

CROATICA
BIBLIOTECA
ZKVH SUBOTICA



K
AND
K

DR JOSIP ANDRIĆ

KAKO ĆEMO RAZUMJETI GLAZBU



Dr Josip Andrić

KAKO ĆEMO RAZUMJETI GLAZBU?



Z a g r e b 1 9 3 9

zkvm.org.rs

Izdanje „Hrvatske Tamburice“



Zagrebačka Privredna Štamparija. Margaretska ulica br. 1

Može li svatko razumjeti glazbu?

Ovo pišem onima, koji toliko puta imaju prilike slušati glazbu, a tuže se, da je ne razumiju, ali i onima, koji ne mare za glazbu, jer vele: »Šta ću i da slušam, kad je svejedno ne razumijem?!«

Opazio sam, da obično vlada čudan pojam o tom, što znači »razumijevati glazbu«. Neobrazovani misle, da je glazbena umjetnost samo za obrazovanje ljude, jer da je samo ti mogu da »razumiju«. Obrazovani ljudi često misle, da glazbenu umjetnost mogu samo glazbenici da »razumiju«. Da je tako »visoka« glazba tolikima strašilo, ne treba ni da spominjem.

Što je dakle s tim »nerazumijevanjem glazbe«? Na to evo da odgovorim svestranije i opširnije. Nekoliko pogleda na glazbu i glazbenu umjetnost razjasnit će bar donekle to pitanje, iako ne će zadovoljiti one, koji se možda nadaju, da će im kao čarobnim štapićem tu biti najedamput otvoren cijeli svijet glazbe, da će im tu biti otkriven traženi kamen glazbene mudrosti. Moram već unaprijed reći, da je cijelo pitanje, kojim ću se ovdje pozabaviti, u prvom redu **u odgoju**, a na to neka bude i ovdje položena glavna važnost. I ovo, što ću ovdje iznijeti, namijenjeno je općem glazbenom odgoju onih, kojima ova knjižica dođe u ruke.

Opaža se, da se polaže važnost samo na umni razvoj našeg duševnog života, a osjećajni se duševni život posve zanemaruje. To je jednostranost i pogreška. Nama ne može biti svejedno, da li će se naš osjećajni duševni život razviti ili ne će, da li



će ostati kao divljaka biljka ili će ta biljka biti oplemenjena, da donese dobar rod u karakteru pojedinaca i cijelih društvenih skupina. Zato nam je potreban odgoj i osjećajne strane duševnog života. A tu dolazi umjetnost kao najjači naravni odgojni faktor, i to u prvom redu baš glazbena umjetnost, kojoj je bit i temelj u osjećajnom životu.

Više puta se može čuti, kako netko, kad se povede riječ o glazbi, veli: »Nisam glazben, nisam muzikalan, pa ne razumijem od glazbe baš ništa.« Prema tome bi se moglo suditi, da samo glazbeni, muzikalni ljudi mogu razumjeti glazbu. A koji su ljudi glazbeni ili muzikalni?

Na to pitanje odgovara talijanski glasovirski virtuoz i skladatelj Busoni u svojoj knjižici »Nacrt jedne nove estetike glazbe« te veli, da se o tom kod Nijemaca sudi ovako:

»Glazben (muzikalan) čovjek je onaj, koji odaje smisao za glazbu tim, što dobro razlikuje i osjeća tehničku stranu te umjetnosti. Što više finesa umije u tom da čuje i reproducira, to ga drže glazbenijim... Dakle biti glazben, muzikalan znači: nesamo osjećati ljubav za glazbu, nego razumijevati glazbu i u njenim tehničkim izražajnim sredstvima...«

Mi smo Hrvati više ljudi srca, Nijemci više ljudi razuma. Mi i glazbi stojimo bliže srcem, a ne toliko razumom kao Nijemci. Zato je nama dosta srce otvoriti glazbi, da je zavolimo. A ovdje evo da zavirimo malo i u ono, po čemu ćemo glazbu, izakako smo je zavoljeli, još bolje razumjeti.



Što je glazba ?

»Glazba je govor osjećaja«, napisao je najveći češki skladatelj Smetana na prvu svoju operu.

»Glazba je objavljena čežnja, koja uzima fantastične oblike i koju svaka duša vlastitim shvaćanjem tumači«, rekao je slavni njemački skladatelj Rikard Wagner.

»Glazba je osjećajima najjača umjetnost. Ona djeluje kao upaljena rana, kao žega, zima ili nježan doticaj, pa je najvećma u vezi s našim duševnim stanjem«, rekao je francuski učenjak Ribot.

»Glazba je najljepši izraz Božje milosti. Njegov najljepši dar čovječanstvu«, napisao je najveći njemački pjesnik Goethe.

»Glazba je najneposredniji zvukovni izraz organizma, koji kao u silnom požaru rastapa sve osjećanje, svu sreću i svu bol te čini iz njih zvukovne slike. Iz nje govore najelementarniji porivi čovjeka«, riječi su njemačkoga glazbenog pisca dra Maksa Grafa.

Iz svih tih lijepih riječi i opisa vidimo, da svi jednako kažu: **da je glazba govor osjećaja isto onako, kao što je riječ govor misli.**

Prvobitno nije, kako neki učenjaci, takozvani evolucionisti, danas misle, među glazbom i ljudskim govorom bilo nikakve razlike. Prvobitni pravgovor čovječji bio je bliži glazbi, nego li ovom današnjem našem običnom govoru. Po toj nauci pravgovjek nije upotrebljavao riječi, koje bi odmah izazivale predodžbe i pojmove. Pravgovjekova je riječ imala silan osjećajni zvuk (onomatopoetski).

Praljudi su se sporazumijevali tako, da je zvuk, kojemu je njihova riječ bila bliža nego li našem današnjem govoru, izazivao izravno (neposredno) osjećaj u drugom čovjeku. Kad mi danas kažemo na primjer riječ »crkva«, odmah se u našoj duši rodi predodžba o zgradi sa svim onim, što čini crkvu. Ta se predodžba rađa na osnovi našeg iskustva odmah, čim je riječ izrečena; samo ako govorimo tuđim jezikom, kojemu nismo toliko vješti i kojim ne vladamo do u tančine, ne rađa se ta predodžba tako neposredno. Riječ je kao neki dogovoreni znak (izraz) za predodžbu, a da je za pojedinu predodžbu izabran baš takav izraz, do toga je došlo polaganim razvojem, koji je smjerao k tome, da se ljudi mogu što lakše sporazumijevati. Takva po nauci evolucionizma nije bila riječ naših davnih praotaca. Današnja naša riječ nema nikakve zvukovne veze s predodžbom, koju ona predstavlja. Ima iznimno ipak još t. zv. onomatopoetskih riječi, kod kojih to opažamo. Takve su na pr. riječi: zujanje, šuštanje, grnuti, grom itd. A iz takvih tako zvanih onomatopoiija (riječi, koje već po svom zvuku nešto kažu), moramo sebi predstaviti, da je bio složen i govor naših praotaca. Kod njih je poriv po zvukovima odgonetao smisao. Od toga se tek vremenom razvio današnji naš govor. U pragovoru dakle ljudi bila je u početku i glazba i naš govor zajedno. Kasnije se jedno od drugog odijelilo i razvijalo samostalno, pa danas glazba i govor čine dva posve različita svijeta: običan govor razvio se u sredstvo, kojim kazujemo svoje misli, a glazba je ostala kod toga, da bude tumač osjećaja.

Kako izražuje govor misli? Izriče ih riječima, koje se sastoje iz glasova. Što je riječ u običnom govoru, to je motiv u glazbi: to jest jedinica, koja sastoji od zvukova. Motive glazba kazujući nam o osjećajima niže, baš kao što u govoru nižemo riječ do riječi kazujući misli. Razlika je samo ta, što motiv nije tako jasno vezan s osjećajem, kao što je riječ s pojmom, a to je razumljivo, jer u osjećajni svijet ne možemo tako jasno do potankosti da

gledamo, kao u svijet predodžaba i pojmova. Zato motiv sam po sebi obično nije dostatan za razumijevanje, nego se traži cijela glazbena rečenica (melodija) ili sklop takvih rečenica, da označe pravi sadržaj glazbe. Samo manji je broj glazbenih motiva tijekom vremena postao tako poznat, da nas, čim ga čujemo, podsjeća na nešto određeno: tako nas na primjer motiv narodne himne uvijek sjeća domovine. Nekim motivima opet sam skladatelj daje značenje pa ih u tom značenju upotrebljava: ti se motivi zovu provodni ili značajni motivi.

I u glazbi imamo rečenice kao i u govoru: kao što se rečenice u govoru sastoje od riječi, tako su glazbene rečenice sastavljene od motiva. Takva glazbena rečenica zove se melodija. Melodije se slažu u sklop melodija, kao što imamo u govoru sklop rečenica. Isto tako, kako su u pjesništvu rečenice vezane na određene oblike (stihove, kitice i t. d.), tako je to i u glazbi. I tu se melodija do melodijske slaže u neke oblike, one su kao u pjesmi kitice, a opet više takvih melodijskih »kitica« nižu se skupa u veće glazbene oblike.

Kad slušamo glazbu, na prvom je mjestu melodija, koju razabiremo i koja nas osvaja. Po melodiji sudimo glazbu, da li nam se sviđa ili ne sviđa. Sve drugo, što čini glazbu (motiv, ritam, harmonija, instrumentacija itd.), ne opaža svaki odmah, nego tek ako o glazbi malo više zna ili ako ga netko, tko se u glazbi bolje razaznaje, na to upozori.

Melodija je onaj sastavni dio glazbe, koji glazbu čini lijepom (ženski element glazbe), a ritam je onaj sastavni dio glazbe, koji joj daje život i snagu (muški element glazbe). Iz ritma i melodije raste sva glazbena umjetnost.

Glazba kao umjetnost

Umjetnost je onakvo ljudsko djelo, koje svojom vanjskom ljepotom i svojim sadržajem izaziva u nama udivljenje i užitak.

Kad pastir na paši zasvira u frulicu, kad momak svojoj dragoj zapjeva pjesmu, ili kad na tamburici udari zvukove narodnoga kola, eto nas na vrelu, iz kojega izvire glazba kao **pučka umjetnost**. Ona se rađa iz duše nepoznatih umjetnika, koji se kriju pod površinom narodnoga mnoštva kao pod površinom mora. Nju prihvaća sav narod kao svoju, prenosi je širom svojih narodnih strana, pretače je, zaodjeva sve lepšim ruhom i dotjeruje, dok ne postane onakva, kakva je narodnoj duši, narodnom shvaćanju i narodnom osjećanju najmilija i najvjerniji odraz. Pučka glazbena umjetnost trajna je pratilica narodnog života od najdavnijih davnina sve do današnjega dana. U njoj se kao u ogledalu ukazuje srce narodno, njegovo živo kucanje, njegove radosti, boli, čežnje i osjećaji.

Iz pučke glazbene umjetnosti nikla je i naša tamburaška glazba.

No s razvojem narodne kulture (prosvjete) pojavljuju se mnogi pojedinci, koji umjetnost dižu i razvijaju kao izražaj sve snažnijeg osjećajnog života. To nisu više — ako mislimo kod toga na glazbu — popjevke i plesovi, kojima se ore sokaci naših sela, da ti se od milja rastapa srce, nego je to pjesma i svirka, pred kojom osjećaš udivljenje i zanos, kao kad staješ pred nekim veličanstvom, pred nekom višom moći, koja te hvata za srce i diže, diže kao u čarobnom poletu i ispunja ti dušu kao nekim divnim

sjajem, što dolazi iz nedostižnih visina. To je glazba kao dio **više umjetničke kulture**. Iako je stvaraju izabrani, posebnim darom Božjim nadahnuti pojedinci, umjetnost i tu postaje opća narodna svojina, ako je u skladu s narodnom dušom. Ako to nije, ona mora kao suha grana otpasti s debla narodne kulture.

Često možemo čuti, kako mnogi vele, da umjetnost postoji za zabavu. Krivo misli, tko tako misli.

Što je zabava?

U užem smislu je zabava: igranje nogometa ili druge kakve športske igre, kartanje, šahiranje, plesanje i tako dalje. Nitko ne može reći, da je bilo koja od tih zabava umjetnost. To su samo vještine.

No postoji i zabava u širem smislu, koja ima vanjsko lice umjetnosti, pa se mnogi lako dadu zavarati, da je to doista umjetnost. To je na primjer pornografska knjiga (s nepristojnim sadržajem), detektivska knjiga (o razbojstvima i zločincima), to su kupleti (šaljive pjesme s neukusnim napjevima), šansoni (nepristojne pjesme), plesna glazba (ukoliko nije pučka umjetnost), džez (jazz), većina današnjih operetâ, filmova i tako redom. To je lažna umjetnost ili **paumjetnost**. Ona draži niske porive (instinkte), izaziva neplemenita raspoloženja i osjeća je sklone na zlo, pa je zato takva paumjetnost protivna ćudoređu, nemoralna. Ona kvari darovitost onih, koji takva paumjetnička djela stvaraju, i ukus onih, koji takva djela slušaju (ako se radi o glazbi) ili čitaju (ako se radi o knjigama) ili gledaju (ako se radi o nepristojnim slikama). Takva lažna umjetnost velika je opasnost za cijelu narodnu kulturu, a posebno za pravi umjetnički život narodni.

Evo nekoliko primjera s područja glazbe:

Polka je češki narodni ples. Glazba polke je dakle u prvotnom svom obliku češka pučka umjetnost. Najveći češki skladatelj Smetana obradio je na temelju te pučke glazbe polku u posebnim umjetničkim oblicima izdigavši tako tu glazbu na viši

umjetnički stepen: to su prava umjetnička djela. Ali nijedna od onih polkâ, što ih mi imademo skladane za tambure i što ih tamburaši sviraju, nije ni pučka umjetnost ni pravo umjetničko djelo, nego je to pa-umjetnost.

M a z u r k a je poljski narodni ples. Glazba je dakle mazurke u prvotnom svom obliku poljska pučka umjetnost. Najveći poljski skladatelj Chopin (čitaj: Šopen) obradio je glazbu mazurke u posebnim umjetničkim oblicima izdigavši tu glazbu na viši umjetnički stepen: te Chopinove mazurke su prava umjetnička djela, kojima se sav svijet divi. No i za tambure ima dosta skladanih i udešenih mazurka, ali gotovo nijedna od tih ne može se uvrstiti ni u pučku umjetnost ni među prava umjetnička djela, nego je to većinom paumjetnost.

V a l c e r (v a l č i k) je njemački pučki ples. Glazba je dakle valcera u prvotnom svom obliku njemačka pučka umjetnost. Bilo je velikih skladatelja (na pr. kod Nijemaca Lanner, Johann Strauss, Beethoven, Schubert, Brahms, kod Čeha Dvořák, kod Poljaka Chopin itd.), koji su glazbu valcera razvili u višem, pa čak i u najvišem (na pr. simfonijskom) umjetničkom obliku, pa tu onda takva glazba budi opće umjetničko udivljenje. I naša tamburaška glazba obiluje mnogim valcerima. Nema nijednog tamburaškog skladatelja, koji nije skladao i po koji valcer. Ali ne možemo se pohvaliti, niti da je to pučka umjetnost (pa i nije tambura pozvana, da goji njemačku pučku glazbu!), niti je našim tamburaškim skladateljima u većini slučajeva uspjelo stvoriti glazbu valcera s višim umjetničkim obilježjem. Većinom je to šablonsko (po nekim stalnim uzorima) pravljenje valcerskih melodija, to jest jedan za drugim prave isto samo malo drukčije. Zato sviranje valcera na tamburi nije obično ni gojenje pučke umjetnosti ni izvođenje pravih umjetničkih djela, nego je to puka paumjetnost, koja samo kvari pravo umjetničko shvaćanje i ukus. Ima nekoliko časnijih iznimaka u onim tamburaškim skladbama, gdje je valcer upotrijebljen u sklopu ili obliku, da neku po-

sebnu misao umjetnički izrazi (na pr. u Canićevoj je »Đačkoj ljubavi« valcerom označeno, kako đak na plesu dolazi do svoje prve ljubavi).

K o l o je hrvatski pučki ples. Glazba kola je dakle u prvotnom svom obliku hrvatska pučka umjetnost. Neki su hrvatski skladatelji pokušali i uspjeli glazbu kola razviti i u višem umjetničkom obliku. Najviše je u tom dosad uspio Jakov Gotovac svojim »Simfonijskim kolom«, koje se i kod nas i u stranom svijetu mnogo izvodi, pa kolom u operama »Morana« i »Ero s onoga svijeta«. Sasvim je prirodno, da kolo, koje je po svom postanku i po svojoj biti najviše sraslo baš s tamburom, ima u tamburaškoj glazbi posebnu važnost. Mnogo je tamburaških skladbi skladano na temelju pučke glazbe kola. U velikoj je to većini ili pučka glazba ili oponašanje (imitacija) pučke glazbe. Neki skladatelji uspijevaju bolje oponašati (imitirati) pravu pučku glazbu kola, neki opet slabije. No oponašanje (imitiranje) nije još pravo umjetničko stvaranje. Zato malo koju dosadašnju tamburašku skladbu, koja je skladana na temelju kola ili bar djelomičnom upotrebom kola, možemo nazvati pravim umjetničkim djelom. Tu tek očekujemo u tamburaškoj glazbi pravi razvoj. Iako, što se glazbe kola tiče, u dosadašnjoj tamburaškoj glazbi uz pučku umjetnost ima i dosta paumjetnosti, kolo ima svoje posebno pravo na polju tamburaške glazbe, a i svi tamburaši imaju prema glazbi kola posebnu dužnost, da je goje i pomažu razvijati. Glazba kola treba da stoji na jednom od prvih mjesta među svim onim, što se na tamburi svira. Skladbama, u kojima je upotrebljeno kolo, treba da na tamburaškim izvedbama bude dana prednost. I tamburaški skladatelji treba da uzmu kao jednu od glavnih svojih zadaća: baš kolo razviti u više umjetničke oblike. U tom je opet Canić u svojim skladbama dosad postigao najveći uspjeh, jer nesamo da su njegove imitacije pravog pučkoga kola neodoljivo vjerne, gdje god ih je upotrebio nego se u skladbi »Melodije« umio on s kolom već veoma umjetnički izdići iznad obične imitacije. I Stahuljak je stvorio neko-

liko dobrih tamburaških skladba na osnovu kola. A Bertićeva šokačka kola najvjernije su imitacije pravoga pučkoga kola u tamburaškoj glazbi.

Kad smo na tim nekim primjerima s područja plesne glazbe razmotrili razliku između pučke umjetnosti, više umjetnosti i paumjetnosti, bit će sad mnogima sigurno mnogo jasnije, da postoje **razni stepeni umjetnosti**. Gojiti samo paumjetnost (na pr. sviranjem kojekakvih koračnica, valcera i drugih plesnih komada, kako to tamburaši nažalost najviše i čine) ne znači uopće za razvijanje umjetnosti ništa: tim se naprotiv umjetnost uništava. To i jest pravi razlog, što smo s tamburaškom glazbom na tako niskom, neuglednom stepenu. Paumjetničkim skladbama i takvim sviranjem potkopan je ugled tamburaške glazbe, a među tamburašima je samo ubijan smisao za umjetnost. Naprotiv gojiti pučku glazbenu umjetnost važan je zadatak, osobito za tamburaše. To nam omogućuju osobito oni tamburaški skladatelji, koji nam daju lijepo skladane kariške pučkih pjesama i plesova. Ne znači naprotiv gojiti pučku umjetnost, ako tamburaši zasviraju ili uz svirku i zapjevaju kakvu pučku pjesmu onako, kako to čine na primjer profesionalni tamburaši na pijankama, po kavanama itd. I gojenje pučke umjetnosti u tamburaškim zborovima mora imati profinjeniji (a ne nezgrapni, nedotjerani) oblik. Lijep uspjeh je na pjevačkom polju u tom obziru postignut skladbama, u kojima su obrađene hrvatske pučke pjesme i što ih je izdao većinom »Sklad«. Uporedo treba s tim pjevačkim plemenitijim gojenjem pučke glazbe da se razvija i tamburaško plemenitije gojenje pučke glazbe. A najviša težnja treba da bude stvaranje i izvođenje umjetničkih glazbenih djela, stvorenih od tamburaških skladatelja u višim glazbenim oblicima. To su idile, romance, balade, uvertire, glazbene slike, notturni, suite, sonate, simfonije, simfonijske pjesni itd. Vrlo malo toga dosad imamo u tamburaškoj glazbi, a još manje se nažalost i ono, što u tom imamo, izvodi. Ako ih tamburaški zborovi budu više izvodili i tražili, bit će i skladatelji više ponukani, da ih stvaraju.

Ima skladatelja, koji stvaraju lijepa glazbena djela, ima ih opet, koji stvaraju još lepša, a najvećim su skladateljima priznati oni, koji su stvorili najbolja i svuda najpriznatija glazbena djela. Postoje dakle stepeni u sposobnosti umjetničkog stvaranja. Mnogo je veća sposobnost umjetničkog stvaranja bila u Beethovena, najvećega skladatelja svega svijeta i sviju vremena, nego što je bila na primjer u hrvatskog najvećeg skladatelja Lisinskoga ili u najvećeg dosadašnjeg tamburaškog skladatelja Canića.

I među glazbenim slušateljima ima raznih stepena: jedni imaju veću sposobnost umjetničkog shvaćanja, drugi manju. No to je posve osobna stvar. Krivo je dakle mišljenje, kada se kaže, da je za niže, manje obrazovane slojeve »niža« glazba, a samo za više, obrazovanije slojeve »viša« glazba. Sposobnost se umjetničkog shvaćanja ne dijeli po slojevima, nego po osobama. Netko i s manjom obrazovanošću (inteligencijom) može imati veću sposobnost umjetničkog shvaćanja, nego drugi s većom obrazovanošću. Mnogo tu odlučuje i osobna sklonost i ukus. Tu sklonost i taj ukus pojedinac treba umjetničkim odgojem razvijati. Tim putem dolazimo i do pravog razumijevanja glazbe.

Što sve pokreće glazbeni život?

Baveći se glazbom, pjevajući pjesme, svirajući na ovom ili onom glazbalu, slušajući glazbu, uživajući u njoj i pohadajući glazbene priredbe živimo glazbenim životom. A pogotovu živi pojačanim glazbenim životom onaj, tko stvara glazbena djela.

Sastavni dijelovi glazbenog života jesu ovi:

1. glazbeno djelo, skladba (kompozicija),
2. glazbeni skladatelj (komponista, kompozitor),
3. izvađač glazbene skladbe: svirač, pjevač, dirigent,
4. glazbeni kritičar i pisac,
5. glazbeni slušatelj.

Ti svi pokreću glazbeni život. Gdje je jedan od tih sastavnih dijelova glazbenog života manjkav, nerazvijen, zakržljao, zapušten, zanemaren, ondje i sav glazbeni život hramlje, ne može pravo da se razvija, zapinje, zaostaje, zahiruje, propada. Treba dakle svim tim sastavnim dijelovima glazbenog života posvetiti pažnju i svakom omogućiti i poduprijeti njegov razvoj i napredak.

Hajde, da o svakom tom sastavnom dijelu glazbenog života ukratko nešto reknemo!

Skladba (kompozicija) je glazbeno djelo, tvorevina umjetničke duše. To je već i svaka lijepa popijevka, svaka plesna glazba; dakle i najmanje skladbe. Od njih se nižu sve veće i veće u raznim glazbenim oblicima. Male skladbe možemo isporediti sa malim pjesmama i pričama iz književnosti, pa kao što u književnosti ima i većih i vrlo velikih pjesama (eposa) te većih i vrlo velikih pri-

povijesti (romana), tako je to i u glazbi sa skladbama. Skladba i jest kao knjiga, samo što je pisana govorom osjećaja.

Skladatelj (komponista) je umjetnik, koji stvara glazbene skladbe. Već u narodu ima nepoznatih darovitih ljudi, koji slažu popijevke, i sve su narodne popijevke složili takvi pučki skladatelji, za kojih imena ne znamo, nego kažemo, da je te popijevke složio narod. Zapravo su ih stvorili nepoznati pojedinci, a narod ih je samo prihvatio kao svoje i od usta do usta možda mijenjajući dotjerivao. Isto tako su glazbu za narodne plesove stvorili pojedini pučki svirači, pa su to nepoznati skladatelji kola, drmeša i drugih naših narodnih plesova. Skladatelji su nam pučke glazbe dakle nepoznati, ali skladatelji umjetničke glazbe poznati su po imenu, pa se obično kod svake skladbe i ističe ime skladatelja. Da netko može skladbu stvoriti, mora imati za to posebnoga glazbenog stvaralačkog dara, ali mora imati i glazbenog znanja. Bez jednog i drugog ne može nitko biti skladatelj, ne može skladati (komponirati). No ima skladatelja, koji imaju veći skladateljski dar i veće glazbeno znanje, a ima ih opet, koji imaju manje dara i manje znanja za skladanje: oni prvi skladaju dakako bolje i vrijednije skladbe od ovih drugih. Tako ima većih i slavnijih skladatelja te manjih i manje priznatih skladatelja. Najveći skladatelji jesu oni, koji stvaraju djela priznata po svem svijetu. Takav najveći skladatelj jest njemački skladatelj Ludwig van Beethoven, koji je živio od g. 1770. do 1827. i kojega glazbeni ljudi sviju naroda dosada priznaju najvećim među svim skladateljima cijeloga svijeta. Njegova velika glazbena djela, koja se zovu simfonije, jesu najslavnija od sviju glazbenih djela, što dosada postoje. Među našim hrvatskim skladateljima dosad su najveći bili Vatroslav Lisinski, koji je živio od g. 1819. do 1852. i Ivan pl. Zajc, koji je živio od g. 1832. do 1915. A priznanje najvećeg dosadašnjeg hrvatskog tamburaškog skladatelja stekao je Josip Canić, koji je živio od g. 1879. do 1933., pa njegove tamburaške skladbe imaju među svim

ostalim tamburaškim skladbama umjetničko prvenstvo.

Skladatelj i skladba čine stvaralački dio glazbenog života. Slušatelj je opet onaj, koji ne stvara, nego samo prima ono, što je stvoreno. A između skladatelja kao stvaraoca glazbene skladbe i slušaoca kao primaoca stoji izvađač kao glazbeni posrednik.

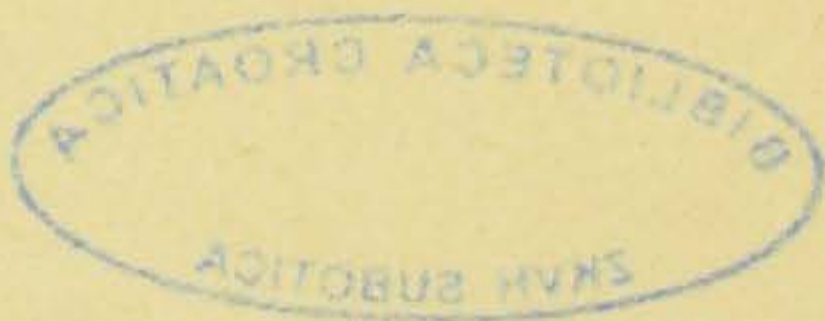
I z v a đ a č (interpret) je onaj, koji svojom svirkom ili svojim pjevanjem omogućuje, da glazbena skladba oživi i postane živa glazba. Ta od skladatelja stvorena glazba leži u skladbi neživa, pa je treba oživiti, a to biva, kad se ta skladba izvodi. Za skladatelja velimo, da je produktivni umjetnik, t. j. umjetnik, koji stvara (producira), a za izvađača velimo, da je reproduktivni umjetnik, t. j. umjetnik, koji ono, što je već stvoreno, samo reproducira (izvodi). I ti izvađači su umjetnici, a najveći među njima jesu virtuozi: to su najsavršeniji svirači. Najveći dosadašnji virtuozi na guslama bio je Talijan Nikola Paganini, koji je živio od g. 1782. do 1840., a najveći dosadašnji glasovirski virtuozi bio je Franjo Liszt, koji je živio od g. 1809. do 1887. (Rodio se u Mađarskoj, ali živio je najviše u Njemačkoj, pa ga sebi svojataju i Mađari i Nijemci. A hrvatski glazbeni učenjak Franjo Kuhač tvrdio je, da je Liszt bio hrvatskog porijekla.) Tamburaških virtuoza dosad još nismo imali, pa je i to velik nedostatak tamburaške glazbe. Daroviti bi pojedinci morali dotjerati u tamburaškom sviranju do što veće savršenosti, pa bi to mnogo pomoglo i ugledu i napretku tamburaške glazbe. — Među izvađače moramo ubrojiti i dirigenta (zborovođu), koji sam ne svira i ne pjeva, nego samo ravna sviranjem i pjevanjem skupine svirača ili pjevača. on ih uči, on daje duh onome, što se zajednički svira ili pjeva. Od dirigenta mnogo zavisi, kako će skladba biti izvedena. I među dirigentima ima raznih stepena: ima ih, koji su manji umjetnici, i ima ih, koji su veći umjetnici u dirigiranju. Među najvećim dirigentima prošlog stoljeća bili su Franjo

Liszt i Hans Guido Bülow (Nijemac, koji je živio od g. 1830. do 1894.). Oni su najviše zaslužni, što su se skladbe velikog njemačkog skladatelja Rikarda Wagnera stale mnogo izvoditi i što su djela toga skladatelja stekla toliko priznanje. Danas je jedan od najvećih svjetskih dirigenata Talijan Artur Toscanini (rođen g. 1867.), kojega zovu, da po najvećim gradovima svijeta dirigira na najvažnijim glazbenim priredbama. Najbolji današnji hrvatski dirigenti jesu Fridrik Rukavina, Lovro Matačić i Krešimir Baranović u operi i na simfonijskim koncertima te Mladen Pozajić i Matija Ivšić za pjevačke zborove. Tamburaška glazba nažalost nema još jačih dirigenata, pa je za njen napredak potrebno, da što skorije dobijemo i što boljih tamburaških dirigenata.

Kritičar i pisac, koji piše o glazbi, ima u neku ruku sličnu ulogu kao i izvađač. I on stoji između glazbe i publike kao posrednik, samo što on riječima, opisima, prikazima i tumačenjima nastoji glazbu približiti publici. U tom je uloga glazbenoga kritičara vrlo važna, pa često takvi kritičari odlučuju o sudbini glazbenih djela. Oni naime o glazbenim djelima pišu svoj sud (kritiku), svijet to čita pa prema tome i sam sudi ta djela. Ako takav kritičar napiše dobru kritiku, svijet stane cijeniti takvo glazbeno djelo, rado ide na izvedbu takvog djela, pa se tako diže zanimanje za to djelo, za skladatelja tog djela i za one, koji to djelo izvode. Sasvim je obratno, ako kritičar napiše lošu ocjenu (kritiku): svijet to čita pa i sam podcjenjuje to djelo te skladatelja i izvađače tog djela, i tim se takva glazba upropašćuje. Radi toga kritičar mora biti nepristran, pravedan i svijestan sebi svoje odgovornosti. Dobri su kritičari blagodat za glazbenu kulturu, a veliki glazbeni kritičari zaslužni su kao i veliki glazbeni umjetnici. Isto tako su zaslužni i pisci, koji pišu knjige o glazbi, o skladateljima i glazbenim djelima. Tamburaška glazba nema još nažalost ni razvijene kritike, niti ima s njena područja napisanih knjiga od glazbenih pisaca.



Slušatelj, koji sluša glazbu i slušajući je proživljuje u duši ono djelo, što ga sluša, također je glazbenik u najširem smislu. Kao što skladatelj mora imati sposobnosti, da glazbu stvara, a izvađač, da glazbu izvodeći je daje, tako glazbeni slušatelj mora imati sposobnosti, da glazbu prima i da kod toga ima osjećajni doživljaj. Slušatelj mora da bude pristupačan glazbi, a ne da bude od nje ograden zidom glazbene neosjetljivosti. Vrlo malo ima takvih ljudi, koji su za glazbu neosjetljivi, to jest koji slušajući glazbu ne osjećaju nikakvo njeno djelovanje na svoje osjećaje. Takvi dakako nemaju nikakve sposobnosti za glazbu. Ali takvih od stotine ljudi jedva da ima dva-tri. Svi ostali imaju sposobnost za slušanje i osjećanje glazbe, samo što je kod većine ta sposobnost zapuštena, nerazvijena, zahirena, zakržljala. Samo glazbenim odgojem i čestim slušanjem glazbe može se ta sposobnost razviti i podići na visinu, a od tog onda zavisi i opći napredak glazbe. Gdje nema dosta dobrih glazbenih slušatelja, tamo se uzalud trude i skladatelji i izvađači, jer sav njihov rad ugiba kao biljke na neplodnom tlu. Gdje ima dosta dobrih glazbenih slušatelja, ondje se ne događa, da su glazbene priredbe slabo posjećene, a ako su glazbene priredbe dobro posjećivane, onda se tim češće i priređuju, te onda i skladatelji imaju više prilike, da im se skladbe izvode, pa onda i više stvaraju glazbenih djela. Tako eto od slušatelja zavisi razvoj i napredak glazbenog života. Tamburaška glazba nažalost i sa slušateljima tamburaških koncerata vrlo slabo stoji, pa se zato tako rijetko i priređuju tamburaški koncerti. Treba dakle sve sile uprijeti, da tamburaška glazba stekne i dobro i vjerno slušateljstvo. A tu se traži mnogo sustavnog i ustrajnog rada, jer se slušateljstvo stvara i odgaja vrlo polagano. Ali nijedan zadatak nije takav, da ne bi donio uspjeha, ako se na njem radi s neumornošću i ustrajnošću, a tako je i tu.



Glazbeni odgoj

Glazba je pristupačna onom, tko za nju ima prirodni dar te u koga je sposobnost glazbenog djelovanja i glazbenog shvaćanja razvijena od djetinjstva.

I. **Za izvršnoga (aktivnoga) glazbenika** — t. j. skladatelja, izvađača, virtuoza i dirigenta — potreban je velik dar i poseban dugogodišnji sustavni odgoj, koji se stječe u glazbenim školama. Bez glazbenih škola ne može se pravo razvijati glazbeni odgoj, pa zato se kod sviju naroda, čim se počne javljati težnja za podizanjem glazbene umjetnosti, osnivaju glazbene škole.

Ima privatnih i javnih glazbenih škola. Privatne glazbene škole jesu one, koje osnivaju i uzdržavaju glazbeni učitelji sami, a javne glazbene škole su one, koje osniva i uzdržava država ili samoupravna državna zajednica (na pr. banovina, grad itd.). Glavna hrvatska glazbena škola poznata je pod običnim imenom Hrvatski Glazbeni Zavod. To je zapravo društvo, koje je stvoreno g. 1827. u Zagrebu te je tu osnovalo glazbenu školu i sagradilo za nju zgradu. Ta je glazbena škola sada državna i zove se Muzička Akademija, kojoj je ravnatelj dr Božidar Širola, pravak među današnjim hrvatskim skladateljima. Ona je smještena u zgradi Hrvatskoga Glazbenog Zavoda, jer država nije još sagradila posebnu zgradu za Muzičku Akademiju. Hrvatski Glazbeni Zavod vrši danas svoje glazbeno djelovanje priredivanjem stalnih koncerata, a ima i vlastiti orkestar. Neki gradovi imaju i gradskih glazbenih škola,

na pr. Osijek, Karlovac itd. Radi se na tom, da i u Zagrebu bude osnovana gradska glazbena škola, jer u Muzičkoj Akademiji ima previše đaka, pa u nju ne mogu biti primljeni svi oni, koji žele da polaze glazbenu školu, a privatne su škole skupe, pa siromašniji ne mogu da plate školarinu, koja se u njima plaća. Državnu naime školu uzdržava država, gradsku grad, pa u takvim školama učenici plaćaju manju školarinu, koja se odmjeruje prema imućvenom stanju njihovih roditelja. Privatne škole osnivaju ili glazbena društva (takva je bila i škola Hrvatskoga Glazbenog Zavoda, dok nije podržavljena) ili sami glazbeni učitelji, kad se više njih složi zajedno. U Zagrebu su sada najpoznatije privatne glazbene škole »Lisinski« i »Polihymnia«. U njima učenik plaća 150 do 200 dinara školarine mjesečno, a u državnoj glazbenoj školi siromašniji učenici plaćaju 300 do 400 dinara školarine na cijelu godinu.

Glazbenih škola ima nižih i viših. U nižima se glazba uči od prvih početaka, a u višima se razvija glazbena nauka i glazbeni odgoj prema sve višem umjetničkom stepenu. Viša glazbena škola zove se obično općim imenom konzervatorij. Najstariji konzervatorij osnovan je u Italiji u gradu Napulju godine 1533. (dakle prije 400 godina) pod imenom Konzervatorij Svete Marije Loretske. Neki su konzervatoriji na svjetskom glasu, pa su ondje glazbene nauke svršili najbolji glazbeni skladatelji, virtuozi i dirigenti. Jedan od najslavnijih konzervatorija jest konzervatorij u Pragu, češkom glavnom gradu, gdje je glazbene nauke učio i prvi veliki hrvatski skladatelj Lisinski, a i kasnije sve do danas velik broj prvaka naše glazbe. Osnovan je g. 1811. Na svjetskom su glasu i konzervatoriji u Beču, Berlinu, Milanu, Rimu, Parizu itd. Kod nas je poslije svjetskog rata škola Hrvatskoga Glazbenog Zavoda povišena na stepen konzervatorija, ali joj je zatim dano službeno ime Muzička Akademija. Za neke glazbene grane postoje i posebne ško-

le: na pr. škole za pjevanje, škole za crkvenu glazbu, orguljaške škole itd.

Gdje nema glazbenih škola, ondje daju glazbenu pouku privatni glazbeni učitelji. Najčešće poučavaju samo u sviranju na jednom glazbalu: na pr. na glasoviru, na guslama itd. I slavni glazbenici često daju pouku takvim učenicima, koji su veoma daroviti i koji su već na putu, da postanu veliki umjetnici. Tako je jedan od najvećih svjetskih učitelja glasovira bio Franjo Liszt, za kojega smo već čuli, da je bio najveći glasovirski virtuoz, pa je njegov učenik kratko vrijeme bio i Franjo Kuhač, slavni hrvatski glazbeni učenjak i sabirač hrvatskih narodnih popjevaka, koji je bio sklon i tamburaškoj glazbi. A jedan od najslavnijih učitelja violine bio je Čeh Otokar Ševčík, koji je živio od g. 1852. do 1934. i kod kojega je svršio za virtuozu i najslavniji hrvatski guslač Zlatko Baloković. Kod nas Hrvata je i veliki glazbeni skladatelj Ivan pl. Zajc bio mnogima učitelj, na pr. dru Božidaru Široli, pa i najvećem dosadašnjem našem tamburaškom skladatelju Josipu Caniću. A profesor Franjo Dugan, orguljaš prvostolne crkve u Zagrebu, poznat je, da je bio učitelj skoro svim mladim hrvatskim crkvenim skladateljima.

I u glazbenim školama i kod privatnih glazbenih učitelja uče se razna glazbala i sve glazbene nauke. Za tamburu i tamburašku glazbu, nije se dosad još našlo mjesta ni u jednoj školi, a ni pojedinci tamburaši ne uzimaju posebne privatne učitelje, da kod njih uče, kao što to rade guslači, glasovirači i drugi. Treba što prije da dode do osnutka i tamburaške glazbene škole. Bez toga nema napretka tamburaške glazbe. Nitko nam takve škole ne će osnovati, ako je ne osnuju naši tamburaški krugovi sami. Tek nakon što bi se tamburaška glazba po takvoj privatnoj školi dovinula potrebnog napretka i ugleda, našao bi joj se valjda put i u javne glazbene škole.

Tamburaši su dosad samouci. Ima i u drugim glazbenim granama dosta takvih samoukâ, ko-

ji nisu učili glazbu ni u kakvim školama, ali rijetko se dešava, da takvi glazbenici postignu veći uspjeh bilo u sviranju ili skladanju. Rijetki su, koji od prirode imaju tako velik dar, da sami bez ikakvih učitelja i škola mogu naučiti sve, što je pravom glazbeniku potrebno znati.

II. I za glazbenog slušatelja potreban je uz prirodni dar za glazbu još i neki glazbeni odgoj. Za takav glazbeni odgoj doduše nije potrebno ići u glazbenu školu (premda ni to mnogima ne bi škodilo), nego je dobro, ako se priređuju glazbeni predavanja, na koja može i treba svatko da dođe, tko hoće malo više da zna o glazbi. Mogu se prirediti i glazbeni tečajevi, to jest cijeli niz glazbenih predavanja za publiku. Općem glazbenom odgoju sviju ljubitelja glazbe najviše pridonosi slušanje dobrih glazbenih djela na koncertima, u operi, za crkvenu glazbu u crkvama itd. Zato se u većim kulturnim središtima priređuju cijeli nizovi glazbenih koncerata, na kojima se po unaprijed dobro smišljenom redu izvode najvažnija svjetska i domaća glazbena djela. Kad se tako radi deset, dvadeset, trideset i više godina, onda glazbeni slušatelji stječu najbolji glazbeni odgoj.

Mnogo promiče glazbeni odgoj među publikom i to, ako se u novinama i časopisima češće donose članci i kritike o glazbi. To pravi ljubitelji glazbe rado čitaju pa odatle mnogo nauče. Isto tako su važni glazbeni časopisi, u kojima se daje svestrano glazbeno štivo. Koji narod nema glazbenih časopisa, taj nema ni pravoga napretka u glazbi. Hvala Bogu, što mi Hrvati imamo našu tamburašku glazbenu smotru »Hrvatsku Tamburicu«, jer dok nju imamo, ona nam je jamstvo, da naša tamburaška glazba napreduje i da se za nju širi i uvrežuje sve veće shvaćanje. Za pijevenu glazbu imademo časopis »Sklad«, za crkvenu glazbu časopis »Svetu Ceciliju«, a zagrebačko Hrvatsko Narodno Kazalište izdaje i časopis »Komedija«, u kojem se piše o opernoj glazbi. Općeg hrvatskog glazbenog časopisa nažalost nemamo, kao što ih

imadu drugi narodi, koji su zato i glazbeno napredniji od nas.

Kao glazbeno štivo, koje je važno za glazbeni odgoj, služe i knjige, u kojima učeni glazbeni pisci pišu o glazbi. Što je koji narod u glazbi napredniji, to više ima i glazbenih knjiga. Mi Hrvati imamo nažalost vrlo malo takvih knjiga. O povijesti glazbe jednu je napisao sarajevski kanonik Stjepan Hadrović »Kratka povijest glazbe«, drugu o povijesti crkvene glazbe samoborski župnik Milan Zjalić »Crkvena muzika«, a treću o hrvatskoj glazbi dr Božidar Širola »Povijest hrvatske glazbe«. Matica Hrvatska izdala je vrijedne knjige, u kojima se opisuje život Vatroslava Lisinskoga i Franje Kuhača. Bar te knjige trebalo bi da ima i čita i svaki tamburaš i svaki ljubitelj glazbe uopće. A moramo živo nastojati, da dobijemo što prije i povijest hrvatske tamburaške glazbe i da se o svakoj novoj tamburaškoj skladbi i izvedbi pišu članci i kritike. Isto tako bi trebalo, da se češće drže predavanja iz tamburaške glazbe, pa i tečajevi s nizom takvih predavanja.

Glazbeno znanje i osjećanje

Glazbeni odgoj daje na jednoj strani znanje o glazbi, koje stječemo umom, a na drugoj strani utječe na osjećajni dio naše duševnosti razvijajući ukus za razlikovanje lijepoga od ružnoga i oplemenjujući smisao za razlikovanje dobrog od nemoralnoga. Praktičnoga glazbenika vodi glazbeni odgoj još i ispravnim putem do tehničkog usavršavanja u njegovoj glazbenoj vještini.

I. **Glazbeno znanje** upoznaje nas sa svim onim, od čega se sastoji glazba. Dakle ponajprije nas uči o zvukovima, njihovim izvorima (glazbala), njihovu trajanju, njihovu spajanju u uzastopnom slijedu (melodija), njihovu istovremenom slaganju (harmonija) te o njihovu pletivu u višestrukom istovremenom uzastopnom slijedu (kontrapunkt). Dalje nas glazbeno znanje vodi k poznavanju zakona glazbene gradnje i k raznim glazbenim oblicima (nauka o oblicima), a onda nas upoznaje s poviješću glazbe od njenih prvih početaka do današnjega doba privodeći nas glazbenim djelima i glazbenim velikanima.

Stjecanje glazbenog znanja obuhvaća veliko područje, pa treba mnogo truda, da se sve prouči, što glazbenik treba da zna.

Akustika uči o prirodnim zakonima zvuka, pa je ta nauka zapravo dio fizike, dakle prirodoslovna nauka.

Opća nauka o glazbi uči nas o temeljima poznavanja glazbe, njenih sastojina i njenih pomagala. Tu se uči o duljini, jačini (za nju kažemo: dinamika) i brzini (nju zovemo: agogika, tempo) zvukova, o nizovima zvukova (o tako zvanim ljestvi-

cama), o prijetima, o pisanju zvukova (notama) itd.

Nauka o harmoniji je već viši stepen proučavanja glazbe. Tu saznajemo, kako se dva, tri i više zvukova slaže skupa, da ih istodobno čujemo i da skladno zvuče. Saznajemo, što su akordi, a što disakordi, kako se akordi slažu i kako se pomoću njih pravi pratnja nekoj melodiji. Svaki skladatelj mora dobro znati nauku o harmoniji, jer bez toga ne može dobro skladati. A nije nauka o harmoniji ni jednostavna ni lagana. Ima i u njoj raznih smjerova, starijih i novijih, pa i te današnji skladatelj treba da poznaje. Po tom, kako koji skladatelj harmonizira svoje skladbe, sudi se njegovo glazbeno znanje, a još više njegova snaga glazbenog izražavanja u starijem ili novijem smjeru. Naši tamburaški skladatelji dosad skladaju u jednostavnoj harmonizaciji, koja je stvorena u staroj glazbi do prije više od sto godina. Malo koja tamburaška skladba odaje po svojoj harmonizaciji i nešto od novijih tekovina nauke o harmoniji. Istina, postoje neke predrasude prema tako zvanoj modernoj harmonizaciji, jer da u njoj ima više disonancija (neskladnih suzvuka) nego li konzonancija (skladnih suzvuka), pa da takva glazba s modernom harmonizacijom vrijeđa uho. Takvo je mišljenje pretjerano. Ne da se poreći, da moderna glazba ima mnogo više disonancija, ako ćemo površno suditi, nego li stara glazba, ali u tom se otkrivaju nove mogućnosti glazbenog izražavanja, pa takve disonancije i te kako vode k divnim skladnim harmonijama, ako s njima svoje skladbe stvara bogadani skladatelj. Nešto smioniji u harmonizaciji svojih tamburaških skladbi je Josip Canić. I u tom smjeru treba noviji tamburaški skladatelji da pokažu napredak. I dirigent mora poznavati nauku o harmoniji, da može s razumijevanjem slijediti skladbu po partituri i da može učiti svoj zbor te paziti, da izvedba skladbe bude dobra. — Svirač ili pjevač trebao bi barem nešto da znade iz nauke o harmoniji te da poznaje bar temeljne suzvuke (akorde). — Obični

glazbeni slušatelj ne bi, ako je glazben, također smio zazirati od toga, da se uputi o nekim temeljima nauke o harmoniji. Ne treba da to proučava, ali će s većim razumijevanjem moći slijediti izvedbe glazbenih djela, ako bar o glavnim stvarima iz nauke o harmoniji ima nekog pojma.

Nauka o glazbenim oblicima (forma-
ma) zapravo je nauka o melodiji. Tu saznajemo, kako nastaje melodija, i to od najmanje do najveće. Upoznajemo zakone i pravila o stvaranju melodija. Dakako da se tim ne može steći i dar za stvaranje melodija, jer taj dar mora biti od naravi dan. Ova nauka o glazbenim oblicima samo vodi glazbenoga skladatelja, da sam sebe nadzire, kada sklada melodije, pa da mu ono, što mu se iz duše nesvijesno izvija u melodijama, bude i svijesno prekaljeno i formirano. U nauci o oblicima saznajemo, da ima jednostavnih glazbenih oblika, koji se dijele u jednodjelne (popijevke), dvodjelne, trodjelne (popijevke, koračnice, plesni komadi) i više-
djelne. Zatim ima složenih oblika, kao što su suite, sonate, simfonije itd. Uopće nam nauka o oblicima tumači sve vrsti glazbenih skladbi, pa tu saznajemo, što je i kakav je koji plesni komad (kolo, mazurka, valcer, tango itd.), što su i kakvi su razni koncertni komadi (serenada, notturno, pjesma bez riječi, koncerat, glazbena slika, karišik, simfonijska pjesma, kantata, oratorij itd.), pa što su i kakve su glazbene kazališne skladbe (melodram, opereta, opera itd.). Po tom svemu svaki može vidjeti, da je ta nauka o glazbenim oblicima vrlo zanimljiva, a i vrlo potrebna svakom glazbeniku, koji hoće da se snalazi među glazbenim skladbama. Skladatelju dakako ta nauka o oblicima mora, da tako rekne-
mo, biti u malom prstu, a isto tako dirigentu. Svi-
rač, pjevač i slušatelj treba samo najglavnije stvari da znadu iz te nauke, pa da ne vrludaju i lutaju po glazbenom području kao muhe bez glave.

Nauka o kontrapunktu nadovezuje se na nauku o harmoniji i na nauku o glazbenim obli-

cima. Ta naime nauka uči, kako se jedna ili više melodija višeglasno isprepleću. Ako se istovremeno isprepleće više melodija, zove se to polifonija, a ako u kojoj skladbi jedno glazbalo svira melodiju, koju druga glazbala samo prate, onda se to zove homofonija. Tamburaške su skladbe dosad uglavnom homofone, rijetko se nađe u kojoj polifonije. A polifonija i kontrapunkt često dolaze u skladbama zajedno. Najobičnije je kontrapunkt u tom, da jedan svirač (ili pjevač) počne svirati (pjevati) neku melodiju, pa onda nakon nekoliko taktova tu istu melodiju počne za njim svirati (pjevati) drugi svirač (pjevač), te je to njihovo sviranje (pjevanje) baš kao neko melodijsko utrki-
vanje. Sve to mora biti dakako skladno i lijepo udešeno, da se slaže, pa da se napokon te melodije nađu u jednom zagrljaju stopljene u jedan završni tok. Tako može da se kontrapunktički utrkuju dvije i više melodija, pa što ih više ima, to je skladba zamršenija, a skladatelj mora biti to vještiji, da to melodijsko pletivo doista lijepo zamrsi i onda još ljepše razmrsi. Svi veliki skladatelji redovito su i vješti kontrapunktičari. Najveći kontrapunktičar je bio njemački slavni skladatelj Johann Sebastijan Bach (1685. do 1750.), pa su njegove skladbe najvećim dijelom skladane pomoću kontrapunkta. U našoj tamburaškoj glazbi dosad ima malo kontrapunkta. Prvi ga je stao Josip Canić upotrebljavati, pa je njegova velika skladba »Melodije« u tom vrlo smioni korak na tamburaškom polju. Nauku o kontrapunktu treba skladatelj također dobro da zna, pa da se u svom skladanju i njim posluži. To ne znači, da će onda svaki skladatelj s jednakom vještinom u skladanju i upotrebljavati kontrapunkt: neki će više, a neki manje. — Dirigent također treba da se dobro razaznaje u kontrapunktu, jer dirigiranje kontrapunktičkih skladbi nije tako jednostavna stvar, pa ako se dirigent u kontrapunktu ne bi snalazio, teško bi dirigirao takvu skladbu, ili bar ne bi mogao da je dirigira s pravim shvaćanjem. — Za običnog svirača (pjevača) i glazbenog slušatelja

također bi dobro bilo, da im kontrapunkt ne bude posve nepoznata stvar, jer baš za kontrapunkt vrijedi, da se s razumijevanjem i uživanjem može samo onda izvoditi i slušati, ako bar njegov temelj izvadač i slušatelj poznaje. No to je već zahtjev za bolje školovane glazbenike i prvovrsne glazbene slušaocce.

Nauka o instrumentaciji uči, kakvo je koje glazbalo, kakav mu je opseg i tako zvana boja zvukova, zatim koje se glazbalo s kojim može složiti kod skupnoga sviranja i od kakvih se sve glazbala sastavljaju razni manji ili veći orkestri (zborovi). Ta nauka upućuje, kako se skladaju skladbe za koje glazbalo ili za više njih zajedno. A glavno, što ta nauka uči, jest to, kako se skladaju skladbe za orkestar.

Ima raznih vrsti orkestara. Tako se gudačka glazbala mogu složiti u gudački orkestar, puhačka limena i drvena glazbala u puhački (duvački) orkestar. Od mandolinâ se sastavlja mandolinski orkestar, od tambura tamburaški orkestar itd. Međutim sve te orkestre, koji su sastavljeni samo od iste vrsti glazbala, bolje je nazivati zborovima. Tako je tamburaški zbor sastavljen samo od tambura, gudački zbor samo od gusala, mandolinski zbor samo od mandolina (i gitara), harmonikaški zbor samo od harmonika, citaraški zbor samo od citara itd., itd.

Pravi orkestar je onaj, koji je sastavljen od raznih vrsti glazbala. Tako u velikom filharmonijskom (simfonijskom) orkestru sviraju zajedno gudačka glazbala, drvena puhačka glazbala, limena puhačka glazbala, pa obično još i bubnjevi, a katkada i harfe i neka još druga glazbala. Nauka o instrumentaciji uči, kako se ta raznovrsna glazbala slažu u sklad i kako se za takav orkestar skladaju skladbe, gdje sva ta glazbala služe najraznovrsnijem glazbenom izražavanju i gdje se njihovi raznovrsni zvukovi stapaju u glazbeni tok svakojakih zvukovnih boja i u nedostiživo obilje zvukovnog bogatstva.

Tambure se obično slažu same za sebe u zborove, pa se tako i skladaju tamburaške skladbe. Još su neistražene i neiskušane mogućnosti, kako bi se sve dale tambure složiti i s drugim glazbalima u orkestre. U nekim krajevima sami pučki svirači slažu zajedno gusle s tamburama. Takav tamburaški zbor, u kojem gusle predvode, imade i prijatelja i neprijatelja. Ali ta kombinacija postoji, pa iako je to već skretanje od etnografske samostalnosti tambure, ne može se poreći, da je tom kombinacijom povećana mogućnost glazbenog izražavanja. Udruživanjem tambure i s drugim glazbalima, na pr. s glasovinom, cimbalom, harfom, frulama, bubnjevima itd., povećala bi se još više mogućnost glazbenog izražavanja.

Skladanje za orkestar traži posebnu nadarenost i posebno znanje o svim glazbalima. Skladatelji su oni, koji skladajući za orkestre pronalaze, kako se iz orkestra slaganjem raznih glazbala (instrumentata) mogu stvarati glazbene ljepote, kakvih jednom jedinom vrsti glazbala nikad ne bismo postigli. A opet od skladatelja zavisi i to, da skladajući za zborove (orkestre) istovrsnih glazbala — na pr. za tamburaški zbor — pronalazi mogućnosti za sve veće zvukovne ljepote.

Naša tamburaška instrumentacija, kako je vidimo u dosadašnjim tamburaškim skladbama, nije baš na visokom stepenu. Još je nerazvijena. Redovito je posve jednostavna. Ali ipak nije kod svih skladateljâ jednaka. Jedni umiju izmamljivati iz tamburaških zborova ljepše skupne zvukove i izražajne mogućnosti nego drugi. Najbolji tamburaški instrumentator bio je dosada Josip Canić. On je pokazao nastojanje, da tamburašku instrumentaciju izvuče i oslobodi iz one šablonske ukočenosti, u kojoj se ona u većini tamburaških skladbi kreće.

Misao, da se ostvari u Zagrebu Tamburaška Filharmonija, morat će naše skladatelje navesti i na usavršivanje tamburaške instrumentacije i na proširivanje njenih dosad još neotkrivenih i neslućenih umjetničkih mogućnosti.

U pitanje tamburaške instrumentacije mora biti posve upućen skladatelj i dirigent, a tamburaši i slušatelji toliko, koliko žele da s većim shvaćanjem u tamburaškom zboru (orkestru) sviraju ili takvo zbornu (orkestralno) tamburaško sviranje s većim razumijevanjem slušaju.

Nauka o dirigiranju u uskoj je vezi sa zbornim i orkestralnim sviranjem. Kad zbor i orkestar svira, onda takvo skupno sviranje netko mora i ravnati, da bude usklađeno i dobro naučeno te prema tome i što savršenije izvedeno. To je zadaća dirigenta. On je duša zbora ili orkestra. On je glazbeni umjetnik posebne vrsti. On u zbornu i orkestralno sviranje ulijeva pravi umjetnički duh. Dirigiranje se uči i vježba, pa dirigent mora prije svega biti vješt u čitanju partituru. U partiturama ima često po 15 do 20 pa i više redaka nota, od kojih je svaki redak napisan za drugo glazbalo, a ipak se sve to u isto vrijeme svira. Dirigent mora postići vještinu, da svojim pogledom obuhvati svih tih 15 ili 20 ili više redaka nota u partituri u istim mah, pa da prema tome ravna svim glazbalima svog zbora ili orkestra. Čitajući partituru dirigent daje orkestru te po potrebi i pojedinim sviračima znakove ravnajući skupno sviranje i ističući pojedinosti, koje treba da budu istaknute.

Pitanje, kako da dobijemo što više dobrih tamburaških dirigenata, vrlo je važno za umjetničko podizanje tamburaške glazbe. Zato to pitanje dolazi na jedno od prvih mjesta, kad se bude radilo o sustavnom izobražavanju i školovanju tamburaša.

Povijest glazbe upoznaje nas sa postankom glazbe i pojedinih glazbala, s razvojem pojedinih glazbenih vrsti i glazbenih smjerova te napokon s glazbenim skladateljima i njihovim skladbama. Vrlo je to opširna nauka. Koliko samo ima skladatelja i koliko važnih skladba, za koje treba svaki glazbenik pa i svaki ljubitelj glazbe da zna! Ponajprije dakako treba da poznajemo glazbu svog naroda te hrvatske skladatelje i njihove skladbe. Premda smo mali narod, koji je u glazbi zaostao

za mnogim drugim narodima, ipak ima veliko mnoštvo svega onoga, što nam povijest hrvatske glazbe otkriva. (Prvu povijest hrvatske glazbe napisao je i izdao u posebnoj knjizi dr Božidar Širola.) A zatim treba znati i za najvažnije skladatelje drugih naroda i za njihova glavna djela. To je najopsežnija glazbena nauka.

Povijest tamburaške glazbe još nije velika. Pa ni ono, što nam je ona dosada dala, nije još nigdje opisano u jednoj knjizi. A i takvu bismo knjigu o povijesti tamburaške glazbe trebali, da je uzmognu naši tamburaši i prijatelji tamburaške glazbe upoznati s cijelim njenim dosadašnjim razvojem.

II. Glazbeno osjećanje temelj je glazbenog života i glazbenog shvaćanja. Glazba je govor osjećaja, pa nije ni moguće zamisliti, da bi glazbu mogao stvarati, izvoditi i sa shvaćanjem slušati onaj, tko nema glazbenog osjećanja. Malo ima takvih ljudi. Ali i u onih, kojima je od prirode dan dar glazbenog osjećanja, nije taj dar u jednakoj mjeri, a i najdarovitiji (pogotovu manje daroviti) imaju ga nerazvijen, neplemenjen, pa ga treba razviti, oplemeniti, usavršiti.

Tomu nam služi u prvom redu slušanje glazbe, osobito dobrih i najboljih djela glazbene umjetnosti, a osim toga postoje i dvije nauke, koje utječu na razvoj glazbenog osjećanja i na njegovo oplemenjivanje: to je glazbena estetika i glazbena etika.

Glazbena estetika je nauka, koja nas uči o sadržaju glazbe i o njenoj ljepoti. Postoje dva smjera u glazbenoj estetici: Jedan smjer kaže, da je kod glazbe glavno ono, što nam ona svojim sadržajem daje, pa da u prvom redu taj sadržaj mora biti ono, radi čega se glazba stvara, izvodi i sluša. To je idealistički smjer glazbene estetike. Drugi smjer naprotiv izdiže oblik (formu) glazbe iznad njena sadržaja pa veli, da glazbeno djelo mora u prvom redu po svom obliku biti skladno,

lijepo i savršeno, i to da je glavno i za skladatelja i za izvađača i za slušatelja. To je formalistički smjer glazbene estetike. Ta dva smjera bila su od sredine prošloga stoljeća u velikoj borbi, pa je cijeli glazbeni svijet bio razdijeljen u dva tabora: u glazbene idealiste i u glazbene formaliste. Osobito je velika borba bila, što se toga tiče, u njemačkoj glazbi, pa je prvak idealističke glazbene estetike bio slavni skladatelj Rikard Wagner (živio od g. 1813. do 1883.), a prvak formalističke estetike Eduard Hanslick (živio od g. 1825. do 1904.). Ta se borba najviše vodila oko pitanja tako zvane apsolutne i programne glazbe.

Apsolutna glazba je ona, koja je sama sebi svrha. Glavno je, da glazbeno djelo bude vanjštinom, to jest oblikom (formom) građe što savršenije i da svojom zvukovnom ljepotom što jače djeluje. Glazba treba da je u svojoj biti posve samostalna, a ne da na nju vrši utjecaj misaoni svijet i druga koja umjetnost (na pr. pjesništvo, slikarstvo itd.). Glazbeni estetičar Hanslick isticao je kao uzor apsolutne glazbe glazbena djela njemačkoga skladatelja Brahmsa, u češkoj glazbi glazbena djela Antuna Dvořàka, u talijanskoj glazbi glazbena djela Verdijeva, u ruskoj glazbi glazbena djela Petra Čajkovskoga i tako redom.

Kako je apsolutnoj glazbi glavno oblik (forma), razvila je mnogo raznih uzornih glazbenih oblika do velikog savršenstva. Najsavršeniji oblici apsolutne glazbe jesu uvertire, sonate i simfonije, a amo se ubrajaju i fantazije, varijacije, karišici (potpuriji), pjesme bez riječi, razne vrsti plesne glazbe itd. U tamburaškoj glazbi zastupani su dosad mnogi od tih glazbenih oblika, ali glavnih, to jest sonate i simfonije, ipak još na tamburaškom polju nemamo. Inače je tamburaška glazba dosad pretežno priklonjena apsolutnoj glazbi.

Programna glazba je naprotiv ona, kojoj se svrha, da na glazbeni način izrazi koju misao ili koji sadržaj uzet izvan glazbenog područja. Njoj

je glavni taj sadržaj, a oblik (forma) mora se prilagoditi tom sadržaju te po svom značenju taj oblik stoji na drugome mjestu. Glazbenom djelu treba da je kod stvaranja, izvođenja i slušanja glavni njen sadržaj. Taj sadržaj se uzima iz misaonog svijeta, i to najobičnije iz koje druge umjetničke grane, na pr. iz pjesništva, slikarstva itd. Tu glazba dakle nije sama sebi svrha i nije joj glavna zvukovna ljepota i savršenost. Programna glazba nije posve samostalna i nezavisna, nego stupa u savez s drugim granama umjetnosti te s njima čini misaonu, sadržajnu, estetsku skladnu cjelinu umjetničkog djela.

Programna je glazba mlada od apsolutne. Pravi njen razvoj počeo je tek prije kojih sto godina. I ona katkada prihvaća glazbene oblike, koje je stvorila apsolutna glazba, samo što takva djela imaju »program«, to jest neki sadržaj, koji se tumači riječima. Tako je već najveći simfonijski skladatelj Beethoven u svojoj šestoj »pastirskoj« simfoniji (koju je skladao g. 1808.) pripisao neka tumačenja riječima, da se zna, što je svojom glazbom htio prikazati, na pr. prizor uz potok, pjevanje pticâ, veseli seljani, bura itd. Simfoniju je više priveo programnoj glazbi francuski skladatelj Hektor Berlioz (živio od g. 1803. do 1869.), a još više slavni glazbeni velikan Franjo Liszt, za kojega sam već spomenuo, da je bio najveći dosadašnji glasovirski virtuoz. Liszt je stvorio nov programni simfonijski oblik, koji je dobio ime simfonijska pjesan. Manji oblik programne glazbe jest glazbena slika. U tamburaškoj je glazbi programna glazba dosad najviše zastupana u glazbenim slikama (Brož »U posavskoj šumi«, Hruza »San zaručnice«, Canić »Đačka ljubav« i »San seljačke djevojke« itd.), pa u nekim idilama (Andrić »Na bunaru«, »Veče pod seoskim dudom«) i u najnovijoj Vodopivčevoj suiti »Svadba na Starom Gradu«. Simfonijska pjesan, koja je glavni oblik programne glazbe, dosad je zastupana možda samo kojom skladbom u rukopisu.

U programnoj glazbi obično se riječima opisuje, što programna skladba prikazuje. Tu se dakle, iako je takva skladba još uvijek nezavisna o tim riječima, ipak glazba i riječi donekle već približuju. Od toga je samo korak dalje do melodrama, gdje se nepjevana (govorena) riječ združuje s glazbom, a zatim do takvih skladbi, gdje se pjevana riječ združuje s instrumentalnom glazbom.

Melodram je skladba, u kojoj glazbala prate govorenu riječ ili deklamaciju pjesme. Ako se deklamira pjesma i prati glazbom, onda je to koncertni melodram, a ako se prikazuje neka govorena gluma na pozornici pa se to prikazivanje prati glazbom, onda je to scenski melodram, koji je rjeđi od koncertnoga. Koliko mi je poznato, jedini dosadašnji pokus o tamburaški koncertni melodram jest moja skladba »Matija Gubec« na riječi dra. Velimira Deželića st.: u njoj se deklamacija pjesme o tragičnoj smrti vođe hrvatske seljačke bune prati glazbom tamburaškog zbora.

Pjev s instrumentalnom glazbom dolazi u preraznim oblicima. Najprije je tu popijevka, to jest kraća pjesma za jedan glas uz pratnju jednog ili više glazbala (ili orkestra). Zatim postoje skladbe za pjevačke zborove uz pratnju orkestra. Velika takva skladba zove se kantata, a još veća oratorij. Ako se na pozornici glumi neka gluma, u kojoj se mjesto govora sve pjeva uz svirku orkestra, onda je to opera (glazbena drama). A ako je radnja takve glume šaljiva te se naizmjenice govori i pjeva, onda je to opereta. — Malo ima tamburaških skladbi s pjevanjem, premda se u narodu mnogo goji pjevanje uz tamburicu. Popijevke uz tamburaški zbor skladali su Vogrić, Canić, Vodopivec i Andrić, a zbornopjevanje uz tamburaški zbor Canić, Špoljar i Canjuga. Od Canića postoji i kantata »Vili hrvatske pjesme« uz tamburaški zbor. Operete uz pratnju tamburaškog orkestra skladali su Prejac i Hafner, a Albini je upotrebio tambure u svojoj opereti »Barun Trenk«. Operu uz tamburaški orkestar teško je za-

misliti, jedino kad bi tamburaški orkestar bio proširen i drugim glazbalima radi veće mogućnosti raznolikog dramatskog izražaja, ali i tu bi radnja takve opere morala biti u skladu s karakterom tamburice.

Pitat će sada mnogi: **kako glazba izražava ono, što joj je sadržaj?**

Glazbi je prvo i glavno, da izražava **o s j e ć a j e**, jer je ona govor osjećaja. Tako glazba izražava radost, žalost, ljubav, mržnju, čežnju, pobožnost i druge razne osjećaje. Te osjećaje izražava općim glazbenim ugođajem: radost živom melodijom, brzim tempom i redovito harmonizacijom u duru, a žalost otegnutom melodijom, pokanim tempom i redovito harmonizacijom u molu. Ljubav se izražava ljupkom melodijom (na pr. sjetimo se slatke melodije u B-duru za brač solo uz pratnju berdeta i bugarije u drugom dijelu »Đačke ljubavi«), mržnja nemirnom, isprekidanom, ubrzanom melodijom, koju prate mnoge disonantne (neskladne) harmonije i razni ritmički nemirni trzaji. Slično se prikazuje ljubomora i svaka druga strast. Čežnja je srodna ljubavi, zato je njena melodija mirna, topla, široka, a s tim se slaže i njena harmonizacija i agogika (brzina, tempo). Pobožno osjećanje izražava se obično melodijama i harmonijama, koje podsjećaju na crkvene pjesme ili na sviranje orgulja (na pr. tako je u glazbenoj slici »U posavskoj šumi« od Broža).

Razne osjećaje bude u našoj duši i **u g o d a j i**, što ih također lijepo umije prikazati glazba. Tako ona jasno prikazuje vedre i tmurne ugođaje, pa razne prirodne ugođaje. Takav glazbeni ugođaj izaziva u našoj duši slično raspoloženje: vedar ugođaj nas razveseljuje, tmuran ugođaj nas čini potištenima. Vrlo su raznoliki prirodni ugođaji, što ih glazba može prikazati, na pr. šumski, gorski, noćni, večernji, jutarnji, podnevni, proljetni, jesenski, ljetni, zimski, pobožni itd. Za svaki takav ugođaj nade skladatelj način, kako će ga izraziti melodijom, harmonizacijom, tempom i izborom glazbala. Često nam ipak skladatelj mora bar jednom riječju

naznačiti, kakav je ugođaj htio svojom glazbom prikazati, da tu glazbu onda možemo lakše razumjeti. Na pr. Vodopivčeva idila »Zvečer« označuje već naslovom, da je ugođaj te glazbe večernji; u Stahuljakovoj zbirci »Dravski zvuci« za brač i glasovir nalazi se i skladba »Au Printemps« (hrvatski »U proljeće«) od francuskoga skladatelja Gounoda (čitaj: Gunoa), pa već naslov te skladbe veli, da je ugođaj te glazbe proljetni. Tako su od poljskog skladatelja Chopina (čitaj: Šopena) slavne njegove skladbe »Nocturnes« (čitaj: Noktirn), koje u noćnom ugođaju izražavaju razne osjećaje ljubavi, čežnje, pobožnosti itd. Češki je skladatelj Zdenko Fibich opet skladao skladbu »U šumskoj samoći« sa šumskim ugođajem (javljaju se i lovački rogovi) pa skladbu »Iz gorâ« s planinskim ugođajem.

Osjećaje i ugođaje, što ih glazba prikazuje, osjećamo neposredno slušanjem te glazbe. Drukcije je, ako se prikazuje nešto, što je izvan naših osjećaja, nešto, što je izvan nas u svijetu. Prvi način je, da tu skladatelj upotrebljava ugođaje i imitacije (oponašanja). Tako se pastir sa stadom prikazuje sviranjem pastirske frule i cilikom zvonaca, kakva nose krave ili ovce. Bura se prikazuje nemirnim ugođajem, brzim tempom, dubokim zvucima i disonancijama u harmonijama. Lov se prikazuje lovačkim trubljama, narodno veselje kolom, pjevanje ptica oponašanjem zvukova njihova pjevanja, crkva oponašanjem orgulja i crkvenom pjesmom te zvonjavom zvonâ, i tako redom. No neke stvari se ne dadu prikazati takvim ugođajima i oponašanjima. Tu onda skladatelji upotrebljavaju drugi način služeći se značajnim motivima, pa svakim označuju neku stvar ili nekakvu misao. Na primjer ja sam u svojoj skladbi »Srijemska rapsodija« htio istaći, da je Srijem dio naše hrvatske domovine, pa sam pri kraju skladbe upotrebio nekoliko taktova pjesme »Još Hrvatska«, i taj motiv je meni poslužio kao motiv domovine. Caniću je u uvertiri »Moja otadžbina« kao motiv domovine poslužilo

nekoliko taktova iz »Lijepe naše«. No to ipak još nije ono sustavno upotrebljavanje značajnih (ili tako zvanih provodnih) motiva, kakvim se služe programni skladatelji, koji u tančine glazbom opisuju neke stvari ili događaje. Tako na pr. njemački skladatelj Rikard Strauss prikazuje u svojoj Alpinskoj simfoniji izlaz sunca posebnim motivom, vodopad drugim motivom, maglu trećim motivom, buru četvrtim, lov petim, potok šestim itd. Češki skladatelj Fridrik Smetana prikazuje u simfonijskoj pjesni »Vltava« izvore te rijeke posebnim motivom, široki tok rijeke drugim, lov trećim (rogovi), seosku svadbu četvrtim (ples), mjesečinu i ples vila petim motivom, i tako redom. Neki skladatelji znadu biti sa svojim značajnim (provodnim) motivima vrlo sitničavi, pa za svaku sitnicu sebi stvore motiv, kao što mi u govoru za svaku sitnicu imamo posebnu riječ. Kod stvaranja takvih motiva, od kojih svakom daje neko značenje, skladatelj se služi često zvukovnom simbolikom (slikovitošću): na primjer visinu gore prikazuje visokim zvucima, dubinu vode dubokim zvucima, lov i rat prikazuje limenim rogovima, buru ili bitku bubnjevima, nadzemaljski svijet harfom, domovinu himnom, ponoć sa dvanaest kucaja na zvonu itd. Češki skladatelj Vitjeslav Novák prikazuje u jednoj svojoj skladbi lijevanje vina u čašu nizom glasova od niskih do sve viših, a kad se vino iz čaše pije, prikazuje to nizom glasova od visokih do sve nižih. No tu se glazba već udaljuje od svoje biti, pa postaje pukim vanjskim opisivanjem, a to nije njena svrha. Tako je u tamburaškoj glazbi na primjer u Broževoj skladbi »U posavskoj šumi« sve opisno (deskriptivno) prikazano, pa zato ta glazba i nema onog pravoga glazbenog života, kakav se od takve skladbe traži.

Po tom, s kakvim je izražajnim sredstvima skladana koja skladba, sudimo njen **glazbeni stil** (slog). Svakoj skladbi čine stil njene melodije, harmonije, boje zvukova i oblik njene gradnje. Zapravo svaki skladatelj ima svoj stil, ukoliko samostalno glazbeno stvara, pa što je koji skladatelj samostalniji, to

mu je stil izrazitiji. Ako se koji skladatelj povodi za drugim većim skladateljem, to se odmah opaža po stilu njegovih skladbi. Ima i takvih skladatelja, koji se povode za raznim skladateljima te u svoje skladbe unose mješavinu raznih stilova: to se zove eklekticism (stilsko vrludanje). Stil je glavna oznaka svakoga skladatelja, njegovih djela i njegove veličine. U tamburaškoj glazbi skladatelji stvaraju poseban tamburaški stil, koji dosad još nije izgrađen, ali se njegovi obrisi već jasno ukazuju u skladbama Josipa Canića i nekih drugih skladatelja. Tek kad tamburaški skladatelji potpuno umjetnički izgrade tamburaški glazbeni stil, postat će tamburaška glazba u punoj mjeri ono, što kao sastavni dio hrvatske glazbene umjetnosti mora da postane.

Završetak

Sve, što sam u ovom prikazu napisao o tom, kako ćemo razumjeti glazbu, otkriva tek malo od onoga, što glazba u sebi krije i što nas k potpunom razumijevanju glazbe i glazbenih djela vodi. Ima toga još mnogo, vrlo mnogo. Cijele knjige bi se dale o tom ispisati. Ali svejedno je ovdje glavni pogled na sve to prikazan. Tko sve to pročita, i to po nekoliko puta pročita, taj će i s većom voljom i s većim shvaćanjem pristupati glazbi. Razbit će u svojoj duši predrasudu, da on umjetnička glazbena djela ne razumije, pa će se predati slušanju. I začudit će se, kako mu ta glazba najedamput prodire u dušu. Zavolit će je. Ta glazba govori našem srcu. Ne zatvarajmo joj dakle svog srca, nego joj ga otvorimo širom, da uđe u nj i da u njem kraljuje kao najveličanstvenija kraljica našega života.



S a d r Ź a j

	Stranica
MOŽE LI SVATKO RAZUMJETI GLAZBU?	3
ŠTO JE GLAZBA?	5
GLAZBA KAO UMJETNOST	8
ŠTO SVE POKREĆE GLAZBENI ŽIVOT?	14
GLAZBENI ODGOJ	19
GLAZBENO ZNANJE I OSJEĆANJE	24
ZAVRŠETAK	38

Literatura

- Dr Hugo Rieman: Grundriss der Musikwissenschaft, Leipzig 1914.
Dr Otokar Hostinský: O prvotinách hudebního umění, Prag 1884.
Eugen Schmitz: Musikästhetik, Leipzig 1915.
Theodor Billroth: Wer ist musikalisch, Berlin 1896.
Dr Josef Bartoš: Jak naslouchati hudbe, Prag 1916.
Václav Štěpán: Symbolika v programni hudbe, Prag 1915.
Wilh. Klatte: Povijest programne muzike, Beč 1922.
Ferruccio Busoni: Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, Leipzig 1907.
Richard Wagner: Schriften über Beethoven, Leipzig 1916.
Božidar Širola: Pregled povijesti hrvatske muzike, Zagreb 1922.
Dr Hugo Riemann: Pregled povijesti muzike, Beč 1922.
Antun Dobronić: Muzički eseji, Zagreb 1922.

OD PISCA OVE KNJIGE IZAŠLO TISKOM

Skladbe:

»Pjesnikov cvijetak«, tamburaški kvartet, Sisak 1912.

»Miris ciklame«, tamb. kvartet s mandolinom, Sisak 1914.

»Orlovsko kolo« i »Orličko kolo«, za glasovir s podmetnutim riječima, Zagreb 1922.

»Kraljici«, melodram za glasovir na pjesmu Nedjeljka Duĝonjića-Vrhovčića, (skladano 1922.), Zagreb 1937.

»Blaženom Nikoli Taveliću«, dva mješovita zbor, Zagreb 1937.

»Na bunaru«, srijemska idila za tamburaški zbor, (skladana 1914.), Zagreb 1937.

»Veće pod seoskim dudom«, idila za tamburaški zbor, Zagreb 1937.

»Srijemska rapsodija«, za tamburaški zbor (skladano 1914.), Zagreb 1938.

»Subotici«, popijevka za jedan glas i glasovir na riječi Petra Pekića, Zagreb 1939.

»Suton«, popijevka za jedan glas i glasovir na riječi Ante Jakšića, Zagreb 1939.

»Pisma risara«, popijevka za jedan glas i glasovir na riječi Aleksandra Kokića, Zagreb 1939.

»Šareno polje«, popijevka za jedan glas i glasovir na riječi Jeronima Kornera, Zagreb 1939.

Književni spisi o glazbi:

»Ruska opera«, studija, Zagreb 1923.

»Kako ćemo razumjeti glazbu«, Zagreb 1939.

Studije o Lisinskom, Smetani, Dvořáku, Wagneru itd. u časopisima »Hrvatskoj Prosvjeti«, »Sv. Ceciliji« i drugdje (od g. 1916. dalje).

Mnoštvo glazbenih kritika, prikaza i članaka o glazbi, glazbenim djelima i glazbenicima u »Narodnoj Politici«, »Hrvatskoj Straži«, »Obitelji«, »Luči«, »Hrvatskoj Tamburici« i drugim časopisima.

»Hrvatska opera«, sabrane kritike i studije o hrvatskim operama i njihovim skladateljima. (U pripremi.)

»Širola i njegova glazba«, studija o prvaku današnje hrvatske glazbe. (U pripremi.)

zkv.h.org.rs