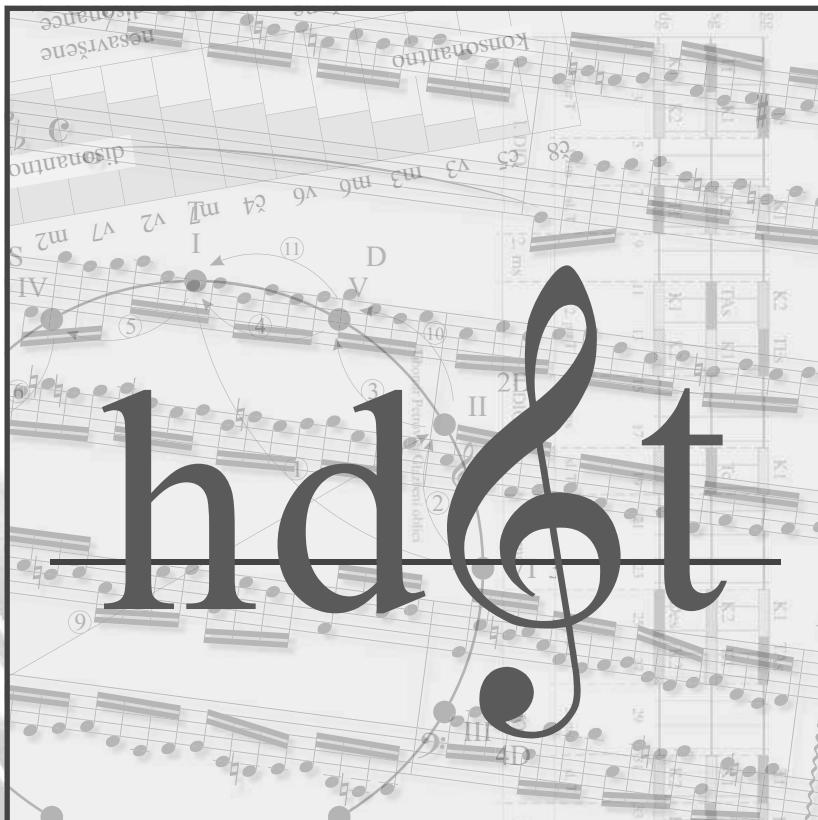


THEORIA

Godina XIX, broj 19, prosinac 2017. ISSN 1331-9892

1997



no 19

2017



Sadržaj

Znanstveni i stručni članci

Zoran Božanić:

O pokretnom kontrapunktu u glazbi renesanse i historijatu njegove teorije.....3

Sažetak / Summary: *On the Moveable (Convertible)*

Counterpoint in Renaissance Music and the History of its Theory13

Anne-Sylvie Barthel-Calvet:

Izgradnja vremena: ritam u Xenakisovoj skladateljskoj teoriji i praksi14

Sažetak / Summary: *Building Time: Theory and Practice*

in Xenakian Rhythmic Composition37

Snježana Dobrota, Ina Reić Ercegovac i Katija Kalebić

Jakupčević:

Odnos percepције humora u glazbi i nekih osobina ličnosti ..38

Sažetak / Summary: *The Relationship between the Perception of Humor in Music and Personality Traits*54

Antun Toni Blažinović:

Nota korijena broja – glazbena mjera trokuta –
trianglemetre55

Sažetak / Summary: *Square Root Music Notation –*

Trianglemetre63

In memoriam

Dalibor Davidović:

Eva Sedak (17. srpnja 1938. – 2. ožujka 2017.)64

Tihomir Petrović:

Branko Lazarin (22. kolovoza 1940. – 20. srpnja 2017.)67

Recenzije

Alida Jakopanec:

Martina Belković i Mirjana Futač Homen: *Glazbena literatura za solfeggio*68

Blaženka Barlović:

Solfeggio 5.69

Tihomir Petrović:

Vanda Ferić: *Poziv na igru*71

Mirjana Futač Homen:

Nova izdanja u nakladi Glazbenog učilišta Elly Bašić i Društva za promicanje Funkcionalne muzičke pedagogije ...73

Kronika HDGT-a

Tihomir Petrović:

20 godina Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara76

13. dani teorije glazbe88

Biografije autora priloga93

Theoria, glasilo Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara

UDK: 78 • ISSN 1331–9892

Godina XIX., broj 19, prosinac 2017.

Članovi uredivačkog odbora / Editorial board:

Zoran Božanić, Beograd; Ivan Čavlovic, Sarajevo; Snježana Dobrota, Split; Nikša Gligo, Zagreb; Senad Kazić, Sarajevo; Sanja Kiš Žuvela, Zagreb; Tihomir Petrović, Zagreb; Gregor Pompe, Ljubljana; Davorka Radica, Split; Leon Stefanija, Ljubljana; Sabina Vidulin, Pula

Glavni urednik / Editor-in-Chief:

Nikša Gligo

Tajnica časopisa / Secretary:

Sanja Kiš Žuvela

Lektura / Copy-Editing:

Daria Lazić (hrvatski / Croatian); Jelena Parizoska (engleski / English)

Korektura / Proofreading:

Alida Jakopanec

Izdavač / Published by:

Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara – HDGT
Palmotićeva 2, HR-10000 Zagreb

www.hdgt.hr

Za izdavača / For the Publisher:

Tihomir Petrović

Prijelom / Computer Setting:

Slavko Križnjak

Naklada ovog broja / Circulation:

1000 primjeraka / issues

Izlazi jednom godišnje / Issued annually

Cijena / Price:

25,00 kn

Kategorizirani članci podvrnuti su dvostruko slijepoj recenziji / Categorized articles have been double-blind peer reviewed.

Upute za autore i podaci o recenzentskom postupku dostupni su na internetskoj stranici časopisa http://hdgt.hr/?page_id=21 / Guidelines for Authors and Reviewing Procedure are available on http://hdgt.hr/?page_id=21

Članci se referiraju u / Articles are covered in: RILM (Répertoire International de Littérature Musicale)

Zoran Božanić

O pokretnom kontrapunktu u glazbi renesanse i historijatu njegove teorije

(prevela: Sanja Kiš Žuvela)

izvorni znanstveni rad
UDK: 781.42(075)
zaprimitljeno: 3. rujna 2017.
prihvaćeno: 9. listopada 2017.

Pokretni kontrapunkt integralni je dio sustava tzv. *složenog kontrapunkta*, čije je teorijsko određenje prvi put izloženo početkom 20. stoljeća u radu Sergeja Ivanovića Tanjejeva (Таинеев 1909). Pod terminom *složenost* podrazumijeva se produkcija novih kontrapunktnih spojeva na temelju već postojeće građe. Prije Tanjejeva za imenovanje takvih mogućnosti bila je u upotrebi drukčija terminologija.¹

U ruskoj glazbenoteorijskoj literaturi u optjecaju je i izraz *jednostavni kontrapunkt* (rus. *непостоји конtrapункт*), kod kojeg nema izvedenih varijanti, realiziranih na temelju postavljenoga kontrapunktnog modela;² taj naziv postoji i u drugim sredinama (eng. *simple counterpoint*, franc. *contrepoint simple*). U Njemačkoj se upotrebljava naziv *višestruki kontrapunkt* (njem. *mehrfacher Kontrapunkt*), koji se postavlja kao svojevrsna opozicija odrednici *jednostruki kontrapunkt* (njem. *einfacher Kontrapunkt*). Slično je u pojedinim udžbenicima objavljenim na našim prostorima.³

U osnovi je složenog kontrapunkta modificirano ponavljanje već izloženoga glazbenog materijala (Фраенов 1981, str. 93). Glazbeni slog iz kojeg se neposredno ili naknadno dobiva nova kontrapunktna kombinacija naziva se prvobitni spoj; njegovo je izmijenjeno izlaganje izvedeni spoj (Taheeb 1959, str. 10). Oni se manifestiraju odvojeno (konsekutivna forma složenog kontrapunkta, od lat. *consecutio* – slijed) ili preklopljeno (simultana forma složenog kontrapunkta, od lat. *simul* – istovremeno) (Симакова 2002, str. 248). Izmjene mogu imati samo pojedini glasovi kontrapunktne fakture (nepotpuni složeni kon-

1 Kao svojevrsne ekvivalente složenom kontrapunktu stari glazbeni teoretičari upotrebljavali su izraze *dvostruka kompozicija* ili *dvostruki kontrapunkt*, što je označavalo izvjesnu “dvoličnost” kontrapunktnog sloga, mogućnost proizvođenja drukčije kvalitete zvuka (dakle, nije se imao u vidu broj glasova kao danas). Pod tim se uglavnom podrazumijevala promjena vertikalnih položaja dionica ili njihovo izlaganje u inverziji (Vicentino 1555, str. 90–91; Zarlino 1558, str. 229–234; Morley 1969, str. 105–115).

2 Pod *jednostavnim kontrapunktom* (lat. *contrapunctus simplex*) podrazumijeva se i slog nastao tehnikom “nota prema noti”.

3 Tako npr. “za stav u kojem glasovi ne mogu zamjeniti svoja mesta (...) kaže se da je pisani u jednostrukom ili prostom kontrapunktu” (Peričić 1987, str. 188). U naslovu jednog od udžbenika kontrapunkta sadržana je odrednica *prosti kontrapunkt* (Tejlor 1922). Šin razlikuje *prosti* i *dupli kontrapunkt* (1949).

trapunkt) ili sve njezine dionice (potpuni složeni kontrapunkt).

Glazbene norme relevantne za jednostavni *kontrapunkt* (intervalske i ritamske karakteristike melodije, odnos kontrapunktirajućih glasova, tretman vertikale itd.) dolaze do izražaja i u složenom kontrapunktu. Iz tog razloga za izradu prvobitnog spoja upotrebljava se nov sustav skladbenih pravila. U kontekstu danoga glazbenog stila ona unaprijed osiguravaju ispravan zvukovni rezultat izvedene kontrapunktne kombinacije i omogućavaju “da se iz prvobitnog spoja odstrani to što u izvedenome daje slijedove koji proturječe pravilima jednostavnog kontrapunkta” (Taheeb 1959, str. 13).

Na temelju izmjena sadržanih u izvedenome kontrapunktnom spoju Tanjejev je izvršio klasifikaciju složenog kontrapunkta razlikujući pokretni kontrapunkt, kontrapunkt koji dozvoljava udvajanje (u nesavršenim konsonancama) i obrtajni kontrapunkt (Taheeb 1959, str. 10).⁴ U ovom članku bit će razmotrene samo specifičnosti pokretnog kontrapunkta, dok aktualizacija ostalih mogućnosti modificiranja izvedenog spoja uslijed kompleksnosti može postati predmet posebnog rada.

Prema tumačenjima zasnovanim na Tanjejevljevim teorijskim postavkama pokretni je kontrapunkt “vrsta složenog kontrapunkta, polifoni spoj melodija (različitih, a također istih, sličnih, izloženih u vidu imitacije) koje mogu tvoriti jedan ili nekoliko izvedenih spojeva, kao rezultat izmjena prvobitnog odnosa pomoću premještanja (pomicanja, transpozicije) tih nepromjenjivih melodija” (Фраенов 1981, str. 311). U tom kontekstu razlikuje se vertikalno pokretni, horizontalno pokretni i dvostrukog pokretni kontrapunkt (Taheeb 1959, str. 11).

Kod vertikalnog pokretnog kontrapunkta u izvedenom spoju dolazi do modifikacije vertikalnog položaja melodija. To može dovesti do približavanja ili širenja prostora među glasovima, kao i do zamjene mjesta prethodno izloženoga glazbenog materijala. U sljedećem primjeru pokazan je konsekutivni vid posljednjeg od navedenih načina izmjena:

Primjer 1.⁵ Orlando di Lasso, *Sicut rosa* (motet, t. 1–7)



Kada se promjena položaja melodiskog sadržaja dionica realizira po horizontali, nastaje horizontalno pokretni kontrapunkt. Takav kontrapunktni rad naveden je u sljedećem primjeru, u kojem se može uočiti pomicanje označenih segmenata melodije kod ponavljanja – u donjem glasu za jedan takт uljevo ili u gornjem glasu za isti vremenski razmak udesno:

⁴ Pod obrtajem se ovdje podrazumijeva takva izmjena prvobitnog spoja koja odgovara njegovu odrazu u ogledalu (Taheeb 1959, str. 12). Kod nas taj izraz ima sasvim drugo značenje, o čemu će poslije biti više riječi.

⁵ Sve primjere notografirao je autor ovog rada.

Primjer 2. Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Gaudent in coelis* (motet, t. 19–27)

The musical score consists of four staves representing the voices: Cantus (soprano), Altus (alto), Tenor, and Bassus (bass). The music is in common time (indicated by 'C'). The vocal parts are separated by vertical bar lines. The lyrics are written below the notes, corresponding to the musical phrases. The score shows a complex polyphonic texture with various note values (eighth, sixteenth, thirty-second) and rests. The vocal parts are labeled on the left side of each staff: Cantus, Altus, Tenor, Bassus.

Istovremene izmjene vertikalnih i horizontalnih položaja kontrapunktnih melodija čine dvostruko pokretni kontrapunkt (svojevrsno dijagonalno pomicanje). Tako je u sljedećem primjeru promijenjen smjer imitacije teme kod njezina izlaganja u drugom paru glasova (bas i alt, uzlazna duodecima), uz modifikaciju vremenskog razmaka (koji je za pola takta dulji od onoga u početnom nastupu, vidi primjer 3 na str. 6).

Vrlo specifičan vid kontrapunktnog rada – prema Tanjejevu “kontrapunkt koji dozvoljava udvajanje” – u izvedenom spoju ima umnožavanje prethodno izloženih melodija: nastaje paralelno kretanje. Zapravo, ono predstavlja vertikalno premještanje glasa na interval jednak danoj nesavršenoj konsonanci (Taheeb 1959, str. 12). Zato će to biti tretirano kao podvrsta vertikalno pokretnog kontrapunkta. Događa se svojevrsno preklapanje prvobitnog i izvedenog spoja, odnosno simultani vertikalno pokretni kontrapunkt. U sljedećem primjeru pokazan je jedan od načina na koji se on manifestira. Nakon početnoga dvoglasnog imitacijskog nastupa drugi dio teme, izložen u basu, dvaput je udvojen u paralelnim decimama (dionica soprana, vidi primjer 4 na str. 7).

Dakle, izmjene odnosa kontrapunktirajućih melodija mogu biti vertikalne, horizontalne

Primjer 3. Thomas Tallis, *The Lamentations of Jeremiah* (I, t. 1–10)

Alto

Tenor

Bass

Bass

In - ci - pit la - men - ta - ti - o Ie - re - mi - ae pro - phe -

In - ci - pit la - men - ta - tu - o Ie - re - mi - ae pro -

In -

In - ci - pit la - men - ta - ti - o Ie - re - mi - ae pro -

In - tae, pro - phe - tae, le - re - mi - ae pro -

- phe - tae, pro - phe - - - - tae.

- ci - pit la - men - ta - ti - o Ie - re - mi - ae pro -

i dvostrukе (vertikalno horizontalne, dijagonalne). Upravo na temelju te karakteristike izvode se vrste pokretnog kontrapunkta i vrši njihovo imenovanje.

Izraz *pokretni kontrapunkt*, kao i nazivi usklađeni sa koordinatama premještanja (*vertikalno pokretni kontrapunkt*, *horizontalno pokretni kontrapunkt*, *dvostruko pokretni kontrapunkt*) svojstveni su ruskoj i sovjetskoj glazbenoj teoriji. U drugim evropskim sredinama za tumačenje promjene mjesta melodija upotrebljava se drukčija terminologija. Pritom nedefinirani ostaju ostali aspekti prostornih izmjena njihova položaja (širenje ili sužavanje među njima, bez zamjene mjesta; horizontalno i dvostruko premještanje).

Tako se na engleskome govornom području upotrebljava naziv *obrtajni kontrapunkt* (eng. *invertible counterpoint*). Ovisno o broju glasova koji ga tvore pravi se diferencijacija na dvostruki, trostruki i četvorostruki kontrapunkt (eng. *double, triple, quadruple counterpoint*). Takvo imenovanje primjenjuje se i u Francuskoj (franc. *contrepoint renversable*); kao i u prethodnom slučaju, napravljena je dodatna razlika s obzirom na broj dionica (franc. *contrepoint double, triple, quadruple*). U njemačkoj glazbenoteorijskoj literaturi postoji identična klasifikacija (njem. *doppelte, dreifache, vierfache Kontrapunkt*). Isti pristup uočava se i u našoj sredini.

Prilikom uporabe odrednice *obrtajni kontrapunkt* pojavljuje se i problem dvosmislenosti njezina značenja. Naime, do "iluzije" obrata vjerojatno dolazi zbog česte upotrebe tzv. dvostrukog kontrapunkta u oktavi, u kojem je sadržan obrat intervala.⁶ No, taj je obrat

Primjer 4. Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Missa Quam pulchra es* (*Sanctus*, t. 1–8)

The musical score for Palestrina's *Missa Quam pulchra es* (Sanctus) features four voices: Cantus (soprano), Altus (alto), Tenor, and Bassus (bass). The music is in common time. The first staff shows the beginning of the Sanctus chant with the words "Sanctus, sanctus, sanctus". The second staff continues the chant and introduces the word "Dominus". The music is written in common time with various note values and rests.

harmonijska, a ne kontrapunktna pojava. Pojam *obrtajni kontrapunkt*, kao naziv samo jednoga mogućeg aspekta vertikalno pokretnog kontrapunkta, dovodi do svojevrsne kolizije i s njegovim pravim značenjem, koje otkriva da nije riječ o sinonimu za premještanje (transpoziciju). S druge strane, modifikacija visinskih pozicija melodija može dovesti samo do njihova približavanja ili udaljavanja, pri čemu one ne mijenjaju mesta. Zato je terminološki aparat koji proizlazi iz Tanjejevljeve teorije najprikladniji za imenovanje različitih načina pomicanja melodijskog sadržaja dionica.

Pokretni je kontrapunkt, uz imitaciju i tehniku *cantusa firmusa*, u renesansnoj glazbi jedan od osnovnih načina rada s glazbenim materijalom. Međutim, kod njegova tumaćenja sve do početka 20. stoljeća ne mogu se uočiti tendencije konstituiranja cjeleovitoga teorijskog sustava. U dalnjem će tekstu kronološkim redoslijedom biti izložene osnovne etape razvoja teorije pokretnog kontrapunkta.

Još u srednjovjekovnoj glazbenoteorijskoj misli aktualizirana je tehnika zvana *štintauš* (njem. *Stimmtausch* – zamjena glasova).⁷ Pritom su se razlikovala ponavljanja u različitim

⁶ Obrat intervala ponekad se ističe kao glavna odlika ove podvrste pokretnog kontrapunkta (Drabkin 2001–2002, str. 512).

glasovima (lat. *repetitio diversae vocis*) od onoga u istom glasu, ostinata (lat. *repetitio eiusdem vocis*) (Reimer 1972, str. 95). No, tek se u renesansi pojavljuje nešto konkretnije razmatranje izmjena položaja melodijskih sastavnica polifone fakture. Tako se kod *dvostrukog kontrapunkta*, uz pomicanje na duodecimu i decimu, ostvaruje još i inverzija melodijskih intervala (Vicentino 1555, str. 91; Zarlino 1558, str. 232–233). Još jedan njegov bitan aspekt određuje Zarlino: “Dvostruki kontrapunkt može biti otpjevan troglasno, s dodanim glasom za decimu iznad donje dionice *principale te replicom* za tercu kroz dvije oktave ispod gornje dionice” (1558, str. 231). Riječ je, zapravo, o vertikalnom udvajaju jednog od glasova, odnosno njegovu paralelnom kretanju. Metoda skladanja *dvostrukog kontrapunkta* vrlo je specifična; sadržana je u mnogim teorijskim radovima (čak i nekoliko stoljeća poslije): modifikacije se ostvaruju uvođenjem dopunskoga glasa, čime nastaje svojevrsna *osnovna konstrukcija*, model budućeg zvučanja. U ovom se razdoblju prvi put u glazbenoteorijskoj literaturi izlaže primjer horizontalnog pomicanja melodija, ali bez obrazloženja načina njegove izrade (Vicentino 1555, str. 91).

Renesansni pristupi pokretnomu kontrapunktu kod pojedinih su se glazbenika zadržali i tijekom 17. stoljeća. Usto je dolazilo i do daljnog razvoja njegove teorije. U tom razdoblju važan doprinos razmatranju problematike kontrapunktnog udvajanja dali su njemački glazbeni teoretičari i skladatelji.⁸ Politematska fuga, koja je u tjesnoj vezi s vertikalnim izmjenama položaja tema, bila je u središtu njihovih istraživanja.⁹

S druge strane, talijanski glazbeni teoretičari obuhvatnije su se bavili intervalima transponiranja, pri čemu su još uvijek ostajali u okvirima razmjene glazbenog materijala među glasovima.¹⁰ Po opsegu sagledavanja pokretnog kontrapunkta u tom razdoblju izdvaja se Berardijev rad (1687) u kojem se navodi dvostruki kontrapunkt u oktavi, decimi, duodecimi i s udvajanjem, uz izlaganje pravila za tretman harmonijskih intervala (1687,

7 Riječ je o zamjeni mjesta melodijskog sadržaja dionica u primi, tj. uz zadržavanje njihove prvobitne visine. Time se povećavala pozornost pjevača kod izvođenja istoga glazbenog materijala, a stvorio bi se i dojam ponavljanja uz promjenu zvukovne boje.

8 Ovo je posebno izraženo kod hamburških glazbenika. Dvostruka priroda imitacijskog sloga promatra se kroz udvajanje. Tako npr. Theile sklada kanon s augmentiranim dionicom u paralelnim tercama, Bernhard u neimitacijskoj polifoniji razmatra načine izvođenja četvoroglasne fakture pomoću udvajanja glasova prethodno napisanog dvoglasja; definiranje i primjenu takvog udvostručavanja obaju kontrapunktnih glasova realizirali su upravo hamburški glazbenici 17. stoljeća (prije njih to se primjenjivalo samo na jednu dionicu prvoibitnoga dvoglasnog sloga) (Snyder 1980, str. 545–550).

9 Navedena karakteristika izražena je u tzv. “rukopisima Sweelinckove teorije”, koji su nastajali u Hamburgu nakon 1670. godine. Njih su vjerojatno izradili Weckmann, koji je, uz kopiranje Sweelinckovih tekstova, dao i nov materijal o dvostrukom kontrapunktu (*Kurtze doch deutliche Regulen von denen doppelten Contrapuncten*) i Reincken, koji je, pored izlaganja teorijskih dostignuća nizozemskog majstora, unio i vlastiti doprinos poimanju fuge (*Erste Unterricht zur Composition*) (Walker 2000, str. 204).

10 Izlažu se pravila skladanja dvostrukog kontrapunkta od terce do duodecime, uz demonstriranje mogućnosti dobivanja nekoliko izvedenih spojeva s različitim intervalima pomicanja (Bononcini 1678, str. 90–99). Razlikuje se kontrapunkt u kojem se pomiče melodijski sadržaj dionica i onaj kod kojeg je dodan još jedan glas, odnosno gdje je provedeno udvajanje (Rocco Rodio); pomoću dvostrukog kontrapunkta u terci i seksti tumači se paralelno kretanje – udvajanje glasa koji se vodi naspram *cantusa firmusa* (Camillo Angleria) (Schubert 2002, str. 515–516).

str. 118–132). Osim toga, “skladanje s pauzama i bez pauza” u izvedenom spoju ima horizontalno pomicanje onih segmenata melodije koji se nalaze nakon izostavljanja pret-hodno napisanih pauza (1687, str. 83–84). Međutim, ne tumači se način izrade složenijih primjera (ista karakteristika već je istaknuta u kontekstu renesansne glazbene teorije); oni se tu navode samo kako bi se pokazalo da je “glazba stvar dubokoumna” (lat. *musica est res profunda*) (1687, str. 85). Tehniku takvoga skladanja stari su majstori vjerojatno čuvali u tajnosti. O tome svjedoči i popularna anegdota: kada je u Padovi prvi put vidio primjerak Zaconijeva traktata *Praksa u muzici*, skladatelj Costanzo Porta uzviknuo je: “Ni za tisuću dukata ne bih izdao tajne koje je taj monah ovdje objavio!” (Jeppesen 1992, str. 24).

Glazbena teorija 18. stoljeća osim vertikalnog premještanja (obično u oktavi, decimi i duodecimi) nije se temeljnije bavila izučavanjem promjena položaja melodijskog sadržaja kontrapunktnih dionica po drugim koordinatama. Najpoznatije teorijsko djelo toga razdoblja, Fuxov traktat, osnovne vidove vertikalno pokretnog kontrapunkta još uvijek tretira kao “dvostruki” kontrapunkt, neovisno o broju glasova (1965, str. 107–138). U tom razdoblju upotrebljava se i odrednica “kontrapunkti koji se nazivaju po određenom intervalu” (u oktavi, decimi i duodecimi) (Mattheson 1739, str. 422–426). Izlažu se intervalske tablice i brojni primjeri (Albrechtsberger 1790, str. 277–350). U kontekstu dvostrukog kontrapunkta Martini u izvedeni spoj uvodi slobodne ritamske i intervalske modifikacije, elemente imitacije te mogućnost njihova kombiniranja (1774, str. 33–37).¹¹

Kod pristupa pokretnom kontrapunktu u 19. stoljeću mogu se zapaziti samo određene promjene u terminologiji i uvođenje drugih intervala vertikalnog premještanja. Tako se u njemačkoj teorijskoj misli istražuje potencijal tzv. *polimorfnog kontrapunkta* (njem. *polymorphischer oder vielgestaltiger Contrapunkt*), u kojem se, na temelju istoga glazbenog materijala, realiziraju različiti vidovi vertikalnih pokreta (Dehn 1859, str. 115–129), te se uvodi odrednica *mješoviti dvostruki kontrapunkt* (nem. *gemischter doppelter Contrapunkt*) za pomicanje dvaju glasova na nejednak interval (1859, str. 129–130). Zanimljiva je činjenica da najpoznatiji radovi o kontrapunktu nastali u toj sredini sadržavaju tek usko sagledavanje fenomena pokretnog kontrapunkta. Tako je kod Marxa zastupljeno samo oktavno premještanje u dvoglasju (1864), Bellermann razmatra oktavna, duodecima i decimna transponiranja (1890), dok Riemann tim intervalima dodaje još sekstu i undecimu (1908). Izraz *dvostruki kontrapunkt* Richter (1872) i Bussler (1877) već primjenjuju isključivo za dvoglasje (premještanja u troglasju i četvoroglasju nazivaju trostrukim i četvorostrukim kontrapunktom).

Imenovanje vertikalnog pomicanja usklađeno s brojem glasova dominira u francuskoj i engleskoj glazbenoteorijskoj misli toga razdoblja. Pritom se u Cherubinijevu radu cje-lovitije razmatraju intervali dvostrukog kontrapunkta, od oktave pa sve do kvintdecime (1835). Na engleskome govornom području ponavljanje kontrapunktnog sloga s premještanjem njegova melodijskog sadržaja naziva se *obrat*, *inverzija* (eng. *inversion*) (Bridge 1881). To je vjerojatno utjecalo na Proutovo uvođenje izraza *obrtajni kontrapunkt* (eng.

11 Na određeni način to je nagovještaj teorijskog sustava složenog kontrapunkta, koji će se pojaviti tek u 20. st.

invertible counterpoint) (1891), koji je u uporabi sve do danas.

Navedeni radovi sadrže razmatranje elementarnih slučajeva vertikalnih pomicanja, a iskoraci izvan tih granica izuzetno su rijetki. To je ostalo aktualno sve do početka 20. stoljeća, odnosno do objavljivanja Tanjejevljeva rada.

U jednom pismu iz 1909. godine Tanjejev je izradu *Pokretnog kontrapunkta strogog stila* okarakterizirao kao svoj "glavni glazbeni rad" (Корабельникова 1959, str. 70). Pisane te knjige trajalo je dugo. Pri kraju rada na njoj autor u dnevniku priopćava sljedeće: "Učinilo mi se kao da sam izašao na visoku kulu i otuda razgledam čitavo polje složenog kontrapunkta, pritom vidim svaku krivinu, svaku stazicu, sve mi je poznato nakon osamnaestogodišnjeg ili devetnaestogodišnjeg rada na mojoj knjizi. Meni se čini da znam o kontrapunktu to što drugi ne znaju i vidim to što je od drugih skriveno." (Савенко 1985, str. 144). To je Tanjejevljevo istraživanje objavljeno godinu dana nakon završetka (1909), a drugo izdanje pojavilo se s uvodnim člankom Bogatirjeva, koji ga je i uredio (1959). Prijevod na engleski jezik ostvaren je tek nakon autorove smrti (1962).

S obzirom na to da su razmotrene specifičnosti tzv. slobodne polifonije, svojevrsni produžetak tog istraživanja, ali na području imitacijske kontrapunktne tehnike, manifestirao se u teorijskom djelu naslovlenom *Učenje o kanonu* (Танеев 1929).

Tanjejev je rješenje problema pokretnog kontrapunkta našao u primjeni elementarnih matematičkih principa. Važnost njihova uvođenja autor ističe već na samom početku svog rada navodeći, kao svojevrsni moto, citat iz *Traktata o slikarstvu* Leonarda da Vinciјa: "Nikakvo ljudsko istraživanje ne može se smatrati istinskom znanosti ako nije prošlo kroz matematičke dokaze" (1959, str. 5).

Kod ruskih glazbenih teoretičara zapaža se uporaba tog teorijskog sustava kao osnove za daljnja istraživanja složenog kontrapunkta (Богатырев 1948, 1960; Корчинский 1960; Тюлин 1964; Южак 1965; Пустыльник 1975; Ровенко 1976, 1986; Тимофеев 1981; Скребков 1983 itd.) ili se njegovi elementi prilagođavaju upotrebi u pedagoške svrhe (Скребков 1951; Павлюченко 1963; Григорьев и Мюллер 1969; Мюллер 1989; Фраенов 2000; Евдокимова 2000; Ройтерштейн 2002; Симакова 2002; Дубравская 2008 itd.). Na zapadu su ta teorijska dostignuća slabo poznata; nema radova većeg opsega koji se bave problematikom pokretnog kontrapunkta, takva su istraživanja realizirana tek parcijalno (Walt 1955; Norden 1982 itd.).

Pokretni je kontrapunkt važna sastavnica skladbene tehnike u glazbi renesanse. Međutim, na temelju ovog razmatranja može se zaključiti da on dugo nije imao svoje adekvatno teorijsko određenje. Zapravo, osim promjena u terminologiji i uvođenja drugih intervala vertikalnog pomicanja, nekoliko stoljeća gotovo da nije bilo kvalitativno novih pristupa u tumačenju njegovih specifičnosti. Ta činjenica ističe značenje koji ruska glazbenoteorijska misao ima za nauk o kontrapunktu. Naime, teorija Tanjejeva i njegovih sljedbenika predstavlja zaokružen, cjelovit sustav koji omogućava razumijevanje i skladanje svih vrsta kontrapunktnog premještanja. Zato je već desetljećima sadržana u ruskim udžbenicima, s razrađenim metodološkim okvirom primjene u analizi starije glazbe.

Literatura:

- ALBRECHTSBERGER, Johann Georg. *Gründliche Anweisung zur Composition*. Leipzig: Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1790.
- BELLERMANN, Heinrich. *Der Contrapunct*. Berlin: Julius Springer, 1862.
- BERARDI, Angelo. *Documenti armonici*. Bologna: Giacomo Monti, 1687.
- БОГАТЫРЕВ, Семен. *Двойной канон*. Москва: Музгиз, 1948.
- БОГАТЫРЕВ, Семен. *Обратимый контрапункт*. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1960.
- BONONCINI, Giovanni Maria. *Musico Prattico*. Venetia: Giuseppe Sala, 1678.
- BRIDGE, Frederick. *Double counterpoint and canon*. London: Novello, [1881].
- BUSSLER, Ludwig. *Der strenge Satz in der musikalischen Kompositionslehre*. Berlin: Carl Habel, 1877.
- CHERUBINI, Luigi. *Cours de contrepoint et de fugue*. Leipzig – Paris: Kistner – Schlesinger, 1835.
- DEHN, Siegfried Wilhelm. *Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge*. Berlin: Ferdinand Schneider, 1859.
- DRABKIN, William. Invertible counterpoint. U: Stanley Sadie, ur. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 12. London: Macmillian Publishers, 2001–2002, str. 512–513.
- ДУБРАВСКАЯ, Татьяна. *Полифония: Учебник для высшей школы*. Москва: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Кафедра теории музыки, Академический Проект, Альма Матер, 2008.
- ЕВДОКИМОВА, Юлия. *Учебник полифонии*. Москва: Музыка, 2000.
- ФРАЕНОВ, Виктор. Сложный контрапункт. В: Юрий Келдыш, ред. *Музыкальная энциклопедия*, 5. Москва: Советская энциклопедия, 1981, str. 93–99.
- ФРАЕНОВ, Виктор. Подвижной контрапункт. В: Юрий Келдыш, ред. *Музыкальная энциклопедия*, 4. Москва: Советская энциклопедия, 1981, str. 311–318.
- ФРАЕНОВ, Виктор. *Учебник полифонии*. Москва: Музыка, 2000.
- FUX, Johann Josef. From *Gradus ad Parnasum*. U: Alfred Mann, *The Study of Fugue*. New York: Norton, 1965, str. 78–138.
- ГРИГОРЬЕВ, Степан и Теодор Мюллер. *Учебник полифонии*. Москва: Музыка, 1969.
- JEPPESEN, Knud. *Counterpoint the poliphonic vocal style of the sixteenth century*. New York: Dover Publications, 1992.
- КОРАБЕЛЬНИКОВА, Людмила. Новые материалы о С. Танееве, *Советская музыка*, 1959, № 9, 70–73.
- КОРЧИНСКИЙ, Евгений. *К вопросу о теории канонической имитации*. Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1960.
- MARTINI, Giovanni Battista. *Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto, Parte prima*. Bologna: Lelio Dalla Volpe, 1774.
- MARX, Adolf Bernhard. *Die Lehre von der musikalischen Komposition, Zweiter Theil, Die freie Komposition*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1864.
- MATTHESON, Johann. *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold, 1739.
- MORLEY, Thomas. *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*. Amsterdam – New York: Da Capo Press, 1969.
- МЮЛЛЕР, Теодор. *Полифония*. Москва: Музыка, 1989.
- NORDEN, Hugo. *The technique of Canon*. Boston: Branden Press, 1982.
- ПАВЛЮЧЕНКО, Сергей. *Практическое руководство по контрапункту строгого письма*. Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1963.
- PERIĆIĆ, Vlastimir. *Instrumentalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1987.

- PROUT, Ebenezer. *Double counterpoint and canon*. London: Augener, [1891]
- ПУСТЫЛЬНИК, Иосиф. *Практическое руководство к написанию канона*. Ленинград: Музыка, 1975.
- REIMER, Erich. *Johannes de Garlandia: De mensurabili musica, Kritische Edition mit Kommentar und Interpretation der Notationslehre, Teil I, Quellenuntersuchungen und Edition*. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band X. Wiesbaden: Franz Steiner, 1972.
- RICHTER, Ernst Friedrich. *Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1872.
- RIEMANN, Hugo. *Lehrbuch des Kontrapunktes*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1908.
- РОЙТЕРШТЕЙН, Михаэль. *Полифония*. Москва: Академия, 2002.
- РОВЕНКО, Олександр. *Стреттна имітація*. Київ: Музична Україна, 1976.
- РОВЕНКО, Александр. *Практические основы стреттно-имитационной полифонии*. Москва: Музыка, 1986.
- САВЕНКО, Светлана. *Сергей Иванович Танеев*. Москва: Музыка, 1985.
- SCHUBERT, Peter. Counterpoint pedagogy in the Renaissance. U: Thomas Christensen, ur. *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, str. 503–533.
- СИМАКОВА, Наталья. *Контрапункт строгого стиля и фуга; История, теория, практика, часть I, Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина*. Москва: Композитор, 2002.
- СКРЕБКОВ, Сергей. *Учебник полифонии*. Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1951.
- СКРЕБКОВ, Сергей. *Теория имитационной полифонии*. Киев: Музична Україна, 1983.
- SNYDER, Kerala J. Dietrich Buxtehude's Studies in Learned Counterpoint, *Journal of the American Musicalological Society*, 1980, Vol. 33, No. 3, str. 544–564.
- ŠIN, Otakar. *Nauka o kontrapunktu* (prev. Jovan Bandur). Beograd: Prosveta, 1949.
- ТАНЕЕВ, Сергей. *Подвижной контрапункт строгого письма*. Лейпциг: М. П. Беляевъ, 1909.
- ТАНЕЕВ, Сергей. *Подвижной контрапункт строгого письма*. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1959.
- TANEIEV, Sergei. *Convertible counterpoint in the strict style*. Boston: Humphries, 1962.
- ТАНЕЕВ, Сергей. *Учение о каноне*. Москва: Музсектор Госиздата, 1929.
- TEJLOR, H. J. *Prosti kontrapunkt* (prev. Kosta Manojlović). Beograd: Osvit, 1922.
- ТИМОФЕЕВ, Николай. *Превращаемость простых канонов строгого письма: о некоторых способах определения возможности извлечения производных соединений из простых трёх- и четырёхголосных канонов обоих разрядов (с приложениями)*. Москва: Советский композитор, 1981.
- ТИОЛИН, Юрий. *Искусство контрапункта*. Москва: Музыка, 1964.
- VICENTINO, Nicola. *L'antica muzica ridotta alla moderna prattica*. Roma: 1555.
- ZARLINO, Giuseppe. *Le istitutioni harmoniche*. Venetia: 1558.
- WALKER, Paul Mark. *Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach*. Rochester: University of Rochester Press, 2000.
- WALT, Johannes Jacobus Adriaan van der. *Die Kanongestaltung im Werk Palestrinas: Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde einer Hohen Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln*. Köln: 1955.
- ЮЖАК, Кира. Некоторые вопросы современной теории сложного контрапункта. В: *Вопросы теории и эстетики музыки, Выпуск 4*, Ленинград: Музыка, 1965, str. 227–259.

Sažetak: U ovom članku izložene su opće karakteristike pokretnog kontrapunkta na primjeru glazbene prakse renesanse, kao i dijakronijski aspekt kristalizacije njegove teorije. Određeni su načini manifestiranja i različite vrste takvoga skladateljskog rada uz kritički osvrт na pojedina terminološka pitanja. U prikazu razvoja teorijskih određenja fenomena kontrapunktnog premještanja (transpozicije), od srednjeg vijeka do naših dana, ističe se značenje Tanjejevljeva istraživanja; ono je, u tom kontekstu, od temeljne važnosti. Cilj je da se aktualizacijom pokretnog kontrapunkta, kao važnog čimbenika skladbene tehnike u glazbi renesanse i predmeta izučavanja glazbenih teoretičara, postigne osnovno poznавanje njegovih pojedinačnih aspekata. To može postati osnova za kasnija šira razmatranja te problematike i bolje razumijevanje posebnosti stvaralaštva majstora vokalne polifonije.

Ključne riječi: pokretni kontrapunkt, renesansa, glazbena teorija, Tanjejev

Zoran Božanić: On the Moveable (Convertible) Counterpoint in Renaissance Music and the History of its Theory

Original scientific article

UDC: 781.42(075)

received: 3 September 2017

accepted: 9 October 2017

Summary: This paper discusses the general features of the moveable (convertible) counterpoint using Renaissance music examples, as well as the diachronic aspects of its theory. It establishes the various manifestations and types of such compositional work and provides a critical overview of selected terminological issues. The contribution of Sergey Taneev's research is given a central place in the review of the historical definitions of the phenomenon of contrapuntal transposition from the Middle Ages until today. The aim of this paper is to lend insight into the basic aspects of the moveable counterpoint, which is one of the most important compositional devices in Renaissance music and a major research topic in music theory. The results of this study could be used as a basis for a wider discussion of the issue and provide a better understanding of the compositional output of the masters of vocal polyphony.

Key words: moveable counterpoint, Renaissance, music theory, Taneev

Anne-Sylvie Barthel-Calvet

Izgradnja vremena: ritam u Xenakisovoj skladateljskoj teoriji i praksi¹

(prevela: Sanja Kiš Žuvela)

izvorni znanstveni rad

UDK: 78.02:781.3

zaprimljeno: 12. kolovoza 2017.

prihvaćeno: 28. rujna 2017.

Pogledamo li unatrag i uzmemu u obzir cijelokupno Xenakisovo stvaranje, njegov pamflet iz 1955., *Kriza serijalne glazbe*, objavljen u prvome broju časopisa *Gravesaner Blätter* (Xenakis 1995, str. 41–42) koji je uređivao Hermann Scherchen, nije tek objava rata serijalističkoj avangardi, već pomalo zvuči i poput osmrtnice za polifoniju.

Tvrdeći da “linearna polifonija svojom složenošću uništava samu sebe”² (*ibid.*, str. 42) te da “postoji kontradikcija između linearnosti polifonije kao sustava i njezina slušnog rezultata koji je površina ili masa”³ (*ibid.*), Xenakis proglašava polifoni slog zastarjelim s aspekta percepcije te se zalaže za globalističku koncepciju skladanja, što u prvi plan stavlja pojam tekture. Poslije teksturu opisuje vrlo bogatim vokabularom govoreći primjerice o zvukovnim masama ili pak oblacima (Xenakis 1992, *passim*), ili grčki *areiam* (*apaiá*)⁴, odnosno vrlo prozračnim teksturama.

Zapravo, namećući nužnost cijelovitoga razmatranja zvukovnih događaja (primjerice pomoću statističke kontrole zvukovnih masa), Xenakis mijenja kriterije za postojanje koherencije u skladanju: taj kriterij više nije elementaran entitet uzet kao organizacijska osnova glazbene strukture, već globalni profil cjeline koji određuje mesta i distribuciju elementarnih zvukovnih događaja. Stoga se relevantnim čini govoriti o radikalnoj promjeni hijerarhije parametara uključenih u organizaciju ritma. U vezi s ritmom možemo se zapitati o posljedicama te promjene gledišta: što je uopće funkcija ritma te kako ga poimati, odnosno zapisati?

U Xenakisovim partiturama najprije ćemo primijetiti snažan kontrast između složenosti tekture (primjer 1: *Pithoprakta*, tt. 52 – 56) i jednostavnosti notnih vrijednosti unutar dionica, uglavnom polovinki, četvrtinki, osminki, osminskih kvintola itd. (primjer 2: *Pithoprakta*, tt. 52 – 53, dionica prve violine). Zbog toga su neki znanstvenici zaključili

1 Autorica zahvaljuje Rogeru Graybillu (New England Conservatory) za strpljiva čitanja ovoga teksta, kao i Sanji Kiš Žuvelu za prijevod na hrvatski.

2 “La polyphonie linéaire se détruit d'elle-même par sa complexité actuelle.”

3 “Il y a par conséquent contradiction entre le système polyphonique linéaire et le résultat entendu, qui est surface, masse”.

4 V. dokument OM 33/2, *Persephassa*, f. 1, u Xenakisovu arhivu.

da je ritamski aspekt Xenakisove glazbe, zahvaljujući njezinoj površinskoj jednostavnosti, nezanimljiv. Zapravo, ritam nije u potpunosti nestao, već je poprimio posve drukčiji karakter koji Xenakis ostvaruje novim skladbenim tehnikama zasnovanim na novim ritamskim parametrima. Među njima se pojma razlikovnoga trajanja (*durée différentielle*) ističe kao kamen temeljac Xenakisova ritamskoga pisma.

I. Razlikovno trajanje kao kamen temeljac

Xenakis po prvi put upotrebljava ovaj naziv u analitičkome tekstu o *Metastasisu*, nastalom 1954. godine, koji je objavljen tek 2003. u časopisu *Revue de Musicologie* pod naslovom *Metastasis-Analyse*⁵. U njemu određuje razlikovno trajanje kao vremenski interval između dvaju zvukova, bez obzira na to kojemu sloju polifone fakture ti zvukovi pripadaju, odnosno, njegovim riječima,

“Vlastito trajanje pojedinog zvuka, dakle, u glazbenome kontekstu više nema nikakvo značenje. Glavna je stvar razlikovno trajanje u međudnosu s nekim drugim zvukom.”⁶ (Xenakis 2003, str. 186).

U svojim kasnjim tekstovima razlikovno trajanje Xenakis često naziva grčkim izrazom *tribes rytm* (τριβεστ ρυτμού⁷, ritamsko trenje). Skice za neka djela iz toga razdoblja sadržavaju i odgovarajuće dijagrame, poput onih za skladbu *Shaar* (primjer 3), gdje je vrijednost pomaka izražena numerički, ili *Persephassa*, gdje pomaknute notne točke predstavljaju udare dôba⁸. Zapravo, parametar razlikovnoga trajanja jest taj koji omogućuje opisivanje različitih tekstura te, u skladu s tehnikama koje je upotrebljavao Xenakis, objašnjava njihovu evoluciju.

Primjerice, od sredine 1950-ih – zapravo, počevši od *Metastaseis* – pa sve do početka 1970-ih godina Xenakis rabi *pravilne* pomake u metarskoj superpoziciji četvrtinskih triola, osminki i osminskih kvintola (primjer 4, *Pithoprakta*, tt. 180 – 186, 1. violina).

Za osnovne pomake Xenakis daje sljedeće vrijednosti (jedinica mjere: polovinka = 1):

- pomak između osminke (0,25 polovinke) i kvintolske osminke (0,20 polovinke):

$$0,25 - 0,20 = \mathbf{0,05}$$

- pomak između triolske četvrtinke (0,33 polovinke) i osminke (0,25 polovinke):

$$0,33 - 0,25 = \mathbf{0,08}$$

- pomak između triolske četvrtinke (0,33 polovinke) i kvintolske osminke (0,25 polovinke):

$$0,33 - 0,20 = \mathbf{0,13}.$$

5 Transkripciju Xenakisova rukopisa s kritičkim komentarom objavila je autorica ovoga teksta (v. Xenakis 2003).

6 “Dorénavant, la durée propre d'un son n'a plus de sens dans le contexte musical. C'est sa Durée Difféentielle par rapport à un autre son qui compte.”

7 V. dokument OM 9/14, *Eonta*, f. 13, u Xenakisovu arhivu (http://www.centre-iannis-xenakis.org/presentation_archives, op. prev.).

8 V. dokument OM 26/8–2, *Shaar*, f. 2 i OM 33/2, *Persephassa*, f. 9, u Xenakisovu arhivu.

Sve te vrijednosti (0,05, 0,08, 0,13), pomnožimo li ih sa 100, mogu se prepoznati u kanonskome Fibonaccijevu nizu: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233 itd. Zbog toga takav tip polimetarske organizacije autorica teksta naziva *fibonačijanskim polimetrom* (primjer 5). Njegova je struktura ciklička jer se dionice susreću u fazi svaku polovinku. Ovi tanani pomaci omogućuju fino oblikovanje teksture i pospješuju percepciju zvukovne mase. Na taj način parametar ritma oblikuje zvuk u cjelini.

Od sredine 1970-ih godina način na koji Xenakis upotrebljava razlikovna trajanja bitno se mijenja. U njegovim skladbama počinju prevladavati iracionalne vrijednosti trajanja (primjer 6: *Ikhoor*, tt. 21 – 23). Pomaci više nisu pravilni, nema više cikličke organizacije, a struktura se počinje širiti. Kao što ćemo vidjeti malo poslije, upliv se ritma mijenja.

Nakon toga, u posljednjem razdoblju Xenakisova stvaranja (koje je počelo sredinom osamdesetih), nestaje organizacije ritamskih pomaka i Xenakis se vraća homoritmu. Zbog toga je, čini se, upravo razlikovno trajanje kamen temeljac koji nam omogućuje određivanje različitih ritamskih kategorija i analizu njihova utjecaja na morfologiju teksture.

II. Morfologija ritma

Sličnosti između pojedinih struktura i njihovo uzastopno ponavljanje iz djela u djelo omogućuju analitičaru da predloži tipološku klasifikaciju zasnovanu na kriterijima ritamske morfologije, a ne na postupcima oblikovanja forme koji se rabe u skladbenome procesu. Takva se klasifikacija može opravdati i Xenakisovim skicama: u njima je verbalnih opisa poliritamskih struktura vrlo malo, no autorove – često varave – predodžbe tih ritamskih morfologija mogu se, primjerice, naći u njegovim dijagramima u kojima su pomaci među točkama obilježeni numeričkim vrijednostima (primjer 7: *Pithoprakta*, skica).

Kategorije koje predlažem mogu se podijeliti u tri skupine: *polimetarski poliritmovi* (koje će u radi jednostavnosti nazivati *polimetrima*), *nepolimetarski poliritmovi* te *homoritmovi*. Ta sustavna klasifikacija pokriva razvoj Xenakisova stvaralaštva u razdoblju od četrdeset godina. Polimetri dominiraju prvih 15 – 20 godina, homoritmovi postupno počinju prevladavati tijekom posljednjih petnaestak godina, a nepolimetarski su poliritmovi stalno prisutni. Proučavanje tih ritamskih kategorija, kao i njihove povezanosti s kategorijom teksture te skladbenim postupcima koje je Xenakis rabio, baca novo svjetlo na njihova međudjelovanja i način na koji ih percipiramo.

II.a. Polimetri

Uzmemu li u obzir prisustvo ili odsustvo cikličnosti, polimetri se mogu razvrstati u dvije skupine. U *faznim polimetrima* struktura se ciklički ponavlja, a točke konvergencije pojavljuju se u pravilnim razmacima (v. primjer 5), dok kod *nefaznih polimetara* to nije slučaj: rezultat je neprestani rast jedinice na kojoj je sustav zasnovan (primjer 8).

Najčešći fazni polimetar u Xenakisovu ramom opusu (od *Pithoprakta* do *Cendrées* 1973.) jest superpozicija triolskih četvrtinki, osminki i kvintolskih osminki u dvopolovinskoj mjeri, što autorica ovoga teksta naziva *fibonačijanskim polimetrom* jer se njihova

razlikovna trajanja mogu tumačiti kao članovi Fibonaccijeva niza (0,05, 0,08, 0,13 itd.). Taj fibonačijanski polimetar može biti linearno stabilan ako pojedinačne dionice odražavaju samo jednu metarsku strukturu (primjer 5) ili pak naizmjeničan ako se različite mjere premještaju iz dionice u dionicu (primjer 9).

Usredotočit ćemo se na linearno stabilne polimetre te pokazati kako oni mogu rezultirati različitim teksturama. Čak i na temelju takve rudimentarne metarske strukture Xenakis uspijeva ostvariti raznovrsne teksturne konfiguracije prilagođavajući ostale parametre. Na primjer, ako se nepromjenjiva visina tona pridruži svakomu sloju i ponavlja nad stalnom metarskom strukturu, postojanost visine tonova svakoga sloja pojačava perceptivni dojam raslojenosti i može se primijetiti efekt polikronije (primjer 10: *Nuits*, tt. 212 – 213). Ta nam povezanost stabilnih visina tonova svakoga zvukovnog sloja dopušta da percipiramo tzv. *efekt strujanja*, koji je opisao psihoakustičar Albert Bregman u knjizi *Auditory Scene Analysis – The Perceptual Organization of Sound* [Analiza zvukovnog okruženja – Perceptivna organizacija zvuka]. Bregman objašnjava efekt strujanja kao činjenicu da se “u brzome nizu visokih i dubokih tonova čini kao da visoki, odnosno duboki tonovi tvore odvojene struje” (Bregman 1990, str. 48). Taj se efekt vidno pojačava ako su slojevi zvuka međusobno neovisni i u metarskome smislu. Taj se tip konfiguracije, u kojem se kombinira postojanost metra i visine tona, može opisati kao *višeslojna tekstura*.

Međutim, usprkos postojanosti metarskih struktura i njihova položaja u tonskome prostoru, drugi čimbenici mogu oslabiti dojam jasno definiranih slojeva te dovesti do tekstura koje nazivamo oblacima. Takav je slučaj s početkom skladbe *Pithoprakta*, gdje svi gudači udaraju po svojim glazbalima dlanom: homogenost zvuka sprječava perceptivnu segregaciju pojedinačnih dionica te navodi na percepciju zvuka kao *oblaka* (primjer 11: *Pithoprakta*, tt. 1 – 3, vl. I & II). Slično je i kod stabilnih polimetarskih struktura sa stalnim visinama tonova: neravnomjerno raspoređeni akcenti mogu pridonijeti zamagljivanju percepcije višeslojne tekture te navesti slušatelja da ih percipira kao oblake jer je nepravilna struktura akcenata perceptivno jača od pravilnosti samoga strujanja (primjer 12: *Synaphai*, t. 267).

Bez obzira na to, u kontekstu postojanoga polimetra tekture oblaka češće se povezuju s promjenjivom visinom tona. Primjer su toga glasovita glisanda i *pizzicata* u dijelu skladbe *Pithoprakta* (tt. 52 – 59), gdje maleni pomaci između različitih slojeva brišu percepciju rubova glisanda te pridonose doživljaju jedinstva zvukovne mase (primjer 13 = primjer 1: *Pithoprakta*, tt. 52 – 57).

Budući da uporaba polimetarskih okvira pridonosi ritamskoj fleksibilnosti i homogenosti tekture, Xenakis nad takvim stabilnim fibonačijanskim polimetrima gradi razne ritamske sklopove služeći se pritom različitim skladbenim alatima poput stokastičkih pravila, teorije sita itd. Taj je postupak vrlo reprezentativan primjer načina na koji Xenakis superpozicijom i usložnjavanjem osnovnih pravilnih ritamskih struktura stvara nepravilne globalne tekture, oblake.

Nefazni polimetri također su vrlo zanimljivi zahvaljujući svojoj skladbenoj plodnosti. Postoje dva tipa takvih polimetara: *stabilni* (v. primjer 6) ili *razvojni* (primjer 14: *Mists*,

tt. 80 – 81), s obzirom na to je li metarska struktura dionica promjenjiva ili nije. Razvojni su tipovi brojniji i jednostavniji jer omoguću više razrade materijala.

Nefazni polimetri javljaju se u Xenakisovu opusu otprilike u isto vrijeme u koje fazi polimetar prestaje dominirati, naime, sredinom 1970-ih godina. Nedostatak cikličke sinkronosti pojačava neovisnost superponiranih metarskih slojeva te ističe višeslojnost teksture (primjer 15: *Dikhthas*, tt. 55 – 57). Ti su nefazni polimetri razvijeni pomoću grafičkoga modela arborescencije, koji je vrlo podoban za istraživanje te se Xenakisu pokazao plodnim skladbenim alatom tijekom 1970-ih. Jedan od razloga zašto ih je toliko upotrebljavao jest i to što takvi modeli ubrzavaju skladateljski proces, a on je u to doba dobivao velik broj narudžbi. Kao što je pokazano na primjeru iz skladbe *Mists*, iracionalne vrijednosti trajanja mijenjaju se u skladu s gradijentom (koeficijentom rasta) grane arborescencije. Tu je pojava višeslojne teksture u izravnoj vezi sa skladbenim procesom, a završava izravnom transkripcijom grafičkoga modela, čak i u ritamskome smislu (primjer 16: *Mists*, tt. 93 – 94: partitura i arborescencija).

Nefazni je polimetar, dakle, vrlo plodan medij za pravljenje modela za pretvaranje uređenih struktura u neuređene, kao što je model raštrkanoga prikaza koji se može pratiti kroz cijeli Xenakisov opus. Tako se na početku dionice namijenjene glazbalu s tipkama ("Claviers") u skladbi *Pléiades* višeslojna struktura pretvara u oblak, dok veličina pomaka postupno raste (primjer 17: *Pléiades*, tt. 2 – 5, partitura i dijagram vremena).

Nefazni polimetar omogućuje i razvoj drugoga tipa teksture koji bi se mogao nazvati *monolinearnom teksturom*, kao što je to slučaj u skladbi *Keqrops*, u kojoj superpozicija melodijskih linija istih kontura i smjera kretanja, s neznatnim metarskim odmakom, tvori neku vrstu tonskog odebljanja u kojem harmonijsko slaganje te mali pomaci u vremenu odvraćaju pozornost od detalja pojedinačnih melodijskih linija i povećavaju miješanje (interferenciju) zvukova (primjer 18: *Keqrops*, tt. 115 – 116, dionica klavira).

II.b. Nepolimetarske poliritamske strukture

Ove su nepolimetarske poliritamske strukture zapravo nazuobičajenija pojava u Xenakisovu opusu jer on najčešće rabi jednostavne poliritmove građene na binarnoj metarskoj strukturi zajedničkoj svim slojevima. Fenomen polikronije čini se da nestaje u odsustvu višestrukih metarskih jedinica. Neutralnost metarskog okvira omogućuje i nastanak mnogostruktih ritamskih i teksturnih oblika: oblaka pravilne ili nepravilne gustoće, ili kontinuiranog ili višetočkastog tkanja; višeslojnih struktura (često dobivenih iz arborescencija ili slučajnim odabirom); monolinearnih tekstura i struktura mobilnih zvukovnih ploha preuzetih iz Varèseova koncepta zvukovne geometrije, a koje su obilježene postupnim raspoređivanjem zvukovnih agregata.

Oblaci su zasigurno najčešća struktura koja nastaje primjenom nepolimetarskoga poliritma. Njihova struktura znatno se razlikuje od strukture polimetarskih oblaka jer su nakućine zvuka, iako su zasnovane na istim podjelama, uglavnom binarnoj podjeli četvrtinke, manje fine i pravilne. Njihova je morfologija u osnovi određena dvama čimbenicima: gustoćom sloga i vrstom upotrijebljenih zvukova (točkasti, izdržani ili zvukovi koji se

neprestano kreću). U prvom slučaju (točkasti zvukovi) nastaje tekstura oblaka skladana od velikoga broja prilično kratkih zvukova koji se ističu iz tihe pozadine; s izdržanim zvukovima ili glisandima čini se, međutim, poput zvukovne mase oblikovane poliritamskom strukturom. Osim toga, pokretljivost ili statičnost visine tona dodatno diferencira značajke sloga. Primjerice, u tt. 49 – 50 u skladbi *Serment-Orkos* (primjer 19) apsolutni kontinuitet glisanda mijenja morfologiju tekture; više je ne percipiramo kao oblak, kao raštrkanu strukturu, već kao zvukovnu masu koja se kreće po tonskome prostoru. Tomu nasuprot, u skladbi *Cendrées* (primjer 20, tt. 196 – 197, dionica alta) možemo promatrati oblak nastao iz statičnoga klastera triju tonova, raspršenog na devet vokalnih dionica. Tu ritam ima posve skulpturalnu ulogu u oblikovanju zvuka.

Iako nisu tako ritamski fleksibilne poput polimetara, Xenakis često upotrebljava poliritamske strukture kako bi dobio višelinijske tekture generirane pomoću grafičkog modela arborescencije. U tome kontekstu, a s ciljem manipulacije grafičkim modelom, Xenakis najčešće zastupa jednu od dviju dijametralno suprotnih mogućnosti: ili nudi kontinuiranu strukturu sastavljenu od glisanda, nastalu transkripcijom grafičkoga modela u kartezijanski koordinatni sustav (u kojem su visina tona i vrijeme koordinatne osi), ili pak iz toga kontinuuma uzima samo određeni broj točaka kako bi izgradio diskontinuiranu višelinijsku tekstuру (primjer 21: *Mists*, skica arborescencije). U skladbi *Mists* Xenakis se koristi trima ponešto različitim transkripcijama iste arborescencije u taktovima 14 – 15, 22 – 24 i 28 – 30 (primjer 22: *Mists*), a organizacija trajanja ovisi o načinu na koji bira točke na kontinuiranome grafičkom modelu kako bi dobio tri “varijacije” iste strukture. Tu se arborescencija čini kao “struktura-roditelj” koja generira “obitelji” morfološki bliskih tekstura.

Xenakis također često upotrebljava poliritamske strukture obilježene pomaknutim nastupima različitih dionica koje se fiksiraju na jedinstvenome zvukovnom agregatu. Taj je skladbeni postupak rabio i Varèse, koji ga je opisivao vizualnom metaforom kao *pokretne zvukovne plohe*. Za Xenakisa one imaju uglavnom struktturnu ulogu, ili kao uvodni ili kao zaključni dijelovi forme. Skladba *Shaar*, primjerice, završava pravilnim rješenjem završnog akorda, pri čemu je vertikalna struktura nastala superpozicijom polifonih slojeva, što ostavlja dojam geometrijski povezanoga pokreta zvukovnih ploha (primjer 23: *Shaar*, tt. 140 – 144).

Iznenađujuće je kako Xenakisu uspijeva generirati tako originalne i bogate poliritamske strukture u okviru tako jednostavnoga metarskog okvira. Zapravo, tako različite tekture i nastaju upravo zahvaljujući neutralnosti tog okvira. Točnije, njegova neutralnost omogućuje Xenakisu stvaranje novih, složenih *zvukovnih objekata*, a to pojednostavljanje i zgušnjavanje ritamskoga pisma otkriva nam promjenu autorova pristupa zvuku. Dok je kod polimetara riječ bila o mnogostrukom entitetu u pokretu, kod poliritmova se prije može govoriti o stanovitim zvukovnim čvorištima u kojima se različite boje zvuka više ne mogu individualno percipirati. Ta će tendencija biti sve prisutnija u dalnjem Xenakisovu stvaralaštvu jer će skladatelj nastaviti razvijati i upotrebljavati homoritmmove. Tako ritam postaje značajnim čimbenikom izgradnje i evolucije Xenakisove zvukovnosti.

II.c. Homoritmovi

Homoritmovi predstavljaju treću glavnu ritamsku kategoriju u Xenakisovu opusu u kojoj se odražava znatno pojednostavljinjanje njegova ritamskog pisma. Češće ih upotrebljava od kraja 1970-ih godina, da bi sredinom 1980-ih počeli osjetno prevladavati njegovim partiturama. Rabio ih je uglavnom u zborskim skladbama pisanim prema klasičnim grčkim ili latinskim književnim predlošcima iako je to bilo u suprotnosti s ostatom njegova onodobnog opusa, koji je uglavnom bio zasnovan na stokastičkoj formalizaciji, teoriji sita ili arborescencijama. Xenakis je pristup ritmu u ostatku opusa vrlo različit od onoga u djelima nastalim na Sofoklove ili Eshilove tekstove, čija ritamska struktura u potpunosti ovisi o pjesničkoj prozodiji koju skladatelj nije bio sklon mijenjati.

Xenakis je posvetio pet djela antičkomu teatru. Skladao ih je u različitim razdobljima svoga života: trilogiju *Oresteia* 1965. – ‘66., *Medea Senecae [Senekinu Medeju]* 1967., *À Colone [Koloni]* i *À Hélène [Heleni]* 1977. i *Bacchantes [Bakantice]* 1993. godine. Usprkos tomu što su nastale u različita vremena, upravo je u tim skladbama razvidan stilski kontinuitet koji kao da tvori posebnu glazbenu vrstu unutar Xenakisova opusa. U tome homoritamskom pismu polifono skladane dionice najčešće se kreću usporedno ili neovisno, a vrijednosti trajanja više ili manje strogo prate pjesničku prozodiju. Na primjer, u *Agamemnonu* (prvome dijelu trilogije *Oresteia*) dva glasa pjevaju u usporednim kvartama, a notne vrijednosti fleksibilno prate duljinu sloga (trajanja dugih slogova nisu tek dvostruko dulja od kratkih, već vjerno prate prozodiju verbalnoga teksta; primjer 24: *Oresteia: Agamemnon*, str. 681).

Osim toga, homoritmovi se također redovito javljaju tijekom 1960-ih i 1970-ih godina, i to u vrlo raznolikim teksturnim konfiguracijama (oblaci, višeslojne tekture, arborescencije itd.). Jedan takav primjer nalazimo u odsjeku (tt. 146 – 148) skladbe *Pléïades* nazvanome *Métaux*, u kojem tonovi raspršeni diljem tonskoga prostora sprečavaju percipiranje individualnih dionica i tvore teksturu oblaka (primjer 25: *Pléïades, Métaux*). Tomu nasuprot, blizina melodijskih linija u tonskome prostoru omogućuje percepciju višeslojne tekture, čak i u homoritamskome kontekstu, poput onoga u 94. taktu skladbe *Evryali*, gdje je povezana s arborescencijom (primjer 26: *Evryali*, t. 94).

Bez obzira na to, od sredine osamdesetih godina naovamo homoritam će unutar Xenakisova opusa uzimati sve više maha da bi u posljednjem razdoblju skladateljeva života postao zaštitnim znakom njegova kasnog stila. Dominacija homoritma u tome razdoblju može se povezati s matematičkim načelom staničnih automata koje je Xenakis po prvi put upotrijebio u skladbi *Horos* (praizvedenoj 1986.). To matematičko načelo skladatelju omogućuje generiranje vrijednosti visina pojedinačnih tonova i akordnih nizova pomoći predeterminirane vremenske mreže, čime uvodi standardizaciju ritamskog okvira polifonije. To je Xenakisa tijekom posljednjih dvanaest godina njegova stvaranja navelo na daljnja istraživanja značajki harmonijskih komponenata homoritamskih tekstura oblikovanih poput zvukovnih blokova. Takve su tekture monolitne: u njima su supostavljeni akordi čija su promjenjiva trajanja koncipirana aditivno, počevši od osnovne notne vrijednosti (često osminke, kao što je to slučaj u skladbi *Horos*; primjer 27: *Horos*, tt. 1 – 2). Ponekad

su one superponirane drugim, kontrastnim teksturama, poput nefaznih polimetara u tt. 90 – 104 u djelu *Thalleïn* (primjer 28: *Thalleïn*, tt. 93 – 95).

Homoritam također omogućuje novi pristup polifoniji koji vodi k promjeni estetičke paradigmе jer se najčešće upotrebljava u teksturama nastalim od usporednih melodija koje izrastaju u složene zvukovne elemente, kao što je to slučaj u skladbi *Tetras*, u kojoj tvore neku vrstu klastera u pokretu (primjer 29: *Tetras*, tt. 348 – 354). Primjenom takvih homoritama Xenakis uspijeva proizvesti novu vrstu jednolinjske tekture.

Zaključno, ovi raznovrsni primjeri pokazuju kako se različite teksturne kategorije mogu javiti na istoj ritamskoj podlozi, a njihov konačni karakter može ovisiti o specifično ritamskim kriterijima poput pravilnosti ili gustoće, no i o drugima, poput distribucije u tonskome prostoru. Zapravo, značajke tekture određene su akumulacijom različitih kriterija.

Tekstura oblaka, zaštitni znak Xenakisove estetike, može se naći u svim tipovima ritamskih tvorevina, uključujući i homoritmve; povezana je s visokom gustoćom zvuka i elementima nepravilnosti u vremenskoj ili tonsko-prostornoj distribuciji. S druge strane, višeslojna tekstura slijedi obratna načela, poput vremenske pravilnosti pojedinih slojeva i statičnosti visina. U oba slučaja, međutim, te su tekture zasnovane na raspršivanju zvuka.

Tomu nasuprot, u monolinearnim teksturama zvuk se stapa. One ovise o pokretnim melodijskim linijama paralelnih kontura, bliskima u tonskom prostoru, koje tvore homoritamske strukture ili pak strukture s minimalnim vremenskim pomacima.

Iako se tekture stopljenoga zvuka uglavnom ne javljaju u djelima s početka Xenakisove karijere, one su s vremenom počele sve više dominirati njegovim opusom. Zapravo, razvoj Xenakisove koncepcije zvuka blisko je povezan s njegovim ritamskim pismom, zvukovnim masama nastalim artikulacijom polimetara koje pojedinačno ne možemo ni percipirati, a razvijaju se u jasno artikulirane homoritmve, što je pak sigurno nadahnuto skladateljevim arhitektonskim iskustvom.

Literatura:

- BARTHEL-CALVET, Anne-Sylvie. *Le rythme dans l'œuvre et la pensée de Iannis Xenakis*, [doktorska disertacija]. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2000.
- BREGMAN, Albert S. *Auditory Scene Analysis – The Perceptual Organization of Sound*. Cambridge: MIT Press, 1990.
- XENAKIS, Iannis. Metastasis-Analyse. Uredila: Anne-Sylvie BARTHEL-CALVET, *Revue de musicologie*, 2003, 89/1, 162–187.
- XENAKIS, Iannis. La Crise de la musique sérielle, *Gravesaner Blätter*, 1955, 1, 2–4. Pretisak u: XENAKIS, Iannis, *Kéleütha*. Uredio: Benoît Gibson. Paris: L'Arche, 1994.
- XENAKIS, Iannis. *Formalized Music – Thought and Mathematics in Music*. New York: Pendragon Press, 1992.

Popis važnijih pojmljivo (prema redoslijedu izlaganja u tekstu):

tekstura	tkanje, kvaliteta površine zvukovnoga dogadaja
zvukovni dogadjaj	pojedinačna, perceptivno odvojiva zvukovna cijelina kojoj je moguće slušno definirati granice u pogledu visine, trajanja, intenziteta i boje
zvukovna masa	zvukovni dogadjaj gušće teksture
oblak zvukovna ploha (<i>Klangfläche, areia [areid]</i>)	zvukovni dogadjaj vrlo prozračne teksture
razlikovno trajanje ritamsko trenje (τριβες ρυτμού [tribes ritm])	vremenski interval (razlika) između dvaju zvukova, neovisno o tome kojem sloju polifone fakture pripadaju; odlučujući čimbenik za definiranje kvalitete teksture Xenakis: "Vlastito trajanje pojedinog zvuka, dakle, u glazbenome kontekstu više nema nikakvo značenje. Glavna je stvar razlikovno trajanje u međuodnosu s nekim drugim zvukom."
Fibonaccijev niz	niz prirodnih brojeva nazvan po talijanskomu matematičaru Leonardu Fibonacciju; počinje dvjema jedinicama, a svaki je sljedeći član zbroj dvaju prethodnih (aditivni niz; 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21 itd.); što su veće vrijednosti, to je količnik susjednih članova Fibonaccijeva niza bliži tzv. koeficijentu zlatnoga reza, iracionalnomu broju $\phi = 1,618\dots$
fibonačijanski polimetar	polimetarska struktura nastala superponiranjem slojeva čija se razlikovna trajanja međusobno odnose poput vrijednosti članova Fibonaccijeva niza
iracionalne vrijednosti trajanja	vrijednosti trajanja dobivene su odnosom nesumjerljivih notnih vrijednosti, a koje se ne mogu podvesti pod pojmove proizašle iz tradicionalne podjele dobe
ciklička organizacija	organizacija zvukovne grude koja podrazumijeva bilo koji vid ponavljanja (u ovome tekstu riječ je uglavnom o ponavljanjima u pravilnim vremenskim intervalima, odn. o periodičnim ponavljanjima)
polimetarski poliritam skr.: polimetar	poliritamska faktura dobivena superponiranjem metarski različitih slojeva
nopolimetarski poliritam	poliritamska faktura dobivena superponiranjem metarski jednakih ili srodnih slojeva
homoritam	faktura dobivena superponiranjem ritamski srodnih slojeva
fazni polimetar	polimetar koji podrazumijeva cikličko ponavljanje strukture
nefazni polimetar	polimetar koji ne podrazumijeva cikličko ponavljanje strukture
efekt polikronije	efekt supostojanja više istodobnih slojeva vremena koji proteču različitim brzinama
efekt strujanja	prema A. Bregmanu, slušni osjećaj da se zvukovi različitih registara kreću različitom brzinom, pa se zvukovna slika raslojava na više strujanja
višeslojna tekstura	tekstura u kojoj se slušno mogu razlikovati slojevi različitih brzina
stokastički proces	proces u kojemu postupcima upravljaju zakoni vjerojatnosti; ako je broj postupaka malen, udio slučaja bit će velik i obratno; stoga se pojam rabi u kontekstu oblikovanja velikoga broja informacija (npr. oblikovanja zvukovnih ploha)
sito teorija sita	način probiranja pojedinačnih brojeva iz većega skupa brojeva kao da se "prosijavaju" kroz određeni raster, mrežu, tako da dobiveni niz ima unaprijed zadane značajke; matematička teorija sita proučava metode izlučivanja brojeva "prosijanih" iz određenoga skupa te značajke veličine i svojstava tako dobivenih brojeva
arborescencija	rast, razgranavanje u obliku drveta; usmjereni graf (funkcije rasta) koji nalikuje dvodimenzionalnomu prikazu drveta s korijenom
monolinearna tekstura	tekstura nastala superponiranjem slojeva istih kontura, smjera i brzine; odebljana melodijkska linija
agregat	na francuskome govorom području naziv za vertikalno supostavljanje tonova koji se ne mogu definirati u okvirima klasične harmonije ni karakterizirati kao akord po nekom inherentnom načelu
stanični automat	model fizikalnoga sustava kojim se određuju prostorne i vremenske vrijednosti zadanih parametara; Xenakis je upotrebljavao dvodimenzionalni stanični automat kako bi proučavao univerzalne značajke i temeljna ograničenja algoritamskih skladbenih zahvata; svakoj stanicici modela pridružena je vrijednost visine tona (tonskoga prostora) i vremena nastupa, a vrijednosti su međusobno ovisne i određene odabranom matematičkom funkcijom
gustoća	vrijednost ovisna o količini, intervalu među dionicama i stupnju složenosti zvuka u teksturi ili fakturi; matematički je izračun gustoće teksture ili fakture moguć uz primjenu računa vjerojatnosti i zakona velikih brojeva, odn. stokastičkih metoda

Primjer 1: Pithoprakta, tt. 52-56

W. BI.

V.I.

V.II.

A.

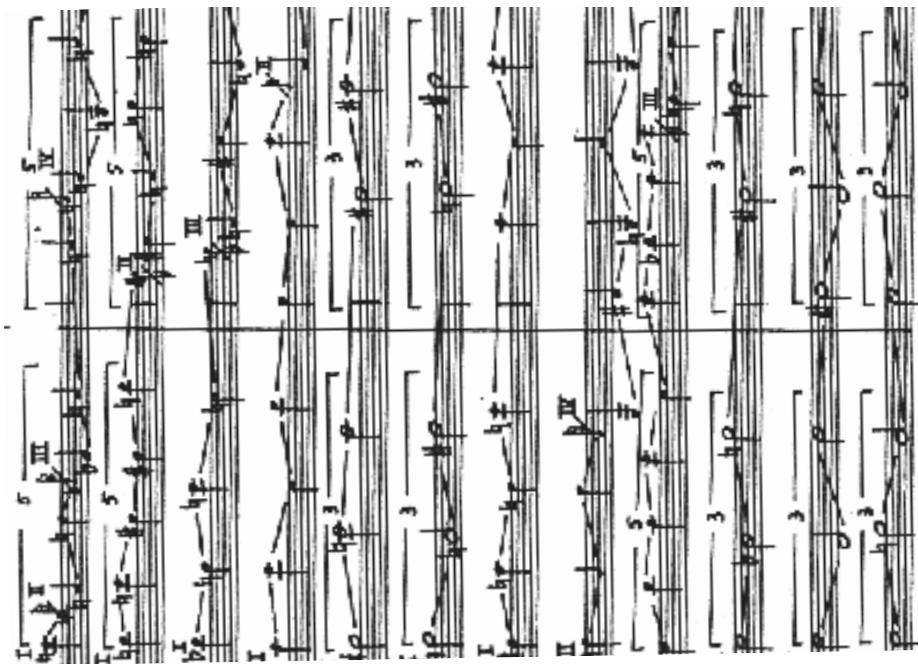
Vc.

B.

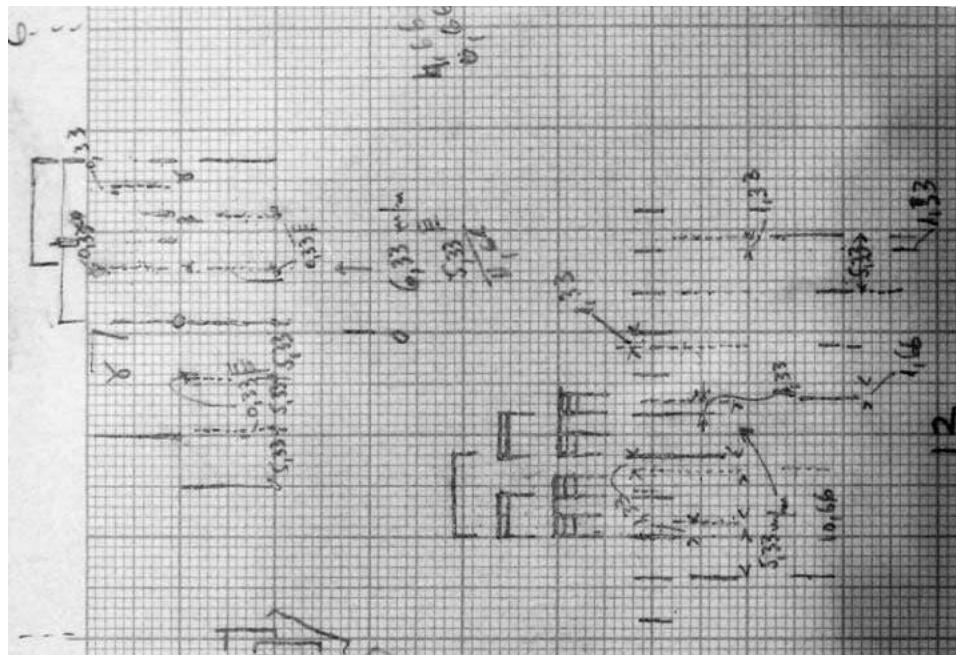
52

55

Primjer 2: *Pithoprakta*, tt. 52–53, prve violinе



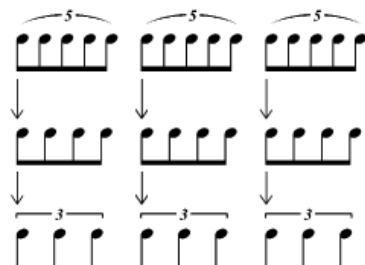
Primjer 3: *Shaar*, skica, dokument OM 26/8-2, f.2,
Xenakisov arhiv, © Makhi Xenakis



Primjer 4: *Pithoprakta*, tt. 180–186, prve violinе

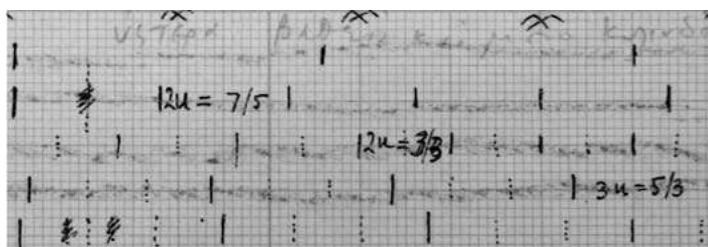
V.I

Primjer 5: fibonačijanski polimetar



Primjer 6: *Ikhoor*, tt. 21-23

Primjer 7: *Pithoprakta*, skica, dokument OM 33/2, f.10, Xenakisov arhiv, © Mâkhi Xenakis



Primjer 8: nefazni polimetar

Primjer 9: naizmjeničan fibonačijanski polimetar

Primjer 10: *Nuits*, tt. 212–213

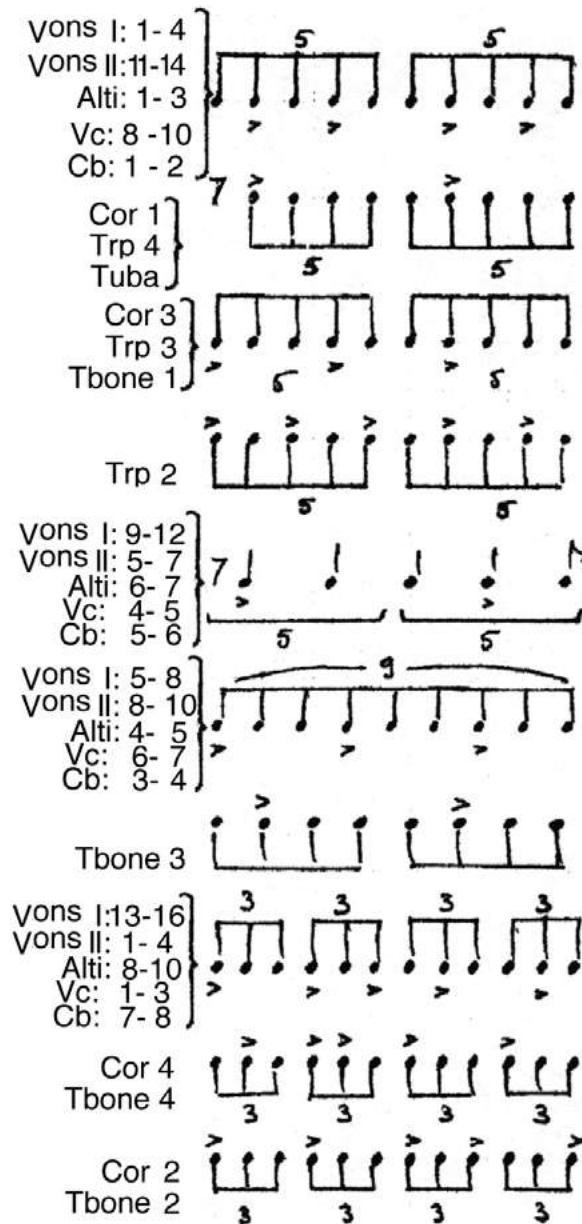
Primjer 11: *Pithoprakta*, tt. 1–3, prve i druge violine

d = 52 MM

Violins I

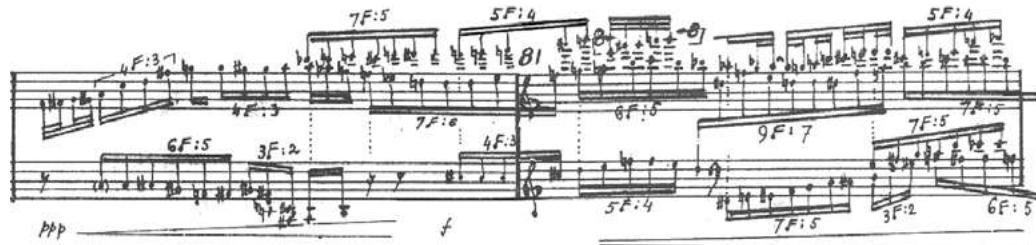
Violins II

Primjer 12: *Synaphai*, t. 267, dijagram akcenatske strukture



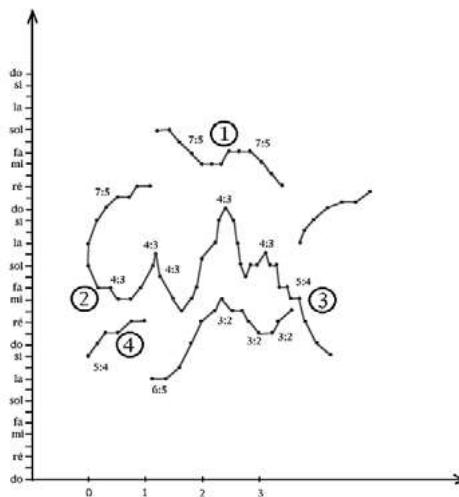
Primjer 13 = primjer 1

Primjer 14: *Mists*, tt. 80–81

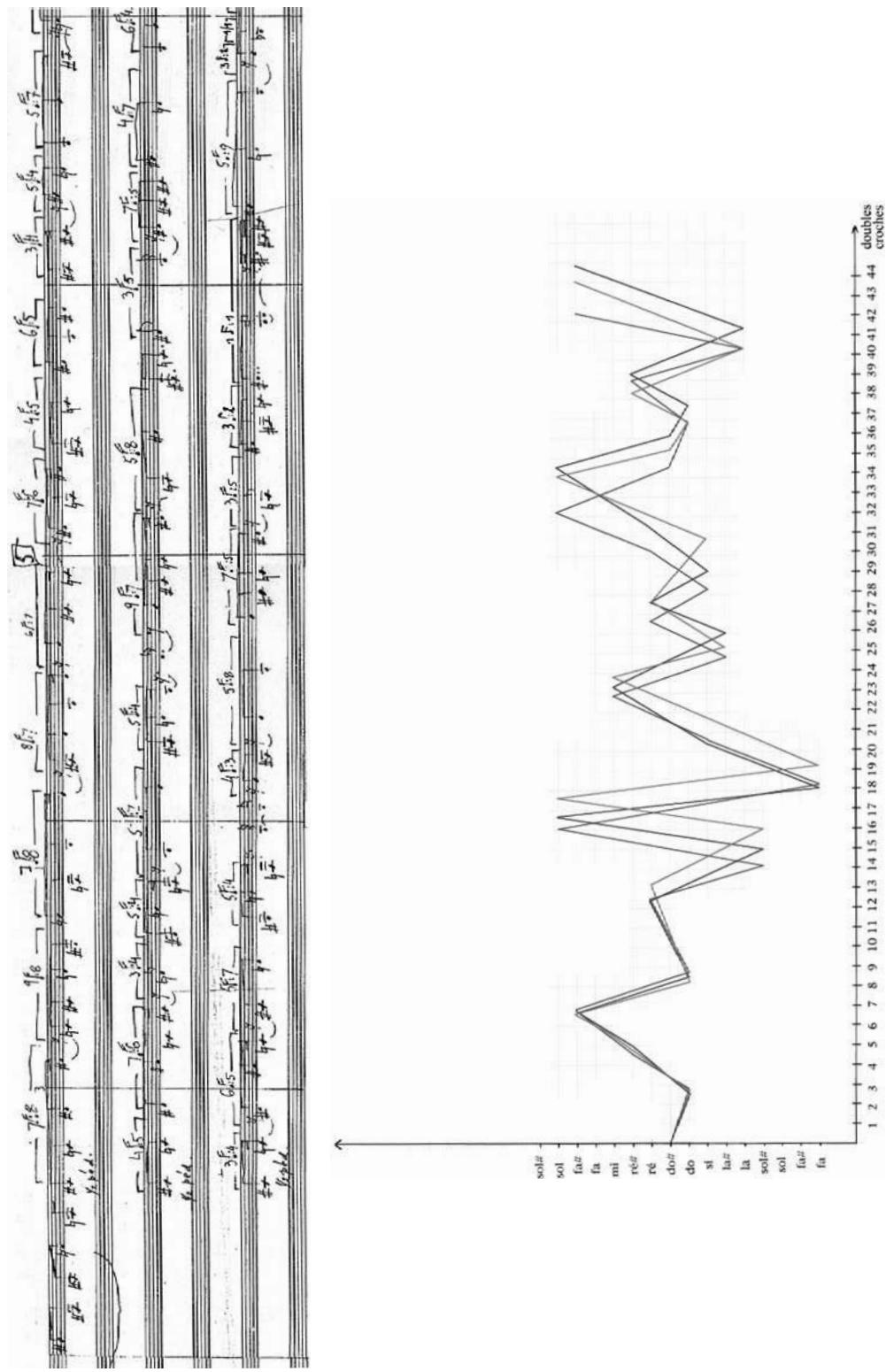


Primjer 15: *Dikhthas*, tt. 55–57

Primjer 16: *Mists*, tt. 93–94, partitura i arborescencija



Primjer 17: *Pléiades*, Claviers, tt. 2–5, partitura i dijagram protoka vremena



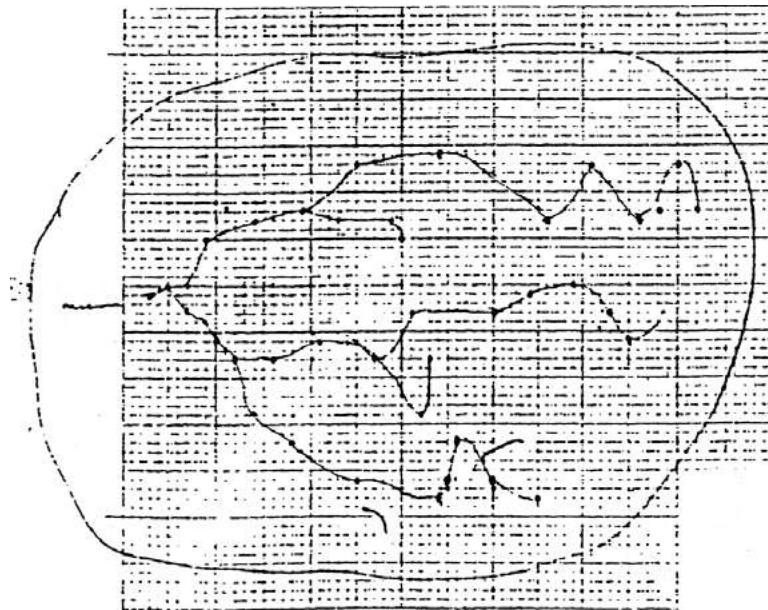
Primjer 18: *Keqrops*, tt. 115–116, dionica klavira

Primjer 19: *Serment-Orkos*, tt. 49–50

Primjer 20: *Cendrées*, tt. 196–197, dionice viola. Po tri dionice izvode isti ton u različitom, raspršenom ritmu: 1., 4. i 7. izvode *c*, 2., 5. i 8. izvode *ais*, a 3., 6. i 9. *gis*.

Musical score for 'Cendrées' featuring nine staves of viola parts. The score begins with 'Alt. Tutti pp' and 'f'. The parts are numbered 1 through 9. Staff 1 starts with 'Alt. Tutti pp' and 'f'. The parts are numbered 1 through 9. Staff 9 ends with 'Alt. fo pp' and 'Tutti'.

Primjer 21: *Mists*, arborescencija, skica, dokument OM 28/13, Xenakisov arhiv, © Mâkhi Xenakis



Primjer 22: *Mists*, tt. 14–15, 22–24, 28–30

Primjer 23: *Shaar*, tt. 140–144

Primjer 24: *Oresteia, Agamemnon*, str. 681

TIS pot' ω vo-ma-ζεν ωδ̄ ēs tō πάνε-θι - τύ - μως

Primjer 25: *Pléiades, Métaux*, tt. 146–147

148

Primjer 26: *Evryali*, t. 94

Primjer 27: *Horos*, tt. 1–2

J = 40 MM

Fl EN UT SAUF CB QUI SONNE
B♭. PAS DE
(4P) VIBRATO

Hb
Tutti → Tutti

Cl

Fg

C

TP

TB

VII
VII
VA

VC

CB

This musical score page shows a two-measure section from the piece 'Horos'. The instrumentation includes Flute (Fl), Horn (Hb), Clarinet (Cl), Bassoon (Bb), Trombone (Tb), Trompete (Tp), and Cello/Bass (C). The tempo is marked as *J = 40 MM*. The first measure starts with the Flute playing a melodic line with a vibrato instruction. The second measure begins with a tutti dynamic, indicated by 'Tutti' and a dynamic symbol. The score is written on multiple staves, with some parts like the Bassoon and Trombone having two staves each.

Primjer 28: *Thallein*, tt. 93–95

94

Picc

OB

CL

Fg

C

TP
(sib)

TB

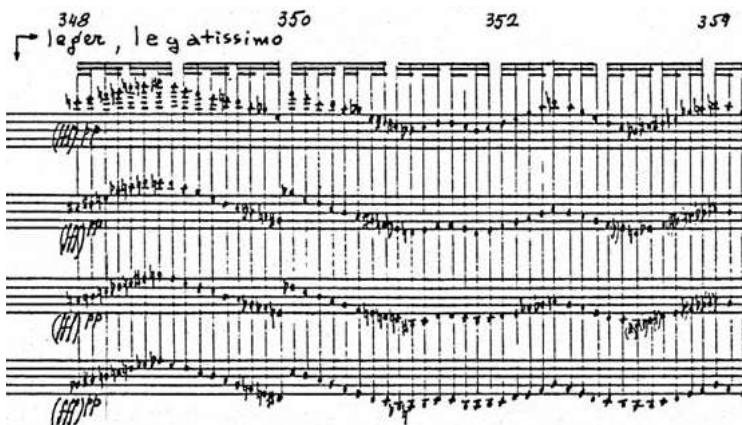
Perc

Piano

95

This musical score page shows a three-measure section from the piece 'Thallein'. The instrumentation includes Piccolo (Picc), Oboe (OB), Clarinet (CL), Bassoon (Bb), Trombone (Tb), Trompete (Tp), Piano, and Percussion (Perc). The measures are numbered 94, 95, and 96. The piano part features a prominent bass line with sustained notes and rhythmic patterns. The percussion part includes dynamic markings like 'Rauher BG' and 'poco'.

Primjer 29:
Tetras, tt. 348–354



Sažetak: Xenakisova revolucija na području polifonije s izumom zvukovnih oblaka i polifonije masa imala je snažne reperkusije na njegov ritamski zapis. Prilikom pokušaja analize takve glazbe tradicionalni se pristupi pokazuju zastarjelima, neprikladnima za opis novih ritamskih fenomena. Na temelju skladateljeve teorije (Xenakis 1994) autorica teksta analizira Xenakisovo ritamsko pismo te predlaže izvornu sistematizaciju zasnovanu na ključnome pojmu razlikovnoga trajanja (*durée différentielle*), vremenskog intervala između dvaju zvukova, bez obzira na to kojemu sloju fakture ti zvukovi pripadaju, te teoriji analize zvukovnog okruženja Alberta Bregmana (1990). Prema načinu njihova nastanka autorica kategorizira ritamske pojave kao polimetarske poliritmove (skraćeno: polimetre), nepolimetarske poliritmove ili homoritmve. Tim pojmovima uspijeva obuhvatiti sve skladateljeve ritamske strategije u rasponu od četiri desetljeća njegova stvaralaštva, ali i slične tendencije drugih skladatelja koje ne podliježu klasičnim metodama analize ritma.

Ključne riječi: ritam, Xenakis, razlikovno trajanje, poliritam, analiza

Anne-Sylvie Barthel-Calvet: Building Time: Theory and Practice in Xenakian Rhythmic Composition

Original scientific article

UDC: 78.02:781.3

received: 12 August 2017

accepted: 28 September 2017

Summary: The Xenakian revolution in polyphony, characterized by the invention of sonic clouds and the polyphony of sound masses, had a profound impact on his approach to musical rhythm. Traditional approaches to rhythmic analysis seem inappropriate and obsolete when challenged with the complexity of new rhythmic phenomena. Based on the composer's theory (Xenakis 1994), the author analyzes the Xenakian rhythmic script and suggests an original systematization of rhythm based on two elements: the cornerstone of the Xenakian rhythmic theory, the concept of differential duration (*durée différentielle*), which is a time interval between two sounds regardless of the layer of the musical texture they belong to, and Albert Bregman's (1990) theory of auditory scene analysis. In accordance with morphological criteria the author sorts various rhythmic phenomena into the following categories: polymetric polyrhythms (abbr. polyrhythms), non-polymetric polyrhythms and homorhythms. These concepts not only encompass all Xenakian creative rhythmic strategies in the four decades of his work as a composer, but can also serve as a suitable analytical tool for similar creative procedures used by other composers which cannot be examined using classical methods of rhythmic analysis.

Key words: rhythm, Xenakis, differential duration, polyrhythm, analysis

Odnos percepcije humora u glazbi i nekih osobina ličnosti

izvorni znanstveni rad
UDK: 78.06:159.923
zaprimaljeno: 25. travnja 2017.
prihvaćeno: 25. lipnja 2017.

1. Uvod

Humor, stilovi humora i osobine ličnosti

Humor se u suvremenoj psihologiji smatra multifacičnim konstruktom koji uključuje socijalni kontekst, perceptivno-kognitivne procese, emocije i ponašajne manifestacije (Martin 2007). Smisao za humor kao osobina ličnosti obično se smatra poželjnom značajkom. Martin, Punlik-Doris, Larsen, Gray i Weir (2003) razlikuju četiri stila humora, od kojih su dva pozitivna, a dva negativna za interpersonalne odnose i subjektivnu dobrobit pojedinca. U pozitivne ili adaptivne stilove humora ubrajaju se *afilijativni humor* (priateljski i tolerantan humor koji pojedinac rabi kako bi zabavio okolinu, smanjio interpersonalne tenzije i poboljšao odnose među ljudima; on afirmira i pojedinca i druge ljudе, odnosno povećava interpersonalnu koheziju) i *samojačajući humor* (pronalaženje zabave u apsurdnosti života). U neprilagođene stilove humora ubrajaju se *agresivni humor* (kritiziranje ili manipuliranje drugim ljudima; izazivanje, izrugivanje, ismijavanje, omalovažavanje) i *samopobijajući humor* (pojedinac zabavlja druge ismijavajući svoje vlastite slabosti). Istraživanja su pokazala da su adaptivni stilovi humora pozitivno povezani s mjerama interpersonalne prilagodbe i emocionalnog zadovoljstva, agresivni humor s neprijateljstvom, a samopobijajući humor s negativnim emocijama, niskim samopostovanjem i niskim razinama socijalne podrške (Kuiper, Grimshaw, Leite i Kirsh 2004, Martin i sur. 2003). Yip i Martin (2006) na uzorku studenata utvrdili su značajnu povezanost između emocionalne inteligencije i samojačajućeg humora te veselog raspoloženja. Pozitivni stilovi humora bili su pozitivno povezani s različitim domenama socijalne kompetencije, a negativni stilovi humora i loše raspoloženje negativno povezani sa socijalnom kompetencijom. Alternativni pristup konceptualiziranju smisla za humor (Ruch, Kohler i van Thriel 1996) temelji se na osobinama ličnosti te prema njemu smisao za humor predstavlja kombinaciju visokorazvijene osobine veselja, niske razine ozbiljnosti, visoke šaljivosti i niskoga lošeg raspoloženja. Veselje i loše raspoloženje promatralju se kao negativno povezane (iako konceptualno različite) emocionalne komponente, dok su dimenzije ozbiljnosti/šaljivosti više kognitivne osobine.

Odnos između humora i osobina ličnosti iz petofaktorskog modela bio je predmetom brojnih istraživanja (Eysenck 1942, Johnson i McCord 2010, Luborsky i Cattell 1947, Ruch, McGhee i Hehl 1990) koja su uglavnom uputila na značajnu povezanost između pozitivnih stilova humora i ekstraverzije, ugodnosti te intelekta, dok je agresivni humor uglavnom negativno povezan s ekstraverzijom, ugodnošću i savjesnošću. Samopobijajući humor negativno je povezan sa savjesnošću i neuroticizmom (Saroglou i Scariot 2002). Greven, Chamorro-Premuzic, Arteche i Furnham (2008) potvrdili su značajnu povezanost između pozitivnih stilova humora i ekstraverzije, ugodnosti i intelekta, ali i ukazali na pozitivnu povezanost između pozitivnih stilova humora i neuroticizma.

Glazba i humor

Humor u glazbi jedna je od vrijednosti koje izvođači i publika osjećaju tijekom interpretacije, odnosno slušanja različitih zvukova, a može biti uvjetovan i izvanglazbenim čimbenicima. Primjerice, i sami naslovi nekih glazbenih djela, kao što su *Scherzo*, *Vragolije Tilla Eulenspiegela* i sl., svjedoče o tome da glazba može biti hotimično humoristična. Neka su istraživanja pokušala odgovoriti na pitanje mogu li slušatelji prepoznati koje su pasaže humoristične i u kojem opsegu humor može postojati u glazbi. U svojem istraživanju percepcije aflijativnog humora u glazbi Mull (1949) reproducirao je tri glazbena ulomka (Strauss: *Till Eulenspiegel*, Strauss: *Ständchen [Podoknica]*, Rameau: *La poule [Kokoš]*) skupini od trideset studenata. Rezultati su pokazali da glazba može izraziti humor, čak i onda kada nema program ni naslov; da postoji značajan konsenzus sudionika u određivanju humorističnih dijelova skladbi; da naslov skladbe može i ne mora povećati humorističnost skladbe; da su izvori humora glazbeno intrinzični i ekstrinzični, pri čemu je kontrast najčešći intrinzični izvor, a mašta i personificiranje najčešći su ekstrinzični izvori; da iste pasaže mogu imati elemente i humora i ljepote te, konačno, da postoje po neke indikacije pozitivnog odnosa između smisla za humor u glazbi i u stvarnim životnim situacijama te negativni odnos između smisla za humor u glazbi i glazbene sofisticiranoosti.

Rezultati nekih istraživanja (LeBlanc i Cote 1983, LeBlanc i McCrary 1983, LeBlanc i Sherrill 1986) pokazuju da sudionici navode kako su im određene instrumentalne i voikalne tehnike humoristične. Takve tehnike uključuju izobličene kvalitete glasa, ekstremne opsege, improvizirano pjevanje, neobične izgovore i vibrato. Zanimljiva je analiza opusa skladatelja Petera Schickelea i to u kontekstu proučavanja glazbenog humora i sredstava kojima ga postiže. Ta se sredstva mogu svrstati u devet kategorija: neobični zvukovi (uporaba neobičnih izvora zvuka), pomiješani žanrovi (nagli prijelaz iz polaganoga lirskog *andantea* u *allegro*; neočekivana promjena glazbenog raspoloženja i stila; miješanje "visokoumjjetničkoga" s "niskoumjjetničkim" stilom: Beethoven i tango), nagle promjene tonaliteta (u finalnoj kadenci Mozartove skladbe *Ein musikalischer Spaß [Glazbena pošalica]*, KV 522, šest instrumenata (dvije violine, viola, kontrabas i dva roga) svira u pet različitih tonaliteta), metrička dezorganizacija (eliminiranje ili dodavanje doba u taktu), odgađanje očekivanog rješenja, neumjereno ponavljanje (ponavljanje motiva od osam tonova dvanaest puta), nekompetentne izvedbe (izvođenje glazbe na grub i nerafiniran način, netočna

intonacija, grube instrumentalne ili vokalne boje), neprimjereni glazbeni citati (povezivanje melodije iz Bachove suite i popularne pjesme iz Brazila), pogrešno citiranje (Huron 2004: 700–702). Sva navedena sredstva temelje se na iskrivljavanju očekivanja i normi.

Cilj, problemi i hipoteze istraživanja

S obzirom na nedostatne rezultate o odnosu preferencija humora u glazbi i osobina ličnosti te drugih značajki slušatelja pretpostavke o tim odnosima moguće je koncipirati na temelju postojećih spoznaja o odnosu općih glazbenih preferencija i osobina slušatelja. Naime, prijašnja su istraživanja pokazala povezanost između ekstraverzije i preferencija plesne, energične/ritmične glazbe (Pearson i Dollinger 2003, Rentfrow i Gosling 2003), između ugodnosti i preferencija konvencionalnih glazbenih stilova (Reić Ercegovac i Dobrota 2011) te između intelekta i preferencija složenije i umjetničke glazbe, posebno *jazza* (Reić Ercegovac i Dobrota 2011, Rentfrow i Gosling 2003). S obzirom na glazbene značajke navedenih glazbenih stilova te elemente glazbenih djela koji su povezani s percepcijom humora u glazbi moguće je pretpostaviti da će pojedinci koji postižu više rezultate na dimenziji ugodnosti iskazati i viši stupanj preferencija glazbe s elementima humora te procijeniti humor u glazbi intenzivnijim. Budući da se humor u glazbi često postiže iskrivljavanjem očekivanja slušatelja te nepredviđenim slijedom glazbenih značajki, moguće je da će viši stupanj preferencija glazbe s elementima humora iskazati pojedinci koji imaju više rezultate na osobinama ekstraverzije i intelekta. Nadalje, s obzirom na poznatu povezanost između optimizma, ugodnosti i ekstraverzije te preferencija durske glazbe brzog tempa u zapadnome kulturnom krugu, može se pretpostaviti da će postojati povezanost i između preferencija glazbe s elementima humora te procijenjene subjektivne sreće pojedinca, odnosno nade u budućnost. Što se tiče glazbenog obrazovanja slušatelja (pohađanje glazbene škole, nastava glazbe u gimnaziji, glazbeni kolegiji na učiteljskom studiju, koncerti klasične glazbe i kazališne predstave) u istraživanje se krenulo s pretpostavkom da će sudionici s glazbenim obrazovanjem iskazati viši stupanj preferencija glazbe s elementima humora u odnosu na ostale sudionike s obzirom na to da glazbeno obrazovanje i glazbeno iskustvo imaju pozitivan utjecaj na glazbene preferencije općenito (Gregory 1994, Jin 1999, Moore i Johnson 2001). Cilj ovog istraživanja bio je provjeriti navedene pretpostavke ispitivanjem preferencija glazbe s elementima humora te procjene intenziteta humora u glazbi.

U skladu s navedenim formulirana su sljedeća pitanja na koje se istraživanjem željelo odgovoriti:

1. Postoje li razlike u preferencijama glazbenih ulomaka s elementima humora te procjeni intenziteta humora u glazbi s obzirom na studijski smjer i formalno glazbeno obrazovanje?
2. Postoji li povezanost između preferencija glazbe s elementima humora, procjene intenziteta humora u glazbi te osobina ličnosti iz petofaktorskog modela?
3. Postoji li povezanost između preferencija glazbe s elementima humora, procjene intenziteta humora u glazbi te subjektivne sreće i nade u budućnost čovječanstva?

4. Kakva je uloga glazbenog obrazovanja, osobina ličnosti iz petofaktorskog modela, subjektivne sreće i nade u budućnost u objašnjenju individualnih razlika u preferencijama glazbe s elementima humora te procjeni intenziteta humora u glazbi?

2. Metoda

Sudionici

Ispitivanje je provedeno na uzroku od 268 studentica i studenata Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Splitu od druge do pете godine studija. Sudionici su podijeljeni u dvije skupine, pri čemu su jednu činili studenti učiteljskog studija ($N = 136$), a drugu studenti ostalih studijskih skupina (sociologija, filologija, filozofija i povijest; $N = 132$). Takva podjela uzorka napravljena je kako bi se mogao provjeriti učinak glazbenog obrazovanja s obzirom na to da studenti učiteljskog studija, za razliku od studenata ostalih skupina, od prvog do osmog semestra slušaju predmete iz područja glazbe. Druga varijabla koja se odnosi na glazbeno obrazovanje pohađanje je osnovne i/ili srednje glazbene škole, a u uzorku je bilo 12,68 % sudionika koji su imali takvo glazbeno obrazovanje.

Instrumenti

Upitnikom općih podataka prikupljeni su osnovni podaci o sudionicima istraživanja te podaci o glazbenom obrazovanju.

Upitnik za ispitivanje osobina ličnosti (*International Personality Item Pool – IPIP*, Goldberg 1999) sastojao se od 50 čestica kojima se mjere osobine ličnosti iz petofaktorskog modela (ekstraverzija, emocionalna stabilnost, ugodnost, savjesnost te intelekt). Sudionici su odgovarali zaokruživanjem odgovarajućeg broja na skali Likertova tipa s pet stupnjeva (1 = u potpunosti netočno, 2 = uglavnom netočno, 3 = niti netočno niti točno, 4 = uglavnom točno, 5 = u potpunosti točno), a ukupan rezultat oblikovan je kao linearna kombinacija procjena po pojedinim podskalama, odnosno osobinama ličnosti. Upitnik je pokazao dobre metrijske značajke uz nešto niže koeficijente pouzdanosti na podskalama emocionalne stabilnosti i intelekta (tablica 1).

Skala nade u budućnost čovječanstva (Tucak Junaković 2010) sastoji se od osam tvrdnji, a namijenjena je mjerenu jednog aspekta vjere u vrstu – komponente McAdamsova i de St. Aubinova modela generativnosti. Vjera u vrstu odnosi se na temeljno uvjerenje da je život u osnovi dobar i vrijedan življjenja, posebno kad se predviđa u budućnosti (Tucak Junaković 2010). Zadatak je sudionika procijeniti stupanj slaganja sa svakom tvrdnjom na skali procjene Likertova tipa od 1 do 5 (1 = uopće se ne slažem, 5 = potpuno se slažem). Eksploratornom faktorskom analizom metodom glavnih komponenata izlučen je jedan faktor koji značajno zasićuju sve čestice skale, a faktorska zasićenja kretala su se u rasponu od 0,64 do 0,83. Izlučeni faktor objašnjava ukupno 55 % varijance. Ukupan rezultat na skali dobiven je kao linearna kombinacija procjena na svim tvrdnjama, a veći rezultat pokazuje izraženiju nadu u bolju budućnost. Psihometrijske značajke skale prikazane su u tablici 1, a cijeli upitnik u prilogu 1.

Skala subjektivne sreće (Lyubomirsky i Lepper 1999) sastoji se od četiri čestice namijenjene procjeni općeg osjećaja sreće sudionika. Čestice su dimenzionalne te se na krajnjima dimenzija nalaze suprotna značenja procjene sreće (primjerice, od *ne baš sretna osoba* do *vrlo sretna osoba*). Zadatak je sudionika zaokružiti jedan od brojeva (1 – 7) koji najbolje opisuje njihovu procjenu osobne sreće. Eksploratorna faktorska analiza metodom glavnih komponenata pokazala je jednofaktorsko rješenje, a izlučenim faktorom objašnjeno je 63 % varijance. Nakon obrnutog bodovanja jedne negativne čestice ukupan rezultat formiran je kao linearna kombinacija procjena na sve četiri čestice. Psihometrijske značajke skale prikazane su u tablici 1.

Tablica 1. Psihometrijske značajke upotrebljavanih skala

	Cronbach α	raspon rezultata	M (sd)	prosječna r među česticama	K-S d
nada u budućnost	0,87	10 – 40	33,46 (5,00)	0,48	0,10*
subjektivna sreća	0,79	6 – 28	21,60 (3,75)	0,52	0,13*
ekstraverzija	0,86	10 – 50	34,66 (6,69)	0,38	0,04
ugodnost	0,86	18 – 50	42,90 (5,30)	0,38	0,10*
savjesnost	0,84	13 – 50	36,93 (6,36)	0,35	0,06
emocionalna stabilnost	0,69	15 – 43	30,82 (5,25)	0,18	0,08
intelekt	0,67	27 – 48	38,06 (4,42)	0,19	0,08

* $p < 0,05$

Za potrebe istraživanja pripremljen je *glazbeni nosač zvuka* koji sadrži petnaest glazbenih ulomaka (tablica 2), svaki u trajanju od oko jedne minute, od kojih njih deset sadrži elemente glazbenog humora (brzi tempo, dur, uporaba neobičnih zvukova i sl.), dok ih pet takve elemente ne sadrži. Dva neovisna glazbena stručnjaka izabrala su trideset glazbenih ulomaka s elementima humora ili bez njih, od kojih je slučajnim odabirom izdvojeno petnaest glazbenih ulomaka za potrebe ovog istraživanja. Humornost glazbenih ulomaka utemeljena je isključivo na subjektivnoj procjeni dvaju glazbenih stručnjaka. Pored glazbenog nosača zvuka za reprodukciju glazbenih ulomaka upotrebljavani su osobno računalo i zvučnici.

Upitnik za ispitivanje glazbenih preferencija konstruiran je za potrebe ovog istraživanja, a sastojao se od dvaju dijelova namijenjenih ispitivanju preferencija glazbenih ulomaka te procjeni intenziteta humora u glazbenim ulomcima. Prvi dio uključivao je 15 skala procjene sviđanja od 1 do 5 (1 = uopće mi se ne sviđa, 5 = jako mi se sviđa), a uz svaku skalu procjene naveden je redni broj glazbenog primjera. Drugi je dio također sadržavao 15 skala procjene intenziteta humora (1 = niti malo humoristično, 5 = vrlo humoristično). Faktorska analiza glazbenih preferencija na dvama unaprijed zadanim faktorima pokazala je razlikovanje glazbenih primjera s elementima humora i onih bez elemenata humora. S obzirom na faktorsku strukturu i zadovoljavajuće koeficijente pouzdanosti formiran je ukupni rezultat za preferencije glazbe s elementima humora, pri čemu viši rezultat pokazuje viši stupanj preferencija.

Tablica 2. Glazbeni primjeri upotrebljavani u ispitivanju, faktorska struktura glazbenih preferen-cija i intenziteta humora u glazbi

glazbeni primjeri	elementi humora	preferencije		intenzitet humora	
		F1	F2	F1	F2
L. Anderson: <i>Vožnja saonicama</i>	da	0,61	0,08	0,55	0,06
L. van Beethoven: <i>Mjesečeva sonata</i>	ne	0,17	0,61	0,02	0,50
N. Rimski-Korsakov: <i>Bumbarov let</i>	da	0,50	0,20	0,42	0,38
G. Gershwin: <i>Amerikanac u Parizu</i>	da	0,66	0,20	0,65	0,29
A. Vivaldi: <i>Zima, 2. st., Largo</i>	ne	0,14	0,49	0,18	0,53
D. Kabalevsky: <i>Komedijaši, op. 26 (Galop, Presto)</i>	da	0,76	0,04	0,72	0,03
J. Offenbach: <i>Can-can</i>	da	0,59	0,06	0,70	0,06
A. Hačaturjan: <i>suita Maskerada – Galop</i>	da	0,73	0,07	0,61	0,05
P. I. Čajkovski: <i>VI. simfonija, 4. st.</i>	ne	0,24	0,80	0,03	0,75
G. Rossini: <i>William Tell</i> (uvertira, finale)	da	0,66	0,14	0,65	0,09
F. Mendelssohn: <i>III. simfonija, 1. st.</i>	ne	0,04	0,82	0,03	0,68
C. Saint-Saens: <i>Fosili (Karneval životinja)</i>	da	0,60	0,10	0,76	0,07
M. P. Musorgski: <i>Ples pilića (Slike s izložbe)</i>	da	0,76	0,02	0,70	0,03
A. Dvořák: <i>IX. simfonija, 1. st.</i>	ne	0,05	0,76	0,04	0,62
L. Anderson: <i>Pisaći stroj</i>	da	0,71	0,12	0,70	0,10
Cronbach α		0,85	0,75	0,84	0,61
M (sd)		39,93 (6,05)	18,10 (3,75)	39,48 (6,46)	6,09 (1,65)
raspon		13 – 50	7 – 25	12 – 50	5 – 14
prosječna r među primjerima		0,38	0,38	0,36	0,26

S obzirom na intenzitet humora u glazbi također je provedena faktorska analiza na dva unaprijed zadana faktora čija je struktura prikazana u tablici 2. Formiran je ukupni rezultat za procjenu intenziteta humora u glazbi s elementima humora koji se upotrebljavao u daljnjim analizama.

Postupak

Ispitivanje je provedeno u fakultetskim prostorijama, učionicama, prema unaprijed dogovorenom rasporedu. Ispitivanje je bilo skupno, a u jednoj je skupini prosječno bilo dvadesetak sudionika. Sudionicima je ukratko objašnjena svrha provođenja istraživanja, zajamčena im je anonimnost te su zamoljeni da iskreno i precizno odgovaraju na pitanja. Svi su sudionici prvo ispunjavali *Upitnik općih podataka*, zatim *Upitnik za ispitivanje osobina ličnosti, Skalu nade u budućnost čovječanstva te Skalu subjektivne sreće*. Nakon toga su upućeni u način provođenja glazbenog dijela ispitivanja. Pritom im nije rečeno o kojim se glazbenim ulomcima radi. Zadatak sudionika bio je da nakon odslušanoga glazbenog ulomka procijene stupanj sviđanja svakoga pojedinog ulomka zaokruživanjem odgovarajućeg broja na skali procjene, a zatim da procijene intenzitet humora u glazbe-

nom ulomku, također zaokruživanjem odgovarajućeg broja na skali procjene. Glazbeni primjeri reproducirani su uz pomoć računala i zvučnika, svaki u trajanju od 60 sekundi. Kako bi se izbjegao utjecaj redoslijeda slušanja, izvršene su dvije rotacije redoslijeda glazbenih primjera različitim skupinama sudionika.

3. Rezultati

Usporedba rezultata preferencija glazbe s elementima humora i bez njih pokazala je da sudionici iskazuju značajno viši stupanj preferencija glazbenih ulomaka s elementima humora ($t = 6,788$; $df = 267$; $p = 0,000$; $M_{humor} = 3,99$; $sd = 0,60$; $M_{bez humor} = 3,62$; $sd = 0,75$). Kako bi se ispitalo postoje li razlike u preferencijama glazbenih ulomaka s elementima humora te procjeni intenziteta humora s obzirom na glazbeno obrazovanje, provedeno je nekoliko t-testova čiji su rezultati prikazani u tablici 3.

Tablica 3. Rezultati t-testova za ispitivanje razlika u preferencijama glazbenih ulomaka i procjeni intenziteta humora s obzirom na studijski smjer i glazbeno obrazovanje

zavisne varijable	nezavisne varijable		N	M	sd	t (df=266)
preferencije glazbe s elementima humora	studijski smjer	učitelji	136	4,13	0,54	3,902**
		ostali	132	3,85	0,64	
	glazbena škola	da	34	4,19	0,63	2,094*
		ne	234	3,96	0,60	
intenzitet humora u glazbi	studijski smjer	učitelji	136	4,22	0,49	7,630**
		ostali	132	3,67	0,67	
	glazbena škola	da	34	4,05	0,66	0,988
		ne	234	3,93	0,51	

* $p < 0,05$; ** $p < 0,01$

Tablica 4. Matrica korelacija ispitanih varijabli

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
1. ekstraverzija								
2. ugodnost	0,24**							
3. savjesnost	0,14*	0,30**						
4. stabilnost	0,37**	0,16**	0,17**					
5. intelekt	0,24**	0,21**	0,21**	0,10				
6. nada	0,25**	0,42**	0,27**	0,23**	0,21**			
7. sreća	0,41**	0,29**	0,34**	0,48**	0,14*	0,52**		
8. preferencije glazbe s humorom	0,11	0,27**	0,14*	0,08	0,14*	0,20**	0,20**	
9. intenzitet humora	0,06	0,21**	0,18**	-0,02	0,15*	0,20**	0,16**	0,48**

* $p < 0,05$; ** $p < 0,01$

Tablica 5. Rezultati HRA s preferencijama glazbe s elementima humora i procjenom intenziteta humora u glazbi kao kriterijima

		preferencije glazbe s elementima humora	procjena intenziteta humora u glazbi
1. korak	vrsta studija	-0,22*	-0,42*
	glazbena škola	-0,09	0,00
	R	0,25	0,42
	R ²	0,06	0,18
	F (df)	80,86* (2,265)	29,00* (2,265)
2. korak	vrsta studija	-0,16*	-0,41*
	glazbena škola	-0,11	0,00
	ekstraverzija	0,02	0,04
	ugodnost	0,19*	0,04
	savjesnost	0,03	0,09
	emocionalna stabilnost	0,03	-0,09
	intelekt	0,09	0,14*
	R	0,35	0,47
	R ²	0,12	0,22
	ΔR	0,06*	0,04*
3. korak	F (df)	5,18* (7,260)	10,50* (7,260)
	vrsta studija	-0,15*	-0,40*
	glazbena škola	-0,12	-0,01
	ekstraverzija	-0,01	0,01
	ugodnost	0,16*	0,01
	savjesnost	0,00	0,06
	emocionalna stabilnost	-0,01	-0,12
	intelekt	0,09	0,13*
	nada	0,04	0,08
	sreća	0,10	0,07
	R	0,37	0,48
	R ²	0,13	0,23
	ΔR	0,01	0,01
	F (df)	4,41* (9,258)	8,62* (9,258)

*p<0,05

Iz tablice 3 vidljivo je da glazbu s elementima humora više preferiraju studenti učiteljskog studija nego studenti ostalih studijskih skupina koje u studijskom kurikulumu nemaju predmete iz područja glazbe. Studenti koji imaju i formalno glazbeno obrazovanje (završena osnovna i/ili srednja glazbena škola) također su iskazali viši stupanj preferencija glazbe s elementima humora u odnosu na studente bez takvoga glazbenog obrazovanja. Intenzitet humora u glazbi procijenili su većim studenti učiteljskog studija u odnosu na ostale sudionike.

U tablici 4 prikazana je matrica korelacija ispitanih varijabli iz koje je vidljivo da su glazbene preferencije značajno povezane s osobinama ugodnosti, savjesnosti i intelektu te s nadom u budućnost i subjektivnom srećom. Očekivano, sve su osobine ličnosti iz petofaktorskog modela pokazale značajnu povezanost s varijablama subjektivne sreće i nade u budućnost. Kada je riječ o intenzitetu humora u glazbi, također se pokazalo da intenzitet humora procjenjuju višim pojedinci koji imaju više rezultate na ugodnosti, savjesnosti i intelektu te nadi u budućnost i subjektivnoj sreći.

Kako bi se istražio doprinos varijabli obrazovanja (vrsta studija, glazbeno obrazovanje) i osobinskih varijabli glazbenim preferencijama i procjeni intenziteta humora u glazbi, provedene su dvije hijerarhijske regresijske analize čiji su rezultati prikazani u tablici 5. Za preferencije glazbe s elementima humora značajnim prediktorima u završnom koraku analize pokazale su se varijable vrsta studija i osobina ugodnost. Svi prediktori zajedno objašnjavaju 13 % varijance. Za procjenu intenziteta humora u glazbi u zadnjem koraku analize značajnim prediktorima pokazale su se vrsta studija te osobina intelekt, pri čemu svi prediktori zajedno objašnjavaju 23 % varijance.

4. Rasprava

Rezultati istraživanja pokazali su kako sudionici u većoj mjeri preferiraju glazbene ulomke s elementima humora u odnosu na one bez elemenata humora. Glazba s elementima humora obično je glazba skladana u duru, brzog tempa s elementima iznenađenja u slijedu glazbenih sastavnica. Prijašnja su istraživanja pokazala da sudionici, bez obzira na dob, obrazovanje ili glazbeni stil kojemu pripadaju glazbeni ulomci, preferiraju glazbu brzog tempa u odnosu na glazbu sporog tempa (Finnäs 1989, Fung 1996, LeBlanc i Cote 1983, LeBlanc i McCrary 1983). Štoviše, rezultati istraživanja pokazali su da ljudi općenito preferiraju glazbu koja prenosi pozitivne emocije, a čije su glavne glazbeno-izražajne sastavnice upravo brzi tempo i dur. Naime, glazba u duru brzog tempa najčešće se opisuje kao vesela i povezuje s emocijama sreće (Peretz, Gagnon i Bouchard 1998, Vink 2001). Rezultati Dobrote i Reić Ercegovac (2014) pokazali su jasnu razliku u preferiranju durske brze glazbe u odnosu na molsku polaganu glazbu kod sudionika bez glazbenog obrazovanja, kao i onih s djelomičnim glazbenim obrazovanjem.

Rezultati su nadalje pokazali da glazbu s elementima humora više prefiriraju studenti učiteljskog studija koji tijekom studija pohađaju glazbene predmete u odnosu na studente ostalih studijskih skupina. U literaturi je dobro dokumentiran utjecaj glazbenog obrazovanja i iskustva na glazbene preferencije, pa istraživanja pokazuju da su glazbeno iskustvo i obrazovanje značajni prediktori glazbenih preferencija općenito (Fung 1996, Gregory 1994, Jin 1999, Moore i Johnson 2001). Jin (1999) uočio je, primjerice, značajnu povezanost između glazbenog iskustva i glazbenih preferencija, dok je Gregory (1994) utvrdio pozitivan utjecaj glazbene poduke na proširivanje glazbenih preferencija unutar različitih glazbenih stilova. I rezultati ovog istraživanja potkrepljuju povezanost između glazbenog obrazovanja i preferencija glazbe s elementima humora. Naime, rezultati su pokazali da

su studenti koji imaju i formalno glazbeno obrazovanje (završena osnovna i/ili srednja glazbena škola) iskazali viši stupanj preferencija glazbe s elementima humora u odnosu na studente bez takvoga glazbenog obrazovanja. Pored toga, intenzitet humora u glazbi također su procijenili višim studenti učiteljskog studija u odnosu na ostale sudionike. Ovdje treba napomenuti da je utvrđena i značajna umjerena povezanost između procjene intenziteta humora u glazbi i glazbenih preferencija ($r = 0,48$), što je u skladu s rezultatima nekih prijašnjih istraživanja (LeBlanc, Sims, Malin i Sherrill 1992).

O odnosu između osobina ličnosti i preferencija glazbe s elementima humora te procjeni intenziteta humora u glazbi moguće je izvoditi zaključke na temelju izračunatih korelacija i regresijskih analiza. Kao značajni korelati preferencija glazbe s elementima humora od osobina ličnosti iz petofaktorskog modela izdvojile su se osobine ugodnosti, savjesnosti i intelekta te nada u budućnost čovječanstva i osobna sreća. S druge strane, ekstraverzija i emocionalna stabilnost nisu bile značajno povezane s glazbenim preferencijama. Isti je obrazac utvrđen i za odnos procjene intenziteta humora u glazbi te osobina ličnosti. Tako su humor intenzivnijim procijenili sudionici koji su postigli više rezultate na ugodnosti, savjesnosti i intelektu te nadi u budućnost i osobnoj sreći. Ti rezultati uglavnom potvrđuju polazne hipoteze. Naime, nije utvrđena jedino povezanost između ekstraverzije i glazbenih preferencija, dok su se ostale pretpostavke potvrdile. Povezanost između ugodnosti i preferencija glazbe s elementima humora, kao i procjene višeg intenziteta humora, moguće je objasniti značajkama pojedinaca koji postižu visoke rezultate na toj dimenziji, a to su, primjerice, srdačnost, brižnost i usmjerenošć na pozitivne osobine. Značajna povezanost između glazbenih preferencija i intenziteta humora u glazbi te intelekta može se objasniti nepredviđenim slijedom glazbenih značajki i iskrivljavanjem očekivanja u glazbenim primjerima koje karakterizira humor, s obzirom na to da te značajke glazbe bolje odgovaraju pojedincima koje karakterizira maštovitost, kreativnost, originalnost, otvorenost prema novome te umjetnička sklonost. Kada je riječ o povezanosti između preferencija glazbenih primjera s elementima humora i procjene intenziteta humora s osobinama nade u budućnost čovječanstva i osobne sreće, moguće je zaključiti da su rezultati u skladu s polaznim očekivanjima te rezultatima drugih autora. Naime, Hamps (1993) je utvrdio da pojedinci koji postižu više rezultate na generativnosti postižu i više rezultate na mjerama humora, što autor objašnjava time da humor facilitira generativnost intimnošću, kreativnošću i smanjenjem stresa. Nada u budućnost čovječanstva jedna je komponenta generativnosti, odnosno njezine facete vjere u vrstu koja se odnosi na uvjerenje da je život u osnovi dobar i vrijedan življjenja, posebno kad se predviđa u budućnosti (Tucak Junaković 2010). Moguće je da pojedinci koji postižu više rezultate na toj mjeri više preferiraju humor u glazbi i procjenjuju intenzitet humora većim dijelom uslijed svoje sklonosti pozitivnim očekivanjima i optimističnom viđenju budućnosti. Slično vrijedi i za osobnu sreću te njezinu pozitivnu povezanost s preferencijama glazbe i procjenom intenziteta humora u glazbi, a što je vjerojatno povezano i s odnosom humora te sreće kod pojedinaca. Naime, Páez, Seguel i Martínez-Sánchez (2013) utvrdili su da su pozitivni stilovi humora značajni korelati subjektivne dobrobiti pojedinca te subjektivne sreće zbog toga što posreduju odnos između

osobina ličnosti i subjektivne dobrobiti, a Liu (2012) utvrdila je da humor općenito utječe na pojedinčevu razinu sreće. U svakom slučaju, kako bi se detaljnije istražili ti odnosi, bilo bi poželjno provjeriti kakva je povezanost između humora pojedinca (kao osobine ličnosti) i stilova humora s jedne te percepcije humora u glazbi s druge strane.

Unatoč značajnoj povezanosti preferencija glazbe s elementima humora s gotovo svim promatranim varijablama, kako onima povezanim s glazbenim obrazovanjem tako i onima koje se odnose na osobine ličnosti, regresijskim su se analizama izdvojila samo dva značajna prediktora: studijski smjer i osobina ličnosti ugodnost. U prijašnjim se istraživanjima pokazalo da je osobina ugodnosti značajan prediktor preferencija veselo-konvencionalnog stila glazbe (Reić Ercegovac i Dobrača 2011), čije žanrove obično karakterizira optimizam, pozitivnost, duhovnost i veselo raspoloženje. Stoga je očekivano da glazbu s elementima humora preferiraju pojedinci s visokom vrijednošću na dimenziji ugodnosti. Značajan doprinos osobine intelekta objašnjenju varijabiliteta u procjenama intenziteta humora u glazbi može se objasniti značajkama takvih pojedinaca koje se odnose na otvorenost novim idejama, vrijednostima i razmišljanjima te sklonošću nekonvencionalnome, bez obzira na to o kojem je području i/ili mediju riječ. Osim kao otvorene novim idejama, razmišljanjima i kreativnosti, neki autori pojedince visokog intelekta opisuju i kao humoristične i ekspresivne u interpersonalnim odnosima (Sneed, McCrae i Funder 1998). Također, povezanost između humora i te osobine ličnosti u različitim je oblicima utvrđena u prijašnjim istraživanjima koja su se bavila proučavanjem odnosa između osobina ličnosti iz petofaktorskog modela i humora. Tako su neki autori utvrdili značajnu povezanost između intelekta i mjera produkcije humora (Nusbaum, Silvia i Beatty 2016), a drugi su, pak, utvrdili povezanost između intelekta i prepoznavanja, odnosno razumijevanja humora (Moran, Rain, Page-Gould i Mar 2014), na što su uputili i rezultati istraživanja predstavljenog u ovom radu.

5. Zaključak

Prije zaključka, potrebno se osvrnuti na ograničenja ovog istraživanja. Potrebna su dodatna istraživanja kojima bi se pojasnio odnos između humora pojedinca i percepcije humora u glazbi jer taj odnos nije bio predmetom prijašnjih istraživanja. Naime, moguće je da preferencijama humora u glazbi i procjeni intenziteta humora u glazbi pridonose i obilježja humora pojedinca te stilovi humora koji nisu zahvaćeni ovim istraživanjem. Nadalje, u istraživanju je upotrijebljen relativno mali broj glazbenih ulomaka i to samo iz klasične glazbe, pa bi valjalo istražiti percepciju humora u glazbi različitih glazbenih žanrova. Moguće je da pojedinci koji su u ovom istraživanju iskazali viši stupanj preferencija glazbenih ulomaka s elementima humora općenito preferiraju klasičnu glazbu, pa su njihove preferencije obojane prvenstveno žanrovskim preferencijama. Prikazani su rezultati uputili na neke odrednice preferencija humora u glazbi te potvrdili pretpostavke o značajnom doprinosu ugodnosti i intelekta glazbenim preferencijama odnosno percepciji intenziteta humora u glazbi, kao i ulozi glazbenog iskustva u percepciji glazbenog humora.

Literatura

1. DOBROTA, S. i REIĆ ERCEGOVAC, I. (2014). Students' Musical Preferences: The Role of Music Education, Characteristics of Music and Personality Traits. *Croatian Journal of Education*, 16(2), 363–384.
2. EYSENCK, H. J. (1942). The appreciation of humour: An experimental and theoretical study. *British Journal of Psychology*, 32(4), 295–309. doi: 10.1111/j.2044-8295.1942.tb01027.x.
3. FINNÄS, L. (1989). How can musical preferences be modified? *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 102, 1–58.
4. FUNG, C. V. (1996). Musicians' and nonmusicians' preferences for world musics: relation to musical characteristics and familiarity. *Journal of Research in Music Education*, 44(1), 60–83.
5. GOLDBERG, L.R. (1999). A broad-bandwidth, public domain, personality inventory measuring the lower-level facets of several five-factor models. U: I. Mervielde, I. Deary, F. De Fruyt i F. Ostendorf (ur.), *Personality Psychology in Europe*, sv. 7 (str. 7–28). Tilburg, The Netherlands: Tilburg University Press.
6. GREGORY, D. (1994). Analysis of listening preference of high school and college musicians. *Journal of Research in Music Education*, 42(4), 331–342. doi: 10.2307/3345740.
7. GREVEN, C., CHAMORRO-PREMUZIC, T., ARTECHE, A. i FURNHAM, A. (2008). A hierarchical integration of dispositional determinants of general health in students: The Big Five, trait emotional intelligence and humour styles. *Personality and Individual Differences*, 44(7), 1562–1573. doi: 10.1016/j.paid.2008.01.012.
8. HAMPES, W. P. (1993). Relation between humor and generativity. *Psychological Reports*, 73(1), 131–6. doi: 10.2466/pr.0.1993.73.1.131.
9. HURON, D. (2004). Music-engendered laughter: an analysis of humor devices in PDQ Bach. U: S.D. Lipscomb, R. Ashley, R.O. Gjerdingen i P. Webster (ur.), *Proceedings of the 8th International Conference on Music Perception & Cognition* (str. 700–704). Preuzeto 1.3.2016. s: <http://www.music-cog.ohio-state.edu/Huron/Publications/MP040049.PDF>.
10. JIN, Y.C. (1999). *Relationship between preference for music styles and musical experience*. Doctoral dissertation, Michigan State University. Dissertation Abstracts International, 60, 195–1955.
11. JOHNSON, A. i MCCORD, D. M. (2010). Relating sense of humor to the Five factor theory personality domains and facets. *American Journal of Psychological Research*, 6(1), 32–40.
12. KUIPER, N., GRIMSHAW, M., LEITE, C. i KIRSH, G. (2004). Humor is not always the best medicine: Specific components of sense of humor and psychological well-being. *International Journal of Humor Research*, 17(1), 135–168. doi: 10.1515/humr.2004.002.
13. LEBLANC, A. i COTE, R. (1983). Effects of tempo and performing medium on children's music preference. *Journal of Research in Music Education*, 31(1), 57–66. doi: 10.2307/3345110.
14. LEBLANC, A. i MCCRARY, J. (1983). Effect of tempo on children's music preference. *Journal of Research in Music Education*, 31(4), 283–294. doi: 10.2307/3344631.
15. LEBLANC, A. i SHERRILL, C. (1986). Effect of vocal vibrato and performer's sex on children's music preference. *Journal of Research in Music Education*, 34(4), 222–237. doi: 10.2307/3345258.
16. LEBLANC, A., SIMS, W., MALIN, S. i SHERRILL, C. (1992). Relationship between humor perceived in music and preferences of different-age listeners. *Journal of Research in Music Education*, 40(4), 269–282. doi: 10.2307/3345835.
17. LIU, K.W.Y. (2012). Humor Styles, Self-Esteem and Subjective Happiness. *Discovery – Student E-Journal*, 1, 21–41.
18. LUBORSKY, L. B. i CATTELL, R. B. (1947). The validation of personality factors in humor. *Journal of Personality*, 15(4), 283–291. doi: 10.1111/j.1467-6494.1947.tb01068.x.
19. LYUBOMIRSKY, S. i LEPPER, H. S. (1999). A measure of subjective happiness: Preliminary reliability and construct validation. *Social Indicators Research*, 46(2), 137–155.

20. MARTIN, R., PUHLIK-DORIS, P., LARSEN, G., GRAY, J. i WEIR, K. (2003). Individual differences in uses of humor and their relation to psychological well-being: Development of the Humor Styles Questionnaire. *Journal of Research in Personality*, 37(1), 48–75. doi: 10.1016/S0092-6566(02)00534-2.
21. MARTIN, R.A. (2007). *The psychology of humor: an integrative approach*. Burlington. MA: Elsevier.
22. MOORE, R. i JOHNSON, D. (2001). Effects of musical experience on perception of and preference for humor in Western art music. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 149, 31–37.
23. MORAN, J.M., RAIN, M., PAGE-GOULD, E., MAR, R.A. (2014). Do I amuse you? Asymmetric predictors for humor appreciation and humor production. *Journal of Research in Personality*, 49, 8–13.
24. MULL, H.K. (1949). A study of humor in music. *American Journal of Psychology*, 62(4), 560–566. doi: 10.2307/1418560.
25. NUSBAUM, E.C., SILVIA, P.J., BEATY, R.E. (2016). Ha Ha? Assessing Individual Differences in Humor Production Ability. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. doi: 10.1037/aca0000086.
26. PÁEZ, D., SEGUEL, A.M. i MARTINEZ-SANCHEZ, F. (2013). Incremental Validity of Alexithymia, Emotional Coping and Humor Style on Happiness and Psychological Well-Being. *Journal of Happiness Studies*, 14(5), 1621–1637. doi: 10.1007/s10902-012-9400-0.
27. PEARSON, J. L. i DOLLINGER, S. J. (2003). Musical preference correlates of Jungian types. *Personality and Individual Differences*, 36(5), 1005–1008. doi: 10.1016/S0091-8869(03)00168-5.
28. PERETZ, I., GAGNON, L. i BOUCHARD, B. (1998). Music and emotion: Perceptual determinants, immediacy, and isolation after brain damage. *Cognition*, 68(2), 111–141. doi: 10.1016/S0010-0277(98)00043-2.
29. REIĆ ERCEGOVAC, I. i DOBROTA, S. (2011). Povezanost između glazbenih preferencija, sociodemografskih značajki i osobina ličnosti iz petfaktorskog modela. *Psihologische teme*, 20(1), 47–66.
30. RENTFROW, P. J. i GOSLING, S. D. (2003). The do re mi's of everyday life: The structure and personality correlates of musical preferences. *Journal of Personality and Social Psychology*, 84(6), 1236–1256.
31. RUCH, W., KOHLER, G. i VAN THRIEL, C. (1996). Assessing the humorous temperament: Construction of the statetrait-cheerfulness-inventory—STCI. *International Journal of Humor Research*, 9(3/4), 303–339.
32. RUCH, W., MCGHEE, P. E. i HEHL, F.J. (1990). Age differences in the enjoyment of incongruity-resolution and nonsense humor during adulthood. *Psychology and Aging*, 5(3), 348–355. doi: 10.1037/0882-7974.5.3.348.
33. SAROGLOU, V. i SCARIOT, C. (2002). Humor Styles Questionnaire: Personality and educational correlates in Belgian high school and college students. *European Journal of Personality*, 16(1), 43–54. doi: 10.1002/per.430.
34. SNEED, C.D., MCCRAE, R.R., FUNDER, D.C. (1998). Lay conceptions of the Five-Factor Model and its indicators. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 24, 115–126.
35. TUCAK JUNAKOVIĆ, I. (2010). Skala nade u budućnost čovječanstva. U I. Tucak Junaković, V. Ćubela Adorić, A. Proroković i Z. Penezić (ur.), *Zbirka psihologijskih skala i upitnika V* (str. 39–45). Zadar: Sveučilište u Zadru, Odjel za psihologiju.
36. VINK, A. (2001). Music and emotion. Living apart together: A relationship between music psychology and music therapy. *Nordic Journal of Music Therapy*, 10(2), 144–158. doi: 10.1080/08098130109478028.
37. YIP, J. i MARTIN, R. (2006). Sense of humor, emotional intelligence, and social competence. *Journal of Research in Personality*, 40(6), 1202–1208. doi: 10.1016/j.jrp.2005.08.005.

Prilog 1.

Poštovana/poštovani! Pred Vama se nalazi anketni upitnik kojima ispitujemo Vaše glazbene preferencije. Budući da je ispitivanje anonimno te da će se rezultati koristiti isključivo u istraživačke svrhe, molimo Vas da budete iskreni u odgovaranju te da upitnik popunite na odgovarajući način. Zahvaljujemo Vam na uloženom trudu!

- 1. Naziv fakulteta/studijske grupe:** _____
- 2. Završena srednja škola:** a. gimnazija b. srednja strukovna škola
- 3. Pohađam ili sam pohađala/o glazbenu školu:** a. da b. ne
- 4. U posljednjih pet godina posjetila/o sam koncert umjetničke glazbe:**
a. nikada
b. jednom
c. nekoliko puta
d. često odlazim na koncerте umjetničke glazbe.
- 5. U posljednjih pet godina posjetila/o sam kazališnu predstavu:**
a. nikada
b. jednom
c. nekoliko puta
d. često odlazim na u kazalište.
- Dolje su navedene tvrdnje koje opisuju ljudsko ponašanje. Molimo Vas da upotrijebite niže navedenu skalu procjene, kako biste opisali u kolikoj se mjeri svaka od tvrdnji odnosi na Vas. Opišite sebe onakvim kakvi ste sada, općenito, a ne kakvi biste željeli biti u budućnosti. Iskreno opišite sebe kako se vidite u odnosu sa drugim ludima koje poznajete, istog spola i Vaše dobi. Molimo Vas pročitate svaku tvrdnju pažljivo, i zaokružite na skali od 1 do 5 broj koji Vas najbolje opisuje. Brojevi imaju sljedeće značenje:
1-u potpunosti netočno; 2-uglavnom netočno; 3-niti netočno niti točno; 4-uglavnom točno; 5-u potpunosti točno.

1. Ja sam središte zabave.	1 2 3 4 5
2. Nije me briga za druge.	1 2 3 4 5
3. Uvijek sam spreman.	1 2 3 4 5
4. Lako se uznemirim.	1 2 3 4 5
5. Imam bogat rječnik.	1 2 3 4 5
6. Ne pričam mnogo.	1 2 3 4 5
7. Zanimaju me ljudi.	1 2 3 4 5
8. Ostavljam svoje stvari naokolo.	1 2 3 4 5
9. Većinom sam opušten.	1 2 3 4 5
10. Teško razumijem apstraktne ideje.	1 2 3 4 5
11. Osjećam se ugodno među ljudima.	1 2 3 4 5
12. Vrijedam ljudе.	1 2 3 4 5
13. Obraćam pozornost na detalje.	1 2 3 4 5
14. Brinem o stvarima.	1 2 3 4 5
15. Imam bujnu maštu.	1 2 3 4 5
16. Držim se u pozadini.	1 2 3 4 5
17. Suosjećam sa tuđim osjećajima.	1 2 3 4 5
18. Ostavljam stvari u neredu.	1 2 3 4 5
19. Rijetko se osjećam utučeno.	1 2 3 4 5
20. Nisam zainteresiran za apstraktne ideje.	1 2 3 4 5

21. Započinjem razgovor.	1	2	3	4	5
22. Nisam zainteresiran za probleme drugih ljudi.	1	2	3	4	5
23. Nastojim sve učiniti odmah.	1	2	3	4	5
24. Lako me je omesti.	1	2	3	4	5
25. Imam izvrsne ideje.	1	2	3	4	5
26. Malo toga imam za reći.	1	2	3	4	5
27. Imam meko srce.	1	2	3	4	5
28. Često zaboravljam vratiti stvari gdje im je mjesto.	1	2	3	4	5
29. Lako se uzrujam.	1	2	3	4	5
30. Nemam razvijenu maštu.	1	2	3	4	5
31. Razgovaram sa mnogo različitih ljudi na zabavi.	1	2	3	4	5
32. Nisam stvarno zainteresiran za druge.	1	2	3	4	5
33. Volim red.	1	2	3	4	5
34. Često mijenjam raspoloženje.	1	2	3	4	5
35. Brzo shvaćam stvari.	1	2	3	4	5
36. Ne volim privlačiti pažnju na sebe.	1	2	3	4	5
37. Nalazim vremena za druge.	1	2	3	4	5
38. Izbjegavam svoje obveze.	1	2	3	4	5
39. Imam učestale promjene raspoloženja.	1	2	3	4	5
40. Upotrebljavam teške (komplicirane) riječi.	1	2	3	4	5
41. Ne smeta mi biti u središtu pažnje.	1	2	3	4	5
42. Osjećam emocije drugih.	1	2	3	4	5
43. Slijedim plan.	1	2	3	4	5
44. Lako se naljutim.	1	2	3	4	5
45. Provodim vrijeme razmišljajući o stvarima.	1	2	3	4	5
46. Tih sam u društvu stranaca.	1	2	3	4	5
47. Nastojim da se ljudi osjećaju ugodno u mom društvu.	1	2	3	4	5
48. Ustrajan sam u poslu.	1	2	3	4	5
49. Često se osjećam utučeno.	1	2	3	4	5
50. Pun sam ideja.	1	2	3	4	5
7. Ispred Vas se nalaze određene tvrdnje. Molimo Vas da što iskrenije odgovorite koliko se slažete ili ne slažete sa svakom od njih. Uz svaku tvrdnju označite odgovarajući broj. Koristite pri tome skalu na kojoj brojevi imaju sljedeća značenja: 1-uopće se ne slažem; 2-uglavnom se ne slažem; 3-niti se slažem, niti se ne slažem; 4-uglavnom se slažem; 5-u potpunosti se slažem.					
1. Život je u osnovi dobar i vrijedan življenja.	1	2	3	4	5
2. Optimistična/-an sam prema budućnosti čovječanstva.	1	2	3	4	5
3. Vjerujem da se glavni svjetski problemi mogu riješiti.	1	2	3	4	5
4. Nadam se poboljšanju života u budućim generacijama.	1	2	3	4	5
5. Ljudsko djelovanje i poduzetnost nisu uzaludni.	1	2	3	4	5
6. Vjerujem u napredak čovječanstva.	1	2	3	4	5
7. Ima smisla truditi se u životu nešto postići.	1	2	3	4	5
8. Vjerujem da će život za buduće generacije biti bolji.	1	2	3	4	5
8. Molimo Vas da za svaku od sljedećih tvrdnji i/ili pitanja zaokružite odgovarajući broj.					
• Općenito mislim da sam:					
1 2 3 4 5 6 7					
ne baš					
sretna					
osoba					
	vrlo				
	sretna				
	osoba				

- U odnosu na svoje vršnjake, mislim da sam:

1 2 3 4 5 6 7

manje više

sretna/-an sretna/-an

- Neki ljudi su općenito sretni. Oni uživaju u životu bez obzira na to što se događa, uzimajući maksimum iz svega. U kojoj se mjeri to odnosi na Vas?

1 2 3 4 5 6 7

uopće u velikoj

ne mjeri

- Neki ljudi općenito nisu sretni. Iako nisu depresivni, ne čine se onoliko sretnim koliko bi to mogli biti. U kojoj se mjeri to odnosi na Vas?

1 2 3 4 5 6 7

uopće u velikoj

ne mjeri

9. Molimo Vas da procijenite stupanj svđanja sljedećih glazbenih ulomaka zaokruživanjem brojeva od 1 do 5 (**1=opće mi se ne svida; 2=ne svida mi se; 3=niti mi se svida, niti mi se ne svida; 4=svida mi se; 5=jako mi se svida**) te intenzitet humora u glazbenim ulomcima zaokruživanjem brojeva od 1 do 5 (**1=niti malo humoristično; 2=malo humoristično; 3=osrednje humoristično; 4=humoristično; 5=vrlo humoristično**). Također Vas molimo da zaokružite je li Vam glazbeni ulomak poznat od ranije.

Glazbeni primjer	Sviđanje glazbenog primjera	Intenzitet humora u glazbenom primjeru	Poznatost glazbenog primjera
1.	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	da ne
2.	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	da ne
3.	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	da ne
4.	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	da ne
5.	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	da ne
6.	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	da ne
7.	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	da ne
8.	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	da ne
9.	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	da ne
10.	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	da ne
11.	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	da ne
12.	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	da ne
13.	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	da ne
14.	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	da ne
15.	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	da ne

Sažetak: Cilj ovog istraživanja bio je ispitati procjene intenziteta humora u glazbi i preferencije glazbenih ulomaka s elementima humora u odnosu na neke osobne značajke sudionika. U istraživanje se krenulo od pretpostavke da će pojedinci različito procjenjivati intenzitet humora u glazbi te različito preferirati glazbu s elementima humora s obzirom na glazbeno obrazovanje te osobine ličnosti iz petofaktorskog modela. Sudjelovalo je 268 sudionika, studenata Filozofskog fakulteta u Splitu, a primijenjeni su *Upitnik općih podataka*, *Upitnik za ispitivanje osobina ličnosti iz petofaktorskog modela* (Goldberg 1999), *Skala nade u budućnost čovječanstva* (Tucak Junaković 2010), *Skala subjektivne sreće* (Lyubomirsky i Lepper 1999) te *Skala za ispitivanje glazbenih preferencija i procjenu intenziteta humora u glazbi* konstruirana za potrebe ovog istraživanja. Utvrđena je značajna povezanost između procjene intenziteta humora u glazbi i glazbenih preferencija. Osobine ličnosti iz petofaktorskog modela, subjektivna sreća i nada u budućnost bile su značajno povezane s glazbenim preferencijama i procjenom intenziteta humora u glazbi. Među značajnim prediktorima preferencija glazbe s elementima humora izdvojila se, pored vrste studija, jedino osobina ugodnosti, dok je intelekt, uz vrstu studija, bio jedini značajan prediktor procjene intenziteta humora u glazbi.

Ključne riječi: glazbene preferencije, humor u glazbi, osobine ličnosti, glazbeno obrazovanje

Snježana Dobrota, Ina Reić Ercegovac & Katija Kalebić Jakupčević: *The Relationship between the Perception of Humor in Music and Personality Traits*

Original scientific article

UDC: 78.06:159.923

received: 25 April 2017

accepted: 25 June 2017

Summary: The aim of this paper is to examine the assessment of humor intensity in music and preferences for musical fragments with elements of humor in relation to the participants' personality traits. The study is based on the assumption that individuals differently assess humor intensity in music and have different preferences for music with elements of humor in relation to their music education and the Big-Five personality traits.

A total of 268 participants, students of the Faculty of Humanities and Social Sciences in Split, took part in the study. They filled out a general information questionnaire, the International Personality Item Pool (Goldberg, 1999), the Hope for the Future of Mankind Scale (Tucak, 2010), the Subjective Happiness Scale (Lyubomirsky & Lepper, 1999) and a musical preferences questionnaire designed for this study. A significant correlation was found between assessments of humor intensity and musical preferences, with the participants showing a greater preference for musical fragments they assessed as more humorous. The Big-Five personality traits, subjective happiness and hope for the future are significantly correlated to musical preferences and assessments of humor intensity. Among personality traits, agreeableness was found to be the only significant predictor of musical preferences, while the intellect proved to be the only significant predictor of assessments of humor intensity in musical fragments.

Key words: musical preferences, humor in music, personality traits, music education

Nota korijena broja – glazbena mjera trokuta – *trianglemetre*

stručni članak

UDK: 78.01

zaprimljeno: 22. srpnja 2017.

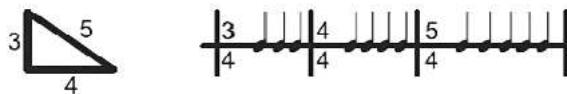
prihvaćeno: 12. listopada 2017.

Kad je čovjek prvi put htio zapisati glazbu, morao je upotrijebiti geometrijsku strukturu – notni zapis u dvije dimenzije, na ravnoj površini, papiru... Taj dvodimenzionalni zapis mogao je pročitati i odsvirati bilo tko sa znanjem i umijećem. I obratno, dvodimenzionalne strukture mogu biti zapis koji se može preinačiti u glazbu, odnosno vrijedi relacija dimenzija = trajanje. Tako se glazba može odrediti metrički ili kao trajanje nota. Zapamtio sam i zapisao svoj san u kojem sam mogao pročitati i odsvirati skladbu u glazbenoj mjeri pročitanoj iz dimenzija pravokutnog trokuta te sam tu prvotnu ideju naknadno dalje razvijao, o čemu će detaljnije pisati u sljedećem poglavlju. Kad već spominjem san, John Locke izjavio je da “duša za vrijeme zdravog sna, misli. Dok misli i opaža, ona je sigurno sposobna da prima i opažaje zadovoljstva i brige, kao i sve ostale, i ona mora nužno biti svjesna svojih vlastitih opažaja” (Petrović 1983: 180). A Heraklit kaže: “I ljudi, koji spavaju, su radnici i pomagači pri događajima u svemiru.” (Bošnjak 1982: 173). Po Descartesu “snovi nisu ‘po kakvoći’ različiti od iskustva u budnome stanju” (Guthrie 2007a: 81).

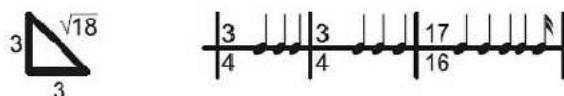
Glazbena mjera trokuta – *trianglemetre*

Glazbenu sam mjeru trokuta postavio izmjenjivanjem više (dviju ili triju) različitih mjera unutar horizontalnoga polimetra u kojemu promjene slijede jedna za drugom u skladu s omjerom dimenzija trokuta: $a/n + b/n + c/n$. Svaka stranica trokuta određuje trajanje jednog takta. Vrijednosti duljine stranica trokuta (a, b, c) određuju broj doba u taktu i stoje u brojniku, a u nazivniku se nalazi notna vrijednost dobe (n). Taj se postupak može primijeniti na sve vrste trokuta, pa sam stoga tu mjeru imenovao glazbenom mjerom trokuta. Bitno je naglasiti da je kod trokuta čiji se omjer stranica može izraziti cijelim brojevima jednostavno odrediti odgovarajuću glazbenu mjeru trokuta (pr. 1a i pr. 2). S druge strane, veći su mi izazov bili oni trokuti u kojima se omjeri stranica ne mogu izraziti cijelim, pa ni racionalnim brojevima, što dovodi i do posebnosti njihovih glazbenih mjera (pr. 1b). Kod takvih sam trokuta težio, koliko je to bilo moguće, problem riješiti pomoću računala. Nastojao sam doći do manjeg odstupanja nego kod dirigiranja uživo neke “standardne” glazbene mjere. Naime, pomoću računala nije teško precizno izvesti tako male dijelove doba kao npr. $1/128, 1/512, 1/1024\dots$

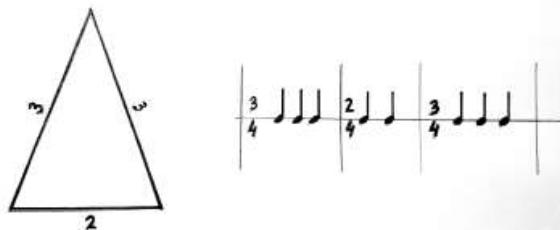
Primjer 1a: postavljanje glazbene mjere u odnosu duljina = trajanje kod trokuta kod kojeg se duljina hipotenuze i kateta može izraziti cijelim brojem (npr. pravokutni trokut duljine stranica $3 : 4 : 5$)



Primjer 1b: Kada se stranice trokuta ne mogu iskazati cijelim brojevima, toleriraju se sitna odstupanja. U primjeru pravokutnog trokuta dimenzija $3 : 3 : \sqrt{18}$ šesnaestinka je postavljena kao jedinica podjele mjere pa se odstupanja javljaju tek na tisućinkama dobe ($\sqrt{18} = 4,24264$; $4,25/4 = 17/16$; $4,25 - 4,24264 = 0,00736$). Da je kao jedinica odabrana $1/64$ ili $1/512$ dobe, odstupanje bi bilo još manje. Ljudsko uho to ne može registrirati. Odstupanje je manje no što je to obično slučaj prilikom dirigiranja i žive izvedbe.



Primjer 2: trokut koji nije pravokutan. Stranice su u odnosu $3 : 2 : 3$. Takvi primjeri horizontalnih polimetara postojali su i prije, nevezano uz geometrijske likove.



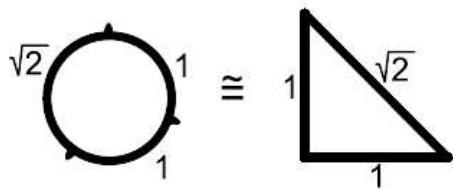
Kad sam tako postavio mjeru, započeo sam skladati glazbu i u jednom sam trenutku odlučio snimiti cijeli album u glazbenoj mjeri trokuta – *trianglemetre*. Skladbe sam, prema geometrijskom predlošku mjeru, nazvao *Triangle* i tomu dodao oznake za dimenzije stranica trokuta, npr. *Triangle* $3 - 3 - \sqrt{18}$ (tri : tri : korijen iz 18) ili *Triangle* $3 - 4 - 5$ za spomenuti trokut s dimenzijama stranica $3 : 4 : 5$. Zamislio sam da naziv bude dosljedan tomu predlošku jer samo ime može već dosta toga objasniti. Mislim da se određivanje glazbenih mjera može primijeniti općenito i na sve ostale geometrijske likove i tijela, istim ili sličnim postupkom kao i kod glazbene mjeri trokuta – *trianglemetrea*.

Nota trajanja korijena broja: nota trajanja korijena iz 2 ($\sqrt{2}$)

Sredinom kolovoza 2005. snimio sam postupak kojim sam dobio zvuk trajanja korijena broja. Zvuk koji sam dobio imao je trajanje drugoga korijena iz dva ($\sqrt{2}$). Trokut stranica dimenzija $1 : 1 : \sqrt{2}$ bio je polazna točka. Opseg tog trokuta trebao je biti i opseg kruga. Na “instrumentu krugu” (prikazan je lijevo na primjeru 3), koji sam dao načiniti, odredio sam duljine lukova u odnosu $1 : 1 : \sqrt{2}$. U točke u kojima lukovi počinju postavio sam klinove koji, kada se “instrument krug” vrti, udaraju u zvono. Tako u jednoj rotaciji pri istoj brzini vrtnje dobijemo zvukove trajanja: $1 - 1 - \sqrt{2}$. Pri stalnoj brzini vrtnje i tempu

MM 60 dobijemo zvukove trajanja $1'' - 1''$ i $1,414\dots''$. Odabere li se četvrtinka za prikaz dobe, to bi se, dakle, moglo zapisati ovako: četvrtinka | četvrtinka | četvrtinka $\times \sqrt{2}$.

Primjer 3: “instrument krug” (lijevo) pomoću kojega je proizведен sudarom odsviran zvuk trajanja $\sqrt{2}$ koji se može zabilježiti notom trajanja $\sqrt{2}$. Opseg kruga trebao je biti jednak ili približno jednak opsegu jednakokračnoga pravokutnog trokuta te podijeljen analogno duljinama stranica toga trokuta.



Dok sam u glazbenoj mjeri trokuta (*trianglemetreū* – trokutometru) pokušavao postići “strogu određenost” (tj. pomoću računala sam odredio glazbenu mjeru kako bi odstupanje bilo što manje), kod zvuka u trajanju korijena iz 2 to se dogodilo “fizički”, tj. glazbena mjera proizvedena je, “sudarom odsvirana”, pomoću “instrumenta kruga” kao po zakonu prirode.

Ta je nota tu, proizvedena je, odsvirana, čujemo je, a trajanje toga zvuka odredila je geometrija. Predlažem da joj se dodijeli oznaka, da je zapišemo kao u primjeru 4.

Primjer 4: prijedlog izgleda note trajanja $\sqrt{2}$



Nota u trajanju korijena broja, tj. nota u trajanju drugog korijena iz 2, i prije nje spomenuta glazbena mjera trokuta moji su koraci prema geometrizaciji glazbe, glazbenih mjera i notnih zapisa nasuprot sadašnjoj aritmetizaciji, a odgovore pokušavam pronaći i u promišljanjima starogrčkih filozofa i suvremenika. Nota korijena broja trebala bi se zapisati na nov način, novom oznakom, jer sadašnje je klasične racionalne (aritmetizirane) notacije ne poznaju, a glazbene mjere institucionalno su shvaćene kao dio teorije cijelih brojeva – kao neka vrsta aritmetizacije glazbenih mjera.

Danas se vjeruje da su pitagorovci geometriju aritmetizirali, tj. “geometrija se smatrala dijelom teorije cijelih ili ‘prirodnih’ brojeva, tj. brojeva koje tvore monade ili ‘nedjeljive jedinice’” (Popper 2003: 235). Stari nam zapisi otkrivaju da je na ulazu Platonove Akademije u Ateni bilo napisano da nitko ne ulazi u prostore Akademije ako ne raspolaže znanjem o geometriji¹ (Popper 2003: 235).

¹ Usp. i na mrežnoj stranici: https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_geometry.

Pitagorin suvremenik i učenik, filozof Hipaz iz Metaponta, javnosti je otkrio iracionalni broj. Pretpostavlja se da se radi o hipotenuzi trokuta s odnosom duljina stranica $1 : 1 : \sqrt{2}$, odnosno da je objelodanio otkriće konstrukcije dodekaedra, pravilnoga geometrijskog tijela sastavljenog od 12 peterokuta (Mattéi 2009: 30–31). Tim je otkrićem izazvao gnjev cijele pitagorovske zajednice, koja ga je proklela i objavila potjeru za njim, a čak su i dok je još bio živ podigli nadgrobni kamen s njegovim imenom kao da je već mrtav. Govorilo se da su Hipaza uhvatili i bacili u more te se utopio² (Mattéi 2009: 31).

Primjer 5: dodekaedar: fotografija s izložbe *Nota korijena broja – glazbena mjera trokuta* Antuna Tonija Blažinovića, studeni 2013., Galerija Scheier, Čakovec



Nakon otkrića iracionalnosti drugog korijena iz 2 došlo je do urušavanja pitagorovske filozofije, koja je sve stvari htjela objasniti i prikazati cijelim brojevima. To je dovelo i do kraha “aritmetiziranja geometrije” (Popper 2003: 236), iako je cijela zajednica još dugo pokušavala zadržati iracionalni broj u tajnosti (*ibid.*). Zapisana je izjava Damona iz Atene u raspravi o uvođenju novih glazbenih oblika. On je rekao da nigdje na svijetu ne može doći do promjena zakona glazbe, a da se to ne bi ticalo najvećih državnih zakona, koji bi se tada također morali mijenjati (Mattéi 2009: 39).

Slažem se s mišljem koja je već mnogo puta izrečena, tj. “budući da su prirodni zakoni nepromjenljivi, oni se ne mogu ni prekršiti ni nametnuti. Oni su izvan ljudske moći.” (Popper 2003: 53). Kad se nešto dogodi pod utjecajem prirodnog zakona, to isto ima svoju “strogu određenost”, ali ne onu koju nameće čovjek svojim propisom, standardom, gabaritima i sličnim, nego strogu određenost po zakonitostima prirode.

Zvuk note korijena broja proizveden je najsavršenijim, tj. kružnim gibanjem – “jedinim gibanjem kojim se jedno tijelo može gibati unutar svojih vlastitih granica” (Guthrie 2007a: 278).

Kružni oblik, sferoidni oblik... Brojanje vremena počelo je izmjenama dana i noći koje su bile posljedica kružnih gibanja sferoidnih kozmičkih tijela, što je potaknulo brojanje i prvu podjelu vremena, tj. “dalo nam ideju vremena i radoznalost glede univerzalne prirode” (Guthrie 2007a: 298).

2 Usp. i na mrežnoj stranici: <https://en.wikipedia.org/wiki/Hippasus>.

Oblici mogu biti polazna točka za davanje imena stvarima. "Kako dijalog *Fedon* kaže (102b), 'Stvari dobivaju svoja imena od Oblika u kojima sudjeluju.'" (Guthrie 2007a: 27). Također, jedna od teorija glasi da je "ime ispravno jedino ukoliko razjašnjava narav stvari koju imenuje" (Guthrie 2007a: 29).

Za vrijeme mojih prezentacija ovoga instrumenta, a i poslije, bilo je pitanja jesu li dimenzije i oblik "instrumenta kruga" apsolutno točne, jesu li točne u milimetar, mikrometar, nanometar, tj. točne u neku najmanju standardiziranu mjeru jedinicu. Odgovor bi mogao biti u Platonovim riječima da "oblici pripadaju potonjoj kategoriji koju shvaća um, a ne osjetila" (Guthrie 2007b: 336), zato nijedan osjetilni oblik koji je nacrtan ili proizveden ne može biti tako savršen kao onaj koji shvaća um i koji je kao takav jedan jedini, jedinstven (Guthrie 2007b: 321). Normative, dimenzije i standarde određuje čovjek svojim djelovanjem i to nije po zakonu prirode.

Trokut je krug – krug je trokut – sve je jedno – svejedno je

Ovim silogizmom pokušavam dočarati način na koji doživljavam transformaciju dimenzija pravokutnog trokuta u dimenziju kruga.

To me podsjetilo na Cusanusa (Nikolu Kuzanskog), kojega su neki prozvali "otkrivačem najljepših tajni geometrije", i njegova pitanja: "Kakvu razliku možeš pronaći između najmanjeg luka i najmanje ravne niti? Osim toga u najvećem: kakvu razliku možeš pronaći između beskonačnog kruga i ravne linije?" (Filipović 1982a: 287). I nastavlja: "Recite mi što je u pravcu različnije od kruga? Što je u pravome oprečnije od svinutog? Ipak, oni se u principu i u najmanjem dijelu (minimi) poklapaju." (*ibid.*).

Heraklit je izjavio da su "sve stvari jedno koje po svojoj promjenjivosti uključuje u sebi sve stvari" (Filipović 1982a: 283), kao i ovo: "U krugu su početak i kraj zajedno." (Guthrie 2005: 292). Spinoza u svojim raspravama spominje sljedeće: "U prirodi se ne događa ništa, što bi moglo da joj se uračuna u nedostatak. Jer priroda je uvijek ista i njena snaga i njena moć djelovanja svuda je ista; to će reći, zakoni i pravila prirode, prema kojima se sve događa, i sve se iz jednih oblika mijenja u druge, jesu svuda i uvijek isti." (Kangrga 1979: 78). Spinoza također tvrdi: "Sama je struktura svijeta geometrijska, red veza i ideja jednak je redu i vezi stvari, pa se izlaganje toga reda ne samo može, nego i mora odvijati geometrijskim redom." (Kangrga 1979: 71). A Aristotel je zapisao: "Aritmetika pretpostavlja smisao riječi 'parno' i 'neparno', a geometrija riječi 'iracionalno' ... (ili 'nesumjerljivo')." (Popper 2003: 236). Platonov velik interes za problem iracionalnosti otkriva njegova izjava da se "stidi Grka zato što nisu svjesni krupnog problema nesumjerljivih veličina" (Popper 2003: 236–237). Pitam se zbog čega nesumjerljivo i u odnosu na što? Da li nesumjerljivo u odnosu na mjerne jedinice i brojeve koje je čovjek odredio i zakone kojih se treba pridržavati, zanemarujući prirodne zakone koji su neovisni o nama i o našem djelovanju?

"Prirodni zakon opisuje strogu, nepromjenljivu pravilnost koja se u prirodi ili zaista potvrđuje (u tom slučaju zakon je istinit iskaz) ili ne potvrđuje (u tom slučaju je lažan)." (Popper 2003: 52). "Čovjek može osigurati provedbu normativnog zakona, bilo da je po-

srijedi zakonska odredba ili moralno pravilo, takav je zakon promjenjiv, za njega se može reći da je dobar ili loš, pravedan ili nepravedan, prihvatljiv ili neprihvatljiv. Ali samo se u metaforičkom smislu može nazvati ‘istinitim’ ili ‘lažnim...’” (Popper 2003: 53). Zbog toga mi se čini da je geometrijski zapis glazbenih mjera točniji, istinitiji od aritmetičkog zapisa jer su trajanja nota određena oblikom i dimenzijama geometrijskih likova i tijela. “Oblici su bili i ostali idealima ili standardima prema kojima treba ciljati (paradeigmata), premda ljudski pokušaji ne mogu nikada u potpunosti dostići njihovu savršenost.” (Guthrie 2007a: 169–170). “Geometri se oslanjaju na vidljive oblike i raspravljaju o njima iako oni ne misle na njih nego na izvornike kojima takvi oblici sliče: njihovo se razmišljanje tiče apsolutnog kvadrata i njegove dijagonale, ne onoga što su ga oni nacrtali, a tako je i s ostalim likovima. Oni likove koje nacrtaju ili sačine rabe... kao slike, no njihov je cilj vidjeti zbilje koje se mogu vidjeti jedino umom.” (Guthrie 2007b: 239), odnosno, “Riječ je, Platon bi rekao, o istini inteligenčnoga, ne osjetilnoga svijeta.” (*ibid.*)

Skladatelj, izvođač i izvedba uživo u glazbenoj mjeri pravokutnog trokuta

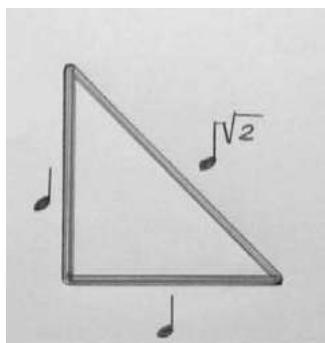
Bilo mi je upućeno dosta upita u vezi s mogućnostima i načinima “žive” izvedbe skladbi koje su skladane u glazbenoj mjeri trokuta, odnosno izvedbe nota koje imaju duljinu trajanja korijen broja. Do sada su izvedbe uvijek bile u formi tzv. *live-acta*, pri čemu izvođač svira svoje dionice zajedno s elektroničkom glazbenom matricom. Još 2004. godine na konferenciji za novinare u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici bio sam najavio da je možda budućnost izvedbe glazbene mjeri trokuta uživo da se pred izvođača postavi ekran preko kojeg bi se emitirala animacija, tako da mu taj “teže brojivi”, korijenski dio bude vidljiv kako bi imao vizualno točnu informaciju o tome kada taj posljednji dio mjeri nastupa. Budući da je mjeru postavljena u horizontalnom polimetru izmjenjivanjem dviju odnosno kod nekih pravokutnih trokuta i triju različitih mjera, dolazi do njihovih naizmjeničnih ponavljanja. To ponavljanje omogućuje i olakšava vježbu i pokuse, a samim time i izvedbu uživo. Na spomenutoj konferenciji za novinare Nikša Gligo spomenuo je i primjer Bartókove klavirske glazbe u horizontalnom polimetru 3 + 2 + 3, za koji je rekao da nema nikakve veze s mojim *trianglemetreom* – trokutometrom, ali jest primjer horizontalnog polimetra. “U svakome slučaju to ne bi trebala biti nikakva zapreka ni jednom izvođaču danas, pogotovu ako je prošao sve komplikirane vježbe koje Bartók predlaže.” (Gligo 2004, nepag.). Prisjećam se da je tada muzikolog prof. dr. sc. Nikša Gligo prvi put spomenuo naziv *trokutometar* za moju glazbenu mjeru trokuta – *trianglemetre*.

Kada sam skladao glazbu (elektronika/minimalizam) za prvi album u glazbenoj mjeri trokuta (*Trianglemetre – Futurisia 2*), imao sam na umu da stalna repeticija relativno lako ulazi u uho, slično ritualnoj glazbi, kao da dolazi do podsvijesti. Pomoglo mi je i to što sam radio glazbu za kazališnu predstavu u kojoj je na sceni bilo i do 40 izvođača koji su morali uvežbati koreografiju za glazbeni broj u ritmu 9/8, što većini nije nešto s čime se često susreću. Svima je u početku bilo teško i ispadali su iz ritma na toj jednoj dobi, ali s vremenom im je taj *loop*, taj ritam ušao u podsvijest, s vremenom se “ugradio” u izvođače. Uglavnom,

skladatelj ima jasno postavljene granice mjere unutar kojih sklada i izvodi glazbu.

Nedavno sam, 10. srpnja 2017. godine, imao nastup u zagrebačkoj Tvornici kulture, gdje sam svirao elektronički bubanj uz podlogu audiovizualne matrice. Tijekom izvedbe ispred sebe sam imao prijenosno računalo s animacijom glazbene mjere trokuta skladbi koje sam izvodio i mogu reći da sam zadovoljan kako je to funkcionalo. Svakako mi je izvedbu olakšalo i to što sam sâm skladao glazbu koju sam izvodio uživo. Animacije glazbene mjere mogla je vidjeti i publika na velikom platnu pozornice. U svakom slučaju smatram da je za izvođača to izazov.

Primjer 6: slika isječka videoanimacije glazbene mjere trokuta



Prvu skladbu u mjeri temeljenoj na geometriji objavio sam 2003. u albumu *Futurisia*, skladbu sam nazvao *Close to Pythagoras* iako bih je možda (da sam prije znao za nesretni događaj Hipasa iz Metaponta) danas nazvao *Close to Hippasus*. Prva javna prezentacija i izvedba glazbene mjere trokuta održana je 23. listopada 2004. u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu. Konferencija za novinare održana je nekoliko dana prije, 18. listopada 2004., također u NSK-u pri Zbirci muzikalija i audiomaterijala, a osim mene nazočni su bili muzikolog prof. dr. sc. Nikša Gligo i voditeljica Zbirke mr. sc. Đurđica Brezak Lugarić, dok je konferenciju vodio Davor Hrvoj. Prva javna prezentacija note korijena broja održala se 29. studenoga 2005. u Zagrebačkom kazalištu mladih.

Što se tiče glazbe koju sam skladao za kazalište u glazbenoj mjeri trokuta, 2006. godine u Zagrebačkom kazalištu mladih održana je premijera predstave *Trokuti* (Kazališna radionica Gustl), iste godine u Zagrebačkom kazalištu lutaka izvedena je plesna predstava *Identitet dodira ili ritam matematike* (Studio za suvremenih ples), 2013. godine imao sam izložbu u čakovečkoj galeriji Scheier, a 2015./2016. bila je izvedena kazališna predstava *Bife Titanik* (Eurokaz). Na prijedlog Nikše Glige nedavno sam započeo rad na knjizi o trokutometru i noti trajanja korijena broja. Više informacija o svemu tome može se pronaći na mrežnoj stranici: <http://www.trianglemetre.com>.

Zaključno

Na početku sam istaknuo da mi je relacija dimenzija = trajanje bila osnova za postavljanje glazbene mjere zasnovane na odnosima duljina stranica trokuta. Dimenzija koja postoji u nekome prostoru i trajanje kao vremenski dio navode me da podsjetim na sljedeći citat: "Ranije se mislilo da su se mjerena mjesta i vremena mogla poduzeti potpuno neovisno jedno o drugome. Stoga se prostor i vrijeme smatralo za dva potpuno odvojena načela reda." (Hofstetter 1997: 40).

Njemački matematičar Hermann Minkowski 1908. je godine zapisao: "Neka od sada posve padnu u sjenu prostor po sebi i vrijeme po sebi i samo još jedna vrsta ujedinjenja obaju treba očuvati samostalnost." (Hofstetter 1997: 41). Svako razdoblje života, umjetnosti i znanosti nosi "ono svoje", pa je tako Alain svojim učenicima rekao: "Istina je trenutna, za nas ljudi koji imamo kratak život. Ona je istina jedne situacije, trenutka; treba je shvatiti, izreći, učiniti u tom trenutku, ni prije ni kasnije, u smiješnim maksimama; ne za više put, jer ništa nije više put." (Pejović 1982: 266).

Na kraju želim citirati Edmunda Husserla: "Nastojim izvoditi ne da poučavam, već da pokazujem, opišem što vidim. Ne zahtijevam ništa drugo nego da smijem govoriti prema najboljem znanju, u prvom redu samom sebi, a zatim i drugima." (Filipović 1982b: 336).

Literatura :

- BOŠNJAK, Branko, ur. *Filozofska hrestomatija 1 – Grčka filozofija*. Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1982.
- FILIPoviĆ, Vladimir, ur. *Filozofska hrestomatija 3 – Filozofija renesanse*. Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1982a.
- FILIPoviĆ, Vladimir, ur. *Filozofska hrestomatija 8 – Novija filozofija zapada*. Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1982b.
- GLIGO, Nikša. Transkribirani dio audiosnimke izlaganja s konferencije za novinare 18. listopada 2004. u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu (prezentacija i najava događaja *Glazbena mjera trokuta* Antuna Tonija Blažinovića; transkript je vlasništvo Tonija Blažinovića).
- GUTHRIE, William Keith Chambers. *Povijest grčke filozofije – knjiga I: Raniji predsokratovci i pitagorovci*. Preveli: L. BLAŽETIĆ, J. BUBALO i B. MALIĆ. Zagreb: Naklada Jurčić, 2005.
- GUTHRIE, William Keith Chambers. *Povijest grčke filozofije – knjiga V: Kasni Platon i Akademija*. Preveo D. PEHAR. Zagreb: Naklada Jurčić, 2007a.
- GUTHRIE, William Keith Chambers. *Povijest grčke filozofije – knjiga IV: Platon. Čovjek i njegovi dijalazi. Ranije doba*. Preveo D. PEHAR. Zagreb: Naklada Jurčić, 2007b.
- HOFSTETTER, Robert. *Filozofija, društvo i fizika*. Preveo G. ŠINDLER. Zagreb: Školska knjiga, 1997.
- KANGRGA, Milan, ur. *Filozofska hrestomatija 4 – Racionalistička filozofija*. Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1979.
- MATTÉI, Jean-François. *Pitagora i pitagorovci*. Preveo M. GREGORIĆ. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, Kulturno informativni centar, 2009.
- PEJOVIĆ, Danilo, ur. *Filozofska hrestomatija 9 – Suvremena filozofija zapada*. Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1982.
- PETROVIĆ, Gajo, ur. *Filozofska hrestomatija 5 – Engleska empiristička filozofija*. Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1983.

POPPER, Karl Raimund. *Otvoreno društvo i njegovi neprijatelji*. I. dio: *Platonova čarolija*. Preveo D.

KARAMAN. Zagreb: KruZak, 2003.

Mrežni izvori (pristup 30. 8. 2017.):

https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_geometry

<https://en.wikipedia.org/wiki/Hippasus>

Sažetak: U ovome se radu opisuje novi pristup artikulaciji parametra trajanja zasnovan na geometrijskom liku trokuta. Za razliku od standardne zapadne glazbene notacijske, u kojoj zapis trajanja slijedi logiku racionalnih brojeva (odn. razlomaka), autor ovoga rada predlaže notacijski znak za trajanje čija je vrijednost iracionalan broj (naziva je notom korijena broja) te podjelu glazbene mjere zasnovanu na odnosima stranica trokuta (glazbena mjera trokuta, *trianglemetre*). Ta mjera uključuje iracionalne vrijednosti trajanja, a s obzirom na moguće poteškoće s izračunom trajanja prilikom izvedbe, autor je osmislio i instrument na kojem je moguće izvesti zvukove takvoga trajanja (instrument krug). Autor navodi da njegov koncept predstavlja prvi korak ka geometrizaciji parametra trajanja (glazbenih mjeri i notnih vrijednosti), nasuprot institucionalno prihvaćenoj aritmetizaciji. Odgovore i potvrdu takvog načina razmišljanja pokušava pronaći i u filozofiji od antičke do današnjih dana.

Ključne riječi: notacija, parametar trajanja, nota korijena broja, glazbena mjera trokuta, instrument krug

Antun Toni Blažinović: *Square Root Music Notation – Trianglemetre*

Professional paper

UDC: 78.01

received: 22 July 2017

accepted: 12 October 2017

Summary: This paper describes a new approach to the articulation of the parameter of duration, based on the geometric shape of the triangle. In difference to the standard Western notation system, where the notation of duration conceptually follows the logic of rational numbers (i.e. fractions), the author proposes a new notational symbol whose value equals an irrational number (*square root number*), as well as a division of the musical metre according to the proportions of the edges of the triangle (*trianglemetre*). This metre includes irrational durational values, and, bearing in mind the possible difficulties in calculation during a performance, the author invented a special instrument (the circle-instrument) which produces sounds of such duration. The author claims that his concept represents a step towards the geometrization of the parameter of duration (musical metres and note values) as opposed to arithmetization, which is institutionally accepted. The author also attempts to find answers to the questions and arguments for such an approach in philosophical works from the Antiquity until today.

Key words: notation, parameter of duration, square root note, trianglemetre, the circle-instrument

Dalibor Davidović

In memoriam

Eva Sedak

(17. srpnja 1938. – 2. ožujka 2017.)¹



Napustila nas je Eva Sedak, muzikologinja, redovita profesorica u mirovini na Odsjeku za muzikologiju Muzičke akademije u Zagrebu. S Muzičkom akademijom vezivale su je višestruke stručne i životne spone. Na tadašnjem Odjelu za historiju muzike formirala se kao muzikologinja te je diplomirala 1963. pod mentorstvom Josipa Andreisa s radom pod naslovom *Komorna muzika Josipa Slavenskog*. Na Muzičkoj je akademiji godine 1982. stekla i stupanj magistre muzikoloških znanosti s temom *Aspekti racionalizacije glazbenog materijala u opusu Josipa Štolcera Slavenskog*, a 1986. na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu brani disertaciju pod naslovom *Josip Štolcer Slavenski – skladatelj prijelaza i stječe znanstveni stupanj doktora društveno-humanističkih znanosti iz područja filologije*. Da su pritom posrijedi studije o djelu jednoga skladatelja, Josipa Štolcera Slavenskog, kao i okolnost da mu se Eva Sedak upravo u svojim akademskim radovima uvijek iznova vraćala, pokušavajući mu se sve produbljenije i sve pomnije približiti, sve to upućuje i na specifičnost njezina odnosa kako prema samome akademskom miljeu tako i prema muzikologiji. Naime, tema njezina završnog rada na studiju muzikologije nije bila rezultat slučajnog izbora – bio je to pokušaj da se osvjetli zagonetka glazbene sadašnjosti. A ona je za Evu Sedak bila presudno obilježena pitanjem o smislu moderne umjetnosti, napose moderne glazbe. Dopuštajući da se u širokoj paleti suvremenih glazbenih pojava pokažu i one najradikalnije, one koje glazbeno artikuliraju pitanje o tome što glazba uopće jest, prvi Muzički biennale, održan 1961. godine, mora da je za studenticu muzikologije bio formativno važan gotovo u istoj mjeri koliko i sam studij. Valjalo je odgovoriti na izazov, na pitanje o smislu glazbe “u bijegu od sebe”. Izoštrena kritičarskog nerva, osjetljiva

¹ Tekst je u skraćenom obliku objavljen u *Vijencu* broj 601, 6. ožujka 2017.

i na one razlike koje bi drugima ostale skrivene, Eva Sedak pomno je pratila što se pritom s glazbom – i *kao glazba* – zbiva, pokušavajući to što se zbiva što pomnije opisati, zabilježiti, analizirati. A prihvatići izazov znači izložiti se uvijek iznova: stoga je kritičko pisanje Eve Sedak tako neuhvatljivo, u traženju one riječi koja bi mogla što odgovornije pristati pojedinačnu slučaju. S druge strane, akademsko je okruženje studentici muzikologije pružilo mogućnost da postavi pitanje o *izvoru* glazbene sadašnjosti. Tako se Evi Sedak glazba Josipa Štolcera Slavenskog otkrila kao jedan od njezinih zaboravljenih izvora – zaboravljena stoga što ovdašnja moderna glazba jedva da se i sjećala vlastitih prijeratnih prethodnika, ali i stoga što se poslijeratna Štolcerova statura temeljila upravo na njegovim kasnijim djelima, gubeći iz vida radikalizam njegovih *futurističkih* početaka. Djelo Štolcera Slavenskog izoštrilo je osjećaj Eve Sedak i za pitanja koja su se u muzikologiji, pa i u domaćoj javnosti općenito, često postavljala, kao što je pitanje nacionalnoga neke glazbe, jer upravo je njegovo djelo primjer kako posezanje za tradicijskim glazbenim idiomima može dovesti do njihove neprepoznatljivosti. Stoga ni pitanje o nacionalnome neke glazbe nipošto ne treba izjednačiti s prisutnošću tradicijskih idiomima.

Osamdesetih se pak godina, kao već afirmirana kritičarka i urednica na Radio-Zagrebu, Eva Sedak vraća Muzičkoj akademiji, sada s druge strane katedre. Od 1981. honorarna je asistentica, od 1987. honorarna docentica, a od 1993. honorarna izvanredna profesorica na tadašnjem Odjelu za muzikologiju i glazbenu publicistiku. Stalna je izvanredna profesorica na istom Odjelu od 1994. te od 1998. pročelnica Odsjeka za muzikologiju i voditeljica Zavoda za sistematsku muzikologiju, od 2000. do umirovljenja 2008. u zvanju stalne redovite profesorice. Ono što je kao studentica i sama iskusila, sada je mogla prenijeti svojim studentima: kao voditeljica seminara iz glazbene kritike i publicistike upućivala bi studente da pozorno slušaju svijet oko sebe, da pokušaju razumjeti zašto je takav kakav jest. S druge strane, predavala je o onome što je i inače zaokupljalo njezinu pozornost, o glazbi hrvatskih skladatelja dvadesetoga stoljeća, otkrivajući njezine navlastite i nerijetko neočekivane crte. Osobito je kao mentorica znalački vodila studente pri izradi niza diplomskih radova, često pionirskih, u zajedničkom otkrivanju nepoznatih, zaboravljenih, čak rubnih skladateljskih sloboda i poetika, kao što su one Rudolfa Bručija, Oskara Jozefovića, Josipa Mandića, Milutina Polića, Stanislava Prepreka, Ive Prišlina, Rikarda Schwarza... Premda je inače predavala samo onu nacionalnu, jedne je godine Eva Sedak, mijenjajući odsutnoga kolegu, predavala i opću povijest glazbe 20. stoljeća. No dok se “oficijelna” povijest glazbe 20. stoljeća, svedena na povijest kompozicijske tehnike, paralelno predavala u okviru predmeta Aspekti suvremene glazbe, njezina povijest glazbe kao da je neprestano kružila oko onoga što je pritom ostalo u sjeni, pa se i sastojala od samih “posebnih slučajeva” kao što su Ferruccio Busoni, Franz Schreker, Ernst Krenek, Edgar Varèse ili Bernd Alois Zimmermann. Kao što se i sama nije bojala biti “na drugoj strani”, i riječ *autsajder* u njezinu je rječniku bila pozitivno obojena.

Naposljetku, njezina djelatnost na Muzičkoj akademiji kao da ju je vodila i prema obratnoj perspektivi. Jer razumjeti glazbenu sadašnjost (krajolik koje se u međuvremenu i sam izmijenio) ne znači samo neprestano, uvijek iznova skretati pogled na rubove nego

također i problematizirati ono što vrijedi kao samo središte: akademski studij kompozicije. U tome razdoblju, a napose nakon umirovljenja, nastaju tako s jedne strane kraći sintetski historiografski radovi o hrvatskoj glazbi 20. stoljeća (*Prilozi za temu: Začeci nove hrvatske glazbe – ili: opseg i granice hrvatske glazbene Moderne*, 1999.; *Znakovi moderne u djelima hrvatskih skladatelja: Pokušaj tipizacije*, 2004.; *Moderna, modernizam i klasičika Moderna u hrvatskoj glazbi 20. stoljeća*, 2005.; *Hrvatska glazba između moderne i avangarde*, 2010.), a s druge studije o dvojici skladatelja koji u historiografskom nacrtu Eve Sedak zauzimaju identično struktorno mjesto oca učitelja: o Blagoju Bersi i Stjepanu Šuleku. Prvomu se Eva Sedak posvetila i kao urednica brinući se za suvremeno izdanje njegovih cjelokupnih djela u nakladi Hrvatskoga glazbenog zavoda. Premda su i Bersa i Šulek nositelji iste “konzervativne konstante” u domaćoj glazbenoj sredini, ton tih radova Eve Sedak različit je: prema Bersi je dobrohotnija, sućutnija. No i duga povijest susreta Eve Sedak sa Šulekovom glazbom u znamenju je svojevrsne preinake tona, ima li se u vidu ne samo njezino kritičko pisanje nego i mentorstvo nekoliko završnih akademskih radova o Šulekovu djelu. I posljednja veća objavljena studija Eve Sedak (*Prilozi za biografiju Stjepana Šuleka*, 2016.) posvećena je tomu skladatelju, olicenju onoga središnjeg u domaćoj glazbenoj sredini 20. stoljeća. No upravo kada je njezin pogled sućutniji nego ikada prije, priklanjujući se uz to valjda najtradicionalnijemu žanru muzikološkoga pisanja, biografskomu zapisu, rezultat je posve začudan. Kao da je dostupnost skladateljeve osobne ostavštine tu omogućila uvid za koji određenja *rubnoga i središnjega* ne samo što gube svoju čvrstinu nego i nosivost.

Još za nastavne djelatnosti na Muzičkoj akademiji Eva Sedak započela je pisati knjigu pod radnim naslovom *Povijest hrvatske glazbe 20. stoljeća*. Trebao je to biti sintetski historiografski rad većeg opsega, svojevrstan pandan historiografskim djelima Josipa Andreisa i Lovre Županovića, prema kojima se Eva Sedak odnosila s respektom, smatrajući istodobno njihov pogled na glazbu 20. stoljeća reduktivnim i čak ideološki obojenim. Po svoj prilici tu knjigu nikada nije završila. Njezine kraće historiografske studije, što ih je objavljivala od konca devedesetih na ovamo, kao da su tek predvježbe, skice nekoga većeg spisa, a radeći na izdanjima Berse i na Šulekovoj ostavštini kao da je *svoju* povijest hrvatske glazbe ostavila po strani. Ako bi se pokazalo da još postoji tragovi njezine nikada dovršene knjige na kojoj je tako dugo, zapravo cijeli život, radila, bilo bi to njezino možda najveće muzikološko djelo.

Tihomir Petrović

In memoriam

Branko Lazarin

(22. kolovoza 1940. – 20. srpnja 2017.)



Dana 20. srpnja u 77. godini života zauvijek nas je napustio skladatelj i profesor Branko Lazarin. Branka Lazarina pamtit ćemo kao samozatajnoga pedagoga i skladatelja iskreno i duboko predanoga glazbi.

Bio je istaknuti član Hrvatskoga društva skladatelja, član povjerenstva za dodjelu nagrade za skladbeni rad Fonda *Stjepan Šulek*, povjerenstva za vrednovanje natječaja za poticanje hrvatskoga glazbenog stvaralaštva Ministarstva kulture Republike Hrvatske, odbora festivala Dani hrvatske glazbe i uredništva edicije notnih izdanja *Ars Croatica* Hrvatskoga društva skladatelja. Uz to je bio i istaknuti član Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara.

Uz iznimno bogat skladateljski opus objavio je i dva udžbenika za nastavu u glazbenoj školi: *Solfeggio 1* i *Solfeggio 2* (Zagreb, 1992.). Pisao je osvrte, kritike, polemike, referate i eseje za Treći program Hrvatskoga radija. Bavio se i recenzentskim radom pa ga pamtimmo i kao recenzenta niza udžbenika i priručnika s područja teorijskih glazbenih disciplina i glazbene kulture, između ostalih i izdanja HDGT-a (Tihomir Petrović: *Nauk o kontrapunktu*, Zagreb, 2006., *Osnove teorije glazbe*, Zagreb, 2013.).

Neka mu je hvala i vječna slava.

Martina Belković i Mirjana Futač Homen: *Glazbena literatura za solfeggio*

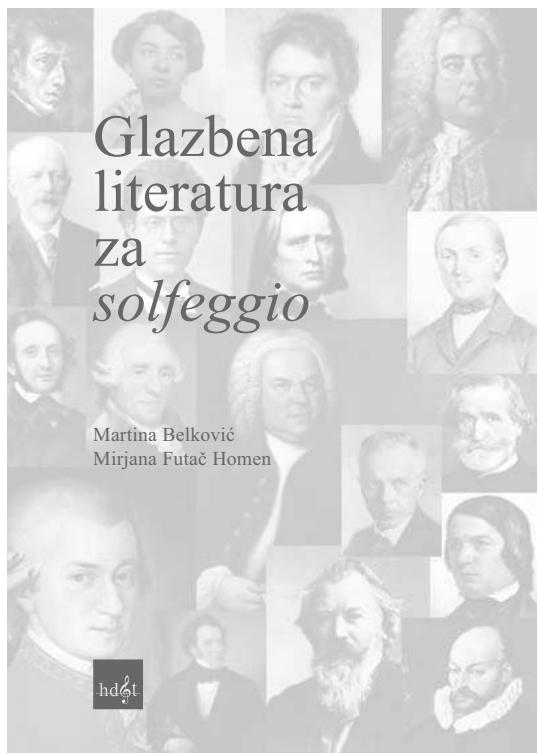
Martina Belković, prof. savjetnica (Glazbena škola Vatroslava Lisinskog, Zagreb), autorica je već triju kvalitetnih i inventivnih priručnika za nastavu u osnovnoj i srednjoj glazbenoj školi: *Glazbena literatura za harmonijsku analizu*, Zagreb: HDGT, prvo izdanje 2008. i drugo, dopunjeno izdanje 2014., *Kajdanka-vježbanka za solfeggio za osnovnu glazbenu školu*, Zagreb: HDGT, 2013. i *Kajdanka-vježbanka za solfeggio za srednju glazbenu školu*, Zagreb: HDGT, 2013.

Mirjana Futač Homen, prof. mentorica (Glazbeno učilište Elly Bašić), autorica je priručnika za nastavu *Solfeggio 5*, Zagreb: GU Elly Bašić, 2016.

Udruženim snagama Martina Belković i Mirjane Futač Homen sastavile su sveobuhvatan priručnik za nastavu *solfeggia* u srednjoj glazbenoj školi – ***Glazbena literatura za solfeggio***. Priručnik sadrži 425 primjera iz umjetničke glazbene literature, koji nisu raspoređeni po razredima srednje glazbene škole, već su prema problematici i potrebama nastave *solfeggia* svrstani u šest većih poglavlja: *Dijatonika, Alteracije, Mutacije, Modulacije, Stari ključevi i Ritam*. Nadalje se većina poglavlja dijeli na potpoglavlja, pa tako *Dijatonika* sadrži primjere u durovima, molovima i starim načinima; *Alteracije* također sadrže primjere u durovima i molovima, ali i alteracije povezane s pojmom ljestvice harmonijskoga dura, akorda napuljskoga sekstakorda i akordâ s povećanom sekstom; *Modulacije* su podijeljene prema vrsti na dijatonske, kromatske i enharmonijske, dijatonske se još dijele i prema udaljenostima tonaliteta na modulacije u paralelni, kvintno srodne i udaljenije tonalitete, a svojevrsnu rekapitulaciju predstavljaju primjeri u kojima se nalaze raznovrsne modulacije i tonalitet se više puta mijenja; u poglavlju *Ritam* nalaze se primjeri s uglavnom nepravilnim ritamskim grupama: duolom, velikom triolom, kvartolom, kvintolom, septolom te ritamskim kombinacijama koje proizlaze iz podjele dobe na osam dijelova.

Primjeri obuhvaćaju ulomke iz vokalne, instrumentalne i vokalno-instrumentalne glazbene literature skladatelja svih glazbeno-stilskih razdoblja, počevši već od srednjovjekovne glazbe pa sve do glazbe 20. stoljeća. Jednoglasni su i višeglasni, pa će većina primjera poslužiti i za korelaciju s predmetima Harmonija i Polifonija, a zbog svojeg opsega mnogi će se moći povezati i s nastavom predmeta Glazbeni oblici.

Zapisи су preuzeti iz mjerodavnih notnih izdanja, u izvornim su tonalitetima, ključevima i registrima tonskoga sustava, a s uključenim svim ukrasima i oznakama u notnom tekstu, što čini velik iskorak u mnoštvu literature toga tipa. Čini mi se da je pronalaženje primjera u određenim tonalitetima (npr. Ces-dur ili ais-mol) i s određenom melodijskom ili ritamskim problematikom (npr. kvartola), a da pritom ne sadrže nešto što nije primjerno trenutačnoj temi, zadatku i samoj namjeni priručnika, bilo prava ekspedicija.



U naslovu svakoga primjera navedeni su ime skladatelja i naziv djela u prijevodu i na izvornome jeziku, kao i sve potrebne oznake, čime je nastavniku ili učeniku omogućeno jednostavno pronađenje djela u cjelini te njegova zvučnog zapisa. Notni tekst raspoređen je racionalno, ugodan je za čitanje i u potpunosti poštuje pravila glazbenoga pravopisa.

Rad na recenziji ovoga priručnika za mene je predstavljao pravi užitak te izazvaо oduševljenje i obogaćenje novim spoznajama. Vjerujem da će slične osjećaje izazvati kod svih koji se njime budu služili, zato priručnik *Glazbena literatura za solfeggio* toplo preporučujem za uporabu u nastavi kao pomoćno nastavno sredstvo. Autoricama Martini Belković i Mirjani Futač Homen čestitam i od srca zahvaljujem na trudu koji su uložile, čime su

znatno obogatile stručnu literaturu na području glazbene nastave, uštedjele nastavnicima dragocjeno vrijeme i proširile nam vidike.

Blaženka Barlović: *Solfeggio 5* Priručnik za nastavu u glazbenoj školi

Solfeggio 5 – Priručnik za nastavu u glazbenoj školi autorice Blaženke Barlović, prof. mentorice, pomoćno je nastavno sredstvo predviđeno za nastavu *solfeggia* u V. razredu osnovne glazbene škole.

Pri sastavljanju priručnika autorica se držala svoje koncepcije, već prokušane u priručniku *Solfeggio 6* (Zagreb: HDGT, 2016.), te je i ovdje građa podijeljena u tri veće cjeline:

1. Melodijsko-ritamski primjeri iz glazbene literature
2. Ritamski i poliritamski primjeri
3. Glazbeni pojmovi; Oznake za dinamiku, tempo i način izvođenja; Abecedni popis skladatelja.

Gradić svih poglavljia primjerena je zahtjevima nastave predmeta *Solfeggio* predviđenima nastavnim programom koji je trenutačno na snazi (Nastavni planovi i programi za osnovne glazbene i osnovne plesne škole, Narodne novine, 102/06).

Melodijsko-ritamski primjeri iz glazbene literature jednoglasni su primjeri u tonalitetima kojima učenici trebaju ovladati u V. razredu osnovne glazbene škole: od C-dura i a-mola do Des-dura i b-mola, odnosno Fis-dura i dis-mola. Zapisi primjera u violinskomu i basovskome ključu, a upotreba određenoga ključa najčešće je uvjetovana izvornim notnim tekstom. U primjerima su zastupljeni skladatelji iz većine glazbeno-stilskih razdoblja – od glazbenoga baroka do skladatelja našega doba, sveukupno 84 skladatelja. Poneki primjeri iz glazbene literature, koji se upotrebljavaju i na individualnoj nastavi instrumenata ili nastavi skupnoga muziciranja, sigurno će dodatno razveseliti učenike.

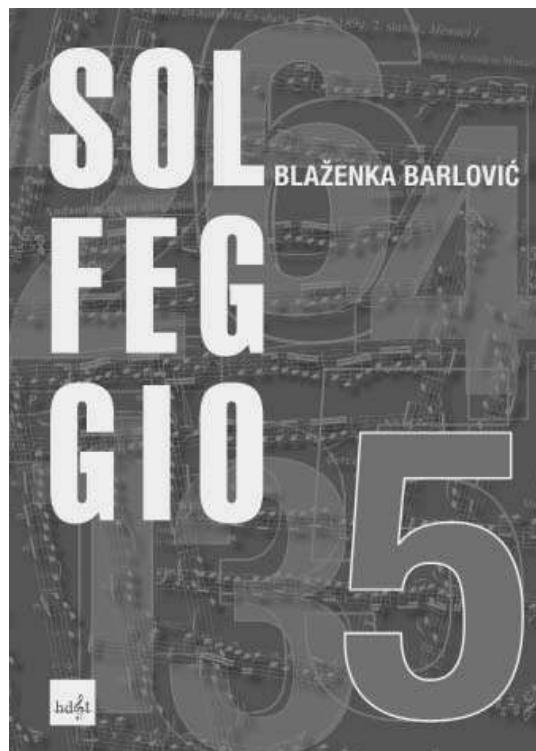
Značajna je razlika u odnosu na priručnik *Solfeggio 6* navođenje većega broja primjera u originalnim tonalitetima. Zbog toga će se možda ponegdje naići na prekoračenje opsega dječjega glasa (ako se u toj fazi glazbenog obrazovanja uopće može unificirati taj opseg!?) i potrebu premještanja cijelog ili dijela primjera za oktavu više ili niže. No s obzirom na to da je i transpozicija jedan od važnih elemenata glazbene pismenosti, takvi se primjeri mogu odlično iskoristiti za vježbanje te tehnike. Osim toga, kod svih primjera koji su transponirani naveden je originalni tonalitet, pa i oni mogu poslužiti istoj svrsi.

U nekoliko primjera javljaju se mala odstupanja od važećega nastavnog programa, koja se prvenstveno odnose na ritamske kombinacije. Naprednijim skupinama to možda i neće predstavljati veći problem, no ako i predstavlja, primjera je toliko (177) da se bez grižnje savjesti neki mogu i preskočiti.

Ritamski i poliritamski primjeri sastavljeni su sukladno zahtjevima zadanim važećim nastavnim programom. U 45 ritamskih primjera zastupljene su dvodobne, trodobne i četverodobne mjere s jedinicama mjere četvrtinkom, polovinkom i osminicom, zatim ternarne mjere: šestero-, devetero- i dvanaesterodobne te mješovito složene: petero- i sedmerodobne mjere. U devet poliritamskih primjera, pisanih u dva sistema, raznolikost metrike nešto je manja, sukladno zahtjevnosti same problematike izvođenja. Tijek ritamskoga zbivanja vrlo je muzikalnan, raznolik i logičan, težine primjerene zahtjevima važećega nastavnog programa i uzrastu učenika.

Za fotografiju priručnika, koja je vrlo uredna i vjerna pravilima glazbenoga pravopisa, zaslužna je sama autorica.

Glazbeni pojmovi, Oznake za dinamiku, tempo i način izvođenja i Abecedni popis skladatelja poglavljia su koja čine



teorijski dio priručnika. Njihov sadržaj usko je povezan s pojmovima i oznakama koje susrećemo u primjerima iz glazbene literature sadržanima u priručniku. Abecedni popis skladatelja sadrži imena skladatelja čija su djela zastupljena u primjerima u prvome dijelu priručnika, s godinama rođenja i smrti te pripadajućim brojevima primjera.

Čestitam autorici Blaženki Barlović na priručniku, koji svojom kvalitetom zaslužuje mjesto u Biblioteci Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara, uz nadu da će što skorije nastati i njezini priručnici za osnovnu glazbenu školu *Solfeggio 4, 3, 2 i 1*. Također, zahvaljujem joj na ukazanome povjerenju, koje sam se trudila opravdati dok sam sa zadovoljstvom radila na recenziji ovoga priručnika. *Solfeggio 5 – Priručnik za nastavu u glazbenoj školi* Blaženke Barlović pomoćno je nastavno sredstvo koje, prema svim mjerilima, zaslužuje dobronamjernu preporuku nastavnicima i učenicima.

Tihomir Petrović

Vanda Ferić: *Poziv na igru*

U predgovoru pjesmarice Vanda Ferić je napisala:

“Ne mogu se točno sjetiti kada se nametnula ideja o pisanju pjesama za pjesmaricu, ali znam da dugo vremena nisam bila svjesna njenog postojanja.

Prve pjesmice koje sam napisala plod su suradnje s kreativnim tetama vrtičkih grupa koje su pohađala moja djeca. Nastojale su dok smo pripremale prigodne dječje glazbene predstave za koje smo, kao glazbene podloge, trebale pjesme o žabicama, kitovima, zmajevima, ali ih u postojećim pjesmaricama nismo uspijevale pronaći. Ponekad bismo ih i pronašle, ali pronađene pjesmice uglavnom nisu bile primjerene djeci vrtičkog uzrasta.

Tako sam za potrebe vrtičkih predstava počela pisati najjednostavnije melodije u malom intervalskom rasponu. S vremenom su melodije bivale bogatije, a tekstovi se pretvarali u pričice s temama koje sam svakodnevno proživiljavala kao roditelj i učitelj: pjevanje uspavanki, dječji ljubavni jadi, zdrava prehrana i sl. Stoga nije čudno što pjesme objavljene u ovoj pjesmarici poručuju djeci da budu dobra, slušaju mamu i tatu koji ih jako vole, jedu zdravo, redovito pišu zadaću, ne budu oholi i sl.

Pjesma *Moj dida* posvećena je djeci čiji su djedovi pomorci, pa mi se učinilo simpatičnim napisati je dalmatinskim ikavskim izričajem. Pjesmama sam htjela opjevati i velike dječje radosti poput djece s mora koja se vesele snijegu u pjesmi *Snijeg na moru*. Pjesma *Morska uspavanka* odgovor je na dječje pitanje zašto malenim ribicama nitko nije napisao uspavanku.

Pjesme nisu namijenjene samo djeci vrtičkog uzrasta. Najveći kritičari pjesmarice bili su moji učenici kojima sam svirala pjesme dok su nastajale. Njihove reakcije bile su putokaz u stvaranju pjesmarice. Đacima su posebno drage šaljive pjesme poput pjesama *Kravica*



HRANA BAŠ I A MENE

Ne - ču jes - ti ku - pus,
Vo - lim jes - ti kek - se,

4 bli - tuv ni - ti špi - nat! Po - vr - če ne va - lja, ne - ču ga u i - nat!
čo - ko - la - de, kre - me! Li - za - li - ce, žva - ke, to je baš za me - ne!

7 Hej, lu - da gla - vo, zar ti ni - je sta - lo bi - ti zdrav i sna - žan,

11 pra - vi - ti se va - žan? Hej, lu - da gla - vo, ma - mi ni - je pra - vo da se zu - bi kva - re,

15 s njii - ma ne - ma ša - le! s njii - ma ne - ma ša - le!

[1.]

Musical score for the song 'Hrana Baš I a mene'. The score consists of four systems of music. System 1 starts with a treble clef, common time, and a key signature of one sharp. It features a chef character at the top left. The lyrics begin with 'Ne - ču jes - ti ku - pus,'. System 2 continues with the same key signature and tempo. The lyrics include 'bli - tuv ni - ti špi - nat!' and 'čo - ko - la - de, kre - me!'. System 3 begins with a bass clef, common time, and a key signature of one sharp. The lyrics are 'Hej, lu - da gla - vo, zar ti ni - je sta - lo bi - ti zdrav i sna - žan,'. System 4 begins with a treble clef, common time, and a key signature of one sharp. The lyrics are 'pra - vi - ti se va - žan? Hej, lu - da gla - vo, ma - mi ni - je pra - vo da se zu - bi kva - re,' followed by 's njii - ma ne - ma ša - le!' and 's njii - ma ne - ma ša - le!'. The score concludes with a repeat sign and a section labeled [1.].

i *Hrana baš za mene, a Petrina uspavanka* podsjeća ih na probleme s odlaskom u krevet dok su bili mali.

Nastajanje pjesmarice *Poziv na igru* usporedila bih s putovanjem isprepletenim ljubavlju. Nadam se da će maštoviti odgajateljji i učitelji od mojih pjesama djeci isplesti divnu priču te d će djeca razliti dobi radosno pjevati pjesme objavljene u pjesmarici.”

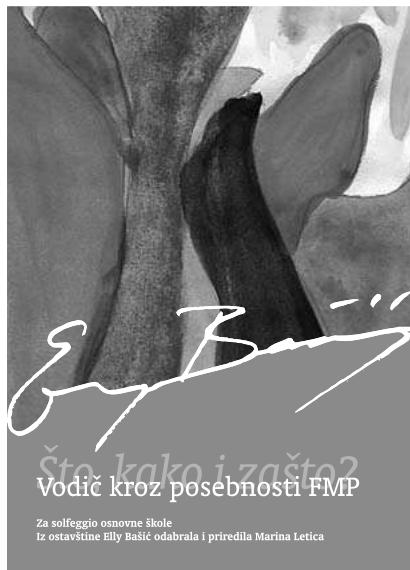
Fra Ivo Peran jednom je prigodom rekao: “Pravi učitelj ne predaje ni povijest, ni zemljopis, ni solfeggio, ni harmoniju. Pravi učitelj predaje sebe, i zato dolazimo k njemu, slušamo ga, uzimamo za uzor.” Vanda Ferić upravo je takva učiteljica! Svoje osobno, a zatim i roditeljsko i učiteljsko iskustvo, pretočila je u jednostavne stihove i glazbu, te učinila ovaj svijet ljepšim i boljim mjestom.



Mirjana Futač Homen

Nova izdanja u nakladi Glazbenog učilišta Elly Bašić i Društva za promicanje Funkcionalne muzičke pedagogije

Što, kako i zašto? Vodič kroz posebnosti FMP



Vodič kroz posebnosti FMP (odabrala i priredila: Marina Letica, urednica: Nataša Perak Lovričević, nakladnik: Glazbeno učilište Elly Bašić, 2017.) ima za ideju ozivjeti i za buduća vremena sačuvati originalnu riječ vizionarke i velike glazbene pedagoginje Elly Bašić, autorice i utemeljiteljice funkcionalne muzičke pedagogije, koja je u brojnim objavljenim i neobjavljenim člancima, na seminarima, radionicama i stručnim aktivima tumačila svoje bezvremenske ideje.

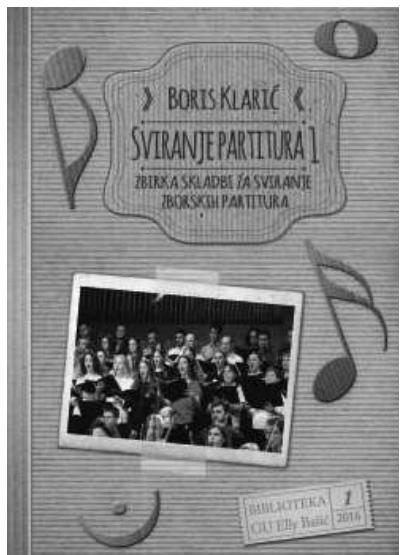
U prvom dijelu *Vodiča*, naslovljenom *Odgoj kroz glazbu*, iznose se temeljne ideje i spoznaje Elly Bašić o potrebi i važnosti cjelovitog pristupa glazbenom obrazovanju svakog djeteta, od najranije do zrelog života, dok drugi dio, *Posebnosti Funkci-*

onalne metode, donosi jezgrovita objašnjenja posebnosti postupaka koji se provode tijekom osnovnoškolske nastave *solfeggia*.

Veliki trud i dosljednost autorice Marine Letice pri izboru građe iz neiscrpnog izvora podataka (ostavština Elly Bašić) o nastanku i razradi te jedinstvene glazbene pedagogije te obuhvaćanju pisanih radova i audiosnimki rezultirao je publikacijom koja uvelike pridonosi demistifikaciji i boljem razumijevanju funkcionalne muzičke pedagogije, kao i stalnom promišljanju i istraživanju živog tkiva odgojnog i/ili obrazovnog procesa kojem je dijete i njegov razvoj u središtu zanimanja.

Sviranje partitura 1

Zbirka skladbi za sviranje zborskih partitura



Sviranje partitura 1 (urednica: Mirela Buchberger Karlo, nakladnik: Glazbeno učilište Elly Bašić, 2016.) autora Borisa Klarića pomoćno je nastavno sredstvo namijenjeno nastavi predmeta Partiture u srednjim glazbenim školama. Izbor glazbenih djela s pomoću kojih učenik postupno stječe znanja i razvija vještine potrebne za njihovo čitanje, razumijevanje, tumačenje i izvođenje u zbirci je podijeljen na poglavlja po načelu postupnosti svladavanja sviranja partitura različitih notnih zapisa: od dvoglasnih, troglasnih i četveroglasnih partitura na dva crtovlja s violinskim i basovskim ključem preko partitura na tri crtovlja koje uvode dionicu tenora zapisanu u violinskem ključu s potrebnom transpozicijom te partitura mješovitih zborova na četiri crtovlja s mjestimičnim dijeljenjem glasova do šesteroglasja. Posljednje poglavlje uvodi zapis dionice alta u altovskom ključu.

U svim poglavljima zastupljene su skladbe polifonog i homofonog sloga različitih stilskih razdoblja od renesanse do XX. stoljeća.

Solfeggio 5

Zbirka primjera iz glazbene literature za 5. razred osnovne glazbene škole

Solfeggio 5 (autorica: Mirjana Futač Homen, urednica: Mirela Buchberger Karlo, nakladnik: Glazbeno učilište Elly Bašić, 2016.) pomoćno je nastavno sredstvo za petu godinu učenja *solfeggia* u osnovnim glazbenim školama sastavljeno prema programu funkcionalne muzičke pedagogije. Zbirka donosi ulomke glazbenih djela iz različitih stilskih raz-

doblja te je podijeljena na pet poglavlja: *Dijatonika*, *Kromatika*, *Modulacije*, *Stari načini i Višeglasje*.

Redoslijed primjera unutar svakog poglavlja slijedi načelo postupnosti u rasporedu tonaliteta i ritamske građe.

Svi primjeri doneseni su u originalnim tonalitetima i jedinicama mjere, a zbog usmjeravanja pozornosti učenika na tonsku i ritamsku građu izostavljene su oznake za tempo, dinamiku i način izvođenja.

Kanoni su u zbirci zapisani s tekstrom (na jeziku izvornika) da se učenicima, ako pokažu zanimanje, omogući izvođenje kanonskih višeglasja u njihovoj potpunosti.

Poglavlje *Višeglasje* donosi dvoglasne, troglasne i četveroglasne primjere, različite u načinu zapisivanja (u jednom, dva, tri i četiri crtovlja) radi upoznavanja načina zapisa i novih zvukovnih senzacija ovisno o mogućnostima razreda.



Solfeggio

Zbirka primjera iz glazbene literature za srednje glazbene škole I. dio



Slijedeći nastavnu praksu, autorica Marija Haluza odabrala je teme iz umjetničke i tradicijske glazbe koje logično slijede metodički osmišljen put učenja *solfeggia* prema nastavnom planu i programu funkcionalne muzičke pedagogije koju je osmisnila Elly Bašić. Zbirka sadrži probrane primjere iz glazbene literature koji se mogu svirati, pjevati ili diktirati za zapis, sve u radu s učenicima 1. i 2. razreda srednje glazbene škole.

Primjeri potiču razvoj glazbenog mišljenja praktičnim usvajanjem novih glazbenih pojmovima poput modusa, tonaliteta s alteracijama i kromatikom te modulacija. Uz jednoglasje, postupno se uvodi višeglasje, što omogućuje povezivanje *solfeggia* s drugim glazbenoteorijskim disciplinama – polifonijom, harmonijom, povijesti glazbe i analizom glazbenih oblika.

(Autorica: Marija Haluza, urednica: Denis Vasilj, nakladnik: Društvo za promicanje funkcionalne muzičke pedagogije, 2016.)

20 godina Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara

Svako zlo za neko dobro, varijacijski ciklus u 6 stavaka

Tihomir Petrović

Introdukcija

Opisati 20 godina djelovanja Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara tražilo bi mnogo više prostora. Uostalom, o Društvu najbolje govore postignuća, gotovo sva navedena na stranici www.hdgt.hr. To što slijedi sasvim je osobni prikaz pojedinosti povezanih s gotovo svim segmentima djelovanja Društva, **da se ne zaboravi, da vas dotakne i potakne na sudjelovanje i aktivnost!**

1. stavak – Zašto sam osnovao Društvo

U studenome 1977. počeo sam predavati u Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog u Zagrebu. Mlad, željan učenika i razreda, nastojao sam predavati što je bolje moguće. No jedna od mojih kolegica, prema mojim kriterijima, nije radila dobro. Svaki razgovor o tome, koji bih diskretno započeo, ona bi otklonila i nikako mi nije uspijevalo doprijeti do nje. I onda sam se dosjetio: sazvat ću sastanak gdje će biti više kolegica i kolega, da joj ne bude neugodno, i pokazati pred svima kako ja mislim da bi trebalo predavati.

Ipak, prije toga sam vlastite ideje o nastavi provjerio tijekom nekoliko predavanja održanih po Hrvatskoj: za nastavnike glazbenih škola Istarske županije u Glazbenoj školi Ivana Matetića Ronjgova u Puli, 17. studenog 1995., za nastavnike glazbenih škola Dubrovačko-neretvanske županije (uz goste iz Hercegovine) u Glazbenoj školi Luke Sorkočevića u Dubrovniku, 19. i 20. travnja 1996., te za nastavnike glazbenih škola Bjelovarsko-bilogorske i Koprivničko-križevačke županije u Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog u Bjelovaru, 30. studenog 1996.

Ohrabren pozitivnim komentarima i uspjehom tih predavanja, odlučio sam dati formu sličnom djelovanju te sam 1. ožujka 1997. osnovao Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara. U Statut Društva tada je zapisano: "Cilj je Društva promicanje teorije glazbe, unapređenje nastave teorijskih glazbenih predmeta, glazbene umjetnosti i kulture, sudjelovanje u glazbenim pedagoškim zbivanjima na području Republike Hrvatske, Europe i svijeta." Već na osnivačkoj skupštini u Društvo se upisalo stotinjak kolegica i kolega – impresivno za ono vrijeme! Danas, dvadeset godina poslije, ima nas gotovo četiristo!

Već prilikom osnivanja Društva razgovaralo se o nastavi teorijskih predmeta, naročito o *solfeggio*. I prije spomenuta kolegica bila je nazočna, no u njezinu se pristupu nastavi ništa nije promijenilo. Ali promijenilo se u nastavi mnogih drugih kolegica i kolega. Ako ništa drugo, uvjerio sam se da je točna izreka: *Svako zlo za neko dobro*. Naime, bez spomenute kolegice ne bi bilo ni Društva.

Ubrzo je Društvo postalo svojevrstan uzor drugima, znak i potvrda da se može i tako djelovati i okupiti istomišljenike na boljšiak sviju, pa su se tako formirale slične udruge, a među osnivačima, što me posebno veseli, prednjačili su moji nekadašnji učenici: Nives Andrijašević-Janković / Hrvatsko društvo flautista; Branko Starc / Hrvatska udruga zborovođa; Željka Banović / Savez mažoretkinja Hrvatske, a zatim i *Majorette-sport World Federation*; Bojan Pogrnilović / Hrvatska udruga vokalnih pedagoga...

2. stavak – Časopis *Theoria*

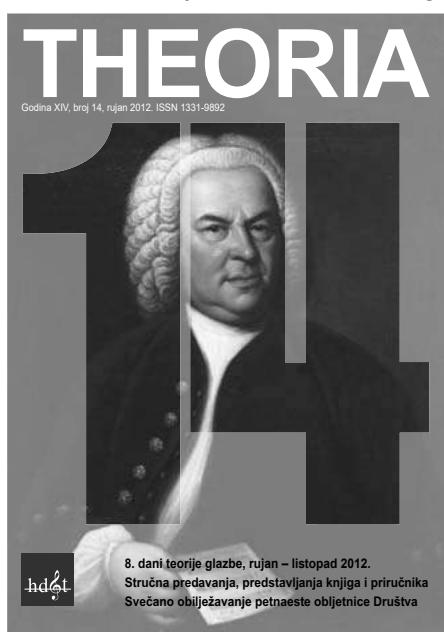
Već na prvim okupljanjima članova Društva postalo je jasno da smo spremni ponuditi kvalitetne sadržaje. Mnogi su se javljali sa željom da dodu na ta stručna okupljanja, ali ih ravnatelji jednostavno ne bi pustili ili bi odbili platiti im putne troškove. Da bismo ipak doprli i do onih zainteresiranih nastavnika kojima nije bilo moguće doputovati do Zagreba, uz podršku i pomoć muzikologa Nikše Gliga pokrenuo sam glasilo Društva – časopis *Theoria*.

Nikša Gligo bio je i ostao sve do danas samozatajni član Društva, čije su golemo znanje, akademska preciznost i znanstveničko poštenje usmjerivali moju strast za djelovanjem svih ovih dvadeset godina. Zapravo, i prije toga. Naš se prvi susret i razgovor o struci odvio u staroj kavani Korzo, na uglu Ilice i Gundulićeve, gdje mi je iznio svoj doživljaj

mojega priručnika *Nauk o glazbi*. Rekao mi je: “Znate, kolega, ova Vam knjiga ne valja ništa. No, ako mi dopustite, ja ћu Vam pomoći da je popravite.” Tako je i bilo! Mnogo puta! Ja bih nešto smislio, a Nikša bi me ispravio, prizemljio i pomogao mi da to artikuliram kako valja.

Časopisom *Theoria* doprli smo ne samo do kolegica i kolega u glazbenim školama nego i do svih onih zapostavljenih i zanemarenih nastavnika glazbene kulture i glazbene umjetnosti u cijeloj Hrvatskoj. Zahvalnost pojedinih, izražena mi usmeno i pismeno, bila je najbolji znak da smo napravili dobar potez!

U prvih 14 brojeva časopisa, koje sam potpisao kao urednik, uvijek mi je važniji bio sadržaj od forme. Bez imalo raskoši i poštovanja prema grafičkim standardima, čak je na moje inzistira-





nje i užas grafičkog urednika i font pisma bio sužen za 10 % zbog uštede na broju stranica, u časopisima nije ostao gotovo ni jedan redak praznog prostora. Ipak, radost članova Društva i nastavnika svih osnovnih i srednjih škola u Hrvatskoj (do 15. broja časopis se tiskao u 2500 primjeraka i slao na gotovo 2000 adresa), koji su u njemu pronašli itekako korisno štivo, katkada i darove (pjesmarice, nosače zvuka), a mnogi i ohrabrenje da svoja postignuća i pedagoška otkrića podijele s drugima, u potpunosti bi uvijek sprala opori okus zbog katkada iritirajuće velikoga broja tipfelera. Jer najteže je uočiti vlastite pogreške.

Nabolje je krenulo 2010., kad su u Predsjedništvo Društva ušle Alida Jakopanec (čiju sam spremnost i sposobnost za suradnju na boljitu glazbene teorije upoznao već pri organizaciji svojega predavanja u Bjelovaru 1996.), Sanja Kiš Žuvela i Martina Belković (moja nekadašnja učenica, najbolja, koja bi – slično prije spomenutima – i sama osnovala HDGT da ga ja već nisam osnovao). Njihova stručnost, predanost i radni elan bitno su unaprijedili svako djelovanje Društva, pa je i časopis postajao sve bolji i sadržajniji i, naravito, sve točniji! Od 15. broja (2013.) uredništvo je djelovalo u tročlanom sastavu (Sanja Kiš Žuvela, Nikša Gligo i Tihomir Petrović) uz nezamjenjivu potporu kolegica Alide Jakopanec i Martine Belković, koje su strpljivo iščitavale stranice časopisa, te lektorice Darie Lazić i grafičkog urednika Slavka Križnjaka, koji bi mu dali završni sjaj. Ovogodišnja promjena strukture uredništva časopisa (glavni je urednik postao Nikša Gligo, uz deset članova uredničkog odbora, uglednih stručnjaka iz Hrvatske i inozemstva) i primjena strožih standarda dvostruko anonimne recenzije znanstvenih i stručnih članaka trebala bi mu dati i toliko priželjkivanu akademsku razinu, da od glasila postane respektabilan znanstveni i stručni časopis.

3. stavak – Biblioteka Društva

Profesor teorijskih glazbenih predmeta postao sam zahvaljujući Mati Lešćanu (1936. – 1991.), svojem profesoru u Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog. Kad sam neutješno plakao na njegovu sprovodu, prišla mi je časna sestra Katica Koprek, njegova učenica, a poslije njegova odlaska u Njemačku i moja učenica, i rekla mi: "Profesore, nemojte plakati i biti tako tužni, ta pogledajte koliko je samo u Vama ostavio..." I doista, ostavio mi je ono najvrjednije što se može zamisliti: ostavio mi je radost u glazbi, posebno u Bachovoj glazbi. Učio sam na Bachovim djelima, slušao sam Bacha, svirao ga, a na nagovor Mate Lešćana pročitao sam i *Malu hroniku Ane Magdalene Bach*, banjolučko izdanje te ljudske knjige o Bachovu životu. Kolegica pijanistica Vesna Vančik donijela je s jednog od svojih putovanja francusko izdanje te knjige i svojim oduševljenjem njome probudila moje uspomene. Pomislio sam: evo divne prilike da predanu mi ljubav prema Bachu raširim dalje... Vesna Vančik djelo je prevela na hrvatski i knjiga *Mali ljetopis Anne Magdalene Bach* postala je prva u novoosnovanoj Biblioteci Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara. Objavljena je 2000. godine, uz obilježavanje 250. godine od smrti Johanna Sebastiana Bacha, čime se i Hrvatska uvrstila među zemlje koje su prevele to djelo, kao dvanaesta u

nizu. Promocija knjige održana je **14. ožujka 2000.**, u sasvim ispunjenoj knjižnici i čitaonici u Sesvetama, uz koncert naslova *Po načinu starih*, što su ga izveli učenici Glazbene škole Vatroslava Lisinskog, u organizaciji Glazbenoga kluba Škole, koji smo vodili Vesna Vančik i ja. Zatim su uslijedile promocije od Varaždina do Dubrovnika, a uz knjigu promoviralo se i Društvo, pa je i članstvo raslo...

Objavljuvajem te knjige gotovo da sam izazvao međunarodni incident. U francuskom izdanju, koje je Vesna Vančik započela prevoditi, kao autorica djela navodi se Anna Magdalena Bach. No u njemačkom izdanju, koje je kolegica ubrzo nabavila, otkrilo se da je autorica Esther Meynell te sam s njemačkim nakladnikom knjige započeo pregovore o otkupu autorskih prava za prijevod. Tijekom prepiske otkrilo se da je francuski nakladnik zaobišao to plaćanje ignorirajući autorstvo Esther Meynell i nositelja autorskih prava za djelo... Srećom, nije se zaratilo, ali je njemački nakladnik naplatio svoja potraživanja od francuskoga – u njih je riječ o velikim nakladama i to je bio popriličan iznos, a ja sam dobio zahvalu i popust od 50 % za naše izdanje... I opet je neko zlo bilo za neko dobro!

4. stavak – *Ovime stupam pred prijestolje tvoje*

U jesen 1993. moja je kći Maja, vrativši se sa subotnjega crkvenog pjevanja, izjavila: "Više neću ići na pjevanje." Na moj upit zašto je to odlučila, odgovorila je s djetinjom iskrenošću: "Jer časna ružno svira." Naime, blagdanska su slavlja u našoj kući obično bila praćena mojom harmonizacijom crkvenih napjeva, čime sam mamio djecu da mi se pridruže u pjevanju. Časna sestra koja je vodila crkveno pjevanje nije bila školovana glazbenica, a crkveni su kantuali suviše zahtjevni... I tako sam počeo zapisivati svoje aranžmane i dijeliti ih u svakoj prigodi, a Maja je i dalje odlazila na crkveno pjevanje.

U našu se zgradu zatim doselio prof. Bryce Johnson, američki sociolog, gost predavač na Filozofskom fakultetu, protestant i amaterski orguljaš. Vrlo su nas brzo glazba, orgulje i Bach zblžili. Kad je zaželio upoznati hrvatske crkvene popijevke, odlučio sam i njemu ponuditi svoje aranžmane. No, u želji da to napravim na dostojan način i da mu to bude dar za Božić još sam malo doradio aranžmane, dodao sam dvije s američkoga te dvije s njemačkoga govornog područja, ukupno ih je bilo 15. Ti su mi aranžmani uljepsali i olakšali nastavu u glazbenoj školi tijekom mjeseca studenoga i prosinca, a i moje su kolegice to zaželjele upotrebljavati u nastavi. To me potaknulo da uz svaki napjev, obrađen za glas uz pratnju, dodam i aranžman istoga napjeva za dva i tri glasa *a cappella*. Tako je 1994. nastala zbirka *Svim na zemlji*. Zbirka je postala prikladna za sve uzraste učenika glazbenih škola, za nastavu *solfeggia* u svim razredima, a sjajna je bila i za analizu na nastavi harmonije, kontrapunkta i glazbenih oblika! Bijaše to doista pun pogodak! I još k tome lijep – mislim da nije teško otkriti marku pića čija je boca bila na stolu kad smo moj prijatelj slikar Dragutin Cifrek i ja tražili rješenje za naslovnicu. Prof. Johnson i mnogi drugi dobili su prikladan dar za Božić.

Zbirka *Svim ne zemlji* dopala se i jednom od braće Petrokov (Petrokov d.o.o., Zagreb), pa je 1995. otkupio 400 komada i zbirka je 1995. godine na stolcu dočekala svakog uzva-

nika u HGZ-u na prvome službenom božićnom koncertu državnoga vrha u slobodnoj Hrvatskoj. No na knjižici su bez mojega znanja osvanule reklamne poruke Petrokova, a na poleđini je uz Petrokov d.o.o. i njegove aktivnosti pisalo ovo: "...svim na zemlji topli dom". Izrazio sam negodovanje zbog, blago rečeno, neukusne reklame i bila mi je odmah ponuđena financijska odšteta. Novac sam otklonio prema plemenitom cilju, pa je ponuđenih mi 1500 kuna uplaćeno u fond za izgradnju crkve Sveta Mati Slobode. Ta je uplata svakako bila iskupljenje i časnoj sestri koja je, ni kriva ni dužna, potaknula nastanak zbirke.

Ali, nije to sve! Zatim sam toj zbirci dodao još dvije, jednako strukturirane: *Uskršnju Isus, doista*, s korizmenim i uskršnjim napjevima, te *Zdravo, djevo*, s marijanskim napjevima. U to se doba, 1997., u moju zgradu doselio novi Amerikanac, dr. Gary Selnow, osnivač jedne od najuspješnijih svjetskih dobrotvornih udruga, *WiRED International*, koja poput HDGT-a ove godine slavi dvadesetu obljetnicu rada. I njemu sam darovao sve tri zbirke. On ih je iskoristio kao dar gospodi Grgić u Kaliforniji da je pridobije za financiranje svojih projekata u Hrvatskoj. Uspio je, a gospođa Grgić, čija je kći bila čembalistica i s golemin je veseljem svirala iz mojih zbirki, počela se raspitivati o meni. Pri njezinu sljedećem posjetu Hrvatskoj susreli smo se na njezin poticaj i gospođa Grgić me, uz mnogo drugoga, upitala: "Profesore Petroviću, imate li još štogod slično u planu? Trebate li novaca?" Koji li sam ja srećković; imao sam priliku čuti to pitanje! Nisam moljakao, nego sam bio upitan trebam li! Srećom, bilo mi je jako lako odgovoriti. Da, imao sam nove planove. Naime, spomenute tri zbirke otvorile su mi mnogo putova, između ostalih, zahvaljujući njima i nekim drugim već objavljenim priručnicima bio sam pozvan za predavača na Školi za crkvene glazbenike, koju je 1997. i 1998. u Pazinskom kolegiju organizirao Damir Bedrina, naš samozatajni član, te doveo i predavače iz Njemačke. U Pazinu sam upoznao i fra Ivu Perana – bila je to ljubav na prvi pogled – koji me potaknuo da priredim još jednostavnije obrade crkvenih napjeva od onih u trima pjesmaricama. Prionuo sam poslu, a pravi dar s neba bila je ponuda gospođe Grgić. Napisala mi je ček na 2700 dolara, čime je napravljena zbirka *Hrvatske crkvene popijevke* (HDGT: Zagreb, 2001.), promovirana u ozračju proslave 300. obljetnice *Cithare octochorde* (Beč, 1701.).

Ali, ni to nije sve! Za pjesmaricu *Hrvatske crkvene popijevke* napisao sam podulji predgovor da svi stranci – samo je gospođa Grgić osobno podijelila stotinjak pjesmarica – naučе nešto o Hrvatima i crkvenom pjevanju u Hrvata. Taj je predgovor preveden na engleski i njemački jezik.

Moj profesor Mato Lešćan, orguljaš i teoretičar, tijekom školovanja spominjaо mi je simboliku u Bachovoј glazbi. Od Marija Penzara, poslije njegova predavanja održanog 14. ožujka 1998. u Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog u Zagrebu i, naročito, članka *Broj i glazba*, objavljenoga u časopisu *Theoria*, br. 3, 2001., izmolio sam na posudbu knjigu Ludwiga Prautzscha *Vor deinen Thron tret ich hiermit – Figuren und Symbole in den letzten Werken Johann Sebastian Bachs*, Neuhausen-Stuttgart, Hänsler-Verlag, 1980. Očaran tom knjigom započeo sam ubrzano s njemačkom nakladničkom kućom Carus-Verlag, koja je u međuvremenu stekla prava nad knjigom, pregovore o otkupu prava za

prevođenje. Gospođa Graulich, vlasnica kuće, bila je zatečena mojim upitom, a između redova njezina odgovora moglo se iščitati pitanje: "Jeste li sigurni da je baš to knjiga koju želite? Zašto? Pa tko ste vi?" – ne misleći izravno na mene, nego na nas sve... Poslao sam joj svoje tri pjesmarice i *Hrvatske crkvene popijevke*. Gospođa Graulich nakon toga mi se obratila s najvećim poštovanjem i uz ispriku jer nije znala ništa o *Cithari* ni o našim crkvenim napjevima. U krugu svoje obitelji pjevali su rabeći moje pjesmarice i bili dirnuti ljepotom napjeva i finoćom obrada... A zatim je i traženje s uvriježenih 10 % smanjila na svega 5 %. Osim toga, predstavila me na najljepši način autoru knjige, gospodinu Prautzschu, koji mi je, dirnut svime pa i činjenicom da je netko zaželio prevesti njegovu knjigu na neki drugi jezik, poslao dopunu jednoga navoda, pa je hrvatski prijevod ispaо bolji od originala.

No ni to još uvijek nije sve! Carus-Verlag nažalost nije imao originalne ploče za tisak knjige da nam ustupi grafičke priloge za knjigu. Knjiga koju sam posudio od prof. Penzara nije bila prikladna za skeniranje. Srećom, u to sam doba zahvaljujući prof. Johnsonu, onomu prvom Amerikancu, upoznao prof. Aleksandra Štulhofera, danas predstojnika Katedre za seksologiju na Odsjeku za sociologiju Filozofskog fakulteta u Zagrebu, velikog ljubitelja glazbe i amaterskoga glazbenika. Jednom me prigodom, odlazeći na put u Amsterdam, upitao: "Profesore, trebate li štogod?" Odmah sam mu rekao da trebam Prautzshovu knjigu. Prof. Štulhofer u najvećoj je knjižari u Amsterdamu pitao za knjigu, no, pričao mi je kasnije, čudno su ga gledali, zapanjeni time što traži. Pronašli su ipak elektronički trag o knjizi, no bila je toliko rijetka da je nikada nisu imali. Uostalom, i naklada je bila skromna, davne 1980. Ipak, kurtoazno su ga zamolili da ostavi svoj kontakt pa će ga obavijestiti ako slučajno pronađu knjigu jer je u sklopu knjižare bio i antikvarijat. Dalje naslućujete, zar ne? Nešto prije povratka u Zagreb nazvali su ga iz knjižare jer se pojavila knjiga, nova novcata, čista, neotvarana... I tako je ta sveta knjiga stigla do mene i iz nje smo lako skenirali sve primjere i grafičke priloge. O knjizi sam godinama pričao svima, između ostalog i lutnjistu Edinu Karamazovu. I bez mnogo najave i pripreme, na promociju knjige u HGZ, minutu prije početka, stigao je Edin Karamazov i na svojoj predivnoj lutnji odsvirao Bachovu *Ciacconu u d-molu*... Bilo je to gotovo nestvarno lijepo, jednostavno čarobno. Sve, ama baš sve se posložilo! I, konačno sam se osobno u to uvjerio, naravno da treptaj leptirovih krila mijenja cijeli svemir, i to trajno!

Projekt je prijevoda i tiska Prautzschove knjige bio procijenjen na približno 120000 kuna (gotovo 400 kartica teksta na arhaičnom njemačkom jeziku i oko 200 notnih i slikevnih priloga). Odbijenice Ministarstva kulture Republike Hrvatske i njemačkoga Goethe Instituta nisu me obeshrabrike, nego samo usporile. Knjiga Ludwiga Prautzscha: *Ovime stupam pred prijestolje tvoje – Figure i simboli u posljednjim djelima Johanna Sebastiana Bacha* objavljena je nakon pet godina, 2007., zahvaljujući iznimnom zalaganju i besplatnom radu mnoštva suradnika te novčanoj potpori dvaju sponzora, koje mi je priskrbila draga znanica, liječnica, diveći se mojem trudu i upornosti.

U pet godina bavljenja tom knjigom naučio sam ovo: Bach kaže vrlo jasno: *Ovime...* misleći na zagovor Isusa Krista, koji se zasniva na Božjem obećanju, ali i na sto stavaka

svojih djela sjedinjenih u cjelinu koja simbolički prikazuje i Kristov zagovor i čitavu povijest spasenja, kao i na sebe samoga – ta svim je svojim djelima i životom svjedočio kršćanski svjetonazor, vjeru i ufanje u Boga. I tako, jednog jutra početkom 2005., gledajući se u ogledalo, postavih si poticajno pitanje koje sigurno neće zaobići ni druge čitatelje te knjige: "A s čime ću ja stupiti pred prijestolje Božje?" I otad mi ništa više nije bilo teško, a svoj sam elan uspješno širio na sve suradnike. Danas u Biblioteci imamo 23 naslova (v. zadnju stranicu)! Time smo postali **vodeći izdavač glazbenoobrazovne literature u Hrvatskoj**. Posebna je vrijednost naših izdanja to da su, baš kao i časopis, jedini u Hrvatskoj u potpunosti pisani prema standardu hrvatskoga strukovnoga glazbenog nazivlja, a opet zahvaljujući Nikši Gligu i Sanji Kiš Žuvela. Službeno ih je odobrila Agencija za odgoj i obrazovanje za nastavu u školama i pokrivaju sva područja teorije glazbe!

Vladimir Bodegrajac



We

Uz to objavili smo i nosač zvuka *We* sa skladbama Vladimira Bodegrajca (2012.) te igru *Glazbeniče, ne ljuti se!*, moju pedagošku dosjektu za vježbu snalaženja u tonskom sustavu! A kad smo već kod bitnih novosti u poučavanju glazbe, u čijemu smo predstavljanju uvijek prednjačili, na jednom od skupova Društva prvi smo dali priliku mojemu nekadašnjem učeniku Oliveru Oliveru da predstavi svoju REA-metodu (pred više od stotinu zainteresiranih!), a moja *paleta akorda i akordograaf*, iako već predstavljeni, još uvijek čekaju svojih pet minuta...

5. stavak – Dani teorije glazbe, stručno usavršavanje učenika, Radionica utorkom i Radionica petkom ili *Za svakoga ponešto*

Mjeseci rujan i listopad doba su u kojem smo mi, nastavnici, sasvim usmjereni na rad u školi. Treba sve organizirati i pokrenuti... I činilo mi se dobrim okupiti negdje sve zainteresirane da razmijenimo iskustva i ideje o nastavi jer smo u to doba mi teoretičari bili sasvim zanemareni od svih institucija. Veselje kolegica i kolega koji bi se okupljali na sastancima Društva bili su mi jasan znak da tih sastanaka mora biti više! Stoga sam naumio osobno doći i predavati o svemu što znam u svakom mjestu u koje me pozovu, a kruna tih predavanja bilo bi veće okupljanje svih zainteresiranih nastavnika teorijskih glazbenih predmeta. Smislio sam i naziv za tu manifestaciju: **Dani teorije glazbe**.

Već 1. dane teorije glazbe, u jesen 2005., ispunila je promocija prijevoda knjige H. H. Eggebrechta: *Bachovo Umijeće fuge i nekoliko predavanja*, na četiri mjesta u Zagrebu, te izložba literature za glazbeno obrazovanje, od Kuhača nadalje, koju je priredila moja nekadašnja učenica Nada Bezić, voditeljica knjižnice u HGZ-u. Osim toga, Dani teorije glazbe postali su prilika za susrete kolegica i kolega, neke i nakon mnogo proteklih godi-

1. DANI TEORIJE GLAZBE

Zagreb, 22. – 29. listopada 2005.

Vjenceslav Novak (Senj, 11. 09. 1859. – Zagreb, 20. 09. 1905.) bio je hrvatski književnik, glazbenik i glazbeni učitelj, skladatelj, glazbeni teoretičar i pisac. Autor je prvih udžbenika za glazbenoteorijsko obrazovanje napisanih na hrvatskom jeziku i objavljenih tiskom pa ga se može istaknuti kao začetnika moderne hrvatske glazbenoteorijske stručne i pedagoške literature. Uz stotu obljetnicu njegove smrti Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara u suradnji s Hrvatskim glazbenim zavodom, Glazbenom školom Vatroslava Lisinskog, Glazbenim odjelom Gradske knjižnice i Centrom mladih «Ribnjak» priređuje prve **Dane teorije glazbe**.

Subota, 22. 10. 2005. u 12.00 sati, Hrvatski glazbeni zavod, Gundulićeva 6

Promocija prijevoda knjige Hansa Heinricha Eggebrechta "Bachovo *Umijeće fuge*. Pojava i tumačenje" u izdanju Hrvatskog društva glazbenih teoretičara (HDGT). Knjigu će, zajedno s ostalim izdanjima HDGT-a, predstaviti izv. prof. Marcel Bačić, predsjednik Ravnateljstva Hrvatskog glazbenog zavoda, Tihomir Petrović, prof., urednik Biblioteke HDGT-a, i prof. dr. sc. Nikša Gligo, prevoditelj "Bachova *Umijeća fuge*". U svojem izlaganju Tihomir Petrović će se osvrnuti i na **ulogu Vjenceslava Novaka** u razvoju glazbene teorije u nas kao i na značaj **Hrvatskog društva glazbenih teoretičara** i Biblioteke koju Društvo pokreće.

Subota, 22. 10. 2005. u 15.30 sati, Glazbena škola Vatroslava Lisinskog, Gundulićeva 4
Svečana skupština Hrvatskog društva glazbenih teoretičara i predavanje: **Zašto i kako posuvremeniti nastavu glazbenoteorijskih predmeta**
Predavač: Tihomir Petrović, prof.

Utorak, 25. 10. 2005. u 19.00 sati, Glazbena škola Vatroslava Lisinskog, Gundulićeva 4
Popularno predavanje: Što je i kako nastaje glazbena teorija? U okviru predavanja predstavit će se i Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara i Biblioteka koju pokreće.
Predavač: Tihomir Petrović, prof.

Srijeda, 26. 10. 2005. u 19.00 sati, Gradska knjižnica, Starčevičev trg 6,
Promocija prijevoda knjige Hansa Heinricha Eggebrechta "Bachovo *Umijeće fuge*. Pojava i tumačenje" u izdanju Hrvatskog društva glazbenih teoretičara. Knjigu će, zajedno s ostalim izdanjima HDGT-a, predstaviti Tihomir Petrović, prof., urednik Biblioteke HDGT-a, uz osvrnute na **ulogu Vjenceslava Novaka** i njegov značaj za razvoj glazbene teorije u nas, te na **djelovanje Hrvatskog društva glazbenih teoretičara** i Biblioteke koju Društvo pokreće. O knjizi Hansa Heinricha Eggebrechta govorit će njezin prevoditelj, prof. dr. sc. Nikša Gligo.

Subota, 29. 10. 2005. u 18.00 sati, Centar mladih "Ribnjak", Park Ribnjak 1

Vjenceslav Novak – glazbeni teoretičar skladatelj i pisac

Teorija glazbe – poveznica skladatelja, izvođača i slušatelja

Promocija knjiga

Hans Henrich Eggebrecht: "Bachovo *Umijeće fuge / Pojava i tumačenje*",
Tihomir Petrović: *Nauk o glazbi*, 2. dopunjeno izdanje
O Novaku i teoriji glazbe govorit će Tihomir Petrović, prof., predsjednik Hrvatskog društva glazbenih teoretičara i urednik Biblioteke koju Društvo pokreće. O knjizi "Bachovo *Umijeće fuge*. Pojava i tumačenje" govorit će prof. dr. sc. Nikša Gligo, prevoditelj knjige.

Izložba:

Hrvatski glazbenoteorijski udžbenici kroz 19., 20. i 21. stoljeće postavljena je u Hrvatskom glazbenom zavodu, Gundulićeva 6, a može se razgledati od 15. listopada do 1. studenoga 2005. između 12 i 14 sati te prije i poslije koncerata.

na, mjesto susreta i upoznavanja, stvaranja novih prijateljstava ljudi okupljenih oko boljiti ka struke, nasmiješenih i razdraganih lica... Činilo se da su Dani odlična ideja i manifestacija je ubrzo postala međunarodnog karaktera. Godine 2010. gost predavač na Dаниma teorije glazbe bio je Franz Josef Stoiber, njemački orguljaš i teoretičar, i tom je prigodom, uz predavanja, u zagrebačkoj katedrali održao i orguljaški koncert za pamćenje.

U vrijeme Dana teorije glazbe, koji bi trajali tijekom rujna i listopada, a katkada i studenoga, autom sam obilazio Hrvatsku i zemlje u susjedstvu održavajući glazbenoteorijska predavanja na svakom mjestu gdje su me htjeli slušati. Pritom su moji posjeti Bjelovaru, u organizaciji Alide Jakopanec, postali svojevrsna tradicija i mnoge je Dane teorije glazbe otvorilo predavanje u Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog u Bjelovaru, školi u kojoj je baš zahvaljujući Alidi Jakopanec teorija glazbe dobrodošla na velika vrata.

Komentare tih predavanja skupljam kao dragocjenosti. Teško je odabratи najbolji među njima, no dosad mi je na prвome mjestu komentar učenika 6. razreda iz Umjetničke škole u Labinu, koji je poslije predavanja 2. 2. 2017. napisao: "Ovo me stvarno dirnulo. Bilo je super. Naučili ste me nešto novo. Samo tako nastavite, baš ste potencijal."

A jedno je od tih od mojih predavanja, održano petnaestak godina prije spomenutoga, dirnulo Anu Olić, tada još učenicu srednje glazbene škole u Zadru. Kad je otišla na studij glazbe u Austriju, pohvalila se svojoj profesorici i ispričala joj mnogo toga o Društву. Njezina profesorica, gospоđa Gesine Schröder, pogledala je na našu internetsku stranicu i poslala mi divan pozdravni *mail*. U to je doba Gesine Schröder bila predsjednica krovne udruge teoretičara glazbe za njemačko govorno područje (*Gesellschaft für Musiktheorie*) i uz najveće poštovanje prema našim postignućima pozvala nas na suradnju. Bila je i naša gošća predavačica na 9. dаниma teorije glazbe, 26. i 27. listopada 2013., a Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara pridružilo se sličnim udrugama iz Europe, sjedinjenim u organizaciju posvećenu teoriji i analizi glazbe, okupljenu oko trijenalne znanstvene konferencije EuroMAC (*European Music Analysis Conference*). Otad su ugledni predavači iz inozemstva česti gosti predavači na Dаниma teorije glazbe: John Koslovsky i Nika Zlatarić (SAD), Christian Utz (Austrija), Ingrid Pustijanac (Italija), Damjan Temkov i Behar Veseli (Makedonija), Amra Bosnić, Nerma Hodžić Mulabegović, Naida Hukić i Senad Kazić (Bosna i Hercegovina), Vedrana Marković (Crna Gora), Clemens Kühn, Gesine Schröder i Franz Josef Stoiber (Njemačka), Leon Stefanija (Slovenija), Zoran Božanić, Livija Jovčić, Milena Petrović i Anica Sabo (Srbija). Mnogi od njih objavljuju svoje rade u časopisu *Theoria*, a HDGT sve se više integrira u europske tokove glazbene teorije i teoretičare, ponajviše zahvaljujući Petri Zidarić Györek i Sanji Kiš Žuvela.

No već nakon Prvih dana teorije glazbe, 2005., postalo je jasno da nešto treba organizirati i za učenike, naročito one koji se spremaju na studij glazbe. Naime, shvatio sam da neki nastavnici teško mijenjaju svoje navike i poglede na pojedine probleme i da će boljitiak donijeti obraćanje mladima, onima koji su svega željni. I već u proljeće 2006. organizirao sam prvo stručno usavršavanje učenika. Tijekom sljedećih šest godina, do 2010 ., katkada i stotinjak učenika glazbenih škola iz cijele Hrvatske dolazilo bi na dvodnevne seminare, tijekom vikenda, a među predavačima su bili Nikša Gligo, Vera Kaić,

Branko Lazarin, Haris Nonveiller, Oliver Oliver, Berislav Šipuš, Stanislav Tuksar i moja malenkost.

Dani teorije glazbe i seminari za učenike širili su poglede na sve teorijske predmete i jačali struku, baš kao i danas. No time smo uspjeli postići i nešto što nije pošlo za rukom nijednoj drugoj instituciji, a to je njihova najveća vrijednost: **izjednačavanje obrazovnih kriterija teorijskih glazbenih predmeta na području cijele Hrvatske i približavanje normama hrvatskoga strukovnog nazivlja!**

Naravno, ubrzo sam shvatio da uz učitelje i učenike ima i građanstva zainteresiranog za tumačenje osnova glazbenog nauka. U suradnji sa Hrvatskim glazbenim zavodom pokrenuo sam ciklus predavanja nazvan prema danu održavanja – **Radionica utorkom**. Prva je Radionica utorkom održana 22. 3. 2005., samo dan iza Bachova rođendana, koji je nažalost pao na ponедjeljak, dan meni rezerviran za nastavu na Rock-akademiji! Otad je u tom ciklusu održano više od 120 stručno-popularnih predavanja za građanstvo.

Veći interes pojedinih slušatelja potaknuo me zatim da osnujem **Školu teorije glazbe**, koja je s radom krenula znakovitoga datuma 16. 2. 2011., (naravno, jer je 16. 2. godine 1829. s radom u HGZ-u, tadašnjem *Musikvereinu*, krenula slična inicijativa – Učiona glasbe – iz koje su nastale Glazbena škola Vatroslava Lisinskog i Muzička akademija u Zagrebu).

A zatim sam godine 2017. započeo sličan ciklus u Ravnoj Gori – **Radionicu petkom...**

6. Ususret članstvu

Sjedište Društva i sve njegove aktivnosti bile su vezane uz Glazbenu školu Vatroslava Lisinskog u Zagrebu, jer sam tamo bio zaposlen, i sve tiskovine Društva nalazile su se tamo na tavanu škole i u mojim ormarima. Zatim su se, najblaže rečeno, promjenile okolnosti i već se 2016. sjedište Društva preselilo u Palmotićevu 2, a 12. dani teorije glazbe održani su u Glazbenoj školi Zlatka Grgoševića u Sesvetama. Za mene je to bio veoma emocionalan doživljaj: Društvo se vratilo na mjesto gdje je 2000. godine održana prva promocija *Malog ljetopisa Anne Magdalene Bach* i uz prikladan koncert javno, uz medijsku potporu, obznanjen rad Društva. I ovoga puta nanosili smo se časopisa i knjiga – te godine 21 naslova – no oni koji su bili tamo dobro se sjećaju prekrasnog osjećaja da je teorija glazbe dobrodošla u Glazbenu školu Zlatka Grgoševića! I tako su Dani teorije glazbe postali još i bolji, a promjenom mjesta održavanja i bliži velikom dijelu članstva.

Ove, 2017. godine zamolili smo Glazbenu školu u Varaždinu da se Dani teorije glazbe održe ondje, u glazbenoj školi koja oduvijek podupire djelovanje Društva na sve moguće načine i gdje je isto tako teorija dobrodošla na velika vrata, u školi koja je već i prošle godine bila spremna ugostiti nas. Najljepše zahvaljujem ravnateljstvu Glazbene škole u Varaždinu na prihvaćanju suorganizacije i na gostoprимstvu. Još da nas netko pozove na more...

Koda

Hvala svima vama koji ste pročitali ovaj tekst; zbog vas, na vaš poticaj i za vaš boljatik djeluje Društvo. Stoga: zovite, pište, predlažite, uključite se... Hvala ravnateljicama i ravnateljima koji su svih ovih godina pratili rad Društva i poticali nastavnice i nastavnike na učlanjenje u njega i posjete Danima teorije glazbe, dopuštali organizaciju predavanja i promociju Društva u školama, koji su odobravali kupovinu knjiga iz naše Biblioteke. Hvala svim dragim suradnicama i suradnicima, članovima upravnih tijela Društva, na strpljenju i trudu da se ostvari učiteljska vizija iz koje je sve krenulo davne 1997. Hvala svim djelatnicama Agencije za odgoj i obrazovanje, koja je godinama bila jedan od suorganizatora Dana teorije glazbe, a nadamo se tome i dalje. Hvala svima vama, drage članice i članovi Društva, koji uplatom članarine omogućujete njegovo djelovanje, hvala svima dobromanjernima koji svojim djelovanjem potiču razvoj Društva. Prvih je 20 godina za nama, dalje je lako...

**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

13. dani teorije glazbe

Trinaesti je put zaredom Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara organiziralo **Dane teorije glazbe**, međunarodnu manifestaciju smještenu u mjesecu listopad i studeni, tijekom kojih se u prvi plan stavlja teorija glazbe, njezin sadržaj i uloga, metode poučavanja i glazbenostručna literatura. Manifestacija se ove godine odvijala u ozračju obilježavanja 20. obljetnice djelovanja Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara. Evo što se sve i gdje događalo tijekom 13. dana teorije glazbe:

Ravna Gora: 29. 9. 2017., Dom kulture, otvorenje 13. dana teorije glazbe uz predavanje: *Glazbena forma* (predavač: Tihomir Petrović, prof.)

Zagreb: 10. 10. 2017., HGZ, predavanje za javnost: *Analiza glazbenog djela, struktura i faktura* (predavač: Tihomir Petrović, prof.)

Varaždin: 21. i 22. 10. 2017., dvodnevni skup, središnji dio manifestacije:

Početna nastava solfeggia u Crnoj Gori

Početna nastava solfeggia u radu s učenicima oštećenog vida

(doc. dr. sc. Vedrana Marković, Muzička akademija, Cetinje)

Vokalna tehniku u glazbenom obrazovanju

(Dada Ruža, prof., Glazbena škola u Varaždinu)

Od teorije glazbe do glazbe sáme: teorija, primjena, praksa

(prof. dr. sc. Clemens Kühn, Visoka škola za glazbu "Carl Maria von Weber", Dresden)

Harmonija u službi metodike nastave solfeggia

(doc. mr. Livija Jovčić, Akademija umetnosti u Novom Sadu)

Obrazovanje i profesionalna perspektiva glazbenih teoretičara u Hrvatskoj i Evropi: usporedna studija i okrugli stol

(doc. dr. sc. Sanja Kiš Žuvela, Muzička akademija, Zagreb i Petra Zidarić Györek, MA, Glazbena škola u Varaždinu):

***Predstavljanje novih izdanja Društva* (Tihomir Petrović, prof.)**

Omiš: 4. 11. 2017., Glazbena škola "Lovro pl. Matačić":

Glazbeniče, ne ljuti se!

Što je teorija glazbe i čemu služi?

(predavač: Tihomir Petrović, prof.)

Herceg Novi: 5. 11. 2017., Škola za osnovno muzičko obrazovanje:

Glazbeniče, ne ljuti se!

Što je teorija glazbe i čemu služi?

(predavač: Tihomir Petrović, prof.)

Cetinje: 6. 11. 2017., Muzička akademija:

O sekundarnoj dominantnosti i subdominantnosti, uz upoznavanje palete akorda

Metodika predmeta Glazbeni oblici

Metodika predmeta Polifonija

Metodika predmeta Solfeggio (predavač: Tihomir Petrović, prof.)

Podgorica: 6. 11. 2017., Škola za muziku i balet “Vasa Pavić”:

Od pojma mnogostranosti do glazbenog djela

O sekundarnoj dominantnosti i subdominantnosti, uz upoznavanje palete akorda

(predavač: Tihomir Petrović, prof.)

Tivat: 7. 11. 2017., Škola za osnovno i srednje muzičko obrazovanje:

Glazbeniče, ne ljuti se!

Od pojma mnogostranosti do muzičkog djela

O sekundarnoj dominantnosti i subdominantnosti, uz upoznavanje palete akorda

(predavač: Tihomir Petrović, prof.)

Bjelovar: 13. 11. 2017., Glazbena škola Vatroslava Lisinskog:

Simbolika u djelima Johanna Sebastiana Bacha (predavač: Tihomir Petrović, prof.)

Zagreb: 14. 11. 2017., HGZ, predavanje za javnost:

Skladanje kao čin svjesne uporabe alata (predavač: Tihomir Petrović, prof.)

Ravna Gora: 17. 11. 2017., Dom kulture, završetak 13. dana teorije glazbe uz

predavanje:

Analiza glazbenog djela, struktura i faktura (predavač: Tihomir Petrović, prof.)

Uz svaki se događaj predstavio HDGT, Biblioteka Društva i časopis *Theoria*.

Središnji je događaj 13. dana teorije glazbe bio dvodnevni međunarodni skup u Varaždinu, koji je započela doc. dr. sc. Vedrana Marković (Muzička akademija, Cetinje, Crna Gora). Svojim je predavanjem *Početna nastava solfeggia u Crnoj Gori* gotovo izazvala zavist u nama; bili smo očarani kvalitetom prikaza, organiziranosti i stručnošću predavačice i, posebno, činjenicom da je Crna Gora, zahvaljujući njoj, čini se riješila probleme s kojima se nama tek predstoji uhvatiti ukoštač, a to je početna nastava *solfeggia* u osnovnoj glazbenoj školi. Njezino drugo predavanje, *Početna nastava solfeggia u radu s učenicima oštećenog vida*, također je oduševilo slušateljice i slušatelje te otvorilo prostor za ozbiljno promišljanje inkluzivne nastave i poučavanja ne samo slabovidnih i slijepih nego i sve djece s bilo kakvim poteškoćama i posebnostima, kao i sve koja spadaju u ranjive skupine.

Dada Ruža, prof. (Glazbena škola u Varaždinu), fokusirala se na poprilično zanemareno područje, no veoma važno i nastavnicima teorijskih predmeta i učenicima, a to je vokalna tehnika. Sjajno koncipirane vježbe, koje su upotpunile odlično odmjerena teorijska objašnjenja, u potpunosti su opravdale iznimam ugled predavačice, potvrđen i mnogim



Prof. dr. Clemens Kühn i Tihomir Petrović

priznanjima za postignute uspjehe u radu s raznim zborskim ansamblima.

Vrhunac 13. dana teorije glazbe bilo je predavanje *Od teorije glazbe do glazbe sâme: teorija, primjena, praksa*, koje je održao prof. dr. Clemens Kühn (Visoka škola za glazbu Carl Maria von Weber, Dresden, Njemačka), jedan od najsvestranijih europskih glazbenih teoretičara i pedagoga današnjice. Bio je nezaboravan užitak slušati i gledati rođenoga pedagoškega, koji je na sasvim originalan način do-

dirnuo sva područja teorije glazbe i ponudio nam zapanjujuće pedantne i sistematizirane odgovore na pitanja za koja mnogi nismo ni naslućivali da postoje, uz obilje glazbenih primjera udaljenih međusobno i više od tri stoljeća. Bilo je to, kako je i sam prof. Kühn najavio, djelo u tri stavka, koji su uz konsekutivni prijevod Petre Zidarić Györek i Sanje Kiš Žuvela bili glazba za naše uši. Čak i da nisam razumio ni riječi, već samo slušanje stalne izmjene muškoga i ženskih glasova goleme i iskrene izražajnosti, svojstvene onima koji ne samo da razumiju to o čemu govore nego su i duboko emocionalno vezani uz taj sadržaj, bilo bi mi dovoljno da taj događaj pamtim zauvijek. A budući da je, zahvaljujući neizmjernom trudu prevoditeljica, svaka izgovorena riječ bila savršeno razumljiva i tako jasno tumačila baš ono što i sam radim, što jesam, i što i sam osjećam, moja je sreća, a siguran sam i sreća mnogih od devedesetak nazočnih u dvorani, rasla svakom izgovorenom rečenicom i sudjelovanjem u aktivnostima koje je predavač tražio od nas.

Nedjelja je započela predavanjem doc. mr. Livije Jovčić (Akademija umetnosti Sveučilišta u Novom Sadu): *Harmonija u službi metodike nastave solfeggia*. Predavačica je opsegnula nastavu *solfeggia*, od početne pa do razine studija, i snagom autoritativno iznesenih argumenata uvjerila nazočne da u nas čest savjet nastavnicima *solfeggia*: *Kad uđeš u razred, zatvorи klavir nema nikakva opravdanja*. Praktična simulacija mogućih načina harmonizacije glazbenih primjera, od dječjih pjesama do instruktivnih melodijskih primjera za *solfeggio* na osnovnoškolskoj i srednjoškolskoj razini, u potpunosti je razjasnila potrebu za harmonijom i harmonizacijom kao izrazito efikasnim didaktičkim sredstvima u ostvarenju ciljeva nastave *solfeggia*.

Na kraju je varaždinskoga skupa bilo predavanje koje su pripremile doc. dr. sc. Sanja Kiš Žuvela (Muzička akademija, Zagreb) i Petra Zidarić Györek, MA (Glazbena škola u Varaždinu): *Obrazovanje i profesionalna perspektiva glazbenih teoretičara u Hrvatskoj i Europi: usporedna studija i okrugli stol*, uz sudjelovanje izv. prof. art. Ante Knešaureka, (Muzička akademija, Zagreb), doc. dr. sc. Vite Balića (Umjetnička akademija u Splitu) te Sanje Drakulić (Umjetnička akademija u Osijeku). Predavačice su pedantno i slikovito prikazale načine obrazovanja i perspektive glazbenih teoretičara u nekoliko susjednih nam zemalja, u kojima postoji znanstveni studij teorije glazbe do razine doktorata. HDGT

već godinama zastupa ideju da se i u nas krene u tom smjeru. O tim su problemima svoje mišljenje izrazili i pozvani gosti odgovarajući na prethodno pripremljena pitanja. Bilo je nerealno očekivati da će prvi takav susret organiziran u nas dati zadovoljavajuće odgovore i tijekom razgovora otvorio se golem broj novih itekako važnih pitanja, a digresije i pojedini odgovori izašli su iz željenih okvira i dobrano nadišli predviđeno vrijeme. No suglasjem u obliku zaključka da će se razgovor o otvorenim problemima ubrzo nastaviti uz maksimalno sudjelovanje ne samo gostiju okrugloga stola nego i drugih kolegica i kolega iz akademske zajednice te članova Hrvatskog društva glazbenih teoretičara pokrenut je proces koji više neće trpjeti odgodu.

Na završetku varaždinskoga dijela 13. dana teorije glazbe preostalo je samo vremena da pljeskom izrazimo zahvalu i počast autoricama novih priručnika: Vandi Ferić za pjesmaricu *Poziv na igru*, Blaženki Barlović za *Solfeggio 5* te Mirjani Futač Homen i Martini Belković za *Glazbenu literaturu za solfeggio u srednjoj glazbenoj školi*. Čestitam autoricama na golemom trudu, kojim su obogatile fond literature za glazbeno obrazovanje.

Nakon varaždinskog skupa razveselio sam učenike Glazbene škole Lovre pl. Matačića donijevši im igru *Glazbeniče, ne ljuti se!* uz predavanje čija je uloga bila potaknuti učenike na nastavak glazbenoga školovanja i upis u srednju glazbenu školu.



Škola za osnovno i srednje glazbeno obrazovanje, Tivat

Zatim je slijedila turneja po Crnoj Gori u organizaciji Muzičke akademije na Cetinju, o čemu je doc. dr. sc. Vedrana Marković napisala ovo:

“U vremenu od 5. do 8. studenoga 2017. u Crnoj Gori boravio je Tihomir Petrović, predsjednik Hrvatskog društva glazbenih teoretičara, i održao niz predavanja i radionica te svojim kreativnim i nadasve stručnim pristupom potaknuo nastavnike na novo promišljanje o tome kako poučavati, a učenike kako učiti o glazbi. Višedesetljetno iskustvo, koje je prof. Petrović stekao kao predavač svih teorijskih predmeta, a koje je ovom prili-

kom nesobično podijelio s nama, za nas je bilo iznimno dragocjeno. Reakcije slušatelja: nastavnika, učenika i studenata glazbe u Školi za osnovno glazbeno obrazovanje u Herceg Novom, na Muzičkoj akademiji na Cetinju, u Umjetničkoj školi za glazbu i balet "Vasa Pavić" u Podgorici te Školi za osnovno i srednje glazbeno obrazovanje u Tivtu bile su svugdje gotovo jednake – osmijeh na licima, jer glazba i treba nositi radost, a zatim i očaranost za nas neobičnim pristupom kojim se na spontan i primamljiv način učenicima približavaju teški glazbi pojmovi.

Tim predavanjima započinje suradnja Hrvatskog društva glazbenih teoretičara i prof. Petrovića osobno s glazbenim pedagozima teoretičarima u Crnoj Gori, koja, kako se čini, može biti vrlo korisna i plodonosna. Na primjeru Društva koje djeluje u Hrvatskoj možemo mnogo naučiti – prije svega da jedino udruženi možemo biti dovoljno jaki da pomičemo granice struke, što će doprinijeti poboljšanju kvalitete glazbene nastave u Crnoj Gori. Brojna iskustva kolega iz Hrvatske mogu nam pomoći da i sami pokrenemo izdavanje stručne i udžbeničke literature te održavanje stručnih skupova koji bi okupljali kako glazbene teoretičare u Crnoj Gori tako i one iz inozemstva. Srdačno i s poštovanjem pozdravljam kolege iz Hrvatskog društva glazbenih teoretičara, želim im mnogo uspjeha u nastupajućem periodu i nadam se uspješnom nastavku suradnje!"

Tako se tijekom **13. dana teorije glazbe** o teoriji glazbe vrlo intenzivno govorilo, slušalo i raspravljalo u:

- **2 države** (Crna Gora, Hrvatska),
- **9 gradova** (Bjelovar, Omiš, Ravna Gora, Varaždin i Zagreb u Hrvatskoj te Cetinje, Herceg Novi, Podgorica i Tivat u Crnoj Gori), uz sudjelovanje
- **7 predavačica i predavača** (iz Crne Gore, Hrvatske, Njemačke i Srbije), tijekom
- **11 događaja** na kojima je održano
- **16 različitih predavanja, 2 radionice i 1 okrugli stol**, što uz **promociju nove glazbene literature** čini ukupno
- **28 nastupa** pred gotovo
- **500 slušateljica i slušatelja...**

Predavačicama, predavačima i prevoditeljicama, upravi grada Ravna Gora i voditeljima amaterskih djelatnosti u tome gradu, ravnateljstvu HGZ-a, ravnateljstvu Glazbene škole u Varaždinu, dekanatu Muzičke akademije u Cetinju i ravnateljstvima glazbenih škola u Omišu, Herceg Novom, Podgorici i Tivtu, ravnateljstvu Glazbene škole u Bjelovaru, sudionicima okrugloga stola u Varaždinu, strpljivoj i discipliniranoj publici te svima koji su na bilo koji način svojim sudjelovanjem pridonijeli tomu da 13. dane teorije glazbe proglašimo najboljima dosad od srca zahvaljujem. Kao predsjednika Društva posebno me veseli činjenica da se i nakon 20 godina djelovanja Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara kreće uzlaznom putanjom.

Biografije autora priloga

Dr. sc. **Anne-Sylvie Barthel-Calvet**, izvanredna profesorica muzikologije na Sveučilištu Lorraine u Metzu, doktorirala je disertacijom o ritamskome pismu Iannisa Xenakisa pod mentorstvom Françoisa-Bernarda Mâchea. Kao specijalistica za avangardne skladbene tehnike 20. i 21. stoljeća razvija metode i terminologiju analize suvremene polifone glazbe te surađuje s Institutom za istraživanje i koordinaciju slušnoga i glazbenoga IRCAM u Parizu i Laboratorijem izvrsnosti Grupe za istraživanje i analizu glazbenoga čina GREAM na Sveučilištu u Strasbourg. Autorica je knjige *Moralne i političke znanosti [Les sciences morales et politiques]* o Xenakisovu opusu i djelovanju (Paris, 2017.), kao i brojnih drugih studija o tome skladatelju. Također se zanima za suvremene politike promicanja kulture, razvoj ustanova koje se zalažu za suvremeno umjetničko stvaralaštvo te pitanja glazbene diplomacije.

Antun Toni Blažinović, skladatelj, od početka devedesetih djeluje u grupama Only Bass And Drum i Legen, s kojima ima brojne nastupe. Sredinom devedesetih počinje skladati glazbu za kazališne predstave, a u nekim ostvaruje i glumačke uloge. Dobitnik je dviju nagrada Porin u kategoriji glazbe za kazalište i film. Bio je nominiran za istu na gradu u kategoriji najboljega instrumentalnog albuma, a i za Nagradu hrvatskog glumišta. U okviru svjetskog festivala Sonic Circuits (u organizaciji Foruma američkih skladatelja) njegova skladba *Elements* svrstana je među najuspješnije u području elektroničke glazbe za 2000. godinu. Skladbu temeljenu na geometriji objavljuje 2003. godine i taj trenutak označuje novo razdoblje njegova skladateljskog rada. Otad promovira glazbenu mjeru trokuta (*trianglemetre*), notu trajanja $\sqrt{2}$ i uopće geometrizaciju glazbenih mjera.

Dr. sc. **Zoran Božanić** glazbeni je teoretičar, skladatelj, izvođač i docent na Katedri za teoriju glazbe Fakulteta muzičke umjetnosti u Beogradu. Diplomirao je kompoziciju i harmoniku na Državnom konzervatoriju "Petar Ilić Čajkovski" u Kijevu (1995.) te magistrirao kompoziciju na Fakultetu muzičke umjetnosti u Beogradu (2002.). Doktorirao je na Univerzitetu umjetnosti u Beogradu (2015.). Kao izvođač dobitnik je velikog broja nagrada na državnim i međunarodnim natjecanjima. Praizveo je skladbe mnogih suvremenih autora. Kao skladatelj bavi se raznim simfonijskim, komornim i solističkim žanrovima. Skladbe su mu tiskane u izdavačkim kućama Harmonia (Beč) i Nota (Knjaževac), kao i u izdanjima Akademije lijepih umjetnosti u Beogradu i Muzičke akademije u Istočnom Sarajevu. Objavio je knjige *Muzička fraza* (Clio, Beograd, 2007.), *Istorijat muzike za klavijaturne instrumente* (Zavod za udžbenike, Beograd, 2017.), kao i brojne članke s područja teorije glazbe. Njegov je teorijski interes usmjeren k problematici kontrapunkta, povijesti i teoriji izvođačke prakse te metodici nastave.

Dr. sc. **Dalibor Davidović** muzikologiju je studirao i magistrirao na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, potom se usavršavao i postigao doktorski stupanj u Muzikološkom institutu Sveučilišta u Hamburgu radom o ulozi glazbe u politici identiteta. Stipendist je DAAD-a i zaklade Alexander von Humboldt. Izvanredni je profesor na Odsjeku za muzi-

kologiju Muzičke akademije u Zagrebu. Autor je dviju knjiga, a usto je napisao, preveo i uredio nekoliko desetaka tekstova različite tematike. Njegove novije studije posvećene su estetici glazbe Ivana Fochta, pojmu anarhije u glazbi i pjesništvu Johna Cagea te određenju fuge tragom redateljskog djela Hans-Jürgena Syberberga. Preveo je knjige s područja estetike filma i drame, kao i filozofije religije.

Dr. sc. **Snježana Dobrota** izvanredna je profesorica na Odsjeku za učiteljski studij Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Splitu. Magistrirala je i doktorirala u području glazbenе pedagogije na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Autorica je dviju knjiga, velikog broja znanstvenih i stručnih radova te je sudjelovala na više znanstvenih i stručnih skupova i seminara u zemlji i inozemstvu. Bila je suradnica na jednom znanstvenom projektu. Članica je Ispitnog povjerenstva za polaganje stručnih ispita za učitelje razredne nastave te aktivno kao predavačica sudjeluje u seminarima u organizaciji Agencije za odgoj i obrazovanje. Istraživački interesi usmjereni su joj prema glazbenoj pedagogiji, interkulturnalnom glazbenom obrazovanju i psihologiji glazbe.

Mirjana Futač Homen, prof. mentorica, stekla je zvanje profesora teorijskih glazbenih predmeta na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu. Zaposlena je u Glazbenom učilištu Elly Bašić u Zagrebu, gdje radi kao nastavnica teorijskih glazbenih predmeta s različitim uzrastima učenika. Jedan je od osnivača Društva za promicanje funkcionalne muzičke pedagogije, članica je predsjedništva, a posljednjih nekoliko godina i tajnica udruge. Autorica je priručnika *Solfeggio 5*, Zagreb, GU Elly Bašić, 2016. i suautorica priručnika *Glazbena literatura za solfeggio*, Zagreb, HDGT, 2017.

Alida Jakopanec, prof. mentorica, diplomirala je teoriju glazbe na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Nastavnica je teorijskih glazbenih predmeta u Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog u Bjelovaru. Autorica je triju priručnika za nastavu *solfeggia*, objavljenih u Biblioteci HDGT-a: *Ritamske vježbe* (2012.), *Dvoglasni primjeri za solfeggio* (2012.) i *Zbirka primjera za solfeggio u srednjoj glazbenoj školi* (drugo, dopunjeno izdanje 2014.).

Dr. sc. **Katija Kalebić Jakupčević** diplomirala je 2002. godine na Odsjeku za psihologiju Filozofskog fakulteta u Zadru, nakon čega završava poslijediplomski specijalistički studij kliničke psihologije na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Na istom fakultetu 2014. stjeće akademski stupanj doktora znanosti iz polja psihologije. Članica je Hrvatskog udruženja HUBIKOT, pri kojem je poхађala edukaciju iz kognitivno-behavioralne terapije. Radila je u Klinici za psihijatriju te Klinici za dječje bolesti KBC-a Split. Savjetovateljica je pri Obiteljskom centru CZSS-a Split te vanjski suradnik u Savjetovalištu za studente Filozofskog fakulteta u Splitu. Izabrana je u naslovno zvanje poslijedoktoranda te sudjeluje u izvođenju nastave na Filozofskom fakultetu i Prirodoslovno-matematičkom fakultetu Sveučilišta u Splitu u području primijenjene kliničke i razvojne psihologije. Objavila je nekoliko znanstvenih i stručnih radova te sudjelovala s priopćenjima na znanstveno-stručnim skupovima u području psihologije.

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.

Dr. sc. **Ina Reić Ercegovac** izvanredna je profesorica na Katedri za psihologiju Filozofskog fakulteta u Splitu. Doktorirala je u području razvojne psihologije 2010. godine. Objavila je znanstvenu monografiju s područja psihologije glazbe te pedesetak znanstvenih članaka. Sudjelovala je s tridesetak priopćenja na domaćim i međunarodnim znanstveno-stručnim skupovima te kao suradnik istraživač u trima znanstvenim i nekoliko stručnih projekata. Istraživački su joj interesi usmjereni k razvojnoj psihologiji i primijenjenim razvojnim psihologijama u području odgoja i obrazovanja te psihologije glazbe.

ILINIĆ
utemeljeno 1929. godine
OBRT ZA POPRAVAK
GLAZBALA I TRGOVINU
10000 ZAGREB
ZVONIMIROVA 42
tel: 01 4646-800
vl. Nenad Ružić
ugađanje
popravak
kompletno uređenje klavira
prodaja pianina
klavira
klavirske klupice
zastupstvo BOHEMIA PIANO
YOUNG CHANG
www.ilinic.hr

Biblioteka Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara

- Barlović, Blaženka: **Solfeggio 5** (2017.)
- Belković, Martina: **Glazbena literatura za harmonijsku analizu**. Drugo, dopunjeno izdanje (2014.)
- Belković, Martina: **Kajdanka-vježbanka za solfeggio u osnovnoj glazbenoj školi** (2013.)
- Belković, Martina: **Kajdanka-vježbanka za solfeggio u srednjoj glazbenoj školi** (2013.)
- Belković, Martina – Futač Homen, Mirjana: **Glazbena literatura za solfeggio**. Priručnik za srednje glazbene škole (2017.)
- Binder, Blaženka: **Solfeggio 6** (2016.)
- Dalhaus, Carl – Eggebrecht, Hans Heinrich: **Što je glazba?** (2008.)
- Eggebrecht, Hans Heinrich: **Bachovo umijeće fuge**. Pojava i tumačenje (2005.)
- Horvat, Tihomil: **Hrvatske crkvene i svjetovne popijevke**. Za troglasni i četveroglasni dječji zbor (2011.)
- Jakopanec, Alida: **Dvoglasni primjeri za solfeggio** (2012.)
- Jakopanec, Alida: **Ritamske vježbe** (2012.)
- Jakopanec, Alida: **Zbirka primjera za solfeggio u srednjoj glazbenoj školi**. Drugo, dopunjeno izdanje (2014.)
- Kiš Žuvela, Sanja: **Zlatni rez i Fibonaccijev niz u glazbi 20. stoljeća** (2011.)
- Kunze, Stefan: **Wolfgang Amadeus Mozart. Simfonija u g-molu, KV 550** (2006.)
- Meynell, Esther: **Mali ljetopis Anne Magdalene Bach** (2000.)
- Petrović, Tihomir (ur.): **Hrvatske crkvene popijevke** (2009.)
- Petrović, Tihomir: **Maja, Juraj i zlatna ribica**. Zabavna odgojno-poučna priča s igrama i pjevanjem (2012.)
- Petrović, Tihomir: **Nauk o glazbenim oblicima** (2010.)
- Petrović, Tihomir: **Nauk o glazbi**. Drugo, dopunjeno i promijenjeno izdanje (2005.)
- Petrović, Tihomir: **Nauk o kontrapunktu** (2006.)
- Petrović, Tihomir: **Osnove teorije glazbe**. Četvrto, promijenjeno i dopunjeno izdanje (2013.)
- Petrović, Tihomir: **Od Arcadelta do Tristanova akorda. Nauk o harmoniji**. Četvrto, promijenjeno i dopunjeno izdanje (2014.)
- Prautzsch, Ludwig: **Ovime stupam pred prijestolje twoje. Figure i simboli u posljednjim djelima Johanna Sebastiana Bacha**, drugo izdanje (2008.)