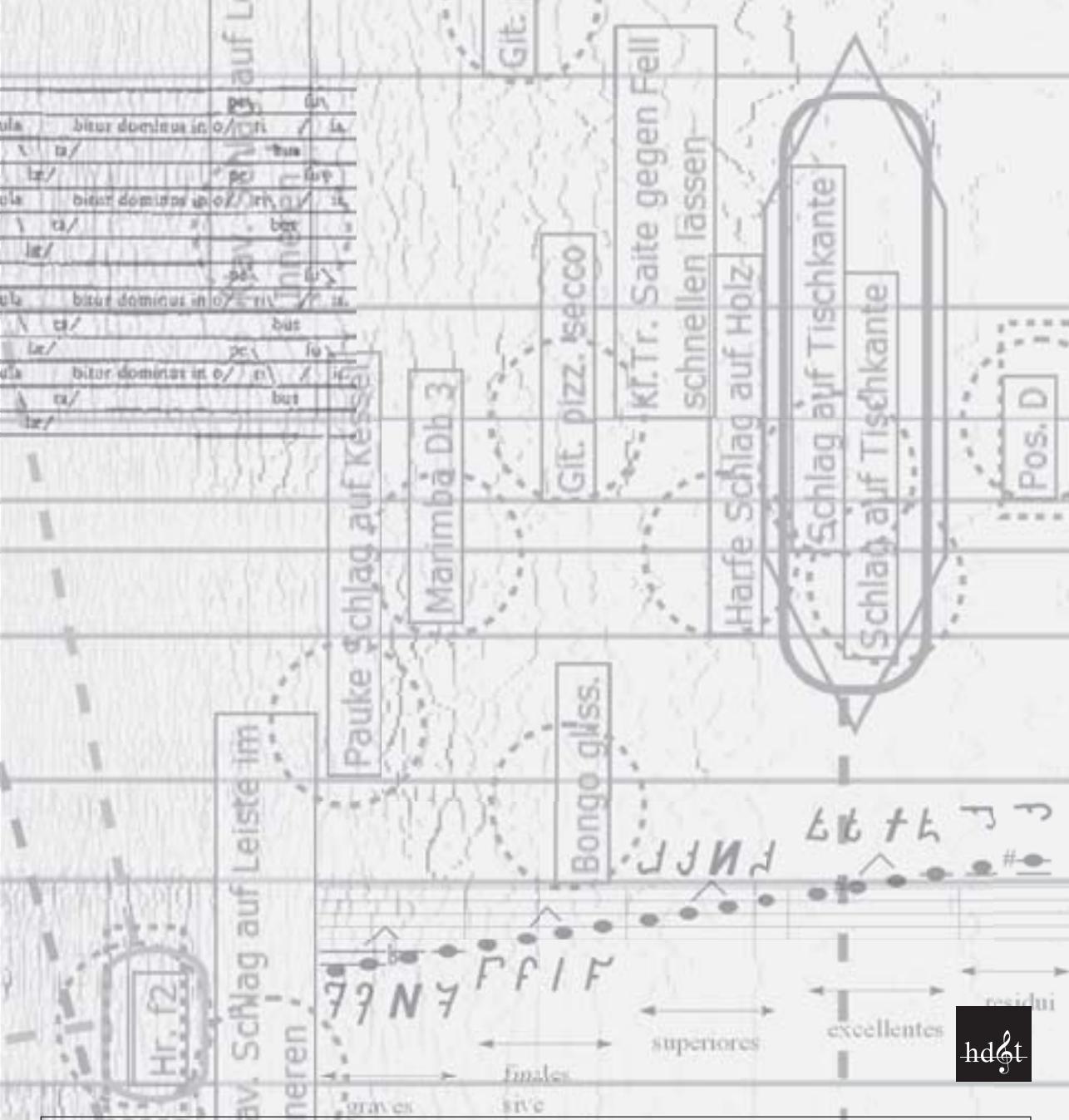


THEORIA

Godina XVIII, broj 18, rujan 2016. ISSN 1331-9892



Sadržaj

12. dani teorije glazbe	3
Nataša Šuleski Jurinjak	
Sinteza melodije i tonskog prostora.....	4
John Koslovsky	
Analitička vinjeta: Felix Mendelssohn: <i>Pjesma venecijanskih gondolijera</i> , op. 30 br. 6 ...	11
Prevela: Sanja Kiš Žuvela	
Christian Utz	
Promišljanja o perceptivno orijentiranoj interpretaciji posttonalitetne glazbe: postupci <i>analize kroz izvedbu [performative Analyse]</i>	25
Prevele: Sanja Kiš Žuvela i Petra Zidarić Györek	
Nikša Gligo	
Andželko Klobučar <i>in memoriam</i>	42
Sanja Kiš Žuvela	
Rondo ili <i>rondeau</i> ? O nekim aspektima uporabe riječi i izraza stranoga podrijetla u hrvatskome glazbenom nazivlju	45
Daniela i Bernd Willimek	
Izražavanje osjećaja akordima i akordi koji bude osjećaje	54
Prevela: Sanja Kiš Žuvela	
Alida Jakopanec	
Blaženka Binder: <i>SOLFEGGIO 6</i>	57
Jelka Vukobratović	
Glazbena škola Alberta Štrige Križevci proslavila 70 godina postojanja.....	59
Hrvoje Belani	
Veličanstvena izvedba <i>Carmine Burane</i> – Križevčani Križevcima na dar	61
Bilješke o autorima i prevoditeljima.....	63

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

12. DANI TEORIJE GLAZBE

Zagreb, 22. i 23. listopada 2016.

Stručna predavanja, promocije, radionice i igravonice

Mjesto održavanja te sve dopune i izmjene programa bit će objavljene na www.hdgt.hr.

Organizator: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara.

Prijave za sudjelovanje šalju se organizatoru na adresu tihomir.petrovic@inet.hr.
Kotizacija za članove Društva iznosi 100 kn, a za sve druge iznosi 300 kn ili 200 kn za samo jedan dan.

Subota, 22. listopada 2016.

- 10.00 – 10.30 Prijava
- 10.30 – 11.00 Uvodna riječ, predstavljanje novih izdanja HDGT-a i nove inačice igre *Glazbeniče, ne ljuti se!*
Tihomir Petrović, prof., Zagreb
- 11.00 – 12.00 J. S. Bach: *Preludij u f-molu BWV 881* – barokni dvodijelni oblik,
barokni trodijelni oblik ili sonatni oblik?
Tihomir Petrović, prof., Zagreb
- 12.00 – 14.00 Stanka
- 14.00 – 17.30 (sa stankom 15.30 – 16.00)
Primjena teorijskih znanja pri interpretaciji glazbenih djela,
dr. Zoran Božanić, Fakultet muzičkih umetnosti, Beograd

Nedjelja, 23. listopada 2016.

W. A. Mozart, *Sinfonija br. 40 u g-molu KV 550, I. stavak*

- 10.00 – 10.50 Pristup djelu kroz *solfeggio*,
mr. Nerma Hodžić Mulabegović, Muzička akademija u Sarajevu
- 11.00 – 11.50 Pristup djelu kroz harmoniju,
mr. Naida Hukić, Muzička akademija u Sarajevu
- 12.00 – 12.50 Pristup djelu kroz formalnu analizu,
dr. Amra Bosnić, Muzička akademija u Sarajevu
- 13.00 – 14.00 Okrugli stol: Teorijom uz praksu,
voditelj: Tihomir Petrović, prof., Zagreb

Sinteza melodije i tonskog prostora

Nataša Šuleski Jurinjak

U Europi je tijekom 7. i 8. stoljeća zavladala “apsolutna praznina, potpuno nepostojanje i najmanjeg znaka bilo kakvog književnog ili glazbenog života”¹. Međutim, krajem 8. i početkom 9. stoljeća, za vrijeme vladavine Karla Velikoga, događa se kulturni procvat (tzv. karolinška renesansa), ta “iznenadna zraka svjetlosti usred tmine”². Aachen postaje kulturna i intelektualna prijestolnica Europe, a okupljanjem učenjaka i intelektualaca dvor Karla Velikog postaje centar do kojeg dolaze rukopisi iz ostalih, rubnih dijelova Europe. Na njegov poticaj, sintezom rimskog i galikanskog pjevanja u tom se razdoblju događa završno oblikovanje gregorijanskog repertoara, a iz želje za vjernim prenošenjem i disipliniranim izvođenjem tradicionalnih, svetih melodija javlja se potreba za njihovim zapisivanjem te poslijedično i razvoj notacije. Radi ugodnog i glazbeno logičnog povezivanja prvog i završnog tona psalma s tonovima antifone na temelju njezinih modalnih obilježja napravljen je skup prikladnih psalmodijskih formula (*toni*) za svaku od osam modalnih kategorija u kojima je antifona mogla započeti. Neki od njih dodatno su obogaćeni različitim kadencnim formulama na krajevima stihova, tzv. *differentiae* ili *varietates*. Svećeniku Alcuinu, kojeg Chailley naziva Karlovim “ministrom za lijepu umjetnost”³, pripisuje se autorstvo teksta *De octo tonis*, koji je kružio u nekoliko verzija i za koji se prepostavlja da je nastao krajem 8. stoljeća kao dodatak tonariju iz Metza⁴. Nakon smrti Karla Velikog krajem 9. stoljeća Franačko Carstvo podijeljeno je među njegovim potomcima i samo jedna generacija bila je dovoljna da se gotovo potpuno uništi njegovo nasljeđe. Samostani postaju novi intelektualni i kulturni centri, a svećenici započinju svoj rad na sjedinjenju liturgijskih napjeva s apstraktnim glazbenim prostorom, baštinjenim iz antike, koji su upoznali kroz Boetijeva djela *De musica* i *De arithmeticā* te ono Martianusa Capelle *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, čime započinje stvaranje srednjevjekovne teorije glazbe.⁵

Prvi koraci

Aurelian iz Réomea sredinom 9. stoljeća u djelu *Musica disciplina* svjedoči o postojanju pisanih “glazbenih” znakova (*adijastematskih* neuma koje nisu prikazivale konkretnе

1 Chailley, Jacques, *Povijest glazbe srednjega vijeka*, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb 2006., str. 48.

2 *Ibid.*, str. 49.

3 *Ibid.*, str. 52.

4 Rasprave o modusima često su bile povezane s određenim tonarijem, donosile su intonacijske formule i objašnjenja grčke glazbene terminologije.

5 Bower, Calvin M., *The transmission of ancient music theory into the Middle Ages*, u: Christensen, Thomas (ur.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge Histories Online © Cambridge University Press, str. 151, <http://www.cambridge.org/us/academic/subjects/music/music-general-interest/cambridge-history-western-music-theory>, 20.06.2015.

intervale, već samo kretanje melodije). Gramatičke naglaske *acutus*, *gravis*, *circumflex* itd. upotrebljava za stvaranje prostorne, vertikalne predodžbe relativne visine tona, a sve u skladu s mišju tog vremena da su autentični modusi “viši” (lat. *altiores*), a plagalni “niži” (lat. *inferiores*).⁶ Aurelian pokušava razdvojiti upotrebu termina *modus* i *tonus*: *modus* definira kao ljestvicu, tj. tonski niz određen *finalisom*, a *tonus* kao unutrašnje, nedefinirano svojstvo melodije koje proizlazi iz tona kojim psalam završava, a antifona počinje (iz čega se opet nastoji odrediti modalna pripadnost).⁷ Korak naprijed u povezivanju teorijskog aspekta modusa s izvođenjem, zapisivanjem i sistematiziranjem gregorijanskih korala učinio je Hucbald iz St. Amanda. U djelu namijenjenom pjevačima, *De harmonica institutione*, napisanom oko 880. ili 885. godine, opisuje visine tonova, intervale i konsonance, pri čemu se koristi brojnim primjerima iz gregorijanskog repertoara. U procesu sjedinjenja melodije s tonskim prostorom, zbog potrebe za očuvanjem njezine intervalske strukture i poštivanjem *logosa* nametnutoga tonskog sustava koji određene kromatske tonove još nije prihvaćao, bilo ju je nužno transponirati na različite visine. Zbog toga Hucbald, umjesto dotadašnjeg određivanja modalne pripadnosti melodije prema početnom tonu, na prvo mjesto stavlja njezin završni ton (koji je najčešće i *finalis* određenog modusa) te uspostavlja modalno srodstvo *finalisa* s tonom udaljenim za čistu kvintu uzlazno ili čistu kvartu silazno, na kojem melodija također može završiti (lat. *affinalis*, *cofinalis* ili *socialitas*). Te srodnosti, izvedene iz uočavanja istih modalnih kvaliteta na tonovima udaljenima za navedene intervale, omogućuju transpoziciju cijelog napjeva ili onoga njegova dijela koji sadrži tonove *es* i *fis* na visinu na kojoj bi se mogli zamijeniti tonovima *b* ili *h*, ali zbog uspostavljene srodnosti napjev ostaje u istom modusu (budući da Hucbald preuzima antički prikaz tonskog prostora, tonove *h* i *b* upotrebljava u maloj oktavi, no ne i u velikoj⁸). Prema tome, napjev koji sadrži tonski niz *d-es-f* transpozicijom za kvartu silazno postao bi *a-b-c*, a početni tonovi tih nizova (udaljeni za čistu kvartu) ne bi značili promjenu modusa, već samo transpoziciju melodije na visinu *cofinalisa*, na kojoj je polustepen *d-es* upotreborom jedine moguće alteracije, snizilice *b*, moguće zapisati kao *a-b*.

U skladu s tradicijom bizantskih *oktōēchosa*, koji su u to vrijeme bili vrlo rašireni u Europi, Pitagorin silazni tetrakord *a-g-f-e* Hucbald donosi od tona *d* uzlazno (*d-e-f-g*) te on postaje novi *protus* tetrakord srednjovjekovne glazbene teorije⁹. Da bi preciznije predocio svoju ideju, početak antifone *Ecce vere Israhelita* zapisuje na sistem sa šest crta (koje

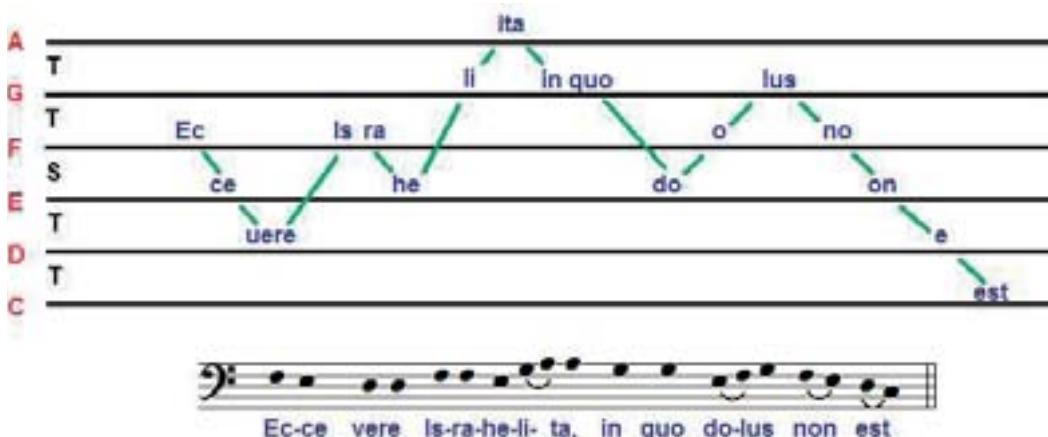
⁶ Cohen, David E., *Notes, scales, and modes in the earlier Middle Ages*, u: Christensen, Thomas (ur.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge Histories Online © Cambridge University Press, str. 315, <http://www.cambridge.org/us/academic/subjects/music/music-general-interest/cambridge-history-western-music-theory>, 21.06.2015.

⁷ *Ibid.*, 316.

⁸ Ton *b* nasljeđe je grčkoga savršenog sistema nižeg reda, tj. tetrakorda *synemmenón* (*a-b-c-d*) i u maloj oktavi postoji ravnopravno s tonom *h*.

⁹ Grčki termini *protus*, *deuterus*, *tritus* i *tetrardus* upotrebljavali su se ne samo kao nazivi za tonove već i za četiri tetrakorda građena na svakom od ovih tonova, a prema tome i za četiri različite modalne kategorije.

predstavljaju šest žica citare ili lire) i dodaje oznake *T* za cijeli stepen (lat. *tonus*) i *S* za polustepen (lat. *semitonium*), koji se uvijek nalazi između tonova *mi* i *fa*, tj. između treće i četvrte žice šesterodične citare (vidi sliku 1)¹⁰. Tetrakord *d-e-f-g* omeđen tonovima *c* i *a* na početku i na kraju potpuno je jednak *prirodnom* heksakordu Guida d'Arezza – Hucbald ga stvara povezivanjem *finalisa d* s *coffinalisom a* i dodavanjem budućega “VII. stupnja”, tona *c*, što je upravo način na koji i Guido u 11. stoljeću objašnjava tvorbu svojih heksakorda¹¹. Dijagram kojim se služi Hucbald sličan je onom Izidora iz Seville iz 7. stoljeća, nađenom u rukopisu *Etymologiae*, koji donosi ljestvicu od osam tonova, također uzlazno od tona *d*¹².



Slika 1: Hucbaldov slovčani dijagram i transkripcija antifone *Ecce vere Israhelita* u moderno crtovlje¹³

Hucbald ističe da bi se radi vjernijeg prikaza uz neume trebalo koristiti slovima¹⁴ te zaključuje da su sve melodije, bez obzira na to jesu li zapisane u autentičnom ili plagalnom modusu, ograničene na osam ili devet tonova, što omogućuje uvijek istu, simetričnu transpoziciju tetrakorda i modalnih kvaliteta¹⁵.

Povezivanjem antičkoga ljestvičnog sustava i srednjovjekovne teorije Hucbald stvara transparentan način prikazivanja pozicije intervala prema prostornoj orijentaciji (viši ili niži spram ostalih) koji postaje standard za kasni srednji vijek. Osim toga, intervale male i velike sekunde jasno prikazuje kao osnovne konstitutivne elemente svih većih cjelina i kao razmake koji razdvajaju ljestvične tonove.

10 <http://www.medieval.org/emfaq/harmony/hex1.html>, 19.06.2016.

11 Za jezgru heksakorda Guido uzima samo tetrakord *protus* uokviren intervalom sekste (*c-d-e-f-g-a*), čijom transpozicijom stvara dva dodatna heksakorda, *hexachordum durum* (*g-a-h-c-d-e*) i *hexachordum mollis* (*f-g-a-b-c-d*).

12 Cohen, David E., str. 314.

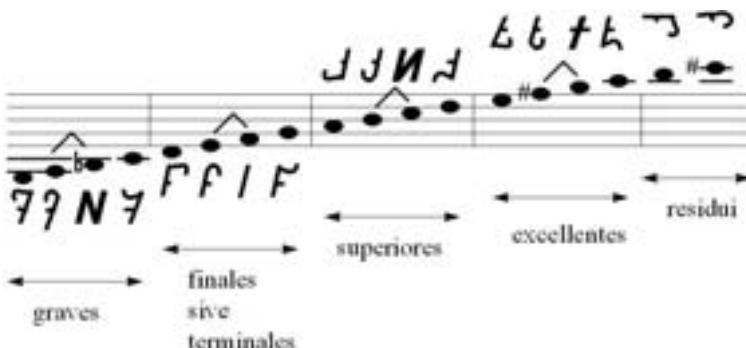
13 <http://musicologie.baloney.nl/main/toonladders/toonladders.middleeuws.htm>, 22.05.2015.

14 Cohen, David E., str. 321.

15 *Ibid.*, str. 318.

Zapis višeglasja

Najstariji zapisi o organumu i *dijafoniji*, načinu izvođenja te transpoziciji melodije za "više ili mlađe glasove"¹⁶ nalaze se u tada vrlo rasprostranjenim i često prepisivanim djelima anonymnih autora iz druge polovice 9. stoljeća, a prema nekim povjesničarima čak iz 10. stoljeća: *Musica i Scolica enhiriadis*. Oba djela za osnovnu jedinicu tonskog sustava uzimaju Hucbaldov tetrakord *d-e-f-g* i nastavljaju prenositi ideju o postojanju samo četiriju uistinu različitih modalnih kategorija, dok sve ostale tonove smatraju njihovim replikama. Tonski sustav *Musicae enhiriadis* jedinstven je po tome što donosi samo jednu vrstu tetrakorda, tetrakord *protus* koji iznosi u nizu, bez *sinafe*, što omogućuje pravilno transponiranje svake melodije za čistu kvintu uzlazno ili silazno, ili, još prikladnije, komponiranje tada popularnog organuma u kvinti. Zbog potrebe za čim većim brojem čistih kvinti ton *B* javlja se već u velikoj oktavi, suprotno tradiciji (vidi sliku 2; prikazani tonovi moraju se čitati oktavu silazno, od *G* do *cis²*, op. a.). Kao nedostatak ovoga tonskog sustava isticalo se povremeno javljanje povećanih kvarti (što predstavlja problem pri skladanju organuma u kvarti), a na čak tri mjesta i povećanih oktava. Osim toga, tonovi *fis¹* i *cis²* (koji se javljaju kao dvostrukе transpozicije za čistu kvintu uzlazno) s današnjeg su stajališta savršeno točni, međutim za njihov ravnopravni položaj u *gamatu* ipak će biti potrebno još nekoliko stoljeća. U obje rasprave upotrebljavana je *dasijanska*¹⁷ notacija kojom su zapisani najraniji primjeri višeglasne glazbe i koja se smatra srednjovjekovnom inačicom grčke notacije.



Slika 2: Dasijanska notacija s dodatnim imenima za svaki pojedini tetrakord, proizašlim iz položaja/visine tona u melodiji: niži, završni (*finalisi*), viši, najviši, ostaci (slob. prev.)¹⁸

Pri zapisu organuma upotrebljavala su se crtovlja od četiriju pa sve do osamnaest crta koje predstavljaju isto toliko različitih visina tonova. Zbog želje za očuvanjem melodiskske intervalske strukture transpozicijom su nastajali novi, teoretski i zvukovno sve različitiji

16 Pesce, Dolores, str. 11.

17 Grč. *daseia*, lat. *spiritus asper* – glasni uzdah kojim se u riječi zamjenjuje slovo koje nedostaje.

18 http://en.wikipedia.org/wiki/Musica_enchiriadis#/media/File:DasiaNotation2.jpg, 22.05.2015.

nizovi (po uzoru na grčke kromatske i enharmonijske nizove): svaki *deuterus* (II. stupanj) mogao je biti snižen, a svaki *tritus* (III. stupanj) povišen¹⁹. No, glazbena tradicija srednjeg vijeka nije imala razumijevanja za te pojave koje su se opisivale kao melodijski defekti ili nesavršenosti (lat. *vitta*), a njihova upotreba uspoređivala se s pojavom barbarizma²⁰ ili solečizma²¹ u poeziji ili prozi.

Musica enchiriadis donosi nekoliko ilustracija početnih fraza odabranih melodija. Najveća ilustracija ima četiri linije, dok su neki teoretičari navodili mogućnost postojanja ukupno šest simultanih melodijskih linija (za muške i dječačke glasove ili kombinaciju s instrumentima)²². Prilikom izvođenja ne nastaju povećane oktave jer pjevač udvojenu melodiju instinkтивno intonira u savršenoj konsonanci, čistoj oktavi (smatrano čudom, lat. *mutatio mirabilis*²³), tako da teorijska konstrukcija koja stvara povećane oktave ostaje samo to, tvorevina bez praktične upotrebe. Za problematiku organuma u kvarti postoje (barem) dva različita tumačenja: budući da organum u donjoj kvarti stvara tritonus između III. stupnja prvog tetrakorda i II. stupnja drugoga, *vox organalis* ne može doslovno udvojiti postojeću melodiju, stoga ni ne silazi ispod tona C, već se zadržava na njemu i tako s *principalisom* stvara intervale sekundi i terci te mu se na kraju pridružuje u unisonu²⁴; s druge strane, Chailley navodi da je namjera izvođača “otići iz unisona i ondje se vratiti, a u međuvremenu doći do odabranog intervala pomičući što je manje moguće *voix organale*. Malo je važno što će se dogoditi u prolasku.”²⁵ Za taj problem *Scolica enchiriadis* donosi sljedeće objašnjenje – budući da donji glas zadanu melodiju ne može doslovno udvojiti u intervalu kvarte, mora poštivati “prirodne zakone”; međutim ne navodi koji je to prirodni zakon niti daje konkretne upute (iako u primjerima zadržava ton C koji stvara unisono s gornjim glasom)²⁶. Poput Hucbalda, autori objiju rasprava u neke dijagrame za precizno određivanje položaja polustepena uvode slova *T* i *S*, a *Scolica enchiriadis* na početku crtovlja donosi znakove kojima osigurava izvođenje konsonantnih, čistih oktava: znak koji se nalazi ispred jedne od zapisanih melodija stavlja se ispred melodije drugoga glasa, tako da on nema izbora nego izvesti je jednako kao i glas s istim znakom na početku

19 Bower, Calvin, str. 156, prema *Scolica enchiriadis*, 1. dio (Schmid edn., str. 65–73).

20 Barbarizam (“grč. bárbaros – negrčki, stran, tuđ, inozeman) [...] lingv. kovanica, fraza ili stil jezika ropski udešen prema stranim jezicima; gruba jezična nakaza.” Klaić, Bratoljub: *Veliki rječnik stranih riječi*, Zora, Zagreb, 1974., str. 146.

21 Solecizam (“grč. soloikismós) 1. pogreška protiv jezičnog zakona [...] 2. *prenes.* prekršaj protiv prirodnog zakona, protiv pravila dobrog ponašanja (prema imenu stare antičke kolonije Soloi u Kilikiji čiji su stavnovnici svoj materinji jezik iskvarili tuđinskim utjecajima).” Klaić, Bratoljub: *Veliki rječnik stranih riječi*, Zora, Zagreb, 1974., str. 1248.

22 Fuller, Sarah, *Organum – discantus – contrapuntus in the Middle Ages*, u: Christensen, Thomas (ur.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge Histories Online © Cambridge University Press, str. 315, <http://www.cambridge.org/us/academic/subjects/music/music-general-interest/cambridge-history-western-music-theory>, 29.06.2016.

23 Bower, Calvin, str. 157, prema *Musica enchiriadis* XI (Schmid edn., str. 33–34).

24 Fuller, Sarah, str. 481.

25 Chailley, Jacques, str. 64.

26 Fuller, Sarah, str. 481.

		do\			
T	J	/ min\		pe\	fa\
Org. S	J	Sit, oria in\ cula biter dominus in o/ ri / is.			
T	J	glo/ do\ fa/ \ ta/		bus	
Princip.	J	/ min\ iz/ pe fa			
		Sit, oria in\ cula biter dominus in o/ ri / is.			
		glo/ do\ fa/ \ ta/ bus			
		do\ le/			
		/ min\ pe\ fa\			
Org.	J	Sit, oria in\ cula biter dominus in o/ ri / is.			
		glo/ do\ fa/ \ ta/ bus			
		/ min\ iz/ pe fa			
Princip.	J	Sit, oria in\ cula biter dominus in o/ ri / is.			
		glo/ do\ fa/ \ ta/ bus			
		iz/			

Slika 3: Četveroglasni organum *Sit gloria Domini* iz rasprave *Scolica enhiriadis* prikazuje *principalis* i *organalis* te njihova uvdjavanja u intervalima oktave, sa zadržavanjem međusobnog odnosa.²⁷

(slično današnjoj upotrebi ključeva; vidi sliku 3)²⁸. Dasijska notacija nije zaživjela u široj praksi pa se u 9. i 10. stoljeću nastavlja zapisivati pretežno samo jednoglasje.

Unatoč spomenutim nesavršenostima obje rasprave doprinijele su osvješćivanju veze karaktera melodije koji proizlazi iz njezine intervalske strukture s odnosom prema *finalisu*, kao i utvrđivanju modalne pripadnosti i karaktera koji iz te pripadnosti proizlazi²⁹.

Stvaranje novih temelja

U kasnom 9. ili ranom 10. stoljeću pojavljuje se *Alia musica*, zbirka od tri teksta za koje se prepostavlja da su ih napisali različiti, anonimni autori. U prvom tekstu iznose se matematički, brojčani odnosi izvedeni radom na monokordu. Note se opisuju brojevima i slovima koji predstavljaju redoslijed tonova, no ne i individualnu visinu, a svaki *tonus* predstavljen je vlastitom intonacijskom formulom i grčkim nazivima, poput *autentus protus* (prvi autentični način) itd. Doprinos autora drugog teksta sastoji se u prijenosu i adaptaciji dviju dotad uspostavljenih skupina nazivlja – onih za oktavne vrste (tonske nizove iz grčke glazbene teorije koje je na europskom tlu prvi izložio Boetije) i grčkih mjesnih ili etničkih imena (dorski, frigijski itd.) za crkvene moduse³⁰, tj. za izjednačavanje sedam silaznih grčkih oktavnih vrsta s osam uzlaznih crkvenih modusa te stvaranje sustava koji pozajmimo i danas. Redoslijed iznošenja zamijenjen je oko tonova *d* i *e* te se novi modusi javljaju od tona *d* uzlazno, a ne više od tona *e* silazno (slika 4). Povjesničari taj trenutak u europskoj povijesti glazbe pripisuju grešci, a nikako ne svjesnoj prilagodbi sustava³¹. Na kraju, autoru drugoga teksta *Alia musica* ne preostaje drugo negoli izjednačiti hipermik-solidijski modus s VIII. oktavnom vrstom na tonu *a*, što je već učinio Boetije, međutim grčkih *oktavnih vrsta* bilo je sedam pa je već i Boetijeva “osma” zapravo prva vrsta (*a-A*).

27 <http://boethius.music.indiana.edu/tm/9th-11th/MUSENC>, 21.06.2016.

28 Cohen, David E., str. 330.

29 Cohen, David E., str. 331.

30 *Ibid.*, str. 332.

31 *Ibid.*, str. 333–336.

Grčke oktavne vrste prema Boetiju	Modusi prema autoru 2. teksta <i>Alia musica</i>
1. $a^1 - a \downarrow$ (hipodorski)	1. A - a \uparrow (hipodorski)
2. $g^1 - g \downarrow$ (hipofrigijski)	2. H - h \uparrow (hipofrigijski)
3. $f^1 - f \downarrow$ (hipolidijski)	3. c - c ¹ \uparrow (hipolidijski)
4. $e^1 - e \downarrow$ (dorski)	4. d - d ¹ \uparrow (dorski)
5. $d^1 - d \downarrow$ (friglijski)	5. e - e ¹ \uparrow (friglijski)
6. $c^1 - c \downarrow$ (lidijski)	6. f - f ¹ \uparrow (lidijski)
7. $h - H \downarrow$ (miksoliđijski)	7. g - g ¹ \uparrow (miksoliđijski)
8. $a - A \downarrow$ (hipermiksoliđijski)	8. a - a ¹ \uparrow (hipermiksoliđijski)

Slika 4: Zamjena grčkih *oktavnih vrsta* s osam crkvenih modusa prema tekstu *Alia musica*³²

čistu kvartu te da ih vežu zajednički *finalisi*. Isto načelo primijenjeno je na miksoliđijski i hipomiksoliđijski modus, koji bi također od svoga autentičnog para trebao biti udaljen za čistu kvartu, što ga smješta na ton *d* (na kojem već postoji dorski modus). Podjelom oktave uočeno je da se hipomiksoliđijski modus ne sastoji od intervala kvinte i kvarte (poput dorskoga), već od kvarte i kvinte s *finalisom* u sredini (tonom *g*), poput svih ostalih plagalnih modusa.

Epilog

“Mračni srednji vijek” i njegova stalna veza s antikom započeli su oblikovanje modernog svijeta u kojem danas živimo. Da to razdoblje i nije bilo tako mračno, potvrđuju brojni dokazi o razvoju mnogih područja, od kojih se ističe upravo glazba. Uvrštena u *quadrivium* našla se uz bok matematički, geometrijski i astronomijski, čime se istaknula njezina veza s redom, proporcijama i simetrijsama utkanim u samu njezinu bit. Težnja za povezivanjem melodije i pristup tonskom sustavu kao prostoru u koji se melodija u odnosu na svoju intervalsku strukturu mora “smjestiti” i obratno, ideja o “znanstvenom” konceptu modusa kao *a priori* sustavu unaprijed određenih visina tonova čiji se dijelovi analizom i usporedbom mogu pronaći u melodiji, odredili su daljnji smjer razvoja teorije i glazbe koje će uz notaciju postati tri glavna razvojna stupa buduće zapadnoeuropske glazbe.

Problem VIII. modusa riješen je u trećem tekstu *Alia musica*. Promišljanjem novonastalog sustava uočeno je da su tri plagalna modusa (hipodorski, hipofrigijski i hipolidijski na tonovima *a*, *h* i *c*) od svojih autentičnih parova (dorskog, frigijskog i lidijskog modusa na tonovima *d*, *e*, i *f*) uvijek udaljeni za

32 Preuzeto i prevedeno iz Cohen, David E., str. 334.

Analitička vinjeta: Felix Mendelssohn: *Pjesma venecijanskih gondolijera*, op. 30 br. 6

Perceptivna prozračnost i slojevi više značnosti

John Koslovsky
Prevela: Sanja Kiš Žuvela

Uvod

“Majstorski klavirski komad koji je cijeli svijet svirao i još uvijek svira, no nitko ga doista nije poznavao i još ga uvijek ne poznaje.”¹ Riječi su Heinricha Schenkera, a komad je Mendelssohnova *Pjesma venecijanskih gondolijera* u fis-molu, op. 30 br. 6. Kao kombinacija jednostavnosti sloga i gradnje melodije s metarskom, formalnom i kontrapunktnom složenošću Mendelssohnova je gondolijerska pjesma predmet dugoročnoga zanimanja analitičara glazbe. I sam je Schenker bez dvojbe bio općinjen tom malom pjesmom bez riječi i to do te mjere da joj je posvetio jednu od svojih analitičkih vinjeta u desetom, posljednjem broju svoga časopisa *Tonska volja: letci koji svjedoče o nepromjenjivim zakonitostima glazbe, ponuđeni novomu naraštaju mladih [Der Tonwille: Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst, einer neuen Jugend dargebracht]* (1924.). Poslije se ponovno vratio tomu komadu u svome posljednjem traktatu, *Slobodni slog [Der freie Satz]* (1935.), nudeći novu interpretaciju djela, koja je, međutim, uglavnom bila kompatibilna s autorovim ranijim stavovima.² Rijetko se nalazi jednostavna rastvorba trozvuka toliko uzvišena kao što je to u ovome komadu, a Schenkerov komentar iz 1924. svojim veličanstvenim poetskim i analitičkim pristupom dodatno uzvisuje naše poštovanje prema djelu.

Od Schenkerova doba velik se broj analitičara kao što su Diether de la Motte, Edward Levy, William Rothstein, Fred Lerdahl ili L. Poundie Burstein hvatao ukoštac s Mendelssohnovom gondolijerskom pjesmom.³ Poput Schenkera, svaki je od njih izložio

1 Heinrich Schenker, Mendelssohn's *Venetian Gondola Song*, Op. 30, No. 6, preveo Joseph Lubben, u: *Der Tonwille*, sv. 2 (br. 10), ur. William Drabkin (New York: Oxford University Press, 2005.), 146. Moguća su manja autorska odstupanja od Lubbenova prijevoda.

2 Heinrich Schenker, *Free Composition*, preveo i uredio Ernst Oster (New York: Longman, 1979.), 85–86, 90 te odgovarajuće ilustracije: 106, 3c; 108, 3; 112, 2. Ovdje navedeni Schenkerovi verbalni komentari djela površni su; glazbeni primjeri daju smisleniji uvid u njegova razmišljanja.

3 Vidjeti: Diether de La Motte, *Musikalische Analyse* (Kassel: Bärenreiter, 1968.), 125–30; Edward Levy, Structure and Imagination, *College Music Symposium* 23/2 (1983.), 94–7; William Rothstein, *Phrase Rhythm in Tonal Music* (New York: Schirmer Books, 1989.), 193–8; Fred Lerdahl, *Tonal Pitch Space* (New York: Oxford University Press, 2004.), 242–8; L. Poundie Burstein, *Of Species Counterpoint*, Gon-

Pjesma venecijanskih gondolijera

Felix Mendelssohn, op. 30, br. 6

Allegretto tranquillo

p

f

cantabile

dimin.

Ped. *

cresc.

Slika 1: Mendelssohn, *Pjesma venecijanskih gondolijera* u fis-molu, op. 30 br. 6 (notografi-ja: Alida Jakopanec)

26

31

36

41

46

51

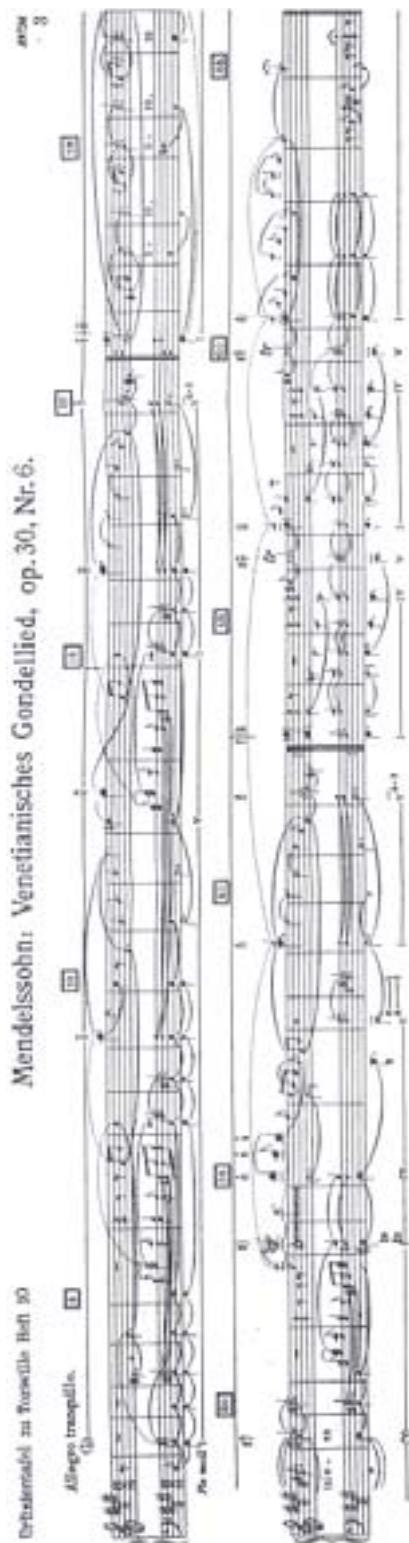
mnoge višežnačnosti i napetosti ugrađene u taj komad. Namjera je moje analitičke vinjetе ponovno se latiti rasprave o Schenkerovu pristupu tom komadu te ponuditi na razmatranje neka nova promišljanja. U tom јu smislu nastojati prikazati na koji su način brojni slojevi višežnačnosti u djelu, predstavljeni kroz prizmu Mendelssohnova suptilnog tretmana harmonije, kontrapunkta, metra i forme, razvidni unatoč dojmu perceptivne transparentnosti koji pjesma na nas ostavlja.

Problem forme

Prije istraživanja Schenkerove vlastite analize volio bih podastrijeti nekoliko osnovnih podataka o *Pjesmi venecijanskih gondolijera* (slika 1). Prvi dio, tt. 1 – 22, čini se vrlo jednostavnim, barem što se tiče osnovne harmonijske strukture i fraziranja. Počinje kratkim šesterotaktnim uvodom na toničkom pedalu, nakon kojega slijedi simetrična šesnaesterotaktna perioda čija prva rečenica završava polovičnom, a druga autentičnom kadencom u glavnom tonalitetu. Za većinu analitičara problemi počinju u drugome dijelu, tt. 23 – 43. Kontrastna sekventna rečenica, djelomično zasnovana na motivima prethodne periode, započinje u 23. taktu i raste do vrhunca na polovičnoj kadenci u tt. 29 – 30. Zvuk gondolijerova uvodnog zova, *eis* – *gis*, najavljuje povratak uvodnih taktova, a u tt. 31 – 32 ponovno se (prema Schenkeru) javljaju vrtlozi u unutarnjim glasovima naglašavajući površinski sloj glazbe te signalizirajući prijeteću reprizu. Dok bi skladatelju manjeg kalibra na ovome mjestu priličio povratak uvodnoj temi, Mendelssohn umjesto toga umeće iznenadnu digresiju u h-molu (tonalitetu IV.⁴ stupnja) u tt. 35 – 36. Kratak izlet u h-mol pripremljen je na krajnje neočekivan način: smanjenim septakordom sekundarne dominantne funkcije u lijevoj ruci te dugotrajnim usamljenim trilerom koji kao da se ljeska na tonu *cis* u gornjem registru (tt. 33 – 34). Kada se akord IV. stupnja preko svojega prvog obrata konačno vrati kako bi se smirio na kadencirajućem kvartsekstakordu u 37. taktu, uvodna se tema pojavi kao da će nastupiti repriza te svojim nastupom unosi određenu dozu nestabilnosti. Kad se u 39. taktu doista vratimo u glavni tonalitet, tema je u svojem tijeku već poodmakla i shvaćamo da je izložen samo drugi dio njezine periode (usp. melodiju u tt. 37 – 43 s tt. 15 – 21). Osim toga, tema je sad maskirana ležećim tonom *cis*³ koji je bez sumnje reminiscencija na ljeskajući triler iz 33. takta. Sve u svemu, čuli smo čak tri lažna pokušaja reprize: u 33., 37. i 39. taktu. I dok prvi pokušaj predstavlja iznenadan i nagao prodor u glazbeno tkanje, drugi i treći pokušaj kao da ga nastoje zakrpati, makar i

dola Songs, and Sordid Boons, u: *Structure and Meaning in Tonal Music*, uredili L. Poundie Burstein i David Gagné (Hillsdale, NY: Pendragon Press), 33–40. Proširena verzija Rothsteinove analize može se naći u njegovoj doktorskoj disertaciji *Rhythm and the Theory of Structural Levels* (Yale University, 1981.), 210–23. Za potrebe ovoga rada ograničit јu se na komentiranje Schenkerove analize i svoja vlastita razmišljanja, osim u slučajevima u kojima su stavovi drugih autora bili ključni za moju vlastitu analizu.

4 Radi vjernosti izvorniku i lakšega povezivanja s ilustracijama u ovome prijevodu ljestvični će se stupnjevi obilježavati dvojako: rimskim brojevima kada je riječ o harmonijskim pojavama i tonalitetima, a arapskim kada se spominju pojedinačni tonovi melodijskih linija. Takva je praksa uglavnom uobičajena u tekstovima ovoga tipa (op. prev.).



samo djelomično. I unatoč odsustvu stabilne toničke harmonije mnogi bi početak reprize smjestili u 37. takt, poneseni očitim povratkom teme.

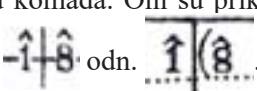
Nakon konačnoga smirenja na tonici u 43. taktu djelo završava dvanaesterotaktnom kodom (tt. 44 – 55). U njoj se nalaze reminiscencije na nagli skok u tonalitet IV. stupnja, kao i ljeskajući triler koji se ovoga puta javlja na tonu *eis*. No, kao i ostatak komada, i koda skriva svoje tajne, poput lamentirajućih silaznih linija u dionicama obiju ruku, u eksprezivnome skoku na visoki *cis*³, u bolnim sinkopama i prividnom slabljenju hipermetra. To su tek neki izazovi s kojima se analitičar treba uhvatiti ukoštač.

Schenkerova analiza komada: pregled

Kad je u pitanju forma Mendelssohnove pjesme, Schenker zauzima vrlo tradicionalan stav: on komad vidi kao jednostavnu trodijelnu pjesmu, A_1 (tt. 1 – 21) – B (tt. 21 – 36) – A_2 (tt. 37 – 43), nakon čega slijedi koda (tt. 43 – 55). Međutim, u vezi s tom osnovnom interpretacijom forme nužno je skrenuti pozornost na dvije stvari. Prvo, Schenker smatra da dio A_2 počinje u 37. taktu, u trenutku kad se reprizira tema, no ne u glavnom tonalitetu; drugo, početak srednjega dijela, B , smješta u 21. takt, odnosno u trenutak kada nastupa savršena autentična kadanca u fis-molu, a ne na početak kontrastne sekventne teme (koja nastupa dva takta poslije). U tome smislu, Schenker vidi formalno preklapanje između dijelova A_1 i B . Zašto bi on donio takvu očigledno nelogičnu odluku na mjestu gdje preklapanje doista nema previše smisla? Na koncu, nije vjerojatno da Schenker kao iskusni analitičar ne bi bio u stanju pogledati iza dvostrukе taktne crte u 21. taktu da bi uvidio kako dio A_1 harmonijski završava u 21.

Slika 2: Heinrich Schenker: shema pralinija [Urlinietafel] Mendelssohnove *Pjesme venecijanskih gondolijera* objavljena u časopisu *Tonska volja* [Der Tonwille] (br. 10, 1924.)

taktu, no potom traje još jedan takt, kako bi u 22. taktu uspostavio metarsku ravnotežu s prvim dijelom (odatle struktura 8 + 8, oba puta s dvoosminskim uzmahom).

U stvari, Schenkerov prividni previd u interpretaciji forme u bliskoj je vezi s njegovom interpretacijom načina vođenja glasova u ovom komadu (v. sliku 2!). Kao i mnoge druge Schenkerove analize iz 1920-ih, i u ovoj se isprepliću hijerarhijski i ritamski odnosi, što analizu čini djelomično studijom vođenja glasova, a djelomično interpretacijom ritamskih i dinamičkih odnosa. Pritom često ono što se prije smatralo pralinijom [*Urlinie*] poslije postaje linijom srednjega plana u Schenkerovu zrelomu opusu. U svojoj shemi pralinija [*Urlinietafel*] Schenker nudi sinoptički pregled načina vođenja glasova i harmonijskoga kostura ovoga komada. Kao što će čitatelj razabratи iz studije grafičkog prikaza, Schenker ne nameće jednostavan oblik prasloga [*Ursatzform*] zasnovan na jednome od njegovih triju prototipova (jednostavan potez I – V – I u basu s linijom gornjega glasa što postupno silazi s trećega, petoga ili osmoga stupnja ljestvice).⁵ Umjesto toga, predlaže dva strukturna pada, po jedan u svakome dijelu komada. Oni su prikazani arapskim brojevima i znakovima za umetanje iznad crtovlja:  odn.

Prvomu tijeku pralinije, koji obuhvaća tt. 7 – 21 (prvu temu), Schenker pristupa na uobičajen način: tumači ga kao potez opsega terce s prekidom || u središnjem dijelu (^3/I–^2/V || ^3/I–^2/V–^1/I).⁶ Kako bismo pravilno iščitali Schenkerove misli, na ovome mjestu nužno je uzeti u obzir dva skladbeno-tehnička postupka: promjenu registra [*register transfer*]⁷ i dohvaćanje odozgo [*reaching over*.⁸ Za Schenkera su ti postupci upravo ono što ovoj glazbi određuje formu, kako u čisto tonskome smislu, tako i u pogledu izvanzaglazbenih konotacija povezanih s venecijanskim vodama i gondolijerom. Pogledamo li pažljivo istočkane crte na tablici pralinija prvoga dijela, Schenker najprije interpretira uzlet tona *a* (1. takt) iz dionice lijeve ruke (voda) i dohvaćanje tona *gis*¹ (4. takt) u desnoj ruci (pjevač); na sličnoj pretpostavci zasniva i tumačenje tona *d*¹ u 5. taktu te dohvaćanje tona *cis*² u 7. taktu, praćeno promjenom registra. Još je hrabriji pokušaj oktavne transpozicije spoj tona *a*¹ iz 6. takta (početak teme) s *a*² u 9. taktu, koji predstavlja početni glavni ton [*Kopfton*] komada. Na ovome je mjestu važno primijetiti da je 3. stupanj, kao ton pralinije, samo latentno prisutan na početku komada (znak  u zagradi na početku grafičkog prikaza), da bi punim sjajem zasjao kroz dohvaćanje i dvostruku oktavnu transpoziciju. Uvodni potez opsega terce, *a – h – cis* (tt. 6 – 7), za Schenkera je na koncu dio toničkoga trozvuka,

5 Schenkerove skice pralinija iz 1920-ih (osobito u *Tonskoj volji*) daleko su šarolikije nego što je to slučaj u njegovoj zreloj teoriji izloženoj u *Slobodnom slogu*. Više o toj temi: Joseph Lubben, Schenker the Progressive: Analytic Practice in *Der Tonwille, Music Theory Spectrum* 15/1 (1993.): 59–75.

6 Iako u doba nastanka ove analize Schenker još nije u potpunosti razvio koncept prekida [njem. *Unterbrechung*, eng. *Interruption*], nagovještaji toga koncepta vidljivi su u tekstu, kao i u uporabi znaka za prekid – okomite crte iznad crtovlja u 15. taktu (v. Schenker, *Mendelssohn's Venetian Gondola Song*, 147!).

7 U Schenkerovim njemačkim tekstovima promjena registra naziva se, ovisno o smjeru intervencije, *Höherlegung* (uzlazna promjena registra) ili *Tieferlegung* (silazna promjena registra; op. prev.).

8 Njem. *Übergreifen*, u Schenkerovoj teoriji pristup tonu pralinije postupnim silaznim pomakom u gornjoj “dionicici” (op. prev.).

potvrđenoga augmentiranim verzijom slijeda u tt. 11 – 12. Prema tome, pjesnički izraz tonskoga poteza od dubina vode do najvišega registra vokalne dionice ne može biti jasniji.

Ta se igra registara nastavlja kroz cijeli prvi dio skladbe. Nakon što je dosegnula ton a^2 u 9. taktu, čini se da je glazba dosegla svoj pravi, obavezni registar⁹, a mogli bismo pretpostaviti da će u tom registru i okončati. Međutim, Mendelssohn nastavlja s registarskom igrom. Dok se prvi dio periode zaključuje na 2. stupnju ljestvice u visokom registru (13. takt), druga rečenica, nakon što je još jednom dotaknula ton a^2 (17. takt), nastavlja u brzom silaznom potezu te dosiže 2. i 1. stupanj ljestvice oktavu niže (tt. 20 – 21). Tu glazbenu gestu Schenker tumači vrlo pjesnički pozivajući se na vokalne kvalitete pjesme: “U nastojanju da ljudski pjev preslika na pijanističku koloraturu, skladatelj pribjegava postavljanju 2. i 1. stupnja ljestvice u nižoj oktavi. Lûk koji povezuje tonove a^2 i fis' u tt. 17 – 19 neprocjenjiv je, ponešto proširen u odnosu na onaj iz tt. 9 – 10 te savršeno oblikovan. Krajnje točke intervala, a^2 i fis' , i dalje se javljaju u okviru istoga silaznog, no još toplijeg *arpeggia*, nastalog neposrednim izražajnim odnosom među tim tonovima, ostvarenim njihovoj udaljenosti usprkos.”¹⁰

Drugi i mnogo hrabriji potez¹¹ Schenkerove analize obilježava drugi dio komada (u Schenkerovu tekstu tt. 21 – 43). Kao što je vidljivo iz shematskog prikaza pralinija [*Urlinietafel*], taj se potez sastoji se od široke silazne putanje opsega oktave (od 8. do 1. stupnja) te obuhvaća i dijatonski i alterirani 7. stupanj ljestvice. To mjesto objašnjava i Schenkerovu odluku da početak dijela B smjesti u 21. takt. To mu omogućuje skicirati uzlazni potez od fis' do eis^2 koji, kao što nam govori i implicirani fis^2 u 21. taktu (u zagradi), stoji na početku silaznoga polustepenog pomaka s 8. na 7. stupanj harmonijskog oblika ljestvice. Tako fis' u 21. taktu mora funkcioniрати i kao kraj prethodnoga poteza, i kao početak sljedećega; da drugi odsječak skladbe počinje u 23. taktu, nastali se potez ne bi dobro uklopio u Schenkerovu viziju skladbe. Odmah po nastupu vođice eis oktavu više javlja se i prirodni 7. stupanj, od kojeg se potez nastavlja cjelostepenim pomacima preko 6., 5., 4. i 3. stupnja i nakon kojega glazba protjeće točno onako kako je to bilo u drugoj rečenici periode A₁, da bi na koncu ponovno kadencirala u nižem registru. Primijetimo da je Schenker, kako bi opravdao prohod preko prirodnoga 7. stupnja, prisiljen “preseliti” tu notu kako bi koincidirala s trilerom na tonu cis^3 u tt. 33 – 34 (jer je e^3 u 35. taktu disonanca i stoga ne može igrati ulogu u melodijskom potezu, osim u posve površnoj interpretaciji). Konačno, kada se odvija oko 8. stupnja i harmonijskoga 7. stupnja ljestvice, kao da se Schenker prisjeća kromatskoga tona silazne pralinije odsječka B, a također i “korigira” posljedice registrske igre koju pratimo kroz djelo, ističući ton koji u cijelom komadu nedostaje, fis^2 . Na samome kraju Schenker objašnjava da je koda zapravo prikrivena re-

9 Njem. *obligate Lage*, eng. *obligatory register*, registar u kojemu skladba počinje, a obično i završava (op. prev.).

10 Schenker, *Mendelssohn's Venetian Gondola Song*, 147. Detaljniji prikaz Schenkerove analize ovoga komada i njegova povezanost s međuratnom austro-germanskom kulturom može se naći u članku Johna Koslovskoga koji će biti objavljen u sljedećem broju časopisa *Journal of Musicology*.

11 Njem. *Zug*, eng. *linear progression* (op. prev.).

Slika 3: Prijepis Schenkerovih skica *Pjesme venecijanskih gondolijera* objavljenih 1935. godine u traktatu *Slobodni slog* [*Der freie Satz*] (a = sl. 106; b = sl. 108; c = sl. 112,2)

kompozicija silazne linije srednjega dijela skladbe. Piše da je “oktavni potez pralinije tek dosegnuo zaključak u 43. taktu, da bi ga iznova preuzeli unutarnji glasovi. Izložen je u valovima, dok pjevač nastavlja vođicom prema kadenci.”¹²

Schenker se ovomu Mendelssohnovu klavirskom komadu nakratko vratio nakon jednoga desetljeća, u spisu *Slobodni slog* [*Der freie Satz*]. Čini se da u tome nije bitno promijenio svoje stavove iz 1924. iako je u svojim zrelijim teorijskim djelima ponešto promijenio odnos prema struktornoj važnosti koju bi pripisivao pojedinim glazbenim sastavnicama. Tri se male skice ovoga komada javljaju u toj knjizi (prikazano na slici 3). Ilustracije 3a i 3b još više naglašavaju važnost Schenkerove interpretacije registarske igre unutar komada, dok slika 3c ponovno prikazuje uporabu silaznog kromatskog prohoda *eis* u 29. taktu. Drugim riječima, Schenker nastavlja inzistirati na silaznom potezu opsega oktave u drugome dijelu skladbe iako ona u ovoj verziji pripada srednjemu planu. Kao što je vidljivo iz prikaza 3b, Schenkerova dublja struktura sada je jedinstven, nepodijeljen tercni potez s

¹² Schenker, *op. cit.*, 148.

dodanim izmjeničnim tonom (4. stupnjem): 3. – 4. – 3. – 2. – 1. Prikaz također pokazuje kako je izmjenični ton *h*, koji pripada dubljemu srednjem planu, poduprt interpoliranom harmonijom IV. stupnja (tt. 35 – 36), što je glavno struktorno harmonijsko zbivanje nakon globalne tonike; vodi ka harmoniji V. stupnja u 37. taktu, gdje počinje dio A₂, nakon kojega komad završava uvjerljivom kadencom u glavnom tonalitetu, na isti način kao i u dijelu A₁. Važno je primijetiti da Schenker, želeći izraziti harmonijsku podlogu globalne forme djela kao I – IV – V – I (usporedo s djelomično kromatiziranim silaznim potezom opsega oktave), nipošto nije smio zanemariti vrhunac napetosti na polovičnoj kadenci u tt. 29 – 30. Kao što je prikazano na shemi pralinija iz 1924. (slika 2), oznaku za harmoniju V. stupnja u 29. taktu Schenker stavlja u zgrade, vjerojatno zato da bi naglasio da je riječ tek o nestrukturnoj harmoniji na putu od I. do IV. (valja primijetiti kromatski akord povиšenoga I. stupnja u tt. 33 – 34, koji se površinski doima poput smanjenoga septakorda IV. stupnja). Ta je Schenkerova interpretacija još jasnija ako razmotrimo sliku 3a.

Nameću se dva pitanja. Prvo: zašto bi Schenker, koji je toliku važnost pridao nizu *a² – gis²* u prvoj polovici komada, zanemario trenutak klimaksa u 30. taktu? I drugo: ako je Schenker bio toliko ponesen zovom gondolijera u tt. 3 – 4 i 13 – 14, zašto zasluženu pozornost nije posvetio i zadnjoj pojavi toga motiva u tt. 29 – 30? Konačno, na tome se mjestu javlja kombinacija notnih vrijednosti i registara prethodnih dvaju zaziva, i to na dinamičkom vrhuncu komada: *ff* u 29. taktu, koji u 30. uključuje čak i *sfp*. Osim toga, tt. 29 – 32 gotovo su vjerna kopija uvoda, usprkos tomu što leže na dominantnome, a ne na toničkom pedalu.

Alternativna interpretacija

Slika 4 nudi moj vlastiti grafički prikaz Mendelssohnove gondolijerske pjesme. On umnogome korespondira s mnogim Schenkerovim analitičkim primjedbama: za glavni ton [*Kopfton*] skladbe uzima 3. stupanj ljestvice, prikazuje mnoge promjene regista (češto na jednostavniji način) te bilježi mnoge zajedničke poteze. Osim nekoliko sitnica, moja analiza prvoga dijela slijedi isti tijek kao i Schenkerova, s prekidom u tt. 13 – 14 i struktturnim završetkom na 1. stupnju u 21. taktu.

Naši se grafički prikazi najviše razlikuju u drugom dijelu skladbe. Moja shema na slici 4, s početkom odsjeka B u 23. taktu (umjesto u 21.), bilježi potpuno drukčiji struktturni razvoj koji se ne zasniva na toničkoj prolongaciji poput Schenkerova, već se usredotočuje na dominantu.¹³ Na tome se mjestu početni akord dominantne funkcije na tonu *cis* rješava u harmoniju I. stupnja, istodobno inicirajući sekventan obrazac uzlaznih trikorda nad basovskom linijom *cis – fis, e – a*. Sljedeća, završna transpozicija niza bit će, međutim, izmijenjena, pa će se umjesto očekivanoga poteza nad osnovnim tonovima *gis – cis* neo-

¹³ Početak odsjeka B u 23. umjesto u 21. taktu podudara se s Rothsteinovom i Lehrdalovom interpretacijom skladbe. Međutim, obojica autora usprkos tomu ustraju na opisu harmonijske podloge kao I – IV – V – I tretirajući pojavu harmonije V. stupnja u tt. 29 – 30 kao podređenu.

Mm. 1 7 9 10 12 13

I (V—) 6 V

15 17 19 20 21

I 6 V₆₋₅ I
4-3

23 26 28 29

(V—I) (V—I) (IV!—I) V

33 35

o7 IV—6

37 39 41 43

V I 6 V₄₋₃ I

8—7
6—5

Slika 4: Alternativna skica srednjega plana *Pjesme venecijanskih gondolijera*

Slika 5: Analiza vođenja glasova u kodi

čekivano začuti potez plagalnog prizvuka *fis – cis* (vidi oznaku “IV – I” na slici 4!). Time se dobiva efekt koji sjedinjuje osjećaj povratka, reprize, s kretanjem unaprijed: povratka u smislu retrospektivne reinterpretacije akorda *cis – eis – gis* u 23. taktu kao anticipacije vrhunca u tt. 29 – 30; kretanja unaprijed utoliko što strukturni 2. stupanj pralinije, harmoniziran polovičnom kadencijom, ne dozvoljava preterano zadržavanje na tome mjestu. Kao što shema prikazuje, 2. se stupanj pralinije javlja u središnjem dijelu, počinje u nižem registru, a završava u višemu; u tome smislu on uravnotežuje registrski pomak iz prvoga dijela.

No koji je onda status interpoliranoga akorda IV. stupnja u tt. 35 – 36? Kao što smo već vidjeli, Schenker je taj akord interpretirao kao međupostaju između pozadinskih uporišta I. i V. stupnja globalne forme. To se u teoriji može činiti opravdanim, no nesretna je posljedica takve interpretacije to što nastup harmonije V. stupnja, vrhunac toga dijela, degradira kao sporedni događaj. U svojoj analizi pokušavam vratiti težište skladbe na taj akord V. stupnja te slijedom toga interpretirati harmoniju IV. stupnja kao sporedni događaj u strukturnome smislu. U grafičkom sam prikazu cijeli odsječak od 32. do 36. takta stavio u zagrade kako bih naglasio usputni karakter nagloga skoka u tonalitet IV. stupnja. Ispod toga stavio sam istočkanu crtu koja povezuje oznaku “V” u tt. 29 – 30 s onom u 37. taktu, kada akord nastupa kao kvartsekstakord, a tema počinje iznova. Povratak u glavni tonalitet, kao i ponovna pojava 3. stupnja u gornjem glasu, ukazuje na analogiju između početnog i završnog dijela skladbe, s tom razlikom da je sada riječ o strukturnoj kadenci cijele skladbe.

Kao i u ostatku komada, i koda predstavlja prividno jednostavnu fakturu u kojoj se skrivaju brojne kontrapunktne i harmonijske složenosti. To je najočitije u Mendelssohnovoj uporabi lamentirajućeg basa koji se dvaput javlja u jednakom obliku (tt. 43 – 46 i 47 – 50). Slika 5a predstavlja najstroži tip kontrapunkta koji se pridružuje dijatonskoj liniji lamentirajućega basa: silazni tetrakord u basovskoj liniji popraćen nizom zaostajalica 7–6 u gornjem glasu. Te su zaostajalice omeđene dvjema savršenim konsonancama, kvintom i oktavom. Prvi potez gornjega glasa, od *cis* do *d*, predstavlja pokret 5–6 u okviru toničke

harmonije, koja oslobađa čitav lanac zaostajalica. Rečeno na Schenkerov način, *cis* u gornjem glasu održava se uz pomoć njegovih susjednih tonova, *d* i *h*, dok bas nastavlja sa silaznim dijatonskim kretanjem od 1. do 5. stupnja. Unutarnji glas prati ga u usporednim tercama.

Mendelssohnova uporaba lamentirajućega obrasca odudara od standardnoga modela u više točaka. Za početak, gornji glas ne počinje na kvinti akorda, već na oktavi *fis*. To rezultira kanonskom imitacijom između soprana i basa, pri čemu sopran melodijski vodi (usprkos ritamskoj anticipaciji u basu; v. tt. 43 – 45!). To ostavlja dojam da se melodija lamentirajućeg glasa zapravo javlja i u sopranu i u basu.¹⁴ Valja primijetiti, međutim, da imitacija počinje tek nakon nastupa tona *d* u gornjoj dionici. To lamentirajućem basu daje efekt odgađanja i pokazuje kako struktorna kontrapunktna progresija počinje tek na umahu za 45. takt. Ako tako gledamo, *fis* i *e* u gornjem glasu uopće ne pripadaju lamentirajućoj progresiji, već su sredstvo koje povezuje zaključni *fis* pralinije sa srednjim glasom preko prohodnoga tona *e*. Primijetimo također kako je *cis* u unutarnjem glasu umetnut u akord u 43. taktu (desna ruka) te se rješava uzlazno u *d* u 44. taktu. To nam govori da *fis* i *e* iz tt. 43 – 44 nisu dio progresije, već elegantna sredstva koja vode prema tonu *d* koji i inicira to kretanje. Imajući to na umu, vidimo kako je u kodi ponovno obrađen i proširen materijal uvodnoga dijela skladbe, kao i izražajna interpolacija iz tt. 35 – 36. Slika 5b pokazuje kako je isti motiv silaznoga tetrakorda uklopljen i u tt. 44 – 47, *d* – *cis* – *h* – *a*, nalažeći usporedbu s površinskom figuracijom lijeve ruke u tt. 5 – 7, 13 – 15 i 31 – 32. I dok bi se moglo učiniti čudnim da se *h* iz silaznog motiva vrati natrag na *cis* (kao što je to u tipičnoj lamentirajućoj progresiji), vrijedno je primijetiti da nastup akorda V. stupnja u 46. taktu zadržava *h* koji postaje septimom akorda. To potiče daljnje silazno kretanje prema tonu *a* u 47. taktu. Značaj te silazne linije kao unutarnjega glasa postaje jasan na početku trilera na tonu *eis*, gdje se gornji glas ponovno spaja sa svojim visokim registrom. Taj se *eis* naknadno rješava u *fis* kada Mendelssohn ponovno uvodi visoki *cis*, što predstavlja još jedan izražajni prijestup, kao i još jedan podsjetnik na ulogu toga tona u tt. 33 i 39. Tek u tim zadnjim taktovima *fis*² se potvrđuje kao posljednji ton pralinije, no odviše skromno i prekasno.

Ovaj esej pokazuje kako Mendelssohn, služeći se najjednostavnijim sredstvima, uspijeva postići najsloženije formalne, harmonijske i kontrapunktne majstoriye. Ispitujući dubinu njegova skladbenog postupka suočavamo se s Mendelssohnovim skrivenim zagonetkama koje provociraju brojne različite interpretacije. Poput moje, i Schenkerova analiza nudi određenu vrstu interpretacije koja vodi računa i o manjim, lokalnim događajima, kao i o njihovu značenju za globalne procese. Činjenica da su naše analize djelomično proturječne (osobito u drugome dijelu) potvrda je da djelo otvara mnoge mogućnosti za analizu. Jasniju sliku djela možemo dobiti kada uzmemmo u obzir mnogo takvih mogućnosti i promatramo kako *Pjesma venecijanskih gondolijera* pjeva o čudesima koja skriva.

¹⁴ Ovdje je riječ o jednome od unutarnjih gornjih glasova, a ne o strukturnome gornjem glasu.

Popis najvažnijih pojmove Schenkerove teorije

Osnovni analitički pojmovi (kako ih nalazimo u <i>Harmoniji i Kontrapunktu</i>)		
izvod skladbe (od temelja – prasloga – do detalja)	Auskomponierung	composing-out
ljestvični stupanj	Stufe	scale-step
kolebanje tonskog roda; mutacija	Mischung	simple/secondary/double mixture
prolongacija (proširenje; razrada kontrapunktne strukture; sva tonalitetna glazba nastala je prolongacijom prasloga)	Prolongation	prolongation
strog/slobodni slog	strenge/freie Satz	strict/free composition
Schenkerove zrele tehnike i ideje (kako ih nalazimo u <i>Slobodnome slogu</i>)		
praslog (arhetipska dvoglasna progresija koja predstavlja temelj sve tonalitetne glazbe; sastoji se od gornjega glasa koji se postupno spušta – pralinije – i donjega glasa – rastvorbe u basu)	Ursatz	fundamental structure; <i>Ursatz</i>
oblik prasloga	Ursatzform	form of the fundamental structure; <i>Ursatz</i> form
pralinija (gornja linija prasloga koja se od 1., 5. ili 8./1. stupnja postupno spušta k tonici, 1.)	Urlinie	fundamental line
shema pralinija (grafički prikaz)	Urlinietafel	graph of the fundamental line (graph of the <i>Urlinie</i> ; <i>Urlinie</i> graph)
rastvorba u basu (donja linija prasloga koja povezuje 1., 5. i 1. ljestvični stupanj s glavnim tonovima pralinije 8/5/3 – 2 – 1)	Bassbrechung	bass arpeggiation
slojevi	Schichten	layers
prednji plan	Vordergrund	foreground
srednji plan	Mittergrund	middleground
pozadina (tri razine redukcije sloga)	Hintergrund	background
potez (pomak od jednoga do drugoga akordnog tona u srednjemu ili prednjemu planu)	Zug	linear progression
odmatanje	Ausfaltung	unfolding
dohvaćanje odozgo (pristup tonu pralinije postupnim silaznim pomakom u gornjoj “dionici”)	Übergreifen	reaching-over/superposition
dohvaćanje odozdo (pristup tonu pralinije postupnim uzlaznim pomakom iz unutarnje “dionice”)	Untergreifen	motion from an inner voice
uspon (kretanje prema glavnom tonu pralinije)	Anstieg	initial ascent

glavni ton (pralinije, 3. ili 5. ljestvični stupanj)	Kopfton	head tone
pokrivni ton (viši ton koji pokriva ton pralinije)	Deckton	cover tone
križanje glasova	Stimmtausch	voice exchange
promjena registra (prijelaz pralinije u višu ili nižu oktavu)	Höherlegung ↑ Tieferlegung ↓	register transfer
oktavni skok (skok za jednu ili više oktave unutar istoga glasa)	Koppelung	regstral coupling
obavezni register (u kojem skladba počinje, a obično i završava)	obligate Lage	obligatory register

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., 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 poduprт **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 (24 × 45 min) – **cijena: 1200 kn**

II. stupanj – Harmonija

Osnove harmonije: dijatonika, kromatika i enharmonijske pojave na razini tro- i četverozvuka. Tumačenja se temelje na analizi uspješnica iz 18. – 21. st. **12 predavanja** od 90 min (24 × 45 min) – **cijena: 1200 kn**

III. stupanj – Kontrapunkt

Polifoni slog i osnove kontrapunkta: vokalni kontrapunkt (kontrapunkt Palestrinina stila), instrumentalni kontrapunkt (kontrapunkt Bachova stila), kontrapunkt u glazbenoj klasičnoj 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 (24 × 45 min) – cijena: **1200 kn**

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 jednostavčnom ili cikličnom djelu. Sadržaj su ovoga stupnja Škole kao prvo elementi glazbenoga oblikovanja (motiv, fraza, rečenica itd.), praočar, 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 (24 × 45 min) – cijena: **1200 kn**

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.

Promišljanja o perceptivno orijentiranoj interpretaciji posttonalitetne glazbe: postupci analize kroz izvedbu [performative Analyse]

Christian Utz

Prevele: Sanja Kiš Žuvela i Petra Zidarić Gyerek

1. Analiza djela kroz izvedbu: značenje i važnost

Sljedeća promišljanja koncentrirana su na povezanost glazbene analize i glazbene percepcije s težištem na posttonalitetnoj glazbi. Pritom me osobito zanima integracija glazbenopsiholoških spoznaja o percepciji zvuka i glazbe u samu glazbenu analizu, analitički rad sa snimkama te zvuk kao predmet analize. Kada spominjem posttonalitetnu umjesto atonalitetne glazbe, nastojim naglasiti da između tonalitetne i atonalitetne glazbe postoje višestruke poveznice upravo u “radikalnim” stilovima Nove glazbe.¹ Ni u kojem slučaju pod posttonalitetnim ne podrazumijevam netonalitetno, već široku paletu skladbenih postupaka koji se kritički odnose prema tonalitetu i slušanju. Upravo kod posttonalitetne glazbe pitanja percepcije tematiziraju se u skladateljskim, ali i u kritičarskim i znanstvenim krugovima, pogotovo stoga što glazba, koja više nije tonalitetno koncipirana, predstavlja nov slušni izazov, često čak u smislu provokacije i pobune naspram uhodanih načina slušanja. Analiza posttonalitetne glazbe često je izuzimala takva pitanja te ih ograničavala na tehničke aspekte, kao u slučaju prvobitne analize skupova klase visina tona [*pitch-class set analysis*] koja je ipak u međuvremenu snažnije istaknula pitanja slušanja.

Unutar polja posttonalitetne glazbe i analize takve glazbe načelno su se održale tri misaone struje:

(1) Raznovrsna strujanja glazbene avangarde nakon 1909. odnosno 1945. nastoje “tonalitetno slušanje”, tj. slušanje koje je orijentirano na tonalitetnu glazbu i za nju školovano, direktno izazvati, proširiti ili prevladati. Cilj mnogih takvih strujanja jest jedna vrsta “oslobodjene percepcije”, koja zvukove doživljava “bez predrasuda”, ne nastoji prenijeti tonalitetnu hijerarhiju i pripadajuće sintaktičke principe na posttonalitetnu glazbu.

(2) Unazad više od 200 godina tonalitetna glazba izražava se u obliku umjetničke glazbe, popularne glazbe, a u dvadesetom stoljeću ojačana i filmom i drugim medijima, te snažno posreduje svakodnevni doživljaj zvuka. U skladbenotehničkom smislu, između tonalitetne i posttonalitetne glazbe postoji mnogo posredničkih stupnjeva; te dvije kategorije ne bi se trebale promatrati kao zasebni sistemi. Tijekom povijesti se pokazalo da potpuno “oslobađanje” od tonalitetnog slušanja, koje su mnogi skladatelji željeli postići,

1 Usp. detaljno Christian Utz, *Atonalität / Posttonalität / Tonalität*, u: *Lexikon Neue Musik*, ur. Jörn Peter Hiekel i Christian Utz, Stuttgart/Kassel: Metzler/Bärenreiter 2016., 186–192.

gotovo da nije izvedivo i da čak i posttonalitetna glazba, koja se vrlo kritički odnosi spram tradicije, mora računati s pečatom i slušnim iskustvom tonalitetne glazbe.

(3) Posttonalitetna organizacija zvuka u mnogim je naličjima sroдna s tonalitetnom organizacijom zvuka, ali “dekonstrukcijom”, kritikom i novom formulacijom glazbene sintakse i geшtalta omogууje nove oblike zvukovnih veza i odnosa. Antiradicijski karakter Nove glazbe usto slušatelju otežava slušanje po načelu već ustaljenih obrazaca. Zbog “izgubljenosti” u kompleksnosti novih zvukova slušatelj je na svojevrstan način prisiljen ograničiti se na osnovne, djelomično refleksne načine percepcije zvuka koji postaju osnova slušnog doživljaja. Tako se multiplicira broj mogućih načina slušanja jednoga te istoga glazbenog komada.

Takva promišljanja dovela su me do koncepta analize kroz izvedbu [*performativne Analyse*]. Osnovna pretpostavka proizlazi iz stajališta da je slušanje glazbe načelno *izvedbeno*², dakle da posjeduje oblikovni, aktivni karakter koji se rasvjetljava, odnosno obogaćuje analizom kroz izvedbu.³ Time se takvoj analizi nameću dva zahtjeva:

(1) Analiza kroz izvedbu ne bi trebala slijediti isključivo jedan “slušni ideal” niti bi slušatelju trebala nametnuti određeni, “preskriptivan” način slušanja, no isto tako ne bi trebala služiti ni samo “deskriptivnom” opisivanju strukture koja je sadržana u samome notnom tekstu, tj. partituri. Naprotiv – analiza kroz izvedbu teži postizanju novih načina slušanja. Ostvarivanje dobre analize kroz izvedbu očituje se u mogućnosti da po završetku analize samog djela čujemo to djelo na drukčiji način nego prije same analize.

(2) Kao rezultat javlja se drugi zahtjev: analiza kroz izvedbu, koja uključuje dobru izvedbu, dobru interpretaciju, motivira nas da glazbu “potpuno drukčije čujemo” i poimamo nego prije. Stoga zvukovni oblik glazbe treba uključiti u sam analitički proces više nego što je to uobičajeno, eventualno uspoređujući različite izvedbe/interpretacije/snimke istoga djela, tj. uzimajući u obzir izvedbenu i recepciju povijest.

Definicija analize kroz izvedbu sama po sebi nije posebno nova ni posebno originalna. Metodi koju sam primijenio svojstven je, međutim, naglašen utjecaj glazbenopsihološki orijentiranih istraživanja. Nažalost, glazbenopsihološke i glazbenoteorijske ishodišne točke još uvjek se nalaze jedne pored drugih, no izolirane, unatoč tomu što u osnovi posjeduju jedan te isti istraživački interes, a to je bolje razumijevanje glazbenih perceptivnih procesa. S gledišta teorije glazbe potrebno je, naravno, usmjereno na percepciju upotpuniti usmjerenošću na skladbene procese. Važno je pritom naglasiti da skladbena tehnika nije nužno analogna određenomu načinu percipiranja: skladatelj svoju glazbu formalno može koncipirati npr. kao “statičnu”, “oslobodenu svakog kretanja” ili čak “bez forme”. Međutim, slušatelj može unutar te iste skladbe prepoznati dinamiku, kretanje i oblik. Upravo je ta težnja višezačnosti zvukovno-vremenskih struktura, kao što smo već naveli, u novijoj glazbi postala vrlo relevantnom i time dala privid nužnosti poststrukturalističkoj kritici

2 Lawrence Kramer, *From the Other to the Abject. Music as Cultural Trope*, u: *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley: University of California Press 1995., 33–66: 65.

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

autorske intencionalnosti pa se mnoge studije o Novoj glazbi ograničavaju na rekonstrukciju stvaralačkog procesa i skladbenu tehniku.

U nastavku želim pokazati tri moguće primjene analize kroz izvedbu i uz to se dotaknuti triju različitih glazbenopsiholoških teorija. Primjeri se protežu od mikroformalnog do makroformalnog aspekta. Na primjeru slavnoga *Komada za klavir* op. 11 br. 3 Arnolda Schönberga pokazat će percepciju usmjerenu na konturu, zatim će na primjeru skladbe za orkestar pod nazivom *Kontrakadenz* Helmuta Lachenmanna pokazati preklapanje simultanih linija, odnosno "strujanja" koja se nalaze u međuprostoru mikro- i makroforme. Naposljetku će na primjeru komorne glazbe Salvatorea Sciarrina pokazati kako skladatelj svjesno radi s glazbenopsihološkim principom šlagvorta [*cues*] u svrhu postizanja psihološki orijentirane makroforme. Iz pozadine navedenih primjera vidljivo je kako su iskustva te svjesno poznavanje percepcije glazbe sve eksplicitnije prisutni u samoj skladateljskoj koncepciji. U tom smislu, Sciarrinovo skladanje označeno je kao "(una) composizione dell'ascolto", odnosno skladanje kao organizacija slušanja⁴. Zapravo je moguće dokazati kako je u teorijskom diskursu nakon 1980-e perceptivna paradigma istisnula strukturnu paradigmu.⁵ Međutim, te se dvije paradigme ne podrazumijevaju kao suprotnosti. Sljedeće analize pokazat će kako se strukturne i perceptivno orijentirane razine konstantno međusobno prožimaju.

2. Arnold Schönberg: *Komad za klavir* op. 11 br. 3 (1909.): kontura i struktura⁶

Oslanjanje na teoriju geštalta, odnosno teoriju kontura, koja će na primjeru Schönbergova opusa 11 br. 3 biti skicirana, proizlazi iz sumnje u prikladnost pojma motiv⁷ za analizu toga djela. Gustoća, heterogenost i tempo zvukovnih događaja vraćaju slušanje na razinu elementarnih, shematskih procesa među kojima percepcija konture čini centralni element. U tom je smislu percepcija konture u psihologiji glazbe postala temeljno sredstvo konstruiranja oblika.⁸ Tako prepoznajemo poznate melodije čak i onda kada su

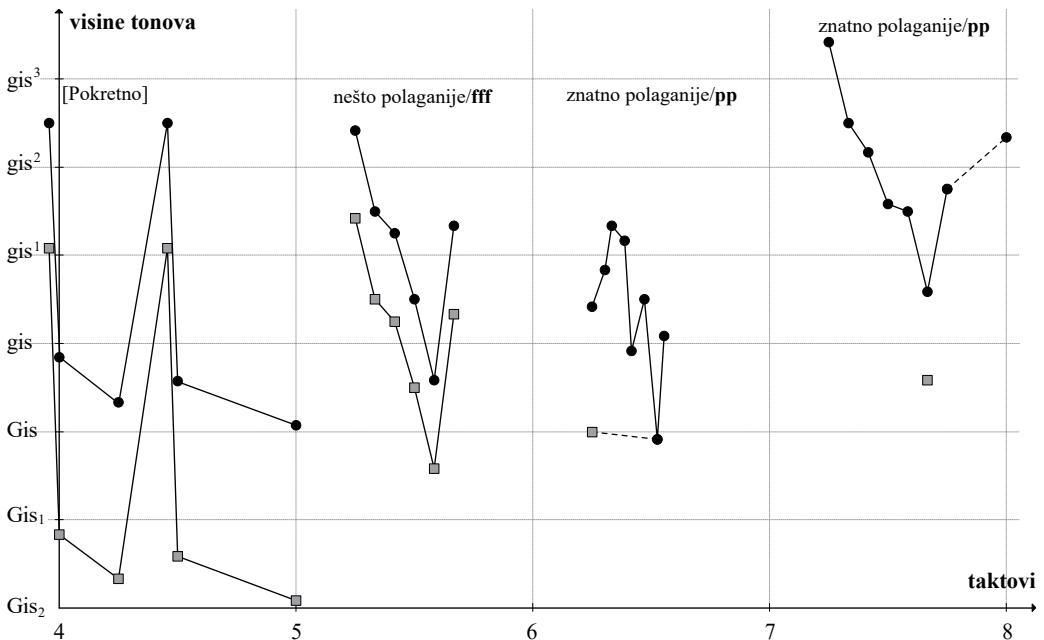
4 Carlo Carratelli, *L'integrazione dell'estetico nel poetico nella poetica post-strutturalista. Il caso di Salvatore Sciarrino, una "composizione dell'ascolto"* [doktorska disertacija], Università Degli Studi Di Trento, Université De Paris IV, Sorbonne 2006., www.salvatoresciarrino.eu/Data/Tesi/Tesi_Carratelli.pdf (18.5.2016.), 56–152.

5 Martin Kaltenecker, *Subtraktion und Inkarnation. Hören und Sehen in der Klangkunst und der "musique concrète instrumentale"*, u: *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann* (musik.theorien der gegenwart 2), ur. Christian Utz i Clemens Gadenstätter, Saarbrücken: Pfau 2008., 101–126: 115.

6 Detaljna obrada navedenog djela objavljena je u: Christian Utz, *Struktur und Wahrnehmung. Gestalt, Kontur, Figur und Geste in Analysen der Musik des 20. Jahrhunderts*, u: *Musik & Ästhetik* H. 64, 16/4 (2012.), 53–80: 57–67.

7 Usp. Christian Raff, *Schönberg "beim Wort genommen". Dimensionen seines Motiv-Begriffs und das Klavierstück op.11,3* u: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008* (=musik.theorien der gegenwart 4), ur. Christian Utz, Saarbrücken: Pfau 2010., 149–159.

8 Usp. i. o. Diana Deutsch, *Grouping Mechanisms in Music*, u: *The Psychology of Music*, ur. Diana Deutsch, San Diego: Academic Press 1999., 299–348 i Albert S. Bregman, *Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound*, Cambridge, Mass.: MIT Press 1990.



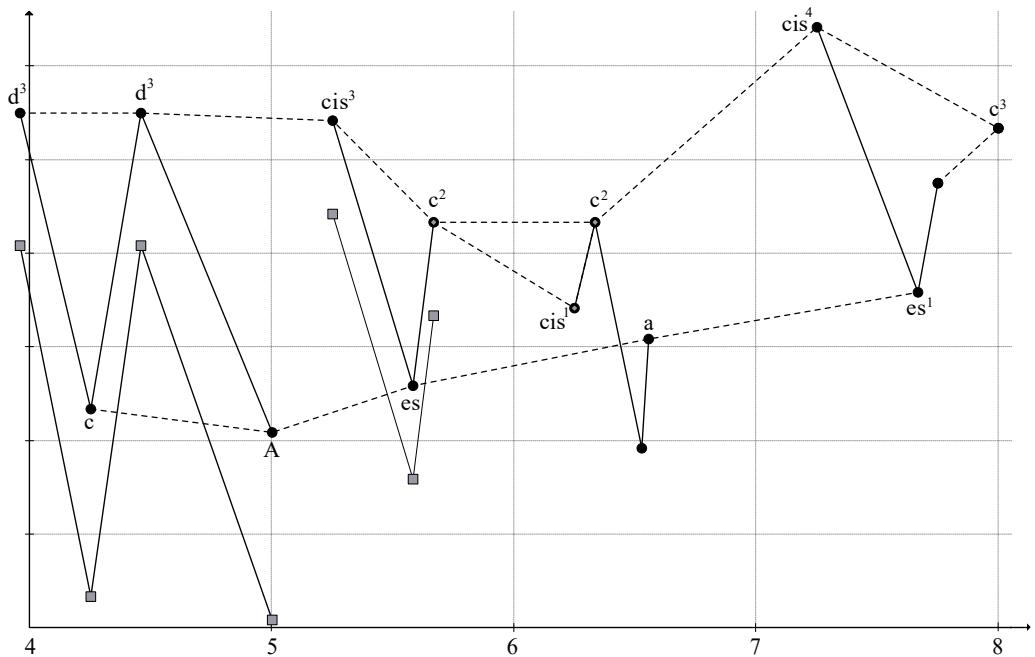
Prikaz 1a: Schönberg, *Komad za klavir* op. 11 br. 3, tt. 4 – 7, konture

relativne visine tona znatno izmijenjene, dok su kontura i ritam melodije zadržani. U tom smislu u američkoj glazbenoj teoriji razvila se teorija kontura, čiji začetnik Robert D. Morris⁹ polazi od gledišta da su skupovi klasa visina tona [*pitch class sets*] često previše apstraktni kriteriji za predočavanje slušne percepcije čije sličnosti i razlike na takav način postaju vrlo teško dokazive. Češće se slušatelji orijentiraju na cijelovito kretanje samih kontura, posebice u kompleksnijoj glazbi.

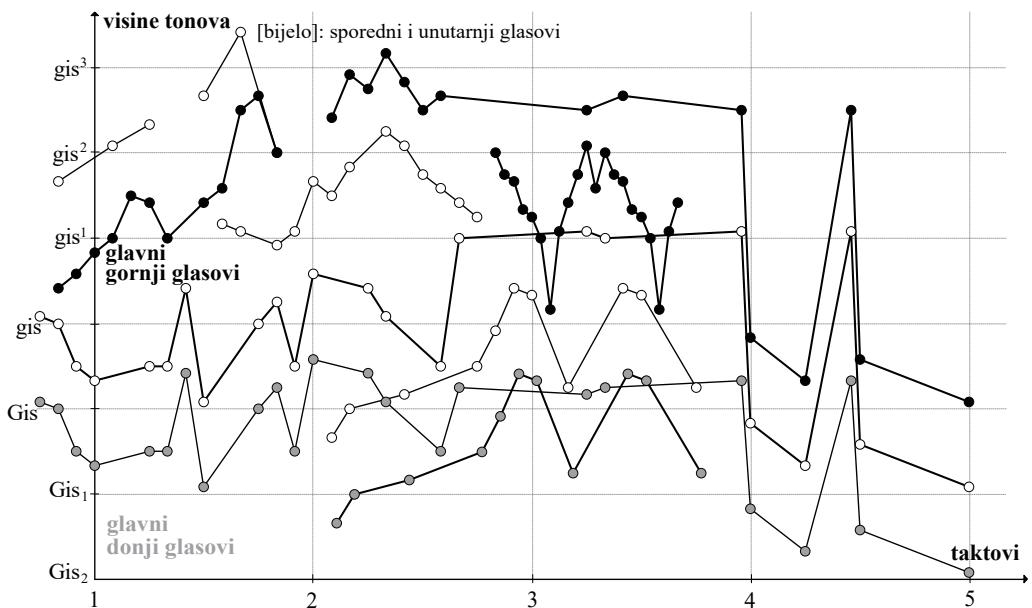
Podlogu za percepciju kontura čini prostorna predodžba tonskih i zvukovnih odnosa unutar vremena, svojstvena svakom obliku percepcije vremena orijentirane k zvuku. Relevantnost percepcije kontura vidljiva je u usporedbi kadence i njezinih "odjeka" u taktovima 4 – 7 Schönbergova opusa 11 br. 3. Prvi grafički prikaz tih četiriju taktova prikazuje sve tonove vanjskih glasova u obliku koordinatnog sustava (prikaz 1a). Sličnost četiriju kontura jasnije je vidljiva u pojednostavljenom prikazu krivulja kod kojih je zadržana još samo najviša i najniža vrijednost kao i točke u kojima se mijenja smjer kretanja (prikaz 1b). Visine tako nastalih kontura čine vidljivom povezanost gornjih melodijskih vrhunaca malom sekundom, odnosno velikom septimom, dok basovi tonovi ostaju u tritonusnoj napetosti. Uz to, sva tri odjeka počinju tonom *cis*, svaki u drugoj oktavnoj položini, što intenzivira povezanost svih triju kontura.

I u prvim trima, izuzetno kompleksnim, taktovima skladbe pristup orijentiran na konturu pokazuje se rasvjetljujućim. Čak i sljedeći, naizgled neprobojan grafički prikaz notno-

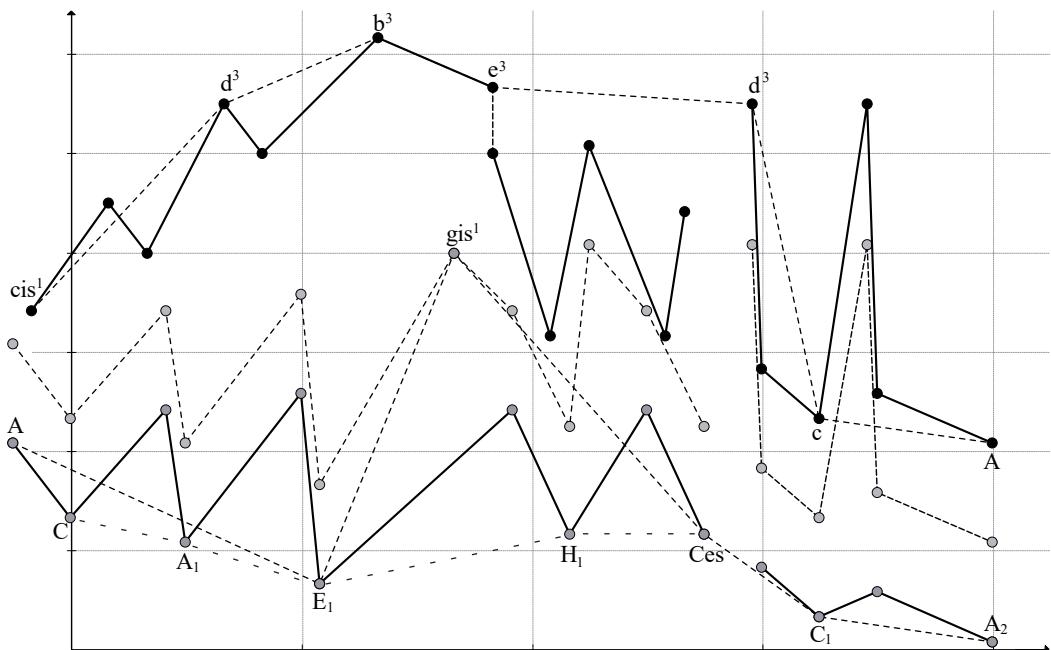
⁹ Robert D. Morris, *New Directions in the Theory and Analysis of Musical Contour*, u: *Music Theory Spectrum* 15/2 (1993.), 205–228.



Prikaz 1b: Schönberg, *Komad za klavir* op. 11 br. 3, tt. 4 – 7, pojednostavljeni prikaz kontura/vanjski glasovi



Prikaz 2a: Schönberg, *Komad za klavir* op. 11 br. 3, tt. 1 – 5, konture



Prikaz 2b: Schönberg, *Komad za klavir* op. 11 br. 3, tt. 1 – 5, pojednostavljeni prikaz kontura/vanjski glasovi

ga teksta (prikaz 2a) može se pojednostaviti tako da se eliminira oktavno udvajanje, odnosno tonsko odebijanje, te podređena, sporedna linija (prikaz 2b). U nadređenome slogu vanjskih glasova vidljiv je raspon septime *cis* – *d* u gornjem glasu, raspon tritonusa *b* – *e*, dok je u donjem glasu prisutan raspon septime *A* – *gis*. Konstrukcija od tritonusa i velikih septima konstituira centralni zvuk *a* – *dis* – *gis* koji se uvijek iznova vraća, odnosno njegove obrate i transpozicije (prikaz 3). Kontura vanjskih glasova pritom pokazuju nešto poput imitacijskog principa. U slušnom doživljaju to se odražava kao gusto međusobno ispreplitanje, nešto poput valovitih imitacijskih struktura.

Može se primjetiti kako je grafički potpomognut prikaz konture još uvijek previše "globalno" orijentiran, stoga iziskuje detaljnije sagledavanje kroz prizmu pojednostavljenoga oblika tzv. teorije odnosa kontura [*contour relations*] Roberta D. Morrisa, pri čemu se vraćamo na notni prikaz. Usporedimo, dakle, konture prvih triju fraza gornjeg (a₁ – a₃) i donjeg glasa (b₁ – b₃). Pristup usmјeren prema konturi u Schönbergovu djelu posebno se ističe u trećoj frazi gornjega glasa, a₃, uzdiže se za smanjenu septimu, a ne kao što je bio slučaj s prethodne dvije fraze – od *cis* pa do *d*, za malu nonu (prikaz 4a). Kada bi Morris upotrijebio algoritam za redukciju konture [*contour reduction algorithm*], tj. način redukcije kojem odgovara gornji grafički prikaz, veze između kontura mogле bi se posebno lijepo prikazati (prikaz 4b): središnja redukcija prikazuje u sva tri slučaja konture 0321; pritom 0 označava najniži, dok 3 označava najviši ton jedne konture.

I poveznice gornjih i donjih glasova u prvima dvjema frazama jasno se prepoznaju te se mogu prikazati na Morrisov numerički način (prikaz 4c). Posebno se ističe da je ton *b*₂

Bewegt ($\text{♩} = 132$)

1

ff a1 *sf* a2
1. H.

ff b1 b2
a3

2

ff b2 1. H. *fff*
fff

b3

etwas langsam
viel rascher

3

poco rit.
p *fff* *pp*
3

4

viel langsam
sehr lang
etwas langsam
rit.. rascher

Prikaz 3: Schönberg, *Komad za klavir* op. 11 br. 3, tt. 1 – 10

a.

a1

a2

a3

Prikaz 4a, 4b, 4c: Schönberg, *Komad za klavir*
op. 11 br. 3, tt. 1 – 5, analiza kontura, detaljno

b.

a1

a2

a3

c.

a1

[+13-6]

b1

[+4-16^[4]]

a2

[+13-6]

b2

[-6+13]
retrogradna inverzija

a3

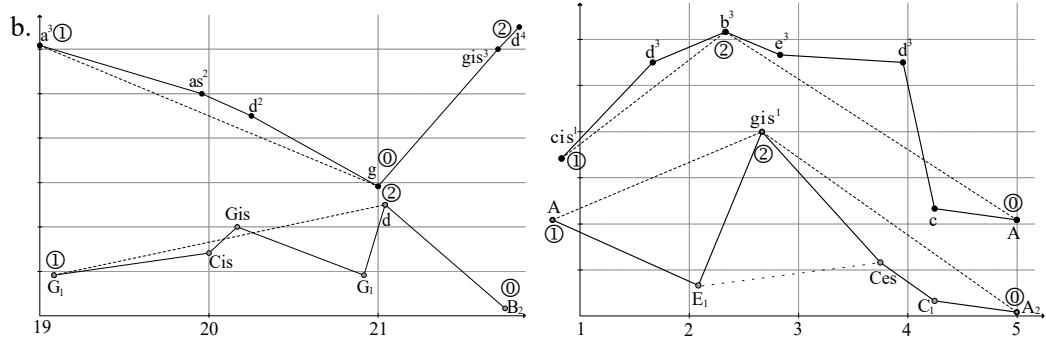
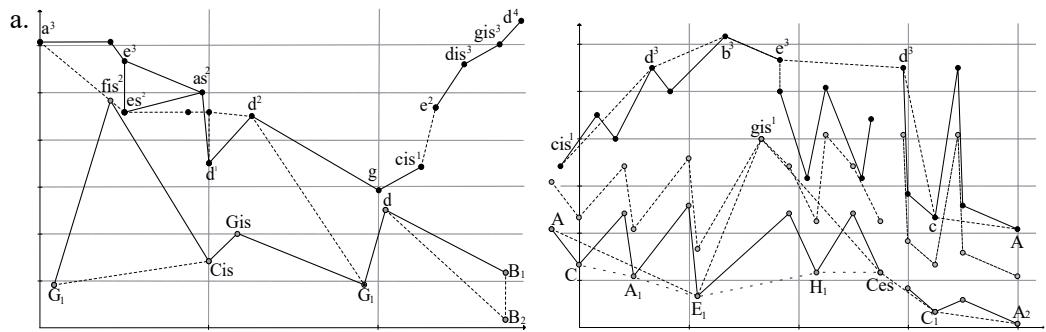
[+9-6]

b3.1

[-1]+18^[6]

b3.2

[+21^[9]+7]



c.

etwas langsam
rit..

Prikaz 5a: Schönberg, *Komad za klavir* op. 11 br. 3, tt. 19–21/1–5, konture

Prikaz 5b: Schönberg, *Komad za klavir* op. 11 br. 3, tt. 19–21/1–5, pojednostavljenе konture

Prikaz 5c: Schönberg, *Komad za klavir* op. 11 br. 3, tt. 19–21

retrogradna inverzija (račji obrat) konture a2. Ta povezanost dodatno je naglašena povezanošću istih kvaliteta visine tona (gornji glas: *cis*2 – *d*3 – *as*2 / donji glas *gis* – *d* – *es*1). U konturama treće fraze ostvaruje se kroz jednake kvalitete visine tona *e* i *des/cis* jedna kompleksnija interakcija.

Analiza kontura također može pomoći i u rasvjetljavanju različitih "područja sloga"¹⁰ unutar skladbe. Eruptivna gesta taktova 19 – 21 nadovezuje se na taktove ekspozicije 1 – 3 (pričaz 5c). Na temelju očitih zajedničkih obilježja tih dviju pasaže grafičko-numerički pričaz ukazuje na važnu analogiju s pomoću središnjeg stupnja redukcije (pričaz 5a): oba karakterizira "cik-cak kretanje" – najjasnije je izraženo u tridesetdruginskim kaskadama u trećem taktu, a ponovno se javlja u taktovima 19 i 20. Također je očito da se u oba slučaja glasovni registri međusobno isprepliću, što je aspekt koji je još izraženiji u taktovima 19 – 21. Daljnji stupanj redukcije predočuje još jasnije kako su te dvije pasaže međusobno uparene kontrastirajućim protupomakom (pričaz 5b).

Pristup usmjerjen ka konturi može dovesti do toga da se neki parametri zanemaruju ili previde (u ovom slučaju to se očituje u istaknutoj kontinuiranoj harmoniji kroz navedeni središnji akord sastavljen od tritonusa i kvarte). Međutim, takav pristup djeluje mi srodnije slušnom doživljaju nego što su to, primjerice, klase visine tona ili motivi. Preduvjet za relevantnost gledanja iz perspektive kontura stoji u tome da se linije ne neutraliziraju pretvaranjem u teksturu u prekoračenom tempu, koji se iz očiglednih razloga posebno često bira za početak skladbe. Tom kriteriju odgovara izvedba Thomasa Larchersa (ECM 1667, 1999., snimka iz srpnja 1998.).

3. Zvukovne porodice i strujanja [*streams*] u skladbi Helmuta Lachenmanna *Kontrakadenz* (1970. –'71.)¹¹

Aspekt konture u tijesnoj je vezi sa slušanjem u realnom vremenu, odnosno sa slušnim dohvaćanjem ("hvatanjem") malih odsječaka ili segmenata glazbene forme. Dok slušamo protjecanje određene konture, ti odsječci zadobivaju poseban identitet. Kod nešto dužih glazbenih procesa faktor glazbenog vremena još je relevantniji. Percepciju glazbe općenito možemo smatrati međudjelovanjem prostornih i vremenskih predodžbi. Naravno da zvuk protječe u vremenu, no već i percepcija konture uvjetovana je predodžbom visine i dubine tona, koja je slična prostornoj predodžbi visine i dubine. Zvukove si možemo predočiti na dvodimenzionalnom koordinatnom sustavu, što je iscrpno opisao Albert Bregman u svojim glazbenopsihološkim studijama o analizi slušnih prizora [*auditory scene analysis*]¹²: kada slušamo glazbu, istodobne zvukovne procese lokaliziramo kao vertikalnu,

10 Usp. Reinhold Brinkmann, *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op.11. Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg*, Stuttgart 2000., 109–129.

11 Sažetak ove analize nalazi se u: Christian Utz, *Auf der Suche nach einer befreiten Wahrnehmung. Neue Musik als Klangorganisation*, u: *Lexikon Neue Musik*, ur. Jörn Peter Hiekel i Christian Utz, Stuttgart/Kassel: Metzler/Bärenreiter, 2016., 35–53: 48f.

12 Bregman, *Auditory Scene Analysis* (v. bilješku 8!).

tj. okomita strujanja [*streams*]¹³ postavljena jedna iznad drugih, a uzastopne zvukovne kao horizontalu, segmente vremenskoga toka.¹⁴ Obje dimenzije neprestano se isprepliću. *Strujanja* se mogu potpuno stopiti s teksturom (što Bregman naziva *fusion*) ili se jasno mogu razlikovati pojedinačni procesi u vremenu [*segregation*]. Zvukovi koji “horizontalno” slijede jedni za drugima mogu se doimati ili kao međusobno odvojeni zvukovni događaji [*events*] ili pak kao neprestani niz preobrazbi [*transformation*]. Naravno da razne takve kombinacije zvukova možemo istodobno čuti i kao *strujanja* [*streams*]. Time se narušava uobičajena razlika između shvaćanja homofonije i polifonije, koja je u posttonalitetnoj glazbi ionako uglavnom neprimjenjiva jer se granični slučajevi između fuzije i segregacije, između izolacije i transformacije mogu smatrati posve zasebnom temom.¹⁵

Međutim, polifonija se kao pojam i dalje upotrebljava, kao što je to u definiciji pojma strukturnoga zvuka [*Strukturklang*] kod Helmuta Lachenmanna, a to je i središnji pojam njegove studije *Zvukovni tipovi Nove glazbe* [*Klangtypen der Neuen Musik*], nastale između 1963. i 1970. godine. Strukturni zvuk za Lachenmanna je “polifonija poredaka”.¹⁶ Pritom “polifonija” ovdje predstavlja onaj idealni slučaj u kojem je slušatelj u stanju pratiti svaki pojedinačni element ili svaki sloj glazbe, pri čemu ta “pojedinačna vremena” (*Eigenzeit*) slojeva ne neutraliziraju ukupni dojam cjeline. Pritom se u Lachenmannovim riječima skriva i implicitna kritika, odnosno protumodel takozvanome skladanju zvukovnih ploha [*Klangflächen-Komposition*] oko 1960. godine, kojemu prema Lachenmannovu mišljenju nedostaje unutarnja vremenska dimenzija zvukova.¹⁷ Lachenmann stoga pokušava razviti misao da je u samom zvuku već prisutna forma; to je u isto vrijeme pokušavao i Ligeti, no služio se drukčijim sredstvima.¹⁸

Središnja skladbena alatka kojom se insceniraju strukturalni zvukovi Lachenmannov je pojam “porodica zvukova” [*Klangfamilien*.¹⁹ U Wittgensteinovu smislu²⁰ Lachenmann ovdje operira zvukovima uređenim na različite načine, od zvukovnih događaja do porodica zvukova, a ti se poretci međusobno ne isključuju. Pri tome jedan te isti element može istodobno pripadati većem broju porodica: npr. kratak ton *a*, odsvirana *sforzato* u dionici trombona, može istodobno pripadati barem četirima porodicama: (1) porodici svih zvukova odsviranih na limenim puhačkim glazbalima; (2) porodici kratkih *sforzato*-zvukova; (3) porodici kratkih, impulzivnih zvukova u srednjem registru; (4) porodici tonske kvalitete *a*.

13 *Ibid.*, 213–394.

14 *Ibid.*, 47–212.

15 Usp. Dieter Kleinrath/Christian Utz, *Harmonik/Polyphonie*, u: *Lexikon Neue Musik*, ur. Jörn Peter Hiekel i Christian Utz, Stuttgart/Kassel: Metzler/Bärenreiter 2016., 257–269.

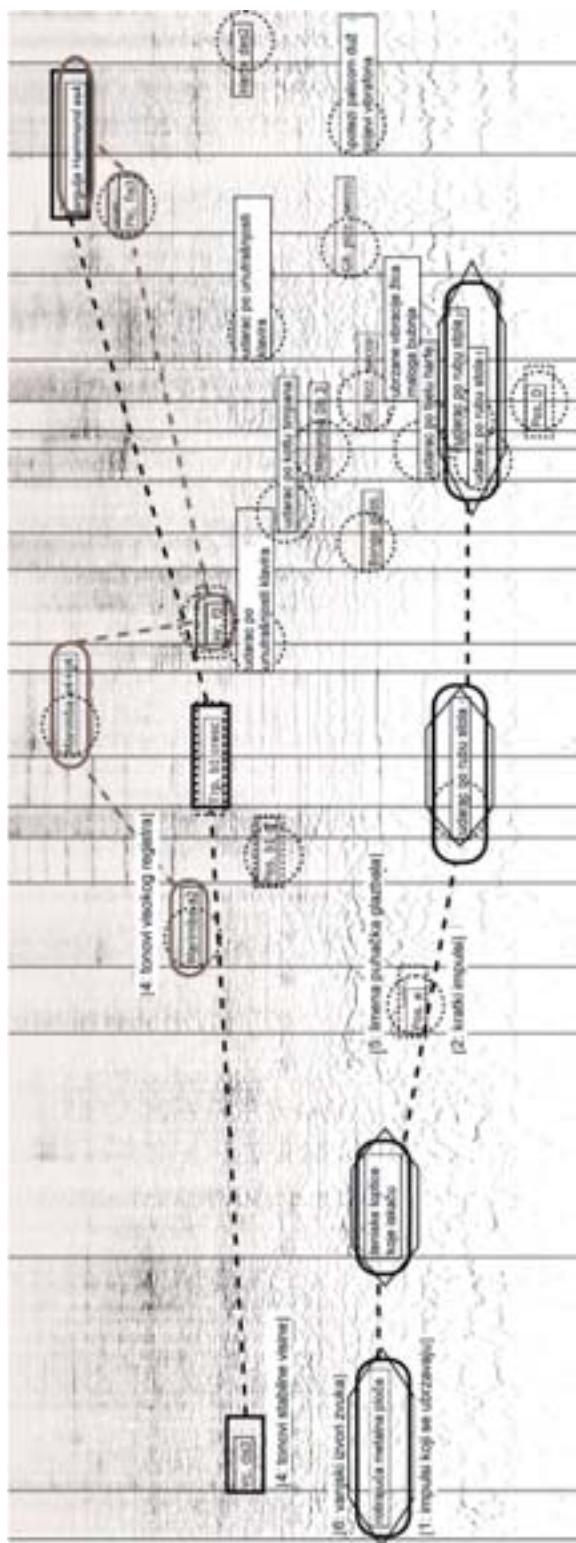
16 Helmut Lachenmann, *Klangtypen der Neuen Musik* [1966./93.], u: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, ur. Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1996., 1–20: 18.

17 *Ibid.*, 17.

18 *Ibid.*, 17–20; usp. Utz, *Auf der Suche nach einer befreiten Wahrnehmung* (bilj. 11), 45–49.

19 Usp. Markus Neuwirth, *Strukturell vermittelte Magie. Kognitionswissenschaftliche Annäherungen an Helmut Lachenmanns Pression und Allegro Sostenuto*, u: *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann* (musik.theorien der gegenwart 2), ur. Christian Utz i Clemens Gadenstätter, Saarbrücken: Pfau 2008., 73–100.

20 Usp. Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Grammatik*, u: Werkausgabe, sv. 4, Frankfurt: Suhrkamp 1984.



U tome se međudjelovanju nude razne mogućnosti slušnog doživljavanja Lachenmannove glazbe²¹, odnosno preklapanja i povezivanja različitih "strujanja" [streams], i to potpuno u skladu s pojmom "izvedbenog" slušanja. U ovdje prikazanoj spektralnoj analizi fragmenta iz orkestralnoga djela *Kontrakadenz*, nastalog 1970. – 1971., možemo razlikovati najmanje šest različitih porodica zvukova (pričak 6): impulse koji se ubrzavaju [1], kratke impulse [2], tonove stabilnih visina [3], tonove u visokom registru [4], tonove limenih puhačkih glazbala [5], "vanjske", "eksterne" izvore zvuka [6]. Prilikom "izvedbenoga slušanja" možemo pokušati slušno izolirati svaku pojedinačnu porodicu zvukova ili pak pratiti njihovu interakciju i preklapanja. Naravno da se sve te mogućnosti percipiranja ne mogu ostvariti istovremeno, u samo jednom činu slušanja. Iz toga proizlazi da "izvedbena analiza" u konačnici ne samo da "deskriptivno" opisuje stvarne slušne činove nego i u najširem smislu "preskriptivno" potiče slušatelja na isprobavanje novih i drukčijih pristupa slušanju glazbe. Takav, fokusiran način slušanja može se vježbati tako da se pasaže slušaju nekoliko puta te da se kod svakoga ponovnog slušanja nastoji slušno izolirati druga "porodica" iz zvukovne mreže.

Ovaj primjer značajan je i u pogledu Lachenmannova tematiziranja procesa nastajanja zvuka, tj. koncepta in-

Prikaz 6: Helmut Lachenmann, *Kontrakadenz*, tt. 21 – 28; dodana spektralna analiza

strumentalne konkretnе glazbe [*musique concrète instrumentale*].²² Albert Bregman u toj međuovisnosti razlikuje dvije kategorije koje opisuju način na koji povezujemo zvukove koje čujemo s njihovim izvorom: "prirodno pridruživanje" [*natural assignment*] i "kimeričko pridruživanje" [*chimeric assignment*].²³ O "prirodnom pridruživanju" riječ je kada neposredno povezujemo zvukove koje čujemo s njihovim izvorom, kao u svakodnevnom životu: kiša koja kaplje po prozorskom staklu, policijska sirena, pucketanje vatre, signal trube u vojarni ili na početku Mahlerove *Pete simfonije*. Tomu nasuprot, umjetnička se glazba europske tradicije uglavnom pokušava izraziti "kimeričkim pridruživanjem", pri kojem se ne mogu jednoznačno razabrati izvori zvuka, već se poimaju kao mješavina orkestralnih zvukova, preklapanja, gustoća polifonog sloga i dr. U isječku iz skladbe *Kontrakadenz* obje vrste "pridruživanja" (raspoređivanja) igraju važnu ulogu: rotirajuće metalne ploče i teniske loptice koje iskaču na početku doživljavamo kao "neglazbene" zvukove koje ne očekujemo u djelu za orkestar i koji samim time označavaju snažan lom. Istovremeno se ti zvukovi brzo stapanju s drugim "članovima" zvukovne porodice impulsa koji se ubrzavaju, što nas vodi u "kimeričku" situaciju; uskoro potom jedva možemo razlikovati udarac po drvenom stolu od gitarskoga *pizzicata secca* ili pak udarca u unutrašnjosti klavira. "Kimeričko uređenje" na ovom mjestu naglašava "obiteljske crte" unutar porodice "kratkih impulsa".

Takvi kimerički načini sređivanja građe određuju bit prijelaznoga područja između "strukture" i "teksture", između preklopjenih linija ili strujanja i "statističkih polja". Kod vrlo gustoga sloga ne možemo razlikovati pojedinačne linije ili konture pa percipiramo pojedinačne događaje ili linije unutar percepcije ukupnosti zvuka. Namjera je Lachenmannovih "strukturnih zvukova" upravo istražiti podstrukture, kolebanje između "holističkoga" slušanja ukupnosti zvuka i "analitičkoga" slušanja glazbe.

4. Spiralna forma i diskontinuitet u skladbi Salvatorea Sciarrina *Le Ragioni delle conchiglie* (1986).²⁴

Naposljetku, u središtu će se pojaviti aspekti makroforme/globalne forme; istovremeno će biti jasnije prikazano na koji se način studije skladbenih procesa (na temelju skica²⁵) i perceptivno orijentirane analize međusobno smisleno preklapaju.

U svom ciklusu predavanja pod nazivom *Le figure della musica. Da Beethoven a oggi*

21 Lachenmann, *Klangtypen der Neuen Musik* (bilj. 16), 20.

22 Usp. Martin Kaltenecker, *Musique concrète instrumentale*, u: *Lexikon Neue Musik*, ur. Jörn Peter Hiekel i Christian Utz, Stuttgart/Kassel: Metzler/Bärenreiter 2016., 425f.

23 Bregman, *Auditory Scene Analysis* (bilj. 8), 455–461.

24 Detaljna analiza objavljena je u: Christian Utz, *Die Inszenierung von Stille am Rande ohrenbetäubenden Lärms. Morphologie und Präsenz in Salvatore Sciarrinos Kammermusik der 1980er Jahre*, u: *Die Tonkunst* 7/3 (2013.), 325–339: 332–339.

25 Usp. pritom i. o. Patricia Hall/Friedemann Sallis (ur.), *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches* [2004.], Cambridge: Cambridge University Press 2012. i Friedemann Sallis, *Music Sketches*, Cambridge: Cambridge University Press 2015.

iz 1998. Sciarrino otkriva glazbenu poetiku “figura” koja objedinjuju dvije dimenzije, poetičku (skladbeno-tehničku) i estetičku. Kod Sciarrina figura predstavlja sinonim za perceptivne strukture, ali isto tako i za glazbenu konstrukciju.²⁶

Sei quintetti Salvatorea Sciarrina, nastali između 1984. i 1989. za različite komorne sastave, predstavljaju središte njegova opusa. Osnovni zvukovni model prepoznaće se kao tišinom fragmentirana zvukovna stanja obilježena pretežno visokim, tihim flaželetima gudača i prozračnim zvukovima drvenih puhača koje neprestano prekidaju kratki, oštiri impulsi [*Little Bangs*]²⁷ te prenose u druge smjerove. Što su ti impulsi jači, to je vidljiviji njihov “rušilački” karakter, a time i konstruktivni učinak na sam zvukovni proces. Slušatelj primjećuje da sa svakim impulsom [*Little Bang*] nastaje promjena u osnovnoj glazbenoj strukturi. Na primjeru Sciarrinova klavirskog kvinteta *Le ragioni delle conchiglie* (1986.) može se jasno primijetiti da svaki *Little Bang* u obliku izražena klavirskog akcentiranog klastera donosi promjenu stalne gudačke tekture, koja se u visokom području koleba između tona i šuma.

Sciarrinovo razumijevanje forme i zvuka počiva na “naturalističkom” pristupu koji proizlazi iz vizualnih predodžbi.²⁸ To se najbolje iščitava iz skica čija grafička postava jasno preuzima karakter “slike”. Tako primjerice u skici tijeka elektroničkih zvukova glazbenog teatra *Perseo e Andromeda* (1990.) jasno vidimo valove koji se međusobno preklapaju te, koncipirani poput glazbenih linija, oslikavaju središnji motiv ovog djela – more.²⁹ Skice za *Sei Quintetti* također jasno pokazuju težnju k samostojnosti grafičkih nacrti. Sciarrinov naglašeni vizualizacijski i prostorni pristup prema formi kao procesu³⁰ vidljiv je već iz prve stranice skice tijeka skladbe *Le ragioni delle conchiglie*. Skica nam pritom omogućuje detaljnu rekonstrukciju modularnoga i morfološkoga Sciarrinova pristupa. Polazeći od skice glazbenoga tijeka, analizom možemo najprije katalogizirati module koji se upotrebljavaju u cijeloj skladbi, a zatim pokazati njihova međudjelovanja kroz formalni tijek skladbe (prikaz 7). Pritom razlikujemo tri različite kategorije modula:

A) *Tekture* – pridružene gotovo isključivo dionicama druge violine i viole, grade zvukovni temelj skladbe te u svojoj prozračnoj zvukovnosti mogu asocirati na šuplju, prostoru rezonantnost školjke.

B) *Little Bangs* – mali praskovi, pretežno u klaviru (B1, B2), ponekad u violončelu (B3, B4), dosljedno u smislu Sciarrinovih uzročno-posljedičnih modela koji svojom pojmom provociraju promjene u samoj teksturi i kroz četiri “prozora”³¹ postepeno postižu snažne prelome (prekide) u samom kretanju.

26 Salvatore Sciarrino: *Le figure della musica da Beethoven a oggi*, Mailand: Ricordi 1998; usp. Grazia Giacco, *Zwischen Raum und Zeit. Zu den “Figuren” von Salvatore Sciarrino*, u: Dissonanz 65 (2000.), 20–25.

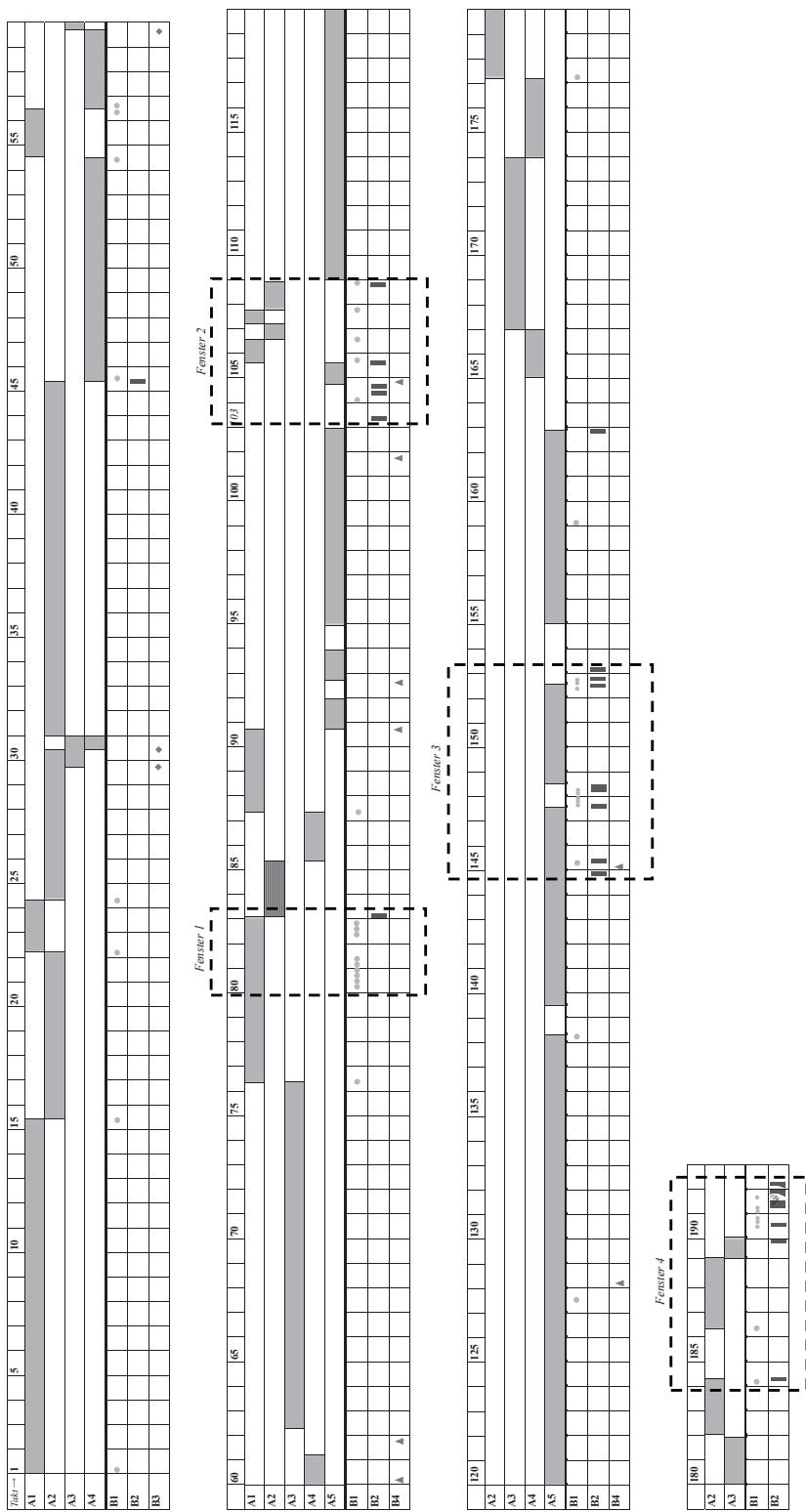
27 Sciarrino: *Le figure della musica* (bilj. 26), 59–76.

28 *Ibid.*, 23, 124 i. o.

29 Carratelli, *L'integrazione* (bilj. 4), 148f.

30 Usp. Utz, *Die Inszenierung von Stille am Rande ohrenbetäubenden Lärms* (bilj. 24), 333.

31 “Forma prozora” [Fensterform] koja aludira na diskontinuitet čini jednu od osnovnih *figura* u Sciarrinovu tekstu; usp. Sciarrino, *Le figure della musica* (bilj. 26), 97–148.



Prikaz 7: Sciarrino, *Le Ragioni delle conchiglie*, cijelovit grafički prikaz

G) *Geste* napisljetu proizvode iz tekstura naglašene i povratne reljefne fragmente oblika, koji pri tome uvijek iznova konvergiraju u druga dva tipa modula. Ciljano, Sciarri-no iznova briše razliku između poimanja figure i pozadine koja proizlazi iz teorije goštalta.

Osnovu makroforme čini segmentiranje zvukovnog procesa kroz kombinacije oštrih impulsa koji donose promjenu teksture. Jasne su pored toga dvije pasaže oblikovane poput kadence u kojima zastaje inače stalni pokret. Obje "kadence – zastoji u tempu" uvode pasaže "prozore", koje strše poput strijela iz inače filigranski oblikovane atmosfere makroforme. Naglašene su impulzivnim šumovima klavirskoga *sforzato*-klastera B2, odnosno zgušnjavanjem klavirske arabeske B1. Nakon blagog "otvaranja" prvoga prozora (t. 80 – 83) samo jednim završnim impulsom B2 kadencirajući prozori 2 (tt. 103 – 108) i 3 (tt. 145 – 153) ostavljaju slušni dojam "traumatičnih prekida"³² (to je bila Sciarrinova namjera), ti nam odsječci ulijevaju "osjećaj straha" od daljnjih rezova – analogno tehnikama rezova i montaže kojima su se koristili Lucio Fontana i Alberto Burris.³³ Sa završnim prozorom br. 4 (tt. 184 – 192), čiji vrhunac počinje u 189. taktu, nastupa žestoki lom koji silinom nadmašuje sve prethodne odsječke. Taj je lom toliko snažan da se nakon njega glazba više ne može iznova uspostaviti kao što se uspijevala uspostaviti nakon prethodnih prozora, nego naprasno umukne.

Geometrija spiralne forme³⁴ jasno se pojavljuje i u sljedećim, sve kraćim i kraćim vremenskim intervalima između malih praskova [*Little Bangs*] tako da se njihove sve žešće i žešće eksplozije u prozorima čine nasilnima i tako presijecaju tok četiriju prozora (nakon jedne dulje faze od 79 taktova, vremenski razmak između četiriju prozora postaje gotovo konstantan: 29 – 36 – 32 takta; spiralno oblikovana dinamika ovdje je također posredovana rastućom destruktivnošću lomova).

Sciarrinov skladateljski rad s vrlo ograničenim repertoarom modula stremi k slušanju, koje je u svom istraživanju Irène Deliège nazvala "prototipom"³⁵, a cilj je zvukovne oblike prepustiti permanentnoj sadašnjosti te na taj način uvijek iznova prepoznavati obrise zvukovnih oblika. Tekture, impulsi i geste u velikoj su mjeri "pojmljivi" zvukovni oblici, no njihove sličnosti i težnje k transformaciji čine njihovu interakciju teško shvatljivom. U tom smislu, Sciarrino cilja jednakо kao i Morton Feldman s *pattern composition* – skladanjem od obrazaca – na tzv. "sabotažu sjećanja"³⁶, kako bi se sadašnjost oslobođila nazočnosti proteklog vremena.

32 *Ibid.*, 112.

33 *Ibid.*, 135–138.

34 Usp. Utz, *Die Inszenierung von Stille am Rande ohrenbetäubenden Lärms* (bilj. 24), 332f.

35 Usp. Irène Deliège/Marc Mélen, *Cue Abstraction in the Representation of Musical Form*, u: *Perception and Cognition of Music*, ur. Irène Deliège i John Sloboda, Hove: Psychology Press 1997., 387–412; Irène Deliège: *Prototype Effects in Music Listening. An Empirical Approach to the Notion of Imprint*, u: *Music Perception* 18/3 (2001.), 371–407.

36 Bob Snyder, *Music and Memory. An Introduction*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2000., 234–238.

5. Zaključak

Sva tri primjera naglašavaju permanentno naizmjenično međudjelovanje između analize kroz izvedbu i pripadajućeg slušanja te mogućnosti kako se takvo naizmjenično dje-lovanje može granati u različite znanstvene i praktičke glazbene diskurse. Posljedično, metodički gledano radi se o izrazito produktivnom postupku. Dvostruki karakter analize kroz izvedbu može se shvatiti na sljedeći način: s jedne strane analiza glazbenu percep-ciju shvaća kao samostalnu aktivnost koja se ne može ograničiti pravilima ili normama; s druge strane ona postavlja u središte primjenu slušanja na izvedbeni akt proizvodnje zvuka i glazbene izvedbe. Da je u tu svrhu i dalje potreban, gotovo nužan, tjesan odnos sa stvaralačkim konceptima i skladateljsko-tehničkim osnovama, u dostačnoj su nam mjeri pokazala naša tri primjera. Tradicionalna struktturna analiza ne može se stoga zamijeniti analizom kroz izvedbu, već se time proširuje i sagledava iz nove perspektive. U tom smislu u modelu analize kroz izvedbu vidim nov i neiscrpan ideal čijem se osmišljavanju kraj još uvijek ne nazire.





Andelko Klobučar *in memoriam*

11. srpnja 1931. – 7. kolovoza 2016.

Nikša Gligo

7. kolovoza 2016. iznenada nas je napustio Andelko Klobučar, skladatelj, orguljaš i pedagog, počasni član našega Društva.

Nezahvalan je zadatak opraćati se od Andelka riječima. Mogu to kompetentno tvrditi jer baš riječima tridesetak godina pratim njegov, ponajprije skladateljski, rad. Problem je sada u tomu što je i taj rad nasilno zaključen. Mi koji smo pratili njegovo skladanje (a bilo je to i u mojoj komentarskoj ili mentorskoj funkciji pri izradi diplomskih radova na Muzičkoj akademiji) stalno smo se mučili oko faktografskih problema, tj. oko popisa djela, nadajući se da će se taj popis uspjeti zaključiti za vrijeme skladateljeva života. No daleko smo od toga! (Jedino je, čini se, Irena Paulus temeljito obradila Klobučarovu glazbu za film!) A treba imati u vidu i onaj segment Klobučarova glazbeničkog profila koji se tiče njegove interpretacijske djelatnosti diljem svijeta. O tome se gotovo ništa nije analitički pisalo, dokumentacija postoji, no potpuno je nesređena, nepregledna.

Odustajem unaprijed od navođenja podataka iz Klobučarova životopisa jer su oni najdostupniji i relativno uredno sređeni. Više mi je stalo usredotočiti se na Klobučara skladatelja, ne zato što druge segmente njegove djelatnosti smatram manje važnim, nego zato što mi je Klobučar skladatelj nekako uvijek bio najbliži i najzanimljiviji. Doista zauzima posebno, jedinstveno mjesto u hrvatskoj glazbi druge polovine 20. stoljeća. Pokušat ću (još jednom!) objasniti zašto, razrađujući pritom neke vlastite stavove koje sam već bio zabilježio na različitim mjestima. Nemam se namjeru ponavljati. Želim samo zaokružiti te

vlastite stavove o kojima s Anđelkom, nažalost, više neću moći raspravljati...

Klobučarova je glazba, čini se, skladana tako da mjesto što ga zauzme svaka njegova skladba uistinu ne zahtijeva nikakvu daljnju interpretaciju. (Sjećam se kako je Mladen Tarbuk jednom pronicljivo uočio kako Klobučar, prije nego što počne "orati", uvijek "plug" postavi na nepogrešivo pravu dubinu.) Mogu se, dakako, nabrajati podaci iz okoline toga zauzetog mjesta, koji o glazbi govore vrlo malo, odnosno, mogli bi skoro više govoriti protiv nje nego o njoj samoj. To je svakako osobitost položaja što ga Klobučarov opus zauzima u hrvatskoj glazbi druge polovine 20. stoljeća.

Naime, Klobučarov **opći glazbenički habitus** definiran je raznolikim afinitetima, senzibilitetima i profesijama koje se isprepliću tako da njegov **skladateljski habitus** u najmanju ruku ravnopravno s ostalim navedenim elementima participira u pokušaju determinacije njegova općeg glazbeničkog habitusa. Zato pisati o mjestu što ga zauzima ma koja Klobučarova skladba znači zapravo pokušati ozbiljno promisliti kompleksni kontekst njezina nastanka, u čemu nipošto nebitnu ulogu igra navedeno prožimanje afiniteta, senzibiliteta i profesija. Takav glazbenički habitus nije rijetkost, no rijetkost je način na koji se prožimaju njegovi segmenti kada ih pokušamo promotriti ne samo unutar opusa Klobučara skladatelja kao cjeline nego i u svakome njegovu pojedinačnom produktu: svaka je Klobučarova skladba, naime, spletom raznolikih okolnosti, rezultanta posebnih (najčešće neuhvatljivih) odnosa među posebnim odrednicama njegova općeg glazbeničkog habitusa. A isplati li se o tako kontekstualiziranim skladbama uopće pisati? Koga uopće determinacija višeslojnog konteksta zanima kada ta glazba ionako "izravno struji do srca slušatelja"?

Oba su ova razloga donekle (ali svakako poučno) srodnna po svojim zaključnim konstatacijama: "podaci iz okoline... mjesta" što ga zauzima ma koja Klobučarova skladba "o glazbi govore malo, odnosno više protiv nje nego o njoj samoj" zato što glazba unatoč tomu višeslojnem kontekstu ionako "izravno struji do srca slušatelja".

Posve bi pogrešno bilo pomisliti da izravnost tog strujanja do srca slušatelja podrazumijeva ikoju vrstu podilaženja, dodvoravanja, kročenja "srednjim putem" (koji – kako reče Schönberg – "jedini ne vodi u Rim"). Skladanje je za Klobučara čin otvaranja nekoga od segmenata njegova općeg glazbeničkog habitusa koji želi afirmirati glazbenost u okviru funkcije što je pojedina njegova skladba podrazumijeva. A nesumnjiva funkcionalnost Klobučarove glazbe također je njezina specifična značajka! Ne misli se pritom samo na onaj sam po sebi funkcionalni dio njegova opusa koji, kao što je glazba za film ili pak za liturgiju, svejedno doseže visoki stupanj autorske individuacije, nego na činjenicu da je glavnina Klobučarovih skladbi **nastala na poticaj izvođača**. Ako je – kako rekosmo – skladanje za Klobučara čin otvaranja, onda se on najprije otvara prema izvođačima koji potiču nastanak skladbe, no misleći pritom na to da će oni koji su potaknuli nastanak skladbe vjerno služiti skladateljevoj želji tako da ona izravno prostruji "do srca slušatelja". Ta neposredna Klobučarova suradnja s izvođačima (lišena, posebno u našim skromnim tržišnim uvjetima, ikakve ekonomske uvjetovanosti, kako u pozitivnom, tako i u negativnom smislu), to skladateljevo povjerenje i u razlog nastanka skladbe i u vjero-

dostojnost njezine interpretacije (a što li je to nego potvrda potpuno ispunjene specifične funkcionalnosti koju inicira poticaj izvođača?) izvor je svojevrsnog osjećaja slobode s kojim Klobučar sklada tako da se njegov skladateljski užitak [*jouissance*] i zadovoljstvo [*plaisir*] (kako bi rekao Barthes u drugom, no s obzirom na ovu misao tek samo prividno različitom kontekstu) prenese na izvođače pa da potom i prostruji “do srca slušatelja”. Klobučar je doista uspješan (da ne kažemo: popularan – a tada bez pejorativnih primisli) skladatelj! To stoga što najčešće može biti itekako zadovoljan ispunjenjem ovakve neobične funkcionalnosti svoje glazbe jer uspješno iskoristiava slobodu iz koje je jedino objašnjiv čin otvaranja njegova općeg glazbeničkog habitusa prema samome skladanju. Je li uopće moguće zamisliti Klobučara skladatelja kao skladatelja koji sklada “za ladiču”? Ili pak “samo za sebe”?

No tajnovita je i zacijelo doista neobjašnjiva odluka za određenu vrstu glazbenosti iz te slobode! Bitan je dio općega Klobučarova glazbeničkog habitusa njegova ogromna (premda difuzna, tj. nesistematisirana) erudicija koja uključuje i temeljito poznavanje glazbene literature u najširem rasponu. Začudno je da si Klobučar nikada nije dopustio “eksperiment” u kojemu bi se možda okušao s “primjerima” koji su pohranjeni u njegovu činjeničnom znanju, a koji bi se onda podudarao s istom vrstom znatiželje koja je te primjere dopremila u njegovu svijest. Filter **individualnog poimanja glazbenosti** ovdje ne može biti zadovoljavajuće objašnjenje! Plodonosnije bi bilo razmišljati o načinu na koji se u njegovu općem glazbeničkom habitusu razgraničuju njegovi različiti segmenti. Tada bi se vjerojatno dalo utvrditi da segment glazbeničke erudicije nema gotovo nikakva dodira s činom skladateljskog otvaranja. Dapače, jedan se segment očito zatvara čim se otvori drugi! A možda je posve pogrešno odnos između samo ta dva segmenta promatrati odvojeno od načina na koji se razgraničuju ili prožimaju ostali segmenti!

Kada se paušalno utvrdi da Klobučarovo skladanje proizlazi iz njegova općeg glazbeničkog habitusa, tada je to točno, ali ne znači ništa bitno. Jer, ni zadovoljstvo ni užitak što nam ga pruža Klobučarova glazba nisu samo posljedica skladateljskog otvaranja nego su bez pogleda na njegov opći glazbenički habitus također krvne razumljivosti. Pisanje o Klobučarovoj glazbi nužno je izloženo nepremostivim pukotinama zbog niza takvih krvnih razumljivosti. Umjesto da se nepotrebno krpaju, bolje je – mislim – naprsto na zadovoljstvo i užitak jednostavno pristati kao što smo to i do sada činili. A nažalost više nećemo moći!

Neka mu je vječna slava!

Rondo ili *rondeau*? O nekim aspektima uporabe riječi i izraza stranoga podrijetla u hrvatskome glazbenom nazivlju¹

Sanja Kiš Žuvela

Današnje hrvatsko glazbeno nazivlje, posebice ono teorijsko, najvećim dijelom obuhvaća nazive stranoga podrijetla. To ne treba čuditi imamo li na umu da je broj izvorno hrvatskih glazbenoteorijskih naziva zanemariv; naime, ni pojmovi koje ti nazivi opisuju uglavnom nisu nastali na našemu tlu. Stoga je većina takvih stručnih riječi i izraza u hrvatski jezik dospjela procesima jezičnoga posuđivanja, mahom iz latinskoga, grčkoga, talijanskoga i njemačkoga, a tijekom posljednjih nekoliko desetljeća sve više i iz engleskoga jezika. Tim procesom u sustav jezika primatelja (u ovome slučaju hrvatskoga) uglavnom ulaze nazivi pojmlova kojima govornici toga jezika dotada nisu raspolagali. Po usvajanju novih pojmlova njihovi se nazivi u većoj ili manjoj mjeri prilagođavaju sustavu jezika primatelja, a u nekim se slučajevima "kuju" i istoznačni izrazi iz domaćih tvorbenih osnova. Ovaj će se tekst, međutim, pozabaviti izrazima čije je strano podrijetlo razvidno iz grafijskih i morfoloških obilježja te njihovim tretmanom u suvremenijoj stručnoj, prvenstveno instruktivnoj, literaturi.

Proces jezičnoga posuđivanja često je dugotrajan, a ishod mu je neizvjestan; zapravo se nikada ne može ni smatrati dovršenim jer je jezik živ organizam koji se neprestano mijenja pod utjecajem raznih, nepredvidivih sociolingvističkih čimbenika. Bez obzira na to, tijekom usvajanja većine posuđenih riječi i izraza možemo raspoznati nekoliko faza adaptacije u sustav jezika primatelja prema kojima ih dijelimo na strane riječi i izraze, tuđice, posuđenice i kalkove.²

Stranima se smatraju riječi i izrazi koji se upotrebljavaju u izvornome obliku (u kojem se javljaju u jezicima iz kojih su posudene) te se ni na koji način ne prilagođavaju sustavu jezika primatelja.³ Tuđice su grafijski prilagođene jeziku primatelju, no zadržavaju neke gramatičke odrednice svojstvene sustavu jezika davatelja. Posuđenice su riječi izvedene iz strane osnove koje su i grafijski i gramatički prilagođene sustavu jezika primatelja. Promotrimo put adaptacije engleskoga naziva za džez-glazbenika: najprije je uvedena

1 Tekst je nastao u okviru znanstvenoistraživačkoga projekta CONMUSTERM – Problemi suvremenoga temelnog glazbenog nazivlja u Hrvatskoj (www.conmusterm.eu) koji u cijelosti financira Hrvatska zaklada za znanost (www.hrzz.hr). Jedan je od ciljeva projekta i izgradnja referentne terminološke baze u kojoj bi se na temelju suvremenih terminoloških načela uspostavio standard za uporabu temelnog hrvatskoga glazbenog nazivlja. Baza podataka bit će javno dostupna i sadržavat će upute za pravilnu uporabu nazivlja.

2 Podjela prema Filipović 1986: 43f, 156.

3 Izuzetak predstavljaju vrste riječi koje nužno podliježu fleksiji: imenice, pridjevi i zamjenice deklinaciji, a glagoli konjugaciji; njima se na stranu osnovu dodaju hrvatski gramatički nastavci, no i dalje se svrstavaju u kategoriju stranih riječi (npr. N *appoggiatura*, G *appoggiature* itd.).

strana riječ *jazzer*, potom grafijski prilagođena inačica, tuđica džezer, da bi se na koncu engleski nastavak koji označava vršitelja radnje, *-er*, zamijenio hrvatskim, *-ist*, čime je nastala posuđenica džezist.⁴ S obzirom na to da bi se u nazivlju trebala upotrebljavati što prilagođenija inačica, među spomenutima je posljednja, džezist, najpreporučljivija.

Naziv kalk obuhvaća prevedenice (kod kojih su strani morfemi zamijenjeni domaćima, npr. predigra, nastala od njemačke riječi *Vorspiel*) i semantičke kalkove (novotvorenice nastale na poticaj stranoga modela koje se s njime značenjski (potpuno ili djelomično) podudaraju, no tvorbeno nisu ni u kakvoj vezi, kao što je slučaj s nazivom glazbalo koji se rabi umjesto internacionalizma instrument. Ako postoji naziv tvoren od domaće osnove koji udovoljava terminološkim načelima, a usto ga prihvataju i stručnjaci (potvrđen je u stručnim i znanstvenim tekstovima), trebalo bi što češće posezati za takvim izrazom. Većina glazbenih naziva, međutim, nema takvih "potpuno domaćih" istoznačnica.

Solfeggio ili solfeggio? Pisanje stranih riječi i izraza

Vidjeli smo da nam ponekad na raspolaganju stoji više potvrđenih inačica naziva istoga pojma koje podjednako dobro zadovoljavaju terminološka načela. U takvim je slučajevima uputno odlučiti se za hrvatski naziv ili za što prilagođeniji naziv stranoga podrijetla. Međutim, neki se strani glazbeni nazivi čvrsto opiru adaptaciji. Takvi su, primjerice, gotovo svi talijanski izrazi za tempo, dinamiku i način izvođenja glazbe koji se tradicionalno u cijelome svijetu upotrebljavaju u izvornome obliku (*Adagio, forte, dolce* i sl.), ali i mnogi izrazi preuzeti iz engleskog jezika (uglavnom nazivi novijih stilova i pravaca kao što su *house, trance* i sl., no to vrijedi i za poneki stariji kao što je *boogie-woogie*). Oni predstavljaju stanoviti glazbeni esperanto koji bi bilo besmisleno nasilno pohrvaćivati, a i pravopisna norma predviđa pisanje tih riječi i izraza u izvornome obliku.⁵

Strane je riječi i izraze u hrvatskome tekstu lako prepoznati jer su grafijski neprilagođeni, odnosno zapisom odudaraju od glasovnoga sustava hrvatskoga jezika: *solfeggio*⁶, *opera buffa*, *cantus firmus* i sl. Prema *Hrvatskome pravopisu* Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje, trenutačno jedinome preporučenom pravopisnom priručniku za uporabu u

4 Potonja se inačica često pogrešno piše *jazzist*. Ta je riječ lažna tuđica jer je u takvome obliku ne nalazimo ni u jednome stranom jeziku, iako grafijski ostavlja takav dojam; ona je nastala, kao što je rečeno, u okviru hrvatskoga jezičnog sustava (ako izuzmemmo njezinu izoliranu pojavu u imenu norveškoga sastava *Jaga Jazzist*). Pretragom referentnih općejezičnih korpusa – Hrvatskoga nacionalnog korpusa (<http://www.hnk.ffzg.hr>) i Hrvatskoga jezičnog korpusa (<http://riznica.ihjj.hr/index.hr.html>, oba pristupa 4. kolovoza 2016.) – saznajemo da je najrjeđa inačica džezer, podjednako su česte *jazzer*, džezist i *jazzist*, još je češća pojava džez-glazbenika, a najčešća *jazz-glazbenika* (počesto napisanog na pogrešan način, bez spojnica i ukošenja grafijski neprilagodene riječi).

5 *Pravopis.hr*: 6.1., <http://pravopis.hr/pravilo/pisanje-opcih-rijeci-i-sveza/46/>, pristup 4. kolovoza 2016.

6 Na istome mjestu *Hrvatski pravopis*, doduše, predviđa i mogućnost fonetiziranoga načina pisanja nekih glazbenih naziva (npr. džez, pank, rok i solfedo), no ipak se preporučuje primjena izvorne grafije, što znači da je procijenjeno kako ti nazivi još uvijek nisu posve prihvaćeni u fonetiziranom obliku. To je u skladu i s njihovim brojem pojavnica u referentnim jezičnim korpusima: grafijski se prilagođene inačice javljaju znatno rjeđe od izvornih.

osnovnim i srednjim školama u Republici Hrvatskoj⁷, takve riječi i izraze u tekstu valja istaknuti kosim slovima (kurzivom) kako bi se označilo njihovo strano podrijetlo.⁸ Tomu usprkos kurziviranje nerijetko izostaje čak i na stranicama instruktivnih izdanja odobrenih za uporabu u školama iako bi ona prema propisima morala biti usklađena s preporučenom pravopisnom normom.⁹ Najčešći su strani nazivi kod kojih pogrešno izostaje kurziv *solfeggio, mezzosoprano, cantus* (npr. *cantus firmus*), *appoggiatura* te nazivi glazbenih oblika i vrsta, odnosno njihovih dijelova (*passacaglia, ricercar, rondeau, allemande, courante, sarabande, gigue, coda, codetta* i sl.). Primjerice, riječ *solfeggio* gotovo da češće nalazimo ispisano običnim, neukošenim slovima negoli u kurzivu, osobito kad se odnosi na nastavni predmet, iako je upravo sustav odgoja i obrazovanja mjesto gdje bi se najstrože trebalo držati propisane jezične norme. Slično je, nažalost, i s mnogim drugim stranim riječima i izrazima, kako u važećim nastavnim planovima i programima, tako i u velikom dijelu stručne literature. Pitanje koje se ovdje nužno nameće jest uloga i učinkovitost (zakonom propisanih) recenzentata, lektora i korektora te službi nadležnih za odobravanje uporabe tih nastavnih materijala na različitim razinama obrazovanja (Ministarstvo znanosti, obrazovanja i sporta, Agencija za odgoj i obrazovanje, Agencija za znanost i visoko obrazovanje).¹⁰ U svakom bi slučaju autori pedagoške literature i njihovi stručni suradnici poštivanju jezične norme trebali posvećivati znatno više pozornosti no što je to do sada bio običaj.

Coda ili koda? O statusu posuđenica u hrvatskome glazbenom nazivlju

Kada strana riječ ili tuđica postane posuđenica, to znači da se svojim gramatičkim odrednicama posve integrirala u sustav hrvatskoga jezika kao jezika primatelja. Neke se

- 7 Preporuka nadležnoga ministra od 31. srpnja 2013. dostupna je na mrežnoj stranici Ministarstva znanosti, obrazovanja i sporta <http://public.mzos.hr/fgs.axd? id=20543> (pristup: 4. kolovoza 2016.).
- 8 V. <http://pravopis.hr/pravilo/pisanje-opcih-rijeci-i-sveza/46/> (pristup: 4. kolovoza 2016.). Iznimku od ovoga pravila čine samo nazivi za način izvođenja u notnome (a ne verbalnom!) tekstu, gdje se oznake iznad crtovlja (primjerice one za tempo) tradicionalno navode običnim, neukošenim pismom, dok se one ispod ili između crtovlja (npr. za dinamiku ili način izvođenja) mahom pišu ukošenim slovima. Nađu li se, međutim, izrazi poput *con moto* ili *Adagietto* u verbalnom tekstu, nužno ih je istaknuti kurzivom.
- 9 V. *Udžbenički standard* od 23. svibnja 2013., NN 65/2013., čl. 2.5, str. 2. (<http://public.mzos.hr/fgs.axd? id=20132>, pristup 4. kolovoza 2016.) i *Pravilnik o postupku odobravanja i uporabi pomoćnih nastavnih sredstava za nastavne predmete u osnovnim školama, gimnazijama, umjetničkim školama i općeobrazovne predmete u strukovnim školama* od 11. studenoga 2013., čl. 6, t. 2, str. 4 (http://www.azoo.hr/images/razno/Pravilnik_PNS_studeni_2013.pdf, pristup 4. kolovoza 2016.).
- 10 Prilikom rada na projektu CONMUSTERM dosad je obrađeno petnaestak sveučilišnih i četrdesetak školskih instruktivnih izdanja odobrenih za uporabu u nastavi teorijskih glazbenih predmeta u Republici Hrvatskoj. U njima su uočeni mnogi jezični problemi, počevši od gramatičkoga i sintaktičkoga (ne)slaganja međusobno ovisnih rečeničnih članova do zatipaka, supstandardnih idioma, pravopisnih i gramatičkih pogrešaka. Dapače, uzimajući u obzir i širi korpus stručne literature, čini se da u nebrizi za jezik prednjače upravo udžbenici, pomoćna nastavna sredstva te školski i studijski nastavni programi (čak i oni u čijim se predgovorima autori srdačno zahvaljuju lektorima na odlično odradenome golemom poslu) pa se stječe dojam da su imena jezičnih stručnjaka u impresumima nekih izdanja tek puko zadovoljavanje forme. U takvome kontekstu potraga za terminološkom sustavnošću pretvara se u borbu s vjetrenjačama na razini o kojoj autori u korpus uvrštenih tekstova zasigurno nisu vodili nikakva računa.

riječi tomu sustavu lakše prilagođavaju od ostalih pa tako strane imenice ženskoga roda s dočetkom *-a* (*cambiata*, *passacaglia*, *ciaccona*, *coda*...) u pravilu bez problema prihvácaju hrvatske gramatičke oblike te se prilikom deklinacije ponašaju poput svih drugih hrvatskih imenica (npr. N *cambiata*, G *cambiate*, D *cambiati* itd.). Druge pak u procesu integracije u sustav jezika primatelja prolaze i kroz morfološke promjene, najčešće tako da prilikom usvajanja gube strani dočetak (npr. *concerto* → koncert¹¹, *portamento* → portament, *ritornello* → ritornel i dr.) ili pak tako da dobiju hrvatski dočetak, obično kada su u pitanju suglasničke osnove kojima je potrebno dodatno određenje gramatičkoga roda (npr. njem. *Kadenz* → hrv. *kadanca*¹²).

Autori literature namijenjene nastavi teorijskih glazbenih predmeta u nas često se kolabaju u odabiru između strane riječi, tuđice i posuđenice. Neki su autori skloniji izvornoj grafiji, poput Magdića koji se koristi inačicama *cambiata*, *portamento*, *stretta* i sl.¹³ Kod Klobučara se, primjerice, ne može nazrijeti jasno načelo pa se tako javljaju *coda* i *codetta*, *sarabande* (franc.), *continuo*, *couplet*, *refrain*¹⁴, ali i sarabanda (hrv.), tokata, ričerkar, kancona, ritornel, kao i *stretto* (talijanski pridjev muškoga roda), *stretta* (talijanska imenica ženskoga roda) i streta (hrvatska imenica ženskoga roda).¹⁵ Petrović obično zastupa načelo najpriлагodenije inačice pa kod njega čitamo o kambijati, ritornelu, refrenu i sl.¹⁶

Iako prilikom normiranja nazivlja svaku riječ i izraz valja promotriti posebno, stav je autorice ovoga teksta da se oni nazivi stranoga podrijetla koji podliježu hrvatskoj fleksiji (deklinaciji i konjugaciji) u najvećemu broju slučajeva mogu smatrati posuđenicama pa ih valja bilježiti fonetizirano, dok se oni infleksibilni trebaju tretirati kao strane riječi i isticati kurzivom, kao što i nalaže pravopisna norma. Postoji li odgovarajuća istoznačna riječ tvorena iz domaće osnove, a koja je uz to prihváćena u struci, najbolje je opredijeliti se za tu inačicu. Kada je u pitanju didaktička literatura, vrijedno je čitatelja uputiti i na strane nazive imajući u vidu izrazitu višejezičnost tekstova o glazbi s kojima bi se mogao susresti u praksi.

11 U ovom se slučaju dočetak izgubio već prilikom ulaska naziva u sustav jezika posrednika, njemačkoga. Istrom se prigodom dogodila transfonemizacija talijanskoga “c” [č] u njemački “z” [c], koji se zadržao i u hrvatskome, usp. Ljubičić 2011: 64.

12 Ova je riječ talijanskoga podrijetla (*cadenza*) zanimljiva jer je u hrvatsko glazbeno nazivlje ušla preko jezika posrednika, njemačkoga. Prilikom ulaska u sustav jezika posrednika najprije je izgubila (talijanski) dočetak *-a* (*Kadenz*), da bi ga po primitku iz njemačkoga u hrvatskome ponovno prihvatile.

13 Magdić 2006: *passim*.

14 Spominjući *refrain* kao temu ronda u razdoblju baroka, Klobučar navodi kako se on “ne smije poistovjetiti s istoimenim nazivom za pripjev u složenom obliku pjesme” (2011: 39). Ni kod jednoga drugog autora ne nalazimo takvo tumačenje pa ga valja uzeti s rezervom, osobito imajući na umu povijesno ispreplitanje kružnih vokalnih i instrumentalnih formi o kojima će biti riječi kasnije (instrumentalnoga *refraina* ionako ne bi bilo bez vokalnoga, a u baroku nalazimo i vokalna i vokalno-instrumentalna ronda istoga tipa). U MELZ²-u nazivi *refrain* i pripjev tretiraju se kao ljestvični sinonimi (nadređeni i podređeni nazivi djelomično istovjetnog značenja), pri čemu nadređeni naziv pripjev obuhvaća razna značenja koja su tijekom povijesti bila pripisivana podređenomu nazivu *refrain* (Kuntarić 1977: 128).

15 Klobučar 2011. Unutar jednoga te istoga izdanja trebalo bi izbjegavati uporabe istoznačnih naziva različitoga stupnja prilagodbe jer se tako sugerira postojanje značenjske razlike među njima.

16 Petrović 2006, 2011 i dr.

Prilikom uspostave terminološkog standarda valja voditi računa o tome da je grafijska prilagodba (fonetizacija) normalna, a često i neizbjegna faza integracije posuđenica u sustav hrvatskoga jezika. Ona je, uostalom, samo pisani odraz fonološke prilagodbe (transfonemizacije) koja se događa u prethodnoj fazi adaptacije. Propusti li fonetizaciju kodificirati terminologiju, vjerojatno će se za nju prije ili poslije pobrinuti sâm jezik. Upravo je s tim u vezi naš istaknuti jezikoslovac Josip Silić napisao:

“Načelan je stav svakoga standardnog jezika, pa onda i hrvatskoga standardnog jezika, da (u skladu sa svojim zakonitostima) ono što dolazi izvana “podredi” sebi. Hrvatski će standardni jezik to, kad god “sazriju” uvjeti, učiniti. [...] ako se ovaj ili onaj pojam iskazan “nedomaćom” riječju toliko odomaćio, zašto ga ne makar “poluodomati”?”¹⁷

Rondo ili *rondeau* i u čemu je zapravo razlika?

Dosad je uglavnom bilo govora o različitim oblicima naziva istoga pojma, no značenja naziva rondo i *rondeau* ne podudaraju se u potpunosti. U većini stručnih tekstova ti se nazivi tretiraju kao djelomični sinonimi: katkad se navode kao nadređeni (rondo) i podređeni (*rondeau*) naziv, pri čemu je rondo širi i dijakronijski neutralan, a katkada kao nazivi istoga reda, s različitim povijesno-stilskim odrednicama.¹⁸ Za razliku od dosad razmatranih slučajeva, ovi se nazivi ne mogu smatrati tek inačicama iste riječi u različitim fazama adaptacije u sustav jezika primatelja.

Konzultiramo li specijaliziranu literaturu, uočit ćemo značajna razmimoilaženja u pogledu povijesno-stilskog određenja grafijski obilježene inačice *rondeau*. Kod nekih autora, uglavnom njemačkih, on označava jednu od vokalnih glazbenih vrsta srednjovjekovlja i renesanse¹⁹, dok je kod drugih *rondeau* naziv za instrumentalni oblik iz razdoblja baroka. Potonje je uobičajeno primjerice u anglosaksonskim tekstovima u kojima je rondo redovito naziv krovnoga pojma, dok je *rondeau* semantički specijaliziran.²⁰

17 Silić 1996: XVI.

18 *Veliki rječnik hrvatskoga standardnog jezika* (VRH) jedan je od rijetkih izvora koji bilježi samo jednu inačicu, rondo, no definicija je formulirana bez stilskih i povijesnih odrednica pa možemo zaključiti da je u njoj rondo određen kao krovni pojam: “vedra skladba s jednom ili više tema koje se u stavku pojavljuju najmanje tri puta” (VRH 1349). Takva je definicija manjkava najprije stoga što u njoj nazivi stavak i skladba označavaju isti pojam (bolje bi bilo navesti jedan, a na drugome mjestu upotrijebiti zamjenicu; ovako se sugerira nepostojeća značenjska razlika), a potom i zato što iz formulacije proizlazi da se u rondu s više tema sve te teme ponavljaju najmanje tri puta, što ne odgovara oblikovnoj normi – najmanje tri puta ponavlja se samo glavna tema. Stoga bi pravilna definicija mogla glasiti: “vedra skladba s jednom ili više tema od kojih se glavna ponavlja najmanje tri puta” (podrazumijeva se da se ponavlja u toj skladbi, a ne izvan nje).

19 Npr. Reckow 1972 i Michels 2004.

20 To je moguće ilustrirati sljedećim primjerom: “Listen to Example 26.1, which contains a *rondeau* by François Couperin. The refrain is the first thing heard and always occurs in the home key – this is common in most rondos.” [“Poslušajte primjer 26.1 koji sadržava jedan *rondeau* Françoisa Couperina. Refren je prva stvar koja se čuje i uvijek se javlja u glavnome tonalitetu, što je uobičajeno u većini *ronda*.”] (Laitz 2011: 521; nazive istaknula autorica). Uporaba odgovara i ostalim autoritativnim izvorima.

Petrović²¹ i Klobučar²² također tretiraju naziv *rondo* kao nadređeni naziv, tj. oznaku glazbene vrste unutar koje se mogu razlikovati četiri povjesno-stilske razvojne faze: srednjovjekovna, renesansna, barokna i klasička. Posebne pak, podređene, nazine rondo nosi samo u razdobljima baroka (barokni rondo, Couperinov rondo, rondo s kupletima, *rondeau*)²³ i klasike (klasički rondo²⁴ te sonatni rondo²⁵).

U domaćoj referencijskoj literaturi, u kojoj vlada poprilična zbrka s definicijama, nazivi rondo i *rondeau* tumače se mahom kao nazivi istoga reda koji označavaju pojmove iz različitih povjesno-stilskih razdoblja. Svi takvi tekstovi u nekoj su vezi s predmetnim natuknicama u *Muzičkoj enciklopediji* (u daljem tekstu *MELZ*).²⁶ Tamo se pod natuknicom *rondeau* navode dva značenja:

“RONDEAU (franc. pjesma u krugu), 1. jednoglasni i višeglasni vokalni oblik u francuskoj muzici srednjega vijeka. Uz jednoglasni r., poznat i pod nazivom *rondel* (starofranc.), po svoj prilici se i plesalo. Susreće se osobito u XIII st. u muzici truvera, a više puta i kao sastavni dio srednjovjekovnog moteta.”²⁷ te

2. “Instrumentalni oblik iz XVII. st. koji se sastojao od naizmjeničnih nastupa stalnog pripjeva (*refrain*) i raznovrsnih kupleta, prema shemi: *ABACAD...A*. Ovaj r. za koji nije dokazano da je na bilo koji način povezan sa srednjovjekovnim, često se susreće u francuskih clavecinista”²⁸ itd.

Zanimljivo je da se drugo značenje naziva nalazi u natuknici *rondeau*, zajedno sa srednjovjekovnim vokalnim oblikom, iako “nije dokazano da je na bilo koji način povezan sa srednjovjekovnim”²⁹, dok je na mnogo načina dokazano da je povezan s kasnijim, također instrumentalnim oblikom, rondom, što se i navodi u njemu posvećenoj natuknici:

“RONDO, instrumentalni oblik koji se razvio iz instrumentalnog rondeaua (→*Rondeau*, 2.) smanjenjem broja kupleta.”³⁰

U toj se natuknici ne spominje nikakva periodizacijska odrednica, osim što se iz navoda da se “razvio iz instrumentalnog rondeaua”³¹ može zaključiti kako bi se početak razvoja

21 Petrović 2010: 75ff.

22 Klobučar 2011: 38f.

23 Petrović (2010: 75) spominje barokni i Couperinov rondo te *rondeau*, a Klobučar (2011: 39) samo Couperinov rondo.

24 Petrović 2010: 77ff.

25 Petrović 2010: 79 i Klobučar 2011: *passim*.

26 Andreis 1977a i 1977b.

27 Andreis 1977a: 226.

28 *Ibid.*

29 *Ibid.*

30 Andreis 1977b.

31 *Ibid.*

toga oblika mogao smjestiti u 17. stoljeće (ili nakon njega). To pak ukazuje na mogućnost da se naziv rondo ipak odredi kao ime krovnoga pojma pa bi logičnije bilo kad bi i “instrumentalni *rondeau*” bio uključen u sadržaj natuknice rondo. U trenutku “razvijanja” ronda iz *rondeaua* došlo je samo do jedne jedine promjene: grafijske prilagodbe, i to (naravno) isključivo u “nefrancuskim” jezicima – frankofoni skladatelji i dandanas skladaju *rondeaux*. Sa suvremenoga terminološkog gledišta, međutim, ta se okolnost može iskoristiti za normiranje semantičke specijalizacije grafijski neprilagođene inačice, odnosno njezino ograničavanje u povjesno-stilskom smislu.

Sadržaj predmetne natuknice u *Hrvatskoj enciklopediji* uglavnom je preuzet iz *MELZ^{2-a}*, no spomenuta je nedosljednost popravljena pa se povijest pojma nazvanoga *rondo* počinje pratiti od početka 17. stoljeća, kada je nastajao gorespomenuti “instrumentalni *rondeau*”. U tom se izvoru javlja i samostalna natuknica grafijski neprilagođena naziva, *rondeau*. Taj se naziv, međutim, ovdje uopće ne dovodi u vezu s instrumentalnim rondom iz razdoblja baroka, koji je ipak “labavo povezan i sa srednjovjekovnim i renesansnim → *rondeauom*”.³²

Za razliku od prethodnih izvora koji bez obzira na pristup načelno pokrivaju cjelokupno semantičko polje ronda, u *Proleksis enciklopediji* nalazimo natuknicu čiji sadržaj gotovo nikako ne obuhvaća klasično značenje tako nazvanoga pojma. Pod naslovom rondo³³ najprije se navode dva značenja naziva *rondeau* preuzeta više-manje doslovno iz *MELZ^{2-a}*, da bi se u zaključku tek šturo spomenulo:

“Instrum. skladba iz XVII. st. oblikovana od višekratnoga doslovnog ili variranog ponavljanja stalnog pripjeva (refren) prekidanog umetnutim epizodama (kuplet) prema shemi ABACAD...A. Omiljen u franc. operama i skladbama za čembalo, često kao stavak suite, a u XVIII. najčešće kao završni stavak sonate. Može biti oblikovan i prema shemi sonatnog stavka (ekspozicija–provedba–repriza) kada kuplet nastupa kao druga tema.”³⁴

Prema tome bismo mogli zaključiti da nakon 18. stoljeća nije skladan nijedan rondo, a da je tijekom 18. stoljeća bio prisutan samo u dvama oblicima: baroknoga i sonatnog ronda. Uopće se ne spominju velike peterodijelne i sedmerodijelne složene forme iz razdoblja klasike, poput finala Beethovenove sonate op. 53, ronda u ostalim (osobito koncertantnim) glazbenim vrstama, a ni riječi ne nalazimo ni o modifikacijama tonalitetnoga plana i usložnjavanju forme u simfonijskom stvaralaštву 19. i 20. stoljeća. Mogli bismo reći da ta enciklopedijska natuknica detaljno opisuje *rondeau*, no ne govori gotovo ništa o rondu (s izuzetkom onoga sonatnoga).³⁵

32 HE, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=53333>, pristup 11. veljače 2016. U ranije navedenom izvoru (Andreis 1977a: 226) tvrdilo se da nikakva veza nije dokazana.

33 Izvorni se oblik naziva, *rondeau*, u ovoj natuknici uopće ne spominje.

34 PE, Rondo, <http://proleksis.lzmk.hr/44257/>, pristup 11. veljače 2016.

35 Čak se ni navod o sonatnome rondu ne može smatrati zadovoljavajućim jer se (budući da se ništa drugo ne

Postoje i autori koji među tim nazivima uopće ne uspostavljaju sinoniman odnos, poput Michelsa koji u svojem *Atlasu glazbe* neprilagođeni oblik naziva svodi na vokalne srednjovjekovne i renesansne forme, što je otprilike sukladno prvomu značenju iz *MELZ^{2-a}*³⁶, dok se fonetizirani rondo odnosi na sve instrumentalne oblike odgovarajuće strukture od baroka nadalje.³⁷

Iako je uporaba grafijski neprilagođena naziva legitimna terminološka opcija, postoji mogućnost da se semantička specijalizacija iskaže i u fonetiziranome obliku riječi *rondeau*, koja se također zapisuje kao rondo, no izgovara se s naglaskom na posljednjemu slogu, što se očituje i u deklinaciji. Tada se razlika (pri čitanju teksta) iskazuje naglasnom strukturom, no iz zapisa je razvidna samo u kosim padežima. Tu je mogućnost iskoristio Tuksar u prijevodu knjige *Glazba renesanse*³⁸, gdje se naziv *rondo* raslojava na dva pojma koji se u nominativu i u akuzativu jednina jednako pišu: nadređeni naziv rôndo (G rônda, D rôndu itd.; Npl. rôndi) i hiponim rondô (m.; G rondôa, D rondôu, Npl. rondôi).³⁹ U toj se knjizi inačica s naglaskom na posljednjemu slogu, rondô, također rabi za srednjovjekovni i renesansni, pretežno vokalni, tip, dok se s ostalima ne dovodi u vezu jer je izdanje usredotočeno na razdoblje renesanse.

Na temelju analize spomenutih i drugih izvora zaključujemo da bi najopravdanije bilo prikloniti se razredbi u kojoj se inačica rondo smatra nadređenim, odnosno nazivom krovnoga pojma, a grafijski neprilagođen *rondeau* podređenim nazivom s ograničenom povijesno-stilskom konotacijom. Poštujući skladbenu praksu, uporaba naziva *rondeau* u nefonetiziranom obliku bila bi opravdana za sve one tipove skladbi koje su se doista tako i nazivale u doba svojega nastanka, bez obzira na to o kojem je razdoblju riječ i kojem je izvođačkom sastavu skladba bila namijenjena.⁴⁰

Na koncu valja reći da riječi i izrazi stranoga podrijetla predstavljaju bogatstvo jezika svake struke, a glazbeno se nazivlje zbog svojih klasičnih (starogrčkih i latinskih) temelja u djetinjstvu, talijanskog novovjekovlja i anglofone suvremenosti doista može smatrati dokazom pravoga kozmopolitizma naše plemenite discipline. Zadatak je terminologije na znanstvenim osnovama sačuvati to bogatstvo u skladu s tradicijom struke, uporabnom

spominje) na temelju teksta iz *PE-a* taj pojam može povezati isključivo s baroknom oblikovnom normom, a poznato je da se većina sonatnih ronda (kao i "pravih" sonatnih stavaka) odlikuje složeno oblikovanim temama, bogatom tematskom razradom, fragmentarnom strukturom, razrađenom provedbom i kodom, odstupanjem od tonalitetnoga plana prema udaljenim tonalitetima, sve značajkama koje su u baroknom rondu potpuno nezamislive.

36 Michels 2004: 192ff, 216ff *et passim*.

37 Michels 2004 i 2006, *passim*.

38 Brown i Stein 2005: *passim*. Iznenađuje činjenica da se ovaj pojam označava fonetiziranim nazivom (umjesto da se diferencira na pravopisnoj razini, kao što nalazimo u drugih autora), a to je u opreci s većinom drugih naziva u toj knjizi, zabilježenih prema etimološkome načelu.

39 Naglasci u samoj knjizi nisu upisani, već ih je dodala autorica za potrebe ovoga rada. Zanimljivo je da ove dvije naglasne inačice bilježi i Hrvatski jezični portal, no тамо je imenica rondô navedena kao da je ženskoga roda i ne odnosi se na glazbeni pojam, već na vrstu žardinjere (HJP, pristup 10. veljače 2016.).

40 S posebnim oprezom valja pristupiti glazbenoj literaturi frankofonih autora jer u francuskome jeziku postoji samo jedan oblik naziva, *rondeau*, koji označava krovni pojam na način na koji mi predlažemo uporabu naziva rondo.

jezičnom normom i općejezičnim standardom. Stoga bi se nepoštivanje prirodnoga tijeka procesa jezičnog posuđivanja, bilo nepotrebnim forsiranjem neprilagođenih stranih riječi i izraza (tzv. posuđivanjem iz luksuza), bilo njihovom nasilnom adaptacijom, u praksi moglo pokazati posve pogrešnim. Ponekad, kada to jezik kao sustav omogućuje, valja dopustiti supostojanje oblika pojedinih naziva u različitim fazama adaptacije te im na temelju analize korpusa stručne literature na hrvatskome, ali i drugim jezicima, dodijeliti specijalizirana značenja kako bi što bolje artikulirali pripadajuće im pojmove.

Citirana literatura:

- Andreis 1977a: Andreis, Josip. Rondeau, u: Kovačević, Krešimir (gl. ur.). *Muzička enciklopedija*, 3. svezak. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977., 226–227.
- Andreis 1977b: Andreis, Josip. Rondo, u: Kovačević, Krešimir (gl. ur.). *Muzička enciklopedija*, 3. svezak. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977., 227.
- Brown, Howard M. i Stein, Louise K. *Glazba u renesansi* [preveo Stanislav Tuksar]. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
- Filipović, Rudolf. *Teorija jezika u kontaktu*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti/Školska knjiga, 1986.
- HJK: Hrvatski jezični korpus u Hrvatskoj jezičnoj riznici Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovje u Zagrebu, <http://riznica.ihjj.hr/index.hr.html> (datumi pristupa uz pojedinačne navode u tekstu).
- HNK: Hrvatski nacionalni korpus pri Filozofskome fakultetu Sveučilišta u Zagrebu <http://www.hnk.ffzg.hr> verzija 3.0 (datumi pristupa uz pojedinačne navode u tekstu).
- Klobučar, Andelko. *Glazbeni oblici*. Zagreb: Mužička akademija & Leykam international d.o.o., 2011.
- Kuntarić, Marija. Prijep, u: Kovačević, Krešimir (gl. ur.). *Muzička enciklopedija*, 3. svezak. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977., 128–129.
- Laitz, Steven Geoffrey. *The Complete Musician. An Integrated Approach to Tonal Theory, Analysis and Listening*. New York i Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Ljubičić, Maslina. *Posuđenice i lažni parovi. Hrvatski, talijanski i jezično posuđivanje*. Zagreb: FF Press, 2011.
- Magdić, Josip. *Vokalna polifonija: renesansni strogi slog*. Zagreb: Mužička akademija, 2006.
- MELZ²: Kovačević, Krešimir (gl. ur.). *Muzička enciklopedija*, 3. svezak. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977.
- Michels, Ulrich. *Atlas glazbe 1* [prevela Jelena Vuković]. Zagreb: Golden marketing i Tehnička knjiga, 2004.
- Michels, Ulrich. *Atlas glazbe 2* [prevela Dina Puhovski]. Zagreb: Golden marketing i Tehnička knjiga, 2006.
- PE: Vujić, Antun (gl. ur.). *Proleksis enciklopedija*. Zagreb: PROLEKSIS & Leksikografski zavod Miroslava Krleže, 2013, www.proleksis.lzmk.hr (datumi pristupa uz pojedinačne navode u tekstu).
- Petrović, Tihomir. *Nauk o glazbenim oblicima*. Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, 2010.
- Petrović, Tihomir. *Nauk o kontrapunktu*. Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, 2006.
- Pravopis.hr: Jozić, Željko (gl. ur.); Blagus Bartolec, Goranka; Hudeček, Lana; Lewis, Kristian; Mihaljević, Milica; Ramadanović, Ermina (ur.). *Hrvatski pravopis* [prvo internetsko izdanje]. Zagreb: Institut za hrvatski jezik i jezikoslovje, 2013., www.pravopis.hr (datumi pristupa uz pojedinačne navode u tekstu).
- Reckow, Fritz. Rondellus / Rondeau, rota (1972.), u: Riethmüller, Albrecht; Eggebrecht, Heinz Heinrich (ur.). *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* [digitalno izdanje priredio Markus Bandur]. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2012.
- Silić, Josip. Riječ jezičnog savjetnika, u: Gligo, Nikša. *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća*. Zagreb: Mužički informativni centar KDZ/Matica hrvatska, Matica hrvatska, 1996., XIII–XVI.
- VRH: Jojić, Ljiljana (gl. ur.); Nakić, Anuška; Vajs Vinja, Nada; Zečević, Vesna (ur.). *Veliki rječnik hrvatskoga standardnog jezika*. Zagreb: Školska knjiga, 2015.

Izražavanje osjećaja akordima i akordi koji bude osjećaje

O dokazivanju korelacije između akorda i osjećaja:
razmišljanja utemeljena na teoriji glazbenog uravnoteženja¹

Daniela i Bernd Willimek

Prevela: Sanja Kiš Žuvela

Kako možemo kvantificirati emocionalni karakter harmonija?

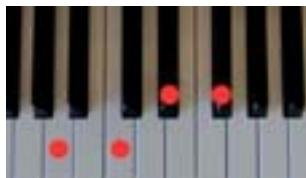
Namjera je ovoga članka ponuditi prijedloge za ispitivanje preferencija za pojedine harmonije, akorde i njihove nizove u korelaciji s određenim emocijama. Teoriju glazbenog uravnoteženja razvio je stručnjak za teoriju glazbe Bernd Willimek; ona opisuje i analizira emocije koje se bude kad slušamo glazbu. Willimek objašnjava na koji se način mogu opisati glazbene preferencije s gledišta teorije glazbe i psihologije. Pristupi kojima su se autori rukovodili prilikom istraživanja i testiranja kao i sami rezultati tih testiranja razrađeni su u izdanju naslovljenom *Glazba i emocije – istraživanje na temelju teorije glazbenog uravnoteženja [Music and Emotions – Research on the Theory of Musical Equilibration (die Strebetendenz-Theorie)]*², autori testova i ispitivači bili su Daniela i Bernd Willimek.

Pitanja otvorenog tipa dala su obećavajuće odgovore

Na početku ispitivanja autori su postavljali određena neformalna pitanja o akordima i zamolili ispitanike da zabilježe svoje slobodne asocijacije; njihovi su odgovori velikim dijelom korelirali. Autori su djeci svirali različite akorde i progresije te im potom postavljali pitanja poput sljedećih (ovisno o uzrastu): "Na što pomisliš kad čuješ ovakvu glazbu? Na prizor iz filma? Neku riječ? Situaciju? Možeš li ove zvukove nekako opisati?" Njihovi su se odgovori uvijek upadljivo grupirali oko nekih kategorija emocionalnog sadržaja. Primjerice, glasnije odsviran smanjeni četverozvuk (slika 1) obično su opisivali riječima koje upućuju na paniku ili strah, poput "grozno", "netko pokušava pobjeći od čudovišta", "jeziva priča". Povećani trozvuk (slika 2) povezivali su s riječima "san", "nestvarno", "čarolija", drugim riječima, izrazima iz svijeta čarobiranja i nadrealizma. Kad bi čula subdominantni kvintakord s dodanom sekstom (slika 3), djeca su spominjala prizore ispunjene emocionalnom toplinom i sigurnošću. U tom bi slučaju akordu prethodila kadanca kako bi bilo jasno da je riječ o subdominantni. Kad bi im se svirala cjelostepena ljestvica (slika 4), prizvale bi se

1 Teoriji napetosti i otpuštanja; *Theory of Musical Equilibration*; njem. *die Strebetendenz-Theorie*, op. prev.

2 S njemačkoga na engleski prevela Laura Russel 2013.



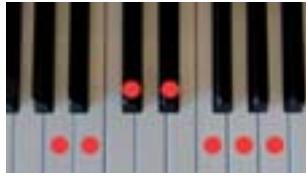
Slika 1: Odsviran glasno, smanjeni četverozvuk povezuje se s osjećajima panike i straha.



Slika 2: Na povećane akorde djeca odgovaraju izražima iznenađenja, očaranosti i čuđenja.



Slika 3: Durski kvintakord na subdominantni s dodanim sekstom sugerira misli poput emocionalne topline i sretnog završetka.



Slika 4: Tonovi cijelostepene ljestvice povezuju se s plutanjem i bestežinskim stanjem, bivanjem pod vodom, u svemiru ili u snu.



Slika 5: Prirodni mol djeci daje osjećaj pustolovine i napetosti.



Slika 6: Teorija glazbenog uravnoteženja tvrdi da zvuk durskog kvintakorda identificiramo sa značenjem rečenice "Ja to želim!".

vizije bestežinskog plutanja poput onoga pod vodom, u svemiru ili u snu. Akordi prirodnoga mola (slika 5) nadahnuli bi ih na razmišljanje o pustolovinama i napetostima.

Napredni test [*The Rocky Test*] kvantificira korelacije između akorda i prizora iz bajki

Podaci dobiveni s pomoću pitanja otvorenog tipa nadahnuli su autore da se posvete razvijanju naprednoga testa koji su nazvali *The Rocky Test*. Test sadržava bajku nazvanu *Uspavana ljepotica i kraljević Rocky*. Priča se sastoji od osam prizora, a svaki prate po dvije različite glazbene podloge koje bi trebale posredovati sljedeće osjećaje: zadivljenošću, osjećaj kretanja unaprijed, bestežinsko stanje, očaj, hrabrost, toplinu, osjećaj čeznutljivog rastanka i samoće. Izvedba testa preferencija posve je jednostavna: može se provesti bilo gdje i ponoviti bilo kada jer je snimljena na CD. Prikladna je za djecu od devet godina naviše i može se provoditi s djecom pojedinačno ili u skupinama. Sudionici slušaju priču i zapišu koja glazbena podloga najbolje pristaje određenom prizoru. Test traje maksimalno 15 minuta.

Taj je test preferencija proveden na više od 2000 sudionika na četiri različita kontinenta, uglavnom s grupama školaraca različitih uzrasta. I tu su se vidjele značajne korelacije u pogledu preferencije određenih glazbenih brojeva. Glazba je pak bila usredotočena na određenu vrstu akorda koja bi dominirala jednim primjerom, no izostala iz drugoga. Glazbene primjere zasnovane na prvoj harmonijskoj progresiji preferirala je velika većina ispi-

tanika. U prosjeku je 86,96 % odgovora koreliralo međusobno, ali i s postavkama teorije glazbenog uravnoteženja. Do danas je ispitano 2016 sudionika.

Mogu li se pojmovi povezani s emocijama pridružiti određenim akordima? Osnovni test

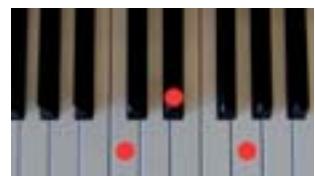
Ishod naprednog testa nadahnuo je autore na sastavljanje još jednog testa koji bi ispitivao korelacije između harmonija i emocija. Provodio se jednostavnim pridruživanjem harmonija pojmovima povezanim s emocijama, dakle, bez međukoraka u vidu bajke. Za tu su svrhu autori stvorili osnovni test [*The Basic Test*] koji jednostavnim sredstvima ispituje preferencije za pojedine akorde. Glazbeni primjeri bili su minimalna opsega, a sastojali su se od intervala, pojedinačnih akorda ili nizova od nekoliko akorda te vrlo kratkih kadenci. Rezultati toga testa također su se većinom podudarali, i to u čak 92,17 % slučajeva.

Mogu li se ove spoznaje primijeniti u muzikoterapiji?

U pilot-studiji autori su razmotrili i komplementarni fenomen; tom su prilikom testirali pedesetak dobrovoljaca u dječjoj bolnici za neurologiju i socijalnu pedijatriju. Sudionici su ispitani naprednim testom. Rezultati te pilot-studije također pokazuju visoku razinu korelacije preferiranih glazbenih primjera; međutim, sudionici s poremećajima iz spektra autizma ili poremećajima socijalnog ponašanja na neke su prizore (poput onih povezanih s emocionalnom toplinom) odgovorili drukčije od ostalih ispitanih. Iz te se pilot-studije još ne mogu izvući nikakvi općeniti zaključci jer je broj ispitanih bio premalen. Dodatna bi istraživanja mogla rasvijetliti mogućnosti primjene stečenih spoznaja u muzikoterapiji.

O čemu govori teorija glazbenog uravnoteženja?

Otkrića ovih autora jasno pokazuju paralele s tvrdnjama teorije glazbenog uravnoteženja. Hipoteze o mogućim efektima pojedinih akorda bile su upadljivo slične rezultatima njihova prethodnog istraživanja. Osnovna je pretpostavka da glazba osjećaje ne izmamljuje izravno, već pokreće voljne procese koje slušatelj identificira i potom interpretira kao emocije. Jedan jednostavan primjer: teorija glazbenog uravnoteženja tvrdi da će se slušatelj, ako čuje durski kvintakord poput *c-e-g* (slika 6), identificirati s voljnim procesom koji komunicira ideju "Ja to želim!", a ako začuje molski kvintakord (poput *c-es-g*, slika 7), poruka voljnog procesa glasit će "Nikad više!" Potonje se može doživjeti kao izraz tuge ili ljutnje, ovisno o tome je li molski akord zazvučao tiše ili glasnije. Razlika je poput one kada riječi "Nikad više!" izgovaramo šaptom ili pak vičemo. Kada govorimo tiho, riječi zvuče



Slika 7: Prema ovoj teoriji, molski nam akord nalaže da se identificiramo s voljnim procesom koji govori "Nikad više!". Taj voljni proces zazvučat će tužno ako je glazba tiha, a ljutito ako je glasna.

tužno, a kada govorimo glasno, govornik zvuči ljutito. Isto vrijedi za molske akorde: tih molski akord zvuči tužno, a glasan ljutito.

Na sličan način teorija glazbenog uravnoteženja objašnjava i emocionalnu narav drugih harmonija, od kojih su neke ilustrirane gore. Bacajući svjetlo na mnoge mogućnosti međudjelovanja između očekivanih i percipiranih harmonija, teorija glazbenog uravnoteženja utemeljuje okvir za glazbeno oslikavanje čak i vrlo složenih harmonijskih struktura i voljnih procesa. Primjenom rezultata testiranja kako bi se potvrdile hipoteze možemo se približiti odgovoru na pitanje o emocionalnoj percepciji harmonije, a to bi u budućnosti moglo postati jednim od najzahvalnijih istraživačkih zadataka.

Blaženka Binder: *SOLFEGGIO 6*

Alida Jakopanec

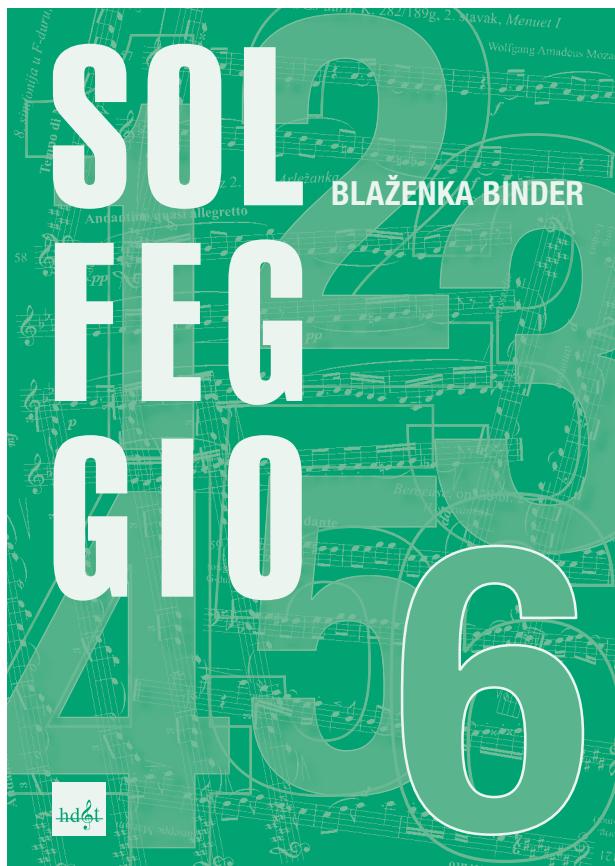
SOLFEGGIO 6, priručnik za nastavu u glazbenoj školi autorice Blaženke Binder, prof. mentorice, pomoćno je nastavno sredstvo za nastavu *solfeggia* u VI. razredu osnovne glazbene škole.

Priručnik se sastoji od triju osnovnih cjelina. Prvu cjelinu čine melodijsko-ritamski primjeri iz glazbene literature, u svim tonalitetima, poredani i svrstani u cjeline prema broju predznaka, od C-dura do as-mola, u violinskom i basovskom ključu, ukupno 131 primjer.

Suvremena glazbenopedagoška stremljenja, kod nas i u svijetu, sve više teže uporabi glazbene literature kao temeljnog sredstva na području svladavanja glazbene pismenosti te stjecanja i razvijanja intonacijskih vještina. Blaženka Binder ogromnim je trudom i iskustvom u beskrajnom mnoštvu glazbene literature uspjela pronaći adekvatne primjere, koji će melodikom, ritmikom, metrikom i sadržajem biti primjereni zahtjevima nastave predmeta *Solfeggio* predviđenim nastavnim programom (Nastavni planovi i programi za osnovne glazbene i osnovne plesne škole, *Narodne novine*, 102/06).

U djelima skladatelja prošlih razdoblja gotovo je nemoguće pronaći primjere u tonalitetima s više od pet (ponekad i četiri) predznaka. Stoga, ali i iz razloga prilagođavanja opsega melodije opsegu dječjega glasa, autorica je za neke tonalitete odlučila primijeniti transpoziciju primjera. Takvim postupcima služili su se autori svih postojećih priručnika slične vrste, no Blaženka Binder otišla je i korak dalje te je za sve primjere navela tonalitete iz kojih su transponirani.

Primjeri iz glazbene literature uvelike će proširiti i opće znanje učenika iz područja glazbene kulture i poznavanja glazbenih djela. Postoji mnogo priručnika u kojima autori navode samo ime skladatelja te se vrsta i sastav skladbe iz koje je primjer upotrijebljjen možda mogu samo naslutiti. U ovom su priručniku u naslovima navedene sve potrebne oznake i brojevi, tako da nastavnik, koji to želi, s lakoćom može pronaći zvukovni zapis



ili sviranjem, individualno ili u skupinama, ovisno o inventivnosti nastavnika, mogućnostima učenika i raspoloživosti nastavnih pomagala.

Treća cjelina priručnika sastoji se od teorijskoga dijela koji čine tri poglavlja: *Glazbeni pojmovi*, *Oznake za dinamiku, tempo i način izvođenja* i *Abecedni popis skladatelja*.

Glazbeni pojmovi većinom su povezani s elementima koji se susreću u primjerima iz glazbene literature iz prvog dijela priručnika, a sadrže i pojmove predviđene nastavnim sadržajem iz područja glazbene teorije u VI. razredu osnovne glazbene škole. Pojmovi su poredani abecednim redom.

Oznake za dinamiku, tempo i način izvođenja također prate primjere iz glazbene literature, no sadrže i ostale označke koje učenici susreću ne samo na nastavi *solfeggia* već i na individualnoj nastavi instrumenta i nastavi skupnog muziciranja. Oznake za tempo organizirane su u tri grupe: polagani, umjereni i brzi tempo. U svakoj grupi zasebno označke su poredane abecednim redom.

U *Abecednom popisu skladatelja* navedeni su svi skladatelji čija se imena susreću u prvom dijelu priručnika, s godinama rođenja i smrti te pripadajućim brojevima primjera.

SOLFEGGIO 6 Blaženke Binder trenutačno je jedinstveni priručnik te vrste. Nadam da će biti kvalitetno i korisno nastavno sredstvo te ga preporučujem nastavnicima i učenicima.

primjera te omogućiti učenicima da čuju djelo u originalnoj izvedbi i u cijelosti.

Druga cjelina sadrži 48 ritamskih i 9 poliritamskih primjera. Njih je autorica sastavila sama, opet vođeći računa o elementima zadanim nastavnim programom. U primjerima su zastupljene sve mjere redom od dvodobnih, trodobnih i četverodobnih, preko ternarnih šestero-, devetero- i dvanaesterodijelnih, do mješovitih, petero-, sedmero i osmerodijelnih mjera. Kao jedinice mjere zastupljene su četvrtinka, polovinka i osminka te punktirana četvrtinka. Tijekom ritamskog zbivanja vrlo su muzikalno poredane ritamske kombinacije primjerene težine i raznolikosti.

Poliritamski primjeri, pisani u dva sistema, mogu se izvoditi na više različitih načina: govorenjem ili sviranjem, individualno ili u skupinama, ovisno o inventivnosti nastavnika, mogućnostima učenika i raspoloživosti nastavnih pomagala.

Glazbena škola Alberta Štrige Križevci proslavila 70 godina postojanja

Jelka Vukobratović

Prošla godina 2015. bila je, nimalo slučajno, obilježena mnogim obljetnicama. Svoju je sedamdesetu godišnjicu postojanja proslavila i Glazbena škola Alberta Štrige u Križevcima osnovana 1945. godine. Premda se prvi tragovi o glazbenom školstvu u Križevcima javljaju još 1813. godine, kada je osnovan križevački glazbeni zavod, čini se da je njegova povijest, koja još uvijek nije dokraja istražena, bila kratkog vijeka. Svi ostali pokušaji osnivanja glazbenoobrazovnih institucija, u devetnaestom i prvoj polovici dvadesetog stoljeća, također su bili sporadični i kratkotrajni, no glazbena škola koja je započela s radom 1945. djeluje u kontinuitetu do danas. Danas je ta Škola, po količini nagrada s državnih i međunarodnih natjecanja i broju uspješno upisanih učenika na visokoobrazovne glazbene institucije, među najuspješnijima u državi. Ugled i visoki obrazovni kriteriji Škole dugo su se i ne uvijek s lakoćom gradili tijekom njezine povijesti, a veliku zaslugu za njezin kontinuitet i rast imali su nastavnici i ravnatelji Škole.

Svega nekoliko mjeseci nakon završetka rata, početkom rujna 1945., križevačka je gradska uprava tadašnjem Ministarstvu prosvjete poslala molbu za otvaranje javne glazbene škole. Odmah po primitu pozitivnog odgovora Ministarstva, glazbena je škola već te školske godine započela s nastavom. Prvi ravnatelj Škole, Josip Kraus, uz svega još dvije nastavnice, borio se za uspješno održavanje nastave u otežanim poslijeratnim uvjetima. Politički i finansijski uvjeti u kojima je Škola djelovala nisu bili puno povoljniji ni za mandata idućeg ravnatelja, Božidara Brozovića, a razdoblje stabilnosti nastupilo je tek nakon 1970. godine, kada je, nakon Brozovićeve smrti, za ravnateljicu izabrana Ivanka Konfic. Početkom 1990-ih programi Škole znatno su se proširili, uključujući nastavu na instrumentima koji dotad nisu bili dostupni, a kruna proširenja programa bilo je konačno otvaranje srednje glazbene škole 1995. godine. Proširenje i podizanje kvalitete nastave i dalje je nastavljeno, a velik značaj za kvalitetu nastave imalo je i uređenje školske koncertne dvorane te dobivanje novih prostora u križevačkome Hrvatskom domu u kojem je Škola, s manjim prekidima, djelovala od svog osnutka 1945. godine. Teško je precijeniti značaj glazbene škole za društveni i kulturni život Križevaca. Uz to što nudi osnovno i srednje glazbeno obrazovanje djeci križevačkog područja, Škola je i vodeći organizator koncertnih događanja, a i gotovo sva druga križevačka glazbena društva (pjevački zborovi, puhački orkestar) usko su povezana sa Školom.

U skladu s time, Škola je, na inicijativu ravnateljice Branke Špoljar i nastavnika Škole, u obljetničkoj 2015. godini održala ciklus koncerata koji su bili obuhvaćeni nazivom "7 za 70". Ciklus od sedam tematskih koncerata, raspoređenih tijekom cijele kalendarske godine, održan je u različitim gradskim prostorima. Prvo je u ožujku, na obljetnicu smrti Alberta Štrige, održan koncert hrvatskih skladatelja u koncertnoj dvorani Škole, a zatim

u travnju, na Dan grada Križevaca, koncert nagrađenih učenika pod nazivom "Nagrađeni za Grad" u župnoj crkvi sv. Ane. U svibnju je, na sam dan Škole, održan promenadni koncert pod nazivom "Od baroka do rocka" na paviljonu gradskog trga, a krajem mjeseca, u sklopu Dana gitare, na više su koncerata nastupali križevački gitaristi. Iduća školska godina započeta je neformalnim rujanskim koncertom profesora u Klubu kulture pod nazivom "Leggiero, professore", a u listopadu su organizirane Večeri udaraljkaša na kojima su nastupili križevački učenici i njihovi gosti. Na završnom koncertu proslave izvedena je kantata *Carmina burana* Carla Orffa u verziji za soliste, dva klavira, udaraljke, dječji i mješoviti zbor, a izvedbom je ravnao maestro Vladimir Kranjčević. Kao solisti nastupili su sopranistica Lidija Horvat Dunjko, tenor Ladislav Vrgoč i bariton Ljubomir Puškaric. Pripreme za završni koncert i probe zbora, koji je okupio sve profesore te sadašnje i bivše učenike srednje glazbene škole, trajale su gotovo cijelu godinu. Izvedbi, kakva se u Križevcima rijetko doživljava, prisustvovalo je oko dvije tisuće ljudi, a njezin uspjeh ilustrira i činjenica da je na portalu Krizevci.info proglašena događajem godine. Na istom je portalu moguće pročitati i osvrt na koncert autora Hrvoja Belanija, koji pretiskujemo i na sljedećim stranicama ovoga časopisa.

Kao završni dio projekta sedamdesete obljetnice u pripremi je objavljivanje monografije o povijesti Škole koja bi iz tiska trebala izaći iduće, 2017. godine.

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

Upisnica u Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara

Ime i prezime: _____

OIB: _____

Stručna spremna i stečeni naziv: _____

Radno mjesto i naziv ustanove: _____

Adresa na koju želim primati obavijesti: _____

Mjesto i poštanski broj: _____

Elektronička adresa: _____

U _____ dana _____ Potpis člana: _____

Upisninu od 100 kuna uplatite na žiro-račun Zagrebačke banke:

IBAN: HR2723600001101500068, a potvrdu o uplati pošaljite poštom na adresu:

HDGT, Gundulićeva 4, 10000 ZAGREB



Autor fotografije: Milan Mimi Petić

Veličanstvena izvedba *Carmine Burane* – Križevčani Križevcima na dar¹

Hrvoje Belani

Petak 20. studenog 2015. godine ostat će među najljepšim sjećanjima gotovo dvije tisuće Križevčana i gostiju iz Bjelovara, Koprivnice, Virovitice i Zagreba, koji su pohodili veliki svečani koncert povodom završetka proslave 70. godišnjice kontinuiranog rada Glazbene škole Alberta Štrige Križevci. Tom prigodom bivši i sadašnji učenici glazbene škole te njihovi profesori uz pomoć istaknutih hrvatskih solista, sopranistice Lidije Horvat Dunjko, tenora Ladislava Vrgoča i baritona Ljubomira Puškarića, pripremili su i izveli kapitalno djelo Carla Orffa, kantatu *Carmina Burana* pod ravnjanjem jednog od najistaknutijih hrvatskih dirigenata, maestra Vladimira Kranjčevića.

Školska sportska dvorana OŠ Ljudevita Modeca već je pola sata prije koncerta bila puna, a mnogi koji su došli pred sam početak u 20 sati nažalost nisu uspjeli ući u dupkom ispunjen dvoranski prostor. Uoči koncerta, za koji je ulaz bio slobodan, doslovce se tražila stolica više, sjedilo se i na podu, a dobar dio generacijski šarolike publike popunio je sva stajala mesta. Program je započet dostojanstveno puštanjem snimke govora maestra Kranjčevića o samom djelu njemačkog kompozitora i značaju cijelog projekta za križevačku glazbenu školu, ali i čitavu zemlju u kojoj je ovakav poduhvat jedinstven. Kako je navedeno u tiskanom programu, tekstove iz same kantate, koji se javljaju na latinskom, njemačkom i francuskom jeziku, najvjerojatnije su pisali golijardi (studenti teologije) i vaganti (odbjegli svećenici), poznati po svojoj satiričnoj i šaljivoj poeziji u kojoj ni svjetovni ni crkveni autoritet nije ostao pošteđen. Namijenjeni trenutnoj zabavi, tekstovi govore o sreći i sudbini, ljubavi i erotici, pijanstvima i kockanju, a prožimalje ih ideja da je čovjek tek pijun hirovite sudbine.

¹ Tekst je uz odobrenje autora preuzet s mrežne stranice <https://www.krijeveci.info/2015/11/22/velicanstvena-izvedba-carmine-burane-krijevcani-krijevcima-na-dar/>.

Križevački glazbenici su *Carminu Buranu*, jedno od najzahtjevnijih djela 20. stoljeća, pripremili u verziji za dva koncertna glasovira, udaraljke, tri solista i mješoviti zbor. Glasovire, koji u ovoj izvedbi mijenjaju simfonijski orkestar, sjajno su i emotivno snažno svirali Judita Paljević Kraljik i Ivan Violić, a udaraljkaški ansambl pod vodstvom Josipa Konfica ostavljao je bez daha i navodio publiku, ipak nenaviklu na koncerete ozbiljne glazbe, na mjestimične spontane aplauze oduševljenja između stavaka. Čitavu, bez pretjerivanja spektakularnu izvedbu nosio je mješoviti i dječji zbor koje je vrhunski uvježbala zborovođa Branka Špoljar u suradnji s profesorima glazbene škole.

Dirigiranje maestra Kranjčevića, koji je odmah pristao na prijedlog suradnje iz njegovih Križevaca gdje je provodio djetinjstvo, bio je najveći poticaj svim učenicima, kako sadašnjim tako i bivšim, kao i profesorima koji su u petak sudjelovali na slavljeničkom koncertu. Ovaj počasni građanin grada Križevaca nije krio oduševljenje uoči i nakon veličanstvene izvedbe, a posebno je istaknuo činjenicu da "zbor i orkestar čine od bivših i sadašnjih učenika, dakle sve iz iste familije, da tako kažemo, što je posebna dragocjenost tog projekta, s obzirom da se tim projektom slavi jedan značajan jubilej!"

Prema riječima ravnateljice glazbene škole Branke Špoljar za HRT, 1813. u Križevcima je osnovan Glazbeni zavod, kao jedan od prvih zavoda uopće. Sama glazbena škola osnovana je 1945. godine. 1964. počinje djelovati u sklopu Narodnog sveučilišta, a 1970. škola se osamostaljuje te od tada nosi naziv Osnovna muzička škola Albert Štriga. Danas se škola može pohvaliti velikom brojem učenika u odnosu na broj stanovnika. Trenutno školu pohađa više od 400 učenika, od predškolaca i glazbenog vrtića pa do srednje škole. Ovu veliku godišnjicu škola je obilježavala tijekom čitave godine kroz projekt "07 za 70", u sklopu kojeg su organizirani različiti koncerti i događanja kako bi se obilježila dugogodišnja uspješna tradicija.

Nakon jednosatnog uživanja u prvoklasnom koncertu ozbiljne glazbe publika je sve izvođače nagradila desetominutnim gromoglasnim pljeskom i ovacijama, a ogroman pozitivan naboj se osjećao i pri napuštanju dvorane koja je prvi put svjedočila prometnim gužvama uzrokovanim ovakvom vrstom događanja. Bez suvišnih govorancija prije i poslije koncerta, otmjeno i gotovo kulturno-šokantno za križevačku publiku, Glazbena škola Alberta Štrige je nakon više mjeseci priprema vlastitim snagama priredila organizacijski izrazito zahtjevan, vrhunski događaj za pamćenje, čiji značaj najbolje opisuju riječi maestra Kranjčevića: "Mislim da se rijetko koja škola u Hrvatskoj može pohvaliti da je u stanju na taj način organizirati i okupiti zbor od devedesetak ljudi kojeg čine bivši i sadašnji učenici i profesori i udaraljkaši i pijanisti – to je zaista čudo. U današnjim okolnostima zauzetosti i strke i zbrke – to je zaista čudo. I tim više me to veseli jer mi je jasno da je to jedna ekipa koja je spremna ući u velike izazove, a to Križevcima treba."

Bilješke o autorima i prevoditeljima

Mr. sc. Hrvoje Belani glavni je urednik nezavisnog portala Križevci.info (www.križevci.info), osnivač i član neprofitne udruge P.O.I.N.T. (www.udruga-point.hr) iz Križevaca u kojoj volontira kao višegodišnji kulturni aktivist i publicist te osnivač i realizator Culture Shock Festivala (www.c-shock.org), Pinklecfesta (www.pinklecfest.org) i Sajma studija (www.sajamstudija.info). Po struci je magistar znanosti elektrotehnike, viši predavač i softverski stručnjak u području e-zdravlja.

Muzikolog **prof. dr. sc. Nikša Gligo** predaje na Odsjeku za muzikologiju Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu. Redoviti je član Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti te Europske akademije [*Academia Europaea*]. Autor je mnogih publikacija među kojima se ističu knjige *Vrijeme glazbe, Varijacije razvojnog kontinuiteta: Skladatelj Ninko Devčić, Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja, Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća s uputama za pravilnu uporabu pojmove i Zvuk – znak – glazba. Rasprave oko glazbene semiografije*. Za svoj je znanstveni i stručni rad odlikovan mnogim priznanjima u Hrvatskoj i inozemstvu. Voditelj je interdisciplinarnoga znanstvenoistraživačkog projekta Conmuster (HRZZ) u okviru kojega istražuje probleme suvremenoga hrvatskoga glazbenog nazivlja. Od osnutka nesebično podupire rad Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara te redovito piše za časopis *Theoria*.

Alida Jakopanec, profesorica mentorica, nastavnica bogatog iskustva u predavanju svih teorijskih predmeta na Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog u Bjelovaru. Autorica je nekoliko priručnika za nastavu teorijskih glazbenih predmeta.

Dr. sc. Sanja Kiš Žuvela diplomirala je teoriju glazbe i magistrirala muzikologiju na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, gdje je i zaposlena kao asistentica na Odsjeku za muzikologiju. Doktorirala je na Filozofskome fakultetu Sveučilišta u Splitu disertacijom *Problemi suvremenoga hrvatskoga glazbenoteorijskog nazivlja* pod mentorstvom akademika Nikše Glige i prof. dr. sc. Masline Ljubičić. Sudjeluje u istraživanju i standardizaciji hrvatskoga glazbenog nazivlja u okviru projekta Conmuster. Autorica je raznih tekstova s područja teorije glazbe i estetike, a u Biblioteci HDGT-a objavljena joj je knjiga *Zlatni rez i Fibonaccijev niz u glazbi 20. stoljeća* (2011.).

Dr. sc. John Koslovsky preddiplomski je studij teorije glazbe završio na Sveučilištu McGill, a diplomski i doktorski studij na Školi za glazbu Eastman na Sveučilištu u Rochesteru. Docent je na Odsjeku za teoriju glazbe Konzervatorija u Amsterdamu, a djeluje i kao znanstveni suradnik studija humanističkih znanosti (muzikologije) na Sveučilištu u Utrechtu. Njegov je glavni znanstveni interes povijest teorije glazbe i muzikologije u prvoj polovici 20. stoljeća, a osobito teorije Heinricha Schenkera te Felixa Salzera, čija je djela istraživao i katalogizirao. Suradnik je mrežne baze podataka *Schenker Documents Online* te autor većega broja glazbenoteorijskih, glazbenopedagoških i muzikoloških tekstova.

Nataša Šuleski Jurinjak diplomirala je teoriju glazbe na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu. Nastavnica je teorijskih glazbenih predmeta u Glazbenoj školi Ivana Ma-

tetića Ronjgova u Rijeci. Osim interesa za glazbu njeguje i veliku ljubav prema stranim jezicima u kojima se aktivno usavršava.

Tihomir Petrović, profesor teorije glazbe u mirovini, osnivač je Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara, utežitelj časopisa *Theoria*, Biblioteke HDGT-a, Radionice utorkom, Škole teorije glazbe i manifestacije Dani teorije glazbe. Autor je brojnih izdanja s područja teorijskih glazbenih disciplina.

Prof. dr. sc. 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 članka o glazbi 20. i 21. stoljeća.

Jelka Vukobratović diplomirala je flaut i muzikologiju na Muzičkoj akademiji u Zagrebu gdje trenutačno radi kao asistentica na Odsjeku za muzikologiju. Studentica je doktorskog studija etnomuzikologije na Sveučilištu za glazbu i izvedbenu umjetnost u Grazu. Uz profesoricu Zlatu Životić, koautorica je monografije o Glazbenoj školi Alberta Štrige Križevci čije se objavljanje očekuje u 2017. godini.

Bernd Willimek studirao je matematiku, fiziku i glazbu u Karlsruheu, a diplomirao je teoriju glazbe i kompoziciju kod Eugena Wernera Veltea. Radi kao nezavisni stručnjak za teoriju glazbe te sklada. Autor je teorije glazbenog uravnoteženja [*Strebetendenz-Theorie*]. Sa svojom je suprugom Danielom Willimek osmislio i proveo međunarodno istraživanje emocionalne percepcije harmonije te izdao knjigu *Glazba i emocije – Studije teorije glazbenog uravnoteženja [Musik und Emotionen – Studien zur Strebetendenz-Theorie]* (2011.) koja je 2013. prevedena na engleski jezik pod naslovom *Music and Emotions: Research on the Theory of Musical Equilibration*.

Pijanistica **Daniela Willimek**, dobitnica većeg broja nagrada, docentica je na Visokoj školi za glazbu u Karlsruheu. Autorica je projekta Fascinacija ženskom glazbom [*Faszination Frauenmusik*] u okviru kojega snima alume sa skladbama raznih skladateljica. Sa suprugom Berndom sudjeluje u istraživanjima odnosa glazbe i emocija.

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*. Naставnica je teorijskih glazbenih predmeta u Glazbenoj školi u Varaždinu.