

Sanja KIŠ ŽUVELA, Tomislava BOŠNJAK BOTICA, Ana OSTROŠKI ANIĆ,
Nikša GLIGO, Krešimir SUČEVIĆ-MEĐERAL

GLAZBENIČKI JEZIČNI SAVJETNIK



Conmusterm

— Problemi temeljnoga suvremenoga glazbenog nazivlja u Hrvatskoj

Sanja KIŠ ŽUVELA, Tomislava BOŠNJAK BOTICA, Ana OSTROŠKI ANIĆ,
Nikša GLIGO, Krešimir SUČEVIĆ-MEDERAL

GLAZBENIČKI JEZIČNI SAVJETNIK

Zagreb 2018.

Sanja KIŠ ŽUVELA, Tomislava BOŠNJAK BOTICA, Ana OSTROŠKI
ANIĆ,
Nikša GLIGO, Krešimir SUČEVIĆ-MEDERAL

GLAZBENIČKI JEZIČNI SAVJETNIK

Izdavač:

Sveučilište u Zagrebu • Muzička akademija • Odsjek za muzikologiju

Urednica

Sanja Kiš Zuvela

Lektura i korektura

Ana Ostroški Anić i Tomislava Bošnjak Botica

Godina izdanja: 2018.

ISBN: 978-953-97100-8-6

CIP-zapis je dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u
Zagrebu pod brojem

Sveučilište u Zagrebu • Muzička akademija • Odsjek za muzikologiju

Sanja KIŠ ŽUVELA, Tomislava BOŠNJAK BOTICA, Ana OSTROŠKI ANIĆ,
Nikša GLIGO, Krešimir SUČEVIĆ-MEĐERAL

GLAZBENIČKI JEZIČNI SAVJETNIK



Zagreb 2018.

Sadržaj

1. O POVIJESTI, PROBLEMATICI I ISTRAŽIVANJU HRVATSKOGA GLAZBENOG NAZIVLJA	1
2. JEZIČNE ZNAČAJKE I POSEBNOSTI HRVATSKOGA GLAZBENOG NAZIVLJA	8
2.1. Terminološka načela i normiranje nazivlja	10
2.2. Istoznačni (sinonimni) nazivi	12
2.3. Internacionalizmi	13
2.4. Polisemija	14
2.5. Pleonazmi	15
2.6. Pisanje naziva stranoga podrijetla	16
2.6.1. Žanrovi	17
2.6.2. Glazbala	18
2.6.3. Sastavljeno i rastavljeno pisanje	19
2.6.4. Pisanje sa spojnicom	20
3. TERMINOLOŠKI I OPĆEJEZIČNI SAVJETI ZA GLAZBENIKE	21
3.1. akord, àkōrdā, àkorādā	21
3.2. akord terčne građe i *tercijarni akord	22
3.3. basovski ključ	23
3.4. <i>cantus firmus</i>	24
3.5. <i>opera buffa</i>	25
3.6. dominantni septakord i *akord dominantnoga septakorda	26
3.7. donja medijanta	27
3.8. finale i bijenale, violončelo i čembalo	28
3.9. gitarist	29
3.10. glazba i muzika	30
3.11. glazbalo i instrument	32
3.12. koda	33
3.13. koračnica	34
3.14. kordofon, kordofoni, *kordofonski	35
3.15. mala flauta, <i>piccolo</i>	36

3.16. <i>mezzosopran</i>	37
3.17. modalnost, modusni	38
3.18. osmočetvrtinska mjera	39
3.19. Palestrinin i palestrinijanski	40
3.20. pauza i stanka	41
3.21. pijanist i klavirist	42
3.22. položaj glasa	43
3.23. puhači i duhači	44
3.24. rastvorba i rastavljeni akord	45
3.25. ritamski i ritmički	46
3.26. ritornel i ritornelni oblik	47
3.27. rondo i <i>rondeau</i>	48
3.28. skladatelj i kompozitor	49
3.29. skladba i kompozicija	50
3.30. skladateljski i skladbeni	51
3.31. <i>solfeggio</i>	52
3.32. stupanj i stepen	53
3.33. suptonika / prirodni sedmi (VII.) stupanj	55
3.34. svirač roga	56
3.35. teorija glazbe i glazbena teorija	57
3.36. tonalitet	58
3.37. trombon	59
3.38. varijacija i varijacije	60
KAZALO	61

LITERATURA **Error! Bookmark not defined.**

1. O POVIJESTI, PROBLEMATICI I ISTRAŽIVANJU HRVATSKOGA GLAZBENOG NAZIVLJA

Temeljno glazbeno nazivlje jedna je od kritičnih točaka institucionalnoga glazbenog obrazovanja u Hrvatskoj od samih početaka u prvim desetljećima 19. stoljeća. Prva su hrvatska instruktivna izdanja namijenjena učenicima javnih glazbenih škola uglavnom bila prijevodi provjerenih stranih priručnika, poput Kuhačeva prijevoda Lobeova *Katekizma glazbe* (1875., 1890.) te kasnijih samostalnih pokušaja koji su svojim značajem utemeljenju hrvatskoga glazbenog nazivlja donijeli koliko koristi, toliko i štete. Kuhač, koji se smatra ocem hrvatskoga glazbenog nazivlja, bio je stranac koji do kraja života nije u potpunosti usvojio duh hrvatskoga jezika, no u okviru svojih mogućnosti zadatku se posvetio najpredanije što je mogao, a svoja je terminološka rješenja nastojao utemeljiti na narodnome jeziku i gradi prikupljenoj tijekom dvanaestogodišnjeg rada na prikupljanju hrvatske narodne baštine. Konzultirao se s najvećim stručnjacima do kojih je uspio doći posredstvom Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, a među kojima ističe Ivana viteza Trnskoga i Frana Kurelca. Tomu usprkos, Kuhačevi, kao i neologizmi drugih autora nastali prevođenjem stranih glazbenih naziva, često su bili morfološki nespretni, semantički neadekvatni, leksički neprihvatljivi, a većini je bio pridodan i arhaičan prizvuk kako bi se dobio dojam njihove ukorijenjenosti u povijesnosti narodnoga jezika. Velik se broj tih naziva, naravno, nije uspio održati u praksi.

Svaki je domaći izdavački poduhvat na polju teorije glazbe nakon toga nužno podrazumijevao i uspostavu odnosa prema Kuhačevim rješenjima. Milo Cipra (1942) detaljno je opisao kako se Vjenceslav Novak i Zlatko Grgošević nalaze se na suprotnim polovima, Novak u potpunosti pristajući uz Kuhačeva rješenja, a Grgošević pak mahom ih napuštajući. Cipra nastavlja kako je Franjo Dugan u svojoj *Elementarnoj teoriji muzike* (1922.) uglavnom preuzeo Kuhačeva rješenja, no nastojao se približiti internacionalnoj terminologiji te bio predstavnikom umjerene linije između Novaka i Grgoševića.” (Cipra 1943: 116). U svojemu je članku u Sv. Ceciliji Cipra donio detaljnu usporednu tablicu temeljnih glazbenih naziva kako ih nalazimo kod Kuhača, Novaka, Dugana i Grgoševića te najavio potrebu usustavljiivanja glazbenoga nazivlja i izrade terminološkoga rječnika, koji bi se imao izrađivati na seminarima zagrebačkoga Konzervatorija.

Nažalost je Ciprina inicijativa ostala bez većega odjeka do posljednjega desetljeća 20. stoljeća. I više od pola stoljeća potom cjelokupno nam je temeljno glazbeno nazivlje opterećeno nizom problema, poput velikog broja riječi iz drugih jezičnih sustava, naziva polisemičnih uslijed povijesnih mijena pojmova te ostalim standardnim terminološkim poteškoćama, a to je najočitije upravo s pedagoškoga gledišta. Ciprinim riječima, “Naročito djeluje nepedagoški, ako nastavnik u razredu razpravlja i koplja lomi sad za ovaj sad opet za onaj izraz.”

Slavko Zlatić u *Muzičkim novinama* (1952: 1) objavljuje: „No, u današnjoj muzičkoj terminologiji bez sumnje ima mnogo netočnosti, jezičnih i pojmovnih nagrada, neukusnosti, samovoljnih i nelogičnih prijevoda, a nadasve bezbroj ponekad vrlo oprečnih termina za isti pojam. Neujednačena terminologija stvara priličnu zabunu, naročito zato što je postalo pravilo, da u toj situaciji svaki pedagog prema svom nahođenju i svojoj logici stvara vlastitu terminologiju. To se ogleda i u

udžbenicima, od kojih svaki ima drugu terminologiju.“ Ovaj je Zlatićev tekst trebao biti manifestom izdavačkoga projekta koji je s novim udžbenicima trebao donijeti i novi standard jezika struke, no nažalost nikada nije zaživio. Njegove riječi, međutim, i dandanas odjekuju između redaka hrvatske glazbenoteorijske literature, a sređivanje je hrvatskoga glazbenog nazivlja moralo pričekati devedesete godine 20. stoljeća.

Prvo je suvremeno organizirano istraživanje hrvatskoga glazbenog nazivlja pokrenuto prije dvadesetak godina u okviru projekta Hrvatska glazbena terminologija koji se odvijao u razdoblju od 1991. do 1993. godine uz potporu tadašnjega Ministarstva znanosti i tehnologije. Voditelj projekta bio je Nikša Gligo, a jezični savjetnik Josip Silić. Jedan od glavnih ciljeva projekta trebalo je biti objavljivanje rječničkoga priručnika za hrvatsku glazbenu terminologiju koji bi obuhvatio semantičke i povijesne aspekte najvažnijih pojmova i njihovih naziva, kao i kritički osvrt na njihov tretman u referentnoj literaturi te uspostavljanje jasnoga suvremenoga jezičnog standarda.

Taj rječnički priručnik nikada nije objavljen, no projekt je ipak rezultirao određenim, za hrvatsku znanost nemalim brojem publikacija. U časopisu *Arti musices* objavljen je tucet pojmovnih monografija različitih autora, a voditelj projekta Gligo sastavio je *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća s uputama za pravilnu uporabu pojmova* (1996.), jedino suvremeno referentno terminološko izdanje na hrvatskome jeziku, nedavno uspješno prevedeno i na slovenski jezik. No ovaj je priručnik, usmjeren ponajprije ka problematici nazivlja glazbe 20. stoljeća, tek djelomično ponudio rješenja glavnoga problema hrvatskoga metajezika glazbe, a to je neuređenost temeljnoga glazbenog nazivlja, koje se uglavnom nalazi u domeni teorije glazbe. Po završetku rada na projektu Gligo je istaknuo neke posebne probleme hrvatskoga glazbenoteorijskog nazivlja:

- razlikovanje značenja naziva stupanj i stepen
- tvorbe iz imenske osnove tonaliteta (a za razliku od onih iz osnove ton)
- značenje sufiksa -ka u imenicama poput harmonika, ritmika i sl.
- pitanje grafijske prilagodbe stranih naziva
- oblik kalkiranih složenica.

Tijekom 2007. godine skladatelj, multimedijски umjetnik i informatičar Stanko Juzbašić pokušao je otvoriti prostor glazbenotermnološkoga diskursa javnosti, i to pokretanjem Hrvatskoga pojmovnika glazbene informatike, interaktivnoga internetskog portala koji je u međuvremenu također ugašen. Nakon toga nitko se u nas donedavno nije ponovno pokušao sustavno pozabaviti problematikom suvremene glazbene terminologije.

U međuvremenu je Nikša Gligo napisao niz radova o problemima hrvatskoga glazbenog nazivlja, a među njima se ističu oni iz rubrike *Terminološke dileme* objavljeni u časopisu *Theoria*, glasilu Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara. U njima je nastojao opisati postojeće, kao i propisati preporučljive inačice odabranih temeljnih naziva s područja glazbe. Usto je u više navrata držao predavanja o problemima glazbenoga nazivlja, kako za stručnu, tako i za najširu zainteresiranu publiku. Međutim, situacija na terenu nije se značajno promijenila: jezik struke i dalje je živio obilježen heterogenošću nazivlja koja bi počesto znala uzrokovati i ozbiljnije šumove u komunikacijskome kanalu.

Jedan je od razloga tomu nedostatak suvremene, visokokvalitetne referentne literature na hrvatskome jeziku. Posljednje je takvo doista reprezentativno izdanje, *Muzička enciklopedija* Leksikografskoga zavoda urednika Krešimira Kovačevića, objavljeno prije više od četiri desetljeća. Ta je publikacija još uvijek u intenzivnoj uporabi u Hrvatskoj, ali i u njezinu širem okruženju, zahvaljujući kako kvalitetnoj opremi i kompetentnim autorima, tako i zastupljenosti nekoliko jezičnih varijanti tadašnjega službenog jezika, što je, osim zastarjelosti, dodatno čini

neprikladnom a da bi predstavljala suvremenu hrvatsku nazivoslovnu normu. Opći se jezični, kao i nazivoslovni standard svih struka, pa tako i glazbenih, u proteklih nekoliko desetljeća bitno promijenio pod utjecajem burnih političkih i društvenih promjena, kao i kretanja unutar temeljnih disciplina u okviru kojih se glazbeno nazivlje razvija, a to su muzikologija i teorija glazbe.

U želji da se nastavi s radom tamo gdje je stao nekadašnji projekt Hrvatska glazbena terminologija, a osobito da se nadoknadi leksikografska praznina u hrvatskome glazbenom nazivlju, muzikolozi Nikša Gligo i Sanja Kiš Žuvela obratili su se voditeljici programa Struna pri Institutu za hrvatski jezik i jezikoslovlje u Zagrebu, Maji Bratanić, te ponudili svoje stručno znanje kako bi se hrvatsko glazbeno nazivlje sredilo u okviru terminološke baze pri tom institutu. Krajem 2013. godine otpočela je i suradnja muzikologa s institutskim stručnjacima – jezičnom savjetnicom Tomislavom Bošnjak Botica i terminologom Krešimirom Sučevićem-Međeralom – na sređivanju suvremenoga temeljnoga glazbenog nazivlja i pripremi materijala za unošenje u terminološku bazu Struna.

Posebna kvaliteta programa Struna leži u jasno razrađenome modelu suradnje između predmetnih stručnjaka i jezikoslovaca. Bez takvoga interdisciplinarnog pristupa teško je zamisliti sustavnu izgradnju strukovnoga nazivlja, osobito u humanističkim znanostima, gdje je većina pojmova apstraktna te je za njihovo imenovanje, razlikovanje i vrednovanje potrebno opsežno stručno predznanje. Mnoga su naša leksikografska izdanja jezično besprijeckorno sređena, no zbog nepoznavanja teorijske potke predmetne struke ne predstavljaju relevantan oslonac. Stoga je uloga predmetnih stručnjaka u izgradnji strukovnoga nazivlja nezamjenjiva jer „jezik znanstvenoga stila mora biti strogo u skladu sa sadržajem znanstvenoga stila. Pa kako je znanstveni sadržaj ipak u kompetenciji onoga tko taj sadržaj stvara, dakle u

kompetenciji znanstvenika, jezik se njegov ne smije mijenjati bez znanja onoga tko ga stvara, dakle bez znanstvenika. Onaj tko bdije nad jezikom znanstvenoga stila (lektor) mora usko surađivati s onim komu taj jezik pripada.“ (Silić 2006: 64).

Istraživači Nikša Gligo i Sanja Kiš Žuvela programu Struna najprije su se pridružili su na dobrovoljnoj osnovi, a od 2014. godine njihov rad financijski podupire Hrvatska zaklada za znanost (HRZZ) u okviru znanstvenoistraživačkoga projekta Conmusterm – Problemi temeljnoga suvremenoga glazbenog nazivlja u Hrvatskoj. Usporedo s radom na tome projektu i dalje se obrađuju podaci za terminološku bazu Struna, koja će biti otvorena za javnost po završetku rada na projektu Conmusterm.

Znanstvenoistraživački projekt Conmusterm započeo je u rujnu 2014. i trajao je do rujna 2018. godine. Voditelj projekta bio je Nikša Gligo, a suradnici Sanja Kiš Žuvela, Tomislava Bošnjak Botica, Krešimir Sučević-Međeral, a od prosinca 2015. i Ana Ostroški Anić. Glavni su zadaci projekta izučiti probleme suvremenoga temeljnoga glazbenog nazivlja u Hrvatskoj s lingvističkoga, terminološkoga i muzikološkoga gledišta, predložiti suvremenu terminološku normu koja bi istodobno olakšala sporazumijevanje, odgovarala potrebama struke i zadovoljavala kriterije standardnoga jezika te izraditi javnosti dostupnu bazu podataka s rezultatima istraživanja.

Ovaj praktični priručnik zasnovan je na rezultatima rada na tome projektu, o kojem su osnovne informacije dostupne na elektroničkoj adresi www.muza.hr/conmusterm. Zamišljen je kao nadopuna terminološkoj bazi muzikološkoga nazivlja na portalu www.struna.ihjj.hr, brza pomoć glazbenicima u svakodnevnim jezičnim i terminološkim dvojabama. Uz pojedinačne terminološke savjete, u uvodnom su dijelu priručnika obrađena i neka sustavna pitanja poput tretmana naziva stranoga podrijetla, terminoloških načela, pravopisnih

i drugih jezičnih normi koje se odnose na veći broj glazbenih naziva. Nadamo se da će priručnik struci biti od pomoći, a uoči li čitatelj kakav prostor za napredak, bit ćemo zahvalni na svakoj primjedbi i dobronamjernom savjetu.¹

Sanja Kiš Žuvela

¹ Kontaktirati nas možete putem internetskoga obrasca: <http://www.muza.unizg.hr/conmusterm/kontakt/>.

2. JEZIČNE ZNAČAJKE I POSEBNOSTI HRVATSKOGA GLAZBENOG NAZIVLJA

Muzikološko nazivlje i glazbeno nazivlje u cjelini dio je posebnoga jezika koji upotrebljavamo za opisivanje glazbe te za izražavanje našega doživljaja glazbe. Kao područje ljudskoga znanja koje je neraskidivo s čovjekovim svakodnevnim iskustvom, pa tako i s osjećajima, razvoj glazbe i glazbenoga nazivlja više je pod utjecajem određenih subjektivnih čimbenika od ostalih društveno-humanističkih disciplina. Navest ćemo ovdje nekoliko tipičnih obilježja muzikološkoga nazivlja iz kojih izrastaju i najčešće jezične poteškoće i nedoumice, a koje se zasebno navode i obrazlažu u obliku terminoloških savjeta u nastavku priručnika.

Među brojnim jezičnim posebnostima muzikološkoga nazivlja ističu se:

- velik broj naziva stranoga podrijetla preuzetih izravno iz talijanskoga, latinskoga i njemačkoga jezika, što je u slučaju naziva iz talijanskoga jezika obilježje svih europskih jezika, no u hrvatskome je i posljedica neukorijenjenosti glazbenoga nazivlja u narodnom jeziku
- sinonimija kao odraz utjecaja internacionalizama i povezana uz tronarječnost hrvatskoga jezika
- postojanje usporednih terminoloških sustava kod različitih autora
- jak utjecaj strukovnoga žargona
- slaba komunikacija među stručnjacima, osobito unutar obrazovnoga sustava.

S obzirom na to da su gotovo svi temeljni glazbeni pojmovi nastali izvan hrvatskoga jezičnog područja, njihovi su nazivi u hrvatski jezik došli kroz procese jezičnoga posuđivanja. Najveći je broj naziva pristigao iz klasičnih jezika (grčkoga i latinskoga), potom iz talijanskoga i njemačkoga, nešto manje iz francuskoga, a tijekom posljednjih nekoliko desetljeća sve su češći nazivi preuzeti iz engleskoga jezika. Tim procesom u sustav hrvatskoga jezika uglavnom su ušli nazivi pojmova kojima govornici našega jezika dotada nisu raspolagali. Po usvajanju novih pojmova njihovi su se nazivi u većoj ili manjoj mjeri prilagodili sustavu hrvatskoga jezika, a u nekim su se slučajevima “iskovali” istovrijedni nazivi iz domaćih tvorbenih osnova.

Većina tvorbenih i drugih jezičnih pogrešaka koje se mogu opaziti u upotrebi glazbenih naziva ne razlikuje se u većoj mjeri od sličnih pojava u terminološkim sustavima ostalih strukovnih područja, uz česte nedosljednosti na pravopisnoj razini koje ne začuđuju s obzirom na znatan broj internacionalizama neprilagođenih sustavu hrvatskoga jezika. Uz očekivanu sinonimiju (pojavu dvaju ili više naziva istoga značenja) i polisemiju (pojavu razvoja više značenja jednoga naziva), komunikaciju u strukovnom diskursu otežava i česta upotreba metonimije (zamjenjivanje jednoga pojma drugim, bliskim pojmom) te različite tvorbeno-semantičke i sintaktičko-semantičke nespregnosti.

2.1. Terminološka načela i normiranje nazivlja

Terminološka su načela temelj izgradnje nazivlja određene struke. U standardizaciji hrvatskoga glazbenog nazivlja nastojali smo se pridržavati sljedećih načela, uobičajenih u suvremenome terminološkom radu:

- nazivi tvoreni od hrvatskih osnova imaju prednost pred nazivima koji su nastali iz osnova stranoga podrijetla
- nazivi grčkoga i latinskoga podrijetla imaju prednost pred nazivima preuzetima iz suvremenih jezika kao što su engleski, francuski, njemački i dr.
- prošireniji i korisnicima prihvatljiviji naziv ima prednost pred manje proširenim nazivom
- naziv mora biti usklađen sa sustavom hrvatskoga standardnog jezika, pravopisnom i gramatičkom normom
- kraći nazivi imaju prednost pred duljim nazivima
- naziv od kojega se lakše tvore drugi nazivi ima prednost pred onim od kojega se ne mogu izvesti novi nazivi
- treba izbjegavati sinonimiju unutar jednoga pojmovnog sustava, tj. postojanje više naziva za jedan pojam, kao i polisemiju, postojanje višeznačnih naziva²

² Valja napomenuti da je u glazbenome nazivlju, kao i u mnogim drugim nazivljima u umjetnosti i humanističkim znanostima, teško ograničiti polisemiju, budući da su se glazbeni pojmovi kroz povijest često mijenjali, a pritom zadržavali svoje prvobitne nazive. Taj je slučaj tim češći što je naziv stariji, a neke baštinimo još iz vremena klasične antike (npr. *simfonija*, *harmonija* i dr.). Zbog toga se u određenoj mjeri u glazbenome diskursu mora tolerirati ta tzv. *dijakronijska polisemija*, no pritom valja voditi računa o tome da se iz konteksta može vidjeti o kojem je specifičnom značenju riječ. U svakom bi slučaju polisemiju valjalo izbjegavati unutar istoga teksta.

- nazive se ne smije bez opravdana razloga mijenjati te
- naziv ima prednost pred drugim istoznačnim nazivima ako je više od njega usklađen s pojmovnim sustavom u kojem se nalazi.

Nazivi koji najbolje udovoljavaju terminološkim načelima smatraju se *preporučenim nazivima*, dok su oni uvriježeni i ispravni, ali manje prikladni od preporučenih, nazivaju *dopuštenima*. Preporučeni i dopušteni nazivi primjereni su uporabi u znanstvenim i stručnim radovima te pedagoškom diskursu.

Ostali se nazivi smatraju *nepreporučenima*. U ovom će se tekstu, kako je u lingvistici uobičajeno, nepreporučeni nazivi označavati zvjezdicom, npr. **tercijarni akord*. To se odnosi samo na one nazive koji nisu preporučeni ni u jednome kontekstu, naravno, u okviru znanstvenoga, stručnoga i pedagoškoga diskursa. Među njih ubrajamo *žargonizme*, primjerene neformalnomu ophođenju i razgovornome stilu (npr. **klavir-auscug* umjesto *klavirskog izvotka*), *arhaiзме* odnosno zastarjele izraze (npr. **prijetmet*, **glasoklon* i sl.), kao i sve one nazive koji ne udovoljavaju većini terminoloških načela.

U ovome su savjetniku radi preglednosti svi glazbeni (kao i drugi važni) nazivi istaknuti kurzivom. Kraj onih naziva koje i inače, u skladu s pravopisnom normom, valja istaknuti kurzivom, stoji posebna napomena, a potanko su opisani u poglavljima 2.6 – 2.6.4. U kazalu na posljednjim stranicama priručnika nazivi su navedeni onako kako se trebaju pisati u običnome tekstu (tj. kurzivom su istaknute samo grafijski neprilagođene riječi).

2.2. Istoznačni (sinonimni) nazivi

Pojava istoznačnih (sinonimnih) naziva u glazbenome nazivlju stvara najviše poteškoća, a tako je i u većini nazivlja različitih struka. Premda se u suvremenoj terminologiji sinonimi manje izbjegavaju nego što je to bio slučaj u tradicionalnome terminološkom radu, upotreba sinonimnih naziva za neke temeljne glazbene pojmove u didaktičkim tekstovima može prouzročiti nerazumijevanje i otežati učenje. Pritom je posebice opasna pojava više različitih naziva istoga značenja unutar jednoga udžbenika ili unutar jednoga izdanja (tzv. *unutarudžbenička sinonimija*), što ozbiljno narušava komunikacijski potencijal pedagoških tekstova. Općenito bi sinonimiju unutar istoga teksta u znanstvenome, stručnome i pedagoškome službenom ophođenju valjalo izbjegavati kako bi se omogućila nedvosmislena i učinkovita komunikacija.

Naime, upotreba različitih naziva za isti pojam unutar istoga teksta implicira postojanje (uglavnom nepostojeće) značenjske razlike među njima te čitatelju koji tek pokušava ovladati pojmovnim sustavom određene struke može prilično otežati taj zadatak. Kada je riječ o istoznačnicama (sinonimima), primjenjuju se različiti postupci normiranja s obzirom na podrijetlo, čestotu i prikladnost naziva. Bez obzira na postojanje više naziva za jedan pojam, treba težiti tomu da se unutar istoga teksta uvijek upotrebljava jedan naziv za određeno značenje. Među istoznačnim nazivima istoga podrijetla preporučuje se onaj koji bolje udovoljava terminološkim načelima. U izboru između naziva različita podrijetla prednost se načelno daje hrvatskoj inačici, ako je potvrđena i uvriježena u struci te ako udovoljava većini terminoloških načela. Ako, međutim, između izraza domaćega i stranoga podrijetla postoji kakva značenjska razlika, odabire se onaj koji bolje odgovara konkretnomu kontekstu.

2.3. Internacionalizmi

Ako postoji naziv tvoren od domaće osnove koji udovoljava terminološkim načelima, a usto ga prihvaćaju i stručnjaci (potvrđen je u stručnim i znanstvenim tekstovima), trebalo bi što češće posezati za takvim izrazom. Većina glazbenih naziva, međutim, nema takvih “potpuno domaćih” inačica pa se tada poseže za internacionalizmima ili međunarodnicama.

Internacionalizmi su riječi koje se nalaze u mnogim jezicima, a uglavnom su grčkoga i latinskoga podrijetla. U terminološkom je radu poseban izazov točno definirati odnos između internacionalizma i njegova sinonima nastala od hrvatske osnove jer taj odnos može biti višeslojan. Dva su najčešća slučaja:

- 1) i jedan i drugi naziv označavaju isti posve pojam pa su posrijedi potpuni (apsolutni) sinonimi (istoznačnice) ili
- 2) nazivi se ipak donekle značenjski razlikuju, odnosno, riječ je o relativnim sinonimima (istoznačnicama).

Takvo se semantičko raslojavanje može provoditi na različitim razinama kao što su faza prilagodbe, razina tvorbeno-semantičkih obilježja, definicija (osobito historiografska), pravopis, funkcija odnosno registar (znanstveni, razgovorni, pedagoški) itd. U odnosu internacionalizma i domaće riječi koji funkcioniraju kao potpune istoznačnice (npr. *pauza* i *stanka*) osim načela prednosti domaćega naziva uzima se u obzir i prihvaćenost naziva među glazbenim stručnjacima. U drugim se slučajevima uporaba internacionalizma i domaće riječi raslojava pa one prestaju biti potpunim sinonimima. Takvi su parovi naziva (primjerice *glazba* i *muzika*, *skladba* i *kompozicija* i dr.) obrađeni u posebnim odlomcima.

2.4. Polisemija

Valja napomenuti da je u glazbenome nazivlju, kao i u mnogim drugim nazivljima u umjetnosti i humanističkim znanostima, teško ograničiti polisemiju, budući da su se glazbeni pojmovi kroz povijest često mijenjali, a pritom zadržavali svoje prvobitne nazive. Taj je slučaj tim češći što je naziv stariji, a neke baštinimo još iz vremena klasične antike (npr. *simfonija*, *harmonija*, *enharmonija* i dr.). Zbog toga se u određenoj mjeri u glazbenome diskursu mora tolerirati tzv. *dijakronijska polisemija*, odnosno postojanje više različitih značenja istoga naziva kroz povijest. Međutim, pritom valja voditi računa o tome da se iz konteksta može vidjeti o kojem je specifičnom značenju riječ.

U svakom bi slučaju polisemiju valjalo izbjegavati unutar istoga teksta, a ako se naziv već javlja u više različitih značenja, treba ga specificirati, primjerice dodavanjem modifikatora (npr. *crkvena sonata*, *klasička sonata*, *sonata da camera* i sl.).

2.5. Pleonazmi

Iako bi udžbenički tekstovi trebali težiti jednostavnosti i ekonomičnosti u skladu s pravilima znanstvenoga funkcionalnog stila te terminološkim načelima, u domaćim se glazbenoteorijskim tiskovinama često susreću pleonazmi poput izraza **tonalitet G-dura*³, **durski tonalitet* ili **molski tonalitet*, **akord dominantnog septakorda* ili **dvoglasni interval*. Upotreba pleonazama, odnosno nepotrebno gomilanje istoznačnica, otežava razumijevanje teksta te ga nepotrebno opterećuje. Stoga umjesto gorenavedenih primjera preporučujemo upotrebu izraza *G-dur*, odnosno *dur* i *mol* (jer ti izrazi već uključuju informaciju da je riječ o tonalitetu pa je nepotrebno dodavati riječ *tonalitet*), *dominantni septakord* (jer se u riječi *septakord* već nalazi informacija da je riječ o akordu) i *interval* (jer je interval po definiciji dvoglasan i drukčiji ne može ni biti).

³ U ovom će se tekstu, kako je u lingvistici uobičajeno, nepreporučeni nazivi označavati zvjezdicom. To se odnosi samo na nazive koji nisu preporučljivi ni u jednome kontekstu.

2.6. Pisanje naziva stranoga podrijetla

Glazbeno nazivlje obiluje izrazima stranoga podrijetla, ponajprije iz klasičnih jezika, njemačkoga, talijanskoga, donekle francuskoga, a u suvremenoj glazbi i podosta iz engleskoga jezika. Zapisivanje tih izraza u stručnoj literaturi može dovesti do pravopisnih nedoumica koje nam je ovdje cilj razriješiti. Sve riječi i izrazi stranoga podrijetla koje su ušle u hrvatski jezik u nedostatku prikladnijega hrvatskog naziva moraju proći grafijsku i pravopisnu prilagodbu hrvatskomu standardnom jeziku.

Stoga se nazivi stranoga podrijetla poput *stretto*, *basso continuo*, *nota cambiata*, *cantus firmus*, *allegro ma non troppo*, *a cappella*, *da capo* i sl. tretiraju kao strani elementi u hrvatskom jeziku te se zapisuju u kurzivu.

Isto vrijedi i za oznake za način izvođenja koje su zapravo prilozi: *adagio*, *fortissimo*, *crescendo* i dr. Iznimka može biti njihovo preneseno poimeničeno značenje: *Ponio ga je krešendo emocija* ili *Prostoriju je ispunio fortissimo motorâ*.

Do pravopisne neusklađenosti često dolazi zbog osobne interpretacije pojedinih autora. Nije potrebno posebno napominjati da se to nikako ne može smatrati lingvistički opravdanim kriterijem pri izboru naziva, no mišljenje se korisnika svakako treba uzeti u obzir pri svakom pokušaju terminološkoga normiranja jer bi nametanje rješenja bez provjere uporišta u praksi stvorilo nepotreban otpor i prije primjene takva rješenja. Glazbeno nazivlje u tom pogledu nije iznimka: unatoč tomu što su mnogi glazbeni izrazi u jeziku prisutni već stoljećima, u stručnim krugovima postoji određeni zazor prema njihovoj pravopisnoj prilagodbi zbog njihove duboke uvriježenosti u praksi.

2.6.1. Žanrovi

U slučaju naziva suvremenih glazbenih žanrova pravopis dopušta i izvorno i prilagođeno pisanje za one koji imaju jednočlan naziv i dovoljno su prisutni u svijesti govornikâ: *jazz* i *džez*, *punk* i *pank*, *rock* i *rok* (dok se *soul* ili *gospel* ionako jednako pišu i izgovaraju). Drugi žanrovi s jednočlanim nazivom zadržavaju izvornu grafiju: *blues*, *country*, *jungle*, *dance*, *funk*, *house*, *reggae*, *techno* itd. Žanrovi naziv kojih je višečlani naziv također zadržavaju izvorno pisanje: *rock and roll*, *heavy metal*, *acid jazz*, *Goa trance* i sl. Radi ujednačenosti preporučujemo da se svi takvi nazivi pišu kako je to u jeziku izvorniku.

2.6.2. Glazbala

Kao i većina glazbenih naziva, nazivlje glazbala u hrvatski je jezik došlo uglavnom kroz procese jezičnoga posuđivanja (s izuzetkom nekih tradicijskih glazbala kojima nije moguće odrediti stranu etimologiju). Nazivi glazbala usvojeni tijekom jezičnih kontakata u suvremenom su hrvatskom jeziku uglavnom pravopisno prilagođeni: *violončelo*, *pikolo*, *čelesta*, *čembalo* iako se još prije tridesetak godina moglo naći i *violoncello*, a nešto prije i *cembalo* i *celesta*. Takvo se pisanje danas smatra zastarjelim. Preporučeni nazivi malih glazbala visokoga registra tvore se dodavanjem atributa *mali* (*mala flauta*, *mala truba* itd.) umjesto talijanskoga pridjeva *piccolo*.

2.6.3. Sastavljeno i rastavljeno pisanje

Nazivi se mogu pojaviti u trima oblicima: a) kao jednočlani izrazi, b) kao polusloženice pisane sa spojnicom ili kao c) višerječni izrazi (sveza dviju ili više riječi). U pogledu sastavljenoga i rastavljenoga pisanja česte su dvojbe u pisanju tzv. prefiksoida – tvorbenih jedinica sličnih prefiksu – kao što su *aero-*, *audio-*, *elektro-*, *idio-*, *kontra-*, *kordo*, *prima-*, *solo-*, *video-* i dr.

Načelno u općem jeziku i u glazbenom nazivlju vrijedi pravilo da se prefiksoidi dodaju izravno na osnovu, odnosno da s njome čine jednu riječ, npr. *audiozapis*, *elektrofon*, *idiofon*, *kontraoktava*, *kontrabas*, *kordofon*, *primadona*, *solodionica*⁴, *solonastup*⁴, *solopjevanje*, *soloviolina*, *solopjesma*, *videozapis* itd. Umjesto naziva *soloviolina* može se upotrebljavati *violina solo*, no u tom je slučaju *solo* prilog, a ne prefiksoid.

⁴ U slučaju *solodionice* i *solonastupa* ipak preporučujemo upotrebu sklopa pridjeva i imenice, primjereniju duhu hrvatskoga jezika: *solistička dionica*, *solistički nastup*.

2.6.4. Pisanje sa spojnicom

Spojnicom se naziva pravopisni znak koji se piše između dviju riječi bez bjelina slijeva i zdesna. Između ostaloga spojnicom se pišu:

a) dvije sastavnice od kojih se prva ne sklanja, koje označuju jedan pojam, a svaka ima svoj naglasak: *blok-flauta*, *rock-opera*⁵, *jazz-glazbenik*⁵, *džez-glazbenik*⁶ itd.

b) dvije sastavnice od kojih je prva oznaka, simbol, kratica ili broj: *H-dur*, *a-mol*, *g-ključ* itd.

c) pridjevi s barem dvjema ravnopravnim sastavnicama od kojih svaka ima svoj naglasak: *melodijsko-ritamski*⁷.

Katkad se nazivi u kojima su dvije imenice povezane spojnicom mogu preoblikovati u oblik bez spojnice koji je usklađeniji sa sustavom hrvatskoga jezika pa ga stoga preporučujemo: **ritornello-oblik*⁵ > *ritornelni oblik*, *bar-oblik* > *oblik bar*, **baletto-kadenca*⁵ > *kadenca baletto*. Takvi su oblici često manje uvriježeni među korisnicima u razgovornom registru, ali treba poticati njihovu upotrebu kad god je to moguće.

⁵ Ovdje je radi isticanja naziva cijeli izraz napisan kurzivom, no inače se u tekstu kurzivom obilježava samo onaj dio naziva koji je ostao pravopisno neprilagođen: *rock-opera*, *jazz-glazbenik*, **ritornello-oblik*, **baletto-kadenca* (posljednja su dva naziva žargonizmi, neprimjereni znanstvenomu funkcionalnom stilu i pedagoškomu funkcionalnom podstilu, te stoga spadaju u kategoriju nepreporučenih naziva. Umjesto njih preporučujemo upotrebu sklopa pridjeva i imenice (ritornelni oblik), odnosno imenice s imenskim atributom (kadenca *baletto*).

⁶ Izrazi **jazz-glazbenik* i **džez-glazbenik* ponešto su pleonastični jer džez ne može biti mnogo što drugo negoli glazba. U tome smislu dovoljno bi bilo reći *džezist* ili *džezzer*, što i preporučujemo, no u struci su navedene složenice toliko uobičajene da ih ne bi imalo smisla potpuno zabraniti. Valja ih izbjegavati u znanstvenome i stručnome, osobito pedagoškome diskursu.

⁷ S obzirom na ravnopravnost sastavnica, uputnije je govoriti *melodijsko-ritamski*, nego **meloritamski*.

3. TERMINOLOŠKI I OPĆEJEZIČNI SAVJETI ZA GLAZBENIKE

U ovome se poglavlju obrađuju neki posebni problemi koji se često susreću u svakodnevnom ophođenju glazbenika. Naslovi su potpoglavlja ilustrirani oglednim primjerima, a ostale slične slučajeve korisnik će lako pronaći s pomoću kazala na kraju priručnika.

3.1. akord, àkōrdā, àkorādā

Genitiv množine imenice *akord* u općem jeziku može biti dvostruk: 1. *àkōrdā* i 2. *àkorādā*. U drugom se slučaju između dvaju završnih suglasnika umeće tzv. nepostojani *a*. To se često čini kad imenica završava suglasničkom skupinom, npr. instrument > instrumenata, dirigent > dirigenata. U glazbenom nazivlju dopušteno je takvo umetanje, ali zbog uvriježenosti u struci prednost dajemo obliku bez umetanja: *akordā*. Valja pritom pripaziti da se u dvojbenim kontekstima genitiv množine u pismu obilježi duljinom na posljednjem samoglasniku: *akordā*, kako se to očituje i u izgovoru.

U značenjskom pogledu valja primijetiti da se naziv *akord* danas upotrebljava na dva načina. U užemu smislu *akord* tradicionalno označava istodobno zvučanje triju ili više tonova te se obično veže uz neku od teorijski utemeljenih harmonijskih struktura (npr. *akord tercne građe*, *akord kvartne građe* i sl.). Međutim, imajući u vidu korjenite promjene što ih je shvaćanje glazbene harmonije (kao logike istodobnog zvučanja) doživjelo u posljednjih stotinjak godina, danas je posve legitimno naziv *akord* upotrebljavati za bilo kakvo istodobno zvučanje *dvaju* ili više tonova, bez obzira na intervale među njima.

3.2. akord tercne građe i *tercijarni akord⁸

Naziv **tercijarni akord* uveden je u udžbenike za nastavni predmet *Solfeggio* bez prave potrebe. Ustaljen je naziv *akord tercne građe* prihvaćen, potvrđen i transparentan. Pridjev *tercijarni* ne upućuje na željeno značenje ‘akord građen superpozicijom terca’, nego na pojavu od trećerazrednoga značaja, što *akord tercne građe* kao osnova tonalitete harmonije nipošto nije.

Pravilno je, dakle, služiti se izrazom *akord tercne građe*, a sukladno tomu i *akord kvartne građe* itd. U nekim se tekstovima susreću i izrazi *tercni akord*, *kvartni akord* i sl.; takvi su izrazi (žargonizmi) svojstveni razgovornomu stilu i prirodni su u neslužbenoj komunikaciji, no u pisanome diskursu i službenoj komunikaciji (npr. u nastavi) također bi ih valjalo zamijeniti transparentnijim izrazom *akord tercne (kvartne itd.) građe*.

⁸ U ovom će se tekstu, kako je u lingvistici uobičajeno, nepreporučeni nazivi označavati zvjezdicom. To se odnosi samo na nazive koji nisu preporučljivi ni u jednome kontekstu.

3.3. basovski ključ

U stvaranju naziva koji sadržava dvije sastavnice u hrvatskom je jeziku oduvijek tipičnija veza pridjeva i imenice nego primjerice dviju imenica. Stoga su se mnoge posuđenice, npr. iz njemačkoga, prilagođavale da bi udovoljile tim zahtjevima. Nazive svojstvene razgovornomu registru *alt-ključ*, *bas-ključ*, *sopran-ključ* itd. (često pogrešno napisane bez spojnice) bolje je preoblikovati u pridjevsko-imeničku sintagmu, stoga preporučujemo nazive *altovski ključ*, *basovski ključ*, *sopranski ključ* itd. Sufiks *-ovski* dodaje se radi lakšega izgovora. Sličnim se načelom vodimo i u primjerima *dur-ljestvica*, *dur-kvintakord*, *subbas-ključ*, *Tristan-akord*, *Wagner-tuba* (često pogrešno, bez spojnice: **Wagner tuba*) koje valja preoblikovati u *dursku ljestvicu*, *durski kvintakord*, *subbasovski ključ*, *Tristanov akord*, *Wagnerovu tubu*. Kad se u sintagmama nađe posvojni pridjev, preporučujemo da se sklanja po imeničkoj sklonidbi, na primjer:

NOM: Tristanov akord

GEN: Tristanova akorda

DAT: Tristanovu akordu itd.

3.4. *cantus firmus*

Svi se latinski nazivi koji u pismu nisu prilagođeni hrvatskomu izgovoru pišu u kurzivu. Isto vrijedi i za nazive iz drugih jezika.

U općem je jeziku pravilo da se dvočlani latinski nazivi ne sklanjaju (ne dekliniraju), tj. da bez obzira na funkciju ne mijenjaju svoj oblik, ne dobivaju hrvatske nastavke. U glazbenom je diskursu uobičajeno drukčije. Tako se nazivu *cantus firmus* redovito dodaju hrvatski nastavci: *cantusa firmusa*, *cantusu firmusu*, *cantusom firmusom* itd. Isto vrijedi npr. za nazive *cantus fractalis* i *cantus planus*. Razlog tomu leži u tendenciji da se strane riječi u sintagmi muškoga roda, pogotovo njezin drugi član, ponašaju poput svih drugih imenica muškoga roda, tj. mijenjaju se po padežima. Isto vrijedi i za nazive preuzete iz drugih jezika, pa će primjerice biti N *basso continuo*, G *bassa continua*, D *bassu continuu* itd. Budući da je ova pojava toliko raširena u struci, dopušta se njezina upotreba unatoč razilaženju s općejezičnom normom, kojoj bi ipak trebalo težiti.

3.5. *opera buffa*

U glazbenom se nazivlju nalazi mnogo primjera u kojima je jedan član sintagme imenica koja je već morfološki (često i pravopisno) prilagođena hrvatskomu jeziku i ne doživljava se kao strana riječ. To su primjerice *opera*, *nota*, *dramma* i sl. Stoga je govornicima pomalo i neprirodno da se te imenice ne sklanjaju kad se nađu u sintagmi, npr. *opera buffa*, *nota finalis*, *dramma giocoso* i sl. Struka tako potvrđuje oblike gdje se sklanjaju oba člana, npr. *opere buffe*, *operi buffi*, ali i primjere gdje se sklanja samo jedan član sintagme, npr. *opere buffa*, *operi buffa*, *note finalis*, *noti finalis*. U tom se slučaju ovaj drugi član ponaša kao nesklonjivi pridjev. U svakom slučaju, u praksi se češće sklanjaju oba člana kad se i morfološki podudaraju, odnosno kad je posrijedi isti sklonidbeni tip: G *opere buffe* mnogo je običnije nego G **note finalisa*. Načelno preporučujemo sklonidbu obiju sastavnica sintagme kad se one morfološki podudaraju, stoga DL *operi buffi*, ali DL *drammi giocoso*, *noti finalis*.

3.6. dominantni septakord i *akord dominantnoga septakorda

U nekih se autora primjećuje osobita sklonost pleonastičnomu načinu izražavanja, i to u tolikoj mjeri da bi se moglo zaključiti da je riječ o osobitoj značajki stila. Bez obzira na to, takva upotreba nepotrebno opterećuje svaki tekst, a pogotovo udžbenički, gdje se primjeri pleonazama najčešće i susreću. Tako se u nazivu **akord dominantnog septakorda* nepotrebno dvaput pojavljuje podatak o tome da je riječ o akordu. Pleonazme bi u znanstvenome i pedagoškome diskursu svakako trebalo izbjegavati, stoga preporučujemo naziv *dominantni septakord*.

Ostali su česti primjeri pleonazama opisani u poglavlju 2.5.

3.7. donja medijanta

Većina se ljestvičnih stupnjeva označava nazivima latinskoga podrijetla: *tonika* (I. stupanj), *supertonika* (II. stupanj), *medijanta* (III. stupanj), *subdominanta* (IV. stupanj), *dominanta* (V. stupanj), *suptonika* (*prirodni VII. stupanj*)

Iznimka je pritom VI. ljestvični stupanj, za koji je uvrježeniji naziv s modifikatorom domaćega podrijetla: *donja medijanta*. Stoga taj naziv i preporučujemo. Naziv latinskoga podrijetla *submedijanta* također je dopušten, iako se u literaturi rjeđe susreće. Također, za VII. ljestvični stupanj koji se nalazi polustepen niže od tonike uvrježen je hrvatski naziv *vođica*, dok se *suptonikom* naziva tzv. *prirodni VII. stupanj*, od tonike udaljen za cijeli stepen silazno.

3.8. finale i bijenale, violončelo i čembalo

Većina je imenica u hrvatskom jeziku stabilna roda koji lako možemo odrediti. Međutim, postoje i imenice koje se kolebaju u rodu, a nekoliko ih pripada i glazbenomu nazivlju. To su nazivi koji su u hrvatski jezik ušli iz drugih jezika, na primjer: *čembalo*, *violončelo* (razg. *čelo⁹), *bijenale*¹⁰, *finale* i sl. Zajedničko im je kolebanje između muškoga i srednjega roda: *ovaj violončelo* ili *ovo violončelo*, *to finale* ili *taj finale*? Ta nesigurnost proizlazi iz njihova oblika, odnosno završetka na -o/-e, kakav u hrvatskom jeziku uglavnom imaju imenice srednjega roda. U procesu prilagodbe posuđenica muški je rod dominantniji od srednjega, što se pokazalo u glazbenom nazivlju u primjerima *bijenale* i *finale*. Naime, dok u općem jeziku postoji dvostrukost te su oba roda jednakovrijedna (*ovaj finale* i *finale*), među glazbenim stručnjacima uobičajenija je upotreba muškoga roda: *ovaj finale*, *ovaj bijenale*, jednako kao i *ovaj kontinuo*, *ovaj stretto*, dok se u množini redovito javljaju i u muškome i u srednjemu rodu (*ova finala*).

Za nazive *violončelo* i *čembalo* uvijek preporučujemo srednji rod iz dvaju razloga: zato što se oblici srednjega roda pojavljuju češće, te stoga što se u množini ti nazivi pojavljuju isključivo u srednjemu rodu: *ova violončela*, *ova čembala* (rijetko: *ovi violončeli*, *ovi čembali*).

U ovakvim će slučajevima u govornika kojima je morfološki oblik snažniji motivator roda općenito prevladati srednji gramatički rod, dok će se govornici koji naziv povezuju s izvanjezičnom stvarnošću ili traže paralelu u drugim jezicima radije poslužiti muškim rodом.

⁹ Čelo je kao skraćeni i žargonski naziv za *violončelo* nepreporučen pa je stoga ovdje označen zvjezdicom. Naravno, naziv *čelo* i dalje je preporučen za odgovarajuću vrstu tambure.

¹⁰ U iznimnim se slučajevima zbog uvrježenosti dopušta upotreba grafijski neprilagođene inačice ove imenice, kao što je to slučaj s nazivom festivala nove glazbe Muzički *biennale* Zagreb (MBZ). U tome bi slučaju, međutim, riječ *biennale* morala biti napisana u kurzivu, što se gotovo nikad ne poštuje. Svakako preporučujemo pravopisom propisanu uporabu kurziva.

3.9. gitarist

Međunarodni sufiks -ist za osobe muškoga spola u širokom značenju vršitelja radnje ili osobe povezane s predmetom ili događajem u hrvatskom je jeziku prilično čest pa tako i u nazivima za glazbene umjetnike izvođače: *gitarist, harfist, pijanist, violinist, džezist, solist* itd.

To su imenice muškoga roda a-sklonidbe, što znači da im je genitivni nastavak -a. Prema tome će biti:

jednina:

N *ovaj gitarist*

G *ovog(a) gitarista*

D *ovom(u) gitaristu* itd.

množina:

N *ovi gitaristi*

G *ovih gitarista*

D *ovim gitaristima* itd.

Pogrešno bi bilo u jednini N **ovaj gitarista*, G **ovog(a) gitariste*, D **ovom(u) gitaristi* itd., kao i u množini N **ovi gitariste* itd.

3.10. glazba i muzika

Iako se često smatraju potpunim sinonimima, odnosno istoznačnicama, riječ tvorena od slavenske osnove *glazba* i riječ grčkoga podrijetla *muzika*, kao i njihove izvedenice, imaju različite konotacije u različitim kontekstima. One pružaju plodno tlo za sociolingvistička istraživanja, a na sjednicama nekadašnjega Vijeća za normu hrvatskoga standardnog jezika o njima se raspravljalo čak i u vrijednosnome smislu.

Jezikoslovci su tako zaključili da je hrvatska riječ *glazba* (koju je Bogoslav Šulek inače preuzeo iz slovenskoga) vrjednija, svečanija i formalnija te da se veže uz konceptualne domene ozbiljnosti (*ozbiljna glazba*), umjetnosti (*glazbena umjetnost*, *umjetnička glazba*) i sl. S druge strane, posuđenica *muzika* opuštenija je i manje zahtjevana, povezana s konceptima zabave i plesa, pa čak i raskalašenosti i pijanstva. S gledišta općejezične norme preporučuju se izrazi *glazba* i *glazbeni*, dok se upotreba naziva *muzika* i *muzički* te naziva ustanova poput *Muzičke akademije* smatra posuđivanjem iz luksuza, stanovitim jezičnim snobizmom, stilski obilježenim i kao takvim posebice nepoželjnim u znanstvenom i stručnom diskursu.

Tomu nasuprot među glazbenicima često susrećemo posve drukčiji stav: *muzika*, vještina muzā, predstavlja nešto uzvišeno, umjetničko i svečano, dok *glazba* označava širi pojam, a sam naziv nije toliko nabijen izražajnošću i stilski obilježen. Akademski obrazovani glazbenici završetkom studija u nas dobivaju naziv *magistra muzike*, obrazuju se na *muzičkim akademijama*, a glazbom se bavi i znanstvena disciplina *muzikologija*.

Valja naglasiti da su obje osnove, i „domaća“ i strana, tvorbeno plodne (pa imamo *glazben(i)* i *muzički*, *glazbenik* i *muzičar*), a njihove izvedenice nisu uvijek zamjenjive. Tako primjerice nazivi *muzicirati*, *muzikalan*, *muzikant* s jedne strane i *uglazbiti*, *glazbalo*, *glazbar* s druge nemaju sinonime tvorene iz one druge osnove.

Za upotrebu u stručnim i znanstvenim diskursima u kojima bi mogla funkcionirati bilo koja inačica, preporučujemo naziv tvoren iz slavenske osnove: imenice *glazba*, *glazbenik* i pridjeve *glazbeni*, *glazbenički* itd. U onim pak slučajevima u kojima se uporabom određene osnove riječi želi naglasiti značenjska razlika, valja odabrati onaj naziv koji bolje opisuje željeni pojam, bez obzira na njegovo podrijetlo. Pritom s ciljem uspješnije komunikacije valja voditi računa o tome komu je diskurs namijenjen, općoj ili stručnoj javnosti.

3.11. glazbalo i instrument

Nazivi *glazbalo* i *instrument* u najvećem su broju konteksta međusobno zamjenjivi, no oni ipak nisu potpuno istoznačni. Naziv *glazbalo* označava instrument koji je namijenjen izvođenju glazbe, dakle, *glazbeni instrument*, dok je sam *instrument* glazbalu nadređen pojam, koji osim *glazbala* uključuje i instrumente koji nisu namijenjeni izvođenju glazbe (a mogu sudjelovati u glazbenoj izvedbi; npr. *računalo* je instrument koji nije u užem smislu namijenjen izvođenju glazbe, no može se za to upotrebljavati). U kontekstu u kojem su ti nazivi zamjenjivi prednost dajemo domaćemu nazivu, *glazbalo*.

3.12. koda

Nazivi koji se morfološki sasvim uklapaju u sustav hrvatskoga jezika, kao što su npr. jednočlani nazivi ženskoga roda preuzeti iz talijanskoga jezika: *kambijata*, *koda*, *kodeta*, *streta*, *violončelo* i dr. (umjesto *cambiata*, *coda*, *codetta*, *stretta*, *violoncello*) pišu se fonetizirano, tj. prilagođeno glasovnomu sustavu hrvatskoga jezika.

Neprilagođena bi se grafija takvih naziva mogla tumačiti kao stanoviti jezični snobizam, posuđivanje iz luksuza (nepotrebno posuđivanje stranoga izraza), koje je zbog svoje stilske obilježenosti neprimjereno znanstvenomu i pedagoškomu diskursu.

3.13. koračnica

Za razliku od općega jezika kojemu ne smetaju riječi istoga značenja, u jeziku struke poželjno je izbjegavati sinonimiju. Drugim riječima, od dvaju ili više postojećih naziva, na osnovi terminoloških načela, valja odabrati onaj koji će dobiti status preporučenoga naziva i kao takav imati prednost pred drugim nazivima. U situaciji kad se dva istoznačna naziva razlikuju po podrijetlu, načelno se preporučuje upotreba onoga domaćega podrijetla, pogotovo ako je taj dobro prihvaćen i među stručnjacima. Takav je primjer naziv *koračnica* u odnosu na internacionalizam **marš*. Opravdanost preporučenoga naziva *koračnica* potvrđena je i anketom među glazbenim profesionalcima koji su mu dali prednost pred nazivom **marš*.

Imajući u vidu višefunkcionalnost jezika, dobro tvoreni i zasvjedočeni sinonimni nazivi ne trebaju se olako odbacivati, već, ovisno o kontekstu, naći svoje mjesto u funkcionalnoj raspodjeli. Tako će na primjer naziv **marš* ostati primjeren razgovornomu registru, no u znanstvenome, stručnome i pedagoškom diskursu preporučujemo uporabu naziva *koračnica*.

Budući da je preporučeni naziv *koračnica*, on bi trebao zamijeniti naziv **marš* i u sintagmama, pa tako umjesto **Radetzkyjev marš* u duhu hrvatskoga jezika preporučujemo prijevod toga naslova *Radetzkyjeva koračnica*.

3.14. kordofon, kordofoni, *kordofonski

Prema Hornbostellovoj i Sachsovoj razredbi glazbala, koju najčešće susrećemo u glazbenoj praksi, skupine se glazbala imenuju nazivima tvorenim iz grčke osnove prema načinu proizvodnje zvuka. U hrvatskih se govornika često susreće nerazumijevanje značenja i vrste riječi tako tvorenih naziva. Skupine glazbala nazivaju se imenicama u množini, složenicama tvorenim od oznake izvora zvuka (*aero-*, *elektro-*, *idio-*, *kordo-*, *membrano-*) i oznake samoga zvuka, *-fon* (prema grč. *foné* 'glas'): *aerofoni*, *elektrofoni*, *idionofoni*, *kordofoni*, *membranofoni* itd. Pojedinačno glazbalo iz skupine naziva se imenicom u jednini: *aerofon*, *elektrofon*, *idiofon* itd.

Od tih se naziva skupina glazbala tvore dvije vrste pridjeva, od kojih su jedni opisni te odgovaraju na pitanje „kakav?“, npr. *kordofono glazbalo*, *kordofoni instrument*, dok su drugi odnosni, npr. *idionofska glazba* (glazba koja se odnosi na idiofone, odnosno koja je za idiofone skladana ili se izvodi na idiofonima). Pogrešno je stoga govoriti o npr. **idionfskom glazbalu* jer bi to podrazumijevalo '*glazbalo koje se odnosi na idiofono glazbalo*'.

Isto vrijedi i za sve ostale slično tvorene nazive glazbala i njihove izvedenice.

Za neke nazive iz Hornbostelove i Sachsove razredbe postoje i hrvatske istoznačnice: *kordofoni* su *žičana glazbala*, *aerofoni* obuhvaćaju i *puhaća glazbala* (ali i neka druga, poput orgulja, harmonike s mijehom ili sirena), dok za *elektrofone*, *membranofone* i *idiofone* nemamo pravih istoznačnica (koje bi se mogle smatrati fiksiranim).

3.15. mala flauta, *piccolo*

U razgovoru glazbenika uvriježeno je nazivati malu flautu visokoga registra talijanskim nazivom *piccolo*. U znanstvenim i stručnim tekstovima, kao i u drugim obrazovnim kontekstima, takvu bi upotrebu valjalo izbjegavati jer je naziv *piccolo* žargonizam, a osim flaute postoje i druga mala glazbala koja se obilježavaju tim pridjevom (*piccolo*-truba, *piccolo*-violina, što su također s normativnoga stajališta žargonizmi). Za sva takva glazbala preporučujemo hrvatske inačice naziva: *mala flauta*, *mala truba*, *mala violina*, a ako se već želimo poslužiti talijanskim oblikom pridjeva, valja ga istaknuti kurzivom te spojnicom povezati s imenicom na koju se odnosi kako se ne bi sklanjao (*piccolo*-flauta, *piccolo*-flaute, *piccolo*-flauti), ili pak navoditi izvornim redoslijedom (flauta *piccolo*, prema talijanskome *flauto piccolo*, iako su Talijani skloniji nazivu *ottavino*).

3.16. *mezzosopran*

U nazivu *mezzosopran* pojavljuje se nesigurnost oko bilježenja prefiksa *mezzo-*. Pravopis dopušta dvojako: izvornu grafiju i prilagođenu *mezosopran*, koja po našem mišljenju nije prikladna jer glas predstavljen zapisom *zz* sasvim sigurno nije [z], već [dz] ili eventualno [c]). S obzirom na tu manjkavost i ustaljenu potvrdu oblika *mezzosopran* preporučujemo njegovu upotrebu u izvornome obliku, dakako uz nužno pisanje u kurzivu. Jednako pristupamo i ostalim nazivima s tim prefiksom: *mezzoforte*, *mezzopiano* i sl.

3.17. modalnost, modusni

Sufiks domaćega podrijetla *-ost* i međunarodni prilagođeni sufiks *-itet* u svakodnevnome hrvatskom jeziku uglavnom znače isto: znanje, svojstvo, osobinu (npr. *imunost/imunitet*, *relativnost/relativitet*, *invalidnost/invaliditet*) i u tom se slučaju prednost daje domaćemu. Međutim, može se dogoditi da riječ ovisno o sufiksu u jeziku struke poprimi drukčije značenje. Takav je slučaj s nazivima *modalnost* i *modalitet* koji nisu istoznačni (*modalitet* se ne upotrebljava kao glazbeni naziv). S tim u vezi treba reći da je pridjev *modusni* od *modus* bolje i preciznije rješenje od oblika *modalni*, k tomu ima i domaći sufiks.

3.18. osmočetvrtinska mjera

Među nazivima za mjere u stručnoj literaturi postoji nekoliko dubleta, odnosno naziva koji se pojavljuju u dvjema ili čak trima inačicama. To su npr. *osmočetvrtinska* i *osmeročetvrtinska mjera*, *šesteroosminska*, *šestoosminska* i *šestosminska*, *dvanaesteroosminska*, *dvanaestoosminska* i *dvanaestosminska*, *deveteroosminska*, *devetoosminska* i *devetosminska* i sl. U skladu s ustaljenim nazivima kakvi su npr. *dvočetvrtinska* i *troosminska*, preporučujemo nazive u kojima se jasno vidi naziv brojke od koje je tvoren i spojnik -o-, čak i ako se ponavlja isto slovo, jer se radi o dvama zasebnim elementima: *osmočetvrtinska*, *šestoosminska*, *devetoosminska*, *dvanaestoosminka* itd. U izboru između sastavnica s brojem šest, osam, devet, dvanaest itd. u osnovi i onih s brojevnim imenicom u osnovi (šestero, osmero, devetero, dvanaestero itd.) prednost dajemo oblicima s brojem pa je stoga preporučeni naziv *osmočetvrtinska*, a ne **osmeročetvrtinska mjera*.

3.19. Palestrinin i palestrinijanski

Posvojni pridjevi od stranih imena i prezimena tvore se tako da se na osnovu, ovisno o tipu, doda sufiks -ov, -ev, -ljev ili -in. Ti pridjevi označavaju pripadnost navedenoj osobi, pa će tako biti *Chopinov*, *Wagnerov*, *Albertijev*, *Rahmanjinovljev*, *Palestrinin*.

Ako se želi izraziti da je nešto učinjeno na način kako to netko radi ili tako da podsjeća na nekoga, osnova se pravopisno prilagođava izgovoru i dodaju se sufiksi:

-ovski/-evski: *šopenovski*, *albertijevski*, *rahmanjinovski*, *vagnerovski* (na način Chopina, Albertija, Rahmanjinova¹¹, Wagnera), odnosno

-inski i -ijanski: *palestrininski* i *palestrinijanski* (na Palestrinin način); prednost dajemo obliku *palestrinijanski* jer je prihvaćeniji u struci (npr. *palestrinijanski stil*)

-ijanski: *vagnerijanski* (od imenice *vagnerijanac*).

¹¹ Valja napomenuti da se imena ruskih skladatelja pišu na način prilagođen hrvatskomu glasovnom sustavu, odnosno izgovoru (Čajkovski ili Čajkovskij, Rahmanjinov, Skrjabin, Stravinski ili Stravinskij, Gnjestin i sl.). U hrvatskim je tekstovima pogrešno navoditi takva imena u transliteracijama prilagođenima nekomu drugom jeziku (npr. *Tschaikowsky, *Rachmaninoff, *Scriabin, *Stravinsky, *Gnesin...).

3.20. pauza i stanka

U anketi o upotrebi leksema *stanka* i *pauza* provedenoj među predmetnim stručnjacima, glazbenim profesionalcima, tijekom 2017. godine više od 90 % ispitanika izjasnilo se da bi radije odabrali imenicu *pauza*, a njih tek manje od 10 % imenicu *stanka*.

Jezični bi stručnjak nedvojbeno dao prednost nazivu *stanka* (domaći, jednorječan, proziran, nedvosmislen, raširen), međutim, s obzirom na tvorbenu plodnost i raširenost naziva *pauza* u ovom slučaju preporučujemo upotrebu internacionalizma *pauza* (tako i *generalna pauza*), ali se dopušta i upotreba naziva tvorenoga iz domaće osnove *stanka*.

Slično se može reći za sinonimni par *pokus* i *proba*, gdje je daleko češći odabir naziva *proba* u odnosu na *pokus* odredio njegov preporučeni status, no dopušta se i uporaba naziva *pokus*.

3.21. pijanist i *klavirist

U tvorbi naziva za osobu koja svira određeni glazbeni instrument vodimo se načelima prihvaćenosti i sustavnosti. Naime, ako je postojeći naziv dobro tvoren i odgovara pravilima hrvatskoga standardnoga jezika, ne treba ga mijenjati. Takvi su npr. nazivi: *gitarist*, *violinist*, *harfist*, *orguljaš* itd. Ti nazivi i nemaju konkurenciju u drugim nazivima, osim što se katkada pojavljuju njihove nestandardnojezične inačice (**gitarista*, **violinista*) o čemu više u posebnom savjetu. Međutim, za neke nazive postoji više inačica. Takav je slučaj s nazivom za glazbenika koji svira klavir. Najčešći i u struci najprošireniji naziv jest *pijanist*. Posljednjih 10-ak godina širi se naziv **klavirist*, nastao po istome tvorbenom uzorku, samo s osnovom klavir. U literaturi se još može naići na naziv **glasovirač*, koji premda upućuje na domaću imenicu *glasovir*, pa bismo očekivali da će biti prikladan, ipak nije dobro tvoren. Naime, sufiks -ač dodaje se na glagolske osnove, što ovdje nije slučaj. S jezične su strane prihvatljivi nazivi *pijanist* (*pijanistica*) i **klavirist* (**klaviristica*). *Pijanist* je međutim još uvijek mnogo češći izbor u struci (gotovo i jedini u muzikološkim tekstovima), ali i u svakodnevnom ophođenju, a njime se zadržava i veza s nazivljem za isti pojam u mnogim jezicima, stoga ga zadržavamo kao preporučeni naziv, dok **klavirista* valja nastojati izbjeći.

3.22. položaj glasa

U odabiru preporučenoga naziva između dvaju ili više sinonimnih naziva katkada dolazi i do nepodudaranja terminoloških načela. Takav je slučaj s nazivima *položaj glasa*, **položina* i **laga*. Naime, po načelu prednosti domaćega naziva preporučeni bi naziv bio *položaj glasa* ili **položina*, a po načelu ekonomičnosti preporučeni bi mogli biti **položina* ili **laga*. Ako spojimo oba kriterija, proizlazi da bi preporučeni naziv bio **položina*, ali taj naziv danas ima vrlo nisku potvrđenost. Preostaje nam dakle odabir između domaćega naziva *položaj glasa* i internacionalizma **laga*. U tom slučaju prvomu nazivu dajemo prednost u službenoj upotrebi, odnosno nazivu *položaj glasa*, dok naziv **laga* ima svoje mjesto u nazivlju kao dio strukovnoga žargona.

Na isti način pristupamo nazivima *dionica* i *stalak* kojima dajemo prednost pred žargonizmima **štima* i **pult*.

3.23. puhači i *duhači

Kolebanje oko puhanja i duhanja u glazbi i njihovih srodnika (*puhač*, **duhač*, *puhački*, **duhački*, *puhaći*, **duhaći* itd.) već se dugo pojavljuje ne samo u jeziku struke nego i u općem jeziku. Oba se korijena (*puh-* i *duh-*) povezuju s tjeranjem odnosno ispuštanjem zračne struje, ali se danas u hrvatskom jeziku rabi samo glagol *puhati* (i *puhnuti*). Ako je dakle temeljni glagol *puhati*, logično je da će se od njega tvoriti ostali nazivi, stoga će i *puhač* imati prednost pred **duhačem*. Odnosni pridjev od imenice *puhač* glasi *puhački*, 'koji se odnosi na osobu koja puše', pa će tako biti *puhački orkestar*. Glazbalo kojim se puhači služe, odnosno koje služi za puhanje, naziva se *puhaće glazbalo* (kao i *brijaći pribor*, *igraće karte*, *jahaće hlače*). Za dio puhaćega glazbala, cijev kroz koju puhač puše, pojavljuju se nazivi *puhalica* i *puhaljka*. Prednost dajemo nazivu *puhaljka* jer se bolje uklapa u sustav sličnih naziva. Po istom načelu pristupamo nazivima *gudački* i *gudaći*, stoga preporučujemo na primjer *gudački kvartet*, *tržački orkestar* ali *gudaće* ili *trzaće glazbalo*. Zbog uvriježenosti u struci dopušten je naziv *trzalački* (prema *trzalach*), koji ne pripada istomu tvorbenom uzorku.

3.24. rastvorba i rastavljeni akord

Rastvorba ili *rastavljeni akord* melodijska je figura koja se sastoji od tonova nekoga (ili nekih) akorda. Bit je razlike između *akorda* i *rastvorbe* u tome što akord podrazumijeva istodobno zvučanje, a *rastvorba* ne. *Rastvorba* i *rastavljeni akord* dobra su terminološka rješenja, no s obzirom na to da je naziv *rastvorba* kraći i praktičniji, a usto i uvriježen, osobito u poduci svirača, smatramo ga preporučenim, a *rastavljeni akord* dopuštenim nazivom.

Učestalost najrazličitijih *rastvorba* u glazbenoj literaturi vjerojatno je uzrok postojanja velikoga broja naziva za takve figure. U našim se udžbenicima, međutim, pojavio cijeli sinonimni niz neprikladnih izraza među kojima izdvajamo **razdvojeni* i **razloženi akord* te **akordičku figuraciju*.

Razdvojiti znači podijeliti nešto na dva dijela i u tome bi smislu izraz *razdvojeni akord* mogao opisivati samo dvodijelne rastvorbe, no u literaturi ga nalazimo kao naziv za rastvorbe trozvuka, četverozvuka i peterozvuka. Neki pak izvori govore o „figurama razloženih akorda“, što također ne preporučujemo: osim što je izraz pleonastičan (jer je rastvorba po definiciji figura), pridjev **razložen* ne pripada standardnomu leksiku. Na koncu, **akordička figuracija* također je nepreporučen naziv jer je značenje pridjeva *akordički* 'onaj koji se odnosi na *akordiku*' skup svojstava svih akorda u nekoj cjelini. Pravilna bi bila upotreba odnosnoga pridjeva *akordni* (koji se odnosi na *akord*, a ne *akordiku*). To vrijedi i za ukrasne tonove, dodane na osnovu harmoniju: pravilno je reći *akordni* (*izmjenični*, *prohodni* itd.) ton, odnosno *neakordni ton*. U tim bi slučajevima valjalo izbjegavati pridjeve **akordički* i **neakordički*, kojima se izražava odnosnost ili pripadnost *akordici* kao cjelini ili ukupnosti akordnih svojstava, a ne pojedinačnomu *akordu*.

3.25. ritamski i ritmički

Sufiksi kojima se tvore odnosni pridjevi od imenica jesu -ni i -ski. Izbor između tih dvaju sufikasa može se ovako opisati: ako ne postoji glasovna zapreka ni značenjska razlika koja bi proizišla iz odabira jednoga ili drugoga sufiksa, preporučuje se sufiks -ni, a u suprotnom sufiks -ski. Stoga se od imenica *akord*, *pedal(a)*, *kontrapunkt*, *oktava*, *vokal* preporučuju pridjevi *akordni*, *pedalni*, *kontrapunktni*, *oktavni*, *vokalni* (ne **akordski*, **pedalski*, **kontrapunktski*, **oktavski*, **vokalski*) a od imenice *orkestar* pridjev *orkestarski* (bolje no pridjev s latinskim nastavkom, **orkestralni*).

Odnosni pridjev od naziva glazbala najčešće završava na -ski: *violinski*, *klavirski*, *saksofonski*, *klarineti*, *violončelski*, *čembalski*.

Pridjev *ritamski* odnosi se na ritam i razlikuje se od pridjeva *ritmički* koji se odnosi na ritmiku. Slični su primjeri *metarski* (< *metar*) i *metrički* (< *metrika*), *harmonijski* (< *harmonija*) i *harmonički* (< *harmonika*). Svaki od tih naziva ima svoje mjesto u glazbenom kontekstu. Za razliku od njih, pridjev **elektronski* (< *elektron*) ne treba povezivati s glazbom, nego pridjev *elektronički* (< *elektronika*) pa će tako biti *elektronička glazba* (a nikako **elektronska glazba*).

3.26. ritornel i ritornelni oblik

Naziv *ritornel* često se u razgovoru metonimijski upotrebljava umjesto punoga naziva *ritornelni oblik*, međutim, značenjski mu ne odgovara u potpunosti. Ritornel je odsječak koji se ponavlja više puta u sklopu *ritornelnoga oblika* (oblika zasnovanoga na odmjenjivanju *ritornela* i *epizoda*).

U literaturi se pojavljuju i druge inačice naziva *ritornelni oblik*: **oblik s ritornel(l)om*, **ritornello-oblik*, **forma ritornela/ritornella* i dr. Ti se nazivi ne preporučuju za upotrebu iz više razloga: preporučeni naziv *ritornelni oblik* grafijski je prilagođen, tvorbeno je analogan istovrsnim nazivima na području nauka o glazbenim oblicima (*dvodijelni oblik*, *sonatni oblik* i dr.), a kao sintagma imenice i pridjeva najbolje se i uklapa u sustav hrvatskoga standardnog jezika. S druge strane, lik s dvostrukim *l* gotovo je iščezao iz upotrebe, a ostali su nazivi pogrešni iz semantičkih razloga (**oblik s ritornelom* rijetko se rabi i djeluje opisno, odnosno, jedva da funkcionira terminološki; **ritornello-oblik* hibridna je polusloženica kakve valja izbjegavati u jeziku struke, a **forma ritornela* upućuje na to da je riječ o pojedinačnoj formi jednoga odsječka skladbe, ritornela, a ne o cjelovitom obliku stavka).

3.27. rondo i *rondeau*

Značenje naziva *rondo* i *rondeau* ne podudaraju se u potpunosti, iako se često tretiraju kao djelomični sinonimi. Katkad se navode kao nadređeni (*rondo*) i podređeni (*rondeau*) naziv, pri čemu je *rondo* širi i dijakronijski neutralan. U drugim su izvorima *rondo* i *rondeau* nazivi istoga reda, s različitim povijesno-stilskim odrednicama. Konzultiramo li specijaliziranu literaturu, uočiti ćemo značajna razmimoilaženja u pogledu povijesno-stilskog određenja grafijski obilježene inačice *rondeau*. Kod nekih autora, uglavnom njemačkih, on označava jednu od vokalnih glazbenih vrsta srednjovjekovlja i renesanse, dok je kod drugih *rondeau* naziv za instrumentalni oblik iz razdoblja baroka. Potonje je uobičajeno primjerice u anglosaskim tekstovima u kojima je *rondo* redovito naziv krovnoga pojma, dok je *rondeau* semantički specijaliziran. Danas se u većini europskih jezika lik *rondeau* upotrebljava u povijesno i stilski ograničenu značenju za skladbe nastale do kraja razdoblja baroka, odnosno za kasnije eklektične forme nastale prema renesansnom ili baroknom uzoru. Oblik *rondo* hiperonim je, tj. naziv za glazbenu vrstu temeljenu na odmjenjivanju jedne ili više tema i epizoda, a koja između ostaloga obuhvaća i *rondeau*.

Poštujući skladbenu praksu, uporaba naziva *rondeau* u nefonetiziranom obliku bila bi opravdana za sve one tipove skladbi koje su se doista tako i nazivale u doba svojega nastanka, bez obzira na to o kojem je razdoblju riječ i kojemu je izvođačkom sastavu skladba bila namijenjena.

3.28. skladatelj i kompozitor

Nazivi *skladatelj* i *kompozitor* u mnogim su kontekstima istoznačni, no ipak se donekle razlikuju. U stručnom i znanstvenom diskursu naziv *skladatelj*, tvoren iz slavenske osnove, označava bilo kojega autora koji se bavi skladanjem, dok je naziv *kompozitor* „rezerviran“ za označavanje akademskoga naslova (npr. *akademski glazbenik kompozitor*). Imajući na umu ovaj izuzetak, u stručnim i znanstvenim tekstovima općenito se preporučuje upotreba naziva *skladatelj*, no dopušta se i upotreba naziva *kompozitor* (koji je danas ipak ponešto stilski obilježen pa ga možemo smatrati posuđenicom iz luksuza). Između glagola *skladati* i *komponirati* također prednost dajemo nazivu *skladati*, dok *komponirati* predstavlja posuđenicu iz luksuza, a u nekim kontekstima može čak imati i pejorativnu konotaciju (*on tu nešto kakti komponira...*).

3.29. skladba i kompozicija

Situacija slična onoj s nazivima *kompozitor* i *skladatelj* te *komponirati* i *skladati* događa se s nazivom latinskoga podrijetla *kompozicija* i njegovim nepotpunim sinonimima tvorenih iz slavenske osnove. Kada je riječ o djelu koje je stvorio skladatelj, preporučujemo naziv *skladba*. Naziv tvoren od slavenske osnove preporučen je i za postupak nastanka takve skladbe – *skladanje* te tehniku kojom skladba nastaje – *skladbenu tehniku*. Dopusćeni su, međutim, i nazivi tvoreni od latinske osnove (*kompozicija* za *skladbu* i *skladanje*, a *kompozicijska tehnika* za *skladbenu tehniku*), no oni se u znanstvenom jeziku upotrebljavaju sve rjeđe.

Kada pak govorimo o skladanju kao akademskoj disciplini, odnosno nauku o skladanju, upotrijebit ćemo naziv *kompozicija*, kao i kada je riječ o načinu na koji je skladba sastavljena (npr. *kompozicija ove skladbe trodijelna je*). U tim se slučajevima ne možemo poslužiti nazivima tvorenima od slavenske osnove.

3.30. skladateljski i skladbeni

U mnogim se tekstovima ne pravi razlika između pridjeva *skladateljski* i *skladbeni*, što počesto dovodi do značenjski neprikladne upotrebe tih naziva. Valja imati na umu da je *skladateljski* odnosni pridjev nastao od imenice *skladatelj*, dok se *skladbeni* odnosi na *skladbu* i *skladanje*. U tome smislu točno je govoriti o *skladbenoj*, a ne o *skladateljskoj tehnici*, jer bît je toga pojma u skladanju, a ne u tome da se tehnikom služi skladatelj. Kad je pak riječ o teoriji, možemo upotrijebiti oba pridjeva, vodeći računa o tome da među njima postoji značenjska razlika: kažemo li *skladbena teorija*, ističemo da ona tumači sam način skladanja, a govorimo li o *skladateljskoj teoriji*, naglašavamo da je posrijedi teorija koju je stvorio skladatelj (a ne teoretičar, muzikolog i dr.).

3.31. *solfeggio*

Polaznici glazbenih škola susreću se već na samom početku glazbenoga obrazovanja s pojmom *solfeggio*, što znači da bi on trebao biti dobro ukorijenjen u svijesti glazbeno obrazovane osobe. Premda se pojavljuje i fonetizirana inačica *solfeđo*, koja bi svjedočila o boljoj uklopljenosti u hrvatski jezični sustav, u struci se pokazuje izrazita sklonost održavanju izvorne grafije, što dopušta i pravopis. Stoga preporučujemo izvorni oblik *solfeggio*. Nije zgorega napomenuti da se, zbog grafijske neprilagođenosti hrvatskomu fonetskom sustavu, i ovaj strani naziv mora pisati ukošenim slovima (kurzivom).

3.32. stupanj i stepen

Jedan od zacijelo najspornijih parova u glazbenoteorijskom nazivlju jesu *stepen* i *stupanj*, dva inače punopravna glazbenoteorijska naziva koji, međutim, uopće ne bi trebali biti istoznačnice iako ih neki autori tako tretiraju, a naziv *stepen* k tomu drže tuđicom. Riječ je o nazivima temeljnih glazbenih pojmova bez kojih je gotovo nemoguć bilo kakav glazbenoteorijski diskurs.

Polustepen (a ne **poluton*!) interval je raspona jednakog dvanaestini čiste oktave, a u zapadnom je tonskom sustavu osnovna jedinica mjerenja veličine intervala, odnosno podjele tonskoga prostora. Odgovara sljedećim intervalima: maloj sekundi, povećanoj primi i dvostruko smanjenoj terci. Jedinica mjerenja veličine (raspona) intervala zove se *cijeli stepen* (a ne **cijeli ton*!), a sastavljena je od dvaju polustepena. Naziv se često upotrebljava i u skraćenom obliku *stepen*.

Naziv *ljestvični stupanj* ili, kraće, *stupanj*, označava položaj tona unutar ljestvice (*glavni, prvi, drugi, treći* itd. *stupanj*). Najčešće se rabi upravo u tome skraćenom obliku, osim kada se u istom kontekstu ne nalazi još neki izraz koji sadržava isti leksem.

Susjedni stupnjevi *cjelostepene* (a ne **cjelotonske* ili **cjelostupanjske*!) *ljestvice* međusobno su udaljeni za cijeli stepen.

Iako su dio hrvatskoga glazbenog nazivlja bili još 1931., kada ih je (uz jasnu distinkciju prema *stupnju*) u svojoj *Muzičkoj čitanci* upotrijebio Zlatko Grgošević, za vala jezičnoga purizma 1990-ih nazivi *polustepen* i *cijeli stepen* bili su proskribirani kao srbizmi. Zbog toga je došlo do izbjegavanja tih naziva u praksi, a kako bi ih se nadomjestilo, uglavnom se posezalo za pasivnim slojem leksika iz druge polovice 19. stoljeća. Umjesto *stepena* Josip Završki poseže za Kuhačevom **stupkom*, ne mareći što je Kuhač taj izraz rabio za *stupanj*, a ne za današnji *stepen*. Golčić se pak odlučuje za **poluton* i **cijeli ton*, kolokvijalne prijevode njemačkih žargonizama *Halbton*

i *Ganzton* (skraćenih od *Halbtonschrift* i *Ganztonschrift*), koji su se u njegovim udžbenicima zadržali do danas; usto se koristi i višerječnim pleonastičnim izrazom **polutonski razmak*. Međutim, **stupka* nije zaživjela u sustavu glazbenoga obrazovanja.

U nastavnim programima za osnovne glazbene škole pretežito se javljaju nepreporučene inačica **poluton* i **cijeli ton*, iako se sporadično javlja i *polustepen*, kao i **polustupanj*. Potonji se pak ne javlja ni u jednome odobrenom udžbeniku ni pomoćnome nastavnom sredstvu u Republici Hrvatskoj. Nastavni programi za srednje glazbene škole, kao i za umjetničke akademije, uglavnom pristaju uz nazive *polustepen* i *cijeli stepen*, koje i ovdje ističemo kao preporučene.

Nazivi **poluton* i **cijeli ton* nisu preporučeni jer ton se ne da dijeliti na pola da bi bio 'poluton'. Usto, prefiks *polu-* može sugerirati pejorativno značenje (**poluton* bi preneseno značilo 'loš ton', usp. *polusvijet*, *poluproizvod* i sl.). Argumentacija protiv **polustupnja* još je jasnija: ako *stupanj* definiramo kao položaj tona unutar ljestvice, taj položaj sigurno nije moguće „prepoloviti“.

3.33. suptonika / prirodni sedmi (VII.) stupanj

U usporedbi s primjerima submedijanta i donja medijanta u slučaju *suptonike* i *prirodnoga sedmog stupnja* (tj. sedmoga stupnja kakav nalazimo u prirodnom molu) situacija je obratna: naziv *suptonika* prošireniji je (vjerojatno stoga što je kraći i ekonomičniji) pa se preporučuje za upotrebu, no dopuštena je i njegova domaća, višerječna inačica *prirodni sedmi stupanj*, koja je korisniku (osobito početniku) počesto i transparentnija. U našoj se literaturi naziv *suptonika*, međutim, najčešće susreće u fonetski neprilagođenu obliku **subtonika*, što nije u skladu s pravopisom. Naime, izgovorna norma nalaže provođenje jednačenja suglasnika po zvučnosti, što se u zapisu bilježi zamjenom slova *b* slovom *p*: *suptonika* (a ne **subtonika*).

3.34. svirač roga

Najveći dio naziva za osobe koje sviraju na kojem glazbalu odavno je normiran. Međutim, oko nekih još uvijek postoje kolebanja. To je slučaj primjerice s glazbenikom koji svira rog. Za nj se u struci pojavljuje nekoliko termina: *hornist*, *kornist*, *rogist*. To je stoga što se i samo glazbalo naziva trojako: **horna*, **korna* i *rog*. Prednost dajemo nazivu domaćega podrijetla, *rog*, pa od njega valja tražiti i naziv za svirača. Ponuđeni naziv **rogist* nije idealan jer se sufiks stranoga podrijetla dodaje na imenicu domaće osnove, što nije normativno poželjna tvorbena praksa. Idući sufiks koji dolazi u obzir jest sufiks -aš, koji nalazimo i u drugim nazivima svirača, npr. *orguljaš*, *harmonikaš*. Preporučujemo stoga naziv *rogaš* (i *rogašica*), a u vremenu prilagodbe dopušten je naziv *hornist*.

3.35. teorija glazbe i glazbena teorija

U hrvatskom su jeziku, posebice u nazivlju, česti sinonimni parovi različita sintaktičkoga oblika, ali istoga značenja. Višerječni nazivi u sintaktičkoj svezi pridjeva i imenice supostoje tako s oblicima dviju imenica u kojima je druga imenica u genitivu: *ljestvični stupanj* i *stupanj ljestvice*, *melodijski interval* i **interval melodije*, *glazbena teorija* i *teorija glazbe*, **tonska boja* i *boja tona*, **tonska visina* i *visina tona* te *rogovske kvinte* i *kvinte rogova*. Oni najčešće nisu potpuno istoznačni.

Pridjevsko-imenička sintagma svojstvena je hrvatskomu jezičnom sustavu i poželjnija u standardnom jeziku te se stoga preporučuje upotreba oblika *melodijski interval*, *ljestvični stupanj* i *rogovske kvinte* kojima je značenje isto kao i oblicima s dvjema imenicama. U ostalim slučajevima preporučujemo oblike s dvjema imenicama, *visina tona* i *boja tona* jer su oblici s imenicom i pridjevom semantički neprecizni. Naime, boja i visina nisu svojstva tona te ih stoga nema smisla ni nazivati tonskima. Opravdana bi bila upotreba pridjeva *tonski* u gradivnom smislu: *tonski niz*, *tonski sustav* i sl.

Treba biti oprezan pri upotrebi naziva *glazbena teorija* i *teorija glazbe* koji se mogu, premda naoko istoga značenja, razlikovati u sitnim nijansama. Preporučujemo naziv *teorija glazbe* koji je u struci uvrženiji i bolje opisuje predmet te discipline. Teorija glazbe može, ali i ne mora biti glazbena (može biti i sociološka, fizikalna i dr.). Ona nije sama po sebi glazbene naravi, nego objašnjava glazbu s različitih gledišta.

3.36. tonalitet

Tonalitetom nazivamo ukupnost svih značajka koje povezuju niz tonova ili akorda neke skladbe s *tonikom* (tonskim središtem tonaliteta). Odnosni je pridjev od imenice tonalitet *tonalitetan*, a ne **tonalan*, pa prema tome valja govoriti o *tonalitetnoj skladbi*, a ne o **tonalnoj skladbi*.

Ni imenicu *tonalitet* ne bismo mogli zamijeniti imenicom **tonalnost* koja se tvori normativno prihvatljivijim sufiksom *-ost* zato što ona ima sasvim drugo značenje. Naziv **tonalnost* označavao bi kvalitetu, svojstvo ili odliku *tona* (a ne tonaliteta!), no ne preporučuje se jer za taj pojam imamo naziv tvoren s pomoću domaćega nastavka, *tonskost*.

U skladu s time upotrebljavaju se i niječni oblici spomenutih naziva: u odsustvu značajka koje povezuju niz tonova ili akorda neke skladbe oko tonike, pravilno je govoriti o *atonalitetu* i *atonalitetnome* (npr. djelu), odnosno, *atonalitetnosti*, a ne o **atonalnome* i **atonalnosti*. Pridjev **atonalan* značio bi da je nešto *nije* sastavljeno ili se *ne odnosi* na tonove (što nipošto nije slučaj; razlika je, naprotiv, tek u tome što u *atonalitetu* tonovi nisu u određenom odnosu s tonikom).

3.37. trombon

U hrvatskome nalazimo dvije inačice naziva za limeno puhaće glazbalo s povlačkom: naziv *trombon*, koji je došao iz talijanskoga, te naziv *pozauna*, posuđen iz njemačkoga jezika. Istoznačnica domaćega podrijetla tih naziva zasad ne postoji. S obzirom na to da je naziv *trombon* daleko zastupljeniji u upotrebi u svim jezičnim registrima, dajemo mu prednost pred nazivom *pozauna*.

3.38. varijacija i varijacije

Varijacija je jedan rezultat skladbenoga postupka variranja, dok su *varijacije* oznaka glazbene vrste. Unutar varijacije kao glazbene vrste uvijek postoji više od jedne varijacije, od svega nekoliko pa do šezdesetak.

KAZALO¹²

akord 11, 15, 21, 22, 23, 24, 45, 46, 58

akord kvartne građe (*kvartni akord) 21, 22

akord tercne građe (*tercni akord) 21, 22

akordički 45

akordika 45

akordni (npr. ton, figuracija; *akordički) 45, 46

albertijanski 40

albertijev 40

albertijevski 40

altovski 23

altovski ključ (*alt-ključ) 23

*auscug (izvadak) 11

balletto: kadenca *balletto* (*balletto kadenca) 20

bar: oblik bar (*bar-oblik, *bar oblik) 20

basovski 23

basovski ključ (*bas-ključ) 23

basso continuo 16, 24

¹² Načelno sve natuknice u ovome kazalu počinju preporučenim nazivom, dok se sinonimi donose u zagradi. Nepreporučeni nazivi i nepravilni oblici, kao i u ostatku knjige, označeni su zvjezdicom s lijeve strane (npr. *auscug).

bijenale (*biennale*) 28, 61

blok-flauta 20

blues 17

boja tona (**tonska boja*) 57

cambiata 16, 33

cantus firmus 16, 24

cantus fractalis 24

cantus planus 24

cjelostepeni (**cjelotonski*): cjelostepena ljestvica 53

**coda*: koda 33

**continuo*¹³: kontinuo 28

*čelo¹⁴ (violončelo) 28

čembalo 18, 28, 46

čembalski 46

definicija, definiranje 13, 15, 18, 45, 48, 54

devetoosminski 39

dijakronija; dijakronijska polisemija 10, 14, 18

¹³ Ovdje je riječ o dionici kontinua. Za *basso continuo* vidi zasebnu natuknicu.

¹⁴ *Čelo* je kao skraćeni i žargonski naziv za *violončelo* nepreporučen pa je stoga ovdje označen zvjezdicom. Naravno, *čelo* je i dalje preporučen naziv za odgovarajuću vrstu tambure.

dionica 19, 43, 62

donja medijanta 27, 55

dramma, dramma giocoso 25

*duhač, *duhački, *duhaći, *duhati 44

*dur-kvintakord, *dur-ljestvica (durski kvintakord, durska ljestvica) 23

durski (kvintakord, ljestvica itd.) 15, 23

*durski tonalitet (dur) 15

džez, *jazz* 17, 20, 29

džezer 20

*džez-glazbenik 20

džezist 20, 29

elektro- 10, 46

elektrofon 19, 35

elektronička glazba (*elektronska glazba) 46

figuracija 45

finale 28

flauta 18, 20, 36

forma 47, 48

funkcija 13, 24

funkcionalni stil (znanstveni, razgovorni f. s., pedagoški funkcionalni podstil) 5, 6, 11, 15, 20, 22, 30, 33

gitarist (*gitarista) 29

glagol 42, 44, 49

glasovir 42

glazba 13, 30, 31, 35, 46

glazbalo 18, 30, 32, 35, 36, 44, 46, 56, 59

glazbena teorija, teorija glazbe 2, 3, 5, 15, 21, 51, 53, 57

gudač, gudački, gudači 44

harfist 29, 42

harmonija 10, 14, 21, 22, 46

harmonika 4, 35, 46, 56

*horna 56

hornist 56

idiofoni 19, 35

idiofonski 35

imenica 4, 16, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 28, 29, 31, 57

instrument 21, 32, 35, 42, 48

*interval melodije (melodijski interval) 57

jazz, džez 17, 20, 29

*jazz-glazbenik, *džez-glazbenik 20

kadenca *baletto* (*baletto kadenca) 20

kambijata 33

klavir 11, 42, 46

klavirist 42

klavirski izvadak (**klavir-auscug*) 11

koda (**coda*) 33

komponirati, kompozicija 49, 50

kompozitor 49

kontinuo 28

kontraoktava 19

koračnica (*marš) 34

kordofon 19, 45

*korna, *kornist 56

kvartet 44

*kvartni akord (akord kvartne građe) 21, 22

*kvinte rogova (rogovske kvinte) 57

*laga (položaj glasa) 43

ljestvični stupanj 3, 27, 53, 54, 55, 57

mala flauta 18, 36

*marš (koračnica) 34

medijanta 27, 55

melodijski interval (*interval melodije) 57

melodijsko-ritamski (*meloritamski) 20

metarski 46

metrički 46

mezzoforte, mezzopiano, mezzosopran 37

mjera 39

modalitet 38

modalnost 38

*molski tonalitet (mol) 15

muzika (glazba) 2, 13, 30

neakordni (npr. ton; *neakordički) 45

nota cambiata 16

nota finalis 25

oblik bar (*bar-oblik, *bar oblik) 20

*oblik s ritornelom (ritornelni oblik) 20, 47

oktava 46, 53

oktavni (*oktavski) 53

opera buffa 25

orkestarski 46

osmočetvrtinski (*osmeročetvrtinski) 39

palestrinijanski, Palestrinin, palestrininski 40

pauza (stanka) 13, 41

pedala, pedalni (*pedalski) 46

peterozvuk 45

piccolo, **piccolo*-flauta (mala flauta) 18, 36

pijanist 29, 42

pikolo 18

pokus (proba) 41

položaj glasa (*laga, *položina) 43

polustepen (*poluton) 27, 53, 54

pozauna 59

prirodni sedmi (VII.) stupanj (suptonika) 27, 55

proba (pokus) 41

puhač, puhački, puhaći (*duhač, *duhački, *duhaći) 44

puhaći (*duhaći) 35, 44, 50

puhalica, puhaljka 44

*pult (stalak) 43

Radetzkyjeva koračnica (*Radetzky-marš) 34

Rahmanjinov (*Rachmaninoff i sl.), rahmanjinovski 40

rastvorba, rastavljeni akord (*razdvojeni akord, *razloženi akord) 45

ritamski 20, 46

ritmički 46

ritornel (*ritornelo, *ritornello) 20, 47

ritornelni oblik (*ritornello-oblik, *oblik s ritornelom i sl.) 20, 47

rock 20

rog (*horna, *korna) 56, 57

rogaš, rogašica (hornist/hornistica, *kornist / *kornistica, *rogist / *rogistica) 56

rogovske kvinte 57

rondeau 48

rondo 48

skladanje 49, 50, 51

skladatelj (kompozitor) 49, 50, 51

skladateljski (kompozitorski) 51

skladba 13, 47, 48, 50, 51, 58

skladbeni (kompozicijski) 48, 50, 51, 60

solfeggio (*solfedo, *solfeggio) 22, 52

solo- (soloviolina, solopjesma...) 19

sopranski ključ (*sopran-ključ) 23

soul 17

stalak (*pult) 43

stanka (pauza) 13, 41

stepen (*stupka, *stupanj¹⁵) 4, 27, 53, 54

streta 33

stretto 16, 28

stupanj (kr. od ljestvični stupanj) 4, 27, 53, 54, 55, 57

subbasovski ključ (*subbas-ključ, *subbasov ključ) 23

subdominanta 27

submedijanta (donja medijanta) 27, 55

suptonika (prirodni VII. stupanj; *subtonika) 27, 55

šestoosminski, šesteroosminski 39

*štima (dionica) 43

teorija glazbe, glazbena teorija 2, 3, 5, 15, 21, 51, 53, 57

terca 11, 21, 22, 53

*tercijarni akord (akord tercne građe; *tercni akord) 21, 22

*tonalan (v. tonalitetan; v. tonski) 58

tonalitet 4, 15, 58

¹⁵ Naziv stupanj ne preporučuje se kao naziv intervala.

tonalitetan 22, 58

*tonalnost (v. tonskost; v. tonalitetnost) 58

*tonska visina (visina tona) 57

tonski (*tonalan) 58

tonskost (*tonalnost) 58

Tristanov akord (*Tristan-akord, *Tristan akord) 23

trombon (pozauna) 59

troosminski 39

trzaći, trzalc, trzački, trzalački 44

videozapis 19

violinski 46

violončelo (**violoncello*) 18, 28, 33, 46

violončelski 46

visina tona (*tonska visina) 57

vokalni 58

vrsta 28, 35, 48, 60

Wagnerova tuba (*Wagner-tuba, *Wagner tuba) 23, 40

žičano glazbalo 35