

THEORIA

20

Sadržaj

Znanstveni i stručni članci

Johannes Menke:

Teorija glazbe i vrednovanje: zapažanja o povijesti jedne sistematske struke 3

Summary: Music Theory and Value Judgements: Observations on the History of a Systematic Field 10

Joan Grimalt:

Poučavanje glazbenog značenja 11

Summary: Teaching Musical Signification 29

Tomislav Bužić:

Partimenti i mogućnost njihove primjene u postojećoj nastavi harmonije i polifonije u Hrvatskoj 30

Summary: Partimenti and the Possibility of their Application in the Existing Methods of Teaching Harmony and Counterpoint in Croatia 41

Clemens Kühn:

Glazba i teorija glazbe: tri poglavlja o jednom uzbudljivom odnosu 42

Summary: Music and Music Theory: Three Chapters on an Exciting Relationship 63

Osvrti i kronike

Maja Novak:

Glazbena škola Josipa Hatzea u Splitu proslavila 90 godina postojanja 64

Martina Belković:

Osvrt na 14. dane teorije glazbe 67

Recenzije

Predrag Repanić:

Zoran Božanić: *Suvremeni teorijski pristupi renesansnoj tehniци pokretnog kontrapunkta* 69

Sanja Povrzanović Malek:

Martina Belković: *Kajdanka vježbanka za solfeggio za 2. razred osnovne glazbene škole* 72

Martina Belković:

Blaženka Barlović: *Solfeggio 4* 73

Sanja Kiš Žuvela:

Milena Petrović: *The Importance of Vowels in Music Education* 75

Izbor iz recenzija knjige *Muzička improvizacija: historija i praksa* Senada Kazića 77

Biografije o autorima 79

Theoria, glasilo Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara

UDK: 78 • ISSN 1331–9892

Godina XXI., broj 20, lipanj 2019.

Članovi uredivačkog odbora / Editorial board:

Zoran Božanić, Beograd; Ivan Čavlović, 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; Petra Zidarić Györek, Varaždin

Glavni urednik / Editor-in-Chief:

Nikša Gligo

Tajnica časopisa / Secretary:

Sanja Kiš Žuvela

Lektura / Copy-Editing:

Dunja Aleraj Lončarić (hrvatski / Croatian); Nina Tuđman Vuković (engleski / English)

Korektura / Proofreading:

Dunja Aleraj Lončarić

Izdavač / Published by:

Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara – HDGT
Palmotičeva 2, HR-10000 Zagreb
www.hdgt.hr

Za izdavača / For the Publisher:

Martina Belković

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)

Johannes Menke

Teorija glazbe i vrednovanje: zapažanja o povijesti jedne sistematske struke¹

(prevela: Petra Zidarić Györek; uredila: Sanja Kiš Žuvela)

Izvorni znanstveni rad
UDK: 78.01+781.4(091)
zaprimaljeno: 25. listopada 2018.
prihvaćeno: 15. studenoga 2018.

Sažetak

Pogled na povijest glazbe pokazuje da je oduvijek bilo teško opisati glazbeni materijal i njegov tretman. Teorije se mogu temeljiti na vrijednosnim prosudbama, mogu ih implicirati ili doista dovesti do njih. Kao primijenjen, praktičan sustav opisivanja glazbenoga sloga, teorija glazbe doslovno uvježbava one koji se njome bave da usvajaju vrijednosne sudove kako bi donosili estetske odluke o kompoziciji. Iz današnje perspektive, pogrešno shvaćanje mnogostruktosti teorija glazbe koje ne dopuštaju istinsku kontradikciju može dovesti do toga da se teorija glazbe više ne usuđuje donositi vrijednosne prosudbe. Ovaj članak iznosi argumente za priznavanje konkurenčije između različitih teorija te ga produktivno provodi.

Ključne riječi: teorija glazbe, vrednovanje, povijest teorije glazbe, estetika, kompozicija

I.

Zaključak da neka disciplina koja se obrađuje kao sistematska ima svoju povijest trijedan je. Bez obzira na to, u sklopu ovoga skupa² od osobite je važnosti govoriti o aktualnosti ove teme, s obzirom na to da povijest ukazuje da su teorija glazbe i vrednovanje usko povezani: tek teorijsko-glazbenim osvrtom na sistematske i tehničke uvjete glazbene produkcije dobivamo pojmove i stajališta bez kojih se vrednovanje glazbe, koje zapravo predstavlja govor o glazbi i njezinu položaju, ne može provesti. Već su i opći pojmovi kao što su "akord", "interval", "ljestvica", "dur i mol" ili "harmonika" preuzeti iz općeg jezika, međutim tek teorija glazbe određuje njihovo točno značenje te su time izloženi ne

¹ Izvornik ovoga teksta objavljen je pod naslovom *Musiktheorie und Werturteil: Beobachtungen zur Geschichte eines systematischen Faches* u časopisu *Musik & Ästhetik* 2016, 20 (80), str. 76–84. Prijevod teksta objavljujemo uz dopuštenje izdavača. Prijevode citata i stranih naslova ostvarile su prevoditeljica i urednica.

² Tekst je rukopis autorova izlaganja na prvom forumu za estetiku glazbe u Baselu, održanom 29. listopada 2015. Skup je bio zajednički projekt muzikološkog i filozofskog seminara Sveučilišta u Baselu i Schole Cantorum Basiliensis (Fachhochschule Nordwestschweiz) na temu *Prosuđivanje glazbenih vrijednosti [Musikalische Werturteile]*.

samo promjeni značenja nego i polemici oko njihova ispravnog tumačenja i svrhe. Pogledom u sredinu 18. stoljeća ubrzo postaje očito da su se i naizgled jasni pojmovi kao što je “akord” posve drukčije definirali.³ Čini se da je shvaćanje nauka o harmoniji najbliže Rameauovu postulatu, u osnovi kojega postoje samo kvintakord i septakord, kao i operacije s obratima te distinkcija između *bassa continua [basse continue]* i fundamentalnog basa [*basse fondamentale*]. Međutim, da Rameauova definicija akorda uopće nije jednostavna primjećujemo već kada Rameau u tzv. nepravilnu kadencu [*cadence irregulière*]⁴ u predzadnji akord umjesto septime umeće sekstu (danас često pogrešno shvaćenu dodanu sekstu [*sixte ajoutée*]), čime *de facto* terca akorda tercne grade postaje fundamentalni bas [*basse fondamentale*] kako bi objasnio nonu (tzv. subpozicija). Rameaua više zanima razborito shvaćanje fundamenta negoli jednostavna akordna struktura. Cijeli je život posvetio spoznavanju stvarnih načela gradnje akorda i njihova međusobnog povezivanja, kako bi postavio najbolje kriterije fundamentalnog basa. Suprotno tome, “akord” u praksi generalnoga basa često predstavlja sve što proizlazi iz uobičajenih kombinacija brojčanih oznaka. Na taj način Carl Philipp Emanuel Bach u svojem priručniku *Pokušaj pravog načina sviranja glasovira [Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen]* (drugi dio, 1762.) dolazi do 18 različitih disonantnih akorda. Johann Philipp Kirnberger zaobilazi tu šarolikost te u svojoj *Umjetnosti čistog sloga u glazbi [Die Kunst des reinen Satzes in der Musik]* (1771.) uvodi kategorije slučajnih i funkcionalnih disonanci, od kojih posljednje označavaju samo obrate septakorda.

Ovdje nije riječ samo o teorijskom cjepidlačenju ili igri staklenih perli bez praktične svrhe, jer upravo takvi teorijski pristupi ne samo da iniciraju različite skladateljske odluke nego i različite načine vrednovanja i stvaranja idealja. U svojem glazbenoteorijskom djelu *Novi glazbenoteorijski sustav [Nouveau système de musique theorique]* (1726.) Rameau korigira navodne pogreške u op. 5 Arcangela Corellija. Nije riječ o tek bilo kojem opusu, već o prekretnici u razvoju solosonate, vrste koju, uostalom, tijekom istoga desetljeća slavi François Couperin u svojim skladateljskim apoteozama Corellija i Lullya. Rameau je htio pokazati da Corelli na nekim mjestima ne slijedi zakonitosti zdravog razuma. Međutim, na kraju neće prevagnuti Rameauovo složeno otkriće fundamentalnog basa, već Kirnbergerova koncentracija na funkcionalne disonance. Novo shvaćanje akorda vodi do novoga nauka o harmoniji. S napuštanjem kontrapunktnog shvaćanja disonantnih zvukovnosti, kao što je to ponovno uveo Bachov sin (C. P. E. Bach), gubi se njihova raznolikost. Sudeći prema bogatstvu vertikalnih rezultata i kombinatoričke raznolikosti njihova spajanja, u drugoj polovici 18. stoljeća bilježimo i određeni gubitak. Tako teorija glazbe utječe na vrednovanje, stilove i njihove promjene. Povijest glazbenoteorijskih pojmoveva implicira povijest organizacije glazbene grade.

Kao zanatski nauk teorija glazbe još se eksplicitnije poigrava s vrijednosnim sudovima: pretpostavlja ih i stvara s pomoću normi ili uputa o tome čemu u tehniči sloga valja

³ Za one koji neće posegnuti za primarnim izvorom, kao uvod preporučujem Lester 1992.

⁴ Kod Rameaua *nepravilna kadanca* označava plagalnu kadencu kod koje se predzadnjem akordu obvezno dodaje seksta.

težiti, a što treba izbjegavati. U međuvremenu smo postali vrlo oprezni s takvim jasnim prosudbama jer kritički pristupamo svakoj autoritarnoj strogosti. Ipak, kada promatra-mo povijest, ne bismo trebali pogrešno shvaćati to omiljeno etiketiranje kao "dobro" ili "loše". To nije zamišljeno kao ontološka razlika prožeta moralnom porukom, već u smislu estetičkog školovanja. Skladanje uvijek označava donošenje odluke za nešto ili protiv nečega. Svaki skladatelj za vrijeme skladanja govori: ovo bi bilo dobro, ovo bi bilo loše, ovo želim, ovo ne želim. Donošenje upravo takvih odluka čini skladanje neosporno vrlo zahtjevnim, no neizbjegljivo je, jer svaka je odluka zapravo estetske prirode. Tako je Hubert Moßburger svoj nauk o harmoniji objavljen 2012. godine nazvao "estetskim naukom o harmoniji". Udžbenici za kompoziciju od samih su početaka bili estetski orijentirani. Srednjovjekovni traktati o organumu ciljaju, iz perspektive stvaratelja, na idealiziranu praksu višeglasnog pjevanja, odnosno na estetski ideal. Tinctorisova *Knjiga o umjetnosti kontrapunkta* [*Liber de arte contrapuncti*] eksplicitno je estetički udžbenik kontrapunkta, čiji je najviši ideal u pogledu tehnike sloga, raznolikost [*varietas*], uistinu estetski. U pomnoj izradi primjera Tinctoris kao pred očima čitatelja predstavlja kako se ono što često surovo tehnički objašnjava mora postići estetski. Upravo takvi udžbenici kroz raznovrsne primjere koje možemo nazvati "lijepima" zanat prikazuju kao estetski izazov, a ne kao čisto svladavanje zadatka.

Čini mi se da dobri traktati razlikovanjem dobrega i lošega uvježbavaju i pospješuju moć odlučivanja, a cilj im je kreiranje dobrog ukusa. Georg Muffat u svojim *Pravilima stvaranja partiture* [*Regulae concentuum partiturae*] (1699.) naglašava kako nije cilj odbrići dosadne verzije bez pogrešaka, nego one koje su zanimljivije. Taj i danas rašireni zahtjev za odabiranjem drugoga načina vođenja glasova kod Muffata mjestimice gotovo da postaje i zabrana.

Dakako, takvo obrazovanje ukusa uvodi i određeni iracionalni element. Stoga ne čudi što Rameau svoje traktate, utemeljene na razumu, a ne na iskustvu, ne potkrepljuje primjera, nego kroz njih provodi "istinita načela" [*veritables principes*] koja je sam iznašao. Šest godina nakon Rameauova traktata o harmoniji Johann David Heinichen u svojem se traktatu *Generalni bas u skladanju* [*Generalbass in der Composition*] (1728.) manje oslanja na *razum* [*raison*], a više na dobar ukus [*bon goût*]. Isti se tehnički postupak, načelo obrata akorda, kod Rameaua provodi na naglašeno sistematski, a kod Heinichena na operativni način. Iza toga stoje dva različita koncepta racionalnosti tehnike sloga. Unatoč takvim razlikama, i kod Rameaua je težište na zanatu. Ni *Traktat o harmoniji* ne počiva na čistoj spoznaji, već na praksi skladanja i izvođenja generalnoga basa (usp. Holtmeier 2010).

II.

Upravo kroz svoju ulogu nauka o zanatu teorija glazbe formira ukus i uspostavlja kanon kompetencija i repertoara. Sve do danas, ili možda upravo danas, studenti teorije glazbe, osim što usvajaju osnove skladateljske tehnike, upoznaju glazbeni repertoar koji

im prije nije bio dostupan. Upravo se zbog toga, čini mi se, smisao teorije glazbe danas nalazi u stanovitoj krizi.

Više ili manje otvoreno, s raznih se strana dovodi u pitanje što se to podrazumijeva pod teorijom glazbe kao strukom: postoji li uopće kanon djela koji valja poznavati? Postoje li uopće određene kompetencije u pogledu tehnikе sloga kojima glazbenici i muzikolozi moraju ovladati? U nastavku se moramo zapitati kako teorija glazbe danas reagira na rasprostranjenu sumnju u vrijednosne sudove i kanon te dublje razmotriti tendencije naglog osipanja struke s obzirom na fatalnu kombinaciju načela da “sve može proći” [*anything goes*] i trijumfa potražnje nad ponudom.

Prije svega, sagledajmo ponovno povijesni kontekst. Velika je zasluga Carla Dahlhausa bila u tome što je u svoje doba odlučno otvorio put povijesno orientiranom shvaćanju nauka o harmoniji, koji je u njegovo vrijeme uživao status pretežno normativnoga, jedinstvenoga nauka. Ta se pozicija jasno očituje u članku *Analiza i vrednovanje [Analyse und Werturteil]*: “Estetske prosudbe, u najmanju ruku one temeljne, potkrijepljene su prosudbama koje ovise o analitičkim metodama, unutar kojih se dokumentira glazbeno shvaćanje određenog vremena” (Dahlhaus 1970, str. 15). Dahlhaus je, naravno, svjestan kako ne postoji “glazbeno shvaćanje jednog vremena”, ni kao jedinstveno ni kao empirijski neosporna činjenica, pa stoga dodaje: “I obrnuto, analitički postupci koji naoko djeluju deskriptivno također su vezani za estetičke pretpostavke” (*ibid.*).

Povijest teorije glazbe podrazumijeva i povijest estetike glazbe. Teorija glazbe kao struka – osim nekih iznimaka – postala je svjesna vlastite povijesnosti tek sredinom 80-ih godina prošloga stoljeća. Osnivanje Društva za teoriju glazbe [Gesellschaft für Musiktheorie] 2002. godine omogućilo je strukovni diskurs na institucionalnoj razini, što u poslijeratnoj teoriji glazbe na njemačkome govornom području nije postojalo. Stoga nije slučajnost da je pitanje povijesnosti odmah ušlo u središte zanimanja: tema prvog kongresa, koji se održao 2001. u Dresdenu, bila je: “Teorija glazbe između povijesti i sistematike”. Usprkos svim stručnim raspravama, prevladao je konsenzus da povijest i sistematiku ne treba dovoditi u kontradikciju: teorija glazbe uključuje i povijest teorije glazbe, jer kao što nema sistematike bez povijesti, nema ni povijesti bez sistematike.

Carl Dahlhaus, čak i kada obrađuje harmoniku između 1650. i 1900. pod geslom “harmonijski tonalitet”, jasno ukazuje na njezinu povijesnu slojevitost. “Dursko-molski tonalitet”, da se poslužimo još jednim sloganom, nije samo isprepletan povijesnim slojevima, već predstavlja i fenomen čija je teorija i opojmljivanje vrlo kontroverzno. Otkako se oko 1700. godine javila tendencija reduciranja modalnog razmišljanja na dur i mol, različiti se sustavi nalaze se u opreci, a njihovi predstavnici u više ili manje otvorenoj raspravi: počevši od “pravila oktave” kao jedne od prvih teorija stupnjeva pa kroz različite i često pogrešno shvaćene Rameaouve pristupe, na koje se zatim nadovezuju pokušaji redukcije u drugoj polovici 18. stoljeća, teorije fundamentalnoga basa Gottfrieda Webera, Riemannova dualistička teorija funkcija,⁵ koja se još jedva susreće u suvremenoj sveu-

⁵ Hugo Riemann dosljedno razmišlja dualistički.

čilišnoj praksi, a čije je uporno pojednostavljanje dovelo do posve novih pristupa kao što su novi pristupi teoriji tonskih polja ili novorimanovska [Neo-Riemannian] teorija. Time su predstavljeni samo neki istaknuti pristupi. Danas je više nego ikad prije upitno može li uopće postojati jedna sveobuhvatna teorija dursko-molskog tonaliteta i kako je formulirati.

Ne čudi stoga da se s pojavom svijesti o povijesti pojavljuje skepticizam spram velikih teorija. Kao što je Hans Aerts prikladno dijagnosticirao, zanatski orijentiran rad sa skladbenim modelima djeluje kao korektiv opovrgnutih velikih teorija (Aerts 2009, str. 144). Međutim, postoje i drugi razlozi za dugovječnost fascinacije skladbenim modelima: s jedne strane, svoje postojanje može zahvaliti rezultatima istraživanja povijesnoga zanatskog obrazovanja i jednaka je njegovoj rekonstrukciji. S time je povezano i uključivanje improvizacije, koja je i u koncertnom životu sve do 19. stoljeća imala važnu ulogu.

U spomena vrijednom izlaganju na simpoziju Društva za teoriju glazbe njemačkoga govornog područja [*Gesellschaft für Musiktheorie*] 2011. u Bernu, Thomas Christensen ukazao je na dotad zanemarenu relevantnost implicitnih, "skrivenih" teorija u odnosu na "monumentalne tekstove".⁶ Christensen, koji je 2002. izdao važan svezak *Kembričke povijesti zapadne teorije glazbe* [*The Cambridge History of Western Music Theory*] gotovo da se kajao zbog toga što se "skrivene teorije", koje su dokazano imale svoju ulogu u obrazovanju skladatelja, nisu dovoljno uzimale u obzir; time se gubi uvid u praksu partimenta, *solfeggia*, pa čak i ulogu generalnoga basa općenito nakon 1750.

III.

U međuvremenu se već vjerojatno bojite da će se uplesti u kandže novije povijesti struke. Ipak, Christensenovo suprotstavljanje monumentalnih tekstova i implicitnih teorija vode nas u središte promišljanja o vrednovanju: promjena paradigme od jedne velike teorije, koja se manifestira u velikome tekstu, do skrivene, ili možda bolje, implicitne teorije, koja se krije u uputama, skupljanju primjera i nastavnoj dokumentaciji, povezana je s izgradnjom repertoara i kanona, kao i s neizrečenim ili čak i izrečenim vrijednosnim sudovima. Zaoštrimo li, mogli bismo reći: velika teorija sklonija je bavljenju velikim djelima, a implicitna teorija zanatu i jednom širem repertoaru dosad često zanemarivanih skladbi. Velike teorije nadmeću se oko vrijedećega značenja nekoga istaknutog djela, dok skrivena teorija polazi od pretpostavke da istaknuta djela mogu biti stvorena i shvatljiva samo iz pozadine nebrojenih drugih djela, ili čak sumnja u primjerenost kategorije remek-djela s obzirom nepregledno obilje glazbene proizvodnje. Činjeničnost povijesnoga postavlja upitnik nakon svakoga vrijednosnog suda.

Velike teorije u srazu sa skladateljskom stvarnošću često upadaju u poteškoće zbog svojih sustavnih ograničenja. Paradoksalno je, međutim, da se upravo na tom neuspjehu

⁶ Izvješće s kongresa još nije objavljeno, a informacije su dostupne na <http://www.gmth.de/veranstaltungen/veranstaltungsarchiv.aspx>.

gradi divljenje prema remek-djelima čija se faktura potom genijalnošću izdiže nad krutom racionalnošću sistematike. Tomu nasuprot, skrivene teorije – već i zbog svojega zanatskog podrijetla – ne ciljaju na zadivljenost; žele proniknuti u bît, a ne diviti se. Iskustvo pokazuje da su posebno modeli tonskog sloga na neočekivan način olakšali put ka glazbenoj produkciji. Ono što se danas improvizira u povjesnim stilovima i iznova sklada još je prije dvadeset godina bilo nezamislivo.⁷

Bilo bi, međutim, pogrešno misliti da bi to umanjilo važnost djela koja su preživjela do našega doba. Upravo nas skrivena teorija može poučiti da remek-djela trebaju jedan kulturni humus na kojem se mogu razvijati. Skrivena teorija polazi od stajališta da je taj humus jednak zanimljiv i relevantan kao i sama djela. Upravo bi skrivena zanatska teorija mogla probuditi svijest o tome što je glazbeno obrazovanje nekad bilo i što moglo postati; obrazovanje, posve klasično shvaćeno kao uzimanje udjela u kulturi koju treba očuvati i njegovati.⁷

Postoje, međutim, mnoge glazbene kulture. Paradoks našeg vremena sastoji se upravo u tome da je obrazovanje u smislu sudjelovanja u jednoj kulturi na temelju stečenog znanja i medijske pristupačnosti danas u nekoj mjeri lakše moguće no ikad prije, no ostaje upitno u kojoj bi se to kulturi uopće trebalo sudjelovati. Posljedice su toga neodlučnost, ravnodušnost ili jednostranost.

Postoje apsolventi Schole Cantorum Basiliensis koji na najvišoj razini nevjerojatno uvjerljivo oponašaju određene povijesne stilove. Može se raspravljati kopiraju li samo te stilove ili se time izražavaju na autentičan način te do je koje točke takva specijalizacija smislena, a kada postaje groteskna. Ovdje je potrebno vrednovanje glazbe na način na koji nismo navikli. S druge se strane neki drugi pogledi na teoriju glazbe stalno sputavaju, jer se njihove discipline ili razdoblja kojima se bave drži irelevantnim. Svaka specijalizacija, osobito ako je povijesno određena, prožeta je sumnjom. Ako je sve jednakovo važno, ništa ne bi trebalo postati previše važno.

Vrlo se često čini da više nije jasno što bi teorija glazbe uopće trebala posredovati, zato što se i sama odriče prava na bilo kakvo vrednovanje ili joj se pak to pravo uskraćuje izvana. Jedan renomiran i zaslужan njemački teoretičar glazbe vrlo je razočaran time da se struka u međuvremenu počela promatrati kao servisna služba: na jednome forumu o položaju teorije glazbe koji je organizirao ovaj časopis⁸ izjasnio se ovako: "Teorija glazbe sporedni je predmet, a kao glavni predmet teorija glazbe služi u prvoj redu tomu da obrazuje učiteljice i učitelje za poučavanje sporednoga predmeta. Uloga je sporednih predmeta servisiranje glavnoga predmeta i tu se, naravno, nameće pitanje što sa svojim temama možemo učiniti za određene glavne predmete." Glavni predmeti za njega, međutim, također imaju tek servisnu funkciju, jer se u konačnici broji samo ono što tržištu treba, dakle crkvenoj glazbi, glazbi u općeeobrazovnim školama, orkestrima ili glazbenim školama. Klasični repertoar tu se očigledno povlači. Navedeni teoretičar dolazi do slje-

⁷ Za teoriju obrazovanja preporučujem Fuhrmann 2002.

⁸ Odnosi se na časopis koji je objavio izvornik ovoga rada (*Musik & Ästhetik*, op. ur.).

dećega rezigniranog zaključka: "Moramo promatrati što se tamo potražuje i prema tome usmjeriti svoj repertoar."⁹ Kad dobro promislimo, nije li ovo jednako kao da smo proglašili bankrot? Teorija glazbe moralna bi, nedvosmisleno govoreći, imati kulturnu misiju, jer prenosi pojmove, načine razmišljanja i tehnike od odlučujućeg značaja za europsku glazbenu kulturu. Nemojmo zaboraviti da je i pop-glazba jedan od njezinih proizvoda. Vrijedna je razmišljanja i činjenica da se jedan uspješan pjevač šlagera poput Uda Jürgensa oduševljavao Frédéricom Chopinom s više entuzijazma od nekih glazbenih pedagoga.

Teorija glazbe može ispuniti svoju kulturnu misiju samo ako počne vrednovati i samu sebe. Nasuprot raširenom trendu da se pluralizmu metoda dade najviši prioritet, založio bih se za polemiku među metodama. Što vrijedi za djela, vrijedi i za teorijske metode: "O ukusima se raspravlja" [*De gustibus est disputandum*], tako je Adorno naslovio jedno poglavlje djela *Minima moralia*, gdje govori: "Nužnost takvih razmišljanja nalazi se u samim umjetničkim djelima. Istina je, u najmanju ruku, da se ona ne mogu međusobno usporedjivati. Međutim, ona se žele međusobno uništiti. Nisu bez razloga stari rezervirali Panteon za pomirbu bogova ili ideja, a umjetnička djela prisiljavali na agon kao da su smrtni neprijatelji." (Adorno 1971, str. 92).

Slično vrijedi za teorije i metode. Ne moramo to tako "marcijalno" formulirati poput Adorna, no agon čak i u teoriji nudi zanimljivije i realističnije gledište od srednjostručkoga metodičkog pluralizma koji izbjegava konflikte. Ne može se jednakov uvjerljivo primjenjivati postrimanovska inačica teorije funkcija, koja s Riemannovim dualističkim pristupom, doduše, ima malo veze, i jedna povjesna teorija ljestvice poput pravila oktave, uz sugestiju da će se sve skupa lijepo međusobno nadopunjavati, obogaćivati i prikazivati više perspektiva. Tako nećemo raspoznati koja je intencija teorije. Teorija je opravdana samo za one koji su joj potpuno posvećeni i koji mogu podnijeti da ona proturječi nekoj drugoj teoriji. Jer teorija glazbe ne isporučuje tek bezuvjetne činjenice, već odražava i definira uvjete za prikupljanje činjenica. To također znači oproštaj s teorijom glazbe koja se izdaje za znanje o glazbi kao takvoj, stečeno na prirodoslovan način, a to je način koji se, nažalost, još uvijek prečesto javlja, uglavnom u nastavnim materijalima na osnovnoj razini. Upravo poput samih djela, i teorije se natječu oko toga kako se materijal valja promišljati i razvijati ili koja bi analitička metoda bila primjerena. Istinska raznolikost zahtijeva i ozbiljno shvaćeno suprotstavljanje agonu. Naš zadatak nije ravnodušno promatranje agona kao muzejskog izloška, već njegovo potpuno razumijevanje i produktivno nastavljanje.

Bibliografija:

ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt a. M.:

Suhrkamp, 1971 [prvo izdanje 1951.].

AERTS, Hans. 'Modell' und 'Topos' in der deutschsprachigen Musiktheorie seit Riemann, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 2007, 4(1-2), 143-158.

DAHLHAUS, Carl. *Analyse und Werturteil*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1970.

9 *Musik & Ästhetik* 2015, 19(75), str. 68 f.

- FUHRMANN, Manfred. *Bildung. Europas kulturelle Identität*. Stuttgart: Reclam, 2002.
- HOLTMEIER, Ludwig. *Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts* [doktorska disertacija]. Berlin: Technische Universität, 2010.
- LESTER, Joel. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1992.

Johannes Menke: *Music Theory and Value Judgements: Observations on the History of a Systematic Field*¹⁰

Original scientific paper
UDC: 78.01+781.4(091)
Received: 25 October 2018
Accepted: 15 November 2018

Summary

A glance at music history shows that there have always been struggles to describe musical material and its treatment. Theories can be founded on value judgements, imply them or indeed lead to them. As an applied, practical system of musical texture, music theory virtually trains its purveyors to internalize value judgements in order to make aesthetic compositional decisions. Today, a misguided understanding of plurality that does not permit genuine contradiction can lead to music theory no longer daring to make value judgements. This article argues the case for acknowledging the competition between different theories and productively continuing it.

Keywords: Music Theory, value judgement, History of Music Theory, Aesthetics, Composition

¹⁰ This paper was previously published as *Musiktheorie und Werturteil: Beobachtungen zur Geschichte eines systematischen Faches* in *Musik & Ästhetik* 2016, 20 (80), pp. 76–84. This translation appears with kind permission of the publisher.

Joan Grimalt

Poučavanje glazbenoga značenja

(prevela: Sanja Kiš Žuvela)

Prethodno priopćenje
UDK: [78.01+78.04]:[808+81'2]
zaprimaljeno: 29. listopada 2018.
prihvaćeno: 20. studenoga 2018.

Sažetak

Područje glazbenoga značenja i označavanja danas je rastuća grana znanosti o glazbi. Međutim, glazbena pedagogija i izvedbena praksa kao da ne idu ukorak sa suvremenim znanstvenim istraživanjima. Jedan je od razloga možda i opći nedostatak kvalitetnih nastavnih materijala i priručne literature, osobito one koja bi bila jednakо pristupačna profesionalnim glazbenicima, studentima, kao i znanju željnim ljubiteljima glazbe. Pozivajući se na reprezentativne teorije znanstvenika kao što su Allanbrook, Floros, Grabócz, Hatten, Monelle, Ratner, Tagg i Tarasti, autor je pokušao uspostaviti novu taksonomiju najvažnijih pojmljiva povezanih s glazbenim značenjem te ponuditi pristupačan izvor informacija za studente koji se bave analizom glazbe, ali i za opće čitateljstvo koje se odvajaže na prve korake u tome smjeru. Ovaj članak predstavlja opći pregled područja glazbenoga značenja kako se ono obrađuje u udžbeniku na kojemu autor upravo radi, naslovljenom *Glazbeno značenje: pokušaj traktata [Musical Signification. An Essay of a Treatise]*.¹ Riječ je o prerađenome i proširenome izdanju njegove knjige *Glazba i značenja [Música i sentits]*, objavljene na katalonskome 2014. U tekstu se postavljaju temeljna pitanja o smislu glazbe te nude mogući načini na koje se studente može poučiti kako na njih odgovoriti kroz prepoznavanje i analizu glazbenih značenja. Pritom se dotiču teme poput toposa, tropa, retoričkih figura, stilskih i žanrovskeih markera, semantičkih polja ili narativnosti glazbe. Na koncu, tekst zastupa ideale Martinellijeve *nove humanistike [Humanities]*, nudeći strastveno, no argumentirano promišljanje o suvremenoj misiji tradicionalnih humanističkih znanosti.

Ključne riječi: glazbeno značenje, analiza, poučavanje, slušanje, hermeneutika

¹ Objava knjige na engleskome jeziku predviđena je za 2020. godinu.

Budući da ni užitak ni sposobnost proizvodnje glazbenih tonova nisu, barem ne izravno, čovjeku korisni s obzirom na njegove uobičajene životne navike, valja ih ubrojiti među najtajanstvenije od svih sposobnosti kojima je obdarjen.

(Darwin 2007 [1871], str. 216)

Uvod: neka osnovna pitanja o značenju

Područje glazbenoga značenja još nema priručnika u kojem bi se na jednostavan način objasnilo i sistematiziralo “velika” pitanja. Ja sam jedan od onih tvrdoglavaca koji je već jednom pokušao napisati takvu knjigu, i to na takav način da dopre do studenata glazbe, ali i do slušatelja amatera, s mnogo primjera. U predgovoru toj knjizi, naslovljenoj *Glazba i značenja [Música i sentits]* (Grimalt 2014), Robert Hatten ljubazno je napisao:

Nakon *Lingvistike i semiotike u glazbi [Linguistics and Semiotics in Music]* (1992.) Raymonda Monellea, ovo je prva knjiga koja nudi tako sveobuhvatan tekst o glazbenom značenju, a pojavljuje se baš u pravo vrijeme. Ona ne samo da utjelovljuje mnoge najnovije teorije nego studentima pristupačno omogućuje i njihovu praktičnu primjenu kroz analizu i interpretaciju (uključujući i izvedbu).

Pedagoški pristup proizlazi iz potrebe da se učenicima i studentima na srednjoškolskoj i visokoškolskoj razini ponudi tekst u kojem mogu uživati bez posebnih priprema. Većinu muzikoloških tekstova moramo najprije dekodirati i integrirati u jasno artikuliranu cjelinu želimo li njihove rezultate podijeliti s našim suvremenicima glazbenicima, a pogotovo s koncertnom publikom. Kao interpret godinama sam prikupljaо one aspekte glazbenoga značenja koji su mi se činili korisnima za analizu i nastavu.

Jedno od prvih pitanja koje se nameće prilikom obrade glazbenoga značenja njegova je znanstvena utemeljenost. Subjektivnost pritom nije tek neizbjježna. U umjetnosti, kao i u povijesti i filozofiji, subjektivnost je, u spremi s intuicijom, nenadomjestiv početni impuls. No u kojoj su mjeri prihvatljive u potrazi za vjerodostojnim rezultatima?

Najbolji su temelj za ozbiljno izučavanje glazbe, naravno, djela od kojih je sačinjena njezina povijest, pomno odabrana zbirka paradigmatskih primjera što tvore tradiciju glazbenoga značenja, ukorijenjenu u retorici i jeziku, pokretu i plesu te ljudskoj potrebi za obredom. Usto, grana muzikologije zasnovana na značenjima prirodno je upisana u široko polje humanističkih znanosti, kao glazbena inačica hermeneutike, ‘interpretacije teksta’, u ovom slučaju glazbenoga zapisa. Od njezinih se tumača očekuje da budu maštoviti i uvjerljivi, ne s pomoću čvrstih dokaza kao što je to slučaj u prirodnim znanostima, već uvjerljivom interpretacijom partitura.²

Drugo veliko pitanje glasi: koliko je glazba smislena? Što ona može značiti? Glazba nema denotativno značenje poput jezika, no nema dvojbe da može sadržavati konotacije u obliku okidača koji asociraju na određene elemente slušateljeva zvukolika. Mozarto-

² O hermeneutici i istini u humanističkim znanostima v. Gadamer 2010, *Istina i metoda*.

va simfonija, primjerice, sadržava aluzije na komediju ili tragediju, ples, vojsku. Nema teksta, no postoje *uputnice* (*referencije*) koje suvremeni slušatelj može identificirati. Te su uputnice davale (i još uvijek daju) smisao novoj instrumentalnoj glazbi 18. stoljeća, njezinoj apstraktnoj kvaliteti usprkos (usp. Allanbrook 1983, str. 1–9). Na početku njezina puta k autonomiji publika je bila šokirana nedostatkom teksta. U 19. stoljeću, međutim, dvosmislenost instrumentalne glazbe, njezina prešutna izražajnost, sve je više postajala njezinom snagom. To vrijedi i dandanas: u našoj interpretaciji glazbeno značenje nema rječničku, jednoznačnu vrijednost. Glazba označava na sebi svojstven glazbeni, neprevediv način. Njezina najveća tajna ne može se objasniti ili svesti na puke riječi.

Međutim, kako bismo ponovno uspostavili kontakt između suvremene publike i glazbene baštine, potrebna je stanovita doza interpretacije. Bez našega posredovanja klasična bi glazba mogla postati potpuno beznačajna današnjemu slušateljstvu (usp. Kramer 1995).

A. Uočavanje glazbenih značenja

1. Toposi, tropi. Glazbeni znakovi

Razvrstavanje ima jednu očiglednu kvalitetu: ono unosi ponešto reda među raznovrsne stvari. Na području glazbenoga značenja klasifikacija je nasušna potreba, podjednako u disciplinarnom i pedagoškom smislu. Isrtamo li kartu toga područja, svako novo slušateljsko ili nastavničko iskustvo možemo ubilježiti u jedno ili više zacrtanih polja. Slijedom toga, polja mogu mijenjati granice ili se pak prvobitni odnosi među njima mogu još jače učvrstiti.

Najprije valja odrediti i oprimjeriti neke osnovne pojmove. Cilj toga postupka nije utvrđivanje muzikološkog “stanja istraživanja”, sa svim tekućim raspravama koje ono uključuje, već pragmatički ograničeno predstavljanje izbora alata koji su se pokazali najkorisnijima u analitičkome i nastavnom radu. Teorija toposa (*topika*) pritom zaslužuje povlašteno mjesto na tome popisu.

Glazbeni toposi mogu se odrediti kao *opetovane uputnice na određene kulturne jedinice, uvezene iz jednoga medija u drugi te stilizirane*.³ Toposi nagnju posvemašnjoj apstrakciji. Njihova opetovana uporaba s vremenom odvaja uputnicu od njezina prvotnoga izvora, a to je najčešće kakav funkcionalan glazbeni komad. Stoga, kada Joseph Haydn upotrebljava rogove u svojim ranim simfonijama, stvaran je lov još uvijek vrlo prisutan u umovima slušatelja – primjerice, u njegovoј 6. simfoniji zvanoj *Jutro [Le matin]*. Kada pak Johannes Brahms nastavlja u duhu te tradicije, recimo, u Triju op. 40, lovački psi i potjere već su mnogo udaljeniji. Sada pak rogovi signaliziraju slobodu u šumi, s uputnicom na idealiziranu, pastoralnu domovinu [*Vaterland*].⁴

3 Ova se definicija *glazbenoga toposa* zasniva na sljedećim izvorima: Ratner 1985, str. 9; Allanbrook 1983, str. 2–3; Grabócz 2009. str. 22–23; Mirka 2014, str. 2.

4 Usp. primjernu studiju o topusu lova Raymonda Monellea (2006).

Osim što se kroz povijest mijenjaju, toposi se uobičajeno pojavljuju u kombinaciji s drugim glazbenim značenjima. Te je kombinacije Robert Hatten nazvao **tropima** (2004, str. 15–16; 1994, str. 161–196). U praksi, međutim, osobno ograničujem uporabu naziva *trop* kako bih ukazao na specifične, iznenađujuće kombinacije, jer je većina toposa ionako sastavljena od više različitih značenja. Kada kažemo *topos*, mislimo na neku idealiziranu vrstu uputnice, svjesni činjenice da se takve uputnice u konkretnim glazbenim djelima gotovo nikad ne pojavljuju u čistom obliku. U finalu Beethovenova 3. koncerta za klavir i orkestar u c-molu, primjerice, ‘kontradanca’ i ‘patetika’ tvore trop karakterističan za izražajnost ovoga odlomka (primjer 1).

Primjer 1. Beethoven, 3. koncert za klavir i orkestar u c-molu op. 37, početak 3. stavka

Allegro

Gotovo svaki glazbeni znak može postati toposom, pod uvjetom da se ponavlja i da je prenesen iz jednoga medija u drugi. Navedimo tek nekoliko primjera takvih toposa: ‘glazbeni hihot’, ‘egzotizam’, ‘ombra’ i ‘pokret rogova’; ‘perpetuum mobile’, ‘potok’ i ‘pianto’ [‘plač’]; ‘disforičnu koračnicu’ i ‘fanfare’.⁵ Njihova raskošna raznolikost i povijesna promjenjivost, međutim, priječe nas u pokušaju sastavljanja stanovitog “rječnika” glazbenih toposa. U drugome poglavlju ovoga teksta prikazat ćemo dva primjera klasičnih toposa iz dijakronijske perspektive.

Konačno, neki toposi imaju tako snažan povijesni karakter da ih je najbolje opisati kao madrigalizme (16. stoljeće) ili retoričke figure (17. stoljeće). Neki od tih prvih pokušaja povezivanja elemenata poezije sa zvukom – takozvani madrigalizmi – nadživjeli su svoje vrijeme pa ih često nalazimo u traktatima iz razdoblja baroka, prikupljene zajedno s ostalim **retoričkim figurama**. Raymond Monelle opisao je dva, vjerojatno najslavnija i najdugovječnija, osjećajima nabijena madrigalizma koji su se često brkali od 19. stoljeća nadalje: ‘uzdah’ [*sospiro*] i ‘plač’ [*pianto*].⁶

⁵ Za ‘glazbeni hihot’ usp. Grimalt 2014b; za ‘egzotizam’ usp. ‘All’ ongherese’ ili ‘ciganski stil’ [‘Gipsy Style’] u klasičnoj glazbi, Agawu 2009, str. 48–49; za ‘ombru’, usp. McClelland 2012; za ‘pokret rogova’ [‘Horn Motion’], usp. Agawu 2009: 43–44; za ‘perpetuum mobile’, usp. Grimalt 2014a, str. 276–277. Za ‘potok’ [‘Brook’], usp. Grimalt 2014a, str. 34. Za ‘pianto’, usp. Monelle 2000, str. 17, 66–69, 73–75 i Monelle 2006, str. 4–5, 19, 24, 80, 273. Za ‘disforičnu koračnicu’ [‘Dysphoric March’] usp. Grimalt 2014a, str. 218. Za ‘fanfare’, usp. Monelle 2000, str. 33–38.

⁶ Zbrka se pripisuje Adolphu Bernhardu Marxu. Usp. Monelle 2000, str. 17, 66–69, 73–75; Monelle 2006, str. 4, 5, 19, 24, 80, 273 (op. a.). Njemački naziv za *pianto*, *Seufzer* [uzdah], često se, zbog istoga doslovног značenja, pogrešno prevodio talijanskim nazivom *sospiro*. U hrvatskome se slijedi njemački uzor, pa

Pianto označava ‘plač’, to mu je označenik. Njegov je najčešći označitelj silazna mala sekunda. To je vjerojatno najtvrdokorniji glazbeni znak. Neprekidno se susreće od renesanse sve do 20. stoljeća. Ponekad se brka sa *suspirationem* [uzdahom], djelomično i stoga što se često javljaju zajedno. Kao primjer će poslužiti drugi stavak Beethovenove Sonete za klavir op. 2 br. 1, gdje se *pianto* može čuti u gornjemu glasu, s ‘uzdišućom’ pratnjom (primjer 2).

Primjer 2. Beethoven, Sonata za klavir op. 2 br. 1, 2. stavak, tt. 17–18



Vjerojatno najčešće retoričke figure predstavlja par ‘*anabasis/katabasis*’ [‘anabaza, uspon / katabaza, silazak’], koji označava uspon na nebesa odnosno silazak u pakao. Taj sveprisutni topos, u književnosti prisutan od Homerova doba, lako se prevodi u glazbu

Primjer 3. Palestrina, *Misa pape Marcela*, *Credo*, tt. 53–58

53

tem de scen - dit de coe - - - lis.
de scen-dit de coe - - - lis. de scen - dit de coe - - - lis.
8 tem de scen-dit de _____ coe - lis.
8 de scen - - - dit de coe - lis. de scen-dit de coe - - lis.
de scen - - - dit de coe - lis.
tem de scen - - - dit de coe - lis.

tako *pianto* i mi nazivamo uzdahom, no to je također najčešći prijevod talijanskoga naziva *sospiro*, što u nazivlju dovodi do nepoželjne sinonimije. U ovom će se tekstu stoga talijanski naziv *pianto* prevoditi kao *plač*, a *sospiro* kao *uzdah* (op. prev.).

zahvaljujući u čovjeku utjelovljenoj prostornoj konceptualizaciji visine tona, odnosno melodijskog pokreta kao uzlaznog ili silaznog (usp. Civra 1991, str. 173f; Unger 2004, str. 94, Grimalt 2014a: str. 107–111). Najjednostavniji je primjer katabaze onaj dio *Creda* u katoličkoj misi čiji tekst glasi “descendit de cælis” [sišao s nebesa]. Gotovo da je riječ o klišiju. Palestrina ga u svojoj *Misi pape Marcela* [*Missa Papæ Marcelli*] upravo tako uglazbljuje (primjer 3).

Međutim, svako se glazbeno značenje ne može nazvati toposom. Instrumentalna je glazba oduvijek imitirala mnoge izražajne obrasce ljudskoga diskursa, uključujući i figure retoričkoga podrijetla kao što su ‘*exclamatio*’ [uzvik], ‘*interrogatio*’ [pitanje], ‘*interrupcio*’ [prekid] itd. (3. poglavljje).

2a. Unutar glazbe: žanrovi, vrste i stilovi

Toposi se mogu razvrstati na razne načine. Jedan od njih, koji se pokazao učinkovitim, razlikovanje je onih koji upućuju na žanrove, vrste i stilove s jedne strane, od onih koji, s druge strane, upućuju na predmetnu stvarnost i pojmove koji se nalaze izvan glazbenoga svijeta.

U topičkoj analizi bilo koje glazbe dobro je početi tako da se odrede generičke ili stilske uputnice koje sadržava. Te često tek latentne uputnice sadržavaju cijeli svijet asocijacija s okolišnim i emocionalnim okusom koji suvremenim slušateljima povezuje s određenim žanrom. Zamislite neku reklamu s primjesom *reggaea* koja prati glavnu melodiju: dovoljna je da podsvjesno ocrtamo cijeli godišnji odmor na Jamajki.

Svaka glazba nosi svoje oznake ili **markere**,⁷ potrebne da je se poveže s određenim stilom ili žanrom. U većini plesova, od ‘sarabande’ do ‘*reggaea*’, bili latentni ili patentni, glavni se markeri nalaze u pratećem ritmu (usp. Little i Jenne 2001 te Allanbrook 1983). Instrumentacija je također važan izvor izražajnih značenja. Puhača glazbala, posebice oboe, obično se povezuju s pastoralnim semantičkim poljem. Uporaba harfe, čeleste ili zvončića čest je znak nebeske glazbe, u kasnoromantičkom repertoaru. Na prijelazu u 20. stoljeće također se često javlja zvuk tam-tama kao uputnica na nadnaravni užas i smrt (Floros 1987, str. 309–324; Monelle 2006, str. 229–236).

S obzirom na žanr, u glazbi klasike i romantičke može se načiniti dvostruka distinkcija između sakralnih i svjetovnih toposa s jedne te vokalnih i instrumentalnih toposa s druge strane. Među tim se parovima običnima (‘nemarkiranima’) smatraju svjetovno i vokalno.⁸

Još su važnije, međutim, uputnice na **plesne vrste**. One prizivaju scenarij u kojem je mogao biti izведен pojedini ples, njegove izvore – je li aristokratski ili narodni – kao i cjelokupno njegovo ljudsko ozračje. ‘Žiga’ se povezuje s njezinim krajnjim položajem u baroknim suitama – iako se u kazališnim predstavama javlja i prije kraja – kao i sa živahnim, pučkom radošću. ‘Menuet’ i ‘sarabanda’ kakvi su se plesali na versajskom dvoru povezuju se s *ancient régimeom*, starim društvenim poretkom, što ih stavlja u oprek u oprek s

7 Koristan naziv ‘žanrovski markeri’ [genre markers] posudio sam od Philipa Tagga (2013).

8 Prema terminologiji kojom se koristi Robert Hatten, to znači da su sakralni i instrumentalni toposi ‘markirani’. O pojmu ‘markiranosti’ v. Hatten 2004, str. 11–16.

‘valcerom’ i ‘kontradancom’, plesovima u kojima se uživalo u novoizgrađenim javnim plesnim salonima na prijelazu iz 18. u 19. stoljeće. Potonji su plesovi omogućavali druženje među pripadnicima različitih slojeva društva, a bilo ih je jednostavno i naučiti (usp. Zbikowski 2012).

Vokalne, svjetovne vrste u klasičnoj glazbi mogu se, među ostalim, podijeliti u **komične** (npr. *opera buffa*) i **tragične** (npr. *opera seria*), od kojih se potonja može smatrati ‘markiranom’. Već je 1971. Charles Rosen ustanovio da je posljednje ruho, osnovni ton u jeziku bečkih klasičara komedija (Rosen 1997, str. 43)⁹. Međutim, tradicije koje vuku podrijetlo iz tragične, aristokratske opere opće su mjesto u Haydnovu, Mozartovu i Beethovenovu diskursu. Dva najčešća toposa iz *opere serije* vjerojatno su ‘ombra’, koja označava i ‘sjenu’ i ‘duha, prikazu’, te ‘tempesta’ [‘oluja’]. Njih je temeljito opisao i iz povijesne perspektive istražio Clive McClelland (2012, 2017).

Tragedija i komedija, a u širem smislu i *ancien régime* i moderno doba, javljaju se u vrlo izražajnim, antitetičkim odnosima. Kada se jave neposredno jedno za drugim, često rezultiraju ironičnim neslaganjem. Zapravo, većina ulomaka koji podsjećaju na *operu seriju* u djelima bečkih klasičara osjeća se kao namjeran ironijski odmak.¹⁰ Zanimljivo je da se takva ironija može naći već i u samome srcu produkcije *opere serije*, sredinom 18. stoljeća, u njezinoj podvrsti, takozvanim *metamelodrammima*, satiričkim prikazima ozbiljne opere. To kulminira u djelu *L'opera seria* Ranierija de' Calzabigija i Floriana Leopolda Gassmanna (Beč, 1769.). Mozartova opera *Ravnatelj kazališta [Der Schauspieldirektor]* KV 486 (1786.) može se promatrati kao kasna replika toga trenda i bogat izvor primjera ironijske uporabe toposa iz *opere serije* (usp. Hirschmann 2017, Allanbrook 1983, str. 140–145).

2b. Bez glazbe: semantička polja. Semiotički kvadrat

Topose se može razvrstati i na drugi način, prema semantičkim poljima s kojima su povezani. Analiza glazbenih značenja u glazbi tradicije tonalitetne sustavnosti može se, s obzirom na koncepte na koje upućuju, podijeliti na četiri različita, međusobno povezana semantička polja:

- A. **sakralno, hram**: gregorijansko pjevanje, polifonija, himna, zvona
- B. **marcijalno** (vojničko, bojno): koračnice, pozivni signali, klasična “vojska igračaka”; to uključuje i inačicu lova
- C. **svjetovna riječ**: lirsко i pastoralno, serenada
- D. **plesno**.

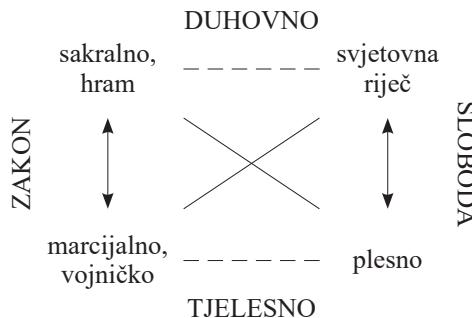
Odnosi tih četiriju semantičkih polja podsjećaju na Greimasov **semiotički kvadrat** (tablica 1), u kojem su sakralno i marcijalno međusobno suprotstavljeni, no posjeduju stanolitnu institucionalnu kvalitetu koja ih podvrgava istovrsnomu načelu, ‘zakonu’. ‘Sloboda’ je, s druge strane, predstavljena svjetovnom riječju – što uključuje poeziju i teatar – i

9 V. i Allanbrook 1986, Allanbrook 2014, Sisman 2014.

10 O ironiji u glazbi v. Sheinberg 2000.

plesnim. Oni su pak komplementarni prethodnima, tvoreći drugu os suprotnosti, tradicionalno ukorijenjenu u kulturi zapada: ‘duhovno’ u odnosu na ‘tjelesno’. Tradicionalan je i međusobno isključujuć odnos religijskoga i plesnoga u kršćanstvu, kao i odnos između silovitosti marcijalnoga i gole snage riječi.

Tablica 1. Semiotički kvadrat semantičkih polja u glazbi tradicije tonalitetne sustavnosti



Taj kvadrat, zasnovan na analitičkim nalazima, nudi vizualnu mapu – jednu od mnogih mogućih – virtualnoga svijeta, ljudskoga svijeta takozvane umjetničke glazbe zapada. Može biti korisna za smještanje glazbenih značenja u cjelovit kompleks odnosa, kako bliskih tako i konfliktnih.

B. Analiza glazbenih značenja

3. Retorika instrumentalne glazbe

Prije no što se upustimo u potragu za retoričkim figurama, analizu je uputno započeti utvrđivanjem općega **diskurzivnog tona**. Je li tijek diskursa unaprijed određen ili spontan? Kao što je slučaj i u Shakespeareovim kazališnim djelima, u klasičnoj glazbi promjena metra ili karaktera sugerira improvizaciju ili pak ocrtavanje unaprijed skladanoga fragmenta. Dobar je primjer te razlike drugi stavak Beethovenove *Patetične sonate* op. 13. Ona počinje čvrstom periodom: četverotaktnu prethodnicu prati četverotaktna sljedница. Neposredno po ponavljanju te periode – od 16. takta nadalje – čini se, međutim, kao da netko taj unaprijed određeni materijal namjerno ostavlja po strani, progovara svojim riječima i komentira ga po sjećanju. Taj će se netko u petome poglavljju nazvati **glazbenom personom**.

U ovome slučaju čini se kao da glazbena persona postavlja pitanja na neki disforičan način.¹¹ Karakteristično je da ti oskudni, repetirani motivi djeluju kao da su generirani sami od sebe, strukturno labavo, što sugerira improvizaciju. Povjesno gledano, **unaprijed određen**, predefinirani način izlaganja građe može se povezati s njezinom izvornom funkcijom, u službi pjesništva ili plesa. **Spontan** je ton pak nasljednik improvizacijske prakse. Nemoguće je pretjerati s naglašavanjem važnosti improvizacije za povijesni razvoj glaz-

11 Za retoričku figuru *interrogatio* [pitanje] usp. Unger 2004 [1941], str. 22, 81; Civra 1991, str. 149.

be, i to od pojave prvih notnih zapisa. U umjetničkoj je glazbenoj praksi bila intenzivno prisutna otprilike do doba svjetskih ratova u 20. stoljeću.¹²

Na unaprijed određen diskurzivni ton upućuju signali poput najčvršćega formalnog obrasca, **periode** (prethodnica + sljednica) i njezinih inačica, dok se spontani ton odlikuje prekida, ponavljanjima, bujanjima građe i ekskursima koji oponašaju improviziranu izvedbu.¹³

Tradicionalni dijelovi diskursa, kao temelj retoričkoga obrazovanja, također su usvojeni u glazbi. Slijedeći Kvintilijana, Johann Mattheson izjednačava dispoziciju glazbenoga djela s dobro oblikovanim govorom:

Glazbena se dispozicija od retoričke razlikuje samo po svojemu mediju, jer i ona mora pratiti istih šest dijelova kao i govornik: introdukciju (uvod), naraciju (priopovijedanje), propoziciju (prijedlog), konfirmaciju (potvrdu), argumentaciju (dokazivanje) i konkluziju (zaključak); [i. e.] *exordium, narratio, propositio, confirmatio, confutatio, et peroratio*. (Mattheson 1999 [1739]), str. 348 [235]).

Drugi su aspekt glazbene retorike **tragovi pjesničkog metra** u instrumentalnoj glazbi. U osnovi su instrumentalne glazbe načelno dvije vrste metarske pravilnosti: plesni obrasci u pratnji i metarski obrasci u melodiji. Ostaci slogova, pjesničkog metra, stihova ili strofa također mogu poslužiti kao sredstvo za potvrđivanje ili nijansiranje analitičkih nalaza. Kao što svaka topička uputnica na plesno nosi svoje afektivno značenje, tako se i pjesnički metri mogu grubo odrediti kao ‘visoki’ i ‘niski’. To je ujedno i ključ za određivanje estetske ambicije glazbe koju analiziramo: ako se služi kratkim metrom – do osam slogova u stihu, što je uobičajeno u tradicijskoj lirici na većini europskih jezika, referencija se može odrediti u polju ‘narodnoga’ pjevanja ili ‘niže umjetnosti’. Stihovi s više od osam slogova u novolatinskim i germanskim se jezicima pak smatraju ‘visokom umjetnošću’ te su stoga i rezervirani za uzvišene teme.¹⁴ Mahlerov *Adagietto* iz 5. simfonije, primjerice, čini se kao da je zasnovan na nekoj jednostavnoj pjesmi u trohejskom dimetru s anakruzom. Netko je čak osjetio potrebu da napiše tu zamišljenu pjesmu (usp. Floros 1993, str. 154f. i Grimalt 2012, str. 208ff).

Primjer virtualnoga aleksandrinca, omiljenoga dvanaesterca klasične francuske književnosti, po prestižu usporedivog s polifonijom u glazbi, nalazimo u Lisztovu djelu *Bлагослов Божји у самоци* [*Bénédiction de Dieu dans la solitude*] (1834.), zasnovanom na pjesmi Alphonsea de Lamartinea¹⁵ (primjer 4).

12 Na svojim obljetničkim koncertima u operi Metropolitan u New Yorku 1937. te u dvorani Carnegie 1945. godine pijanist Josef Hofmann još uvijek je, prije svakoga stavka djela koja bi izvodio, redovito improvizirao vlastite preludije. Usp. Leikin 2015, str. 2.

13 O važnosti improvizacije u instrumentalnoj glazbi 18. i 19. stoljeća v. Cone 1974, osobito str. 129f.

14 Usp. Baldick 1990, str. 25 (op. a.). U slavenskim je jezicima situacija ponešto drukčija: u usmenoj tradiciji slavenskih naroda dugi su stihovi, osobito deseterac, podjednako zastupljeni i u visokome i u niskome diskurzivnom registru. Tek je jedna inačica (sastavljena od 6 + 4 sloga, tzv. epski deseterac) rezervirana za junačke, dramske i povijesne teme, dok se druga (5 + 5 slogova) upotrebljava u različitim registrima, od vrlo visokoga do posve niskoga, pa i vulgarnoga (op. prev.).

15 Ovaj i mnoge druge primjere toga fenomena, uzete iz djela Corellija, Beethovena, Schumanna i Toldràa, predstavio sam na 12. međunarodnome kongresu o glazbenome značenju održanome u Leuvenu (Grimalt 2013a): *Tragovi metra i prozodije u instrumentalnoj glazbi*.

Primjer 4. Liszt, *Blagoslov Božji u samoći*, početak (rekonstrukcija)

Moderato *mf una corda cantando sempre*

(D'où me vient, ô mon Dieu! _____ cet -
te paix qui m'i - non - - - de?)

4. Dva povijesna toposa

Glazbeni ‘hihot’ [‘laughter’] i prirodan ‘trepid’ [‘flicker’] poslužit će kao praktični primjeri toposa koji su tijekom povijesti zadržali svoj identitet, usprkos tomu što su se njihovi oblici i uzajamne veze mijenjale.

4a. Glazbeni ‘hihot’

U operi 18. stoljeća imitacija hihota glasom ili glazbalom postala je neizmjerno čestim indeksom duhovitih situacija. Ponekad, u situacijama u kojima se likovi na pozornici to ne usuđuju učiniti, hihote se samo orkestar, primjerice u ariji *Voi che sapete [Vi koje poznajete]* (primjer 5), pjesmi koju Cherubino pjeva Rosini i Susanni u drugome činu Mozartove opere *Figarov pir [Le nozze di Figaro]* (1786.).

Primijetite da ne postoji nikakav motivski opravdan razlog za pojavu te figure. Ona je ovdje isključivo radi dramaturgije: uzbudene pjesmom mladića, djevojke se potajice smijuće iz prostora za orkestar. Na drugim se pak mjestima orkestar podsmjehuje grofovom besmislenoj arroganciji.¹⁶

Tradicionalan je način predstavljanja glazbenoga ‘hihota’ kratak silazan ljestvični niz, izведен *staccato*. Postoji i drugi načini stilizacije zvuka ljudskoga smijeha, no ovaj se pokazao najuobičajenijim. Čini se da je prepoznatljivim toposom postao u drugoj polovici 18. stoljeća, a potrajan je do razdoblja svjetskih ratova, koji su, uostalom, prekinuli i mnoge druge kulturne tradicije. Duhovit se primjer nalazi i u uvodnome dijelu *Rapsodije u plavom [Rhapsody in Blue]* Georgea Gershwin (1924.). Današnji izvođači uglavnom nisu svjesni toposa ‘hihota’ i njegova značenja pa novije izvedbe često zvuče suho i streljivo u usporedbi s izvornom snimkom toga djela, na kojoj klavir svira sâm Gershwin.¹⁷

4b. Prirodni ‘trepid’

Postoji glazbeni topoz koji povezuje treperenje, nepravilan pokret, s prirodnom silama. Kroz povijest je poprimao različita obličja, no sva su duboko povezana zajedničkom

¹⁶ Za sveobuhvatniji prikaz toposa ‘hihota’ i daljnje primjere usp. Grimalt 2014a i Grimalt 2014b.

¹⁷ Snimka se može poslušati putem poveznice na engleskoj stranici Wikipedije naslovljenoj *Rhapsody in Blue* [pristup u prosincu 2018.].

Primjer 5. Mozart, *Figarov pir*, 2. čin, br. 12, tt. 13–16

Fl. + Ob.
Cl. + Fg.
Hr.
p
pizz. **p**
p pizz.

don - ne, ve - de - te s'io l'ho nel cor,

značenjskom i glazbenom niti. Taj bi se topos mogao nazvati ‘trepetom’. U madrigalu 16. stoljeća bio je omiljeno sredstvo kojim se ideja ‘vatre’ prevodila na glazbeni jezik. Primjer je toga, među inima, madrigal Thomasa Weelkesa *Tula, razdoblje kozmografije [Thule, the Period of Cosmography]* (1600.), gdje je plamen vulkana prikazan iznenadnim, brzim pokretom kratkih notnih vrijednosti po nepravilnim uzlaznim i silaznim ljestvicama. Poput opomene, taj se plamen javlja zajedno s fanfarama i drugim ratničkim elementima.¹⁸

¹⁸ Ovaj odlomak komentira i Johann David Heinichen u djelu *Generalni bas u kompoziciji [Der Generalbaß in der Komposition]* (1728.), citiran u Monelle 2000, 21. Usp. Grimalt 2014a, str. 245.

Vojničko je, zapravo, i glavni označenik ‘trepeta’ u Monteverdijevu opisu *uzbuđenoga stila [stile concitato]* u predgovoru *Ratničkih i ljubavnih madrigala [Madrigali guerrieri, et amorosi]* (1638.; prema Strunk 1981, str. 53–55). Te skačuće, uznemirene note – Monteverdijevim riječima, *saltationi belliche, concitate* [ratoborni, uzbudeni skokovi] – povezuje sa “zvukom i riječima hrabri čovjek koji ratuje”. Tomu pridodaje da je *stile concitato* “dobra imitacija bijesa”. Za primjer skladatelj navodi i ulomak iz svoje *Borbe Tankreda i Klorinde [Combattimento di Tancredi e Clorinda]* (1624.), gdje se dvoje ljubavnika suočava licem u lice u smrtonosnom dvoboju. Vatra igra odlučujuću ulogu u Tassovu pripovijedanju ovoga prizora. Požar koji je podmetnula Klorinda zapalio je Tankredovu dušu “gorućim bijesom”. Iako neizravno, isti označitelj kojim je ‘vatra’ prevedena u zvuk ovdje je metaforički pretvoren u oblik ljudskoga nasilja, bijesno ratovanje.

Od Monteverdijeva doba ‘trepet’ se češće povezuje s borbom no s vatrom. Jedan od mnogih takvih primjera nalazimo u *Muci po Ivanu [Johannespassion]* BWV 245 Johanna Sebastiana Bacha (1724.). Dok Isus objašnjava Pilatu “kad bi moje kraljevstvo bilo od ovoga svijeta, moje bi se sluge borile da ne budem predan Židovima”¹⁹ [“wäre mein Reich von dieser Welt, meine Diener würden darob kämpfen, daß ich den Jüden nicht überantwortet würde”], i pjevač i kontinuo na riječ *kämpfen*, ‘[bi se] borile’, izvode figuru trepeta.²⁰

U spomenutomu prologu Monteverdi dodaje još jedan označitelj tomu topisu: “brza pirihjska stopa upotrebljavala se za živahne i ratoborne plesove”, dok se “polagan spondej [upotrebljavao] za njihove suprotnosti”(Strunk 1981, str. 53). Te su stope bile u uporabi u formalnoj poeziji. Pirihij se sastoji od dvaju nenaglašenih, kratkih slogova, a spondej od dvaju dugih ili naglašenih. Monteverdi ovdje priziva Kvintilijanovu *Govorničku izobrazbu [Institutio oratoria]*, koja se stoljećima upotrebljavala kao udžbenik retorike. Kvintilijan zapravo razlikuje uzlazne i silazne ritmove, ne samo u pjesništvu nego i u rječitomu razgovoru. Uporabu uzlaznih ritmova preporučuje kako bi govornik uzbudio slušatelje, a silaznih za suprotan učinak.²¹

Čini se da u pozadini Monteverdijeve distinkcije među ‘uzlaznim’ i ‘silaznim ritmovima’ stoji cijela jedna tradicija pjesničke, retoričke i glazbene prakse. Kalvizije u *Skladanju melodija [Melopoia]* (1592.) kratke metarske stope poput jamba i anapesta povezuje s brzinom, nasiljem i odgovarajućim afektima.²² To čini i Marin Marsegne u *Harmoniji svijeta [Harmonie universelle]* (1626.–1636.), gdje se vatra, bijes i borba dovode u odnos s ‘uzlaznim’ metarskim stopama (citirano u Le Coat 1975, str. 170).²³ Zanimljivo je da se i u *Savršenom kapelniku [Der vollkommene Kapellmeister]* Johanna Matthesona (1739.)

19 Hrvatski prijevod preuzet je iz mrežnoga izdanja *Biblijе Kršćanske sadašnjosti* (Iv. 18, 36; [pristup 6. prosinca 2018.] <http://biblija.ks.hr/search.aspx?k=50&p=18&r=1> op. prev.).

20 Johann Sebastian Bach, *Johannespassion* BWV 245, recitativ br. 26. Usp. Grimalt 2014a, str. 251.

21 ‘Uzlazno’ bi ovdje značilo ne spomenuti pirihij, već jamb – jedan kratak i jedan dug slog – te anapest – dva kratka i jedan dugi. ‘Silazni’ ritmovi, u skladu s time, bili bi trohej i daktil, zajedno sa spondejom. Usp. Quintilian, *Institutio Oratoria*, ix, iv, str. 83.

22 Citirano u Unger 2004 [1941], str. 110, gdje se povezuje s Monteverdijevim *stile concitato*.

23 Mersenne, *Harmonie Universelle, Embellissement des chants*.

ideje borbe i vatre javljaju u vezi s brzim ritmovima (Mattheson 1999 [1739], str. 258 [164–165]).

Glazbeni primjer izražajne moći uzlaznih ritmova nalazimo u Fugi u c-molu iz 1. sveška *Dobro ugođenoga klavira [Das wohltemperierte Clavier]* J. S. Bacha. Osim očigledne polifonije u starome stilu [*stile antico*], tema je predstavljena izazovnim ritmom ‘gavote’ tropiranim marcijalnim podtonovima anapesta i melodijom koja zvuči kao da je odsvirana na kornetu, s kvartama i kvintama. Sličan trop nalazimo i u temi završnoga stavka, *Finale presto*, Bachova *Četvrtoga brandenburškog koncerta*.

Stile concitato 17. stoljeća nastavlja se u podvrsti *osvetničke arije [aria di vendetta]* u tragičnoj operi 18. stoljeća. Primjerice, u Mozartovoj operi *Lucio Silla* K 135 (1772.), Silla pjeva o svojoj “želji za osvetom i smrću koja gori i bjesni” u njegovim grudima (arija br. 5). Njegov se bijes može osjetiti u anapestima kojima izvodi svoj tekst, kao i u olujnoj, *concitato*, pratnji gudača.

U operi 18. stoljeća *stile concitato* nastavak nalazi i u glazbenom toposu *tempeste* [oluje], kako ga je opisao Clive McClelland (2014, 2017). U novome kontekstu prosvijećene Europe, koji najavljuje nadolazeće romantičke estetičke pokrete poput *Oluje i nagona [Sturm und Drang]*, publika sve više pokazuje zanimanje za umjetnička iskustva koja izazivaju strahopoštovanje, posebice prikaze nadnaravnoga i uzvišenoga na kazališnim pozornicama. Ako *ombra* [sjena] aludira na svijet duhova i groblja, *tempesta* opisuje ne samo atmosferske fenomene poput oluja, požara i poplava nego i prirodne i ljudske nasisne sukobe, osobito bitke. Taj označenik samo je potvrdio izbor do tada već vrlo uvriježenoga *stile concitato* kao označivača ‘oluje’, s dodatkom ljestvica koje se vrtoglavu naizmjenično kreću uzlazno i silazno, udaraca i bolnih užvika.

Antonio Vivaldi koristi se topom *tempeste* u finalu *Ljeta [L'estate]* (1723.), skladanom na sonet koji zorno opisuje ljetnu oluju. Međutim, oluje – bilo atmosferske bilo psihološke ili oboje – čestim topom postaju u kazalištu, odnosno operi 18. i 19. stoljeća, kao što je to slučaj u Rinaldovoj osvetničkoj ariji iz istoimene Handelove opere HWV 7 (1711.), *Vjetrovi, vrtlozi [Venti, turbini]*. U Mozartovu *Idomeneu* KV 366 (1781.) dvije oluje igraju odlučujuće dramaturške uloge, kao i u Gluckovoj *Ifigeniji na Tauridi [Iphigénie en Tauride]* (1779.). Oba djela sadržavaju primjere osvetničke arije u *stile concitato* s olujnim gestama u orkestru, gdje korelati više nisu loše vremenske prilike, već unutarnja oluja.²⁴

To je utabalo put budućim povijesnim trendovima. Na prijelazu iz svijeta kazališta prema autonomnoj instrumentalnoj glazbi, topos *tempeste* često nalazimo kao simbol unutarnjega konflikta, što se nastavlja i u 19. stoljeću. Za topičke je uputnice tipično da u tom procesu stilizacije postaju vrlo apstraktne. Značenje ‘trepeta’, *tempeste* ili *conciata* udaljava se od konkretnih elemenata na koje je upućivalo u početku – oluja, bitka, vatra – i povlači se na općenitije područje toposa prirodne, opasne neugode. U sonatama

24 Za daljnje primjere opernih oluja (Gluck, Rossini, Weber, Verdi, Wagner, Britten), v. Grimalt 2014a, str. 260–266.

i simfonijama, osobito u provedbama, nalazimo bezbroj primjera instrumentalnoga, psi-hološkoga ‘trepeta’.

Posljednji primjer pokazuje da se ‘trepid’ održao i u 20. stoljeću: *Oluja [La tempête]* H 48A (1923.) Arthura Honeggera, scenska glazba za Shakespeareovu dramu, još uvijek odražava povijesnu povezanost između oluje (vanjske ili unutarnje) s marcijalnim ritmovima i signalima.

Konačno, ‘trepid’ je blizak nekim drugim čestim toposima, kao što je ‘potok’ u mnogim Schubertovim pjesmama. Taj zvuk nepravilnoga tijeka nalikuje početku Smetanine *Vltave* (1874.), koja opisuje rođenje te praške rijeke iz dvaju različitih izvora. Slično je i u ‘po-drhtavanju šume’ [*Waldbeben*] u Wagnerovu *Siegfriedu*.²⁵ Mahler ga posuđuje za *scherzo* svoje 3. simfonije (1896.), koja također sadržava ‘oluju’. Odjeci takvoga prirodnoga, eksplicitno ili implicitno nasilnoga pokreta mogu se naći i u Debussyjevu šuštanju jesenskog lišća u *Zvonjavi kroz lišće [Cloches à travers les feuilles]* (*Images II* br. 1, 1907.).

Umjesto rasprave o tome je li ‘trepid’ jedan topos s mnogo povijesnih lica ili pak zbirka toposa iz različitih razdoblja i konteksta, na ovom ćemo mjestu naglasiti kako se topička kombinacija označitelja i označenika kroz stoljeća može transformirati a da ne izgubi svoj prepoznatljivi identitet. Mogućnost da se različiti srodni označenici (u ovome slučaju ‘vatra’, ‘bitka’, unutarnja i vanjska ‘oluja’) povezuju s odgovarajućim označiteljima (brzi, nepravilni ritmovi i uzlazni metarski obrasci) tipična je značajka glazbenoga značenja koja bi trebala poduprijeti studente i znanstvenike na putu do novih spoznaja u širemu kontekstu.

5. Narativ

Po utvrđivanju općenitoga tona glazbenoga diskursa te pronalaženju toposa i retoričkih figura kojima se koristi, počinje najzahtjevniji dio analize: analiza narativa, koja postavlja pitanje o smislu tih značenjem nabijenih elemenata u njihovu vremenskom slijedu. To ne implicira postojanje vanjskoga, književnog scenarija, kao što je to u romantičkim simfonijskim pjesmama. Čak i u apstraktnome smislu, u nekomu instrumentalnom djelu, slijed sadržaja može se osjetiti, pretpostaviti i biti predmetom narativne studije.

Obradu narativa dobro je započeti spomenutom retoričkom distinkcijom između unaprijed određenoga i spontanoga tona. Prijelaz iz jednoga u drugo vrši *glazbena persona*, zamišljeni lik koji ujedinjava opipljivu osobu interpreta s neopipljivim skladateljem, onako kako to zamišlja slušatelj.²⁶ Persona se očituje već u lirskome karakteru ili pjevačkome glasu koji se imitira u većini instrumentalne glazbe (Almén 2008, str. 30).

Postoji jasna razlika između klasičke i romantičke glazbene persone: prva opisuje vanj-

25 Monelle povezuje Wagnerovo podrhtavanje šume s ‘vodom’ kod J. S. Bacha, kao i s ‘vatrom’ (2000, str. 77).

26 Edward T. Cone prvi je opisao glazbenu personu, iako u ponešto različitom smislu. Usp. Cone 1974, str. 62, 94, 109f. Robert Hatten upotrebljava naziv persona, ali radije govor o ‘glazbenom djelovanju’, jednoime od njegovih područja istraživanja. Za potrebe ovoga rada još nam nije bila dostupna njegova najnovija monografija, *Teorija virtualnog djelovanja u umjetničkoj glazbi Zapada [A Theory of Virtual Agency for Western Art Music]* (2018).

ski, a potonja unutarnji svijet. Osim toga, romantičko djelo nastoji prikazati transformaciju iz izvornoga stanja u novo, dok u klasičkim sonatama, barem u njihovim prvim stavcima, prevladava obrnut smjer. Primjerice, Haydnova persona, dok izmjenjuje unaprijed određene i spontane odsječke, nalikuje "slobodnom, neizravnom stilu" Gustava Flauberta ili Jane Austin, tako da predstavlja misli i ikaze zamišljenoga lika s njegova vlastitog gledišta, kombinirajući gramatičke i druge značajke izravnoga govora sa značajkama neizravnoga govora pripovjedača (Baldick 1990, str. 135f).

Lijep je primjer toga duga koda Haydnovih Dvostrukih varijacija u f-molu Hob. XVII/6 (1793.), u kojoj se svi formalni kalupi odjednom rasplinu, kao da se glazbena persona ima potrebu izraziti bez ikakvih formalnih ograničenja. U Mozartovu *Figarovu piru* također nalazimo takav razvoj događaja, u objema Cherubinovim arijama ili pak u nastupnoj ariji Rosine: unaprijed određeni obrazac krši se u korist spontana, iskrena izraza (usp. Allbrook 1983, str. 85–88, 100–103, 105–111).

U Beethovenovu diskursu udio prividno improviziranih izjava glazbene persone raste u odnosu na unaprijed određene, 'čvrste' tematske dijelove. Spontanost izraza bila je jasna poruka slušatelju toga vremena: u estetici romantizma istina i ljepota smatrane su se jednakovrijednima. U kasnim klasičkim sonatama često se događa da glavna tema ima znatno 'labaviju' strukturu od sporedne. Čini se kao da je početak bio improviziran na licu mjesta, a druga tema, otprije zapamćena, izvedena i varirana naknadno. Taj proces povijesno vodi do Chopinova, Brahmsova ili Mahlerova glazbenog diskursa, gdje je subjekt u potpunosti preuzeo kontrolu pa njegov glas čujemo ne samo u komentarima nego i u ekspoziciji tematskog materijala. U konačnome, ekstremnom obliku romantičkoga subjektivizma, Skrjabinova glazba više uopće ne prikazuje temu koju persona komentira. To se približava onomu što teoretičari književnosti nazivaju "strujom svijesti" ili "unutarnjim monologom", kao u nekim odlomcima Joyceova *Uliksa* (Abbott 2008, str. 78).

Nadalje, u klasičkoj i romantičkoj instrumentalnoj glazbi nalazimo **dvostruku vremenskost**, iako na različite načine. U klasičkoj sonati progresivno se vrijeme suprotstavlja lirskomu. Mostovi, prijelazi, provedbe i drugi netematski dijelovi kontrastiraju onim statičkim trenucima u kojima se predstavlja tematski materijali, na sličan način na koji opera arija prekida narativni tijek recitativa.²⁷ U romantičkoj glazbi, naprotiv, čini se da postoji nešto poput 'sjećanja na sadašnjost' i 'sjećanja na prošlost'. Schubertov ili Brahmsov klavirski komad često će početi disforičnom sadašnjošću, koju kao da objašnjava središnji, idilični odsjek, kao da se te idile sjećamo u početnome, sadašnjem vremenu. Povratak glavnoga odsjeka u funkciji zaključka potvrđuje status sadašnjosti, gledište s kojega glazbena persona daje svoj iskaz (usp. Grimalt 2013b). Osim toga, taj slijed (disforična sadašnjost – idilična prošlost – disforična sadašnjost) sugerira i uzročno-posljedične veze između tih kontrastirajućih vremena. Kauzalni efekt koji je dijelom osjećajna slušanja još je jedan aspekt koji potvrđuje vremenski smisao glazbene naracije.

²⁷ Ovdje slijedim sljedeće izvore: Hatten 1994, str. 55, 58, 136, 176, 180; Monelle 2000, 6. poglavje i Grábocz 2009. Usp. i Tarasti 2012, str. 179–197.

S druge strane, postoje li nenarativni aspekti glazbenoga značenja? U romantičkim klavirskim komadima to su prije svega plesovi. Ples je, bez obzira na to promatramo li ga u njegovoj izvornoj ulozi ili kao topos, zamišljen tako da zaustavi linearno protjecanje vremena u kolektivnom blaženstvu. Kada glazbena persona upisuje taktove izvornih plesova folklornoga podrijetla u svoje narativno, subjektivno vrijeme, metarska pravilnost plesa naprasno se razbija.²⁸ Zbog toga romantički skladatelji izbjegavaju doslovno ponavljanje, osobito prema kraju 19. stoljeća, u korist izražajnoga ponavljanja vrlo malih jedinica ili, u najmanju ruku, nekoga značajnog ukrasa. Ponekad glazba predstavlja stanovitu krivotvorinu teme, kao kad se na nju podsjećamo najmanje značajnim motivom, kao što je to slučaj na početku Chopinove *Mazurke* op. 24/4 ili u Mahlerovoј pjesmi *Od svijeta sam se udaljio*²⁹ [*Ich bin der Welt abhanden gekommen*] na stihove Friedricha Rückerta.

Drugi trenuci u kojima se obično osjeća djelovanje glazbenoga subjekta jesu prijelazi prema središnjemu odsjeku romantičkih klavirske komada, kao i prijelazi od središnjega prema završnom odsjeku. Kad se god nova tema pojavi naprasno ili kroz modulaciju, slušatelj osjeća da se ova odsjeka, i A i B, nalaze u unutarnjem svijetu glazbene persone, a ne u vanjskoj predmetnosti. Oba se slučaja mogu ilustrirati Schubertovim *Impromptuima* op. 142 (1827.).

U prvoj *impromptuu*, u f-molu, repriza nastupa poslije mirnoga prijelaza, kao da je glazbena persona spontano pronašla put ka svojim početnim mislima, povezujući središnji odsjek u istoimenom duru s vanjskim odsjecima u molu. Slično se događa i u drugome *impromptuu*. U četvrtome, naprotiv, prijelaz između istoimenoga dura i mola predstavlja tek akord na dominanti i pauza s koronom, kako bi se dobio dojam iznenađenja.

Robert Hatten za narativne arhetipe skladanja predlaže naziv **izražajni žanr**. Definira ih kao kategoriju glazbenih djela koja se zasnivaju na implementaciji sheme promjene stanja (npr. od tragičnog do trijumfальног, od tragičnog do transcendentnog i sl.) ili organizacije izražajnih stanja putem zajedničkoga topičkog polja, npr. pastoralnoga ili tragičnoga (Hatten 1994, str. 290).

I doista, većina romantičkih glazbenih djela otkriva takve narativne arhetipe, a prevladavaju zapleti sadržaja *per aspera ad astra* i njihove inačice. U instrumentalnoj glazbi klasike takvi su sadržaji manje primjetni. Odmjenjivanje toposa *ancien régimea* i modernosti u Haydnovoj i Mozartovoj glazbi često sugerira humorni narativ, u komedijaškom tonu. Glazbeni simboli starog svijeta – *opera seria*, versajski plesovi, vojničke koračnice i pozivi – čine se ironično dekonstruirani. Ako ih promatramo kao globalne narative, te očajne dive koje završavaju u uputnicama poput ‘hihota’ i ‘kontradance’ mogu se nazvati ‘humornim zapletom’, kao što je to slučaj u prvoj stavku Haydnone 59. sonate za klavir u Es-duru, Hob. XVI/49 (1789./1790.).

28 To odgovara razlici između *strukturnog* i *narativnog* vremena kod Paula Ricœur (Ricœur 1983, *Vrijeme i pri povijedni tekst* [Temps et récit], sv. I, 3). Citirano u Abbott 2008, str. 4.

29 Prepjev Seada Muhamedagića za programsku knjižicu koncerta Dubravke Šeparović Mušović Dubrovačkim simfonijskim orkestrom pod ravnateljem Ivana Repušića, održanog na Dubrovačkim ljetnim igrama 14. srpnja 2011. (op. prev.).

Beethoven odlazi korak dalje. Na osnovi opozicije između aristokratskih i modernih toposa, njegova glazba često se čini kao da oslikava čežnju za transformacijom starih, hijerarhijskih struktura u novi svijet bratstva i pravde. Isti glazbeni materijal, primjerice, počinje kao ‘menuet’ u molu i završava kao ‘valcer’ u duru. Vojničke ‘koračnice’ često se pretvaraju u ‘kontradance’ itd. (Grimalt 2018).

Zaključak

Istraživanje glazbenoga značenja dalo je teorijski temelj mojoj izvođačkoj intuiciji. Istdobno, poučavanje mlađih glazbenika analizi glazbe i glazbenoga značenja dalo je smisao tom istraživanju, zahtijevajući da se posvetim onome što će im biti najkorisnije. U svojoj sljedećoj knjizi, *Glazbeno značenje: pokušaj traktata* [Musical Signification: An Essay of a Treatise], zasnovanoj na katalonskoj inačici iz 2014., detaljno se bavim ovdje prikazanim sadržajima, s mnogo primjera. Ti primjeri potječu iz glazbenih djela koja su polazište svih mojih muzikoloških razmišljanja. Smisao muzikologije značenja, kako se meni čini, jest da bude posrednikom između naše glazbene baštine i novih naraštaja slušatelja i interpreta.

Poučavanje je jedan od najboljih načina učenja, kao što zna svatko tko se tim poslom bavi. Tragajući za najboljim načinom da izrazim ono što sam mislio da znam, naišao sam na mnogo toga što nisam znao. U prvom redu, čini mi se da ovakve tekstove pišete samima sebi, nadajući se da će biti korisni i nekomu drugome, no ponajprije zato da date smisao nečemu što vas neodoljivo privlači.

Svijet glazbenih značenja vrlo je daleko od prosječnoga učenika i studenta glazbe, kao i od postojećih nastavnih programa. Izvođači pak često čeznu za nekim čvrstim osloncem ili povjesnim temeljem koji bi im pomogao osvijestiti intuiciju. Ovaj je rad pokušaj doprinosa novom dijalogu između stare humanistike i složenosti današnjega svijeta, kroz kritički pogled na našu kulturnu baštinu, izraz mara i skrbi za buduće naraštaje.

Literatura

- ABBOTT, H. Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative* [2002]. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- ALLANBROOK, Wye Jamison. *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- ALLANBROOK, Wye Jamison. *The Secular Commedia. Comic Mimesis in Late Eighteenth-Century Music*. Uredili M. A. SMART i R. TARUSKIN. Oakland: University of California Press, 2014.
- ALMÉN, Byron. *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2008.
- BALDICK, Chris. *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- CIVRA, Ferruccio. *Musica poetica. Introduzione alla retorica musicale*. Torino: UTET Libreria, 1991.
- CONE, Edward T. *The Composer's Voice*. Oakland: University of California Press, 1974.
- DARWIN, Charles. *Podrijetlo čovjeka i odabir ovisan o spolu*, knjiga druga. S engleskoga preveo Josip BALABANIĆ. Zagreb: Školska knjiga, 2007.

- FLOROS, Constantin. *Gustav Mahler II. Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung* [1977]. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1987.
- FLOROS, Constantin. *Gustav Mahler. The Symphonies* [prijevod njemačkog izdanja iz 1985]. Oregon: Amadeus Press, 1993.
- GADAMER, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* [I. svezak sabranih djela, 1960]. Tübingen: Mohr Siebeck, 2010.
- GRABÓCZ, Márta. *Musique, narrativité, signification*. Paris: L'Harmattan, 2009.
- GRIMALT, Joan. *La música de Gustav Mahler. Una guia d'audició*. Barcelona: Duxelm, 2012.
- GRIMALT, Joan. *Traces of metre and prosody in instrumental music* [neobjavljeno, predstavljen na 12. međunarodnome kongresu o glazbenom značenju u Leuvenu, Belgija], 2013a.
- GRIMALT, Joan. Chopin's Mazurkas as an expressive genre: narrative and non-narrative aspects. *Proceedings of the 2nd symposium Narratologie et les Arts in Strasbourg (France), December 2013*. Paris: Éditions Hermann [u pripremi], 2013b.
- GRIMALT, Joan. *Música i sentits. Introducció a la significació musical*. Barcelona: Dux editorial, 2014a.
- GRIMALT, Joan. Is Musical Laughter a Topic? U: D. MARTINELLI i dr., ur. *Philosophies of Performance, Acta Semiotica Fennica xliti*. Helsinki: Semiotic Society of Finland, 2014b, str. 225-240.
- GRIMALT, Joan. *Modernity and Ancien Régime in the Topical World of Beethoven's Music*. [u tisku, predstavljen na 13. međunarodnome kongresu o glazbenom značenju u Kaunasu, Litva, lipanj 2017], 2018.
- HATTEN, Robert S. *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation and Interpretation*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- HATTEN, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2004.
- HATTEN, Robert S. *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2018.
- HIRSCHMANN, Konstantin. L'opera seria. Ranieri de' Calzabigis Anleitung, wie man eine Oper nicht verfassen sollte, *Österreichische Musikzeitschrift* 2017, 72 (3), 12–16.
- KRAMER, Lawrence. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- LE COAT, Gerard. The Rhetorical Element in Monteverdi's Combattimento: A Study in 'Harmonic Oratory', *Western Speech Communication*, 1975, 39 (3), 165–174.
- LEIKIN, Anatole. *The Mystery of Chopin's Préludes*. Farnham i Burlington: Ashgate, 2015.
- LITTLE, Meredith i JENNE, Natalie. *Dance and the Music of J. S. Bach* [1991]. Bloomington i Indianapolis: Indiana University Press, 2001.
- MCCLELLAND, Clive. *Ombra: Supernatural Music in the Eighteenth Century*. Lanham i dr.: Lexington Books, 2012.
- MCCLELLAND, Clive. Ombra and Tempesta. U: D. MIRKA, ur. *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2014, str. 279–300.
- MCCLELLAND, Clive. *Tempesta: Stormy Music in the Eighteenth Century*. Lanham i dr.: Lexington Books, 2017.
- MATTHESON, Johann. *Der vollkommene Kapellmeister* [1739]. Uredila Friederike Ramm. Kassel: Bärenreiter, 1999.
- MIRKA, Danuta, ur. *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- MONELLE, Raymond. *The Sense of Music. Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- MONELLE, Raymond. *The Musical Topic*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- QUINTILIAN, Marcus Fabius. *Institutio Oratoria*. 95 AD. English by John Watson (1865), [pristup u travnju 2014] penelope.uchicago.edu.

- RATNER, Leonard. *Classic Music. Expression, Form and Style* [1980]. Belmont, California: Wadsworth Publishing, 1985.
- ROSEN, Charles. *The Classical Style* [1971]. New York: Norton, 1997.
- SHEINBERG, Esti. *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich: A Theory of Musical Incongruities*. Aldershot: Ashgate, 2000.
- SISMAN, Elaine. Symphony and the public display of topics. U: D. MIRKA, ur., *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2014, str. 90–117.
- STRUNK, Oliver, ur. *Source Readings in Music History*, sv. III, *The Baroque Era* [1950]. London & Boston: W. W. Norton & Company, 1981.
- TAGG, Philip. *Music's Meanings. A modern musicology for non-musos*. Larchmont i Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, 2013.
- TARASTI, Eero. *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*. Berlin i New York: Mouton de Gruyter, 2002.
- TARASTI, Eero. *Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner talk to us*. Berlin i New York: Mouton de Gruyter, 2012.
- UNGER, Hans-Heinrich. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*. [prvo izdanje Würzburg: Konrad Triltsch Verlag, 1941]. Pretisak: Hildesheim, Zurich i New York: Georg Olms Verlag, 2004.
- ZBIKOWSKI, Lawrence M. Music, Dance, and Meaning in the Early Nineteenth Century, *Journal of Musicological Research* 2012, 31, str. 147–165.

Joan Grimalt: *Teaching Musical Signification*

Preliminary report
UDC: [78.01+78.04]:[808+81'2]
Received: 29 October 2018
Accepted: 20 November 2018

Summary

The field of Musical Signification is nowadays proving to be an emerging avenue of music scholarship. However, music pedagogy and performance studies are hardly keeping pace with current research. The reasons may lie in the general lack of comprehensive teaching materials and reference literature that would be equally accessible for professional musicians, music students and eager-to-learn music lovers. Taking into account representative theories of scholars such as Allanbrook, Floros, Grabócz, Hatten, Monelle, Ratner, Tagg and Tarasti, the author attempts to establish a new taxonomy of the most important concepts related to Musical Signification and to provide an accessible reference for students of music analysis and general readers taking their initial steps in that direction. The paper presents a general overview of the field of Musical Signification, as it appears in *Musical Signification. An Essay of a Treatise*, a textbook that the author is currently writing. It is a rewriting of his own *Música i sentits* [Music and Senses], published in Catalan in 2014. The present article raises basic questions about the sense of music and shows possible ways to introduce students to answering them by mapping and analysing musical meanings, addressing issues such as topics, tropes, rhetoric figures, markers of style and genre, semantic fields or narrativity. Finally, the text stands by the ideals of Martinelli's *Humanities* by offering a passionate, yet well-argued reflexion on the contemporary mission of traditional humanities.

Keywords: Musical Signification, analysis, teaching, listening, hermeneutics

Partimenti i mogućnost njihove primjene u postojećoj nastavi harmonije i polifonije u Hrvatskoj¹

Stručni članak

UDK: 780.7:781.4

zaprimaljeno: 29. studenoga 2018.

prihvaćeno: 13. siječnja 2019.

Sažetak:

U posljednjih desetak godina zaboravljena osamnaestostoljetna praksa partimenta doživjela je neviđeni procvat. Ti instruktivni, uglavnom neobilježeni basovi osmišljeni su za potrebe obrazovanja mlađih glazbenika u napuljskim konzervatorijima krajem 17. stoljeća, no zadržani su u upotrebi diljem Europe sve do sredine 19. stoljeća te su činili važan dio obrazovanja velikih skladatelja kao što su Scarlatti, Pergolesi, Bach, Händel, Haydn, Mozart ili Rossini. S pomoću partimenta mlađi glazbenici usvajali su niz shema i stilskih konvencija koje su im dalje služile pri skladanju, sviranju *continua* ili pak samo za bolje razumijevanje glazbe, no za razliku od uobičajenih vježbi za *basso continuo*, partimenti predstavljaju jednolinjske skice cjelovitih skladbi, nerijetko u različitim ključevima kako bi se uputilo učenike na kontrapunktnе odnose u gornjim glasovima.

U ovom članku težilo se povezati partimente s postojećim načinom učenja harmonije i polifonije u srednjim glazbenim školama. Prvi dio donosi povjesni i teorijski pregled tradicije partimenta, dok su u drugom dijelu izdvojeni pojedini prijedlozi kako bi se trenutačna nastava polifonije i harmonije mogla unaprijediti po uzoru na partimente.

Ključne riječi: harmonija, polifonija, partimenti, galantne sheme, improvizacija

Uvod

Znanje o osnovama tonskog sloga i danas kroz nauk o harmoniji i nauk o kontrapunktu predstavlja važan dio formalnoga obrazovanja svih profesionalnih glazbenika u Hrvatskoj. Iako već kroz program osnovnoga glazbenog obrazovanja učenici stječu znanja i vještine o logici tonalitetnoga glazbenog jezika, tek tijekom srednjoškolskoga glazbenog obrazovanja, putem standardnih nastavnih predmeta Harmonija i Polifonija, učenici polako usvajaju određene pravilnosti unutar horizontalnog i vertikalnog kretanja dionica u višeglasju. Prema vrijedećem nastavnom planu i programu za srednje glazbene škole iz

¹ Izlaganje pod istim naslovom predstavljeno je 14. listopada 2018. u okviru 14. dana teorije glazbe na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Kolegice i kolege u publici izvrsno su reagirali na predstavljenu temu te brojnim komentarima i prijedozima zadužili pisanu verziju ovog članka. Srdačno zahvaljujem svima koji su se uključili!

2008. godine nastava Harmonije trebala bi obuhvatiti glazbu od 16. do 19. stoljeća, dok se gradivo Polifonije zadržava na glazbi renesanse (u pravilu 16. stoljeće) i baroka (u pravilu glazba u razdoblju od A. Corellija do J. S. Bacha, v. *NPPSGPŠ* 2008, str. 195–210). Uočavamo kako je razdoblje od sredine 16. stoljeća do sredine 18. stoljeća dvostruko zastupljeno, što nije u skladu sa standardnim koncertnim programima, gdje još uvijek prevladava glazba iz razdoblja bečke klasike i 19. stoljeća. Jedan od mogućih odgovora zašto je tome tako leži u činjenici da su na početku 18. stoljeća nastala dva teorijska traktata koji su do dandanas ostali temelj glazbene pedagogije: Rameauov *Traité de l'harmonie* (1722.) i Fuxov *Gradus ad Parnassum* (1725.). Poveći dio kasnije glazbene pedagogije pozivao se na ta dva traktata,² a postojeći priručnici na hrvatskom jeziku mahom su dio te klasične tradicije. Iz toga možemo zaključiti da se danas još uvijek vodimo za time da je teorijsko okamenjenje s početka 18. stoljeća u sljedećim razdobljima doživjelo samo vanjsko proširenje (primjerice rastezanjem tercnih struktura na samostalne četverozvuke i peterozvuke ili pak kolorističkim obogaćenjem koje je proizašlo iz starocrkvenih modusa, pentatonike i drugih tonskih nizova), dok se u pogledu funkcionalnih odnosa i vođenja glasova ništa drastično nije promjenilo. Takva zabluda ima svoje povijesno mjesto unutar pozitivističkog modernizma prve polovice 20. stoljeća, no danas bi glazbeni pedagozi trebali kritičnije pristupiti tom problemu. Nauk o harmoniji u ovom je slučaju u znatno lošijem položaju budući da teži pokrivanju većeg razdoblja u odnosu na nauk o kontrapunktu koji se unutar tradicionalne glazbene pedagogije veže uz kasnu renesansu (tzv. vokalna polifonija) i kasni barok (tzv. instrumentalna polifonija). Jedan je od najčešćih prigovora da određeno vođenje glasova “nije stilsko” stoga ima u nastavi polifonije svoje opravdane, što se nikako ne može reći za takav prigovor u uobičajenom “rješavanju” harmonijskih progresija na nastavi harmonije. Nauk o harmoniji koji se danas pretežno podučava u hrvatskim glazbenim školama određeni je nadstilski hibrid, ali kao takav zapravo još uvijek daje dobre rezultate. Na području srednje Europe snažno je odjeknulo objavljivanje priručnika *Harmonielehre* (1976.) Diethera de la Motte koji nas već u uvodu upozorava da mu je namjera razračunati se s brojnim pravilima koja donose tradicionalni priručnici vezani uz nauk o harmoniji (de la Motte 2011, str. 7–11). Strogi četveroglasni slog [*strenger Satz*] zasigurno je prekrut da bi obuhvatio sve specifičnosti glazbe unutar perioda od 400 godina, no i u de la Motteovu priručniku vidljivo je kako on sam prepostavlja određena predznanja unutar strogog sloga kako bi se razumio njegov povijesno-kontekstualni pristup nauku o harmoniji. Postupno uvrštavanje drugačijih i inovativnijih metodoloških pristupa najsigurniji je način da se strogost tradicionalnoga četveroglasnog sloga proširi i stilski kontekstualizira. Donedavno zaboravljena umjetnost improvizacije, koju na pedagoški promišljen način donose napuljski partimenti, mogla bi biti jedan od putova.

² Alfred Mann navodi cijeli niz skladatelja od 18. do 20. stoljeća koji su bili upoznati s Fuxovim traktatom (Mann 1971: vii–xvi), dok je David W. Bernstein pokazao kako su široko utjecajne njemačke teorije harmonije u 19. stoljeću polazile od Rameaua (Bernstein 2002: 778–811).

Partimenti – vrhunac napuljske glazbene pedagogije 18. stoljeća

Tijekom 17. stoljeća, kako se razvijao *basso continuo*, razvijala se tradicija brzog zapisa improvizacija za instrumente s tipkama, većinom orgulje. Pojedini orguljaš mogao se pripremiti za sviranje na misi tako što si je pribilježio skraćenu partituru kao pripremu za buduću improvizaciju. To je otprilike i definicija partimenta kakve prepoznajemo i dalje na početku 18. stoljeća: partimenti su jednolinjske skice koje služe kao uputa za buduću improvizaciju (Sanguinetti 2012, str. 14). Iako su u Rimu (Bernardo Pasquini) i sjevernoj Italiji (Stanislao Mattei) postojale parcijalne tradicije partimenta, glazbena pedagogija napuljskih konzervatorija 18. stoljeća proizvela je najveći broj rukopisa, dok su skladatelji napuljske škole (Alessandro Scarlatti, Porpora, Paisiello, Jommelli, Cimarosa) proširili utjecaj na gotovo cijelu Europu. Jednu od mogućnosti zapisa partimenta možemo vidjeti u primjeru 1, a riječ je o partimentu iz zbirke *Regole per bene accompagnare il partimento, o sia il basso fondamentale sopra il cembalo* (1782.) Giovannija Paisiella objavljene u Sankt Peterburgu, što zorno prikazuje do kud se proširio utjecaj napuljske pedagogije. Možemo uočiti kako su u zapisu ovog partimenta korišteni različiti ključevi, na pojedi-

Primjer 1. Paisiello, *Partimento u C-duru* iz zbirke *Regole per bene accompagnare il partimento...* (1782, str. 28)

nim mjestima je ispisano više linija, šifre iznad crtovlja ponekad se odnose na strukturu akorda, iako najčešće sugeriraju melodijsku liniju, a duljinom i formalnim oblikovanjem partimento odgovara uobičajenim talijanskim skladbama tog vremena za instrumente s tipkama. Ujedno je to najveća razlika u odnosu na vježbe za savladavanje sviranja *bassa continua*, koje su najčešće didaktički oblikovane, dok su s druge strane partimenti skice za gotove skladbe (pod uvjetom da budu realizirani na odgovarajući način).³

Partimenti su prije svega dio usmene tradicije i nisu precizno teorijski objašnjeni na način karakterističan za pojedine traktate njemačkoga govornog područja s kraja 18. stoljeća, a koji nam danas mogu olakšati pristup glazbenoj umjetnosti tog razdoblja. Umjetnost improvizacije prenosila se s učitelja na učenika, bez potrebe za detaljnim tekstualnim zapisom, kao da se željela sačuvati ekskluzivnost te prakse (Sanguinetti 2012, str. 10). Ne zaboravimo da je bilo koji nadareni skladatelj proizšao iz napuljskih konzervatorija mogao skladati cijelu operu u prosjeku za pet tjedana (Sanguinetti 2012, str. 7) te su brojni europski mladi glazbenici dolazili u Napulj i plaćali relativno skupu školarinu kako bi stekli vještine po kojima su bili poznati napuljski glazbenici (Sanguinetti 2012, str. 7).⁴ Informacije o umjetnosti partimenta preživjele su do danas unutar učeničkih bilježnica (*zibaldoni*), sličnih današnjim kajdankama koje nastanu nakon četverogodišnje nastave harmonije i polifonije, a sadržavaju kratka pravila (*regole*), upute i mnogo neprecizno zabilježenih notnih primjera u rasponu od nekoliko akorda pa do partimenta od nekoliko stranica. Za razliku od današnjeg nauka o harmoniji, partimenti nisu pod utjecajem ramovskoga harmonijskog mišljenja koje računa na fundamentalni bas [*basse fondamentale*] i obrate kvintakorda te su tek kroz 19. stoljeće u pojedinim slučajevima postali puko didaktičko sredstvo (Fellerer 1940, str. 4 prema Sanguinetti 2012, str. 16).⁵ Prije nego što su se upustili u sviranje partimenta, učenici su raspolagali osnovnim znanjima s područja nauka o kontrapunktu te su paralelno svladavali melodiku galantnog stila (Gjerdingen 2007a) kroz kraće dvolinijske primjere (*solfeggi*) u kojima je vokalnoj dionici pridružen *basso continuo*. Ogromna prednost učenika u 18. stoljeću bio je rad unutar živuće glazbe jer su svi impulsi proizašli iz svakodnevnih izvedbi najnovijih djela poznatih skladatelja

3 Nedavno je objavljen nosač zvuka Nicolete Paraschivescu pod nazivom *Partimenti napoletani* (2018.) gdje možemo čuti kako mogu zazvučati majstorske realizacije. Ako ne bismo znali da je riječ o partimentima, pomislili bismo da je riječ o originalnim skladbama. Slična se stvar dogodila i kod popularizacije povjesno obavijestene prakse izvođenja rane glazbe kada su klasici barokne glazbe predstavljeni u raskošno ukrašenim varijantama i timbralno bogatom odabiru instrumenata.

4 Neprekinuta tradicija napuljskih konzervatorija još od prve polovice 16. stoljeća jedna je od najdugovječnijih u Europi. Konzervatoriji su osnivani kako bi pružili novu priliku brojnoj napuštenoj djeci i beskućnicima. Budući da je potreba za glazbenicima na dvorovima i crkvama 18. stoljeća bila velika, neki od konzervatorija, kao što su Santa Maria di Loreto, Sant'Onofrio a Porta Capuana, I Poveri di Gesù Cristo i La Pietà dei Turchini, specijalizirali su se posebno za glazbeno obrazovanje. Partimenti su usavršeni upravo na tim institucijama. V. Gjerdingen 2009 i Sanguinetti 2012, str. 29–36, za iscrpnu povijest napuljskih konzervatorija.

5 Sanguinetti također naglašava da distinkcija između umjetničke (*Kunstform*) i školske forme (*Schulform*) nije imala realno značenje za glazbenike 18. stoljeća. Ta razlika dobila je svoje pravo značenje tek u 19. stoljeću. (Sanguinetti 2012, str. 16).

direktno ulazili u učionice. Jedan od zadataka štićenika napuljskih konzervatorija bilo je sudjelovanje u misnim slavljkama, ceremonijama, pogrebima i svjetovnim događanjima, bilo kao pjevači u zboru bilo instrumentalisti (Sanguinetti 2012, str. 39). Učenici današnjih srednjih glazbenih škola ponekad imaju priliku sudjelovati u izvedbama većih djela, no glazbeno okruženje suvremenog svijeta za njih je i dalje rasuto između nespojivih ekstremi. Ne znači to da se glazba 18. stoljeća događala unutar idealiziranih stilskih okvira. Već prateći promjene unutar izvora koji donose partimente možemo vidjeti kako je ta tradicija bila otvorena prema živoj glazbi. Utjecajni rani izvori prve polovice 18. stoljeća u kojima nalazimo partimente velikih pedagoga Francesca Durantea i Leonarda Lea⁶ teško se mogu povezati s inovacijama prve polovice 19. stoljeća, gdje su, primjerice, partimentisti Vincenzo Lavigna, Verdijev učitelj, ili Giovanni Furno prihvatali karakteristike novoga romantičarskog stila. Tradicija učenja partimenta u Italiji se zadržala kroz gotovo cijelo 19. stoljeće. Partimenti Fedelea Fenarollija (1730. – 1818.) najzaslužniji su za prijenos tradicije u 19. stoljeće, a njegov priručnik *Regole musicali per i principianti di cembalo* (1775.) i šest knjiga partimenta više su puta tiskani u različitim varijantama, s čestim dodacima suvremenih priređivača.⁷ Isto tako, veliki francuski glazbeni pedagozi Paul Vidal i Nadia Boulanger su još početkom 20. stoljeća bili zainteresirani za tada već polako zaboravljenu tradiciju partimenta (Sanguinetti 2012, str. vii), a bilo bi zanimljivo detaljno proučiti koliko se njihovi metodički pristupi mogu dovesti u vezu s partimentima.⁸ U svakom slučaju, u 19. stoljeću sve češće nalazimo pisane realizacije partimenta, što je u skladu s pristupom podučavanju koji smo zadržali do danas, tako da uvrštavanje partimenta u nastavu harmonije i polifonije ne pokriva samo direktnu improvizaciju na klaviru, kao što je bio običaj u 18. stoljeću. Parcijalna primjena unutar postojećeg plana i programa srednjih glazbenih škola u Hrvatskoj pruža nam veliku mogućnost obogaćenja nastavnog procesa, i to bez zadiranja u strukturu i raspodjelu gradiva, a ipak s izgledno većim ishodima učenja.

Mogućnost primjene u današnjoj nastavi harmonije i polifonije

Nastava harmonije i polifonije u Hrvatskoj trebala bi se djelomično promijeniti barem zbog toga što se pedesetak godina gotovo ništa znatno nije promijenilo. Priručnici koje su davno objavili Lhotka (1948) i Devčić (1975) još uvijek su navedeni u vrijedećem planu i programu nastave harmonije (NPPSGPŠ 2008, str. 198), a kod polifonije čak nije ni navedena literatura (NPPSGPŠ 2008, str. 208)! Nagle i sveobuhvatne promjene možda bi bile efikasnije, no i postupno uvođenje noviteta u nastavu dovelo bi do očekivanog boljštka, samo u nešto dužem periodu. Dosta materijala potrebnih za primjenu partimenta

⁶ U 18. stoljeću postojale su dvije glavne struje podučavanja partimenta, a sljedbenici su se prema začetnicima njihova stila nazivali *leisti* i *durantisti*. V. Sanguinetti 2012, str. 67.

⁷ Luciano Berio (1925. – 2003.) možda je jedan od zadnjih talijanskih skladatelja koji se poziva na tradiciju Fenarolijevih partimenta. V. Gjerdingen 2007b, str.127.

⁸ O ranijoj recepciji partimenta u Francuskoj v. Cafiero 2007.

u nastavi besplatno je dostupno na internetskom portalu *Monuments of Partimenti*, gdje su u modernoj fotografiji i s prijevodom na engleski doneseni najutjecajniji izvori 18. i 19. stoljeća (<http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/index.htm>). Neke od mogućnosti primjene moguće je naći u pedagoškoj literaturi (Lodewyckx i Bergé 2014, Rabinovitch i Slonimsky 2015, Arar 2017, Schubert 2017, Callahan 2017) te je svakako uputno konzultirati dvije najutjecajnije studije povezane s ovim područjem: *The Art of Partimento* Giorgia Sanguinettija (2012)⁹ i *Music in the Galant Style* (2007a) Roberta Gjerdingena. U sljedećim primjerima izvučeni su samo dijelovi koji se mogu direktno prenijeti u našu nastavu, bez iznošenja kompletne teorije realizacije partimenta. Razlika između primjene unutar gradiva harmonije i polifonije neće biti posebno isticana, jer napuljski partimenti sredinom 18. stoljeća najčešće nisu pravili tu umjetnu razliku koja se iskristalizirala tek u kasnijoj glazbenoj pedagogiji, dok s druge strane i danas postoji dosta zagovornika poučavanja tih dvaju predmeta unutar jednog predmeta.

a) Dvoglasje, troglasje i diminucija

Pravilno vođenje glasova u četveroglasju učenici načelno teško svladavaju i nastavnici gotovo do kraja školovanja provode vrijeme označavajući tzv. zabranjene pomake, dok s druge strane u prvim godinama učenja harmonizacija soprana učenicima predstavlja veći problem u odnosu na harmonizaciju basa budući da još nisu usvojili logiku harmonijskih progresija. Oba problema mogla bi se riješiti uz pomoć dvoglasja i troglasja. Partimenti nas posebno mogu naučiti da tijek skladbe podjednako dobro funkcioniра u dva glasa, kao i u četiri, pet ili više. U sačuvanim pisanim izvorima partimenti su i realizirani najčešće u dva ili tri glasa, iznimka su jedino partimento-fuge s četveroglasnim i peteroglasnim ekspozicijama.¹⁰ Diminucija, koja u ranijem smislu te riječi označava ukrašavanje kretanja pojedinih dionica prohodnim i izmjeničnim tonovima, također se kod dvoglasja može uvesti već u prvim godinama učenja. Iako se za potrebe harmonijske analize neakordni tonovi obrade odmah na početku učenja, nema nikakve zapreke za njihovu primjenu prije nego što je to propisano planom i programom, barem u praktičnom sviranju ili kao umjetnički dodatak na već završeni pisani zadatki. Sanguinetti naglašava da je diminucija ono što partimente udaljava od standardne realizacije *bassa continua*, pri čemu su ključni polifona melodija i komplementarni ritam (Sanguinetti 2012, str. 185).

b) Pravilo oktave (*regola dell'ottava*)

Prije Rameauovih teorijskih objašnjenja pravilo oktave bilo je središnji postulat koji je odražavao koherentnost tonaliteta te je spadalo među prve praktične vježbe za instrumentom s tipkama što su ih učenici 18. stoljeća trebali svladati.

9 Za skraćeni oblik koji se odnosi samo na realizaciju v. Sanguinetti 2007.

10 Posebnu vrstu "realizacije" partimenta predstavljaju talijanski *solfeggi* 18. stoljeća koji su nastali za potrebe učenja pjevanja. *Solfeggi* su zapisani u dva crtovlja, s basovskom dionicom sličnom partimentima, no uz dodatak diminuirane i kontrapunktne zamišljene gornje linije za pjevanje. Te melodijske linije učenici su mogli oponašati prilikom svojih realizacija partimenta.

Primjer 2. Pravilo oktave prema Fenaroliju (1775, str. 10)¹¹

The image contains two staves of musical notation. The top staff starts with a G major chord (B-D-G) followed by a series of eighth-note intervals: D-G, G-B, B-D, D-G, G-B, B-D, D-G, G-B. The bottom staff starts with a G major chord (B-D-G) followed by a series of eighth-note intervals: G-B, B-D, D-G, G-B, B-D, D-G, G-B, B-D. Measure numbers 1 through 8 are indicated above each staff.

Kroz 19. i 20. stoljeće pravilo oktave postupno se izgubilo u jednom dijelu priručnika te ga u današnjoj glazbenoj pedagogiji u Hrvatskoj ne susrećemo.¹² Iako u svojem nazuvu sadrži riječ pravilo, postojale su brojne varijante kako su se svim tonovima određene ljestvice mogli pridodati gornji intervali (Christensen 1992, Holtmeier 2007).¹³ Bilo koji fragment iz pravila oktave može se upotrijebiti u većim partimentima kada se tri ili četiri tona ljestvice kreću paralelno.

c) Pomaci u basu (*moti del basso*)

Osamnaestostoljetne sekvence temelje se na tipičnim pomacima u basu. Osim uobičajenih pomaka za kvintu ili kvartu, u sačuvanim izvorima pronalazimo pomake za sve intervale kako bi se učenike postupno pripremilo za kombinaciju pomaka unutar gotovih skladbi. Pomak za tercu prema gore često našim učenicima predstavlja problem, pogotovo u radu s kvintakordima. Jedno od Fenarolijevih rješenja donosi kombinaciju kvintakorda i prvog obrata te je lako primjenjivo u bilo kojoj situaciji (primjer 3).

Didaktički osmišljeni pomaci u basu ne obuhvaćaju samo sekvene nego i druge pomake. Silazni kromatski niz u gornjem tetrakordu mola (lamento-bas) jedan je od klišaja glazbe 18. stoljeća. Različite su harmonizacije moguće, no većina njih zadržava zaostajalice baš kao u Fenarolijevu prijedlogu (primjer 4).

Uzlazni kromatski pomak u gornjem tetrakordu u molu također je jedna od mogućnosti

11 Notne primjere 2, 3, 4, 5 i 6 notografirao je autor ovog članka prema uputama u Fenarolijevim *Regolama* (1775) te po uzoru na Gjerdingenove realizacije dostupne na internetskom portalu *Monuments of Partimenti* (<http://faculty-web.at/northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/collections/Fenaroli/Regole/index.htm>, pristup 13. siječnja 2019.).

12 Na spomenutim 14. danima teorije glazbe nitko od prisutnih slušatelja se nije izjasnio da upotrebljava pravilo oktave u nastavi. Bez obzira na tako veliki uzorak ispitanika, postoji mogućnost da netko ipak primjenjuje pravilo oktave.

13 Osnovni je način bio dodavanje terce i kvinte, odnosno terce i sekste iznad basova tona. Talijanska teorija glazbe 17. i 18. stoljeća unutar koje su nastali partimenti još nije poznavala obrate osnovnog trozvuka kao što je običaj u eri nakon Rameaua.

Primjer 3. *Quando il Partimento sale di terza, e scende di grado* [Kada partimento skače za tercu i postupno silazi] (Fenaroli 1775, str. 40)



Primjer 4. Lamento-bas (Fenaroli 1775, str. 39)



Primjer 5. Uzlazni kromatski pomak u molu (Fenaroli 1775, str. 29)



Primjer 6. *Del Partimento, che scende legato* [Partimento koji silazi u ligaturama] (Fenaroli 1775, str. 35)



koju danas prerijetko upotrebljavamo. U primjeru 5 možemo vidjeti kako se gornji glasovi zadržavaju unutar kontrapunktnih kretanja tipičnih za g-mol, dok nas harmonije koje nastaju u kombinaciji s basom udaljavaju od g-mola sve do kadence.

Pomake u basu učenici su svladavali kao zasebne vježbe nakon što su usavršili sviranje kadanca i pravila oktave u svim položajima i kroz različite tonalitete (slično kao danas). Zadnji primjer ovog odlomka prikazuje kako se pravilo oktave moglo kombinirati sa zastajalicama. Velika je pedagoška kvaliteta partimenta to što se stalno vraćaju osnovnim principima i na njima grade nove mogućnosti. U primjeru 6 osnova je silazni niz sekstakorda koji je tehnički tek neznatno, ali zato zvučno naglašeno bogatije realiziran.

d) Galantne sheme

Formule slične onima koje donose *moti del basso* u novijoj je literaturi sistematizirao Robert Gjerdingen (2007a). Iako je njegova sistematizacija galantnih melodijsko-harmonijskih formula (*galant schemata*) plod 21. stoljeća, većina njegovih prijedloga utemeljena je na teorijskim spisima iz 18. stoljeća. To je vidljivo već u odabiru imena za određene formule: primjer 7 donosi jednu od najpoznatijih shema za početak skladbe (*opening gambit*) u kojoj prvi dio zauzima galantna verzija starije *romanesce*¹⁴, a drugi dio nazvan je u čast njemačkog teoretičara Johanna Jacoba Prinerra (1624. – 1694.). Treba naglasiti da Gjerdingen galantne formule shvaća kao kontrapunkt između samo dviju vanjskih dijonica, a ponekad je za prepoznatljivost formule dovoljna tek određena gesta, bez preciziranog kretanja melodije i odabira harmonija.

Primjer 7. Uparivanje *romanesca* i *prinnera* (prema Gjerdingen 2007, str. 45–60)

Osim para *romanesca* – *prinner*, Gjerdingen navodi više od trideset formula spremnih za korištenje u improvizaciji. Galantna shema dijeli formule na početne, središnje i zaključne (kadence) te se s pomoću njih mogu sklapati stilski uvjerljive vježbe ili čak veće gotove skladbe. Te su skladbe u pravilu stilske kopije, što ne znači da transferom znanja ne može doći do inovativnijih rješenja i kreativnijih ostvarenja izvan zadane sheme. Kompozicija je ionako bila konačni cilj tradicije partimenta.

Zaključak

Kao što smo vidjeli, mnoštvo teoretičara glazbe i muzikologa, predvođenih Giorgiom Sanguinetijem i Robertom Gjerdingenom, prihvatilo se mukotrpnog posla u ponovnom otkrivanju prakse partimenta te su se napoljetku zapitali: mogu li se partimenti upotrebljavati u današnjem glazbenom obrazovanju podjednako uspješno? Zasigurno mogu, pogotovo kada se sjetimo da glazba iz perioda od otrilike Bacha do Brahmsa (*common practice period*) još uvijek čini središnji dio obrazovanja u glazbenim školama. Strogi slog, koji poučava najveći dio hrvatskih nastavnika, također nudi mnogo shema, sekvenca,

¹⁴ *Romanesca* predstavlja jednu od najkorištenijih melodijsko-harmonijskih formula 16. i 17. stoljeća. Uputrebljavana je podjednako često kao podloga za instrumentalne varijacije, kao i za pjevanje poezije (*Aria di Romanesca*). U današnje vrijeme najpoznatiji je primjer primjene *romanesce* Pachelbelov *Kanon u D-duru*, koji se temelji na varijanti starijoj od one u primjeru 7.

harmonizacija ljestvica i drugih pravila indirektno proizašlih iz prakse partimenta, što bi trebalo omogućiti njihovo dobro prihvaćanje. Partimenti kao dodatak dobro bi se uklopili u postojeću nastavu harmonije i polifonije u Hrvatskoj iz više razloga: prvi je njihova umjetnička vrijednost, budući da je dobra realizacija partimenta glazbeno iznimno primamljiva, drugi je njihova dovoljna sličnost s basovima i sopranima koje nastavnici imaju običaj upotrebljavati na nastavi pa nije potrebno drastično prilagođavati metodički pristup, dok bi naglašeni improvizacijski karakter i rješavanje problematike pretežno direktno za klavirom pridonijeli razvoju učeničkih sposobnosti povezanih s praktičnim muziciranjem.

Bez obzira na to što se po nekim bitnim odrednicama razlikuju od učenja *bassa continua*, partimenti su prije svega povezani s praktičnim sviranjem na instrumentima s tipkama te uz redovitu primjenu dovode do mogućnosti improvizacije u galantnom stilu 18. stoljeća. Najveći problem nastave harmonije i polifonije u Hrvatskoj jest što nastavnici teorijskih glazbenih predmeta nakon završenoga visokog obrazovanja postignu takvu majstorsknu razinu "rješavanja" zadataka unutar strogoga četveroglasnog sloga i Fuxovih kontrapunktnih vrsta da lako pomisle kako su došli do krajnjih granica, a usvojeno znanje prihvaća se na izrazito dogmatski način. Priprema za prijamni ispit na visokoškolskim glazbenim ustanovama u Hrvatskoj često se navodi kao razlog za prenošenje dogme na nove generacije učenika koji moraju pokazati vladanje strogim stilovima. U svemu tome možda zaboravljamo kako su više od 90 % naših učenika instrumentalisti koji neće morati rješavati komplikirane teorijske zadatke na prijamnim ispitima, a ako se u kasnijim razredima i odluče za koji od teorijskih smjerova, strogom ih se stilu bez problema može podučiti u razdoblju od maksimalno godinu dana iz dva razloga: ti učenici već su kroz redovnu nastavu svladali dio "pravila", a s druge su strane vjerojatno toliko motivirani da sve usvajaju brže nego inače. Obogaćenje nastave različitim pristupima podrazumijeva samoobrazovanje nastavnika uz pomoć priručnika na svjetskim jezicima. Gotovo svake godine pojavi se nova literatura udžbeničkog tipa koja mijenja naš pogled na podučavanje teorijskih glazbenih predmeta. U ovom članku prikazan je samo djelić onoga što su istraživanja povijesti teorije glazbe, odnosno stilskog i kontekstualnog okruženja u kojima su nastajale određene teorije ponudile na korištenje suvremenoj glazbenoj pedagogiji. Nadam se da će barem kod nekih od čitatelja partimenti pobuditi interes kako bi se i sami upustili u izučavanje sličnih fenomena povijesne glazbene pedagogije, a sve, naravno, u svrhu poboljšanja našega današnjeg obrazovnog sustava.

Literatura

- ARAR, Monique: Going Old School: Using Eighteenth Century Pedagogy Models to Foster Musical Skills and Creativity in Today's Students, *UNLV Theses, Dissertations, Professional Papers, and Capstones*, 2938, 2017 [pristup 24. studenoga 2018] https://digitalscholarship.unlv.edu/thesesdissertations/2938/?utm_source=digitalscholarship.unlv.edu%2Fthesesdissertations%2F2938&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages.
- BERNSTEIN, David W. Nineteenth-century harmonic theory: the Austro-German legacy. U: T. CHRISTENSEN, ur. *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, str. 778–811.

- CAFIERO, Rosa. The Early Reception of Neapolitan Partimento Theory in France: A Survey, *Journal of Music Theory*, 2007, 51 (1), 137–159.
- CALLAHAN, Michael. Learning tonal counterpoint through keyboard improvisation in the twenty-first century. U: M. GUIDO, ur. *Studies in Historical Improvisation from Cantare Super Librum to Partimenti*. London: Routledge, 2017, str. 185–203.
- CHRISTENSEN, Thomas. The “Règle de l’Octave” in Thorough-Bass Theory and Practice, *Acta Musicologica*, 1992, 64 (2), 91–117.
- DE LA MOTTE, Diether. *Harmonielehre* [četvrtačno, dopunjeno izdanje]. Kassel: Bärenreiter, 2011.
- DEVČIĆ, Natko. *Harmonija*. Zagreb: Školska knjiga, 1975.
- FENAROLI, Fedele. *Regole musicali per i principianti di cembalo*. Napulj: Vincenzo Mazzola-Vocola, 1775.
- FUX, Johann Joseph. *Gradus ad Parnassum*. Beč: Johann Peter van Ghelen, 1725.
- GJERDINGEN, Robert O., ur. *Monuments of partimenti*, internetska zbirka nastavnih materijala, <http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/index.htm>, pristupljeno 24. studenoga 2018.
- GJERDINGEN, Robert O. *Music in the Galant Style*. Oxford: Oxford University Press, 2007a.
- GJERDINGEN, Robert O. Partimento, Que Me Veux-Tu?. *Journal of Music Theory*, 2007b, 51 (1), 85–135.
- GJERDINGEN, Robert O. The Perfection of Craft Training in the Neapolitan Conservatories, *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, 2009, 15, 26–49.
- HOLTMEIER, Ludwig. Heinichen, Rameau, and the Italian Thoroughbass Tradition: Concepts of Tonality and Chord in the Rule of the Octave, *Journal of Music Theory*, 2007, 51 (1), 5–49.
- LHOTKA, Fran. *Harmonija. Osnovi homofonog sloga*. Zagreb: Nakladni zavod Hrvatske, 1948.
- LODEWYCKX, David, BERGÉ, Pieter. Partimento, Waer bestu bleven? Partimento in the European Classroom: Pedagogical Considerations and Perspectives: Pedagogical Considerations and Perspectives, *Music Theory & Analysis. International Journal of the Dutch-Flemish Society for Music Theory*, 2014, 1 (1-2), 146–169.
- MANN, Alfred. *The study of counterpoint from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum*. New York: W. W. Norton, 1971.
- PAISIELLO, Giovanni. *Regole per bene accompagnare il partimento, o sia il basso fondamentale sopra il cembalo del Signor Maestro Giovanni Paisiello*. S. Peterburg: Tipographia Morskago shliakheshnago kadeshskago korpusa, 1782. Suvremeno izdanje uredili L. HOLTMEIER, J. MENKE i F. DIERGARTEN (= *Praxis und Theorie des Partimentospils I*). Wilhelmshaven: Noetzel, 2008.
- PARASCHIVESCU, Nicoleta. *Partimenti Napoletani. Music for Keyboard Instruments by Paisiello, Durante & Dol*. Deutsche Harmonia Mundi, CD 19075896222, 2018.
- RABINOVITCH, Gilad, SLONIMSKY, Johnandrew. Towards a Galant Pedagogy: Partimenti and Schemata as Tools in the Pedagogy of Eighteenth-Century Style Improvisation, *Music Theory Online* 2015, 21 (3) [pristup 24. studenoga 2018] <http://www.mtosmt.org/issues/mto.15.21.3/mto.15.21.3.rabinovitch.php>.
- RAMEAU, Jean-Phillipe. *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris: J. B. C. Ballard, 1722.
- SANGUINETTI, Giorgio. *The Art of Partimento. History, Theory and practice*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- SANGUINETTI, Giorgio. The Realization of Partimenti: An Introduction. *Journal of Music Theory* 2007, 51 (1), 51–83.
- SCHUBERT, Peter. Teaching theory through improvisation. U: M. GUIDO, ur. *Studies in Historical Improvisation from Cantare Super Librum to Partimenti*. London: Routledge, 2017, str. 175–184.
- [NPPSGPS] S. N. *Nastavni planovi i programi za srednje glazbene i plesne škole*. Zagreb: HDGPP, 2008.

Tomislav Bužić: *Partimenti and the Possibility of their Application in the Existing Methods of Teaching Harmony and Counterpoint in Croatia*

Professional paper

UDC: 780.7:781.4

Received: 29 November 2018

Accepted: 13 January 2019

Summary

Over the past ten years the forgotten eighteenth century practice of *partimenti* has experienced unimaginable flourishing. These instructive, mostly unfigured basses were designed for the education of young musicians at the Naples conservatories at the end of the 17th century, but were retained throughout Europe until the middle of the 19th century and occupied an important position in the education of famous composers such as Scarlatti, Pergolesi, Bach, Handel, Haydn, Mozart and Rossini. With the help of the *partimenti*, young musicians acquired a number of schemas and stylistic conventions that they continued to use in composing, playing *continuo* or just for a better understanding of music. Unlike ordinary *basso continuo* exercises, the *partimenti* represent sketches of complete compositions, often in different clefs so they could direct students to counterpoint relations in the upper voices.

In this article, I wanted to associate the *partimenti* with the existing methods of teaching harmony and counterpoint in Croatian secondary music schools. Strict four-part style and Fux's species, which most Croatian teachers still apply, also offer a multitude of schemas, sequences, scale harmonisations and other concepts indirectly derived from the practices of the *partimenti*, which should guarantee a good acceptance of the *partimenti*. As an optional tool, *partimenti* would fit well into the existing curriculum of harmony and counterpoint in Croatia for a number of reasons: the first is their artistic value, since a good realisation of the *partimenti* is musically extremely attractive; the second is their similarity to the basses and the sopranos that teachers normally use in classes, making it unnecessary to drastically adapt the methodical approach; and the third and the most important reason is that notable improvisational character of *partimenti* directly increases students' creativity.

Keywords: harmony, counterpoint, *partimenti*, galant schemata, improvisation

Clemens Kühn

Glazba i teorija glazbe: tri poglavlja o jednome uzbudljivom odnosu¹

(prevele: Sanja Kiš Žuvela i Petra Zidarić Györek)

Stručni rad

UDK: 780.7

zaprimaljeno: 10. studenoga 2017.

prihvaćeno: 2. prosinca 2017.

Sažetak

Članak obuhvaća tri pitanja od vitalnoga značaja za suvremenu teoriju glazbe: što teorija glazbe danas podrazumijeva, kako poučavati teoriju a da ostane bliska glazbi samoj te kako to provesti u djelo u okviru nastave teorijskih glazbenih predmeta. Misao poveznica svih triju aspekata teorije glazbe uvjerenje je autora (koje se može učiniti razumljivim samo po sebi, no nije općeprihvaćeno) da teorija glazbe kao pedagoška disciplina ne smije biti teorija radi sebe same, već isključivo *pomoćno sredstvo* koje će vrijednu glazbenu baštinu približiti učeniku te mu omogućiti da njome dosegne samu bīt glazbene umjetnosti. Članak je zasnovan na autorovoj knjizi *Poučavati teoriju glazbe – posredovati glazbu* (*Musiktheorie unterrichten – Musik vermitteln*, Kassel: Bärenreiter, 2006.).

Ključne riječi: teorija glazbe, nastava teorije glazbe, glazbena baština

I. Teorija

Govoreći iz njemačke perspektive, teorija glazbe do 1960-ih godina bila je sadržajno poprilično prazna. Evo jednoga originalnog primjera iz razdoblja mojega studija (primjer 1):

Primjer 1. Odlomak iz Bachova korala *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen* [*Predragi Isuse, što li si skrivio*], primjer domaće zadaće. Ispod notnog crtovlja nalaze se pogrešne i manjkave harmonijske funkcije, dok iznad crtovlja stoji ispravak napravljen na nastavi.

A handwritten musical score fragment in G major, 2/4 time. It consists of two staves: treble and bass. Above the music, there are handwritten annotations in blue ink. The annotations include: 'D-DW' at the top; 'S(D)' and '(D)' with arrows pointing to specific notes in the treble staff; 'T(B2)' with an arrow pointing to a note in the bass staff; 'S(DV)' with an arrow pointing to a note in the treble staff; 'D2 + D3' with an arrow pointing to a note in the treble staff; and 'T' at the end of the measure. Below the staff, there are various handwritten markings under the notes, likely indicating harmonic functions or progressions.

¹ Ovaj je tekst rukopis predavanja koje je autor održao 21. listopada 2017. u Glazbenoj školi u Varaždinu u sklopu 14. dana teorije glazbe u organizaciji Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara.

Harmonijske funkcije u ovome primjeru same po sebi nisu toliko važne. Odlučujuće je ono što notni prikaz jasno prikazuje, a to je ograničavanje korala na vježbu iščitavanja harmonija. Takav način isključuje sve retoričke momente. Apsurdno, no koristimo se izdanjem korala bez teksta, dok tekst na ovome mjestu govori o “zlodjelu” koje je Isus počinio. Bachov slog s pomoću nekoliko posrednika prikazuje “zlodjelo” (od 2. takta s uzmahom nadalje): nakon izražajnog skoka za oktavu slijedi silazna basova linija; nepravilan, teški prohod na drugu dobu u basu; zatim na četvrtu nastupa smanjeni septakord koji je u baroku tipičan akord za izražavanje afekata; na sljedeću prvu dobu odmah uočavamo dvostruku disonancu proizašlu iz tvrde zaostajalice te izmjeničnoga tona; a nakon skoka za tritonu u basu slijedi neuobičajena kadanca na kvintsekstakordu.

Gotovo sva tadašnja teorija bila je apstraktna, mehanička, dogmatska, bez povijesnoga konteksta i odvojena od glazbe same. Zatim dolazi preokret.

Najprije su se pojavila izdanja senzacionalnih knjiga Diethera de la Mottea: 1968. izlazi njegov priručnik *Analiza glazbe [Musikalische Analyse]*, a 1976. *Nauk o harmoniji [Harmonielehre]* koji se po prvi put paralelno vodi povijesno-glazbenim kontekstom. Nećemo pretjerati kažemo li da su obje knjige djelovale poput eksplozije u svijetu teorije glazbe. Njezino se područje potpuno preobrazilo. Teorija glazbe procvala je.

Počela su se pojavljivati nova težišta. Kontrapunkt se više nije nalazio u pozadini, a predmeti poput Odgoja sluha [*Gehörbildung*] (kod nas *Solfeggio*, op. prev.) i Glazbenih oblika dobili su potpuno novi izgled. Sadržajno se teorija glazbe proširila. Godine 2001. osnovano je Društvo za teoriju glazbe (Gesellschaft für Musiktheorie – GMTH), udružba za teoriju glazbe njemačkoga govornog područja koja jedanput godišnje održava vlastiti kongres na različitim visokim školama za glazbu te izdaje časopis *Zeitschrift der GMTH*. Teorija glazbe dobiva na internacionalizaciju, a glazbeni teoretičari počinju se povezivati na međunarodnoj razini.

Danas, gotovo pola stoljeća nakon toga povijesnog obrata, teorija glazbe predstavlja jedno raznoliko, bogato područje, u kojem različiti misaoni pristupi više ili manje “djeluju” u mirnoj koegzistenciji, jedan pokraj drugoga: od šenkerijanskih pristupa ili nauka o slojevima (što spada u novije nasljeđe) preko partimenta, pa sve do ranije prakse generalnoga basa. Idealni temelji svake teorije glazbe bili bi povijesna osviještenost i koncentracija na analizu. Ipak, nemoguće je pronaći zajednički nazivnik svih postojećih pristupa, jer na teoriju glazbe utječe četiri glavna čimbenika:

- prvi čimbenik: način na koji će se posrednik teorije glazbe vlastitim angažmanom brinuti o raznolikosti teorije te odluka hoće li prednost davati teoriji ili skladateljskoj tehniци
- drugi čimbenik: ustroj obrazovnih ustanova, primjerice povezivanje preddiplomskog i diplomskog studija čiji modularni sustav garantira slobodu, no u konačnici vodi do bavljenja normativnim zadacima, tj. školskim primjerima, a ne konkretnom glazbom
- treći čimbenik: sadržajna težišta, tj. dajemo li prednost tehnići sloga ili analizi ili pak izradi stilskih kopija (stilskih vježbi) ili umjetničkom postignuću; i naposljetku
- četvrti čimbenik: predodžba same teorije odnosno rasprava o tome je li teorija znan-

stvena ili umjetnička disciplina. Znanstveni pristup jednostran je i općenito isključuje odnos teorije i umjetnosti, koji je zapravo neizostavan dio identiteta teorije glazbe: nema teorije glazbe bez umjetnosti.

Jedan muzikolog rekao mi je kako glazbena teorija započinje kada se muzikologija "počne baviti glazbom samom", a ne okolnostima povezanim s njome. Takav me stav iznenadio. Također, padaju mi na pamet značajke po kojima se teorija glazbe *razlikuje* od muzikologije: teorija glazbe ima znatan udio u pedagogiji, postavlja glazbeno djelo u središte pozornosti, u vidokrugu sadrži umjetničku praksu, kultivira slušanje glazbe te u prvom redu govori o načinu na koji je djelo skladano.

Sagledavajući cjelinu, teorija glazbe individualizirala se, što također govori o njezinoj sadržajnoj rascjepkanosti. Ipak, možemo utvrditi pojedine *zajedničke osobine* svih današnjih pristupa teoriji glazbe; to su raznolikost metodičkih pristupa, povezanost s praksom te integracija pojedinačnih aspekata.

Metodička raznolikost posebno mi je uočljiva zato što su u vrijeme mojega studija postojala isključivo dva načina rada: uz klavir ili na stolu s notnim papirom u rukama. Otvorenost današnjih metoda u odnosu na doba kad sam studirao zaista je osvježavajuća: danas upotrebljavamo ploču, projekcije, reprodukciju snimaka, slušanje, radne listove, analize, grupni razgovor, otkrivanje glazbe, rad u tišini, opisivanje glazbe, referate, do maće zadaće...

Povezanost s praksom očituje se u samostalnom radu na nastavi teorijskih predmeta – skladanje, improvizacija, sviranje, slušanje, pjevanje – kao i u odnosu prema umjetničkom djelovanju. Mnogi zagovaraju stajalište da praktični dio mora biti opsežniji u odnosu na teorijski.

Sadržajna integracija teži tome da se poddiscipline teorije glazbe promatraju u cjelini; dakle, ne gledati glazbeni oblik odvojeno od harmonije, harmoniju odvojeno od kontrapunkta, kontrapunkt izolirano naspram zvukovnih događaja.

Shvatimo li integracijski pristup ozbiljno, imat će posljedice i za analizu. Također, analiza mora sadržavati višedimenzionalnu perspektivu kako bi se glazbena slojevitost pravdno sagledala. Međutim, u tome se pojavljuje jedan nerješiv problem. Kratak ekskurs ilustrirat će taj problem i dovesti nas do važnih spoznaja. Za prva četiri takta Mozartove Fantazije za klavir u d-molu K. 397/385g odabrao sam pet različitih perspektiva iz kojih sam formulirao odgovarajuće zaključke (primjer 2):

Primjer 2. Mozart, Fantazija za klavir u d-molu K. 397/385g: **a)** analiza prema teoriji funkcija; **b)** motivsko-harmonijski plan; **c)** šenkerijanska analiza prema Felixu Salzeru

2a)

Adagio

2b)

Motivik a _____ b _____ a _____ b _____

Adagio

Harmonik a _____ b _____ b _____ a _____

2c)

**MOZART, Fantasie d-moll,
K. V. 397**

Adagio

- a) Prema *teoriji funkcija* prepoznajemo sljedeći predložak: molska tonika – dominanta – dominanta – molska tonika (t – D – D – t).
- b) *Motivsko-harmonijski model* čini doslovna motivska transpozicija (a – b – a – b) s harmonijom koja se ponavlja na obrnutome planu (a – b – b – a).
- c) *Šenkerijanska teorija* (podjela na slojeve): iz prikazanih dvaju dijagrama vidljivo je kako se taktovi u Mozartovu primjeru zapravo zasnivaju na proširenju harmonije prvog stupnja.
- d) *Struktura sloga*: sastavljena je od triju slojeva, a to su vodeći gornji glas ispunjen neprekidnim pokretom te "motivom uzdaha" (*Seufzer*), srednji glas koji svojom zvukovnošću ispunjava tonski prostor, a karakterizira ga ton *a* koji se uporno ponavlja, i, napisljeku, bas s melodijskim pokretom u polovinkama.
- e) *Sintaksa*: četiri takta nisu zasebne cjeline, nego početak osnovne rečenične podjele (2 + 2 + 1 + 1 + 2 takta; primjer 3).

Različiti prikazi mijenjaju prikazano, a to provokira drukčija tumačenja. Ipak, rezultati su kontradiktorni: degradiranje 2. i 3. takta putem šenkerijanskih razina na puke izmjenične harmonije ne poklapa se sa sintaktičkim načinom čitanja. Pojedinačni rezultati govore u prilog pojedinačnim tumačenjima, odnosno teoretičari koji se služe funkcijama dobivaju svoje funkcije, teoretičari oblika tipove oblikovne norme, dok strukturalisti dobivaju način organizacije građe. Dakle, možemo pokušati učiniti suprotno od navedenoga: usre-

Primjer 3. Mozart, Fantazija za klavir u d-molu K. 397/385g: sintaksa

dotočiti se samo na jedno gledište. S pomoću poznatog primjera, prvih četiriju taktova preludija u C-duru BWV 846 iz prve knjige *Dobro ugođenoga klavira*, koncentrirat ćemo se samo na harmoniju. Taktovi 1, 3 i 4 jasni su – tonički akord iza kojeg slijedi dominantni terckvartakord. No kako objasniti drugi takt?

Primjer 4. Analize prvih četiriju taktova Bachova preludija u C-duru iz prve knjige *Dobro ugođenoga klavira* BWV 846: **1.** analiza prema teoriji stupnjeva; **2.** analiza prema teoriji funkcija; **3.** drukčija analiza prema teoriji funkcija; **4.** Šenkerijanska analiza

1

C: I II² V² I

↑

2

T S₅⁶ D T

↑

3

C G₇⁹ C

4

Teorijsko-glazbena literatura nudi pet odgovora (primjer 4):

1. drugi takt prikazuje četverozvuk II. stupnja u obliku sekundakorda (*c-d-f-a*)
2. riječ je o subdominantnome akordu s dodanom sekstom (*f-a-c-d*), s kvintom u basu
3. akord je u funkciji anticipacije za nadolazeću dominantu
4. izmjenični akord; taktovi 1 – 4 prolongirana su (proširena) tonička harmonija, slično kao i u primjeru Mozartove fantazije
5. taktovi su zasnovani na kontrapunktu proizašlome iz sinkopirane disonance *c-d* (pripravljene disonance koja se rješava u tercu *h-d*, prema H. Fladtu).

Dakle, problem je očit. Osim toga, koncentracija na pojedinačne aspekte sloga donosi različite odgovore. Iz toga proizlazi sljedeća spoznaja: ne postoji sveobuhvatna i jedina istinita teorija. Upravo sam tu lekciju naučio na početku studija. Nakon dva semestra studija došao nam je novi docent za teoriju glazbe. Kod prijašnjeg sam bio na putu prema odustajanju, dok je s drugim docentom došlo do odlučujućeg obrata: on se zapravo nije slagao s tumačenjima svojega prethodnika pa bi kroz predavanja pobijao njegove teze i formulacije. I tada sam, nakon dugotrajnoga unutarnjeg previranja, shvatio kako nije problem u docentima, već u meni. Morao sam prihvati kako ne postoji samo “jedna” teorija, već različiti pristupi približavanju materiji, jer svaka teorija otvara samo pojedine segmente.

Iz očitanoga je vidljivo da postoje otvorene i problematične točke. S obzirom na to da se mišljenja razilaze te da ne postoji jedinstveni pristup, u sljedećim ču četirima točkama nastojati prikazati svoj osobni stav.

1. Postoji li sadržaj teorije glazbe koji bi svi studenti trebali svladati ili bi se trebalo više orijentirati prema potrebama pojedinih studijskih usmjerenja? Ja propagiram otvoreno učenje i “navijam” za učenje teorije glazbe u skladu s potrebama programskih usmjerenja. Jednomu orkestralnom glazbeniku sigurno znatno više pomaže nauk o stilu ili instrumentaciji od koncentracije na Bachov koral, koji se često naziva svetom kravom teorije glazbe.

2. Pitanje opsega repertoara teorije glazbe: je li dostatno razdoblje od Bacha do Wagnera? Moje je mišljenje da se, već zbog ograničenoga vremena, ne možemo baviti svime. Vodila bi svakako trebala biti utvrđivanje početne razine i interesa studenata. “Učenje” valja primjereno prilagoditi, a to ne može biti loše. Proživljeni (iskustveni) kratki glazbeni momenti na predavanju efikasniji su od pukog nizanja gradiva.

3. Moraju li se predavanja voditi dijakronijskim načelom? Primjerice, od Josquina des Preza pa do Stevea Reicha ili početi bilo gdje pa krenuti dalje? Osobno mi je draže započeti od onoga što je studentima poznato pa tek onda odabrati hoćemo li lijevo ili desno. Radije poučavam kraće preglede nego da tjednima obrađujem dugačke cjeline.

4. Potom slijedi posljednje pitanje. Deset godina nakon povijesno koncipiranog *Nauka o harmoniji* Diethera de la Mottea, iz tiska izlazi novi nauk o harmoniji, ponovno sistematski. Kako, dakle, podučavati? Historijski ili sistematski? S povijesno orijentiranim naukom dolazimo vrlo brzo u konflikt s individualnošću glazbenog djela. Tomu nasuprot, sistematska teorija glazbe uspostavlja općenita pravila koja nam govore: “stvari se jednostavno tako odvijaju”.

Smatram kako bi te dvije suprotnosti trebalo ublažiti, pomiriti: a sistematski pristup ograničiti razdobljem. Primjerice, glazba klasike može se relativno dobro usustaviti i svrstati u kategorije poput norme i odstupanja, pravila i pogreške. Ako klasiku shvatimo kao svojevrsnu normu sa stabilnim i jasnim počecima, onda nas Beethovenova sonata zvana *Oluja* višestruko zbumjuje (primjer 5).

Primjer 5. Beethoven, Sonata za klavir u d-molu op. 31/2, početak



Stavak započinje kvazirecitativnim sekstakordom u A-duru umjesto u glavnom tonitetu, d-molu: postupni *arpeggio*, bez prepoznatljiva metra, bez ritamskog života, lišen vremena; pitanje je li ovdje riječ o uvodu ili početku teme ostaje otvoreno.

Na kraju želim progovoriti o četirima postavkama koje su za moje razumijevanje teorije glazbe presudne. To su:

1. prioritet glazbenog doživljaja
2. vrijednost truda u pronalaženju značenja/smисla
3. odnos strukture i izražaja
4. promišljanje o mogućnostima posredovanja glazbe.

1. Za teoriju glazbe bilo bi kobno kada bi posređovala tek puke pojmove. Pojmovi su, naravno, važni, služe nam za razumijevanje, omogućavaju orientaciju, na neki način mogu biti ogledalo razmišljanja i utjecati na njega. Međutim, pojmovi nisu ništa više od pomoćnog sredstva. Ne bismo se smjeli skrivati iza njih. Kada naučim, primjerice, pojam perioda, još uvijek ne znam ništa o njezinoj građi u određenoj skladbi. Odlučujuća je upravo konkretna glazba u kojoj pojmovi postaju živi, odlučujući je glazbeno-smisleni doživljaj. Bez toga pojmovi nemaju smisla.

2. Fenomeni sami za sebe ne govore mnogo. Ovdje se, primjerice, izmjenjuju dur i mol, dolazi povećani kvintsekstakord, ondje se mijenja mjera, no bez glazbeno-smislene dimenzije, ovo je samo običan izvještaj. Teorija glazbe mora poučavati razumijevanje, glazbeno značenje. Trebala bi odgonetnuti i protumačiti glazbeni sadržaj. Evo jednoga konkretnog glazbenog primjera: što imamo od isprazne formulacije da je drugi akord u Schumanovu komadu *O stranim zemljama i ljudima [Von fremden Ländern und Menschen]* (*Dječji prizori [Kinderszenen]*) op. 15/1) smanjeni septakord?

Dva su odlučujuća trenutka: najprije, harmonijski se glazba mijenja kroz smanjeni septakord u dominantu D-dura; pokazuje se da G-dur s početka uopće nije bio toničke, nego subdominantne funkcije. Drugo, promatramo li linearно, rezultat je umetanja smanjenog septakorda motiv *b-a-c-h* u tenoru. Na koncu bi trebalo promisliti što ta dva trenutka znače za skladbu kao cjelinu.

Primjer 6. Skica harmonijske analize početka Schumannova komada *O stranim zemljama i ljudima* op. 15/1

G: I → II
D: IV - V - I

3. *Struktura* ocrtava način izrade s pomoću kojeg skladba zadobiva svoju formu. Strukture još uvijek nisu glazba, već se očituju kroz glazbu. Način na koji je glazba skladana određuje njezin izražaj, značenje i djelovanje. Zašto svi ti aspekti teško funkcioniraju zajedno unutar teorije glazbe? Jedno izdanje časopisa *Musiktheorie* iz 2002., kojem sam bio urednik, nosilo je naslov *Struktura i izražaj [Struktur und Ausdruck]*. Pozvanim autorima poslao sam taj naslov bez dodatnih objašnjenja. Svi osim jednoga ograničili su se isključivo na strukturu, dok izražaj, koji je proizlazio iz te strukture, nije došao na red. Razlog je očit: strukture se mogu predstaviti bez bojazni da će se glazbi nešto podvaliti: ona jednostavno *jest* napravljena na ovaj ili onaj način. Navoditi moguća značenja riskantno je jer se lako može otici u pogrešnom smjeru, no ipak znači i da ste se usudili izraziti vlastiti stav prema glazbi. U pravilu slušatelj ne proživljava strukturu, nego ono što je emocionalno u glazbi, a što pak strukture omogućuju. On čuje rezultat, a ne preduvjete za postizanje toga rezultata. Unutarnje ispreplitanje skladbene tehnike i glazbenoga izražaja ima posljedice i na usmjerenja teorije glazbe: ona bi trebala počivati na *duhovnome*, oživljavajući pritom bar nešto od fascinacije skladateljskoga stvaralačkog procesa. Međutim, teorija glazbe trebala bi također doticati i ono *ljudsko*, oživljavajući odnos između glazbe i nas samih.

4. Zaključna postavka: bilo koja primjena mašte dozvoljena je kako bi se pronašle mogućnosti posredovanja koje *animiraju publiku*. Evo kako to učiniti: načelno postoje dvije mogućnosti za poučavanje neke skladbe: ili se skladba obrađuje na početku sata ili u svrhu postizanja nekog drugog, *nepoznatog* cilja, koji će biti vidljiv tek na kraju. Za pedagošku upotrebu drugi mi se način čini zanimljivijim i plodonosnjim.

Uzmimo, primjerice, da je ponuđen niz triju tonova (primjer 7). Zadatak je ispitati što se sve može učiniti s pomoću tih triju tonova, uz primjenu strogih pravila: u obzir dolaze samo četvrtinke, samo skupine od triju tonova, samo postupni pomaci.

Moguće je, primjerice, transpozicijom izgraditi sekvencu ili pak upotrijebiti retrogradni oblik niza (primjer 8).

Primjer 7



Primjer 8



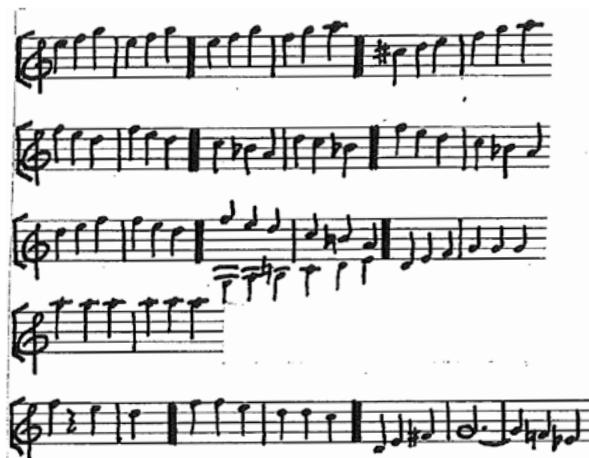
Primjer 9



Spojimo li sekvencu s retrogradnim izlaganjem, dobivamo melodiju iz primjera 9.

Osnovni se oblik niza, dakle, može doslovno ponavljati, sekvencirati ili produljiti još jednim osnovnim oblikom; može se ponavljati, sekvencirati ili produljiti i retrogradnim oblikom; moguće je spojiti osnovni i retrogradni oblik, bilo tako da se nastavljaju jedan na drugi bilo tako da ih spaja ponovljeni ton; poslije se može raditi samo s ponovljenim tonom, graditi varijante i slobodno kombinirati sve te mogućnosti. Kamo vodi takva improvizacija? Ka *scherzu* iz Beethovenove 9. simfonije (primjer 10)!

Primjer 10



II. Posredovanje

Ovo je poglavlje podijeljeno na dva dijela. U prvome ću dijelu dati neke konkretnе primjere, kako bih se u drugome dijelu mogao pozabaviti temeljnim pitanjima posredovanja teorije glazbe.

Najprije ću ponuditi deset konkretnih ideja za poučavanje teorije glazbe.

1. Izmijenjeni notni tekst

Promotrimo izmijenjeni početak Bartókova komada *Pitanje i odgovor* iz prvog sveska *Mikrokozmosa* (primjer 11a).

Primjer 11a. Izmijenjeni početak Bartókova komada *Pitanje i odgovor*. Izbacivanjem ponovljenog takta s početka svake rečenice dobivena je simetrična osmerotaktna perioda.



Primjer 11b. Izvorni početak Bartókova komada *Pitanje i odgovor*, s dvjema peterotaktnim rečenicama

♩ = 104

5

„Van - e, van - e, van - e né-ked ge - reb - lyéd?“ „Van ám, van ám, szébb is, jobb is,
"Tell me, tell me, have you got a rake to show?" "Yes, I have one, bet - ter far than
„As - tu, as - tu un beau râ-teau comme le mien?“ „J'en ai, j'en ai un bien meil-leur
„Hast du, hast du, hast du ei - ne Har - ke, gelt?“ „Ja doch, ja doch, und die mei - ne

9

4

mint ti - éd.“ „Ej - nye, mu-tas-sad meg, láš - suk csak!“ „Nem, nem, e - ridj in - nen, meg - fog - lak!“
yours I know.“ „Come, then, let us look, we want to see.“ „No! No! Just you keep a - way from me!“
que le tien!“ „Bien, bien, mon - tre - le, on veut le voir!“ „Non, non, va - ten ou je dis bon soir!“
bes - ser hält!“ „Ei, so zeig sie mir doch, lass' mich sehn!“ „Nein, nein, scher' dich fort, sollst wei - ter - gehn!“

2

Uvodno "pitanje" čini četverotaktna cjelina, a njezin četverotaktni "odgovor" sastoji se od inverzije na donjoj kvinti. Međutim, u izvornoj se Bartókovoj skladbi početni taktovi rečenica ponavljaju pa nastaju dvije *peterotaktne* rečenice (primjer 11b), što slušatelju donosi osjećaj vremenskog proširenja. Kako bismo utvrdili osobitost pojedinoga glazbenog primjera, možemo mu suprotstaviti njegovu izmijenjenu verziju. To, međutim, može dovesti i do površnosti; zato valja pripaziti da se pritom glazbu ne ošteti, već da sve to posluži dubljem poimanju njezine bîti.

2. Kritika interpretacije

Vrednovanje interpretacije spaja teoriju i praksu na jedinstven način: interpretacija se dovodi u vezu s analitičkim uvidima.

Primjer 12. Schubert: 8. simfonija u h-molu, *Nedovršena*, početak.

Primjer 12 prikazuje početak Schubertove *Nedovršene*. Nije mi poznata nijedna snimka te simfonije u kojoj je posljednji ton, *fis*, pravilno izdržan u trajanju od tri takta. Primjerice, na Karajanovoj snimci s Berlinskom filharmonijom taj je ton skraćen za gotovo dvije četvrtinke. Time se gubi upravo ono po čemu je taj Schubertov moto toliko poseban, a to je osjećaj da na kraju ton iščezava u vječnosti.

3. Skladanje

U primjeru 13 zadan je niz od pet tonova u opsegu od *g* do *d*. S pomoću tih pet tonova potrebno je izraditi cjelovitu jednoglasnu melodiju, u četveročetvrtinskoj mjeri. Dozvoljene su samo četvrtinke, polovinke i cijele note. Alternativna zadaća mogla bi biti da se melodiji, sastavljenoj na temelju tonskoga niza u opsegu od *g* do *d* (primjer 14), doda odgovarajući ritam.

Primjer 13



Primjer 14



Vlastiti stvaralački rad može produbiti percepciju glazbe tako da se ostvareni rezultat usporedi s originalnom skladbom (npr. sa šestom skladbom iz 1. sveska Bartókova ciklusa *Mikrokosmos*, primjer 15). Osobno iskustvo može nas znatno više dirnuti od intelektualnog razmatranja.

Primjer 15

4. Improvizacija

Premještanje glazbenih sadržaja improvizacijom obogaćujuće je iskustvo: tako glazbeni materijal možemo doživjeti neposredno, a ne tek posredstvom glazbenih primjera. To je moguće na svim razinama, od elementarne do složene, a predloške za improvizaciju lako je pronaći: kratko – dugو, glasno – tiho, *crescendo – decrescendo*, visoko – duboko, zvukovne plohe u pokretu, imitiranje, tamno – svijetlo, *staccato*, pauze, linije, tjesno – široko, točke u tonskom prostoru, isto – slično – različito...

5. Rekonstrukcija

Sljedeći bi se postupak, koji sam za sebe otkrio, mogao bi se zvati "glazbenom rekonstrukcijom". Ne počinje se, kao što je uobičajeno, od glazbenog djela, nego od jedne jezgre koja se uvijek iznova obogaćuje i tako vodi prema cjelovitom djelu. Ovakav obr-

nuti postupak u prvom redu služi tomu da se komplikirani segmenti dekodiraju i učine razumljivima.

Primjer 16 prikazuje vježbu u pet koraka.

Primjer 16

The musical score consists of five staves, each with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. Staff 1 shows a single note on each of the six lines. Staff 2 adds notes on the 6th line, with some having a vertical line below them. Staff 3 adds notes on the 7th line, with some having vertical lines below them. Staff 4 adds notes on the 6th line, with some having vertical lines below them. Staff 5 adds notes on the 7th line, with some having vertical lines below them. The notes are primarily eighth notes, with some sixteenth notes and quarter notes appearing in later steps.

1. Zadana je silazna c-molska ljestvica.
 2. Dodavanjem gornjega glasa u sekstama nastaje sekstni lanac s klauzulom prema tonu *c*.
 3. Iz seksti u gornjem glasu nastaje *lanac septima i seksta* koji *zaoštrava zvuk*.
 4. Donji se glas *kromatizira*. Rezultat ima intervalsku strukturu poput kontrapunktnog obrasca: kromatizirani *fauxbourdon* s lancem zaostajalica 7 – 6.
 5. Naposljetku tomu treba osmisliti liniju basa. Tako iz *intervalskoga* dobivamo *akordni* slog, tj. iz *kontrapunktnog* ostvarujemo *harmonijski* slijed.
- Sve nas ovo dovodi nas do glazbenog primjera koji ne treba posebno predstavljati. Objasnjava se sam po sebi. Riječ je o taktovima 14 – 17 Bachove fuge u Es-duru iz 1. sveška *Dobro ugođenoga klavira* (primjer 17).

Primjer 17

A musical score for violoncello. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Measure 15 starts with a sixteenth-note figure in the treble clef staff, followed by eighth-note pairs in the bass clef staff. Measure 16 begins with eighth-note pairs in the treble clef staff, followed by sixteenth-note figures in the bass clef staff.

6. Dijelovi skladbe

Obratimo pozornost na početna četiri tona dionice violončela jednoga osobitog glazbenog djela. Začuli smo četiri tona *c* jednakoga trajanja.

Koja je mjera? Nemam pojma. Koji tonalitet? Nemam pojma. Koja vrsta? Nemam pojma. Kako će se stvar dalje odvijati? Nemam...

Poznati stavak Mozartova Kvarteta u C-duru KV 465, tzv. *Disonantnog*, može postati vrlo izazovan ako mu pristupimo na ovakav način. Ideja je ne predstaviti djelo kao cjelinu, nego postupno predstavljati dio po dio skladbe i o njemu diskutirati. Postupnim otkrivanjem skladbe možemo se prilično približiti biti glazbe.

7. Slika i glazba

Živimo u vizualnome dobu kojim dominiraju televizija i kompjutor u svim mogućim oblicima. To se može upotrijebiti u didaktičke svrhe. U spajanju vizualnoga i auditivnoga krije se veliki pedagoški potencijal. Za sljedeći primjer poslužit će fotografija (primjer 18), no jednako se dobro može upotrijebiti filmski prizor, videoisječak ili reklama.

Kako se može opisati izraz lica na fotografiji? Mišljenja se sigurno neće previše razlikovati. No što se događa kada toj fotografiji dodamo glazbenu podlogu, primjerice polagani stavak Schubertove kasne sonate za klavir u A-duru ili početak Mendelssohnove *Talijanske simfonije* ili glazbu iz filma o Jamesu Bondu? Upotpuniti li istu sliku trima različitim zvukovnim podlogama, primjetno je kako glazba ne utječe samo na promjenu dojma koji ostavlja slika nego i doživljaja same glazbe.

Primjer 18



8. Faktura i afekt

Jedan izazovan zadatak: može se poslušati isječak filmske glazbe, a potom upitati kojem žanru glazba pripada: je li to krimić, akcijski, ljubavni, domoljubni film ili nešto drugo. Odgovor mora biti zasnovan na fakturi i afektivnom sadržaju glazbe. O tome je riječ. Jer time se dolazi do razgovora o bitnim značajkama glazbe bez inzistiranja na detaljnoj slušnoj analizi.

9. Prevodenje u jezični medij

Slike imaju veliku važnost za shvaćanje glazbe. Može se poslušati glazbeni primjer, a poslije zamoliti učenike ilistudente da opišu sve što im padne na pamet u vezi s odslušanim glazbom. Ponuđena su tri načina izražavanja:

- asocijativne natuknice ili pridjevi
- mali tekst, priča o glazbi
- mala pjesnička forma – u stihovima ili prozi – kao kreativni, umjetnički ekvivalent te glazbe.

Pritom nije potrebno upotrebljavati nikakve stručne nazive: teorijske spoznaje same će se po sebi utkati u tu poeziju, bili mi toga svjesni ili ne.

10. Notne slike

Treba se prepustiti snazi notnih slika. Glazbena notacija ima u sebi nešto slikovno. Uvjerljiva se notacija prepoznaje po svojim optičkim i gestičkim kvalitetama. Usporedimo nekoliko primjera iz Schumannovih *Dječjih prizora* (primjer 19).

Primjer 19. 1. Schumann: *Igra lovice i Važan događaj*, 2. Gotovo preozbiljno i Pjesnik govori

The image contains two musical staves from Schumann's 'Dječji prizori'. Staff 1 (top) starts with a forte dynamic (ff), followed by a piano dynamic (pp). Staff 2 (bottom) starts with a piano dynamic (p). Both staves are in common time and show various note heads and rests.

Nakon ovih konkretnih primjera sažet će osnove u obliku šest misli.

1. Kontekst

Način prikazivanja i jezik kojim posredujemo glazbu ovise o mnogim stvarima:

- o onima kojima se obraćamo: jesu li to djeca, mladež, odrasli, laici ili profesionalci
- o vrsti nastave: je li riječ o skupini ili o pojedincima u individualnoj nastavi glazbala

- i pjevanja, pri čemu je pjevačima – kojima je instrument dio njihova tijela – potreban drukčiji pristup negoli glazbenicima koji svoj instrument drže *pred* sobom
- o *prigodi*: je li riječ, primjerice, o uvodnoj riječi na koncertu ili o nastupu na nekoj svečanosti
 - o *mediju*: je li riječ o tekstu za novine, leksikon, školski udžbenik ili predavanju.

I svatko tko želi nešto prenijeti mora dobro promisliti te biti u stanju argumentirati *zašto* sad radi *ovo* ili *ono*. Iskreni odgovori na to pitanje često nas navode da izmjenimo ono što je suvišno te isprobamo nešto novo.

2. Ljudi

Ključni doživljaj, koji je na moju glazbenopedagošku filozofiju utjecao više no išta drugo, zbio se prije 50 godina. Kao mladi student glazbene pedagogije morao sam predavati u jednoj školi u hamburškoj četvrti St. Pauli. Razred mi je činilo dvadesetak djevojaka sumnjive prošlosti, koje život nije mazio, ja sam bio jedini muški nastavnik, a glazbeni je odgoj poput estetskoga smokvina lista stajao uz bok uglavnim strukovnim predmetima povezanim s domaćinstvom. Završilo je onako kako je jedino moglo završiti: svi moji ambiciozni planovi da djevojke počnem poučavati tako da im odmah donesem note sonata, fuga i simfonija, naravno, propali su, svakog bi tjedna uslijedilo novo razočaranje. Na koncu sam došao do rješenja: raditi s nečim provjerenim, što neće stvarati nove barijere – dakle, sa slovima, glasovima, sloganima, riječima – i od toga graditi mostove koji vode ka glazbi. Počeli smo s primjerima konkretne/vizualne poezije, i to s vešto sročenim igrama riječi Ernsta Jandla.

Otad je krenulo uzlaznom putanjom i još se uvijek živo sjećam kako mi je uspjelo da dvije godine poslije toga s cijelim razredom posjetim hamburšku palaču glazbe. To, međutim, nije imalo gotovo nikakve veze s glazbom. Uspjelo je zato što su se djevojke osjećale prihvaćeno kao osobe. To me je naučilo sljedećem: svaki se nastavnik mora u prvom redu baviti ljudima koji su mu povjereni. Zbog toga razlikujem teoriju glazbe kao akademsku disciplinu od Teorije glazbe kao nastavnog predmeta. Kao disciplina, teorija glazbe bavi se samom sobom i doista može funkcionirati kao teorija. Međutim, kao nastavni predmet ona je ustrojena drukčije: mora predstaviti teoriju glazbe na takav način da dopre do ljudi usprkos svim njihovim različitostima.

3. Doživjeti glazbu

Na početku nastavničke karijere nasjeo sam na jednu veliku zabludu, i to iz strasti prema teoriji glazbe. Zabluda je otprilike glasila ovako: dovoljno je *jedanput* čuti djelo, a sve ostalo važno može se ispričati. To je potpuno pogrešno. Djelo se mora slušati najmanje dvaput, prvi put da ga upoznamo, drugi put da bismo ga mogli nešto bolje sagledati. Nastava *bez doživljaja* glazbe ostaje prazna.

4. Mnoštvo različitih pristupa

Ako sam pojmovio nešto apstraktno, to još uvijek ne znači da to znam i primijeniti. Način

na koji nešto primjenjujem još uvijek ne govori ništa o mojem razumijevanju glazbe.

Ono što mogu odsvirati nije nužno i promišljeno. Ono što vlastoručno napravim prodire dublje od pukoga promišljanja.

Za nastavu to znači da moramo imati na raspolaganju više načina, moramo ih mijenjati i međusobno kombinirati, kako bismo različitim pristupima izazvali različite podražaje i kroz to aktivirali sve raspoložive snage onoga tko stoji ispred nas.

5. Otkrivačko, istraživačko učenje

Zagovornik sam *otkrivačkoga* načina učenja. To što čovjek sam napravi daleko je vrijednije no ono što mu netko drugi prepričava. Djeci je otkrivački način učenja još svojstveniji i stoga pedagozi moraju iskoristiti te njihove mogućnosti. "Otkrivačko" učenje znači da učenicima nećemo jednostavno servirati gotove sadržaje, već ih voditi tako da sami dođu do njih. To iziskuje razrađenu tehniku ispitivanja – i to je zapravo najteže kod poučavanja – i, naravno, mnogo strpljenja kako bismo sugovornika mogli do kraja saslušati a da prebrzo ne interveniramo u njegov odgovor.

U pedagoške strategije spada sljedeće:

- da ne odgovaramo sami na svoja pitanja, već da na odgovore uzvraćamo pitanjima i stalno iznova molimo za mišljenje
- da pogreške ne odbacujemo prenaglo kao pogreške, već da ih nastojimo razumjeti kao priliku: pogrešan odgovor može biti iznimno plodonosan kad se rekonstruiraju razlozi zbog kojih je došlo do pogreške.

6. Skladbena tehnika i smisao

Tehničke klasifikacije ne mogu u potpunosti obuhvatiti glazbeni izraz, jer i estetska se strana mora ravnopravno razmatrati: moć glazbe da nas uznemiri ili usreći, njezino značenje, načini i mogućnosti percepcije, doživljaj. Ne smatram to *slabostima* teorije, već mogućnostima za njezino *obogaćenje*.

Završne misli

Ne postoji pravi način posredovanja glazbe. Hans-Peter Schmitz, soloflautist Berlinske filharmonije, poučavao je na Visokoj umjetničkoj školi u Berlinu. Legendarna je bila njegova početna metoda: u prvom je semestru svaki učenik smio svirati samo jedan jedini ton: *h1*, na kojem je poučavao sve važne elemente sviračke tehnike, ali i sve drugo što je bilo važno u glazbenom smislu. Naravno da je primjer ekstrem, no na njemu se jasno vidi da pedagoške dogme treba zabraniti. Što reći o pokazivanju i oponašanju kao metodi? Oponašanje je – kako je to dražesno rekao Carl Philipp Emmanuel Bach – *neka vrsta dozvoljene krađe*. U učenju klavira puno mi je značilo kad bi mi učitelj mogao nešto odsvirao umjesto da mi objasni riječima: bila je to neka vrsta zvukovnog objašnjenja, a ne naloga za kloniranje. Hans-Peter Schmitz, međutim, kao cijenjeni pedagog, nikad na satu ne bi svirao. Posredovanje znanja toliko je raznovrsno koliko su i ljudi u tom procesu različiti. Posredovanje znanja nije sustav koji se može normativno opisati.

III. Praksa

Imam jedno iskustvo o kojem vrijedi razmisliti: sve o teoriji glazbe zapravo sam “ispravno” naučio tek kad sam morao početi poučavati: kad mi više nije bilo sve servirano, kao što je to bio slučaj tijekom studija, već kad sam sve morao samostalno obraditi i pripremiti. “Samostalan rad” općenito je najodrživiji pristup. U tom bih smislu htio kroz primjere ponuditi sedam različitih ideja.

1. Ritam

Improvizacija jednoga ritamskog komada koji može funkcionirati i samostalno, ali nas također može odvesti prema mnogim različitim glazbama: Bachovoj motorici, Ligetijevoj pretjeranoj polifoniji ili minimalističkoj glazbi. Osnovna je ideja napustiti zajednički ritam i poslije ga ponovno pronaći. Slijede tri tijeka glazbe koji se poslije mogu spojiti u jedan komad. Sva tri počinju jednakom, ali se poslije drukčije razvijaju.

- Svi plješću u skupinama po četiri udarca u istom tempu. Kroz *accelerando* ili *ritardando* zajednički se tempo raspada u individualna tempa i postupno vraća u početni tempo.
- Svi plješću u skupinama po četiri udarca, u konstantnom tempu. Malo-pomalo svatko poprima neki *svoj ritam*. Potom svatko postupno prestaje s vlastitim ritmom i ponovno se pridružuje zajedničkom ritmu.
- Svi ponovno plješću unisono. Malo-pomalo skupine udaraca skraćuju se za po jedan: 4 – 3 – 2 – 1 – 0. Svaku od reduciranih skupina potrebno je ponoviti još nekoliko puta. Na koncu ritam iščezava u potpunom *decrescendu*.

2. Rastuće melodije

Od ove nas ideje tek mali korak dijeli do djela Ligetija ili Arva Pärta. Zadani su tonovi *c-e-fis*. Od njih je potrebno formirati melodiju koja se svaki put produljuje za jedan ton. U primjeru 20 svaka skupina ponovno počinje od početka.

Primjer 20



Melodija se izvodi na četiri različita načina:

- Svi sudionici izvode unisono, na jednom samoglasniku.
- Svi pjevaju melodiju, no svatko u ponešto različitom tempu. Nastaje neka vrsta zamagljenoga unisonog zvuka.
- Svatko slijedi melodiju, ali pojedine tonove izdržava duže. Stvorit će se čarobna mješavina linija i zvukova.

- Ponovno svatko izdržava pojedinačne tonove, no potrebno je “probušiti” svoju melodiju pauzama različite duljine. Iz mnogih melodijskih linija nastat će zvukovi koji se odlikuju unutarnjim pokretom i tvore raznovrsne akorde. Za kraj ove vježbe mogu se otpjevati sva četiri načina zaredom kao jedan kontinuirani komad.

3. Iz postojeće glazbe stvoriti drugu/novu

Johann Philipp Kirnberger poznat je kao autor velikog udžbenika *Umjetnost čistoga glazbenog sloga* [*Die Kunst des Reinen Satzes*] nastalog između 1776. i 1779. Međutim, 1783. objavio je i mali tekst zabavnoga naslova *Metoda istresanja sonata iz rukava* [*Methode Sonaten aus 'm Ermel zu schiiddeln*]. Kirnbergerova je ideja bila jednostavna i učinkovita. Na zadani bas napiše se neka nova melodija. Potom se na tu novu melodiju napiše novi bas. Ili obratno: spoje se različiti bas i različita melodija. Može se pokušati napraviti to isto na četverotaktni model iz neke rane Haydbove sonate.

Primjer 21



U primjeru 21 vidite taktove Haydbove sonate; najprije ćemo ovoj melodiji pridružiti neki drugi bas, a zatim tom basu neku drugu melodiju. Takva vježba invencije – jer to je njezin smisao – razvija razumijevanje za implicitnu harmoniju i oblikovanje melodije.

4. Nastavljanje započetog

Ako ispustimo neke dijelove glazbe i sami osmislimo kako bi se glazba na tim mjestima trebala nastaviti, jasnije ćemo uočiti važne značajke izvornika. Primjer 22 donosi početak prijateljski nastrojene melodije iz jedne Schubertove sonate za klavir:

Primjer 22

Kako bi se to moglo nastaviti? Isto tako prijateljski: melodija će se mirno nastaviti još jednom odgovarajućom rečenicom do kraja.

Primjer 23



To je tako dražesno, normalno, ulazi u uho. Jedini je problem u tome što to nije skladao Schubert. Njegova se glazba u drugoj rečenici raslojava, grčevito se prima jednoga dvo-takta, sekvencira ga do udaljenijih zvukovnih sfera, poput beznadnog labirinta iz kojeg se može izaći samo tako da ga se probije i sruši.

Primjer 24. Schubert: finale Sonate za klavir u a-molu, D 537

5. Igra s brojevima

S pomoću brojeva možemo doći do glazbe i glazbenih struktura. Ovdje donosim dva kratka stavka, kroz igru s brojevima od 1 do 4. Brojevi mogu označavati tonove, akorde, bilo kakve slušne događaje, skupine koje izvode različite radnje...

Primjer 25a

1 1 1 1 1 1 1 1 1 2 1 1 1 1

2 2 1 1 1 2 2 2 1 1 2 2 2 2 1

2 2 2 2 3

U primjeru 25a natječe se dva protivnika: 1 i 2, koji se pokušavaju nametnuti, no na kraju iznenada pobijedi netko treći. Glazbeni primjer? Polagani stavak iz Beethovenova 4. koncerta za klavir i orkestar u G-duru, u kojem se gudači i orkestar najprije suprotstavljaju kao da su stranci: jednoglasni zaziv, *forte, staccato*, ritamski energično, recitativno nastupaju gudači, dok klavir donosi višeglasni akord, *piano*, pjevno, a noseći ritam.

Primjer 25b

3 ,
1 4 2 ,
2 3 1

2 , 4 , 1
1 3 2
3 2 4

U primjeru 25b brojevi 1, 2, 3 i 4 predstavljat će tonove različitih visina. Permutirat ćemo ih i na koncu sve skupa povezati u jedan akord. Glazbeni primjer? Drugi stavak Webernovih Varijacija za klavir op. 37, u kojem se naizmjence pojavljuju različiti oblici niza. Ovu se igru s brojevima može organizirati i obratno: tako da se krene od cjeline i na kraju dobiju permutacije brojčanih nizova.

Primjer 26

Handwritten musical exercises for Primjer 26, consisting of eight numbered examples (1 through 8) on treble and bass staves. Each example contains a series of eighth-note patterns. The key signature is one sharp (F# major). The exercises involve various rhythmic patterns such as sixteenth-note groups, eighth-note pairs, and eighth-note triplets.

1. Treble staff: Sixteenth-note groups. Bass staff: Eighth-note pairs.

2. Treble staff: Sixteenth-note groups. Bass staff: Eighth-note pairs.

3. Treble staff: Sixteenth-note groups. Bass staff: Eighth-note pairs.

4. Treble staff: Sixteenth-note groups. Bass staff: Eighth-note pairs.

5. Treble staff: Sixteenth-note groups. Bass staff: Eighth-note pairs.

6. Treble staff: Sixteenth-note groups. Bass staff: Eighth-note pairs.

7. Treble staff: Sixteenth-note groups. Bass staff: Eighth-note pairs.

8. Treble staff: Sixteenth-note groups. Bass staff: Eighth-note pairs.

Primjer 27

Handwritten musical exercises for Primjer 27, consisting of two systems of music on treble and bass staves. The key signature is one sharp (F# major). The exercises involve sixteenth-note patterns with specific fingerings indicated below the notes. The first system starts with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one sharp. The second system starts with a bass clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one sharp.

System 1 (Treble staff): Fingerings: 1, 2, 1, 3, 2, 1, 4, 1, 5. Fingerings: 2, 1.

System 2 (Bass staff): Fingerings: 3, 4, 5. Fingerings: 2, 1.

6. Građenje iz elemenata

Zadatak zvuči jednostavno, no nije ga lako riješiti: dvotakte, koje je napisao osmogodišnji Mozart, treba poslagati smislenim redoslijedom (primjer 26).

Element broj 3 teško može stajati na početku komada, a broj 7 sigurno neće biti na kraju: počeci, krajevi i sredine moraju imati svoje specifičnosti. Primjer 27 Mozartov je original.

Rješavanjem ovakve slagalice kroz igru se mogu otkriti elementarni postupci glazbenog oblikovanja: ponavljanje – promjena – donošenje nečega novoga – utvrđivanje/potvrđivanje – nastavljanje – spajanje elemenata – kako ostaviti strukturu otvorenom – kako se vratiti.

7. Pakiranje kovčega

Postoji glazba koja se koncentrira na jednu misao i iz nje razvija sve ostalo. A postoji i takva glazba koja obiluje materijalom i niže glazbene misli jednu za drugom. Na tome se zasniva i igra *Pakiram si kovčeg*. Razlikovati spakirane stvari utoliko je teže što su te stvari međusobno sličnije. Na početku Mozartove Sonate za klavir u C-duru, KV 279 pojavljuju se različiti likovi jedan za drugim. Koliko ih možemo čuti? Svaki lik treba obilježiti riječju koja se slaže s njegovim karakterom. Pokušajte, kao da pakirate kovčeg, primijetiti sve riječi i ponoviti ih napamet. Sigurno je da je ovo jedan posve neobičan pristup. No preko njega dolazimo do jednoga važnog načela: *djelo diktira metodu kojom ga treba posredovati*.

Clemens Kühn: *Music and Music Theory: Three Chapters on an Exciting Relationship*

Professional paper

UDC: 780.7

Received: 10 November 2017

Accepted: 2 December 2017

Abstract

The article deals with three vital questions for contemporary Music Theory: what music theory is today, how to teach Music Theory and at the same time remain close to the music as such, and how to implement it into practice in teaching Music Theory. The idea that connects all three aspects of Music Theory is the author's conviction (which may be made self-understood, but is however not generally accepted) that Music Theory as a pedagogical field should not represent theory for its own purpose, but exclusively an *auxiliary tool* which will bring the musical heritage close to the student and enable him to grasp the very essence of musical art. The article is based upon the author's book *Teaching Music Theory – Mediating Music (Musiktheorie unterrichten – Musik vermitteln*, Kassel: Bärenreiter, 2006).

Keywords: Music Theory, teaching Music Theory, musical heritage

Glazbena škola Josipa Hatzea u Splitu proslavila 90 godina postojanja

Stručni osvrt

UDK: 37: 78.06

zaprimaljeno: 9. studenoga 2018.

prihvaćeno: 20. studenoga 2018.

Sažetak

Glazbeni život Splita i obrazovanje pratimo sustavno od 1927. godine. Tada se iz Zvonimirove glazbene škole izdvojila klavirsko-violinistička škola Jelke Karlovac i Mary Žeželj, koja iduće godine postaje gradska glazbena škola i odobrava je Ministarstvo prosvjete. Kao takva djeluje do 1941. godine. Nakon oslobođenja 1945. godine počinje s radom i Državna srednja muzička škola. Današnji glazbeni sustav utemeljen je šk. god. 1948./1949. Godine 1959. škola mijenja naziv u Muzička škola *Josip Hatze*. Danas splitska glazbena škola uživa velik ugled, a po broju državnih i međunarodnih nagrada i diplomiranih bivših učenika spada među vodeće u državi. Osim matične škole djeluju i dislocirani odjeli. Škola danas sa svojim učenicima sudjeluje u brojnim glazbenim projektima, gostuje u zemlji i inozemstvu, domaćin je i organizator natjecanja Daleki akordi. Proslava 90. obljetnice obilježena je trima koncertima održanima 24. studenoga 2017.

Ključne riječi: Glazbena škola Josipa Hatzea, Split, povijest, proslava 90. godišnjice osnutka

Iako povjesni izvori navode da počeci glazbenog obrazovanja u gradu Splitu sežu još iz razdoblja 14. i 15. stoljeća, sustavno glazbeno obrazovanje u smislu glazbene institucije možemo pratiti od 1927. godine. Glazbeni život grada i glazbeno obrazovanje tijekom ranijih stoljeća većinom su povezani s muziciranjem orguljaša i kapelnika te crkvenim pjevanjem pri splitskoj katedrali. Tijekom 19. stoljeća glazbena društva igraju veoma važnu ulogu u glazbenopedagoškoj djelatnosti. Utemeljenjem Filharmonijskog društva, *Societa filharmonica di Spalato* 1881. godine ovo društvo organizira poduku iz pjevanja te sviranja na klaviru, gudačkim i puhačkim instrumentima. Godine 1884. Narodna slavjanska čitaonica osniva Splitsko muzikalno društvo *Zvonimir*, u okviru kojega je 1889. osnovana škola.

Godine 1927. iz Zvonimirove glazbene škole izdvojila se klavirsko-violinistička škola pod vodstvom Jelke Karlovac i Mary Žeželj. Sljedeće godine, 1928., njihova škola postaje Gradskom glazbenom školom koju je odobrilo Ministarstvo prosvjete. Kao takva djeluje do 1941. godine. Zaslugom pedagoginje i ravnateljice Jelke Karlovac razvila se u glavnu tadašnju redovnu splitsku glazbenoodgojnu ustanovu te jedinu u cijeloj Primorskoj banovini. Nastava je bila organizirana po uzoru na nastavni plan za glazbene škole zagrebačke Muzičke akademije.



Svečani obljetničarski koncert u splitskome HNK-u, 24. studenog 2017. Fotograf: Josip Rajević, Studio 9

Nakon oslobođenja 1945. godine u Splitu djeluje nova generacija mlađih umjetnika koji aktivno sudjeluju u obnovi glazbenog života grada. Godine 1945. na inicijativu narodne vlasti počinje raditi Državna srednja muzička škola. Škola je obuhvaćala nastavu klavira, violine, viole, violončela te ostalih orkestralnih instrumenata, pjevanja, kompozicije i teorijskih predmeta. Glazbena poduka održavala se u palači Cindro u Krešimirovoj ulici, a broj polaznika škole bio je 495. Radilo se po privremenome nastavnom planu i programu. Polaznici škole i njezini nastavnici redovito su nastupali na manifestacijama poslijeratnih godina. Entuzijazam, marljivost i požrtvovnost uspjeli su nadvladati teškoće s prostorom te oskudnim instrumentarijem i notnim materijalom.

Školske godine 1946./1947. škola počinje održavati nastavu u zgradu u Ulici Ivana Lučića Lavčevića (sada Ulica Kralja Tomislava), gdje se i danas jednim dijelom održava. Osniva se i baletni studio, no djelovao je svega nekoliko godina.

Današnji glazbeni sustav, koji podrazumijeva šest razreda osnovne glazbene škole ili dva pripremna razreda za starije polaznike i četiri razreda srednje glazbene škole, otpočeo je školske godine 1948./1949. Propisani nastavni plan i program po kojem je škola radila vrijedio je u svim glazbenim školama u Hrvatskoj i trajao je od 1949. do 1963. godine. Bili su zastupljeni odjeli za pjevanje, klavir, gudačke, puhačke instrumente, harmoniku i gitaru.

Godine 1959. pristupilo se gradnji nove zgrade za potrebe nastave koju je inicirao Školski odbor uz pomoć Općine i Brodogradilišta Split. Škola je početkom školske godine 1965./1966. dobila nove prostorije u ulici Put graničara (sada Trg hrvatske bratske zajednice 3), gdje se i danas održava dio nastave. Godine 1964. Skupština općine Split donosi odluku o promjeni naziva te škola postaje Muzička škola *Josip Hatze* u Splitu. Ovom je gestom dugogodišnjem pedagogu, skladatelju, umjetniku i građaninu ovoga grada odano priznanje.

Danas splitska glazbena škola po broju nagrada svojih učenika na državnim i međunarodnim natjecanjima te po broju upisanih učenika na visokoobrazovne glazbene institucije, kao i diplomiranih glazbenika raznih profila koji su iz nje potekli spada među naj-

uspješnije u državi. Zavidnu reputaciju i ugled kroz dugi niz godina savjesno su i strpljivo gradili nastavnici i rukovodstvo škole pridržavajući se visokih obrazovnih, pedagoških i umjetničkih kriterija. Nažalost, u ovome sažetom prikazu ne možemo spomenuti sve glazbene pedagoge i njihove zasluge pa ćemo to ostaviti za neku drugu prigodu.

Nastava je koncipirana kroz predškolski, osnovnoškolski i srednjoškolski program. Od instrumenata koje učenici mogu svirati zastupljeni su klavir, gudački i puhački instrumenti, gitara, harmonika, udaraljke, orgulje i harfa, postoji odjel solopjevanja, a pohađaju se i nezaobilazni teorijski predmeti. Osim nastave u matičnoj školi u Splitu, škola broji devet dislociranih odjela: u Postirama, Supetru i Bolu na Braču, u Hvaru, Jelsi i Starome Gradu na Hvaru, na Visu, u Trogiru i Kaštelima.

Škola već 23 godine organizira međunarodno natjecanje Daleki akordi. Također, jedna je od organizatora ciklusa Umjetnost bez granica koji se održava u Galeriji Meštrović.

Učenici i ansambl Glazbene škole Josipa Hatzea sudionici su raznih glazbenih i glazbeno-scenskih projekata. Svakako treba spomenuti njihove brojne značajne nastupe u zemlji i inozemstvu. Važno je pritom spomenuti gostovanja u Austriji, Švicarskoj, Japanu i Španjolskoj. U suradnji sa splitskim HNK-om škola je pokrenula i projekt Filharmonija budućnosti u sklopu kojeg učenici nastupaju u orkestru uz profesionalne glazbenike HNK-a.

Pri proslavi 90. obljetnice glazbene škole upriličena su tri koncerta 24. studenoga 2018.

U Muzeju grada Splita 24. studenoga 2018. u 11 sati nastupili su solisti i ansambl, učenici Glazbene škole Josipa Hatzea, studenti Umjetničke akademije Sveučilišta u Splitu i studenti Muzičke akademije u Zagrebu.

Istog dana predvečer puhački orkestar Hatze Brass2Go, koji je osmišljen da uveliča ovaj događaj, priredio je Promenadni koncert. Povorka je imala mimohod od zgrade HNK-a, kroz Marmontovu ulicu, preko rive i dalje kroz grad te je uz zvuke popularne glazbe za puhače darovala građanima prelijepi nesvakidašnji glazbeni doživljaj.

Na svečanom večernjem koncertu u HNK-u Split, nakon pozdravne riječi ravnateljice profesorice Vesne Alebić, proslavu su uveličali Djekočki zbor i Gudački orkestar Glazbene škole Josipa Hatzea pod vodstvom dirigenta profesora Jure Bučevića te solisti, nekadašnji učenici škole, a danas profesionalni glazbenici i umjetnici koji godinama obogaćuju glazbeni život Splita. Nastupili su violinist Valter Lovričević, oboistica Sanja Milić, pijanisti Zoran Velić, Vesna Podrug, Jadranka Garin, violončelist Mihovil Karuza, saksofonist i skladatelj Gordan Tudor, fagotist Žarko Perišić, klarinetist Željko Milić i bas Ante Jerkunica koji je stalni član Berlinske opere, a uskoro ga očekuje angažman u operi Metropolitan u New Yorku. Nastupili su također Komorni i Simfonijski orkestar sa stavljen specijalno za ovu prigodu od profesionalnih glazbenika, mahom bivših učenika. Izvedbom je ravnao Hari Zlodre.

Danas Glazbena škola Josipa Hatzea u Splitu ima dalekosežan značaj kako u glazbenom obrazovanju djece i mlađih tako i u promicanju umjetnosti te utjecaju na stvaranje kulturnog ozračja u gradu. Poželimo ovom prilikom da nastavi glazbom oplemenjivati i obogaćivati naraštaje grada Splita i da sljedeću jubilarnu 100. obljetnicu dočeka u novom prostoru za rad s novim uspjesima i lijepim rezultatima!

Osvrt na 14. dane teorije glazbe

Dana 13. i 14. listopada 2018. održani su 14. dani teorije glazbe, manifestacija koju Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara organizira kako bi obogatilo ponudu predavanja za učitelje i nastavnike teorijskih glazbenih predmeta. Po prvi su se put Dani teorije održali u suradnji s Odsjekom za glazbenu pedagogiju Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu, u novoj zgradbi Muzičke akademije. Ova se suradnja ostvarila ponajprije zahvaljujući dobronamjernosti pročelnice Odsjeka Marine Novak te zalaganjem Nikoline Matoš, ujedno članice Društva.

U vrlo ugodnom prostoru dvorane Huml održana su predavanja iz područja *solfeggia*, harmonije te polifonije. Već tradicionalno, središnje predavanje na Danima održao je go-stujući predavač s jedne od europskih institucija, ovoga puta bio je to Johannes Menke (Schola Cantorum Basiliensis, Basel) s predavanjem na temu *Monteverdijeva seconda pratica i osnove baroknog kontrapunkta*. Već je i sam izbor teme ovog predavanja posebno zanimljiv. Monteverdijev stvaralaštvo, koje se nalazi u procjepu između renesanse i baroka, zapostavljeno je u našoj glazbenoj pedagogiji kako tijekom srednjoškolskog obrazovanja tako i tijekom studija glazbene teorije. Profesor Menke osvojio nas je sadržajnim predavanjem, ali i susretljivošću i jednostavnošću te se nadamo i budućoj suradnji.

Predavanje *Partimenti i mogućnosti njihove primjene u postojećoj nastavi harmonije i polifonije u Hrvatskoj* održao je Tomislav Bužić (GŠ Alberta Štrige, Križevci). Izvrsno

Atmosfera na 14. danima teorije glazbe, Muzička akademija, Zagreb, 14. listopada 2018.



pripremljeno predavanje mladog kolege zasigurno je mnoge od nas potaknulo na daljnje istraživanje ove teme.

Po prvi je put ostvarena i suradnja s kolegama s Glazbenog učilišta Elly Bašić iz Zagreba. Mirjana Futač Homen i Irena Markulin održale su predavanje *Polifonija u nastavi predmeta Solfeggio; razvojni put od rane glazbene edukacije do završetka srednjoškolskog obrazovanja*. Predavanje je bilo popraćeno obiljem glazbenih primjera koje će svi prisutni moći iskoristiti u nastavi, posebno stoga što su neke od njih i sami izveli tijekom samog predavanja, uz pokret i pratnju udaraljki.

Trima kraćim predavanjima (*Solfeggio – najteži predmet u glazbenoj školi. Iskustvo 50-godišnjeg rada u nastavi*, zatim *Metodika nastave predmeta Polifonija u srednjoj glazbenoj školi te Metodički pristup silaznoj kvintnoj srodnosti, kao uzornoj srodnosti akorda*) cijelu manifestaciju obogatio je Tihomir Petrović, začetnik i dugogodišnji predsjednik Društva. Oduvijek spreman podijeliti svoje bogato iskustvo u nastavi, Tihomir Petrović privukao je pažnju slušatelja živim pripovjedačkim stilom potkrijepljenim crticama iz nastave te pažljivo odabranim glazbenim primjerima.

Na 14. dñima teorije glazbe predstavljena su i nova izdanja Društva, *Solfeggio 4 Blaženke Barlović te Kajdanka vježbanka za solfeggio za 2. razred osnovne glazbene škole* autorice Martine Belković. O samim izdanjima može se više pročitati i na stranicama ovog časopisa.

Dana 13. listopada održana je skupština Hrvatskog društva glazbenih teoretičara na kojoj je Tihomir Petrović kratko izvijestio članove o radu Društva u protekle četiri godine. Na skupštini je izabrano i novo predsjedništvo koje čine: Vanda Ferić (izabrana umjesto dosadašnje članice Sare Dodig Baučić, kojoj ovim putem zahvaljujem na doprinosu u radu Društva), Nikša Gligo, Alida Jakopanec, Sanja Kiš Žuvela, Tihomir Petrović, do predsjednica Petra Zidarić Györek te predsjednica Martina Belković.

Iza svakih Dana teorije glazbe стоји iznimani trud članova predsjedništva Društva. Nastojanja Tihomira Petrovića da Društvo poveže sa srodnim udrugama i visokoškolskim institucijama zemalja Europe uspješno su nastavile Petra Zidarić Györek i Sanja Kiš Žuvela. Zahvaljujući njima posljednjih nekoliko godina imamo iznimnu priliku slušati predavanja priznatih europskih stručnjaka iz područja glazbene teorije. Osim predavanja, Dani teorije glazbe pružaju mogućnost svima prisutnima da se upoznaju s izdanjima Društva te da razmijene vlastita iskustva u nastavi s kolegama iste struke. Veseli, stoga, što su i 14. dñi teorije glazbe bili odlično posjećeni. Uz šezdesetak profesora koji su došli iz cijele Hrvatske, od Varaždina do Dubrovnika, od Rijeke do Osijeka, predavanjima su prisustvovali i studenti Muzičke akademije. Hvala svim kolegama na sudjelovanju i podršci ovoj manifestaciji, druženje nastavljamo u studenome 2019. na 15. dñima teorije glazbe 9. i 10. studenoga 2019. na Muzičkoj akademiji u Zagrebu!

Zoran Božanić: *Suvremenih teorijski pristupi renesansnoj tehniči pokretnoga kontrapunkta*

Zoran Božanić, naš uvaženi kolega, skladatelj i teoretičar, uz to i vrsni instrumentalist, docent Fakulteta muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu na Katedri za muzičku teoriju, predao mi je na recenziju rukopis teksta, sažeti oblik teorijskog trakta, u formi nastavnog priručnika, u kojem se na veoma stručan način, iz raznih aspekata detaljno i produbljeno, razmatrana jedna, u našoj stručno-glazbenoj sredini nedovoljno opisana stara skladbena tehniku. Svi dostupni izvori na našem govornom području ne razmjerne su mali u odnosu na važnost koju je tehniku pokretnoga kontrapunkta imala u glazbi renesanse i baroka. S druge strane, inozemna teorijska literatura koja se bavila tom problematikom prilično je bogata. Prvi izvori datiraju iz istih vremena kada su predmetne kontrapunktne vještine osmišljavane i upotrebljavane u skladanju, ali su nedorečeni. Ključne informacije, u duhu tadašnjeg vremena, možda su i namjerno uskraćivane širem krugu čitatelja i prenošene su, kao elitna znanja među autorima, usmenom predajom. Tek mnogo poslije, početkom 20. stoljeća, gotovo sveobuhvatnu teorijsku obradu, bolje reći iscrpnu, sustavno formuliranu teoriju pokretnih kontrapunkta pružio nam je rodonačelnik ruske teorijske misli na području kontrapunkta Sergej Ivanovič Tanjejev u svojim katalnim radovima *Pokretni kontrapunkt strogoga stila i Nauk o kanonu*. Na tom temelju uslijedila je daljnja nadogradnja njegovih sljedbenika, u kojoj su teorijski profilirani i definirani još neki aspekti pomicanja polifonih melodija (kojima se Tanjejev nije bavio, npr. dvostrukim kanonima), tako da je s vremenom konstituiran jedan cjelovit teorijski sustav koji do tada nije postojao u glazbenoj znanosti. Tekst koji je pred nama ponajprije se zasniva na dostignućima čitave plejade ruskih glazbenih teoretičara 20. stoljeća. Autor se, dakle, u svojim izlaganjima oslanja na čvrste teorijske postavke istraživača koji su se ovom problematikom bavili temeljito, obuhvativši do tada još neistražena područja. Pokazujući vrsno poznavanje biti građe na kojoj je i sam doktorirao i široku obaviještenost po pitanjima povijesnog razvoja čimbenika koji su na kraju doveli do konstituiranja suvremenih teorijskih pristupa tehniči pokretnih kontrapunkta, a kojima je nesumnjivo dodao i znatan osobni doprinos, autor obrazloženo i smisleno sažima preopsežnu građu na bitne odrednice kroz koje je izložena teorija pokretnog kontrapunkta zasnovana na glazbenoj praksi razdoblja renesanse. Treba napomenuti da je Tanjejev odabrao renesansni analitički uzorak zato što su opisane vještine i nastajale kroz umjetničko djelovanje tadašnjih autora, a pravila kontrapunkta toga doba bila su najrestriktivnija u povijesti glazbenih stilova. Vođenje polifonih dionica u razdoblju baroka zadobiva tek nešto slobodniji tretman, a u literaturi baroka, posebice u mnogim djelima J. S. Bacha, tehniku pokretnih kontrapunkta ostaje jedan od najvažnijih i često korištenih skladbenih postupaka, i to u najsloženijem

smislu. Iz tih razloga tekst će imati upotrebnu vrijednost i za sve one koji se bave polifonim aspektima glazbe toga stilskog razdoblja.

Autor u predgovoru navodi da je tekst nastao uslijed potrebe za unaprijeđenjem fakultetske nastave predmeta Kontrapunkt te da je cilj rada bio da se suvremena teorija pokretnog kontrapunkta primjeni u nastavnoj praksi. To je uvjetovalo potrebu njezina svođenja u oblik razumljiv studentima, tako da su izostavljeni oni elementi teorije koji bi se teško uklopili u nastavni sadržaj aktuelan u našoj sredini, kao i oni koji su zasnovani na rijetkim složenim ili čak krajnje složenim primjerima iz skladbene prakse.

Rad se sastoji od devet poglavlja kroz koja se na promišljen i sustavan način, prema načelu "od jednostavnijeg ka složenijem", čitatelj uvodi u ovu samu po sebi složenu problematiku. Kroz autorovu potrebu da se svaki aspekt primjene teorije pokretnoga kontrapunkta teorijski načelno postavi, definira i svestrano obradi te maksimalno pojasnji kroz adekvatno izabранe sheme, tablice i, posebno, glazbene primjere, njegov se sadržaj postupno konstituira i usložnjava, ali zahvaljujući autorovoj sposobnosti jasnog izražavanja i održavanja čitateljeve pažnje ne prelazi u zamršenu i odbijajuću teorijsku apstrakciju. Tome pridonosi i relativna sažetost rada, 80 stranica, kroz koje su opsežni radovi Tanjejeva i njegovih sljedbenika (tisuće stranica teksta...) ovdje svedeni na razumnu mjeru. Tekst je u tehničkom smislu na najvišoj razini, u kompjuterskom prijelomu, s obiljem glazbenih primjera (55). Vizualna rješenja raznih shema, formula i tablica također samo pridonose ukupnoj razumljivosti izloženoga gradiva. U uvodnom su poglavlju određene vrste pokretnog kontrapunkta, uz aktualiziranje pojedinih terminoloških pitanja. Osvrt na povijesni razvoj teorije pokretnoga kontrapunkta izložen je u drugome poglavlju. Izučavanje načina ostvarivanja vertikalnog premještanja u dvoglasju obuhvaćeno je trećim i četvrtim poglavljem: navedene su osnovne teorijske postavke, sagledani su postupci izgradnje specifičnih formula i tretman suzvučja kod različitih intervala transpozicije. Osim toga, izdvojeni su često primjenjivani načini ovakvog skladbenog rada u renesansi, kao i njihova pravila skladanja. Peto poglavlje bavi se dvoglasnim horizontalno pokretnim i dvostrukim pokretnim kontrapunktom. Ovdje je posebna pažnja posvećena primjeni tzv. metode osnovne konstrukcije,

Zoran Božanić

Suvremeni teorijski pristupi *renesansnoj tehnici* pokretnoga kontrapunkta

Nastavni priručnik



čime je omogućeno i praktično ostvarivanje navedenog pomicanja melodiskog sadržaja glasova. U okviru šestoga poglavlja već postavljena teorijska određenja proširena su na područje imitacijskoga dvočasnog sloga. Sedmo donosi razmatranje pokretnoga kontrapunkta u slobodnom tročasnom slogu. Obrada imitacije u tročasnu i četverochasnu realizirana je u osmom i devetom poglavlju knjige. Tu je obuhvaćena kanonska imitacija, kao i ona na *cantus firmus*. Na kraju su sagledani najsloženiji oblici primjene teorije pokretnoga kontrapunkta u izradi dvostrukih kanona. Poslije svega slijedi opsežan popis literature s više od 60 bibliografskih jedinica na različitim svjetskim jezicima, među kojima prednjače ruski izvori: djela Tanjejeva i njegovih dvadesetak sljedbenika.

Da sumiramo: u ovoj knjizi izloženo je tumačenje složene problematike fenomena kontrapunktnoga premještanja. Od dvočasnog, preko tročasnog imitacijskog sloga, do četverochasne dvostrukе kanonske imitacije, obuhvaćeni su gotovo svi važniji aspekti ove skladbene tehnike. Za njihovo definiranje na našim prostorima do sada nije postojao adekvatan teorijski sustav i analitički aparat. Primjenom cjelovitoga teorijskog sustava pokretnog kontrapunkta (zasnovanog na istraživanjima nastalima tijekom 20. stoljeća) u procesu analize svakako su stvoreni uvjeti za ostvarivanje boljeg razumijevanja kontrapunktne tehnike renesansnih, a (iako to ovdje nije posebno isticano) i baroknih kompozitora.

Praktična usmjerenošć ove knjige bit će prepoznata u dva smjera: djelomično u definiranju načina kako studenti osnovne i napredne razine mogu skladati "stilske kompozicije" (motet, ali i fugu) u mjeri u kojoj je to određeno planovima i programima fakultetskog gradiva na visokoškolskim ustanovama iz predmeta Kontrapunkt, a pretežno u produbljuvanju analitičkog pristupa polifonoj glazbi na svim akademskim razinama. U tom smislu bit će od značaja kod izrade seminarskih, magisterskih, specijalističkih, pa i doktorskih radova. Prema mišljenju autora, koji se, između ostalog, bavi i metodikom nastave kontrapunkta, neki njezini određeni jednostavniji segmenti, informativno izloženi, mogu se ugraditi i u srednjoškolsku nastavu. Osim toga, knjiga može biti predmet zanimanja opće javnosti jer se u današnje vrijeme neprestano širi krug čitatelja zainteresiranih za teoriju glazbe.

Iz svega navedenog jasno je da je naš opći dojam o tekstu veoma pozitivan. Smatramo da rad predstavlja ne samo važan prilog našoj glazbenoteorijskoj literaturi nego i potencijalno vrlo korisno sredstvo u budućem nastavnom procesu, prije svega polifone analize stare glazbe, na fakultetskim ustanovama, ali i šire, u našoj znanstvenoj sredini. Stoga ovo dobro izbalansirano izlaganje, izdvojeno iz mnogobrojnih svjetski priznatih analitičkih studija, sagledanih i prorađenih kroz autorov osobni pogled, sa zadovoljstvom preporučujemo pažnji tematskog kruga čitatelja usmjerenih na teoriju glazbe, posebno na područje kontrapunkta i polifonije.

Urednica: Sanja Kiš Žuvela • Recenzenti: Predrag Repanić, Sanja Kiš Žuvela, Nikša Gligo • Prevoditeljica: Sanja Kiš Žuvela • Lektorica: Daria Lazić • Notografija: Zoran Božanić • Zagreb: HDGT, 2019.
(17 × 24 cm, 80 str., šivani uvez)

Sanja Povrzanović Malek

Martina Belković: *Kajdanka vježbanka za solfeggio za 2. razred osnovne glazbene škole*

Kajdanka vježbanka za solfeggio za 2. razred osnovne glazbene škole autorice Martine Belković vrijedan je priručnik koji uvelike može unaprijediti nastavu *solfeggia* u osnovnoj glazbenoj školi. Priručnik prati zadani nastavni plan i program te je njime obuhvaćeno čitavo teorijsko gradivo drugog razreda osnovne glazbene škole.

Priručnik se sastoji od mnogobrojnih pomno osmišljenih zadataka za vježbu raspoređenih po poglavljima: 1. *Notni sustav*, 2. *Ljestvice*, 3. *Intervali*, 4. *Ritam i mjera*, 5. *Vježbanje cijelograđiva*. U svakom poglavlju zadaci su složeni po principu postupnosti te su primjereni uzrastu učenika kojem su namijenjeni. Na kraju poglavlja o intervalima nalazi se i *Igra s intervalima* autora Tihomira Petrovića, što ovom priručniku daje i zavredni karakter. Zadaci su oblikovani tako da se gradivo vježba na raznovrsne načine, što *Kajdanku vježbanku* čini ne samo korisnim nego i zanimljivim priručnikom. U posljednjem poglavlju ponavlja se cijelokupno gradivo drugog razreda osnovne glazbene škole s pomoću devet skupina zanimljivo osmišljenih vježbi.



Smatram da je *Kajdanka vježbanka za solfeggio za 2. razred osnovne glazbene škole* autorice Martine Belković dobrodošao i kvalitetan priručnik s pomoću kojega će nastavnici moći nastavu učiniti zanimljivijom te uštedjeti vrijeme koristeći se već gotovim zadacima za vježbu. Stoga ovaj priručnik preporučujem za uporabu kao pomoćno nastavno sredstvo.

Urednik: Tihomir Petrović • Recenzentice: Alida Jakopanec i Sanja Povrzanović Malek • Urednica za strukovno nazivlje: Sanja Kiš Žuvela • Lektorica: Daria Lazić • Notografija: Martina Belković • Grafički urednik: Slavko Križnjak • Zagreb: HDGT, 2018. (17 × 24 cm, 40 str., klamano)

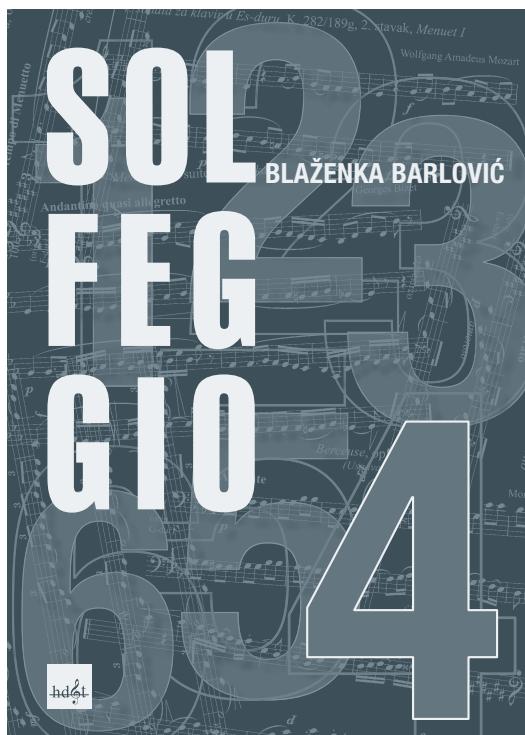
Blaženka Barlović: *Solfeggio 4*

Solfeggio 4, priručnik za četvrti razred osnovne glazbene škole Blaženke Barlović, treći je priručnik te autorice u izdanju Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara. Autorica s višegodišnjim iskustvom u predavanju teorijskih glazbenih predmeta uložila je dodatan trud kako bi svoje iskustvo podijelila s kolegama i uobličila ovaj priručnik.

Sam priručnik podijeljen je u nekoliko cjelina. Prvi dio čine odlomci djela iz umjetničke glazbene literature u svim tonalitetima koji se obrađuju u sklopu predmeta *Solfeggio* do četvrtog razreda osnovne glazbene škole. Među njima naći će se poznatih melodija, kao i manje poznatih djela i skladatelja. Svi su odlomci doneseni u originalnim tonalitetima, a sadrže ritamske figure i melodijske pomake primjerene tom uzrastu. Pogodni su za vježbanje dijatonike, ali i početak rada na intoniranju alteriranih tonova u tonalitetima do četiri predznaka. Time su u potpunosti usklaćeni s nastavnim planom i programom predmeta *Solfeggio* (Nastavni planovi i programi za osnovne glazbene i osnovne plesne škole, NN 102/06). Naslov svakoga pojedinog odlomka sadrži sve podatke potrebne za pronalaženje notnog zapisa ili zvučne snimke cijelog djela ako se za to pokaže interes. Svi su naslovi prevedeni na hrvatski jezik kako bi se djela velikih skladatelja dodatno približila učenicima.

Drugu cjelinu u priručniku čine didaktički ritamski primjeri koji su koncipirani tako da se određena ritamska figura vježba u četvrtinskim, polovinskim i osminskim mjerama. Slijede primjeri u šestero-, devedero- i dvanaesterosminskoj mjeri, a zatim i nekoliko dvoglasnih ritamskih primjera koje učenici mogu izvoditi samostalno ili podijeljeni u dvije skupine od kojih svaka izvodi (pjeva, svira) jednu dionicu.

Među ritamskim i melodijsko-ritamskim primjerima naći će se jednostavnijih vježbi, za izvođenje *a vista*, ali i zahtjevnijih primjera koji će tražiti više uloženog truda. Svi se primjeri mogu upotrebljavati i za vježbanje glazbenog diktata. Glazbeni pojmovi koji se spominju u naslovima odlomaka iz glazbene literature razjašnjeni su na kraju priručnika, kao i sve oznake za dinamiku, tempo i načina izvođenja.



Zbog svega navedenog sigurna sam da će *Solfeggio 4* biti jednako dobro prihvaćen i upotrebljavan u nastavi kao i prethodna dva naslova Blaženke Barlović. Svojim sadržajem, usklađenošću s nastavnim planom i programom te uloženim trudom prvenstveno autorice, ali i cijelog tima koji je sudjelovao u njegovu nastanku priručnik *Solfeggio 4* to zaista i zaslužuje!

Urednica: Martina Belković • Recenzentice: Martina Belković i Alida Jakopanec • Urednica za strukovno nazivlje: Sanja Kiš Žuvela • Lektorica: Daria Lazić • Notografija: Blaženka Barlović • Grafički urednik: Slavko Križnjak • Zagreb: HDGT, 2018. (17 × 24 cm, 80 str., šivani uvez)

Izdanja Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara u pripremi

Veseli nas što možemo najaviti tri nova izdanja u nakladi HDGT-a koja planiramo objaviti do kraja 2019. godine.

Kajdanka vježbanka za solfeggio za 3. razred osnovne glazbene škole Martine Belković nastavak je niza omiljenih priručnika za vježbanje teorijskoga dijela gradiva *solfeggia*. Na 48 stranica autorica donosi praktične vježbe koje će učenicima i nastavnicima olakšati svakodnevne susrete s glazbenoteorijskim sadržajima. Objava priručnika planira se do početka školske godine 2019./2020.

Nakon uspješno rasprodanoga prvog izdanja (2016.), drugo izdanje priručnika *Solfeggio 6* Blaženke Barlović donosi nove primjere iz glazbene literature, koji će, uz druge izmjene i dopune, osvježiti nastavu *solfeggia* u završnome razredu osnovne glazbene škole. Objava priručnika planira se do početka školske godine 2019./2020.

Nauk o kontrapunktu Tihomira Petrovića jedini je udžbenik kontrapunkta na hrvatskome jeziku namijenjen u prvom redu učenicima i nastavnicima srednjih glazbenih škola, iako na tome ne zastaje; riječima recenzenta prvoga izdanja (2006.), pokojnoga dragoga profesora Branka Lazarina, “[...] po svojoj konciznosti kojom autor tumači kompleksnu materiju od gregorijanskog korala do naših dana, ovaj udžbenik može odgovoriti zahtjevima svih onih koji se glazbom bave (u tom smislu može biti koristan i studentima na visokoškolskoj ustanovi), kao i onima koji se njome žele baviti.” Drugo, izmijenjeno i dopunjeno izdanje planiramo objaviti do kraja tekuće godine.

Milena Petrović: *The Importance of Vowels in Music Education*

[Važnost samoglasnika u glazbenom obrazovanju]

Govorimo li o glazbi, ili općenitije, poput Varèsea, o organiziranom zvuku, među značjkama toga zvuka vjerojatno ćemo najprije istaknuti trajanje, visinu, boju i jakost. Glazbeni se zvuk po tome ne razlikuje od bilo kojega drugoga, iako se teorija glazbe tradicionalno najviše posvećuje trajanju i visini kao nositeljima specifično glazbenih značenja. Usmena se forma jezika također sastoji od zvukova, glasova, kojima je najvažnija razlikovna značajka boja, no i oni, posebice samoglasnici, posjeduju trajanje, visinu te jakost, baš kao i glazbeni zvukovi. Uz jezični, glasovi tvore i zvukovni materijal vokalne glazbe, a glas je i najvažnije sredstvo komunikacije u glazbenom obrazovanju. Tomu usprkos glasovima, njihovoj kvaliteti i komunikacijskoj vrijednosti stručna literatura, s izuzetkom one koja se bavi umjetnošću pjevanja, ne pridaje odviše pozornosti.

Milena Petrović muzikologinja je i glazbena pedagoginja s beogradskoga Fakulteta muzičke umetnosti. Prihvatile se neobičnoga i smjelog zadatka: kroz šest poglavlja odrediti položaj i važnost glasova, točnije samoglasnika, kao zajedničkog materijala jezika i glazbe, te ih smjestiti u obrazovni kontekst. Raspravu započinje njihovim akustičkim značjkama te znanstvenim određenjem formanata, osnovnoga tona i harmonika, koji su zajednički glazbenom zvuku i jezičnim glasovima te im daju individualan karakter. Jezična vrijednost samoglasnika, koji prenose zvukovnu energiju, uspoređuje se s tonovima i akordima u glazbi, a analizira se i njihova prozodijska funkcija u obama medijima, kao i ona u didaktičkim sustavima (primjerice, ritamskih slogova). Drugo se poglavlje bavi značenjskim aspektima samoglasnika s obzirom na njihove akustičke osobine, napose na boju, visinu i trajanje. One se povezuju s konceptualnim metaforama kojima podliježe jezični opis zvuka, a prisutne su i u intonacijskim didaktičkim slogovima kao sredstvo kontekstualizacije tona unutar tonskoga prostora. U poglavlju o genetici i podrijetlu samoglasnika u različitim kulturama autorica raspravlja o njihovim biološkim i sociolinguističkim aspektima koji se očituju u individualnim i kolektivnim stvaralačkim praksama, kao i paralelama između jezičnih samoglasničkih sustava i tradicijskih glazbenih ljestvica mnogih kultura. Posebnu pozornost u sljedećem poglavlju privlači rasprava o učestalosti apsolutnoga sluha među govornicima tonskih jezika, u kojima visina tona samoglasnika čini razlikovnu i značenjsku komponentu jezičnoga sloga. Završno poglavlje, posvećeno emocionalnoj zalihi koju samoglasnici mogu sadržavati i posredovati, na poseban način zaokružuje djelo i vraća čitatelja početku priče: akustičke značajke samoglasnika tjesno su povezane s emocijom koja je izazvala njegovo rađanje.

Znanost još uvijek polemizira o podrijetlu jezika i glazbe. Dije li zajedničko ishodište u nekoj vrsti glazbenoga protojezika, je li glazbeno izražavanje prethodilo jezičnomu ili pak obratno, ostat će, bojimo se, zauvijek neodgovorenim pitanjima. Iz složenosti njihova dijalektičkog odnosa, međutim, suvremena bi glazbena pedagogija morala obilatiće crpiti nadahnuće. Knjiga Milene Petrović, koncipirana kao jedinstvena i originalna sinteza relevantnih historijskih i recentnih spoznaja s jezičnoga i glazbenopsihološkoga područja, zasigurno predstavlja hvalevrijedan korak u tom smjeru.

Recenzenti: Graham F. Welch i Evangelos Himonides • Dizajn, prijelom i tisak: Sonustech Digital Solutions • London: International Music Education Research Centre (iMerc), 2017. (17 × 24 cm, 144 str.)

15. dani teorije glazbe

Zagreb, 9. i 10. studenoga 2019.

Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara svoj će središnji godišnji susret, **15. dane teorije glazbe**, ponovno održati na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu, 9. i 10. studenoga 2019. u dvorani Stančić.

Na skupu će se predstaviti nova izdanja našega društva i njegovih prijatelja. Još jednom ćemo ugostiti niz uglednih predavača iz Hrvatske i inozemstva. Tako će ove godine predavanja i radionice održati:

- dr. John Koslovsky s Konzervatorija u Amsterdamu, predsjednik Nizozemsko-flamskoga društva za teoriju glazbe (Vereniging voor Muziektheorie)
- dr. Katarina Habe s Akademije za glazbu u Ljubljani
- dr. Zoran Božanić s Fakulteta muzičke umjetnosti u Beogradu
- dr. Nikolina Matoš s Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu i
- dr. art. Laura Čuperjani s Muzičke akademije Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli.

Pozivamo članove društva da svojim prilozima obogate sadržaj našega godišnjeg susreta. Prijedlozi priloga (obavijesti o aktivnostima, izdanjima i sl.) primaju se na adresu društva, hdgt.hr@gmail.com najkasnije do 31. kolovoza 2019. Sve druge upite vezane uz 15. dane teorije glazbe, kao i preliminarne prijave za sudjelovanje, također nam slobodno uputite na istu adresu.

Veselimo se ponovnim susretima i zajedničkom radu!

Izbor iz recenzija knjige *Muzička improvizacija: historija i praksa* Senada Kazića

Ova knjiga svakako baca sjenu na dosadašnje udžbenike iz područja metodike nastave glazbe i njezine sadržaje, prije svega zato što u potpunosti rasvjetjava fenomen glazbene improvizacije s njezina povijesnog, a zatim i praktičnog aspekta, nudeći originalna rješenja i prijedloge. Iako autor u knjizi primjenjuje visoki akademski stil pisanja, prožet muzikološkim manirama, on nimalo ne umanjuje jasnoću i logičnost misli. Knjiga je u cijelosti prožeta znanstvenom empirijom potkrijepljenom obilnom, svjetski aktualnom i referentnom literaturom.

Dr. Refik Hodžić, redoviti profesor Harmonije,
Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu

Promatrajući rukopis u cjelini, može se zaključiti da je zasnovan na bogatoj i relevantnoj literaturi, da je svojim sadržajem aktualan, da sadrži sistematizaciju već postojećih pedagoških dostignuća na ovome području, ali i da iznosi nove prijedloge za unaprjeđenje rada na glazbenoj improvizaciji. Autor na filozofski način pravi retrospektivu i još jednom razmatra pitanje improvizacije s različitim stajališta, ukazuje na subjektivni stav i pokušava definirati ovaj glazbeni fenomen. Otvara nova pitanja i daje smjernice za daljnja istraživanja, čime budućim konzumentima ovoga djela ostavlja mogućnost, ali i svojevrsnu obavezu, nastavka rada na kritičkom i sveobuhvatnom promišljanju o improvizaciji radi daljnog unaprjeđivanja glazbene pedagogije i glazbene umjetnosti.

Mr. Saša Pavlović, izvanredni profesor za *Solfeggio* i Metodiku *solfeggia*,
Akademija umjetnosti Univerziteta u Banjoj Luci

Monografija svojom sveobuhvatnošću i dosegnutom razinom stručnosti u predstavljanju građe na koju je usredotočena briše one ionako sumnjive granice između teorije glazbe i muzikologije koje se sve više pokazuju bespredmetnim. Štoviše, kombinacija precizne ekspertize nastanka i razvoja improvizacije s povijesnog aspekta, suvremenih strujanja u izvođačkoj i pedagoškoj praksi, te anegdotskih zanimljivosti koje se stidljivo, ali ipak vidljivo uočavaju u tekstu, čini ovo štivo uzbudljivom studijom koja se ne ispušta iz ruku, kao kakav dinamičan roman. Stoga će ona, bez sumnje, imati ne samo svoje čitatelje, već će potaknuti djelatnike u glazbenim školama i na akademijama da svoje kurikulume osvježe i obogate baš prema uputama ovoga autora.

Dr. Ira Prodanov, redovita profesorica za granu Muzikologija,
Akademija umjetnosti Univerziteta u Novom Sadu

Propitujući improvizaciju u edukaciji, ali pri tom misleći na edukaciju kao širi pojam, autor je koristio relevantnu i pažljivo biranu literaturu na više stranih jezika, vodeći računa ne samo o točnosti prijevoda, već i o nijansama misli/stajališta koje su iz rečeničnih

struktura citiranih/parafraziranih autora potkrijepili autorovo viđenje i zaokružili temu. Sasvim je izgledno da će vrijednost knjige prepoznati (i) vrlo ozbiljni poznavatelji tematike, kako znanstvenici, praktičari, tako i umjetnici, a od iznimne koristi bit će i studentima različitih glazbenih usmjerenja. Moći će ovu knjigu koristiti na različite načina: čitati, oblikujući opće stajalište, ali i ponoviti, sistematizirati, produbiti svoje (glazbeno) znanje, unaprijediti svoje vještine, (na)učiti, stvarati, improvizirati.

Dr. Sabina Vidulin, izvanredna profesorica za granu Glazbena pedagogija,
Muzička akademija Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli

Za izdavača: Tamara Karača • Recenzenti: Refik Hodžić, Saša Pavlović, Ira Prodanov i Sabina Vidulin • Lektura: Amra Huseinbegović • Korektura: Amra Bosnić • Dizajn: Alma i Esad Šuman • Sarajevo: Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, 2019. (17 × 24 cm, 223 str.)



Bilješke o autorima

Martina Belković, profesorica savjetnica, nastavnica je teorijskih glazbenih predmeta u Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog u Zagrebu. Članica je Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara od samog osnutka, 2010. postaje članica predsjedništva, 2014. dopredsjednica, a od 2018. je i predsjednica te udruge. Voditeljica je Županijskoga stručnog vijeća učitelja i nastavnika teorijskih glazbenih predmeta za Grad Zagreb, Karlovačku i Bjelovarsko-bilogorsku županiju. Suraduje s Muzičkom akademijom u Zagrebu kao mentorica studentima u sklopu predmeta Pedagoška praksa. Mentorica je nastavnicima pripravnicima do polaganja stručnog ispita. Objavila je nekoliko priručnika za nastavu u nakladi HDGT-a: *Glazbena literatura za harmonijsku analizu* (2008., 2014.), *Glazbena literatura za solfeggio* (s Mirjanom Futač Homen, 2017.), *Kajdanka vježbanka za solfeggio za osnovnu glazbenu školu* (2008., 2013.), *Kajdanka vježbanka za solfeggio za srednju glazbenu školu* (2013.) te *Kajdanka vježbanka za solfeggio za 2. razred osnovne glazbene škole* (2018.).

Tomislav Bužić opće i srednje glazbeno obrazovanje stekao je u Križevcima, a 2015. je diplomirao na odsjeku za muzikologiju Mužičke akademije u Zagrebu na temu *Glazba prva tri učenika Stanka Horvata*. Apsolventska godina proveo je na studentskoj razmjeni u Cremoni. Od 2016. zaposlen je kao nastavnik povijesti glazbe i teorijskih glazbenih predmeta u Glazbenoj školi Alberta Štrige u Križevcima te paralelno pohađa doktorski studij teorije glazbe na Umjetničkome sveučilištu u Grazu, gdje mu je tema istraživanja recepcija barokne glazbe u odabranim djelima Rochberga, Schnittkea i Szymbańskiego. Osnovna su područja njegova znanstvenog interesa analiza skladateljskih praksi druge polovice 20. st., s posebnim naglaskom na recepciji rane glazbe u postmodernizmu, i priređivanje suvremenih notnih izdanja hrvatskih skladatelja 16. i 17. stoljeća. Redovito predstavlja svoje radove na međunarodnim stručnim skupovima (Hrvatska, Slovenija, Njemačka, Italija, Austrija i Poljska).

Prof. dr. **Joan Grimalt** diplomirao je dirigiranje na Sveučilištu u Beču, filologiju na Sveučilištu u Barceloni te doktorirao muzikologiju na Autonomnome sveučilištu u Barceloni disertacijom o Gustavu Mahleru, koju je do smrti mentorirao Raymond Monelle. Na Grimaltovu se dirigentskom putu ističe suradnja s Narodnom operom u Beču (1995.–1997.). Nakon desetljeća posvećenog izvođačkoj djelatnosti, prvenstveno dirigiranju u srednjoeuropskim opernim kućama, vratio se u Kataloniju, gdje je nastavio djelovati kao praktični glazbenik, nastavnik i istraživač. Poučava analizu glazbe i redukciju partitura na Visokoj katalonskoj školi za glazbu u Barceloni. Grimaltovo je glavno područje znanstvenoga interesa glazbeno značenje, osobito teme koje povezuju književnost i glazbu: hermeneutika, retorika, pjesnička metrika i sl. Član je međunarodne istraživačke skupine koja se bavi glazbenim značenjem i označavanjem, okupljene oko autoriteta kao što su Eero Tarasti, Márta Grabócz i Robert Hatten. Prikaz vlastitoga rada i rada svojih kolega donosi u udžbeniku *Glazba i značenja [Música i sentits]* (2014.), čije prerađeno i dopunjeno

izdanje na engleskom jeziku planira objaviti 2020. pod naslovom *Musical Signification: An Essay of a Treatise [Glazbeno značenje: pokušaj traktata]*. Usto je autor knjiga *Slušajući glazbu 20. stoljeća: sedamnaest slušanja [Escoltant el siegle xx: disset audicions]* (2016.), *Sakralna glazba: devet slušanja i jedan prolog [La música sacra: nou audicions i un próleg]* (2012.), *Glazba Gustava Mahlera: vodič za slušanje [La música de Gustav Mahler: una guia d'audició]* (2012.) i *Kako slušati glazbu [Com escutar música]* (2007.).

Dr. sc. **Sanja Kiš Žuvela** diplomirala je teoriju glazbe te magistrirala muzikologiju na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu, gdje je i zaposlena kao docentica na Odsjeku za muzikologiju. Doktorirala je na Filozofskome fakultetu Sveučilišta u Splitu disertacijom *Problemi suvremenoga hrvatskoga glazbenoteorijskog nazivlja* pod mentorstvom akademika Nikše Glige i prof. dr. sc. Masline Ljubičić. Pod vodstvom akademika Glige sudjelovala je u istraživanju i standardizaciji hrvatskoga glazbenog nazivlja u okviru projekta CommuTerm (2014. – 2018.) uz potporu Hrvatske zaklade za znanost. Uz terminologiju, njezini znanstveni interesi obuhvaćaju glazbu 20. stoljeća, odnos glazbe i vizualnih umjetnosti, analitičke metode te istraživanja percepcije i kognicije glazbe. Autorica je većeg broja stručnih i znanstvenih tekstova među kojima se ističe knjiga *Zlatni rez i Fibonaccijev niz u glazbi 20. stoljeća* (Zagreb: HDGT, 2011.). U Hrvatskome društvu glazbenih teoretičara djeluje kao članica predsjedništva te urednica i recenzentica različitih izdanja.

Prof. dr. **Clemens Kühn** rođen je u Hamburgu, gdje je, uz studije glazbene pedagogije i germanistike, studirao teoriju glazbe i kompoziciju u razredu Diethera de la Mottea. Muzikologiju je doktorirao 1977. disertacijom o orkestarskom opusu Bernda Aloisa Zimmermanna pod mentorstvom Carla Dahlhausa. Između ostalog, predavao je na Umjetničkom sveučilištu u Berlinu, na Visokoj školi za glazbenu i kazališnu umjetnost u Münchenu te na Visokoj školi za glazbu Carl Maria von Weber u Dresdenu. Od 1978. do 1196. bio je urednikom časopisa *Musica*, a obnašao je i dužnost stručnoga zavjetnika za teoriju glazbe drugoga izdanja enciklopedije *Glazba u povijesti i sadašnjosti [Musik in Geschichte und Gegenwart]*. Autor je mnogih publikacija među kojima se ističu udžbenici i priručnici s područja teorije glazbe: *Nauk o glazbi [Musiklehre]* (1981.), *Odgoj sluha za samostalno učenje [Gehörbildung im Selbststudium]* (1983., ²2004.), *Nauk o glazbenim oblicima [Formenlehre der Musik]* (sedam izdanja 1987. – 2004.), *Naučiti analizu [Analyse lernen]* (1993.), *Povijest skladanja u primjerima s komentarom [Kompositionsgeschichte in kommentierten Beispielen]* (1998.), *Poučavati teoriju glazbe – posredovati glazbu [Musiktheorie unterrichten – Musik vermitteln]* (2006.), *Istraživati glazbu [Musik erforschen]*, udžbenik za srednjoškolce, (2008.), *Modulacija na sažet način: istraživanje, doživljavanje, isprobavanje, osmišljavanje [Modulation kompakt: Erkunden – Erleben – Erproben – Erfinden]* (2013.). Danas umirovljenik, Clemens Kühn ne prestaje predavati znanje o glazbi njezinim ljubiteljima, o čemu svjedoči i njegova najnovija knjiga *Avantura zvana glazba: otkrivačko putovanje za radoznale [Abenteuer Musik: Eine Entdeckungsreise für Neugierige]* (2018.).

Prof. dr. **Johannes Menke** završio je studije glazbene pedagogije, oboe, glazbene te-

orije, kompozicije i germanistike u Freiburgu u Breisgauu. Na Tehničkom sveučilištu u Berlinu doktorirao je 2004. disertacijom o Giacintu Scelsiju. Od 1999. do 2009. predavao je teoriju glazbe i *solfeggio* na Visokoj školi za glazbu u Freiburgu u Breisgau, gdje je djelovao i kao radijski urednik, orguljaš i zborovoda. Od 2007. g. profesor je povijesno osvi-ještenoga tonskoga sloga na Schola Cantorum Basiliensis. U razdoblju od 2008. do 2012. obnašao je dužnost predsjednika društva za teoriju glazbe njemačkoga govornog područja *Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH). Bio je jedan od urednika nakladničkoga niza *Sinefonia*, dvaju svezaka *Praksa i teorija partimenta* te urednik časopisa *Glazba i estetika* (*Musik & Ästhetik*). Stručnjak je za glazbu 16. i 17. stoljeća. Objavio je niz publikacija o analizi glazbe, povijesti teorije glazbe i glazbene didaktike, među kojima se ističu *Kontrapunkt I: glazba renesanse* [*Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance*] i *Kontrapunkt II: glazba baroka* [*Kontrapunkt II: Die Musik des Barock*] (2017.) u nakladi izdavačke kuće Laaber Verlag. Suosnivač je projekata *Zvukovni svijet renesanse* [*Klangwelt Renaissance*] i *Baselskog foruma za estetiku glazbe* [*Basler Forum für Musikästhetik*].

Maja Novak, profesorica mentorica, rođena je u Zadru, gdje je završila osnovnu i srednju Glazbenu školu *Blagoje Bersa*. Studirala je muzikologiju i opéu glazbenu pedagogiju. Diplomirala je na Odjelu za opću glazbenu pedagogiju na Muzičkoj akademiji u Novom Sadu. Zaposlena je kao nastavnica *solfeggia* u Glazbenoj školi Josipa Hatzea u Splitu te glazbene umjetnosti u gimnaziji.

Sanja Povrzanović Malek diplomirala je na Odsjeku za kompoziciju i glazbenu teoriju na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Zaposlena je u Glazbenoj školi Zlatka Balokovića u Zagrebu. Nakon višegodišnjeg iskustva rada u osnovnoj glazbenoj školi, već niz godina predaje *solfeggio*, harmoniju i polifoniju u srednjoj glazbenoj školi, gdje djeluje i kao du-gogodišnja pročelnica teorijskog odjela. Od 2015. godine surađuje s Agencijom za odgoj i obrazovanje kao voditeljica Županijskoga stručnog vijeća za Grad Zagreb, Zagrebačku i Sisačko-moslavačku županiju. Recenzentica je nekoliko priručnika za nastavu *solfeggia*, kao i mentorica pripravnicima za polaganje stručnih ispita.

Mr. Predrag Repanić glazbu je najprije učio privatno, a zatim kao stipendist Univer-ziteta umetnosti u Beogradu studirao, diplomirao i magistrirao kompoziciju u razredu Srđana Hofmana. Repanić je autor djela različitih formi i žanrova, vokalnih i instrumen-talnih, od solističkih do simfonijskih sastava. Skladbe su mu više puta izvođene na ma-nifestacijama, koncertima i festivalima u zemlji i inozemstvu. Više je puta nagrađivan na anonimnim natječajima Udruženja kompozitora Srbije i SOKOJ-a te je dobitnik nekoliko javnih nagrada za kompoziciju. Kao stipendist njemačkoga Instituta za suvremenu glazbu polazio je 35. međunarodni tečaj za novu glazbu u Darmstadtu 1990. Nakon studijskoga boravka u Berlinu (1993.) habilitirao se za nastavnika predmeta Kontrapunkt i Analiza na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu. Kao teoretičar se usredotočio na skladbene tehnike renesanse i baroka, posebice kanona, tehniku *cantusa firmusa* i pokretnih kon-trapunkta. Sudjelovao je na više domaćih i međunarodnih simpozija za teoriju i analizu glazbe te objavio više stručnih i znanstvenih radova iz teorije kontrapunkta.

10. europska konferencija za analizu glazbe EuroMAC 10



Moskva, 21. – 26. rujna 2020.

Deseto izdanje Europske konferencije za analizu glazbe EuroMAC (European Music Analysis Conference), najvećega svjetskog znanstvenog skupa posvećenog teoriji i analizi glazbe, održat će se na Moskovskome državnom konzervatoriju Pjotra Iljiča Čajkovskoga od 21. do 26. rujna 2020. godine.

Glavni je organizator rusko Društvo za teoriju glazbe (Общество теории музыки – OTM), a pripreme se odvijaju uz podršku raznih europskih strukovnih udruga: Francuskoga društva za glazbenu analizu (Société française d'analyse musicale – SFAM), talijanske Skupine za analizu i teoriju glazbe (Gruppo analisi e teoria musicale – GATM), Društva za teoriju glazbe njemačkoga govornog područja (Gesellschaft für Musiktheorie – GMTH), Belgijskoga društva za glazbenu analizu (Société belge d'analyse musicale – SBAM), britanskoga Društva za analizu glazbe (Society for Music Analysis – SMA), nizozemsko-flamanskoga Društva za teoriju glazbe (Vereniging voor Muziektheorie – VvM) te Poljskoga društva za glazbenu analizu (Polskie Towarzystwo Analizy Muzycznej – PTAM), kojima se po prvi puta pridružuju i Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara (HDGT) te Portugalsko društvo za analizu glazbe (Sociedade de Análise Musical Portuguesa – SAMP).

Europske konferencije za analizu glazbe načelno se održavaju trijenalno. Prvi je EuroMAC upriličen 1989. godine u francuskom gradu Colmaru; slijedili su susreti u Trentu (1992.), Montpellieru (1995.), Rotterdamu (1999.), Bristolu (2002.), Freiburgu u Breisgau (2007.), Rimu (2011.), Leuvenu (2014.) i Strasbourgu (2017.).

EuroMAC 10, koji će se održati u Moskvi 2020., predstavljat će središnji događaj na polju analize glazbe i srodnih disciplina. Središnja je tema skupa **odnos analize, teorije i povijesti glazbe** (*Analysis, Theory and History of Music: and/or/vs Relationship*), a posebno će se poticati sudjelovanje mladih istraživača. Jedan od glavnih ciljeva konferencije usto je predstavljanje različitih jezičnih i metodoloških tradicija u poticajnom kontekstu obilježenom otvorenosću i dijalogom.

Glavne teme skupa uključuju:

- epistemologiju teorije glazbe u odnosu na spoznajne aspekte analize glazbe i historiografije
- odnos teorije glazbe kao univerzalnog znanja i povjesno osvještene teorije glazbe
- teorijske i historijske aspekte etnomuzikologije od početaka do danas
- aspekte teorije i analize koji se bave izražajnim sadržajem glazbe: glazba kao jezik, semiotika glazbe, glazbeno značenje i označavanje
- teorije nove glazbe, predmete i metode njezine analize
- tehničke pristupe teoriji i analizi glazbe u odnosu na novu muzikologiju i kritičku teoriju
- teorije i metode analize glazbe,
no moguće je prijaviti i izlaganja na slobodne teme s područja teorije i analize glazbe.

Poziv za prijavu izlaganja otvoren je do **15. listopada 2019.**, a sve informacije dostupne su na stranici <https://euromac.mosconsv.ru/en/>.

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
klavirskih klupica
zastupstvo BOHEMIA PIANO
YOUNG CHANG

www.ilinic.hr



Biblioteka Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara

- Barlović, Blaženka: *Solfeggio 4* (2018.)
- Barlović, Blaženka: *Solfeggio 5* (2017.)
- Belković, Martina: *Kajdanka vježbanka za solfeggio za 2. razred osnovne glazbene škole* (2018.)
- 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.)
- Božanić, Zoran: *Suvremeni teorijski pristupi renesansnoj tehniči pokretnoga kontrapunkta* – nastavni priručnik (2019.)
- 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 tvoje. Figure i simboli u posljednjim djelima Johanna Sebastiana Bacha*, drugo izdanje (2008.)