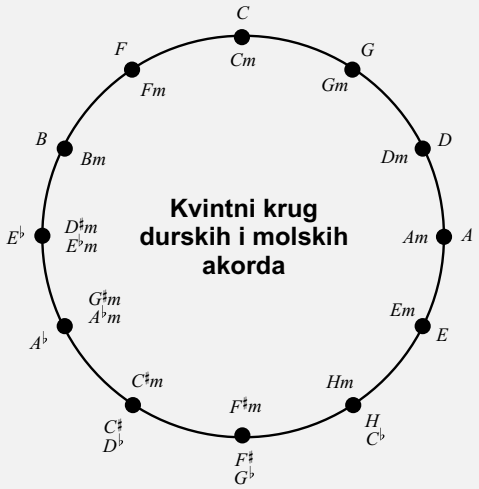
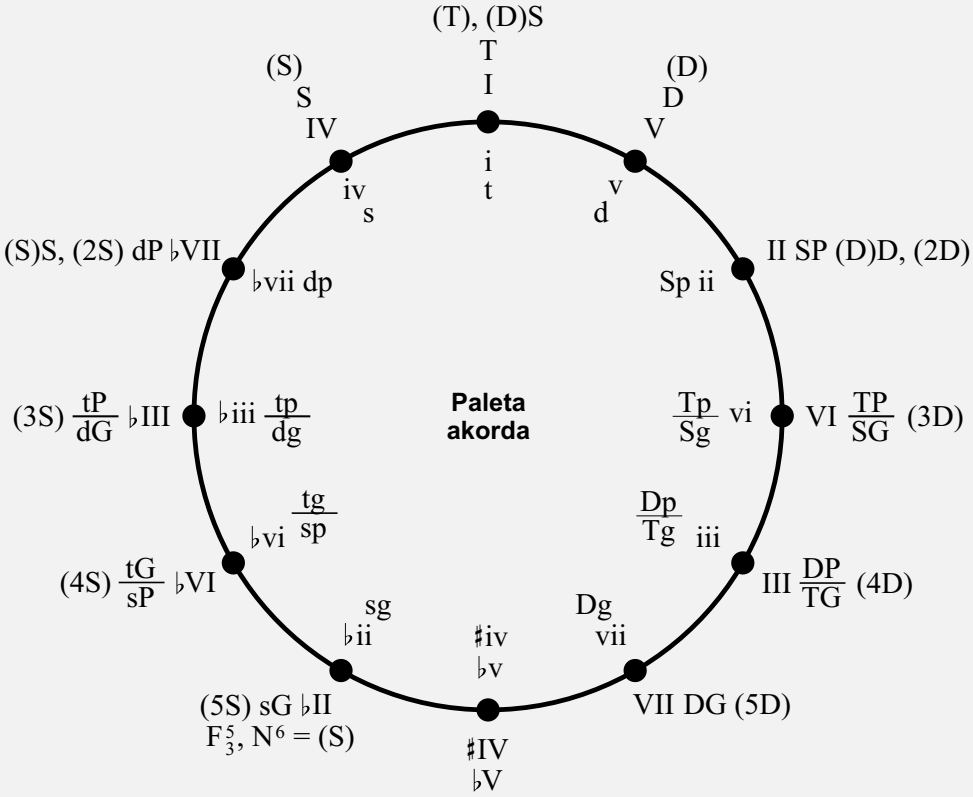
THEORIA

Godina XVII, broj 17, rujan 2015. ISSN 1331-9892





Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara • HDGT • Gundulićeva 4 • HR-10000 ZAGREB • www.hdgt.hr • MB 1353721
OIB 44481653673 • IBAN: HR2723600001101500068 • hdgt@hdgt.hr • ISSN 1331-9892

Sadržaj

11. dani teorije glazbe 3

Christian Utz
Pristup morfosintaktičkoj analizi glazbe s posebnim obzirom na izvedbenu praksu 6
Prevela i prilagodila: Sanja Kiš Žuvela

Nataša Šuleski Jurinjak
Začetak modalne teorije 13

Petra Zidarić Györek
Arapska glazbena tradicija u odabranim djelima Klausa Hubera 16

Sara Dodig Baučić
Obilježja glazbene moderne Josipa Hatzea u pjesmi *Fantazija djevojčice* 22

Albert Schweitzer o Johannu Sebastianu Bachu 32
Prijevod i uvodna bilješka: Vesna Vančik

Ena Brdar
Pedagoška načela Maxa Battkea 37
Prevela: Sanja Kiš Žuvela

Nikolina Matoš
Glazbeno obrazovanje u okviru Cjelovite kurikularne reforme 43

Tihomir Petrović
Popularna glazba kao glazba za demonstraciju gradiva teorijskih predmeta
u glazbenoj školi 53

Franjo Dugan st.: Glazbena akustika 62

Vjerujem svakom djetetu, tekstovi iz ostavštine Elly Bašić 65

Marina Letica i Nataša Perak Lovričević
Uz 50. obljetnicu Glazbenog učilišta *Elly Bašić* 68

O autorima tekstova 70

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

Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, Zagreb, Gundulićeva 4
i Agencija za odgoj i obrazovanje

11. dani teorije glazbe

subota, 24. listopada i nedjelja, 25. listopada 2015.
Zagreb, Glazbena škola Vatroslava Lisinskog, Gundulićeva 4

Subota, 24. listopada 2015.

10:00 Prijave, uplate članarine i kotizacije

10:30 – 12:00 h ***Morfosintaktički prikaz analize na Lachenmannovim, Xenakisovim i Ferneyhoughovim djelima za violončelo***, predavanje uz prijevod

Predavanje je dio istraživačkog projekta koji se odvija pod vodstvom samog predavača, prof. dr. Christiana Utza. U svome izlaganju autor će predstaviti analitičku metodu koju je nazvao morfosintaktičkom analizom. Na temelju triju izabranih djela za soloviolončelo koja pripadaju glazbenoj avangardi 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća (*Pression* Helmuta Lachenmanna, *Nomos alpha* Iannisa Xenakisa te *Time and Motion Study I* Briana Ferneyhougha) autor proširuje pojam glazbene strukture sustavnom analizom snimaka različitih izvedbi, stavljajući naglasak na zvukovnu i vremensku komponentu spomenutih skladbi. Na taj način integrira izvedbenu dimenziju u prošireni koncept glazbene analize.

Predavač: **dr. Christian Utz**, Sveučilište za glazbu i scensku umjetnost, Graz (Universität für Musik und darstellende Kunst, Graz), Austrija

12:00 – 13:30 Stanka za ručak

13:30 – 15:30 ***Povijest i osnovni pojmovi Schenkerove teorije i analize***, predavanje uz prijevod

Cilj je predavanja dati širok povijesni pregled razvoja šenkerijanske analize tijekom dvadesetoga stoljeća, s naglaskom na Schenkerov rad i rad njegovih učenika, a u kontekstu trenutnoga stanja na terenu. Zatim će se ponuditi sažetak njegovih temeljnih postavki, pristup harmoniji i kontrapunktu, kao i njegov analitički pristup tonalitetnoj glazbi te kratak prikaz njegove teorije prasloga (*Ursatz*).

Predavač: **dr. John Koslovsky**, Odsjek za teoriju glazbe, Konzervatorij u Amsterdamu (Conservatorium van Amsterdam)

15:45 – 17:45 ***Učenje i poučavanje Schenkerove analize***, radionica uz prijevod

Ova će radionica pokazati primjenu Schenkerovih ideja o teoriji glazbe u praksi na različitim razinama nastave: od onih koji uče harmoniju i kontrapunkt prvi put do onih naprednijih, u želji da u glazbenu analizu ne zalaze preduboko. Rad će se temeljiti na pri-

mjerima iz suvremenih udžbenika u kojima se tonalitetnoj glazbi pristupa šenkerijanski uz uputu na druge mogućnosti analitičkoga pristupa. Radionica će završiti zajedničkom analizom kratkoga glazbenog komada.

Predavač: **dr. John Koslovsky**, Odsjek za teoriju glazbe, Konzervatorij u Amsterdamu (Conservatorium van Amsterdam)

Nedjelja, 25. listopada 2015.

10:00 – 10:20 **Predstavljanje novih izdanja Društva**

10:30 – 11:20 ***Pjevanje u nastavi* solfeggia**

Pjevanje je u nastavi *solfeggia*, uz glazbeni diktat, druga najvažnija aktivnost u kojoj se očituje ne samo stalno provjeravanje znanja i vještina stečenih na tom predmetu nego ono predstavlja mogućnost izravnijeg susreta učenika sa "živim glazbenim bićem" i osobito s umjetničkom glazbom te time omogućava potrebnu ravnotežu između nužnosti didaktičkih sadržaja i odgoja, odnosno njegovanja muzikalnosti. Problematika pjevanja u nastavi *solfeggia* može se promotriti iz različitih aspekata, od vokalno-tehničkoga (koji primarno ne pripada nastavi *solfeggia*, ali se ne može potpuno zanemariti) do ispitivanja preferencija učenika i suočavanja s problemom gotovo potpunog nestajanja kulture pjevanja izvan profesionalnoga glazbenog okruženja. U izlaganju će biti razmotrena dva glavna aspekta pjevanja u nastavi *solfeggia*, tj. izbor sadržaja i neizostavno pjevanje *a prima vista.*

Kod izbora sadržaja analizirat će se skladateljske karakteristike dječjih pjesama, uz osvrt na iskustvo hrvatskog skladatelja Petra Bergama (1930.), jednog od rijetkih domaćih autora koji se intenzivno bavio tom problematikom, dok će se kod razmatranja problema pjevanja *a prima vista* definirati najvažnije didaktičko-metodičke odrednice u radu s učenicima osnovnih i srednjih glazbenih škola te glazbenih akademija.

Predavačica: **dr. Davorka Radica**, Odsjek za glazbenu teoriju, Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu

11:30 – 12:20 ***Značaj višeglasja i putevi pristupa njegovoj obradi***

Gotovo sva stilska razdoblja u glazbi povezana su s višeglasnim izražavanjem i doživljajem. Princip jednoglasnog izvođenja egzistirao je tek tijekom razdoblja gregorijanskog korala, u osvit umjetničke glazbe. Stoga je značaj dvoglasja i višeglasja neupitan. Razumijevanje funkcionalnih odnosa u tonalitetu upravo tu dobiva svoj puni smisao. Ipak, većina metodičara (ili barem njihovi udžbenici na to ukazuju) smatra da se dvoglasje u nastavi može provesti tek onda kada se postigne odgovarajuća memorijska razina i kapacitet, pa zbog toga obradu dvoglasja počinju tek u kasnijim razredima. Analogno takvomu mišljenju, višeglasje ne bi nikad ni došlo na red za usvajanje, nego se svjesno usmjerava kao zadatak školskog zbora, iako je jasno da specifičnost zbornog pjevanja ne može omogućiti metodički put usvajanja višeglasja.

U ograničenom vremenu voditelj radionice ukazat će na bit spomenute problematike u metodičkom razvoju obrade višeglasja, za koje su potrebni sasvim konkretni i precizno usmjereni postupci, te pokušati animirati publiku prema pozitivnom stavu.

Voditelj radionice: **dr. Senad Kazić**, Odsjek za muzičku teoriju i pedagogiju, Muzička akademija u Sarajevu

12:30 – 13:20 ***Problemska nastava teorijskih glazbenih predmeta***

Kombinacijom predavanja i radionice pokazat će se kako učenika od pasivnoga slušatelja nastave teorijskih glazbenih predmeta dovesti na mjesto aktivnoga subjekta, tj. nametnuti mu istraživačku i aktivnu ulogu s ciljem povećanja efikasnosti nastavnoga procesa. Učenik tako postaje istraživač i kreator, dok učitelj usmjerava, organizira i motivira učenika na djelovanje.

Predavač: **Tihomir Petrović, prof. mentor**, Glazbena škola Vatroslava Lisinskog, ZG

13:30 **Domjenak** i formalni oproštaj od Tihomira Petrovića, osnivača Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara i kreatora ne samo Dana teorije glazbe nego i svih drugih aktivnosti Društva, koji 2016. godine odlazi u mirovinu pa je prethodno predavanje jedno od njegovih zadnjih s pozicije aktivnoga učitelja.

Kotizacija za članove Društva iznosi 100,00 kuna, a za sve druge 500,00 kuna.
Prijave će se primati elektronički na stranici AZOO-a, www.azoo.hr,
ili na e-adresu hdgt@hdgt.hr.
Obavijesti daje Tihomir Petrović, prof., 099 853 88 39, tihomir.petrovic@inet.hr.

11. dani teorije glazbe započet će predavanjem ***Što je teorije glazbe i čemu služi?*** u Ravnoj Gori, 15. rujna 2015. u 18 sati, u organizaciji Osnovne škole dr. Branimira Markovića i MPZ Gimpl.

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

Upisnica u Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara

Ime i prezime: _____

OIB: _____

Stručna sprema i stečeni naziv: _____

Radno mjesto i naziv ustanove: _____

Adresa na koju želim primati obavijesti: _____

Mjesto i poštanski broj: _____

Elektronička adresa: _____

U _____, dana _____ Potpis člana: _____

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

Ususret predavanju na 11. danima teorije glazbe, 24. listopada 2015.

Pristup morfosintaktičkoj analizi glazbe s posebnim obzirom na izvedbenu praksu

Christian Utz

Prevela i prilagodila: Sanja Kiš Žuvela

U studijama izvedbi glazbenih djela ogleda se rastući stupanj specijalizacije istraživanja glazbe: empirijske, kvantifikacijske metode "znanosti o izvedbenoj praksi" [*performance science*], istraživanja utjecaja povijesnih načina izvođenja na suvremenu izvedbenu praksu, analiza glazbe orijentirana na izvedbu te pogledi samih izvođača na glazbu koju izvode počesto djeluju kao da su im ciljevi zajednički, a metode i pristupi radikalno različiti. Sljedeći parovi međusobno suprotstavljenih metodoloških pristupa najčešće supostoje bez ikakve međusobne komunikacije:

(1) historiografski i analitički interes za kvalitativnu komponentu oblikovanja glazbene strukture u pojedinačnim izvedbama ili izvedbenim pravcima često se čini inkompatibilnim s kvantificiranjem tempa, trajanja i dinamike snimljene glazbe na način na koji se to obično istražuje u suvremenim studijama izvedbi;

(2) takva racionalizacija izvedbenih parametara u akademskim istraživanjima izvedbi često je osmišljena kao suprotnost neizbježnim i idiosinkratičkim oblicima "intuitivnoga znanja" ili "obaviještene intuicije" (Rink 2002: 36) koje izvođači primjenjuju tijekom postupaka uvježbavanja i izvedbe.

Cilj je ovoga teksta ponajprije uhvatiti se ukoštac s prvom gorenavedenom opozicijom uz sporadično pozivanje na onu drugu. Suočavajući se s prvom opozicijom, osjećam potrebu pronaći načine na koje se historiografski i analitički informirana kvalifikacija izvedenih zvukovnih struktura može dovesti u smislene odnose s kvantificiranim podacima izlučenim sa snimaka. Pokazat ću to na primjerima triju dobro poznatih djela za soloviolončelo iz "junačkoga" doba glazbene avangarde, između sredine 1960-ih i 1970-ih godina. Riječ je o skladbi *Nomos alpha* Iannisa Xenakisa (1966.), *Pression* Helmuta Lachenmanna (1969./70.) i *Time and Motion Study II* Briana Ferneyhougha (1972. – 76.). Sva su tri navedena djela postala klasicima solističke literature za violončelo usprkos iznimnim zahtjevima i izazovima koje postavljaju pred izvođače. Često se izvode na koncertima i snimaju.

Posebno ću se usredotočiti na izgradnju skladbe, komunikaciju sa slušateljem i perceptivno iskustvo doživljaja glazbenoga vremena u tim trima djelima. Točnije rečeno, cilj mi je istražiti kako pojedini oblici doživljavanja vremena, određeni glazbenom strukturom i skladateljevom poetikom, prilikom izvedbe i slušanja bivaju pretočeni u doživljajno vrijeme i prostor.

O navedenim ću trima djelima raspraviti u dvije faze: najprije ću svako djelo kratko predstaviti u skladu s analitičkom metodom koju sam nazvao *morfosintaktičkom analizom*[1]. Cilj je te metode uhvatiti mnogoznačnost ili slojevitost glazbenoga zvuka, i to dovodeći u suodnos "prostorne" aspekte percepcije glazbe (stvaranje geštalta, oprostorenje događaja u pamćenju) s onima "vremenskima" (transformacija ili promjena glazbenih događaja ili procesa u vremenu). Ta je metoda izvedena, među ostalim, iz ideje Nicholasa Cooka da glazbena struktura nije jednostavno "kodirana" u partituri, već nastaje s činom izvedbe, odnosno percepcije (Cook 1999; Cook 2014), a zasnovana je na ključnim konceptima istraživanja percepcije glazbenoga zvuka poput analize slušnoga prizora [*auditory scene analysis*] (Bregman 1990), teorije "šlagvorta" [*theory of cues*], utisaka i prototipova [*imprints and prototypes* Irène Déliège (Déliège and Mélen 1997). Poput onoga što je Cook definirao kao *analizu kroz izvedbu* [*performative analysis*] (Cook 1999: 242–244) te shvaćajući izvedbu i analizu kao različite oblike glazbenoga znanja koji se međusobno isprepliću (*ibid.* 248), taj pristup pokušava obuhvatiti polivalentnost odnosno slojevitost glazbenoga zvuka opisujući različite slojeve iskustva, međusobno ih povezujući te prikazujući sinergije, ali i konflikte koji bi među njima mogli nastati.

Uz već uhodane metode strukturne analize skica i partitura koristit ću se i metodama pomnoga preslušavanja snimki, strateškom uporabom grafova koji prikazuju glasnoću i spektralni sastav snimljenoga zvuka te postupak integracije izvedbi i snimaka. Potonjoj ću se strategiji ovdje posebno posvetiti: istražit ću mogu li se i na koji način u izvedbama doista prepoznati posebni modeli oblikovanja glazbenog vremena dobiveni morfosintaktičkom analizom. Drugi korak podrazumijeva i interpretaciju kvantificiranih podataka iz studijskih i živih snimaka, kao i razmatranje izjava skladatelja i izvođača o namjerama i iskustvima vezanim uz izvedbu i percepciju glazbenih djela.

Metodološka razmišljanja o glazbenom vremenu

Budući da je odnos između analize i glazbenoga vremena sve samo ne očigledan, htio bih objasniti zbog čega sam se upravo na njega odlučio usredotočiti. Razlog je mojega odabira vremenske dimenzije glazbe kao glavnoga područja istraživanja taj što se obično smatra da doživljaj glazbenoga vremena leži u samome "srcu izvedbe" (Rink 2002: 39), a stalno se ignorira ili marginalizira od strane "strukturalističkih" analitičara (ili se to barem tako najčešće prikazuje).

Zapravo su se tijekom posljednjih dvaju ili triju desetljeća, ako ne i duže, na širokome polju glazbenoga vremena odvijala mnoga muzikološka istraživanja (usp. Alperson 1980, Kramer 1988, Barry 1990, Houben 1992, Klein, Kiem and Ette 2000, Berger 2007, Crispin and Snyers 2009) iako se za vrlo mali broj navedenih studija može ustvrditi da imaju posve jasan analitički fokus. U nekoliko sam svojih recentnih članaka raspravljao o

1 Ovu sam metodu razradio u nizu publikacija kao što su Utz 2013a, 2013b, 2014 i 2015a te u monografiji koja uskoro izlazi iz tiska, Utz 2015b.

mogućnostima analiziranja aspekata glazbenoga vremena u glazbi 20. stoljeća (Utz 2014 i 2015a), ciljajući na morfosintaktičku analizu i povijesnu kontekstualizaciju fragmentiranih i/ili oprostorenih koncepata glazbenoga vremena kakvi su se često javljali u umjetničkoj glazbi nakon Drugoga svjetskog rata, primjerice kod Zimmermanna, Scelsija, Ligetija, Feldmana, Nona, Lachenmanna, Sciarrina i Kurtága.

Zajednička crta koju nalazimo kod većine spomenutih pristupa jest težnja implicitnoj destabilizaciji "objektivnoga" glazbenog vremena, pa čak i otvoreno odbacivanje toga vremena prikazanoga arhitektonskim formalnim metaforama ili pojednostavljenim modelima u obliku sata. Cookova recentna istraživanja vremenske komponente glazbenih izvedbi ukazuju na činjenicu da takve prostorno-arhitektonske metafore, inače svojstvene najvažnijim teorijama glazbenih oblika, imaju svoj komplementarni par u povijesnim pristupima izvođenju glazbe, naime u takozvanim "doslovnjačkim" [*literalistic*] tradicijama izvođenja, utjelovljenima u Stravinskijevoj estetici izvršenja, egzekucije (Stravinsky 1947: 122), a koju je najviše promicala i širila Nadia Boulanger (usp. Cook 2014: 219–223). U Cookovoj je studiji, međutim, više puta istaknuto kako (predmodernistički) "retorički" i (modernistički) "strukturalistički" ili "doslovnjački" stilovi izvedbe ne pripadaju istoj, jedinstvenoj i dosljednoj povijesti izvođenja, a do sličnih su zaključaka došli i drugi istraživači koji se bave izvođenjem glazbe (Hinrichsen 2011: 36–37). Doista, dugotrajan otpor "doslovnjačkim nesporazumima" u verbalnim interpretacijama *i* izvedbenoj praksi nakon Drugoga svjetskog rata pomaže nam shvatiti do koje je mjere glazbena avangarda bila prigrlila nelinearna, fenomenološka ili tzv. "prezentistička" [*presentist*] shvaćanja glazbenoga vremena (Utz 2014 i 2015a).

Stoga i nije očigledno, kao što se na prvi pogled može činiti, da avangardna glazba prošlih desetljeća počiva uglavnom na "doslovnjačkim" tradicijama izvođenja. Upravo suprotno, moje će analize dokazati Cookovu tvrdnju da "retorički i strukturalistički pristupi predstavljaju komplementarne mogućnosti za izgradnju glazbe kao misli i djelovanja" (Cook 2014: 129), a ne nepomirljive suprotnosti koje su kroz povijest linearno uzročno-posljedično povezane. Međutim, isto je tako jasno da se granica koju Cook povlači između fenomenološkoga pristupa orijentiranoga k izvedbi, koji promišlja glazbu ***kao*** vrijeme, i njemu suprotstavljene "strukturalističke" ideje izvedbe kao predstavljanja glazbenoga "objekta" ***u*** vremenu, može činiti umjetnom ako je ne čitamo poštujući skladbenu i izvedbenu praksu (*ibid.,* 124–134). S jedne strane, na pitanja kako izvođač može sugerirati, podržavati, podrivati ili kombinirati različite oblike vremenskoga iskustva nemoguće je jednoznačno odgovoriti jer niti način na koji skladatelji i izvođači oblikuju vrijeme ne mora nužno odgovarati načinu na koji ga doživljavaju slušatelji niti se taj odnos može svesti na jednostavne estetske kategorije ili kvantitativne podatke. Usto se može pokazati i da je kvantitativni aspekt vremena (glazba *u* vremenu) neraskidivo povezan s kvalitativnim aspektima doživljaja vremena (glazba *kao* vrijeme), iako možda ne u smislu jednostavne korelacije ili reciprociteta. Bilo bi vjerojatno gotovo nemoguće, primjerice, doživjeti precizno i pravilno protjecanje doba kao manifestaciju "bezvremenskosti" ili se baviti "kontemplativnim slušanjem" glazbe u "kaotičnome" slušnom okruženju poput onoga što

ga stvara glazbena skupina Naked City pod vodstvom Johna Zorna.

Osim ovakvih gotovo didaktički odabranih primjera, kada govorimo o doživljaju glazbenoga vremena i s njime povezanih očekivanja i prisjećanja čini se, naravno, nužnim inzistirati na neograničenoj slobodi asocijacija i mašte. Glazbena su očekivanja ključni čimbenik za doživljaj vremena u glazbi i kroz glazbu, a najvećim su dijelom kulturno uvjetovana ili posredovana; u posljednje se vrijeme to područje istraživanja ubrzano širi. Međutim, donošenje generaliziranih psihološko-formalnih zaključaka iz takvih pretpostavki otkriva sumnjivu težnju prema analitičkoj standardizaciji doživljaja vremena temeljenoga na očekivanjima, što je, primjerice, pokazao Michael Spitzer u svojemu pronicavom eseju o osjećaju straha u Schubertovim djelima (usp. Spitzer 2010 i Utz 2013c). Suočavajući se s kretanjima prema (re)standardizaciji u doba psihologijski obaviještenih analitičkih metoda, potreba za naglašavanjem mjerodavnosti *analize kroz izvedbu*, u smislu međusobnoga povezivanja različitih slojeva iskustva zvuka te prikazujući sinergije, ali i konflikte koji bi među njima mogli nastati (kao što je već naznačeno na početku), čini se odlučujućom pretpostavkom za postojanje kompromisne struje analitičkoga mišljenja.

Ukratko, bez obzira na nekoliko konceptualnih i metodoloških zamki koje se kriju u analitičkome utjelovljenju glazbenoga vremena, ta se osjetljiva tema ne bi trebala odbacivati, i to ne samo zato što je i skladatelji i izvođači i slušatelji smatraju odlučujućim čimbenikom glazbenoga iskustva nego i stoga što ona naznačuje mogući prostor istraživanja u kojem bi se smisleno mogla ostvariti suradnja među različitim granama muzikologije.

Izvedba vremena

Integracija morfosintaktičke analize s kvantitativnim i kvalitativnim istraživanjem izvedbi može se smatrati jednim od najperspektivnijih područja u suvremenim istraživanjima glazbe, pod uvjetom da se izbjegne jednostranost bilo koje od uključenih poddisciplina: strukturne analize, psihologije glazbe, povijesnih i empirijskih istraživanja, izvedbene prakse itd. Tako složen fenomen kao što je izvedba i doživljaj glazbenoga vremena zasigurno se ne može na pravi način dosegnuti nijednim od spomenutih pristupa pojedinačno, već doista iziskuje dijalog među različitim metodološkim tradicijama. U nekim od ovdje spomenutih studija može se vidjeti da takvi dijalozi doista mogu biti plodonosni.

S obzirom na vremenski aspekt glazbe izvođači moraju donijeti nekoliko ključnih odluka, a među njima se ističu četiri koje ću u okviru Dana teorije glazbe 2015. podrobnije prikazati na primjerima djela za soloviolončelo spomenutih na početku teksta:

1. Na osnovnoj razini izvođač mora odlučiti hoće li glazbeno vrijeme izvoditi onako kako mu to (naizgled) nalaže ritamsko-metarska struktura djela u "doslovnome" smislu ili bi pak u izvedbu trebalo (svjesno ili nesvjesno) uključivati i elemente "retoričkoga" pristupa izvođenju, čak i kada u partituri ne postoje oznake za promjenu tempa: općenitom primjenom *rubata*, sporijim tempom na počecima i krajevima fraza ili odsjeka, možda i slobodnim produljivanjem ili skraćivanjem pauza i sl.

2. Ako se izvođač odluči ne poštivati zadani tempo, treba li nastojati očuvati propisane

vremenske odnose između zvukovnih događaja i odsjeka, odnosno treba li se strogo držati odabranoga tempa kroz cijelu skladbu ili se od njega povremeno može i odstupiti (iako to nije naznačeno u partituri) ili čak pojačati agogiku kako bi se pojačao dojam diskontinuiranosti?

3. Treba li karakter svakoga pojedinačnog glazbenog događaja naglasiti tako da se svakoj istovrsnoj skupini događaja (ili "obitelji zvukova") pridruži posebna zvukovna boja, dinamika ili pokret, ili se pak izvođač treba potruditi smanjiti kontraste između pojedinačnih događaja shvaćajući ih kao dijelove jedinstvenoga većeg procesa preobrazbe?

4. Do koje mjere treba pokušavati biti precizan prilikom izvođenja zvukovnih događaja ili odsjeka koji su očigledno osmišljeni "konceptualno" ili čak (svjesno) utopijski? Treba li intonacijska i ritamska točnost biti nadređena ili podređena vremenskoj uređenosti cjeline?

Iz prethodne je rasprave jasno da se na gore postavljena pitanja ne može jednoznačno odgovoriti te da bilo koja kombinacija odgovora može uroditi različitim vrstama ili čak međudjelovanjima među različitim načinima doživljavanja glazbenoga vremena, poput onih koje se nazivaju *prostorno vrijeme*, *vrijeme kao proces* ili *trenutačno vrijeme*, a o kojima ću govoriti na predavanju.

Očigledno je da rješenja koja pronalaze pojedinačni izvođači tek rijetko podrazumijevaju strogu strukturalističku analizu; mnogo je češće riječ o većem broju intuitivnih odluka koje se uglavnom donose isključivo *tijekom* žive izvedbe ili snimanja. Naravno da se takve odluke ne donose *in vacuo*, već mnogo toga duguju povijesnim izvedbenim praksama od kojih mnoge još uvijek "vrebaju iz mračnijih zakutaka konzervatorija" (Ferneyhough 1978b: 4). Promatrajući iz toga kuta, jasno je da sve tri partiture o kojima ću govoriti predstavljaju kritiku što je avangarda odlučno upućuje takvim praksama provocirajući violončelista na ponovno promišljanje, pa čak i ponovno "izmišljanje" svakoga pojedinog pokreta, zvuka i načina na koji će ih posredovati slušateljstvu. Međutim, ti će primjeri također pokazati da su spomenute izvedbene tradicije, koje je Cook spretno, no možda i preuopćeno obuhvatio nazivom "retorički način izvođenja", svejedno iznimno važne za stvaranje zvukovno-vremenskih predodžbi glazbe od 1960-ih godina do danas, kako kod skladatelja, tako i kod izvođača. To ne vrijedi samo za široko rasprostranjene ostatke povijesnih "retoričkih" načina izvođenja koji još uvijek žive na izvedbenome polju Nove glazbe već i za još uvijek prisutan stav koji dugujemo estetici devetnaestoga stoljeća, naime da virtuozna izvedba može proširiti glazbeno iskustvo onkraj utvrđenih granica percepcije.

Izrada analiza djelomično utemeljenih na izvedbama, dakle, ne bi trebala voditi k zabludama o metodološkom "pozitivizmu" povezanom s izvedbom ili percepcijom glazbe. Kada bismo glazbeno iskustvo sveli isključivo na fragmentarno slušanje glazbe u realnom vremenu, tjelesni doživljaj izvedenoga zvuka ili energiju koja nastaje tijekom izvedbi, nužnim bismo zaokretom prema izvedbenome osiromašili uhodane muzikološke prakse umjesto da ih obogatimo. Nicholas Cook izjavio je 2005. godine da bi se glazbena djela trebala istodobno promatrati kao "okviri za kulturu izvođenja" i "predmeti kontemplacije

ili kritičkoga promišljanja" (Cook 2005: 24). Posljedice koje struktura skladbe ostavlja na izvedbu i percepciju ne mogu se ograničiti na "ono što je izvedivo" ili "ono što je moguće percipirati" jer bi to impliciralo i normativno razumijevanje onoga što bi se moglo izvesti ili percipirati (Lerdahlova kritika glazbene avangarde zasnovana na navodnim kognitivnim ograničenjima toliko je puta uvjerljivo osporena da mi se čini nepotrebnim vraćati se na nju na ovome mjestu; usp. posebno s Cook 1999: 241–245).

Djelima Lachenmanna, Xenakisa i Ferneyhougha o kojima ću raspravljati na predavanju zajednička je naglašena težnja k oslobođenju od uhodanih načina percepcije i izvedbe, što je trop duboko ukorijenjen u glazbenoj moderni. Skladanje tih autora, orijentirano prema činu i percepciji, ne treba shvaćati tek kao naivnu privrženost modernističkomu konceptu tehničkoga napretka, već i kao uporni podsjetnik na činjenicu da naša čula djeluju i razvijaju se u neograničenome svemiru glazbenoga prostora i vremena koji skladatelji, izvođači i slušatelji uvijek iznova oblikuju.

Literatura:

Alperson, Philip, 1980: "Musical Time" and Music as an "Art of Time", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 38/4 (1980), str. 407–417.

Berger, Karol, 2007: *Bach's Cycle, Mozart's Arrow. An Essay on the Origins of Musical Modernity* (Berkeley: University of California Press).

Barry, Barbara R., 1990: *Musical Time. The Sense of Order* (Stuyvesant, NY: Pendragon Press).

Bregman, Albert S., 1990: *Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound* (Cambridge/Mass: MIT Press).

Cook, Nicholas, 2014: *Beyond the Score: Music as Performance* (Oxford: Oxford University Press).

— , 2005: Prompting Performance: Text, Script, and Analysis in Bryn Harrison's *être-temps*, *music theory online* 11/i, http://www.mtosmt.org/issues/mto.05.11.1/mto.05.11.1.cook.html.

— , 1999: Analyzing Performance and Performing Analysis, u: Nicholas Cook i Mark Everist (ur.), *Rethinking Music* (Oxford: Oxford University Press), str. 239–261.

Crispin, Darla; Snyers, Kathleen (ur.), 2009: *Unfolding Time. Studies in Temporality in Twentieth-Century Music* (Leuven: Leuven University Press).

Deliège, Irène; Mélen, Marc, 1997: Cue Abstraction in the Representation of Musical Form, u: Irène Deliège i John Sloboda (ur.), *Perception and Cognition of Music* (Hove, East Sussex: Psychology Press), str. 387–412.

Ferneyhough, Brian, 1977: Time and Motion Study II, u: *Collected Writings*, ur. James Boros i Richard Toop (Amsterdam: Harwood 1998), str. 107–111.

— , 1978b: Aspects of Notational and Compositional Practice, u: *Collected Writings*, ur. James Boros i Richard Toop (Amsterdam: Harwood 1998), str. 2–13.

Houben, Eva-Maria, 1992: *Die Aufhebung der Zeit. Zur Utopie unbegrenzter Gegenwart in der Musik des 20. Jahrhunderts* (Stuttgart: Steiner).

Klein, Richard; Kiem, Eckehard; Ette, Wolfram (ur.), 2000: *Musik in der Zeit. Zeit in der Musik* (Weilerswist: Velbrück).

Kramer, Jonathan D., 1988: *The Time of Music* (New York: Schirmer).

Rink, John, 2002: Analysis and/or Performance?, u: John Rink (ur.), *Musical Performance. A Guide to Understanding* (Cambridge: Cambridge University Press), str. 35–58.

Spitzer, Michael, 2010: Mapping the Human Heart. A Holistic Analysis of Fear in Schubert, *Music Analysis* 29/1–3, str. 149–213.

Stravinsky, Igor, 1947: *Poetics of Music in the Form of Six Lessons* [1942] (Cambridge, MA: Harvard University Press).
Utz, Christian, 2013a: Erinnerte Gestalt und gebannter Augenblick. Zur Analyse und Interpretation post-tonaler Musik als Wahrnehmungspraxis – Klangorganisation und Zeiterfahrung bei Morton Feldman, Helmut Lachenmann und Brian Ferneyhough, u: Jörn Peter Hiekel (ur.), *Ans Licht gebracht. Zur Interpretation neuer Musik heute* (Mainz: Schott), str. 40–67.
— , 2013b: "Liberating" Sound and Perception for the Interpretation of Contemporary Music. Historical and Methodological Preconditions, u: Christian Utz (ur.), *Organized Sound. Sound and Perception in Twentieth- and Twenty-First-Century Music* (Saarbrücken: Pfau), str. 11–46.
— , 2013c: Das zweifelnde Gehör. Erwartungssituationen als Module im Rahmen einer performativen Analyse tonaler und post-tonaler Musik, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 10/2, http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/720.aspx
— , 2014: Vom adäquaten zum performativen Hören. Diskurse zur musikalischen Wahrnehmung als Präsenzerfahrung im 19. und 20. Jahrhundert und Konsequenzen für die musikalische Analyse, *Acta Musicologica* 86/i, str. 101–123.
— , 2015a: Paradoxien musikalischer Temporalität in der neueren Musikgeschichte. Die Konstruktion von Klanggegenwart im Spätwerk Bernd Alois Zimmermanns im Kontext der Präsenzästhetik bei Giacinto Scelsi, György Ligeti, Morton Feldman und Helmut Lachenmann, *Die Musikforschung* 68/i.
— , 2015b: *Bewegungen im Klang-Zeit-Raum. Theorien und Geschichte der Musikwahrnehmung im 19. und 20. Jahrhundert als Grundlagen einer Analyse posttonaler Musik* (Hildesheim: Olms), u tisku.

MUSIC SHOP ETIDA

Novotvoreni dućan 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

Začetak modalne teorije

Nataša Šuleski Jurinjak

Predgovor

Kada je Heinrich Glarean 1547. u djelu *Dodecachordon* predstavio svoj sustav od dvanaest modusa, nije naišao na odobravanje svih tadašnjih teoretičara glazbe i skladatelja. No, on je bio uvjeren da upravo taj sustav rješava probleme nizova na tonovima a i c, koji su se u prethodnim stoljećima smatrali *nepravilnim* oblicima dorskog i lidijskog modusa sa završecima na V. stupnju (alternativni završetak napjeva među prvima u 9. st. uvodi Hucbald i ističe da napjevi, osim na I., mogu "bez da uvrijede nečiji sluh ili prosudbu završiti i na V. stupnju udaljenom za kvintu uzlazno"[1]; na toj ideji Guido d´ Arezzo u 11. st., osim heksakordskog sustava, stvara *teoriju o modalnim srodstvima*). Glarean se nije slagao ni s teoretičarima koji su u izvorno dijatonskom *gamutu*[2] u dorski i lidijski modus uvrštavali ton b jer se time događa transformacija niza. Upravo te, "transformirane" nizove našao je na drugim položajima u tonskome sustavu: "dorski" s tonom b na tonu a, a "lidijski" s tonom b na tonu c. Smatrao je da zaslužuju status novih, ravnopravnih modusa i dodao im sljedeća imena – za niz na tonu a eolski, na tonu e hipoeolski, na tonu c jonski ili jastijski, a na tonu g hipojonski[3]. Uzevši u obzir antičku podjelu oktave na harmonijsku i aritmetičku, uvidio je da se sve ono što vrijedi za dotadašnjih osam modusa može primijeniti i na ta četiri i u prvi plan iznio *oktavne vrste*[4] – vrste, tipove nizova opsega oktave ili "tonskih rodova (nalik duru i molu)"[5] – te time otvorio novo poglavlje u razvoju modalne teorije. No, zašto je Heinrich Glarean uopće odbacio tradicionalni sustav? Taj stručnjak za grčku i latinsku književnost, kršćansku teologiju i glazbu, učenik i prijatelj Erazma Roterdamskog te profesor na sveučilištima, pripremajući se za novo izdanje Boetijeva djela *De musica*, intenzivno je proučavao djela grčkih i rimskih pisaca. Naišao je ne samo na nepodudarnost imena ljestvica nego je shvatio da ne znamo "kako su ih ljudi Antike

1 Pesce, Dolores, *The Affinities and Medieval Transposition*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1987., str. 7.

2 Od grčke riječi *gamma*, naziva za slovo *g* koji se upotrebljavao najprije za praznu žicu monokorda, a zatim za opseg, niz, ljestvicu ili poredak općenito; taj termin postaje široko prihvaćen od 11. stoljeća nadalje, kada Guido na početak tonskog sustava stavlja ton G i pridodaje mu solmizacijski slog *ut* (*gamma ut* = *gamut*).

3 Uobičajeni nazivi za moduse često su zbog svoje nepodudarnosti s originalnim grčkim ljestvicama bili odbacivani, pa su se brojni autori, svjesni tih razlika, kod navođenja modusa koristili rimskim rednim brojevima na sljedeći način: *dorski* (I.), *hipodorski* (II.), *frigijski* (III.), *hipofrigijski* (IV.), *lidijski* (V.), *hipolidijski* (VI.), *miksolidijski* (VII.), *hipomiksolidijski* (VIII.), *eolski* (IX.), *hipoeolski* (X.), *jonski* (XI.), *hipojonski* (XII.), *lokrijski* (XIII.) i *hipolokrijski* (XIV.).

4 *Oktavne vrste*, vrste ili tipovi oktava, odnose se na specifične intervalske redoslijede unutar opsega oktave; drugim riječima, *oktavna vrsta* naziv je za svaki oktavni niz određenoga rasporeda cijelih i polustepena.

5 Michels, Ulrich, *Atlas glazbe*, svezak 1: sistematski dio i povijest glazbe od početaka do renesanse, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb, 2004., str. 91.

upotrebljavali i da se mnoge stvari koje su danas uobičajene ne poklapaju s tom praksom te da su zapravo vrlo udaljene od nje."[6]

Transfer antičke glazbene misli u srednji vijek

Upravo prijevodi djela i citata antičkih pisaca iz razdoblja od 2. st. pr. Kr. do 4. st. po. Kr. donose uvid u glazbenu praksu antike, predstavljaju prvi transfer antičke glazbene misli na europsko tlo, ali i ishodište u razvoju europske srednjovjekovne teorije glazbe. Većina izvora bila je u fragmentima, što je otežavalo pouzdanu i cjelovitu rekonstrukciju; osim toga, uglavnom potječu iz njezina završnog razdoblja, tako da je i dandanas mnogo toga još uvijek neotkriveno.[7] Europa je vrlo brzo prihvatila grčka učenja i spoznaje o glazbi, *etosu* modusa te rezultatima rada na monokordu. Upravo je Pitagora tim radom izveo prvi tonski niz – tetrakord e-f-g-a (u silaznom kretanju, s razmakom v2-v2-m2, čiji su se stupnjevi zvali *protus*, *deuterus*, *tritus* i *tetrardus* – nazivi grčkih rednih brojeva, pojmovi koje poslije prisvaja srednjovjekovna teorija glazbe). Transpozicijom tetrakorda nastaje prvi tonski sustav od dvije oktave, poznat kao *systêma teleion meizon ametabolon* (*veći savršeni nepromjenjivi sustav*). Svaki tetrakord tog sustava sadržavao je dva fiksna, nepromjenjiva tona (poput današnjeg I. i IV. stupnja), dok su se unutarnja dva mogla mijenjati stvarajući tako kromatske i enharmonijske nizove. Oktava je nastajala ili nizanjem dvaju jednakih tetrakorda, čime se postizala periodičnost u kojoj "postoje samo četiri uistinu različita tona nepromijenjenih kategorija, dok su svi ostali njihove replike"[8], ili povezivanjem dvaju tetrakorda zajedničkim tonom, *sinafom*.[9] Transpozicijom tetrakorda na ton *d* nastaje novi tetrakord, *synemmenón* (grč. *povezujući*, d-c-b-a) koji će imati važnu ulogu u daljnjem razvoju tonskog sustava na europskom tlu. Njegova upotreba uzrokuje promjenu, *modulaciju,* čime nastaje drugi sustav – grč. *systêma metabolon* (*promjenjivi sustav*).

Uz tetrakord, grčki je sustav kao faktor organizacije imao i interval oktave, što je preteča srednjovjekovnih *oktavnih vrsta*, tj. modusa. Ali zašto je i kada razvoj tog sustava krenuo smjerom u kojem se mnogi pojmovi počinju različito tumačiti, pa čak i pripisivati grešci?

Boetije, autor brojnih djela o aritmetici, glazbi, geometriji i astronomiji kojem su mnogi kasniji pisci posvećivali veliku pažnju, formirajući tako osnovu srednjovjekovne teorije glazbe[10], u svome najpoznatijem djelu *De institutione musica* početkom 6. st. na europsko tlo prenosi antičke spoznaje o intervalima, podjeli sekunde na manje dijelove

6 Pesce, Dolores, *op. cit.*, str. 126.

7 Mathiesen, Thomas J., *Ancient Greek Music Theory*, Cambridge Histories Online © Cambridge University Press, str. 130.

8 Cohen, David E., *Notes, scales, and modes in the earlier Middle Ages*, Cambridge Histories Online © Cambridge University Press, str. 326.

9 http://en.wikipedia.org/wiki/Musical_system_of_ancient_Greece

10 Bower, Calvin M., *The transmission of ancient music theory into the Middle Ages*, Cambridge Histories Online © Cambridge University Press, str. 152.

i vrstama tonskih nizova. Upoznaje Europu s prvim poznatim načinom temperacije, tzv. *pitagorejskim načinom ugađanja*. Osim što se nastavlja koristiti antičkom notacijom, svakom tonu pridružuje i različito slovo koje počinje predstavljati njegovu individualnu visinu i položaj u odnosu na drugi ton. Zbog jednostavnosti i preglednosti taj prikaz tonskog sustava ulazi u širu primjenu i predstavlja početak slovčane notacije[11]. Po uzoru na grčki sustav u maloj oktavi uz ton h donosi i ton b (iz tetrakorda *synemmenón*). Kako se u svom radu oslanja na izvorne grčke tekstove, Boetije donosi sljedećih sedam oktavnih nizova: hipodorski a^1-a, hipofrigijski g^1-g, hipolidijski f^1-f, dorski e^1-e, frigijski d^1-d, lidijski c^1-c i miksolidijski h-H. No, kada govori o modusima, podjednako se koristi nazivom *modi* i *toni* te se zbog toga u sljedećem razdoblju događa izjednačavanje sedam grčkih *oktavnih vrsta* (nizova različitih struktura na jedinstvenim visinama tonova, tzv. *tonoi*) s osam *tonusa* gregorijanskoga pjevanja, i to ne samo zbog terminološke dileme već i zbog utjecaja bizantskog *oktōēchosa*[12]. U njemu se nalazi točno osam modusa (četiri autentična i četiri plagalna): dorski na tonu d^1, frigijski na e^1, lidijski na f^1 i miksolidijski na g^1. Tim ljestvicama Hucbald pridaje nazive *protus*, *deuterus*, *tritus* i *tetrardus* te napominje da "sve što se pjeva završava na jednom od ta četiri tona"[13]. Stoga je u oblikovanju srednjovjekovnih modusa potrebno istaknuti i druge utjecaje kojima su bili izloženi.

Radi simetrije Boetije uvodi VIII. modus – hipermiksolidijski (čija će se problematika rasvjetljavati stoljećima kasnije) – koji smješta čistu kvartu uzlazno na ton e^1, na kojem se već nalazi dorski modus.

Posljednji otklon od grčkih oktavnih vrsta događa se u periodu karolinške reforme (od kraja 8. do kraja 9. st.). Kako su te vrste bile potpuno samostalni nizovi, njihovi I. i VIII. stupnjevi smatrani su *finalisima*. Do tog vremena plagalni su modusi već postavljeni u odnos donje kvarte s *finalisima* autentičnih modusa, a zaslugom karolinških reformatora *finalis* plagalnog modusa postaje V. stupanj autentičnoga – *repercussa*.

Sažetak

U prethodnom poglavlju objašnjeni su događaji koji predstavljaju začetak modalne teorije, čiji je tijek u stoljećima koja su uslijedila bio sve samo ne predvidljiv. Pokušavajući organizirati tonski prostor, teoretičari su i prije Glareana uočili oktavnu periodičnost, no nisu je uspjeli objasniti u potpunosti; unatoč tome, svaka nova teorija doprinijela je neprekinutom razvoju sustava koji je u završnoj fazi proširen na četrnaest modusa. U isto vrijeme razvoj višeglasja zahtijeva dodatnu fleksibilnost tonskoga sustava, uvođenje sve većeg broja alteracija i udaljenijih transpozicija, što premašuje uspostavljene okvire modaliteta i konačno dovodi do razvoja tonaliteta.

11 Mathiesen, Thomas J., str. 146.

12 http://en.wikipedia.org/wiki/Hagiopolitan_Octoechos; grčki *ὁ Ὀκτώηχος* [okˈtóixos], od *ὀκτώ* – osam i *ἦχος* – zvuk, modus, *echos*; naziv za sustav osam tonskih nizova koji se upotrebljavao u liturgijskom pjevanju istočne Crkve.

13 Pesce, Dolores, *op. cit.*, str. 6.

Arapska glazbena tradicija u odabranim djelima Klausa Hubera

Petra Zidarić Györek

Multikulturalnost te utjecaj globalizacije na suvremenu glazbu predstavlja novi aspekt i nove izazove aktualne glazbene teorije i znanosti o glazbi. Skladateljski koncepti nove glazbe koji nastaju pod utjecajem izvaneuropske tradicionalne glazbe odnosno u kontekstu globalizacije obilježavaju unazad nekoliko desetljeća istraživačku praksu glazbene teorije i analize. U 20. i 21. stoljeću nastaje spektar povezivanja različitih etničkih specifičnosti i kompozicijskih tehnika. Na temelju dviju odabranih skladbi Klausa Hubera pružit ću kratak uvid u taj kompleksan i zahtjevan aspekt, koji je sve prisutniji u današnjoj glazbi, a samim time i glazbenoj teoriji i analizi.

Klaus Huber (1924.) švicarski je skladatelj čije stvaralaštvo unazad 25 godina obilježava proučavanje arapske glazbene kulture i njezino integriranje u vlastiti skladateljski jezik. U vremenu kada razlike između istoka i zapada postaju sve izraženije, kada islamski svijet doživljava velike promjene, a mnogo se toga što se dovodi u vezu s islamom nastoji dijabolizirati, ostaje neosporno da skladatelji prvenstveno iz toga razloga prianjaju k otkrivanju arapske/islamske (glazbene) tradicionalne kulture.[1] Na taj način stvaraju se novi glazbeni koncepti koji integriranjem elemenata druge tradicije otvaraju nove perspektive glazbene komunikacije između istoka i zapada.

Osim arapske kulture, koja čini središte njegova skladateljskog zanimanja, Klaus Huber posvetio se proučavanju japanske, korejske i ruske tradicionalne glazbe, ali i njima pripadajuće duhovnosti te filozofije. Uzimajući strukturni potencijal glazbenih posebnosti navedenih kultura, integrira ih u vlastiti suvremeni glazbeni izričaj. S obzirom na to da se koristi tekstovima Ernesta Cardenala, Pabla Nerude, Mahmuda Dowlatabadija, Mahmouda Darwischa te povezuje glazbala poput japanskih usnih orgulja (*shô*) i arapskog instrumentarija s europskim ansamblima, jasno je da je riječ o skladatelju koji nastoji razbiti eurocentristički način razmišljanja o glazbi.[2] Huberov interes za klasičnu arapsku glazbu, kulturu i mistiku (sufizam) ima društveno-političku pozadinu: "Po završetku Zaljevskog rata zapadnjačkoj svijesti nametnuto je vrlo jasno: Islam je najgori od svih demona. To me vrlo uznemirilo i navelo da naučim više o tome. Smatrao sam da je nemoguće da islamska

1 Osim Klausa Hubera spajanje arapske glazbene tradicije sa suvremenom glazbom prisutno je i kod sljedećih skladatelja: Samir Odeh Tamimi, Saed Haddad, Hossam Mahmoud, Amr Okba. Važno je napomenuti da navedeni skladatelji dolaze iz arapskih područja, za razliku od Klausa Hubera, no svi djeluju u zapadnim zemljama.

2 Nakon 50-ih godina prošloga stoljeća otvara se problematika dominacije europske estetike osobito u izvaneuropskim skladateljskim krugovima. Traže se alternativni koncepti koji bi umanjili tu dominaciju, ali ne u smislu upotrebe egzotizama unutar skladbe, već strukturnih i konstrukcijskih elemenata odnosno potencijala drugih glazbenih tradicija.

kultura donosi isključivo zlo".[3] Huber započinje vlastito istraživanje arapske glazbene kulture. Fokusira se na glazbenoteorijske traktate koji datiraju između 9. i 15. stoljeća (Al-Kindi, Al-Farabi, Ibn-Sina, Al-Urmawi), a koje je obuhvatio Rudolphe d`Erlangers u svojoj velikoj studiji *La musique Arabe.* Huber najviše istražuje arapski tonski sustav, tzv. *maqāmāt*. S obzirom na to da ne postoji jedinstvena arapska teorija glazbe, tijekom povijest su se razvile različite definicije i tumačenja koja u velikoj mjeri proizlaze iz europskih krugova teoretičara i/ili povjesničara glazbe.[4] Međutim, ono što sa sigurnošću možemo zaključiti jest da *maqāmāt* ne predstavlja samo ljestvicu već kompleksnu modalnu strukturu karakterističnih melodija i ritamskih obrazaca s kojom su povezani različiti asocijativni emotivni sadržaji te ona čini osnovu improvizacijske prakse u arapskoj glazbenoj tradiciji.[5] Također, karakteristike arapskih ljestvica čine tonovi udaljeni za tri četvrtine stepena koji od regije do regije intonativno znatno variraju. Moderna teorija *maqāma* razlikuje više od 70 modusa koji su u upotrebi. Zapadni sustav standardne notacije vrlo je ograničen po pitanju zapisivanja arapskih ljestvica, stoga se skladatelji koriste i raznoraznim drugim simbolima. Unatoč tomu što se arapska teorija u 20. stoljeću etablirala kroz četvrtstepeni sustav, valja naglasiti da apsolutna visina tona, u skladu s tradicijom, ne može biti jednoznačno određena. Tako, primjerice, ton istoga naziva u dvjema različitim ljestvicama neće biti intonativno identičan! To otvara cijeli spektar mogućnosti za polemiku, analiziranje, uspoređivanje itd.

Koristeći se višestrukom podjelom temperiranoga cijelog stepena, Huber proširuje prostor u harmonijsko-melodijskom segmentu dodajući specifičnosti poput tričetvrtstepena, koji su sastavni dio arapskog *maqāmāta*, netemperirano ugađanje i sl. Osciliranje između vlastitog identiteta i druge kulture (u ovom slučaju arapske) predstavlja glavno obilježje skladateljeva rada. Prvi rezultat toga očituje se u skladbi pod nazivom *Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Stieres* (1992./93.) – u slobodnom prijevodu: *Zemlja se pokreće na rogovima zvijeri* – premijerno izvedenoj na Danima novoskladane komorne glazbe u Wittenu 1994. godine. Fragment, koji je Huber upotrijebio za naziv skladbe, proizlazi iz teksta poznatoga iranskog pisca Mahmouda Dowlatabadija pod nazivom *Prorokov pad* (1992.)[6]. Mahmoud Dowlatabadi tematizira očajnu situaciju iranskog naroda koji je razapet između reakcionarnog fundamentalizma i neoimperijalizma trpeći posljedice loših političkih režima. Huber za svoje skladbe najčešće bira društveno-politički angažirane

3 "Seit dem ersten Golfkrieg war ja in unserem westlichen Bewusstein überdeutlich geworden: Der Islam ist einfach der Beelzebub. Er ist der schlimmste aller Teufel. Das hat mich so bedrückt, dass ich gefunden habe, darüber musste schon ein bisschen mehr wissen.", vidi u: HUBER, Klaus: Interdependenz als Grundlage von Polykulturalität, u: *Musik-Kulturen, Texte der 43. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 2006 (Darmstädter Diskurse 2)*, Pfau, Saarbrücken, 2008., str. 64–83.

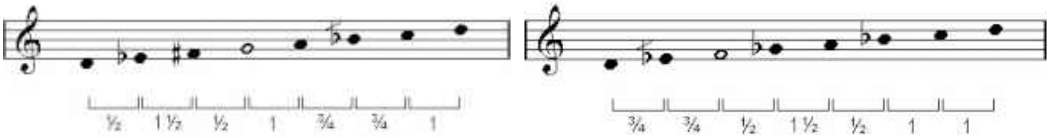
4 O problematici definicije *maqāma* govori Jürgen Elsner u članku pod nazivom *Zum Problem des maqām,* u: *Acta musicologica* 47/2, str. 208–239.

5 Za detaljan prikaz razvoja prakse *maqāmāta* vidjeti: Touma, Habib Hassan: *Die Musik der Araber*, Heinrichshofen Verlag, Wilhelmshaven, 1975.

6 Uglazbljeni tekst objavljen je s njemačkim prijevodom u: Dowlatabadi, Mahmoud, *Unterbrochene Zeiten,* Pfau Verlag, Saarbrücken, 2005., str. 19–21.

tekstove i autore. U spomenutoj skladbi Huber spaja četiri arapska glazbenika (odnosno koristi se sljedećim instrumentarijem: *sufi*-pjevač, arapska flauta *nay*, *kanun*, arapski tamburin *riqq*) s dvama "europskim" glazbalima, violom i gitarom. Uz to dolazi šestkanalna vrpca[7] na kojoj su snimljeni zvukovi arapskih glazbala, govoreni ulomci Dowlatabadijeva teksta na arapskom, francuskom i njemačkom jeziku te recitiranje Kurana. Arapski glazbenici postavljeni su improvizacijski, u skladu s modelima koji proizlaze iz njihove glazbene tradicije. Ono što je fiksirano partiturom za arapske glazbenike nastupi su pojedinih dionica, vrsta *maqāmāta* te djelomično ritamska organizacija. U kompoziciji su prisutni raznovrsni *maqāmāti*, no dva se pojavljuju vrlo često – *saba* i *hijaz. Saba* započinje tričetvrtstepenom te asocira na tugu i bol, dok *hijaz* izražava osjećaj čežnje, kao ljestvica s dva tričetvrtstepena pomaka.

Primjer 1: konstrukcija ljestvica *saba* i *hijaz*



Iako je *maqāmāt* tradicionalno jednoglasan, Huber ga transformira stvarajući višeglasje: "U žarištu Huberova interesa ne stoji imitacija tradicionalne arapske zvukovnosti, već iz te kulture crpi inspiraciju pomoću koje kreira novu zvukovnost".[8]

Huberovo iskustvo s navedenom skladbom reflektira se na njegova kasnija djela. Sljedeći korak u Huberovu stvaralaštvu čini skladba *Die Seele muss vom Reittier steigen* (2002.). Svojom kompleksnošću zahtijeva detaljnu analizu brojnih segmenata, stoga ću se u ovom prilogu osvrnuti samo na njezine specifične dijelove.[9] Skladbu, koju je skladatelj nazvao *Kammerkonzert*, karakterizira specifičan instrumentarij. Za solistička glazbala Huber bira violončelo i *baryton* (gudačko glazbalo bogate rezonantnosti često upotrebljavano u 17. i 18. stoljeću). Nadalje, Huber suprotstavlja moderna i barokna glazbala.

Upotrebljavajući teorbu, *baryton*, gambu, baroknu obou, kontratenor, harfu, gudačka i puhačka glazbala, povezuje ne samo različite epohe europske glazbe već i različite načine ugađanja. Tekst dolazi od palestinskoga pjesnika Mahmouda Darwischa koji u svojoj pjesmi *Belagerungszustand (Opsadno stanje*, slob. prijevod) tematizira iznimno teške životne situacije palestinskog naroda izloženog stalnim sukobima, gubicima, ali i nadi za bolju budućnost. Motiv duše (*die Seele*) usko je povezan sa sufističkom mistikom, dok riječ *Reittier* (jahača životinja, često zvijer) simbolizira tijelo čovjeka koje asocira na

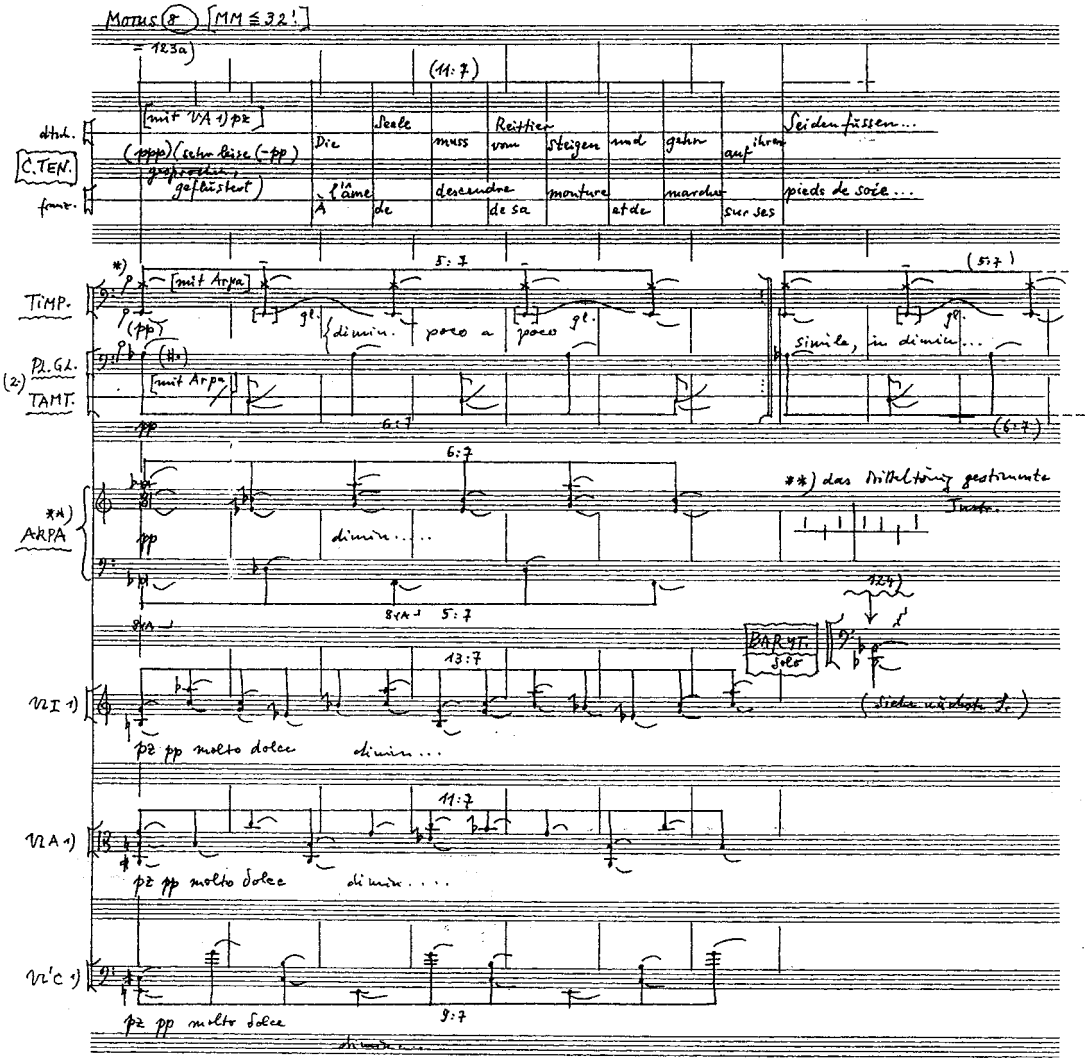
7 Vrpca je montirana u eksperimentalnom studiju fondacije Heinricha Strobela u Freiburgu, pod vodstvom Andréa Richarda.

8 "Nicht die nachahmende traditionell-arabische Klanglichkeit liegt in Hubers Interesse, sondern die kreative Inspiration aus dieser Tradition heraus zur Entwicklung neuer Klänge.", vidi u: Jörn Peter Hiekel, Patrick Müller: *Transformationen,* Schott Verlag, Mainz, 2013., str. 187.

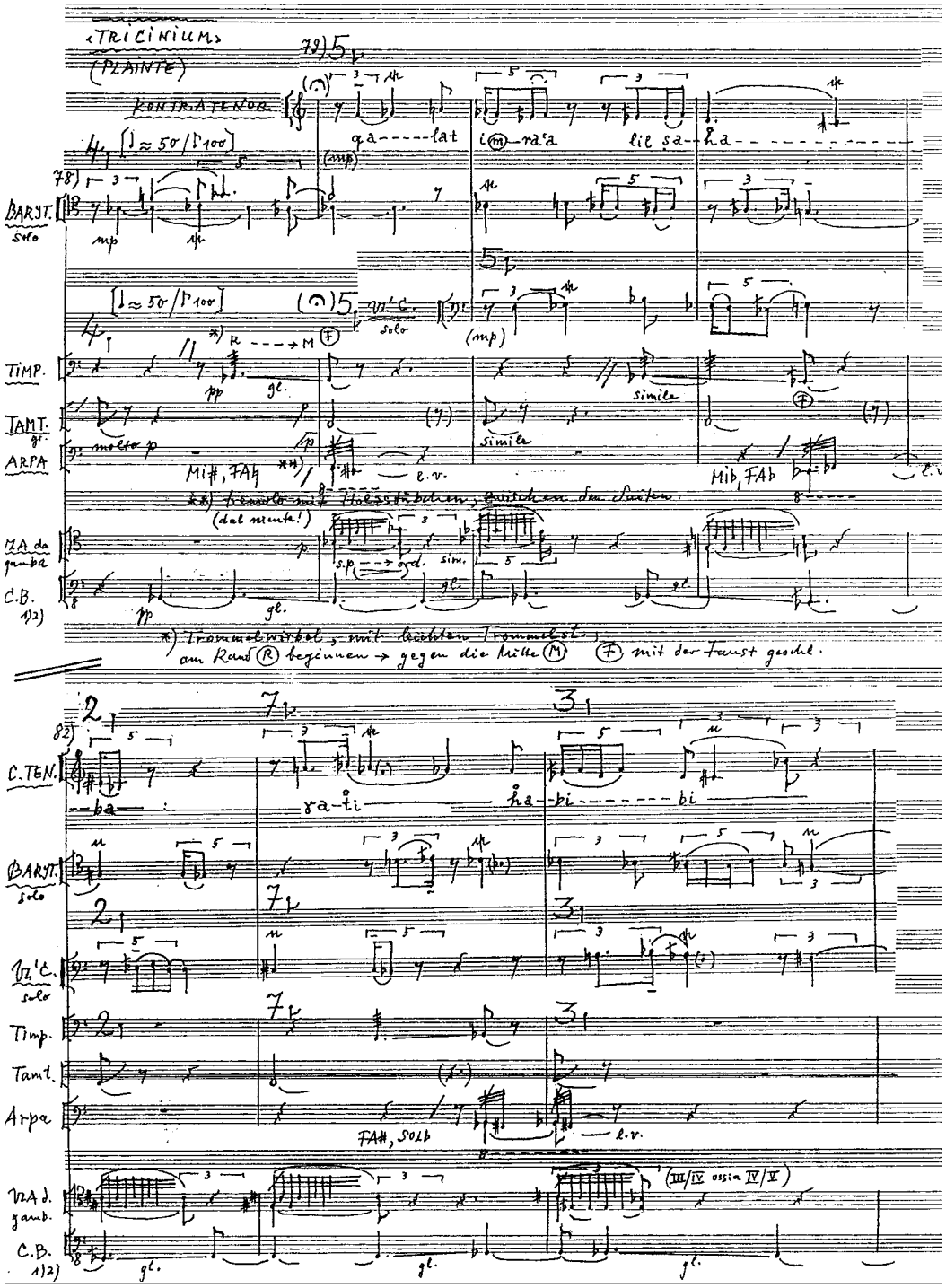
9 Detaljna analiza Huberovih kompozicija u kontekstu prijenosa arapskih glazbenih elemenata u novu glazbu dio je doktorske disertacije u nastajanju autorice teksta pri Sveučilištu za glazbenu i scensku umjetnost u Grazu.

zemaljske potrebe, egoizam i sl. Huberovu interpolaciju teksta u skladbu ponovno obilježava višejezičnost. Fragmenti teksta dolaze u kombinaciji arapsko-francuskog te arapsko-njemačkog jezika. Povezanost sa sufizmom odražava se u formalnom aspektu te skladbe. Motiv duše u sufističkom vjerovanju predstavlja ciklus koji prolazi kroz devetnaest stadija[10]. Huber u skladbi sličan efekt postiže upotrebljavajući dijelove pod nazivom *Motus*, koji se pojavljuju sveukupno šesnaest puta. Ti ciklički dijelovi međusobno su povezani u karakteru, obilježava ih stalna promjena zvukovne boje te je prisutno neprekidno slojevito pulsiranje među glazbalima. Svaki nadolazeći *Motus* povezan je s prethodnim, a razlikuju se instrumentacijom i bojom (vidi primjer br. 2).

Primjer 2: *Motus 8* – isječak. Kontratenor šaptom izvodi središnju rečenicu po kojoj je skladba dobila naziv. Instrumentarij prati dinamiku kontratenora kompleksnim ritamsko-metarskim obrascima koji ostavljaju slušni dojam neprekidnoga pulsiranja.



Primjer 3: isječak iz partiture označen s *Tricinium*. Kanonski elementi između kontratenora, *barytona* i violončela, tričetvrtstepeni najjasnije vidljivi u dionici kontratenora (označeni prekriženom snizilicom), odgovaraju modusu *saba*.



Pojedini dijelovi skladbe nose nazive *Bicinium*, *Tricinum* i *Quadruplum*, a sadržavaju reminiscenciju na polifone tehnike, što se može vidjeti iz priloženoga primjera (primjer br. 3).

Slušna percepcija Huberovih djela znatno ovisi o kulturološkom aspektu, tj. teorijskome i slušnome poznavanju tradicionalne arapske glazbe. Budući da se arapski tonski sustav dijeli na vrlo male intervale, našem uhu predstavlja izazov čuti složene intonacijske razlike, što rezultira brojnim polemikama. Međutim, izborom originalnih glazbala te uvođenjem arapskih glazbenika i ansambala u suvremeni izričaj Huber otvara novo područje zvukovnosti (svakako preporučam poslušati navedene skladbe[11]). Zajedno sa skladateljima poput Luciana Berija (*Coro, Folksongs*), Toshija Hosokawe (*Landscapes, Sen*, *Vertical Songs* itd.), Stefana Gervasonija (*Com que voz*), Dániela Pétera Biróa, (*HaDavar, Bahar* itd.) Klaus Huber čini krug skladatelja koji integriranjem elemenata raznih kultura u suvremene skladbene postupke i tehnike proširuju ne samo vlastitu već i europsku viziju nove glazbe. U skladu s time, glazbena analiza 21. stoljeća predstavlja nove izazove u otkrivanju potencijala i utjecaja stranih kultura na novu glazbu, što nesumnjivo proširuje analitičke interdisciplinarne sfere.

Literatura:

Elsner, Jürgen: Zum Problem des maqām, u: *Acta Musicologica* 47/2, s. 208–239.

Huber, Klaus: Interdependenz als Grundlage von Polykulturalität, u: *Musik-Kulturen, Texte der 43. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 2006 (Darmstädter Diskurse 2),* Pfau, Saarbrücken, 2008., s. 64–83.

Hiekel, Jörn Peter, MüLLER, Patrick (Hrsg.)*: Transformationen*, *zum Werk von Klaus Huber*, Schott, Mainz, 2013.

Touma, Habib Hassan: *Die Musik der Araber*, Heinrichshofen Verlag, Wilhelmshaven, 1975.

Mankopf, Claus Stefan: *Von Zeit zur Zeit. Das Gesamtschaffen*, Gespräche mit Claus Stefan-Mankopf, Wolke Hofheim, 2009.

Kunkel, Michael: *Unterbrochene Zeiten: Klaus Huber an der Hochschule für Musik der Musik - Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente,* Pfau Verlag, Saarbrücken, 2005.

10 Usp. Huber Klaus, Claus Stefan-Mankopf: *Von Zeit zur Zeit. Das Gesamtschaffen*, Gespräche mit Claus Stefan-Mankopf, Wolke Hofheim, 2009., str. 293.

11 Skladba *Die Seele muss vom Reittier steigen* može se u cijelosti poslušati na kanalu YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=FMtWKVOXBrw, dok se skladba *Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Stiers* nalazi na DVD-u Salzburškog bijenala iz 2009. godine, a isječak je dostupan na sljedećeoj poveznici: https://www.youtube.com/watch?v=b3oiD9JSb3M.

Obilježja glazbene moderne Josipa Hatzea u pjesmi *Fantazija djevojčice*

Sara Dodig Baučić

Uvod

Hrvatska umjetnost glazbene moderne (uvriježeno se omeđuje od 1890. do 1920.) obilježena je kritičkim odnosom prema prošlosti, ali i otvaranjem međunarodnim poticajima i težnjom da se ovlada novim oblicima i žanrovima. Niz hrvatskih skladatelja koji su obilježili razdoblje glazbene moderne tek počinju bitku za izgubljenim mjestom koje im pripada.

Splitski skladatelj Josip Hatze (1879. – 1959.) ostavio je hrvatskoj, a i široj glazbenoj javnosti znameniti doprinos opusom solopjesama. Gradeći na nasljeđu romantizma, Hatze romantičarsku formu i harmonijsku okosnicu boja impresionističkim pastelom, što je za hrvatsku onodobnu stvarnost prve polovice 20. stoljeća značilo popriličnu individualnost izričaja. Dokaz za valorizaciju navedenoga donosim u analitičkom prikazu glazbenih odrednica kojima se skladatelj služi u razradi svojih misli kroz vokalnu liriku, u ovom slučaju solopjesmu. Središnja poglavlja predstavljaju rezultat formalno-harmonijskoga pristupa u analizi skladbe *Fantazija djevojčice* uključujući podatke o samoj skladbi, analizu tekstovnoga predloška, melodike, harmonijskih progresija i akordnih sklopova, sumiranje neakordnih tonova, razvoj glazbene dinamike[1], kao i sintezu istih iz makroperspektive.

Solopjesma u Hrvatskoj

Solopjesma po svojoj definiciji ujedinjuje glazbu i književnu liričnost u nerazdruživu cjelinu. Tijekom povijesti prošla je višestoljetan razvojni put od strofne i popularne nepretenciozne forme do zreloga oblikovnog okvira u kojem se ostvaruje jedinstvenost, individualnost i autonomnost glazbenog izraza.[2] Tri najčešća tipa solopjesme vezuju se uz Schubertovu praksu izgradnje glazbenog materijala: jednostavna strofna solopjesma, va-

1 Možemo govoriti o nekoliko vrsta glazbene dinamike: a) akustička dinamika, b) ritamsko-kinetička dinamika, c) linearna dinamika, d) strukturno-formalna dinamika, e) koloristička dinamika, f) harmonijska dinamika, tj. dinamika suzvučja, g) tonalna dinamika. S obzirom na to da je ovo istraživanje temeljeno na formalno-harmonijskoj analizi, posebno ću istaknuti dinamičko niveliranje u navedena dva aspekta. "Strukturno-formalna dinamika, tj. dinamika glazbenog oblika i njegove građe, uočava se u odnosima i razmjerima njegovih dijelova, a posebno u mogućim vidovima strukturalne gradacije i kontrasta." Harmonijska dinamika odnosi se na djelovanje dinamike suzvučja koja leži u njihovu naboju, "tj. stupnju njihove zvučne labilnosti, odnosno stabilnosti, u tom pogledu presudnu ulogu imaju konsonanca i disonanca, njihovo smjenjivanje i mogući međusobno odnosi u glazbenom tijeku" (usp. DESPIĆ 2007: 12).

2 Povijest razvoja pjesme za glas i instrument u Hrvatskoj počinje s transkripcijama za glas i lutnju Franje Bosanca (1485. – 1535.) višeglasnih *frottola* iz skladbi suvremenika (iz 1509. i 1511.).

rirana strofna solopjesma i prokomponirana solopjesma. Kod prvog tipa melodija i pratnja ponavljaju se kroz strofe, kod varirane strofne solopjesme melodija i pratnja mijenjaju se u određenim strofama, dok se prokomponirana solopjesma zasniva na uvijek novoj glazbi koja slijedi tekst (usp. Michels 2006: 465).

U razdoblju romantizma i glazbene moderne koje prati pluralizam tendencija s kraja XIX. i početka XX. stoljeća razvija se središnji oblik solističke pjesme, što se u Hrvatskoj ogleda u djelima Vatroslava Lisinskog (1819. – 1854.) te potom, iako u sjeni scenskih formi, u pjesmama Ivana pl. Zajca (1832. – 1914.). No, tek s generacijom skladatelja koji su hrvatskoj vokalnoj lirici podarili značajno mjesto u svjetskoj glazbenoj baštini ona doživljava pravi prosperitet. Novi harmonijski jezik u Hrvatsku uz Hatzea donose Blagoje Bersa (1873. – 1934.), Dora Pejačević (1885. – 1923.), Ivo Parać (1890. – 1954.), Dragan Plamenac (1895. – 1983.). Upravo navedeni skladatelji predstavljaju hrvatsku glazbenu modernu u svjetlu dotad nespoznate vokalne izražajnosti, stvaralačke slobode u znaku kozmopolitizma i razvijanja estetičkog horizonta te dajući vlastiti pečat estetici *fin de siècle*a (usp. Kos 2014: 9–11).

Fantazija djevojčice

Solopjesma *Fantazija djevojčice* napisana je izvorno u verziji za glas (sopran) i muški zbor, a tome svjedoči i postojanje autografa. Objavljena je u nakladi Edition Slave u Beču 1920. godine. Preradba zborske u glasovirsku pratnju nastala je neposredno nakon Prvoga svjetskog rata.[3] Usporedi li se zborska i glasovirska varijanta pratnje, odstupanja uključuju ritmizaciju i minimalne razlike u harmoniji te osobito početak u kojemu glasovir izostavlja riječi početnog dvotakta "uzdisala djevojčica".[4] Skladba je nastala na stihove pjesme *Uzdisanje djevojčice* Rikarda Katalinića-Jeretova, a naslov je u glasovirskoj verziji promijenjen te u izdanju zbirke *Sabrane pjesme*[5] glasi *Fantazija djevojčice*.

O tekstu

Pjesma Rikarda Katalinića-Jeretova lirska je ljubavna pjesma u kojoj djevojčica iskazuje svoju ljubav prema voljenome mladiću kroz sanjivu čežnju. Tematika pjesme oslanja se na omiljenu temu umjetnosti 19. stoljeća kroz romantičarska sanjarenja, bijeg od stvarnosti prožet osjećajima samoće i patnje. Trinaest stihova osmeraca sačinjava dvije sintaktičke cjeline, podijeljene interpunkcijskim znakom točke. Uočava se organizacija stihova parnom rimom (primijenjena je od 4. stiha),[6] koja se s obzirom na podudaranje u

3 "U autorovom vlastoručnom popisu djela koji je načinjen 1932. (...) ovi su naslovi uključeni među zborske skladbe." (PERIĆ-KEMPF 1982: 81)

4 *Ibid*.: 86

5 HATZE, Josip, *Sabrane pjesme za glas i klavir*, Zagreb : Nakladni zavod Hrvatske, 1948.

6 "Rima, srok ili slik, (...), glasovno je podudaranje na kraju stihova ili, rjeđe, na kraju članaka u stihu. Rima označava kraj stiha, istovremeno povezuje taj stih s drugim stihovima, a osim toga ima ulogu u stvaranju zvukovnih efekata povezujući riječi sličnog zvuka." (SOLAR 1982: 99)

jednom slogu zna nazivati "muškom rimom".[7]

Uzdisanje djevojčice

Ej, da sam ja slavuljica,
ja bih znala gdje bih pjela
mome dragom pokraj dvora,
moj bi dragi pjesmu čuo.
U sanku bi uzdahnuo
skočio bi pa bi slušo
moju pjesmu, rajska dušo;
mom se pjevu smilovao
kućna vrata otvarao,
zvao bi me glasom milim
da samotna ja ne cvilim:
"Uđi slavo, slavuljice,
da ti ljubim bijelo lice!"

"Tko jasno misli, taj jasno i piše (...)"
J. Hatze

O formi

"Naziv forma ima dvostruko značenje: kao imenica odnosi se na više ili manje standardizirani kalup koji izvana ograničava prostor skladateljske misli i invencije; kao glagol (formirati) ona označava proces izgradnje glazbenih ideja, te njihove razrade i razvijanja u jedinstvenu, uvjerljivu cjelinu." (Babić Siriščević 2006: 141). Slijedeći poeziju, Hatzeov glazbeni jezik neraskidivo povezuje tekst i melodijsko-harmonijsko te formalno jedinstvo. Iz tog jedinstva moguće je razmotriti formalnu uvjetovanost tekstom, kao i proporcionalnost gradacije harmonijskog volumena s (kon)tekstom predloška.

Fantazija djevojčice je solopjesma građena od šest dijelova, šest malih rečenica. Oslanjajući se na klasični tip građe, sve osim jedne rečenice (koja je šesterotaktna) građene su od četiri takta, što opravdava formalnu uvjetovanost organizacijom osmeraca. Pravilna strukturna građa, međutim, ne isključuje novu glazbeno-tematsku građu kroz stihove, koja melodijom, ritmom, harmonijom, tempom i ugođajem stvara određeni razvoj i/ili kontrast u odnosu na prethodni dio. S obzirom na to da pjesma slijedi tekstovni predložak te izostavlja ponavljanje glazbenog materijala kroz strofe teksta, moguće joj je pripisati obilježje prokomponiranosti.

Pojedini su dijelovi, osim kadencom, razgraničeni oznakama dinamike, tempa i agogike, ovisno o mjestu na kojemu nastupa novi glazbeni materijal. Upravo ih navedene karakteristike dovoljno razdvajaju da možemo govoriti o zasebnim cjelinama, no tekst i harmonijsko-tonalitetni plan ono je što ih, s druge strane, neraskidivo spaja. U širem kon-

7 "Rime dolaze u strofama u različitom rasporedu. Uobičajno je označavati njihovo ponavljanje slovima abecede: tako su parne rime one koje vezuje dva uzastiopna stiha (označavaju se: aa, bb, cc)..." (*Ibid*.: 100)

tekstu moguće je uočiti oslonac na formu *passacaglie*[8,9]. Dok *passacaglia* predstavlja varijacije na temu donesenu u basu i u svojoj je srži instrumentalna forma, Hatzeova solopjesma ostinatni motiv provlači u posve drugačijem smislu. Od početnoga dvostrukog pedalnog tona do ritmiziranoga osminskog, a potom i istovremenoga triolskog pulsa skladba svoju *fantaziju* živi razvijajući ritamsku složenost sve do same kadence u kojoj prevlast triolā vodi do zadnjeg akorda.

Tablica 1: shema formalnoga plana

uvod	takt: 1 - 2
dio *a*	takt: 3 - 6
dio *b*	takt: 7 - 10
dio *c*	takt: 11 - 16
dio *d*	takt: 17 - 20
dio *f*	takt: 21 - 24
dio *g*	takt: 25 - 28
kadenca	takt: 29 - 31

Dinamka, tempo i agogika

Kao što je u uvodu rečeno, dijelovi pjesme razgraničeni su i oznakama dinamike uz način izvođenja. Upućujući na interpretaciju, skladatelj na taj način pridonosi stvaranju ugođaja kompozicije, razvoju napetosti i kontrasta među pojedinim odsjecima. Dakle, Hatze dinamičkim sjenčanjem ne samo da filigranski osvjetljava pojedine dijelove pjesme već širi raspon klasičnih dinamičkih oznaka na prostor pridodanih opisnih oznaka o načinu izvođenja. Upravo potonje oznake uz dinamičke rasvjetljavaju izraz, kako dijelova skladbe, tako i cjeline. Gradeći formu na zgušnjavanju i rastu cjelokupne dinamičnosti pjesme, zanimljivo je uočiti kako Hatze nijansira klasične dinamičke oznake uputama za način izvođenja i nijansiranje tempa stvarajući tako dinamiku izraza, odnosno novu paletu izražajnih mogućnosti solopjesme.

Tablica 2: shema promjene dinamike izraza kroz odsjeke

formalni plan:	**oznake tempa, dinamike i agogike:**
uvod	*Andante calmo e sostenuto*
dio *a*	*p e molto espressivo* / *p e molto delicato*
dio *b*	*p insensibilmente cresc. poco a poco*
dio *c*	*cresc. animando poco a poco*
dio *d*	*p animando e crecs. sempre*
dio *f*	*agitando* / *f e trattenendo*
dio *g*	*f e con slancio* / *ritardando e ben marcato* / *allargando molto*
kadenca	*f a tempo*

U gradiranju odsjeka simultano sudjeluju melodija i pratnja, pa se oznake tempa, dinamike i agogike ujednačeno odnose na cjelokupnost partiture, osim na jednom mjestu.

8 "*Passacaglia* (tal.; franc. *passacaille*; od španj. *pasacalle*), instrumentalna je kompozicija, umjerena tempa u trodobnoj mjeri. Razvila se oko 1600. iz istoimenog starinskog plesa, podrijetlom vjerojatno iz Španjolske. (...) Klasična *passacaglia* sastoji se od niza kontrapunktskih varijacija na melodijsku frazu koja se prvi put pojavljuje u basovoj dionici, a zatim se neprestano ponavlja ili u basu ili u kojem gornjem glasu. Tema je rečenica od 4 ili 8 taktova, a varijacije nisu međusobno odijeljene, nego se nadovezuju jedna na drugu." (Brunšmid 1977: 46)

9 Forma varijacija pojavljuje se "s unaprijed određenim modelom. Kao model može poslužiti melodija ili bas odnosno njihova imanentna harmonija. Nizovi varijacija pojavljuju se od 16. st." Moguće je uočiti dvije vrste varijacija: na melodijski model (melodijske varijacije) i varijacije na model u basu. U potonju spada *passacaglia* i *chaconna*. "Basovi su najčešće vrlo kratki (4 ili 8 taktova) s jasno kadencirajućom harmonijom. Neprestano se ponavljaju (tal. ostinato) kako bi oblikovali veće forme." (Ulrich 2006: 157)

Riječ je o samom početku kada nastupa solistica (t. 3), gdje iznad crtovlja soprana stoji oznaka *p e molto espressivo*, dok glasovirska dionica ima oznaku *p e molto delicato*.

Melodika

Glazbeno stvaralaštvo Josipa Hatzea neraskidivo je povezano sa širokim rasponom izražajnih mogućnosti melodike, koja postaje njegovo primarno izražajno sredstvo. Rječitom melodikom skladatelj razvija melodijski tijek korespondirajući s atmosferom literarnoga predloška, oblikujući najrazličitije lukove, u ovom slučaju, sopranskoga kretanja. Ritmizirajući melodijska kretanja u skladu s načelima pjesničkog metra i logike teksta, Hatze naglašava međusobnu ovisnost u balansu izgradnje glazbenog djela. Isticanje melodijskog elementa i snaga vokalnosti koja je dominantna u Hatzeovu stvaralačkom jeziku odraz je neposrednosti primarne melodijske inspiracije. Oslanjajući se na nasljeđe 19. stoljeća, Hatzeova vokalna lirika odiše klasicističkim stremljenjima kroz pjevnost vokalne dionice. Terminološki gledano njegovoj vokalnoj lirici bliži su nazivi koji se javljaju u distinkciji prema njemačkom *Liedu*: *melodia*, *chanson*, *romanca*, a čemu svjedoči i pismo Franji Kuhaču u kojem sam skladatelj svoje solopjesme naziva "romancama" (usp. Kos 1982: 60-65).[10]

Kretanje melodije odvija se uglavnom postupnim pomacima, dok se uzlazni skokovi u pravilu nadopunjuju silaznim pokretom.[11]

Unatoč glasovirskoj pratnji koja je nositelj harmonijskog zbivanja, a uvelike je ostvarena kromatskim vezama, Hatzeova melodika uglavnom zauzima prostor dijatonike. Kromatskih pomaka u melodiji nema, osim u dijelu *c*, u kojem neakordni tonovi – kromatske *appoggiature*[12] – kroz sekventne dijelove daju melodici kontrastirajući razvojni tijek.

Melodijsko-intervalska analiza

Raspon melodije predstavlja razmak između najnižeg i najvišeg tona koji melodija obuhvaća. Rezimirajući cijelu melodijsku liniju solističke dionice, raspon obuhvaća tonove od f1 do as2. Intervalski se okvir pojedinih odsjeka mijenja: u početnom dijelu, *a* (t. 3 – 7), i završnom dijelu, *f* (t. 25 – 29), opseg melodije jednak je oktavi, dok

Tablica 3: pregled raspona melodijskoga kretanja

formalni odsječak	melodijski raspon
dio *a*	f1 – f2
dio *b*	g1 – f2
dio *c*	as1 – g2
dio *d*	b1 – f2
dio *e*	as1 – g2
dio *f*	as1 – as2

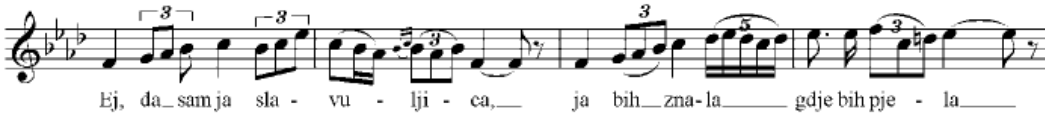
10 Iz pisma Kuhaču stoji Hatzeov navod: "Godine 1897. 1. 10. napisao sam *Kad mlidija umrijeti* od Branka Radičevića, i to je po mojem mnijenju prva romanca s nekojom glazbenom vrijednošću." (Janaček-Buljan 1982: 17).

11 Kontinuitet postupnosti s mjestimičnim skokovima u melodiji pravilo je koje vuče korijen iz gregorijanskog napjeva, u kojem bi skokovi podcrtavali određeni naglasak u tekstu. U renesansnoj polifoniji navedeno je imalo snažan odjek, osobito kod nadoknađivanja intervala skoka suprotnim melodijskim kretanjem.

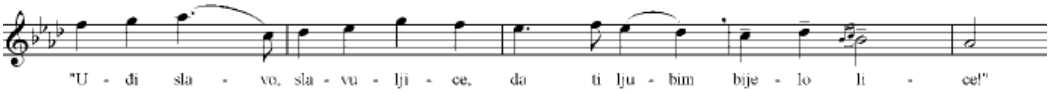
12 Kromatske *appoggiature* nastupaju skokom iz dijatonskoga tona, a skladatelj na taj način izbjegava direktan kromatski pomak u melodijskoj liniji (t. 11 – 12).

se središnje fraze odvijaju u okviru manjih intervala (čiste kvinte, male i velike septime). Zanimljivost predstavljaju početna i završna oktava (v. primjer 1, 2!), od kojih prva obujmljuje početni tonalitet kompozicije f–mol (f1 – f2), dok završna zahvaća toniku ciljnoga tonaliteta As–dura (as1 – as2). Također je uočljivo suprotstavljanje opsega male septime dijela *b* (t. 7 – 10) i kvinte, opsega dijela *d* (t. 17 – 20) naspram velikoseptimnim opsezima melodijskoga kretanja u harmonijski nestabilnijim dijelovima *c* i *e* (t. 11 – 16, 21 – 24).

Primjer 1: melodijski raspon oktave u dijelu a (takt 3 – 6)



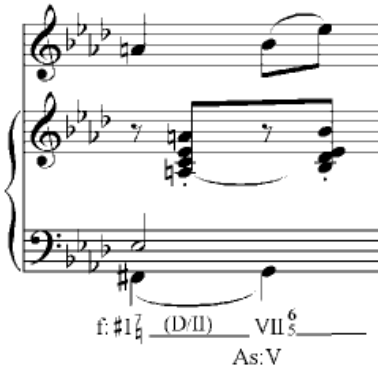
Primjer 2: melodijski raspon oktave u dijelu *f* (takt 25 – 29)



Glasovirska kromatika

Glasovirska pratnja u solopjesmi *Fantazija djevojčice* nositelj je harmonijske komponente skladbe. Međutim, ta pratnja postupno postaje sve neovisnija, što skladbi kao cjelini daje osobitu izražajnost. Nakon dvotaktnog uvoda pratnja se razvija podređena melodiji, na toničkom pedalu, u dužim notnim vrijednostima. Postupno se u pratnju uključuju osminke, koje s *appoggiaturama* i kromatskim klizanjem akorda tonski zaokružuju dio *b*. Ritamska dinamika raste u dijelu *c* kroz osminski ritam isprepleten osminskim pauzama. Harmonijsko-ritamsko zbivanje čini pratnju sve više neovisnom o melodijskoj liniji, a osminskim pauzama isprekidana pulsacija postaje ostinato koji ne posustaje do samoga kraja (v. primjer 3!). Njemu se u idućem dijelu, *d*, suprotstavlja triolski ritam, čime ostinato dobiva poliritamsku pulsaciju. S obzirom na to da je triolski ritam iracionalna vrijednost, dok je s druge strane podjela na dva (ili njegove višekratnike) vrlo egzaktna, motoričnost tih dvaju elemenata sugerira "borbu" između emocionalnoga i racionalnoga. Tek u završnoj kadenci iracionalno nadvlada racionalno, triolska pulsacija vodi sve do završnog akorda.

Primjer 3: takt 11

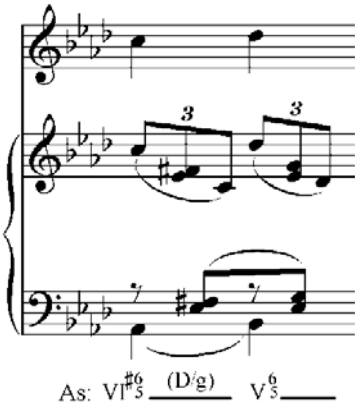


U harmonijskom smislu progresije pratimo, osim kao suzvučja koja nastaju simultano na dobama, i kroz sinkopirani ritam s osminskim pauzama (retardacija[13]). U tom slučaju akordnu strukturu dobivamo u zbroju nastupa svih glasova po dobama.

Triolski puls gornjih glasova donosi rastavljene akorde koji nadopunjuju ili udvajaju tonove harmonije koja se slaže s mirnijim pokretom basa i osminskom pulsacijom u tenoru (v. primjer 4!).

Za razliku od solističke melodije koju uglavnom karakterizira dijatonsko kretanje, glasovirska pratnja ima kromatsku okosnicu, koja ne samo što pridonosi tonalitetnoj i harmonijskoj dinamici već ima ulogu tonskog bojanja, nijansiranja.

Primjer 4: takt 17



Tonalitetna osnova

Skladba je modulativnoga tipa, stoga ne možemo govoriti o jedinstvenom tonalitetu. Početni tonalitet je f-mol, a završni As-dur. S obzirom na to da je riječ o paralelnim tonalitetima, ponekad je teško odrediti točno mjesto modulacije. Modulacije i ukloni isključivo su dijatonske naravi, preko zajedničkih akorda.

Osim dijatonskih stupnjeva, u početnom i ciljnom tonalitetu pojavljuju se svi tonovi uzlazne kromatske ljestvice. Što se tiče silazne kromatske ljestvice, u As-duru se pojavljuju sniženi VI. i VII. stupanj (tonovi fes i ges), od kojih prvi nastupa u okviru smanjenog sekstakorda na II. stupnju harmonijskog As-dura (des-fes-b), dok se drugi javlja u okviru dominante za IV. stupanj (as-c-es-ges).

Nije slučajno što skladatelj piše u tonalitetetima s četiri snizilice. Sam tekstovni predložak čija je tematika dana u naslovu skladbe govori o dočaravanju fiktivnog svijeta, svijeta mašte u koji djevojčica uplovljava, a upravo f-mol te naposljetku As-dur svojim koloritnim osciliranjem odgovaraju navedenomu.

Harmonija

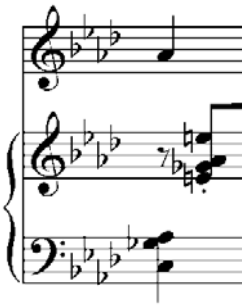
Harmonijska komponenta predstavlja najznačajniju sastavnicu glazbenog djela. "Odgajana" od strane skladatelja od prvih oblika višeglasja do danas, naglašava tri temeljna pitanja univerzalna za skladatelje svih stoljeća: odnos konsonance i disonance, određivanje i oblikovanje tonskog/tonalitetnog središta te ravnotežu između polifonog i homofonog elementa (usp. Siriščević 2007: 105).

Harmonijska komponenta u Hatzeovoj skladbi obuhvaća akordne sklopove tercne građe. Harmonijski ritam većinom se smjenjuje po dobama, dok se u kadencama smiruje kroz dulje notne vrijednosti.

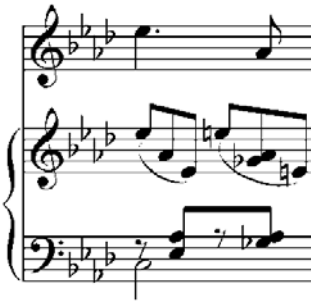
Od četiri vrste trozvuka klasičnoga harmonijskog fonda rabe se svi osim povećanoga, a zastupljeno je i svih sedam vrsta četverozvuka klasičnoga harmonijskog fonda. Od

13 "Retardacija (lat. *retardatio* – zadržavanje, zakašnjavanje) nastaje kada jedan ili više glasova neprestano kasni za drugima u pravilnom sinkopiranom ritmu, pa je stoga slična zaostajalicama." (Devčić 2006: 376)

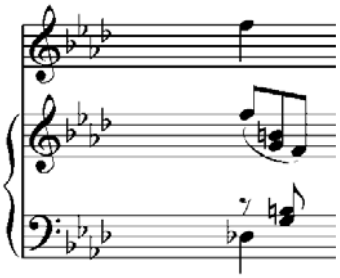
Primjer 5a: takt 13



Primjer 5b: takt 21



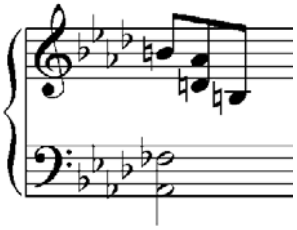
Primjer 6: takt 26



ostalih četverozvuka zastupljene su sve tri vrste tzv. pravih alteriranih akorda. Povećani sekundakord javlja se u obratu dvojako: u As-duru u funkciji D/IV te u f-molu u funkciji D/VI (v. primjer 5a, 5b!).

Povećani terckvartakord pojavljuje se u funkciji D/V (v. primjer 6!), a povećani kvintsekstakord javlja se u kadenci u vidu obrata na pedalu tonike, akord fes-as-ces(h)-d, u funkciji D/V (v. primjer 7!).

Primjer 7: takt 30



Neakordni tonovi

Ako harmonijska materija izlazi iz "konstantne i kontinuirane akordičke koordinacije glasova" (Devčić 2006: 277), možemo govoriti o pojavi neakordnih tonova kao nerazdvojnog elementa glazbenog tkiva. Gradeći materijal, kako melodijsku liniju, tako i glasovirsku pratnju skaldbe *Fantazija djevojčice*, od neakordnih tonova pojavljuju se prohodni i izmjenični tonovi, zaostajalice i *appoggiature*.

Prohodni tonovi sudjeluju kao spone između dvaju akordnih tonova iste ili različitih harmonija, dok izmjenični tonovi ostvaruju svoju tradicionalnu ulogu izmjenjivanjem s nekim akordnim tonom. U cilju razvoja melodijske linije i glasovirske pratnje prohodni i izmjenični tonovi primjenjuju se kroz različite varijante klasičke i romantičke harmonije (gornji i donji izmjenični tonovi, varijante izmjeničnih tonova).

Zaključak

Skladba *Fantazija djevojčice* je solopjesma koja donosi melodijsku liniju u sopranskoj dionici, dok je pratnja povjerena glasoviru. U formalnom smislu riječ je o šesterodijelnoj pjesmi, a svaki od navedenih dijelova pravilne je rečenične građe, s jasnim kadencama (s izuzetkom pete rečenice) koje zajedno s oznakama za dinamiku, tempo i agogiku jasno razgraničavaju pojedine odsjeke. Specifičnost građe ogleda se i u stvaranju postupnog rasta ritamske dinamike, a očituje se u osamostaljenju pratnje tijekom skladbe. Početna nenametljivost glasovirske dionice sustavno se razvija sve do poliritamske pulsacije si-

multanih osminki i triola. Upravo navedeno podsjeća na formu *passacaglie*, u kojoj se dvostruki pedal s početka dovodi sve do "lebdećeg" ritma, koji svojim neposustajanjem postaje svojevrsni ostinato u kompoziciji.[14] Prevlast triola u *Codi* ujedno je i prevaga iracionalnog ritma koji se oslanja na fiktivnu čežnju djevojčice danu u sadržaju tekstovnoga predloška.

Kolebanja između pravilne i nepravilne podjele vremena odvijaju se na svim razinama, pa se tako u formalnom smislu dvotaktnom uvodu suprotstavlja trotaktna završna kadenca, dok su sve rečenice građene od četiri takta, osim dijela *c* koji je šesterotaktan.

Promišljena građa uočljiva je i u melodijskim rasponima po odsjecima, čiji intervalski raspon od oktave obuhvaća melodijski obris dijelova *a* i *f* oblikujući na taj način melodijske lukove toničkih oktava početnog i ciljnog tonaliteta. Rasponi solističke dionice u preostalim dijelovima protežu se u intervalima kvinte i male septime kroz dijelove *b* i *d*, dok opseg velike septime zaokružuje harmonijski nestabilnije dijelove *c* i *e*.

Ne zazirući od dostignuća svojega doba, Hatze se vješto koristi romantičarskim stremljenjima u harmonijskim suzvučjima koristeći se svim vrstama četverozvuka, kao i tzv. pravim alteriranim akordima. Smjene harmonija odvijaju se po uzoru na klasičko-romantičke putove, a harmonijsku napetost često gradi oslanjajući se na sustav medijantike.

Tonsko slikanje u ovoj skladbi nije ostalo enigmatski pojam. Podcrtavajući semantički odnos riječi te poštujući naglaske istih, Hatze gradi svoj osebujan jezik te s istančanim mediteranskim senzibilitetom oblikuje lukove svojih melodija vješto uklapajući raponske okvire u sadržajnost. Uzdižući svoje misli prema visinama mašte, baš kao što to i tekst nalaže, skladatelj u tonalitetnom smislu (s obzirom na to da je riječ o modulirajućoj skladbi) zaokružuje pjesmu modulacijom u paralelni dur. Nije slučajno, međutim, da upotrebljava tonalitete s četiri snizilice koji svojim koloritom pridonose tonskom slikanju i poniranju u bit riječi. Definirajući kraj u triolskoj pulsaciji, Hatze nadvladava racionalna stremljenja i odlazi u iracionalni svijet. Zanimljivo je što pratnja od početka ima racionalne vrijednosti, a tek ritamskim naslojavanjem u dijelu *d* donosi triolsku iracionalnost. Nasuprot tomu, početni taktovi glasa donose triolski ritam koji se potom više ne pojavljuje u melodijskoj liniji. Skladatelj daje naslutiti neodređenost granica racionalnoga i iracionalnoga, življenje na neprestanoj međi gdje san postaje java te njihovo stapanje do točke nerazaznavanja. Odlazak u fiktivni svijet za nekoga postaje realnost, osjećanje koje pogoduje bivstvu. No ipak, tonski oslikavajući *Fantaziju* postaje jasno da je to onaj svijet koji predstavlja djevojčičinu željenu stvarnost, ali i nemogućnost ostvarenja nekog, nikad dovoljno dosanjanog sna. *Fantazija* u jednom trenutku (kao da) postaje dio svakoga bića, koje svjesno svoga križa čezne, čezne za nekim nepremostivim daljinama koje nosi u sebi. Ona mu daje snagu za naprijed, s njom proživljava neproživljevno, s njom dohvaća neuhvatljivost.

14 Primjer iz literature koji je građen u formalnom smislu prokomponirane pjesme s osloncem na *passaccagliu* je solopjesma Franza Schuberta (1797. – 1828.) *Der Doppelgänger* (*Dvojnik*). Pjesma je nastala 1828. na stihove Heinricha Heinea za solo tenor i glasovir.

Upravo navedene značajke Hatzeova skladateljskog rukopisa (nestalnost mjere, raslojavanje glazbenog materijala i tonsko slikanje) značajne su odrednice impresionističkih težnji u glazbi koje neprijeporno oblikuju novu estetiku i novu izražajnost glazbene moderne prvih desetljeća XX. stoljeća.

Literatura

Andreis, Josip (1975). *Povijest glazbe*. 4. knjiga. Zagreb: Liber Mladost.

Babić Siriščević, Mirjana (2006). *Govorno sviranje u djelima Rubena Radice*. Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja : Cantus.

Benić Zovko, Marija (2012). Konvencije i individualnost na marginama umiruće monarhije. Neki aspekti solo popijevki Josipa Hatzea. U: *VII. Međunarodni simpozij "Muzika u društvu"*. Zbornik radova. Sarajevo: Muzikološko društvo FBiH; Muzička akademija u Sarajevu. 109–117.

Brunšmid, Tea (1977). Passacaglia. U: *MELZ*, 3. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod. 46.

Despić, Dejan (2007). *Harmonija sa harmonskom analizom*. Beograd: Zavod za udžbenike.

Despić, Dejan (1977). *Melodika*, II. izd. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.

Devčić, Natko (2006). *Harmonija*. Zagreb: Školska knjiga.

Gligo, Nikša, (1996). *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća*. Zagreb: Muzički informativni centar : Matica hrvatska.

Janaček-Buljan, Marija (1982). Korespondencija Kuhač – Hatze. U: Srećko Lipovčan (ur.). *Josip Hatze hrvatski skladatelj*. Zagreb: Muzički informativni centar. 15–25.

Kohoutek, Ctirad (1984). *Tehnika komponovanja u muzici XX. veka*. Prijevod: Dejan Despić. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.

Kos, Koraljka (1982). Umjetnička i funkcionalna vrijednost solo pjesme Josipa Hatzea. U*:* Srećko Lipovčan (ur.). *Josip Hatze hrvatski skladatelj*. Zagreb: Muzički informativni centar. 57–81.

Kos, Koraljka (2009). Hrvatska glazba u razdoblju moderne. U: *Hrvatska i Europa. Kultura znanost i umjetnost.* sv. IV. *Moderna hrvatska kultura od preporoda do moderne (19.st.).* Rad HAZU. Zagreb: Školska knjiga. 669–881.

Kos, Koraljka (2014). Hrvatska umjetnička popijevka. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.

Lipovčan, Srećko (ur.) (1979). *Josip Hatze (1879 – 1979). Spomenica prigodom proslave 100. obljetnice rođenja hrvatskog skladatelja Josipa Hatzea.* Zagreb: Muzički informativni centar.

Michels, Ulrich (2006). *Atlas glazbe*, II. sv.: *Povijest glazbe od baroka do danas*. Zagreb: Golden marketing : Tehnička knjiga.

Perić-Kempf, Bosiljka (1982). Zborsko stvaralaštvo Josipa Hatzea. U*:* Srećko Lipovčan (ur.). *Josip Hatze hrvatski skladatelj*. Zagreb: Muzički informativni centar. 83–90.

Peričić, Vlastimir (1985). *Osnovi kontrapunkta* (skripta). Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.

Radica, Branko (1989). *Josip Hatze : svjedočanstva i sjećanja*. Split: Logos.

Radica, Ruben (2004). Predgovor partituri. U: Josip Hatze. *Četiri meditacije: za glas i gudački orkestar*. Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja : Cantus.

Solar, Milivoj (1982). *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.

Siriščević, Mirjana (2007). Harmonija u IV. klavirskoj sonati Božidara Kunca. U: Koraljka Kos; Sanja Majer-Bobetko(ur.). *Božidar Kunc (1903 – 1964). Život i djelo*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo. 105–123.

Škunca, Mirjana (1991) *Glazbeni život Splita od 1860. do 1918.* Split: Književni krug.

Škunca, Mirjana (2008). *Mostovi građeni glazbom: skladatelji, izvoditelji, djela*. Split: Književni krug.

Albert Schweitzer o Johannu Sebastianu Bachu

Prijevod i uvodna bilješka: Vesna Vančik

Uvod

Subotnje večeri u gradu Mülhausenu, negdje godine 1885. gradski orguljaš Eugen Münch vodi u crkvu sv. Stjepana, gdje se mora pripremiti za nedjeljnu službu Božju, dječaka, svojega desetogodišnjeg učenika Alberta Schweitzera. U polutami obrisi orgulja i čudesni zvukovi koji ispunjaju svaki kutak crkvene lađe. Dječak je potresen na onaj poseban način koji je moguć samo u djetinjstvu, kada je svijet još nov, sve se vidi, osjeća i čuje po prvi put i sve zrači iz jednoga zajedničkog, nepoznatog, tajnog izvora.

Poslije, kada piše poglavlje o *Koralnim predigrama* Johanna Sebastiana Bacha u svojoj značajnoj knjizi o njemu, sada već filozof, protestantski teolog, humanist, liječnik siromašnih i odbačenih, utemeljitelj i ravnatelj bolnice za leprozne u Gabonu, ugledni glazbenik i budući dobitnik Nobelove nagrade za mir 1952., vraća se tim prvim slikama i dragocjeno prisjećanje na davne subote nadahnjuje njegov tekst, kao što sâm napominje u uvodu knjizi. *Wort und Ton*. Riječ i zvuk. I slika. Tajni izvor sada je već svijest o zajedničkome metafizičkom temelju čovjeka, a Bachovo duboko svjedočenje o toj svijesti artikulirano "osjećajem uzvišenog i beskonačnog" u glazbenom iskazu fascinira ga. Studira opus "najuniverzalnijeg od svih umjetnika", a Charles Marie Widor, vrli francuski orguljaš i skladatelj te neko vrijeme Schweitzerov učitelj, potiče ga najprije na pisanje studije o *Koralnim predigrama*. Ideja zatim prerasta u opsežnu knjigu pod naslovom *Johann Sebastian Bach* koja govori o mnogim pitanjima Bachove umjetnosti, ali i umjetnosti općenito. Prema vlastitim riječima, Schweitzer nije želio da to bude povijesna, nego estetičko-praktična studija, namijenjena onim ljubiteljima koji se žele dublje upustiti u samu srž i duh Bachove glazbe, kao i glazbenicima kako bi na čim prikladniji način promišljenom interpretacijom ovladali tim univerzalnim glazbenim duhom. "Ono čemu se zajedno čudimo, što zajedno štujemo, zajedno razumijemo, sjedinjuje nas", piše Widoru svojemu predgovoru Schweitzerovoj monografiji o Bachu. Schweitzerovo živo praktično stvaralačko glazbeno iskustvo povezano s onim teološkim, estetskim i filozofskim otvara slušatelju glazbe J. S. Bacha mogućnost upravo takvog sjedinjenja. Jer Bach, kaže Schweitzer, nije pojedinačan duh (*Einzelgeist*), nego opći duh (*Gesamtgeist*).

XX. poglavlje Schweitzerove knjige, *Pjesnička i slikarska glazba*, razmatra opći problem veza među umjetnostima.

Starim kontroverzama o autonomnosti pojedinih umjetnosti i njihovih jezika Schweitzer dopisuje svoj stav. Filozof i teolog u njemu boravi na mjestu gdje horizont nije ničim zapriječen. Slobodno se ogleda na sve strane. Promatra kako glazbenik slika, slikar opijeva, a pjesnik sklada.

Albert Schweitzer: *Johann Sebastian Bach*
XX. poglavlje: Pjesnička i slikarska glazba (fragmenti)

Neposredan dojam koji na nas ostavljaju Bachova djela dvosmislen je. Ona nam se čine posve modernima, no istodobno imamo osjećaj da nemaju ništa zajedničko s poslijebetovenovskom glazbom.

Glazba *Thomaskantora* čini nam se modernom utoliko što snažno iskoračuje iz prirodne neodredivosti tona i ustraje na tome da pjesništvo, kojemu pripada, iskaže u najvišem stupnju glazbene jasnoće. Ona želi prikazivati.

Međutim, u načinu i sredstvima prenošenja pjesništva nema ništa zajedničko s modernom umjetnošću. Nije riječ samo o vremenskom rasponu od jednog i pol stoljeća nego o čitavom jednom svijetu koji stoji između Bacha i Wagnera. Prvi pripada sasvim drukčijoj vrsti programne glazbe od njezina bayreuthskog pobornika. Zato treba ponajprije razjasniti bît programne glazbe i njezinih različitih vrsta.

Ovdje je riječ o dijelu općega problema suradnje (raznih) umjetnosti. Pogrešno se postavlja samo unutar jedne određene umjetnosti. U zbilji je to sveobuhvatan problem koji pripada početku svakog razmišljanja o umjetnosti. No mora se odmah stati na kraj jezičnoj samorazumljivosti, koja ovdje, kao što je to često slučaj, onemogućuje bolje shvaćanje.

Umjetnosti dijelimo prema materijalu kojim se koriste kako bi predočile svijet koji zamišljaju. Glazbenikom se zove onaj koji se izražava tonovima, slikarom koji se služi bojom, pjesnikom koji rabi zvučnost jezika. To je međutim samo vanjska podjela. U zbilji je materijal kojim se umjetnik izražava nešto sekundarno. On nije samo slikar, ili samo pjesnik, ili samo glazbenik, nego sve zajedno. U njegovoj duši stanuju različiti umjetnici jedan uz drugog. Njegovo stvaranje temelji se na njihovoj suradnji. U svakoj od njegovih ideja sudjeluju svi. Razlika je samo u tome da kod jedne od njih dominira ovaj, kod druge onaj i da svaki put biraju onaj jezik u kojem su najspretniji.

No može se dogoditi da postanu tako intenzivno svjesni onoga "drugog umjetnika" i mogućnosti "drugog jezika" da ni sami sa sobom nisu načistu kojoj umjetnosti zapravo pripadaju. To je osjećao Goethe kada na povratku iz Wetzlara nije znao treba li se posvetiti slikarstvu ili pjesništvu. (...)

Ipak, ostao je slikar. Njegovi su crteži doduše amaterski, a njegovo razumijevanje slikarskih umjetničkih djela nije tako razvijeno kao što je to sâm rado želio vjerovati. No on sve vidi i opisuje kao slikar. Uvijek se hvalio da ima dar očima slikara vidjeti svijet čije su mu tvorevine upravo pred očima. Venecija mu se čini kao niz slika venecijanske škole. Zagonetna je tajna njegova jezika plastičnost, koja čini da je nakon dvije rečenice, bez posebnog opisivanja, čitava okolica koju vidi pred očima čitatelja te on vidi i čuje ono neizgovoreno i više to ne može zaboraviti, kao da je to i sâm uistinu vidio. U *Faustu* se jedna za drugom ne nižu scene, nego oživljene slike. Goethe malo-pomalo slika svoj autoportret na idiličnoj, naivnoj, tragičnoj, burlesknoj, fantastičnoj ili alegorijskoj pozadini. Njegovi krajolici ne sastoje se od hrpe riječi; on ih je, kao pravi slikar, sve doista vidio i riječi nabacio samo kao zvučne mrlje boje kako bi njihovim svjetlucanjem u duši

slušatelja prizvao živu sliku.

Otada su još mnogi sa slikarstva prešli na prikazivanje riječima, a ipak ostali ono što su bili, samo što su odabrali materijal u kojem su najbolje mogli oblikovati svijet kako su ga vidjeli. Taine nesumnjivo pripada slikarima. Slobodno, a opet tako čudesno jasno ustrojstvo pripovijesti Gottfrieda Kellera razumije se tek tada kada se spozna da pero ne vodi pjesnik, već dramski slikar.

Tko je u Michelangelu veći, pjesnik ili slikar?

Heine se naziva našim najvećim lirikom. Ne bi li se, sa stanovišta "opće umjetnosti", mogao označiti kao genijalni slikar među lirskim pjesnicima?

Böcklin je pjesnik koji je dospio među slikare. Upravo ga je pjesnička mašta odvela među bajkovita bića njegovih čudesnih krajolika. Njegove vizije njime su toliko ovladale da je postao ravnodušan na nelogičnosti u kompoziciji, čak i na otprve vidljive pogreške u crtanju. Hvatao se kista i palete jer je držao da će tako najživlje moći prenijeti svoje poeme o životu elementarnih sila. (...) Tako je vidljivo kako kroz pjesništvo prosijava slikarstvo, kroz slikarstvo pjesništvo. Ta čas jača, čas slabija sekundarna obojenost daje dotičnoj umjetnosti njezino osobito svojstvo. Procijenjene s obzirom na svoju bit, obje se neprimjetnim nijansiranjima pretapaju jedna u drugu, strogo odijeljene u odnosu na sredstvo prikazivanja.

S glazbom i pjesništvom nije drukčije. Schillera ubrajamo u pjesnike. I sâm je u svom stvaralaštvu primjećivao da je zapravo glazbenik. 5. svibnja 1792. piše Körneru: "Ono glazbeno u pjesmi kada je započnem u meni je mnogo češće prisutno nego jasan pojam o sadržaju, o kojem često nisam ni sâm sa sobom u suglasju." Doista, iza njegovih riječi nije čisto promatranje kao kod Goethea, nego zvuk i ritam. Njegov je opis zvučan, ali kao prikaz nestvaran jer kod slušatelja ne priziva pred oči ništa živo. Svi su njegovi krajolici zapravo kazališne dekoracije. (...)

Kod Nietzschea je s glazbom kao kod Goethea sa slikarstvom. Vjerovao je da svom talentu duguje pokušaj skladanja. Njegove su glazbene tvorevine međutim još lošije nego Goetheovi crteži. Kako se uz takvu nespretnost mogao držati skladateljem? A ipak je to bio. Njegova su djela simfonije. Glazbenik ih ne čita, on ih sluša kao da prati orkestralnu partituru. Ne promatra riječi i slova, nego razvijanje i preplitanje motiva. U *S onu stranu dobra i zla* pronalazi čak male fugirane *intermezze* kojima se ponekad u svojim djelima bavi Beethoven.

O čemu je riječ? Tko je to sposoban analizirati? U svakom slučaju Nietzsche je sâm bio potpuno svjestan glazbene bîti svojih pjesničkih kreacija. Zato se toliko srdio na modernog čovjeka "koji uši ostavlja ležati u ladici" i očima brsti stranice njegove knjige. Osim toga, uza svu prividnu inkoherenciju i skokovitost opisa, tako nehotično posve očita povezanost misli ipak pokazuje da pjesnik djela *Tako je govorio Zaratustra* svoje ideje razrađuje ne logikom riječi, nego logikom tona, kao glazbene motive. Nekoj ideji, nakon što ju je prividno definitivno dovršio, dopušta da se bez prijelaza odjedanput ponovno pojavi, kao što se glazbenik opet hvata svoje teme.

Wagner spada među glazbene pjesnike, samo što istodobno vlada i jezikom riječi i

jezikom tona. Poznata je Nietzscheova formula za umjetničku kompleksnost onoga kojeg je kao nikoga drugog poštovao i mrzio: "Kao glazbenik Wagner spada među slikare, kao pjesnik među glazbenike, kao umjetnik općenito među glumce." (...)

Do trenutka kada se pojavi u određenom jeziku, svaka je umjetnička zamisao kompleksna. Ni u slikarstvu, ni u glazbi, ni u pjesništvu nema apsolutne umjetnosti koja se može postaviti za normu i u to ime sve ostale označiti kao lažnu umjetnost jer baš u svakom umjetniku živi još jedan koji želi sudjelovati, samo što to kod jednog čini napadno, a kod drugog jedva primjetno. U tome je sva razlika. Umjetnost po sebi nije ni slikarstvo, ni pjesništvo, ni glazba, nego pjev u kojem su još svi sjedinjeni.

Životonosna uzajamna napetost svakoj umjetnosti daje prodornu snagu koja joj ne dopušta mirovati sve dok ne stigne do konačne granice svoga područja. I onda je još nešto tjera da prisvoji i dio nekog drugog. Ne pokušava samo glazba, u analogiji s objema ostalim umjetnostima, slikati i pripovijedati. I te druge to čine. Pjesništvo želi prikazati slike koje bi zapravo morale biti shvatljive samo oku, a slikarstvo želi uhvatiti ono što gleda istodobno s poetskom osjetljivošću koju u to unosi. Samo što glazba, budući da je njezino sredstvo prikazivanja tako malo prikladno za ilustraciju konkretnih ideja, ubrzo stiže do ruba na kojem još može jasno i raspoznatljivo prikazati i pjesničke i slikarske zamisli.

Zato su slikarske i pjesničke tendencije uvijek na nju imale štetan utjecaj i stvarale umjetnost koja si je umišljala da izražava stvari i ideje za čije predočenje tonski jezik ni izdaleka nije dovoljan. Ta lažna tonska umjetnost živi od zahtjeva i samoobmane. Njezina arogancija, kao da je samo ona savršena glazba, oduvijek ju je stajala lošega glasa.

Tako je shvatljivo kako je moglo doći do toga da se na pjesničke i slikarske intencije u glazbi gledalo kao na nešto pogrješno i da se u opasnim vremenima pojavila parola o apsolutnoj glazbi, pa se nad djela Bacha i Beethovena isticala zastava čiste tonske umjetnosti. Vrlo nepravedno. Ona nisu zaslužila takvu procjenu.

No nije samo umjetnost koja se daje kompleksna: nije to ništa manje ni ona koja se prima. U svakome istinskom umjetničkom doživljaju djeluju svi osjeti i predodžbe za koje je čovjek sposoban. Proces je višestruk i onda kada je, iako vrlo rijetko, onaj kojega se to tiče svjestan što se sve pokreće u njegovoj mašti i koji to popratni tonovi još odzvanjaju uz onaj temeljni kojim je prividno zaokupljen.

Nekome se čini da vidi sliku, dok je zapravo čuje, jer njegova umjetnička potresenost potječe od glazbe tonova ili tišine koju razabire u prikazanome. Tko ne čuje pčele u krajoliku rascvjetanih livada Didier-Pougeta, ne gleda očima umjetnika. Kome najprosječnije platno s borovom šumom ne postane fascinirajuća slika zato što još čuje i zvuk beskonačno dalekih simfonija vjetrova nad uzbibanim krošnjama, taj i vidi samo kao pola čovjeka, što znači – nikada kao umjetnik.

Tako je i u glazbi. Glazbena je osjetljivost do izvjesnoga stupnja sposobnost tonske vizije, bez obzira na to koje je vrste, radi li se o linijama, idejama, oblicima ili događajima. I tamo gdje se i ne bi očekivalo, u igri su idejne asocijacije. (...)

Svako je umjetničko primanje čin. Umjetničko stvaralaštvo samo je poseban slučaj umjetničkog stava prema bitku. Dio ljudi među mnogima, koji ono što je oko njih i što

se oko njih zbiva doživljavaju kao umjetnici, imaju sposobnost da ono što čuju i vide pretvore u govor boje, tona ili riječi. Razlika zapravo nije u tome da su više umjetnici od ostalih, nego samo da mogu govoriti, dok su ostali nijemi. Kada se pogleda s koliko elementarne snage i strasti ljudi osuđeni na *"receptivnost"* često umjetnički osjećaju i što sve njihova nijema mašta unosi u tuđa djela kako bi to onda iz njih opet primali kao govor i ton, pomisao da je samo nekolicina velikih tek slučajem primila dar govora nije više tako paradoksalna.

Umjetnost je prijenos idejnih asocijacija. Što se u umjetničkom djelu kompleksnije i intenzivnije priopćuju umjetnikove predodžbe i ideje, to je dojam snažniji. Tada mu je uspjelo uvući druge u živost izmaštanih uzbuđenja, koja za razliku od uobičajenog slušanja, gledanja i doživljavanja nazivamo umjetnošću.

Ono što je u nekom umjetničkom djelu zamjetljivo osjetilima, u zbilji je samo sredstvo posredovanja između dviju djelatnih fantazija. Svaka umjetnost govori preko znakova i usporedbi. Nitko ne može razjasniti kako se događa da umjetnik bitak, onako kako ga vidi i doživljava, može dozvati u život. Nijedan umjetnički jezik nije adekvatan izraz onoga što prikazuje, već je u njemu najvažnije ono neizrecivo koje u sebi krije. (...)

(Izvornik: Schweitzer, Albert (1990). *Johann Sebastian Bach*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.)

Pedagoška načela Maxa Battkea

Ena Brdar

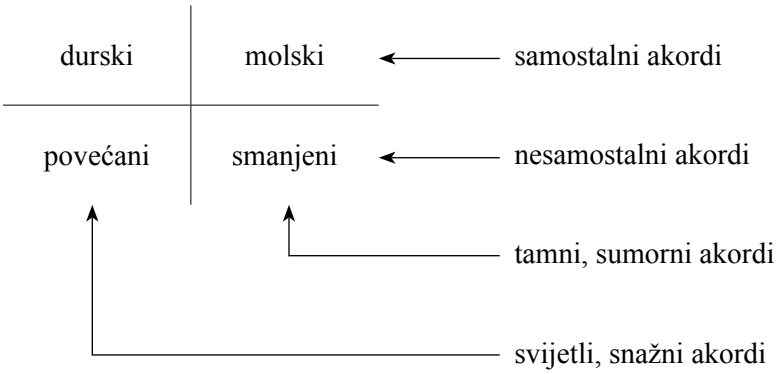
Prevela: Sanja Kiš Žuvela

Pokušamo li pratiti razvojni put *solfeggia* kao osnovnoga područja glazbenog obrazovanja u kontekstu općeg razvoja glazbene pedagogije, u većini ćemo slučajeva govoriti o gradivu koje izučava i oblicima njegove obrade, a ne konkretno o nastavnome predmetu pod ovim nazivom. Kao rijetko koje odgojno-obrazovno područje u glazbenoj pedagogiji, *solfeggio* je bio izložen svoj silini ideja, provjera, metoda, inovacija i dr. još od vremena kad je kao nastavni predmet zamišljen u osnovnim dimenzijama (Kazić 2013: 9). Kao rezultat napora da se ovo područje definira i usmjeri, brojne didaktičke i pedagoške intencije utjecale su na formiranje osnovne fizionomije suvremenog *solfeggia*. U tome kontekstu izdvajamo rad njemačkog teoretičara i pedagoga Maxa Battkea koji je odigrao značajnu ulogu u razvoju suvremenoga njemačkog pristupa *solfeggiu*. Njegova pedagoška načela nastala su u ozračju tada aktualne metode tonika-do, kojoj, međutim, nisu u potpunosti privržena. Za pojedina bismo načela čak mogli reći da su vrlo inventivna s obzirom na razdoblje u kojem su nastala, autentična i svojstvena ovome autoru. Battkeov rad vrlo je ambiciozan i obuhvaća devet udžbenika u kojima pristupa velikom broju problema nastave *solfeggia*. Putem svojih udžbenika autor se obraća svima koji sudjeluju u glazbenom odgoju, kako samomu učeniku, tako i nastavniku s težnjom usavršavanja njegova profesionalnog profila. Iako je Battkeov rad ostao zaboravljen u sjeni vremena, uvidom u njegove udžbenike možemo se uvjeriti kako bi pojedina načela njegove prakse i danas bila korisna, posebno ona koja se odnose na područje analitičkog *solfeggia*.

Udžbenik *Erziehung des Tonsinnes* (*Razvijanje osjeta sluha*, 1905.) posvećen je obradi problema analitičke prirode te je zasnovan na determinaciji auditivne percepcije. Jasno razumijevanje psihičkih sadržaja postiže se upravljanjem pozornošću i razmišljanjem koje prethodi uporabi bilo kakve grafike ili stručnoga nazivlja, koje se uvodi tek pošto se svlada zvukovna kvaliteta pojedine pojave. Odstupanjem od formalnosti s pozornošću usmjerenom prvenstveno k zvukovnoj kvaliteti otvara se mogućnost samoopažanja, tijekom kojega se osvještavaju vlastiti doživljaji glazbenih pojava koji se onda kao takvi inkorporiraju u sadržaj svijesti. Battke zastupa i određeni redoslijed obrade analitičkih problema koji je rezultat promišljanja o odnosima među tonovima unutar zvukovnoga sklopa, prema zahtjevnosti njihove apercepcije. Na prvome mjestu pristupa obradi trozvuka. Njihovu zvukovnu fizionomiju ističe kao najkompaktniju za slušnu percepciju s obzirom na to da svaki ton trozvuka podrazumijeva po dva zvukovna odnosa s ostalim tonovima akorda, čime se formira šest različitih tonskih odnosa koji, prema autorovu mišljenju, tvore idealan omjer. Posebnu pozornost Battke je usmjerio k akustičkim istraživanjima Hermanna von Helmholtza (1821. – 1894.), koja je pokušao pretočiti u edukativnu praksu, s poseb-

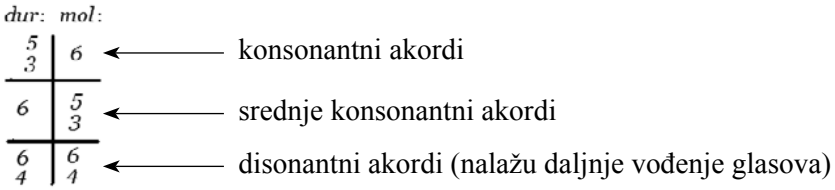
nim naglaskom na alikvotni niz. U tome kontekstu zanimljiv pristup njegove metodike ogleda se u načinu tretmana trozvuka gdje Battke odgoj sluha započinje obradom durskoga trozvuka ili, kako ga autor naziva, *prirodnoga trozvuka,* s obzirom na to da se on prvi realizira kroz alikvotni niz, na njegovu 4., 5., i 6. tonu. Zvukovnosti ostalih trozvuka uvode se uspoređivanjem s otprije poznatom zvukovnošću, uz izbjegavanje bilo kakvih stručnih naziva. Molski se kvintakord prvenstveno uspoređuje s durskim, smanjeni s molskim, a povećani s durskim. U konačnici se međusobno uspoređuju sve vrste kvintakorda.

Primjer 1: Max Battke, *Erziehung des Tonsinnes*, str. 35



Kad se savladaju zvukovnosti kvintakorda, pristupa se obradi ostalih oblika trozvuka i tada se zbog zahtjeva gradiva uvode stručni nazivi. Prilikom obrade obrata Battke se oslanja na teoriju stabilnosti trozvuka preuzetu od Helmoltza te zastupa mišljenje da je molski sekstakord stabilniji, konsonantniji od osnovnog oblika, kvintakorda. Obrazloženje se temelji na činjenici da je interval velike terce, koja igra vrlo važnu ulogu u alikvotnom nizu, osnova molskoga sekstakorda, dok je osnova molskog kvintakorda mala terca. Udžbenik sadrži vježbe za intoniranje svih vrsta trozvuka, a zatim i vježbe prepoznavanja trozvuka u četveroglasnome harmonijskom slogu.

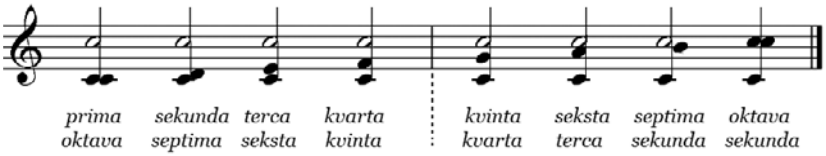
Primjer 2: Max Battke, *Erziehung des Tonsinnes*, str. 45



U slučaju intervala kao sljedećega analitičkog problema broj se odnosa smanjuje na jedan, onaj između dvaju tonova, zbog čega je, kako autor smatra, njihova slušna apercepcija zahtjevnija, pa se obrađuju tek nakon obrade trozvuka. Battke intervale obrađuje postupno izgrađujući doživljaj zvuka. Intervali se grupiraju na temelju zajedničkih zvu-

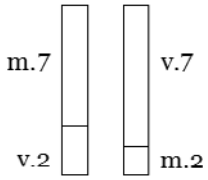
kovnih značajki i svaka daljnja analiza dovodi do nove, složenije podjele, što u konačnici vodi k svakomu pojedinačnom intervalu kao jedinstvenoj zvukovnoj jedinki. Početni analitički pristup dijeli intervale u tri skupine: savršene konsonance, nesavršene konsonance te disonance. Intervali se u početnim vježbama svrstavaju u jednu od tri ponuđene skupine bez mnogo razmišljanja, računanja, slijedeći osobni osjećaj i njihovu zvukovnost. Daljnjom obradom uvodi se nova podjela u četiri skupine. Svaku skupinu pojedinačno čini interval i njegov obrat zbog zajedničkih zvukovnih specifičnosti prema kojima se skupine međusobno razlikuju i raspoznaju.

Primjer 3: Max Battke, *Erziehung des Tonsinnes*, str. 55



Prvu skupinu čine oktava i prima koje su opisane kao jednobojni intervali. Drugu skupinu, koja se po svojoj disonantnosti znatno razlikuje od ostalih skupina, čine sekunda i septima. Treću skupinu čine terca i seksta koje su, kako autor navodi, našemu modernom uhu već jako poznate. Ovi intervali opisani su kao šareni i predstavljaju suprotnost prvoj, jednobojnoj skupini intervala. Autor navodi da se za početak kao pravilan odgovor prihvati i slučaj kada se zamijene intervali iz iste skupine, odnosno interval i njegov obrat, s obzirom na to da je cilj prepoznati njihovu zajedničku zvukovnu značajku. Posljednja, četvrta skupina, koju čine kvarta i kvinta, uvodi se zasebno. Opisane su kao intervali koji zvuče prazno i u usporedbi s oktavom i primom također su jednobojni ili čak bezbojni. Kada je riječ o vrsti intervala, Battke kao i u prethodnom pristupu kreće od karaktera zvukovnosti. Kao primjer možemo navesti slučaj sekunde i septime kojima se u kronologiji obrade pristupa na početku. Putem grafičkoga prikaza Battke ukazuje na vezu velike sekunde i male septime, odnosno male sekunde i velike septime, koje zajedno čine jednu kompaktnu cjelinu, oktavu, zbog čega dijele sličan zvukovni karakter. Velika septima i mala sekunda istaknute su kao tvrdi i oštri intervali, dok je zvučna kvaliteta velike sekunde i male septime dosta blaža i nježnija.

Primjer 4: Max Battke, *Erziehung des Tonsinnes*, str. 50



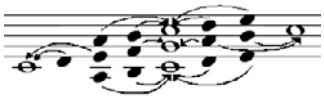
U konačnici, kada je riječ o jednome samostalnom tonu, autor navodi da uho opet teži formiranju određenog odnosa s nekim drugim tonom kako bi se mogla odrediti njegova visina.[1] U naprednim se vježbama sve savladane zvukovne pojave tretiraju u određenome

1 Blizak način razmišljanja o odnosima među tonovima možemo zapaziti u stavovima Johanna Friedricha Herbarta (1776. – 1841.), njemačkog filozofa, psihologa i učitelja, koji je prvi upotrijebio izraz *apercepcija* – svjesno uvrštavanje opažajnoga u postojeći sadržaj svijesti.

glazbenom kontekstu koji odgovara zahtjevima drugih područja poput harmonije i kontrapunkta. Trozvuci se obrađuju putem harmonijskih progresija u kojima ih je potrebno prepoznati, a na tome mjestu Battke diskutira i o odnosima harmonijskih funkcija. Intervali se postavljaju u kontekst dvoglasnoga kontrapunkta kao zaostajalice, prohodni i izmjenični tonovi. U posljednjemu poglavlju Battke nudi vježbe za razvijanje slušnoga i vidnoga pamćenja.

Udžbenik *Primavista* (1912.), kao što sam naziv ukazuje (tal. *a prima vista* – na prvi pogled), nudi koncept vježbi kojima bi se trebala postići pravilna reakcija na zadanu notnu provokaciju. Udžbenik ujedno sadrži didaktičku zbirku sistematiziranih melodijskih primjera koji prate gradivo i služe kao materijal za obradu pojedinih problema. U ovom udžbeniku Battke se zanima za zvukovne zakonitosti tonaliteta, usredotočen je na odnose tonova koji formiraju tonalitetnu sliku. Autor se usmjerava prema pulsaciji tonaliteta; cilj je vježbi razviti svijest o tonalitetnoj hijerarhiji u kojoj su neki tonovi stabilniji, dominantniji, dok su drugi podređeni i kao takvi zajedno čine kompaktnu zvukovnu sliku tonaliteta. Battke ulazi u diskusije o funkcionalnosti tonova pa toniku ističe kao temelj tonalitetne konstrukcije, a dominantu kao drugi osnovni ton čiji slušni doživljaj ne smije zaostajati za tonikom. Ova dva stupnja istaknuta su kao *stupnjevi s temeljnom funkcijom u tonalitetu.* Ostali stupnjevi imaju ulogu vođica i teže prethodno spomenutim dvama stupnjevima, osim trećeg stupnja čiji je tretman u određenoj mjeri zapostavljen, pa se uvodi na posljednjemu mjestu. Među stupnjevima koji imaju ulogu vođica prvenstveno se tretira sedmi stupanj. Ovakav redoslijed obrade Battke smatra produktivnim jer već i uspješna osviještenost tonike obećava pravilno intoniranje sedmog stupnja. Šesti i četvrti stupanj tretiraju se kao vođice za dominantu. Sljedeći primjer prikazuje gravitacijsko uređenje tonova prema mišljenju autora (v. pr. 5!).

Primjer 5: Max Battke, *Primavista*, str. 31

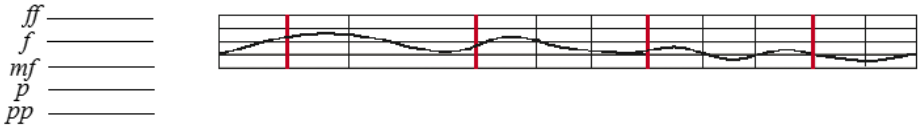


Udžbenik se u drugim dvama poglavljima kratko osvrće na probleme modulacije i alteracija. S obzirom na to da je udžbenik *Primavista* u potpunosti posvećen elementima melodike, Battke potencira jedan bitan i pozitivan postupak, upjevavanje, kako bi učenika uveo u nastavni problem spontanim doživljajem zvuka. Upjevavanje se ističe kao primarni postupak i polazna točka u obradi zadataka, a nakon toga se pristupa didaktičkim primjerima.

Udžbenik *Neue Formen des Musikdiktats* (*Novi oblici glazbenog diktata*, 1912.) uvodi nastavnika u problem izrade glazbenog diktata, počevši od samog načina provedbe pa do različitih tipova diktata i vježbi koje potiču misaone procese značajne za njegovu izradu. Glazbeni diktat u Battkeovoj praksi ostvaruje svoje kreativne i edukativne komponente. Identifikaciji tonova pristupa se s tonalitetnoga gledišta, prema funkciji tona, a autor jasno ističe kako interval nije nositelj tonalitetnosti, pa samim time ni relevantan intonacijski oslonac. Putem različitih ponuđenih vježbi utječe se na intelektualnu aktivnost, na razvoj misaono-glazbenih sposobnosti koje su vrlo važne ne samo za problematiku diktata već i za zahtjeve *solfeggia* u cjelini. Među vježbama ističemo vježbu *nijemoga diktata* koji predstavlja oblik samodiktata: već ranije poznatu melodiju treba u mislima ozvučiti, zatim osvijestiti i notno zapisati. Ovim postupkom razvija se određeni oblik unutarnje percepcije,

a diktat s fizičke razine prelazi na jednu suptilniju razinu. Možda je općenito neprikladno s glazbom povezivati pojam fizičkoga, no u ovome slučaju pod time podrazumijevamo vanjski zvukovni oslonac, bilo da je riječ o klaviru ili bilo kojem drugom zvučnom mediju. Vježba se u potpunosti odvija u sferi svijesti, što pospješuje razvoj tzv. unutarnjeg sluha. *Instrumentalni diktat* podrazumijeva da se zadana glazbena pojava ne realizira vizualno, u notnome zapisu, već se reproducira na odgovarajućem glazbalu, čime sâm učenikov odgovor predstavlja i određenu vrstu samoprovjere. Vježba *razmišljanja u tonovima* predstavlja vid permutacije samoga postupka diktata: umjesto notiranja zvukovnog materijala, notirano se ozvučava u glavi. Vježba može biti koristan primjer za provjeru već stečene percepcije tonskih odnosa i koliko su oni zaista kod učenika osviješteni. Udžbenik sadrži još mnogo drugih tipova diktata i vježbi, poput *pokaznog diktata* prilikom kojeg se diktat notno ne zapisuje, već se odgovor realizira pokazivanjem na modulatoru koji može biti u obliku nacrta klavijature, ljestvice itd. Zatim *diktat dinamike* kod kojeg se oscilacije bilježe u notnome crtovlju, vođenjem dinamičke linije, u vidu dinamičke skice. U ovom slučaju crte notnoga crtovlja ne označavaju visinu tona, već svaka crta označava različitu dinamičku vrijednost. Taktovi se mogu razgraničiti uspravnim crvenim taktnim crtama kako bi se jasnije mogao pratiti dinamički senzibilitet koji učenik posjeduje.

Primjer 6: Max Battke, *Neue Formen des Musikdiktats*, str. 34



Slijede vježbe kontrole koje podrazumijevaju zapažnje pogrešaka i izmjena prilikom izvođenja određenoga melodijskog odlomka čiji je notni zapis transparentno prikazan na ploči. Promjena može biti i melodijska i ritamska.

Udžbenik *Tonsprache - Muttersprache* (*Tonski jezik – materinski jezik*, 1908.) ne odnosi se konkretno na tretman nekoga određenog područja u *solfeggiu*, stoga sam autor ističe da se u nastavi *solfeggia* može upotrebljavati kao dopunsko sredstvo. Udžbenici koji mu prethode edukativne su osnove i predstavljaju pripremu za njegovo štivo koje operira ranije obrađenom tematikom u jednome novom, estetski orijentiranome kontekstu. Budući da je estetski sud tijekom spoznajnoga procesa jako podložan promjenama pod utjecajem unutarnjih i vanjskih čimbenika, Battke pedagogu dodjeljuje ulogu ključne osobe čiji je zadatak aktivirati i osloboditi zdrave estetičke potencijale. Vježbe u udžbeniku teže razvijanju svijesti o lijepoj, glazbeno ozvučenoj sintaksi, koja kao takva obiluje različitim zasebno tretiranim kvalitetama. Battke se služi usporedbom s materinskim jezikom jer se njegove ritamsko-akustičke zakonitosti tijekom odrastanja spontano usvajaju, stoga putem jezične verifikacije teži poticanju one glazbene. Prvenstveno operira s ritmom, čija se metrika doživljava posredstvom metrike teksta. Nakon ritma slijedi melodijska komponenta. Tekst sa zadanim ritmom potrebno je melodizirati istražujući razne načine variranja melodije i njezine mogućnosti. U konačnici se izrađeni primjeri harmoniziraju i intoni-

raju uz harmonijsku pratnju, što omogućava usvajanje zvučnih kvaliteta na jednoj višoj slušnoj razini. Vježbe razvijaju stvaralačke sposobnosti, pobuđuju imaginaciju, njezino konkretiziranje i realiziranje. Potiču na samostalno glazbeno stvaralaštvo i izražavanje osobnog senzibiliteta putem interpretacije.

Od ostalih udžbenika izdvajamo udžbenik *Elementarlehre der Musik* (*Osnovni nauk o glazbi*, 1898.), namijenjen početnicima koji se prvi put susreću s glazbenim obrazovanjem, s obzirom na to da njegovo štivo započinje obrazloženjem notnih vrijednosti, mjere, notnog pisma itd. Zbirka višeglasnih pjesama *Jugend – Gesang* (*Omladinsko pjevanje*, 1914.) također ima svoju didaktičku svrhu i može se upotrebljavati kao zbirka primjera za izradu višeglasnih diktata. Kao dopunu svim prethodno navedenim udžbenicima Battke je napisao i jedan pomoćni priručnik, *Musikalische Grammatik* (*Glazbena gramatika*, 1909.), gdje definira određene glazbene pojave i pojmove te objašnjava pojedine oblike rada povezane između ostaloga i s područjima poput harmonije, kontrapunkta i glazbenih oblika.

Zaključak

Uvid u rad Maxa Battkea potvrđuje da je riječ o vrlo elokventnoj literaturi i pristupu potaknutom ambicijom da se pridonese razvoju ovoga područja, što je u svakom slučaju pohvalno s obzirom na to da se radi o razdoblju neposredno prije Prvoga svjetskog rata, kada je ipak vladala stagnacija u prohodu informacija. Istraživanje Battkeovih pedagoških načela ostavilo je kako pozitivne, tako i negativne dojmove. Zamjerke pretežno idu u smjeru tretmana mola, nedostatka tretmana modusa ili površnog pristupa pojedinim problemima. Međutim, Battke svojim pristupom razvija psihologiju slušanja koja je u pojedinim segmentima veoma zanimljiva i to je područje u kojem se uspijeva istaknuti. Iako su njegova načela nastala u ozračju metode tonika-do, koja je i danas simbol njemačkoga *solfeggia*, pristup Maxa Battkea u pojedinim je segmentima daleko sadržajniji, metodički bolje uređen i osmišljen. Njegova načela uspostavljaju novu perspektivu *solfeggia* sa značajkama koje naglašavaju njegove bitne segmente. Imajući u vidu kontekst vremena u kojemu su ta načela nastala, Battke uspijeva ostvariti iskorak unaprijed i, bez obzira na postojeću vremensku distancu i današnje okolnosti u kojima su mnoga istaknuta povijesna načela prevladana, pojedini postulati ovoga autora i danas bi mogli biti primjenjivi.

Literatura

Battke, Max (1898), *Elementarlehre der Musik,* Berlin: Ch. F. Vieweg.

– (1905), *Erziehung des Tonsinnes,* Berlin: Ch. F. Vieweg.

– (1908), *Tonsprache – Muttersprache,* Berlin: Ch. F. Vieweg.

– (1909), *Musicalische Grammatik*, Berlin: Ch. F. Vieweg.

– (1912), *Primavista,* Berlin: Ch. F. Vieweg.

– (1913), *Neue Formen des Musikdiktats*, Berlin: Ch. F. Vieweg.

Kazić, Senad (2013), *Solfeggio, historija i praksa,* Sarajevo: Muzička akademija, Muzikološko društvo FBIH.

– (2001), *Tretman i interpolacija kreativnih oblika rada u* solfeggiu (magistarski rad, mentor: dr. Vinko Krajtmajer), Sarajevo: Muzička akademija.

Glazbeno obrazovanje u okviru Cjelovite kurikularne reforme

Nikolina Matoš

Uvod

Kurikulum se na prostoru Hrvatske, kao pedagoški i obrazovnopolitički pojam, pojavljuje devedesetih godina prošloga stoljeća. Tek se posljednjih petnaestak godina počinje shvaćati kao sveobuhvatni pristup odgoju i obrazovanju[1]. Uz znanost i inovacije, ključni je element razvoja Hrvatske obrazovanje, pa tako i kurikulum kao njegov supstancijalni dio. Poboljšanje kvalitete obrazovanja trebalo bi doprinijeti društvenoj stabilnosti, ekonomskom napretku zemlje i stvaranju te očuvanju kulturnog identiteta. Početkom 21. stoljeća vode se važne rasprave o obrazovanju u Hrvatskoj. Objavljeno je i nekoliko dokumenata koji po uzoru na slične europske publikacije daju viziju dugoročnog razvoja hrvatskoga odgojno-obrazovnog sustava. U Strategiji obrazovanja, znanosti i tehnologije (Vlada RH, 2014.) navedene su sljedeće važne publikacije: *Hrvatska na pragu trećeg tisućljeća* (HAZU, 2000.), *Deklaracija o znanju*: *Hrvatska temeljena na znanju i primjeni znanja* (HAZU, 2004.), *Obrazovanje za tehnološki ovisno društvo znanja* (HAZU, 2007.) i *Hrvatsko školstvo – sadašnje stanje i vizija razvoja* (HAZU, 2008.).

Uz promišljanje i planiranje poboljšanja kvalitete hrvatskoga obrazovnog sustava događaju se i pozitivni praktični pomaci, pogotovo u osnovnoj općeobrazovnoj školi u okviru Hrvatskoga nacionalnog obrazovnog standarda[2] (MZOS, 2005.). Nekoliko godina poslije objavljuje se Nacionalni okvirni kurikulum[3] za predškolski odgoj i obrazovanje te opće obvezno i srednjoškolsko obrazovanje (MZOS, 2010.). Za razliku od HNOS-a taj se dokument odnosi na cjelokupni odgojno-obrazovni sustav, uključujući sve njegove cikluse i razine. NOK je prvi dokument koji se naslanja na već utemeljenu kurikulumsku teoriju i praksu u Europi istovremeno uvažavajući postojeću tradiciju hrvatskog školstva. Unatoč spomenutim pozitivnim pomacima našemu odgojno-obrazovnom sustavu i dalje nedostaje kurikulumski pristup. To se očituje u nefleksibilnome predmetno-satnom sustavu, krutoj programskoj propisanosti (pogotovo u zastarjelim programima za gimnazije i strukovne srednje škole), načinima praćenja, vrednovanja i ocjenjivanja učeničkih postignuća i naposljetku nedovoljnoj autonomiji škola u kreiranju jedinstvene obrazovne ponude koja bi bila u skladu s interesima učenika i potrebama zajednice (Puzić, 2006.).

Nedostatak kurikulumskog pristupa očituje se i na području glazbenog obrazova-

1 Područje kurikuluma kompleksno je područje istraživanja koje ima društvenu, psihološku, ekonomsku, političku, kulturološku te ostale dimenzije (Baranović, 2006.).

2 U daljnjem tekstu HNOS.

3 U daljnjem tekstu NOK.

nja. Glazbeno obrazovanje u Hrvatskoj ima dugu i respektabilnu tradiciju te postoji na svim razinama sustava: predškolski glazbeni odgoj, osnovne i srednje glazbene škole, umjetnički fakulteti i akademije. O nastavi glazbe u općeobrazovnim školama (predmeti Glazbena kultura i Glazbena umjetnost) nešto se više pisalo iz kurikulumske perspektive (Svalina i Škojo, 2009.; Šulentić Begić, 2009.; Svalina, 2013.), dok su mnoga pitanja posebnog sustava institucionalnoga glazbenog obrazovanja[4] ostala netaknuta. Zasad svrha i uloga institucionalnoga glazbenog obrazovanja nije jasno definirana, a glazbene se škole (pogrešno) tretiraju kao kadrovske škole s ciljem odgoja i obrazovanja budućih profesionalnih glazbenika (Rojko, 2006.)[5]. Planovi i programi osnovnih i srednjih glazbenih škola zatvoreni su i obvezujući te ne dopuštaju nešto "ležernije" učenje glazbe, namijenjeno budućoj obrazovanoj glazbenoj publici i glazbenim amaterima, kao što je to slučaj u većini europskih država. Osim toga, glazbena je pedagogija u Hrvatskoj, kao znanstvena disciplina, tek u svojim začecima: nedostaju znanstvena istraživanja u sustavu glazbenog obrazovanja na našem području, a rezultati se relevantnih svjetskih istraživanja kod nas ne poznaju, a kamoli primjenjuju (Rojko, 2014.).

Strategija obrazovanja, znanosti i tehnologije prema Cjelovitoj kurikularnoj reformi

U spomenutim se raspravama s početka 21. stoljeća već govorilo o važnosti preobrazbe hrvatskog školstva i potrebi oblikovanja nacionalnog kurikuluma temeljenog na kompetencijama. Objava NOK-a donijela je određene pozitivne pomake, ali ne i temeljne promjene u sustavu obrazovanja. U nedavno objavljenoj Strategiji obrazovanja, znanosti i tehnologije[6] (Vlada RH, 2014.) adresirane su potrebne promjene i vrlo je detaljno razrađena kurikulumska problematika.

Strategija donosi vrlo konkretne smjernice za razvoj pet velikih područja:

1. cjeloživotnog učenja
2. ranog i predškolskog, osnovnoškolskog i srednjoškolskog odgoja i obrazovanja
3. visokog obrazovanja
4. obrazovanja odraslih
5. znanosti i tehnologije.

Cjelovita kurikularna reforma jedna je od prvih mjera kojom započinje realizacija Strategije. Reforma je opisana u drugom poglavlju, koje obuhvaća sve razine i vrste predtercijarnog odgoja i obrazovanja. U tom se poglavlju navode sljedeći ciljevi: unaprijediti razvojni potencijal odgojno-obrazovnih ustanova (1), provesti cjelovitu kurikularnu refor-

4 Zbog želje za nešto širim postavljanjem uloge i svrhe posebnog sustava glazbenog obrazovanja koristimo se terminom *institucionalno*, a ne *profesionalno* glazbeno obrazovanje.

5 U uvodu planova i programa za glazbene škole stoji: „Cilj je glazbenoga odgojno-obrazovnog sustava da odgojem i obrazovanjem profesionalnih glazbenika različitih profila i zanimanja stalno proizvodi onaj dio društvene nadgradnje koji je obuhvaćen pojmom glazbene umjetnosti." (HDGPP i MZOŠ, 2008., str. 9).

6 U daljnjem tekstu Strategija.

mu (2), izmijeniti strukturu osnovnog obrazovanja (3), podići kvalitetu rada i društvenog ugleda učitelja (4), unaprijediti kvalitetu rukovođenja odgojno-obrazovnim ustanovama (5), razviti cjelovit sustav podrške učenicima (6), osigurati optimalne uvjete rada odgojno-obrazovnih ustanova (7) i ustrojiti sustav osiguranja kvalitete odgoja i obrazovanja (8).

Strategija polazi od činjenice da će mladi u budućnosti raditi poslove koji danas još ne postoje i stoga kao jedan od ključnih ciljeva ističe razvoj sposobnosti za aktivno sudjelovanje u društvenim i kulturnim zbivanjima. Potrebno je, dakle, "steći znanja, vještine i stavove koji će omogućiti zadovoljenje kulturnih potreba u globaliziranom i međukulturnom okružju uz poštovanje i njegovanje vlastite kulturne i povijesne baštine" (Strategija, str. 18). Strategija ističe negativne karakteristike sadašnjeg sustava obrazovanja i navodi obilježja koja se žele postići Cjelovitom kurikularnom reformom (tablica 1).

Tablica 1: obilježja odgojno-obrazovnog sustava

trenutačno stanje/problemi	**obilježja koja se žele postići**
• visoka centraliziranost sustava • tradicionalnost • kruta predmetna struktura i satnica • sadržajna preopširnost • nedovoljna suvremenost i relevantnost za učenike • nedovoljna predmetna povezanost i neuravnotežena zastupljenost odgojno-obrazovnih područja • nedovoljna razina autonomije škola i odgojno-obrazovnih djelatnika	• kultura kvalitete • jednake mogućnosti obrazovanja za sve • fleksibilnost sustava • autonomija škola i nastavnika • važnija uloga školskog kurikuluma • suvremenost i relevantnost sadržaja • horizontalna i vertikalna predmetna povezanost • kreativnost i inovativnost u odgojno-obrazovnom procesu

U svrhu provođenja Cjelovite kurikularne reforme, Strategija je predvidjela sljedećih šest ciljeva:

- inovirati i osuvremeniti Nacionalni okvirni kurikulum i uskladiti različite dokumente obrazovne politike
- razviti sustav podrške izradi kurikulumskih dokumenata i provedbi Cjelovite kurikularne reforme
- osigurati preduvjete za izradu kurikulumskih dokumenata i provedbu Cjelovite kurikularne reforme
- izraditi i uvesti nacionalne kurikulume
- razviti i uvesti cjelovit sustav vrednovanja, ocjenjivanja i izvješćivanja o razini usvojenosti odgojno-obrazovnih ishoda (ishoda učenja)
- razviti digitalne obrazovne sadržaje, alate i metode uporabe informacijsko-komunikacijske tehnologije u učenju i poučavanju.

Cjelovitom kurikularnom reformom prvenstveno se želi postići strukturno i sadržajno drukčije obrazovanje koje će, u odnosu na sadašnje, biti korisnije i smislenije za učenike. Predviđena je i postupna izmjena strukture osnovnog obrazovanja, to jest njegovo produljenje s osam na devet godina. I prije toga reforma će utjecati na promjenu paradigme učenja i poučavanja, započevši s izbjegavanjem "školifikacije" u prvom odgojno-obrazovnom

ciklusu koji će se logično nadovezati na predškolu. Sadržaji učenja i poučavanja za sve razine i vrste obrazovanja odabrat će se tako da budu suvremeni i relevantni za sadašnji i budući život učenika te organizirati tako da omogućuju horizontalnu i vertikalnu prohodnost u sustavu[7]. Takav odabir i organizacija sadržaja utjecat će na povećanje razine svih funkcionalnih pismenosti učenika (informatička, medijska, građanska) i razvoj temeljnih kompetencija za cjeloživotno učenje. Jasno definiranje odgojno-obrazovnih ishoda (ishoda učenja), koji će se razlikovati za različite razine, ali i vrste obrazovanja, doprinijet će objektivnijem ocjenjivanju i vrednovanju učeničkih postignuća. U odgojno-obrazovnom procesu bit će važna i uključenost roditelja, a posebna će se pozornost posvetiti jačanju nastavničke profesije i osnaživanju uloge nastavnika.

Cjelovita kurikularna reforma kao sveobuhvatni proces

Prvi put u povijesti hrvatskog školstva dogodit će se reforma koja obuhvaća sve razine sustava (osim visokog obrazovanja) i sve vrste škola (osnovne škole, gimnazije, strukovne i umjetničke škole), te istovremeno posvećuje pozornost *izradi* kurikulumskih dokumenata kao temelja za reformu, ali i *implementaciji* istih u odgojno-obrazovni proces. Uz izradu kurikulumskih dokumenata uspjeh te reforme ovisit će o obrazovanju nastavnika i ostalih odgojno-obrazovnih djelatnika za njezino provođenje, o izradi udžbenika i priručnika te ostalih materijala za učenje i poučavanje te o poboljšanju kvalitete rada odgojno-obrazovnih ustanova (osiguranju materijalnih, kadrovskih i tehničkih uvjeta).

Za rad na reformi predviđen je angažman mnogobrojnog tima stručnjaka, od učitelja i nastavnika do članova akademske zajednice. Ekspertna radna skupina[8], na čelu s voditeljem reforme Borisom Jokićem, započela je s radom u veljači 2015. godine. Uz ERS osnovana je i Jedinica za stručnu i administrativnu podršku[9] koju čine djelatnici Agencije za odgoj i obrazovanje, Agencije za strukovno obrazovanje i obrazovanje odraslih, Nacionalnog centra za vanjsko vrednovanje obrazovanja i Ministarstva znanosti, obrazovanja i sporta. ERS će, u suradnji s JSAP-om i ostalim stručnim radnim skupinama, izraditi Okvir nacionalnog kurikuluma[10] kao temeljni dokument kurikulumskog sustava. ONK će se izraditi u skladu sa smjernicama Strategije i razvit će te osuvremeniti određena konceptualna rješenja uspostavljena u NOK-u, uzimajući u obzir i druge relevantne (hrvatske i strane) dokumente obrazovne politike. Na općoj razini ONK će odrediti elemente kurikulumskog sustava za sve razine i vrste obrazovanja (osluškujući njihove potrebe i specifičnosti) te postaviti opće vrijednosti, ciljeve i načela sustava.

Nakon ERS-a i JSAP-a u svibnju 2015. godine formirane su stručne radne skupine[11] za

7 Matematika se, na primjer, neće razmatrati posebno u okviru razredne nastave, već kao predmet kroz sve odgojno-obrazovne cikluse i razine.

8 U daljnjem tekstu ERS.

9 U daljnjem tekstu JSAP.

10 U daljnjem tekstu ONK.

11 U daljnjem tekstu SRS.

izradu prijedloga nacionalnih kurikuluma. Zadatak je nacionalnih kurikuluma (kao dokumenata) sljedeći:

a) opisati svrhu, načela i ciljeve pojedine razine i/ili vrste obrazovanja
b) navesti sadržaje učenja i poučavanja
c) jasno definirati kompetencije/ishode učenja
d) obrazložiti organizaciju odgojno-obrazovnog procesa
e) opisati načine vrednovanja, ocjenjivanja i izvješćivanja o učeničkim postignućima za pojedinu razinu i/ili vrstu obrazovanja.

Uz skupine za izradu prijedloga nacionalnih kurikuluma oformljena je i SRS za izradu okvira vrednovanja, ocjenjivanja i izvješćivanja o učeničkim postignućima. Načini vrednovanja, ocjenjivanja i izvješćivanja trebali bi se u sklopu ove reforme u potpunosti promijeniti, s naglaskom na formativne, a ne isključivo sumativne oblike evaluacije. U rujnu 2015. godine tim će se skupinama priključiti SRS za izradu kurikuluma predmeta, međupredmetnih tema i područja kurikuluma te okvira za poticanje iskustava učenja i vrednovanje postignuća darovitih učenika i učenika s teškoćama.

Na tom će sveobuhvatnom procesu, uz JSAP, raditi čak 52 radne skupine, čiji će rad iznjedriti više od pedeset relevantnih kurikulumskih dokumenata, usklađenih s Okvirom nacionalnog kurikuluma kao temeljnim dokumentom sustava (tablice 2 i 3).

Tablica 2: radne skupine uključene u Cjelovitu kurikularnu reformu[12]

Ekspertna radna skupina	1
Jedinica za stručnu i administrativnu podršku	1
SRS za izradu nacionalnih kurikuluma	5
SRS za izradu okvira vrednovanja, ocjenjivanja i izvješćivanja o učeničkim postignućima	1
SRS za izradu kurikuluma predmeta	29
SRS za izradu kurikuluma područja	7
SRS za izradu kurikuluma međupredmetnih tema	7
SRS za izradu okvira za poticanje iskustava učenja i vrednovanje postignuća darovitih učenika	1
SRS za izradu okvira za poticanje iskustava učenja i vrednovanje postignuća učenika s teškoćama	1

Tablica 3: kurikulumski dokumenti

temeljni dokument odgojno-obrazovnog sustava	Okvir nacionalnog kurikuluma (ONK)
nacionalni kurikulumi	Nacionalni kurikulum za rani i predškolski odgoj i obrazovanje Nacionalni kurikulum za osnovnoškolski odgoj i obrazovanje Nacionalni kurikulum za gimnazijsko obrazovanje Nacionalni kurikulum za strukovno obrazovanje Nacionalni kurikulum za umjetničko obrazovanje

12 U drugome se stupcu nalazi broj radnih skupina.

okviri koji se odnose na sve razine i vrste obrazovanja	Okvir za vrednovanje, ocjenjivanje i izvješćivanje o učeničkim postignućima Okvir za poticanje iskustava učenja i vrednovanje postignuća darovitih učenika Okvir za poticanje iskustava učenja i vrednovanje postignuća učenika s teškoćama
kurikulumi područja	Kurikulum za matematičko područje Kurikulum za jezično-komunikacijsko područje Kurikulum za prirodoslovno područje Kurikulum za umjetničko područje Kurikulum za tjelesno i zdravstveno područje Kurikulum za društveno-humanističko područje Kurikulum za tehničko i informatičko područje
kurikulumi međupredmetnih tema	Kurikulum za međupredmetnu temu Učiti kako učiti Kurikulum za međupredmetnu temu Poduzetništvo Kurikulum za međupredmetnu temu Osobni i socijalni razvoj Kurikulum za međupredmetnu temu Zdravlje Kurikulum za međupredmetnu temu Održivi razvoj Kurikulum za međupredmetnu temu Uporaba informacijsko-komunikacijske tehnologije Kurikulum za međupredmetnu temu Građanski odgoj i obrazovanje
kurikulumi predmeta (svaki kao zaseban dokument)	Hrvatski jezik, Engleski jezik, Njemački jezik, Francuski jezik, Talijanski jezik, Matematika, Priroda i društvo, Likovna kultura i Likovna umjetnost, Glazbena kultura i Glazbena umjetnost, Priroda, Biologija, Fizika, Kemija, Geografija, Povijest, Tehnička kultura, Informatika, Tjelesna i zdravstvena kultura, Filozofija, Sociologija, Psihologija, Logika, Politika i gospodarstvo, Etika, Grčki jezik, Latinski jezik, Katolički vjeronauk, Pravoslavni vjeronauk, Islamski vjeronauk

Cjelovita kurikularna reforma i glazbeno obrazovanje

Negativna obilježja sadašnjega odgojno-obrazovnog sustava, opisana u Strategiji[13], mogu se primijeniti i na glazbeno obrazovanje. Uz već spomenuti problem tretmana glazbenih škola kao kadrovskih škola koje obrazuju isključivo za profesiju, nastava glazbe u općeobrazovnim školama također ima svojih nedostataka. Obrazovanje nastavnika glazbe neadekvatno je, pogotovo obrazovanje učitelja koji realiziraju razrednu nastavu glazbene kulture (prva tri razreda osnovne škole). Unatoč pozitivnim promjenama postignutim HNOS-om, predmetnoj nastavi glazbene kulture nedostaju glazbene aktivnosti koje bi predmet učinile zanimljivim i relevantnim za cjeloviti razvoj učenika. Program glazbene umjetnosti u gimnazijama i ostalim srednjim školama zastarjela je sadržaja i počiva na pogrešnoj, dijakronijskoj koncepciji, a izvannastavne glazbene aktivnosti u školama ovise isključivo o kompetencijama i motivaciji nastavnika, pa je njihova kvaliteta od škole do škole različita.

13 Navedeno u tablici 1.

CKR će obuhvatiti ovu problematiku i nizom će kurikulumskih dokumenata postaviti temelje za poboljšanje kvalitete glazbenog obrazovanja, od nastave glazbe u općeobrazovnim školama do posebnog sustava glazbenih škola. Na nastavu glazbe neposredno će se odnositi tri dokumenta, a ona će posredno biti regulirana i zajedničkim okvirnim dokumentima te nacionalnim kurikulumima za različite razine i vrste obrazovanja (tablica 4).

Tablica 4: dokumenti koji obuhvaćaju nastavu glazbe

zajednički okvirni dokumenti	**nacionalni kurikulumi**	**dokumenti koji se neposredno odnose na glazbeno obrazovanje**
• Okvir nacionalnog kurikuluma (ONK) • Okvir za vrednovanje, ocjenjivanje i izvješćivanje o učeničkim postignućima • Okvir za poticanje iskustava učenja i vrednovanje postignuća darovitih učenika • Okvir za poticanje iskustava učenja i vrednovanje postignuća učenika s teškoćama	• NK za rani i predškolski odgoj i obrazovanje • NK za osnovnoškolski odgoj i obrazovanje • NK za gimnazijsko obrazovanje • NK za strukovno obrazovanje	• Nacionalni kurikulum za umjetničko obrazovanje • Kurikulum za umjetničko područje • Kurikulum predmeta Glazbena kultura i Glazbena umjetnost

Kurikulum za umjetničko područje pružit će potrebne smjernice za umjetnički odgoj i obrazovanje u općeobrazovnim školama povezujući sva polja umjetničkoga područja, a to su, uz glazbu, vizualne umjetnosti i dizajn, dramska kultura i umjetnost, umjetnost pokreta i plesa te filmska i medijska umjetnost. Kurikulum za umjetničko područje obuhvatit će, uz predmetnu nastavu umjetničkih predmeta, i izborne i fakultativne predmete i module, izvannastavne i izvanškolske aktivnosti i različite projekte. Potrebno je postići da umjetničko područje u odgojno-obrazovnom procesu bude ravnomjerno zastupljeno s ostalim područjima kurikuluma i da se po mogućnosti s istima povezuje, pogotovo s jezično-komunikacijskim (međukulturno djelovanje, povezanost jezika i umjetnosti), društveno-humanističkim (suodnos pojedinca, grupe, kulture i društva), prirodoslovnim (odnos čovjeka, umjetnosti, kulture i prirode, povezanost estetike i ekologije) i tehničko-informatičkim (tehničko stvaralaštvo, obrada zvuka informacijskom tehnologijom).

Kurikulum predmeta Glazbena kultura i Glazbena umjetnost kao dokument će se po prvi put posvetiti nastavi glazbe kroz čitavu odgojno-obrazovnu vertikalu. Određenjem svrhe i ciljeva predmeta Glazbena kultura i Glazbena umjetnost te jasnim definiranjem željenih ishoda učenja omogućit će se optimalna organizacija (glazbenih) sadržaja i aktivnosti koja je u skladu s razvojnom dobi te željama i interesima učenika, uzimajući u obzir otvorenost programa, koja je za nastavu glazbe u osnovnim školama postignuta HNOS-om (Šulentić Begić, 2006.).

Nacionalni kurikulum za umjetničko obrazovanje[14] bit će temeljni dokument umjet-

14 U daljnjem tekstu NKUO.

ničkog obrazovanja u Hrvatskoj, koji će opisati i usmjeravati rad svih umjetničkih škola i programa. Pri određenju svrhe i uloge umjetničkog obrazovanja NKUO će uzeti u obzir postavke Opće deklaracije o ljudskim pravima (UN, 1948.) i Konvencije o pravima djeteta (UN, 1989.), koje nalažu da svako dijete/čovjek ima pravo sudjelovati u kulturnom životu svoje zajednice i uživati u umjetnosti te treba imati jednake uvjete za provođenje kulturnih, umjetničkih, rekreativnih i slobodnih aktivnosti. Za NKUO će, kao smjernice za njegovu izradu, od neizmjerne važnosti biti relevantne međunarodne publikacije u kojima se tematizira umjetničko i/ili glazbeno obrazovanje te:

a) uspoređuju sustavi umjetničkog/glazbenog obrazovanja u svijetu
b) nabrajaju standardi za umjetnički odgoj i obrazovanje
c) opisuje stjecanje umjetničkih kvalifikacija i kompetencija
d) obrazlažu načini financiranja umjetničkih škola
e) opisuje organizacija odgojno-obrazovnog procesa u europskim i američkim glazbenim školama (tipovi škola, školarina, obvezni i izborni predmeti, kurikulum i zakoni, kontrola kvalitete, ocjenjivanje, prijamni ispiti, poveznice s visokoškolskim ustanovama i ostalo).

Posebno su važni sljedeći dokumenti:

- *Weimarska deklaracija o glazbenim školama u Europi* (1999.)
- *The Future of Music Schools in European Policy* (2005.), slika 1
- UNESCO-ove *Smjernice za umjetnički odgoj* (2006.)
- *Pre-College Music Education in Europe* (2007.), slika 2
- *Music Schools in Europe* (2007.)
- *Music Schools in Europe* (2010.), slika 3
- *Statistical Information about the European Music School Union* (2010.)
- *International Arts Education Standards* (2011.)
- *National Association of Schools of Music: Handbook 2014-2015* (2014.).

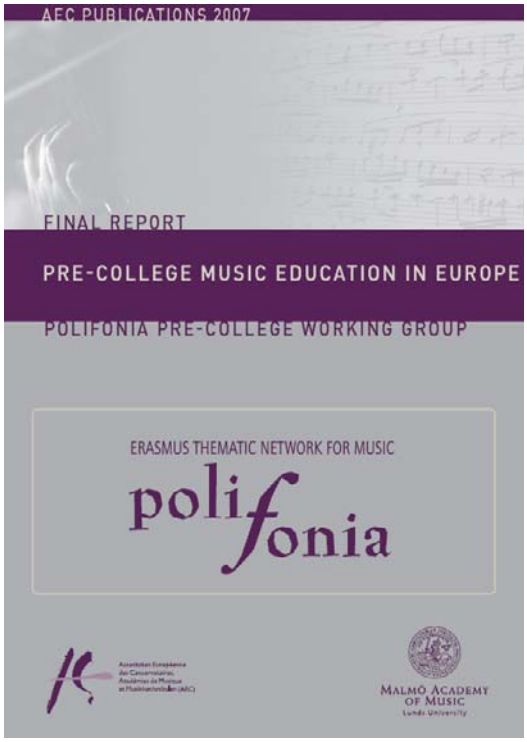
Uzimajući u obzir sve specifičnosti i različitosti umjetničkoga obrazovanja i umjetničkih škola u Hrvatskoj, NKUO će svrhu umjetničkog obrazovanja postaviti nešto šire od dosadašnje (obrazovanje budućih profesionalnih umjetnika). Time će se omogućiti umjetničko obrazovanje i u svrhu osobnog razvoja pojedinca, koji opet ne isključuje nastavak obrazovanja na visokoškolskoj razini i možebitno stjecanje određene umjetničke kvalifikacije.

Prema Smjernicama za umjetnički odgoj (UNESCO, 2006.) umjetničko se obrazovanje ostvaruje u tri različite dimenzije:

a) proučavanje umjetničkih djela (gledanje, slušanje, analiza)
b) izravan susret s umjetničkim djelima
c) sudjelovanje u umjetničkom stvaranju i izvođenju (produkciji i reprodukciji).

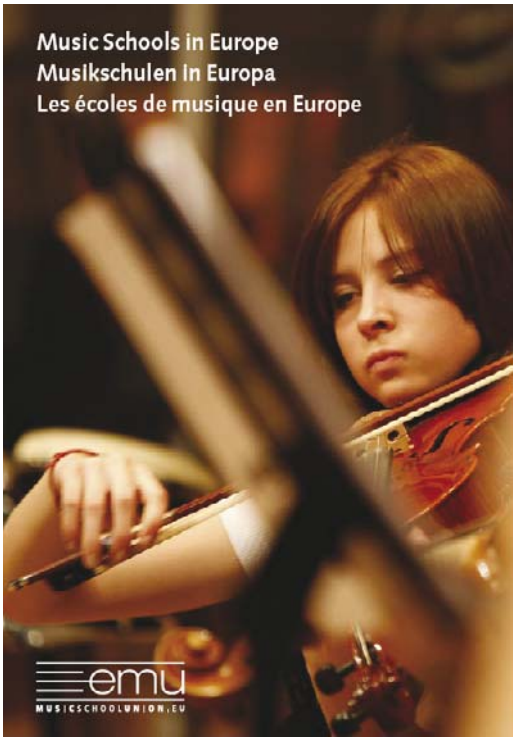
Poštujući međuovisnost tih dimenzija, NKUO će opisati specifičnosti učenja i poučavanja i istaknuti potrebu posebne organizacije odgojno-obrazovnog procesa koju umjetničko obrazovanje iziskuje. Takva organizacija podrazumijeva drukčije grupiranje učenika (individualna nastava, manje i veće skupine i tek naposljetku razredni odjeli) i specifično

Slika 1



Slika 2

Slika 3



okruženje za učenje koje se neminovno proširuje i izvan sâmih ustanova umjetničkoga obrazovanja (glazbenih, plesnih i likovnih škola). U opisu načela učenja i poučavanja istaknut će se *načelo izvrsnosti* (pronalaženje i usmjeravanje posebno darovitih učenika), ali i *načelo inkluzivnosti* (poticanje cjelovita razvoja učenika s teškoćama i terapija umjetnošću). Provođenje načela inkluzivnosti nije bilo moguće u dosadašnjoj striktno kadrovskoj usmjerenosti škola.

NKUO će manje toga propisati na nacionalnoj razini i školskim kurikulumima umjetničkih škola dodijeliti značajnu ulogu. Škole će tako dobiti potrebnu autonomiju, kao i njihovi ravnatelji, nastavnici, učenici, roditelji i lokalna zajednica. Autonomija će se ogledati u samostalnom kreiranju obrazovne ponude i organizaciji odgojno-

obrazovnog procesa, čime će škola na optimalan način moći upotrijebiti svoje resurse i ispuniti očekivanja i želje učenika. Autonomija će također poboljšati suradnju škole s općeobrazovnim i ostalim umjetničkim školama i pospješiti stvaranje mreža umjetničkih škola u Hrvatskoj. Slobodnija će organizacija odgojno-obrazovnoga procesa dovesti do prijeko potrebnoga holističkog i interdisciplinarnog pristupa umjetnosti te potaknuti implementaciju suvremenih metoda i strategija poučavanja, upotrebu nastavne tehnologije i timski rad nastavnika i učenika.

Literatura:

Baranović, B. (2006.): Društvo znanja i nacionalni kurikulum za obvezno obrazovanje. U: Baranović, B. (ur.) Nacionalni kurikulum za obvezno obrazovanje u Hrvatskoj: različite perspektive, 15–44. Zagreb: Institut za društvena istraživanja

International Arts Education Standards (The College Board, 2011.)

Konvencija o pravima djeteta (UN, 1989.)

Music Schools in Europe (Polifonia, 2007.)

Music Schools in Europe (EMU, 2010.)

Nacionalni okvirni kurikulum za predškolski odgoj i obrazovanje te opće obvezno i srednjoškolsko obrazovanje (MZOS, 2010.)

Handbook 2014–2015 (NASM, 2014.)

Nastavni planovi i programi predškolskog i osnovnog obrazovanja za glazbene i plesne škole (MZOS i HDGPP, 2006.)

Nastavni planovi i programi za srednje glazbene i plesne škole (MZOS i HDGPP, 2008.)

Opća deklaracija o pravima čovjeka (UN, 1948.)

Pre-College Music Education in Europe (Polifonia, 2007.)

Puzić, S. (2006.): Decentralizacija kurikuluma i jačanje autonomije škola: uloga ravnatelja. U: Baranović, B. (ur.) Nacionalni kurikulum za obvezno obrazovanje u Hrvatskoj: različite perspektive, 259–297. Zagreb: Institut za društvena istraživanja

Rojko, P. (2006.): Kako sastaviti plan i program (osnovne) glazbene škole. *Tonovi*, 47, 59–60. Zagreb: HDGPP

Rojko, P. (2014.): Položaj i stanje hrvatske glazbene pedagogije danas, zapravo: varijacija na temu (glazbeni) umjetnik kao pedagog. *Tonovi*, 64, 79–91. Zagreb: HDGPP

Smjernice za umjetnički odgoj (UNESCO, 2006.)

Statistical Information about the European Music School Union (EMU, 2010.)

Strategija obrazovanja, znanosti i tehnologije (Vlada RH, 2014.)

Svalina, V., Škojo, T. (2009.): Nacionalni kurikulum i glazbeno obrazovanje budućih učitelja. *Tonovi*, 54 (2), str. 66–80. Zagreb: HDGPP

Svalina, V. (2013.): Kurikulum glazbene kulture i kompetencije za poučavanje glazbe na primarnom stupnju (doktorska disertacija). Zagreb: Učiteljski fakultet

Šulentić Begić, J. (2006.): Primjena otvorenog modela nastave glazbe. *Život i škola: časopis za teoriju i praksu odgoja i obrazovanja*, 15–16 (1–2), str. 97–104. Osijek: Filozofski fakultet / Učiteljski fakultet

Šulentić Begić, J. (2009.): Hrvatski nacionalni obrazovni standard i permanentno obrazovanje učitelja glazbe. *Tonovi*, 54 (2), str. 49–65. Zagreb: HDGPP

The Future of Music Schools in European Policy (EMU, 2005.)

Vodič kroz Hrvatski nacionalni obrazovni standard za osnovnu školu (MZOS, 2005.)

Weimar Declaration: Music Schools in Europe (EMU, 1999.)

Popularna glazba kao glazba za demonstraciju gradiva teorijskih predmeta u glazbenoj školi

Tihomir Petrović

Učitelj sam glazbe u osnovnoj i srednjoj glazbenoj školi i imam mogućnost **10 godina** poučavati učenika sve teorijske glazbene predmete, osim povijesti glazbe. Ciljevi su takva mojeg desetogodišnjeg rada ili željeni ishodi učenja sljedeći:

Odgojni cilj: u učeniku odgojiti osjetljivost na glazbene pojave, razviti glazbeničku znatiželju i poštovanje prema glazbi.

Obrazovni cilj: učenik će razlikovati glazbene pojave i pojmove te ih izražavati usmeno (riječima, razgovorom, izvođačkom praksom) i pismeno (glazbenim pismom). Drugim riječima, učenik će identificirati pojave iz područja ritma, melodije, harmonije, kontrapunkta i oblikovanja glazbe, u tonalitetu i modalitetu, i o njima će razgovarati, zapisivati ih te prakticirati.

Polazište je svakoga mojeg učiteljskog djelovanja **glazba**. Jer, ukratko i najjednostavnije, prvo bijaše glazba, a zatim je nastala teorija da bi se postojeća glazba mogla tumačiti i da bi se mogla stvarati nova glazba. Učenik bi stoga prvo morao naučiti glazbu – stvarno glazbeno djelo. Naučiti ga značilo bi da zna svirati, pjevati, da ga zna napamet i da može o njegovim dijelovima izdvojeno razgovarati. Tek zatim ja, kao učitelj, skrećem pozornost na pojedine aspekte toga djela i dajem im nazive te oni postaju učenikovo uopćeno znanje o glazbi.

Zahvaljujući elektroničkim napravama danas je lako stvoriti trajno glazbeno okruženje i tinejdžeri gotovo da žive sa slušalicama u ušima, pa je količina glazbe pohranjena u njihovu pamćenju golema. Upravo se ta glazba može iskoristiti kao polazište poučavanja. Učenik poučavanje svojom glazbom ne doživljava kao poučavanje jer sluša glazbu koju voli, pa je njegova aktivnost u procesu neupitna. Osim toga, riječ je o glazbi koju odlično poznaje, pa se time štedi vrijeme i vrlo je lako pri tumačenju željenih pojmova uzimati veće ili manje dijelove određenoga djela – učenik će dobro znati kamo ti dijelovi spadaju i razumjeti njihov odnos s drugim dijelovima iste skladbe.

1. U okviru predmeta ***Solfeggio*** učenicima treba osvijestiti tonove slušane melodije kao stupnjeve određene ljestvice. U određenoj će ljestvici prepoznati stupnjevi postati konkretni tonovi koje će učenici pjevati, zapisivati ih ili izvoditi. Jedan je od načina da se to postigne sljedeći:

Svaka se uspješnica može tijekom slušanja osvijestiti kao niz stupnjeva određene ljestvice. Na ploču se napiše modulator u obliku niza brojeva, stupnjeva ljestvice s označenim glavnim karakteristikama: kvačicom se na uvriježen način označi polustepen te se ispišu nazivi glavnih stupnjeva, za orijentaciju. Uz slušanje odabranoga glazbenog djela učitelj rukom pokazuje stupnjeve kojima se melodija kreće, **u realnom vremenu**. Tako se povezuju slika i zvuk, stupanj i ton. Primjerice, za dursku ljestvicu modulator izgleda ovako:

Durska ljestvica

1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1
T S D T S D T

Modulator se piše vodoravno zato da učitelj može prema potrebi stupnjeve pokazivati s obje ruke, slijedeći dvoglasje. Naravno, taj se modulator može rabiti i za vježbu, pri čemu će učitelj pokazivati stupnjeve, a učenici će pjevati tonove izgovarajući redne brojeve (*prvi*, *drugi*, *treći*, *četvrti*, *peti*, *šesti*, *sedmi* ili, praktičnije, *je'n*, *dva*, *tri*, *čet'*, *pet*, *šest*, *sed'*, ili na engleskome *one*, *two*, *three*, *four*, *five*, *six*, *sev*'). Mogu izgovarati i abecedne/solmizacijske nazive tih tonova u zadanom tonalitetu. Učitelj može pokazivati stupnjeve na modulatoru i s dvije ruke, navodeći učenike da pjevaju dvoglasno, te sam kreirati željeno dvoglasje. Taj se postupak osim za potrebe predmeta *Solfeggio* može upotrebljavati, primjerice, i pri uvođenju u kontrapunktne vrste.

Modulator se lako može nadopuniti u kromatski oblik durske ljestvice, kako slijedi.

Kromatska durska ljestvica

1 +1 –2 **2** +2 –3 **3** **4** +4 **5** +5 –6 **6** –7 **7** **1** +1 –2 **2** +2 –3 **3** **4** +4 **5** +5 –6 **6** –7 **7** **1**

Pri radu s kromatskim modulatorom učenici bi trebali pjevati abecedom jer je za izgovor povišenih i sniženih stupnjeva potrebno mnogo vremena, pa se usporava pjevanje i lakše gubi intonacija.

U gradivu predmeta *Solfeggio* naći će se, između ostaloga, i **stari načini, modusi**. I oni se mogu prikazati kao niz stupnjeva, kako je prethodno opisano za dursku i molsku ljestvicu, pri čemu se tonovi kojima se pojedini način razlikuje od dura ili prirodnoga mola mogu obilježiti znakovima plus i minus. Dorski i frigijski način pritom se postavljaju u odnosu na prirodni mol (eolski), a lidijski i miksolidijski u odnosu na prirodni dur (jonski). Primjerice, miksolidijski se način prikazuje kao dur sa sniženim sedmim stupnjem, ovako:

Miksolidijski način

1 2 3 4 5 6 –7 1 2 3 4 5 6 –7 1

U miksolidijskom je načinu kantautorica Lorde (pravim imenom Ella Marija Lani Yelich-O'Connor) skladala ***Royals***, 2013.

Michael Stipe, pjevač sastava R. E. M., skladao je 1992. godine ***Man on the Moon*** u lidijskom načinu koji se prepoznaje u prvom dijelu skladbe. Lidijski se način može prikazati kao dur s povišenim četvrtim stupnjem, ovako:

Lidijski način

1 2 3 +4 5 6 7 1 2 3 +4 5 6 7 1

U skladbi Justina Haywarda ***Nights in White Satin*** (The Moody Blues, 1967.) uočavaju se eolski, dorski i frigijski način naspram harmonijskoga h-mola u solu koji izvodi flauta, što može biti dobra podloga za raspravu o modalitetu i tonalitetu.

Eolski modus razvidan je i u skladbi ***And I Love Her*** (Lennon – McCartney, The Beatles, 1964.), uz završetak s pikardijskom tercom, dakle na durskome toničkom akordu. Isto se tako eolski modus prepoznaje u skladbi Paula Simona ***The Sound of Silence***, koju je 1964. objavio vjerojatno najpopularniji muški duo pjevača u povijesti popularne glazbe, Simon & Garfunkel (Paul Simon i Art Garnfunkel).

U skladbi sastava The Perfect Circle ***The Nurse Who Loved Me*** (The Perfect Circle, 1996.) uočavaju se jonski, lidijski i miksolidijski način u prvom dijelu skladbe, a zatim kromatska promjena akorda IV → iv u drugom dijelu skladbe.

No ne samo popularna glazbena djela, i razni se **zvukovni signali** mobitela i drugih elektroničkih aparata mogu uspješno rabiti u nastavi. Posebnu je pozornost u tome smislu zaslužio signal Nokijina mobitela, odlomak iz ***Gran Vals*** Francisca Tárrege koji prikazan stupnjevima durske ljestvice izgleda ovako: 5, 4, 6, 7, 3, 2, 4, 5, 2, 1, 3, 5, 1.

Učenike se može tražiti da snime ili nauče pjevati pa interpretiraju u razredu signal dizala kojim se voze. Tu se može pronaći rastavljenih akorda ili ljestvičnih nizova.

Primjerice, sjajnu demonstraciju 6/8 mjere donosi **mašina za pranje rublja marke LG**, model DirectDrive5kgF1291LD, koja završetak ciklusa pranja objavljuje glazbenom periodom u 6/8 mjeri. Dakle, samo treba tražiti. Tko traži, pronaći će.

2. Nastava predmeta **Harmonija** morala bi se zasnivati na glazbi, na temelju koje se stvaraju zaključci o pojedinim pojavama ili se glazbom pokazuje i dokazuje izneseno gradivo. Bude li to glazba koju učenici već poznaju, ostat će više vremena za njezino promišljanje. A ako je to pritom i glazba prema kojoj učenici osjećaju prirodnu naklonost jer je njihova, iz njihova okružja, iz njihova vremena i, osim svega, što je najvažnije, **njima dobro poznata**, a pod time naravno mislim na tzv. popularnu glazbu, moje iskustvo pokazuje da se gradivo predmeta Harmonija u tome slučaju bolje usvaja i trajnije pamti jer postaje dio učeničke svakodnevnice.

Želim istaknuti i ovo: prepusti li se pri slušanju glazbenih primjera za demonstraciju gradiva Harmonije učenike samo slušanju, mnogi će pritom posegnuti za mobitelima i pogledati ima li što nova na mreži ili će krenuti prepisivati kakvo propušteno gradivo, a možda i učiti gradivo kojega drugog predmeta ili rješavati kakve domaće zadaće. Stoga je uz slušanje glazbenih primjera mudro oči učenika "prikovati" uz **paletu akorda** – grafički prikaz akorda izveden iz kvintnoga kruga ljestvica (v. www.hdgt.hr). Na tom prikazu učitelj će rukom pokazivati slušane akorde **u realnom vremenu**, pa su i njihovi međusobni odnosi jasniji jer se slušano može usporediti s viđenim. Tako dva osjetila, **sluh i vid**, istodobno sudjeluju u otkrivanju veza i zvučanja pojedinih akorda i harmonijskih progresija, što pridonosi boljem razumijevanju i pamćenju iznesenoga.

Slično prethodnom modulatoru, opisanom uz nastavu *Solfeggia*, paleta akorda može se rabiti kao trajno pomagalo i alat u nastavi Harmonije. Pomagalo, jer se pri svakom

slušanju glazbe za potrebe harmonijske analize akordi mogu i vidjeti na paleti akorda, pri čemu se lako uočavaju i razumiju njihovi međusobni odnosi. Alat, jer paleta akorda može poslužiti i za odabir akorda i njihovo postavljanje u željenu progresiju, tj. za izračun pri slaganju akorda u niz. A može poslužiti i za usmeni diktat – sviranje akorda u željenom tonalitetu – tako da učenik na instrumentu izvodi akorde koje učitelj pokazuje rukom, a ostatak razreda može pritom pjevati melodiju skladbe čije akorde učenik svira. Zadovoljstvo proizašlo iz činjenice se neka **aktualna uspješnica trenutačno izvodi u razredu** odličan je poticaj učenicima na rad i vježbu.

U nastavku se nalazi popis popularnih djela razvrstanih prema harmonijskim progresijama ili pojavama koje su u njima uočljive. Naravno, trebalo bi ga stalno dopunjavati aktualnim djelima. Drugim riječima, trebalo bi stalno osluškivati što učenici slušaju te ih tom glazbom voditi prema glazbi koju bi učitelj želio da učenici slušaju. Nemoguća misija? Moje dvadesetpetogodišnje iskustvo predavača na *Rock*-akademiji uvjerava me da nije, ali traži mnogo, mnogo truda od učitelja!

Dijatonika

a) **I – V – I – IV – I**
John Lennon – Paul McCartney: ***Hey Jude***, The Beatles, 1968. (prvi dio skladbe)

b) **I – IV – I – V** (u prvome dijelu skladbe)
I – IV – V (u uvodu i drugome dijelu skladbe)
Alka Vuica, Zrinko Tutić: ***Hajde da ludujemo***, Tatjana Matejaš (Tajči), 1990.

c) **I – IV – V**
Phil Medley, Bert Berns (Russell): ***Twist and Shout***, The Beatles, 1963.
Charles Brown, Johnny Moore, Eddie Williams: ***Driftin' Blues***, 1945., Chuck Berry And Group

d) **I – IV – I / I – IV – V – I**
Vince DeGiorgio, David Schreurs: ***Stuck***, Caro Emerald, 2010.

e) **I –V – IV – I**
Mike Scott: ***How Long Will I Love You?***, 1990., Ellie Goulding, Kristina Train, 2012.

e) **I – vi – IV – V**
Sam Cooke: ***Don't Know Much about History***, Sam Cooke, 1958.
Paul Anka: ***Diana***, Paul Anka, 1957.
Ben Earl King, Jerry Leiber, Mike Stoller: ***Stand by Me***, Ben Earl King, 1961.
Dolly Parton: ***I Will Always Love You***, 1973., Whitney Houston
Lorenz Hart, Richard Rodgers: ***Blue Moon***, 1934., Chris Isaak.
Jesse McCartney, Ryan Tedder: ***Bleeding Love***, Leona Lewis, 2007.

f) **vi – I – V – IV**
Ryan Tedder (One Republic): ***Counting Stars***, One Republic, 2013.

g) **vi – I – V – IV**
Arnthor Birgisson, Ina Wroldsen: ***Impossible***, Shontelle, 2010.

h) **I – IV – ii – V**
Lennon – McCartney: ***Hey Jude***, The Beatles, 1968. (drugi dio skladbe)
i) **I – vi – IV – ii – V – iii (– V – I)**
K. Reid / G. Brooker: ***A Whiter Shade of Pale***, Procol Harum, 1967.
j) **I – vi – ii – V** (tzv. 16–25 progresija)
Sam Cooke: ***You Send Me***, 1957. (prvi dio skladbe)
Pete Ham, Tom Evans: ***Without You***, Badfinger, 1970., Mariah Carey
Norman Gimbel, Charles Fox: ***Killing Me Softly***, Roberta Flack, 1973.
k) **I – V – ii, I – V – IV**
Bob Dylan: ***Knockin' on Heaven's Door***, Bob Dylan, 1973.
l) **I – iii – vi – IV**
Johann Rotem, Andrea Martin: ***Better in Time***, Leona Lewis, 2007.
m) **I – iii – vi – IV – I – V, IV – V – vi...** (prvi dio skladbe)
Hugo Peretti, Luigi Creatore, George David Weiss: ***Can't Help Falling in Love with You***, Elvis Presley, 1961. U drugom dijelu skladbe uočava se VII7 u ulozi dominante iii (**V/iii**).

Dijatonika svih akorda u tonalitetu

John Lennon – Paul McCartney: ***All My Loving***, The Beatles, 1963. (uz miksolidijski kvintakord)

Heather Dylan, Fine Frenzy (Alison Sudol): ***Goodbye My Almost Lover***, Fine Frenzy, 2006.

Pink, Max Martin: ***I Don't Believe You***, Pink, 2008.

Bruno Mars: ***Count on Me***, Bruno Mars, 2012.

Christina Perri, Drew Lawrence, Barrett Yeretsian: ***Jar of Hearts***, Christina Perri, 2010.

John Stephens, Toby Gad: ***All of Me***, John Legend, 2013.

Ian Axel, Chad Vaccarino, Mike Campbell: ***Say Something***, Ian Axel, Christina Aquilera, 2013.

Stephen Manderson, Iain James, Tom Barnes, Ben Kohn, Pete Kelleher, Emeli Sandé: ***Read All about It, Pt. III***, Emeli Sandé, 2012.

Mikky Ekko, Justin Parker: ***Stay***, Rihanna, Mikky Ekko, 2013.

Alicia Keys, Jeff Bhasker, Salaam Remi: ***Girl on Fire***, Alicia Keys, 2012.

Bruno Mars, Philip Lawrence, Ari Levine: ***Count on Me***, Bruno Mars, 2010.

Burt Bacharach, Hal David: ***I Say a Little Prayer***, 1967., Aretha Franklin, 1968. (**vi – ii – V – I – IV – III**, zatim **IV – V – iii – vi – I7 – IV**...)

Kromatika

a) **sekundarne dominante**:
Sam Smith, James Napier: ***I'm Not the Only One***, Sam Smith, 2014. (samo **V/vi**)
George R. Poulton, W. W. Fosdick: ***Aura Lee***, 1861., sentimentalna skladba iz ame-

ričkoga građanskog rata koja je oživjela 1956. kao ***Love Me Tender***, uz tekst koji su napisali Elvis Presley i Vera Matson (pseudonim Kena Darbya), a izvodi je Elvis Presley. U skladbi je obilje sekundarnih dominanta – nastupaju **V/V, V/vi, V/IV** i **V/II**, a zamjetan je i kontrapunktni rad, čija je posljedica uporaba obrata septakorda na početku drugoga dijela skladbe.

Gary Brooker, Keith Reid: ***Homburg***, Procol Harum, 1967.

Pat Ballard: ***Mr. Sandman***, The Chordettes, 1954.

The Eagles: ***Desperado***, 1973., The Eagles

Charles Brown, Gene Redd (1960.): ***Please, Come Home for Christmas***, The Eagles, 1978.

Bob Crewe, Bob Gaudio (1967.): ***Can't Take My Eyes off You***, Frankie Valli

Ralph MacDonald, William Salter: ***When You Smile***, Roberta Flack, 1973.

The Eagles: ***Hotel California***, 1976., The Eagles

Berry Gordy Jr., Tyran Carlo: ***I'm Wandering***, Aretha Franklin,1962.; Kristina Train, 2012.

b) **sekundarne subdominante**:

Bobby Darin: ***If I Were a Carpenter***, 1966.

John Lennon – Paul McCartney: ***With a Little Help from My Friends***, The Beatles, 1967.

John Lennon – Paul McCartney: ***With a Little Help from My Friends***, Joe Cocker, 1969.

Billy Roberts: ***Hey Joe***, Jimi Hendrix, 1966.

c) **sekundarne dominante i subdominante**:

Bob Dylan: ***Make You Feel My Love***, Bob Dylan, 1997., Adele, 2011.

Billy Preston, Bruce Fisher: ***You Are So Beautiful***, Joe Cocker, 1974.

Buck Ram: ***Only You***, The Platters, 1955.

Morty Nevins, Al Nevins, Artie Dunn, Buck Ram: ***Twilight Time***, The Platters, 1955.

Kristina Train, Martin Craft: ***Dark Black***, Kristina Train, 2012.

d) **miksolidijski kvintakord**:

John Lennon – Paul McCartney: ***Help***, The Beatles, 1965.

John Lennon – Paul McCartney: ***All My Loving***, The Beatles, 1963.

John Lennon – Paul McCartney: ***You've Got to Hide Your Love Away***, The Beatles, 1965.

George Harrison: ***Something***, The Beatles, 1969.

e) **frigijski kvintakord**:

Justin Hayward: ***Nights in White Satin***, The Moody Blues, 1967.

Lionel Richie: ***Hello***, Lionel Richie, 1984.

f) **molska subdominanta (vezana uz melodijski oblik durske ljestvice):**

Bert Kaempfert, Eddie Snyder: ***Spanish Eyes***, Andy Williams, 1966.

John Lennon – Paul McCartney: ***If I Fell***, The Beatles, 1964. (u kadenci)

g) **frigijska kadenca**:

Justin Hayward: ***Nights in White Satin***, The Moody Blues, 1967.
Matthew Bellamy: ***Unintended***, Muse, 1999.
Norman Gimbel, Charles Fox: ***Killing Me Softly***, Roberta Flack, 1973.
Charles Aznavour, Herbert Kretzmer: ***She***, Charles Aznavour, 1974.

Modulacije

a) **dijatonske**:
John Lennon, Yoko Ono: ***Happy Xmas***, John Lennon, 1971.
Freddie Mercury: ***Love of My Life***, Queen, 1975.
Freddie Mercury: ***We Are the Champions***, Queen, 1977.
Antonina Armato, Tim James, Adam Schmalholz, Selena Gomez: ***Love You Like a Love Song***, Selena Gomez, 2011. (mol – paralelni dur – mol, kao i Händel: ***Passacaglia u g-molu***, pa Gary Moore: ***Still Got the Blues***, ***Parisienne Walkways***, ***One Day***, zatim i Charles Aznavour: ***Yesterday When I Was Young***, 1966.)
George Harrison: ***Something***, The Beatles, 1969. (s pomoću miksolidijskoga kvintakorda)
b) **dijatonska, kromatska, mutacija**:
Lennon – McCartney: ***Here, There and Everywhere***, The Beatles, 1966.
Lennon – McCartney: ***The Fool on the Hill***, The Beatles, 1967.
c) **tonalitetni skok**:
Dolly Parton: ***I Will Always Love You***, 1973., Whitney Houston (v2 uzl.)
Eric Carmen: ***All by Myself***, Celine Dion, 1975. (v3 uzl.)
d) **mutacija**:
Bryan Adams, Michael Kamen, Robert John Lange: ***Have You Ever Really Loved a Woman?***, Bryan Adams, 1995.

Povećani kvintsekstakord
Christopher Ward, David Tyson: ***Black Velvet***, Alannah Myles, 1988.

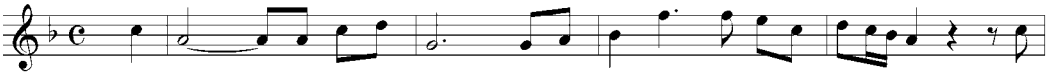
3. **Polifonija se**, naročito **tehnika *cantusa firmusa***, lako uočava u cijelom opusu autorskoga para Lennon – McCartney te mnogih drugih skladatelja popularne glazbe, npr.:
John Lennon – Paul McCartney: ***Help***, The Beatles, 1965.
J. Lennon, Yoko Ono: ***Happy Xmas***, John Lennon, 1971.
John Lennon – Paul McCartney: ***Lady Madonna***, The Beatles, 1968.
Alex Turner: ***Do I Wanna Know***, Artic Monkeys, 2013.

Rijetko se u popularnoj glazbi uočava i tehnika imitacije:
Paul Vance, Lee Pockriss: ***Catch a Falling Star***, Perry Como, 1957.
Tehnika imitacije može se pronaći u obradi skladbe ***Hey Jude*** kako je izvodi **François Glorieux** (s nosača zvuka ***François Glorieux Plays The Beatles*****).**

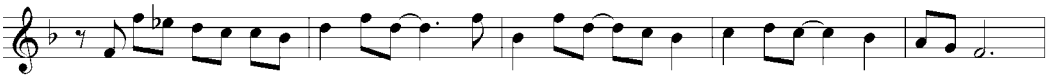
Hey Jude (Lennon – McCartney)

A, A, B, most 1, A, B, most 1, A, most 2, C (iz mosta 2)

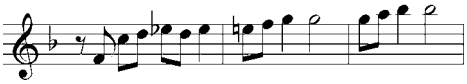
glazbeni sadržaj “A”



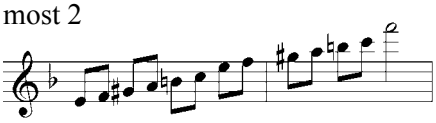
glazbeni sadržaj “B”



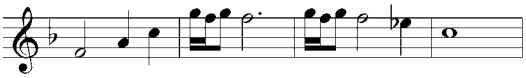
most 1



most 2



glazbeni sadržaj “C”



I. dio	**II. dio**
‖: A :‖‖: B, most 1, A :‖ most 2	Koda (postludij)

Preludij i fuga

na teme skladbe *Hey Jude* (Lennon – McCartney), ar. François Glorieux

Preludij: c (na 1), c (na 1), c (na 3), c (na 5), c (na 1), kadenca

Fuga:

1. provedba	2. provedba	3. provedba		4. streta
S: **T** (A, F-dur)	poigravanje	**T**(A)	*as*	**T**(B)
A: **T** (A, C-dur)	s temom (A)		*f*	**T**(B), **T**(B)
B: **T** (A, F-dur)		**T**(A)	*d*	**T**(B)
			h	
(F-dur / C-dur)	(d-mol, D-dur, g-mol, C-dur)	(F-dur ——————————)		

Preludij je građen razradom motiva preuzetog iz glazbenog sadržaja C. Motiv se prvo javlja na primi, zatim na terci pa na kvinti i opet na primi. Slijedi koda skladana na način uobičajen u razdoblju baroka, s kadencirajućim kvartsekstakordom, kvartnom zaostajalicom na kvintakord V. stupnja uz prohodnu septimu te anticipaciju tonike. U fugi se provedbe grade nastupom teme iz glazbenog sadržaja A. Treća provedba završava, za razdoblje baroka također tipičnim, zastojem na smanjenome septakordu povišenoga IV. stupnja u funkciji dominante petoga, koji se zatim raspliće u kvintakord V. stupnja uz prohodnu septimu te anticipaciju tonike. Slijedi stretna provedba teme građene od glazbenog sadržaja B nad pedalnim tonom tonike. Fuga završava tipičnom baroknom figurom – anticipacijom kvartne zaostajalice na kvintakord I. stupnja, riješene uz ukrasni donji izmjenični ton.

4. **Predmet Glazbeni oblici** također se može obogatiti skladbama iz popularnoga repertoara. Evo kako:

a) **varijacijski niz, kao rezultat uporabe tehnike *ciaconne/passacaglie***
Matthew Bellamy: ***Unintended***, Muse, 2000.
Freddie Perren, Dino Fekaris: ***I Will Survive***, Gloria Gaynor, 1978.
Antonina Armato, Tim James, Adam Schmalholz, Selena Gomez: ***Love You Like a Love Song***, Selena Gomez, 2011.

b) **rečenični niz:**
John Lennon, Yoko Ono: ***Happy Xmas***, John Lennon, 1971.

c) **bar-oblik:**
Eric Clapton, Will Jennings: ***Tears in Heaven***, Eric Clapton, 1992.
Lennon – McCartney: ***Help***, The Beatles, 1965.

d) **rondo s tri teme:**
Lennon – McCartney: ***Don't Let Me Down***, The Beatles, 1969.

e) **složeni bar-oblik, s elementima sonatnoga oblika:**
Vladimir Bodegrajac: ***We***, Vladimir Bodegrajac, 2000.

5. **Povijest glazbe** predmet je koji već sam po sebi uključuje i glazbu 20. stoljeća, dakle u njemu će popularna glazba svakako pronaći svoje trajno mjesto. No upoznavanje glazbe prošlih stoljeća može se obogatiti slušanjem stilskih improvizacija koje je davnih sedamdesetih godina snimio **François Glorieux** pod naslovom ***François Glorieux Plays The Beatles***. Sadržaj tog nosača zvuka djela su sastava The Beatles obrađena tako da iznose najuočljivije karakteristike glazbenih stilova i skladatelja prošlih stoljeća.

6. A kad treba ponešto reći **o folkloriziranim pojavama**, najbolje je posegnuti za obradom skladbe ***Hey Jude***, kao i za mnogim drugim obradama koje su napravili članovi sastava Global Kryner.

Franjo Dugan st.

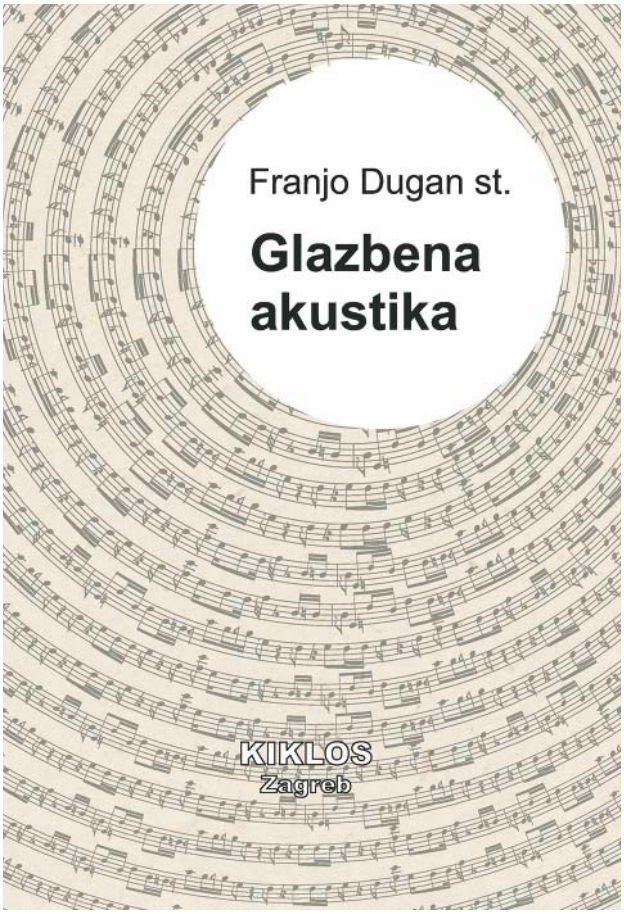
Glazbena akustika

Urednici: Zvonko Benčić, Branko Hanžek
Nakladnik: KIKLOS – KRUG KNJIGE d.o.o., 2014.

Predgovor urednika

Rukopis Franje Dugana st. ima 67 stranica teksta. Napisao ga je na pisaćem stroju, a rukom je unio formule i ispravke. Dovršen je 1943. godine. Sačuvan je u Hrvatskom državnom arhivu u Zagrebu. Nažalost sačuvane su samo dvije slike, od oko 120 slika. Rukopis nema naslova, a niti predgovora. Pretpostavljam da je Franjo Dugan st. knjigu namijenio studentima Akademije glazbe u Zagrebu.

Osnovna postavka pretvorbe rukopisa u knjigu bila je ’doslovni prijepis rukopisa’. Sadržajno nije ništa dodano ili oduzeto, a jezično su popravljene samo očite pogreške s kojima bi se, vjerujem, autor sigurno suglasio. Tako je ova knjiga stručno/znanstveno, sadržajno i jezično dokument vremena neposredno prije II. svjetskog rata. Možda će današnjem čitatelju najveću teškoću činiti upotreba zastarjelog c-g-s sustava mjernih jedinica. Opaske urednika glede sadržaja i jezika su u fusnotama i označene su s ‘ur.’. Opaske autora označene su s ’aut.’. Primjeri jezičnih preinaka detaljno su navedeni u prilogu “Franjo Dugan st. – o jeziku i pravopisu u njegovom djelu Glazbena akustika”.



Hrvatski jezik Franje Dugana st. je hrvatski jezik početka 19. st. To je jezik kakav je naučio u Nadbiskupskom liceju (srednja škola s internatom) u Zagrebu i na Mudroslovnom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Zato sam knjizi dao naslov “Glazbena akustika”, a ne “Glasbena akustika” u skladu

s pravopisom u trenutku dovršenja rukopisa 1943. godine.

Kada sam pregledao rukopis, mislio sam da ga mogu prirediti za tisak za oko pola godine. Međutim, bile su potrebne skoro tri godine. Najprije je trebalo rekonstruirati slike na osnovu opisa u tekstu. Nastojao sam što više slika preuzeti iz knjige Franje Dugana st. "Nauka o glasbalima s osobitim obzirom na orgulje" te iz knjiga njegovih suvremenika: prof. Stanka Hondla i dr. Otona Kučere. Popis literature s kojom sam se služio nalazi se na kraju teksta knjige, ispred priloga.

Studiranjem rukopisa i traženjem dodatnih objašnjenja u relevantnoj literaturi izranja osnovna koncepcija knjige i stav prema glazbi Franje Dugana st. U biti odgovara na pitanje: "Kako se pobuđuje titranje čestica zraka i kako to titranje čestica zraka dovodi do slušnog doživljaja". Irski biskup i idealistički filozof George Berkeley (1685. – 1753.) postavio je pitanje: "Ima li zvuka kada nema nikoga da to sluša?". Zvuk nastaje tek onda kada mozak putem uha procesira titranje čestica zraka.

Dugan tumači osnovna mehanička sredstva za pobuđivanje titranja čestica zraka: žicu, štapić, ploču i membranu. Primjerice, žica je na violini, štapić je u jezičnoj svirali, deformirana ploča je zvono, a membrana je stranica bubnja. Razmišljanje ga dalje vodi ka složenijim mehaničkim sredstvima, ka labijalnim i jezičnim sviralama. Kod obje vrste svirala "žica" je cijev ispunjena zrakom. Titranje stupca zraka pobuđuje se utiskivanjem zraka u cijev; kod labijalne svirale preko oštrog brida koji cijepa struju zraka, a kod jezične svirale preko jezičca koji prekida struju zraka. Slijedi opis orkestralnih puhačkih instrumenata: drvenih labijalnih i jezičnih svirala te limenih instrumenata.

Dugan tumači i najsavršeniji instrument za pobuđivanje titranja čestica zraka – ljudsko grlo. Između dvije membrane (glasnice) struji zrak, jedan kraj glasnica je fiksan a drugi kraj glasnica je pričvršćen na pomičnu kost koja može razmicati glasnice i mijenjati njihovu duljinu. Ovom pomičnom kosti upravlja desetak mišića. Stoga je razumljivo da govor i pjevanje treba učiti.

Dugan zatim tumači prijenos zvuka kroz zrak: jakost zvuka, interferenciju valova jednake frekvencije i interferenciju valova različite frekvencije − zvučni udare, a na kraju proces slušanja. Tumačenje procesa slušanja zasniva na teoriji rezonancije fizičara Hermanna Helmholtza iz 1857. godine. No, kritički piše: "Na svaki način je teško vjerovati da niti bazilarne membrane koje ne dosežu duljinu 1 mm sutitraju s tonovima, koji se izvode pomoću žica i viljušaka velikih dimenzija". Niti danas, unatoč velikom tehnološkom napretku, postavljene teorije procesa slušanja nisu uspjele zadovoljavajuće objasniti proces slušanja.

Misao i tema poveznica knjige je glazba, posebice instrumentalista orguljaša. Dugan integrira područja fizičke akustike, glazbenih instrumenata te anatomije grla i uha u svrhu što boljeg sviranja orgulja. To mu nije bili teško jer je na Mudroslovnom fakultetu završio matematiku i fiziku (1897.), a na Visokoj muzičkoj školi Kraljevske umjetničke akademije u Berlinu (Königliche Akademie der Künste, Hochschule für Musik) instrumentaciju, kompoziciju, orgulje i dirigiranje (1908.). Za Dugana područje glazbe je jedna cjelina, ono se ne dijeli na podpodručja, već smo ga mi podijelili da bi lakše učili. Predznanje

potrebno za razumijevanje knjige jest poznavanje diferencijalnog i integralnog računa, teorije glazbe, konstrukcije orgulja i anatomije.

Uređujući knjigu ušao sam u misaoni stručni i privatni svijet Franje Dugana st. Čitao sam literaturu koju je i on čitao, izvodio sam formule koje je i on izvodio, tumačio sam pojave kako ih je i on tumačio. S prof. dr. sc. Stanislavom Vukovojcem obišao sam mjesto njegove rodne kuće u Krapinici, kapelu sv. Križa u kojoj je kao dijete prvi puta čuo orgulje, pučku školu koju je polazio u Zajezdi i župnu crkvu uznesenja Blažene Djevice Marije u Zajezdi u kojoj je svirao orgulje. Da li bi mi sve to Dugan dopustio?

U životu pratile su ga nesreće: trojica njegove braće poginula su na frontu u Galiciji, njegov sin Franjo umro je u 34-toj godini (1934.), a on sam je nakon II. svjetskog rata izbačen je iz Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti te mu je zabranjeno sviranje orgulja u zagrebačkoj katedrali. To ga je psihički dotuklo, tako da nije prisustvovao svečanosti kada ga je 1947. godine svojim članom imenovao Institut Maxa Regera u Bonnu.

Zbog interdisciplinarnosti knjige bilo je više recenzenata. Izv. prof. dr. sc. Siniša Fajt usredotočio se na fizičku akustiku, Tomislav Heferer na svirale, prim. dr. Mladen Ivković na grlo i uho, a prof. dr. sc. Stanislav Vukovojac na arhivsku građu i životopisne podatke. Svima njima hvala na velikoj savjesnosti. Zahvaljujem autorima priloga: doc. dr. sc. Ireni Bratičević na prijevodu i tumačenju latinskih naziva na zvonima zagrebačke katedrale, Snježani Drevenšek na životopisu iz doba muzičkog života Franje Dugana st., dr. sc. Branku Hanžeku životopisu iz doba profesorskog života Franje Dugana st., inženjeru Veljku Lipovšćaku na članku o prvom javnom snimanju za gramofonske ploče u Europi, Augustu Hefereru na pregledu teksta o sviralama te skladatelju i dirigentu Mladenu Tarbuku na osvrtu na knjigu. Zahvaljujem mr. dr. Mariju Šoljanu na obradi fotografija, Oliviju Repecu na slici svirale *vox humana 8'* i tvrtki Croatia Records d. d. na dozvoli presnimavanja gramofonske ploče LSY 66029 – Čedomil Dugan izvodi djela za orgulje Franje Dugana st.

Zahvaljujem tvrtki Grapa (Zagreb) na uloženom velikom trudu glede lekture, izrade slika i pripremi za tisak, a tvrtki Denona (Zagreb) na urednom tisku.

U Cresu, rujna 2014.

Zvonko Benčić

(Tekst je u izvornom obliku preuzet iz knjige.)

Vjerujem svakom djetetu, tekstovi iz ostavštine Elly Bašić

Izabrala i priredila: Marina Letica
Urednica: Nataša Perak Lovričević
Nakladnik: Glazbeno učilište *Elly Bašić*, 2014.

Predgovor

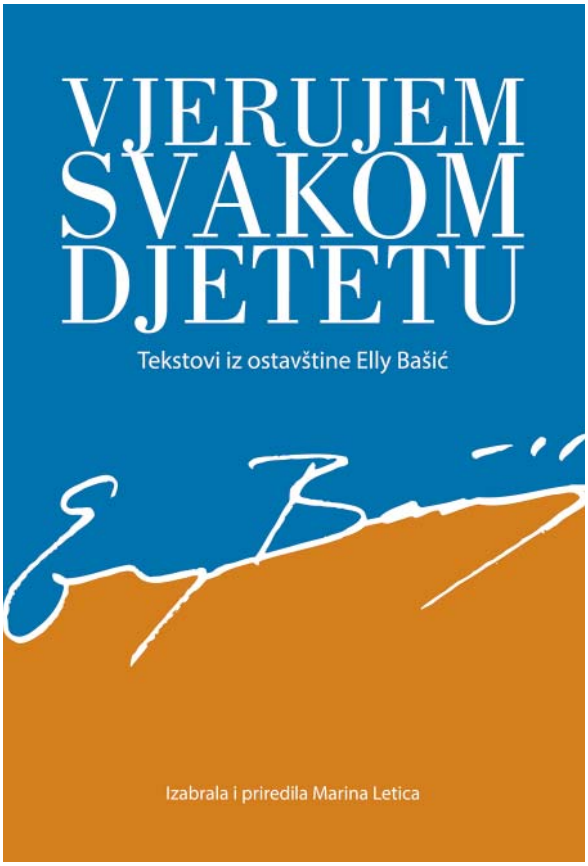
Započela bih predgovor **zahvalom** gospodinu Relji Bašiću koji je nakon majčine smrti njezinu bogatu osobnu biblioteku i raznovrsnu dokumentaciju nesebičnom gestom prepustio *Glazbenom učilištu Elly Bašić*. Opsežan posao katalogiziranja ostavštine Elly Bašić, u kojem su sudjelovali: Sandra Munić, Dina Tiljak te Jakov Sinovčić, bio je prilika za uvid u različite aspekte jednog nadasve zanimljivog pismenog izvora jedinstvenog autorskog djela Elly Bašić – *Funkcionalne muzičke pedagogije* (u nastavku FMP).

Glazbenoj javnosti poznata je činjenica da su Elly Bašić krasili nemirni istraživalački duh i nepresušna glazbeno metodička energija koji su poticajno djelovali na razvoj njezinih plodotvornih ideja. Koliko je bila "umjetnička pedagoginja" i na koji način se u svom traženju borila s dogmama opće pedagogije najbolje svjedoče pronađena pisma upućena prof. Pavlovu i prof. Ferović (poglavlje *Iz metodike*). Upravo iz razloga trajnog propitivanja postojećeg, ali i stvaranja novog pristupa glazbenom obrazovanju izostao je jedinstveni, cjeloviti prikaz FMP u kojem bi Elly Bašić objedinila veliki broj svojih stručnih radova, predavanja te zapažanja temeljenih na proučavanjima djece različitih dobnih i društvenih skupina.

Nakon mnogo promišljanja i pozornosti prema pregledanom materijalu iz ostavštine zaživjela je ideja o izradi knjige koja bi svim zainteresiranima, poklonicima, ali i onima koji to nisu ukazala na širinu FMP: od ishodišne ideje **cjelovitog i humanog pristupa glazbenom obrazovanju djeteta**, do njezine konačne razrade i realizacije. Kao imperativ, nametnula se potreba iznalaženja dovoljno indikativnih tekstova iz originalnog pera Elly Bašić te pera njezinih suvremenika i suradnika kojima bi se u knjizi udahnuo novi, ali prepoznatljivi život i time ispravio dosadašnji nedostatak u našoj glazbeno pedagoškoj literaturi. Taj posao, na kojem su surađivale maturantice škole Lucija Čutura i Vlasta Sinković, bio je jednako zahtjevan koliko i izazovan.

Kao rezultat dugotrajnog traženja i odabiranja tekstova, a uz stručne i prijateljske savjete urednice Nataše Perak Lovričević, kojoj se ovom prigodom iskreno zahvaljujem, nastala je knjiga čiji je isključivi zadatak prikazati - ne analizirati problematiku autorske pedagogije. U tu svrhu tekstovi su objedinjeni u četiri osnovna poglavlja: *Razvoj i postavke FMP, O dječjoj kreativnosti, Iz metodike te Mišljenja suvremenika i suradnika*. U okviru pojedinog poglavlja tekstovi se nižu kronološkim redoslijedom, ali su kraćenjem prilagođeni širem krugu čitatelja pomno pazeći da se ne izgubi njihova razumljivost. Sva-

ki predstavljeni stručni rad, novinski članak ili razgovor (objavljen ili ne), ima svoj značaj i važnost u tumačenju i odgovaranju na mnoga pitanja o pedagogiji no, nije bilo moguće izbjeći poneka sadržajna ponavljanja jer se pokretačka ideja **da glazba nije samo cilj (glazbenog) školovanja već i sredstvo odgoja djeteta u svestraniju i cjelovitiju osobu** poput *leit motiva*, provlači kroz sve misli i zapise Elly Bašić. Prema savjetu lektora odlučili smo zadržati jezičnu izvornost, što knjizi daje određenu dokumentarističku notu.



Prvo poglavlje donosi **kada, zašto i kako** je nastala FMP, od temeljnih ideja i programa, osnivanja privatne škole *Beethoven* do *Funkcionalne muzičke škole* (danas *GU Elly Bašić*). U tekstovima nailazimo i na imena suradnika Elly Bašić – sjajnih glazbenika i znanstvenika, no i ponekih neistomišljenika s čijim se nerazumijevanjem susretala autorica tada nove glazbene pedagogije (E. B. *Osvrt na izvještaj prosvjetnog savjetnika*...).

Drugo poglavlje, **O dječjoj kreativnosti,** ukazuje na segmente FMP koju je temeljila na shvaćanju djeteta kao cjelovitog bića sa svim njegovim "biopsihološkim datostima". Igra i mašta osnovni su pokretači dječje kreativnosti, a kreativno odgojiti dijete za Elly Bašić značilo je stvoriti od njega humanu ličnost, razviti stabilnu, tolerantnu i komunikativnu osobnost koja ne poznaje agresiju. *(E. B. Improvizacija kao kreativni čin)*. Da je ***svako dijete muzikalno*** i da ***svako dijete može,*** glazbene su istine za koje se Elly Bašić neumorno i kontinuirano borila.

U trećem poglavlju naslovljenom: **Iz metodike,** izdvojeni tekstovi osvjetljavaju samo dio metodičkih postavki FMP, na čijoj je razradi Elly Bašić intenzivno radila gotovo cijeli svoj radni i životni vijek, držeći da metodika živi s djetetom, prilagođava mu se i razvija zajedno s njim. U jednom od predstavljenih tekstova autorica ističe: *Jedan od osnovnih pedagoških principa FMP da se svaka muzička zakonitost djetetu (...) ponajprije donese doživljajno (emocionalnost i mašta), zatim se nastavni proces produbljuje i problematika odnosno materija usvaja i učvršćuje (muzikalnost i tehnika) i na kraju metodičke razvojne linije, kada je po učeniku usvojena, osvještava (kognitivna, intelektualna komponenta. (E.B. Funkcionalna muzička metoda)*

Četvrto poglavlje donosi **Mišljenja suvremenika i suradnika** Elly Bašić koji su joj od samog početka davali neupitnu podršku i pomoć te onih koji su joj se iskreno priklonili (Josip Mirošević, Oto Neumann) postavši dio ove jedinstvene glazbene priče. U tu su svrhu istaknute i ilustracije u vidu pohvala, komentara i izraza iskrenog divljenja nakon susreta s prikazima FMP.

Elly Bašić je, anticipiravši smjernice suvremenog glazbenog i općeg obrazovanja, zauvijek postavila u centar našeg pedagoškog naboja dijete – **svako dijete**. Djelo ovog "Apostola glazbe" (kako ju je nadahnuto nazvao Zvonimir Berković) u nama, njezinim pedagoškim nasljednicima, već dugi niz godina izaziva duboko poštovanje, divljenje, ali i istinski osjećaj odgovornosti prema vrijednom nasljeđu. Ova knjiga predstavlja težnju za očuvanjem tog nasljeđa. Nadam se da će tekstovi Elly Bašić biti dragocjeni izvor znanja i nadahnuća kako za sadašnje i buduće "funkcionalce" tako i za širu glazbenu javnost.

Marina Letica

(Tekst je u izvornom obliku preuzet iz knjige.)

VOKALNA
AKADEMIJA

ŠKOLA ZA ZBOROVOĐE
Prva u Hrvatskoj!

Detaljne obavijesti možete pronaći
na našoj webstranici

www.vokalna-akademija.com

Uz 50. obljetnicu Glazbenog učilišta *Elly Bašić*

Marina Letica i Nataša Perak Lovričević

Glazbeno učilište *Elly Bašić* proslavilo je protekle školske godine 50. obljetnicu osnutka i djelovanja ustanove koja je 1965. godine započela rad kao Funkcionalna muzička škola. Proslavom obljetnice škola je željela predstaviti svoje sadašnje mogućnosti, ali isto tako i prikazati svoj razvojni put i osnažiti sjećanja na ličnost i djelo hrvatske glazbene metodičarke, etnomuzikologinje i utemeljiteljice škole – Elly Bašić.

Pitajući se uvijek iznova što je dijete, što je glazba i što je glazba djetetu, Elly Bašić inicirala je i s vremenom, uz tim raznorodnih stručnjaka iz svih umjetničkih područja, lingvistike i dječje psihologije, sadržajno i didaktički oblikovala vertikalu od predškolske do srednjoškolske razine obrazovanja nazvavši je *funkcionalnom muzičkom pedagogijom*.

Cjeloviti je to sustav glazbenog školovanja utemeljen na stavu da je svako dijete muzikalno i da svako dijete posjeduje kreativnu maštu. Osnovni je cilj optimalni razvoj muzikalnosti i očuvanje kreativnosti podjednako kod talentiranog, prosječno nadarenog djeteta ili djeteta bez izrazite glazbene nadarenosti.

Ideje i ciljevi Elly Bašić i njezine pedagogije bili su vrlo napredni u vrijeme nastajanja, a danas su postali sastavni dio suvremenog pristupa obrazovanju.

Bogati program obilježavanja obljetnice sadržavao je 20 koncerata na kojima su sudjelovali sadašnji i nekadašnji učenici, nastavnici škole te roditelji i prijatelji škole. Raznoliki kalendar događanja uključivao je i predavanja i radionice glazbenih pedagoga iz zemlje i inozemstva među kojima su bila i predavanja u suradnji s Društvom za promicanje funkcionalne muzičke pedagogije. U sklopu obljetnice održana je i promocija knjige tekstova iz ostavštine Elly Bašić.

U Hrvatskome glazbenom zavodu, Hrvatskom društvu skladatelja te dvorani Glazbenog učilišta *Elly Bašić* tijekom veljače i ožujka predstavili su se klavirski, gudački, puhački, gitaristički odjeli te odjeli za harmoniku i solopjevanje. U svibnju je u klubu Sax održan koncert na kojem su nastupili solisti i grupe bivših učenika izvodeći razne stilove moderne glazbe poput *swinga*, *jazza*, *rocka*, *rockabillyja* te raznolikih *fusion*-varijanti.

Najmlađi izvode brojalicu *Mur Bur*.

Vrhunac proslave bio je koncert u Koncertnoj dvorani Vatroslava Lisinskog

održan 26. travnja 2015. godine. Na pozornici velike dvorane s veseljem i ponosom nastupili su sadašnji i nekadašnji učenici kojima je glazbeno obrazovanje u GU *Elly Bašić* bilo važan dio odrastanja i sazrijevanja.

Sudjelovali su svi orkestri osnovne i srednje škole: simfonijski, gudački, puhački, harmonikaški i gitaristički, dva zbora, osnovne i srednje škole, te najmlađi učenici škole – skupine pripremnih razreda.

Orkestri i zborovi pod ravnanjem dirigenta Marka Magdalenića praizveli su skladbe hrvatskih skladatelja – bivših učenika škole.

U prvom dijelu koncerta na sceni je bilo 120 učenika glazbenog pripremnog i oko 250 učenika osnovne i srednje škole. Na samom početku u kratkome dokumentarnom filmu pripremljenom upravo za tu prigodu čuli smo Elly Bašić kako postavlja pitanje: "Što može muzička pedagogija dati za razvoj čovjeka od onog malog do odraslog?" Odgovor smo dobili u riječima same autorice, ali i doživjeli tijekom koncerta koji su započeli najmlađi učenici izvodeći uz štapiće, kamenčiće i čavliće dječju brojalicu *Mur Bur*, jednu od mnogih koje je Elly Bašić zabilježila na svojim etnomuzikološkim putovanjima, proučila i upotrebljavala u nastavi. Brojalica *Mur Bur* postala je neodvojivo povezana sa školom kada je prema njoj režiser Nikola Babić 1969. godine nazvao svoj kratki dokumentarni film posvećen upravo funkcionalnoj muzičkoj pedagogiji.

Zatim su na programu bile praizvedbe skladbi hrvatskih skladatelja, bivših učenika, narudžbe škole za obljetnički koncert. Zadana zajednička tema skladateljima je bila upravo brojalica *Mur Bur*. Skladateljice i skladatelji odabrali su jedan od školskih orkestara ili zborova i njima posvetili svoja nova djela inspirirana brojalicom *Mur Bur*. Tako je nastalo osam kratkih stavaka za različite izvođačke sastave različitih skladateljskih tehnika i izraza koji bi se tome usprkos mogli objediniti u zajedničku skladbu, primjerice pod naslovom *Mur Bur suita*. Tibor Szirovicza skladao je *Tango* za gudački orkestar osnovne škole, Bianca Ban posvetila je skladbu *Iberia* gitarističkom orkestru, Ivana Kiš nazvala je skladbu za harmonikaški orkestar *Podne u tvornici pokvarenih satova*, Sanda Majurec skladala je *Mur Bur* za gudački orkestar srednje škole, Boris Klarić svoj *Mur Bur de Dor* izveo je sa zborom osnovne škole, skladbu Lane Janjanin odsvirao je klavirski duo Mislav Ivaci i Luka Škrlec, dok je *Scherzo* Danijela Legina izveo puhački orkestar škole. Na kraju prvog dijela koncerta svi orkestri i zborovi ujedinili su se u izvedbi skladbe Krešimira Seletkovića.

Drugi je dio koncerta na pozornici ponovno okupio oko 250 izvođača, sadašnjih i

Simfonijski orkestar i zbor sastavljen od raznih generacija učenika, nastavnika i roditelja izvodi *Magnificat* J. Ruttera.

bivših učenika, nastavnika, roditelja i prijatelja škole. Program je sadržavao popularne ulomke filmske glazbe u izvedbi simfonijskog orkestra pod ravnanjem dirigenta Marka Magdalenića. Orkestru se priključio i veliki mješoviti zbor za izvedbu prvog stavka *Magnificata* Johna Ruttera. Bivša učenica, svjetska violončelistica Monika Leskovar izvela je melodiozni solo u ulomku iz filma *Cinema Paradiso* skladatelja Andree i Ennija Morriconea. U izvedbi još jedne filmske uspješnice iz filma *Orfeu Negro* uz Moniku je nastupio i gitarist, nastavnik škole Frane Verbanac.

Bio je to koncert koji daje odgovor na pitanje Elly Bašić o ulozi glazbene pedagogije, koncert na kojemu su izvođači i publika, glazbenici i ljubitelji glazbe međusobno podijelili osjećaje uzbuđenja, sreće, ponosa i uživanja u sjajnom muziciranju i primanju glazbe. Prepuna pozornica i prepuno gledalište velike koncertne dvorane posvjedočili su da je itekako živa i prisutna velika ideja o istraživanju bogatstva djeteta, čovječnosti u glazbenoj pedagogiji, poduci koja prati sklonosti i potrebe svakog djeteta, o poticanju i njegovanju umjetničkog senzibiliteta. Želja nam je da zlatna obljetnica škole bude samo početak niza budućih obljetnica prepunih osmijeha, zadovoljstva i sreće djece koja muzicirajući bez straha izrastaju u kreativne odrasle ljude!

O autorima tekstova

Prof. dr. sc. Zvonko Benčić redoviti je profesor u trajnom zvanju na Fakultetu elektrotehnike i računarstva Sveučilišta u Zagrebu. Suautor je sveučilišnog udžbenika iz područja učinske elektronike te prevoditelj i urednik stručnih i znanstvenih knjiga. Deset knjiga koje je uredio dobilo je nagradu "J. J. Strossmayer" za nakladnički poduhvat.

Ena Brdar diplomirala je i magistrirala iz područja *solfeggia* na Odsjeku za teoriju glazbe i pedagogiju Muzičke akademije u Sarajevu. Usto je diplomirala i na Odsjeku za dirigiranje. Djeluje kao nastavnica teorijskih glazbenih predmeta u Muzičkoj školi I. i II. stupnja u Mostaru.

Sara Dodig Baučić stekla je zvanje magistre glazbene teorije 2010. godine na Umjetničkoj akademiji Sveučilišta u Splitu. Dobitnica je Rektorove te dviju Dekanovih nagrada. Studentica je poslijediplomskoga doktorskog studija na istoj akademiji. Od 2012. godine vodi mješoviti vokalni ansambl Schola cantorum Split s kojim

osvaja brojne državne i međunarodne nagrade. Trenutačno djeluje kao asistentica na Umjetničkoj akademiji u Splitu.

Marina Letica, prof., diplomirala je na Muzičkoj akademiji u Sarajevu. Zaposlena je u Glazbenom učilištu *Elly Bašić* kao nastavnica glazbenoteorijskih i muzikoloških predmeta. Autorica je knjige *Vjerujem svakom djetetu*, izbora tekstova o funkcionalnoj muzičkoj pedagogiji iz ostavštine Elly Bašić.

Nikolina Matoš, magistra muzike, diplomirala je na Odsjeku za kompoziciju i teoriju glazbe (teorijsko-nastavnički smjer) na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu. Završava poslijediplomski studij pedagogije na zagrebačkome Filozofskom fakultetu. Zaposlena je na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu (Odsjek za glazbenu pedagogiju) kao asistentica za pedagoške predmete.

Nataša Perak Lovričević, prof. savjetnica, predaje povijest glazbe u Glazbenom učilištu *Elly Bašić* u Zagrebu. Suautorica je gimnazijskih udžbenika za nastavu Glazbene umjetnosti *Glazbeni susreti* 1 – 4 i *Glazbeni kontakti* 1 i 2.

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 Pijanističkoj umjetničkoj radionici (voditeljica: Marija Mikulić Štimac). Autor je brojnih izdanja s područja teorijskih glazbenih disciplina.

Nataša Šuleski Jurinjak diplomirala je teoriju glazbe na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Nastavnica je teorijskih glazbenih predmeta u Glazbenoj školi Ivana Matetića Ronjgova u Rijeci.

Prof. dr. Christian Utz predaje teoriju i analizu glazbe na Sveučilištu za glazbu i scensku umjetnost u Grazu. Kao gost profesor predavao je na Nacionalnom sveučilištu Chiao-Tung na Tajvanu te na sveučilištima u Tokiju i Beču. Dosad je objavio dvije knjige: *Neue Musik und Interkulturalität: von John Cage bis Tan Dun* (*Nova glazba i međukulturalnost: od Johna Cagea do Tan Duna*, Steiner 2002.) i *Komponieren im Kontext der Globalisierung* (*Skladanje u globalizacijskome kontekstu*, Transcript-Verlag 2014.). U razdoblju 2007. – 2013. glavni je urednik serije knjiga pod nazivom *musik.theorien der gegenwart* (*Suvremene teorije glazbe,* Pfau-Verlag). Autor je mnogih znanstvenih članaka o glazbi 20. i 21. stoljeća.

Vesna Vančik diplomirala je glasovir na Muzičkoj akademiji u Zagrebu u klasi prof. Jurice Muraia. Do 2011. predavala je u Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog. Dugogodišnja je suradnica Trećeg programa Hrvatskog radija kao prevoditeljica i autorica emisija s područja kulture i umjetnosti.

Petra Zidarić Györek magistrirala je teoriju glazbe na Sveučilištu za glazbu i scensku umjetnost u Grazu. Na istome sveučilištu 2015. godine upisuje doktorski studij u okviru kojega izrađuje disertaciju *Utjecaj arapske glazbe i glazbene teorije na novu glazbu*. Nastavnica je teorijskih glazbenih predmeta u Glazbenoj školi u Varaždinu.

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.

Školu je prema vlastitom programu pokrenuo Tihomir Petrović, prof., učitelj glazbenoteorijskih predmeta na Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog u Zagrebu i na *Rock*-akademiji, utemeljitelj i predsjednik Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara.

Škola teorije glazbe ima **4 stupnja**, svaki stupanj obuhvaća **12 dvosatnih termina**, a nastava se održava tijekom dvaju razdoblja: veljača – lipanj i rujan – siječanj.

Program Škole temelji se na programu teorijskih glazbenih predmeta u osnovnoj (I. stupanj) i srednjoj glazbenoj školi (II., III. i IV. stupanj), ali se oživotvoruje uz veću zastupljenost suvremene glazbe i korelaciju među područjima.

Svaki je stupanj poduprt **suvremenim priručnikom** za obrazovanje. **Umijeće sviranja kojega glazbala** nije uvjet za upis, ali je poželjno.

I. stupanj – Glazbene osnove

Glazbene osnove: čitanje i pisanje nota, ritamske pojave, intervali, ljestvice, akordi (trozvuci, dominantni četverozvuk), osnove glazbenoga oblikovanja.

12 predavanja od 90 min (2 × 45 min) – **cijena: 1200 kuna**

II. stupanj – Harmonija

Osnove harmonije: dijatonika, kromatika i enharmonijske pojave na razini tro- i četverozvuka. Tumačenja se temelje na analizi uspješnica iz 18., 19., 20. i 21. st.

12 predavanja od 90 min (2 × 45 min) – **cijena: 1200 kuna**

III. stupanj – Kontrapunkt

Polifoni slog i osnove kontrapunkta: vokalni kontrapunkt (kontrapunkt Palestrinina stila), instrumentalni kontrapunkt (kontrapunkt Bachova stila), kontrapunkt u glazbenoj klasici i romantici, dvanaesttonska tehnika skladanja, kontrapunkt u popularnoj glazbi. Tumačenja se temelje na analizi polifonih glazbenih djela iz svih razdoblja.

12 predavanja od 90 min (2 × 45 min) – cijena: **1200 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 kao prvo elementi glazbenoga oblikovanja (motiv, fraza, rečenica itd.), 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 od 90 min (2 × 45 min) – cijena: **1200 kuna**

Nastava se za svaki stupanj održava jednom tjedno u Zagrebu. **Adresa održavanja nastave objavit će se naknadno**, jer ovisi o broju upisanih.

Polaznici koji su već završili pojedini stupanj Škole, a žele obnoviti gradivo ili ga vježbom utvrditi, mogu isti stupanj ponovo upisati uz plaćanje polovine navedenoga iznosa. Prihvatljivo je **plaćanje u ratama**.

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