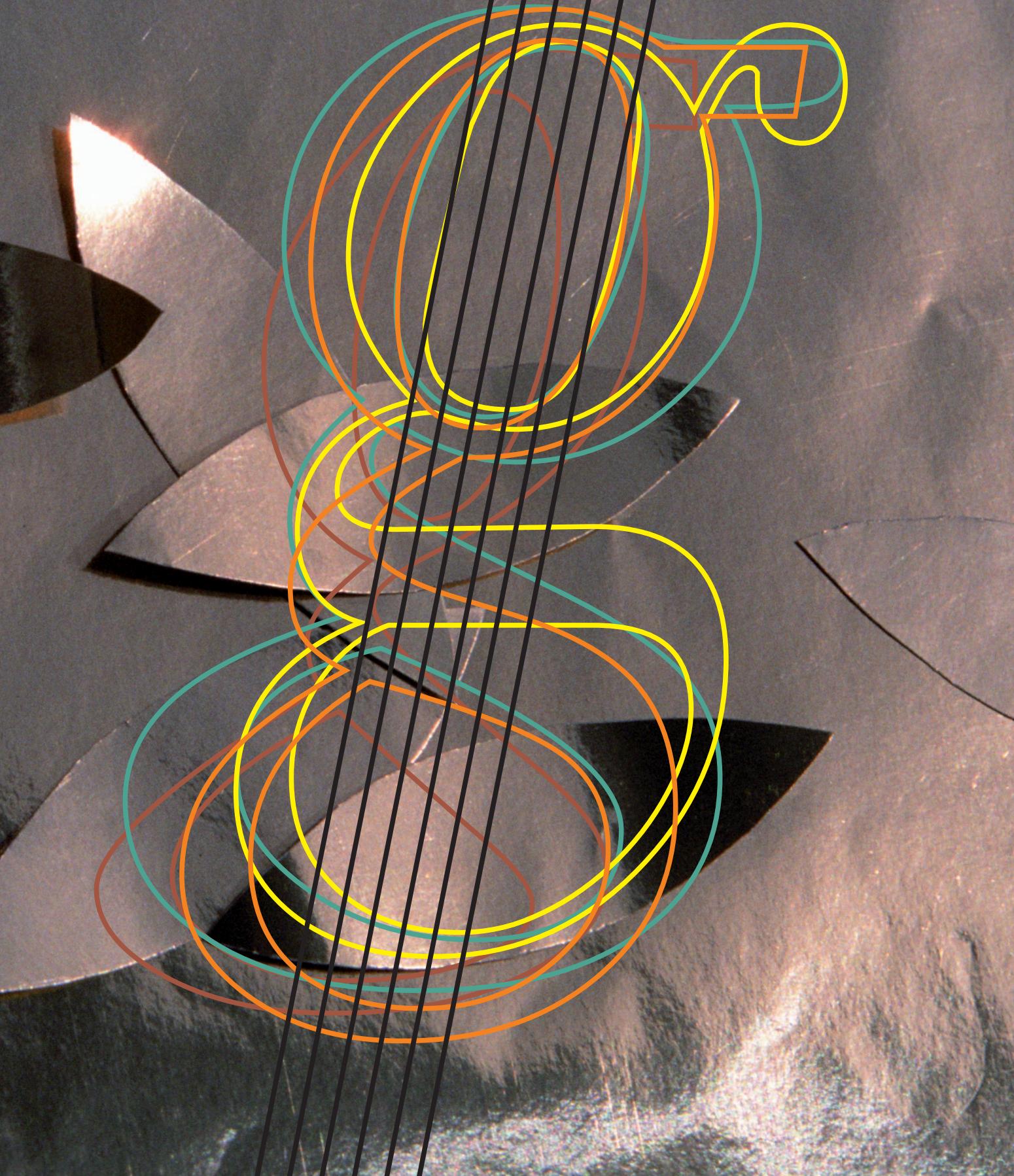


Gitara

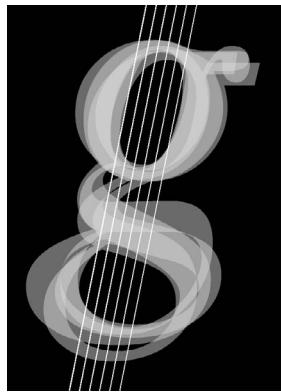
Časopis Hrvatske udruge gitarskih pedagoga br. 14, 2012.

14





Predsjednik Republike prof. dr. sc. Ivo Josipović uručuje nagradu skladatelju Tomislavu Uhliku na trećem Omiš Guitar Festu.



GITARA
br. 14, 2012.

ISSN 1332-0815
UDK 787.61

Izdaje
Hrvatska udruga gitarskih pedagoga (HUGIP)
EGTA – Croatia

Adresa uredništva
10000 Zagreb, Britanski trg 5

Urednički odbor
Ante Čagalj, prof. savjetnik
dr. sc. Sanja Majer-Bobetko
Alemka Orlić, prof. savjetnik
prof. Darko Petrinjak
prof. István Römer

Urednik
István Römer

Urednik glazbenog priloga
Darko Petrinjak

Tajnik uredništva
Tomislav Vasilj

Oblikovanje naslovnice
Boris Ljubičić

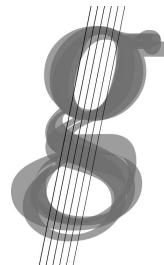
Ziro-račun HUGIP
2360000–1101220832

Slog i tisak
Mirela Mikić Muha,
LASERplus d.o.o., Zagreb

Časopis izlazi jednom godišnje.
Naklada ovog broja: 350 primjeraka.
Za članove Hrvatske udruge gitarskih pedagoga
časopis je besplatan; za ostale cijena ovog broja
iznosi 30 kn.
U prilogima autori zastupaju vlastita gledišta koja ne
moraju uvijek biti podudarna s gledištima uredništva.

Sadržaj

Petrit Čeku u razgovoru s Pedrom Ribeirom Rodriguesom i Tomislavom Vukšićem	2
Alemka Orlić: Gitarska terminologija Treći dio: o svemu pomalo	10
Maroje Brčić: Diktatura	16
Gitarska događanja u Hrvatskoj	20
Tomislav Uhlik: Mediteranski ples	22
Goran Listeš: Tumačenje napisanih oznaka u notnom tekstu Drugi dio: oznake za karakter, dinamiku, boju, artikulaciju i agogiku	29
Nataša Klasinc-Lončar i Miroslav Lončar u razgovoru s Istvanom Römerom	33
Marko Ruždjak – u spomen	39



Uvodnik

*P*remda su finansijske prilike u Hrvatskoj poprilično nepovoljne, svjedoci smo sve veće aktivnosti članova naše udruge. Ove, 2012. godine, u Hrvatskoj su se održale razne manifestacije kao što su festivali, natjecanja, seminari ili ljetne škole pa ćemo objaviti i njihov kratak pregled s pripadajućim internetskim adresama. Prvi put raspisan je natječaj za skladbu za gitaru pa me osobito veseli što pobjedničku skladbu objavljujemo kao glazbeni prilog. Često smo se u nastavnoj praksi susretali s problemom korelacije nastave gitare s nastavom teorijskih predmeta. U ovom broju objavljujemo članak Maroja Brčića koji tu temu obrađuje na nekim primjerima iz standardnog repertoara. Alemka Orlić i Goran Listeš nastavljaju svoja razmišljanja o glazbenoj i gitarskoj terminologiji. Objavljujemo i razgovore s nekim hrvatskim gitaristima koji trenutačno borave u Sjedinjenim Državama. To su bračni par Nataša Klasinc-Lončar i Miroslav Lončar koji su tijekom proteklih dvadeset i pet godina ondje razvili znatnu djelatnost koja nadilazi puko podučavanje i koncertiranje, te hrvatsko-kosovska zvijezda u nezadrživom usponu Petrit Čeku. Prošlogodišnji broj *Gitare* prošao je, na moje veliko zadovoljstvo, bez nekrologa. No to zadovoljstvo nije potrajalo. U ovom se broju opravštamo od skladatelja Marka Ruždjaka koji je ostavio velik trag u hrvatskoj literaturi za gitaru, a i u nama koji smo ga poznavali i cijenili. Tom prigodom objavljujemo i konačan po-pis njegovih djela za gitaru.

István Römer

PETRIT Çeku

u razgovoru s Pedrom Ribeiron Rodriguesom i Tomislavom Vukšićem

P

remda hrvatska gitaristička javnost vrlo dobro poznaje Petrita Çekua, dobro je prisjetiti se podataka iz njegova životopisa. Rođen je u Prizrenu (Kosovo) 1985. U tom je gradu završio osnovnu glazbenu školu i prva dva razreda srednje škole u klasi profesora Luana Sapunxhiua. Godine 2002. dolazi u Zagreb da bi nastavio školovanje u Glazbenoj školi Pavla Markovca u razredu profesora Xhevjeta Sahatxije. Diplomirao je na zagrebačkoj Muzičkoj akademiji u razredu profesora Darka Petrinjaka. Usavršavao se na majstorskim tečajevima kod M. Barrueca, Z. Dukića, C. Marchionea, E. Muse, S. Tennanta, A. Vidović i D. Grigoriana. Trenutačno pohađa poslijediplomski studij kod Manuela Barrueca na konzervatoriju Peabody u Baltimoreu, SAD.

Dobitnik je prvih nagrada na mnogobrojnim međunarodnim gitarističkim natjecanjima poput *Anna Amalia* u Weimaru (Njemačka), *Emilio Pujol* u Sassariu (Italija), *Andrés Segovia* u Velbertu (Njemačka) i *Schadt* u Allentownu (SAD). Nakon pobjede na prestižnom natjecanju *Michele Pittaluga* u Alessandriji (Italija) 2007. godine, Çeku je dobio ponudu za snimanje CD-a za uglednu američku diskografsku kuću *Naxos*. Njegova ploča izdana je u rujnu 2008. Pobjeda na natjecanju *Christopher Parkening* u Malibuu (SAD) 2012. otvorila mu je vrata mnogih uglednih američkih koncertnih pozornica.

Petrit Çeku dobitnik je godišnje nagrade *Ivo Vuljević* (2005.) koju dodjeljuje Hrvatska glazbena mladež, nagrade *Mladi glazbenik godine* (2008.), koju dodjeljuju Zagrebačka filharmonija i Hrvatska poštanska banka, srebrne medalje na natjecanju *Christopher Parkening* u Malibuu (SAD) te druge nagrade na natjecanju *Printemps de la guitare* u Charleroi (Belgija). Çeku je održao recitale diljem Europe i Sjeverne Amerike, nastupao kao solist uz mnoge simfonijske orkestre te surađivao s mnogim važnim glazbenicima. Često svira u gitarskom triju s portugalskim gitaristom Pedrom Ribeiron Rodriguesom i hrvatskim gitaristom Tomislavom Vukšićem. Upravo su njih dvojica, kao oni koji u dušu poznaju Petrita Çekua, prihvatali molbu da porazgovaraju s njime za čitatelje *Gitare*. Prepustimo im, dakle, riječ.

(Ur.)

• *Tomislav: Kako si?*

Sjetro i uzbudođeno čekam jesen. Ne zbog prirode i lišća, jer ne gledam baš prirodu, nisam neki vizualan tip, nego zbog zvukova. Jesen je puna šumova, volim taj ššššššš... U dobroj sam formi. Neki dan otkrio sam da mogu desnim palcem prigušiti sve žice odjednom, što me jako razveselilo, jer sam odavno to htio moći.

• *Kako to da si s Kosova došao baš u Zagreb?*

Poslije rata u Kosovu, nama Albancima konačno je bilo do pušteno da živimo, bili smo oslobođeni. To je doslovce kao proljeće nakon mnogo godina blaže, a poslije i oštrome zime. Mogli smo slobodno hodati po gradu, vratili smo se zidovima škole i drugih institucija. Sjećam se prvog dana muzičke škole nakon rata, kad nisam znao točno gdje je škola i nakon što sam pitao ljudi za smjer, bio sam zapanjen kad sam video

prekrasnu zgradu s pogledom na cijeli grad. Zvuci klavira prštali su sa svih strana. Nisam plakao jer je tada bilo i previše takvih dirljivih trenutaka, pa smo postali imuni na to. No, najbolje je bilo to što smo konačno mogli sresti naše ljudi koji su bili u inozemstvu, koji godinama nisu smjeli doći u Kosovo, uključujući moju tetu, kazališnu glumicu i redateljicu, koja živi u Londonu. Jednog me dana nazvao moj ondašnji učitelj Luan Sapunxhui i javio mi da je Xhevdet Sahatxija došao u Peć i da će ga posjetiti. Rekao mi je da bi bilo pametno da i ja dođem i nešto mu odsviram. Nisam mogao vjerovati! Tata me odmah vozio u Peć i konačno sam upoznao Xhevjeta, čije sam note, snimke, a i priče o njemu godinama upijao. Bilo je to, naravno, najveće uzbuđenje u mom dotadašnjem životu, kao da sam znao da će mi ga taj dan potpuno promijeniti. Nakon slušanja jednog Tárreginog preludija, Xhevdet mi je predložio da dođem u Zagreb. To je moja obitelj prihvatala s velikim uzbuđenjem i već sljedeće godine – evo mene u



Zagrebu. Srećom, imao sam obiteljske prijatelje, obitelj Cer-nogoraz, u Zagrebu koji su se brinuli o meni. Ne samo što sam živio kod njih nego sam im bio poput trećeg djeteta. S njima s jedne strane i s Xhevdetom s druge nije mi bilo teško na početku. Brzo sam naučio jezik i brzo savladao ritam velegradskog života. Jedino mi je bilo teško na satovima gitare. Koncentracija, stalna ponavljanja, obraćanje pozornosti na nekoliko stvari odjednom, to me je iscrpljivalo. Xhevdet je imao nevjerljivo strpljenje – cijeli bismo sat radili nekoliko taktova. To mi je bilo teško, ali sam znao da je potrebno, nije bilo vremena, a puno sam toga morao napraviti. Ubrzo su počela natjecanja, a ostalo znaš.

- *Kako okolnosti mogu utjecati na nečiji muzički izričaj?
Kako su Tebe oblikovale prilike u kojima si odrastao?*

Mislim da okolnosti, odnosno osobno iskustvo svirača, jako utječe na prostor između nota, što je zapravo pozamašan dio samog muzičkog materijala. Iskustvo naravno utječe i na same note, po njihovoj boji i jačini, ali najviše na vrijeme njihova nastanka odnosno na prostor između njih. Na primjer, ako sam doživio nešto što mi je uzburkalo emocije ne-posredno prije, onda će drugačije odsvirati, recimo, početak Bachove Ciaccone. Razlika će biti upravo u "prostoru" između prvog akorda i one druge note, u njegovom trajanju i sadržaju.

To je tako u manjem planu, na konkretnom glazbenom materijalu, dok u velikom planu okolnosti odrastanja utječu na sam pristup muzici. Odrastao sam u domu gdje je gitara bila kućni instrument. Moj pokojni otac i stric počeli su svirati

gitaru kao tinejdžeri. Sjećam se kako sam jedno vrijeme, kad sam tek počeo svirati gitaru, sanjao da mogu držati *barré*, kao tata i stric. Moj otac je, kao i moja mama, studirao u Sarajevu gdje je usput uzimao lekcije iz klasične gitare, pa sam brzo naučio nekoliko klasičnih komada – Alhambru, Adelitu, Lágrimu, i malo poslije Asturias. Sve mi je to bilo čarobno, imao sam nekih sedam godina. Uz to naučio sam i razne pjesme Beatlesa, Led Zeppelina, Pink Floyda itd. Često smo pjevali kod kuće, pa sam znao svirati i dosta albanskih narodnih pjesama. Za moj deveti rođendan od strica sam dobio gitaru – imali smo kod kuće samo jednu – pa sam upisao muzičku školu. Upravo je tada otvoren odjel za gitaru u Prizrenu. Godine 1991. većina Albanaca u Kosovu (možda je bolje da kažem u Kosovu, a ne na Kosovu, jer je riječ o državi, a ne o polju) bila je izbačena iz svih institucija, uključujući i škole, pa je muzička škola bila u kafiću s jednim uspravnim klavirom koji je imao samo nekoliko upotrebljivih tipki. No, loši uvjeti rada nerijetko dobro utječu na kvalitetu rada – ta je improvizirana muzička škola radila s puno entuzijazma. Pogotovo je zanimljivo bilo na gitarskom odjelu, jer je taj novi instrument u muzičkoj školi okupio velik broj zainteresiranih. Luan Sapunxhiu održavao je otvorene satove na koje su mogli doći svi zainteresirani, a bilo ih je mnogo. Srijeda je ubrzo u Prizrenu postala danom gitare, kad su se okupljali prizrenski gitaristi svih žanrova – pa i bas-gitaristi – te obožavatelji gitare i umjetnosti općenito. Bio sam općinjen svime što ima veze s gitarom, upijao sam priče o Ehatu Musi i Xhevdu Sahatxiji, koje sam mogao osobno upoznati tek nakon završetka rata, a s Xhevdetom sam imao sreću i studirati.



U djetinjstvu i ranoj mladosti mnogo sam improvizirao. Znao sam se povući u sobu i improvizirati satima, to me ispunilo. Više ne improviziram toliko. Mislim da je razlog moje tadašnje potrebe za improvizacijom bio nedostatak pristupa glazbenoj literaturi. Imao sam malo snimaka klasične glazbe, a u katastrofalnim uvjetima u Kosovu devedesetih godina gotovo da uopće nije bilo klasičnih koncerata. Tu sam potrebu za glazbom poslijе ispunio u Zagrebu, najviše zahvaljujući prof. Sahatxiji, koji me opskrbio CD-ima i knjigama. Dakle, da odgovorim na pitanje: svakako mislim da okolnosti odrastanja utječu na muzički izričaj, jer je u mom slučaju nedostatak ponude glazbe za slušanje rezultirao time da sam počeo improvizirati kako bih to nadoknadio. Te duge seanse improviziranja itekako su utjecale na moje današnje sviranje jer su mi stvorile određenu percepciju procesa stvaranja glazbe. Vrlo se često na svojim recitalima prisjećam duhovnog stanja iz tih mojih improvizacija i time na neki način postižem duhovno stanje potrebito za stvaranje glazbe na pozornici.

- *Odličan si improvizator, kako to da se ne baviš i drugim žanrovima muzike? Po čemu je važna klasična muzika?*

Improvizacija je za mene nekako intimna aktivnost koju nerado dovodim na scenu. Pored toga što ne volim ideju improvizacije na sceni, ona mi je i neprirodna, što je vjerojatno posljedica toga što sam uvek improvizirao sam, i to mnogo,

pa ako si nešto sam radio dugo vremena, onda ti je neobično to raditi pred drugima. No, volim svirati jazz, pa se tu i tamo nenajavljeni pridružim svojim prijateljima jazz-glazbenicima u Prištini na njihovim nastupima. Osjećam se sigurnijim kad improviziram s drugim ljudima na sceni. Osim toga sudjelovaо sam u pop-albumu *Kangë e venë*¹ Gence Salihua, koji je jedan od mojih najomiljenijih umjetnika, a posljednjih je nekoliko godina i moј blizak prijatelj. Dakle, otvoren sam za druge žanrove – ako je o umjetnosti riječ, a to svakako jest slučaj kod Gence. Ali, meni je draga profesija interpret i ne smeta mi što sviram tuđu glazbu i nosim kravatu na sceni. Za razliku od sve popularnije aверзије prema tome, drago mi je da je u 19. stoljeću odvojen interpret od skladatelja, jer mislim da je to indikacija razvoja. Trenutak kad se dramski pisac odvojio od glume, također se, prepostavljam, smatra razvojem. Interpretacija djela zahtijeva drugačiju kreativnost od one koja je potrebna za stvaranje umjetničkog djela. Uz to, interpret mora analizirati djela, preispitati njihov značaj, usporediti različite poglede na djelo, donijeti odluke, preispitati odluke, preispitati tehniku, odbaciti odluke, odbaciti djelo, vratiti se djelu s novim pogledom, i tako dalje do savršenstva. Uzbudljivo je!

Takozvana klasična glazba predstavlja otprilike tisuću godina tradicije! To je predumišljena glazba, koja se u jednom trenu razvila do te mjere da su morali izmisli simbole kako bi je

¹ Alb. *Pjesma i vino*.

mogli zapisati i bolje organizirati, kao što je bilo potrebno izmisliti slova kada su se jezici razvili do te mjere da su trebali biti označeni. Među nama, u usporedbi s klasičnom glazbom, mislim da su druge glazbe još uvijek u fazi neartikuliranog jezika koji još nije došao do stanja da se može zapisati. Notni je sustav, naravno, otvorio čitav svemir usred Europe. Zapisivanjem glazbe njezine izvanredne moći došle su na vidjelo, a otvorile su se i neslućene mogućnosti njezina razvoja. Čovjek je sad mogao organizirati muziku. Pa to je veći izum od vremeplova! Kakav vremeplov!!! Kada se počela zapisivati muzika s polifonijom, koja se inače prilično rano javila u glazbi mnogih europskih naroda, pa i albanskoga, ona se organizirala vrlo inventivnim načelima u invencije, kanone, pa sve do kraljice – fuge. Notno je pismo omogućilo da čovjek zabilježi jedan tako neuvhvatljiv muzički trenutak putem pratnje s oboama u ariji Von den Stricken meiner Sünden iz Bachove Pasije po Ivanu. Dakle, to je za mene klasična glazba: duga tradicija, s neiscrpnom količinom izvanredne glazbe iz različitih razdoblja, kultura, okolnosti, karaktera, itd. Za mene ništa na ovom svijetu neće nikada postati privlačnije i važnije od klasične glazbe, a čin interpretacije notnog zapisa, zapisanog od druge osobe, s drugačijim životnim iskustvom, vjerojatno u drugom razdoblju, mjestu i okolnostima, u određenoj fazi njegova života, za mene je apsolutno čaroban.

• *Pedro: Voliš li vježbati?*

Mislim da je vježbanje najuzvišeniji umjetnički čin interpretata. U procesu vježbanja stvara se interpretacija umjetničkog djela, što je također umjetničko djelo. U njoj nema trivijalnosti koncerta, egocentričnih poteza i uzvika *bravo*. Naravno, i koncert je važan, jer se na njemu, između ostalog, razmjenjuje ogromna količina energije između publike i izvođača, što donosi zanimljive rezultate u izvedbi. Iskreno, više se radujem uspješnom vježbanju nego uspješnom koncertu.

• *Kako uspiješ redovito vježbati kad toliko mnogo putuješ?*

Jedna riječ – vizualizacija.

• *Tomislav: Kako pamtiš muziku? Možeš li objasniti kako funkcioniра Twoja muzička memorija?*

Ponekad mi nije lako zapamtiti neko muzičko djelo, pa se onda koristim raznim metodama. Jednom sam prihvatio izazov da naučim jednu suvremenu skladbu napamet za dva sata. Krenuo sam tako da sam je svirao više puta, ali sam ubrzo shvatio da sadržava ono što mi je najteže zapamtiti – repeticije s manjim promjenama. Počela me hvatati panika, jer sam mislio da neću stići pa da će tako izgubiti okladu. Svirao sam još malo, pokušao zapamtiti na ovaj ili onaj način, ali neuspješno. Vrijeme trajanja izazova približilo se kraju kad sam iz očaja pokušao nešto suludo – uzeo sam prazan papir i olovku da bih zapisao nekakvu strukturu skladbe koja je izgledala otprilike poput A1-B1-B2-A2-B2-C1-A3-A1... Onda sam, umjesto da zapamtim cijelu partituru, zapamtio sam samo sliku njezine strukture. I uspio sam!

Mislim da mi u pamćenju skladbe puno pomaže i vježbanje "u glavi". To je poput one "vizualizacije" koju prakticiraju atletičari. Često vidimo skakače u vis, kad ih kamera pokaže prije njihova nastupa, kako zatvaraju oči i pokretima simulisiraju svoj skok. Tako i ja vježbam cijelo vrijeme, dok vozim, čitam ili razgovaram. Nekim ljudima idem na živce jer stalno mičem prstima, ali time učvršćujem svoje prstomete, pogotovo desne ruke. Moram napomenuti da vizualizacije radim nehotice i nekontrolirano. Zanimljivo je da automatski vizualiziram intenzivnije kada naučim novo djelo, kao da sam prsti želete naučiti djelo što prije.

• *Pedro: Imas li neke prekoncertne navike ili rituale za koje vjeruješ da Ti daju dodatnu sigurnost na sceni?*

Na dan koncerta nastojim ekonomizirati energiju i kontrolirati sadržaj svojih misli. Govorim znatno manje nego inače, ne pušim i jedem nešto fino. Najdraže mi je kad Ti kuhaš! Bitno mi je da se nekako zatvorim prije koncerta, da budem manje izražajan i pričljiv, jer želim sačuvati svu izražajnost i narativnu energiju za koncert. Kao i obično, vježbam ljestvice i neke tehničke vježbe, hladnokrvno prođem neke dijelove, bez uzbudjenja – sve je OK. Volim svirati. Kad sam bio mali, svirao sam gitaru cijeli dan, nisam se mogao odvojiti od nje. Svirao sam za ručkom, između juhe i glavnog jela. Pokušavam se prisjetiti toga, te neobjašnjive potrebe za muzikom. Ponekad uspijem.

• *Koji svoj koncert smatraš najboljim?*

U tome ne mogu biti objektivan, ali po mome mišljenju bio je to jedan koncert na periferiji Rima, 2007. godine. Nisam bio spreman za koncert, jer sam bio usred uobičajene depresije koja me uhvati nakon natjecanja – to je bilo nakon *Pittaluge* – pa uopće nisam vježbao. Ali da biste shvatili zašto je taj koncert bio najbolji, moram opisati okolnosti. Noć prije Pogorelić je imao koncert u Zagrebu, svirao je Rahmanjinovljev Drugi koncert. Naravno, ostao sam na koncertu, iako je to značilo da sam morao putovati na dan koncerta, i to komplikiranim letom, preko Frankfurta za Rim. Probudio sam se oko 5 ujutro da bih stigao na avion, u hotel u Rimu stigao sam oko 18 sati. Naravno, u to se vrijeme nije moglo ništa pojesti, jer je to tako u Italiji, ali je srećom svjetlooka recepcionerka tog malog hotela bila jako draga pa mi je sama skuhala paštu i donijela u sobu. Legao sam da odmorim mišiće i spavao pet minuta uz navijenu budilicu. Bilo je već 19 sati kad sam uzeo gitaru u ruke. Sjetio sam se prizora od prethodnog dana, kad sam se ušuljao u dvoranu Lisinski prije početka generalne probe i zatekao Pogorelića kako vježba. Bilo je čarobno. Ponavljao je jednu frazu iz drugog stavka u jako sporom tempu. Pa sam i ja tako sporo prošao nekoliko fraza i već je organizator došao po mene da me vozi u dvoranu u kojoj se održavalо natjecanje u Rimu. Koncert je bio na jednom tamošnjem gitarskom festivalu, čekala me dakle puna dvorana s gitaristima. Međutim, ja sam i dalje bio u dvorani Lisinski, s Pogorelićem. Kad sam izašao na scenu i sjeo na svoj stolac nisam uopće znao kako će zvučati taj prvi akord u Bachovoj Drugoj violinskoj sonati, ali čim je odzvonio, znao sam da će

to biti dobar koncert. Bio sam pod Pogorelićevim utjecajem, vrijeme je teklo drugačije toga dana, kao da je teklo u njegovu tempu, misli su mi bile izrazito artikulirane, glazba koju sam te večeri svirao po tko zna koji put zvučala je drugačije, kao da mi je sve bilo jasno, slušao sam zvukove do kraja i nekako sam bio tužan pri rastanku na kraju njihova trajanja. Mislim da je to bio moj najbolji koncert.

• *Zašto toliko obožavaš Ivu Pogorelića?*

Pogorelić već više od trideset godina izaziva slušatelje da preispituju svoja poimanja glazbe i umjetnosti uopće. Svi ljudi koji su slušali Ivu Pogorelića uživo barem su na trenutke bili osviješteni o tome da je umjetnost izrazito čudna, nesvakidašnja i misteriozna pojava. Čovjek ima prirodni refleks da vanjske informacije prilagodi svojim mogućnostima percipiranja, to je poput lijevka koji velike količine vode pretače kroz malu rupicu tako da se voda ne prelije. Beethovenove sonate imaju sadržaje koje je jako teško razumjeti, zato su ljudi, naravno, te sadržaje prilagodili svojim mogućnostima razumijevanja, drugim riječima u skladu s njima interpretirali su sadržaj glazbe. S vremenom je lijevak postao sve uži, sadržaj Beethovenove sonate postao je sve prilagođeniji svakodnevnici i to odgovara svima, jer je Patetična sonata, kad je tek nastala, bila zabranjena u mnogim bečkim institucijama, a danas je shvaćena i ima smisla. Sad ljudi suočaju s onim početnim akordom i očekuju adekvatnu interpretaciju koja ih neće uz nemiriti i koja će, po mogućnosti, biti što sličnija izvedbi na ploči koju su toliko slušali. Ivo Pogorelić odbija lijevak. On je uvijek šrio svoje ionako prirodno velike mogućnosti percepcije umjetnosti, umjesto da umjetnost prilagodi vlastitim mogućnostima. Zbog toga su njegove izvedbe neobične, nesvakodnevne, misteriozne, jer je umjetnost takva.

• *Treba li izvođač svoje interpretacije prilagođavati publici? Ako treba, u kojoj mjeri?*

S pretpostavkom da je izvođač umjetnik, mislim da se on treba prilagoditi do te mjere da njegova umjetnička ideja bude jasno predstavljena publici. U našem slučaju umjetnička je ideja djelo koje sviramo. Prilagodba je u ovom slučaju – vježbanje kako bi ideja bila iznesena što jasnije i čistije. Mislim da je to idealna prilagodba publici. Da bi rezultat bio idealan, publika se također mora prilagoditi izvođaču tako da se informira o klasičnoj glazbi, da shvati njezinu ljepotu, vrijednost i funkciju. Danas sve više i više vidimo prilagodbe izvođača publici s ciljem izazivanja što većeg aplauza. Kad bi svi to činili, postojala bi opasnost da se izgubi tradicija koja traje već tisuću godina. To bi bila velika šteta.

• *Larpurlartizam ili...?*

Umjetnost je za mene najvažnija stvar na ovom svijetu. Ne bih se toliko brinuo kad bi nestala sva šuma u Amazoniji, na-

kon čega bismo morali disati kroz kojekakve umjetne uređaje, koliko bih se brinuo kad bi nestala sva umjetnička djela. Također se ne bih brinuo kad bi potpuno nestao sav interes društva za umjetnost, kad bi dakle ostali samo neki najradikalniji artisti koji bi eventualno međusobno podijelili svoje radove. Svakako, umjetnost prvo treba zadovoljiti samu sebe kako bi eventualno mogla imati utjecaja na svoju okolinu. Najviše na svijetu volim djela koja su svrha sama sebi, ona koja djeluju kao da dolaze iz nekog drugog svemira, koja nas podsjećaju na vječnost, koja nemaju tendenciju da budu popularna ili da potiču neku reakciju ili promjenu u društvu. Ali također ima nečeg nadasve plemenitog u umjetnosti koja ima tendenciju da mijenja svijet poput Beethoveneve Devete ili Šostakovićeve Sedme simfonije. Nekako drugačije volim takva djela, prije svega svakako cijenim njihovu umjetničku vrijednost, zanatsku stranu, ali osim toga volim taj utjecaj koji imaju na ljudе ili eventualnu poruku koju nose, kao što je slučaj sa Šostakovićevom Sedmom.

Zanimljive su teoretske rasprave o umjetnosti, ali mislim da su na kraju prošloga stoljeća postale "prezanimljive". Naravno, i nadalje sam bez jasnog odgovora na pitanje što je dobra umjetnost a što nije. Najviše mu se približila Gertrude Stein² kad je na pitanje zašto joj se sviđaju Picassoove slike rekla: "Volim gledati u njih".

• *Često su skladatelji bili i izvođači te su svirali i snimali svoje skladbe, kao na primjer Rahmanjinov, Barrios i Villa-Lobos. Koliko su važne te snimke?*

Povijesne snimke dobre su kao informacija, ali ne kao referencija. Reći da su skladatelji najbolji izvođači svojih djela za mene je isto kao da kažemo da su pjesnici najbolji recitatori svojih pjesama. Po meni to nema smisla iz dvaju razloga: prvo, pjesnici nisu nužno dobri recitatori i, drugo, mislim da pjesnik nije nužno osoba koja će najbolje shvatiti i doživjeti svoju pjesmu, tako da nema smisla da on bude nazvan najboljim recitatorom svoje pjesme, osim ako se slučajno ne poklopí da je genijalac u recitiranju i ima glas Morgana Freemana. Međutim, posao je interpretacija da do kraja iscrpi sve informacije koje su na raspolaganju u vezi s djelom koje svira, stoga ako postoji snimka izvedbe samog skladatelja – to je sjajna prilika. Mi gitaristi prilično smo zakinuti u tom intelektualnom dijelu posla, jer su mnogi skladatelji bili neprecizni ili možda jednostavno nisu mogli utjecati na gitarske krugove da bi budućim generacijama ostavili pedantnije note po kojima će interpreti i nakon sto godina moći optimalno iznijeti glazbeni materijal. Jako sam revoltiran izdanjima repertoarnih skladbi za gitaru, jer osim toga što jedva vidim note od silnih prstometa, ima mnogo nejasnoća – ponekad ugledam neki znak u notama i ne znam bih li mu vjerovao ili ne, jer je često riječ o intervenciji gitarista koji je preuzeo ulogu urednika. Mislim da ti gitaristi nisu bili svjesni štete koju su učinili

² Gertrude Stein (1874.–1946.), američka spisateljica, pjesnikinja i kolezionarka umjetnina koja je većinu života provela u Francuskoj.

i toga da više nema povratka, jer većina tih skladatelja više nije živa. Rijetki su ti koji poput Darka Petrinjaka shvaćaju delikatnost umjetnosti. On će, na primjer, tisuću puta zvati skladatelja sa svog fiksnog telefona, da se s njim posavjetuje o svakom detalju. Isto je napravio s izdanjima Bachovih suita s Dešpaljem, pa pogledajte samo kako to izgleda! Na tim notama mogu raditi do besvjести, jer je kristalno jasno iznesena namjera skladatelja i aranžera, što automatski uzdiže razinu i kvalitetu rada, a time i kvalitetu interpretacije. Petrinjak je uredio i nekoliko repertoarnih djela koja mi zbog nevjerljivne notografske ljepote koju pružaju, ponekad služe i kao sredstvo za opuštanje, osim što ih rabim za sviranje.

- *Mnogo čitaš?*

To mi je jedna od bezbroj stvari koje sam pokupio od profesora Xhevjeta. On mi je usadio stajalište da glazbenici moraju mnogo čitati da bi njihova interpretacija dobila na sadržaju. Osim navike čitanja, od njega sam naslijedio i način razumijevanja tih sadržaja. Satima bismo pričali o knjigama, piscima, filozofima. Xhevdet mi je dao oči kojima i dan-danas gledam svijet.

- *Tomislav: Kako Ti je živjeti u Americi?*

Uzbuđljivo. U Baltimoreu vrijeme provodim dosta mirno, ali općenito u Americi mi je jako zanimljivo.

- *Kakav je Manuel Barrueco kao profesor?*

Jako je ozbiljan i predan glazbenik. Fanatično se drži svojih ideja, iako je svjestan da nije dobro shvaćen. Današnji gitarički svijet i dalje ima dosta infantilno shvaćanje interpretacije, gdje se gitari prirodne ritmičke i dinamičke eskalacije i dalje nazivaju muzikalnošću. Da ne govorimo o repertoaru, s atraktivnim komadima punim praznih žica i praznih nota. Barrueco nikad nije prihvatio takve standarde i usprkos tome uspio je napraviti veliku svjetsku karijeru iskrenim i ozbiljnim radom, bez trikova. On ne voli trikove. Jednom mi je na satu dao primjedbu: "Zvučiš kao da me želiš impresionirati!". Svidjelo mi se to, jer i sam prezirem umjetnost koja pokušava biti dopadljiva. Nikad nije pokušavao biti dopadljiv, mnogi ma se i ne sviđa jer ne shvaćaju zašto ne svira crescendo, decrescendo, crescendo, decrescendo na svakoj frazi i zašto ne izvodi one kompozicije s praznim hodovima, ali ga ipak svi poštuju jer podsvjesno osjećaju da ima nešto u njemu što se glumiti ne da.

- *Osvorio si Parkening, možeš li reći kako je to izgledalo i kakve su Ti se mogućnosti otvorile nakon toga u smislu razvijanja karijere u Americi?*

Parkening je izvanredno dobro organizirano natjecanje, gdje sve štima savršeno kao u Švicarskoj. Ovo mi je bio drugi početak, prvi put sam bio 2006. godine kada sam osvojio srebrnu medalju. Organizacija je takva da u Malibuu, gdje živi pola holivudskih glumaca i producenata, uspijevaju napuniti dvoranu na natjecanju klasičnih gitarista i to naplaćuju preko sto dolara. U žiriju su bili neki veliki *macani* iz glazbene industrije, jedini je gitarist bio David Russell. Ukratko,

nakon pobjede na *Parkeningu* dobio sam dobre ponude jedne velike menadžerske kompanije sa sjedištem u Kaliforniji. To će mi omogućiti da više sviram u Americi, gdje sam do sada rijetko nastupao jer su bile nezanimljive ponude. *Which is nice!*

- *Pedro: Što misliš o natjecanjima? Planiraš li ići na još koje?*

Natjecanja su danas, po meni, kao mobiteli – potrebna. Uvijek imam na umu Petrinjaka koji nema mobitel i bez problema funkcioniра te Lukasza Kuropaczewskog koji ne ide na natjecanja i odlično mu ide, ali mislim da su oni iznimka koja potvrđuje pravilo. Natjecanja su, kao i mobiteli, jako neugodna i neprirodna. Osim toga, umjetnost nije sport i u njoj apsolutno ne postoji prvi ili drugi. Nitko me ne može uvjeriti da su rezultati muzičkih natjecanja pravedni. Zato ih uzimam kao igru na rizik i, naravno, upotrebljavam strategiju da bih pobijedio. Moje su strategije usmjerene na izbor programa, čuvanje energije i psihološku stabilnost. Rezultate ne shvaćam ozbiljno, pogotovo pobjedu. Mislim da je upravo ta moja zaigranost na natjecanjima razlog mog uspjeha na njima. To je moja prednost. Možda to neće zvučati dobro, ali čvrsto sam uvjeren da moj uspjeh na natjecanjima nema veze s mojim eventualnim kvalitetama u izvedbi, nego je posljedica moje zaigranosti i neozbiljnog shvaćanja rezultata. Ne vjerujem da sam bolji od bilo kojeg drugog gitarista na natjecanjima, ali također mislim da nitko nije bolji od mene. Nije ovo tenis, zaboga!

- *Tomislav: Upoznao si se s mnogim velikim umjetnicima. Ispričaj kako si posjetio Itzhaka Perlmana u njegovu stanu u New Yorku!*

Ha, *The Perlman Story*. Nazvao me Barrueco i rekao mi je da će me za nekoliko minuta nazvati jedna *velika riba* i da nije siguran o čemu je riječ, ali da je Itzhak Perlman u igri. Nazvao me jedan gospodin u godinama, kojeg sam kasnije *googlao* i shvatio da je povezan s Bijelom kućom. Rekao mi je da je moja zadaća da odem do Perlmana u New York i da mu odsviram nešto na jednoj posebnoj gitari. Naime, došao mu je neki graditelj gitara s navodno revolucionarnom idejom o žičanim instrumentima koju ovdje neću navesti jer nije ni bitna. Na to mu je ovaj rekao: "Dobro, pozvat ću najpoznatije uši u Americi, Perlmana, i pitat ću ga ima li vremena poslušati taj instrument". Naravno, pozvao je i najpoznatijeg gitarista u Americi Manuela Barrueca, ali on je sutradan morao putovati u Australiju, pa je preporučio mene. I tako, dogovorio sam se s gospodinom koji je povezan s Bijelom kućom da se nađemo u Baltimoreu, u vlaku. Išli smo vlakom jer je nosio skupu bocu vina za Perlmana pa nismo mogli na avion. Dolazio je iz Washingtona, a dogovor je bio da se nađemo u prvom razredu vlaka u određeno vrijeme. Čekao sam u cik zore u čekaonici za prvi razred, uz gospodu s kravatama i kožnim kovčezima u ruci. Stiže vlak, iz njega izlazi čovjek u uniformi i viče "Mr. Siiiku!" Nitko nije odgovorio, pa je ponovio, na što sam ja reagirao jer sam shvatio da zove mene. Rekao mi je da me gospodin taj i taj čeka s lijeve strane. U New Yorku nas je



Tomislav Vukšić, Petrit Ceku i Pedro Rodrigues

dočekala limuzina. Perlmanova kuća bila je prekrasna, nekoliko blokova od Lennonovog stana pored Central Parka. Sam nas je dočekao na vratima, prštao je od energije i bio je jako ugodan. Kuća me podsjećala na neke velike kuće u Prizrenu, s puno ukrasa u tamnim bojama. Ubrzo smo i on i ja shvatili da je gitara nikakva i da naš prijatelj ne bi trebao uložiti u taj posao, što je ubrzo i on shvatio, ali usprkos tome – meni je bilo jako lijepo. Upoznao sam violinista kojeg sam vrlo često slušao u mladosti i dan-danas ga slušam s oduševljenjem. Nitko nema takav ton!

- *Upoznao si i slavnog brazilskeg gitarista Yamandua Costu³ i svirao s njim u hotelskoj sobi. Kako je došlo do toga i kakve je dojmove na Tebe ostavilo to iskustvo?*

Jedan moj američki prijatelj brazilskeg je podrijetla, pa se pobrinuo za Yamandua uoči njegova koncerta u Baltimoreu. Tijekom ručka spomenuo mu je da ja mnogo improviziram i da jako volim svirati *bossa nova*, na što je on oduševljeno povikao – svirajmo! I tako, poslije koncerta dogovorili smo se da sutradan dođem u njegovu hotelsku sobu i da sviramo. Kad sam izšao iz lifta na njegovu katu, već se glasno čula njegova gitara sa sedam žica. Improvizirali smo otprilike četiri sata. To sam itekako shvatio kao dvoboja, bez pretjerivanja. Nije mi to bio prvi dvoboj – svaki put kad upoznam ne-

kog improvizatora, obično jazz-glazbenika, slijedi dvoboj. Inače sam dobar u tome jer imam dobru strategiju – na početku više pratim i promatram, slušam što to ima moj suparnik, po čemu je tako dobar. Pustim ga da se opusti i pokaže svoje adute kako bih se ja hranio, inspirirao njegovim talentom. Zatim napadam s onim čime me on hranio. Znam, zvući kao *Karate Kid*, ali ima nešto prirodno u tome da doživljavam duo kao duel, na jednoj razini to i jest duel ili, ugodnije rečeno – jedna vrsta rasprave. I tako smo krenuli improvizirati. Yamandu je bio fascinantna sa svojim ritmovima. To me već fasciniralo na koncertu prethodne noći, ali kad sam izbliza vidio što se to događa s njegovom desnom rukom, malo sam se ošamutio. Pustio sam ga da mi pokaže što ima – imao je mnogo toga. Vidio sam da nemam šanse da ga nadjačam u njegovu adutu, ritmičkom bogatstvu – mislim, čovjek je Brazilac! Pa sam počeo mijenjati harmonije i naglo modulirati u daleke tonalitete. Ni to mu nije bio problem. Došao je red i na mene. Morao sam se povući u ekspresivne fraze, bilo je dirljivo, samom sebi sam se svidio, zatvorio sam oči, išao sam u pianissima u gornjim oktavama, pa nagla fortissima u basu, mislio sam – *super* mi ide. Kad sam otvorio oči, video sam da me moj suparnik gleda. Znao sam taj pogled – hranio se mojom muzikom! Išli smo dalje, opet je on imao jaka sola, pa opet ja izražajno, on me i dalje gledao tim

³ Yamandu Costa, brazilski gitarist i kompozitor, virtuoz sedmerostrune brazilske gitare u žanrovima koji uključuju *chorinho*, *bossa nova*, *milongu*, *tango* i *sambu*.

poznatim pogledom. Očekivao sam najgore, znao sam što se događa. U sljedećem solu dogodilo se ono čega sam se bojao – on se odlučio za izražajnu varijantu... To je bilo tako dirljivo, da sam morao prestati svirati. Osim toga što je to bila jedna vrsta karikature moga sviranja, bila je puno jača i nadahnutija svirka. Frajer me pojeo!

- *A priča o natjecanju u Alessandriji kada nisi imao para za hotel u kojem si bio smješten? Kako si na kraju platio hotel?*

The Pittaluga Story. Nisam imao novac za put, a pogotovo ne za smještaj u Alessandriji, no svejedno sam se prijavio na natjecanje. Posudio sam novce za put, a nekakav mi je smještaj osigurao organizator natjecanja, jer su to osigurali za dobitnike raznih međunarodnih natjecanja. No, kad sam došao tamo – koma. Bio sam smješten u jednom studentskom domu, dijelio sam sobu i kupaonicu s više ljudi. Zaključio sam da tamo ne mogu ostati. Imao sam dvije mogućnosti: ako ostanem u domu – ne mogu pobijediti na natjecanju, ali ne moram platiti; ako odem u hotel – moram platiti, ali mogu pobijediti. Odluka je pala – idem u hotel. Zvao sam prvi hotel s popisa koji su nam dali organizatori. Zvao se *Lux Hotel*. Pitao sam: "Imate li slobodnu sobu za sedam dana?" "Imamo." "Koliko košta noćenje?" "65 eura." "Uzimam!" U džepu sam imao točno 55 eura, dakle nisam imao ni za jednu noć, a trebam ostati sedam dana. I dobro, prođem prvi krug, prođem drugi,

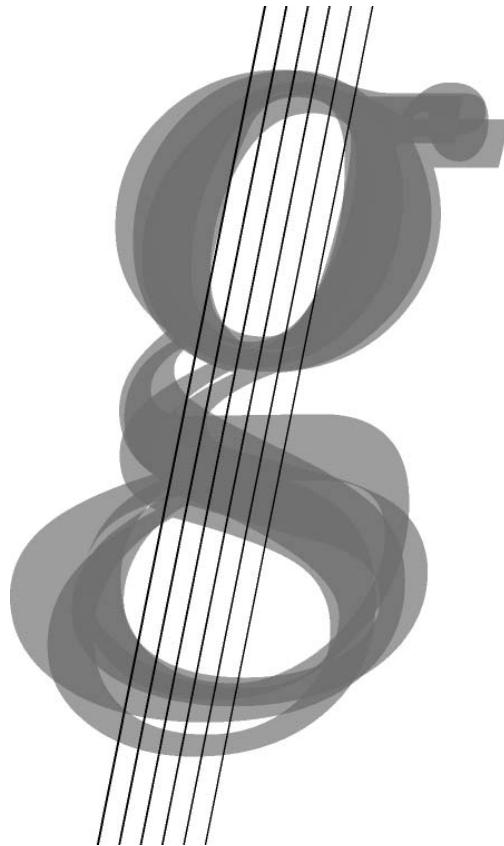
finale, pobijedim. Naročito je interesantno da sam taj poza-mašni iznos nagrade dobio u gotovini, u kuverti. I tako zadnji dan idem s kuvertom u džepu da se *checkoutiram*, i upitam recepcionara za račun. On je pogledao moje podatke i rekao "Signor Çeku, direktor hotela poručio je da Vi ne morate platiti, kao pobjednik natjecanja *Pittaluga*". Trebao si vidjeti moje lice. Bio sam duboko potresen jer sam dobio jednu životnu poruku ravno u glavu – kad imaš *para*, ne plačaš. To me je rastužilo, jer sam zamislio sudbinu ljudi koji nemaju *para* i moraju platiti, kao što bih ja morao platiti da nisam pobijedio na natjecanju i zaradio 14 somova eura. Mahnuo sam glavom i naručio taksi do Milana.

- *Što bi radio da ne sviraš gitaru?*

Kad ne bih svirao gitaru, maštao bih da sviram gitaru.

* * *

Drago nam je što Petrit Çeku ne mora maštati da svira gitaru. Želimo mu dugu i uspješnu koncertnu karijeru – već ovogodišnja koncertna sezona vodi ga u Italiju, Kanadu, Nizozemsku, Njemačku, Poljsku, Rusiju, SAD i Švicarsku. Ako nastavi kako je počeo, za neko vrijeme moći će izdati knjigu koja će biti uz bok knjizi *Julian Bream, a Life on the Road* u kojoj Tony Palmer vrlo zanimljivo opisuje umjetnički put slavnoga gitarista. A možda će biti i mnogo uzbudljivija, zašto ne?



GITARSKA terminologija

Treći dio: o svemu pomalo

Alemka Orlić

Uprošlim smo člancima o gitarskoj terminologiji obradili sigurne i više ili manje općenito prihvaćene nazive vezane uz sviranje gitare. Ovim se tekstom otvara ogromno područje naziva koji se uglavnom još nisu udomaćili ili uopće ne postoje (pa se svatko snalazi kako zna i umije), a svakodnevna praksa pokazuje da su nam itekako potrebni. Ipak, prije nego pristupimo popunjavanju gitarske terminologije odabirom novih termina i kovanjem novih riječi, valja nam se pozabaviti terminologijom samom, njenim značenjem i osovinama.

I.

Terminologija je skup naziva (termina) koji se upotrebjavaju u nekoj struci ili grani umjetnosti. Prevedemo li na hrvatski, jednostavno možemo reći: **nazivlje**. *Termin* (od lat. *terminus*, međa, granica, cilj, kraj, konac) prema Klaiću ima u hrvatskom nekoliko značenja. Ono iz kojega je nastao pojam terminologija jest "riječ koja točno označuje određeni pojam u znanosti, tehnicu, umjetnosti".¹ Nevolja s terminologijom i terminima leži u tome što latinski *terminus* u sebi uključuje nešto konačno, dakle neopozivo i nepromjenjivo² (sjetite se samo hladnoće koja vam stegne srce kad vam lječešnici, ne želeći vas uplašiti, kažu da osoba do koje vam je stalo boluje od *terminalne* bolesti ili da je njena bolest ušla u *terminalnu* fazu). Zato imamo strah od stvaranja novih termina (koji bi, čini nam se, trebali trajati vječno) te osjećamo odgovornost pred budućim pokoljenjima, shvaćamo da je to silno važan i odgo-

voran posao pa ga ostavljamo drugima, a sami radije govorimo bilo kako (pripisujući to svojoj ležernosti koja je, usput budi rečeno, ovdje posve neumjesna) ili pak silno komplikiramo želeći izbjegći i najmanju nepreciznost i nedorečenost.

Istina je da je stvaranje novih termina i važno i odgovorno, ali iz posve drugih razloga. Važno je jer nam omogućuje brzo i precizno sporazumijevanje, osobito kad se radi o pisanoj riječi, a odgovorno zato što dobro odabran termin može uvelike olakšati izvedbu, dok ju nespretno odabran termin može jako zakomplicirati. Pokazat ću na dva primjera što mislim pod dobro odnosno loše odabranim terminom.

II.

Prvi sam primjer uzela iz opće muzičke prakse: *allegro* kao oznaka tempa. Riječ *allegro* u talijanskom doslovno znači veselo, radosno – a kako veli Listeš u *Gitari* br. 13, u svakodnevnom govoru i književnosti može značiti i nestošno, neozbiljno. Što se postiže kad upotrijebimo izraz "sviraj *veselo*" umjesto da kažemo "sviraj *brzo*" (tal. *rapido*, *rapidamente*)? Svjesni smo da se sama brzina izvedbe neće promijeniti, jer nas veselje samo po sebi čini živahnima i bodrima. Ipak, zamisljajući kako sviramo veselo, dobit ćemo na lakoći i bezbrižnosti izvedbe (nije li to cilj svake dobre interpretacije?), dok nam riječ *brzo* sugerira žurbu, samim time često i neugodu,³ mišići se i nesvesno stegnu, srce zakuca brže, a sve to, znamo iz iskustva, otežava sviranje.

¹ Druga su dva značenja: 1. u logici – sastavni element suda (subjekt i predikat) i 2. rok, određeno vrijeme.

² Baš tako u govoru upotrebljavamo puni, svečani oblik riječi termin: to ti je *terminus technicus*, reći ćemo kad želimo prekinuti raspravu o nekom nazivu i sugovorniku izbiti iz ruke svaki daljnji argument.

³ *Brzo* pojedi doručak, zakasnit ćeš u školu! – koliko puta vam je to mama rekla? (i *nikad* vam nije pomoglo da se opustite i lakše gutate).



...povuci-potegni, iščupati ne mogu!

Primjer drugi, dobivanje tona⁴ na gitari. Danas standardno upotrebljavamo izraz **trzanje**, kako je predlagao još Kuhač. Doduše, Kuhač se mnogo družio s narodnim sviračima, dakle i s tamburašima koji sviraju trzalicom, pa je možda odatle po analogiji primijenio istu riječ, trzanje, i na gitaru. I dalje, možda je upravo želja da se izbjegne sličnost s tamburom (često izražena baš među tamburašima) bila razlogom što se trzanje pokušavalo zamijeniti raznim drugim izrazima.⁵ Tako ćemo u literaturi naći da se govori o *udaranju* žice (to čak i u časopisu *Gitaru!*⁶) ili *udaranju* note te o naizmjeničnom *udaru*, zatim o *cupkanju*, *čupanju* i *okidanju* žice, *kucanju* žica, *prebiranju* prstima te, sasvim nepotrebno, o *otrzavanju*. Razmotrimo malo dva najčešća izraza, udaranje i čupanje.

Udaranje se dade povjesno opravdati (vratit ćemo se na to!), ali ima nezgodnu konotaciju. Ako o akciji prsta razmišljam kao o udaranju, vjerojatno ću imati potrebu pokret prsta zapo-

četi negdje iznad žice (a udaljenost s koje krećem ovisit će o tome koliko snažno želim udariti, odnosno koliko sam glasan ton zamislila) – što je, znamo, u suprotnosti sa suvremenim poimanjem o dobivanju dobrog tona i mogućnosti njegove kontrole. Potrebu da prst u akciju krene *sa* žice Englezi nagašavaju slikovitim izrazom *planting fingers*, dok pred nama još stoji odluka hoćemo li to preuzeti kao *sađenje* ili *usadijanje*, ili možda *sidrenje* prsta, da bismo izbjegli suhoparnu i stilski neutralnu *pripremu* prsta (na žicu).

Ideja da se na gitari žice *čupkaju* (*cupkaju*⁷, kako kaže Hafner na samom početku 20. stoljeća) nije nova i vjerojatno dolazi iz analogije s njemačkim jezikom koji cijelu skupinu trzalačkih instrumenata naziva *Zupfinstrumente* (njem. *zupfen*, *čupkati*, *trgati*, *čehati*).⁸ Njemački razgovorni jezik čak poznaje oblik *Zupfgeige* (njem. *Geige*, *violina*) koji označuje gitaru. S vremenom je u hrvatskom gitarskom nazivlju *čupkanje* pre-

⁴ Nije li to ljepše nego *proizvodnja* tona?

⁵ Prema Minervinu rječniku *trzaj* znači nagli pokret. To je upravo ono što čini prst desne ruke na gitari: brzim, dobro definiranim pokretom odvlači žicu iz položaja mirovanja da bi ju zatim pustio neka slobodno titra.

⁶ U obranu autoru treba reći da je i sam Kuhač katkad govorio o *udaranju* žice – na to ćemo se još vratiti u ovome članku.

⁷ Premda cupkati znači poskakivati, Hafner taj oblik uzima kao prijevod njemačkog glagola *rupfen* (*čupati*, *perušati*, *brati*). Očito mu je bilo pregrubo primijeniti na gitaru pravu riječ – *čupati*, a nije ga zadovoljio ni njen deminutiv, *čupkati*, pa ga je pokušao još ublažiti.

⁸ Slično je i u engleskom: *plucked instruments*, od engl. *pluck*, *čupati*, *trgati*, *skupsti*, *perušati*, *ubrati*, *posezati*, *grabiti*. Naravno da i u engleskom i u njemačkom postoji riječ koja znači trzati: engl. *jerk*, *twitch* (doduše obično kao tranzitivni glagoli), njem. *rück*.

raslo u *čupanje*, kojim se opisivao tirando, za razliku od *utiskivanja* koje se odnosilo na apoyando.⁹ Čupanje je primjer loše odabranog izraza, i to iz dva razloga. Ponajprije, ta riječ sugerira pogrešan smjer akcije: čupati znači izvlačiti, krećući iz mjesta gdje se nešto nalazi prema van. Konkretno, žicu bismo čupali tako da je iz početnog položaja odvucemo što dalje od glasnjače. Svi znamo da to rezultira udarom žice o pragove na vratu (ako smo *čupnuli* dovoljno snažno)¹⁰ ili pak tihim tonom ako smo uspjeli izbjegći upravo spomenuti udar. Kad još uzmemo u obzir da anatomija desne ruke i njena postava na gitari takav pokret čini silno komplikiranim (morali bismo preko svake mjere izbočiti ručni zglob i čupati samo zadnjim člancima prstiju), jasno je da nitko pod izrazom *čupanje* nije mislio na takav pokret prsta. Zaključak je jednostavan: ako ne želiš da čupam, nemoj mi tako opisivati ono što moram učiniti! Drugi razlog zbog kojega je taj termin nezgodan jest njegova pogrešna konotacija. Odmah mi pada

na pamet čupanje kose, čupanje noktiju... a i stara repetitivna priča o djedu koji je posadio repu pa ju ne može iščupati, priča koja potječe iz doba kad su djedovi i unuci još zajedno provodili duge zimske večeri. Čupanje je dakle nešto teško, mučno i bolno, nešto što ne želimo imati ni u primislj dok nam je gitara u rukama.

III.

Praksa (kao i prethodni primjer) pokazuje da su termini podložni promjenama – kad se nađe bolja riječ ili pak kad to traži duh vremena i jezični običaji. U prvom smo nastavku promotriли razvoj naziva našeg instrumenta: od *kitare* postala je *gitara*. Slično se mijenjao naziv za osobu koja izvodi glazbu na gitari. Nekoć su to bili *kitaraši* pa onda *gitaraši*,



Gitaristica na ulici u Delftu. Zanimljiv je tekst na gornjem dijelu plakata: kako razni jezici rješavaju pitanje ženskog roda.

⁹ Jovičić u svojoj Školi daje upute sljedećeg tipa: "melodiju koju izvodite prstom *a* svirajte tiskanjem, a pratnju (prsti *i, m*) svirajte čupanjem".

¹⁰ Iz toga slijedi da najkraća uputa o načinu izvedbe Bartókova pizzicata glasi: Čupaj!

danas su **gitaristi**, i sve više – u skladu sa sviješću o jednakoći spolova¹¹ – **gitaristice**. Prvi je naziv, osim što dolazi od starog naziva za instrument, nastao u skladu sa stariom, ali i danas plodnim sufiksom za tvorbu imenica (kitaraš, kao košarkaš, nogometar...)¹², dok sadašnji naziv ima u novije vrijeme vrlo čest nastavak -ist¹³, što pomalo podsjeća na engleski i zbog toga nam se posebno sviđa jer je u skladu s duhom vremena. (*Cooool*, rekli bi moji učenici, a i suautorica prošlog teksta o gitarskoj terminologiji.) Kad je iz uporabe izašla kitara, s njom su se povukli i kitaraši, a nakratko su ih zamijenili gitaraši. Zanimljivo je da su gitaraši nestali oko drugog svjetskog rata ustupajući mjesto gitaristima. Je li razlog bila potreba da se u duhu bratstva i jedinstva izbrišu razlike među jezicima u tada novoj državi (pa je hrvatski sufiks -aš zamijenjen novim -ist koji, kako prikladno, ionako voli tuđice), ili su sami gitaristi poželjeli svečanije ime kako bi se oslobodili društva tamburaša, gajdaša, harmonikaša... i mogli stati u red s klaviristima, violinistima, flautistima i drugom "ozbiljnom" čeljadi?¹⁴

Evo još jednog primjera koji potvrđuje promjenjivost termina. Pitanje glasi: kako se zove to što gitaristi rade? **Sviraju** gitaru, rekli bismo danas bez ikakve dvojbe. Da je Kuhač živ, bio bi jako nezadovoljan tim odgovorom. On je žučno dokazivao da se svirati može samo na sviralama, a to su puhački instrumenti (sjetite se narodnog izraza: na vrbi svirala). Prema Kuhaču tamburaši tamburaju¹⁵, kitaraši kitaraju, guslači gude ili guslaju, glasoviraši glasoviraju, svirci (ponavljam, Kuhač tako zove puhače) sviraju, i tako redom¹⁶. Doduše i samom Kuhaču je jasno da se katkad mora prikloniti iskonskoj podjeli glazbe na vokalnu i instrumentalnu¹⁷ te da mu treba neki zbirni glagol – ako ne za drugo, a ono kad želi govoriti o orkestralnim izvedbama. Odlučio se za glagol udarati (na primjer: orkestar je udario podoknicu), pa kako to nama danas izgleda jako čudnim, pustimo ga neka sam obrazloži svoj izbor:

U staroslavjanštini kazali su mjesto udarati: udirati (dirati u) što znači po Mikloušićevom rječniku: sonum edere,¹⁸ zum Ertönen bringen¹⁹. No kada je narod sam prekrojio staru riječ udarati u udarati, to moramo i mi kod toga ostati jer "Vox populi vox Dei!"²⁰.

Nažalost, nisam uspjela provjeriti kod Mikloušića, ali Iveković i Broz u svome rječniku među mnogim značenjima glagola udarati imaju i ovo: udarati u muzičku spravu, udarati u gusle. Pa ako ste kao ja mislili da onaj slavni odlomak iz Kuhačevih Ilirskeh glazbenika:

...jer valja znati da u ono doba pa sve do početka šezdesetih godina nije bilo gradjanske kuće u našoj otačbini, u kojoj se ne bi našla kitara. Svaki djak, svaka gospodja, svaki pjevač, svaki pop, svaki trgovački pomoćnik, dapače i kalfe, švelje i kuharice umjele su kako tako udarati u kitaru.

– ako ste dakle mislili da to znači da su lupetali po gitari, onda ste se kao i ja grdno prevarili.

IV.

Samo se po sebi razumije da riječ uzdignuta na razinu stručnog termina mora biti u duhu hrvatskog jezika, a pomalo shvaćamo i da asocijacije koje ta riječ budi ne bi trebale proturiječiti pojmu koji se opisuje. Ipak, ima slučajeva u kojima ćemo odstupiti od tih načela, što samo pokazuje da nam je jezik živ, a samim time ne uvijek logičan (tko bi to htio imati prijatelja koji je uvijek logičan, dakle predvidljiv?). Evo dvije takve iznimke, a obje su povezane s ugađanjem instrumenta.

Kao što Bedek piše u *Gitari* br. 13, kolokvijalni izrazi *štima-nje*, *štimiti* i *štimer* toliko su uvriježeni u stručnom žargonu da ih je on odlučio u svome tekstu ravnopravno koristiti kao stručne termine. Premda se trudimo čuvati svoj jezik, i premda svi znamo da, barem za prvo dvoje, postoje odgovarajuće

¹¹ Time ne želim reći da je gitara bila muško glazballo (sjetite se samo krasne Vermeerove dame s gitarom!), nego da smo zanimanja običavali označivati imenicom muškog roda, bez obzira na spol osobe koja ih obavlja.

¹² Babić nas uči da riječi koje završavaju sufiksom -aš mogu biti stilski neutralne i onda obično pripadaju krugu "razonoda, igra, sport" (u opreci prema krugu "poslovno zanimanje"). Ako su pak stilski obojene, često znače štograd negativno (gubitaš, šećeraš, čiraš...).

¹³ Prema Babiću, sufiks -ist dolazi u pravilu na strane osnove, a samo iznimno na domaće. Zapravo, dosad je potvrđen samo u četiri takva slučaja: kraljist, sluhist, vezist i zborist.

¹⁴ Ovu tvrdnju naoko ruše *orguljaši*, svirači na kraljici instrumenata. Međutim, treba imati na umu da se orgulje uglavnom nalaze u crkvi a to je u prvim poslijeratnim godinama, kad se afirmirao naziv gitarist, značilo da su orguljaši najcrnja reakcija – kakva kraljica instrumenata! Bili su jednostavno nepostojeća čeljad, što ih je vjerojatno i spasilo od pretvorbe u organiste.

¹⁵ Zapravo je on inzistirao na pisanju: tamburaši i tanburanje.

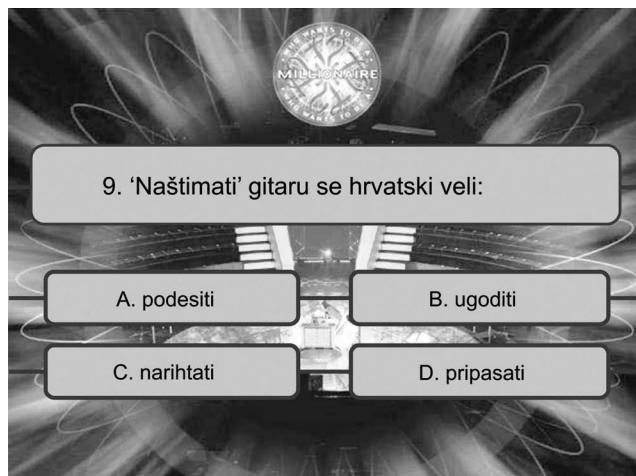
¹⁶ U skladu s tim napisao je Milan Stahuljak "I. hrvatsku uputu u citaranje".

¹⁷ Još i danas se opus nekog skladatelja običava razvrstati u te kategorije!

¹⁸ Lat. pustiti glas.

¹⁹ Njem. dovesti do zvučanja.

²⁰ Lat. "Glas naroda – Božji glas!"



Pitanje za 16.000 kn (zapravo: za četiri čokoladna bombona).

hrvatske riječi (**ugađanje, ugađati**),²¹ ipak ih u govornom jeziku u pravilu nitko ne upotrebljava. Zašto je tome tako – ne znam. Možda jer su nam oni od kojih smo učili svirati uvijek govorili o štimanju (također, uopće nemam ideju kako bih na hrvatskom rekla da je netko svirao *falš* – nečisto? – a da svi shvatite što sam imala na umu). Čini se da nam doista nema druge nego s Kuhaćem uzdahnuti: vox populi vox Dei, i oslobođiti se griznje savjesti zbog upotrebe ovih germanizama u svakodnevnom govoru.²² Inače, u starim pa i novijim tekstovima možemo naći još *uglašavanje*, žice na bugariji *udešene fis-a-d*, a uz ugodbu i *ugodjaj*, riječ koju su nekoć stari Zagrepčani rado upotrebljavali u sasvim drukčijem značenju da bi ju danas zamijenili drugom, modernijom tuidicom: atmosfera.

Kad žicu *preštimamo*, odnosno **preugodimo**, onda nastane – skordatura. Prema Jernejevu rječniku, tal. *scordatura* je neudešenost, neskladnost (od tal. *scordare*, pokvariti sklad, razdesiti, biti u neskladu). A zapravo ugodbu mijenjamo da bi nam instrument zvučao bolje! Ipak, nekako nam je drag taj izraz i u govoru ga mnogo radije upotrebljavamo nego precizije oblike **preugodba** ili **nestandardna ugodba**.

V.

Na kraju vas pozivam na zajedničko razmišljanje o jednom novom terminu, na što me je potaknuo prof. Petrinjak. Potreba za njim dolazi prvenstveno iz nastave, iz situacija u kojima svirača treba upozoriti na neželjene tonove koji mu zvuče.

Pogađate, radi se o stišavanju zvuka žice (odzvuka, alikvota...), *štopanju, dampingu* odnosno *gušenju*.

Riječ *štopati* dolazi od njemačkoga *stoppen* što znači zaustaviti (za razliku od *stopfen*, također *štopati*, što znači krpati čarape). Premda nam riječ odgovara po značenju, jer u konkretnom slučaju zaustavljam titranje žice, njen se prijevod ne čini idealnim za ovu priliku jer je nekako suviše općenit (a i imperativ: *zaustavi!* ima puna četiri sloga). Umjesto o zaustavljanju mogli bismo jednako dobro govoriti o prekidanju, ako nas ne smeta veza s onim "prekini priču!" koji smo u školskim klupama tako često ignorirali.

Engleski oblik *damp* znači prigušiti, oslabiti, ublažiti, a može se odnositi kako na titranje žice (*damping strings*) tako i na zvuk. U skladu s našom jezičnom praksom u kojoj zvukove stišavamo, mogli bismo ga prevesti kao stišavanje. Nevolja je u tome što "utišati" ili "stišati" može značiti dvoje: "stišaj radio" znači "ne tako glasno", a "stišaj se" znači "umukni". U praksi znamo da nam iz konteksta redovito bude jasno što se htjelo reći.

U skladu s tim moglo bi se mirno govoriti o stišavanju, ako prepostavimo da je iz konteksta jasno o čemu je riječi. A budući da na gitari ne postoji način nametanja *decrecenda* na ton koji zvuči (osim nekog prigušivanja dlanom desne ruke uz konjić koje baš i ne izvodimo jako često), mislim da je svima jasno da glagol *stišati* u ovom slučaju znači svesti zvuk na ništicu. Mislim da su Prek i Orlić upravo tako razmišljali te se u Metodici klasične gitare govoriti o "stišavanju zvuka žica".

Mogla bi se napraviti i finija distinkcija: obliku *stišati* možemo pridijeliti značenje "nešto tiše", a obliku *utišati* značenje "ostati bez zvuka", ali mi se čini da bi to samo suviše komplikiralo stvari.

Oblik *gušenje* ne dolazi u obzir. Ako i zanemarimo sve nezgodne konotacije, način na koji utišamo žicu nema nikakve sličnosti s gušenjem. Za razliku od toga, prigušiti je bolji oblik. Nedostatak mu je što, za razliku od *stišati* i *utišati*, gotovo redovito znači "ne ići do kraja" (prigušeno svjetlo, prigušeni zvukovi).

U komunikaciji s učenicima i studentima (kao, uostalom, i s drugima s kojima smo češće u kontaktu) stvaramo neki fond riječi koje nisu nužno jako precizne, ali nisu niti pogrešne, nego možda samo malo nedorečene. Budući da ih uvijek upotrebljavamo na isti način, točno se zna što one znače. Obično se radi o tome da upotrijebimo jednu riječ umjesto cijele skupine. Time gubimo na preciznosti, ali dobivamo na brzini i jednostavnosti. (To je slično kao s ispisivanjem prstono-

²¹ Za šimer Kuhač predlaže vrlo lijepu riječ: ugađalo.

²² Doista mi nije bilo ugodno kad sam, igrajući se prošle godine sa svojim učenicima Milijunaša, tražila da odgovore kako se hrvatski kaže "naštimiti gitaru". Ponuđeni odgovori bili su podesiti, ugoditi, narihtati, pripasati. Odmah su odbacili oblik ugoditi, jer da se ugađa klavir, a ne gitara i osim toga, kaj si ti ikad čuo da se gitara ugada?

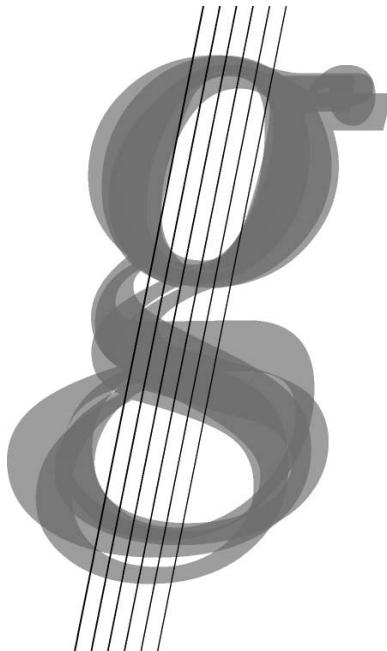
meta: dobri prstometi ne tumače ono što ne treba, računajući s inteligencijom svirača).

Uzveši sve to u obzir, odlučila bih se za oblik **utišati** (lako mogu zamisliti kratko upozorenje: utišaj!), a čini mi se prihvatljivim i stišati, i prigušiti, i prekinuti. U slučaju potrebe, termin se u svakom konkretnom slučaju lako može dopuniti: utišaj praznu žicu, alikvot, odzvuk²³...

Izbor iz korištene literature:

- Babić, S.: *Tvorba riječi u hrvatskom književnom jeziku*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1986.
- Deanović, M., Jernej, J.: *Talijansko-hrvatski ili srpski rječnik*, Četvrtto, prošireno izdanje, Školska knjiga, Zagreb 1973.
- Drvodelić, M.: *Englesko-hrvatski ili srpski rječnik*, Peto izdanje, Školska knjiga, Zagreb 1978.
- Đuga, E.: *Škola za gitaru 2, Udžbenik za II razred osnovne muzičke škole*, Školska knjiga, Zagreb 1979.
- Hafner, V. J.: Cimbal ili kitara? *Tanburica*, 1906, vol. 3, br. 12, str. 46.
- Hurm, A.: *Njemačko-hrvatski ili srpski rječnik*, Školska knjiga, Zagreb 1974.
- Iveković, F., Broz, I.: *Rječnik hrvatskoga jezika, I i II*, Štamparija Karla Albrechta (Jos. Wittasek), Zagreb 1901.

- Jambrečak, D.: *Iz Poldine torbe*, Vlastita naklada, Zagreb 1896.
- Jovičić, J.: *Škola za gitaru, I deo*, Drugo dopunjeno izdanje, MIP Nota, Knjaževac 1973.
- Klaić, B.: *Veliki rječnik stranih riječi*, Zora, Zagreb 1974.
- Kuhač, F.: Hrvatsko glazbeno nazivlje, *Tanburica*, 1906, vol. 3, br. 11 (prilog), str. 7.
- Kuhač, F.: *Ilirska glazbenici*, Matica hrvatska, Zagreb 1893.
- Kuhač, F.: O ugodbi tanburice, o popunjenu tanburaškog orkestra i o glazbenim nazivima, *Tanburica*, 1906, vol. 3, br. 11 (prilog), bez paginacije
- Kukurić, S.: *Škola za klasičnu gitaru, I stupanj*, Vlastita naklada, Zagreb 1985.
- Prek, S., Orlić, M.: *Metodika klasične gitare, I dio*, Vlastita naklada, Zagreb 1977.
- Ručenjak, M.: Glazbeni život u zagrebačkom sjemeništu u godinama 1860.-1865., *Sv. Cecilia*, 1917, vol. 11, br. 3, str. 96.
- Spiller, F.: *Škola za klasičnu gitaru, I stupanj*, Vlastita naklada, Zagreb 1998.
- Stahuljak, M.: Iz kitaraškoga svijeta, *Sv. Cecilia*, 1928, vol. 22, sv. 1, str. 12, sv. 2, str. 71.
- Stojanović, J.: *Nova lako shvatljiva škola za gitaru*, Naklada F. Schneider, Zagreb oko 1935.
- Segula, T., Peručić, M.: *Škola za gitaru I*, Školska knjiga, Zagreb 1975.
- *** *Leksikon Minerva*, Minerva nakladna knjižara, Zagreb 1936.



²³ Odzvuk je krasna riječ koju je predložio prof. Petrinjak kao istoznačnicu za rezonanciju. Osim što je riječ o gotovo doslovnom prijevodu (re-sonare), sama tvorba riječi pokazuje prirodu opisanog pojma. Ako je od-ziv odgovor na zov, a od-govor reakcija na govor, onda je prirodno da reakcija na zvuk bude od-zvuk.

DIKTATURA

Maroje Brčić

*J*oš od samih početaka mog formalnog glazbenog obrazovanja solfeggio je u meni pobuđivao pomiješane osjećaje; volio sam pjevati i kucati ritam, ali nikad se nisam osjećao ugodno pišući diktate. Ne osjećati se ugodno zapravo je eufemizam eufemizma u usporedbi s onim što sam proživiljavao dok sam se preznojavao stišćući usne, grčevito držeći olovku i tresući lijevom nogom kao da pokrećem zahrđali mehanizam stare Singerice.

Učiteljica bi svirala primjer i strpljivo ponavljala svaki takt do iznemoglosti, a mi djeca grozničavo smo brojili razmake između dva intervala i nadali se najboljem.

Kao i svako dijete kojemu određeni predmet baš i ne ide od ruke, razvio sam cijelu teoriju zašto je solfeggio bezvezan, dosadan i potpuno nepotreban. Naravno, svoja razmišljanja nisam podijelio s učiteljicom, ali sam joj iza leđa rovario i okupljaо istomišljenike. Naša mala, ali poput ambrozije neiskorjenjiva buntovnička skupina imala je svoja vlastita pravila. Ovom prigodom spomenuo bih da smo triolu umjesto ta-te-ti, izgovarali ma-me-ti, sinkopa je postala kćikopa, a himna nam je bila uvodna pjesma iz kultne serije Crna guja.

S vremenom sam shvatio da je solfeggio jedna od onih stvari u životu koje jednostavno moraš savladati te sam, pomiren sa sudbinom, širom otvorenih usta i očiju slušao o ljestvicama s pripadajućim predznacima (ili bez njih), divio se kvintakordima i njihovim uzbudljivim obratima, punim plućima pjevao abecedom, neutralnim sloganom, realnom i apsolutnom solmizacijom, zaljubljivao se u smanjene i povećane, prijateljevao s čistima, malima i velikima, svađao se u crescendu, vikao u sforzatu, mirio se s dominantom, a malog molskog branio od velikog d(u)rskog.

S vremenom je čak postalo i zabavno, pa je pizzu Napoli zamijenila *sesta napoletana*, a prve riječi kućne ljubimice papigice Matilde bile su *sixte ajoutée, sixte ajoutée...*

Kako to u životu već biva, sudska se grubo poigrala sa mnom, pa sam sudbonosno "Da", i to pred svjedocima, izrekao netom diplomiranoj profesorici, pogađate, solfeggia. Od tog trenutka sa solfeggiom više nema šale, a u našoj je kući on sad neizostavan dio svakodnevice. S njim se budimo i liježemo, postao je takoreći član obitelji, a učitelji solfeggia, ta nikad zadovoljna čeljad, naglim su i nenadanim obratom preko noći postali rado viđeni gosti. Eto, drage kolegice i kolege, šali tu je kraj i vrijeme je da tekst nastavimo u ozbiljnog tonu, kakav i priliči suprugu jedne solfeggistice.

Zbunjujuće – s indeksom vrlo

Uvijek sam mislio, a tu zamisao više puta i proveo, da bi bilo zgodno nastavu gitare povremeno začiniti diktatom, ali ne tako da učenici zapisuju tonove ili harmonije, već da nastavnik svirajući neku skladbu (može i onu koju učenici trenutačno uvježбавају), upotrijebi i komponente interpretacije, a da oni upišu sve što su čuli (dakle dinamiku, agogiku, artikulaciju, boje i sl.). Poslije, koristeći se metodom oponašanja, svoju izvedbu mogu sami obogatiti onim elementima koje su zapazili ili koji su im se najviše svidjeli. Koliko i što ćemo upotrijebiti, ovisi o učeničkoj nadarenosti i marljivosti, ali sam siguran da i vrlo prosječno dijete može veselo i bezbrižno baratati s nekoliko osnovnih pojmovima.

Za početak predlažem: *forte, piano, crescendo i decrescendo* (dinamika), *naturale, sul tasto i sul ponticello* (boja), *rallentando, accelerando*, korona (agogika) te *legato, portato, staccato* (artikulacija). S vremenom postupno ćemo ih upoznati s motivima i frazama, baroknim ornamentima, kao i s raznim oblicima, a to će uvelike uljepšati ukupnu sliku i pridonijeti boljem razumijevanju notnog teksta, a samim tim i većem zadovoljstvu izvođača.

Neobično, ali učenici koji na solfeggiu prepoznavaju razne intervale, ritmove i harmonije, na instrumentu boj biju s vođenjem melodijske linije, odnosom melodije i pratnje, kao i s najosnovnijim dinamičkim i agogičkim intervencijama. Zapravo, to možda i nije neobično, jer se ni uz najbolju volju ne mogu sjetiti niti jednog jedinog diktata koji sam pisao, a da je sadržavao bilo koju od

navedenih komponenti. Dapače, svi su od prve do zadnje note svirani *a tempo, forte, marcato* i, najčešće, *portato*. Na taj način učenici ponajprije (iako ne i isključivo) slušaju harmoniju po harmoniju ili ton po ton, ne povezujući ih pritom u cjelinu. Kategorije poput razvoja, kulminacije i smirenja melodijske linije, raspona dinamike, bogatstva agogike ili raznolikosti atmosfere bile su zanemarivane i posvećivana im je simbolična pažnja, dok je najveći dio naših naporu usmjeravan pograđanju intervala. Štoviše, učitelji su nas poticali na razvijanje čitavog sustava asocijacija iz literature koji nam je, po njihovu mišljenju, trebao to olakšati. Na primjer: sam početak 1. stavka Mozartove Male noćne muzike – čista kvarta, tema iz filma Love Story mala, a Napitnica iz Verdijeve Traviate velika seksta, prvi interval pjesme Somewhere over the Rainbow – oktava itd.

Što mislite, koji je smisao ako učenik slušajući diktat sebi u brudu mrmlja Labuđe jezero, zatim Yesterday, pa početak Beethovenove Pete simfonije, slijede Country Roads i Vehni fijolica, pa...?

Kao dijete pitao sam se: ako pogodim interval, uspio sam – što?, došao sam – kamo?, to je bitno zbog – čega? Na kraju diktata promatrao bih u kajdanci nizove raznih oznaka, npr. m3, v2, č5, pov. 4..., i pitao se: što mi je s time raditi?

Bolji i brži učenici od tih bi stabala ipak uspjeli vidjeti šumu, odnosno mogli su čuti širi kontekst, dok su oni manje spretni nerijetko ostajali zbumjeni ne znajući o čemu je tu zapravo riječ.

Dolazimo do paradoksalne situacije – umjesto da se solfeggio i instrument prožimaju, isprepleću i nadopunjaju, umjesto da se znanja i vještine iz jednog prenose u drugi predmet, djeca između njih ne vide poveznicu, uzimaju ih kao zasebne discipline koje imaju malo toga ili nemaju ništa zajedničko. Više mi se puta dogodilo da učenik ne zna prepoznati neku notu, već mi odgovara: znam kako se ta nota zove na solfeggiu, ali ne znam na gitari. Isto tako, na solfeggiu bez problema kuca triolu ili osminku s točkom i šesnaestinku, a kada to treba odsvirati, nastaju problemi. *Diminuendo* i *rallentando* na kraju skladbe, lagani *accelerando* u uzbudljivoj harmonijskoj progresiji, mala odgoda vrhunca, težina *appoggiature*, lakoća rješenja ili osluškivanje cjeline na koroni spadaju u standardnu izvođačku praksu i neodvojivi su dio svake izvedbe, pa čak i kod najmlađih. Nije li neobično da ih na solfeggiu i ne spomenemo? Sve, ama baš sve što se uči u glazbenoj školi mora biti povezano: i instrument, i sva sila teorijskih predmeta, i zbor, i komorna glazba, i probe, i nastupi... sve se mora ogledati u svemu i voditi istom cilju – što potpunijoj glazbenoj naobrazbi i što boljoj izvedbi.

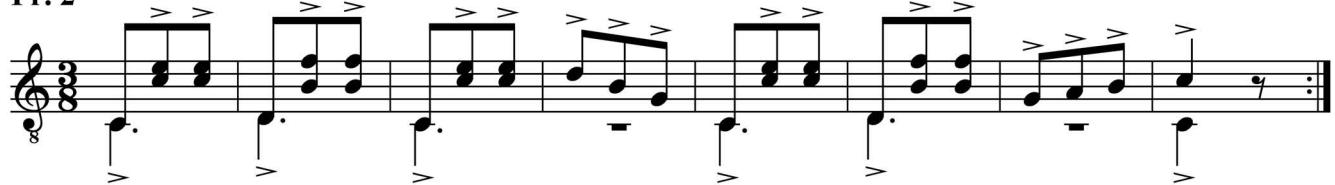
Bojim se da bih vas mogao nавesti na pogrešan zaključak, što nikako ne bih želio. Ne, nemam ništa protiv solfeggija, dapače, mislim da je iznimno bitan dio našeg glazbenog obrazovanja. Discipline poput slušanja intervala, kucanja ritma, pisanja diktata, pjevanja meloritamskih primjera, prepoznavanja raznoraznih harmonija, kao i ine druge, imaju važnu ulogu u izoštravanju sluha, senzibiliziranju uha i razumijevanju notnog teksta, međutim ne smiju biti same sebi svrha. Sve nabrojeno svoj će puni smisao dobiti samo ako u njih integriramo i elemente interpretacije. Upravo je to naš zadatak, dragi nastavnici, upravo tu vidim puno prostora za naše ideje i skladno nadopunjavanje instrumenta i teorije koje će, nadam se, rezultirati nadahnutom umjetničkom izvedbom.

Kreativna dijeta

Pr. 1 F. Carulli: Valcer

The musical score for 'Valcer' by F. Carulli is presented in three staves. The first two staves are identical, ending with a 'Fine' marking. The third staff continues the melody, ending with a 'D. C. al Fine' marking. The music is in 3/8 time, with a treble clef and G major key signature. The notation includes various note values and rests, with some notes connected by horizontal lines.

Iako se ova skladba svira već pri kraju prve godine učenja gitare, ponekad je zadam starijim učenicima u nadi da će me zadiviti svojom sveobuhvatnošću izvedbe. Međutim, to uglavnom izgleda i zvuči ovako:

Pr. 2

Nakon što se pročitaju note, ritam te definiraju prstometi, počinje glavna zabava, odnosno proces lijepljenja slojava. To otprilike, ne i nužno, ide ovim redoslijedom:

Pogledati tko je autor skladbe, riječ-dvije o njemu i njegovu opusu, vidjeti kojem stilu pripada, koje su odlike tog stila, ustvrditi glazbeni oblik, obratiti pozornost na ime skladbe (koje često treba prevesti s talijanskog, španjolskog, njemačkog ili francuskog jezika), saznati što nam govori oznaka za tempo, odrediti tonalitet, mjeru, podsjetiti se odnosa teških i lakih doba, omeđiti fraze, odabratи kulminacijske točke te ih dodatno istaknuti prikladnom dinamikom ili bojom, možda se poigrati artikulacijom i na taj način potencirati karakter i/ili stil (npr. dodati *portamento* u romantični komad ili *staccato* u barokni plesni stavak), odabratи nešto s bogate trpeze agogičkih sredstava, zasladići si život ornamentima...

Kao što se vidi iz priloženog, puno toga je ponuđeno, ali, nažalost, učenici su nam prečesto na kreativnoj dijeti.

Nešto od nabrojenog možemo primijeniti već i na primjeru br. 1: nasloniti se na prvu dobu (*tenuto*), ostale dvije svirati lakše, a možda i nešto kraće (*portato*), dodati malo *decrecrescendo* (takt br. 4), pa prstohvat *crescendo* (takt br. 7), u molskom dijelu promijeniti boju (npr. *sul tasto* na početku, a *sul ponticello* četiri takta poslije), malo *rallentando* prije oznake *da capo*, malo više na samom kraju itd. Kada, koliko i što ćemo odabratи ovisi o više faktora (kompleksnost skladbe, naše znanje, iskustvo, ukus, afinitet...), ali bitno je da učenike potičemo da razmišljaju i o tim dimenzijama izvedbe djela.

Sve one koji misle da se s tom problematikom susrećemo samo u osnovnoj ili srednjoj glazbenoj školi želim odmah demantirati i dodati da na gotovo identične stvari moram upozoravati i studente.

Pr. 3 F. Sor: Etida op. 35 br. 13 (taktovi 1-8)**Andante**

Musical notation for Exercise 3. It consists of two staves of music for guitar in 2/4 time. The top staff starts with a quarter note followed by an eighth-note pair. The bottom staff starts with a quarter note followed by an eighth-note pair. This pattern repeats for the next seven measures. The notation uses a treble clef and a bass clef.

Etide takve i slične težine često zadajem novoprdošlim studentima prve godine, ali ne da bismo na njima radili tehničke komponente, već da vidim što su naučili u dotadašnjem školovanju (poglavito u srednjoj školi), kako razmišljaju, što zapažaju, kako prilaze glazbi i tome slično. Radi još boljeg i potpunijeg uvida u njihove sposobnosti, kao i iz čiste zlobe, tražim da je sviraju *a prima vista*. Nevolja je prilika za vrlinu, rekao bi Seneka.

Evo još nekih etida koje mi služe za istu svrhu: F. Sor: op. 31, br. 1 i br. 23; op. 35, br. 1 i br. 22; op. 60, br. 12 i br. 14, te M. Carcassi: op. 60, br. 16. Osim etida možemo se koristiti i lakšim Sorovim ili Giulianijevim komadima, pokojim manje zahtjevnim Legnanijevim capricciom, možda i nešto iz Mertzova opusa, a siguran sam da će nam i Tárrega priskočiti u pomoć. Važno je da skladba ne bude tehnički prezahtjevna, ali zato od studenta tražimo sve: da bude čisto, lijepo, muzikalno, dobro frazirano, stilski, s jasnom koncepcijom i kvalitetnim tonom.

Ključno je da učenik odnosno student ima unutarnji poriv, želju da s glazbom napravi nešto više te da instrument shvati kao medij kroz koji može iskazati svu svoju kreativnost, maštu, emocije, znanje, inteligenciju, mudrost, šarm... Mora imati jasnу sliku koja

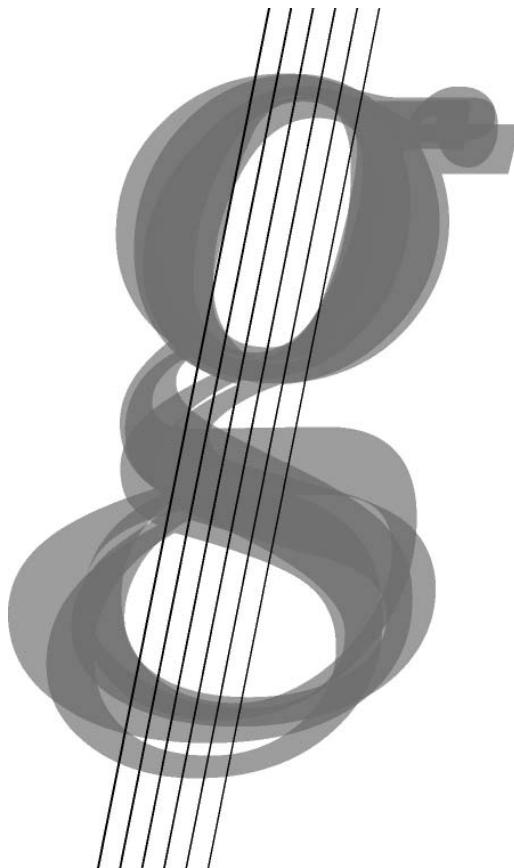
je početna pozicija, kamo želi ići, koja su mu sredstva na raspolaganju i na kraju tamo hrabro i krenuti. Legendarni klavirist Vladimir Horowitz jednom je prilikom rekao da *crescendo* ili *accelerando* možemo postići i na jednoj jedinoj noti pod uvjetom da to zaista i želimo.

Učitelj, a ne mučitelj

Tu na scenu stupaju učitelji, odnosno njihova vještina podučavanja, ali i motivacije. Djeci se treba prilagoditi i pokušati se približiti svakom pojedinačno. Nije dovoljno imati jedan univerzalni, profesionalni pristup, a posao obavljati isključivo savjesno i dosljedno, jer mi tu nismo samo zato da djecu poučimo, već da ih potaknemo da se preispitaju i emancipiraju. I dan-danas se sjećam svih svojih profesora, od osnovne škole pa nadalje, ali se nekih sjetim sa smiješkom na licu. To su oni nekonvencionalni učitelji koji su nas učili o ozbiljnim stvarima uz anegdote i šale, koji su, premda predaju matematiku ili fiziku, nadahnuto recitirali poeziju, koji su jednostavno bili drukčiji od ostalih. Metode učenja razlikuju se od učitelja do učitelja. Jedni će, poput Sokrata, prakticirati takozvano učeno neznanje te će učenike podučavati hineći da o određenoj temi ni sami ništa ne znaju. Drugi će, pak, učenike tretirati kao jednake sebi, ispitujući ih kao čovjek koji želi učiti podučavajući. Dok jedni svoje učenike uvijek dočekuju na za njih (učenike) novoj obali, drugi im s nje mašu ispraćajući ih pogledom dok isplavljavaju u njemu nepoznatom smjeru. Prvi će učenicima postavljati pitanja navodeći ih prema unaprijed predviđenom cilju, dok drugi očekuje da učenik uvijek putuje sam, iznova si postavljajući tri jednostavna pitanja: što vidiš (čuješ)? što misliš o tome? što ćeš učiniti s tim? Na taj način vježbajući svoju inteligenciju, ukus i imaginaciju, prema kojima ih redom vode odgovori na ta tri samoupita, učenici ujedno prakticiraju i vježbanje svoje slobode.

* * *

Ljepota glazbe je, između ostalog, i u tome što je gotovo nikada ne možemo sagledati u cijelosti, nego uvijek nešto ostane skriveno. Često su potrebne godine i godine rada, vježbanja i istraživanja da proniknemo i u te, do tada nama nepoznate dimenzije. Ali tada nam one već prije otkrivene spoznaje izgledaju dvojbene i gledamo ih drugim očima, iz drugog kuta. Zato glazba nije i ne može biti profesija, glazba je način života.



GITARSKA događanja u Hrvatskoj

Lošim vremenima usprkos, hrvatski gitaristi našli su i ove godine snage i sredstava da gitarsku i glazbenu scenu obogate za- nimaljivim manifestacijama – natjecanjima, seminarima, radionicama, festivalima. Ovdje ćemo objaviti samo osnovne obavijesti o onima za koje znamo, a detaljnije informacije i obavijesti o aktivnostima u sljedećoj godini možete pronaći na internetu. Događanja smo pokušali poredati prema obimu programa koji su nudili. O zagrebačkom koncertnom ciklusu *Guitarra viva* koji ove sezone doživljava svoje petnaesto izdanje bit će riječi u sljedećem broju.

(Ur.)

Omiš Guitar Fest

www.omisguitarfest.com

Od 11. do 14. travnja 2012. održan je treći Omiški gitarski festival u organizaciji Centra za kulturu Omiš i udruge *Male žice*. Pored uobičajenih aktivnosti na takvim festivalima, a to su koncerti, radionice i natjecanja, prvi su u Hrvatskoj raspisali nacionalni natječaj za skladbu za gitaru. Ocjenjivački sud s uglednim skladateljima akademikom Franom Paraćem i Oljom Jelaskom te gitaristom Istvánom Römerom odabralo je tri skladbe koje je na svom koncertu sjajno izveo talijanski virtuoz Carlo Marchione. Nakon njegove izvedbe nagrada je dodijeljena skladbi Mediteranski ples Tomislava Uhlika koju objavljujemo u ovom broju. Nagradu je autoru uručio pokrovitelj festivala predsjednik Republike prof. dr. sc. Ivo Josipović, i sam ugledan skladatelj koji je pisao i za gitaru. U gitarističkom natjecateljskom dijelu festivala bile su zastupljene sve starosne kategorije pa i kategorija bez dobne granice te komorni sastavi. To je natjecanje bilo međunarodnog karaktera.

Porečki tirando

www.porecki-tirando.com

24. i 25. veljače 2012. održalo se treće natjecanje *Porečki tirando* u organizaciji OGŠ Slavka Zlatića pri POU Poreč. Natjecanje je dio većeg projekta *Dani gitare* koji se održao po

sedmi put, a sudjelovati su mogli i učenici iz drugih zemalja. Natjecanje je podijeljeno u pet solističkih kategorija i dvije komorne. Tijekom manifestacije održali su se i koncerti učenika te glazbenika koji su ujedno bili i članovi ocjenjivačkog suda.

Daleki akordi

<http://www.ogs-jhatzea-st.skole.hr/daleki-akordi/2012>

27. i 28. travnja 2012. u područnom odjelu splitske Glazbene škole Josipa Hatzea u Kaštelima održalo se 17. međunarodno natjecanje mladih glazbenika Jadrana *Daleki akordi*. U pet dobnih kategorija nastupila su 42 natjecatelja. Za vrijeme posljednjeg dana natjecanja održao se i stručni skup za Regiju Jug (voditelj: Maroje Brčić), a gostujući predavač bio je Darko Petrinjak.

Splitski koncertni niz

Od 5. do 7. ožujka u Splitu se održao i svojevrstan gitarski festival – koncert Srđana Bulata u organizaciji Hrvatske glazbene mlađeži, gitarskoga trija *Amicorde* i Splitskoga gitarskog kvarteta u Muzeju grada Splita te Zorana Dukića u foyeru HNK-a. Zoran Dukić održao je i trodnevni seminar u Glazbenoj školi Josipa Hatzea.

Ljetna škola gitare u Karlovcu

mloncar1@verizon.net

facebook – Međunarodna ljetna škola gitare Karlovac

Od 1. do 7. srpnja 2012. održala se 13. ljetna škola gitare u Karlovcu. Voditelji su bili hrvatski gitaristi koji djeluju u SAD Nataša Klasinc-Lončar i Miroslav Lončar te profesor na mariborskom Pedagoškom fakultetu Žarko Ignjatović koji su se također predstavili kao koncertanti. Održavala se individualna nastava, ali i komorna glazba i gitarski orkestar. Svaku večer održavali su se koncerti u različitim gradskim prostorima.

Allegro Koprivnica

www.allegro.com.hr

facebook – Allegro Koprivnica

Koprivnička udruga gitarista organizira tijekom cijele godine susrete, koncerte i seminare na koje pozivaju i druge predavače, pa je tako 30. i 31. ožujka seminar održao István Römer, 21. i 22. rujna makedonski gitarist Darko Bageski, a od 19. kolovoza do 1. rujna na imanju *Sunčano selo* u Jagnjedovcu pored Koprivnice organizirali su 2. ljetnu školu gitare.

Dani gitare

www.antecagalj.com

Na festivalu gitare koji se u većem ili manjem opsegu – ovino o finansijskim prilikama – u okviru zagrebačkog Glazbenog učilišta *Elly Bašić* a u organizaciji Ante Čaglja održava od 1989. ove su godine u prostoru zagrebačke Galerije Kranjčar od 30. svibnja do 4. lipnja nastupili i učenici glazbenih škola iz drugih hrvatskih gradova te iz Slovenije.

Centar za kulturu Omiš i Udruga
Male žice raspisuju

NATJEČAJ
za nove autorske skladbe
za klasičnu gitaru

Natječaj je raspisan za skladbu za gitarski trio (3 gitare) u trajanju od 3 do 10 minuta. Oblik i zahtjevnost skladbe prepusteni su slobodnoj volji skladatelja. Ocjjenjivački sud sastavljen od eminentnih hrvatskih skladatelja i izvođača odabrat će



najbolji rad koji će biti javno izveden na četvrtom Omiš Guitar Festu od 18. do 20. travnja 2013. Nagrada za odabranu skladbu iznosi 2.500 kuna. Krajnji rok za prijavu je 31. siječnja 2013., a svaki sudionik obvezuje se da prijavljene skladbe nisu prethodno izvedene, tiskane niti distribuirane preko interneta u elektroničkom obliku.

Sve informacije vezane uz natječaj možete pronaći na www.omisguitarfest.com.

Young Masters Samobor

<http://youngmasters-samobor.webs.com/>

Od 18. do 26. kolovoza u Samoboru se održala ljetna škola gitare koju su vodili Petrit Čeku, Pedro Ribeiro Rodrigues i Tomislav Vasilj. Osim individualne nastave, radilo se i u manjim komornim skupinama te u većem gitarskim ansamblu. Održan je i javni završni koncert.

Gitarstra

www.antecagalj.com

facebook – gitarastra

Ljetna škola koju je vodio Ante Čagaj održala se u Starom Gradu na otoku Hvaru od 8. do 20. srpnja 2012. Radilo se individualno, u komornim sastavima i u gitarskom orkestru. Koncerti su se održavali svaku večer, a u dva navrata i u ostalim otočkim mjestima.

Međunarodna ljetna škola Uzmah – Milna na Hvaru

xsahatxhija@xnet.hr

Od 10. do 20. te od 20. do 30. srpnja 2012. ljetnu školu gitare vodio je Xhevdet Sahatxhija. Škola je nudila individualnu poduku, nastavu komorne glazbe i gitarski orkestar. Održani su i javni koncerti.

TUMAČENJE napisanih oznaka u notnom tekstu

Drugi dio: oznake za karakter, dinamiku, boju, artikulaciju i agogiku

Goran Listeš

Oznake za karakter

U članku o oznakama tempa u prethodnom broju časopisa vidieli smo da je prevladavajući karakter stavka ili manje glazbene cjeline često opisan oznakom tempa. Ponekad na mjestu predviđenom za oznaku tempa, iznad oznake mjere u prvom taktu stavka, nalazimo oznaku samo za karakter (Cantabile, Mesto, Deciso, Risoluto). Skladatelj očigledno ne dvoji da je naslovni karakter stavka dovoljno upečatljiv i jasan te da će predloženi karakter sâm pronaći tempo koji će ga uspjeti najvjernije dočarati. Za razumijevanje oznaka za karakter dosta- tan je višejezični rječnik, kojeg ne bi smjelo nedostajati u domu glazbenika.

Je li glazbi uskraćen karakter ako je notni tekst lišen njegovih oznaka? Nipošto! Komponente glazbenog jezika (melodija, harmonija, ritam, metar, dinamika, boja i agogika), njihovo uzajamno prožimanje u bezbroj kombinacija uz adekvatnu artikulaciju i poznavanje glazbene forme, dat će nam odgovor i pomoći u prepoznavanju karaktera, izraza i ugođaja glazbenog djela. Karakter je rezultat, njega će iznjedriti vjerna i maštovita primjena ponuđenih oznaka za dinamiku, boju, artikulaciju i agogiku. Njima ćemo se pozabaviti u nastavku ovog članka.

Oznake za dinamiku

Za označavanje zvučnog intenziteta u glazbenoj praksi uvriježile su se kratice pojmove na talijanskom jeziku: *p (piano)* –

tiho, *mf (mezzoforte)* – srednje glasno, *f (forte)* – glasno. *Piano* ima još neka izvangelzbena značenja: kat, plan, pažljivo, polako, dok *forte* osim glasno znači još i snažno.

Dinamička oznaka vrijedi sve dok se ne pojavi sljedeća. Primjerice, tamo gdje je zapisan *forte*, sve note koje slijede do pojavljivanja sljedeće dinamičke oznake sviraju se glasno. Nije glasna samo prva nota!

Racionalno postavljanje dinamičkih razina subjektivna je kategorija određena mogućnostima svirača i instrumenta. Određivanje dinamičkih odnosa bila bi objektivna kategorija, kad bi skladatelji dinamiku bilježili u decibelima, a izvođači rabili dinamički ekvivalent metronomu – fonometar. Svaki bi gitarist trebao u svoje glazbeno-tehničko umijeće ugraditi barem tri osnovna intenziteta zvučnosti (*p, mf, f*), pritom pazеći da od dva rubna intenziteta ostavi dinamički prostor za još tiše, *pianissimo (pp)*, odnosno još glasnije, *fortissimo (ff)* sviranje. Dinamički raspon treba prilagoditi skladbi koju izvodimo. Ako skladatelj u svojoj skladbi bilježi velik dinamički kontrast, *pianissimo i fortissimo*, naš dinamički raspon imat će barem pet zvučnih zona odnosno šest ako je ubilježen *mp (mezzo piano)* – srednje tiho, dinamika smještena između *piana i mezzoforte*.

Glazba i semantika ne podudaraju se na području dinamičkog stupnjevanja. Dok jezik ne poznaje veću gradaciju od superlativa, skladatelji od romanticizma naovamo rabe *fff* (početni akordi prvog stavka Sonate A. Ginastere), *ppp* (zadnji takt Etide br. 11 H. Ville-Lobosa), a ponegdje nailazimo i na ekstremnije gradacije. Postoje mnoga nagađanja glede prijevoda i čitanja oznaka *fff* i *ppp*. *Fortissimo possibile* (najglasnije moguće) za oznaku *fff* nije sretno rješenje, jer u djelima nekih

skladatelja nailazimo na dinamičke oznake *ffff*, pa čak *fffff* (P. I. Čajkovski, finale Četvrte simfonije, G. Verdi, četvrti čin opere Otello). Najslikovitije čitanje oznaka *fff* i *ppp* bilo bi *fortissimissimo*, odnosno *pianissimissimo*, izrazi proturječni gramatici, premda najvjernije opisuju te oznake.

Neki pak skladatelji izaberu nov pridjev ili opis, koji u svom osnovnom obliku nadilazi nadsuperlativni dinamički paradoks (*fff*, *ppp*). Za najveću moguću glasnoću G. Verdi se u Otello koristi izrazom *con tutta forza* (svom snagom), mahnući halabuku Lady Macbeth u trećem stavku svoje druge sonate *Royal Winter Music* H. W. Henze opisuje kao "bučno do vulgarnosti", dok se naš suptilni Marko Ruždjak volio koristiti izrazima poput *rude* (sirovo, grubo), *selvaggio* (divlje), *appena udibile* (jedva čujno), *mormorando* (šapćući).

Za postupan prijelaz iz jedne zvučne razine u drugu, pri čemu je svaki sljedeći ton neznatno glasniji od prethodnog, koristi se riječ *crescendo* – rastući (gerundiv glagola *crescere* – rasti).

Bilježi se kraticom *cresc.* ili grafičkim prikazom vodoravnih rašljija, čiji se kraci postupno odmiču jedan od drugoga. *Aumentando* (gerundiv glagola *aumentare* – povećati), izraz je koji se rijetko koristi i sinonim je *crescendo*. Obrnuti postupak postupnog stišavanja označava se riječju *diminuendo* – smanjujući (gerundiv glagola *diminuire* – smanjiti, umanjiti, sniziti). Označava se kraticom *dim.* ili rašljama čiji se rašireni kraci ovaj put postupno približavaju da bi se susreli u istoj točki. Za isti postupak postupnog stišavanja u praksi se koriste dvije riječi: *diminuendo* i *decrescendo*. Premda u primjeni imaju isto značenje, *diminuendo* bolje i ljepše pristaje duhu talijanskog jezika.¹

Oznake za boju

U gitarskoj literaturi zastupljene su dvije osnovne grupe boja: tamne i svijetle. Tamna grupa: *scuro* (tamno), *sul tasto* (na hvataljci), *con calore* (toplo), *velutato* (baršunasto), *morbido* (mekano).

Svijetla grupa: *chiaro* (svijetlo), *sul ponticello* (na konjiću), *aspro* (oštros, gorko), *metallico* (metalno). Spretnim i maštovitim "farbanjem" i upotrebom gitari karakterističnih sonoriteta, moguće je nadomjestiti skroman dinamički raspon kojim naš instrument raspolaže.

Na boju neizravno utječu dinamika i artikulacija, a u širem smislu harmonijski jezik te pozicije na hvataljci gdje je organiziran prstomet. Boja i dinamika uzajamno se nadopunjaju i

direktno utječu jedna na drugu. Svjetla je boja prodornija od tamne te stoga pri kontrastiranju ponovljenog motiva ili fraze svjetlijii dio valja svirati tiše od tamnijeg ako je ubilježena jednaka dinamička razina. Posebnoj boji zvuka pridonose raznolike tehnike proizvodnje tona karakteristične žičanim instrumentima. Među njima ističu se *flagoleti* ili *armonici* i *pizzicato*, koji je ponekad zamijenjen izrazom *smorzato* – prigušeno. *Smorzato* služi i za postupno utišavanje kao zamjena *diminuendo*, naročito kad mu prethode prilozi *poco a poco*.

Oznake za artikulaciju

U fonetici artikulacija znači način jasnog izgovaranja vokala, dok u glazbi trajanjem i intenzitetom tona artikulacija određuje razgovjetnu emisiju zvuka i grupe zvukova (motiv, fraza, period). Niz zvukova među kojima nema tišine, a svaki se sljedeći ton nadovezuje na prethodni, definiramo riječju *legato* – vezano (glagolski pridjev glagola *legare* – vezati). Označava se lukom koji povezuje dvije note ili više njih. Jedan ton, sâm, ne može biti *legato*. Luk može povezivati i skupinu tonova označenih različitim znakovima za artikulaciju i tada predstavlja njihovo grupiranje u polufrazu ili frazu. Svi ostali načini artikulacije predviđaju određenu količinu tišine između pojedinih tonova.

Prvo pojavljivanje oznaka za artikulaciju susrećemo u razdoblju baroka. Pored oznaka za *legato*, u fantazijama za flautu G. Ph. Telemanna nalazimo *staccato* način.

Staccato – odvojeno (glagolski pridjev glagola *staccare* – odvojiti, odrezati, odrubiti) označava se točkom iznad notne glavice. Noti iznad koje stoji oduzima drugu polovinu njezine vrijednosti i pretvara je u tišinu. *Staccatissimo* je način kojim se izvodi *martellato* – čekićano (glagolski pridjev glagola *martellare* – čekićati) i bilježi se klinom (▼) iznad notne glavice. Prvu četvrtinu vrijednosti note iznad koje se nalazi taj znak pretvara u zvuk, a preostale tri četvrtine u tišinu. Neki priručnici oznaku *martellato* tumače kao spoj dviju oznaka, akcenta i *staccata*.

Kamen spoticanja u označavanju i tumačenju jest znak za artikulaciju – *marcato*. Označava se vodoravnom crticom iznad notne glavice (—). Vodoravna crtica u nekim je školama oznaka za *tenuto*; talijanskim pijanistima ona znači *portato*, a neki smatraju da u Segovijinim notnim izdanjima znači *appoggiato* – sviranje s naslonom.

¹ L. v. Beethoven je u svojim klavirskim sonatama isključivo rabio izraz *decrescendo* sve do 1804. ili 1805. godine kad sklapa Appassionatu op. 57. Od tada se koristi oznakom *diminuendo*. Bilo bi zanimljivo saznati razlog ovoj promjeni, vjerojatno zbog utjecaja nekog talijanskog glazbenika. To posve sigurno nije bio njegov učitelj Andrea Lucchesi jer od 1801. godine nije više bio među živima. J. Brahms u svojim se klavirskim djelima koristi samo oznakom *diminuendo*, dok *decrescendo* nema traga.

Ta raznolika tumačenja vodoravne crtice važno je imati na umu jer ih izvođačka praksa ravnopravno tretira i prihvaca.² Kako u konačnici svirati tonove iznad kojih su vodoravne crtice? Istaknuti ih, staviti u prvi plan, oni su oblici na reljefu koje kipar istakne klesanjem otklonivši materijal oko njih stvarajući im pozadinu.

Dileme nestaju kad je *marcato* isписан cijelom riječju ili kraticom *marc.* *Marcare* znači omeđiti, istaknuti, izdvojiti. U grafiči je linija ta koja odvaja oblik od pozadine, u slikarstvu su to linija i boja. U *marcato* melodijskoj liniji ili harmonijskoj progresiji mali, kratki djelić tištine prije i nakon *marcato* tona ili akorda jest ta nevidljiva linija koja će ton ili akord istaknuti iz cjeline.

Kakve su dramaturška obilježja *marcato* artikulacije? *Marcato* artikulacija motivu ili frazi daje težinu. Kad nije ubilježen u notnom tekstu, zamjenjuje ga oznaka za karakter *pesante* – teško. Suprotnost *marcatu* u izrazu jest *staccato*, koji frazi daje lakoću, lepršavost i opisuje karakter *legero*, *con legerezza* (lagano, s lakoćom).

Accento (akcent, naglasak, >) služi za premještanje težinâ zadanâ metričkim obrascem pravilne izmjene teških i lakih doba i potpodjela unutar dobe. Pripada skupini oznaka za artikulaciju, jer uravnotežuje i oblikuje skupine nota. Za stupnjevanje akcenata koristi se najčešćim dijelom dinamička komponenta. Krović (^) ili malo slovo (v) znak je za akcent nešto jačeg intenziteta konstantnog u cijeloj duljini notne vrijednosti. U literaturi za gitaru rijetko se koristi zbog nemogućnosti držanja istog intenziteta zvuka na dugim notama. U stupnjevanju akcenata još glasniji je *sforzato* – napregnuto (sfz), a najglasniji *sforzatissimo* (sffz). Isto značenje kao i *sforzato* imaju razni sinonimi kojima se koriste skladatelji XIX. stoljeća za gitaru: F. Sor rabi u *Deux Thèmes rinf* (*rinforszato* ili *rinforzando*) i *Fz* (*forzato* ili *forzando*), W. Matiegka u Sonati op. 16 *rf* (*rinforszato* ili *rinforzando*), S. F. Molitor u Sonati op. 15 *fz* (*forzato* ili *forzando*), M. Giuliani upotrebljava *fz* (*forzato*), *sf* (*sforzato* ili *sforzando*), a u Varijacijama op. 34 bilježi *fp* (*fortepiano*), oznaku koja se može dvoznačno tumačiti kao akcent ili kao nagli *diminuendo*.

Oznake za agogiku

U širem smislu, agogika obuhvaća sve ostale komponente glazbe (melodiju, harmoniju, ritam, metar, dinamiku i boju),

mjesi ih i preobražava, bavi se svim radnjama koje oblikuju interpretaciju.

U užem smislu, agogika su neznatna i suptilna odstupanja od zadanog ritmičko-metričkog obrasca.

U prije spomenutoj Etidi br. 11 H. Ville-Lobosa, u tempu *Animé* (pokretno), u taktvima 15 i 16 nalazimo snažne *sffz* akorde, koji poput groma iz vedra neba prekidaju *mf* kolotečinu. Na njih se nadovezuje pulsiranje ponovljenih trozvuka i nakon drugog *sffz* akorda ponovljenih dvozvuka u *pianu*. Zbog fiziologije našega uha potrebno je odgoditi početak *piano* pulsacija da ih ne potopи *tsunami* prouzročen *sffz* odsviranim akordima. Fiziološka odgoda nije obilježena nikakvom agogičkom oznakom, no takvi bi akustički zakoni trebali budno bdjeti nad izgovaranjem sadržaja glazbe.

Ono što je dinamici postupno stišavanje (*dim.*) i postupno pojačavanje zvučnog intenziteta (*cresc.*), u agogici je postupno usporavanje, *rallentando* – usporavajući (gerundiv glagola *rallentare* – usporavati), kraticom *rall.*, i postupno ubrzavanje, *accelerando* (gerundiv glagola *accelerare* – ubrzati), kraticom *accel.* Za isti postupak postupnog ubrzavanja uz uobičajeni *accelerando* u upotrebi su sljedeći izrazi: *stringendo* (stiskajući), *precipitando* (sunovratno), *affrettando* (zureći),³ *riani-mando* i *movendo* (pokrećući), *incalzando* (potičući), i svi oni vrlo jasno opisuju isti postupak. Za istu se radnju suprotog predznaka rabi više raznolikih i u biti različitih načina usporavanja. Uz spomenuti *rallentando* to su: *ritardando* – kasneći (gerundiv glagola *ritardare* – kasniti), *ritenuto* – zadržano (glagolski pridjev glagola *ritenere* – zadržati) ili *ritenente* – onaj koji zadržava (particip prezenta istog glagola *ritenere*, koristio se njime L. v. Beethoven), i *ritenendo* i *trattenendo* – zadržavajući.

Ti se izrazi u praksi vrlo često tretiraju kao sinonimi i koriste se za iste postupke. Semantika podučava da različite riječi obično imaju različita značenja. *Ritardando* (kasneći) i *rite-nuto* (zadržavajući), bez obzira na to što ih mnogi skladatelji i izvođači poistovjećuju, ipak imaju drukčiji efekt u postupku usporavanja. Često je teško odgonetnuti da li kraticu *rit.* tumačiti kao *ritardando* ili kao *ritenuto*, iako je u konačnoj realizaciji mala razlika. Dok *rallentando* označava progresivno, postupno usporavanje kod kojeg je svaki sljedeći vremenSKI razmak između dvaju tonova dulji od prethodnog, u *ritenuto* nizu tonova svaki ton neće zakasniti postupno, nego neovisno o prethodnim tonovima. Kod *rallentanda* tonovi imaju očekivani, racionalni slijed, dok *ritenuto*, iznenadno usporavanje na malom prostoru, krasi nepredvidljivost, "stu-

² Sklon sam prikloniti se verziji *marcato* tumačenja vodoravne crtice, iako je u praksi razlika u izvedbi ostalih tumačenja jedva zamjetna. Trajanje tona zadano je notnom vrijednošću. Niz osminki bez artikulacijskih oznaka logično je izvoditi povezano (*legato*), ako nije riječ o baroknom stilu koji u bržim stavcima traži kraću artikulaciju. *Tenuto* (držano), *ritenuto* i *trattenuto* (zadržano), *sostenuto* (podržano), nisu oznake za artikulaciju, nego za agogiku, o čemu će biti riječi u zadnjem poglavljju ovog članka.

³ Iako su ta tri izraza oznake za naglji, nervozniji *accelerando*, teško je empirijski odrediti količinu ubrzavanja ili usporavanja služeći se nekom mjernom jedinicom. Ti raznoliki izrazi služe skladatelju da njima raspisi izvođačevu maštu i nagna ga da tehnički postupak učini doživljajnim sebi i drugima.

cajući" hod, koji donosi nenadani, dramatski učinak. Razlika između *ritardanda* i *ritenuta* jest u duljem trajanju *ritenuto* tona, budući da obje oznake predviđaju kašnjenje tona ili tonova na koje se odnose.

H.Villa-Lobos u svojim se etidama i preludijima koristi vrlo preciznim agogičkim oznakama, jasno razlikujući *rall.* od *rit.* (bio on *ritardando* ili *ritenuto*).

Za postupak postupnog usporavanja *rallentando* je najjasnija i najprimjerena oznaka. Za doziranje i količinu *rallentanda* koriste se prilozi *poco* (malo) *rall.* i *molto* (mnogo) *rall.* Ponekad susrećemo paradoks *poco a poco rall.* (malo po malo usporavajući), što je najvjerojatnije posljedica nepoznavanja talijanskog jezika ili pak potrebe da se dvaput izrazi ista radnja, jer postupnost je bit *rallentanda*. Ako skladatelj ne precizira količinu usporavanja te stoga doziranje *rallentanda* prepusti na izbor izvođaču, tada je potrebno sagledati formu skladbe u cjelini i usporavanja uskladiti s duljinom i važnošću pojedinih sekcija.

Sinonimi *rallentanda* s primjesama *diminuenda* jesu: *morendo* (umirući), *perdendosi* (gubeći se), *calando* (padajući), *cedendo* (odstupajući); s primjesama karaktera: *calmando* (smirujući), *allentando* (popuštajući), *allargando* (šireći), *indugiando* i *stentando* (zavlačeći).

Sostenuto – podržano (glagolski pridjev glagola *sostenere* – podržati, poduprijeti)⁴ predviđa pokret širok, težak, ali intenzivan, no ako mu prethode ili slijede prilozi *poco a poco*, postaje sinonim *rallentandu*.

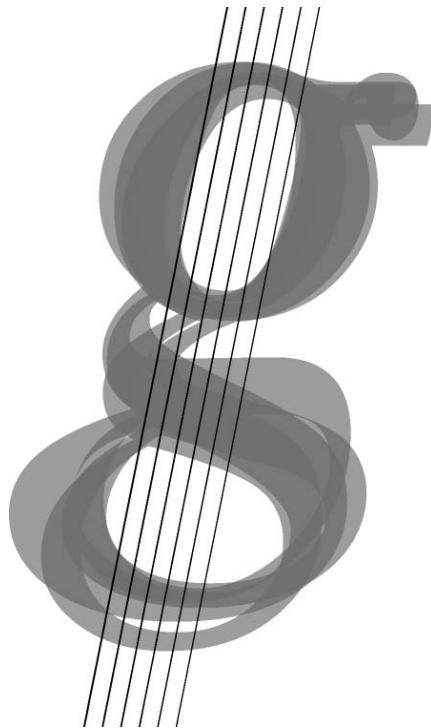
Preostali znakovi za agogiku jesu: *corona* (zadržavanje na tonu ili pauzi u trajanju koje određuje izvođač) i dah (‘), znak svojstven pjevačkim i duhačkim partiturama.

Izrazi koji pripadaju agogici jesu: *ad libitum* (po volji), *libero* ili *liberamente* (slobodno), *alla cadenza* ili *quasi cadenza* (na način, ili kao kadanca), te *rubato* (ukradeno, oduzeto, glagolski je pridjev glagola *rubare* – ukrasti).

Svi ovi izrazi u glazbi podrazumijevaju *tempo* (vrijeme) i navode izvođača na fleksibilnost u tretiranju komponenata ritma i metra te ih oslobađa metronomske strogosti.

Lijepu sliku agogičkog poigravanja *rubatom* ponudio je Franz Liszt⁵ komentirajući Chopinov *rubato*: "Vidite li ono drveće? Vjetar se poigrava lišćem, a ispod teče život, međutim, drvo ostaje, kao što je i bilo".

Ova poetična alegorija neka nas gitariste potakne i inspirira da nam deblo stabla bude ritmičko-metrička struktura djela, a tonovi lišće koje leluja na nježnom povjetarcu.



⁴ Mnogi glazbenici *sostenuto* prevode kao *suzdržano*. Međutim, *sostenere* je važan i nimalo ležeran glagol, *sostenere la famiglia* (uzdržavati porodicu) ozbiljan je i odgovoran čin, *sostenere una certa idea* (zastupati određeno mišljenje)...

⁵ Harold C. Schonberg: "The Great Pianists", New York 1963.

NATAŠA Klasinc-Lončar i Miroslav Lončar

u razgovoru s Istvánom Römerom

*U*svome članku u *Gitari* br. 10 Mirko Orlić spominje Natašu Klasinc-Lončar i Miroslava Lončara kao prve hrvatske gitariste koji su stekli doktorat glazbene umjetnosti. Ove se godine navršava dvadeset i peta godina njihova boravka u Sjedinjenim Američkim Državama. To je lijep povod da ih predstavimo našim čitateljima.

Nataša Klasinc završila je zagrebačku Klasičnu gimnaziju i Srednju glazbenu školu Vatroslava Lisinskog u razredu prof. Felixa Spillera. Miroslav Lončar završio je srednju glazbenu školu u Karlovcu. Gitaru mu je predavao Silvije Barlović, a nakon njegova umirovljenja polazio je nastavu gitare u zagrebačkoj Glazbenoj školi Blagoja Berse kod Milivoja Majdaka. Nakon srednje škole oboje su studirali u Grazu. Priliku za nastavak studija potražili su u Americi gdje su se i zadržali te razvili bogatu koncertantnu i pedagošku djelatnost. Najčešće nastupaju kao gitarski duo. Snimili su nekoliko solističkih i komornih nosača zvuka. Miroslav Lončar i sklada – kompoziciju je studirao kod Dušana Bogdanovića u San Franciscu. Nakon ovih šturih uvodnih obavijesti dajmo riječ njima samima, to jest Miroslavu koji s Natašinom privolom ovdje govori u svoje i u Natašino ime jer smo komunicirali elektroničkom poštom.

- *Upoznali ste se na studiju na Hochschule für Musik und darstellende Kunst u Grazu kod Marge Bäuml-Klasinc.¹ Kad ste diplomirali? Jeste li još kao studenti počeli nastupati i izvan okvira škole?*

Naš odlazak u Graz bio je presudan za gotovo sve što danas jesmo i čime se bavimo. Bila je prava slučajnost da smo oboje dospjeli kod profesorce Marge Bäuml-Klasinc 1981., a diplomirali smo u njezinoj klasi 1987. Marga je u nama ostavila jako dubok trag kao svirač, pedagog i iznimno draga osoba koja je u nas usadila vječnu ljubav prema gitari. Bila je puno

više od profesora i iskreno je voljela svoje studente. Ona nas je i nagovorila da počnemo svirati kao duo jer je i sama mnogo svirala u duu sa svojim mužem, profesorom Walterom Klasincem, i uvelike je zagovarala komorno muziciranje. Isto tako, sretna je okolnost bila i to što su oni i živjeli upravo u Grazu pa su bili dosta povezani s tamošnjim glazbenim kruševima. Često su svirali u Grazu i okolicu pa su i nas vodili sa sobom. Često smo svirali s komornim orkestrom glazbene akademije koji je vodio Walter Klasinc, a poslije bismo ponekad zamjenjivali i Margu. Upoznali su me i s Nikšom Barezom koji je tada bio šef-dirigent opere u Grazu. On me je angažirao kao vanjskog suradnika za trzalačke instrumente u Operi u Grazu s kojom sam jednom nastupio i u bečkoj Operi. Nekoliko godina za redom u istom svojstvu nastupao sam i na Splitskom ljetu. Sve u svemu, u Grazu smo stekli mnogo vrijednih iskustava na brojnim nastupima i sviranjem s mnogim glazbenicima, a to sve zahvaljujući Margi i Walteru Klasincu.

- *Kako ste se odlučili na to da nastavite školovanje u Americi? Gdje ste i kod koga studirali? Kako ste ishodili stipendiju?*

Kad smo završili magisterij u Grazu, najednom smo se suočili s pitanjem – što sad? Oboje smo osjećali da možemo još mnogo naučiti, a u Europi se glazba tada nije mogla studirati na višem stupnju od magisterija. Natašin otac, koji je tada radio kao profesor u Americi, raspitao se za mogućnosti da tamo nastavimo studij i počeli smo se pripremati za prijamne ispite. U Americi ima jako mnogo sveučilišta. Nismo baš previše znali o njima pa smo se odlučili za jug kako bismo bili blizu Natašinog tate. Školarine su jako velike pa je bilo važno dobiti dobru stipendiju koja najčešće uključuje i neku vrstu asistenture. Da bismo dobili stipendiju, morali smo, naravno, otići tamo i svirati pred komisijom. Mislim da je Nataša svirala Fugu iz Bachove Druge suite za lutnju, Sorovu Etidu op. 29 br. 17 i Sonatu Lennoxa Berkeleyja, a ja sam svirao

¹ Više o Margi Bäuml-Klasinc možete naći u *Gitari* br. 7. (Ur.)

Preludij iz Bachove Treće suite za lutnju, Sorove Varijacije na Mozartovu temu i Brittenov Nocturnal. Trebalo je također položiti dva velika testa – *Test of English as a Foreign Language* i *Graduate Record Examination*. Prvi je jezični, a drugi uključuje matematiku, logiku i analitičko pisanje. S obzirom na to da nismo imali mnogo vremena, otišli smo na prijamne samo na nekoliko obližnjih sveučilišta. University of Southern Mississippi u Hattiesburgu ponudio nam je stipendiju i tamo smo se na kraju i upisali. Profesor se zvao John De Chiaro i mnogo se bavio transkripcijama za gitaru, pa smo i mi dosta radili na tome što nam je koristilo za repertoar dua.

- *Vi ste prvi hrvatski gitaristi koji su stekli titulu doktora glazbe. Kako je doktorski studij bio organiziran? Znam da ste pisali opsežne disertacije – kojim ste se temama bavili? Jesu li disertacije objavljene na internetu?*

Bilo je dosta zahtjevnih predavanja iz teorije glazbe, povijesti glazbe, izvodilačke prakse, bibliografije, istraživanja, zatim zborno pjevanje, naravno – gitara, ansambl, i na kraju istraživanje, prikupljanje materijala i pisanje disertacije. Oboje smo odlučili istraživati nešto o povijesti gitare u Hrvatskoj. Nataša je napisala studiju o Ivanu Padovcu (*A Survey of Selected*

Guitar Works by Ivan Padovec), a ja o modernim hrvatskim skladateljima za gitaru (*A Survey of Compositions for Classical Guitar Written by Croatian Composers from 1945-1990*). Obje su radnje katalozi s biografskim podacima o skladateljima, popisima djela za gitaru i analizama najvažnijih djela. U prikupljanju notnog materijala mnogo mi je pomogao profesor Petrinjak koji mi je dopustio da kopiram gotovo sve skladbe suvremenih hrvatskih skladatelja koje je imao, a dodatno su mi pomogli profesor Felix Spiller te skladatelji Miroslav Milić i Lovro Županović koji su mi dali svoje kompozicije. Nataša su u prikupljanju materijala i informacija o Padovcu pomagali profesori Petrinjak i Orlić. Naše su disertacije dostupne na internetu na stranicama [worldcat.org](http://www.worldcat.org), books.google.com, i researchgate.net.

- *Što vas je ponukalo da ostanete u Americi? Vjerojatno ste već tijekom studija dobili priliku i da nastupate i da predajete, sreli zanimljive kolege...*

Kao što sam rekao, željeli smo što više naučiti i steći što više novih iskustava. Sve nam je bilo jako zanimljivo pa se nismo baš žurili završiti školovanje. Počeli smo raditi na nekoliko veleučilišta i nastupati, i tako je vrijeme brzo prolazilo. Bilo nam je privlačno i to što su neke stvari – na primjer predavati na višoj školi, snimiti CD ili nastupiti sa simfonijskim orkestrom – bile dostupnije tamo nego kad nas. Što smo dulje bili u Americi, sve smo više gubili kontakte s Europom. Povratak je postajao sve teži, a život u Americi sve lakši.

- *Prije dvadesetak godina Miro mi je rekao da u krugu od dvjesto kilometara od vas nema nijednoga gitarista, tako da imate pune ruke posla i kao učitelji i kao svirači. Sada se to vjerojatno promjenilo, zar ne?*

Tada smo bili u Mississippiju. Tamo nam je u početku bilo jako neobično zbog velike razlike među ljudima. Bilo je vrlo obrazovanih, informiranih i kulturnih ljudi, ali i onih koji nisu znali baš ništa ni o glazbi, ni o klasičnoj gitari, ni o Hrvatskoj, pa smo se ponekad osjećali jako neshvaćeni, otuđeni i obeshrabreni u svome poslu. Ali nakon nekoliko godina rada klice koje smo posadili urodile su plodom pa smo imali dosta dobrih đaka, često smo svirali i postali smo poznati u širem južnom području, tako da smo se dosta kretali svirajući na festivalima, koncertnim serijama i sveučilištima, a studenti su nam počeli dolaziti i iz daljih krajeva. Mnogi od naših tadašnjih studenata i đaka još žive tamo i rade isto to što smo mi tada radili.

- *Gdje ste našli prvi posao? Je li to već bilo u Hattiesburgu? Hattiesburg ste napustili nakon uragana Katrina. Je li razlog bio samo uragan ili ste dobili bolju ponudu?*

Prve poslove našli smo na nekoliko viših škola u okolici Hattiesburga, a u isto smo vrijeme bili i asistenti na Univerzitetu Southern Mississippi. Ubrzo zatim dobio sam posao na Univerzitetu William Carey koji je isto u Hattiesburgu. Neobično je da jedan mali grad kao Hattiesburg ima dva sveučilišta s programom gitare, ali jedno je veliko – državno, a druge manje – privatno. Na Careyju – koji je manji – polako





sam podigao klasu koja je vrlo uspješno konkurirala onoj drugoj, na državnom sveučilištu. Tamo sam se počeo baviti organizacijom koncerata i vođenjem ljetnih škola, čime se i danas bavim. Nataša je za to vrijeme radila na četiri veleučilišta od kojih je svako bilo barem sat vremena udaljeno od Hattiesburga, tako da je tjedno vozila gotovo tisuću kilometara. Neki od njezinih studenata nastavili su studij kod mene na Univerzitetu William Carey. Tako smo uspješno surađivali i bolje upoznavali svoje studente. Mississippi smo napustili 2007., dakle ne izravno zbog uragana Katrine, ali se nakon te katastrofe situacija na sveučilištima i višim školama počela znatno mijenjati i postajala je sve nepovoljnija za nas. Odlučili smo se preseliti u okolicu Washingtona, D.C. Doznavali smo da su tamo programi glazbenog obrazovanja u školama vrlo napredni i da traže visokokvalificirane profesore.

• *Područje nastave koje pokrivate vrlo je široko – od početnika do koncertanata, a vodite i ansamble. Kako to izgleda?*

Predajemo na srednjim školama koje nisu glazbene škole kao u nas, nego su više nalik općeobrazovnim školama u kojima se gitara uči kao izborni predmet. Uglavnom održavamo grupnu nastavu koja je organizirana u četiri stupnja: početni, srednji, napredni i umjetnički. Đaci imaju nastavu svaki drugi dan po sat i pol, tako da se može mnogo toga napraviti. Imamo svaki više od sto učenika, što je uzbudljivo jer je svaki dan vrlo dinamičan i prepun gitare. Svaki profesor ima slobodan izbor nastavnog plana i repertoara tako da ispitni programi nisu strogo zadani. U tom se četverostupanjskom programu prođu sva razdoblja, od renesanse do moderne glazbe. Uči se solistički repertoar, komorna glazba i sviranje u većem sastavu. Nataša i ja usklađeni smo u izboru literature. U početnom stupnju upoznajemo đake s instrumentom, čitanjem nota,

osnovnom tehnikom sviranja nota i akorada te s različitim stilovima gitarske glazbe: klasična gitara, flamenco, pop, rock i jazz. Koristimo se početnicom Hala Leonarda, a u njoj su pjesme poput Ode radosti, When the Saints Go Marching in, Bachov Menuet u G-duru, Moly Malone, Shenandoah itd. U srednjem stupnju počinju osnove sviranja klasične gitare. Radimo po metodi Aarona Shearera. Tu se uče lagane kompozicije Carullija, Carcassija, Giuliani, Sora i Aguada. U naprednom stupnju koristimo se metodom Frederica Noada – uče se skladbe iz raznih razdoblja: lake kompozicije Dowlanda i Johnsona, Táregine Adelita i Lágrima, neka od suita de Viséea, Carcassijeve i Sorove etide i sl. Na umjetničkom stupnju uče se Bachove skladbe poput Preludija u d-molu, Allemande iz Prve suite za lutnju ili Preludija iz Prve suite za violončelo, neki od Laurovih valcera, Suite del recuerdos Joséa Luisa Merlina, Táregin Arapski capriccio, etide Geraldine Garcie, Lea Brouwera, preludiji Ville-Lobosa i sl. U nastavi komorne glazbe često rabimo skladbe Gagnona, Levesquea, Rouxa, Casteta, Kleynjansa, Tisseranda, Kruisbrinkove, Kindla, Yorka ili nekih naših kolega. Na kraju svakog semestra polažu se ispitni koji se sastoje od pismenog dijela i sviranja. Učenici uglavnom pripremaju samo jednu kompoziciju za ispit. Okruženi smo vrsnim i aktivnim kolegama s kojima dobro surađujemo, a u cijeloj županiji, koja broji otprilike 350.000 stanovnika, oko tri tisuće djece uči gitaru. Takvo je tlo pogodno za različite dodatne aktivnosti kao što su privatni satovi, organizacija koncerata, natjecanja, gitarskih ansambala i sl. Interes za klasičnu gitaru stalno raste, što je s obzirom na brz razvoj tehnologije i potrošačkog društva fascinantno. U školi smo svaki dan od 9 do 16, ali tu bude još i dodatnih večernjih koncerata, pa festivali, natjecanja ili koncerti vikendom, tako da se mnogo vremena provodi na poslu.

- *Svako od vas dvoje ima više od sto učenika! To zvuči kao znanstvena fantastika! Kako organizirate nastavu s tolikom vojskom?*

Kako rekoh, nastava je organizirana u četiri stupnja, a nijedan razred nije veći od trideset učenika. Projekat je oko dvadeset, a za sviranje komorne glazbe u četiri, pet ili šest dionica to je baš prikladan broj. U Americi i Kanadi izdaje se puno obradbi i originalnih skladbi za ansamble gitara, što je vrlo prikladno za našu nastavu. U našim školama rabimo soprani, alt-i kontrabas-gitare za neke kompozicije koje to zahtijevaju, pa čak i onda kada to nije navedeno u partiturama, jer se dodavanjem tih instrumenata proširuje dinamički i tonski raspon ansambla. U početku nam je doista bio *science fiction* kako preživjeti takvu nastavu, ali već smo se navikli i sada to posve uspješno funkcioniра. U takvoj grupnoj nastavi tako je važno uspostaviti dobar odnos s đacima, tako da vas slušaju, a i da vas vole, pa je sa znanjem koje smo stekli polažeći pedagoške predmete, uz malo talenta za rad s mladima, sve mnogo lakše. Da bi profesor uspješno vodio grupnu nastavu, važno je da se jasno izražava, da je dosljedan i pozitivan, da jasno i od prvog dana pokaže što očekuje od đaka te da ih motivira kvalitetnim i zanimljivim repertoarom. Đacima je omiljena glazba, primjerice, iz opere Carmen, skladbe Vivaldija i Bacha, romantička ili moderni komadi puni zanimljivih ritmova. U devetdeset minuta nastave prođe se zajedničko usviravanje, rad na tehničkim vježbama, teorija, individualno ispitivanje zadatog, ponavljanje starog i čitanje novog gradiva, samostalno vježbanje i rad u ansamblu, što je najzanimljiviji dio sata, jer se tada izrađuju interpretacije i zajednički se doživljavaju čarobni trenuci muziciranja. Tijekom godine izmjenjuju se dvije sezone: jedna kad se pretežno uče solo skladbe i pripremaju ispiti, druga kad se pripremaju koncerti i više se vremena posvećuju ansamblu.

- *Spomenuo si i pismeni dio ispita! Zar to ne rade profesori teoretskih predmeta?*

I taj se pismeni dio polaže kod nas dvoje. Iako se teorija glazbe može upisati kao školski predmet, mi je uključujemo u nastavu instrumenta. Tu đaci pišu zadatke iz teorije – od čitanja i pisanja nota do pisanja ljestvica, modusa, kvintakorda, septakorda itd. te iz povijesti gitare – od raznih popularnih stilova u kojima se koristi gitara, do stilskih karakteristika različitih epoha klasične glazbe.

- *Imate li i studenata iz Hrvatske?*

Preko naše ljetne škole u Karlovcu upoznali smo nekoliko srednjoškolaca iz Hrvatske i Bosne i Hercegovine koji su bili zainteresirani za studij u Americi, a među njima je i Paulina Puljek koja je diplomirala u mojoj klasi na Univerzitetu William Carey. Ona je sada već na doktorskom studiju na University of Texas u Austinu i studira u klasi prof. Adama Holzmana. Doći studirati u Ameriku teško je prije svega zbog velikih troškova, ali se oni mogu dosta ublažiti ako vam netko ponudi dobru stipendiju. Za to se treba unaprijed povezati s profesorom i pripremati se najmanje godinu dana. Cijene studija neprestano rastu, a sveučilišta daju sve manje finansijske

pomoći, tako da je važno uspostaviti kontakt s određenim profesorom koji će se zainteresirati za vas i srediti vam finansijsku podlogu. Ostalo je lako.

- *U Americi živi i djeluje još nekoliko gitarista iz Hrvatske. To su, koliko mi je poznato, Ana Vidović i Robert Belinić, a sada je na studiju u Baltimoreu kod Barrueca i Petrit Čeku. Jesu li vam se koji put isprepleli putovi? Srećete li se, surađujete li?*

Da. Ana je svirala koncert u mojoj ciklusu na Univerzitetu William Carey, a Petrit će u ožujku sljedeće godine održati koncert za koncertno društvo Aguado Guitar Concerts koje vodimo.

- *Prisutni ste i u Hrvatskoj, više godina održavate ljetne škole u Karlovcu i Imotskom.*

Kad smo se dovoljno skrasili u Americi, počeli smo svako ljeto provoditi u Hrvatskoj – najviše u mome rodnom Karlovcu i u Imotskom odakle je Natašina mama i gdje je Nataša provela veći dio ranog djetinjstva. Željeli smo naša iskustva prenijeti i na đake u Hrvatskoj i pokušati im približiti način učenja gitare na kakav smo navikli u Americi, dakle malo drugačiji pristup glazbi, koji klasičnu gitaru – osim za klasičnu glazbu – rabi i za druge stilove, kao jazz, pop i rock, te kao instrument za velike ansamble. Glazbene su škole u oba grada bile zainteresirane, i evo, već četrnaest godina vodimo te ljetne škole. Veliko je zadovoljstvo vratiti se u učionice gdje smo i sami nekad sjedili i učili glazbu, i raditi s "nekim novim klinčima" kakvi smo nekad sami bili. Na taj način imamo priliku surađivati s nekim od naših dragih kolega i upoznavati nove. Druženje s mladim ljudima koji se s mnogo žara i volje tih tjedan dana s nama posvete gitari uvijek nas nadahnjuje.

- *Možete li usporediti hrvatske i američke učenike? Što je bolje kod nas, a što u Americi?*

I u Hrvatskoj i u Americi ima iznimno nadarenih i vrijednih učenika, ali, mislim, jedna od najvećih razlika je zauzetost. U Americi, što su djeca bolji đaci, to imaju više aktivnosti, dok kod nas većina đaka izabere jednu ili dvije aktivnosti pa se njima više posvete i studiozije bave. Na taj način vjerujem da kod nas mogu ipak više napredovati.

Što se tiče gitare, razlika je u "kulturi žice". Dok su kod nas u narodu rasprostranjene tamburica, mandolina, akustična, pa čak i klasična gitara, u Americi su to električna gitara i rock glazba. Većina đaka koja odluči učiti klasičnu gitaru dolazi iz te "neklašične" kulture i mora se prilagoditi drugačijoj tehnici sviranja i čitanju nota, što je mnogima teško, pa ih i prilično usporava. Glazbeno školstvo u Hrvatskoj ima dugu tradiciju i vrlo je dobro organizirano te je dostupno svakome tko je talentiran za glazbu. Djeca mogu odmalena učiti klasičnu gitaru, ali su nastavni planovi možda malo kruti i ne motiviraju dovoljno velik broj đaka.

U Americi ima mnogo izvrsnih stručnjaka i pedagoga za gitaru na sveučilišnoj razini. Osnovno i srednje glazbeno



školstvo tek je u razvoju, no brzo napreduje. Doduše, nije posvuda tako, nego u nekoliko najrazvijenijih dijelova države, kao npr. u okolini Washingtona, u Texasu, Kaliforniji i možda u još nekoliko saveznih država. Oni su očito shvatili da treba imati bolje organizirano glazbeno školstvo na pred-univerzitetnoj razini kako bi mogli izdržati pritisak europskih i azijskih studenata koji preplavljuju američka sveučilišta. Zbog toga su se najveći i najuzbudljiviji pomaci u nastavi gitare u posljednje vrijeme dogodili upravo na toj razini. Iz škola izlazi sve više izvrsnih mladih svirača.

Amerika je vrlo dinamična, ima sve više izvrsnih mladih pedagoga i svirača. Informacije, materijal i kvalitetni instrumenti lako su dostupni, uvelike su prisutni umjetnici i umjetnosti iz cijelog svijeta, a vrlo otvoren način razmišljanja potiče na veliku kreativnost u svim glazbenim aktivnostima.

Tu kreativnost nameće i činjenica da svaka kulturno-obrazovna institucija, bilo to sveučilište, centar za kulturu ili simfonijski orkestar, mora biti profitabilna kako bi se održala na životu, tako da umjetnici pronalaze uvijek nove načine da pridobiju publiku i novčanu potporu. Mislim da je dobro da se u Americi profesori moraju periodično doškolovati kako bi bolje pratili nove pedagoške metode i lakše išli ukorak s vremenom.

• *Moraju? Ako zanemare periodičko doškolovanje, slijede li sankcije?*

Svaki profesor na sveučilištu treba voditi svoj *portfolio* koji se pregledava prilikom napredovanja u službi. Iz njega se mora vidjeti da je profesor aktivan, da odlazi na festivalе, predavanja, da se bavi nekom vrstom istraživanja, publici-

ranjem ili koncertiranjem. Od svakog redovitog profesora očekuje se da ima doktorat ili da radi na njemu. O profesorima koji rade na srednjim ili nižim školama njihova školska uprava vodi evidenciju o doškolovanju. Oni moraju svakih pet godina skupiti određen broj bodova doškolovanjem kako bi zadržali dozvolu za podučavanje. Ako ih ne skupe, automatski gube dozvolu i prekida im se ugovor. Predavanja za doškolovanje organizira školski sustav u suradnji s nekoliko sveučilišta.

- *Mnogo predajete, svirate, snimate, Miro i sklada. Imate dvije kćeri. Je li teško uskladiti profesionalne obveze i obiteljski život?*

Život i školovanje u tri zemlje pomogli su nam da se lako prilagođujemo različitim kulturama, razmišljanjima i pristupima glazbi. Okolnosti i prilike navele su nas da se okušamo u različitim aktivnostima, kao što si naveo. Meni je skladanje došlo kao iznenađenje, ali se sve više njime bavim. Počeo sam pisati lagane pjesmice za đake i to se malo-pomalo razvilo u nešto veće, tako da sad dobivam i narudžbe od svirača i škola, a nekoliko mojih skladbi snimljene su i na CD-ima koncertnih glazbenika. Veseli me vidjeti na YouTubeu da ljudi u raznim dijelovima svijeta vole svirati moje skladbe. Nataša i ja u zadnje vrijeme manje putujemo i više se posvećujemo

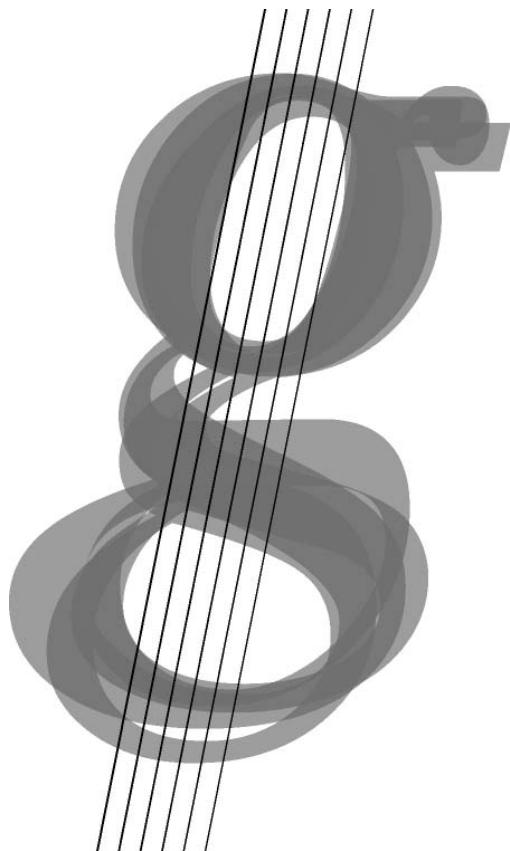
podizanju kulture gitare u vlastitoj sredini. Organiziramo razne aktivnosti za đake, kao npr. kućne koncerne, natjecanja, vodimo društvo gitarista, ciklus koncerata, omladinski ansambl i tome slično. Imamo sreću da sada oboje radimo u istom gradu i budući da nam se obje kćeri bave glazbom, profesionalni i privatni život lakše se usklađuju. Starija kći Maja svira gitaru i violinu i često nastupa s nama u raznim ansamblima. Ona već godinama sudjeluje u svim našim ljetnim školama, omladinskom orkestru, i nedavno je svirala violinu u komornom orkestru koji nas je pratio na jednom koncertu. Nina pak svira trubu i ima svoje glazbene aktivnosti. S obzirom na sve to, mnogo vremena provodimo zajedno.

* * *

Preostaje nam da Nataši Klasinc-Lončar i Miroslavu Lončaru zahvalimo na ovom razgovoru koji vrlo zorno prikazuje profesionalnu svakodnevnicu naših američkih kolega. Želimo im mnogo uspjeha i zadovoljstva u profesionalnom i privatnom životu.

Čitatelji koji žele više doznati o njima mogu pogledati sljedeće internetske adrese:

<http://www.loudoun.k12.va.us//Domain/1244>
<http://www.loudoun.k12.va.us//Domain/3545>
<http://mysite.verizon.net/mloncar1/bio.html>



MARKO Ruždjak

(9. srpnja 1946. – 23. veljače 2012.)

 Imus nas je duboko dirnula vijest o smrti akademika Marka Ruždžaka, jednog od najeminentnijih hrvatskih skladatelja i profesora zagrebačke Muzičke akademije.

Iako su njegovi biografski podaci kao i popis djela lako dostupni, evo onih osnovnih. Prvu je glazbenu poduku dobio od oca, baritona svjetske reputacije. Na zagrebačkoj Muzičkoj akademiji diplomirao je klarinet (1969.), a zatim i kompoziciju (1972. u razredu prof. Mila Cipre). Od 1979. zaposlen je na istoj ustanovi gdje je 1990. stekao zvanje redovitog profesora. Od 2006. član je suradnik, a od 2008. redoviti član HAZU. Autor je velikog opusa koji sadržava sve glazbene vrste osim opere, u kojem su najbrojnije komorne skladbe za različite manje sastave. Za svoje skladbe primio je jedanaest nagrada, među kojima se ističe državna nagrada za umjetnost "Vladimir Nazor" te nagrada HAZU.

Njegove gitarske skladbe – jedna za gitaru solo, a ostale za gitaru u različitim, najčešće nesvakidašnjim komornim sastavima – odlično odgovaraju riječima koje je o skladatelju zapisao muzikolog Borko Špoljarić: "Ekspresivni naboј skladbe ... logični je rezultat osluškivanja izražajnog potencijala glazbenog materijala, kao i same fiziologije svirke, realnih ograničenja glasova i instrumenata." Upravo zato Ruždjakova glazba gitari odlično pristaje – nepogrešivo je usklađena sa sviračkom tehnikom te znalački i duhovito iskoristiava zvukovne mogućnosti instrumenta koje združene s drugim gitarama ili s drugim glazbalima često zvuče svježe, novo i neobično. Zanimljivo je da je od tri diskografske nagrade *Porin* za najbolju skladbu Ruždjak dvije dobio upravo za gitarske skladbe: 1996. za *April is the Cruellest Month* za tri gitare i 1998. za *Double* za gitaru solo.

Marko Ruždjak povezan je s hrvatskom gitarističkom zajednicom ne samo po skladbama koje je namijenio našem instrumentu, a čiji konačan popis sada objavljujemo, nego i po mnogim naraštajima gitarista koji su od 1979. godine pohađali njegova osebujna predavanja analize glazbene literature. Zbog svoje neposrednosti, jednostavnosti, duhovitosti, ali i velike, ne samo glazbeničke erudicije, bio nam je jedan od najomiljenijih profesora s kojim smo se često rado družili i u neformalnim okolnostima.

S mnogo poštovanja sjećat ćemo se velikog skladatelja i dobrog čovjeka koji je obogatio ne samo hrvatsku gitarsku literaturu nego i nas koji smo tu glazbu slušali, svirali te uživali u njoj i u druženju s njezinim autorom.

(Ur.)

Skladbe za gitaru Marka Ruždjaka

Sonetto LXXXI

za glas i gitaru (1981.)

April Is the Cruellest Month

za gitarski trio (1987.)

Napisano za Zagrebački gitarski trio

Praizveo Zagrebački gitarski trio na Danim hrvatske glazbe u Hrvatskom glazbenom zavodu u Zagrebu 22. IV. 1988.
CD "April Is the Cruellest Month", Zagrebački gitarski trio, HDS-MBZ-Orfej HRT, 1995.

Double

za gitaru solo (1992.)

Napisano za Darka Petrinjaka

Praizveo Darko Petrinjak na Osorskim glazbenim večerima u 16. VIII. 1992.

CD "Muzika za gitaru", Darko Petrinjak, HDS-MBZ-HRT, 1997.

Notturno

za gitarski trio i metalofone udalarlike (1994.)

Napisano za Zagrebački gitarski trio i Igora Lešnika

Praizveli Zagrebački gitarski trio i Igor Lešnik na Muzičkom biennalu u Maloj dvorani Vatroslava Lisinskog u Zagrebu 1. IV. 1995.

CD "Sticks & Winds & Strings", Zagrebački gitarski trio i Igor Lešnik, Honeyrock, 1996.

CD "The River of Time", Zagrebački gitarski trio i Igor Lešnik, BeSTMUSIC, 2001.

Podimo sada, ti i ja

za sopran i gitaru (1996.)

Napisano za Lidiju Horvat-Dunjko i Istvána Römera

Praizveli Lidija Horvat-Dunjko i István Römer na Međunarodnoj glazbenoj tribini u Opatiji 9. XI. 1996.

CD "Kurenti", Lidija Horvat-Dunjko i István Römer, HDS-MBZ-HRT, 1998.

Frottola

za gitarski trio i drvene udaraljke (1998.)

Napisano za Zagrebački gitarski trio i Igora Lešnika

Praizveli Zagrebački gitarski trio i Igor Lešnik na Muzičkom biennalu u Muzeju Mimara u Zagrebu 20. IV. 1999.

za Hrvatski radio snimili Zagrebački gitarski trio i Igor Lešnik 1999.

Bordone

za gitarski trio i timpane (2000.)

Napisano za Zagrebački gitarski trio i Igora Lešnika

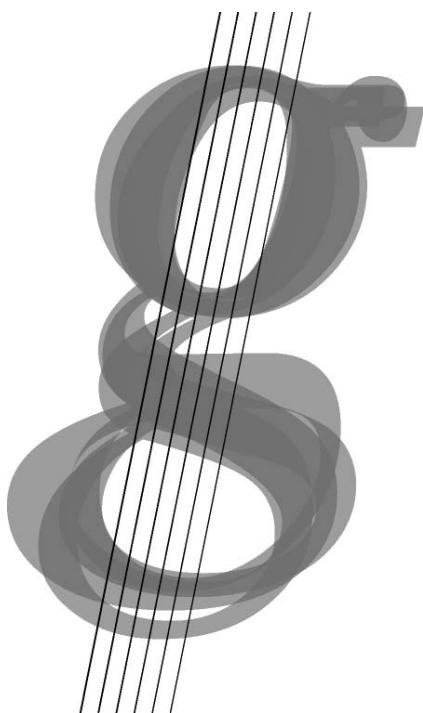
Praizveli Zagrebački gitarski trio i Igor Lešnik na Muzičkom biennalu u Muzeju Mimara u Zagrebu 23. IV. 2001.

Septet za Borisa

za gudački kvartet i gitarski trio (2005.)

Napisano za Gudački kvartet Rucner i Zagrebački gitarski trio

Praizveli Gudački kvartet Rucner i Zagrebački gitarski trio u Hrvatskom glazbenom zavodu u Zagrebu 19. IV. 2006.





sнимio: Davor Šiftar

Marko Ruždjak
(1946.–2012.)

