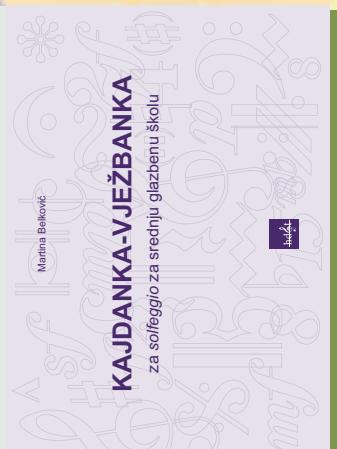
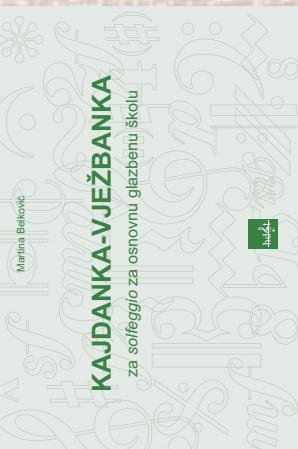
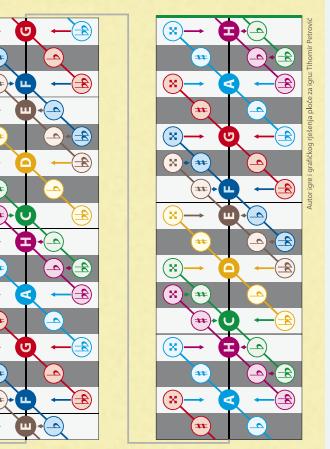
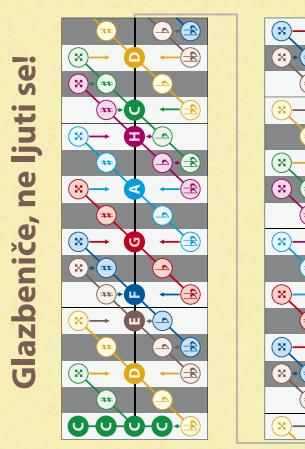
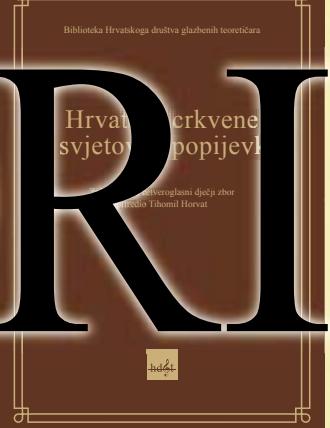
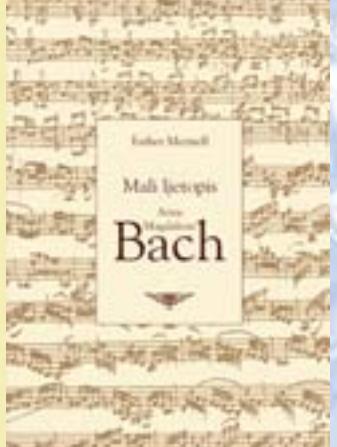


THEORIA

Godina XVI, broj 16, rujan 2014. ISSN 1331-9892



Sadržaj

Tihomir Petrović	
10. dani teorije glazbe, rujan – studeni 2014.	3
Sanja Kiš Žuvela	
O potrebi sređivanja temeljnoga hrvatskog glazbenog nazivlja i pokretanju novoga znanstvenoistraživačkog projekta	5
Martina Belković	
Martina Belković: <i>Glazbena literatura za harmonijsku analizu</i>	8
Tihomir Petrović	
Alida Jakopanec: <i>Zbirka primjera za solfeggio u srednjoj glazbenoj školi</i>	9
Tihomir Petrović	
Tihomir Petrović: <i>Od Arcadelta do Tristanova akorda</i>	10
Ičo Vidmar	
Nikša Gligo: <i>Pojmovnik glasbe 20. stoljeća</i>	11
Nikša Gligo	
Natko Devčić	14
Darko Đekić	
Slušanje glazbe na nastavi <i>solfeggia</i>	17
Snežana Ponoš	
<i>Ars choralis 2014</i>	19
Sanja Kiš Žuvela	
O položaju harmonijske analize i mogućnostima analitičkoga slušanja glazbe na nastavi harmonije	21
Mladen Milićević	
Preobrazba obrazovanja pomoću digitalnih medija	27
Franjo Matok	
Istarska ljestvica i istarski tonski niz u hrvatskoj narodnoj glazbi	30
Tihomir Petrović	
Glazbeno djelo – prepjev – obrada – plagijat	34
Tihomir Petrović	
Durski sedmi	37
Sanja Kiš Žuvela	
Larisa Loginova, Haris Brković: <i>Solfeggio II</i> , udžbenik za drugi razred osnovne glazbene škole	38
Zdenka Weber	
Epohalni nosači zvuka Višnje Mažuran	39

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

Upisnica u Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara

Ime i prezime: _____

Stručna spremna i stečeni naziv: _____

Radno mjesto i naziv ustanove: _____

Adresa na koju želim primati obavijesti: _____

Mjesto i poštanski broj: _____

Elektronička adresa: _____

U _____, dana _____ Potpis člana: _____

Upisninu od 100 kuna uplatite na žiro-račun Zagrebačke banke, IBAN: HR2723600001101500068, a potvrdu o uplati pošaljite poštom na adresu: HDGT, Gundulićeva 4, 10000 ZAGREB

Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara • HDGT • Gundulićeva 4 • HR-10000 ZAGREB • www.hdgt.hr • MB 1353721 • OIB 44481653673 • IBAN: HR2723600001101500068 • hdgt@hdgt.hr • Uredništvo: Sanja Kiš Žuvela, Nikša Gligo, Tihomir Petrović • Lektorica: Daria Lazić • Grafički urednik: Slavko Križnjak • Naklada ovog broja: 1000 primjeraka • Izlazi jednom godišnje, u mjesecu rujnu • Cijena: 20.00 kn • ISSN 1331-9892

10. dani teorije glazbe, rujan – studeni 2014.

Tihomir Petrović

Desetu godinu zaredom Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara organizira **Dane teorije glazbe**, koji će trajati tijekom mjeseca rujna, listopada i studenoga diljem Hrvatske, a središnja svečanost održat će se u subotu, 25. i nedjelju, 26. listopada 2014. u Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog u Zagrebu. Sadržaj su Dana teorije glazbe predavanja, radionice i igraonice vezane uz teoriju glazbe i metodiku njezina poučavanja, a namijenjeni su učiteljima i profesorima glazbenoteorijskih predmeta, učenicima i studentima glazbenih učilišta, glazbenicima i svima zainteresiranim.

Želja mi je da sadržaj ovogodišnjih Dana teorije glazbe bude dostupan što je moguće široj publici, pa se svima nude predavanja, radionice i igraonice koje se mogu izvesti prema dogovoru u svakomu gradu ili mjestu Hrvatske.

Organizator bi trebao obavijestiti ciljanu publiku, osigurati prostor za predavanje, klavir ili kakvu električnu klavijaturu, ploču za pisanje i aparatu za reprodukciju zvuka te prema mogućnostima sudjelovati u putnim troškovima i troškovima noćenja, bude li potrebno.

U ponudi su sljedeća predavanja:

I. Stručna predavanja isključivo za nastavnike

(predavač: Tihomir Petrović)

1. **Uporaba popularne glazbe u nastavi teorijskih glazbenih predmeta** (120 minuta)
2. **Metodika nastave predmeta Solfeggio i prikladni grafički modeli** (45 minuta)
3. **Metodika nastave predmeta Harmonija** (120 minuta)
4. **Paleta akorda i njezina primjena u nastavi predmeta Harmonija** (60 minuta)
5. **Metodika nastave predmeta Polifonija** (60 minuta)
6. **Metodika nastave predmeta Glazbeni oblici** (60 minuta)
7. **Kako skladati popijevku za djecu?** (60 minuta)

II. Stručna predavanja za učenike, njihove prijatelje, roditelje i učitelje

(predavač: Tihomir Petrović)

1. **Što je teorija glazbe i čemu služi?** (60 minuta)
2. **Od pojma mnogostranosti do glazbenoga djela** (60 minuta)
3. **O sekundarnoj subdominantnosti i dominantnosti** (60 minuta)
4. **Sniženi VII.** (60 minuta)
5. **Durski VII.** (60 minuta)
6. **The Beatles izbliza** (90 minuta)
7. **The Queen izbliza** (90 minuta)
6. **Simbolika u glazbi Johanna Sebastiana Bacha** (90 minuta)
7. **Predstavljanje svih izdanja Društva** (priručnici za glazbeno obrazovanje, prijevodi i knjige o glazbi, časopis *Theoria*, CD *We*, društvena igra *Glazbeniče, ne ljuti se!*, uz mogućnost kupovine po promocijskim cijenama)

III. Igraonica za učenike mlađe dobi – upoznavanje s društvenom igrom *Glazbeniče, ne ljuti se!*

(voditelj: Tihomir Petrović)

IV. Predavanja za učenike i/ili učitelje

(predavačica: Sanja Kiš Žuvela)

Sva se predavanja mogu organizirati u trajanju od 45 do 90 minuta, a prema dogovoru s organizatorom.

1. **Integrativni pristup nastavi teorijskih glazbenih predmeta** (*Solfeggio – Harmonija – Glazbeni oblici*). Predavanje za nastavnike ili ogledni sat s učenicima viših razreda srednje glazbene škole.
2. **Interdisciplinarni pristup poučavanju teorijskih glazbenih predmeta temeljen na struktturnim analogijama između glazbe, književnosti i oblikovnih umjetnosti.** Predavanje za nastavnike.
3. **Korelacija nastave Glazbenih oblika i Likovne umjetnosti.** Predavanje za nastavnike.

- 4. Ponavljanje kao skladbena tehnika.** Predavanje za nastavnike ili ogledni sat s učenicima 2. razreda srednje glazbene škole.
- 5. Sekvenca.** Predavanje za nastavnike ili ogledni sat s učenicima 2. razreda srednje glazbene škole.
- 6. Smanjeni septakord.** Predavanje za nastavnike ili ogledni sat s učenicima 4. razreda srednje glazbene škole.
- 7. Smanjena terca.** Ogledni sat s učenicima srednje glazbene škole.
- 8. Odabrane teme iz programa Glazbenih oblika** (prema izboru organizatora). Predavanje za nastavnike ili ogledni sat s učenicima srednje glazbene škole.
- 9. Analitičko slušanje glazbe na nastavi harmonije.** Predavanje za nastavnike ili ogledni sat s učenicima srednje glazbene škole.
- 10. Povjesno-stilski i praktični aspekti različitih načina šifriranja u nastavi harmonije.** Predavanje za nastavnike.
- 11. Odjeci konsonanci u graditeljstvu i glazbenom obrazovanju.** Predavanje za nastavnike.
- 12. Harmonija sfera i muzička analogija u graditeljstvu.** Predavanje za nastavnike.
- 13. Zlatni rez i Fibonaccijev niz u glazbi 20. stoljeća.** Predavanje za nastavnike.
- 14. Problemi suvremenoga hrvatskog glazbenog nazivlja.** Predavanje za nastavnike.

10. dana teorije glazbe započet će 9. rujna 2014. u Cavatu predavanjem Tihomira Petrovića, tijekom manifestacije *Epidaurus festival – Cavtat – 2014.* (www.epidaurusfestival.com). Naslov je predavanja *The Beatles izbliza*.

Središnji događaj 10. dana teorije glazbe bit će **skup u Zagrebu, u Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog, 25. i 26. listopada 2014.**, tijekom kojega se nudi:

- **Mozak i glazba**, predavanje, prof. dr. sc. Miloš Judaš, neuroznanstvenik, Medicinski fakultet i Hrvatski institut za istraživanje mozga, Zagreb.
- **Pojam funkcije u teoriji glazbenih oblika Williama Capplina s osvrtom na primjenu u nastavi i pedagoškoj literaturi**, predavanje, dr. sc. Ingrid Pustijanac, muzikologinja i dirigentica, Muzička akademija Zagreb i Odsjek za muzikologiju i kulturna dobra u Cremoni (Sveučilište u Paviji).
- **O znanstvenome projektu istraživanja suvremenoga hrvatskog glazbenog nazivlja CONMUSTERM**, predavanje, akademik Nikša Gligo, Muzička akademija Zagreb; mr. sc. Sanja Kiš Žuvela, Umjetnička škola Franje Lučića, Velika Gorica; dr. sc. Tomislava Bošnjak Botica i dr. sc.

Krešimir Sučević-Mederal, Institut za hrvatski jezik i jezičko-koslovlje, Zagreb.

- **Paleta akorda i njezina primjena u nastavi predmeta Harmonija**, predavanje, Tihomir Petrović, prof. mentor, Glazbena škola Vatroslava Lisinskog, Zagreb.
- **Predstavljanje novih izdanja Društva**, Tihomir Petrović, prof. mentor.
- **Radionica glazbenog diktata**, mr. sc. Sanja Kiš Žuvela, prof. mentor, Umjetnička škola Franje Lučića, Velika Gorica.
- **Izborna skupština Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara**.
- **Izlaganja o stručnim skupovima i stručnim djelatnostima članova Društva**.

A što će se još događati tijekom 10. dana teorije glazbe ovisi dalje o vama, drage kolege i kolege! Svaki dogadaj dogovoren uz vašu suradnju, kao i ostale novosti vezane uz Dane teorije glazbe bit će oglašeni na stranici www.hdgt.hr.

Počasni član HDGT-a, akademik **Nikša Gligo**, izabran je 13. kolovoza 2014. za člana Akademije Europe (Academia Europaea). Riječ je o znanstvenoj akademiji osnovanoj 1988. s ciljem promicanja vrijednosti europskog sustava obrazovanja i istraživanja. Academia Europaea ima oko 2800 članova iz 35 država Europe i osam izvaneuropskih zemalja, a među njima su i 52 dobitnika Nobelove nagrade. Sjedište Akademije je u Londonu, a uredi su joj i u Grazu, Barceloni, Bergenu i Wroclawu.

Akademik Gligo istaknuti je hrvatski muzikolog. Osnovna područja znanstvenih interesa akademika Nikše Gliga su glazba 20. stoljeća (posebno suvremena hrvatska glazba), glazbena terminologija i semiotika/semiografija glazbe. Svojom je znanstvenom i nastavnom djelatnošću na tim područjima bitno proširio znanstvene muzikološke spoznaje u Hrvatskoj i inozemstvu. Akademik Gligo dao je i važan doprinos standardizaciji hrvatskoga glazbenog nazivlja.

Od redovitih članova HAZU članovi Akademije Europe su i akademici **Ivo Šlaus** (od 1988.), **Sibe Mardešić** (od 1989.), **Viktor Žmegač** (od 1991.), **Marko Tadić** (od 2000.), **Ivica Kostović** (od 2004.) i **Milena Žic Fuchs** (od 2013.).

O potrebi sređivanja temeljnoga hrvatskog glazbenog nazivlja i pokretanju novoga znanstvenoistraživačkog projekta

Sanja Kiš Žuvela

Izvorišta problema

Temeljno glazbeno nazivlje jedna je od kritičnih točaka institucionalnoga glazbenog obrazovanja u Hrvatskoj već od samih njegovih početaka u prvim desetljećima 19. stoljeća. Pritom je jednu od najvećih poteškoća oduvijek predstavljao (i još uвijek predstavlja!) kroničan nedostatak referentne stručne literature na hrvatskome jeziku. U početku je tomu bilo tako i stoga što hrvatski uopće nije bio priznat kao službeni jezik u javnim obrazovnim ustanovama sve do 1847. godine, a već je 1850. uspostavljena jezična unija hrvatskoga i srpskoga koja je u različitim oblicima na snazi bila sve do kraja 1980-ih.

Prva su instruktivna izdanja na hrvatskome jeziku namijenjena učenicima javnih glazbenih škola uglavnom predstavljala prijevode provjerenih stranih priručnika, poput najvažnijega i najutjecajnijega Kuhačeva *Katekizma glazbe*¹ koji je svojim značajem utemeljenju hrvatskoga glazbenog nazivlja donio koliko koristi, toliko i štete, uzmemli u obzir autorova visokoindividualizirana nazivoslovna rješenja. Kuhačevi, kao i neologizmi drugih autora nastali prevođenjem stranih glazbenih naziva često su bili morfološki nespretni, semantički neadekvatni (značenjski nisu odgovarali stranim izvornicima), leksički neprihvatljivi, a većini je bio namjerno pridodan i arhaičan prizvuk kako bi se dobio dojam njihove ukorijenjenosti u povijesnosti narodnoga jezika. Tome usprkos značajan se broj upravo temeljnih naziva nije uspio održati u praksi, što lako možemo pratiti tragajući za rijetkim konstantama u domaćoj stručnoj literaturi.

Drugu kategoriju problematičnih naziva predstavljaju riječi prihvaćene iz drugih jezičnih sustava – internacionalizmi, tuđice i posuđenice, koje se počesto rabe u neprikladnome kontekstu ili s iskrivljenim značenjem. Sljedeću pak kategoriju čine nazivi koji su svoja prvotna značenja nadživjeli prateći povjesne mijene pojmove (npr. gusle, simfonija, suita...). Usto je hrvatsko glazbeno nazivlje bremenito i drugim, standardnim terminološkim problemima: homonimijom, heteronimijom, polisemijom, neprikladnim kraticama i simbolima... Sve su navedene poteškoće naglašene izostankom suvremene leksičke norme koja bi istodobno kako zadovoljavala potrebe struke, tako i odgovarala zahtjevima standardnoga književnog jezika, a to je pak najvidljivije upravo s pedagoškoga gledišta.

Za razliku od većine drugih predmetnih područja, učenje glazbe od najranije dobi podrazumijeva i svladavanje metajezika glazbe, odnosno strukovnoga glazbenog nazivlja, jer se pojmovi s kojima se učenici susreću u pravilu ne mogu imenovati riječima općega jezika. Tijekom desetgodišnjeg obrazovanja u osnovnoj i srednjoj glazbenoj školi učenici upoznaju nekoliko tisuća strukovnih naziva kojih se razmjerno značajan broj može smatrati vrijednima znanstvene obrade. Republika Hrvatska jedna je od rijetkih zemalja koje njeguju tradiciju usporednoga umjetničkog (glazbenog i plesnog) odgoja i obrazovanja kroz

sustavno djelovanje javnih državnih umjetničkih škola. Ova je vrijedna posebnost našega odgojno-obrazovnog sustava u skrojne vrijeme dobila i dugoočekivani osuvremenjeni zakonski okvir u vidu *Zakona o umjetničkom obrazovanju* (NN 130/11). Zakonodavnoj vlasti još uвijek predstoji donošenje umjetničkih kurikuluma, kataloga znanja i nastavnih programa, dok je na pripadnicima glazbenih struka izrada brojnih odgovarajućih nastavnih materijala, kao i drugi oblici stručnoga i znanstvenoga rada na tome području. Pritom, međutim, gotovo da ne postoji suvremena referentna terminološka literatura kojom bi se stručnjaci prilikom spomenutih djelatnosti mogli poslužiti. Uza sve to, po ulasku u Europsku uniju, kada je hrvatski postao jednim od njezinih službenih jezika, normiranje hrvatskoga strukovnog nazivlja nameće se građanima Republike Hrvatske kao strateški zadatak od posebne važnosti.

Stanje istraživanja

Iako svaku raspravu o glazbi možemo smatrati zasebnim terminološkim sustavom, prvo je organizirano istraživanje glazbenoga nazivlja na našemu području pokrenuto tek nedavno, prije dvadesetak godina. Od 1991. do 1993. godine uz potporu tadašnjega Ministarstva znanosti i tehnologije odvijao se, nai-me, znanstvenoistraživački projekt Hrvatska glazbena terminologija; voditelj projekta bio je muzikolog Nikša Gligo, a jezični savjetnik Josip Silić. Jedan od glavnih ciljeva projekta trebalo je biti objavljanje rječničkoga priručnika za hrvatsku glazbenu terminologiju. Taj je priručnik trebao obuhvatiti semantičke i povjesne aspekte najvažnijih pojmove i njihovih naziva koji su u uporabi u suvremenoj hrvatskoj muzikologiji i teoriji glazbe, kao i kritički osrt na njihov tretman u referentnoj literaturi. Time bi se bio uspostavio jasan suvremeni jezični standard, a svaka je riječ trebala biti navedena usporedno sa svojom engleskom, njemačkom, francuskom i talijanskim istovrijednicom kako bi se, između ostalog, razjasnili dvojbeni slučajevi tuđica i posuđenica koje u hrvatskome kontekstu značenjski često odudaraju od izvornika.

Goreopisani rječnički priručnik nažalost nikada nije ugledao svjetlo dana, no projekt je ipak iznjedrio određeni, za glazbenu struku nipošto zanemarivo broj publikacija, dostupnih na stranicama http://www.mzos.hr/svibor/6/04/172/rad_h.htm². U časopisu *Arti musices* objavljen je tucet pojmovnih monografija različitih autora, a voditelj projekta Nikša Gligo sastavio je *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća s uputama za pravilnu uporabu pojmove*, jedino suvremeno referentno terminološko izdanje na hrvatskome jeziku. Knjiga je objavljena 1996., a već je sljedeće godine odlikovana godišnjom državnom nagradom za znanost u području humanistike. Nedavno je uspješno prevedena na slovenski i objavljena u Ljubljani u nakladi tamošnjega Filozofskog fakulteta. No ovo izdanje, orijentirano u prvome redu na problematiku glazbe 20. stoljeća, tek je djelomično ponudilo

¹ Riječ je o prilagođenim prijevodima (1. izdanje 1875., 2. izdanje 1890., oba u Zagrebu) istoimenoga djela njemačkoga teoretičara i skladatelja Johanna Christiana Lobeja, kojega je prvo izdanje objavljeno 1851. godine u Leipzigu.

² Najopsežnije ostvarenje proizašlo iz toga projekta, *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća* Nikše Glige, nije navedeno u popisu radova jer je objavljeno tek 1996., dvije godine nakon gašenja projekta.

rješenja najkritičnijega problema hrvatskoga glazbenog metajekstika, a to je standardizacija temeljnoga glazbenog nazivlja.

Tijekom 2007. godine skladatelj, multimedijski umjetnik i informatičar Stanko Juzbašić pokušao je otvoriti prostor glazbenoterminološkoga diskursa stručnoj i drugoj zainteresiranoj javnosti pokretanjem *Hrvatskoga pojmovnika glazbene informatike*, interaktivnoga internetskog portala³ koji je u međuvremenu također ugašen. Nakon toga se, nažalost, nitko u nas nije pokušao sustavno pozabaviti problematikom suvremenih glazbenih terminologija.

U međuvremenu je akademik Gligo napisao niz članaka o problemima hrvatskoga glazbenog nazivlja, među kojima se ističu oni iz rubrike *Terminološke dileme* objavljeni u časopisu koji drži u rukama. U njima je nastojao opisati postojeće, kao i propisati odgovarajuće inačice najosporavnijih temeljnih naziva s područja glazbe. Usto je u više navrata održao predavanja o problemima glazbenoga nazivlja, kako za stručnu, tako i za najširu zainteresiranu publiku. U uredništvu izdanja Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara predsjednik je Društva Tihomir Petrović uvijek iznova inzistira na sređivanju nazivlja, pokušavajući i sâm ponuditi odgovore na mnoga nazivoslovna pitanja te konzultirajući se s predstvincima muzikološke i jezikoslovne struke predložiti inovativna rješenja pojedinih problema.

Međutim, situacija na terenu nije se značajno promijenila: jezik struke i dalje je bio obilježen heterogenošću nazivlja koja bi počesto znala uzrokovati i ozbiljnije šumove u komunikacijskom kanalu. Jedan je od razloga tome zasigurno već spomenut nedostatak suvremenih, visokokvalitetne referentne literature na hrvatskome jeziku, osobito imajući u vidu da je posljednje takvo doista reprezentativno izdanje, *Muzička enciklopedija* Leksikografskoga zavoda urednika Krešimira Kovačevića, objavljeno prije četiri desetljeća (tri su sveska iz tiskaizašla između 1971. i 1977. godine). Ova je publikacija još uvijek u intenzivnoj uporabi, kako u Hrvatskoj, tako i u njezinu širem okruženju, zahvaljujući kako kvalitetnoj opremi, tako i zastupljenosti nekoliko jezičnih varijanti tadašnjega službenog jezika (prisjetimo se jezične unije spomenute na početku teksta!), što je, osim zastarjelosti, danas također čini neprikladnom a da bi predstavljala hrvatsku nazivoslovnu normu. Opći se jezični, kao i nazivoslovni standard svih struka u proteklom nekoliko desetljeća bitno promijenio, u prvoj redu pod utjecajem burnih političkih i društvenih promjena, kao i razvoja dviju najvažnijih disciplina u okviru kojih se glazbeno nazivlje razvija, a to su muzikologija i teorija glazbe.

3 Vrlo je zanimljiv način na koji su autori koncepta Stanko Juzbašić, Nikša Gligo i Petar Milat opisali promjenjivi, deskriptivni interaktivni terminološki okvir ovoga projekta: "U današnjoj se glazbenoj praksi gotovo svatko izravno ili neizravno dotiče alata i služi pogodnostima glazbene informatike, strukovnog područja koje nije u hrvatskom jeziku na zadovoljavajući način pojmovno istraženo i osmišljeno. Pokrećemo otvoreni projekt kolaborativne izrade hrvatskog pojmovnika glazbene informatike, u nedostatku drugih koherentnijih inicijativa na tom području. Ne želeći nametati bilo kakav standard govorenja i pisanja odozgo razvili smo specijalizirani kolaborativni softver putem kojega se u mediju interneta pojmovnik u formi dinamičkog artefakta stvara, dograđuje i usavršava." (http://services.mi2.hr/webcal/view_entry.php?id=990&date=20071211, pristup 13. srpnja 2014.)

Pokretanje novih projekata

Osjećajući rastuću potrebu za sređivanjem stanja hrvatskoga glazbenog nazivlja, akademik Gligo i ja početkom proljeća 2012. godine uspostavili smo suradnju s voditeljicom programa Struna – Strukovno nazivlje⁴, prof. dr. Majom Bratanić iz zagrebačkoga Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovje.



Tako je pokrenut projekt Muzikologija – Temeljno glazbeno nazivlje u okviru kojega planiramo obraditi oko dvije tisuće temeljnih glazbenih naziva koji su u uporabi u sustavu paralelnoga glazbenog odgoja i obrazovanja u osnovnim i srednjim glazbenim školama. Kao i ostala nazivlja zastupljena u Struni, i glazbeno se obrađuje kroz interdisciplinarnu suradnju predmetnih stručnjaka, terminologa i jezikoslovaca, a obrađeni nazivi pohranjuju se u javno dostupnu bazu podataka⁵ namijenjenu kako stručnjacima, učenicima i studentima, tako i najširoj zainteresiranoj javnosti. Zapisu muzikoloških naziva u Struni najčešće sadržavaju sljedeće elemente: preporučeni naziv na hrvatskome jeziku, jezičnu odrednicu, skraćeni oblik naziva, definiciju, kontekst, predloženi naziv (koji predlaže jezikoslovci ako uvriježeni naziv ne zadovoljava jezikoslovnu normu), istoznačnice (dopušteni, predloženi, nepreporučeni, zastarjeli naziv te žargonizam), istovrijednice na stranim jezicima (engleski, njemački, francuski, talijanski, ruski i latinski), suprotnicu, kratice na hrvatskome i/ili stranome jeziku, podređene nazive, napomenu i ilustraciju⁶. Budući da se projekt u početku odvijao na dobrovoljnoj osnovi jer je financiranje novih struka u programu privremeno bilo obustavljeno, opseg i dinamika istraživanja do sada su ovisili o nizu (uglavnom otegotnih) okolnosti iako su svi uključeni istraživači radu pristupali s velikim entuzijazmom uz svesrdnu potporu prof. dr. Bratanić.

U listopadu 2013. godine Hrvatska zaklada za znanost raspisala je natječaj za financiranje istraživačkih projekata, što je predstavljalo priliku za ostvarivanje snažnije finansijske i institucionalne potpore istraživanju hrvatskoga glazbenog nazivlja. Projektni prijedlog *Problemi temeljnoga suvremenog hrvatskog glazbenog nazivlja* (akronim: CONMUSTER) pod vodstvom akademika Glige uspješno je zadovoljio sve razine vrednovanja domaćih i inozemnih recenzentata te stekao pravo na potporu Hrvatske zaklade za znanost u punome predloženom opsegu. U lipnju 2014. godine predsjednik Upravnoga odbora Hrvatske zaklade za znanost, akademik Dario Vretenar, i dekan ustanove – nositelja projekta, zagrebačke Muzičke akademije, red. prof. Dalibor Cikojević, potpisali su ugovor o provedbi projekta i njegovu financiranju. U ovome će četverogodišnjem projektu, čiji je službeni početak najavljen za rujan tekuće godine, uz voditelja akademika Nikšu Gligu, muzikologa, sudjelovati glazbena teoretičarka mr. sc. Sanja Kiš Žuvela (potpisnica ovih redaka) te suradnici iz Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovje, terminolog dr. sc. Krešimir Sučević-Mederal i jezična savjetnica dr. sc. Tomislava Bošnjak Botica. Potpora Hrvatske zaklade za znanost i Muzičke akademije omogućit će značajno proširenje dosadašnje djelatnosti, međunarodnu suradnju, nabavku opreme i literature, stručno usavršavanje članova istraživačkoga tima, kao i proved-

4 www.struna.ihjj.hr

5 Muzikološka baza podataka u Struni zasad nije javno dostupna jer fond naziva još nije obraden u punome predviđenom opsegu.

6 Kategorije podataka određene su u skladu sa standardima ISO i TBX (Term Base eXchange).

bu niza postupaka koji će istraživače dovesti u kontakt s praktičarima iz struke te ostalim konzumentima temeljnoga glazbenog nazivlja.

Istraživanje će biti usredotočeno na najvažnije probleme temeljnoga glazbenog nazivlja koji se javljaju u cjelokupnome sustavu glazbenoga obrazovanja, od osnovnih i srednjih glazbenih škola do umjetničkih akademija i drugih visokih škola na kojima se glazba poučava. Prvo će razdoblje istraživanja biti posvećeno predanalitičkim radnjama kao što su nabavka i odabir reprezentativnoga korpusa stručne literature objavljene u posljednjih tridesetak godina te analiziranju nastavnih programa i kataloga znanja na svim razinama glazbenoga obrazovanja. Istraživanjem korpusa ustavljati će se popis od oko dvije tisuće najvažnijih temeljnih glazbenih naziva i pripremiti sljedeće faze projekta. Problematični nazivi i pojmovi bit će izdvojeni u posebnu kategoriju nakon temeljite muzikološke i jezične analize.

Središnja će se etapa rada na projektu sastojati od povijesne i poredbeno-lingvističke obrade problematičnih naziva i pojmoveva. U ovoj će se fazi također provesti i istraživanje javnoga mnijenja kako bi se utvrdio status i čestota tih naziva u uporabi među stručnjacima, osobito u nastavi. Istraživački će tim analizirati i vrednovati svaki dvojben naziv kako bi eliminirao pro-

blematične inačice i preporučio odgovarajuću normu, a u slučajevima gdje odgovarajući naziv ne postoji upustiti se u stvaranje neologizama.

Rezultati ovakve standardizacije ponovno će se podvrgnuti vanjskom vrednovanju među predstvincima nastavničke struke duž cijele obrazovne vertikale.

U posljednjoj će etapi projekta istraživači rekapituirati ishode provedenih postupaka i osigurati njihovu primjerenu diseminaciju. Rezultati istraživanja bit će objavljeni u nizu stručnih i znanstvenih glasila, organizirat će se javna predavanja i radiotvorne dildjem Hrvatske, a uz javno dostupnu internetsku terminološku bazu podataka izdat će se i određeni broj tiskanih priručničkih publikacija namijenjenih stručnjacima. Putem mrežnih stranica projekta javnosti će tijekom cijelog njegova trajanja biti omogućen uvid u tijek istraživanja i kontakt s istraživačima. Ostaje nam se nadati da ćemo zajedničkim nastojanjima nakon nekoliko godina konačno uspjeti iznjedriti dugo priželjkivanu suvremenu leksičku normu koja će istodobno zadovoljavati funkcionalne kriterije struke, kao i uklapati se u standarde suvremenoga hrvatskog književnog jezika.

O autorima tekstova

Martina Belković, prof. savjetnica, nastavnica je teorijskih glazbenih predmeta na Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog u Zagrebu. Autorica je nekoliko priručnika za glazbeno obrazovanje.

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

Akademik **Nikša Gligo** diplomirao je muzikologiju, komparativnu književnost i engleski jezik, a magistrirao i doktorirao iz muzikologije. Redoviti je profesor na Odsjeku za muzikologiju Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu. Autor je mnogih publikacija među kojima se ističu knjige *Vrijeme glazbe, Varijacije razvojnog kontinuiteta: Skladatelj Natko Devčić, Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja, Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća s uputama za pravilnu uporabu pojmoveva i Zvuk – znak – glazba. Rasprave oko glazbene semiografije*. Od njegova osnutka nesebično podupire rad Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara te redovito objavljuje u časopisu *Theoria*.

Sanja Kiš Žuvela, prof. mentorica, magistrica je muzikologije i nastavnica teorijskih glazbenih predmeta u Umjetničkoj školi Franje Lučića u Velikoj Gorici. Autorica je knjige *Zlatni rez i Fibonnacihev niz u glazbi 20. stoljeća*.

Franjo Matok rođen je 1940. g. u Lazu Bistričkom kod Marije Bistrice. Djelovao je kao glazbenik do 1991. godine, kada je otiašao u mirovinu. Kao umirovljenik vodio je KUD *Laz*, objavio knjigu *Pučki napjevi ogulinskog kraja*, a u rukopisu ima i knjigu *Ispod Kapela* koju bi želio izdati.

Mladen Miličević diplomirao je i magistrirao kompoziciju i multimedijalne umjetnosti na Mužičkoj akademiji u Sarajevu u svojoj rodnoj Bosni i Hercegovini. Stupanj magistra umjetnosti dodatno je stekao i na sveučilištu Wesleyan University u Connecticutu (1988.). Miličević je 1991. godine doktorirao iz računalne glazbene kompozicije na Sveučilištu u Miamiju na Floridi. Umjetnik je i znanstvenik s raznovrsnim interesima, uključen u multidisciplinarne projekte na međunarodnoj razini. Autor je umjetničkih djela s područja glazbe, vizualnih umjetnosti i plesa. Široka paleta njegovih znanstvenih interesa uključuje obrazovanje, sociologiju, religiju, glazbu, film, kulturne studije, umjetnu inteligenciju, estetiku i globalizaciju.

Tihomir Petrović, prof. mentor, osnivač je Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara, utemeljitelj časopisa *Theoria*, Biblioteke HDGT-a, Radionice utorkom, Škole teorije glazbe i Dana teorije glazbe. Nastavnik je teorijskih glazbenih predmeta u Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog u Zagrebu, na Rock-akademiji u Zagrebu, a predaje i u Pijaničkoj umjetničkoj radionici (voditeljica: Marija Mikulić Štimac). Autor je brojnih izdanja s područja teorijskih glazbenih disciplina.

Snežana Ponoš, prof. mentorica, diplomirana je muzikologinja i profesorica povijesti glazbe. Bila je suradnica Hrvatskoga radija, a pedagoškim se radom bavi od 1987. godine. Nastavnica je glazbene umjetnosti i voditeljica zборa *Cantus ante omnia* u zagrebačkoj XVI. gimnaziji, s kojim je osvojila brojne državne i međunarodne nagrade.

Ičo Vidmar magistar je sociologije kulture. Neovisni je glazbeni publicist, prevoditelj i kritičar. Povremeno honorarno poučava sociologiju popularne glazbe na Odsjeku za sociologiju Filozofskoga fakulteta u Ljubljani. Radi na doktorskoj disertaciji o njujorškoj *downtown* sceni. Suosnivač je internetskoga glazbenog časopisa *Nova muska*.

Zdenka Weber diplomirala je njemački jezik i književnost te engleski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, zatim i muzikologiju na Mužičkoj akademiji u Zagrebu te doktorirala na Sveučilištu Sorbonne u Parizu. Djejuje kao muzikologinja, glazbena kritičarka, predavačica, pedagoginja i diplomatinja.

Martina Belković
Glazbena literatura za harmonijsku analizu
 Drugo, dopunjeno izdanje

Martina Belković

Glazbena literatura za harmonijsku analizu donosi homofona glazbena djela ili ulomke djela skladanih od 16. do 20. stoljeća. Sastoji se od 14 poglavlja koja svojim sadržajem prate nastavu predmeta Harmonija u srednjoj glazbenoj školi. Dio primjera izrazito su poznate skladbe klasičnoga repertoara čije će se izvedbe s lakoćom pronaći u prosječnoj fonoteci. Sve ostale skladbe pažljivo su određene oznakama, što će olakšati pronađenje potpunoga notnog zapisa i snimke djela, ako se pokaže interes ili potreba za time. Radi lakšega je čitanja vokalno četveroglasje u zbirci zapisano u dvama notnim sistemima, a i način grupiranja nota mjestimice se razlikuje od onoga koji se praktično.

J. S. Bach: *Ich leb' indes in dir vergnüget*, BWV 84.5

kr. pr.

h: I I V⁶ I V⁸⁻⁷ VI II⁶ V V D: III
 h: i i V⁶ i V⁸⁻⁷ VI ii⁶ V V D: iii
 h: t t D t D⁸⁻⁷ tG s⁶ D D D: Tg

sterb' ohn' al - le Kü - mmer - nis Durch dei - ne Gnad' und

h: II₅⁶ V I V I
 (D:) VI⁷ V₅⁶ I IV VII₅⁶ VI V⁶ I VI
 h: ii₅⁶ V i V i
 (D:) vi⁷ V₅⁶ I IV vii₅⁶ vi V⁶ I vi
 h: s₅⁶ D t D t
 (D:) Tp⁷ D⁷ T S D⁷⁹ Tp D₃ T Tp

a kr. 3 sr.

Chri - sti Blut machst du's mit mei - nem En - de gut

D: II₅⁶ V I I h: VII⁶ I II₅⁶ V VI⁷ II₃⁴ V₄⁸ I
 D: ii₅⁶ V I I h: vii⁶ i ii₅⁶ V VI⁷ ii₃⁴ V₄⁸ I
 D: s₅⁶ D T T h: D⁷ t s₅⁶ D tG⁷ s₅⁶ D^{1-D} T

cira pri zapisu vokalnih partitura. Djela za orkestar prikazana su u obliku klavirskih izvadaka.

Skladbe su birane po kriteriju maksimalne koncentracije određene harmonijske pojave. Svako novo poglavje uključuje i gradivo prethodnih, čime zbirka bitno pridonosi potrebi da se, bez obzira na usredotočenost na novo gradivo, ono već naučeno ne zaboravlja. Uz to, svako poglavje pomalo anticipira sljedeće, otvarajući tako interes za upoznavanjem novoga gradiva, pri čemu se pazilo da iskorak ne bude prevelik.

Redoslijed skladbi unutar pojedinoga poglavља slijedi načelo postupnosti. Primjerice, poglavje *Kvintakordi* počinje dvjema skladbama u kojima treba analizirati slog, položaj i način spajanja kvintakorda. Slijede skladbe s kvintakordima glavnih stupnjeva, zatim nekoliko odlomaka s kvintakordima glavnih i sporednih stupnjeva, a tek posljednji primjeri toga poglavљa uključuju i spoj kvintakorda petoga i šestoga stupnja. Međutim, zbog tehničkih ograničenja takva se postupnost nije mogla održati u svakom poglavljju.

Primjerima se može koristiti u različitim dijelovima nastavnoga sata. Pri obradi novoga gradiva učenici mogu sami donositi zaključke o tome kako se pojedini akord postavlja ili spaja s drugim akordima, koja mu je uloga u harmonijskom slijedu i sl. Zbirka se može upotrebljavati i pri vježbanju usvojenoga gradiva te provjeri znanja. U *Glazbenoj literaturi...* ima i malih harmonijskih modela – nizova akorda poput onoga u kojem su kvintakord i sekstakord istoga stupnja povezani prohodnim kvartsekstakordom. Takvi se nizovi mogu nakon analize izdvojiti i vježbati na klaviru.

Tijekom analize moguća je korelacija s drugim nastavnim predmetima, s Glazbenim oblicima i Poviješću glazbe. Duljina odlomaka varira od samo jedne fraze pa sve do pjesme ili dijelova sonatnoga oblika, a naslovi i navođenje skladatelja pojedinih primjera mogu potaknuti na kratke "izlete" u glazbenu povijest.

Tijekom šest godina uporabe u nastavi pokazala se potreba za dopunjavanjem poglavljja, kao i za zamjenom nekolicine primjera korisnijima, što je i učinjeno u ovome drugom, dopunjrenom izdanju.

Kako bi mogla izgledati pismena analiza, pokazano je na primjeru Bachova korala *Ich leb' indes in dir vergnüget* (*Zivim zadovoljno u tebi*) iz kantate *Ich bin vergnügt mit meinem Glücke* (*Zadovoljan sam svojom srećom*), BWV 84.5, na koralnu melodiju *Wer nur den lieben Gott lässt walten* (*Tko dragom Bogu dopusti da vlada*) Georga Neumarka iz 1641. godine. Koral je analiziran na tri načina (v. pr. lijevo!). Prvi je način najuobičajeniji u nas – u njemu se rimskim brojkama označava stupanj, a arapskim oblik akorda, riječ je, dakle, o oznakama prema tzv. teoriji stupnjeva. Drugi je način označavanja zastupljeniji u stranoj literaturi, a uključuje i grafičko razlikovanje vrste akorda, pa se tako npr. kvintakord četvrtoga stupnja označava s *IV* ako je riječ o durskom ili *iv* ako je riječ o molskom akordu. Treći je način varijanta označavanja akorda u skladu s teorijom harmonijskih funkcija.

Alida Jakopanec

Zbirka primjera za solfeggio u srednjoj glazbenoj školi

Drugo, dopunjeno izdanje

Tihomir Petrović

Alida Jakopanec, prof. mentorica, nastavnica bogatoga iskustva u predavanju svih teorijskih predmeta na Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog u Bjelovaru, priredila je iznimno praktičnu zbirku primjera naslova **Primjeri za solfeggio u srednjoj glazbenoj školi**. Zbirka je objavljena u biblioteci Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara 2009. godine. Tijekom pet godina uporabe knjiga se pokazala izrazito uspješnom pa 2014. godine isti nakladnik objavljuje njezino drugo izdanje, dopunjeno novim primjerima za vježbu i uz neznatne izmjene manjega dijela primjera, čime se nastojalo zadovoljiti potrebe korisnika knjige.

Autorica je primjere skladala prema klasičnim glazbenim uzorima. No zanimljivošću melodijskoga razvoja, bogatom ritmikom te preglednošću oblika mnogi od njih nadilaze uobičajene "primjere iz literature", pod čime se misli na skladbe (ili dijelove skladbi) afirmiranih skladatelja. Tako se u njezinu 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. Raznolikost je ritmike i metrike u primjerima izrazito velika i bez traga shematiziranja, što je također za svaku pohvalu.

Priručnik je organiziran prema područjima, a ne po razredima. Na početku su zbirke tonalitetne i atonalitetne vježbe namijenjene usvajanju intonacije svakoga pojedinog intervala, a zatim slijede i tonalitetni primjeri uz učestalu uporabu određenoga intervala. Na sličan se način zatim osvještavaju trozvuci i četverozvuci. Slijede vježbe s alteriranim tonovima, skladane u svim durskim i molskim tonalitetima. U nastavku su primjeri s mutacijom i svim vrstama modulacija, primjeri skladani u harmonijskome obliku durske ljestvice, starim načinima te primjeri napisani u starim ključevima.

Za svaku je pohvalu domišljatost autorice, zahvaljujući čemu se pojedini primjeri uporabom predznaka napisanih u zagradi rabe dvostrukog, u jednome durskom i njemu istoimenome molskom tonalitetu. Slična se domišljatost manifestira i kod modulacijskih primjera, koji su skladani tako da se primjer s lijeve stranice knjige može nastaviti u bilo koji od triju primjera ponuđenih na desnoj stranici knjige, što je i označeno na razumljiv način. Time je broj mogućih primjera za vježbu *solfeggia* najmanje za petinu veći od 307 numeriranih primjera.

Primjeri su u jednostavnim, složenim i mješovitim mjerama, uz odabir osminke, četvrtinice i polovinke za prikaz dobe, u violinskome, basovskome i trima c-ključevima. Koncepcija zbirke, težina i problematika čijoj su vježbi primjeri namijenjeni u potpunosti odgovaraju

nastavnomu programu za srednju glazbenu školu. Zbirka je dovoljno sadržajna za višegodišnju uporabu u nastavi *solfeggia* u srednjoj glazbenoj školi i učilištima slične razine, a pojedine će primjere učenici moći rabiti i kao soprane za vježbu nauka o harmoniji. Osim toga, zbirka će naročito biti korisna svima onima koji se pripremaju za studij glazbe.

U priručniku nema stranica izdvojenih samo za ritamske primjere. Potrebu za njima (koju, naravno, ne bi valjalo zanemariti iako na ovoj razini glazbenoga obrazovanja ritamski primjeri nemaju tako važnu ulogu kakvu su imali u osnovnoj glazbenoj školi) može zadovoljiti ritamsko čitanje napisanih melodijskih primjera, kao i priručnik iste autorice *Ritamske vježbe* (Alida Jakopanec: *Ritamske vježbe*, Zagreb: HDGT, 2012.).

Alida Jakopanec

Zbirka primjera za solfeggio

u srednjoj glazbenoj školi

Drugo, dopunjeno izdanje



Tihomir Petrović
Od Arcadelta do Tristanova akorda
Četvrti, dopunjeno izdanje

Tihomir Petrović

Od Arcadelta do Tristanova akorda... priručnik je namijenjen onima koji tom području pristupaju prvi put. Za otkrivanje harmonijskih zakonitosti potrebno je poznavati sustav durskih i molskih ljestvica te posebnosti akorda. Sustav durskih i molskih ljestvica upoznat je tijekom osnovne glazbene i općeobrazovne škole i ovdje se neće odvajati prostor za to. No budući da se tijekom osnovnoškolskoga glazbenog obrazovanja ne obrađuju sve posebnosti akorda potrebne za svladavanje nauka o harmoniji, one su uvrštene u priručnik.

U priručniku se opširno iznose norme dijatonske harmonije, koje se najvećim dijelom otkrivaju analizom skladbe *Ave Maria* Jakoba Arcadelta. Notni je tekst skladbe prepisan s dvolista koji je tiskom objavio Savez muzičkih društava i organizacija S. R. Hrvatske – Zagreb, 1965. Učenici bi tu skladbu morali upoznati pjevanjem u razredu i naučiti svirati na klaviru te upamtiti. Isto to vrijedi i za sve druge skladbe koje su u cijelosti napisane u priručniku. Takav će pristup pokrenuti poznati mehanizam učenja: od poznatoga k nepoznatom. Poznato će u ovome slučaju biti naučena glazba, Arcadeltova ili koja druga skladba, a nepoznato uopćene norme, odnosno pravila harmonijskoga sloga, koje se iz nje izvode. Jednom pokrenut, taj će mehanizam omogućiti analitički pristup i svoj drugoj glazbi kojom su učenici okruženi: i onoj koju sviraju na svojim glazbalima i onoj koju slušaju ili im

je pohranjena u pamćenju, zato da bi se potvrdile naučene norme i steklo novo znanje o glazbi.

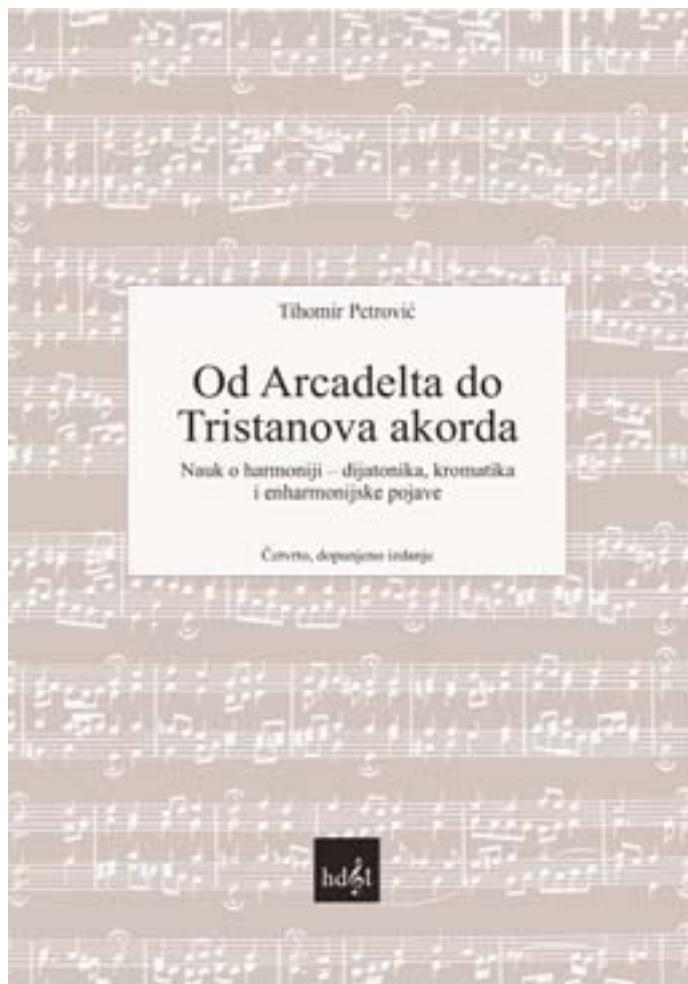
U priručniku se zatim opisuje i područje kromatike te posebnosti alteriranih akorda i kromatskih spojeva. Enharmonijske se pojave spominju toliko koliko se činilo potrebnim za prvi ciklus upoznavanja nauka o harmoniji, čime se u potpunosti omogućuje analitički pristup glazbi. Gradivo priručnika – znanje o harmoniji – izvodi se iz mnoštva glazbenih djela raznih autora i stilova, čime se želi skrenuti pozornost na činjenicu da je, bez obzira na svu raznovrsnost glazbe, harmonija samo jedna. Pojedine su pojave prikazane s nekoliko primjera iz različitih razdoblja zato da se ukaže na njihovu povjesnu dimenziju.

U prikazu vokalno-instrumentalnih djela tekst je uglavnom ispušten, a pozornost usmjerenja na harmonijski sadržaj djela. Sva su ta djela popisana na kraju priručnika (v. str. 194), a učenicima se preporuča nabaviti nosače zvuka i notne zapise tih djela.

Akordi će se pri analizi označavati na u nas uvriježen način. Tek će se pred kraj priručnika uvesti i novije oznake, pokazane i rastumačene u knjizi, što bi trebalo olakšati pristup suvremenoj stranoj stručnoj literaturi, u kojoj se takve oznake redovito susreću. Potvrdu naučenoga treba potražiti kroz analizu drugih glazbenih djela, što uvjek omogućuje nove spoznaje i otvara pitanja koja potiču na otkrivanje i učenje novih normi, i tako u krug: od nauka o harmoniji k harmoniji u glazbi i natrag da bi se novim znanjem produbilo razumijevanje i doživljaj te iste glazbe.

Vježba osnovnih harmonijskih zakonitosti kakva se predlaže u ovome priručniku nužna je da bi se stekli uvjeti za prakticiranje harmonije na klavijaturnim glazbalima, što vodi k vještini izvedbe šifriranoga basa te glazbenoj improvizaciji – trenutnomu oživotvorenju harmonije, odnosno harmonijske pratnje bilo kojoj melodiji. U tome smislu ovaj priručnik otvara i utire puteve prema harmoniji, potiče na razmišljanje o vertikalni glazbenoga sloga te snaži želju za njezinim otkrivanjem i upoznavanjem. Pritom će svaki priručnik, udžbenik ili knjiga o harmoniji biti korisni, ali – to valja uvjek imati na umu – ni svi zajedno ne mogu zamijeniti glazbu, kao najbolji izvor spoznaje o njoj samoj.

Harmonijska me komponenta glazbe obuzela već u počecima upoznavanja glazbe i svladavanja glazbenoga nauka – prije više od pola stoljeća – i u potpunosti sam njome očaran cijeli svoj vijek. *Od Arcadelta do Tristanova akorda / Nauk o harmoniji – dijatonika, kromatika i enharmonijske pojave / Četvrti, dopunjeno izdanje* novi je u nizu mojih pokušaja priređivanja priručnika kojim svoju neizrecivu radost i iskustvo harmonijskoga doživljaja glazbe nastojim približiti svima onima, koji prema glazbi idu istim putem ili to zaželete. U odnosu na prethodno, ovo je izdanje dopunjeno novim zadacima za vježbu te su ispravljene uočene pogreške. Priručnik je prilagođen potrebama nastavnoga predmeta Harmonija u glazbenim školama i učilištima, no bit će od pomoći i svima onima koji samostalnim učenjem žele steknuti znanje o harmoniji. Nadam se da će i ovaj priručnik ostvariti namjenu, a ta je pružanje sažetih obavijesti o glazbenim pojmovima i pojavama s područja harmonije te poticaj za nastavkom učenja otkrivanjem i upoznavanjem glazbe.



Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća s uputama za pravilnu uporabu pojmljiva Nikša Gliga nastao je 1993./94. godine za autorova studijskog boravka u Freiburgu u Breisgauu uz pomoć stipendije Zaklade Alexandra von Humboldta. Taj najvrjedniji plod projekta *Hrvatska glazbena terminologija*, za koji je Glico 1997. godine nagrađen Hrvatskom nagradom za znanost, uz Bitijev je *Pojmovnik suvremene književne teorije* (objavljen u njemačkome prijevodu) jedan od rijetkih izvoznih proizvoda hrvatske leksikografije. U recenziji slovenskoga izdanja, objavljenoj u ljubljanskome časopisu *Nova muska*, pročitajte zašto je ovo djelo već dva desetljeća obavezna literatura svakome tko se iole ozbiljnije bavi glazbom 20. stoljeća.

Nikša Glico: *Pojmovnik glasbe 20. stoletja*

prijevod Tjaša Poklar [et al.], urednik Leon Stefanija,
Ljubljana: Znanstvena založba Filozofskog fakulteta, 2012.

Nova muska, revija za glasbe, muzike in godbe, 2014., <http://novamuska.org/?p=8101>

Ičo Vidmar

sa slovenskoga prevela Nada Bezić

Slovenski prijevod izvrsnoga *Pojmovnog vodiča kroz glazbu 20. stoljeća* zagrebačkog muzikologa Nikše Glige prilično je iznenađenje. Ugodno iznenađenje već stoga što je pravi mali praznik svako izdanje zahtjevnog i konceptualno izbrušenog djela s područja znanosti o glazbi kojoj smo još prije dva desetljeća davali dvosmisleni i neprimjereni predznak "suvremena", a i zato što je prevođenje teorije s područja glazbe zahtjevan i odgovoran teorijski posao, što se kod nas premalo naglašava. Već je time *Pojmovni vodič* predstavlja izazov te vjerojatno i važnu dopunu za slovensku znanost o glazbi, koja nije i ne može biti tek muzikologija u – recimo to tako – užem, konvencionalnom smislu riječi. Ujedno je ovo izdanje (koje je objavljeno 2012. u nakladi Znanstvene založbe Filozofskog fakulteta, no knjiga je na police došla tek prošle godine) i neugodno iznenađenje koje postavlja nekoliko pitanja.

Prvo, zašto tako kasno? Na kraju krajeva ova je knjiga, koja se bez diskriminacije suočava s glazbom u 20. stoljeću, u Zagrebu izašla iz tiska 1996. godine i barem nekolicina nas u Sloveniji često se njome koristila još od njezina objavljivanja na hrvatskom jeziku. Tvrdimo da *Pojmovni vodič* ne diskriminira razne glazbe. Kada bi pozorni čitatelj nasumice otvorio nekoliko natuknica, nakon analize pojma

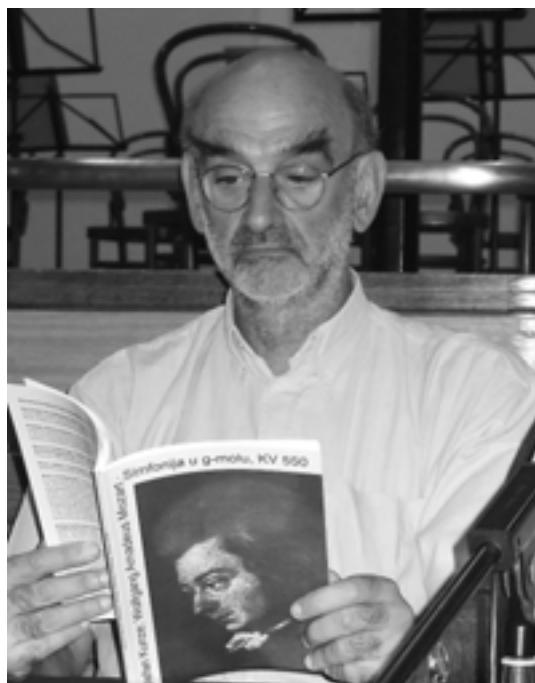
serijalizam nekoliko stranica kasnije naišao bi na pojam *swing*, odmah nakon modernizma naletjet će na engleski žanrovske pojmove *modern jazz*, koji Glico mudro i s osjećajem ne prevodi (kao što ne prevodi ni *riff*). To nisu učinili ni slovenski prevođitelji ni urednik, a pri tome su uzeli u obzir upozorenje autora na problematično prevođenje terminom *suvremeni jazz*, kojim bi se previdio povijesni proces "modernizacije jazz-a" i osjetljiva blizina izraza glazbenome modernizmu, što djeluje ohrabrujuće

pored mnoštva prisilnih prijevoda i slovenizacije čak i tamo gdje se time uzrokuje još veća pomutnja. Barem za mene, jedan je od kriterija uvijek udomaćena uporaba tuđice kod onih osoba koje se na ovaj ili onaj način bave glazbom. Druga je stvar naravno na kakvo je tlo naletio *Pojmovni vodič* kod nas tada kad smo ga čitali još u hrvatskom originalu, dakle kad smo se njime koristili.

Ovdje ću, mimo muzikologije, navesti poseban primjer lansiranja uporabe jednoga pojma iz Gligeova *Pojmovnog vodiča* koji se kod nas ustalio u dijelu glazbene kritike i publicistike. Kolega Miha Zadnikar kao naziv te čin raspoznavanja one prakse u široko shvaćenoj elektroničkoj glazbi koja nije podređena samo funkcionalnoj zabavi (po naški "štancanju", tjelesnom uvijanju i emocionalnim izljevima pod utjecajem raznih supstanci) isčeprkao je izraz *elektrofon* i iz njega izvedeni izraz *elektrofonska glazba* (rekli bismo *elektrofonija*), koji nam profesor Glico doduše na blagi način ne preporuča jer je suvišan. Neka taj izraz posluži za otkrivanje njegova pristupa standardizaciji terminologije.

Glico u *Pojmovnom vodiču* općenito obraduje pojedini pojam ovako: najprije ga radi korisne usporedbi navodi u stranim jezicima iz zemalja s povijesno snažnom glazbenom i glazbenoteorijskom tradicijom (na

engleskom, francuskom, talijanskom i njemačkom jeziku), zatim istražuje etimologiju, odnosno etimološko pojašnjenje (u našem je primjeru etimologija *elektrofonije* grčka – iz *elektron* i *phone* – za 'glas', 'zvuk'), potom daje definiciju (za Gliga je elektrofonska glazba isto što i elektronička glazba) te pojam kritički i polemički vrednuje, a ponekad također predlaže "pravilnu uporabu pojma" uzimajući u obzir poredbene uzore iz stručne glazbene literature. Podnaslov koji postoji u hrvatskom origina-



Nikša Glico

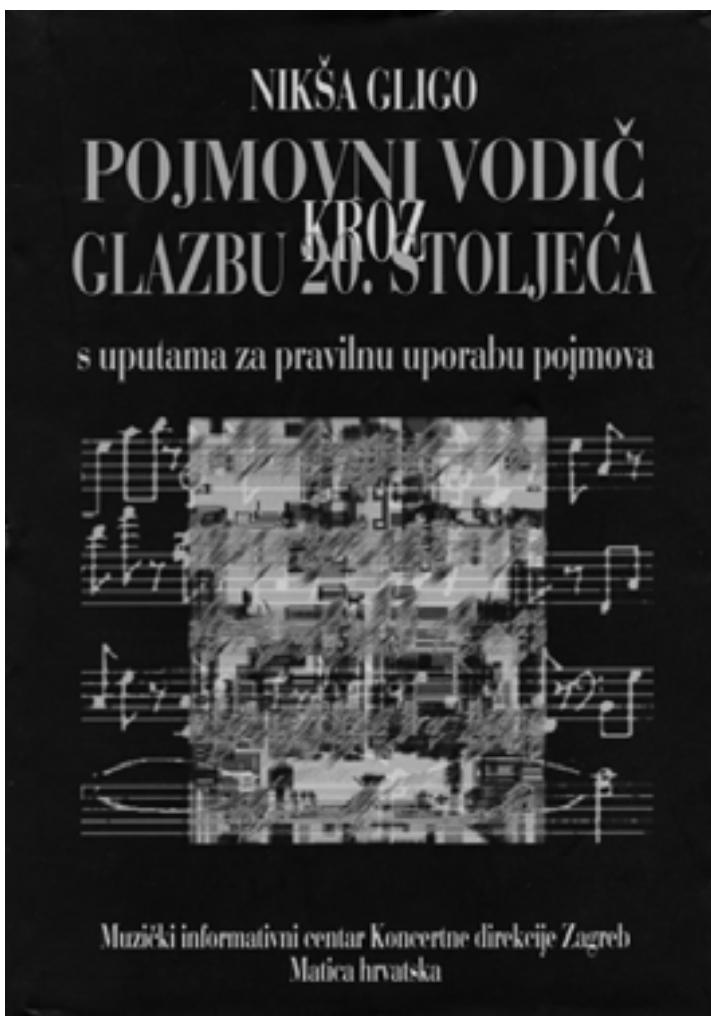
lu – “s uputama za pravilnu uporabu pojmove” – ispušten je u slovenskom izdanju.

Gligo pri obradi elektrofonske glazbe polazi od same glazbene prakse, prije svega na francuskom govornom području. Konačno, s njime smo i mi, koji smo taj izraz najprije prožvakali i nakon kratkih rasprava kritički preuzeli, prepoznali drugačiju uporabnost toga “suvišnog”, “zaboravljenog” izraza zbog snažne tradicije strukturalizma, fonologije i semiologije u slovenskim humanističnim znanostima i sociologiji. Bili smo, naime, dio one generacije studenata i glazboljubaca (*glas-boljubaca*), koja je uživala čitajući *Šest predavanja o zvuku i smislu* Romana Jakobsona (zbog naglašene fonemske igre razlika dodajmo još naslov na francuskem, koji neka si svaki čitatelj poradi užitka i slušanja naglas pročita na francuskem, *Six leçons sur le son et le sens*). I Gligo je pri obradi toga pojma slično kao i drugdje dosljedan nasljednik te i srodnih teorijskih tradicija, koje su iskaz njegove glazbene, znanstvene širine i erudicije, koje crpi iz različitih paradigmi. Uz *elektrofoniju* je napisao: “Premda po ET [etimološkom izvodu] ima preciznije značenje od, recimo, elektroakustičke glazbe (posebno s obzirom na ograničeno značenje elektroakustike [...]) pojам se tako malo rabi da ga je bolje isključiti iz uporabe i umjesto njega rabiti ‘elektroničku glazbu’” (str. 64 hrvatskog originala, str. 86 prijevoda). Sljedeći koraci, odnosno dijelovi u maketi *Pojmovnog vodiča* još su komentar o pojmu, gdje raspravlja o izabranim definicijama (ponekad, posebno u vezi s pojmovima koji su povezani s popularnim svirkama, Gligu ponestaje materijala, odnosno takvi su pojmovi znatno slabije potkrijepljeni građom nego što su to oni s područja učenih glazbi, avangardnih tijekova, skladateljskih postupaka itd.), tu su još uputnice na stručnu literaturu i usporedbe, odnosno dodirne točke s drugim pojmovima. (Tako nas izraz *elektrofonska glazba* vodi k *akuzmatically*, *elektroakustičkoj glazbi*, *konkretnoj glazbi* itd.)

Ovako usput, usporedba hrvatskog originala sa slovenskim prijevodom i terminološka sličnost u dvama srodnim južnoslavenskim jezicima vrijedna je posebne pozornosti jer tamo gdje jezična bliskost djeluje nekako samo po sebi razumljivo, značenjske nijanse na prvi pogled jednakih pojmoveva – ponekad odraz pretjerane želje za domaćom jezičnom svojstvenošću – to nipošto nisu. Prijevod s hrvatskog na slovenski možemo također razumjeti i kao pomalo žalosnu činjenicu i priznanje da mlađe generacije slovenskih studenata i mladih općenito sve manje razumiju susjedne južnoslavenske jezike. Konačno je i Gligov *Pojmovni vodič* nastajao u doba rata u Hrvatskoj u okviru državnoga znanstvenoistraživačkog projekta, namjenjenog hrvatskoj glazbenoj terminologiji, odnosno, kao što je autor tada zapisao s nekoliko podtonova koji upozoravaju na poseban politički i ideološki kontekst u Hrvatskoj, interes je “morao pripadati živom hrvatskom jeziku, tj. onome jeziku koji je danas u uporabi”. To je ipak napisao “izvana”, većinu je posla naime napravio u Freiburgu, gdje je bio na studiju kao stipendist Humboldtove znanstvene zaklade.

Drugo je pitanje što nam takvo zakašnjelo izdanje govori o muzikološkoj znanosti kakvu njegujemo kod nas, prije svega na odsjeku Filozofskog fakulteta u Ljubljani. Tomu treba dodati da je Gligo, rođen 1946. u Splitu, također i diplomirani anglist i komparatist, diplomirao i doktorirao upravo na Odsjeku za muzikologiju ljubljanskoga Filozofskog fakulteta 1983. godine kod profesora Andreja Rijavca.

Ako bismo htjeli biti davež i pozabaviti se stereotipnom predodžbom da se muzikologija još uvijek najradije bavi onom glazbom koja se, učena kao što je bila, većinom “zapisana”,



"notirana", događala do kraja 19. stoljeća u Europi i unatrag se smatra "umjetničkom", mogli bismo se zapitati ukazuje li prijevod *Pojmovnog vodiča* na to da je nakon proteklih trinaest godina u 21. stoljeću i domaća muzikologija konačno stupila u šareno 20. stoljeće, gdje se dominantnom, ali manjinskom dijelu odsvirane glazbe pridružilo još 99 posto glazbe koju snujemo, sviramo, slušamo na ovome svijetu? Ako je odgovor pozitivan, onda je odluka za prijevod Gligova *Pojmovnog vodiča* znak otvaranja dugogodišnje blokade i razumijemo je kao intervenciju u vlastito ograničeno akademsko polje, stajališta, predrasude, te konačno i kao posezanje u dugogodišnji buržoazijski oportunizam pri gradnji akademske karijere, na što nije bila imuna nijedna europska (i zapadna) katedra. Usput, to do kraja šezdesetih godina 20. stoljeća u znatnoj mjeri vrijedi i za sociologiju glazbe, koja je doslovce rabila generacijski jaz u vlastitim redovima do kojega je došlo tako što su se novi sociolozi glazbe formirali kao slušatelji ili praktičari *rocka*, slično kao što se pretežni dio poslijeratnih etnomuzikologa, odnosno glazbenih antropologa u SAD-u formirao kroz *jazz i blues*.

Ako selektivno slijedimo noviju muzikologiju, obogaćeni razmišljanjem o glazbi iz drugih znanosti, recimo takvu kakvu svaki iz svojega epistemološkoga kraja prakticiraju Georgina Born, Tia DeNora i Susan McClary (namjerno navodim prodorne muzikologinje, koje svoje istraživanje obogaćuju glazbenom etnografijom i sociologijom), onda je jasno da se na zapadu muzikologija otvorila u sličnom smjeru onome koji joj je u *Pojmovnom vodiču* prilično odlučno zacrtao Nikša Gligo.

Svejedno nas pri tome može zasmetati njegovo dvosmisleno objašnjenje da je iz malog mora izraza "iz jazza, rocka, popa te popularne i zabavne glazbe, jer i te vrste glazbe nesumnjivo idu u glazbu 20. stoljeća" izabrao tek neke izraze, za koje bi se teško moglo reći da su stručni i/ili tehnički pojmovi. Za njega oni pripadaju određenom "žargonu", a autor je tu bio dosljedno nedosljedan: nakon strogih vlastitih znanstvenih (zapadnih muzikoloških) pravila terminologije (stručni izrazi i tehnički pojmovi) ti izrazi (kalipso, *rock'n'roll*, *honky tonk piano*, *blues-ljestvica* i drugi) u to ne pripadaju, ali su se "moralni (...) svejedno uvrstiti i obraditi u ovome *Vodiču*". Jednostavno, Gligo je svjestan toga da bi bio kabinetski glazbeni filistar kad ne bi uz *metarsku disonancu* obradio i *off-beat*, koji je u nekim glazbenim praksama zgusnut i vrlo precizan tehnički termin sa širim kulturnim zaledem, gdje ne prevladava "glazbena pismenost".

Ovaj bih tekst rado završio nešto osobnije. Naime, samo sam se jednom upustio u pravi razgovor s Nikšom Gligom. Bilo je to jedne srijede na Radiju *Študent* 1996. godine, kada je nakon moje emisije o *bluesu* razgovor s Gligom u povodu objavljivanja *Pojmovnog vodiča* vodio uvijek o svemu informirani bosanski glazbeni novinar Ognjen Tvtković. Naravno da smo sva trojica završili onako kako se to radi – u birtiji u strastvenoj dvosatnoj prijateljskoj raspravi, usred koje sam Gliga u šali optužio da je glavni krivac za moju definitivnu zarazu osobnošću i djelom "neobično nadareneg skladatelja" Corneliusa Cardewa, kako ga je imenovao mnogo godina prije na izvrsnom predavanju u Cankarevu domu. Naime, Gligo je 1986. ili krajem 1985. godine u okviru predavanja *Umjetnost na kraju tisućljeća* u organizaciji Marksističkog centra okupljenom građanstvu predavao o društveno-političkim implikacijama eksperimentalne glazbe 20. stoljeća. To informativno i zorno predavanje poslije sam također preveo i objavio na Radiju *Študent*, s izabranom glazbom Cagea, Browna, Cardewa i *Scratch Orchestra*, o kojima je tako suvereno predavao. To je bio moj prvi susret s muzikologom širokih vidika, koji je zaista bio iz 20. stoljeća. Muzikologija mi se činila

konačno prisutna, agilna u sadašnjem vremenu.

A to još nije bilo sve. Gligo je bio tako ljubazan da mi je poslao fotokopiju izvrsnoga *Vodiča zvukovnih objekata* francuskog teoretičara zvuka Michela Chiona, učenika utemeljitelja konkretnе glazbe Pierrea Schaeffera i filmskog teoretičara, koji je bio u to doba čest gost Jesenske filmske škole revije *Ekran*. Chionov *Vodič*, što ga je tada bilo izuzetno teško nabaviti, jezgrovito je razgrtanje ključnih koncepata iz monumentalne rasprave velikoga učitelja, *Rasprave o glazbenim objektima* iz 1966. godine. Taj dio preradene teorije zvuka, načina slušanja, uporabe tehnologije u glazbi osjeća se u Gligovu *Pojmovnom vodiču*, upravo zato u tom djelu nikako nije "zastario" i može odmah pobuditi pozornost muzikologa ili današnjeg ljubitelja glazbe. *Pojmovni vodič* nastajao je u vremenu "digitalne sinteze", koju još zahvaća. Tada nas je naš živahan razgovor nonio i na "slovenskog Schaeffera", profesora Miroslava Adlešića, i njegovo opsežno djelo *Svijet zvuka i glazbe* iz 1964. godine, koje je u mnogočemu ostalo nedostizno. Nemamo odgovarajućeg nastavka njegova rada ni aktualizirane nadgradnje.

No iz razgovora s Gligom bilo je ipak jasno i sljedeće: usprkos studioznoj osobnosti autor *Pojmovnog vodiča* ključne je informacije, uvid iz blizine u rad i praksi najistaknutijih skladatelja, dobio na terenu iz prve ruke, u Zagrebu, jer je bio od 1975. do 1991. više puta tajnik i direktor uglednoga Mučičkog biennala Zagreb, kamo su dolazili svi koji su nešto značili u poslijeratnoj glazbenoj praksi i teoriji, Cage, Xenakis, Globokar, Henry, Berio, Penderecki, kao i Laibach, domaći dilettanti-intuitivci koji su zakuhali skandal.

Pojmovni vodič, dakle, ne ulazi više u bezračni prostor kao tada. No to još ne znači da je taj prostor popunjeno. Još uvijek predstavlja krasan poziv otvorenom promišljanju o glazbi i sve му što se u njoj i kroz nju događa.



Povodom stote godišnjice rođenja Natka Devčića prenosimo tekst Nikše Glige objavljen u programskoj knjižici koncerta održanog 9. lipnja 2014. u Glini, Devčićevu rodnom mjestu. Na koncertu je Kvartet Sebastian izveo Devčićev *Gudački kvartet* (1987.), a Cantus ansambl sa solistom Marinom Marasom i pod ravnjanjem Berislava Šipuša *Concertino za violinu i komorni orkestar* (1958.).

Natko Devčić (Gлина, 30. lipnja 1914. – Zagreb, 4. rujna 1997.)

Nikša Gligo

Životni i stvaralački put Natka Devčića, skladatelja, pijanista, pedagoga, teoretičara, glazbenog kritičara, glazbenog pisca i društvenog djelatnika, tipičan je možda za ličnost ovako raznolikih interesa, no ujedno je – po vrludanju, po traženju, ali i po **na-denome** – osobito specifičan, pa tako bitno određuje Devčićevu kompleksnu ulogu u hrvatskoj glazbenoj kulturi druge polovice 20. stoljeća, i to ne samo njegovim skladateljskim opusom.

Devčić djetinjstvo provodi u Glini, a u Zagreb dolazi 1926. godine. Godine 1937. na Muzičkoj akademiji u Zagrebu diplomirao je klavir u klasi Antonije Geiger-Eichhorn, a dvije godine poslije i skladanje u klasi Franje Dugana. Osim toga stekao je i apsolutorij na Pravnom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Godine 1939. zapošljava se kao nastavnik klavira na Srednjoj školi Muzičke akademije, a usto nastavlja s usavršavanjem iz klavira kod Svetislava Stančića. Javno umjetničko djelovanje kao pijanist i skladatelj započinje neposredno pred II. svjetski rat. Godine 1942. uhićuju ga zbog pomaganja pokretu otpora. U zatvoru provodi punu godinu dana, najprije u Zagrebu, a onda i u logoru u Jasenovcu. U proljeće 1943. pridružuje se partizanima, radeći u kazališnim družinama i organizirajući glazbeni život u Moslavini, Banovini i Dalmaciji. Godine 1945., nakon završetka rata, najprije radi kao tajnik Mužičke akademije, zatim kao pomoćnik rektora. Godine 1947. postaje izvanredni profesor, a 1961. je godine izabran za redovnog profesora. U tom zvanju ostaje do umirovljenja 1980. godine.

Od 1949. do 1950. usavršava se u skladanju kod Josepha Marx-a u Beču. Godine 1955. proučava nastavu glazbenoteorijskih predmeta na Nacionalnom konzervatoriju u Parizu. Godine 1965. sudjeluje na Međunarodnim ljetnim tečajevima za Novu glazbu u njemačkome gradu Darmstadt. Godine 1967. i 1968. posredstvom Fordove zaklade boravi u SAD-u, gdje studira elektroničku glazbu i proučava sustav nastave glazbenoteorijskih disciplina, među ostalim na sveučilištu Columbia University i na konzervatoriju Juilliard School of Music u New Yorku te na konzervatoriju The New England Conservatory u Bostonu i na sveučilištu University of Illinois u Urbani (Champaign).

Od 1938. do 1941. sustavno, a od 1945. povremeno kritičarski prati glazbena zbivanja u Zagrebu.

Od 1964. do 1966. godine bio je predsjednik Udruženja kompozitora Hrvatske, a od 1966. do 1971. tajnik jugoslavenske sekcije Međunarodnog društva za suvremenu glazbu (SIMC). Od 1980. je godine član suradnik, od 1988. izvanredni, a od 1991. godine redovni član Jugoslavenske, odnosno Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.

Ovjenčan je brojnim nagradama, među ostalim 1946. godine Saveznom nagradom za klavirsку skladbu *Roblje ide*, 1950. godine također Saveznom nagradom za *Istarsku suitu*, 1955. godine Nagradom grada Zagreba za *Baladu za klavir i orkestar*, 1958. godine također Nagradom grada Zagreba za operu *Labinška vještica*, 1961. godine istom nagradom za kantatu *Ševa*, 1975. Nagradom *Slavenski* za elektroničku skladbu *Sonata*, za

ciklus pjesama *Stopne na bijelu snijegu* i za *Igru riječi II*, 1979. Nagradom *Vladimir Nazor* za skladbu ...ma non troppo..., a 1983. godine dodjeljuje mu se ista nagrada i za životno djelo. Godine 1986. također mu je dodijeljena i Nagrada AVNOJ-a.

Osobe koje ostavljaju tragove u našim životima žive i nakon smrti, pogotovo ako pomno slijedimo tragove, tj. ono što se u njima mijenja.

S Natkom sam Devčićem bio u posebnom odnosu još od svojih "formativnih godina", negdje od druge polovine sedamdesetih godina. Kada nisam još ni pomiclao na znanstveno kontekstualiziranje njegova opusa, znao sam s njime raspravljati o koječemu, zapravo najmanje o njegovoj glazbi. (Izravni povod toj njegovoj spremnosti na sve dublje rasprave možda su bile neke moje novinske kritike u kojima je Devčić zasigurno mogao nazrijeti stanovitu srodnost u njegovu i mojoj promišljanju glazbe.) No krajem sedamdesetih godina odlučio sam se temeljiti pozabaviti njegovim opusom, ponajprije zato što sam u njemu ugledao karakterističnu paradigmu razvojnoga kontinuiteta u hrvatskoj glazbi nakon 2. svjetskog rata koju sam pokušavao usporediti sa strastvenim modernizmom "pod svaku cijenu" kod Branimira Sakača (1918. – 1979.) i sa svojevrsnim razvojnim *stasisom* kod Stjepana Šuleka (1914. – 1986.). (Sakač je bio četiri godine mlađi od Devčića i Šuleka, no ta je generacijska razlika zanemariva.)

Filološke predradnje za moja istraživanja opet su nas zblizile na neobičan način: Devčić mi je u potpunosti stavio na raspolaganje svu svoju uzorno sređenu građu (popis skladbi, pisanih radova, rukopise, skice i sl.), no ni na koji način nije htio sudjelovati u raspravama o određenim problemima koje sam otkrivaо dok sam analizirao tu građu. "Ja sam svoje rekao, sada je na Vama riječ", često je naglašavao. No došao je trenutak u kojem je trebao reagirati na neke pismeno fiksirane predloške, točnije: na moje interpretacije analitičkih nalaza. Načelno sam i danas nesklon težiti objektivnosti diskurza tako da svojim iskazima podilazim skladateljima čiji su opusi predmet moga znanstvenog interesa. Između mene i Devčića počela je tinjati posebna polemika nakon što bi pročitao fragmente tekstova koje bih mu donosio (a koji su poslije, tj. 1985., ušli u knjišku cjelinu pod naslovom *Varijacije razvojnoga kontinuiteta: skladatelj Natko Devčić*). Ta bi se polemika kratko dala opisati njegovim suhim i za mene zapravo uvjek vrlo neugodnim pitanjem "Zašto tako?". Moj je odgovor na tako postavljeno pitanje morao ponuditi egzaktnu argumentaciju, nikakvu ljeporječivost i glorifikaciju. Jer da je bilo tako, znao sam, pitanje "Zašto tako?" ponavljalo bi se u nedogled. Devčić je tako, ne znajući, brusio stil moga diskurza. A ja sam se zapravo podsvesno privikavao na preciznost pismognoga iskaza za koju danas možda najviše njemu mogu zahvaliti.



Natko Devčić

Devčića kao skladatelja možda će najbolje predstaviti neki njegovi iskazi. Uvijek je najbolje pustiti samoga skladatelja da govori ako imamo sreću da uopće želi govoriti, pogotovo o vlastitoj glazbi.

Godine 1974., dakle u doba kada je bio u punoj zrelosti, on se osvrće na put koji je prevadio kao skladatelj:

“To je jedan strašno velik put koji sam ja dobrim dijelom prošao zahvaljujući znatiželji koja je bila ono što me uvijek tjeralo naprijed. Najprije znatiželja, poslije toga čovjek sâm otkrije neke stvari koje ne može otkriti samo slušajući tuđa djela, a može kada se sam okuša na jednom nepoznatom terenu. Onda se nađe i nešto svoga, vlastitoga. I onda, u tom trenutku, više se ne može govoriti samo o znatiželji. Znatiželja ostaje kao poticaj koji dovede do određenog stanja, do neke faze, do jednoga nivoa u kojem se onda krećem nošen nekim drugim zahtjevima i porivima, da to i to napišem, da se tako i tako glazbeno izrazim, a znatiželju onda već zaboravljam.”

A 1986. godine ovako govorí o brizi za vlastiti opus, a baš u vezi sa svojom jedinom operom *Labinska vještica* koja je skladana i prizvedena 1957. godine u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu:

“Pripadam onim skladateljima koji se ne brinu previše o budućnosti vlastitog djela i koji su premalo vlastiti *manageri*. Da sam u tom smislu drukčiji, možda bi i *Labinska vještica* bila više izvođena. Ona je svojedobno postavljena i išla je dvije sezone. A danas čak ni deset izvedbi jednog scenskog djela ne možete zamisliti. Bilo je pokušaja, ali bez mog angažmana, da je ponovno postave. Sjećam se da je bila predviđena za jednu opernu sezonu u pulskoj Areni. Znalo se tko je dirigent, scenograf i redatelj, ali je sve propalo zbog financija. Pred četiri godine ušla je u plan Splitskog ljeta. Čak su se održale probe zbora. Kako sam tog ljeta putovao u Kanadu, ostavio sam organizatoru adresu, za slučaj da se nešto promijeni. Već sam imao iskustva. I stvarno, par dana prije premijere dobijam telegram da se opera otkazuje. Nije bila uvježbana; ovaj put nije propalo zbog novca, nego iz čisto profesionalnih razloga.”

Moram priznati da sam kao glazbeni ravnatelj Splitskoga ljeta sâm bio predložio *Labinsku vještici* (u kombinaciji s Orffovima *Carmina burana* jer je *Labinska vještica* bila prekratka za cijelovečernju izvedbu). Problem s uvježbanošću, koji spominje Devčić, odnosi se na zbor Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu koji je odbio pjevati jer mu je glazba bila preteška. Nažalost se ništa nije dalo poduzeti.

A 1996. godine, dakle desetak mjeseci prije smrti, prisjeća se

otprilike sredine pedesetih godina kada se njegova već spomenuta znatiželja sve više počinjala rasvjetavati:

“Ja sam se [...], neopterećen nekim prethodnim oprezima, provjeravanjima i osiguravanjima, bacao u najraznije kompozitorske pothvate, od masovnih pjesama do velikih simfonijskih i glazbeno-scenskih djela, ne razmišljajući unaprijed hoće li mi nešto uspjeti. I tako sam do sada [misli se na studeni 1996., dakle 10 mjeseci prije Devčićeve smrti] napisao 77 kompozicija – a 7 je moj sretan broj – pa se među njima, po načelu velikih brojeva, našao relativno lijep broj uspjelih ostvarenja.”

Baš nas ovaj skladateljev iskaz upozorava na nedovoljno uočenu činjenicu, tj. na njegovu već spominjanu znatiželju koja se širila na gotovo sve glazbene vrste, od popularne glazbe do glazbenoga teatra. U svojoj sam knjizi o Devčiću zahvatio samo dio toga opusa, onaj koji bi se pretežito mogao svrstati pod tzv. ozbiljnu, umjetničku glazbu.

Godine 1987. bila je objavljena moja knjiga *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*. Za rada na njoj s Devčićem sam se samo nekoliko puta konzultirao oko pojedinih bibliografskih jedinica, u ozbiljnije rasprave nismo ulazili. Nakon što je knjigu pročitao (točno se sjećam: početkom veljače 1988.), pozvao me na razgovor koji je trajao cijelo poslijepodne, a kružio je oko zapravo još uvijek nerješivoga problema vrednovanja s obzirom na funkciju glazbe, odnosno na skladateljev načelni društveni angažman. Devčić je polazio od vlastita, posebno zanimljiva skladateljskog iskustva, ali su ga naročito zaintrigirale moje interpretacije nekih njemu manje poznatih stavova u kojima sam se pišući knjigu oslanjao na nazore njemačkoga filozofa i sociologa Theodora W. Adorna. Držao je da sam se u knjizi isuviše nepromišljeno opredijelio za Adornove stavove, zanemarujući možda ipak pravo glazbe da bude posve autonomna, “estetička”. Imao je zasigurno pravo što se tiče procjene moga opredjeljenja! No u međuvremenu su protutnjali mnogi pokušaji detronizacije Adorna, kako znamo, bez bitnih pomaka... Često se znađem upitati što bi Devčić danas rekao o tome problemu!

Devedesetih se godina 20. stoljeća moj odnos s Devčićem stjecajem neobičnih okolnosti nadogradio gotovo suradničkim prijateljstvom. Devčić je, naime, uz Vladimira Bitija, bio recenzent mojega *Pojmovnog vodiča kroz glazbu 20. stoljeća* (1996.). I taj je svoj zadatak shvatio daleko temeljitije nego što je uobičajeno za recenzenta jer je, dubinski iščitavajući ispis predzadnje verzije teksta, koji sam mu predao krajem 1995., otvarao terminolojske probleme koje – istini za volju – nisam ni naslućivao. Tako je Devčić, uz Josipa Silića kao jezičnoga savjetnika, doista postao moj pravi terminološki savjetnik, ne prezaučući pritom ni od izrazito kritičkoga promišljanja vlastitih terminoloških sugestija koje je mahom iznosio u nizu natuknica pisanih za drugo izdanje *Muzičke enciklopedije JLZ* (1971. – 1977.). Godine 1997. moj je *Pojmovni vodič...* nagrađen Državnom nagradom za znanost. Nedavno je Devčićeva udovica u njegovoj ostavštini otkrila rukopis ocjene koju je u sklopu izborne procedure od Devčića zatražilo Ministarstvo znanosti i tehnologije (tako se tada zvalo!). Moram priznati da sam tek suočen s tim rukopisom doznao da je Devčić bio jedan od ocjenjivača moje kandidature. Morao je biti još netko, no ni danas ne znam tko je to bio.

Kada je Devčić preminuo 4. rujna 1997. godine, držao sam svojom obvezom u posebnoj studiji obratiti pozornost na Devči-

ćev doprinos mome *Pojmovnom vodiču...* (Objavljena je pod naslovom "Esej nakon rječnika" u *Vijencu* br. 97 iz 1997. godine.)

Uzimam si pravo posve osobno vrednovati tragove što ih je Natko Devčić ostavio u mome životu. (A tko mi to pravo može uskratiti!) Vremena su se, istina, od njegove smrti promijenila, kao da (više) nismo u dobu onakve dubine i temeljitošti! No sreća je da na to doba možemo podsjetiti kroz tragove što ih je ostavio Natko Devčić, kompleksan čovjek koji je golemo, više-strano iskustvo u poznoj životnoj dobi znao dovesti do savršene simbioze s dubokom mudrošću i velikim znanjem.

Zaključio bih s Devčićevom autobiografskom refleksijom koja je možda poznata vama Glinjanima zato što je u dva nastavka objavljena u *Matici glinskoj*, glasili udruge Matice hrvatske u Glini, i to u br. 15 iz ožujka 2005. i u br. 16 iz naredne godine. Riječ je o početku rukopisa posve nepoznate Devčićeve *Kronike moga života* čiji je fragment, i to baš onaj koji se tiče Devčića i Gline, ustupila *Matici glinskoj* skladateljeva udovica Beata Devčić Domić. Osim literarne vrijednosti odlomak koji će citirati pokazuje kako je Devčić u poznim životnim godinama razmišljao o svojoj prošlosti. Dvoumimo se zapravo je li odlučio sabrati sjećanja samo "sebi za čef". Jer spominje imena koja ne moraju biti poznata neutralnome čitaocu. No evo citata:

"Dvadeset šestog travnja 1990. g. bio sam na koncertu u Hrv. glazbenom zavodu. Sjedio sam uz prozor i pogled mi je svrnuo prema suprotnom zidu na kome vise plakete s likom prof. Stančića i prof. Humla. U istom zidu su i udubljenja gdje su nekoć bile postavljene dvije visoke emajlirane peći u vrijeme kada još nije bilo uvedeno centralno grijanje, nego ih je na dan koncerta (ili zabave) već ujutro naložio nadstojnik (podvornik) Franc (Bakoš). Peći su se ložile koksom i do navečer je dvorana bila potpuno ugrijana, čak i u najhladnijim zimskim danima. A onda, tj. između dva svjetska rata, bile su to prave zime, s mnogo sni-

jega koji je ležao čist na ulicama, nije se odmah topio i često je padao. Pogled na udubljenja za peći i na plakete pokrenuo je u meni čitavu malu lavinu sjećanja na moj životni, glazbom određeni put što sam ga kroz više od šest decenija prošao u Zagrebu. Ta su sjećanja tako vehementno izbila u moju svijest, tako nezadrživo, da sam po dolasku s koncerta morao uzeti pero i počeo pisati nešto što neće biti baš neka standardna kronika, ali ipak neko svjedočanstvo o mnogim minulim danima, svjedočanstvo koje nužno seže u djetinjstvo, započeto i dovršeno tamo gdje sam se rodio i gdje su se zbili moji prvi susreti s glazbom, a to je bilo u Glini.

Ali, tada još ništa od kronike. Ne sjećam se više što se zbilo sljedeći dan i ostale dane koji su za njim došli da nisam nastavio s pisanjem. Trebalо je proći više od tri godine da se u Langelu, gdje smo proveli božićne dane kod Jose i Rezike, opet prihvatom pisanja. No to je bilo s moje strane neki stihijiški, nikako unaprijed promišljeni pristup, koji je rezultirao neprekidnim nabacivanjem raznih sjećanja u vremenskim preklapanjima i vraćanjima, rad koji se vukao, s mnogim prekidima, dobrih godinu dana i u kome se više nisam snalazio. I stoga opet počinjem ispočetka s pisanjem na dan 13. veljače 1995. godine (u Zagrebu) 77 godina i jedan mjesec otkako je umrla moja mama u dobi od nepune 24 godine."

Dakle, ako ponovimo prethodno pitanje, tj. je li Devčić započeo zapisivati svoja sjećanja da bi ih kasnije čitao netko drugi ili ih je pak bilježio "sebi za čef", moj bi osobni, strogo osobni odgovor bio: samo "sebi za čef". A to je i logično ako znamo kakav je burni život proživio Natko Devčić. U jednom je trenutku zasigurno osjetio potrebu da sve dojmove koji su mu navirali u sjećanje pročisti, profiltrira kroz zapise. Jer Devčić je također bio i čovjek od pera!

Ovdje sam pokušao svojim vlastitim sjećanjima razbistriti takvu složenu Devčićevu osobu. Ne znam jesam li uspio, ali sam se svakako trudio.

ŠKOLA TEORIJE GLAZBE

Škola teorije glazbe namijenjena je svima koji se žele glazbeno opismeniti i steći temeljna znanja o glazbi, bez obzira na dob, naobrazbu i profesiju. Program Škole teorije glazbe temelji se na programu teorijskih glazbenih predmeta u osnovnoj glazbenoj školi (I. stupanj) i srednjoj glazbenoj školi (II. i III. stupanj), ali se oživotvoruje uz veću zastupljenost suvremene glazbe i korelaciju među područjima. Polaznici bez glazbenoga predznanja upisuju se u početni stupanj, a ostali se upisuju u napredni ili završni stupanj, ovisno o svojemu predznanju. Umijeće sviranja kojega glazbala nije uvjet za upis, ali je poželjno.

I. stupanj – GLAZBENE OSNOVE Čitanje i pisanje nota, metrika i ritmika, intervali, ljestvice, akordi (trotzuci, dominantni četverozvuk), osnove glazbenoga oblikovanja. • 12 predavanja po 1.30h (2 × 45 min.) – cijena: 1.200 kuna

II. stupanj – HARMONIJA Osnove harmonije: dijatonika, kromatika i enharmonijske pojave • 12 predavanja po 1.30h (2 × 45 min.) – cijena: 1.200 kuna

III. stupanj – KONTRAPUNKT Polifoni slog i osnove kontrapunkta: vokalni kontrapunkt (kontrapunkt Palestrinina stila), instrumentalni kontrapunkt (kontrapunkt Bachova stila), kontrapunkt u klasicu i romantiku, dvanaesttonska tehnika skladanja, kontrapunkt u popularnoj glazbi • 12 predavanja po 1.30h (2 × 45 minuta) – cijena: 1.200 kuna

IV. stupanj – GLAZBENO OBLIKOVANJE Glazbeno djelo nastaje oblikovanjem glazbenoga sadržaja u vremenu. Glazbena djela tako postaju različita i s obzirom na brojnost i proporcije dijelova te načine njihove povezanosti u cjelinu, bilo da je riječ o jednostavačnom ili cikličnom djelu. Sadržaj su ovoga stupnja Škole elementi glazbenoga oblikovanja (motiv, fraza, rečenica), praoblik, pjesma, varijacijski niz, rondo, sonatni oblik, a zatim i višestavačne forme (tema s varijacijama, suita, sonata itd., sve do opere). Tumačenja se temelje na upoznavanju i analizi stotinjak glazbenih djela iz svih razdoblja glazbene povijesti. • 12 predavanja po 1.30h (2 × 45 minuta) – cijena: 1.200 kuna

Nastava se za svaki stupanj održava jednom tjedno, u Zagrebu. Adresa održavanja nastave objavit će se naknadno jer ovisi o broju upisanih. Osnivač je Škole i predavač Tihomir Petrović, prof., predsjednik Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara.

Sve obavijesti o Školi daje i prijave prima Tihomir Petrović, 099 853 88 39, tihomir.petrovic@inet.hr

Slušanje glazbe na nastavi *solfeggia*

Darko Đekić

“Gdje prestaje govor, počinje glazba.”

E. T. A. Hoffmann¹

Danas je čovjek stalno u neposrednome dodiru s glazbom koja je, pomoću raznih medija, doprla do svakog kutka u kojem on živi. Stoljeća su glazbe iza nas i s nama, pa je tako je i uvođenje upoznavanja glazbenog djela, tj. slušanja glazbe u nastavni proces *solfeggia* zapravo već “stara stvar”.

Prema nastavnom planu i programu za osnovne glazbene škole iz 2006. godine zadaci su glazbene škole:

“- razvijati u učeniku, upoznavanjem hrvatske kulturne baštine osjećaj pripadnosti i bogatstvo različitosti umjetničke glazbe - brinuti da se cjelokupni odgojno-obrazovni proces odvija prema suvremenim psihološkim, pedagoškim i metodičkim spoznajama uz poštovanje osobitosti svakog učenika”².

U nastavku slijedi izvadak područja slušanja glazbe iz nastavnog programa za osnovnu glazbenu školu:

1. razred

Slušajući glazbu, prepoznati usvojene pojmove agogike (*cantabile, dolce, grazioso*), dinamike, *legato, staccato*, brzo, spor...).

Slušati: Narodne i dječje popijevke. Primjere iz glazbene literature.

2. razred

Slušajući glazbu, prepoznati usvojene dinamičke pojave: *forte, piano, legato, staccato*, brzo, spor...

Slušati: Narodne i dječje popijevke. Primjere iz glazbene literature.

3. razred

Slušajući glazbu, prepoznati usvojene pojmove u dinamici i tempu. Prepoznati zvuk različitih glazbala, odnosno različitih izvoditeljskih sastava. Prepoznati u glazbenoj literaturi malu glazbenu rečenicu.

Slušati: Narodne i dječje popijevke te primjere iz glazbene literature.

4. razred

Slušajući glazbu, prepoznati usvojene pojmove u dinamici i tempu. Prepoznati zvuk različitih glazbala, odnosno različitih izvoditeljskih sastava. Prepoznati u glazbenoj literaturi malu glazbenu periodu i sekvencu kao element razvoja skladbe. Slušati vrijedna glazbena djela u cilju razvijanja glazbenog ukusa kod učenika.

5. i 6. razred

Slušajući glazbu, prepoznati usvojene pojmove dinamike i tempa. Prepoznati zvuk različitih glazbala, odnosno različitih izvoditeljskih sastava. Osvijestiti najjednostavnije oblike iz svi-rane literature. Dvodijelna i trodijelna pjesma.

Slušati vrijedna glazbena djela u svrhu razvijanja glazbenog ukusa kod učenika.

Upoznati osnovne različitosti pojedinih razdoblja i njihovih glazbenih predstavnika.”³

Slušanje primjera iz literature, dakle, proteže se kroz cijeli nastavni program za osnovnu glazbenu školu.

Što se literature tiče, tu nam svakako velik broj primjera, čak 999 glazbenih tema iz glazbene literature za *solfeggio* u osnovnim glazbenim školama, daje autor istoimenoga priručnika Ivan Golčić. U predgovoru knjige Pavel Rojko piše: “Kod primjera iz literature slijedi: dotjerivanje, lijepo pjevanje, ukratko, izvedba u tempu s dinamikom, uz klavirsku pratnju. Nakon toga učenici-ma ćemo dati točne podatke o skladbi koju smo pjevali: – To što smo pjevali bila je druga tema iz 1. stavka *Male noćne muzike* Wolfganga Amadeusa Mozarta. Povremeno, prema mogućnostima, aktivno će se odslušati original!”⁴

I upravo to aktivno slušanje glazbe mora postati važna aktivnost, tj. zadaća nastave *solfeggia*, kako bismo bili u skladu s ciljevima i zadaćama odgoja i obrazovanja u osnovnim glazbenim školama.

Slušanjem umjetničke glazbe obogaćuje se nastava *solfeggia* i razvijaju se sve kategorije sluha, glazbenog ritma, glazbene memorije te stječu spoznaje o raznim glazbenim pojmovima (glazba, zvuk, ton, stanka, ritam, mjera, ljestvica, melodija, dinamika, tempo, agogičke promjene i dr.).

Cilj nastave *solfeggia* u osnovnoj glazbenoj školi stjecanje je opće glazbene pismenosti koja, kao nastavni proces, počinje uvođenjem prvih pisanih znakova za određene melodijske i melodijsko-ritamske pojave i traje sve do potpunog vladanja standardnim glazbenim pismom kao grafičkim odrazom “glazbenog jezika”.

Kako bi se mogla slijediti intonacijska i ritamska znanja neophodna za razumijevanje glazbene strukture, potrebno je poznавanje i učenje osnovnih pojmoveva glazbe samom glazbom jer slušanje glazbe predstavlja jednu od glavnih aktivnosti u nastavi *solfeggia*, koja se mora njegovati prije glazbenog opisnenjavanja (iako je područje slušanja glazbe u nastavnom programu iz 2006. g. navedeno kao posljednje na popisu sadržaja koji redom glasi: Glazbena pismenost, Oznake i znakovi, Ljestvice, Mjera, Intervali, Akordi, Melodija, Ritam, Diktat, Stvaralački rad, Slušanje glazbe).

Princip koji je bitan u nastavi *solfeggia* je postupnost – kretanje od poznatoga k nepoznatom, od bližega k daljem, od lakšega k težem i, što je u glazbi jako važno, od konkretnoga k apstrakt-nom. Dakle, od same glazbe ka glazbenim pojmovima!

Važno je da se prema stupnju razvoja učenika i prema nastavnom programu uvode i sastavnice glazbenog djela, kako predlažem u tablici na str. 18.

TEKST (riječ) nije glazbeni element u punom smislu riječi, ali je sinkroniziran s ostalim elementima u vokalnim i vokalno-instrumentalnim skladbama, pa ga svakako treba ubrojiti u sastavnice.

1 www.citati-izreke.net/glazba.html

2 *Nastavni planovi i programi za osnovne glazbene i osnovne plesne škole*, Zagreb: HDGPP, 2006, str. 7.

3 *Ibid.*, str. 10–25.

4 Golčić 2001: 4.

Značajke tona	Sastavnice glazbenog djela
VISINA	melodija
TRAJANJE	ritam, metar, tempo, glazbeni oblik
JAČINA	dinamika
BOJA	izvodači, harmonija, slog

Kako bismo sve ovo učenicima približili na njima jednostavan i zanimljiv način, a da bi ujedno sve i razumjeli, važno je dobro osmisliti proces aktivnog učenja.

Dakle, uloga učitelja se mijenja. On postaje voditelj (moderator) i motivator aktivnosti koji vodi učenike kroz njihov proces učenja jer upravo se na takav način uključuje više kognitivnih procesa učenja (analiza, sinteza, uspoređivanje, predviđanje, vrednovanje).

Kako bi sve skupa djeci, a i nama učiteljima bilo još zanimljivije, svakako se, barem u 1. i 2. razredu *solfeggia*, moramo pozabaviti i plesom (pokretom). Pokret je djeci vrlo blizak i spontan, pa uz njegovu pomoć na jednostavan način možemo svladavati pojmove metra, ritma, tempa, dinamike, oblika itd.

U nastavku donosim nekoliko značajki društvenih plesova kojima se možemo poslužiti na nastavi *solfeggia* u obradi metra i ritma, a svakako i kod obrade fraze, motiva, male i velike glazbene rečenice, periode, dvodijelog i trodijelog oblika.

MENUET je stari francuski ples u trodijelnoj mjeri i umjerenom tempu.

POLONEZA je ples poljskoga porijekla u trodijelnoj mjeri, umjerenog ili brzog tempa. Tipičan ritam pratnje je Ta-tef Ta-te Ta-te.

MAZURKA je poljski ples umjerenog tempa s energičnim ritmovima kao npr. Ta--fe Ta- Ta-, Ta- Ta-a.

VALCER je u trodobnoj mjeri u kojoj je prva doba jače nagašena. Susrećemo ga u bečkim operetama, a ponekad u baletima i operama.

POLKA je brzog tempa i dvodobnog metra. Sastavni je dio velikog broja opereta.

Slušanje glazbe na satovima *solfeggia* ima za cilj ne samo buđenje interesa kod učenika i izazivanje nekoga određenog emotivnog odnosa prema glazbi već i upoznavanje s osnovnim glazbenim vrstama, uvođenje u arhitekturu melodije i glazbenih formi, izoštravanje sposobnosti opažanja pojedinih glazbenih pojmoveva i drugo. U tome će nam svakako pomoći i videokomponenta, koja je u suvremenoj nastavi 21. stoljeća neizbjegna.

Predmet *Solfeggio* izučava se tijekom cijelokupnoga osnovnog glazbenog obrazovanja, a nastava je organizirana 2 puta tjedno po 45 minuta, što je godišnje 70 sati, a u šest godina čak 420 sati! (Za to vrijeme učenici općeobrazovnih škola imaju nastavu glazbene kulture jedanput tjedno po 45 minuta, što je godišnje 35 sati, a u 8 godina u osam godina 280 sati.)

Prema važećem nastavnom programu za općeobrazovne škole zadani su slušni primjeri iz literature, što u programu za glazbene škole nije slučaj, pa se nažalost događa da učenici općeobrazovne škole imaju više odslušanih primjera iz literature od učenika osnovne glazbene škole!? Mišljenja sam da je to nedopustivo.

Ako uzmemo svih 420 sati *solfeggia* tijekom osnovne glazbene škole pa izdvojimo samo 10 % za slušanje primjera iz literature, dobili smo puna 42 sata. I kada ta 42 sata podijelimo na 6 godina, u svakome razredu možemo posvetiti 7 nastavnih sati godišnje slušanju glazbenih primjera, a zbog kratkoće primjera iz literature (koji se najčešće svode na upoznavanje tema) i trajanje obrade slušnoga primjera od 10 do 15 minuta, godišnje se

možemo baviti slušanjem primjera iz literature na najmanje 20 nastavnih sati *solfeggia*. Odnosno, uvjek i malo manje i malo više, što ovisi o nama učiteljima.

“Najveća je umjetnost pretvoriti malenima u igru ili zabavu sve ono što trebaju učiniti ili naučiti”, rekao je John Locke.⁵ Mišljenja sam da doista puno toga možemo učiniti, a na nama je učiteljima samo da se na to odlučimo i stvari će se odvijati same od sebe!!!

I za kraj...

Drage moje učiteljice i učitelji *solfeggia*!

Ovaj je tekst samo jedno glasno razmišljanje, a proizašao je iz rada s mojim učenicima. Svakako ću se veseliti ako vas uspijem potaknuti na razmišljanje, a ako mi to pođe za rukom, vjerujem da će se vaša nastava *solfeggia* u nekim dijelovima promijeniti, čemu se beskrajno radujem!!!

Naš je zadatak zahtjevan, a usto i često grijesimo. Upravo zato moramo se truditi učenicima pokazati sve ono što im glazba pruža. Neka pjevaju i neka slušanjem glazbe putuju na krilima mašte, neka sviraju, plešu, stvaraju nove melodije, neka glazba zaživi u njihovim srcima! Ima li većeg veselja od saznanja da smo možda baš mi zasluzni za stvaranje nekoga budućeg skladatelja, učitelja *solfeggia*, dirigenta...? Dozvolimo si to veselje, vodimo učenike putem na kojem će pronaći sebe. Nije li to naš cilj i zadatak – stvoriti potpunu ličnost koja će se bez puno muke probijati kroz svijet i pružiti tom svijetu ono najbolje od sebe?

Glazba je jedno od divnih čuda koje je stvorio i stvara čovjek. Ona ne poznaje granice i na njezinu putu ne smije prepreka. Pokušajmo, stoga, slušanjem glazbe povesti učenike tim divnim stazama kojima nas vodi, upravo, to čudo.

Literatura i prijedlozi za čitanje:

Brdarić, R. (1986.), *Pripremanje nastavnika za nastavu glazbene kulture*, Zagreb, Školska knjiga.

Golčić, I. (2001.), *999 glazbenih tema iz glazbene literature za solfeggio u osnovnim glazbenim školama*, Zagreb, HKD Sv. Jeronim.

Kazić, J. (1993.), *Kako nastaje melodija*, Zagreb, Školska knjiga.

Matoš, N. (2011.), *Uloga videokomponente u suvremenoj nastavi metodike teorijskih glazbenih predmeta*, Pula, Sveučilište Jurja Dobrile – Odjel za glazbu

Njirić, N., Tomašek, A., Završki, J., Županović, L. (1982.), *Upoznavanje glazbenih djela i osnovnih glazbenih oblika u osnovnoj školi*, Zagreb, Školska knjiga.

Njirić, N., (2001.), *Put do glazbe*, Zagreb, Školska knjiga.

Požgaj, J. (1988.), *Metodika nastave glazbene kulture u osnovnoj školi*, Zagreb, Školska knjiga.

Radičeva, D. (1997.), *Uvod u metodiku nastave solfeda*, Novi sad, Akademija umetnosti.

Radičeva, D. (2000.), *Metodika komplementarne nastave solfeda i teorije muzike*, Cetinje, Muzička akademija.

Rojko, P. (2012.), *Metodika nastave glazbe: teorijsko-tematski aspekti*, Drugo izmijenjeno i dopunjeno izdanje – elektroničko.

Rojko, P. (2004.), *Metodika glazbene nastave, praksa I. dio*, Zagreb, Jakša Zlatar.

Rojko, P. (2005.), *Metodika glazbene nastave, praksa II. dio*, Zagreb, Jakša Zlatar.

Vidulin-Orbanić, S. (2005.), *Od glazbenog iskustva ka razumijevanju glazbe*, Školske novine, 26., str. 3.

Ars choralis 2014.

Snežana Ponoš

Od 24. do 26. travnja 2014. godine u Zagrebu je po treći put organiziran **Međunarodni simpozij o korusologiji Ars choralis 2014**. Ovaj uvaženi i u svijetu jedinstven znanstveni skup o zborskoj umjetnosti, pjevanju i glasu održan je u organizaciji Hrvatske udruge zborovođa u suradnji s Institutom za crkvenu glazbu Albe Vidakovića Katoličkoga bogoslovnog fakulteta iz Zagreba, Hrvatskim društvom glazbenih teoretičara i Agencijom za odgoj i obrazovanje, a uz potporu Ministarstva kulture Republike Hrvatske, Turističke zajednice grada Zagreba i uz medijsko pokroviteljstvo Hrvatskoga katoličkog radija. Organizacijski odbor sačinjavali su Branko Starc, predsjednik Hrvatske udruge zborovođa, Bojan Pogrnilović, Tomislav Čekolj, Anita Gergorić i Tihomir Petrović, koji su u uz pomoć Radmire Bocek, Jelene Čosić, Barbare Rubil Katavčić, Franciske Križnjak, Ivane Senjan, Snježane Šoić, Irene Turković, Snežane Ponoš i nekolice ostalih pomagača, članova izvršnog odbora, ovaj skup u svim njegovim segmentima uspjeli provesti na respektabilnoj znanstvenoj i kulturnoj razini. Svakako najzaslužniji za organizaciju i provedbu ovoga, kao i prethodnih dvaju simpozija *Ars choralis* bio je predsjednik HUZ-a Branko Starc, koji je održao uvodno predavanje, znalački povezivao i vodio tijek izlaganja Simpozija, na razne načine osvještavao važnost i značenje njegove provedbe u uvjetima suvremene hrvatske zborske zbilje i podržavao suradnički i topli ljudski odnos među sudionicima.

Brojna zanimljiva predavanja i radionice održavala su se tijekom tri dana u Nadbiskupijskome pastoralnom institutu, a svečani koncert sudionika održan je u petak, 25. travnja, u dvorani Hrvatskoga glazbenog zavoda. Nastupilo je ukupno 39 predavača iz 13 zemalja (Austrija, Njemačka, Velika Britanija, Latvija, Makedonija, Norveška, Portugal, Slovenija, Južnoafrička Republika, Švedska, Tajland, SAD, Hrvatska). Predavanja su bila na hrvatskom i engleskom jeziku, a obuhvaćala su teme s područja zborskoga pjevanja i zborovođenja, pjevačkoga umijeća, pjevačke pedagogije i glazbenog obrazovanja, dirigiranja i interpretacije glazbenog djela, hermeneutike i vokalne stilistike. Čuli smo i rezultate najnovijih znanstvenih istraživanja o govor-

nom i pjevačkom glasu, o utjecaju glazbenih medija i suvremene tehnologije, o specifičnostima tradicionalnog i umjetničkog pjevanja u zemljama gostiju predavača, ali i brojne druge teme koje su podjednako mogle zanimati stručnu javnost, kao i ostalu, širu publiku zainteresiranu za ljepotu i problematiku pjevanja, glasa i zborske umjetnosti.

Ovogodišnji *Ars choralis* bio je posvećen liku i djelu Ivana pl. Zajca, kojemu je, stoga, bilo posvećeno i nekoliko predavanja; kratkom monografskom prezentacijom o Ivanu Zajcu Snežana Ponoš nastojala je podsjetiti na njegov iznimani glazbenički doprinos hrvatskoj glazbi druge polovice XIX. i početka XX. stoljeća, zbog čega se to razdoblje od četiri desetljeća naziva Zajčevim dobom. Zanimljivo je bilo čuti i predavanje prof. Lade Bujas Majić o nedavno tiskanim Zajčevim vokalizama koje su već zaživjele u pjevačkoj pedagoškoj praksi naših glazbenih škola. Vrlo izdašno i zanimljivo bilo je i muzikološko predavanje Rozine Palić koja je iznijela niz zanimljivih podataka o Zajčevu suradnji s Pjevačkim društvom *Kolo* i njemu posvećenim skladbama. Sve pokazano i izrečeno prisutnoj je domaćoj publici bio podsjetnik ili obogaćenje dosadašnjih znanja o važnosti Zajčeva lika i djela, a stranoj publici važan pokazatelj skladateljevih osobnih i nacionalnih (hrvatskih) kulturnih postignuća. Na sličan način, na prethodnim dvama simpozijima održanim 2010. i 2012. godine, poštovanje se iskazalo liku i djelu maestra Sergija Rainisa i Dinka Fia, što je uvjerljiva i neosporna potvrda pripadnosti Hrvatske uvaženom europskom glazbenom kulturnom krugu i ranijih, a osobito prethodnih dvaju stoljeća.

Među brojnim stranim gostima i predavačima koji su se odazvali pozivu Hrvatske udruge zborovođa za sudjelovanje na ovogodišnjem Simpoziju bio je Marvin Keenze (SAD), počasni gost ovogodišnjega simpozija *Ars choralis* s temama *The choral conductor as singing teacher* i *The conductor's ear/the choir's sound*. U zanimljivoj radionici pod naslovom *How to belt* Lisa Popeil (SAD) podijelila je s nama svoja bogata pjevačka i pedagoška iskustva vezana uz različite načine pjevanja popularne glazbe i mjuzikla. U predavanju pod naslovom *The effects of warm-up exercises on perturbation measures of individual voices while singing in an amateur choir*

Filipa Lã (Portugal) govorila je o rezultatima istraživanja vezanim uz važnost i učinak upjevavanja, a u temi *Phonatory characteristics of Coimbra Fado style* govorila je o tradiciji portugalskoga fada. Thomas Caplin, redoviti sudionik i dosadašnjih simpozija *Ars choralis*, ove je godine nastupio sa zanimljivom temom *The choir as a learning organisation – building from inside and out*, stavljaju-



Jelena Čosić, Ivana Senjan, Bojan Pogrnilović, Radmila Bocek, Branko Starc, Vesna Kartelo, Tomislav Čekolj

jući naglasak na psihološke i socijalne kompetencije zborovođe potrebne u radu sa zborom. S medicinskog aspekta utemeljenog na vlastitom liječničkom, otorinolaringološkom iskustvu, Per-Åke Lindestad (Švedska) vrlo je uživljeno govorio o temi *Why is the laryngeal muscle different* te izazvao veliko zanimanje publike i odulju raspravu. Johan Sundberg, također dugogodišnji prijatelj HUZ-a iz Švedske, sa znanstvenog je stajališta govorio o zborskem i opernom pjevanju. Sasvim novo viđenje koreptitorske uloge donio je u svome predavanju Peter von Wienhardt s temom *The Art of Piano Accompaniment*, ukazavši na sve potrebne vještine pijanista i brojne, suptilne razine njegove komunikacije sa zborom. O specifičnostima tradicionalnoga pučkog ili zborskog pjevanja u zemljama njihova podrijetla govorili su Jasmina Gjorgjeska (Makedonija), Zane Šmite (Latvija), Martina Prevešek (Slovenija) i Kittiporn Tantrarungroj (Tajland).

Od hrvatskih predavača, a radi pokazivanja raznolikosti zanimanja i pristupa ovogodišnjih predavača brojnim važnim pitanjima i temama vezanima uz glas, pjevanje i vođenje zborskih ansambala, spomenimo ovdje još predavanja Sante Večerine (*Sindrom vokalnih modula*), Bojana Pogrnilovića (*Klapa – hrvatski vokalni fenomen*), Ivane Senjan (*Primjena komunikacijskih vještina zborovođe u radu s pjevačkim ansamblom*), Zrinka Šimunović (*Motivi za pristupanje, pohađanje i ostanak u amaterskom pjevačkom zboru*), Alme Zubović (*Zborske skladbe Ivana Mačeka*) te Nataše Klarić-Bonacci i Maure Filippi (*Ritam i metar u poeziji i glazbi*).

Uz sve pohvale za odličnu organizaciju i provedbu simpozija *Ars choralis*, HUZ-u svakako treba odati i priznanje zbog osjetljivosti na potrebu javnog izricanja pohvala i priznanja uspješnim zborovođama, pedagozima, znanstvenicima i muzikoložima koji su u svome radu postigli zapažene rezultate. Kao i na prethodnim dvama, i na ovogodišnjem je simpoziju *Ars choralis* dodijeljeno nekoliko nagrada. Zbog trajnih rezultata visoke umjetničke razine postignutih u radu sa zborom strukovni nazivi Maestre mentorice HUZ-a dodijeljeni su Ivani Jelinčić i Zrinki Šimunović. Plaketa Sergija Rainisa dodijeljena je Lisi Popeil (SAD) zbog iznimnih pedagoških i umjetničkih postignuća na području pjevanja, kao i Cynthiji Hansell-Bakić (Hrvatska) za njezina postignuća na području vokalne umjetnosti i pedagogije. Nagrade za korusologiju dobili su Filipa Lā (Portugal), Kenneth Bozeman (SAD), Rozina Palić-Jelavić (Hrvatska), Christian Herbst (Austrija), Per-Åke Lindestad (Švedska) i David Howard (Velika Britanija). Počasnim članom HUZ-a proglašeni su David Howard i Kittiporn Tantrarungroj (Tajland), a dobitnici su Nagrade HUZ-a za životno djelo Santa Večerina (Hrvatska) i Marvin Keenze (SAD).

Posebno svečan i raskošan bio je koncert simpozija *Ars choralis* 2014. održan u petak, 25. travnja, u dvorani Hrvatskoga glazbenog zavoda. Na njemu su nastupili neki od sudionika Simpozija, jedna solistica i nekoliko hrvatskih zborova. U svome *a cappella* nastupu Zane Šmite evocirala je folklorni zvuk rodne Latvije, Filipa Lā donijela je dašak tradicionalnoga portugalskog zvuka, ali i izvedbu suvremene skladbe *Miserere mei* Branka Starca. Skladatelj se tom prigodom predstavio i kao pijanist, svirajući klavirski duo s Peterom von Wienhardtom. Lisa Popeil u svome je nastupu ilustrirala razne vrste pjeva s obzirom na specifičnosti nekoliko pjevačkih stilova. Posebno duhovit bio je nastup za tu prigodu posebno oformljenoga kvarteta *The Four Formants* u sastavu Christian Herbst, David Howard, Per-Åke Lindestad i Johan Sundberg, koji su na pozornici HGZ-a pokazali neusiljenost i jednostavnost odreda iznimnih glazbeničkih osobnosti, sposobnih da u datom trenutku svoju znanstveničku

ozbiljnost zamijene šarmom i duhovitošću. Među ostalim domaćim sudionicima koncerta nastupili su sopranistica Radmila Bocek, Klapa Cesarice, zborovi Antiphonus, Cantus ante omnia, Izvor – zbor župe Sv. Josipa i Mješoviti zbor KUD-a *Ina* ilustrirajući vlastitu uspješnost te reprezentirajući suvremene domete hrvatskoga solističkog, klapskog i zborskog pjevanja. Koncert je završio radosnim zajedničkim pjevom svih sudionika koji su pjevajući skladbu *We Move the World* Branka Starca, svojevrsnu zborsku himnu koja već odavno odzvana diljem svijeta, sviima prisutnima prenijeli optimizam, uzvišenost i ljepotu našega glazbeničkog posla.

Ars choralis 2014. uspješno je završen. To mogu posvjedočiti svi sudionici Simpozija, ali i brojne lijepе reakcije, zahvale i pohvale gostiju predavača iz inozemstva pristigne nakon njihova odlaska iz Hrvatske. Sljedeći *Ars choralis 2016.* iščekujemo sa zadovoljstvom i spoznajom da je, osim zbog niza uspjeha naših zborova postignutih na dosadašnjim međunarodnim zborskim natjecanjima, organizirajući ovakve ugledne umjetničko-znanstvene skupove, Hrvatska doista postala prepoznatljivim čimbenikom na kulturnoj zborskoj karti Europe i svijeta.

MUSIC SHOP ETIDA

Novotvoreni dučan
muzičkih instrumenata,
potrošnog materijala i nota!

•
Veliki izbor puhačkih, gudačkih i
ostalih žičanih instrumenata.

•
Zagreb, Trešnjevka, Tratinska 77
(kod Trešnjevačkog placa).

•
Robu šaljemo i pouzećem!

Radno vrijeme:
Ponedjeljak – petak: 9–19,
subota: 9–14 sati.

Broj telefona : 01/6550-381

www.etida.hr

O položaju harmonijske analize i mogućnostima analitičkoga slušanja glazbe na nastavi harmonije

Sanja Kiš Žuvela

“Glazba, koja je uređena slušna informacija, pomaže nam organizirati um kojim je opažamo i time ublažava psihičku entropiju, odnosno nered koji osjećamo kada se slučajne informacije ispriječe na putu našim ciljevima. Slušanje glazbe otklanja dosadu i tjeskobu, a ako mu se ozbiljno posvetimo, može nas uvesti u stanje očaravajuće obuzetosti.” (Csíkszentmihályi 2008: 109)

Flow

Flow, očaravajuća obuzetost ili, jednostavno, zanesenost, stanje je potpune usredotočenosti pojedinca na aktivnost kojom se bavi, praćena osjećajem sreće i ispunjenosti. Tvorac pojma, mađarsko-američki psiholog Mihályi Csíkszentmihályi, jedan od načina postizanja takvoga stanja pronalazi i u slušanju glazbe, pogotovo onomu analitičkome, kod kojega je slušateljeva pozornost usmjerena na njezine strukturne (a ne senzorne ili pak narativne) elemente (*ibid.*, 111). Teoretičari odgoja i obrazovanja smatraju da bi spoznaje o pozitivnim učincima zanesenosti na psihu mogle značajno pridonijeti ostvarivanju optimalnoga razvoja učenika (Rajić 2012: 240–241), no tradicionalni školski sustav gotovo u potpunosti onemogućuje stjecanje takvih iskustava tijekom nastave, a progresivne su pedagoške koncepcije učiteljima u našoj zemlji još uvjek slabo poznate (*ibid.*, 241–245). Glazbene bi škole, kao i učionice glazbene kulture i umjetnosti, trebale predstavljati sretna mjesta gdje bismo ipak morali susretati učenike koji strukturiranom aktivnošću – primjerice, slušanjem glazbe – postižu stanje očaravajuće obuzetosti. No je li tomu doista tako?

Što se glazbe u općeobrazovnim školama tiče (a kako se ne bismo zavarivali da je to slučaj samo u nas), Csíkszentmihályi upozorava na negativne aspekte krpanja državnih proračuna smanjivanjem udjela glazbene, likovne i tjelesne kulture u općem odgoju i obrazovanju (*op. cit.*, 112) te upliv takvih redukcija na psihičko zdravlje, stanje svijesti i kvalitetu života pojedinca, kao i društva u cjelini. Međutim, čak i djeca koja aktivno uče glazbu, poput polaznika glazbenih škola, često za kvalitetna glazbena iskustva bivaju ozbiljno prikraćena. Ambiciozni roditelji i (katkad još ambiciozniji) pedagozi nerijetko inzistiraju na kompetitivnosti te na što ranijem postizanju tehničkoga virtuožeta, a nauštrb djetetova emocionalnog razvoja, što najčešće nažalost nije put k samostvarenju, već k ozbiljnim psihičkim poremećajima (*ibid.*). Individualni doživljaj glazbe radi nje same, ali i radi njezinih pozitivnih učinaka na stanje svijesti, iz pedagogije je potisnut u korist stjecanja neproživljene tehničke vještine; intrinzična je motivacija, ako je i postojala prilikom upisa u školu, kod učenika sve rjeđa, a kada se i susretne, počesto nema veze s glazbom.¹

Kada govorim o forsiranju virtuožiteta, nipošto ne želim sugerirati da se taj pristup javlja samo u nastavi instrumenata, odnosno pjevanja: isto vrijedi i za nastavu takozvanih teorijskih glazbenih predmeta, gdje je stanje očaravajuće obuzetosti glazbom još rjeđa pojava, a analitičko slušanje glazbe prije iznimka negoli pravilo usprkos naznakama takve djelatnosti u nastavnim programima koji su trenutno na snazi.

Harmonija – nastavni program, nastavna praksa

Promotrimo li kako stvari stoje sa srednjoškolskom nastavom harmonije, uočit ćemo kako već i sâm nastavni program nije u cijelosti dosljedan; i on predstavlja svojevrstan kompromis između norme i popisa želja, a u dijelovima u kojima i jest normativan, cilj, zadaci i ishodi učenja nisu u potpunosti uskladeni. Osvrnimo se najprije na “obični” nastavni program kojega se drži većina srednjih glazbenih škola u Hrvatskoj.²

Popis nastavnih “sadržaja”³ nakon tradicionalne osamnaestostoljetne propedeutike – teorijskoga sadržaja predmeta te vježbi iz harmonije pismeno i na glasoviru – na predzadnjemu i zadnjemu mjestu krase harmonijski diktat i harmonijska analiza (*ibid.*, 196).⁴ Kroz daljnji popis nastavnih tema moglo bi se naslutiti koje bi izlagne kompetencije školovani slušatelj trebao steći u pojedino razredu srednje glazbene škole:

“1. razred: Slušno prepoznavanje položaja akorda. Tijesni i široki slog. Prepoznavanje kadenci (aut., plag., varava i položićna). Slušno prepoznavanje kraćih nizova spojeva 5/3, 6, 6/4.

2. razred: Slušno prepoznavanje akorda. Slušno prepoznavanje kraćih nizova sa 7, 6/5, 4/3, 2

2 Riječ je o programu koji nije program funkcionalne muzičke pedagogije. Čemu uopće takva, u osnovi neprihvatljiva, negativna definicija? Na snazi su, naime, dva zakonski ravnopravna nastavna plana i programa za srednje glazbene škole: jedan se zove *Nastavni plan i program za srednje glazbene škole*, a drugi *Nastavni plan i program funkcionalne muzičke pedagogije (FMP) za srednje škole*. S obzirom na to da se zakonodavac nije potrudio kartezijanski urediti nazive spomenutih (jedinih) dvaju nastavnih programa koji se u našoj zemlji provode, a po logici stvari trebali bi biti komplementarni, iz njihovih je naslova moguće izvući jedino negativne definicije: prvi je očito onaj koji *nije* program funkcionalne muzičke pedagogije, dok drugi izgleda *nije* namijenjen nastavi u glazbenim školama (ili je pak namijenjen nastavi u svim srednjim školama)?!

3 Izraz je stavljen pod navodnike jer zapravo nije riječ o nastavnim sadržajima, već metodama rada, aktivnostima, odnosno načinima vježbanja kojima se pojedine vještine usavršavaju. U tom će se smisliti riječ “sadržaj” u navodnicima javljati i u dalnjem tekstu.

4 Možemo pretpostaviti kako kod potonje aktivnosti nije riječ o slušnoj analizi; u protivnome, nepoznat mi autor ovoga teksta vjerojatno ne bi odvajao ta dva “sadržaja” jer što je dešifriranje harmonijskoga diktata negoli slušna harmonijska analiza?

1 Sličan trend zapažamo i u dječjem i školskom sportu iz kojeg se sve češće u startu eliminiraju prosječni, rekreativci i nespretniji zaljubljenici; u stalnom tržišnom nadmetanju, borbi za pehare, bodove za upis u srednje škole i tko zna što drugo sve je manje mesta za prosječnu, običnu, normalnu djecu. Zanimljivo je da je, u bolesno težnji takozvanoj izvrsnosti, iz godine u godinu u Republici Hrvatskoj sve više umjetnih odlikaša – Gauss bi se u današnjoj Hrvatskoj ozbiljno zapitao o vjerodostojnosti svoje krivulje normalne raspodjele...

3. razred: Slušno prepoznavanje zaostajalica i ostalih neakordnih tonova. Slušno prepoznavanje kromatske kvintne i tercne srodnosti te kromatske promjene akorda.

4. razred: Pisanje proširene kadence s alt. tonovima (kromatski prohodni i izmjenični tonovi). Slušno prepoznavanje raznih alt. akorada s rješenjima. Prepoznavanje raznih vrsta kromatskih srodnosti. Prepoznavanje vrsta modulacija sa slijedom akorada. Prepoznavanje napuljskoga sekstakorda. Prepoznavanje modela u harmonijskim sekvencama.” (NPPSGPŠ 2008: 195)

Dobra je vijest svakako činjenica da je programom uopće predviđeno slušno prepoznavanje gotovo svih obrađenih pojava, što prije nije bio slučaj. Loša je vijest, međutim, što ta praksa još uvek nije u punome opsegu zaživjela u struci. Još je pak gora vijest da se, ako se i provodi, takva slušna analiza mahom izvodi na elementarnoj razini, a zvukovni se predložak gotovo redovito svodi na nastavnikovo sviranje ritma lišenih progresija na obližnjem dobro ugođenome pianinu.

Predviđeni su ishodi slušanja uglavnom razmjerno skromni u odnosu na zahtjeve s “pismenoga”, skladbenog područja. Sinagma “slušno prepoznavanje” također sugerira nižu razinu rezultata učenja koji se mogu svesti na identifikaciju pojedinačnih pojava u kraćim kontekstima. Te su **kompetencije**, kao uostalom i sav drugi teorijski sadržaj u srednjoj glazbenoj školi, **u značajnom raskoraku s razinom repertoara s kojim se ti isti učenici suočavaju na nastavi instrumenata i/ili pjevanja**. Spoznaja o tome kako se na teorijskim glazbenim predmetima obrađuju sadržaji koji su elementarni, a istodobno učenicima uglavnom teški i nezanimljivi, demotiviraju ih na putu prema razumijevanju glazbe koju prakticiraju i vole. To zasigurno nije nimalo ohrabrujuće, a među učenicima stvara osjećaj da nikada neće biti u stanju probaviti ništa složenije.

Nadalje, iako bi, primjerice, cilj nastave harmonije trebao biti “obrazovanje, proučavanje i usvajanje homofonog načina skladateljskog promišljanja (stvaranja u razdoblju baroka, klasike i romantičke (od 16. do kraja 19. st.)” (NPPSGPŠ 2008: 195), vježbanje na primjerima iz glazbene literaturе u nastavnoj je praksi prava rijetkost, baš kao i izvori zvuka koji odudaraju od spomenutoga pianina. Koliko ta praksa može biti pripremom za istinsko analitičko slušanje umjetničke glazbe koje bi kompetentnoga slušatelja moglo dovesti u stanje očaravajuće obuzetosti, neka čitatelj slobodno prosudi za sebe. Dodatnu otegotnu okolnost predstavlja i pretpostavljanje teorijskih sadržaja slušnomu iskustvu te nepostojanje prave korelacije između nastavnih programa *Solfeggia* (koji bi trebao predstavljati središnje mjesto stjecanja toga slušnog iskustva) i ostalih teorijskih glazbenih predmeta. Slijedom navedenoga smatram da u mogućnost istinskoga doživljaja istinske glazbe o kojem govorio Csíkszentmihályi na nastavi harmonije u većini naših glazbenih škola valja opravdano sumnjati.

Nešto je sretnija situacija u programskom manifestu funkcionalne muzičke pedagogije: “[...] u srednjoj školi jednako kao u osnovnoj razvojni put slijedi **princip kretanja od glazbenog doživljaja i iskustva ka sve većim znanjima i detaljima** o raznim aspektima glazbenih pojava” (ibid., 306), učenje tonskoga sloga počinje u prvom razredu srednje glazbene škole u okviru predmeta Polifonija, nakon čega “slijedi u drugom razredu **harmonija**, a te je sadržaje **solfeggio** obradio kao zvukovnu predodžbu godinu dana ranije” (ibid.). Dok je cilj nastave harmonije u bitnome podudaran s ranije navedenim ciljem programa namijenjenoga ostalim glazbenim školama, među zadacima možemo pročitati da bi trebalo, primjerice, “slušanjem steći uvid u raznovrsne oblike pojavnosti homofonog sloga te širok raspon

harmonijskih izražajnih sredstava”, “izgrađivati slušnu predodžbu tonalitetnih odnosa s jedne strane i akordičkih struktura s druge” te “razvijati analitičko mišljenje na temelju zvukovnog predloška ili notnog zapisa” (*ibid.*, 441).

Međutim, iako je na deklarativenome planu svakako bliža Csíkszentmihályijevim idealima, funkcionalna muzička pedagogija u pogledu analitičkih vještina također previda jedan vrlo važan segment institucionalnoga obrazovanja, a to je **vrednovanje** učeničkih postignuća. Naime, **ni u jednome trenutno važećemu nastavnom programu (kao, uostalom, ni na razredbenim ispitima na visokim školama!) u Hrvatskoj harmonijska analiza, kao dokaz razumijevanja glazbe par excellence, nije priznata za kriterij vrednovanja!** Harmonijska se analiza javlja, doduše, na popisu nastavnih “sadržaja” (te kao ideja za priželjkivano proširenje satnice, *ibid.*, 207), no analitičke vještine, bile one slušne ili zasnovane na notnom zapisu, nisu zaslužile svoje mjesto na popisu ispitnih zahtjeva.⁵ Što se pak na tome popisu nalazi, ilustrirat ćemo primjerom ispitnih zahtjeva u 4. razredu srednje glazbene škole (*ibid.*, 206–207⁶):

Svirači i pjevači	Theoretičari
Pismeni (2 sata): Sopran Bas (šifrirani) Modulacija (kromatska ili enharmonijska)	Pismeni (3 sata): Nešifrirani bas Sopran Modulativni stavak (primjena kromatike, enharmonije)
Ispit na glasoviru: 5 zadanih basova (šifriranih) Zadana proširena kadanca (sekundarne dominante i subdominante) s upotrebom alt. tonova i akorada.	Usmeni ispit: 10 zadanih nešifriranih basova 10 zadanih soprana Harmonizacija kromatske ljestvice (Dur ili mol) Vlastita proširena kadanca (primjena harmonije i enharmonije)
Modulacija pomoću Nap 6 ili kromatska ili enharmonijska modulacija.	Kromatske i enharmonijske sekvene Prima vista: Sopran ili nešifrirani bas (moguća i kombinacija npr. prva faza sopran, druga faza nešifriran bas i obrnuto) Razne vrste modulacije Modulativni stavak

Podsetimo, nastavnik harmonije u 4. razredu srednje glazbene škole raspolaže fondom od 32 školska nastavna sata godišnje za pjevače i svirače, odnosno 64 sata namijenjena teoretičarima, a nastava se izvodi u obrazovnim skupinama od 4 do 6 učenika (*Državni pedagoški standard srednjoškolskog sustava odgoja i obrazovanja*, NN 63/08, čl. 45, st. 3). Osim navedenih ispitnih zahtjeva propisan je i tzv. minimum gradiva koji obuhvaća još (dva do četiri puta!) veći broj obveznih zadataka raznih vrsta. Svakomu nastavniku koji je ikada pokušao realizirati takav “minimum” gradiva u navedenome zakonskom okviru savršeno je jasno kako je riječ o nemogućoj misiji. Ako se povremeno stjecajem okolnosti u jednoj obrazovnoj skupini i zatekne četvoro do šestoro natprosječno darovitih učenika koji su u stanju

5 Iznimku donekle predstavljaju ishodi učenja u 2. razredu srednje glazbene škole prema funkcionalnoj muzičkoj pedagogiji (1. godina učenja harmonije) gdje se posve neodređeno spominje kako učenik treba “slušno razlikovati razne oblike pojavnosti homofonog sloga” (NPPSGPŠ 2008: 442).

6 Pravopisne i ine pogreške također su dosljedno citirane.

taj "minimum" savladati (u vlastitom aranžimanu, naravno, jer za to u školi nema dovoljno vremena, čak ni u idealnome slučaju gdje teoretičari imaju zasebnu obrazovnu skupinu, odnosno, odvojeni su od tzv. obligatista), također je savršeno jasno da u propisanome fondu nastavnih sati nema vremena ni za što drugo, a pogotovo ne za "svjesno usvajanje harmonijskog višeglasja – homofonije i razvoj unutarnjeg – harmonijskog slуха i stvaralačke fantazije" (NPPSGPŠ 2008: 195). Nikakve analitičke vježbe i harmonijski diktati ne dolaze u obzir – ta nastavnik jedva stigne ustanoviti jesu li svi učenici pripromili (samostalno, naravno!) "minimum" gradiva kako bi ih pripustio na godišnji ispit, a dobra tri nastavna sata obvezno "otpadaju" i na tzv. pismeni dio toga godišnjeg ispita!

Prisjetimo li se, međutim, odakle baštinimo opisane ispitne zahtjeve, ishode učenja i izlazne kompetencije te potom pokušamo osvijestiti kojoj ih publici danas serviramo, bojim se da bismo se morali složiti oko jednoga: preispitivanje relevancije takve nastave harmonije u već po poodmaklome 21. stoljeću jednostavno je neizbjježno. Poučavanje tonskoga sloga (ne nužno četveroglasnoga vokalnoga, koji danas bez razmišljanja neosnovano proglašavamo osnovnim, univerzalnim i svevremenim) utemeljeno na harmonizaciji (redovito didaktičkoga) basa i sopranu, baš kao i improvizacija ili pak skladanje modulativnih stavaka (što god to značilo!) discipline su koje su se formirale tijekom 17. i 18. stoljeća kao neizostavni dio obrazovanja *skladatelja*, i to zato što je *tadašnja skladbena praksa počivala na tim načelima*. Iako su ona već pred kraj toga razdoblja počela postupno iščezavati iz *skladbene* prakse, prezivjela su duboko usidrena u temeljima glazbene *pedagogije* (najvećim dijelom stoga što u predtehnološko doba i nije bilo nekoga značajnog boljeg izbora), a tako je ostalo i do dana današnjega.

Pedagoški paradoks koji se pojavio tijekom 19. stoljeća istodobno s razvojem institucionalnoga glazbenog obrazovanja još uvijek predstavlja težak uteg oko vrata učenicima, ali i nastavnicima teorijskih glazbenih predmeta. Naime, u trenutku kada glazbeno školovanje postaje javno i dostupno širokim slojevima građanstva, a nastava u tim školama, današnjim rječnikom rečeno, stručno zastupljena, učitelji-*profesionalci* počinju poučavati *amatere* na isti način na koji su nekoć njihovi učitelji poučavali njih, kako svim drugim glazbenim disciplinama, tako i tzv. teorijskim. Naime, *skladatelji* su poučavali buduće liječnike, odvjetnike, kontrabasiste i među stotinama ostalih možda i ponekoga budućeg skladatelja *skladanju*, i to artificijelnomu načinu skladanja koji već odavna nije odgovarao nijednomu konkretnom, a kamoli (tada) suvremenomu stilu. Taj se pristup u domaćoj nastavnoj praksi do našega vremena nije bitno promjenio, osim što je s današnjega aspekta i povijesne distance još manje opravdan nego u doba svojega nastanka.

U međuvremenu se događa da se, bez obzira na to što većina učenika glazbe nema nikakve skladateljske aspiracije (a i da ima, teško da bi one bile kompatibilne sa stiliziranim četveroglasnim vokalnim sloganom koji se izučava na nastavi), ove skladbenotehničke vježbe i dalje forsiraju u istome okamenjenom obliku pod izlikom da je to jedini način za svladavanje zakonitosti tonskoga sloga. Uporno se ignorira činjenica da učenici na taj način ne stječu gotovo nikakve kompetencije za samostalno bavljenje pravom glazbenom literaturom (kojom su se zapravo došli pozabaviti!), a za što su u prvome redu potrebne razvijene analitičke sposobnosti. Također se previđa i činjenica da se na taj način ne stječu nikakve kvalitativne spoznaje o toj literaturi ili, Adorno-vim riječima: "Laičko vjerovanje da je za razumijevanje glazbe potrebno iskustvo učenja uobičajenih teorijskih disciplina, har-

monije i kontrapunkta, ili pak matematike za shvaćanje novijih skladbenih konstrukcija, budalasto je. Činjenica da te discipline uporno opstaju u okviru školskoga gradiva ne znači da su one toga i vrijedne. Te su školske discipline već same po sebi istrgnute iz konteksta glazbene povijesti i konkretnih zvukovnih slika, potom su se u didaktici osamostalile te su se, kad god je to bilo moguće potkrijepljene prirodoznanstvenim hipotezama, počele smatrati stvarnom i neupitnom vrijednošću. One su nepotrebno opredmećivanje nečega što već postoji u adekvatnome obliku u kojem bi se moglo citirati. Možemo vladati svim zakonima strogoga harmonijskog sloga i svim kontrapunktnim pravilima, a usprkos tome biti potpuno nesposobni spontano slijediti prvi stavak *Eroice*." (Adorno 1963: 35).

Naivno je vjerovati da bi se bez izravnoga kontakta s opusima vrhunskih skladatelja, odnosno pukim ispunjenjem nastavnim programom propisanih ispitnih zahtjeva, mogao ostvariti cilj proklamiran tim istim programom, naime "obrazovanje, proučavanje i usvajanje homofonog načina skladateljskog mišljanja" (NPPSGPŠ 2008: 195). A ako ispitni zahtjevi ne služe provjeravanju je li cilj nastave ostvaren, pitanje je čemu oni uopće služe. Još smo uvijek prečesto svjedoči i aktivni sudionici ove zastarjele i samosvrhovite prakse, usprkos rastućem otporu velikoga broja učenika koji se pod pritiskom ispitnih primjera i "minimuma" gradiva okreću drugim slobodnim aktivnostima, a ono što ih doista zanima o glazbi koju vole (pa makar to bila i umjetnička glazba!) nauče drugdje, najčešće sami.

Ne htijući se potpuno ograditi od strogo tehničkih strukovnih sadržaja u glazbenim školama (jer glazbene su škole na svim razinama ipak profilirane kao strukovne škole), ne mogu se ne zapitati jesu li oni i u kojoj mjeri doista primjereni današnjoj strukturi konzumenata paralelnoga glazbenog obrazovanja. Iako točni statistički podaci o broju i strukturi polaznika srednjih glazbenih škola u Republici Hrvatskoj te njihovim glazbenim životima po izlasku iz tih škola nažalost ne postoje, usudila sam se na temelju vlastitoga profesionalnog iskustva pokušati procijeniti koji su nastavni sadržaji Harmonije doista potrebni pojedinoj kategoriji učenika.

U sljedećoj su tablici slijeva navedene "glazbene sudsbine" učenika glazbenih škola, i to od najmalobrojnijih na vrhu stupca (skladatelja) prema najbrojnijima na njegovu dnu (poznavateljima i ljubiteljima glazbe⁷). Svaki je stupac posvećen jednome glazbenom "sadržaju" (prema NPPSGPŠ 2008: 196). Kvačicama su označene kategorije učenika za koje prepostavljam da bi

Potrebe učenika srednje glazbene škole

HARMONIJA	teorija	pismeno	glasovir	diktat (slušno)	analiza (zapis)
skladatelj	✓	✓	✓	✓	✓
teoretičar	✓	✓	✓	✓	✓
muzikolog	✓	(✓)	(✓)	✓	✓
dirigent, voditelj ansambla	✓	✓	✓	✓	✓
gl. pedagog (gl. kultura)	✓	✓	✓	✓	✓
orguljaš, čembalist, pijanist	✓	(✓)	✓	✓	✓
pjevač	✓	(✓)	(✓)	✓	✓
ostali instrumentalisti	✓			✓	✓
poznavatelj glazbe (neprofesionalac)	✓			✓	(✓)
ljubitelj glazbe (slušatelj)				✓	

Legenda:

- ✓ sadržaj je potreban u obliku i opsegu propisanom važećim nastavnim programima
- (✓) sadržaj je potreban, ali ne u obliku i/ili opsegu predviđenom važećim nastavnim programima

se mogli poslužiti pojedinim vještinama u svojoj profesionalnoj ili amaterskoj glazbenoj praksi.

Iz tablice je jasno vidljivo da programom propisane nastavne "sadržaje" vezane uz "teoriju", "pismeno" i "glasovir"⁸ uglavnom ne smatram potrebnima najvećemu broju konzumenata glazbene naobrazbe, čak ni onima koji će se po završetku školovanja naći u redovima glazbenih profesionalaca. Tomu nasuprot slušna je harmonijska disciplina u društvu harmonijske analize (zapisa): vještinama potrebnim doslovno svakome tko se na bilo koji način glazbom nastoji baviti obrazovni sustav posvećuje najmanje pozornosti! Sasvim je razvidno da, imajući u vidu stvarne potrebe polaznika glazbenih škola, kriteriji vrednovanja učeničkih znanja i sposobnosti nemaju previše veze s tim potrebama, kao ni sa suvremenim glazbenim životom uopće, a nije u skladu ni sa suvremenim civilizacijskim dosezima ocjenjivati većinu na temelju vještina relevantnih tek malomu broju polaznika.

Zašto onda vještine analize glazbenoga zapisa i zvukovnoga predloška nisu prihváćene kao kriteriji vrednovanja u našim školama, već se umjesto toga ocjenjuje vladanje formalnim disciplinama koje počesto nemaju veze ni s umjetnošću, ni s umjetničkom glazbom, ni s glazbenim životom današnjice? Odgovoriti na to pitanje nipošto nije lako, tumačenja je mnogo, a najčešće se čuje: "zato što je to tako oduvijek bilo", "zato što moraju savladati pravila" (čega?) ili pak "zato što se to traži na prijemnim ispitima za studije glazbe." Možda tomu i jest tako, ovdje u Hrvatskoj, no pripremajući učenike za pristup različitim studijskim programima u inozemstvu uvjerila sam se da se različite analitičke sposobnosti na većini svjetskih visokih glazbenih škola itekako smatraju relevantnima za buduće glazbene profesionalce svih profila. Prava su pitanja kojima bismo se trebali baviti zapravo sljedeća: koliki će udio polaznika srednjih glazbenih škola uopće pristupiti prijemnim ispitima na visokim školama za glazbu, na kojim to školama i za koje će studije biti zainteresirani? Kako uđovoljiti heterogenim potrebama različitih profila učenika? Gdje je u svemu tome glavna, auditivna komponenta glazbe?

Kakvoga slušatelja odgajati?

Uvjereni u potrebu davanja prioriteta razvoju analitičkih glazbenih vještina, smatram da se sadržaji (ne "sadržaji"!) svih teorijskih glazbenih disciplina učenicima glazbenih škola u prvome redu trebaju *približiti* (jer bliski im nisu!) tako da budu intenzivno izlagani neposrednomu slušnom iskustvu. Pritom težište mora biti na glazbi kanonskoga repertoara tradicije potpu-

7 Termini *poznavatelji* i *ljubitelji* glazbe (fr. *connoisseur* i *amateur*, njem. *Kenner* i *Liebhaber*) u glazbenom se kontekstu javljaju tijekom 18. stoljeća usporedno s procvatom prakse građanskoga kućnog muziciranja i organizacije javnih koncerata za široke slojeve građanstva. Sulzerovu tipologiju slušanja, odnosno recepcije glazbe iz toga razdoblja i danas možemo smatrati aktualnom: poznavatelj glazbe obrazovan je, sudi racionalno, poznae skladbenu tehniku i kompetentan je kritičar, dok je ljubitelj neobrazovan, vođen emocijama, laik koji glazbu prosuđuje isključivo na temelju osjećaja (prema: Sulzer 1771: *passim*).

8 U ovoj tablici pod "glasovir" mislim isključivo na prakticiranje tzv. četveroglasnoga vokalnog sloga kakvo se u praksi forsira. Rekla bih da harmonija na glasoviru u obliku u kojem se servira u našemu glazbenom školstvu može poslužiti isključivo budućim nastavniciма harmonije, i to samo u svrhu pripreme kandidata za prijemni ispit iz te iste discipline jer sve se druge praktične primjene harmonije na glasoviru mogu koncipirati i na neki drugi, slobodniji način u prirodnijem, glasovirskoj tehnicu bliskijemu slogu.

ne tonalitetne sustavnosti jer upravo je iz toga repertoara većina sadržaja i izlučena, što ne znači da glazbe druge provenijencije u nastavi treba zaobilaziti. Ključ istinskoga razumijevanja glazbe, svake glazbe, leži u bliskosti s njezinim tkivom.

Razmislimo o jednoj pomalo legendarnoj priči iz povijesti glazbe: Wolfgang Amadeus Mozart tijekom svojega prvog putovanja Italijom, 1770. godine, s ocem je pošao put rimske Sikstinske kapele čuti izvedbu glasovitoga Allegrijeva *Miserere*. Partitura je bila najstrože čuvana i nije se smjela prepisivati ni zapisivati, a svaki bi pokušaj izdaje bio kažnjen ekskomunikacijom. Uskoro je i izvorni rukopis nestao. Četrnaestogodišnji je dječak, sudeći prema memoarima njegove sestre Nannerl, samo dva puta čuo spomenutu skladbu gotovo petnaestominutna trajanja te je po sjećanju izradio do detalja precizan notni zapis (prema Wilder 1907: 68)⁹. Mnogi, naročito profesionalni, glazbenici ne vjeruju u istinitost ove anegdote.

Ako je doista uspio upamtiti Allegrijev *Miserere*, mladi Mozart sigurno nije memorirao svaki pojedinačni ton, akord, slogan, riječ... Skladbu je uspio zapisati zahvaljujući temeljitome poznavanju svih detalja skladbene tehnike: tipiziranih stilskih obrazaca, sadržaja i načina tretmana teksta, repetitivnosti glazbenoga tijeka, moći apstrahiranja i vizualizacije glazbenoga vremena, vlastitomu skladateljskom iskustvu (do tada je bio skladao čak osamdesetak opusa!)... No sve te sposobnosti Mozarta, ma kako genijalan bio, zacijelo nisu bile tek prirođene: one su kulturno-istorijski uvjetovan rezultat svjesnoga i nesvjesnoga glazbenog iskustva, marljivog učenja i izvođačke prakse, a povrh svega intenzivne izloženosti glazbi od najranije mладости. Nakon velikoga broja ponavljanja *doživljaja* analognih glazbenih struktura mozak je u stanju *prepoznavati*, *pretpostavljati*, *pohranjivati* i *sinkronizirati* sličan, a nepoznat sadržaj kojemu ga izložimo. Na taj se način, dakle, ne percipira i ne memorira tek niz pojedinačnih informacija kakav nalazimo u notnome zapisu, već postiže *svijest o strukturi* primljenoga sadržaja. U trenutku u kojem je osvijestio strukturu primljenoga sadržaja, slušatelj ga je zapravo s razumijevanjem usvojio, a tada ga je najmanji problem reproducirati, u obliku notnoga zapisa ili na kakav drugi način.

Gotovo svaki teoretičar koji se lati određivanja tipologije slušanja glazbe opisuje slušatelje koji su, poput Mozarta, u stanju na temelju slušnoga iskustva dosegnuti potpunu svijest o strukturi odslušanoga djela. Približavanje tomu idealu trebalo bi predstavljati jedan od najvažnijih zadataka odgoja sluha i poučavanja teorijskih glazbenih disciplina u srednjim glazbenim školama. Kako bismo što bolje prikazali izlazne kompetencije učenika kojima bi trebalo težiti, poslužit ćemo se Adornovom tipologijom slušateljskih navika objavljenom u njegovu *Uvodu u sociologiju glazbe*¹⁰.

Imajući u vidu da neki učenici srednjih glazbenih škola po završenome školovanju nastavljaju putem glazbenoga profesio-

9 Prema ovome izvoru, mladić je jedanput čuo izvedbu gotovo petnaestominutne skladbe u cijelosti, zapamtio je i zapisao u jednome dahu i to tek po povratku kući iz crkve. Sljedećega se dana vratio u crkvu kako bi poslušao skladbu još jedanput, prokrijumčarivši usput vlastiti notni zapis u šeširu. Slušajući skladbu drugi put uspio je zapis dotjerati tako da u potpunosti odgovara doživljenoj zvukovnoj slici.

10 U spomenutom je djelu Adorno podijelio slušatelje u osam skupina koje se odlikuju različitim odnosom prema glazbi (*musikalisches Verhalten*). Najniji tip predstavlja ravnodušnoga, nemuzikalnog, čak i antimuzikalnog slušatelja, dok će o dvama najvišim tipovima – dobromu slušatelju i stručnjaku – više riječi biti u daljnjem tekstu (Adorno 1968: 14f).

nalizma, dok se drugi opredjeljuju za izvenglazbene struke, tijekom srednjega glazbenog školovanja trebalo bi nastojati obrazovati dva tipa slušatelja: stručnjake i dobre slušatelje.

Adornov **stručnjak** za slušanje glazbe do savršenstva je razvio svoj glazbeni sluh. Njegovo je slušanje u potpunosti osvijesteno, nikada mu ništa ne promakne te u svakome trenutku ima nadzor nad odslušanime. Prateći tijek glazbenog djela spontano osvještava odnos prošloga i sadašnjega te uspješno predviđa buduće događaje. Također opaža i međusoban odnos istodobnih elemenata, sposoban je protumačiti složenu harmoniku i polifono višeglasje. Registrira sve skladbenotehničke postupke i zna se o njima korektno izraziti. Ovaj je tip vrlo rijedak i ponekad ga nalazimo među profesionalnim glazbenicima. Način na koji takvi stručnjaci slušaju glazbu Adorno naziva **strukturnim slušanjem** [*strukturelles Hören*] (prema: Adorno 1968: 15).

Osim takvih stručnjaka, u glazbenim školama odgajamo i buduće amaterske glazbenike, kao i konzumente glazbe, čiji bi slušateljski profil mogao i morao odgovarati Adornovu tipu **dobre slušatelje**. To je čovjek kojega bismo nazvali muzikalnim; nije u potpunosti kompetentan poput stručnjaka, no razabire glazbenu logiku i glazbu prosuđuje na temelju znanja, a ne elemenata prestiža ili ukusa. Nije posve svjestan svih skladbenotehničkih postupaka, no doživljava ih na nesvesnoj razini: Adorno ga uspoređuje s izvornim govornikom nekoga jezika, koji njime besprijekorno vlada usprkos tome što ne zna mnogo o njegovoj gramatici i sintaksi (prema: Adorno 1968: 16).

Struktурно slušanje: Felix Salzer

Kako bi se naši učenici približili opisanim Adornovim tipovima dobrog slušatelja i stručnjaka, paradigmu nastave teorijskih glazbenih predmeta trebalo bi u cijelosti postaviti na način kako je to opisano u već spomenutome nastavnom programu funkcionalne muzičke pedagogije, slijedeći put "**od glazbenog doživljaja i iskustva ka sve većim znanjima i detaljima** o raznim aspektima glazbenih pojava" (NPPSGPŠ 2008: 306). Pretpostavke za takvo poučavanje glazbe bile bi, između ostalog, intenzivna korelacija sadržaja *Solfeggia* sa sadržajem svih ostalih teorijskih glazbenih predmeta (koja prepostavlja i značajne intervencije u nastavne planove i programe) ili, što bi bilo još učinkovitije, njihova integracija, u cijelosti ili pak u segmentu u kojem obrađuju isti sadržaj. Iako je to djelomično moguće ostvariti i u okviru postojećih programskih okvira, idealno bi bilo osmislići novi, osvremenjeni nastavni program ili toliko priželjkivani umjetnički kurikulum obećan *Zakonom o umjetničkom obrazovanju* (NN 130/11).

Postoje provjereni modeli takve nastave, a na ovome mjestu osvrnut će se na metodu Felixa Salzera, inače tvorca pojma i naziva *strukturni sluh (structural hearing)* iz kojega je izведен pojam strukturnoga slušanja kakav između ostalog nalazimo u spomenutim djelima Adorna i Csíkszentmihályija. Salzerov je *magnum opus*, udžbenik *Struktурно slušanje: međuvisnost tonalitetnih odnosa u glazbi* (*Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*, 1952.), sinteza nasljeda njegovih bečkih profesora: sistematsko-muzikološkoga temelja usvojenoga kod Guida Adlera i glazbenoteorijskih doprinosa Heinricha Schenkera. Taj je udžbenik namijenjen integrativnoj nastavi teorijskih glazbenih predmeta zasnovanoj na holističkom izučavanju remek-djele glazbene literature, modelu koji se u razdoblju neposredno nakon Drugoga svjetskog rata počeo širiti iz New Yorka diljem Sjedinjenih Država. Dva su najutjecajnija epicentra ove prakse bila Juilliard School of Music pod vodstvom Williama Schu-

mana (kolegij se zvao *Literature and Materials of Music*, v. Schuman 1953!) i Mannes College, gdje je djelovao Felix Salzer. Dok je Schumanovu modelu manjkalo sustavnosti, a davao je i nezadovoljavajuće rezultate pa je nakon dvadesetak godina napušten (iako je umnogome ostavio traga na svoje nasljednike), na Salzerov su se model pozivali vodeći američki teoretičari/metodičari poput Carla Schachtera, Edwarda Aldwella, Stefana Kostke i Dorothy Payne, Georgea Laitza i drugih. Jaka šenkerijanska analitička tradicija u sprezi s adlerovskim sistematičnim pedagoškim modelom Felixa Salzera dobrim je dijelom zaslužna za činjenicu da je SAD danas glazbenoteorijska velesila u kojoj je područje našega djelovanja u punoj mjeri doseglo status samostalne znanstvene discipline.

Kao što je već rečeno, Salzer je svoju metodu i program poučavanja tonskoga sloga odgojem sluha razvio na temelju Schenkerova analitičkog pristupa, no u odnosu na Schenkeru, koji se uglavnom bavio glazbom 18. i 19. stoljeća, Salzer je obuhvatio svu modalnu i tonalitetnu glazbu te produbio neke aspekte njegove teorije. Sve se zakonitosti tonskoga sloga obrađuju i usvajaju isključivo na primjerima iz umjetničkoglazbene literature (više od 500 primjera!), iz čega i proizlazi deskriptivni karakter Salzerova pristupa. Pravila se ne nameću *a priori*, a odstupanja od konvencija ne smatraju se iznimkama. Skladbama se pristupa organicistički, a njihovi se dijelovi promatraju u kontekstu harmonijske zaokruženosti, ali i međusobne ovisnosti (otuda međuvisnost, odnosno koherencija u naslovu!). Glavni je kriterij sluh, metoda slušna rekonstrukcija skladbenoga postupka, a cilj razumijevanje harmonijskih odnosa u detalju i skladbenoj cjelini, sve u službi kompetentnije interpretacije i kvalitetnije internalizacije obrađenoga.

Riječima autora: "Razumijevanje tonalitetnih organizama ovisi o sluhu; uho mora biti sustavno uvježbano kako ne bi slušalo samo slijed tonova, melodijskih linija i akordnih progresija, nego i prepoznalo njihovo značenje unutar strukture i njihovu međuvisnost. U skladu s time razvijen je sustavan pristup koji kreće od jednostavnih i kratkih primjera i postupno vodi prema opsežnijim i složenijim organizmima. Taj pristup nazivam struktturnim slušanjem." (Salzer 1952: xvi) "Sve u svemu, postupak struktturnoga slušanja dvosmjeren je: od skladbe u cjelini do njezine strukture (dedukcija) i od strukture prema njezinoj prolongaciji¹¹ koja tvori tu konkretnu skladbu (indukcija). S tim u vezi valja ponovno naglasiti da sustavni razvoj sposobnosti struktturnoga slušanja podrazumijeva i nužnost pedagoškoga osvještavanja svake, pa i najmanje napetosti i događanja unutar skladbe koja inače nesvesno osjećamo. Struktturno slušanje daje rezultate tek kada mnogi tehnički detalji tonske organizacije postanu nesvesnim dijelom studentove glazbene spreme." (ibid., 207).

Harmonija na papiru vs. harmonija na klaviru ili...?

Salzerov pristup nije kompatibilan s našim nastavnim programima, usprkos tomu što zagovara isti obrazovni cilj, no iz nje-

¹¹ Prolongacija je pojam koji se dobriem dijelom značenjski podudara s u nas uobičajenim pojmom proširenja harmonijske funkcije. Kod Schenkera se struktura djela sastoji samo od nekoliko glavnih akorda koji tvore tzv. *Ursatz* (njem. praslog) i određuju ključne točke harmonijskoga kretanja unutar glazbenoga djela. *Ursatz* je na više razina popunjena prolongacijama koje oblikuju njegov pravi identitet. Možemo zamisliti da *Ursatz* neke skladbe predstavlja njezin kostur, a prolongacije krv i meso. Salzer tvrdi da se organsko jedinstvo glazbenoga djela krije upravo u recipročnome odnosu *Ursatza* i prolongacije (Salzer 1952: 14).

ga se mogu izlučiti postupci koji su bez daljnog primjenjivi i vrlo korisni u nastavi, osobito Glazbenih oblika. I dok je njegov pristup utemeljen na analizi snimaka, dakle izvornoj zvukovnoj slici, u našem je školstvu prisutna maksima "bolje harmonija na klaviru nego harmonija na papiru", iako ova potonja još uvijek dominira učionicama. Jasno je da nastava harmonije mora biti ozvučena i da je klavir zbog svoje praktičnosti u nastavi nezamjenjiv, no to sigurno ne predstavlja jedino i najsretnije rješenje. Osim što je svakom profilu glazbenika potrebna drukčija zvukovna kvaliteta, homogeni zvuk klavira neprikladan je za tumačenje višeglasja i stoga što je praćenje vođenja glasova u najmanju ruku otežano uslijed identične boje tona svih dionica. Kod izvođenja višeglasja na klaviru javljaju se slušne kvinte, one paralelne ne doživljavaju se uvijek takvima jer neki drugi glas slušno preuzima rješenje, ne čuju se jednoznačno ni rješenja vođica ako se primjerice nađu u unutarnjim glasovima... Ukratko, sve kontrapunktnе pojave unutar harmonije trebale bi se obrađivati i uz pomoć zvukovnih predložaka koji omogućuju nedvosmisleno slušno izoliranje dionica.

Osim snimaka glazbe za razne izvodačke sastave reproduciranih s nosača zvuka, sjajno je rješenje gornjega problema neposredno sudjelovanje učenika u izvedbi primjera (a to se, naravno, ne smije svesti na puku "realizaciju" notornoga "minimuma gradiva" u četverglasnome vokalnom slogu na glasoviru). Učenici mogu izvoditi primjere na svojim glazbalima, a posebno je korisno pjevanje u razredu koje je izuzetno poticajno za razvoj polifonoga sluha, s obzirom na to da je kod polifonoga pjevanja izvedba značajno podložnija uplivu drugih sudionika nego što je to kod sviranja, koje je uvijek nešto automatizirane. Muziciranje u razredu posjeduje mnoge kvalitete: ono omogućuje detaljan "uvid" (slušni, naravno) u vođenje glasova, "zamrzavanje" izvedbe u željenome trenutku, brzo i lako mijenjanje pojedinih komponenti strukture, improvizaciju svake vrste, a iznad svega jamči neposredan i aktivnan doživljaj zvuka.

Pjevanje je usto i idealna aktivnost za obradu osnovnih sadržaja jer ne prepostavlja gotovo nikakve posebne tehničke predispozicije. Jednostavna četverglasna skladba poput moteta *O salutaris hostia* Pierrea de la Ruea, nastalog oko 1480., može se bez problema naučiti pjevati u samo jednom satu (možda i *solfeggia*) kao uvod u harmonijske temelje. Kombinacijom pjevanja i slušne analize snimke prema Salzeru na ovoj se skladbi može opaziti i usvojiti mnoštvo osnovnih pojmovima kao što su tonski rod, vrsta akorda, modulacija, progresija, harmonijski *crescendo* i *decrescendo*, kadanca, postava kvintakorda, položaj i slog akorda, strogi i slobodni spoj, spajanje srodnih i nesrodnih kvintakorda... Zvuk spoja kvintno srodnih akorda i osjećaj za tri tonalitetna pola, odnosno glavne tonalitetne funkcije, sjajno se mogu osvijestiti slušanjem skladbe poput *Glorie* iz *Mise za tri zbora* Giovannija Gabrielija (*Sacrae symphoniae*, 1597.), osobito uz istodobnu vizualizaciju na harmonijskome modulatoru kao što je paleta akorda Tihomira Petrovića, dostupna na stranicama HDGT-a. I svaki se daljnji sadržaj treba obrađivati krećući od zvukovnoga predloška, redovito vrijednoga umjetničkog djela, pa čak i tzv. tehničke pogreške, koje učenici čine nesvesno, a skladatelji svjesno, kao što je to slučaj s paralelnim kvintama (i oktavama, koje nisu označene) u stavku *Gospode* iz Papandopulove *Hrvatske mise u d-molu*, op. 86 (1939.; v. pr. gore desno!).

Kako bi usvojili tzv. normu (ako ona uopće postoji), učenici trebaju usvojiti zvuk odstupanja od norme, i to na posve isti način na koji su usvajali i samu normu!



Umjesto zaključka...

... navest će još jednom osnovna načela za uspješno analitičko slušanje glazbe u nastavi harmonije:

- obradu svakoga sadržaja valja utemeljiti na zvuku
- teorijsko znanje treba proizlaziti iz slušnoga analitičkog iskustva
- sve pojmove valja usvajati u njihovim prirodnim kontekstima – vrijednim umjetničkim glazbenim djelima, bez nepotrebnog apstrahiranja ritma i fakture
- primjeri trebaju biti cjeloviti – skladbe ili njihovi dijelovi (stavci, odsjeci...)
- glazbu treba slušati u realnom vremenu
- trebaju biti uključeni zvukovi različitih izvodačkih sastava
- aktivnost će biti najintenzivnija ako učenici muzicirajući sudjeluju u nastavnom procesu.

Uz takav pristup svakomu će učeniku cilj, svrha i ishodi njegova učenja harmonije biti savršeno jasni. Osim toga, na taj način odgajamo glazbeni ukus učenika i potičemo ga na daljnje samostalno bavljenje glazbom. Upoznavanjem glazbene literature učenik se s njome zблиžava, internalizira je, njegova bliskost s njome rezultira rastom intrinzične motivacije... A ako je vjerovati psihologima, budemo li uporno razvijali vještinsku analitičkoga slušanja, užitak u glazbi rast će geometrijskom progresijom (Csíkszentmihályi 2008: 111)!

Literatura (sve je citate prevela autorica teksta):

- Adorno, Theodor Wiesengrund. (1963). *Die gewürdigte Musik*, u: *Der getreue Korrepetitor*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 13 – 38.
- Adorno, Theodor Wiesengrund. (1968). *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*. Hamburg: Rowohlt.
- Csíkszentmihályi, Mihályi. (2008). *Flow – The Psychology of Optimal Experience*. New York: HarperPerennial.
- Državni pedagoški standard srednjoškolskog sustava odgoja i obrazovanja, NN 63/08.
- [NPPSGPŠ 2008] *Nastavni planovi i programi za srednje glazbene i plesne škole*. Zagreb: HDGPP, 2008.
- Rajić, Višnja. (2012). Samoaktualizacija, optimalna iskustva i reformske pedagogije, *Napredak* 153 (2), 2012, 235 – 247.
- Salzer, Felix. (1952). *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music, Vol. 1*. New York: Charles Boni.
- Schuman, William. (1953). *The Juilliard Report on Teaching Literature and Materials of Music*. New York: W. W. Norton & Co.
- Sulzer, Johann Georg. (1771): *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Leipzig: Weidemanns Erben und Reich.
- Wilder, Victor. (1907). *Mozart; The Story Of His Life As Man And Artist According To Authentic Documents & Other Sources*. London: W. Reeves.

Preobrazba obrazovanja pomoću digitalnih medija

Mladen Milićević

s engleskoga prevela Sanja Kiš Žuvela

Sažetak

Pojava novih digitalnih medija svakodnevno iz temelja mijenja naš način života i učenja. Društvena skupina koja se obično prva prilagođava "novome" mladi su ljudi skloni otvorenosti prema novim iskustvima. Nekadašnja, devetnaestostoljetna vizija obrazovanja koje se događa na jednome mjestu, u jednoj ustanovi, jednoj učionici i u strogo određeno vrijeme jednostavno zastarjeva. Obrazovanje treba i službeno prebaciti težiste na načine učenja koji se ostvaruju bilo gdje i bilo kada, što uostalom većina učenika već sada na svoju ruku i prakticira. Danas učenici stječu znanja raznim vidovima samousmjereno učenja¹ u kojima podjednako sudjeluju i njihovi vršnjaci, kao i odrasli. Digitalni mediji omogućuju učenicima da uče jedni od drugih u neformalnim situacijama, čime se učenje unutar i izvan škole sve više prožima, a obrazovne ustanove imaju problema jer se moraju natjecati s fluidnim načinima učenja u slobodno vrijeme.

Ključne riječi: mješovito/hibridno učenje, društveni mediji, pametni telefoni, neformalno obrazovanje, zastarjeli načini obrazovanja

Uvod

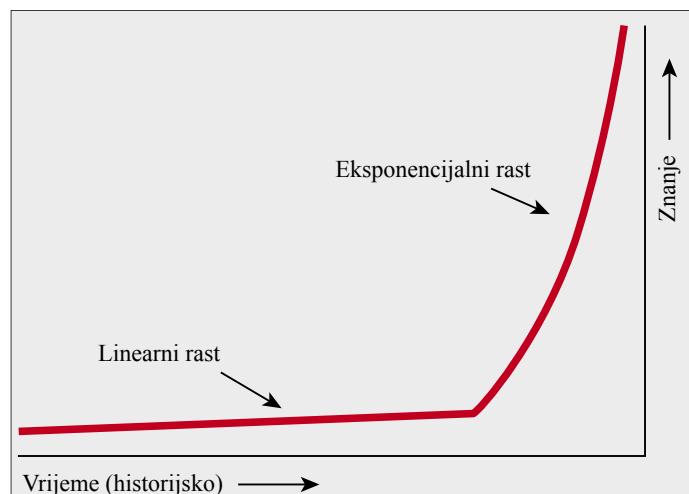
IBM predviđa da će se količina informacija u sljedećih nekoliko godina udvostručavati svakih 12 sati! Buckminster Fuller autor je krivulje koja opisuje udvostručavanje znanja (v. sliku!);² on je primijetio da se do 1900. godine količina znanja udvostručavała otprilike svakoga stoljeća. Do kraja Drugoga svjetskog rata znanje se udvostručavalo svakih 25 godina. Danas stvari više nisu tako jednostavne kao nekada jer se različiti tipovi znanja odlikuju različitim stopama rasta. Međutim, dokazano je da količina ljudskoga znanja više ne raste linearom, nego eksponencijalnom brzinom.

Vrlo je važno osvijestiti razliku između podatka, informacije i znanja. Značenje ovih naziva nažalost se često miješa, što dovodi do mnogih zabuna i nesporazuma. Podatak je, primjerice, uvijek točan jer se on odnosi isključivo na golu činjenicu. Primjerice, ja sam doktorirao 1991. godine na Sveučilištu u Miamiju na Floridi. Međutim, kao informacija to ne mora biti točno

jer se na jednome mjestu spominje da sam doktorirao 1991., dok na drugome stoji 1992. godina. Informacija obuhvaća podatak u jednom trenutku, no podaci se s vremenom mogu promijeniti. Dakle, informacija nije uvijek točan odraz podatka. Računala mogu pohraniti podatke i informacije, no ne i znanje. Samo ljudski mozak može pohraniti znanje, no ono se stalno mijenja pod utjecajem novih signala koji u mozak dolaze putem očiju, ušiju, nosa, usta i kože. Znanje, dakle, predstavlja ono što znamo, oblikovano pod utjecajem naših uvjerenja i očekivanja, koja su pak u stanju stalne mijene jer se naše zamisli, sjećanja, predviđanja i uvjerenja svakodnevno redefiniraju. Ljudski mozak, dakle, gradi svoje znanje crpeći iz dvaju izvora: informacija i podataka. Semiotički rečeno, informacije i podaci svojevrsni su "znakovi", a znanje je ljudska interpretacija tih znakova.

Kada govorimo o obrazovanju, moramo biti svjesni da eksplozija informacija nije jednak eksploziji znanja. Najveći je problem današnjega obrazovanja kako informacije strukturirati i pretvoriti ih u znanje. Učenici su preplavljeni sirovim informacijama koje ih doista mogu dovesti do paralize ako ih konzumiraju više no što su sposobni probaviti. Želi li netko, primjerice, čitati o geologiji, suočit će se sa stotinama tisuća članaka. Ako ne zna odakle početi i na što se u svemu tome može osloniti, ubrzo će se uplesti u mrežu iz koje neće moći izaći. U tome bi smislu jedan od glavnih ciljeva današnjega obrazovanja trebao biti, kao što je tvrdio i Sokrat, ne samo poučiti učenika što bi sve mogao znati, već i gdje su granice njegove spoznaje, kao i što je to što još uvijek ne zna. Nadalje, naš je zadat u informatičkome dobu prepoznati i naglasiti važnost kvalitete informacija, a ne njihove kvantitete.

Krivulja udvostručavanja znanja



Danas je neodrživo ustrajati u vjerovanju da se tijekom četiri godine sveučilišnoga školovanja bruoč može pretvoriti u obrazovanu i profinjenu osobu. Ta ideja pripada prošlosti, a potječe iz 16. stoljeća, kada je doista bilo moguće naučiti sve što

1 *Self-directed learning* – samousmjereno učenje: "Samousmjereno učenje odraslih označava aktivnosti u kojima odrasla osoba samostalno uspostavlja kontrolu nad procesom učenja kao i odgovornost za rezultate učenja." (NN 17/07, čl. 3., t. 7; op. prev.).

2 Američki arhitekt, politehničar, izumitelj, filozof i futurist Richard Buckminster Fuller svoje je viđenje rasta količine znanja objavio 1981. godine u knjizi *Kritični put* [The Critical Path]. Fuller je procijenio da nam je, uzmemli li za jedinicu znanja svo znanje koje je čovječanstvo posjedovalo do 1. godine naše ere, trebalo oko 1500 godina da se ta količina znanja udvostruči. Za sljedeće udvostručavanje znanja – do 4 jedinice – trebalo je samo 250 godina, do oko 1750. godine. Na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće količina znanja iznosila je 8 jedinica. Otada brzina vroglavo raste i trenutačno se znanje udvostručava gotovo svakodnevno (op. prev., prema http://epoq.wikipedia.com/wiki/Knowledge_doubling, pristup 31. srpnja 2014.).

se u to doba znalo o svemiru za samo četiri godine provedene na sveučilištu. Spomenuta nekadašnja vizija obrazovanja koje se događa na samo jednoj ustanovi, na samo jednome mjestu i u točno određeno vrijeme, sve više i više zastarijeva. Život je postao puno složeniji no što je bio u doba nastanka sveobuhvatne, "all-inclusive" akademske strategije. Danas je u četiri godine obrazovanja gotovo nemoguće opremiti studenta svim elementima potrebnima za profesionalan rad, dati mu znanje, mogućnost za izgradnju karijere, kao i samo zvanje. Sve što je sveučilište trenutačno u stanju pružiti zapravo je tek uvod u učenje koji bi nam trebao omogućiti otkrivanje naših mogućnosti i osobnih potencijala.

Obrazovni sustav kakav danas poznajemo formirao se tijekom industrijske revolucije, a svrha mu je bila efikasno prenošenje informacija od učitelja do učenika u tradicionalnoj učionici. Taj je sustav bio utemeljen na linearnosti, konformizmu i standardizaciji, no otkako je industrijsko doba ustupilo mjesto informatičkome, obrazovanje je prisiljeno slijediti te promjene. Nažalost, uloga, a i oblici rada u sustavima visokoga obrazovanja gotovo se uopće nisu promijenili, osim što su PowerPoint prezentacije uglavnom zamijenile pisanje po ploči. U digitalno-m dobu mjesto za učenje nalazi se doslovno svuda oko nas. Pojava novih digitalnih i društvenih medija iz temelja mijenja naše živote i načine učenja. Društvena skupina koja se obično prva prilagođava "novome" u prvom su redu mladi ljudi jer oni su najotvoreniji prema novim načinima stjecanja iskustava. Svjedoci smo kako mladi danas više negoli ikada prije sudjeluju u mrežnoj razmjeni informacija i znanja. Kao posljedicu toga nalazimo da učenici u takvim neformalnim situacijama nauče puno više jer se na taj način voljno bave informacijama koje im se čine zanimljivima.

Najsnažniji utjecaj na živote djece danas imaju mediji, od tradicionalne televizije do takozvanih novih medija, kojima priпадaju između ostalog i pametni telefoni, tableti i društvene mreže. Prosječno dijete staro između 8 i 10 godina različitim medijskim sadržajima dnevno posvećuje oko osam sati svojega vremena. Kod nešto starije djece to je ponekad i više od jedanaest sati dnevno (Rideout 2010). Adolescenti danas u doticaju s medijima provode više vremena no što to čine u školi; to im je, osim spavanja, glavna životna preokupacija (Rideout 2010; Strasburger, Jordan, Donnerstein 2010). U tome i dalje dominira televizija (više od 4 sata dnevno), no gotovo trećinu toga televizijskog programa ne gledaju na televizorima, već na računalima, tabletima ili mobitelima. Gotovo svi mladi (84 %) imaju pristup internetu, uglavnom visoke brzine, a svakomu trećem djetetu pristup je omogućen i iz njegove vlastite sobe. Uz računalo mladi provode do sat i pol dnevno, od čega polovica otpada na društvene mreže, igrice i gledanje videosnimaka. Nova digitalna tehnologija izvršila je snažan utjecaj na život mladih: 75 % populacije između 12 i 17 godina starosti danas posjeduje mobilne telefone, za razliku od 45 %, koliko ih je posjedovalo 2004. godine. Gotovo svi tinejdžeri (88 %) mobitelima se koriste za slanje poruka, dok ih za razgovore rabe razmjerno manje od bilo koje druge dobne skupine s izuzetkom starih ljudi (Lenhart 2012; Lenhart, Ling, Campbell, Purcell 2010). Gotovo polovina tinejdžera šalje pedeset i više, a trećina čak i preko stotinu poruka na dan (Lenhart 2012). Društvenim mrežama također najčešće pristupaju s mobilnih telefona (Lenhart, Ling, Campbell, Purcell 2010), a gorljivi su i "multitaskeri" – često se istodobno koriste različitim tehnologijama (Rideout 2010).

U ovome fluidnom okruženju obrazovanje bi se trebalo odmaknuti od institucionaliziranosti i što više osobno prilagoditi

svakomu korisniku. Digitalni i društveni mediji omogućuju učenicima da uče jedni od drugih u neformalnim situacijama, čime se učenje unutar i izvan škole sve više prožima, a obrazovne ustanove imaju problema jer se moraju natjecati sa znatno fluidnijim načinima učenja u slobodno vrijeme. Danas učenici stječu znanja raznim vidovima samousmjereno učenja u kojima pojednako sudjeluju i njihovi vršnjaci, kao i odrasli.

Priklučite li se na internet, učlanite u društvenu mrežu, upalite videoigricu i slično, možete ostvariti interakciju s tisućama ljudi, od kojih će velik broj biti i vaših vršnjaka. Oni pak u 21. stoljeću mogu igrati nevjerojatno važnu ulogu u učenju. Ta je vrsta učenja intuitivna, prepuna entuzijazma, nalik igri među vršnjacima koji spontano uče i rade na putu prema zajedničkim ciljevima. Sasvim je razumljivo da postojeći obrazovni sustav nije u stanju provoditi i vrednovati takav neobičan način učenja, koji se u mnogim aspektima pokazao učinkovitijim i vrednijim od mehaničkoga pamćenja.

Lako je očekivati od ljudi da budu kreativniji, no paradijma koja danas prevladava u obrazovanju, politici i poslovno-m životu ipak je konformizam. Svatko bi volio biti kreativan i inovativan, no malo tko je spreman preuzeti rizik neuspjeha. Kako bi se otkrio pravi put, kreativnosti je potrebno dati slobodu istraživanja i otkrivanja novih područja, ali i prostora za poneki promašaj.

Zagovornici tradicionalnih obrazovnih modela pružaju otpor novim načinima uporabe digitalnih medija, usprkos tome što je njihov upliv na stari obrazovni sustav upravo neizbjježan. Najveću zapreku značajnjem uvođenju digitalnih i društvenih medija u učionice predstavlja neodlučnost školskih vlasti. Pristalice društvenih medija u učionici tvrde da se na taj način kod učenika može pobuditi značajlja i domišljatost, dovesti ih u doticaj sa stručnjacima za pojedine sadržaje i primjerima iz stvarnoga života, poticati ih na građanski aktivizam i omogućiti im suradnju s vršnjacima širom svijeta, osnažujući ih da samo osmisle smjer svojega obrazovanja. Alati koji se rabe u digitalnim i društvenim medijima također potpomažu i razvoj tehnoloških vještina, a usto ih i ospozobljavaju za prosuđivanje, analiziranje i vrednovanje multimedijskih sadržaja, kao i za analitičku i sintetičku manipulaciju informacijama iz velikog broja različitih izvora.

Sve se to događa u društvu koje se prebrzo mijenja a da bi se moglo osloniti na informacije iz prošlosti kao osnovu obrazovanja. Jedan od najuyverljivijih dokaza za to je skraćivanje poluživota znanja.³ Poluživot znanja je vremenski period od trenutka stjecanja znanja do trenutka kada to znanje postane zastarjelo. Gotovo polovica znanja kojim danas raspolažemo nije bila poznata prije deset godina. Količina znanja u svijetu udvostručila se u posljednjih deset godina, a prema informacijama Američkoga društva za ospozobljavanje i dokumentaciju ASTD,⁴ udvostručuje se svakih osamnaest mjeseci. Kako bi se suprotstavile stalnom skraćivanju poluživota znanja, obrazovne ustanove moraju razviti nove metode poučavanja. Međutim, tradicionalni sustavi poučavanja i upravljanja zastarjeli su i previše su vezani za ograničeno poimanje inteligencije. Današnje umijeće poučavanja stoji pred dvama temeljnim izazovima: jedan je stvoriti osnovu za stjecanje znanja, a drugi omogućiti međusobno povezivanje različitih predmeta i znanstvenih disciplina.

³ *Half-life of knowledge*, na hrvatski se prevodi kao "poluživot znanja" ili "vrijeme poluraspađa znanja" (op. prev.).

⁴ American Society of Training and Documentation.

U tradicionalno ustrojenim obrazovnim sustavima proces učenja ostvaruje se međudjelovanjem učitelja, učenika i kurikuluma, odnosno sadržaja kojim bi taj učenik trebao ovladati. Nova digitalna tehnologija također omogućuje specifično i individualizirano poučavanje velikoga broja učenika. Rezultat predstavlja novi oblik kulture gdje se na znanje gleda kao na fluidnu i razvojnu pojavu, a na osobni pristup kao na bogatiji i profinjeniji u odnosu na tradicionalni kolektivni. Sposobnost sudjelovanja i povezivanja s digitaliziranim svijetom upravlјana je pak slobodnom igrom mašte. Ovaj tip obrazovanja čini se bliskim školovanju kod kuće ili pak naukovaju, kod kojih učenik češće odlučuje pod kojim će uvjetima stjecati znanja nego što slijedi unaprijed propisan put. To bi otvorilo put višoj razini specijalizacije, a učenje propisanih sadržaja "za svaki slučaj" više ne bi imalo prevelik značaj. Budući da bi učenici napredovali prema vlastitim interesima, bili bi daleko motivirani za učenje.

Međutim, iako nova tehnologija otvara nove i dalekosežne mogućnosti, sa sobom donosi i nove i bitne izazove. Primjerice, sveučilišta su uvijek predstavljala opća i fizička mjesta na kojima su se raznorodne skupine studenata u stvarnome svijetu okušavale u onome što su na nastavi učile o predrasudama, toleranciji i društvenoj pravdi. To je dimenzija koju bi bilo teško ostvariti isključivo internetskim poučavanjem.

Prema studiji koju je 2012. godine provelo Ministarstvo obrazovanja Sjedinjenih Američkih Država, studenti koji su djelomično ili u potpunosti studirali putem interneta u prosjeku su pokazali bolje rezultate od onih koji su iste sadržaje svladavali klasičnim poučavanjem, licem u lice s nastavnikom. Međutim, najbolje bi ipak prolazili polaznici mješovitih ili hibridnih kolegija – dakle, oni koji su kombinirali elemente učenja putem interneta s poučavanjem licem u lice. Na mnogim je sveučilištima primjećeno kako zanimanje studenata za hibridni način učenja ubrzano raste. Takav je tip učenja znatno uspješniji zato što se osnovni sadržaji svladavaju putem e-učenja, koje u tome segmentu može biti puno zanimljivije i interaktivnije. Na nastavi licem u lice, osobnom suradnjom razreda s nastavnikom, moguće je usredotočiti se na višu razinu stjecanja znanja i vještina jer su svi polaznici dobro ovladali osnovama elektroničkim putem.

Sve navedeno ukazuje na nužnost razvijanja sustavnih modela za obrazovanje budućnosti u skladu s tehnološkim dobom koje se nezaustavljivo mijenja. U mnogim segmentima možemo profitirati, a u ponekome vjerojatno i izgubiti. Svakome od nas poznato je koliko dubok trag može samo jedan učitelj ostaviti na veliki broj učenika. Mnogi od nas i poznaju takve učitelje. Možda ćemo se teže prisjetiti kakav je bio nastavni program i koje nas je predmete poučavao, ali zapamtiti ćemo učitelja koji je na nas ostavio takav dojam. No ta idealna slika možda će za vrijek nestati u ovome novome obrazovnom okruženju: taj stil poučavanja možda pripada prošlim vremenima.

Zaključak

Svijet se mijenja. Mogućnosti zapošljavanja također se mijenjaju. Obrazovanje treba olakšati poučavanje znanja, no opće je mišljenje da se mlade umove treba pripremiti za nesigurnu budućnost. Sveučilišta su poznata po tome da sporo prihvaćaju promjene, no društvo i profil studenata koji na sveučilišta dolaze mijenja se brzinom koju je sve teže slijediti. Visokoobrazovnim će ustanovama golem zadatak predstavljati zadovoljavanje potreba nove generacije studenata koji se neprestano mijenjaju. Tradicionalni, davno ustanovljeni modeli poučavanja i obrazovanja naglo zastarijevaju te se pokazuju sve manje učinkovitim

i zanimljivima novome studentskom naraštaju. Ovi se obrazovni pristupi moraju promijeniti, a sveučilišta preispitati svoju tradicionalnu ulogu u društvu i modele djelovanja. Uhvatiti korak s potpuno novim zadacima i misijama, pokretanim globalnim društvenim, tehnološkim i ekonomskim promjenama, bit će pričično bolan proces.

Kada govorimo o kulturi, obično mislimo na konkretni, utvrđeni entitet koji se polako transformira i razvija tijekom dugih vremenskih razdoblja. No kultura postoji i u jednome drugom smislu, onome koji organski reagira na svoju okolinu. Ne samo da se takva kultura adaptira na promjene u svojem okolišu već svijest o tim promjenama ugrađuje u svoj život kao jednu od varijabli toga okružja. Jedino takva kultura može biti dovoljno fleksibilna da bi preživjela eksponencijalnu stopu promjena koju nam je donijelo informatičko doba. Tako, istražujući igru, kreativnost i profinjenost invencije kao osnove obrazovanja, možda se ukrcamo na brod obrazovanja budućnosti, obrazovanja koje bi bilo ostvarivo, prilagodljivo i koje bi cvalo usporedno s razvojem tehnologije.

Literatura:

- Rideout, V. (2010). *Generation M2: Media in the Lives of 8- to 18-Year-Olds*. Menlo Park, CA: Kaiser Family Foundation.
- Strasburger, V. C.; Jordan, A. B.; Donnerstein, E. (2010). Health effects of media on children and adolescents. *Pediatrics*. 2010;125(4):756–767.
- Lenhart A. (2012). *Teens, Smartphones & Texting*. Washington, DC: Pew Internet and American Life Project; March 19, 2012. (http://www.pewinternet.org/~/media/Files/Reports/2012/PIP_Teens_Smartphones_and_Texting.pdf, pristup 14. siječnja 2014.)
- Lenhart, A.; Ling, R.; Campbell, S.; Purcell, K. (2010). *Teens and Mobile Phones*. Washington, DC: Pew Internet and American Life Project, Pew Research Center; April 20, 2010. (<http://www.pewinternet.org/~/media/Files/Reports/2010/PIP-Teensand-Mobile-2010-with-topline.pdf>, pristup 14. siječnja 2014.)

Hrvatski glazbeni zavod

Radionica utorkom

Ciklus:

The Beatles izbliza

Voditelj:

Tihomir Petrović

7. 10. 2014.

Yellow Submarine

11. 11. 2014.

Abbey Road

9. 12. 2014.

Let It Be

Raspored Radionica utorkom za 2015.
godinu potražite na www.hgz.hr

Istarska ljestvica i istarski tonski niz u hrvatskoj narodnoj glazbi

Franjo Matok

Povodom stogodišnjice smrti Josepha Haydna 1909. godine u Beču je održan kongres etnomuzikologa na kojem je Ludvík Kuba u svome referatu, između ostalog, obavijestio svijet o postojanju istarske narodne glazbe, o tijesnim intervalima u kojima se izvodi, o zanimljivome dvoglasju u hrvatskoj narodnoj glazbi te o tonskim nizovima manjim od oktave. Usto, skrenuo je pozornost na dalmatinsko gradsko pjevanje, pjevanje dalmatinsko-ga zaleda i starinsko pjevanje uz gusle (prema: Širola 1940).

Poslije bečkoga kongresa za hrvatsku su se narodnu glazbu zainteresirali mnogi etnomuzikolozi i drugi znanstvenici iz Europe, počeli su dolaziti u našu zemlju te na licu mjesta proučavati hrvatski glazbeni folklor. Posebnu su pozornost posvećivali istarskoj narodnoj glazbi.

Prvi zapis narodne pjesme u dorskom pentatonskom nizu sa sniženom kvintom, danas poznatom kao istarski tonski niz, učinio je Franjo Kuhač 60-ih godina 19. stoljeća u Vrapču kod Zagreba, zabilježivši napjev *Oj, Ivanek, moj borek zeleni* koristeći se tonskim nizom *f g as b ces*, kako stoji u knjizi *Hrvatske narodne pjesme kajkavske* (br. 101 u: Žganec 1950).

Taj se napjev pjeva jednoglasno, tako je i zapisan, a završava na frigijski način, tonovima *as-g*. Isti napjev u istoj knjizi, br. 101 varijanta, zapisao je Nikola Hercigonja u Čučerju na smotri Seljačke sloge 1940. godine. Ta je varijanta bliža istarskoj ljestvici jer se pjeva dvoglasno u malim tercama i završava u unisonu na frigijski način, *as-g*. Kuhač se nije posebno bavio navedenim tonskim nizom, već je samo skrenuo pozornost na tu zanimljivu pojavu u hrvatskoj narodnoj glazbi.

Etnomuzikolog Ludvík Kuba, zapisujući bosansko-hercegovačke narodne pjesme, odlučio je izvršiti i analizu zvukovne građe tih pjesama, tj. analizu ljestvica i tonskih nizova od kojih su sastavljene. Premještanjem tetrakorda otkrio je 11 ljestvičnih obrazaca među kojima su bili i pojedini koje europska glazba toga vremena nije upotrebljavala, a to su balkanski mol, ciganska ljestvica i mol-dur ljestvica (Širola 1940: 86). Posebno su ga zainteresirali napjevi izvođeni u tonskim nizovima manjima od oktave, odnosno tritoniskim, tetratonskim, pentatonskim, heksatonskim i heptatonskim nizovima kakvima hrvatska narodna glazba obiluje. U početku se dvoumio kako odrediti tonalitet takvih napjeva pa ih je najprije svrsta u neodređene tonske načine da bi im kasnije odredio tonalitet na osnovi *note finalis*.

Sličan problem kakav je Kuba imao kod zapisivanja bosansko-hercegovačkih narodnih pjesama imali su i hrvatski etnomuzikolozi sa zvukovnom građom istarske narodne glazbe. Opat Ignacije Radić zapisao je istarsku ljestvicu kao dvoglasni pentatonski niz (Širola 1940: 94), a isti je takav niz Ivan Matetić Ronjgov zapisao kao heksatonski. Njemu je dodao i četiri varijante istarske ljestvice do kojih je došao skupljajući i istražujući narodne napjeve Istre i kvarnerskih otoka na terenu (prema: Prašelj 1990).

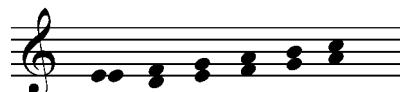
Vinko Žganec zaključio je da se istarska ljestvica uglavnom može opisati kao alterirani frigijski način ili nešto rjeđe dorski način, no istražujući narodne napjeve na otoku Susku uveo je pojam "tzv. istarska ljestvica" u knjizi *Muzički folklor* namijenjenoj studentima Muzičke akademije u Zagrebu (Bonifačić 2001: 77).

Istarskom ljestvicom bavio se i Božidar Širola koji se nije slagao s nazivom istarska ljestvica jer ne ispunjava dijapazon oktave. Prateći rasprave i etnomuzikološka istraživanja istarske

Istarski tonski niz prema Matetiću:



Varijanta 1:



Varijanta 2:



Varijanta 3:



Varijanta 4:



Varijanta 4a:



narodne glazbe, Zlatić, Bezić i Županović uveli su pojam istarski tonski niz (Bonifačić 2001: 81).

Kako bismo istarski tonski niz približili širokomu krugu glazbenika, naročito sada kada je istarska narodna pjesma došla na popis nematerijalne kulturne baštine čovječanstva, trebalo bi ga objasniti na najjednostavniji način. Podijelimo li oktagon na uzastopni niz polustepena i cijelih stepena, *e f g as b ces (des=cis) d e*, ili na uzastopni niz cijelih stepena i polustepena, *e fis g a b c (des=cis) dis e*, dobit ćemo temperiranu dijatonsku ljestvicu (s jednom enharmonijskom zamjenom, *des=cis*) u koju se može smjestiti svaki istarski i turopoljski tonski niz.

Znamo da to nije pravi istarski tonski niz jer je on netemperiran, prirođan, "zapisan" u sopilama i može se izvesti samo na njima. Uz sopile ga je naučio pjevati narod Istre i Primorja, a svirajući na temperiranom instrumentu može se steći tek približan dojam o njegovu zvuku. To je kompromis koji je Matetić morao učiniti kako bi zapisao istarsku narodnu pjesmu, sačuvao je za buduće generacije i spasio je od zaborava. Razlike između ovde prikazane ljestvice i Matetićeve zapravo nema, on je podi-

Frigijski tip:



Dorski tip:



jelio oktavu u molske trikorde bez dijazeuksisa, a ovdje je oktava podijeljena na polustepene i cijele stepene s jednom enharmonijskom zamjenom, što je u konačnici isto. Osim Matetića, sličnu podjelu oktave predlagao je i Josip Slavenski, s tim što je njegova gornja oktava umjesto *e* glasila *fes* (Bonifačić 2001: 81).

Na ovaj smo način istarski i turopoljski tonski niz približili svakomu pismenom glazbeniku, možemo ga izvesti na svakome glazbalu i tako ga učiniti dostupnim širokom krugu ljudi. Učiteljima i voditeljima KUD-ova olakšat će poduku dječjih i amaterskih zborova, približiti im istarsku i turopoljsku narodnu glazbu, koju su “donijeli naši preci, ‘z onih sunca stran’ prije 13 stoljeća”, kako kaže Ivan Matetić Ronjgov (Prašelj 1990: 36).

Djeci se ova neobična glazba dopada i rado je pjevaju jer je zanimljiva i prelijepa. Istarski, a tako i turopoljski način pjevanja mogli bi biti prisutniji u školama, na smotrama folklora, koncertima i tako postati ravnopravniji s ostalom hrvatskom narodnom glazbom. Ne bi trebalo brinuti previše o prirodnim netemperiranim tonovima, oni ne mogu nestati jer su ostali “zapisani” u narodnim instrumentima, o njima postoje mnoge znanstvene rasprave, velika količina zabilježenoga materijala. Sada je najvažnije upoznati mlade generacije s tom vrstom hrvatske narodne glazbe. Kada jednom nauče pjevati istarsku narodnu pjesmu “brzo će je navući na prirodni, izvorni način”, misli Matetić (Prašelj 1990) i mnogi voditelji KUD-ova.

Božidar Širola u knjizi *Hrvatska narodna glazba* opisuje kako je Peter Brönse, njemački etnomuzikolog, podijelio razvoj aerofonih netemperiranih narodnih instrumenata u tri faze i doveo ga u vezu s nastakom netemperiranih tonskih nizova (prema Širola 1940: 145).

Prvi, najstariji tonski niz nastao je tako da su svirači, praveći sami svoje instrumente, rupice na prebiraljci bušili ili palili prema debljini svojih prstiju pa je tako dobiven tonski niz na svakoj sviraljci bio drukčiji jer je ovisio o debljini prsta svirača koji ga je izradio. Takve sviraljke, među njima i sopile, nisu mogle reproducirati intervale velike i male sekunde, već njima bliske netemperirane intervale, a odatle potječu i istarski i turopoljski netemperirani tonski nizovi.

U drugoj fazi rupice bi se bušile po geometrijskome predlošku. Takve su frule primjerice jedinka i stranjčica iz Bistričkog Laza na Zagrebačkoj gori, piše nadalje Širola u knjizi *Hrvatska narodna glazba* (*ibid.*, 147). Kod ovoga načina gradnje glazbala rupice na prebiraljci smještaju se u podjednakim razmacima, geometrijski, no ni na taj se način ne dobivaju čisto intonirani intervali jer gornji tonovi tonskoga niza budu za nijansu previsoki.

U trećoj, najmlađoj fazi rupice na prebiraljci gajda i duda oblikovale bi se tako da bi se obljepljivale voskom dok tonski niz ne bi bio čisto ugođen. Na taj se način dobivaju glazbala koja mogu izvesti tonske nizove bliske starim crkvenim načinima.

Na prvi, najstariji način, bušenjem ili paljenjem otvora prema debljini prstiju, gradile su se i sopile, što navodi na zaključak da one spadaju u najstariju grupu aerofonih narodnih instrumenata. Sopile zvuče netemperirano jer narodni graditelj nije mogao znati kako ugoditi tonove u intervalu velike i male sekunde. To će se dogoditi mnogo kasnije kada će usavršavanjem raznih svirala doći do nastanka zurni, aulosa, zurli, sopila, roženica, šalmaja i drugih srodnih aerofonih instrumenata.

Crkveni napjevi Turopolja

U predgovoru knjizi *Zaspal Pave* koju je priredio Dušan Prašelj stoji Matetićeva zabilješka: “Kad netko spomene istarsko-primorsku muziku, mnogi misle da ona postoji jedino kod nas,

kao da smo mi pali s neba dolje, kao da se nismo i mi doselili u ove krajeve, ‘z onih sunca stran,’ donijevši sa sobom drevnu muziku svojih praotaca... Imamo je svugdje po malo, a najviše u Bosni, u okolici Kostajnice, Požege i u okolici Zagreba.” (Prašelj 1990: 36). Najviše je ipak ima u Turopolju.

Vojko Miklaušić u knjizi *Plemeniti puti* zapisa je 172 napjeva iz Turopolja, 52 crkvena i 120 narodnih, 30-ih godina XX. stoljeća (Miklaušić 1994). Velik broj ovih napjeva sličan je istarskim, a zajednički im je dorski pentatonski niz sa sniženom kvintom. Razlika je u tome što se istarski napjevi pjevaju dvoglasno u paralelnim malim tercama sa završetkom u unisonu ili u velikim sekstama sa završetkom u oktavi, najčešće uz pratnju sopila, dok se turopoljski napjevi pjevaju i jednoglasno i dvoglasno, ne nužno u malim tercama ili velikim sekstama, bez instrumentalne pratnje. Turopoljski napjevi obiluju alteracijama (labilnim tonovima), najčešće kod modulacija ili u kadenci te kod ponavljanja motiva (kada je prvi u duru, drugi će biti u molu). Najčešće se alterira terca, rjeđe kvarta i kvinta, a mogu se alterirati i bilo koji drugi tonovi tonskoga niza. Alteracije služe i bogatijem kretanju melodijskih linija, sniženi tonovi pomažu silazni tok melodije, a povišeni uzlazni. Alterirani tonovi imaju ulogu vodice, povišeni se razrješavaju za polustepen uzlazno, dok se sniženi vode polustepen silazno.

Knjiga *Plemeniti puti* Vojka Miklaušića sadržava i 52 crkvena napjeva koji su svrstani po crkvenoj godini i to: *Hodi Duv Sveti*, Advent, Božić, Božićne pastirske, Zvezdarske, Tri Kralja, Svićećica, Korizma, Uskrs, Sv. Trojstvu, Marijanske, Svecima, kao i 120 narodnih napjeva Turopolja razvrstanih po tematici koju obrađuju: po junački, po djevojački, jurjevske, ivanjske, žetvene, svadbene i šaljive.

Priređujući te napjeve za dječji zbor i amaterski zbor KUD-a primjetio sam da neki od njih (ukupno 21) nisu prepisani “u čisto” kako je uobičajeno u melografskoj obradi, a neke sam od njih morao prilagoditi mogućnostima djece i pjevača amatera. Prilikom obrade držao sam se originala koliko sam god mogao, nisam želio mijenjati izvorne Miklaušićeve zapise. Neke sam napjeve zapisa tako da budu primjereniji mogućnostima djece i pjevača amatera, odnosno opsegu njihovih glasova.

Napjeve Vojka Miklaušića prepisao sam na *notu finalis g* s namerom da analiziram tonske nizove u turopoljskoj crkvenoj i narodnoj glazbi te da ih usporedim s istarskim tonskim nizovima.¹

Među crkvenim napjevima Turopolja našao sam malo tonskih nizova sličnih istarskim, u svega 14 od ukupno 52 napjeva.

Frigijskomu tonskom nizu odgovara osam napjeva koji se pjevaju dvoglasno i završavaju frigijskom kadencijom. Ti su napjevi zapisani u tonskim sustavima koji nalikuju Matetićevim varijantama istarskoga tonskog niza.

Među crkvenim napjevima Turopolja samo je jedan pentatonski niz sa sniženom kvintom koji je sličan istarskom tonskom nizu.



Riječ je o napjevu *Šetala se divočica* (*Turopoljski crkveni napjevi*, br. 49²), koji se pjeva dvoglasno i završava na frigijski način. Napjev govori o hodočašću u marijansko svetište Mariju

1 Notni zapisi napjeva, kao i detaljnji tekstovi autora vezani uz ovu temu, dostupni su na mrežnoj stranici franjomatok.blogspot.com.

2 Svi se redni brojevi napjeva odnose na notne zapise dostupne na gorespomenutoj internetskoj stranici.

Bistrigu, vrlo popularno u Turopolju. Tamo su stari Turopoljci nekada masovno odlazili konjskim zapregama ili pješice.

Šetala se divojčica

Bistrička

The musical notation consists of two staves. The top staff is in Bistrička tuning (F major) and the bottom staff is in Lomnica tuning (C major). Both staves have a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below the notes. The melody is simple, featuring eighth and sixteenth note patterns.

Še - ta - la - se di - voj - či - ca - ,
mo - li za nas, Ma - ri - ja!

Napjev br. 33, *O, Marija Sinka svega*, pjeva se jednoglasno, a tonski materijal odgovara prvoj varijanti istarskoga tonskog niza po Matetiću; završava na frigijski način, pomakom *as-g*.

O, Marija, Sinka svega

The musical notation has two staves. The top staff shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff provides harmonic support with sustained notes. The lyrics are:

O, Ma - ri - ja, sin - ka sve - ga,
v mr - zli grob za - pi - raš.

Narodni napjevi Turopolja

Knjiga Vojka Miklaušića *Plemeniti puti* sadržava i 120 narodnih napjeva iz Turopolja zapisanih 30-ih godina prošloga stoljeća, razvrstanih po tematiku koju obrađuju: jurjevske, ivanjske, žetvene, svadbene te šaljive pjesme, zapisane bez notnoga teksta.

Među turopoljskim narodnim pjesmama 82 su napjeva ispjvana u turopoljskome tonskom nizu, sličnom istarskom, tj. dorskem pentakordu sa sniženom kvintom. Napjev počinje počimalja ili počimatelj, isti motiv nastavlja drugi glas, dok prvi glas prelazi na tercu više i zajedno nastavljaju dvoglasno do kraja napjeva sa završetkom u unisonu. Ovi napjevi zvuče poput istarskih, no izvode se bez instrumentalne pratnje.

Turopoljski narodni napjevi zapisani su kako slijedi: u pentatonskome nizu 46 napjeva, u heksakordu i heksatonskome nizu 32 napjeva, u tetratonskome nizu 22 napjeva, u tritonskome nizu 5 napjeva, 1 napjev u oligotonском nizu, u heptatonskome nizu 8 napjeva, dok dijatonskoj ljestvici odgovara 6 napjeva.

Među navedenima 40 je napjeva koje Vojko Miklaušić nije prepisao "u čisto" i kao takvi nisu upotrebljivi bez daljnje obrade. U takvim sam slučajevima pored originala nadodao i notni zapis napjeva, i to u opsegu koji mi se činio primjerenijim dječjem zboru i amaterskom zboru KUD-a.³

Obrađujući narodne napjeve iz Miklaušićeve zbirke nisam imao namjeru ispravljati niti išta mijenjati, držao sam se originala koliko sam najviše mogao. Moja je namjera bila izdvojiti turopoljski tonski niz i usporediti ga s istarskim tonskim nizom

te tako potvrditi Matetićevu tezu o nazočnosti istarskoga tonskog niza i u drugim krajevima Hrvatske.

Narod staroga Turopolja bio je vrlo pobožan, čvrsto vezan za svoju katoličku vjeru, što je vidljivo i iz sadržaja napjeva. U čak 56 od 120 narodnih napjeva spominje se Bog, Jezuš, Marija, sv. Josip, Vuzem, "Duv Sveti", Sv. Trojstvo, aleluja, "kirije", "falen budi Jezuš Kristuš" te bi se prema sadržaju mogli svrstatи među crkvene napjeve Turopolja. Zanimljivo je da se u crkvama Turopolja glagoljalo do 1622. godine, kako piše Miklaušić, a glagoljaško pjevanje blisko je istarskomu načinu pjevanja. Osim toga, Miklaušići su u Turopolje, odnosno Donju Lomnicu dosegli 1922. godine iz Velog Rata na Dugom Otoku pa im je turopoljski način pjevanja i zbog toga bio blizak.

U frigijskim tonskim nizovima koji su slični Matetićevim varijantama istarskoga tonskog niza zapisani su napjevi br. 55, 56, 58, 63, 64, 65, 70, 83, 88, 90, 91, 92, 96, 97, 99, 100, 110a, 117a, 118, 119, 120, 121, 124, 134, 135, 138, 147, 157, 165, 169. Među tim napjevima zanimljiv je broj 124, *Ivo kosi livadu zelenu*, koji se pjeva dvoglasno, tonski je niz sličan F-durskome, a završava na frigijski način, *as-g*.

Ivo kosi livadu zelenu

The musical notation has two staves. The top staff shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff provides harmonic support with sustained notes. The lyrics are:

I - vo ko - si li - va - du ze - le - nu,
ej. I - vo ko - si li - va - du ze - len'.

Ispod Kapele

Narodne pjesme Janje Gore i okolice

Matica hrvatska Ogulin objavila je 2010. godine knjigu *Pučki napjevi ogulinskog kraja* i u njoj moje zapise 169 napjeva koje je snimio Ivan Salopek u razdoblju od 1965. do 1971. godine u Ogulinu i okolici (Matok 2010). Salopek je snimke pohranio u Institutu za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu. Pored navedenih objavljenih napjeva, u selima na obroncima Kapelje snimio je i 70 napjeva koji nisu objavljeni u navedenoj knjizi, od toga 17 u Janjoj Gori, 12 u Plaškom, 7 u Mededi, 7 u Veri, 6 u Latinu, 5 u Podhumu, 5 u Vukasu, 4 u Varošu, 4 u Starom Selu i 2 u Kuniću. Tih 70 napjeva uvrstio sam u knjigu pod naslovom *Ispod Kapele*, koja još nije objavljena. Napjevi su zanimljivi jer su ispjivani pretežno u anhemitonskoj i hemitonskoj pentatonskoj ljestvici koja je, osim u Međimurju, vrlo lijepo očuvana i u ovome kraju Like. Pjevanje počinje počimalja ili počimatelj koji daje intonaciju, a nakon toga se priključuju ostali izvođači punim glasom i završavaju "na bas" ili na dominanti tonskoga niza.

Od 70 spomenutih napjeva, 47 završava na dominanti kojoj prethodi dominanta dominante, tj. akord II. stupnja s povišenom tercom i malom septimom, u kojemu povišena terca dobiva ulogu vođice i razrješava se u osnovni ton tonskoga niza, dok se septima razrješava za kvartu niže, također u osnovni ton dominantnog akorda u ton c, umjesto polustepen niže u ton e, kako je uobičajeno u nauku o harmoniji. Ponekad se može čuti da pjevači dodaju tercu u završetku "na bas", iako to zvuči neprirodno u narodnoj glazbi ovoga kraja.

³ Također dostupno na spomenutom blogu.

Na završetku ovih napjeva čest je i melodijski pomak za malu tercu, što je karakterističan završetak anhemitonske pentatonske ljestvice. Na taj se način izbjegava interval male sekunde koje u anhemitonskoj pentatonskoj ljestvici nema, a cijelomu napjevu daje tugaljiv prizvuk što podsjeća na naricaljke koje su se pjevale u našim krajevima.

Od ovih su napjeva u dorskome načinu zapisana tri. Oni se pjevaju jednoglasno i završavaju unisono na dorski način kao u Matetićevim varijantama istarskoga tonskog niza. Tonske nizove sa sniženom kvintom ili sekstom nalik istarskim nalazimo kod 6 napjeva. Oni se pjevaju dvoglasno, a svi završavaju na dominanti kojoj prethodi dominanta dominantne. Među njima je i napjev br. 7, o Nikoli Tesli, zapisan u Josipdolu 1965. godine.

Alaj, Liko

*Alaj, Liko, puna si bregova,
al'si puna mladih sokolova!
Aoj, Liko, pokrajina mala,
ti si Teslu svijetu darovala!
Oj, Smiljane usred Velebita,
u tebi je Nikola ponika'
pa otisa' preko vel'ke bare
da ukroti vode Niagare,
eletriku svijetu podario
i još mnoga čuda učinio.*

Prilikom snimanja ovaj je napjev pjevala muška skupina u desetercu. Sami su pjevači tvrdili da je riječ o ličkome bećarcu. Pjevalo se i *Tužna Liko što si dočekala, da te Bosna kukuruzom 'rani, Lika dala devet generala, a heroja ne zna se ni broja, Lika goji konja i junaka, Gorski kotar lijepih djevojaka*, kao i mnogi drugi slični napjevi.

Uz ove je napjeve Ivan Salopek snimio i razgovor s izvođačima u Janjoj Gori. Oni kažu da su doselili u ovaj kraj i kupili zemlju od neke Janje koja je živjela sama, a nakon njezine smrti dali su ime tom kraju Janja Gora.

Usporedimo li glagoljaške napjeve zadarskog zaleda s napjevima Janje Gore i okolice, uočit ćemo veliku sličnost. To su jednostavniji napjevi u malome opsegu, pretežno u tetratonskim, pentatonskim i heksatonskim nizovima.

Dionice su dvoglasne; započinju počimalje, a nakon dobivenje intonacije priključuju se ostali pjevači u donjoj terci i ponekoj

kvarti te završavaju u čistoj kvinti.

Analiziramo li prezimena izvođača, vidjet ćemo da od njih 14 čak 11 potječe iz zadarskoga zaleda i Dalmacije gdje je glagoljaška tradicija još i danas vrlo živa. Prezime Tesla također potječe iz Zadra; preci Nikole Tesle bili su plemićkoga podrijetla, a u Liku su doselili u 16. stoljeću.

Pučki napjevi ogulinskoga kraja

Knjiga *Pučki napjevi ogulinskog kraja* objavljena je 2010. g. u izdanju Matice hrvatske Ogulin bez analize ljestvica. Nju sam napisao kasnije kada sam odlučio istražiti prisutnost istarskog tonskog niza u ostalim krajevima Hrvatske.

Knjiga sadrži ukupno 159 napjeva, a tonski im je materijal sljedeći: 70 napjeva odgovara heksakordu ili heksatonskome nizu, 49 napjeva pentatonskome nizu, 13 napjeva tetratonskome nizu, 18 napjeva heptatonskome nizu, dok 9 napjeva odgovara dijatonskim ljestvicama.

Napjev br. 152 zapisan je u g-molskome pentatonskom nizu sa sniženom kvintom. Pjeva se dvoglasno i završava u čistoj kvinti na dominanti tonskoga niza. Ovaj napjev primjer je kako je istarski narodni napjev kontaminiran u doticaju s narodnim napjevom iz ogulinskoga kraja.



Knjiga *Pučki napjevi ogulinskog kraja* sadrži čak 29 napjeva koji sadržajem nalikuju istarskim objavljenima u knjizi *Zaspal Pave* po zapisima Ivana Matetića Ronjgova, što svjedoči o intenzivnim međudjelovanjima stanovnika ogulinskoga kraja, Istre i Hrvatskoga primorja.

Literatura:

- Bonifačić, R. (2001). O problematici takozvane "istarske ljestvice", *Narodna umjetnost*, 38(2001) 2, str. 73–95.
- Matok, Franjo. *Ispod Kapele* (rukopis).
- Matok, Franjo. (2010). *Pučki napjevi ogulinskog kraja*. Ogulin: Matica hrvatska.
- Miklaušić, Vojko. (1994). *Plemeniti puti*. Velika Gorica: Matica hrvatska.
- Prašelj, Dušan. (1990). Predgovor, u: Matetić Ronjgov, Ivan. (1990). *Zaspal Pave. Zbirka notnih zapisa narodnih pjesama Istre i Hrvatskog primorja*. (Lj. Stefanović, ur., D. Prašelj, prir.). Rijeka: Izdavački centar Rijeka, Kulturno-prosvjetno društvo "Ivan Matetić Ronjov", str. 17–37.
- Širola, Božidar. (1940). *Hrvatska narodna glazba: pregled hrvatske muzikologije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Žganec, Vinko. (1950). *Hrvatske narodne pjesme kajkavske*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Žganec, Vinko. (1962). *Muzički folklor*. Zagreb: vlastita naklada.

Glazbeno djelo – prepjev – obrada – plagijat

Tihomir Petrović

U glazbenim djelima našega kulturnog kruga uočljiva su tri zajednička parametra: ritam, melodija i harmonija. Nalikuje li je jedno djelo jednim ili više parametara kojemu drugom djelu, spremni smo govoriti o **plagijatu**, tj. o prisvojenju tuđe kreacije, drugim riječima, o krađi, dakle o kriminalnom činu koji podliježe zakonskim sankcijama. Ipak, granicu između djela i plagijata nije uvijek lako odrediti.

Katkada bi sam autor vlastito djelo upotrijebio u kojemu drugom kontekstu ili djelu, pri čemu je gotovo u pravilu riječ o stavećima, tj. o odlomcima opsežnijih glazbenih djela. Primjerice, stavak jedne kantate Johanna Sebastiana Bacha lako, uz promijenjen tekst, pronalazi svoje mjesto u kojoj drugoj kantati ili slično, što, naravno, nećemo proglašiti plagijatom u prethodno opisanom značenju te riječi. Nije, dakle, krađa citirati ili prepisati sebe samoga.

Ritamski obrasci glazbe našega kulturnog kruga mogu se promotriti izdvojeno i katkada se uzdižu na simboličku razinu. Ne smatramo plagijatom činjenicu da će jedan posmrtni marš imati isti ritam kao i neki drugi. Bude li riječ o vokalnoj glazbi, u kojoj se očekuje da ritam glazbe slijedi ritam izgovora teksta, nije ni moguće izbjegći jednostavne ritamske sheme koje su zajedničke mnogim djelima. Naočitiji su primjer toga brojalice. Mnoge su istoga ritma, no nisu plagijati.

Harmonijska progresija kao osnova glazbenoga djela također ne podliježe procjeni plagiranja jer je slijed akorda podređen tonalitetnim i drugim zakonitostima harmonije, dakle općem osjećaju za lijepo u toj domeni. Primjerice, *Passacaglia* iz *Suite za čembalo u g-molu*, HWV 432, Georga Friedricha Händela, objavljena 1720., uzor je harmonijskoga kretanja kojim se iz početnoga mola doseže paralelni dur, iza čega slijedi povratak u početni mol. Tehnički gledano, riječ je o modulacijskom stavku koji će svaki učenik srednje glazbene škole ili student glazbe učiniti na isti način, zato što je tako najbolje i najlogičnije. Ta je progresija osnova *Passacaglie*, koja nastaje promjenom melodijskoga sadržaja tijekom nastupa istih akorda. No istu progresiju možemo uočiti i na početku drugoga stavka *Koncerta za obou i orkestar u d-molu* Alessandra Marcella (katkada se pogrešno kao autor navodi njegov brat, Benedetto Marcello), objavljenoga 1716. Tijekom sljedećih stoljeća lako bismo tu progresiju pratili kroz mnoga glazbena djela. Na tom će se popisu pronaći i prvi dio skladbe *Autumn Leaves* koju je 1945. skladao Joseph Kosma na tekst Jacquesa Préverta. Zatim *I Will Survive* (Freddie Perren / Dino Fekaris, 1978.) te, uz neznatne izmjene, *Hello* (Lionel Richie, 1984.). Na listi slijedi skladba *Still Got the Blues* (Gary Moore, 1990.) Tu su zatim i Mooreove skladbe s istoga nosača zvuka: *Parisienne Walkways*, *One Day*, a djelomice i *With Love*. Četiri su skladbe s istoga nosača zvuka napravljene od istoga harmonijskog materijala! Isti akordi mogu se prepoznati i u skladbi *Love You Like a Love Song* (Antonina Armato/Tim James, 2011.), kao i u popijevci za djecu *Lastavica* (Nevenka Videk/Tihomir Petrović, 2000.). Nikomu ne pada na pamet te skadbe zvati plagijatima, što znači da se posezanje za već poznatim harmonijskim progresijama, uz novi melodijski sadržaj, ne smatra krađom. Uostalom, kad bi bilo tako, mogli bismo nabrojiti desetak različitih skladbi naslova *Blues*, a svi bi drugi bluesevi bili plagijati... Čini se da harmonijska dimenzija glazbe često izmiče prosječnom slušatelju, bude jednostavno

“prekrivena” melodijskim i/ili ritamskim sadržajem i ostalim detaljima djela, što oni koji znaju skladateljski zanat itekako dobro koriste! Uostalom, biste li mogli i pomisliti da su skladbe *Hello, Goodbye* (John Lennon – Paul McCartney, 1967.) i *For No One* (Lennon – McCartney, 1967.) djelomice skladane u okviru iste harmonijske progresije?

Rijetko se autorstvo harmonijskoga sadržaja priznaje i ističe uz samu skladbu. Rijedak je primjer toga *Ave Maria* koju je 1853. objavio Charles-François Gounod pod naslovom *Méditation sur le Premier Prélude de Piano de S. Bach* iskreno dajući svima do znanja da je autor akorda Johann Sebastian Bach (Zbirka *Dobro ugoden klavir I, Preludij br. I u C-duru*, BWV 846, 1722.), dok je on (Gounod) napisao melodiju i potpisao joj tekst molitve *Zdravo, Marija*. Čudesno! Tekst star više od tisućljeća, potpisani uz melodiju skladanu u 19. stoljeću uz akorde skladane u 18. stoljeću. Valja napomenuti da je Gounod rabio inačicu Preludijskoga taktišta u koju je Christian Friedrich Gottlieb Schwencke, Bachov suvremenik i nakladnik, dodao jedan takt (to je tzv. Schwenckeov takt). Autori teksta, melodije i akorda nisu se, dakle, nikada mogli sresti! Iako se u nas često kaže “mnogo babica, kilavo dijete”, u opisanome slučajuispala je čudesno lijepa i multifunkcionalna skladba, prikladna uz misna slavlja, krstite, svadbe, sve crkvene svečanosti pa i pogrebe, najizvođenija skladba klasičnoga repertoara.

Katkada će djelo koje se pjeva na jednom jeziku biti prepjevano na drugi, pri čemu se doista misli samo na činjenicu da je literarni predložak prepjevan, a svi su se drugi detalji djela pokušali učiniti maksimalno sličnima. Primjerice, godine 1966. pojavila se skladba *If I Were a Carpenter* (Bobby Darin), koju su u nas prepjevali i izvodili Boris Babarović & Crveni koralji pod naslovom *Drvosjeća da sam ja*. “Prepjev” podrazumijeva neobičan red riječi, uvjetovan ritmom tonova originala, pa čak i trud da se zadrži rima (*Lady – baby, dama – nama*), ali obvezno uz navođenje autora djela i autora prepjevanoga teksta. Kod prepjeva, dakle, ništa nije ukradeno, autorstvo se ističe i poštuje.

Katkada će jedna skladba zaintrigirati drugoga glazbenika pa će ju **obraditi**. Pojam obrade u glazbi jako je širok i katkada vodi do neprepoznatljivosti, tj. do nastanka (gotovo) novoga djela. Na početku naše glazbene povijesti uz gregorijanski koral – crkveni napjev – netko bi drugi dodao/skladao novu melodijsku dionicu i nastalo bi dvoglasno i novo glazbeno djelo. Zatim bi se uz drugu dodala treća melodija, i slično. Primjerice, gotovo svaki tzv. Bachov koral – Bachova četveroglasna harmonizacija crkvenoga napjeva za mješoviti zbor – zapravo je obrada melodije drugoga skladatelja, što se – ako je poznat – uvijek nastoji zabilježiti. Tako bi trebalo i biti! Autor se uvijek mora istaknuti, a zahvaljujući obradi katkada nastaju djela sasvim drugačija od originala. Uzeti nečiji glazbeni odlomak ili djelo i obraditi ga, možda i preraditi u sasvim novo djelo, tijekom glazbene je povijesti bila velika čast za toga skladatelja! Tako će se i u Bachovu opusu naći mnoga djela koja su obrade koncerata Vivaldija, Telemanna, Marcella ili drugih skladatelja, što je naravno u naslovu djela uvijek i navedeno.

I u naše je doba slično. Obradom djelo dobiva novu stilsku kvalitetu i osvaja do tada zaobiđenu publiku. Što to znači, postaje sasvim jasno ako se usporedi skladba *With a Little Help from My Friends* (John Lennon – Paul McCartney, 1967.) u izvedbi

sastava The Beatles s obradom koju pjeva Joe Cocker (1969.). Ili, slična se kopernikanska pretvorba dogodila skladbi Boba Dylan-a **Make You Feel My Love** (1997.), koja je svoj novi život uz golem komercijalni uspjeh započela godine 2011. u obradi i izvođenju glazbenika Gartha Brooksa, Kelly Clarkson, Bryana Ferryja i uz glas pjevačice Adele. Što znači stilska obrada, svaki će čitatelj lako otkriti ako u tražilicu ukuca vjerojatno najpopularniju skladbu svih vremena, **Happy Birthday**, i posluša obrade u svim poznatim stilovima, od renesanse do rapa. Ipak, moje divljenje izaziva obrada skladbe **Hey Jude** (John Lennon – Paul McCartney, 1968.) koju je napravio François Glorieux, pretvorivši je u barokni preludij i fugu u stilu Johanna Sebastiana Bacha (<http://www.youtube.com/watch?v=b4KsIXk9mhg>). I sve su druge obrade s njegova nosača zvuka **Glorieux plays Beatles** fantastične! A kad smo već kod **Hey Jude**, isplati se poslušati i obradu sastava Global Kryner (http://www.youtube.com/watch?v=JRO5Us4Rt_k)! Obrada glazbenih djela ima barem koliko i originala, no svaki se put mora navesti o kojem je djelu riječ i tko je autor.

Najdobjavljenija je komponenta glazbe svakako njezina melodijska. Mnogo bi puta skladatelj citirao sebe samoga i od jedne melodije napravio novu. Primjerice, jedna od najljepših arija uopće, Bachova arija **Erbarme dich** iz *Muke po Mateju*, BWV 244.39, prepoznaće se i u početnom stavku njegove **Sonate za violinu i čembalo u c-molu**, BWV 1017, i slično, primjera ima bezbroj. Kao i prethodno, nećemo to tretirati kao plagijat, pravo je autora svojim glazbenim materijalom raspolagati kako zna i umije, a na slušateljima je da odluče hoće li to slušati ili ne. Dogodit će se da jedan skladatelj posegne za melodijom kojega drugog skladatelja i tada nastaju djela u čijem se naslovu moraju slušatelju ponuditi točne i potpune informacije o autorima. Primjerice, Johannes Brahms: **Varijacije na Paganinijevu temu**, op. 35, djelo je nastalo na melodijskome materijalu iz **Capricea br. 24 u a-molu** Niccolòa Paganinija.

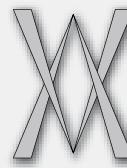
Katkada će skladatelj u svoje djelo ugraditi skladbu neznatnoga skladatelja. Tako je pučka popijevka gradišćanskih Hrvata **Vjutro rano se ja stanem** Franzu Josephu Haydnu poslužila za temu **Carske himne** naslova **Gott erhalte Franz, den Kaiser** (*Neka Bog sačuva Franza, cara*), kao prva od tri glazbene rečenice u tome djelu. Ta je skladba zatim postala tema 2. stavka Haydnova **Carskog kvarteta u C-duru**, op. 76 br. 3. Melodiju Haydnova **Carske himne** upotrijebio je August Heinrich Hoffmann von Fallersleben kao melodiju za svoju **Das Lied der Deutschen** (*Pjesma Nijemaca*), koja je 1922. uzeta za nacionalnu himnu Njemačke. Tako njemačka himna svoje melodijke korijene ima u pučkoj popijevci gradišćanskih Hrvata, što je opisano u članku koji se može pronaći na adresi <http://www.croatianhistory.net/etf/hadow.html>. No to djelomično autorstvo nije se moglo zabilježiti uz Haydnova djela pa je ta informacija izostala, ali je postala prava muzikološka poslastica i navodi se u mnoštvu tekstova, a Nijemci je uče u školi.

Glazbena djela mogu katkada sličiti jedno drugom vanjskim izgledom. Tu mislim na pojedinosti načina izvođenja, aranžmana, instrumentarija, izvođača, ritma, tempa i mjere, kao što je to, primjerice, s djelima **Boža zvani pub** Đorđa Balaševića i **Boy Named Sue** Johnnyna Casha. Ne bih rekao da je riječ o plagijatu jer je forma teksta uvjetovala i popriličnu različitost djela. Slično je i s Thompsonovom **Satnijom** u odnosu na **Jump** glazbenika van Halena, kao i s Thompsonovom skladbom **Geni kameni** u odnosu na **Thunderstruck hard rock** grupe AC/DC. Tu su može smjestiti i skladba **Tko me zove** u izvođenju grupe Magazin u odnosu na **Survivor** Destiny's Childa.

Izreka "Po jutru se dan poznaje" vrijedi i u glazbi. Često će jedan kratak melodijski odlomak, motiv ili motivska fraza obilježiti djelo i dati mu bezvremensku prepoznatljivost. I kad se god začuje ritamski obrazac "fa-te-fe Taaaaaa", znamo da je riječ o nečemu fatalnom, sudbinskom jer je taj obrazac aproksimacija početka Beethovenove **Pete**, tzv. *Sudbinske simfonije*. Skladatelj i pjevač Don McLean godine 1971. počastio je slikara Vincenta van Gogha pjesmom **Vincent (Starry starry night)**. Kad isti motiv zapjeva vjerojatno najbolja pjevačica grupe Magazin, Ljiljana Nikolovska, i započne skladbu **Piši mi**, iskrse pred slušatelja i sva ljepota McLeanove skladbe, pa je užitak tim veći. Nije tu riječ o plagijatu jer se motiv različito razvija u svakoj navedenoj skladbi, ali je sličnost evidentna.

Postane li oslonac na koje drugo djelo prevelik, tj. **skupi li se kritična masa sličnosti** harmonijskoga, melodijskoga i ritamskoga razvoja vodeće i pratećih dionica te pojedinosti aranžmana, a bez spomena autora djela u koje se ugledavalо pri skladanju, tada govorimo o plagijatu. U tom se crvenom području, primjerice, nalazi prvi dio Runjićeve skladbe **Jedan od mnogih** s obzirom na skladbu **It's a Sin** Pet Shop Boysa. To bi se moglo odnositi i na Huljićevu skladbu **Minus i plus** koju izvodi grupa Magazin u odnosu na **I Need to Know** Marca Anthonyja. Sličan odnos može se uočiti između skladbe **Brane srušit će sve** koju izvodi grupa Prljavo kazalište i skladbe **Mountain** grupe Chocolate Starfish, kao i između **Daj mi pusu** Psihomodo Popa i **Price of Love** Bryana Ferryja.

Plagijat, kao čest izraz divljenja tuđoj kreaciji i kreativnosti, iz čega proizlazi i njezino oponašanje, postoji oduvijek. U naše vrijeme, kada se kreacija vrednuje ne samo statusno nego sve više i materijalno, valjalo bi uvijek navesti uzore koje se slijedilo pri stvaranju. Ne samo zato što to autorima donosi profit i jer se smatra moralnim nego i zato da bi se publici omogućio širi pogled na željeno područje, pa stoga i veći užitak u dostupnim glazbenim ostvarenjima.



VOKALNA AKADEMIJA

ŠKOLA ZA ZBOROVODE
Prva u Hrvatskoj!

Detaljne obavijesti možete pronaći
na našoj webstranici

www.vokalna-akademija.com

Sexy Sadie

Lennon – McCartney

The musical score consists of five staves of music. The top staff shows the vocal line for the first section. The second staff shows the vocal line for the second section. The third staff shows the vocal line for the third section. The fourth staff shows the vocal line for the fourth section. The fifth staff shows the vocal line for the fifth section.

Chords:

- Section 1: G: I, VII=-I, -VII, V
- Section 2: I, VII7, D/iii, iii, I, VII7, (T), VII7, (D), IV, (S), V
- Section 3: I, VII7, SUB IV=D/-VII, -VII7, V, I, VII7, iii, IV, V
- Section 4: I, VII7, IV, V, I, VII7, -VII7, V
- Section 5: I, ii7, iii7, IV7, I, ii7

Lyrics:

Section 1:

Sex-y Sa-die, what have you done,
how did you know, You made a fool of ev'-ry-one.
The world was wait-ing just for you. You made a fool of ev'-ry-one.
The world was wait-ing just for you.

Section 2:

one, Sex-y Sa-die, oh, what have you done. Sex-y Sa-die, you broke the rules.
you, Sex-y Sa-die, oh, how did you know? Sex-y Sa-die, you'll get yours yet. You laid it down for all to
How-ev-er big you think you

Section 3:

see. You laid it down for all to see, Sex-y Sa - die, oh you broke the
are. How - ev - er big you think you are, Sex-y Sa - die, oh, you'll get yours

Section 4:

rules. One sun - ny day the world was wait-ing for a lov - er,
yet. We gave her ev'rything we owned just to sit at her ta - ble.

Section 5:

She came a-long to turn on ev - ry - Just a smile would light - en ev - ry -

Durski sedmi

Tihomir Petrović

Jedan je od odgojnih ciljeva poučavanja harmonije senzibilizacija na akorde i njihove međusobne odnose. Akorde prvo valja upoznati pojedinačno, kao samostalne zvukovne pojave, a zatim ih aktivnim slušanjem i vježbom upamtitи. U tome je smislu dragocjena pomoć ukazati na skladbe u kojima se učestalo javljaju određeni akordi i određeni spojevi, da bi se senzibilizacija provodila organizirano, sustavno i koncentrirano.

Durski akord sedmoga stupnja dvostruko je alteriran akord i rijetko se javlja u glazbenoj literaturi. Prema teoriji stupnjeva označavamo ga kao VII, a prema teoriji funkcija on je DG – durski protuakord durskoga dominantnog akorda. Gotovo u pravilu ostvaruje dominantnu funkciju prema kvintakordu trećega stupnja, koji može biti molski ili durski kvintakord. Dakle, VII = V/iii, V/III, ili D/iii, D/III. Takva se uloga durskoga akorda sedmoga stupnja može upoznati kroz početak Mendelssohnova komada iz glazbenoga uvoda Shakespeareovu *Snu ljetne noći*, skladbe poznatije pod nazivom *Svadbeni marš* (v. pr. desno gore!).

U tome se kontekstu prije septakorda sedmoga stupnja navodi kvintsekstakord povišenoga četvrtoga, kao subdominanta kvintakorda trećega stupnja. Dakle ide: I – +IV6/5 (ii°/iii ili S/iii) – VII7 (V/iii ili D/iii) – iii. Pritom akord povišenoga četvrtog stupnja ima ulogu sekundarne subdominante, a akord sedmoga stupnja sekundarne dominante, dok je kvintakord trećega, u koji su prethodno navedeni akordi fokusirani, privremena tonika.

U popularnom repertoaru postoji kratka skladba u kojoj se durski akord sedmoga stupnja javlja izrazito često i, što skladbu čini posebnom, svaki puta u drugoj harmonijskoj funkciji, pa stoga i s različitim nastavkom nakon njegova nastupa. Riječ je o skladbi *Sexy Sadie* autorskoga para sastava The Beatles (Lennon – McCartney) s nosača zvuka *The Beatles*. Deveti je to studijski album sastava The Beatles, objavljen 22. studenoga 1968. na dva nosača zvuka s ukupno 30 skladbi. Poznat je i kao *Bijeli album*, zbog izostanka grafičke obrade naslovnice. Skladba *Sexy Sadie* odlična je za praćenje i upoznavanje zvučanja i različite uporabe durskoga akorda sedmoga stupnja. U njoj se može pronaći nekoliko različitih rješenja durskoga akorda sedmoga stupnja, i kao durskoga kvintakorda, i kao maloga durskog septakorda, i kao povećanoga kvintsekstakorda enharmonijski izvedenoga iz njega. Pritom durski akord sedmoga stupnja uvek nastupa iza toničkoga kvintakorda. Notni je zapis skladbe skica

priređena slijedom zvučnoga zapisa s nosača zvuka, samo radi lakšega praćenja tumačenja. Akademsku preciznost napisanoga notnog predloška pri slušnoj analizi djela svakako valja zamijeniti originalnom zvučnom snimkom djela.

Kvintakord sedmoga stupnja, kao durski kvintakord, može se uzeti za sniženi drugi u odnosu na sniženi sedmi, dakle kao njegova sekundarna subdominanta, tj. kao -II/-VII, pa se u tome slučaju dobro spaja i s kvintakordom sniženoga sedmog stupnja. Takva se progresija uočava već u uvodu skladbe *Sexy Sadie* (v. 2. takt!). U nastavku skladbe VII7, dakle mali durski septakord na sedmome stupnju, pojavit će se kao dominantna kvintakorda trećega stupnja (v. 4. takt!), kao što je bilo i u prethodno spomenutoj Mendelssohnovoj skladbi.

Prema teoriji funkcija durski kvintakord sedmoga stupnja durski je protuakord dominantnoga akorda, DG, i, s obzirom na tercnu srodnost s V, može "pokupiti" i ponešto od njegove dominantne funkcije, tj. može ostvariti dominantnu funkciju u odnosu na toniku, dakle (D). Pri njegovu spajjanju sa subdominantnim kvintakordom uočava se lako bitna karakteristika spoja V – IV, (D) – (S), a to je osjećaj kretanja unazad, pomaka obrnutoga očekivanju, koje u našoj svijesti uvijek dominantu postavlja iza subdominante, a ne ispred nje (v. spoj 7. i 8. takta).

Osim toga, mali se durski septakord sedmoga stupnja može

enharmonijski pretvoriti u septakord sniženoga prvog stupnja, -I7, i uzeti za tritonusnu zamjenu za IV (oznaka je takva akorda SUB IV, od engl. *substitute* = zamjena, surogat), te će kao takav ostvariti dominantnost u odnosu na sniženi VII. Dakle, VII7 = -I7 = SUB IV = D/-VII (v. 9. takt). Promatrano s aspekta klasičnoga nauka o harmoniji taj je mali durski septakord sedmoga stupnja, uz enharmonijsku zamjenu septime, povećani kvintsekstakord postavljen polustepen iznad kvintakorda sniženoga sedmog stupnja (konkretno: *fis-ais-cis-e* postaje *ges-b-des-e* ispred *f-a-c*), u odnosu na koji izražava dominantnu harmonijsku funkciju. Naime, povećani je kvintsekstakord *ges-b-des-e* obrat akorda *e-ges-b-des*, maloga smanjenog septakorda sa sniženom tercom, kojemu se za osnovni ton uzima ton *c*, dakle autentično je kvintno srođan akordu *f-a-c*, njegova dominanta.

Posebno su zanimljivi 21., 22. i 23. takt. Poslije IV (v. 21. takt!) nastupa II7 (*a-cis-e-g*), što je najbolja dominantna za V (D/D). Umjesto kvintakorda ili septakorda V (D) nastupa njegova tritonusna zamjena, -II7 = SUB V, akord *as-c-es-ges*, koji enharmonijski pretvoren u povećani kvintsekstakord *as-c-es-fis* ostvaruje dominantnost prema toničkom akordu. Iza njega slijedi durski sedmi VII, kao dominantna iii. Sasvim neobičan niz od četiri akorda čiji se basovi tonovi stalno razmještaju za polustepen (II7, -II7, I, VII7).

Larisa Loginova, Haris Brković

Solfeggio II, udžbenik za drugi razred osnovne glazbene škole

Sanja Kiš Žuvela

Postoji li išta prirodnije od učenja pjesme po sluhu, neopterećenoga oponašanja uzora, spontanoga uživanja u glazbi? Ipak, to je iskustvo mnogima teško osvijestiti, materijalizirati, pretočiti u notni zapis, podvesti pod kategorije tonaliteta, intervala, mjere i ritma. I obratno: čitanje apstraktnoga i ne uvijek dosljednoga notnog zapisa ponekad predstavlja pravi izazov jer notacijska grafika nerijetko ne odaje ugodaj glazbe koju predstavlja, doživljaj djela koje se u pozadini krije. Jaz između doživljaja i njegove konkretizacije, nesvesnoga i svjesnoga glazbenog iskustva, često susrećemo i kod profesionalnih glazbenika, usprkos tome što je *solfeggio* zastupljen sasvim dostatnom satnicom kroz cijelokupnu vertikalnu glazbenoga obrazovanja. Novi je udžbenik za drugi razred osnovne glazbene škole *Solfeggio II* Larise Loginove i Harisa Brkovića (izdavač: Haris Brković, Lovran, 2014.) pokušaj sustavnoga rješavanja toga problema razvijanjem svjesnoga glazbenog slухa od doživljaja zvuka, preko pamćenja i uvežbavanja sve do teorijske sistematizacije.

Kao i u udžbeniku istih autora za *Solfeggio* u 1. razredu osnovne glazbene škole, sadržaj je raščlanjen na nastavne cjeline – tonalitete, sukladno *Nastavnim planovima i programima za osnovne glazbene i osnovne plesne škole* (NN 20/06). Svaka počinje vježbama upjevavanja koje autori preporučuju izvoditi uz primjenu fonomimike. Po svladavanju najčešćih melodijskih obrazaca unutar tonaliteta, utemeljenome na doživljaju stabilnih i nestabilnih ljestvičnih stupnjeva kao statičnih i dinamičnih elemenata, slijede vježbe uz ljestvični modulator te pažljivo i sustavno strukturirane intonacijske i ritamske vježbe, kao i didaktički primjeri s jasnim uputama za rad. Uz njih će svaki nastavnik

bez obzira na prethodno iskustvo lako osmislit uspješan nastavni sat, a učenici moći samostalno vježbati kod kuće. Time se ovaj udžbenik razlikuje od većine ostalih domaćih priručnika za *solfeggio* koji su zapravo tek zbirke primjera bez popratnoga teksta.

Melodijsko-ritamski primjeri prilagođeni su dječjemu uzrastu, lako su pamtljivi i iznad svega zabavni. Duhoviti tekstovi i asocijativni naslovi pomažu učenicima povezati njima bliske programne sadržaje s ugođajem pjesmica, a ilustracije Mije Jočić izmamljuju osmijeh na dječja lica. U obilju materijala ne nedostaje prostora za kreativnost i slobodu dječje mašte, razvoj kritičkoga mišljenja te glazbeno stvaralaštvo. Prateći tekstovi ističu važnost individualne aktivnosti učenika u nastavnom procesu te upućuju na primjenu različitih strategija učenja. Gradivo se osvještava i trajno pohranjuje u domenu svjesnoga sluhu brojnim vježbama za čitanje s lista i diktat, dok su teorijski sadržaji pregledno sistematizirani na kraju svake nastavne cjeline te popraćeni zadacima za samostalno ponavljanje i utvrđivanje obrađenoga.

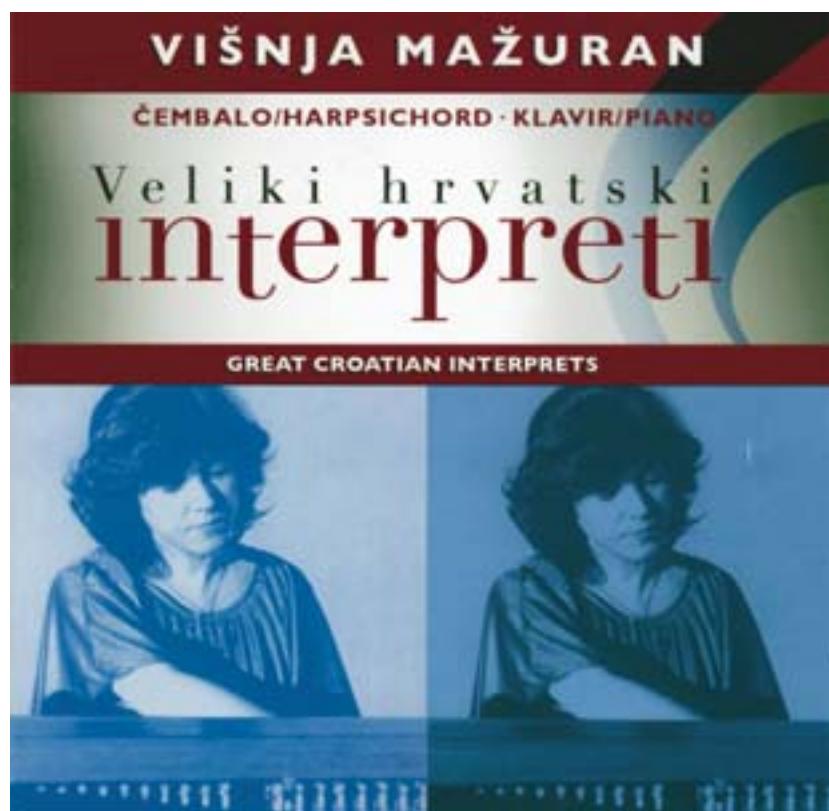
Knjiga je bogato opremljena komplementarnim materijalima: *Predgovorom* u kojem su opisani cilj i zadaci nastave *solfeggia*, nastavni sadržaji te metodičko-didaktički postupci, kao i dodatnima na kraju knjige (harmonijski modeli za utvrđivanje tonaliteta, dodatni višeglasni primjeri te *Index* obrađenih pojмova iz teorije glazbe). Utemeljen na znanstvenim spoznajama i dugogodišnjemu nastavnom iskustvu autorâ, kao i tradicionalnim didaktičkim načelima poput primjerenoosti, zornosti, postupnosti i dosljednosti, ovaj novi udžbenik zasluzuje toplu preporuku za korištenje među nastavnicima, učenicima i roditeljima.

Epohalni nosači zvuka Višnje Mažuran

Zdenka Weber

Novoizašli CD-album iz serije "Veliki hrvatski interpreti" (Croatia records 2014.) posvećen je hrvatskoj čembalistici Višnji Mažuran i sadrži dva nosača zvuka s ukupno dva sata, 16 minuta i 23 sekunde snimljenog muziciranja na čembalu i na klaviru. Doista, impozantna je to zvučna dokumentacija koja se trajno poklanja ljubiteljima glazbeničkog umijeća Višnje Mažuran, jedne od rijetkih hrvatskih glazbenica koja je na svojim glazbalima, prvenstveno svakako na čembalu, ostvarila već gotovo pet desetljeća uspješne solističke karijere i to jednakom na domaćem kao i na međunarodnom planu. Osim toga, Višnja Mažuran je kao prva ugledna hrvatska čembalistica uvela svoj instrument i u kurikulum visokoškolskog studija na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, te tako uz solističku i komornoglavzenu karijeru postigla i vrlo dalekosežnu pedagošku djelatnost. Iz rodnog Varaždina gdje je stekla opće i glazbeno osnovno i srednjoškolsko obrazovanje, stigla je je Višnja Mažuran u Zagreb i na Muzičkoj akademiji u razredu Ive Mačeka diplomirala klavir. Slijedila su usavršavanja u Njemačkoj i Austriji iz klavira (R. Schmid) i čembala (J. Sonnleitner i A. Curtis). Do danas ostvarenih više od 2.700 javnih nastupa potvrda su izuzetne predanosti glazbeničkoj profesiji, ali i velike ustrajnosti i discipline u svladavanju uvijek novih koncertnih programa. Tako repertoar ugledne glazbenice obuhvaća iscrpan popis skladbi 17. i 18. stoljeća, ali i gotovo svih modernih koncerata 20. stoljeća uz ansamble i orkestre, među kojima posebno valja istaći praizvedbe koncerata Miroslava Milićića i Davora Bobića te uvijek hvaljene izvedbe koncertata Borisa Papandopula, Bohuslava Martinuća, Manuela de Falle i Franke Martine. Iako je put glazbenice započela kao pijanistica i predstavila se 1972. godine briljantnom izvedbom Mozartova *Koncerta u A-duru*, KV 414, pristupila je Višnja Mažuran kao čembalistica Zagrebačkim solistima i s njima od 1971. do 2001. godine nastupila na svih pet kontinenata, pri čemu je osim svoje trajne zadaće sviranja *continua* vrlo često nastupala i kao solistica s koncertima J. S. Bacha, T. Giordanija, J. Haydna i drugih skladatelja. Svakako, Višnja Mažuran u našoj je sredini itekako dobro poznato i proslavljeni ime, a dva nova nosača zvuka tek su manji izvod iz prebogatog repertoara kojim umjetnica kontinuirano oduševljava svoje vjerne poklonike. Na prvom CD-u prvo se nalazi sedam stavaka iz suite za čembalo *Pièces de clavecin* francuskog majstora Françoisa Couperina, poznatog kao Le Grand, zatim četiri stavka iz zbirki za čembalo *Pièces de clavecin* Jeana Philipea Rameaua te dvanaest majstorskih stavaka J. S. Bacha, sedam iz zbirke *Das wohltemperierte Clavier (Dobro ugođeni klavir)* i pet iz niza *Die Kunst der Fuge (Umjetnost fuge)*, BWV 1080. Na djelu je čembalističko umijeće najviše razine. Profinjene čipke tkanja na suptilnom glazbalu koje Višnja Mažuran doista poznaje u dušu i uspijeva mu izmamiti nježne otkucaje zahvaljujući vrhunskom tehničkom ovladavanju svim potankostima uvijek promišljenog i odlično osmišljenog oblikovanja prozračnog protoka genijalne glazbe. Na drugom su CD-u tri solistička koncerta, *Koncert za čembalo i gudače u F-duru*, Hob. XVIII/F1 i *Koncert za čembalo i gudače u G-duru*, Hob. XVI-

II:4 Josepha Haydna i na kraju *Koncert za klavir i gudače br. 12 u A-duru*, KV 414 Wolfganga Amadeusa Mozarta, sve snimljeno zajedno sa Zagrebačkim solistima. I u klasičnom je repertoaru, ne samo u baroknom, Višnja Mažuran majstorica bez premača i njezino je muziciranje stilski pouzdano i tehnički savršeno, nerijetko na rubu doista dojmljivog i poticajnog snoviđenja. Činjenica pak da ovaj prebogati izbor završava upravo snimkom iz 1972. godine kada je Višnja Mažuran Mozartovim *Koncertom u A-duru* tako sjajno započela svoju karijeru, posebna je poslastica novoga albuma. Naime, otkrivamo pijanizam izuzetne poetske i glazbeničke snage kojim je već na početku izlaska pred javnost Višnja Mažuran otkrila svoju bogomdanu nadarenost i odličnu školu, zahvaljujući kojima je i mogla ostvariti tako dugu i nadasve uspješnu putanju hrvatskim i svjetskim koncertnim podijima. Snimke su iz različitih razdoblja, a svakako treba imenovati tonske snimatelje, Božu Pandurića, Vladimira Gotala, Bernarda Mihalića, Miljenka Dörra i Radana Bosnera, zahvaljujući čijem je pomnom snimanju ovo tako jedinstveno sviranje ovjekovjeno. Za digitalnu tonsku obradu pobrinuo se Božo Pandurić. Mnogi su zasluzni za tehnički uspjele tonske zapise, a svakako treba istaći i vrlo lijepo fotografije glazbenice kojima je ilustrirana bogata popratna knjižica (Davor Šiftar, Dražen Pajtler), miloga lica umjetnice koja je svojim djelovanjem vlastito ime upisala velikim slovima u povjesnicu hrvatske glazbene reproduktive. Izdanje, koje dakle od srca preporučujemo kao veliki užitak slušanja, uredila je Srđana Vrsalović, a za izdavača potpisuje Želimir Babogredac. I na kraju, za Croatia records svakako bi bilo itekako na slavu i na čast da poduzme napore kako bi ovaj epohalni CD-album sa snimkama Višnje Mažuran dopro i na međunarodno tržište jer ovako velikom hrvatskom interpretkinjom svakako se možemo dići.



25. RUJNA 2014.

IZNIMNO ČETVRTAK

**SIMFONIJSKI ORKESTAR
ČAIKOVSKI**

Vladimir Fedosejev DIRIGENT

11. LISTOPADA 2014.

**ORCHESTRE NATIONAL
DE FRANCE**

Daniele Gatti DIRIGENT

18. LISTOPADA 2014.

**ZBOR MIHAJL
IVANOVIĆ GLINKA**

Vladislav Černušenko DIRIGENT

8. STUDENOGA 2014.

**ORQUESTA SINFÓNICA
JUVENIL DE CARACAS**

Dietrich Paredes DIRIGENT

29. STUDENOGA 2014.

RADOVAN VLATKOVIĆ ROG

Simfonijski orkestar i
Zbor Muzičke akademije
Mladen Tarbuk DIRIGENT

20. PROSINCA 2014.

GÁBOR BOLDÓCZKI TRUBA

Komorni orkestar Franz Liszt

14. VELJAČE 2015.

NATALIE DESSAY

VOKAL

MICHEL LEGRAND

VOKAL I GLASOVIR

7. OŽUJKA 2015.

HRVATSKI BAROKNI

ANSAMBL

Laura Vadjon

VIOLINA I UMJETNIČKO VODSTVO

Ivana Lazar SOPRAN

18. TRAVNJA 2015.

IVO POGORELIĆ GLASOVIR

Simfonijski orkestar Hrvatske
radiotelevizije

Ivan Repušić DIRIGENT

25. TRAVNJA 2015.

BORIS PAPANDOPULO

MADAME BUFFAULT

Opera

Muzički biennale Zagreb, Muzička
akademija, Akademija dramske
umjetnosti, Akademija likovnih
umjetnosti i Tekstilno-tehnološki
fakultet Sveučilišta u Zagrebu

9. SVIBNJA 2015.

CAMERON CARPENTER

ORGULJE

23. SVIBNJA 2015.

**CITY OF BIRMINGHAM
SYMPHONY ORCHESTRA**

Andris Nelson DIRIGENT

Baiba Skride VIOLINA

METROPOLITAN U LISINSKOM

Sezona 2014./2015.



12 studenoga. 2014.

G. Verdi:

MACBETH

31. siječnja 2015.

J. Offenbach:

**HOFFMANNOVE
PRIČE**

22. veljače 2015.

P. I. Čajkovski

B. BaRtok:

**JOLANTA
DVORAC
MODROBRADOG**

19. listopada 2014.

W. A. Mozart:

FIGAROV PIR

9. studenoga 2014.

G. Bizet:

CARMEN

14. ožujka 2015.

G. Rossini:

**LA DONNA
DEL LAGO**

3. svibnja 2015.

P. Mascagni

R. Leoncavallo:

**CAVALLERIA
RUSTICANA
I PAGLIACCI**

16. studenoga 2014.

J. Adams:

**KLINGHOFFEROVA
SMRT**

13. prosinca 2014.

R. Wagner:

MAJSTORI PJEVAČI

17. siječnja 2015.

F. Lehár:

VESELA UDOVICA

**LISINSKI
SUBOTOM
UVIJEK
LISINSKI
NEPROCJENJIV DOŽIVLJA!
14\15**