instrumente, u: BJ 2, 1905, 29? U. HENNING, The Most Beautiful Among the Claviers. Rudolf Richter's Reconstruction of a Baroque Lute-Harpischord, u: EM 10, 1982, 477-486 ? U. HENNING/R. RICHTER, Die "Lute auf dem Claviere". Zur Rekonstruktion des Theorbenflügels nach Johann Christoph Fleischer (1718) durch Rudolf Richter (1986), in: BjbHM 12, 1988, 109-122 ? L. F. TAGLIAVINI, Giovanni Ferrini and His Harpichord "a penne e a marteletti", u: EM 19, 1991, 398-408 ? D. H. BOALCH, Makers of the Harpischord and Clavichord 1440-1840, Oxd. 3 1995, 119 ? S. CAPPELLETTI, La voce perduta. Vita di Farinelli evirato cantore, Turin 1995, 209f.

Njemačke kratice: npr. str. 109f = str. 110, tj. f znači "die folgende Seite" = sljedeća strana, a npr. str. 109ff = str. 110 i dalje, tj. ff znači "die folgenden Seiten" = sljedeće stranice.

Članak se nalazi u leksikonu MGG – Musik in Geschichte und Gegewart, Band 8, 1989.

Ludwig van Beethoven (1770. – 1827.): neka istraživanja djela i konteksta

Vjera Katalinić



Hornemann: Ludwig van Beethoven godine 1805., minijatura
(privatna zbirka, Beč)

Problem izvora

Krajem 1820-ih godina Beethoven je u Beču bio slabo poznat skladatelj – djela su mu izašla iz mode, jedino bi violinist Ignaz Schuppanzigh katkada izvukao iz zaborava poneki kvartet i sa svojim ga ansamblom predstavio publici. U tom je aspektu Beethovenova sudbina bila slična mnogim drugima. No, za razliku od skladatelja koji su zauvijek pali u zaborav, Beethovenova su djela i biografija u međuvremenu mnogostrano proučeni. Ipak su još uvijek ostale neke začudujuće nepoznanice, počam već od datuma rođenja. S druge strane, istraživanje njegova opusa, života, sredine, tako je uznapredovalo da je rezultiralo ogromnim brojem studija, objavljinjem potpune korespondencije, nizom faksimilnih i komentiranih dokumenata, a napokon i započetim novim izdanjem sabranih djela (*Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, ur. J. Schmidt-Görg i dr., München-Duisburg, od 1961. do sada u gotovo 30 svezaka).¹ Elementi za biografiju se, prema najnovijim izvorima, ipak teško mogu nizati bez upozoravanja na pojedine neriješene probleme, prvenstveno vezane uz upitnu autentičnost nekih dokumenata. Nadalje,

sumnju pobuđuju i nove spoznaje prema kojima su neki podaci u skladateljevim konverzacijskim bilježnicama, čini se, nakon njegove smrti bile krivotvorene.

Glazbeni počeci, učitelji

Ludwig van Beethoven rođen je 16. ili 17., a kršten 17. prosinca 1770. u Bonnu. Prvo glazbeno obrazovanje dobiva u dobi od 8 godina, kao 10-godišnjak uči svirati violinu, violu i orgulje, a osnove glazbene teorije stječe kod pravnika i glazbenika Christiana Gottloba Neefea. 1782. zastupa svog učitelja u funkciji dvorskog orguljaša, 1783. je čembalist u orkestru, iduće godine drugi orguljaš na dvoru. Već 1782./83. nastale su prve skladbe – jednostavne popijevke uz klavirsku pratnju, a kod Goetza u Mannheimu objavljeno je njegovih 9 varijacija za klavir; iz 1784. sačuvani su fragmenti klavirskog koncerta u Es-duru, a iz 1786./87. skice romance za klavir, flautu i fagot uz orkestar. Istovremeno s ranim skladateljskim djelovanjem, započinje i ono koncertantno, koje je požnjelo zavidan uspjeh: nakon prvog nastupa 1778. kad izvodi različite koncerete i trija, 1783. koncertira u Haagu s orkestrom prica Wilhelma V. od Oranien-Nassaua. Učitelj Neefe rano je opazio nadarenost mladog glazbenika: "Naizmjence sviram orgulje s mladim Beethovenom, koji posjeduje izvanredan talent" (1789.), u što će se uvjeriti i

Hoefel: Ludwig van Beethoven godine 1814.,
bakropsis prema Letronneau
Archiv Artaria, Beč



1 Za cijelokupno stvaralaštvo još se uvijek citiraju: *Vollständige kritisch durchgesehene überall berechtigte Ausgabe*, Leipzig 1862-65, 1988 u 25 svezaka te razne dopune W. Hessa (1957-1971).

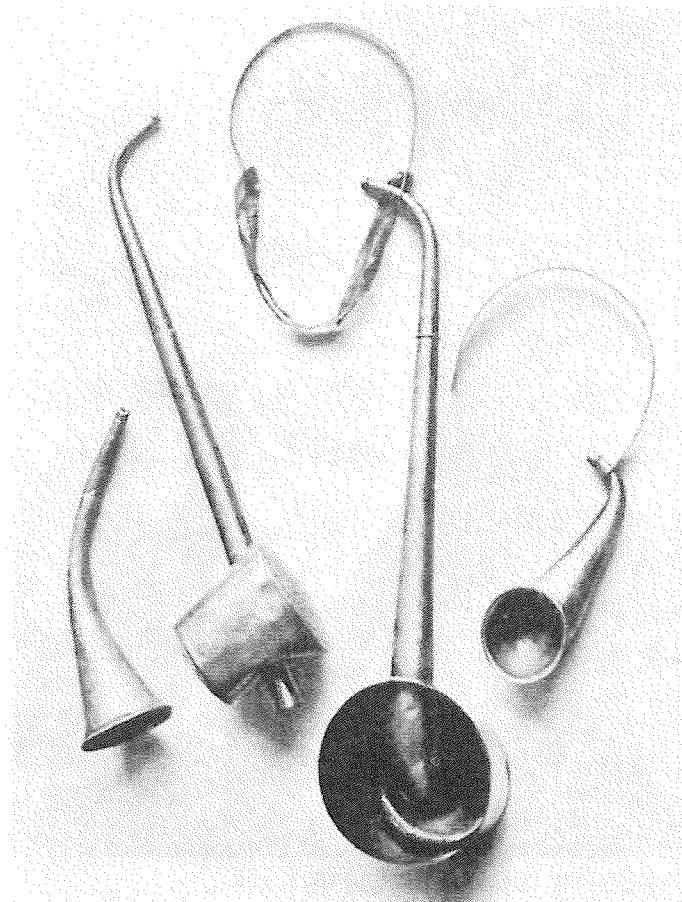
drugi: "Čuo sam jednog od najvećih pijanista, dragog dobrog Bethofena [...] Virtuozitet ovog čovjeka može se ocijeniti na temelju gotovo neiscrpnog bogatstva njegovih ideja."² Beethoven se s glavnim predstavnicima glazbenog Beča susreo i prije definitivnog preseljenja u taj grad: s Mozartom 1787., a s Haydnom 1790. Nakon dolaska u austrijsku prijestolnicu (1792.) zakratko je od Haydna primao poduku (1793.), no već iduće godine redovito radi s Albrechtsbergerom, a pritom ne zanemaruje ni studij vio-line (Schuppanzigh), dok je nešto duži period koji slijedi vezan uz Salierijevu poduku (od 1798. do 1801.). Iz tog razdoblja datiraju tri sonate za violinu i klavir (op. 12/1-3) koje je posvetio svom učitelju. Njegove su skladbe dočekivane s promjenjivim uspjehom, a prihod stječe i sustavnim podučavanjem više ili manje nadarenih učenika iz viših krugova. No, okvirna životna putanja višestruko je objavljivana tako da je ovdje nije potrebno rekapituirati.

Mecene

U stalnoj borbi za skladateljsku samosvojnost i financijsku neovisnost, Beethoven je ipak često vezan uz dobronamjernost bogatih mecena. Niz podataka koji su osvijetlili Beethovenov životopis proizašli su iz posveta naznačenih na njegovim skladbama. Ime vojvode Karla von Lichnowskog, njegova mecene i dugogodišnjeg prijatelja, čitamo na naslovcama op. 1, 13, 26, 36 i na 9 varijacija za klavir u C-duru (bez oznake opusa) iz 1795.; vojvodi Franzu Josephu von Lobkowitzu posvećeni su op. 18, 55, 56, 67, 68, 74 i 98, grofu Johannu Georgu von Browneu op. 9, 22, 48 te 7 varijacija za violončelo i klavir u Es-duru (na temu iz Čarobne frule, bez broja opusa, vjerojatno iz 1801.), nadvojvodi Rudolfu op. 58, 72, 73, 81a, 96, 97, 106, 123, 133, 134 te četiri skladbe bez broja opusa i mnogim drugima. (Kropfinger, 853). Nadalje, osobe kojima je djelo posvećeno ne moraju nužno biti i naručitelji djela. Takav je slučaj, primjerice, s *Diabelli-Varijacijama* (op. 120): iako ih je naručio bečki nakladnik Diabelli, skladatelj ih je posvetio nadvojvodi Rudolfu, kao i violinsku sonatu op. 96 pisani za violinista Pierrea Rodea. Ni važni povijesni događaji u posvetama nisu zaobiđeni: zbor *Ihr weisen Gründer* napisan je 1814. "za Bečki kongres" koji je značajno promijenio kartu Europe nakon Napoleonovih neuspjeha. Poseban biografski element nude posvete u javnom životu nepoznatim osobama s kojima ga veže bliskost, kao što su to npr. sestre Theresa i Josephine Deym, ili kad se radi o općenitoj formulaciji poput one o "besmrtnoj ljubavi" ("unsterbliche Geliebte"). Dopunske podatke o osobama kojima su posvećene kompozicije moguće je saznati iz korespondencije, a često su takvi izvori i jedini iz kojih se može zaključiti ili naslutiti o kome se u posveti radi.

Beethovenova djela u hrvatskim glazbenim zbirkama

Među aristokratskim imenima kojima je Beethoven posvetio svoja djela su i dvije predstavnice s Hrvatskom povezanog plemstva koje je rado i često boravilo u Beču: grofici Barbari (Babette) Keglević, udatoj Odescalchi posvetio je svoje klavirske op. 7, 15, 34 te 10 varijacija na temu iz Sal-

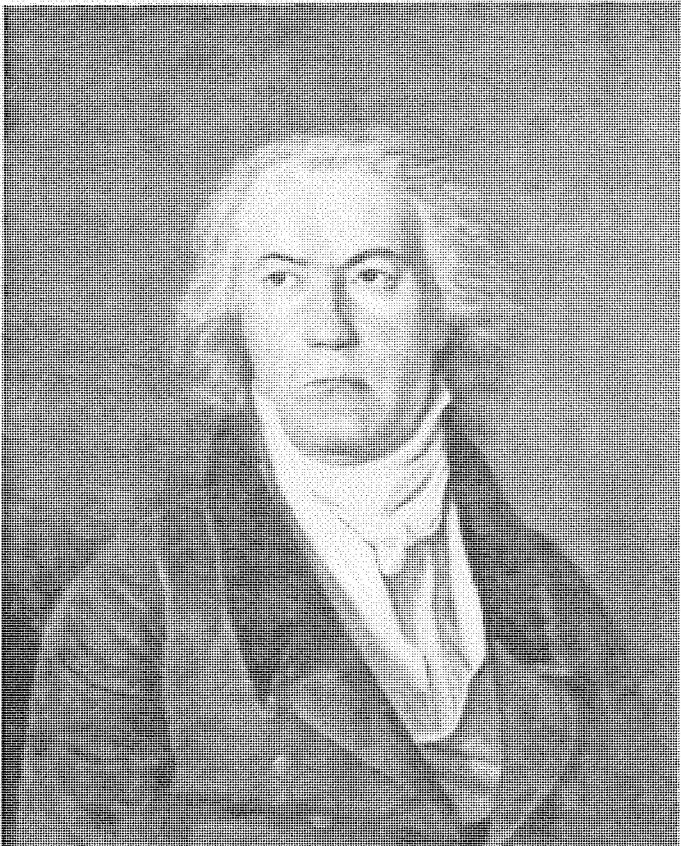


Beethovenovi slušni aparati
Verein Beethovenhaus, Bon

jerijeva *Falstaffa* iz 1799. (bez broja opusa). Grofici Ani Mariji Nitzky udatoj Erdödy, posjednici "danasa nestalog dvora i posjeda Paukovec nedaleko Zeline" (Šaban, 68) posvetio je op. 70 (klavirska trija u D i Es-duru, 1808.), 102 (sonate za violončelo i klavir u C i D-duru, 1815.) te troglasni kanon *Glück, Glück zum neuen Jahr* bez broja opusa iz 1819. Jesu li te osobe navedene skladbe i donijele u Hrvatsku te ih ovdje dale izvesti ili ih i same interpretirale, nije ostalo zabilježeno. Međutim, današnja inventura nekih popisanih glazbenih fondova svjedoči da su Beethovenova djela i na našim prostorima bila prisutna, izvođena, neka možda još i za vrijeme skladateljeva života. Evidentirana su u osam glazbenih arhiva i zbirki u Varaždinu (Župna crkva sv. Nikole, 1), Zagrebu (Hrvatski glazbeni zavod, 26; Zbirka Udina-Algarotti, 24³), Osijeku (Muzej Slavonije – zbirka Prandau, 1), Krku (Franjevački samostan na Košljunu, 1), Zadru (Historijski arhiv, 2) i Dubrovniku (Samostan Male braće, 10; Historijski arhiv, 2) (Tuksar, 201-202), dakle i u kontinentalnom dijelu Hrvatske i u Slavoniji, Dalmaciji i Dubrovniku. Od 67 signaturalnih jedinica skladbi je nešto manje, jer će se neka djela naći u 2 ili više arhiva. Možda je za to najbolji primjer njegova *Serenada* op. 8 za gudački trio iz 1796/97. koja je sačuvana u arhivu HGZ-a, u zbirci Udina-Algarotti u čak tri primjerka (dva tiskana izdanja i jedan rukopisni prijepis iz 1819.), a upisana je i u katalog muzikalija dubrovačke obitelji Gozze (sačuvane muzikaliji-

³ S. Tuksar navodi 21 Beethovenovu signaturalnu jedinicu u zbirci Algarotti (Tuksar, 201). Recentno načinjen katalog evidentirao ih je 24 (Katalinić, 124) tako da se ukupna brojka sa 64 (Tuksar, 206) penje na 67 do sad evidentiranih signaturalnih jedinica u Hrvatskoj.

² C.I. Junker u: *Boßlers Musikalische Korrespondenz* od 1791.



Waldmüller: Beethoven godine 1823., ulje
Verlagshaus Breitkopf & Härtel, Leipzig

je u samostanu Male braće u Dubrovniku). Notni je materijal nabavljan tijekom 19. st., među njima ima i prvih izdanja. Neka od njih nabavio je Nikola Algarotti u Beču 1820-ih i 1830-ih, a neka nose potpis vlasnika biskupâ Aleksandra Alagovića, odnosno Jurja Haulika, obojice izdašnih mecenata Hrvatskog glazbenog zavoda, čiji je notni materijal tijekom 19. st. poklonjen toj ustanovi. Koliko su pak Beethovenove skladbe tada bile izvođene, manje je poznato. "Prvo se Beethovenovo djelo u Zagrebu u javnosti javlja s prvim javnim koncertom Glazbenog društva 18. travnja 1827. Tada je izведен jedan dio Beethovenova Septeta op. 20." (Šaban, 69) No, proći će 27 godina da se u Ilirskoj dvorani evidentira izvedba Beethovenove *Adelaide*, za sopran i klavir na internoj priredbi Glazbenog zavoda (1854.), a pet godina kasnije i zbor *Die Ehre Gottes* (1859.). (Miklaušić-Čeran, 143). Čini se, doista, da "naše domaće izvodilačke snage dugo vremena nisu bile po tehničkoj spremi dorasle težini izvođenja Beethovenovih djela." (Šaban, 69).

Uspomene na Beethovena u Beču

Danas su Beethovenova djela među najčešćim skladbama na glazbenom podiju. Koncertna dvorana u Bonnu nazvana je njegovim imenom. Ni Bečani ne dozvoljavaju da se njegovo ime zaobiđe u turističkoj karti grada.

Između Ringa i Schottengasse, u maloj Mölker Bastei u kući br. 8, sagrađenoj 1786. na starim gradskim zidinama, Beethovenov je dom s početka 19. stoljeća. U toj zgradi, nazvanoj "Pasqualatihaus" prema tadašnjem vlasniku, Beethovenovom prijatelju i mecenu, nastajale su 4., 5. i 6. simfonija, jedina opera *Fidelio* i druga djela koja je majstor

skladao u razdoblju od 1804.-1808. i od 1810.-1814. godine kada je tu našao utočište, pritisnut novčanim i zdravstvenim teškoćama. Beethoven mu se odužio posvećujući mu svoje skladbe, među kojima je i kanon *Glück zum neuen Jahr!* (1816.). Ovom su skladatelju uređene i posvećene još dvije lokacije, obje u 19. okrugu: "Eroicahaus" je Beethovenov dom 1803. godine, kad je zaokupljen radom na 3. simfoniji u D-duru op. 55. kasnije nazvanoj *Eroica*, te "Heiligenstädter Testament", kuća u Probusgasse 6, u kojoj je 1802. godine napisao strastveno pismo svojoj braći u kojem je bespoštedno i otvoreno izrazio sav svoj bijes, razočaranje i zdvojnosc. Pismo nije nikad odaslano, ali je sačuvano kao svojevrsna oporuka. Ova kuća predstavlja spomen na Beethovenove tragične trenutke, patnje i bolest sve do smrti 26. ožujka 1827. godine (zgrada u kojoj je umro, danas u Schwarzspanierstrasse 15, davno je srušena).

Literatura:

- Vjera Katalinić: *Nikola Algarotti (Udina) (1791-1838) und seine Musiksammlung*, Ph. diss. rkp., Beč 1999.
Klaus Kropfinger: Beethoven, Ludwig van, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, sv. 2, Bärenreiter-Metzler, Kassel-Stuttgart itd. 1999, stupac 667-943.
Snježana Miklaušić-Čeran: *Glazbeni život Zagreba u XIX. stoljeću*, HMD, Zagreb 2001.
Ladislav Šaban: Prva izdanja Beethovenovih djela u knjižnici Hrvatskog glazbenog zavoda u Zagrebu, *Sv. Cecilija*, XLI/3 (1971) 68-71.
Stanislav Tuksar: Late 18th and Early 19th Century Diffusion of the First Viennese School Music in Croatian Lands: Factography and Some Socio-Cultural Aspects, *Glazba, riječi i slike. Svečani zbornik za Kraljku Kos*, ur. Vjera Katalinić & Zdravko Blažeković, HMD, Zagreb 1999, 195-209.

Preneseno iz Jutarnjeg lista

Beethovena je ubilo olovlo

Beethoven nije umro od sifilisa, nego od trovanja olovom, zaključeno je nakon četverogodišnje studije koju su proveli stručnjaci McCrone instituta u Chicago na uvojku Beethovenove kose koji je odrezan neposredno nakon njegove smrti. Na to ukazuje gotovo stotinu puta veća koncentracija olova u Beethovenovoj kosi od normalne. Iako su istraživači očekivali da će u uzorku kose naći merkurij koji se u ono vrijeme kao lijek davao oboljelima od sifilisa, tog elementa uopće nema. Trovanje olovom u rijetkim slučajevima može izazvati i gluhoću, no istraživači još ne mogu sa sigurnošću utvrditi da je plumbizam kriv za Beethovenov gubitak sluha. Uzrok Beethovenove smrти su upala pluća i komplikacije u trbušnoj šupljini, do kojih često dolazi zbog trovanja olovom. Pretpostavlja se da je tog metalta bilo u mineralnoj vodi koju je pio.

Već se planira novo istraživanje na drugom uzorku kose koji je uzet iz Beethovenove kuće u Bonnu pet godina prije njegove smrti. Olovo doista može biti i pravi uzrok Beethovenovih naglih promjena raspoređenja tijekom kojih je, kako navode njegovi prijatelji, izgledao poput divlje zvijeri pa oni nikada nisu znali što ih čeka kada su ga išli posjetiti. (AP. B. C.)

Sedamnaest knjiga i brojni članci francuskog filozofa i teoretičara Rolanda Barthesa (1915-1980) bitno su doprinijeli statusu strukturalizma kao jednog od vodećih intelektualnih pokreta u 20. stoljeću. Barthes književnost ali i ostale umjetnosti u osnovi drži sustavima znakova (kao i sve ostale oblike komunikacije). Kao sustavi znakova, tvrdi Barthes, one kodiraju različite ideologije ili mitove pa ih se mora dekodirati u smislu njihovih vlastitih načela organizacije ili unutarnjih struktura. Premda se Barthesa danas najviše cijeni po njegovim doprinosima znanosti o književnosti, njegovo enciklopedijsko obrazovanje reflektiralo se i u drugim sferama njegovog intelektualnog interesa, tako i u glazbi. Ovaj njegov kratki tekst o Beethovenu, koji je nastao povodom dvjestotice obljetnice skladateljeva rođenja (1970), naručio je pariški časopis *L'Arc* za poseban broj (40, 1970, str. 15-17) koji je u cijelosti posvećen toj obljetnici. U tom obljetničkom broju također su objavljene studije Andréa Boucourechlieva, Jeana i Brigitte Massin, Karlheinza Stockhausen, Alfreda Kerna, Theodora W. Adorna, Igora Stravinskog, Josepha Kermana, Dominiquea Jameuxa, Henria Pousseura, Claudea Helferra, Michela Philippota i Célestina Deliègea. Ovdje se Barthesova *Musica practica* prvi put objavljuje u hrvatskoj prijevodu. (N.G.)

Musica practica

Roland Barthes

(prijevod s francuskog i obrada: Nikša Gligo)

Postoje dvije glazbe (tako sam barem oduvijek mislio): ona koja se sluša i ona koja se svira. Te su dvije glazbe dviće posve različite umjetnosti od kojih svaka posjeduje svoju vlastitu povijest, svoju vlastitu sociologiju, svoju vlastitu estetiku, svoju vlastitu erotiku: isti autor može biti minoran ako ga se sluša, veličanstven ako ga se svira (čak i loše) – npr. Schumann.

Glazba koja se svira proizlazi iz aktivnosti koja je posve malo slušna, koja je ponajprije manualna (dakle, u stanicu je smislu daleko senzualnija); to je glazba koju vi ili ja možemo svirati sami ili među prijateljima, njezini su slušatelji samo oni koji je izvode (tj. lišena je svakog rizika teatra, svakog histeričnog iskušenja). To je mišićna umjetnost; slušni smisao u njoj jest samo dio odobrenja: kao da sluša tijelo, ne "duša". Ova se glazba ne svira "napamet"^A; postavljeno uz glasovir ili uz notni stalak, tijelo zapovijeda, vodi, uskladjuje, mora samo transkribirati ono što čita: ono stvara zvuk i smisao; ono je zapisivač, ne primatelj, hvatatelj. Ova je glazba nestala; najprije je bila vezana uz dokoličarsku klasu (aristokraciju) a onda je, dolaskom građanske demokracije, postala omražena kao mondeni obred (glasovir, mлада дама, salon, nočurno); poslije se je posve zaboravilo (tko danas svira glasovir?). Da bi se na Zapadu našlo praktičnu glazbu, potrebno je tražiti je među drugom publikom, u drugom repertoaru, na drugim instrumentima (mladi, pjesma, gitara). Nasuprot tomu je pasivna glazba, ona receptivna, sonorna, postala Glazbom (koncertnom, festivalskom, diskografskom, radiofonskom): sviranje više ne postoji; glazbena aktivnost nije više manualna, mišićna, fizički gnječeća nego tekuća, istječuća, "podmazujuća", kako bi rekao Balzac. I sam se izvođač promjenio. Amatera – čiju ulogu više definira stil nego tehničko nesavršenstvo – se više nigdje ne može naći; profesionalci, čisti specijalisti, čije je obrazovanje za publiku posve ezoterično (ta tko još poznaje probleme glazbene pedagogije?), više ne predstavljaju onaj stil savršenoga amatera čiju se vrijednost još može prepoznati kod jednoga Lipatia ili Panzere jer oni u naravi nisu poticani.

A U izvorniku piše "par cœur", što ponajprije znači "napamet" ali i doslovno "iz srca". Autor se poigrava dvostrukošću ovoga izraza koju je u prijevodu na hrvatski nemoguće zadržati. - Op. prev.

li zadovoljstvo nego želju, želju za **stvaranjem** baš te glazbe. Ukratko, na početku bijaše stvaratelj glazbe, onda interpret (veliki romantički glas), konačno tehničar koji slušatelja rastereće svake aktivnosti, čak i one zastupanja, i u glazbenome redu dokida i samu pomisao na **stvaranje**.

Beethovenov mi se opus čini povezan s ovim povijesnim problemom, ne kao jednostavni izraz trenutka (prijeđelaz od amatera na interpreta) nego kao moćna klica slabosti civilizacije čije je elemente Beethoven istodobno sjedinio i skicirao njezino rješenje. Ta je dvostrukošć sadržana i u djelima Beethovenovim povijesnim ulogama: u mitskoj ulozi koju je igrao kroz cijelo 19. stoljeće i u modernoj ulozi koju naše stoljeće počinje uviđati (ovdje se pozivam na istraživanja A. Boucourechlieva^B).

Za 19. je stoljeće – ako se izuzmu neke glupe predodžbe kao što je ona Vincenta d'Indya koji je Bethoveena skoro učinio reakcionarnim i antisemitskim nastrojenim licemjerom – Beethoven bio prvi **slobodni** glazbenik. Prvi se put slavilo umjetnika zbog toga što je u slijedu skladao u različitim **manirama**; priznalo mu se pravo na metamorfozu; mogao je biti nezadovoljan samim sobom ili, dublje, svojim jezikom, mogao je – tijekom života – mijenjati svoje kodove (o čemu govori Lenzova naivna i zanosna slika o Beethovenovim trima manirama^C). I čim djelo postane trag kretanja, putovanja, povezuje ga se uz ideju sudbine; umjetnik traži svoju "istinu" i to traženje postaje red po sebi, poruka koja je globalno čitljiva unatoč varijacijama u njezinu sadržaju ili čija se čitljivost u najmanju ruku hrani nekom vrstom totaliteta umjetnika: njegovom karijerom, njegovim ljubavima, njegovim idejama, njegovim karakterom – i njegove riječi postaju okosnica značenja: rođena je betovenska biografija (trebalo bi reći: biomitolologija).

B Ovdje autor očito misli na monografiju o Beethovenu (*Beethoven*, Pariz: Éd. du Seuil, 1963) francuskog skladatelja i muzikologa Andréa Boucourechlieva (1925-1997). - Op. prev.

C Autor ovdje misli na studiju Wilhelma von Lenza (1809-1883) pod naslovom *Beethoven et ses trois styles: analyses des sonates de piano suivies de l'essai d'un catalogue critique, chronologique et anecdotique de l'œuvre de Beethoven* [Beethoven i njegova tri stila: analize glasovirskih sonata koje slijedi nacrt kritičkog, kronološkog i anegdotskog kataloga Beethovena opusa] (1852). - Op. prev.

gija); umjetnika se predstavlja kao potpunoga heroja, nadeđenog sposobnošću za rasprave (što je kod glazbenika rijetkost), legendom (desetak anegdota), ikonografijom, rasom (onom Titanâ umjetnosti: Michelangelo, Balzac) i sudbonosnom bolešću (gluhoča kod onoga koji stvara za zadovoljstvo naših ušiju). Doslovno strukturne okosnice integriraju se u taj sustav značenja koji jest romantički Beethoven (dvoznačne okosnice, istodobno glazbene i psihološke): paroksistički razvoj dinamičkih kontrasta (važno suprostavljanje *pianissimo* i *fortissimo* čija se povijesna važnost slabo uočila jer ono napisljetu označuje samo neznatni dio svekolike glazbe a odgovara i izumu čiji je naziv poprilično značajan, *pianoforte* [tj. glasovir – op. prev.]), lomljene melodije, koje se doživljava kao simbol stvaralačkog nemira i uzavrelosti, preobilje energije na vrhuncima uzbudjenja i u njihovim zaključcima (naivna slika o sudbini koja kuca), iskustvo granica (ukidanje ili obrtanje tradicionalnih dijelova diskurza), stvaranje glazbenih himera (glas koji se uzdiže iz simfonije): sve ono što se lako metaforički može transformirati u pseudofilozofske vrijednosti koje se, međutim, mogu glazbeno prihvati jer se uvijek razvijaju pod autoritetom temeljnog koda Zapada: tonaliteta.

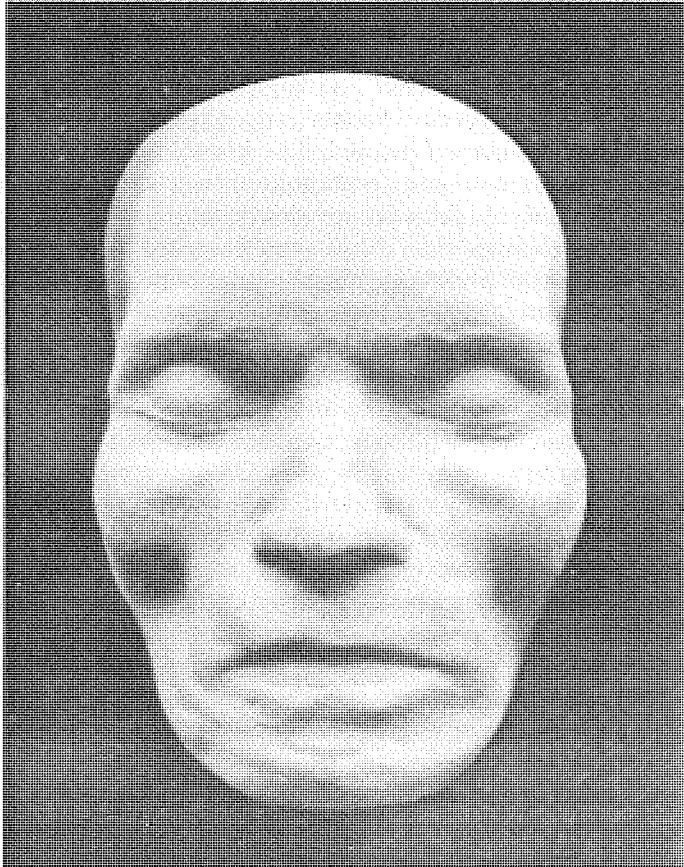
I ta romantička slika (u čijem značenju napisljetu leži stanovit **nesklad**) stvara problem pri izvedbi: amater ne može ovladati Beethovenovom glazbom, ne toliko zbog tehničkih poteškoća koliko zbog samoga nestanka pretvodne *musice practice*; prema tom kodu fantomska (tj. tjeslesna) slika koja je vodila izvođača bila je slika pjesme (koju se "ispredalo" iznutra); s Beethovenom mimetički impuls (zar se fantomsko u glazbi ne sastoji u smještanju sebe samoga, kao subjekta, u scenarij izvedbe?) postaje orkestralni; on (taj impuls), dakle, izmiče fetišizmu samo jednog elementa (glasa ili ritma): tijelo želi biti potpuno. Time se razara misao intimističkog ili obiteljskog **stvaranja**: **htjeti** svirati Beethovena znači projicirati se u dirigenta (koliko li djece o tome sanja? koliko li dirigenata tautološki o tome sanja, dirigenata koji dirigiraju kao žrtve znakova panične opsjednutosti?). Beethovenovo djelo napušta amatera i čini se kao da se u prvoj trenutku obraća novom romantičkom božanstvu, dirigentu. Ali evo nam ovdje novoga razočaranja: tko (koji solist, koji pijanist?) dobro svira Beethovena? Reklo bi se da ova glazba nudi samo izbor između neke "uloge" i njezine odsutnosti, između iluzornoga majstorstva i uredne bljutavosti, sublimirane kao odricanje.

Možda u Beethovenovoj glazbi postoji nešto **nečujno** (nešto za što slušanje nije **točno** mjesto zbivanja). To nas povezuje s drugim Beethovenom. Nemoguće je da glazbenik bude gluhi pukom slučajnošću ili pak zbog potresne sudbine (što su iste stvari). Beethovenova gluhoča označava manjak u kojem se smješta svo značenje. Ona se obraća glazbi koja nije apstraktna ili unutarnja nego se odlikuje, ako se tako može reći, jasnom razumljivošću, razumljivošću kao jasnoćom. Ova je kategorija doista revolucionarna, ne može je se zamisliti u okvirima stare estetike. Djelo koje joj se podvrgava ne može se primati po čistoj senzualnosti – koja je uvijek kulturna – ni po nekom razumljivom redu koji bi bio red razvoja (retoričkog, tematskog). Bez te kategorije ne mogu se prihvati ni moderan tekst a ni suvremena glazba. Nakon Boucourechlievlevih analiza se zna da Beethoven jest primjerno upravo to u *Diabellievim varijacijama*. Operacija kojom se shvaća

takvoga Beethovena (i kategoriju koju inauguriра) ne može biti ni izvedba ni slušanje nego **čitanje**. To ne znači da treba sjeti pred neku Beethovenovu partituru da bismo je doživjeli kroz unutarnje slušanje (što bi još uvijek bilo podložno staroj animističkoj utvari). To znači da se, bez obzira shvaćamo li je apstraktno ili senzualno (što je malo važno), prema toj glazbi moramo postaviti u stanje – ili bolje – u aktivnost nekog **performatora** koji znade premještati, grupirati, kombinirati, rasporediti – jednom riječju (ako nije previše istrošena): strukturirati (što je bitno različito od konstruiranja ili rekonstruiranja u klasičnom smislu). Na isti način na koji se čitanje kakva modernog teksta (barem ono koje se može tražiti, zahtijevati) ne sastoji od primanja, od poznavanja ili od osjećanja tog teksta nego od njegovog ponovnog pisanja, od nadijaženja njegova pisma novim upisivanjima, isto tako čitanje toga Beethovena znači **operirati** s njegovom glazbom, povući je (ako hoće) u nepoznatu **praksu**.

Tako bi se mogla ponovno pronaći stanovita *musica practica*, prilagođena kretanju povijesne dijalektike. Kakva je svrha skladanja ako se proizvod zatvara u bedeme koncerta ili u samoču radiofonske recepcije? Skladati znači, ili bi barem trebalo značiti, **dati raditi**. Ne dati slušati nego dati pisati: moderno mjesto za glazbu nije dvorana nego pozornica po kojoj glazbenici prolaze kroz često zanosnu igru od jednog izvora zvuka do drugog: mi smo oni koji sviraju, istina, za sada još samo kao povjerenici. No može se zamisliti da će – kasnije? – koncert postati isključivo radionica iz koje ništa neće isteći – nikakav san, nikakva nestvarnost, jednom riječju: nikakva "duša" – i gdje će se svo glazbeno stvaranje apsorbirati u praksi **bez ostatka**. Ovu nas utopiju neki stanoviti Beethoven, koji se ne svira, uči formulirati – i zato je u njemu moguće osjetiti glazbenika budućnosti.

Beethovenova posmrtna maska



Od radionice do izvedbe Što za interpretaciju djela znače Beethovenove skice

Klaus Kropfinger

Objavljeno u: G. Allroggen – D. Altenburg (ur.): *Festschrift Arno Forchert*, Kassel, 1986, str. 169-174.
(s njemačkog prevela i obradila Vesna Vančik)

I

1. srpnja 1823. u jednome pismu nadvojvodi Rudolfu, Beethoven je napisao: *Posebno neka Njihovo Kraljevsko Visočanstvo samo nastavi vježbatи, da odmah uz glasovir na brzinu, ukratko, zapisuje svoje ideje. U tu svrhu neka uz glasovir bude jedan mali stolić. To ne samo da krijeći maštu, nego i uči trenutačno zadržati i najusputnije ideje. Isto tako nužno je pisati i bez glasovira....*¹

Beethoven ovdje ne opisuje ništa drugo nego svoj način rada, skladati radeći na skicama.² To je toliko prozimalo njegov glazbeni predodžbeni svijet da je to čak uključio u produku nadvojvode Rudolfa, njegovog jedinog učenika skladanja. No, ma koliko da je, u međuvremenu, u Beethovenovom skladateljskom procesu priznat poseban status rada sa skicama i probuđeno zanimanje i izvan specijalističkog istraživanja,³ čini se da je još ipak vrlo teško usuglasiti se o iz Beethovenovih skica proizašlom spoznajnom dobitku.

Već je odavno neosporno značenje skica za kronologiju Beethovenovih skladbi.⁴ No, kako stoje stvari sa spoznajama o Beethovenovom načinu stvaranja i formalnom oblikovanju njegovih djela? Na njih se gledalo sa skepsom,⁵ ako ne i već načelno kao vrlo ograničene.⁶ Do sada se gotovo uopće nije bavilo važnošću skica za interpretativna pitanja.

Temeljni aspekt koji se pri prosuđivanju Beethovenovih skica do sada uvažavao tek povremeno ili usput je onaj skladateljske usmjerenoosti prema cilju.⁷ To može biti povezano s time što usmjerenoost prema cilju – makar samo u klišejima kao *Durch Nacht zum Licht* – pripada općenitom receptivnom obzoru Beethovenovih skladbi. Skice tu, dakle, prividno ne mogu nadodati neki doista novi uvid, no, s druge strane, skice također, s obzirom na

mnogostruku, upravo eksperimentalno ispitujuću akribiju skladateljskoga procesa koji se ne ustručava ni zaobilaznih puteva, ostavljaju štoviše utisak nedostatka strigencije. Da je taj utisak lažan, da je upravo pomna multiplikacija glazbenih detalja i sveza u službi strukturalne i oblikovne povezanosti, može dokazati svaka temeljita raščlamba Beethovenovih skica. Skice ne govore samo o strukturalno-razvojno usmjerrenom mišljenju skladatelja, one su dapače znakovi koji upućuju naprijed. Kao takvi više su od skladateljskih "eksperimentata", one predstavljaju skladateljske odluke. Znanje o – neka bude naglašeno, čitanoj u ispravnom povijesnom slijedu nastanka – "stratigrafiji" u skicama sadržane skladateljske problematike i odlučivanja konačnom notnom tekstu daje dodatno strukturalno značenje⁸ koje ne gubi na važnosti time što tumačenje skladateljskih odluka često ne može bez aproksimacija.⁹ Ispravno shvaćene Beethovenove skice u odnosu na raščlambu nisu tautološke, one dapače predstavljaju polazne i orientacijske točke za daljnje analitičko produbljivanje. Kao pak znakovi skladateljskih intencija i višeslojnog strukturalnog umreženja, za izvedbu dotičnog djela mogu dati dragocjene upute.

Kod Beethovenovih skica, u smislu koji nadilazi pojedinačnu konstelaciju, znakovi koji pokazuju naprijed ne nalaze se samo tamo gdje kao "telescoped drafts"¹⁰ odaju uhvaćenu predodžbu skladbe koja presiže pojedinačni stavak. Kao planovi koji skiciraju prvu sveobuhvatnu perspektivu, ocrtavaju također i okvire u kojima diferencirajuće skladateljsko otvaranje i postavljanja problematike vodi do odluka koje ono nadolazeće uočavaju na manjem prostoru.

Nottebohm se u svezi s 9. simfonijom bavio ovakvim *biješkama* koje se odnose na oblikovanje simfonije kao cjeline.¹¹ Winter je još izgradio i produbio Nottebohmova polazišta, koja vremenski padaju na sam početak istraživanja skica. Njegova istraživanja korpusa skica za Gudački kvartet op. 131 jasno upućuju na to da Beethoven već u prvoj

1 Emerich Kastner (ur.), *Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe, völlig umgearbeitete und wesentlich vermehrte Neuausgabe von Julius Kapp*, Leipzig 1923, str. 671.

2 Podaci u tom pismu, posebno oni koji se tiču maloga stola i glasovira, potvrđeni su opisom Beethovenovih prijatelja (vidi Douglas Johnson, Alan Tyson i Robert Winter, *The Beethoven Sketchbooks. History - Reconstruction - Inventory*, Oxford 1985, str. 4).

3 Ovome su se predmetu istraživanja iscrpno posvetili, naravno, razmjerno malobrojni muzikolozi. Osim toga je utvrđeno, da je množina objavljenih radova o Beethovenovim skicama – posebno što se tiče disertacija - na engleskom govornom području značno veća od one na njemačkom.

4 Sieghard Brandenburg, *Über die Bedeutung der Skizzen Beethovens*, Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress Berlin 1977, Leipzig 1978, str. 42 i dalje.

5 S. Brandenburg, *ibid.* str. 46 i dalje.

6 D. Johnson, *Beethoven's Early Sketches in the "Fischhof Miscellany"*, 2 vols., Ann Arbor 1980, str. 13, 15. William Kinderman je naprotiv pokazao da sa spoznajama o Beethovenovom načinu rada svakako mogu biti povezani i analitički uvidi (W. Kinderman, *The Evolution and Structure of Beethoven's "Diabelli Variations"*, JAMS 35, 1982, str. 327.).

7 Određena ispitivanja, kao ona Petera Gülkea (Zur Neuausgabe der Sinfonie Nr. 5 von Ludwig van Beethoven. *Werk und Edition*, Leipzig, 1978) i Roberta Wintera (*Compositional Origins of Beethoven's Opus 131*, Ann Arbor 1982) svakako vode računa o tom gledištu.

8 Sigurno bi imalo smisla istraživati odnos između razvoja skica i (konačnog) notnoga teksta po primjenljivosti definicije znaka kao "procesa beskonačne semioze" koju, oslanjajući se na Peircea, utvrđuje Umberto Eco. Pritom bi sasvim sigurno trebalo korigirati stav da je glazba "čisto sintaktički" sustav, i to naime tako da da se Eco pojmom "kulturalnih jedinica" primjeni s obzirom na glazbene karaktere i u smislu neke općenite glazbene idiomatike (usp. Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik*, München, 1972, str. 76 i dalje, 106 i dalje, 73 i dalje).

9 Eco je pozitivno predstavio bogatstvo ulančanosti tumačenja povezano s dodatnim upućivanjima od znaka prema znaku, koje korespondira s neodređenošću (Eco, vidi napomenu 8, str. 78.). Za uzajamno razjašnjenje skica i notnoga teksta to bi značilo jedno čim dalekosežnije uključivanje skladateljskih problemskih i presudnih točaka koje proizlaze iz fundusa skica za razumijevanje detalja u službi suvislosti djela i njegove procesualnosti.

10 Winter, vidi napomenu 7, str. 113 i passim.

11 Gustav Nottebohm, *Zweite Beethoveniana. Nachgelassene Aufsätze*, Leipzig, 1887, str. 166.

od tih skica – sažetaka – teži k cikličkom oblikovanju cijelog djela baziranog na ponavljanju teme fuge u završnom stavku. Sondirajući tako tijekom rada na skicama i mnoge druge teme,¹² skladatelj je konačno pronašao rješenje da temu fuge, doduše ne doslovce, ali ipak u jasno raspoznatljivom obliku, integrira u završni stavak.¹³

U izuzetno komplikiranom stupnjevito provođenom skladateljskom procesu sada se modificirani nastup teme fuge kristalizira ne kao tema koja nastupa izravno na početku stavka. Iz Beethovenovog skladateljskog procesa odlučivanja čak slijedi da se zadnji stavak doduše inscenira kao *ciljno područje*, kao *cilj* sveukupnog, u zadnjem stavku još jedanput zgušnjavajućeg razvoja, ali sa, u odnosu na početak stavka, kontrastirajućom, modificiranom temom fuge (t. 21 i dalje). Za razumijevanje konstelacije konačno iskristalizirane u završnom stavku je važno da uvodna tema zadnjeg stavka¹⁴ potječe od jednoga Scherza koji u nekim skicama prethodi temi fuge, ali je opet odbačen¹⁵ kao samostalan stavak. Otuda se Beethovenovo rješenje da u završnom stavku temu Scherza uvede kao čelnu temu koja kontrastira temi fuge čini odlukom koja smjera konačnom dosizanju vrhunca u Codi, i u *Ritmo di due battute* modificirane teme fuge.

No, ovo kompleksno stanje stvari,¹⁶ koje u punoj jasnoći proizlazi tek iz rada sa skicama, sada je važno za izvedbu, za čim primjerenu interpretaciju Beethovenovoga Kvarteta u cis-molu. To već radi toga, jer uobičajene raščlambe ne znaju uzeti u obzir¹⁸ poseban rang postupnog povratka teme fuge – one koju Beethoven navješće već na početku skladbe i konačno ostvaruje tijekom zadnjega stavka u kontrastnoj konstelaciji.¹⁷

Prigovor da je zapravo dostačno prepoznati srodnost tema prvoga stavka i Finala kako bi se one primjereno interpretirale nije uvjerljiv; time se previđa činjenica da znanje o potpuno izvjesnim odnosima i razvojima može presudno oblikovati svijest interpreta i utjecati ne samo na sveukupno razumijevanje, nego i na određene detalje reprodukcije. Sveukupno razumijevanje bit će primjereno vođeno znanjem o usmjerrenom razvoju djela s obzirom na glazbeno događanje u zadnjem stavku, no za interpretaciju detalja od važnosti je – podešena posebno za zadnji stavak – funkcija modificirane teme fuge. I bez sumnje, upravo profinjenosti interpretacije poznavanjem sveza interpretu se moraju činiti bitnima. Tu još spada brižno dinamičko razlikovanje piano-pasaža (t. 17-21) od fortissimo početka, kao i razlikovanje te plošno održavane di-

namike prvih 21 takta od motivike teme fuge koja se ocrata vrlo pomnim i intenzivnim crescendom-decresendom. No, konačno valja postupno profinjeniču oblikovanja – u povezanosti sveobuhvatnog i diferencirnog mišljenja – dozirati povratak fuge u slijedu sonatnih stavaka. Tako će *Ritmo di due battute* konačno zazvučati kao zaglavna pjesma, kao vrhunac produbljenjem, kao cilj cijelog djela.

II

Htjeti poopćiti ova promišljanja u svezi s određenim Beethovenovim djelom bilo bi svakako neumjesno. Upravo su Beethovenove skice svjedoci individualnosti dočićnog djela, nezamjenjivosti njegova nastanka, skladateljskih osobitosti, problema i odluka. Pa ipak – već s obzirom na do sada tek vrlo djelomično preglednu panoramu skica iz Beethovenove radionice i upravo s obzirom na interpretativnu uvjerljivost – u različitim djelima pojavljuju se vrlo usporedivi momenti.

To što Beethoven već prvim zapisima utvrđuje cikličke okvire, a time i dimenzije djela, ne vrijedi samo za op. 131, nego, zanimljivo, i za Kvartet op. 130 u B-duru nastao neposredno prije. Najranije skice za taj treći kvartet namijenjen Nikolausu Galitzinu, koje se nalaze u de Rodinom bloku skica – ali paralelno s onima u Moskovskom bloku¹⁹ – pokazuju na fol. 14r u kontekstu notnog zapisa za 1. stavak tog kvarteta jednu napomenu koja već u tom vrlo ranom stadiju upućuje na zadnji stavak. Pripada kratkoj glazbenoj skici i glasi: *Zadnji dio Kvarteta u B-duru, Fuga.* Bez obzira na notne zapise u neposrednoj okolini tog upisivanja kojima – kao što je rečeno – pripada i onaj za I. stavak Kvarteta u B-duru, važno je prije svega jedno drugo na fol. 6r. Ovo već opisuje karakter i duktus Adagio-uvoda: *Zadnji kvartet²⁰ s ozbiljnim uvodom.*

Kad se zajedno pogledaju oba rana upisivanja u skice,²¹ postaje jasno da je Beethoven već na početku skladanja imao pred sobom u glavnim obrisima ne samo cikličke okvire cijelog djela, nego da je za tu temeljnju predodžbu bila presudna i osobita važnost uvoda u djelo i njegovog finala. Pa iako je Beethoven tijekom rada na Kvartetu u B-duru pred očima usput imao i razne druge teme finala, a vjerojatno i finalnih rješenja,²² u načelu je ipak ostvario prvu koncepciju finala s fugom. Onda se naravno događa ona presudna situacija, onaj neprihvatljiv zahtjev njegove okoline s Karлом Holzom i izdavačem Artariom kao vodećim figurama, da se fuga nadomjesti drugim finalom. Beethoven je konačno popustio pred tim prigovorima. Ipak, činjenica da verzija Finala s fugom predstavlja izvornu zamisao – bez obzira na drugačija promišljanja²³ –

12 Winter, vidi napomenu 7, str. 129, 140, 193.

13 Winter, vidi napomenu 7, str. 165.

14 I ta tema dodiruje se s temom fuge čelnoga stavka, osobito na temelju polustepenog pomaka *his-cis*. Odnos modificirane teme fuge iz Finala (takt 21 i dalje) prema "pravoj" temi fuge prvoga stavka je ipak uži.

15 Winter, vidi napomenu 7, str. 193.

16 Radi svih detalja i višeslojnosti materijala u skicama koji ovduje nužno mogu biti samo spomenuti upućuje se na Winterov rad.

17 Princip kontrastne konstelacije igra, naime, i u Kvartetu u B-duru op. 130 važnu ulogu (Klaus Kropfinger, *Zur thematischen Funktion der langsam Einleitung bei Beethoven*, *Colloquium Amicorum J. Schmidt-Görg zum 70 Geburtstag*, str. 197-216).

18 To vrijedi za sva samo formalno-analitička ispitivanja Kvarteta u cis-molu: od Rieman, koji doduše mnogo govori o "jedinstvu motiva", ali ne i o strukturalnim aspektima (Hugo Rieman, *Beethoven Streichquartette*, Berlin o.J. str. 296 i 343.), sve do Kermana. Treba pogledati i Wintrovu kritiku Kermana (vidi napomenu 7, str. 164.), koja se čini, s obzirom na druga opažanja kod Kermana, svakako pomalo pretjeranom (Joseph Kerman, *The Beethoven Quartets*, London, 1967, str. 296 i 343.).

19 De Rodin blok za skice i Moskovski blok Beethoven je istodobno mnogo koristio (od početka svibnja do rujna, od kraja svibnja do lipnja ili srpnja 1825.), što je u svezi s time da je prva "Desk Sketchbook", a druga "Pocket Sketchbook" (Johnson/Winter, vidi napomenu 2, str. 306. i dalje, 419. i dalje, osobito str. 421.).

20 Misli se na zadnji od tri kvarteta namijenjen Galitzinu, na onaj u B-duru.

21 Između oba ova zapisa su skice za Gudački kvartet u a-molu, op. 132; rad na oba kvarteta se preklapa (Johnson/Tyson/Winter, vidi napomenu 2, str. 309.).

22 Cecilio de Roda, *Un Quaderno di autografi di Beethoven del 1825, Rivista Musicale Italiana*, 1905, 12, 757.

23 K. Kropfinger, *Das gespaltene Werk. Beethovens Streichquartett op. 130/133* (u tisku).

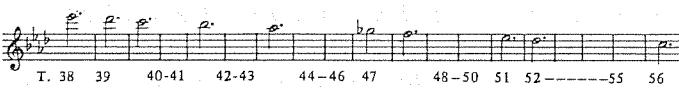
današnjeg interpreta mora učvrstiti u njegovoј odluci za prvu verziju djela s *Velikom fugom*.²⁴ Barem bi trebao doći do spoznaje da ovu verziju uz onu kasniju s naknadno skladanim Finalom jednako cijeni. Kod ovog načelnog pitanja interpretacije skice predstavljaju važnu pomoć pri odlučivanju.

III

Ako Beethovenove skice za op. 131 i op. 130 nude spoznaje o izvornoj intenciji cikličkoga oblikovanja usmjerenog zahvaćanju velikih distanci koje valja interpretacijski tumačiti, onda se takva interpretacijska orijentacija nalazi i tamo gdje skice na uskom prostoru signaliziraju oblikovnu ideju. To se može odnositi isto tako na pojedinačni plan, kao i na povezivanje većeg broja skica.

Primjer za to da i u jednome dahu zapisana skica – u suglasju pisanih i skladateljskog duktusa – razjašnjuje posebnu strukturu razvojnog sklopa, je plan za provedbu u 1. stavku Sonete za glasovir op. 110 koji se nalazi u zbirci skica Artaria 197. Schenker ga svodi na pojam uvjerljivo usmjerenog vođenja dionica:

Skica list 66 nam pokazuje da je inspiracija majstoru izborila već u jednom potezu, osim neznatnih detalja, cijeli prostrani kompleks taktova 38-79, dakle taktove koji uvođe u provedbu, samu provedbu i konačno reprizu (...)! Kao da je od vrhunca na tonu es3 u taktu 38 Beethoven pred sobom video jednu sve do reprise (c2) neprestance silaznu liniju.²⁵



Pogled na prvotnu skicu, dakako, pokazuje da je Schenker u interesu opće suvislosti ispuštilo od Beethovena fiksirane motivičke ureze u silaznu liniju.²⁶ Ono što radi toga nije vidljivo zatim se analitički osvjetljuje polazeći od problema motivičkog ponavljanja:

Je li, pitam se, u tom slučaju uopće bilo moguće na drugi način zaobići tako velik broj ponavljanja osim na način da se, obratno, dotične tematske cjeline prošire? Činjenica je da Beethoven sada prvo bitno dvotaktni motiv adaptira u četverotaktnu grupu čime stiče neprocjenjivu prednost da put može namiriti samo četverostrukim ponavljanjem. Pojedinačno u ovom slučaju postupa kako slijedi: Prvu od grupe, taktovi 40 – 43, označuje osim različite pratnje još i time što i u taktovima-odgovorima 42-43 vjerno ustrajava na tako karakterističnoj kvarti motiva.²⁷ Tako se dolazi i vidljivo je iz skice do diferenciranog neprekidnog linijskog kretanja. Time Beethovenovo skiciranje sadrži ne samo uputu za oblikovanje desne, nego implicite također i

lijeve ruke. Njezine šesnaestinske krivulje zasvođuju poput lučne konstrukcije koja teče *neprestance (...) silazeći liniju* desne, istodobno korespondirajući s njezinim motivičkim urezima. No taj dvostruki moment valja pregnantno reproducirati. Arthur Schnabel tu nudi dojmljivu interpretaciju; on izvlači šesnaestinske krivulje evolujući dinamičkim mijenjama i tako linijskim sviranjem lijeve ruke pospješuje protočnost linijskog kretanja gornjega glasa.²⁸

Stringencija koja se izražava u pisanih i linijskom kretanju skice za provedbu op. 110 u Gudačkom kvartetu op. 18/1 pojavljuje se u nizu od najmanje deset skica. Pri tome se povezuje razvoj relativno neprofilirane trotaktne fraze s jednotaktnim dodatkom



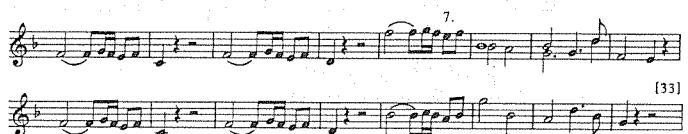
do karakteristične dvotaktne fraze čelne teme



i put prema njoj kao tema raspoređena na proširenu periodu od šesnaest taktova.³¹ Točno određeno skraćivanje trotaktne fraze koje vrlo brzo uključuje i karakteristični kvartni skok i opetovanje fraze na istom tonu, ali s ciljnim tonom d



povezano je još i s jednim daljnjim važnim oblikovnim postupkom: prva i druga rečenica perioda bit će od jedne određene točke izgrađene prema načelu osmotaktne rečenice.



Jedan drugi izvanredno važan moment je taj da fraza sažimanjem postaje usmjerena prema cilju. Uzmašnost (Auftaktigkeit) ritmički modificiranog *Doppelschlag*-motiva postaje neumoljivija, moment koji Beethoven primjenjuje kao poticajni element u oblikovanju prve rečenice (razvoj t. 5/6), a onda posebno druge rečenice. Širenje druge rečenice na dvanaest taktova bit će od sada nošeno zaostajalicama i smanjenim septakordima spregnutim impulsima motiva.

24 Za izvodilačku povijest vidi Ivan Mahaim, *Beethoven. Naissance et Renaissance des Derniers Quatours*, sv. I: *Naissance et Destinée*, sv. II: *La terre Natale et la Trilogie*, Paris, 1964., knjiga na koju se odnosi tekst na kaseti o uvježbavanju originalne verzije Kvarteta La Salle (DG 2740 168).

25 Heinrich Schenker, *Beethoven. Die letzten Sonaten. Sonate As-Dur Op. 110*, Wien 2/1972, str. 34 (tu je i Schenkerovo sažimanje Beethovnovih skica u Fig. 33).

26 Karl Michael Komma, *Die Klaviersonate As-Dur Opus 110 von Ludwig van Beethoven. Beiheft zur Faksimile-Ausgaben*, Stuttgart 1967, str. 8.

27 Schenker, vidi napomenu 25, str. 34.

28 Integralne snimke Schnabela: Seraphim, Mono, IC-6066.

29 Erna Szabo, *Ein Skizzenbuch Beethovens aus den Jahren 1798-99*. Phil. Dis., Bonn 1951, Transkriptionsband, str. 73, 13. Zl.

30 Szabo, vidi napomenu 29, str. 73, 14. Zl.

31 Razlike između prve i druge verzije Gudačkog kvarteta op. 18/1 mogu se ovdje zanemariti.

32 Szabo, vidi napomenu 29, str. 74, 3Zl.

33 Szabo, vidi napomenu 29, str. 75, 9./10.Zl.

No gipkost *Doppelschlag*-motiva još nije bila potpuno pretvorena u ritmičko-metričko kretanje. Za to je ponajprije potrebita promjena mjere. Dok su sve prethodne skice notirane u četveročetvrtinskoj mjeri, sada negdje oko desete skice³⁴ metričku okosnicu određuje tročetvrtinska mjera.

Ova promjena je od presudnog značenja. Ona oslobađa temu od vezanosti na dva taktna težišta. Korak se pretvara u gipki doskok, čelni motiv u inicijalno paljenje stringentnog razvojnog procesa. Ovdje se na malom prostoru pokazuje, da – kao što je uvodno izloženo – Beethovenov rad sa skicama uzrokuje strukturalno zgušnjavanje, ali time uspostavlja i usmjereno prema cilju koju označuje sam put kroz skice čineći odnosno glazbeno izražavanje spoznatljivim.

Tu su poteškoća i šansa interpretacije. Koliko god se uzmašnost od fraze do fraze mora isticati, toliko je se s druge strane mora decentno dozirati. *Odskočni takt* ne smije uz ciljni takt neprimjereno izbljediti. I vrlo delikatno iznijansirani ton u taktovima 1/2, 3/4 treba razlikovati od izrazitije dinamike u razvojnom dijelu prve rečenice,

koja opet ne smije biti razvučena.³⁵ U drugoj rečenici u održavanom pianu prema naprijed stremeći razvojni odječak mora se razlikovati odmjerenum dinamičkim nijansiranjem od stalnog forte obiju fraza (t.9/10, 11/12).

Gipka elastičnost oblikovanja uzmahom i stremiljenja prema cilju u razvoju čelnog motiva, kao i fino oblikovanje tona i dinamike, nekoliko su presudnih kvaliteta prvoga stavka u op. 18/1 koji proizlaze iz koraka i usmjeravanja skladateljskog procesa, koje se kroz njih očituju kao zahtjev interpretacije.³⁶

34 Kurt Westphal, *Vom Einfall zur Symphonie*, Berlin 1965, str. 27. Nasuprot sigurnosti s kojom Westphal povezuje formuliranje teme u tročetvrtinskoj mjeri sa skicom 10, čini se da je umjesnija određene suzdržanost s obzirom na poteškoće svrstavanja i poretka pojedinih skica. Odlučno treba odbaciti Westphalovo shvaćanje da promjena mjeru ne izazivlje nikavu "spomena vrijednu strukturalnu ili izražajnu promjenu" teme.

35 Primjer za takvo rastezanje, koje je protivno stringenciji presudnog motiva, pokazuje izvedba Kvarteta Guarneri (RCA SPA 25052-R/1-3).

36 Quartetto Italiano je u svojoj izvedbi (Philips 6500 181) vrlo blizu ovde skicirane predodžbe jedne idealne interpretacije.

Zabavni kutak ispunjaju Tihomir Petrović

Biti nastavnik u srednjoj školi, kao što sam to ja, znači svako malo ispraćati maturante. A oni – u želji da nama bude lakše što nas napuštaju i u nadi da ćemo brzo zaboraviti da se «poznata Bachova zbirkha zove *Djeće scene*» (što zapravo i ne bi bilo čudo jer je stalno nešto pisao za svoju djecu kojih je bilo mnogo) pa operu *Samsung i Dalila* i slično – darivaju nas cvijećem, knjigama i drugim. Dana 28. lipnja 1997. dobio sam od maturanta na dar malu knjižicu, koja mi je priuštila veliku radost – *Blefsikon* (blef – prijevara, blefer – osoba samouvjerenja ponašanja), zbirku punu činjenica i lucidnih stručnih objašnjenja o glazbi (autor je Peter Gammond, s engleskog preveo Tomislav Pisk, objavila Mladinska knjiga Zagreb, 1994.) s posvetom: *Poklanjam Vam ovu literaturu za Vaše buduće knjige...* (pomislite slobodno, prokužili su me...). Nekoliko citata iz Blefsikona u nastavku ovoga i nekoliko sljedećih okvira možda i Vama uljepšaju koji od dana.

...Suprotno uvriježenu mišljenju, nema razlike između amaterskih i profesionalnih glazbenika; svi imaju iste loše navike i slabosti. Razlikuju se samo po tome što amateri moraju više vježbatи.

...Kritičari su svi redom propali skladatelji ili glazbenici, pa prema tome znaju bolje od drugih što je to neuspjeh i zato stalno o njemu pišu.

...odgovor na pitanje "Čemu uopće služe dirigenti?" glasi: nazočni su samo zato kako bi glazbenike tako razljutili da sviraju dobro kako bi mu napakostili...

...Općenito je prihvaćeno, premda vrlo nevoljko, da su za glazbu nužni i skladatelji. Četiri su skladatelja izvan domaćaja kritike: Bach, Beethoven, Mozart i vaš osobni omiljeni skladatelj. Pokušati kritizirati jednog od

njih bilo bi jednakobeskorisno kao kazati da je Shakespeare bio loš dramatičar ili da ne možete razumjeti što ljudi vide u Beatlesima. Nema nikakve potrebe da kažete kako se divite Beethovenu ili Mozartu jer to se podrazumijeva...

...Mozart se posebno isticao, kao što svi znamo, time što je pisao Koechele a ne Opuse – a to je nešto što niti jednom drugom skladatelju, ni prije ni poslije njega, nije pošlo za rukom...

...Beethoven je općenito prihvaćen kao javno poduzeće u kojem određen broj ljudi drži dionice, pa je važno znati koliko dionica svaki od njih posjeduje. U tom smislu govorimo o Klempenerovu Beethovenu, Karajanovu Beethovenu, Soltieu Beethovenu, Bersteinovu Beethovenu i, nakon određenog istraživanja, o Furtwanglerovu Beethovenu. Oni su svi glavni dioničari, s time da Klempener drži radnu većinu dionica...

Bachu pristupamo s dozom uznemirenosti... Nađete li se u društvu s istinskim ovisnikom o Bachu, bilo bi bolje da se onesvijestite ili da se pretvarate kako se morate vratiti kući čuvati djecu... U sebi možemo zapravo žaliti Bacha, jer jadnik pati od brojeva BWV, nezgrapnih ružnih stvari koje ne sadržavaju ni trunke romantičnosti. Nije pošteno da bilo kojem skladatelju bude nametnuto tipografsko prokletstvo takvih razmjera...

Liszta je Chopin opisao kao «izvanrednog knjigovežu koji uvezuje tuđa djela». Otpriklike dvije trećine silne kolicine glazbe koju je napisao zapravo je glazba drugih skladatelja... Uzimao je tuđe skladbe (što jednostavnije to bolje) i popunio sve praznine gomilom crnih nota, gustim suzvucima, ljestvicama koje gotovo nitko osim njega nije mogao odsvirati, nemogućim oktavama i ne-pojmljivim skokovima. Zgrozio bi se kad god bi opazio jednostavnu melodiju – onako golu – i bacio se na posao da je zagrne pristojnim arpeđima...

Simbolika brojeva u glazbi Johanna Sebastiana Bacha

Što još može učiniti čovjek koji je u svojoj umjetnosti tehnički i duhovno dosegnuo najviši stupanj ljudskih mogućnosti? –

Došao je do kraja; stoji, kako kaže stara perzijska pjesma, pred zastorom koji nitko neće povući na stranu. –

Preostaje mu samo jedno: da još malo izgradi to najstrmije, najuže, sitno mjesto koje je dosegnuo na krajnjem platou, da ga malo uljepša, sredstvima kojima je naviknut koristiti se. Pritom se njegova umjetnost veliča do umjetnoga, a njegovo umijeće do vizionarskog spoznavanja.

To je, dakle, najvrednije što smo naslijedili s Bachovom glazbom: viđenje konačnoga savršenstva koje je čovjeku moguće.

Paul Hindemith

u svome govoru na Bachovu festivalu 1950. u Hamburgu

Glazba Johanna Sebastiana Bacha brojevima i figurama te na različite druge načine posreduje mnogobrojne spiritualne i teološke poruke, nosi šifru autorstva itd. U svom stvaralaštvu Bach primjenjuje temeljni nazor koji je Andreas Werckmeister, njemački orguljaš i glazbeni teoretičar, izrazio riječima: *Kako glazbeni intervali nisu ništa drugo doli brojevi i proporcije i kako je Bog sve stavio u brojeve, mjere i težine te u dobar red, tako se glazbenik pa i svaki čovjek mora trsiti i proučiti kako slijediti tako veličanstven red* (citat je preuzet iz prijevoda koji slijedi).

Upoznavanje je simbolike brojeva i različitih figura u Bachovo doba spadalo u redovni glazbeni nauk i bilo neizostavna obveza svakoga tko je htio obavljati glazbeničku službu. Nakon Francuske revolucije mijenja se u potpunosti znanstveni, religijski, filozofski i svaki drugi obzor Europe. Napuštanjem srednjovjekovnoga obrazovnog sustava (*septem artes liberales*) u kojem je **glazba bila svrštana uz aritmetiku, astronomiju i geometriju** (*kvadrivium*).

jam), što se učilo nakon gramatike, retorike i dijalektike (*trivijum*), simbolika se brojeva otklanja u područje mistike i postupno zaboravlja, da bi je tek malobrojni bili u stanju prenositi novim naraštajima. Tijekom redovnog će glazbenog nauka u nas učenici možda biti upozorenji na temu od 14 tonova u prvoj fazi u C-duru iz Bachove zbirke *Dobro ugođeni klavir* ili na temu sastavljenu od tonova *b, a, c, h* u završnoj fazi iz *Umijeća fuge*, no više od toga saznati će tek povlašteni (čiji nastavnici o tome nešto znaju), tim više jer se o tome na hrvatskom jeziku uglavnom nije ni pisalo, a i strana literatura nije lako dostupna.

Orguljaš Mario Penzar jedini u nas objavljuje tekstove o toj problematiki i mnogobrojnim predavanjima otvara potrebu pronicanja u nju, jer bez toga razumijevanje Bachove glazbe nije gotovo moguće, a interpretacija površna.

Najopširnije suvremeno djelo koje o tome govori vjerojatno je knjiga njemačkog muzikologa i glazbenog teoretičara Ludwiga Prautzscha **PRED TVOJE PRIJESTOLJE STUPAM – Figure i simboli u posljednjim djelima Johanna Sebastiana Bacha**.

U nastojanju da se i o toj temi obavijesti čitateljstvo, prvi se puta u nas prenose dijelovi te knjige. Za početak, u ovom su tekstu – riječ je o uvodu knjige – navedeni i u potpunosti razjašnjeni gotovo svi brojevi, koji će se pri analizi notnoga teksta spominjati.

U prijevodu su odlukom urednika izostavljene iznimno duge napomene (osim prve, za primjer), kojima se usmjerava čitatelja na dodatnu literaturu vezanu uz problematiku i nisu presudne za razumijevanje sadržaja, ali su označene njihova mjesta u tekstu ostavljene. Riječ je uglavnom o vrlo staroj literaturi na njemačkom jeziku, a zainteresirani mogu sve obavijesti dobiti od urednika. U sljedećem broju slijede analize pojedinih djela J. S. Bacha, kako ih vidi Ludwig Prautzsch. (ur.)

Ludwig Prautzsch

PRED TVOJE PRIJESTOLJE STUPAM

Figure i simboli u posljednjim djelima Johanna Sebastiana Bacha

Izvadak (Uvod, str. 7–15) iz knjige *VOR DEINEN THRON TRETE ICH HIERMIT. Figuren und Symbole in den letzten Werken Johann Sebastian Bachs*. Edition no. 24.008, Copyright 1992 by Carus-Verlag, Stuttgart, Germany

Uvod

Neobično je što tri kasna Bachova djela, *Glazbena žrtva*, *Kanonske varijacije na temu "Vom Himmel hoch"* i *Umjetnost fuge*, nisu jedinstveno prenesena što se tiče redoslijeda stavaka. *Glazbena žrtva* objavljena je u dva dijela koja se ne podudaraju ni u formatu, ostala dva djela drugačije su poredana u autografu negoli u tiskanim izdanjima pri čemu autograf kod *Umjetnosti fuge* predstavlja raniju a kod *Kanonskih varijacija* kasniju inačicu¹.

Što je nagnalo Bacha na preokretanje jednom sastavlje-

nog reda? Je li golema koncentracija kakvu je zahtijevalo prodiranje do najviše finoće kontrapunktske umjetnosti u njegovim posljednjim djelima toliko zaokupila majstora da je pitanje redoslijeda mogao konačno riješiti tek nakon dovršenja pojedinih stavaka, ili je razlog bio jednostavno taj što je za tako opsežna djela te vrste tek trebalo pronaći načelo reda? Bachova borba za konačan oblik njegovih zrelih djela do danas se odražava u različitim izdanjima i izvedbama. Svaki se urednik ili tumač osjeća potaknut, pa čak i obvezan da iz postojećih inačica izvuče ono najbolje, i to s novim rasporedom, kako bi pogodio tobožnju Bachovu namjeru. Bach je nedvojbeno težio za savršenstvom svojih djela, što njegov trud oko konačnog redoslijeda upravo pokazuje, no pod savršenstvom svatko razumijeva nešto drugo; glazbenik traga za glazbenom (često i

¹ Christoph Wolff, *Ordnungsprinzipien in den Originaldrucken Bachscher Werke*, u: *Bach-Interpretationen*, ur. Martin Geck, Göttingen 1969., str. 157.

emocionalnom) uvjerljivošću, teoretičar za ujednačenom formom, muzikolog pak za korektnošću u odnosu na kritično tumačenje izvora i na povijest².

U vezi s *Kanonskim varijacijama* na pitanje redoslijeda lako je odgovoriti; obje su, naime, inačice autentične, kako izvorno izdanje objavljeno oko 1747. (BWV 769)³ tako i kasniji čistopis (BWV 769a)⁴ koji je Bach unio u svoju zbirku koralnih obradbi. Međutim, ostaje otvoreno pitanje zašto je Bach promijenio redoslijed stavaka. Friedrich Smend vrlo je iscrpno i uvjerljivo prikazao glazbeni smisao kasnijeg redoslijeda autografa, no njegov je zaključak kako je inačica autografa jedina autentična, a druga "teško izobličenje"⁵ pretjeran.

Uz to postoje temeljita istraživanja na polju kritičnog pristupa izvorima i formalne analize⁶ koja su se posebno odrazila u izdanjima koja su priredili Friedrich Smend i Hans Klotz⁷ u pripadajućim Kritičnim izvješćima.

Pomno čitanje njihovih rezultata stvorit će vrlo čudnovatu sliku o majstoru: prema njima on je posljednji čistopis načinio na temelju dvaju (!) predložaka pri čemu mu se potkrao cijeli niz pogrešaka u pisanju, i to ne samo zbog brzine kao npr. zaboravljene akcidencije i lukovi, već i konkretno kršenje strogih pravila kanona! Napose je navodno zabunom više puta preuzeo ne poboljšanu inačicu nego stariji način!

Minucioznim filološkim radom istraživači Bachove umjetnosti do sada su se trudili razjasniti ovisnost između izvora i prijepisa te konstruirati pretpostavljenu međuinačicu, kako bi dokučili Bachovu konačnu namjeru, iako ju je on vlastitom rukom objelodanio u čistopisu. Neobično je ipak da se nijedan od tih istraživača nije pozabavio pitanjem je li za oblik djela i njegovu kasniju pretvorbu možda bila bitna Lutherova božićna pjesma koja se spominje u naslovu.

Umješan prikaz kanonskih mogućnosti u tom slijedu varijacija i njihovo određenje za Mizlerovo *Društvo glazbenih znanosti* svakako snose krivnju što je znanstveni uspjeh koji je Bach želio ostvariti u tome djelu sveden na percepciju vrsne tehnike sloga. U Bachovo doba te su mogućnosti, međutim, imale načelno veće značenje. Prije svega, znatnu je težinu imao skladateljev retoričko-poeštički rad čije je unapređivanje Mizlerovo Društvo proglašilo jednim od svojih ciljeva. Najljepše svjedočenje o Bachovu majstorstvu u tom poslu dao je njegov suvremenik magistar Johann Abraham Birnbaum koji je bio docent retorike na sveučilištu u Leipzigu: *Elementi i prednosti koje su zajedničke izradbi glazbenog komada i govorničkoj umjetnosti poznati su njemu (Bachu) tako potpuno da ga ne slušamo samo s naslađujućim zadovoljstvom kada svoje temeljite rasprave usmjeri na sličnost i skladnost istih; divimo se i njihovoj spretnoj primjeni u njegovim djelima*⁸.

Spoj retorike i glazbe potječe iz srednjovjekovnog sustava septem artes liberales. Primjena sredstava koja je glazbenicima podarila retorika do 18. je stoljeća bila stalni sastavni dio skladateljskoga rada, a iscrpno su ih opisivali tadašnji sustavi nauka o skladanju. Iz Bachova vremena prije svega treba spomenuti djela *Musicalisches Lexicon Johanna Gottfrieda Walthera* (1732.), *Texte zur Leipziger Kirchen-Music Johanna Kuhnaua* (1709.), *Der Generalbaß in der Composition Johanna Davida Heinichena* (1728.) i *Der vollkommene Capellmeister Johanna Matthesona* (1739.). Osim učenja o invenciji, dispoziciji i elokuciji, tj. pronalaženju građe, ustroju i načinu

prezentacije govora, jezična sredstva uobičajena i prepoznatljiva u glazbenoj kompoziciji koja su tekst prikazivala i interpretirala u njegovoj slikovitosti kao i u skopu i topici prije svega su bile retoričko-glazbene figure sažete u pojmu dekoracije, dakle kićenja govora⁹.

Glazbena se retorika naravno mogla rabiti samo prilikom uglazbljivanja tekstova te je stoga uglavnom ograničena na vokalnu glazbu. Za Bacha, međutim, i koralne obrade za orgulje predstavljaju glazbu vezanu za riječ, na što je jasno upozorio posebno Albert Schweitzer. Ipak tek kasnija istraživanja o nauku figura Arnolda Scheringa, Arnolda Schmitza i drugih omogućavaju jasniju spoznaju sredstava kojima Bach prikazuje pojedine slike i cijeli skop kakva teksta.

U Bachovo doba poznato je bilo stotinjak figura, melodijske, harmonijske, ritmičke ali i formalne tvorbe, uz to figure za stanku. Služile su oponašanju i često reprodukciji tekstualnih slika na onomatopejski način (figure hipotipoze), istaknutom ponavljanju i izražajnom isticanju (figure emfaze, patetičke figure) te prikazu drugih smislenih sadržaja, npr. suprotnosti (antiteton). U Bachovim čemo kasnijim djelima primijetiti tako širi krug traduiranih figura nizom formalnih i melodijskih tvorbi sa simboličnim značenjem kao što je motiv njegova prezimena B-A-C-H. Granice nisu stalne, nije uvijek moguće točno razlikovanje među retoričkim figurama koje određuje tradicionalni glazbeni nauk i novo stvorenim simbolima koji se, međutim, često primjenjuju u skladu s naukom o figurama, niti je takva mogla biti namjera skladatelja, tim više što iskaz figura i simbola dodatno podcrtava i proširuje tako što ga povezuje sa simboličnim brojevima.

Tijekom ovoga istraživanja više puta čemo se susresti sa činjenicom da Bach glazbu vezanu za jedan tekst naknadno pridružuje drugome tekstu. To dokazuje da figure u svojem slikovitom ili smislenom sadržaju nipošto nisu jednoznačne. Arnold Schmitz kaže: *Bit figura bila bi posve pogrešno shvaćena kada bismo u njima tražili jednoznačno određeni smisao. Ista je figura moguća u svakojakin kombinacijama, pa i kod istog skladatelja. O konkretnu značenju njezine primjene jedino odlučuje povezanost s tekstrom*¹⁰.

Uz glazbeno-retoričke figure simbolika brojeva u Bachovim duhovnim djelima ima važnu ulogu, kako su pokazali Martin Jansen, Friedrich Smend i drugi¹¹. Kulturno-simbolično značenje brojeva koje potječe iz prapočetaka ljudske kulture i religije a u kršćanstvu je posvjedočeno od Biblije preko Augustina sve do Luthera¹² nije palo u zaborav ni u vrijeme Bachova života. Kao svjedočanstvo Friedrich Smend posebno navodi knjigu Johanna Jakoba Schmidta *Der Biblische Mathematicus* (1736.) i 19. poglavlje djela *Paradoxal-Discourse Andreas Werckmeistra* (1707.) s naslovom: *O tajnom značenju brojeva*. No, svi književni izvori mogu pokazati samo temelje na koje Bach nadograduje i tradicije na koje se nadovezuje kako bi iz njih razvio jezik simbolike brojeva kakav mu je bio potreban za svoja djela velikog formata i njihove teološki vrlo diferencirane misaone tokove.

Za sada jedva je i poznato do koje je mjere njegova glazba ispunjena simboličnim brojevima. Na temelju točnog pregleda odnosa brojeva u Umjetnosti fuge, Kanonskim varijacijama i drugim djelima s ukupno više od 150 000 tonova smatram da mogu pokazati bitne crte Bachove simbolike brojeva. Prije svega, Bachova se simbolika bro-

jeva ne smije pogrešno shvatiti kao da mu je jedini cilj na važnim mjestima svojih skladbi smjestiti brojeve bremene sadržajnim odnosima. Svoja velika duhovna djela Bach je, štoviše, oblikovao na taj način da svaki takt i sva-ki ton čine dio i element velike strukture simbolike brojeva koja je prepoznatljiva isključivo u svojem preciznom poklapaju sa zadanim mislima teksta i u njihovu izričaju u glazbenim oblicima i figurama. Bach tako u svojem stvaralaštву primjenjuje temeljni nazor koji je Andreas Werckmeister izrazio sljedećim riječima: *Kako glazbeni intervali nisu ništa drugo doli brojevi i proporcije i kako je Bog sve stavio u brojeve, mjere i težine te u dobar red, tako se glazbenik pa i svaki čovjek mora trsiti i proučiti kako slijediti tako veličanstven red*¹³. Ako je Bach zaista sve želio dovesti u simboličan red brojeva, za to mu je bio potreban bogat inventar simboličnih brojeva.

U njegovim djelima susrećemo najviše starih "svetih brojeva":

1 – Bog, unitet, jedinstvenost. "Kako je unitet prije s-a-ma sebe / te ni od kojeg broja nema početak / već je samo početak svih brojeva / i nije kraj"¹⁴.

2 – Čovjek, "koji proizlazi od Boga, pravoga Jednoga"¹⁵, ali i simbol "Vječne riječi / koja je Bog sin"¹⁶.

3 – Trojstvo, Bog.

4 – Zemlja, svijet (4 kraja svijeta, 4 elementa)

5 – Ovaj se broj tumači vrlo različito. Prema Werckmeisteru to je ljudski ili osjetilni broj, ali ga naziva i "brojem zlih duhova". Johann Jacob Schmidt upozorava da je u Ivanovu Otkrivenju često uzet za kakvo "skrenuće ili pad": peto je pismo za crkvu u Sardu koja je mrtva; peta se truba začuje za zvijezdu koja je s neba pala na zemlju i dobila ključ za zjalo Bezdan; peta čaša Božjega gnjeva izljeva se na prijestolje Zvijeri. U tom je smislu Bach upotrebjavao broj 5 kao simbol đavlja.

6, 7 i 8 brojevi su savršenstva, iako različita značaja: "Šestica prvi je broj koji se sastoji od zbroja svojih dijelova", tj. od zbroja brojeva s kojima je djeljiva (1, 2, 3). "U to-me broju dana Bog je dovršio svoja djela", stoga on označava "savršenstvo djela"¹⁷. Bachu je omiljeno spajanje šestero dijelova u jedan ciklus kao simbol savršene, zaokružene cjeline.

7 – "I taj je broj savršen, makar iz drugog razloga", kaže sv. Augustin te ističe "da je prvi zaista neparni broj tri, a prvi zaista parni četiri. Od njih se sastoji sedmica. Zbog toga se često rabi za označavanje čega obuhvatnoga." Ona je simbol punine, totaliteta, vječnog savršenstva. Sedmi dan kada Bog počiva od čina stvaranja prema sv. Augustinu simbol je "spokoja Božjega, spokoja koji nalazimo u Bogu. Jer u cjelini, naime u cijelom savršenstvu, nalazimo spokojo"¹⁸. 7 se smatra i brojem Duha svetoga: Bog posvećuje sedmi dan stvaranja, sedam je Duhova Božjih (Otk 3,1), sedam je darova duha (Iz 11,2).

8 – kao prvi kubični broj (2³) simbol je dovršenja i vječnoga života; jer nakon sedmog dana, sabata, slijedi osmi vječni, posvećen Kristovim uskrsnućem... Tada ćemo biti spokojni i gledati, gledati i ljubiti, ljubiti i hvaliti. To je ono što će jednom biti, onoga kraja bez kraja"¹⁹.

10 – Deset zapovijedi, Božji zakon, "cilj savršenstva" (Johann Jacob Schmidt).

11 – "Kako se brojem deset ukazuje na zakon, kao što dokazuje čuveni dekalog, broj jedanaest budući da prekoračuje deset znači kršenje zakona, dakle grijeh"²⁰.

12 – Budući umnožak 3 x 4, ovaj je broj – slično sedmici

– broj savršenstva i vječnosti (12 vrata Svetoga grada, Otk 21,12). Prema Grguru Velikom 12 je simbol Crkve koja navješta trojedinoga Boga na četiri kraja svijeta. U sličnome smislu Bach upotrebljava broj kao simbol Krista kao Boga (3) koji se objavio svijetu (4).

13 – Do danas ovaj broj u pučkome praznovjerju ima određeno simbolično značenje kao nesretan broj; u Bachovu ćemo ga djelu susresti kao broj smrti.

Bach je slijedio predaju i u korištenju brojeva koji proizlaze iz zbrajanja i množenja simboličnih brojeva:

17 = 10 + 7, označava potpuno blaženstvo; broj je sastavljen od simboličnih brojeva za zakon i Duha svetoga. Tako se simbolizira na koji način se "zakonu pridružuje milost, tj. slovu duh" (Augustin).

19 = 10 + 9 (3 x 3), Bog (3) i zakon (10), Bog kao sudac, Božji sud, Božje mjesto suca ili prijestolje.

153 = 3 x 3 x 17, ili jednak zbroju svih brojeva od 1 do 17. Prema Iv 21,11 to je broj riba koje su učenici izvukli iz Tiberiadskog jezera prilikom susreta s Uskrsim; riječ je o poslanstvu, hvatanju duša za blaženstvo.

Potenciranje ili množenje s 10 znači osnaženje broja i time isticanje njegova značenja. Na to ukazuje već Augustin (npr. 27 = 3 x 3 x 3, 100 = 10 x 10)²¹.

Neki se brojevi mogu tumačiti kroz povezanost s biblijskim izrekama:

24 – broj Staraca okupljenih prema Otk 4,4 u nebeskom Jeruzalemu oko prijestolja Božjeg u vječnom klanjanju; simbol vječnosti ili zajednice Savršenih.

33 – broj godina Isusova ovozemaljskog života.

40 – u Bibliji označava uvijek razdoblja pokajanja koja odredi Bog: 40 dana dažda prethodi potopu (Post 7,4), 40 je godina trajao prolaz naroda Izraela kroz pustinju; 40 je dana Mojsije postio na Sinajskome brdu (Izl 34,28), jednako dugo postio je Isus u pustinji gdje ga je iskušavao Đavao (Mt 4,2).

46 – simbol hrama koji je građen 46 godina (Iv 2,20).

77 – naznaka Isusova utjelovljenja koji je na zemlju sišao kao 77. pokoljenje Adamova poroda (Lk 3,23 i dr.).

144 – broj sto četrdeset i četiri tisuće izabranih u Vječnom gradu (Otk 14,1).

Brojevi osim toga mogu biti naznake psalama. Tako **51** postaje simbol Duha svetoga, zato što psalam 51 na poseban način spominje Duha svetoga.

Povrh toga Bach je brojeve nekih psalama koji prema tumačenju Crkve kao proročki psalmi ukazuju na Krista upotrijebio u takvome smislu. Calov, čije je izdanje Biblije Bach posjedovao²², u svome predgovoru psalmima između ostalih spominje sljedeće psalme:

psalam 22 govori o "gorkoj mu patnji i raspeću",

psalam 23 "o utješnoj mu pastirsкоj službi",

psalam 24 "o tom našem kralju slave",

psalam 35 "o nezasluženoj optužbi koju trpi",

psalam 69 "o paklenskome mu strahu",

psalam 89 "o veličanstvu osobe i službe Mesijine"

psalam 97 "kako da ga veliča sva zemlja".

Skop ovih psalama većinom je srođan značenju brojeva psalama kao brojčanih simbola. Tako je broj psalma o

²² Die Heilige Bibel nach S. Herrn Martini Lutheri Deutscher Dolmetschung ... erörtert ... von Abraham Calovio. Wittenberg 1681. Usp. Christoph Trautmann, "Calovii Schrifften. 3 Bände" u *Musik und Kirche* 1969, str. 146. (Hrvatski prijevod biblijskih tekstova slijedi Bibliju u izdanju Kršćanske sadašnjosti, Zagreb 1996., gl. ur. J. Kaštelan, B. Duda, nap. prev.)

Kristovoj patnji (psalam 22) "Bože moj, Bože moj, zašto si me ostavio?" istodobno umnožak 2×11 , dakle broja za Sina Božjeg (2) i za grijeh (11): Sin Božji na sebe preuzima grijeh. Psalm o kralju slave brojem podsjeća također na savršenu zajednicu, 24 Starca koji mu se klanjaju pred njegovim vječnim prijestoljem.

Cinjenicu da brojeve 23, 35 i 69 = 3×23 možemo tumačiti ne samo kao brojeve psalama objasnit ćemo kasnije.

Ovome skupu simboličnih brojeva preuzetih iz drevne tradicije Bach dodaje niz brojeva izvedenih iz rednih brojeva slova abecede ($A = 1$, $B = 2$, itd.). Tako određeni stalni pojmovi iz Biblije i liturgije, posebno nazivi Božji a i Bachovo ime dobivaju simbole iz zbroja brojeva njihovih slova. Navest ćemo najvažnije:

- 14** – Bach
- 29** – J. S. B., također S. D. G. (Soli Deo Gloria)
- 41** – J. S. BACH
- 43** – CREDO
- 47** – HERR (Gospodin)
- 48** – I.N.R.I., natpis nad Raspetim.
Iesus Nazarenus Rex Iudeorum
- 53** – SOHN (sin Božji)
- 59** – GOT (Bog), također GLORIA
- 61** – ISRAEL
- 70** – JESUS (Isus)
- 71** – KRIPPE (jasle)
- 73** – ZEBAOTH (Bog nad vojskama)
- 75** – BETHLEHEM
- 83** – IMMANUEL (Emanuel, Bog s nama)
- 112** – CHRISTUS (Krist)
- 158** – JOHANN SEBASTIAN BACH

Vidjet ćemo da Bach simbole za svoje ime ne rabi proizvoljno, već da svaki od četiriju brojeva ima vlastito značenje. **14** je broj čovjeka koji živi na zemlji; **41** kao njegov obrat predstavlja takoreći izokrenutog čovjeka, njegovu smrt ili tijelo koje pripada smrti. **29** ujedno je simbol slave Boga te tako upućuje na čovjeka spašenog po Kristu koji na nebu u vječnom klanjanju može hvaliti Boga. Budući velik broj, **158** se javlja vrlo rijetko i označava cjelinu čovjeka s njegovom osobnošću i sudbinom.

Primjenom brojčane abecede Bach slijedi prastaru tradiciju kabale, dok je putem okretanja brojeva – npr. 14 i 41 – i pridavanja odgovarajuće suprotne simboličnosti krenuo potpuno samostalno. S brojevima na taj način postupa isto kao i s glazbeno-retoričkim figurama gdje okretanje također treba upozoriti na obrat, naruštanje ili ponишtenje pojma koji figura predstavlja.

Evo nekoliko primjera:

21 kao obrat dvanaestice (tijelo Kristovo): uništenje tijela Kristova, križ,

31 kao obrat trinaestice (jad, smrt): prevladavanje jada, pobjeda nad smrću,

35 kao obrat broja **53** (SOHN, sin): umiranje sina Božjega,

23 treba shvatiti kao abruptio, prekid: prepolovljeni broj za hram (**46**) podsjeća na razoren hram koji sam Isus navodi kao prispolobu za svoje ubijeno tijelo (Iv 2,19-22).

U vezi s ovime želim upozoriti na broj **67** koji je prema brojčanoj abecedi zbroj riječi HRAM (njem. Tempel). Kako ujedno predstavlja zbroj od **46** (hram) i **21** (Isusova smrt na križu), Bach se njime koristi kao simbolom hrama

obnovljenog smrću Isusovom: novi Jeruzalem, sveto Božje brdo u vječnosti.

Ubacivanje znamenke 0 u brojčani simbol vjerotajno treba tumačiti na sličan način kao i stanku u svojstvu figure tmesis, kao znak odvajanja, prekida ili smrti. Slijedi nekoliko primjera:

101 može se tumačiti kao simbol grijeha (11), koji se raskida.

509 je simbol Boga (njem. GOTT = 59), koji se pokorava smrti.

Bach je sklon nizanju važnih brojčanih simbola u simbolične brojčane slike: **111** kao slika trojstva, **1275** kao spoj brojeva za BETHLEHEM (75) i za zajednicu (12) i mnoge druge.

Treba na ovome mjestu spomenuti broj **37** kao važan i čest simbol koji povezuje svete brojeve **3** i **7** te je već u drevnim vremenima slovio kao bitan simboličan broj²³. Množenjem s tri dobivamo trinitaran broj **111**. Kao obrat broja **73**, zbroja riječi ZEBAOTH = Bog nad vojskama, kod Bacha se javlja kao simbol Boga koji se odrekao svoje moći i ušao u poniznost.

Napokon nailazimo na brojeve u kojima su dva simbola tjesno povezana tako što jedna znamenka pripada objema simboličnim brojevima, npr.:

131 = 13 i 31, simbol smrti (13) i njezina nadvladanja (31).

337 = 33 i 37, naznaka zemaljskog puta Krista (33) koji se odrekao (37) svoje božanske moći (73).

Ovakvo spajanje brojeva možemo usporediti s istodobnim korištenjem teme i njezina obrata ili pak dviju različitih tema. Na taj način nastaje obilje brojčanih simbola, a tu su još i mogućnosti obrata i kombinacije, pa se opravdanim čini dvojiti nije li to ipak pokušaj dokazivanja simbolike brojeva u Bacha pod svaku cijenu. Jedini mogući odgovor na to glasi: Jednako kao što skladatelj Bachova ranga ne bi mogao stvarati velika djela primjenom isključivo glavnih i sporednih akorda kakva tonaliteta, tako ni nekolicinom simboličnih brojeva ne bi bio u stanju stvoriti velike brojčane strukture, ta upravo matematički simbolične skladbe. Jer nikako drugačije ne možemo opisati djela poput *Umjetnosti fuge* ili *Kanonskih varijacija*.

Počesto nalazimo brojeve koji dopuštaju više tumačenja, posebice u velikim kombinacijama brojeva koji se mogu prikazati kao umnožak različitih množitelja. Bach je nedvojbeno bio svjestan različitih mogućnosti objašnjenja kakva broja. Već Augustin to tumači kao znak velikog značenja kakva broja. Ovdje najčešće dajem samo jedno tumačenje višeznačnih brojeva, ne samo radi bolje preglednosti, već prije svega zbog pomognog promišljanja interpretacije koja je najprimjerljivija skopu dotičnog mesta. Svakome je prepustena sloboda razmatrati i drugačije raščlambe i tumačenje brojeva, a takvo meditatativno bavljenje tajnama brojeva jamačno bi odgovaralo Bachovim nakanama koje napislostku temelji na simbolici brojeva srednjovjekovnog nauka o *Musicae theoricae vel speculativa*, koji se prema Andreasu Herbstu jedino sastoji u *motrenju i dubokom promišljanju / te promatra samo racije i proporcije, način i postupak muzike / no ne uzima se ni za kakvo vježbanje*²⁴.

Prevela Vesna Ivančević Ježek

Johann Sebastian Bach, skladatelj, glazbeni učitelj, vjeroučitelj ili...

Tihomir Petrović

U uvodu knjige *VOR DEINEN THRON TRET ICH HIERMIT – Figuren und Symbole in den letzten Werken Johann Sebastian Bachs*, Ludwig Prautzsch upućuje na brojeve kojima Bach u svojoj glazbi posreduje mnogobrojne spiritualne i teološke poruke, nosi šifru autorstva itd. Navedenim se brojevima, u najboljoj namjeri omogućavanja još dubljeg i kompletijeg razumijevanja i interpretiranja Bachove glazbe, mogu pridružiti još neki, ili se pojedinima može pridružiti još koje značenje.

Primjerice, broj **19** navodi se kao broj iznimno snažnoga religijskog značenja. No, ne bi se smjelo zanemariti da baš toliko slova ima u imenu **Johann Sebastian Bach**. Neka mi bude dopuštena mala duhovitost u ovom ozbilnjnom sadržaju: ako je to dio Božjeg plana da označi svog namjesnika na području glazbe, uspio je u potpunosti. Dalje, ako se prihvati značenje broja **14** kao simbol Bachova prezimena, ne treba isključiti mogućnost da se ponegdje pojavi i broj **62**, na isti način izведен iz prvoga Bachova imena – Johann, ili slično.

U Bachovoj je glazbi čest i broj **22**, inače broj pod kojim se očituje najskrivenija i najiskrenija osobnost. Nije nemoguće kako je Bach i u slici broja 22 – 2 pokraj 2 – prepoznao svoje prezime, tj. tonove *b-a* pokraj tonova *c-h* (dakle, dva puta po dva podjednako razmagnuta tona). Uz 19 i 22 u Bachovoj će se glazbi često zateknuti i **11**, broj koji sv. Augustin naziva *grbom grijeha*. U okružju brojeva 19 i 22 ta jedanaestica može se shvatiti i ovako: on, autor djela (Bach – 22 i 19) najiskrenije svjedoči (22) i podsjeća izvoditelja/čitatelja/slušatelja kako će svaki grijeh (11) biti suden (19).

Uz to, i broj 14 može se promotriti iz još jednog kuta, ovaj put u jasnoj svezi s 11. U središnjim dijelovima Europe već se početkom drugog tisućljeća spominje štovanje skupine svetaca, kojima bi se vjernici obraćali za pomoći i zaštitu. Oko 16. st. njihov se broj ustaljuje na **14** (*Četrnaest svetih pomoćnika*), od čega je **11** muških i 3 ženska lika.

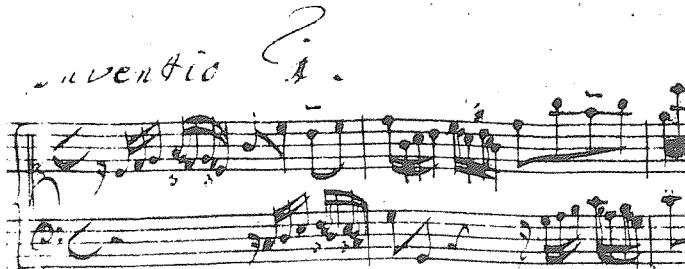
Evo i nekoliko primjera za navedeno:

Dvoglasna invencija u C-duru

Invencija je polifona skladba oblikovana od jedne teme u dva ili tri glasa u nekoliko dijelova; glazbeno djelo u kojem uz odsjeke ispunjene temom, sekvence nastale od njezinih dijelova te kadencirajuće kontrapunkte, gotovo da i nema različitoga glazbenog sadržaja. Naziv *invencija* vjerojatno zahvaljujemo nepoznatom Bachovu suvremeniku, a Johann Sebastian ga je iskoristio da tako jednom riječju nazove najrazličitije mogućnosti oblikovanja tonalitetnih polifonih glazbenih djela izgrađenih od jedne teme u dva ili tri glasa. Prve među njima Johann Sebastian Bach je, uz druga djela, zapisao u *Klavirskoj knjižici za Wilhelma Friedemanna Bacha*, označivši datum i mjesto početka zapisivanja: *U Cöthenu, 22. Januar 1720.* Taj se rukopis danas nalazi u knjižnici *Yale University*, USA, New Haven. Invencije su zatim još jednom prepisane, da bi ih sâm Bach godine 1723. po treći puta prepisao i svrstao u zbirku kao 15 invencija i 15 simfonija (koje mi da-

nas navodimo kao 15 troglasnih invencija). Taj se treći rukopis (zajedno s drugim, nepoznata prepisivača) danas čuva u Berlinskoj državnoj knjižnici.

Prva među njima, u C-duru, u trećem se rukopisu razlikuje od oblika iz prethodnih dvaju rukopisa; u pojedine skupine šesnaestinki umetnuta je jedna nota, kako se vidi:



Teško je za pretpostaviti da bi se itko drugi no Bach sâm usudio takvo nešto učiniti. U predgovoru pretiska toga Bachova autografa Eric Simon tumači da je vjerojatni razlog tomu želja da se notni tekst oteža, kako bi sviračima bio još veći izazov. No, znajući s koliko je pozornosti – pa i duhovitosti – Bach brojevima označavao svoje autorstvo baš u inicijalnim stavcima različitih zbirki, zaključci se gotovo nameću sami. Tako tema, s umetnutim notama, ima **14** tonova. Pri tom kontrapunkt, dio te iste teme, ima **11** tonova. U drugom dijelu invencije nalazi se tema u inverziji dva puta uzastopce u istoj dionici, na način sekvence. Slično se ne pojavljuje nigdje drugdje tijekom invencije, što daje mogućnost za tvrdnju kako su ova dva takta – dva nastupa teme u inverziji – umetnuta iz nekog posebnog razloga, jer se njima narušava simetričnost prvih dvaju dijelova invencije; prvi ima **6** taktova, drugi uz umetak ima **8**, što je zajedno **14**. Kako je riječ baš o 9. i 10. taktu – $9 + 10 = 19$, moglo bi se zaključiti da su umetnuti kako bi invencija pokazala i tu brojku te kako bi ukupnim brojem taktova (22), uz brojeve tonova u temi i njezinom kontrapunktu, iznijela sve o autoru i njegovu svjetonazoru, koji je tako iskreno preporučivao i svojim učenicima, i koji ostaje vječno zabilježen u njegovoj glazbi dostupan svima koji ga znaju i žele rastumačiti.

Troglasna invencija u f-molu

Troglasna invencija br. **9** (prema Bachovu redoslijedu to je **24.** skladba u zbirci od 15 invencija i simfonija, kako je on naslovljavao troglasne invencije) ima jednu temu i dva stalna kontrapunkta. Pisani su tehnikom trostrukog kontrapunkta pa se invencija razvija zamjenom mjesta teme, prvoga i drugoga stalnog kontrapunkta kroz tri dionice. Gotovo da se spontano nameće zaključak: **tri u jednom**, stalno, i svo troje podjednako su važni. Redoslijed nastupa teme po glasovima gotovo zrcalno je preslikan oko **14.** takta. Invencija ima **3** dijela. Skladana je u f-molu, baroknom tonalitetu tuge i žalosti, a njezina dojmljivost je u kontrastu između do bola afektnih melodija teme i kontrapunkta, koje sjedinjuje (i gotovo bi se moglo reći: brani od njih samih) najstroža racionalnost tehničke trostrukog kontrapunkta.

Tema ima **14**, prvi kontrapunkt **11**, a drugi **19** tonova. Dvije male sekunde iz motiva s početka teme transpozicija su ozvučenja prezimena Bach (tj., **b-a**, **c-h** postaje **as-g**, **b-a**). Moglo bi se duhovito zaključiti, sve je na broju. Osim toga, tema i svaki kontrapunkt nastupaju **10** puta, što je, najjednostavnije rečeno, simbol više razine stvaranja. Ova to skladba po svemu zaista jest.

Preludij i fuga u G-duru BWV 846

Zbirku *Dobro ugođen klavir* Bach otvara preludijem i fugom u C-duru. Preludij o kojem je riječ nije naočit polifoni preludij, kako bismo očekivali s obzirom na značaj zbirke i sklonost autora polifonom slogu, nego skroman homofoni preludij; harmonijska progresija u kojoj se svi akordi (osim dvaju pri kraju) rastavljuju na isti način, kroz istu figuru.

Prema Johannu Nicolausu Forkelu (1749. – 1818.), njemačkom muzikologu i povjesničaru, prvi je oblik ove skladbe imao 24 takta, što odgovara prvih 23 takta (zadnji bi se računao dvostruko) danas uobičajenoj verziji iz zbirke *Dobro ugođeni klavir*, bez skokova u dionici soprana nakon četvrtog takteta. Tu je osnovu Johann Sebastian sâm produljio na 27 (28) taktova, preradio soprano dionicu i zabilježio u *Klavirsкоj knjižici* kao vježbu za svojega sina Friedemanna. Dodatkom odlomaka na pedalnim tonovima dominante i tonike preludij stječe konačan oblik i postaje prva skladba *Dobro ugođenog klavira*. Čembalist, skladatelj, fotograf i nakladnik muzikalija Christian Friedrich Gottlieb Schwencke (1767. – 1822.) umeće u Bachov tekst između 22. i 23. jedan novi takt – u povijesti glazbe poznat kao *Schwenckeov takt* (u njemu se rastavlja prohodni kvartskestakord na tonu G, kako bi ublažio uočenu disonantnost dvaju akorda, onoga u 22. i onoga u 23. taktu Bachova rukopisa). Iz tonova takve verzije preludija Charles-François Gounod (1818. – 1893.) “konstruirao” je melodiju za glas potpisujući joj riječi molitve *Ave Maria*, a svoju religiozno-noglazbenu meditaciju nazvao *Meditation sur un prelude de Bach*. Ova se skladba navodi kao najizvođenija skladba klasičnoga repetoara, jer se već gotovo jedno stoljeće izvodi uz katolički obred vjenčanja širom svijeta.

Preludij se ostvaruje pretvorbom akorda tonalitetne harmonijske progresije u figure i ima dva dijela. Prvi dio možemo podijeliti na tri odsjeka. Prvi je odsjek osvještenje tonaliteta preludija, čija cjelovitost proizlazi iz zatvorenog harmonijskog slijeda, karakterističnog za tzv. kадencnu harmoniju – T-S-D-T – i svojevrstan je ključ za čitanje i otkrivanje preludija. Isti smisao ima i zadnji odsjek ovog preludija, u kojem je mogućnost podjele na dva pododsjeka, koji čine uzrok (akord dominantne funkcije) kao naglašen i posljedica (akord toničke funkcije) kao nenaglašen takt, još jasnija. Drugi odsjek preludija počinje 4. taktom (dakle, istim onim kojim prvi završava), kao modulacija u G-dur. Uzme li se stoga 4. takt kao naglašen, 5. kao nenaglašen i sukladno tome dalje, ostvaruje se prirodno nizanje akorda u tonalitetni slijed, u kojem će iza glavnog predstavnika određene harmonijske funkcije nastupiti njegov zamjenik, a akord dominantne funkcije uvijek nastupa kao naglašen, da bi se tensija koji izražava rješila kroz akord toničke funkcije kao nenaglašen (tako je to u prvom i zadnjem odsjeku te tijekom preludija). Treći glazbeni odsjek počinje modulacijom u C-dur i završava njegovom potvrdom. Tu je i kraj prvog dijela preludija, točno za oktavu dublje od početka.

Drugi dio preludija počinje 4. odsjekom koji se doživljuje kao vrhunac skladbe, ostvaren kroz 4 disonantna akorda. Možemo ih sjediniti u dva para u kojima se akordi odnose kao uzrok i posljedica. Peti je odsjek skladan na pedalnom tonu dominante. Zadnji, 6. odsjek skladan je na pedalnom tonu tonike i ima ulogu kode.

Svirače koji su mehanički naglašavali neparne taktove i takvom izvedbom sve dijelove “slijepili” u jednu cjelinu, i sam Bach upozoruje na promjenu. Tako u 26. taktu nastupa ton *c1* kao zaostajalica na ton *h* u 27. taktu pa 26. takt mora biti naglašen, a 27. nenaglašen.

Za prihvatanje ovakvog tumačenja treba se, kao prvo, osloboditi prije spomenute melodijs Ch. Gounoda. Osim toga, sekundakord sedmog stupnja u 23. taktu ne bi trebalo shvatiti kao zaostajalicu na dominantni septakord u 24. taktu – on uostalom ne zvuči tako i ne može to biti, jer nastupa kao nenaglašen takt. A takt koji “nedostaje” i kojim bi se pravilnost naglašavanja neparnih taktova (započeta u prvom četverotaktnom odsjeku) spontano zadovoljila, uz raspored akorda sukladan tonalitetu, mogao bi se umetnuti između 4. i 5. takta preludija, a ne kako je to učinio Schwencke.

Odsjek kojim počinje drugi dio preludija u svakom pogledu odskače iz jednostavnog i harmonijski jasnog okružja, a akordi iz 21. i 22. takta uzrokuju svojevrstan zastoj. Izvan je svake sumnje da se to dogodilo slučajno ili bez autorove kontrole. Pri analizi valjalo bi pokušati odrediti razloge takvom drastičnom skretanju pozornosti na taj odsjek, kao i to zašto je preludij morao imati baš (nepravilnih) 35 taktova, tim više jer je riječ o vrsti preludija u kojoj sažimanje ili proširenje opsega nije teško. No, umjesto nagađanja dodati ili ne te gdje i što, valja razmislit na sljedeći način. U mnoga svoja djela Bach je simboličkom brojeva i ili tonova uvrstio sebe samog, što je u srednjovjekovnoj umjetnosti bila učestala pojava. Primjerice, kipari bi svoj lik isklesali među mnoštvom, kao što bi i slikari svoj lik nacrtali. (U tom se smislu može spomenuti i poznatog filmskog režisera Alfreda Hitchcocka, kojega u gotovo svakom od njegovih filmova vidimo kao slučajnog prolaznika, putnika u autobusu ili sl.).

Tako: prvi dio preludija ima **19** taktova. Ključne i istaknute tonove 4. odsjeka – ton **b** u 20. (istaknut jer je septima u septakordu, koji izražava funkciju dominante prema subdominantu), ton **a** u 21. (istaknut jer je rješenje prije spomenute septime, pa njihovu melodijsku spregu najbolje čujemo u tom spoju), ton **c** u 22. (istaknut jer je na intervalu smanjene kvinte prema basu i udvostručen je) i ton **h** u 23. taktu (kao rješenje spomenutog tona *c* iz prehodnog akorda) – možemo povezati u ime autora skladbe, **BACH**. Zašto se to dogodilo baš u ovim taktovima, otkrit ćemo zbrajanjem znamenki tih taktova ($2 + 0 + 2 + 1 + 2 + 2 + 2 + 3 = 14$).

Sad je tek jasno kakvu je pogrešku i nepravdu Schwencke učinio umetnuvši takt između 22. i 23. Naime, ovo je, s obzirom na vrijeme nastanka preludija, vjerojatno jedno od najranijih Bachovih nastojanja da slova svojeg prezimena kao tonove utka u glazbu. (Sljedeće je ostvarenje toga tipa vjerojatno **a-b-h-c**, anagram od **BACH**, kao početak teme fuge iz *Kromatske fantazije i fuge u d-molu* BWV 903. Zadnji je **b-a-c-h** kao treća tema posljednje i nezavršene fuge iz *Umjeća fuge*.)

U preludiju ima napisanih **68** figura ($6 + 8 = 14$) u **35** taktova. Izbacimo li iz Bachova drugoga imena slova koja

se ponavljaju, **SEBASTIAN** postaje **70** na isti način kao što je **BACH** postalo **14**. Kako je **Sebastian 2.** Bachovo ime, evo i moguće veze tih brojeva – **70 : 2 = 35**.

Tema fuge ima točno **14** tonova, a fuga ima dva dijela. Prvi završava u **14.** taktu, u kojem počinje i drugi dio, pa tako svaki od dvaju dijelova ima **14** taktova, a fuga uz njihovo preklapanje (u **14.** taktu) ima **27** taktova. U prvom se dijelu fuge tema čuje **10** puta, a u drugom **14** puta; ukupno **24** puta. Iza prve provedbe, u kojoj nastupaju dva para tema, slijedi još točno **7** stretnih provedbi.

U kontekstu ove simbolike mogu se sagledati i veze između preludija i fuge u C-duru i njihov odraz na zbirku *Dobro ugođeni klavir*. Čini se, naime, da *Preludij i fuga u C-duru* u sebi nose upute za otkrivanje mnogobrojnih jedinsti, o kojima ovisi vjerodostojno izvođenje ne samo ovoga, nego i svih ostalih preludija i fuga u zbirci *Dobro ugođeni klavir*. Povežemo li istaknute tonove figura preludija u melodijski niz (iz prve figure mogu se uzeti basov ton, jer njime preludij počinje i prvi je koji se čuje, kao i sopranov ton, jer se do njega figura rasprostire) dobivamo ovo: **c, e – f – f – e – a – d – g – c**, itd. Uz male dopune i bogatiju ritmiku, taj niz postaje temom fuge, **c – d – e – f – g – f – e – a – d – g – a – g – f – e**. Uočavanjem ove tematske srodnosti moglo bi se reći da **dvije** na prvi pogled po sve mu različite skladbe postaju **jedna** cjelina. Stoga se o ovom preludiju i ovoj fugi može govoriti kao o **cikličnom djelu**, svojevrsnom variacijskom ciklusu. Tema fuge pomaze i razrješenju dvojbe oko naglašenih i nenaglašenih taktova u preludiju. Naime, skokovima razmaknuti tonovi **a** (8. ton) i **g** (10. ton) – koji su melodijski ekvivalent 5. i 7. taktu preludija – smješteni su u fugi na mjestu druge od dvije osminki, dakle, nisu naglašeni. Stoga ima razloga naglašavanje taktova u preludiju primjeriti tomu.

Uz tematsku sličnost, preludij i fuga iste su mjere i tonaliteta. Oblikovanjem su sasvim različiti, kao dva suprotne pola. Teško bi bilo zamisliti jednostavniji preludij i složeniju fugu. U tom smislu oni omeđuju čitavu zbirku.

Osim toga, fuga ima **27** taktova. To postaje znakovito i samo po sebi, a naročito kad se zbroji s **35** (koliko taktova ima preludij), što iznosi **62** i brojčani je simbol prvoga Bachova imena – **JOHANN**. Logičan zaključak i ovakvoga "spajanja" dvije raznorodne skladbe u cjelinu, uz uvažavanje prethodno iznesene tematske srodnosti, jest da bi **morate biti povezani i u izvedbi**, što će onaj tko poznaće i razumije navedene pojedinosti lako ostvariti izostankom usporavanja (ili zaista neznatnim ritardandom) na svršetku preludija te nastavljanjem fugom u istom tempu, gotovo bez stanke između njih. Osim toga, ovo je zasigurno upozorenje i uputa da slične veze treba potražiti u svakom ciklusu u zbirci.

Preludij je skladan od **12** različitih tonskih visina (**c, cis, d, es, e, f, fis, g, as, a, b, h**), koje će postati **tonike** ciklusa u zbirci. Tonska visina koja je u preludiju pisana kao **as** u fugi je pisana kao **gis**, što navješćuje mogućnost enharmonijske zamjene i u smislu tonaliteta. Tako iza ciklusa u As-duru slijedi ciklus u gis-molu.

Tema u fugi počinje **24** puta, a fuga ima **2** dijela. Prvi je u durskom tonalitetu, a drugi (počinje) u molskom tonalitetu. Tako i ciklusa u zbirci *Dobro ugođeni klavir* ima **24**. Skupljeni su u **12** parova, a par je sastavljen od ciklusa u istoimenom durskom i molskom tonalitetu (uz iznimku da se uz Preludij i fugu u As-duru vezuje Preludij i fuga u gis-molu, jer su **as** i **gis** enharmonijski ekvivalenti).

Fuga ima točno **7** streta, što je biblijski simbol potpune dovršenosti i savršenstva. Gotovo da bi se moglo zaključiti, kako je savršeno svjestan značenja svake note, takta, pomaka i akorda, Bach (sasvim sigurno sretan i zahvalan Bogu što mu to tako dobro ide od ruke) prvi dio zbirke *Dobro ugođeni klavir* završio s 37 godina (3 pokraj 7 ili kao zbroj $3 + 7 = 10$), što je bilo baš 1722. (17 uz 22 ili kao zbroj $1 + 7 + 2 + 2 = 12$).

Kolika je važnost svega toga, odnosno je li uistinu važno to što završni stavak Bachove *Muke po Mateju* ima ni više ni manje nego točno **128 taktova**, što je **2 na sedmu potenciju** (uz sve što brojevi 2 i 7 simboliziraju), ostavljam čitateljima da prosude. Jedino, bila bi šteta da se to ne zna ili da se zaboravi.

Volite li Bacha?

Poštovani čitatelji, dragi članovi Hrvatskog društva glazbenih teoretičara! U 2000. godini, uz obilježavanje 250. obljetnice smrti Johanna Sebastiana Bacha, Hrvatsko je društvo glazbenih teoretičara objavilo **prvi hrvatski prijevod** knjige Esther Meynell: *Mali ljetopis Anne Magdalene Bach*. Prvo je izdanje rasprodano, a jednom kupljena licenca (od njemačkog pridržavatelja autorskih prava) obnavlja se novim izdanjima, inače se licenca kupuje iznova. Nadajući se da interes za tu knjigu neće splasnuti, objavili smo krajem 2001. godine njezino drugo izdanje.

Siguran sam da nije potrebno raspravljati vrijednost ove knjige, koja bi se trebala naći u knjižnicama škola i obrazovnih ustanova kao i u kućnim knjižnicama glazbenika i ljubitelja glazbene umjetnosti. Prije svega to je **knjiga o dobrom čovjeku**. U tom smislu uvijek ističem njezinu svršetak – svima znan povjesni detalj, kako Bach diktira Altnikolu svoje posljednje djelo. Razmislite: u Bacha, koji umire u krevetu oslijepljen neuspjelim operacijama očiju, nema gorčine radi bolova, nema optužbi upućenih lječniku ni straha, nego samo molba da netko zabilježi još malo glazbe koja iz njega izvire, kako bi ovaj svijet ostavio još ljepšim. Glazbenici ili ne, iz toga svi možemo mnogo naučiti. A na koje je sve načine Bach ovaj svijet uljepšao tijekom svojega života, pročitajte u knjizi. Kako tek malobrojni štovatelji Bachove glazbe kupuju knjigu u knjižarama izražavam molbu svima vama da je preporučite ravnateljima škola, kao obveznu knjigu za školsku knjižnicu, dar odličnim učenicima, maturantima, kolegama koji idu u mirovinu i slično, te svim ljubiteljima glazbe.

Knjiga košta **50 kuna**, šalje se s općom uplatnicom ili računom plativim virmanom, a za sve obavijesti obratite se na adresu i telefon Društva. Skroman prihod – tiskanje jednog primjerka iznosi dvadesetak kuna – ostaje Društvu za redovne i druge djelatnosti, naplatu poštarine i primjeraka darovanih članovima te svima kojima se predstavlja rad Društva; **u tom je smislu knjiga, zajedno s časopisom Theoria, naš promičbeni materijal**.

Isto je i sa zbirkom **Hrvatske crkvene popijeve** (cijena **40 kuna**) od koje sav prihod ide u korist Društva te s časopisom **THEORIA** (cijena **20 kuna**), kojega bi se moglo i trebalo preporučiti i učenima teorijskih odjela srednjih glazbenih škola te svim kolegama glazbenicima-instrumentalistima. (ur.)

Sličnosti sonatnog oblika sa čestim vokalno-instrumentalnim oblikom u rock-glazbi

Igor Mladinić

Rock kao popularni stil

Izraz "popularna glazba" u suštini označava glazbu koju u kratkom vremenu prihvata veliki broj ljudi, a za njevo razumijevanje nije potrebno poznavanje muzičke teorije ili sviračko umijeće. Internacionalizacija komercijalnog svijeta poslije Drugog svjetskog rata te razvoj industrije gramofonskih ploča i muzičkog izdavaštva probila je dotadašnje barijere nacionalnih granica koje su postojale u popularnoj glazbi. Radio, televizija i gramofonske ploče omogućili su popularnoj glazbi da bude brzo prenešena u bilo koji dio svijeta. Vjerojatno zbog toga stilovi u popularnoj glazbi mijenjali su se puno češće nego u prošlosti; od 1930. godine niti jedan značajan pokret i stil u popularnoj glazbi nije trajao više od 6 ili 8 godina.

Osnovni trend u popularnoj glazbi XX. stoljeća je ustupanje europskih oblika pred američkim stilovima i tehnikama, naročito od kraja šezdesetih godina. Među najvećim (sjeverno)američkim utjecajima na svjetsku popularno-glazbenu scenu možemo izdvojiti pojavu jazz-a u prvoj polovini i pojavu rocka u drugoj polovini XX. stoljeća.

U dosadašnjoj klasifikaciji rock-glazbe, prihvaćena su tri vremenska razdoblja: rock and roll pedesetih godina, rock-pokret šezdesetih s oživljavanjem američke folk-scene, te kasniji rock sedamdesetih godina XX. stoljeća s ponovnim interesom za blues (naročito u krugu britanskih glazbenika). Taj posljednji period bio je predmet mojega intenzivnijeg proučavanja. Obzirom na malobrojnu stručnu literaturu do koje sam mogao doći, zaljučke sam uglavnom temeljio na analizi odabranih skladbi nastalih u rasponu od dvadesetak godina (1969. – 1989.) pokušavajući pronaći opće principe i obrasce na kojima se temelji rock- (pop-) glazba. Proučavajući glazbene oblike, harmoniju, teksturu, melodiku, ritam, tonalitete, izbor i upotrebu instrumenata ovog svjetski rasprostranjenoga internacionalnoga glazbenog stila, pronašao sam mnoge razlike, ali i sličnosti u odnosu na našu zapadnu glazbenu tradiciju.

Oblici u rocku

Oblike koje nalazimo u rock- (i pop-) glazbi ne možemo tako lako pronaći u priručnicima i knjigama o glazbenim oblicima; oni imaju svoje posebnosti koje ih razlikuju od povijesnih "klasičnih" oblika.

U okviru vokalno-instrumentalnog rocka¹ radi se o dva temeljna s jednom ili dvije osnovne teme.

Trodijelnost

Bilo da se radi o monotematskom ili bitematskom obliku zajednička im je karakteristika trodijelnost, izvedena na sljedeći način:

1. iznošenje teme (ili tema) – vokalno-instrumentalni dio;
2. instrumentalni dio (sola, improvizacije);
3. ponavljanje teme (ili tema) – vokalno-instrumentalni dio.

Uz te glavne dijelove obavezno se nalaze uvod i završna koda.

Pojavu trodijelnosti ovakvog tipa možemo tumačiti utjecajem jazz-glazbe. U jazzu², naime, postoji sličan oblik: najprije cijeli ansambl iznosi temu; tema se zatim varira ili improvizira nekoliko puta, obično na različitim instrumentima; na kraju cijeli ansambl temu ponovi.

Posuđujući terminologiju iz starih oblika tim djelovima možemo pridodati nazine: ekspozicija, provedba i repriza.

Rock i pop su stilovi glazbe koju izvodi, a često i sklada ili aranžira grupa izvodača. Među pojedinim dionicama stroga je podjela na glavne i sporedne. Glavne dionice su glavni vokal i solo-instrument (najčešće električna gitara, ali može biti i neki drugi instrument). Ostale dionice imaju funkciju pratnje. Obavezne su: ritam-sekcija (bas-gitara i bubenjevi) i jedan harmonijski instrument (najčešće gitara ili neki instrument s klavijaturama). Ostale prateće dionice mogu činiti dodatni instrumenti i prateći vokali.

Kontinuirana instrumentalna pratnja u rocku tema je za sebe pa je neću posebno obradivati na ovom mjestu. Samo ukratko možemo reći da je karakteristika kontinuirane pratnje, koja nas tako podsjeća na barokni *basso continuo*, ne samo čvrsta naznaka mjere (u udaraljkama) i ostinatna harmonijska progresija³, već često i posebna ostinatna tema (riff) koja se obavezno javlja već u uvodu i daje pratećim dionicama veću važnost. Utoliko je uvod u rock-skladbama važan, jer donosi osnovnu temu pratnje. Zbog toga možemo reći da je uvod zapravo ekspozicija teme pratnje. (vidi sliku 1)

Monotematski oblik (blues)

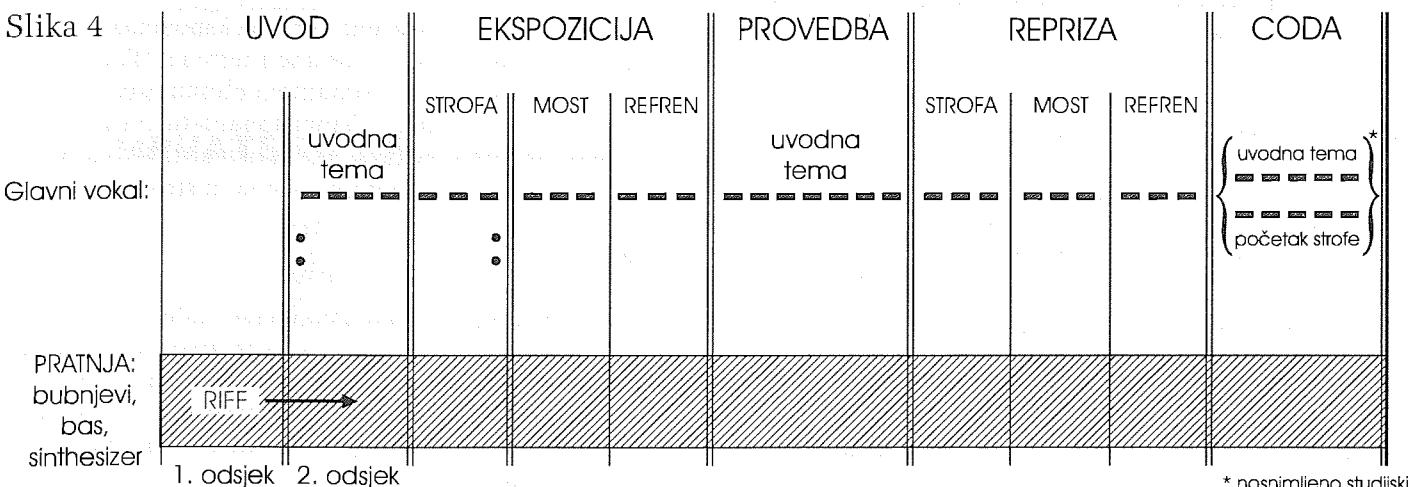
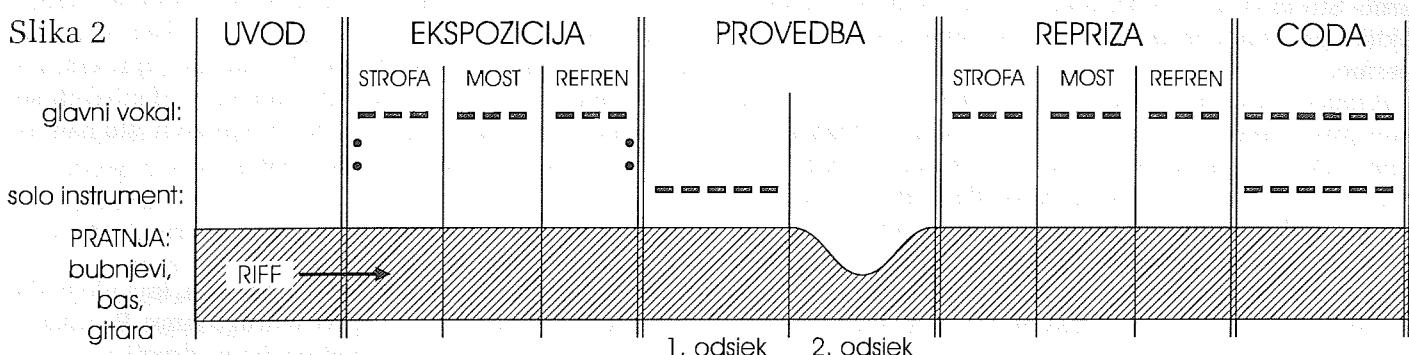
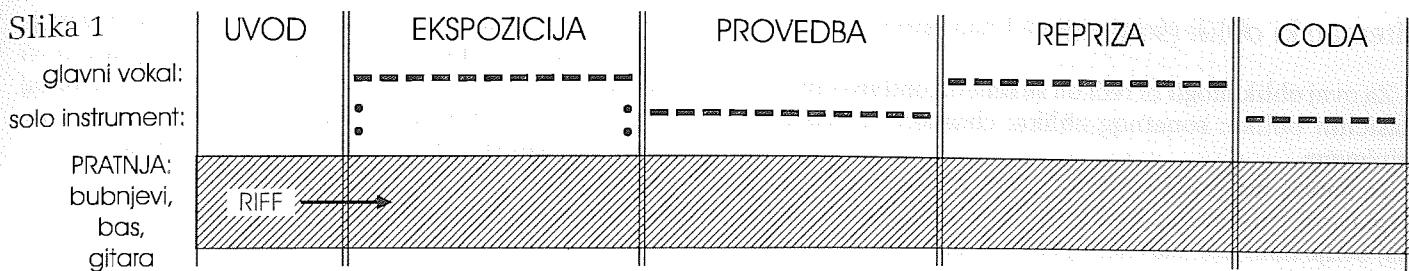
Stariji monotematski oblik u rocku direktno je proizašao iz bluesa. Temu čini strofna pjesma klasične blues-strukture AAB od 12 taktova.

Primjeri za analizu: *How many more times ; Dazed and confused* (1969) / *Led Zeppelin. Money* (1973) / *Pink Floyd. Eyesight to the blind* (1975) (iz rock opere *Tommy*) / *Sonny Boy Williamson, Eric Clapton*.

1 Vokalno-instrumentalni rock najčešći je način izražavanja u rocku, naročito poslije 1970. Čisto instrumentalni rock prvenstveno je vezan za djelovanje gitarista-virtuoza (Mike Oldfield, Joe Satriani, Steve Vai, Vlatko Stefanovski, ...) i klavijaturista koji se obilato služe sintetizatorima i računalima (Jean-Michel Jarre, Vangelis, Yanni, ...). Danas u novim usmjerenjima popularne glazbe imamo i upotrebu raznih tehničkih pomagala kojima se izvođenje i skladanje (obradivanje) glazbe udaljilo i od samih glazbenih instrumenata. Oblici kojima se ti instrumentalisti-skladatelji služe razlikuju se od vokalno-instrumentalnih oblika u rocku.

2 Glazbeni oblik u jazzu tumači se kao vrsta teme s varijacijama (Vidi: Avril Dankworth: *Jazz : an introduction to its musical basics*).

3 Ostinatnu harmonijsku progresiju nalazimo već u glazbi baroka, u plesovima chaconii i passacaglii. Ostinatom su se skladatelji koristili i u vokalno-instrumentalnim djelima. Kao primjer možemo navesti kasne radove Claudio Monteverdića: *Zefiro torna* (1632.) za dva glasa i basso continuo (s podnaslovom "ciaccona"); *Lamento della nimfa* iz 1638. (srednji dio); završni duet iz *Popeine krunidbe* (1642) "Pur ti miro, pur ti godo" (prvi dio); *Chiome d'oro*, canzonetta (1619.) itd.



Bitematski oblik (sonatni)

Za ovaj oblik mogli bi reći da se radi o kombinaciji triju klasičnih oblika: sonatnog oblika, chaccone i pjesme s pripjevom.

Tematski materijal ovog oblika čini strofna pjesma s pripjevom (refrenom)⁴. Strofa i pripjev (engl. verse i chorus) ovdje nam predstavljaju prvu i drugu temu. Osim tih glavnih tema može postojati i još jedan pjevani dio među njima – most (engl. bridge) koji ih povezuje muzički i literarno. Strofa i pripjev nose raznoliki muzički sadržaj i karakter, pri čemu je pripjev uvijek najekspresivniji dio pjesme.

Primjeri za analizu: *Billy Jean / Michael Jackson. Set them free / Sting. Papa don't preach / Madonna. Sign of the times / Prince. Smoke on the water / Deep Purple. Dance away / Roxy Music. Against all odds / Phil Collins. Club trocana / Wham. I'm only human / Human League.*

Bitematski oblik možemo prikazati grafički, kako je na slici 2.

Sličnosti i razlike bitematskog oblika u rocku s klasičnim sonatnim oblikom

Klasični sonatni oblik odnosi se isključivo na instrumentalnu glazbu dok se ovdje radi o vokalno-instrumentalnoj glazbi.

Uvod

Uvod ima ulogu ekspozicije teme pratnje (riffa) koji će se u skladbi javiti mnogo puta. Uvod može imati i više odsjeka.

Teme

U klasičnom sonatnom obliku prva tema je uvijek eksprezivna, dok je druga lirska. Ovdje je napravljen obrat: eksprezivnija je druga tema (pripjev ili refren). Literarni predložak prve teme (strofe) obično je iznošenje nekog problema ili situacije, u muzičkom smislu manje značajnog sadržaja. Nasuprot tome u pripjevu se očituje aktivan stav, molba ili rješenje nekog problema koji prati jak muzički izričaj. Na tom načelu zasniva se kontrast među temama.

Elementi razvoja – tonaliteti

U klasičnom sonatnom obliku druga tema mijenja tonalitet. U ekspoziciji se najčešće javlja u tonalitetu dominante a u reprizi u tonalitetu tonike. Na taj se način ostvaruje dramatika koja se iznosi u ekspoziciji, a izmiruje u reprizi.

U rocku (i popu) nema te igre tonaliteta; kada se neki odsjek javi u nekom tonalitetu ili modusu, on ostaje u njemu

⁴ Pripjev se definira kao muzička misao koja se ponavlja na stanovitim mjestima kompozicije, a redovito na krajevima strofa. Nalazimo ga već u crkvenom pjevanju ranog kršćanstva. Sudeći po engleskom nazivu za pripjev (engl. chorus - zbor) možemo zaključiti da je potekao iz rezonatorijalnog načina pjevanja. Naziv *refrain* javlja se u inužičkoj praksi od oko 1260. godine. Pripjev se često javlja u baladama i virelaima trubadura i trouvera, a važan je i kao konstitutivni element ronda. Barokni ritornelli označavaju instrumentalne odломke koji se učestalo ponavljaju unutar neke (vokalne) skladbe. Pripjev se susreće i u strofnim solo-pjesmama (F. Schubert). Popularna strofna pjesma s pripjevom američkog porijekla doživljuje veliki procvat početkom XX. stoljeća, naročito poslije Prvoga svjetskog rata.

gdje god se on pojavi. Pa ipak funkciju dramatike i razvoja možemo pronaći u literarnom predlošku. Refren u osnovi zadržava uvijek isti tekst dok se u strofi tekst mijenja; na taj način u reprizi dolazi do približavanja ili potpunijeg objašnjenja značenja refrena, kroz novi tekst u strofi.

Ponavljanje ekspozicije

Ponavljanje ekspozicije redovito se javlja ako ne u cijelosti onda barem djelomično.

U klasičnim sonatnim oblicima također često nalazimo na oznake ponavljanja i to dvojako: ili je kao u našem primjeru označeno ponavljanje ekspozicije (npr. vidi izdanja Dvorakovih i kasnijih Haydnovih simfonija) ili se ponavlja i ekspozicija i provedba sa reprizom (što nam je poznato iz izdanja Mozartovih sonata).

Most

Most, kao kod klasičnog sonatnog oblika, ima ulogu da postepeno napravi prelaz iz prve u drugu temu. Razlika je što ovdje otpada funkcija modulacije u (drugi) tonalitet druge teme.

Provedba

Provedba daje priliku slušateljima da srede dojmova o otpjevanim stihovima. Ona može biti izvedena na razne načine. Može biti instrumentalni solo ili razgrađuje i obrađuje sadržaj riffa; može biti svedena na bubnjeve; uz govoreni tekst; instrumentalni solo na novu pratnju; dodatna strofa sasvim drugačije muzičke građe; itd.

Provedba je, dakle, najčešće instrumentalna, no može biti i uz sudjelovanje vokala, pod uvjetom da kontrastira s ekspozicijom. Ona može biti kraća kao što je česti slučaj u pop glazbi (npr. sastojeći se samo od ponovljenog uvodnog riffa) ili duža, sa više različitih odsjeka. Može biti vrlo melodiozna ili se sastoji od motivske građe razvijajući i obrađujući elemente riffa.

U nekim iznimnim slučajevima provedba i repriza zamjene mjesta, pa se provedba tada nalazi na kraju kompozicije, objedinjavajući se s kodom. (Primjeri: *Hand to mouth / George Michael. Sign of the times / Prince. Let's dance / David Bowie.*). I ovdje u odnosu na klasični sonatni oblik izostaje igra tonalitetima.

Repriza

Repriza je obično skraćena verzija ekspozicije a sastoji se od strofe koja ponekad izostane i refrena. "Pomirenje" tema, koje se u klasičnom sonatnom obliku ostvaruje povjatljivanjem obiju temu u istom tonalitetu (druga tema promijeni tonalitet), ovdje se može ostvariti isključivo literarnim predloškom – novim tekstrom u strofi.

Koda

Koda je najčešće vokalna i ponavlja građu iz refrena uz postepeno stišavanje (fade out) ili je građena na sličan način kao i provedba. Može biti i građena polifono, kao stretta, gdje se istovremeno javlja više tema ili sola iz skladbe, i to onih koje su izgradene na istoj harmonijskoj progresiji ili riffu.

Primjer: *Can't get you out of my head* / Kylie Minogue

Za ilustraciju želio sam navesti što noviji primjer, da bi čitateljima bio što poznatiji i da bi pokazao kako je bite-matski rock-oblik još uvijek aktualan.

Uvodni dio sastoji se od dva odsjeka. Prvi je u osnovi sam instrumentalni riff, a drugi uz riff sadrži i pjevanu temu. Ovakve teme koje nalazimo u uvodu, provedbi ili/i kodi obično su instrumentalne; moguće objašnjenje zbog čega ova tema to nije, možemo naći u osobi autorice-pjevačice, koja ni jednu takvu uvodnu temu nije željela prepustiti instrumentu, već je pjeva neutralnim slog *la*. (vidi primjer 3)

Ekspozicija se ne ponavlja u cijelosti, već samo strofnii dio. No s njom se ponavlja i tema iz uvodnog dijela.

Provđba je vrlo kratka i sastoji se samo od teme iz uvodnog dijela. Kratke provđbe su karakteristične za pop glazbu.

U strukturi teksta desio se obrat u odnosu na standarni postupak, gdje je tekst refrena nepromjenjiv. U ovooj pjesmi tekst strofe ostaje nepromjenjen, dok se u mostu i refrenu mijenja:

EKSPOZICIJA

STROFA

I just can't get you out of my head
Boy your loving is all I think about
I just can't get you out of my head

Boy it's more than I dare to think about

MOST

Every night, every day

Just to be there in your arms

REFREN

Won't you stay, won't you lay

Stay forever and ever and ever and ever

REPRIZA

STROFA

I just can't get you out of my head
Boy your loving is all I think about
I just can't get you out of my head

Boy it's more than I dare to think about

MOST

There's a dark secret in me

Don't leave me locked in your heart

REFREN

Set me free, feel the need in me

Set me free

Stay forever and ever and ever and ever

Koda donosi teme uveda i strofe u polifonoj tekstu završne strette, unutar postojećeg (sonatnog) oblika.

Učestalo ponavljanje uvedne teme u toku kompozicije ukazuje i na oblik ronda unutar postojećeg (sonatnog) oblika. (vidi sliku 4)

zbora dobije pogrešnu partituru

dinamika – sviranje pretiho ili preglasno

gudanje – to je ono što gudači čine pogrešno. Tako je zbog lošeg gudanja nastala riječ "gundanje", a to je ono što dirigent i publika čine kad čuju gudanj.

motiv – srušna no iritirajuća melodija koja se ponavlja do besvjesti

portamento – sposobnost prelaženja s pogrešne note na pravu, s tim da nitko ne opazi izvornu pogrešku

eksponacija – popularni komad skladbe u kojem se još čuje melodija

provedba – ono čemu skladatelji podvrgnu melodiju kako bi stvorili skladbu koja zavreduje honorar

savršeni interval – vremenski razmak dovoljno dugacak za stajati u redu, naručiti i konzumirati kavu

Još malo iz *Blefsikona* (autor je Peter Gammond, s engleskog preveo Tomislav Pisk, objavila Mladinska knjiga Zagreb, 1994.)

Jazz je suvremeniji baštinik narodne glazbe. Nastao je na mutan način u neodređeno doba američke povijesti, a o njemu je napisano stotine knjiga koje samo zamagljuju čitavu stvar. Ima dvije vrste jazz-a: tradicionalni, gdje svi sviraju zajedno i pokušavaju nadmašiti jedan drugoga i moderni, gdje svaki svirač svira kao da uopće nije svjestan da sviraju i drugi... Jazz-glazbenici više se ne smiješi i ne izgledaju zadovoljno kad sviraju – to je siguran znak da jazz odrasta...

Za one koji idu na razredbeni ispit...

antifonalna glazba – glazba koja nastaje kad polovica

HRVATSKO DRUŠTVO GLAZBENIH TEORETIČARA nudi naslove:

Hrvatske crkvene popijevke cijena 40.00 kn

Mali ljetopis Anne Magdalene Bach cijena 50.00 kn

Casopis *Theoria* cijena 20.00 kn

Narudžbe poslati na adresu:

HDGT, Gundulićeva 4, HR-10000 Zagreb

tel.: 01/ 4830 767, fax: 01/ 4830 764

O članovima Društva

Tihomir Petrović

Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara sa svojih dvjesto pedesetak članova polako postaje najveća strukovna udruga u nas. Na dosadašnjim skupovima mnogi od nas imali smo prigodu međusobno se upoznati. No kako Društvo raste, a pogotovo uz najavljenu dislokaciju rada, ta će se velika druženja prorijediti. Stoga mi se čini dobrom idejom da, uz predstavljanje pojedinih glazbenih ustanova – u prošlom smo broju predstavili Odjel za glazbu Umjetničke akademije u Splitu, u ovom je broju članak o studiju glazbe u Osijeku; čekam da se možda jave i kolege iz Pule, čijim smo studentima prošle godine poslali naš časopis – posebno predstavljamo i pojedine članove Društva. O nekim se, koji pišu priloge za časopis, ponešto može saznati iz vrlo kratkih biografija tiskanih u prethodnim brojevima. U ovom se broju, za početak, malo više piše o našem najmlađem i najstarijem članu, u sljedećem broju nastojat ću predstaviti počasne članove, itd. Možda vas ti tekstovi potaknu da se javite prilogom za sljedeći broj i predstavite svoju glazbenu školu ili ustanovu – iznesite slobodno sve probleme s kojima se susrećete u radu, možda netko od nas ponudi kakvo dobro rješenje – možete predstaviti i sebe ili koga drugoga. Kontakti koji se time mogu potaknuti svakako su dobrodošli.

Naš najmlađi član...

Među osnovnim djelatnostima koje sam si odredio ute-meljujući Društvo, bilo je privlačenje u Društvo mladih glazbenika, naročito onih u kojima se može prepoznati afinitet prema glazbenoj teoriji. Naime, znajući iz iskustva da vrijeme tako brzo prolazi, čvrsto vjerujem da, želi-mo li Društvo učiniti respektabilnim pokretačem onoga dijela glazbenoga razvoja koji smo odredili Statutom, moramo pripremati članstvo na rad u Društvu i sudjelovanje. Stoga su svи učenici i studenti dobrodošli!

Među nekolicinom, koji su se do danas upisali i s kojima postoji kontakt, i naš je najmlađi član **Damir Bivol**, učenik iz Malog Lošinja. Njegov prvi kontakt s Društvom bila je zbirka *Hrvatske crkvene popijevke*, koju mu je darovala postarija sumještanka zadivljena njegovim sviranjem u crkvi. Riječ po riječ, uz novu naručbu zbirke, gospođa mi je ispričala o radosti mладога glazbenika koju je njezin dar izazvao; ja sam preko nje zatim Damiru poslao na dar svoj *Nauk o glazbi*, što je bio poticaj da se Damir, do tada učeći glazbu privatnom podukom, upiše u Glazbenu školu.

Damir uči svirati glasovir i veliki je zaljubljenik u glazbu. Podupirući njegovu ljubav prema glazbi i želju za glazbenim obrazovanjem, prof. Ivan Golčić i ja poslali smo mu potrebne priručnike i knjige, a kolege u Malom Lošinju pomažu mu da svlada gradivo, kako bi što brže nadoknadio propušteno. Evo kako se Damir sâm predstavio pismom, po primitku obavijesti da je učlanjen:

S velikom radošću primio Vašu obavijest da sam dana 1. ožujka 2002. postao član Hrvatskog društva glazbenih teoretičara. Rođen sam 12. travnja 1986. u Malom Lošinju. Osnovnu školu također sam završio u Malom Lošinju te sada polazim 1. razred Srednje škole Ambroza

Haračića u Malom Lošinju. Uz to pohađam i Osnovnu glazbenu školu u Malom Lošinju, glavni predmet mi je glasovir. Velika želja mi je da, kada položim sve razrede osnovne glazbene škole, nastavim svoje glazbeno školovanje, na teorijskom odjelu srednje glazbene škole. Nastojat ću uspješno usvajati glazbena znanja, jer je glazba za mene nešto najljepše, za glazbu živim. Ona mi unosi mir i svjetlost u dušu. Uz glazbu sve mi je lakše. Nadam se da me razumijete. Srdačno Vam zahvaljujem na svemu što ste učinili za mene. Vaš odani Damir Bivol

Damiru možete pisati na adresu: Priko 17, 51550 Mali Lošinj; radovat će se kontaktu i svoju ljubav prema glazbi podijeliti sa svima koji osjećaju isto.

... i naš najstariji član!

Naš je najstariji – istodobno i jedan od triju počasnih članova Društva – **fra Ivo Peran**, franjevac iz samostana na Košljunu, rođen u Kaštel Starome 25. lipnja 1920.

Zadnjih dvadeset godina fra Ivo živi i radi u franjevačkom samostanu na Košljunu, otočiću kraj Punta na Krku. Košljun je naseljen od rimskih vremena, od 10. stoljeća na njemu su živjeli benediktinci, a 1447. podiže se samostan franjevaca. Na otočiću raste četiristotinjak različitih vrsta biljaka i cvijeća, stopedesetak vrsta gljiva. Umjetnine neprocjenjive vrijednosti: slike Geronima Santa Crocea, Ptolomejev atlas iz 1511. godine, mnogobrojne inkunabule, glagolske rukopise i muzički arhiv s više od 1300 jedinica, etnografsku i druge zbirke, fra Ivo će Vam s ponosom pokazati i o njima sve reći na najmanje 7 jezika.

Prvu glazbenu naobrazbu fra Ivo je dobio od o. dr. Bernardina Sokola, a nastavio je upoznavanjem gregorijanskog pjevanja i vođenja zbara kod o. Kvirina Orlića. Bio je đak glazbene škole Luke Sorkočevića u Dubrovniku, koju je nakon prekida i završio. Preporukom tadašnjega ravatelja Škole, Antuna Nanuta, svoje glazbeno obrazovanje dopunio je kao izvanredni student na Filozofskom fakultetu u Ljubljani, odjel za muzikologiju.

U svojoj je redovničkoj zajednici obavljao mnoge službe: bio je magister novaka, definitor Provincije, gvardijan Samostana Male braće u Dubrovniku i Provincijal, gotovo sve dva ili više puta, proputovavši gotovo čitav svijet.

U sjemeništima u Splitu i Pazinu te na Franjevačkoj bogosloviji u Dubrovniku predavao je vjeronauk, povijest, zemljopis, filozofiju i, naravno, glazbu, koju je predavao i na Katoličkoj bogosloviji u Rijeci, te u Pazinu u okviru Međunarodnog seminara za crkvenu glazbu, od 1996. do 1998. Cijeli svoj redovnički vijek drži duhovne vježbe raznim skupinama – jedan takav ciklus upravo je bio u tijeku na Košljunu svršetkom kolovoza.

Organizira je mnogobrojne simpozije, hodočašća i umjetničke turneve, u domovini i izvan nje (Italija, Austrija, Njemačka).

Fra Ivo je iznimno plodan skladatelj. Najpoznatiji je njegov rad misa *Slavite Mariju* napisana odmah iza 2. va-

tikanskog koncila i objavljena 1965., poznata i kao *Hrvatska misa* (u Frankfurtskom kantualu iz 1993. pod br. 71 do 74), zasigurno najpoznatija misa koja se pjeva u hrvatskoj Crkvi, u domovini i bilo gdje u svijetu gdje žive Hrvati. Iz njegova opusa može se izdvojiti i sljedeće: opereta za mlade (*Tajna zlatne ribice ili Tajna o srcu*, 1973.), oratoriji (*Apokalipsa*, 1988.; *Božićni oratorij*, 1990.; *Preobraženje ili Oluja*, 1995.), dvadesetak misa, razna glazbenoscenska djela i prikazi te stotinjak manjih skladbi uglavnom liturgijskog sadržaja, prema potrebama dužnosti koje je obavljao diljem Hrvatske i svijeta; uz to i mnoštvo različitih aranžmana, pripjeva i svega drugoga.

Osim toga, fra Ivo prevodi s mnogih jezika (teološke knjige i drugo), a i sam piše od pjesama do drama, kojih je napisao petnaestak (s temama iz hrvatske povijesti ili franjevačkog života, između ostalih i jednu o postanku Košljuna te o 500. godišnjici Krbavske bitke). Tu se još mogu nabrojiti raznovrsni članci, dopisi, putopisne crtice i slično, tematski prikazi za *Sv. Ceciliјu, Marulić, Danicu i Riječki teološki časopis* (čiji mi je br. 2 iz 1994. poslužio za prikupljanje ovih podataka o fra Ivu), igrokazi, recitali i kratke meditacije za nedjelje, blagdane i svagdane kroz godinu.

Posebno treba istaknuti skripta za potrebe glazbenoliturgijske poduke daka i studenata, kao i polaznika Međunarodnog seminara za crkvenu glazbu u Pazinu, koja je uvijek brižno pripremao osjećajući iznimnu odgovornost i poštovanje prema svima kojima bi se obraćao i koji su došli slušati ga i od njega učiti.

Dana 24. lipnja 2002. bila je na Košljunu promocija novog djela fra Iva, knjige *S Kristom i u smrt* (Franjevački provincijalat Provincije sv. Jeronima – Zadar i Franjevački samostan – Košljun, Zadar, 2002.), u kojoj opisuje svoje stradanje tijekom služenja vojničkog roka u Jugoslavenskoj vojsci, nepravednu osudu na smrt preinačenu zatim u petogodišnju robiju, tamničenje i prisilni rad.

U Uvodu knjige sâm postavlja pitanje *Zašto ovo pišem?* i odgovara: *Zato, da na temelju vlastita iskustva posvje-*

dočim stvarnost i pogubne rezultate jednog bezbožnog sustava. Rezultati i ne mogu biti drukčiji jer se sustav temelji na materijalizmu i bezboštvu i zato je neprijatelj Bogu i neprijatelj čovjeku.

U Predgovoru knjige fra Bernardin Škunca piše: *Ova je knjiga potresno svjedočanstvo. Sve je u njoj otsjaj Istine, Ljubavi, Dobrote. Bez osude krivokletnika, progonitelja, lažnih svjedoka i nemoralnih sudaca. Dodaje i želju autora, brata Iva: da Bog bude proslavljen, da Krist bude naslijedovan, da Crkva živi Evangelje dobrote, da se u njoj i danas pojavljuju sveci poput Franje Asiškoga.*

Članovi Društva imali su prigodu upoznati ga na našem VII. skupu u Zagrebu, 24. studenog 2001., prigodom promocije njegove notne zbirke *Osam pučkih misa kroz liturgijsku godinu* (Franjevački samostan Košljun i Hrvatski institut za liturgijski pastoral sa sjedištem u Zadru; Košljun, 2001), objavljene u čast obilježavanja tristote obljetnice tiskanja 1. izdanja najpoznatijega hrvatskoga liturgijskoga notnog zbornika *Cithara octochorda* (Beč, 1701.). Utemeđljene na hrvatskom pučkom pjevu, pjevne i jednostavno obrađene, i ove se mise fra Iva polako ukorijenjuju. Radost prigodom susreta na promociji – njegovu, zato što nam se obraća, kao i našu, zato što imamo prigodu osjetiti njegovu neposrednost i gotovo uzvišenu jednostavnost te uopće biti u blizini ovoga po svemu posebnog svećenika, odgajatelja i učitelja, liturgičara i crkvenoga glazbenika, skladatelja i pisca, organizatora, pronositelja kulture i čuvara tradicije, uvijek vedrog i silno duhovitog *obdarenika Božjeg*, kako ga s pravom časti fra Bernardin Škunca u Predgovoru nove knjige – nije moguće opisati, trebalo ju je doživjeti. Nije забilježena kamerom ni fotoaparatom, tim više su sjećanja na nju dragocjenija.

Zainteresirani za njegovu zbirku misa kao i najnoviju knjigu ili za susret s njime i posjet Košljunu, mogu se обратити na adresu: fra Ivo Peran, Franjevački samostan, Košljun, 51521 Punat. Telefon: (051) 854-017.

Upisnica u **Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara**

Ime i prezime: _____

Stručna spremi i stečeni naziv: _____

Radno mjesto i naziv ustanove: _____

Adresa na koju želim primati obavijesti: _____

Mjesto i poštanski broj: _____

E-mail adresa: _____

U _____, dana _____

Potpis: _____

Podsjećam vas da članom Društva postajete isključivo svojim potpisom na upisnicu, a ne nekakvim automatizmom s obzirom na radno mjesto u glazbenoj školi. Molim vas i da me o istupanju iz Društva obavijestite pismeno, kao i o svakoj promjeni adrese i/ili prezimena.

Društvo nema profesionalnih uposlenika, a sav je rad oko njegova vođenja, uređenja časopisa te organiziranja svih djelatnosti dobrovoljan. Djelovanje Društva i dalje se financira sa-

mo iz članarine, koja iznosi 80 kuna godišnje i uplaćuje se općom uplatnikom na žiro-račun: 2360000-1101500068.

Većina je članova potaknula svoje škole ili ustanove u kojima su zaposleni na potpisivanje ponuđenog Ugovora s Društвom kojim se regulira obveza plaćanja godišnje članarine. Ostale molim da to pokušaju opet učiniti, ili da sami redovno podmiruju svoje obveze.

ENOGARD

odjel glazbe

Zagrebačka 20
10360 SESVETE-ZAGREB
tel/fax (01) 48 31 544
UVOD 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).

Ilica 14

(prolaz Lovački rog)

tel: 01/484 00 97

PON-PET: 08-20 SUB: 09-15

	1-20	20-100	100-500	500-∞
A4 dvostrano	0,50	0,22	0,20	0,18
A4 jednostrano	0,50	0,30	0,25	0,22
A3 dvostrano	1,00	0,44	0,40	0,36
A3 jednostrano	1,00	0,60	0,50	0,44

COLOR kopiranje

A4

A3

1 - 30	7,00	1 - 15	14,00
30 - 60	6,00	15 - 30	12,00
60 - ∞	5,00	30 - ∞	10,00

pdv je uračunat u cijenu

kopiranje na foliju

C/B + color

plastificiranje

ispis C/B + color

smanjivanje

notnog teksta

NE NAPLACUJEMO

UVEZ spiralni

do 100 listova 12,00

do 210 listova 16,00

do 450 listova 20,00

letvica za uvez 7,00

American & Diners



"JAN" grafické 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 arcimacijena 0,50 kn po arku

Kajdanka B5 formata, 30 listova, mekoga uveza, klamanacijena 5,00 kn

Kajdanka B5 formata, 60 listova, mekoga uveza, klamanacijena 10,00 kn

Kajdanka B5 formata, 100 listova, tvrdoga uveza, šivanacijena 20,00 kn

Notna bilježnica A4 formata, 40 listova, mekoga uveza, klamanacijena 10,00 kn