

Nikša Gligo  
POJMOVNI VODIČ KROZ GLAZBU 20. STOLJEĆA  
s uputama za pravilnu uporabu pojmova

Nikša Gligo  
POJMOVNI VODIČ KROZ GLAZBU 20. STOLJEĆA  
s uputama za pravilnu uporabu pojmova

Recenzenti  
*Vladimir Biti*  
*Natko Devčić*

Jezični savjetnik  
*Josip Silić*

Stručna urednica  
*Erika Krpan*

Urednice  
*Maja Oršić*  
*Jelena Hekman*

CIP – Katalogizacija u publikaciji  
Nacionalna i sveučilišna biblioteka, Zagreb

UDK 78(031)

GLIGO, Nikša

Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća /  
Nikša Gligo ; [notografija Ivan Živanović]. – Zagreb :  
Muzički informativni centar KDZ : Matica hrvatska,  
1996. – 377 str. : ilustr. ; 23 cm

Bibliografija: str. 320-330.

ISBN 953-96779-0-4 (Muzički informativni centar)

960404042

ISBN 953-96779-0-4

Nikša Gligo

POJMOVNI VODIČ  
KROZ GLAZBU  
20. STOLJEĆA

s uputama za pravilnu uporabu pojmova

Muzički informativni centar KDZ  
Matica hrvatska  
Zagreb 1996.

*Grebi*

# PREDGOVOR

Ovaj je *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća s uputama za pravilnu uporabu pojmova* nastao u okviru znanstvenoistraživačkoga projekta *Hrvatska glazbena terminologija* što ga od 1991. godine financira Ministarstvo znanosti i tehnologije Republike Hrvatske. Osim priloga u rubrici *Hrvatska glazbena terminologija* u časopisu *Arti musices* (od br. 1 1992. godine) ovaj je *Vodič* prvi rezultat rada na tome projektu s kojim se izlazi pred javnost. Razložno je možda odmah ponoviti zašto je izbor pao baš na nazivlje glazbe 20. stoljeća: »Jasno je da bi primarni krug znanstvenih interesa u ovakvom istraživačkom projektu morao pripadati **živom** hrvatskom jeziku, tj. onome jeziku koji je danas u uporabi. Da bi se znanstveni ciljevi što preciznije formulirali, najbolje je — čini se — jezgru istraživanja ograničiti na onaj pojmovni fundus koji se odnosi na suvremenu glazbu ili pak na glazbu 20. stoljeća u cjelini jer ta glazba svoju teoriju i znanost, pa prema tome i pojmovna uporišta, mora temeljiti na standardima i normama živog jezika...«<sup>1</sup> Drugi je razlog možda posve prosvjetiteljski: manjak nazivlja iz glazbe 20. stoljeća ili pak slab uvid u impozantan fond stručnih riječi i tehničkih pojmova u pisanju o glazbi 20. stoljeća na hrvatskome jeziku.

Metodologija istraživanja osjetno je potaknuta drugim razlogom: Kao izvor fonda pojmova nisu poslužili samo priručnici na hrvatskome jeziku (kojih je broj ionako ograničen), nego se odmah na početku odlučilo uzeti u obzir i nazivlje što se nalazi u svim kompetentnim priručnicima na engleskome, njemačkome, francuskome i talijanskome jeziku. Smatralo se naime da će uporaba pojmova u stranoj stručnoj i znanstvenoj literaturi moći pružiti jasne putokaze za njihovu pravilnu uporabu u hrvatskome jeziku, čak i onda ako se do sada gotovo uopće ili uopće nisu rabili. Osim toga ovakav pristup poslu činio se od početka i najobjektivnijim (uz odluku da se svaki pojam obrađuje po jednoj te istoj maketi): subjektivni izbor autora ograničen je samo na definicije, od kojih se odluka nerijetko odnosila i na one koje više problematiziraju no što jasno definiraju značenje pojma — a to se onda odražava u komentaru i kritici!

Tako je prva verzija pojmovnika sadržavala preko 1.300 pojmova. Do konačne redukcije došlo se najprije analizom učestalosti pojavljivanja pojmova, pa onda analizom njihove uporabe u znanstvenoj i stručnoj literaturi. Nazivlje glazbe 20. stoljeća ima naime specifičnu pozadinu: a) s jedne je strane nemoguće utvrditi njezin jednoznačan

---

1 GLIGO, N., 1992. »Hrvatska glazbena terminologija (prolegomena jednom istraživačkom projektu)«. *AM*. 23(1): 25.

teorijsko–racionalni sustav;<sup>2</sup> s druge je pak strane **upravo zbog toga** u teorijskoj refleksiji o njoj nezaobilazna uloga tzv. skladateljske teorije. Te okolnosti uvjetuju specifične paradokse, koje se očituju u činjenici da glavnina pojmova nema niti može imati značenje koje se očekuje od **znanstvenoga** bavljenja glazbom. Pogotovo u tome prednjači skladateljska teorija: Olako bi bilo utvrditi da je važnost te teorije proporcionalna važnosti opusa iza kojega ta teorija stoji, ma koliko se teorija i opus (odnosno skladbe) međusobno nadopunjavali. Primjeri kao što su Schönberg, Webern, Debussy, Satie, Stravinski, Messiaen, pa čak djelomično i Stockhausen (u kojega se znanstvene pretenzije njegove teorije iz pedesetih godina bitno razlikuju od onih u njegovim kasnijim spisima o glazbi<sup>3</sup>) svaki na svoj način to dokazuju. Od skladatelja 20. stoljeća očito se nikada nije očekivalo da se — pogotovo ne svojom glazbom — bave znanstveno. No nazivlje što ga u svojoj teoriji rabe **postoji**, neznanstveno, poluznanstveno, uvjetno znanstveno ili ma kakvo bilo, i takvo ga treba uzimati u obzir. Sporne su naročito one skladateljske teorije — kao što je na poseban način Schaefferova teorija konkretne glazbe i njezini izdanci — koje su znanstveno utemeljene i znanstveno promišljene. No svejedno su ili tako ograničene utjecajnosti ili pak tako specijalističke da su se u *Vodiču* ovih pretenzija tek ograničeno trebale uzimati u obzir.

U *Vodiču* je uvršteno i nazivlje iz jazza, rocka, popa te popularne i zabavne glazbe, jer i te vrste glazbe nesumnjivo idu u glazbu 20. stoljeća. I oko toga nije bilo spora! No te vrste glazbe 20. stoljeća prati obilje pojmova za koje je teško reći da su baš doista stručne riječi i/ili tehnički pojmovi. Najčešće je naime riječ o pojmovima koji idu u specifičan »žargon«; a kako boljih od njih nema, morali su se — protiv strogih pravila terminologije koja bi se morala baviti samo stručnim riječima i tehničkim pojmovima — svejedno uvrstiti i obraditi u ovome *Vodiču*.

Dalje, poseban su problem oblici stanovitih pojmova koji se javljaju u stručnoj literaturi, a koji su, premda različiti, zapravo istoznačni. U ovome je *Vodiču* najbolji primjer za to skupina pojmova oko **SERIJE: SERIJALIZAM, SERIJALNA GLAZBA, SERIJALNA TEHNIKA (SKLADANJA), SERIJALNI POSTUPCI**, koji, zapravo, značenjski podrazumijevaju isto: **SERIJALIZAM** je »stil« koji proizlazi iz **SERIJALNE TEHNIKE (SKLADANJA)**, odnosno **SERIJALNIH POSTUPAKA**, pa je nesumnjivo istoznačan i sa **SERIJALNOM GLAZBOM**... Isto bi se tako mogli skovati pojmovi oko osnove *statistika* i/ili *stokastika*: **STATISTIČKA GLAZBA, STOKASTIČKA GLAZBA**, »statistička tehnika (skladanja)«, »stokastička tehnika (skladanja)«, »statistički postupci«, »stokastički postupci«... No u *Vodiču* se javljaju samo **STATISTIČKA GLAZBA** i **STOKASTIČKA GLAZBA** jer je to sveobuhvatan oblik pojma koji jasno podrazumijeva sve ostale. A oblici oko **SERIJE** s jedne su se strane zadržali kao »uzorak«, a s druge se strane svi ravnopravno, s gotovo podjednakom učestalošću, javljaju u stručnoj literaturi.

2 Usp. GLIGO, N., 1987. *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*, Zagreb: MIC KDZ, naročito: 15–18; BRAUNER, R. F., 1976. *Musiktheorie im 20. Jahrhundert*. Wien: Prugg, naročito: 10–21.

3 Usp. BRINKMANN, R., 1972. »Von einer Veränderung des Redens über Musik«. u: *Die Musik der sechziger Jahre* (= *Veröffentlichung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt*, hrsg. v. R. Stephan, Bd. XII). Mainz: Schott. 77–89

Zamijetit će se, dalje, i neki pojmovi koji pripadaju ponajprije glazbi tradicije. **TONALITET** zacijelo nije potrebno »braniti« kao osnovu čije se značenje u nazivlju glazbe 20. stoljeća nastoji proširiti ili negirati obiljem različitih prefiksa ili pridjeva. Potrebno je dakle znati što se zapravo negira. Iz sličnih razloga u *Vodiču* se obrađuje i **MODUS** s obzirom na **MODALITET**, odnosno na niz pojmova koji se iz te osnove izvode. S druge je pak strane korisno razlikovati **METAR** od **MJERE**, pogotovo s obzirom na **METRIKU** ili pak na »-metriju« kao (značenjski dvojbenu!) osnovu za tvorbu niza pojmova u nazivlju glazbe 20. stoljeća. Slično je i s **RITMOM** zbog srodnosti s **RITMIKOM**, odnosno »-ritmijom« (koja je opet značenjski dvojbena osnova). A **AKORD** je pak pojam iz tradicije za koji se u nazivlju glazbe 20. stoljeća vjerojatno pokušalo iznaći najviše zamjena (v. uputnice uz **AKORD**!). Tako i **LJESTVICA** u glazbi 20. stoljeća podrazumijeva toliko specifičnih vrsta, da se činilo najbolje uputiti na njih iz samoga izvornog pojma. To su samo najočitiji »slučajevi«. Brižljivi čitatelj sigurno će ih pronaći još — i, nadam se, opravdati njihovo uvrštenje!

U *Vodiču* se također sugeriraju zamjene nekih pojmova kojih se značenje na stanovit način u nas standardiziralo, naročito u nastavnoj praksi. Tako se, pretpostavljam — dovoljno argumentirano, sugerira zamjena **TEMELJNOG TONA OSNOVNIM TONOM** (i obratno). Također se preporučuje uporaba hrvatskih pojmova za nazive izvedenih oblika **DVANAESTTONSKOG NIZA, SERIJE**: umjesto **INVERZIJE (NIZA, SERIJE)** preporučuje se **OBRAT (NIZA, SERIJE)**, umjesto **RETROGRADNOG OBLIKA (NIZA, SERIJE) RAČJI OBLIK (NIZA, SERIJE)**, a umjesto **RETROGRADNE INVERZIJE (NIZA, SERIJE) RAČJI OBRAT (NIZA, SERIJE)**. (Jasno je da su obrat, račji oblik i račji obrat u nazivlju glazbe 20. stoljeća relevantni jedino uz niz, odnosno seriju, pa se zato i u natuknicama uvijek pripisuju tim pojmovima.) Sukladno tome rabe se i nove kratice za sve **OBLIKE NIZA, SERIJE**: Umjesto G (NJ = **GRUNDGESTALT**), odnosno P (EN, odnosno američki = prime) rabi se O (koje se posve slučajno podudara s EN kraticom O za »original...«), umjesto K (NJ = Krebs), odnosno R (EN = retrograde) rabi se R (koje se opet posve slučajno podudara s EN kraticom), umjesto U (NJ = Umkehrung) i I (EN = inversion) rabi se Ob, a umjesto KU (NJ = Krebsumkehrung) i RI (EN = retrograde inversion) RO. Transponirani **OBLICI NIZA, SERIJE** označavaju se indeksom t iznad kratice: npr. Ob<sup>t</sup> znači da je riječ o transponiranom **OBRATU NIZA, SERIJE**. Ove su sugestije samo prijedlozi koji proizlaze iz sustavnoga promišljanja nazivlja, a u potrazi za njegovom što većom preciznošću. Naravno, sama će praksa odlučiti jesu li ti prijedlozi, i još neki drugi koje je ovdje nepotrebno navoditi, prihvatljivi ili nisu.

Inače, slični priručnici na svjetskim jezicima nisu bitno pripomogli *Vodiču*: *The Language of Twentieth Century Music. A Dictionary of Terms* R. Finka i R. Riccia<sup>4</sup> velikih je aspiracija po naslovu, no površan i nepouzdan u izvedbi — s nizom pogrešaka, bez izravnih bibliografskih navoda, s proizvoljnim i nepreciznim definicijama pojmova i stručnih riječi. *The Thames and Hudson Encyclopaedia of 20th-Century Music* P. Griffithsa<sup>5</sup> najprije nije rječnik, jer njezin predmet nisu samo pojmovi i stručne riječi

4 Za ostale bibliografske podatke v. siglu (FR).

5 Za ostale bibliografske podatke v. siglu (GR).

nego i biografije skladatelja — a definicije su u njemu previše literarizirane i površne, bez utemeljenja u bibliografskim navodima. *Dictionary of the 20th Century Music*, što ga je uredio J. Vinton,<sup>6</sup> također, iz istih razloga kao i Griffithsov priručnik, nije rječnik (bez obzira na njegov naslov). A pojmovi i stručne riječi u njemu obrađeni su posve esejistički i bez ikakve usmjerenosti prema terminološkoj strogosti i preciznosti. *Vocabulaire de la musique contemporaine* J.–Y. Bosseura<sup>7</sup> može se podičiti kompetentnim izborom stručnih riječi i tehničkih pojmova, no neprecizan je u odabiru konteksta iz stručne i znanstvene literature koji bi trebali odrediti značenje, a i nepouzdati su u njemu navodi izvora. Razni višejezični usporedni rječnici,<sup>8</sup> od kojih se očekivala pomoć u determiniranju značenja pojmova i stručnih riječi na stranim jezicima, uglavnom — što se nazivlja glazbe 20. stoljeća tiče — nude nasilne i nelogične prijevode, koji nerijetko nemaju nikakve veze s nazivljem što se javlja u znanstvenoj i/ili stručnoj literaturi.

Bibliografska lista zaključena je 1. studenoga 1994. Tada je završena i prva verzija rukopisa koja se ponudila na čitanje jezičnom savjetniku i recenzentima. Tako su u bibliografiju uključene one pojmovne monografije iz Eggebrechtova *Rječničkog priručnika...* (v. <EG> u SIGLAMA) koje se nalaze u 22. grupi, objavljenoj ljeti 1994. U proljeće 1995. objavljena je u Eggebrechtovoj redakciji knjiga *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert* (Stuttgart: Steiner Verlag) u kojoj su sabrane sve relevantne pojmovne monografije iz *Rječničkog priručnika...* povezane s glazbom 20. stoljeća. Od njih se u bibliografiji ovoga *Vodiča* ne nalazi jedino pojmovna monografija *Musique concrète* M. Beichea, jer je ona objavljena u 23. grupi pojmova. No autor mi je njezin rukopis ljubazno stavio na uvid.

\* \* \*

Glavnina posla na *Vodiču* obavljena je u Freiburgu i. B. posredovanjem istraživačke stipendije Zaklade *Alexander von Humboldt*. Freiburg je, kako je znano, svjetska terminološka Meka, zahvaljujući tamošnjem uredništvu *Rječničkog priručnika za glazbeni terminologiju* (*Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*) što ga još od ranih sedamdesetih godina vodi Hans Heinrich Eggebrecht. Na raspolaganju mi je bila prije svega neprocjenjivo vrijedna baza podataka u uredništvu tog *Priručnika*, a sam Eggebrecht i suradnici u uredništvu (Markus Bandur, Christoph von Blumröder, Michael Beiche) često su inicirali poticajne razgovore o problemima na koje sam nailazio.

Suradnja s jezičnim savjetnikom bila je poticajna i korisna od samoga početka rada na *Vodiču*. S jedne je strane J. Silić kontrolirao jezik kao sustav i ustrojstvo, uz koje međutim glazbeno nazivlje kao metajezik, stručni i specijalistički jezik, prolazi kroz posebnu provjeru struke. Nije naodmet podsjetiti na neke jezgre naših rasprava u kojoj se struka, dakako mojom voljom i odlukom, nije povinula sustavu i ustrojstvu jezika:

1) Pitanje integracije stranih tehničkih pojmova i stručnih riječi u hrvatski jezik: Najčešće je riječ o pojmovima iz **JAZZA**, **POPA** i **ROCKA**. Oni se ne smiju prevoditi

---

6 Za ostale bibliografske podatke v. siglu <V>.

7 Za ostale bibliografske podatke v. siglu <BOSS>.

8 Za bibliografske podatke v. sigle <BR>, <L>, <LEU> i <P>.

jer onda gube značenje tehničkog pojma, odnosno stručne riječi. J. Silić je predložio njihovu integraciju fonetskim pisanjem (npr. džez, rok itd.). Taj prijedlog nisam prihvatio jer za to nisam imao hrabrosti, premda se u praksi mogu susresti takve sugestije. No time problemi nipošto nisu bili otklonjeni! Kako npr. pisati pojmove koji se sastoje od strane i hrvatske riječi? Ako se odluči za tvorbu pridjevskoga oblika od strane riječi, kako tu riječ pravopisno integrirati u hrvatski jezik? Odlučeno je da se pridjevski oblici nastoje izbjegavati. Tako su mogući konstrukti kao »rockna glazba« (tj. »ročna glazba«) ili »bluesna ljestvica« (tj. »bluzna ljestvica«) odbačeni i umjesto toga se odlučilo da se strana imenica (u pridjevskoj funkciji) i hrvatska imenica spoje crticom: **ROCK-GLAZBA**, odnosno **BLUES-LJESTVICA**. J. Silić je također predlagao fonetsko pisanje nekih stranih riječi u kosim padežima, npr. nominativ = **PERFORMANCE**, genitiv = performansa. Ni taj prijedlog nisam se usudio prihvatiti, ma koliko se moja varijanta genitiva (performancea) činila bastardnom. Čini mi se da se fonetizacijom karakter tehničkoga pojma/stručne riječi i tu gubi, a u prijevodu na hrvatski nije nikakav izlaz. Zato sam zadržao etimološku ortografiju pojmova iz informatičkoga nazivlja kao što su hardware i software.

2) Skupina pojmova oko -tonal-, -modal-, -metar-, -metrija-, -metrika-, -ritam-, -ritmija i -ritmika, naročito s obzirom na tvorbu pridjeva: Jasno je naime da je pridjev »tonalitetan« od imenice **TONALITET** točniji i precizniji od pridjeva »tonalan«, jer »tonalnost« na hrvatskom jeziku nije isto što i **TONALITET**.<sup>9</sup> Slično je (no nipošto i isto) s pridjevom od **MODUSA**: hrvatski je oblik »modusni« točniji od internacionalnog oblika »modalni«. Dalje: pridjev od **METRA** mora biti »metarski« jer »metrički« dolazi od **METRIKE**, koja nipošto nije istoznačna s **METROM**. Isto se odnosi na »ritamski«/»ritmički« od imenice **RITAM/RITMIKA**. Zajedno s jezičnim savjetnikom kuhao sam ovu skupinu pojmova u »lingvističkoj retorti«, pa se zato u *Vodiču* nalaze i razne faze njihove kristalizacije, koje su se činile i te kako značenjski relevantne. Možda će tko držati tu količinu neuporabljivih pojmova nepotrebnom. No čini se da je njihova **neuporabljivost** u terminologijskom smislu vrlo poučna.

3) Neke primarno **lektorske** sugestije jezičnoga savjetnika nisam prihvatio zbog ovih argumenata struke:

a) Internacionalni pojam »sistem« nisam uvijek želio mijenjati u hrvatski pojam **SUSTAV** zato što sam značenje **SUSTAVA** želio vezati samo uz različite tipove ljestvične **sustavnosti**. Pojam »sustavnost« rado i često rabim u vlastitom pisanju o glazbi 20. stoljeća (npr. u sintagmi »glazba tradicije potpune sustavnosti«<sup>10</sup>), jer mi se čini neobično korisnim. A značenjski ekvivalent za »sustavnost« nemoguće je izvesti iz **SISTEMA**. No »sistem« je zato opstojan u svim izrazima u kojima se ne smjera na **LJESTVICU** (npr. kada je riječ o elektroničkim sistemima).

b) »Obrazac« nisam htio mijenjati u »uzorak« jer u glazbenom nazivlju ta dva pojma nisu istoznačna. Čak i pod pretpostavkom da je »obrazac« srbizam, u glazbenom se

9 Usp. o tome raspravu u *AM* 23/2(1992): 230–238 i u *AM* 24/1(1993): 129–131, potaknutu mojom pojmovnom monografijom o atonalitetu u *AM* 23/1(1992): 99–112. Usp. također ŽUPANOVIĆ, L., 1980. *Stoljeća hrvatske glazbe* (Zagreb: Školska knjiga): 273, gdje se preporučuje rabiti »atonalitetnost« umjesto »atonalnosti«.

10 GLIGO, op. cit. u bilj. 2: 47, passim.

nazivlju ne da iznaći hrvatski pojam koji bi u potpunosti značio ono što znači »obrazac«, pogotovo ako se u obzir uzmu poteškoće na koje se nalazi kod onih pojmova koji se vezuju uz **SAMPLER** i **SAMPLING** (usp. npr. obradu **SKLOPA ZA UZORKOVANJE**, posebno bilješku u njoj).

\* \* \*

Razvidno je dakle da je od samoga početka rad na *Vodiču* bio interdisciplinarno (tj. muzikologijsko/terminologijski/lingvistički) usmjeren, premda ga ja kao autor potpisujem, pa zato pred strukom jedini odgovaram za odluke koje sam u ime struke donio. No osim »frajburške ekipe« i jezičnoga savjetnika u radu su mi savjetima i sugestijama pomagali još ovi stručnjaci–specijalisti: Damir Salopek oko problema transliteracije starogrčkih riječi na latiničko pismo i nekih etimologijskih pitanja; oba recenzenta — Vladimir Biti i Natko Devčić, čije je brižljivo iščitavanje teksta urodilo bitnim brušenjem usklađenosti uspostavljenog sistema obrade i niza detalja; stručna urednica Erika Krpan, koja nije samo preuzela na sebe obvezu zadnjeg čitanja (kada autor više ništa ne vidi, ponajmanje svoje vlastite pogreške), nego je neprestano poticala rad na *Vodiču*, brinući se o koordinaciji rada cijeloga stručnog tima i naročito mi pomažući oko izrade kazala osobnih imena; notograf Ivan Živanović, koji je nizom korisnih sugestija usklađivao tekstovni i ilustrativni dio *Vodiča*; Darko Zovko i Edin Čahtarević iz tvrtke *Četvrta dimenzija* i Živko Nižić, koji su mi, kada je god trebalo, pomagali oko računalne obrade teksta eda bi u ruke tehničkog urednika Marka Tadića došao u što prikladnijoj formi; Dragutin Burec iz tvrtke *Croatia liber*, koji me uputio u niz korisnih tehničkih i tehnoloških detalja oko tiskanja; Jelena Hekman, urednica Matice Hrvatske, suizdavača *Vodiča*. Svima još jednom najsrdačnije zahvaljujem.

A posebnu zahvalnost dugujem i svojoj supruzi Andrei, koja se neprestano trudila omogućiti mi optimalne uvjete za rad na *Vodiču*. Vjerujem da je u tome uspjela.

\* \* \*

Kao prvi pokušaj ovakve vrste u nas ovaj se *Vodič* s radošću nudi brizi i sudu naše znanstvene i stručne javnosti. Budući da je nastajao s primišljju na standardizaciju, ali daleko od bilo kakve **nametnute** normativnosti (koja — ni po kriterijima po kojima već dvadesetak godina nastaje frajburški *Priručnik* — ne može biti cilj terminologijskoga istraživanja; istraživanje povijesnih mijena u značenju pojma tu je mnogo važnije!<sup>11</sup>), sugestije što se nude u komentarima i kritikama u obradama pojmova treba promišljati otvoreno, tj. (i dalje) **kritički**, ali i s obzirom na (daljnje) **posljedice**. Zrakoprazni prostor u koji ulazi ovaj *Vodič* ne može naime nikada biti posve ispunjen!

*Autor*  
veljača 1996.

---

11 Usp. *Redaktionelle Hinweise für Autoren* (= *Uredničke upute za autore*) u Eggebrechtovom *Priručniku* koje nisu javno objavljene; također odlomak iz njih u GLIGO, op. cit. u bilj. 1: 22. I pojmovne monografije koje su do sada objavljene u časopisu *Arti musices* — v. GLIGO, N., 1992. »Atonalitet«. *AM*. 23(1): 101–112; KR PAN, E., 1992. »Ekspresionizam«. *AM*. 23(2): 239–249; SEDAK, E., 1993. »Nacionalizam (u glazbi)«. *AM*. 24(1): 133–148; MERKAŠ, D., 1993. »Glazbena proza«. *AM*. 24(2): 299–314 — daleko se više oslanjaju na istraživanje povijesnih mijena u značenju pojma nego što je to slučaj u ovome *Vodiču* koji je i po tome doista »samo« *Vodič*.

# RIJEČ JEZIČNOGA SAVJETNIKA

Sintetičkim je jezicima, za razliku od analitičkih, svojstvena neograničena tvorba pridjeva od imenica i imenica od pridjeva. Pravila naime »od imenice pridjev« i »od pridjeva imenica« djeluju bez ograničenja. Tako prvim pravilom (»od imenice pridjev«) dobivamo pridjev *sustavni*: imenica *sustav* + pridjevski sufiks *ni* → *sustavni*, a drugim (»od pridjeva imenica«) *sustavnost*: pridjev *sustavni* + imenički sufiks *ost* → *sustavnost*. I sad ponovno (prvim pravilom — »od imenice pridjev«): pridjev *sustavnosni* (imenica *sustavnost* + pridjevski sufiks *ni*) i (drugim pravilom — »od pridjeva imenica«) imenica *sustavnosnost* (pridjev *sustavnosni* + imenički sufiks *ost*). To što smo se »zaustavili« na imenici *sustavnost*, što nemamo pridjeva *sustavnosni*, to je zato što (još) nemamo potrebe za pridjevom *sustavnosni*. Granice koje se u vezi s time nameću nisu dakle od jezika, nego od čovjeka, odnosno od njegovih potreba. Kad to čovjeku bude trebalo (kad bude imao potrebu za pojmom takve razine apstrakcije), posegnut će za pridjevom *sustavnosni*.

Eto zašto nam je npr. pridjev *starosni* »prirodan« (jer imamo *starosnu mirovinu*), a pridjev *mladosni* »neprirodan«.

Što ljudsko mišljenje bude apstraktnije, to će više imati takvih pojmova, pa onda i jezik riječi koje će ih pratiti. Jezik je upravo zato da zadovolji sve ljudske potrebe. Ništa se u ljudskome životu neće dogoditi a da se to jezikom neće moći pratiti. Nije dakle u moći ili nemoći jezika, nego u moći ili nemoći čovjeka. Nema jezika koji je nemoćan. (U skladu s time: nema jezika koji je moćniji od drugoga jezika, pa onda ni jezika koji je nemoćniji od drugoga jezika. Nije li to, s vremena na vrijeme, potrebno ponoviti?)

I pritom nije bitno je li imenica od koje se tvori pridjev domaća ili strana. Od svake se imenice, bez obzira na njezino podrijetlo, može tvoriti pridjev. Tako i od latinske riječi *modus*. U vezi s time: kad je riječ o sintetičkim jezicima kao što je latinski, može to biti na dva načina: od motiviranoga odnosa osnove i nastavka (*modus*) i od nemotiviranog odnosa osnove i nastavka (*modus*). Na prvi se način tvore pridjevi *modni* i *modalni* (s pridjevskim umetkom *al* — prema *alis*), a na drugi pridjev *modusni*. Na drugi se način čini kad se zauzme značenjsko područje prvoga načina, kad pridjevi *modni* i *modalni* više ne mogu značiti ono što bi trebao značiti pridjev *modusni*. A o tome će (hoće li se to učiniti na prvi ili na drugi način) odluku donijeti područni stručnjak.

Ovdje moram reći nešto što se ne smije smetnuti s uma kad se raspravlja o stručnim riječima (terminima). Stručne riječi (termini) imaju specijalno značenje. Njihovo se značenje sve više udaljava od izvornoga značenja, postaje apstraktnije. One, zapravo,

više nisu riječi sa značenjem, nego **pojmovi**. To je razlog zašto stručnjaku pri izboru stručne riječi izvorno značenje počinje smetati. On bi bio najzadovoljniji kad bi našao riječ koja ne znači ništa, jer bi joj tada (bez kolebanja) mogao dati značenje koje mu odgovara. I, da se razumijemo: on na to ima pravo: **dati** (svojoj) riječi značenje.

Od dobivenih se pridjeva (kako sam to pokazao) mogu dobiti imenice (ako, dakako, trebaju) *modnost*, *modalnost* i *modusnost*. Ovdje međutim moramo stati jer nam je objasniti odnos *ost* : *itet*.

Uz nacionalni se sufiks *ost* pojavljuje i internacionalni sufiks *itet*, koji u biti znače isto. No nije rijetko da jedan počinje dobivati jedno, a drugi drugo značenje, te se pomalo počinju odalečivati jedan od drugoga. Tako i *modalnost* počinje značiti jedno, a *modalitet* drugo. (U razgovorima sam s područnim stručnjacima, pa tako i u razgovoru s gospodinom Gligom, dobio dojam da se oblici tipa *modalnost* doživljavaju više kao »svojstvo«, tj. kao adjektivnost, a oblici tipa *modalitet* više kao »predmet«, tj. kao supstantivnost. Tako to doživljavaju pogotovo oni koji su pod »pritiskom« mišljenja kakvo se »nameće« analitičkim jezicima, koji su svoje znanstveno mišljenje »utvrdili« na jezičnim (prvenstveno terminološkim) predlošcima analitičkih jezika. Ovako ili onako, to je činjenica koju svaki stručnjak, pa onda i jezični, mora uvažavati.)

Stručni je diskurs metajezičan, pa je prirodno da u njemu ima više jezičnoga konstruktivizma nego u drugim, nestručnim, diskursima. To je onda i razlog zašto nećemo biti toliko osjetljivi kad u njemu nađemo nešto više »nedomaćega«, tj. »stranoga«. U tome nam smislu ni posve strano neće biti uvijek »strano« — recimo, riječ napisana onako kako se piše u jeziku iz kojega je uzeta. Kako je takva riječ **terminologizirana**, njezino bi prenošenje u domaće pismo ili prevođenje na domaći jezik moglo izazvati stručne nesporazume. Zato ju je ponekad bolje, makar privremeno (dok se ne uspostavi jednoznačan odnos između nje i domaće zamjene), ostaviti netaknutom. To, dakako, ne znači da stručni jezik treba izmaknuti ispod kontrole normi (hrvatskoga) standardnog jezika. To samo znači: »dopustiti« mu onoliko koliko mu, kao stručnome jeziku, pripada. Jedno je od temeljnih načela polifunkcionalnosti (svakoga) standardnog jezika poštivati i njegovati ono što njegove funkcije (koje nazivamo funkcionalnim stilovima) imaju kao svoje posebnosti. Pravila jednoga funkcionalnog stila ne moraju biti nužno i pravila drugih funkcionalnih stilova. Njihovo bi izjednačivanje dovelo do dokidanja dijalektičkoga odnosa **standardni jezik : funkcionalni stilovi**. I to bi onda naudilo i standardnome jeziku i njegovim funkcionalnim stilovima.

Može se dakle uspostaviti znak jednakosti između sufikasa *ost* i *itet*, ali i ne mora. Čak se i tamo gdje je to kontekstom omogućeno, gdje nema značenjskih »šumova«, kao što je to u odnosu *relativnost* : *relativitet*, navika vezuje uz oblik sa sufiksom *itet*. (Češće se naime rabi *teorija relativiteta* nego *teorija relativnosti*.)

Eto, to su razlozi zašto u vezi s odnosom *tonalnost* : *tonalitet* nije bilo teško doći do »consensusa«. Riječ (termin) *tonalitet* (za koju se, vidimo — s razlogom, zalaže gospodin Gligo) nosi u sebi sadržaj koji je »bogatiji« od sadržaja riječi (termina) *tonalnost*. Taj je sadržaj čini »predmetnijom« od riječi *tonalnost*. (Tako je, uostalom, i s riječju *tonalitet* u slikarstvu, gdje znači »osnovnu boju«, odnosno »kolorit«.)

Od tako se »opredmećene« riječi *tonalitet* prirodnije može izvoditi pridjev *tonalitetni* i od njega imenica *tonalitetnost*.

U vezi s odnosima *metar* : *metarski* / *metar* : *metrički* i *ritam* : *ritamski* / *ritam* : *ritmički* treba reći ovo: Točno je da *metrički* pretpostavlja *metrika* i *ritmički* *ritmika*, ali ne nužno. Postoji naime i *metrički* neovisno o *metrika* i *ritmički* neovisno o *ritmika*. Usp.: *telemetrički* (ne postoji *telemetrika*) i *euritmički* (ne postoji *euritmika*). Drugim riječima, niti *ički* treba nužno vezivati uz *ika* niti *ika* uz *ički*. Slično je i sa sufiksom *ični*, koji se, kao ponekad i *ički*, vezuje uz *ija*. Usp. pridjeve *simetrični*, *asimetrični*, *izometrični* itd., koji pretpostavljaju imenice *simetrija*, *asimetrija*, *izometrija* itd. Takav je odnos i pridjeva *euritmični* prema imenici *euritmija*. Odatle mogućnost zamjene sufiksa *ički* sufiksom *ični* i obrnuto.

Značenje je sufiksa *ički* međutim načelno drukčije od značenja sufiksa *ski*. Ono je svojevrsan spoj značenja sufiksa *ika* i značenja sufiksa *ski* (sufiks je *ički* naime podrijetlom *ika* + *ski* — usp. *muzika* + *ski* → *muzički*). Eto zašto se nameće veza pridjeva *metrički* i imenice *metrika*, odnosno pridjeva *ritmički* i imenice *ritmika*. No iz onoga što je rečeno izlazi da se *metrički* ne mora izvoditi posredno iz *metrika*, nego neposredno iz *metar*: *metar* + *ički* → *metrički*. Isto tako ni *ritmički* posredno iz *ritmika*, nego neposredno iz *ritam*: *ritam* + *ički* → *ritmički*. I — na kraju (kao zaključak): bitna je razlika između sufiksa *ski* i sufiksa *ički* u tome što *ički* ima (odnosno može imati), a *ski* nema dopunsko značenje »učenje«, »smjer učenja«, »područje učenja« itd. Zato je (načelno) *metarski* ono što se odnosi na *metar*, a *metrički* ono što se odnosi na *metriku* (ili *metriju*). Isto tako *ritamski* — ono što se odnosi na *ritam*, a *ritmički* ono što se odnosi na *ritmiku* (ili *ritmiju*). Ponavljam: pritom ni *metrika* ni *ritmika* ne moraju biti (i, u ovom slučaju, nisu) »fizički« prisutne.

Takva semantička interferencija (kakva je između sufikasa *ika* i *ički*) može biti i između *izam*, *ist* i *istički*, pa se tamo gdje se među njima ne nameće izravna strukturna veza može izdvojiti (samostalan) sufiks *istički*. Usp.: *realistički*, *neoklasicistički* i sl. I taj sufiks (*istički*) može doći (i dolazi) u semantički komutabilan odnos sa sufiksom *ički*. Usp. *neoromantički* (prema *neoromantizam*) (koji ne pretpostavlja strukturnu vezu s *neoromantikom*). (Oblik pak *neoromantik* pokazuje da, iz sad već poznatih razloga, sufiks *ist* može doći u semantički komutabilan odnos sa sufiksom *ik*.)

I sufiks *ski* dakle može biti (iskustvo pokazuje — vrlo rijetko) u semantički komutabilnom odnosu sa sufiksom *ički* (usp. *elektronski* i *elektronički* — npr. *elektronska* i *elektronička glazba*) i sufiks *ički* sa sufiksom *istički*. Pritom ni sufiks *ički* ni sufiks *istički* ne moraju biti nužno u strukturnoj vezi sa sufiksom *ika*. Oni su, drugim riječima, strukturno samostalni. Zato se (vrlo često) pojavljuju (strukturno) neovisno jedan o drugome. Njihova im semantička komutabilnost sa sufiksom *ika* omogućava da se pojave i prije njega, da mu dakle na neki način prethode (on inače strukturno prethodi njima). Tako bi (kad bi za to postojali stručni razlozi) pojava oblika *klasicistika* (nakon oblika *klasicistički*) bila posve legitimna.

Sve to govori kako (u stručnome rječniku posebno) izravne strukturne odnose ne moraju nužno pratiti izravni semantički odnosi. Toga moraju biti svjesni i područni stručnjaci, stručnjaci područja u kojem se bira stručna riječ, i jezični stručnjaci, na kojima je da tu stručnu riječ usklade sa zakonitostima jezika. Na jezičnome je stručnjaku da između »jezičnog značenja« (za koje je kompetentan on) i »izvanjezičnog značenja« (za koje je kompetentan područni stručnjak) uspostavi odgovarajuću ravnotežu. Bez

njihove suradnje u usklađivanju jednoga značenja s drugim i u biranju oblika riječi za koegzistenciju tih značenja ne može biti očekivana ploda.

U vezi je s onim što sam rekao načelno o stručnom (u ovome slučaju — glazbenome) jeziku i problem pisanja složenica tipa *rock–glazba* i *blues–ljestvica*. Takve su poluanalitičke (»bastardne«) konstrukcije »nužno zlo«: da bi se spriječilo popridjevljenje imenica *rock* i *blues* (*ročni* — kako bi to sustav hrvatskoga jezika zahtijevao i *bluzni*). (Treba odmah reći da tome ne stoje na putu lingvistički, nego sociolingvistički, a ponekad i psiholingvistički razlozi.)

Istine radi treba reći i to da ne postoje tipološki čisti jezici, da npr. u sintetičkim jezicima, kakav je hrvatski, ima i »analize«, a u analitičkim jezicima, kakav je engleski, i »sinteze«. Tako i u hrvatskome jeziku ima »analitičkih« složenica — usp. *spomen–ploča*.

Kako pak pisati riječi *rock*, *jazz*, *blues*, itd. — *rock*, *jazz*, *blues* itd. — uvijek tako ili *rok*, *džez*, *bluz* itd. — uvijek tako ili i *rock* i *rok*, i *jazz* i *džez*, i *blues* i *bluz* itd., pa onda kad jedno, kad drugo — to ostaje otvorenim pitanjem.

Načelan je stav svakoga standardnog jezika, pa onda i hrvatskoga standardnog jezika, da (u skladu sa svojim zakonitostima) ono što dolazi izvana »podredi« sebi. Hrvatski će standardni jezik to, kad god »sazriju« uvjeti, učiniti. Uzevši u obzir sve ono što sam malo prije rekao — ako se ovaj ili onaj pojam iskazan »nedomaćom« riječju toliko »odomaćio«, zašto ga ne makar »poluodomaćiti«? Ima li razloga da npr. *hardware* i *software* ne budu *hardver* i *softver*?

U budućim će razgovorima o hrvatskome standardnom jeziku i njegovu odnosu prema stručnim jezicima o tome trebati ozbiljnije porazgovarati. Nije naime svejedno hoće li se zauzeti načelan stav »ne prevoditi i ne prilagođivati« ili načelan stav »prevoditi i prilagođivati«.

Ako se prihvati prvo načelo (»ne prevoditi i ne prilagođivati«), kakav će se stav prema neprevedenim i strukturno neprilagođenim riječima zauzeti u cjelini hrvatskoga standardnog jezika? Hoće li se one i izvan struke pojavljivati neprevedene i strukturno neprilagođene? Jasno je da ne treba mnogo razmišljati o tome hoće li se područnome stručnjaku dati oblik *performance* ili oblik *performansa*, odnosno *performans*. No što s takvim oblicima kad se budu morali pojaviti u nestručnoj pisanoj komunikaciji?

O tim smo i mnogim drugim problemima stručnoga (terminološkoga) rječnika (dakako, prvenstveno glazbenoga) gospodin Gligo i ja vrlo mnogo raspravljali. Veći smo ih dio riješili »otprve«, bez sučeljavanja. Samo smo ih manji dio riješili kompromisom. U jednome smo se potpuno složili: ovo nije posljednja riječ o glazbenim terminima koji se donose.

*Josip Silić*  
veljača 1996.

# UPUTE

A) Obrada svakoga pojma u ovome *Vodiču* započinje njegovim navođenjem **VELIKIM SLOVIMA** u **masnom tisku**. U navođenju se rabe nekolicke varijante koje se grafički razlikuju, a od kojih svaka varijanta ima i posebno značenje:

1) Pojmovi uokvireni rombovima — ♦...♦ — uvijek su uputnice, bez obzira na to jesu li pisani velikim ili malim slovima. Npr.: **(EQUITON)** = ♦**EKVITON**♦, tj. treba pogledati pod **EKVITON**.

2) Pojmovi razdvojeni znakom jednakosti ravnopravni su u uporabi. Npr.: **BEBOP** = ♦**BOP**♦ = ♦**REBOP**♦, tj. sva su tri pojma zapravo istoznačnice i ravnopravne u uporabi, a i bop i rebop su — s obzirom na to da su uokvireni rombovima — posebno obrađeni.

3) Pojmovi u zagradama ne preporučuju se rabiti. Npr.: **(AMETRIJA)** ili: **(ATONALNA GLAZBA)** = ♦**ATONALITETNA GLAZBA**♦, tj. ametriju ne bi trebalo rabiti, a umjesto atonalne glazbe bolje bi bilo rabiti atonalitetnu glazbu.

4) Pojmovi u zagradama i s rombovima također se ne preporučuju rabiti, ali rombovi upozoravaju da se i uz pojam što se ne preporučuje rabiti nalazi neko objašnjenje, upozorenje, komentar i sl., dakle ga nije naodmet također pogledati. Npr.: **ELEKTRO-NIČKA GLAZBA** = (♦**ELEKTRONSKA GLAZBA**♦), tj. uz elektronsku glazbu postoji objašnjenje zašto je, umjesto nje, bolje rabiti elektroničku glazbu.

B) Svaki je pojam u ovome *Vodiču* naveden i obrađen po jedinstvenoj maketi, koja sadrži ove elemente:

1) Istoznačnice na stranim jezicima: **EN** = engleski, **NJ** = njemački, **FR** = francuski, **TL** = talijanski. Istoznačnice se navode samo na onim stranim jezicima na kojima su pronađene u rabljenim priručnicima i stručnoj literaturi, dakle **ne prevode se pošto-poto**. Ponajprije se navode zato da pomognu pojašnjenju značenja pojma.

2) Etimologijski izvod (**ET**): Etimologijski izvodi navode se samo za pojmove stranoga podrijetla, ponajprije zato (slično kao i kod istoznačnica na stranim jezicima — v. t. B-1) da pomognu pojašnjenju značenja pojma. Zato se ne navode semantemi stranoga podrijetla (grčkoga i latinskoga) koji su posve integrirani u hrvatski jezik (npr. sufiksi -izam, -ika, -or, -er, -ar i sl.).

3) Definiciju pojma (**DF**): Definicije se u pravilu prenose iz stručne literature. Prijevodi sa stranih jezika formulirani su što doslovnije i vjernije izvorniku. No citati

iz izvora na srpskom nisu se prevodili na hrvatski, da bi se pri obradi moglo jasnije upozoriti na specifične odlike hrvatskih stručnih riječi, odnosno tehničkih pojmova. Također se ništa nije mijenjalo u citatima iz ⟨MELZ⟩ (o bibliografskim podacima o ovoj sigli v. poglavlje **SIGLE**). Na fond pojmova u ovome *Vodiču* upućuje se pojmovima uokvirenim rombovima, koji uvijek predstavljaju uputnice ili usporednice (v. t. A–1), bez obzira na to što se u izvornoj verziji teksta tako možda ne označavaju. Citati iz izvora koji sadrže i neverbalne elemente (npr. notne primjere, grafičke elemente i sl.) opremljeni su tako da se među navodne znakove stavlja samo njihov tekstovni dio. Točka (ili točke), odnosno dvotočka prije primjera piše se prema izvorniku.

4) Komentar o pojmu (**KM**): U pravilu se u njemu raspravlja o odabranim definicijama (**DF**).

5) Kritiku uporabe pojma (**KR**): U pravilu se u njoj kritički raspravlja o uporabi i eventualno nude prijedlozi.

6) Uputnice (**V**).

7) Usporednice (**USP**).

C) Na kraju svake pojmovne jedinice navode se dodatne uputnice na stručnu literaturu, tj. one koje se ne spominju u definiciji (**DF**), komentaru o pojmu (**KM**) ili kritici uporabe (**KR**).

D) Uputnice na stručnu literaturu općenito su dvojake:

1) **sigle** — tj. kratice koje su uokvirene ovakvim znakovima ⟨...⟩, npr. ⟨APE⟩ — odnose se na one uputnice koje se najčešće rabe; to su uglavnom priručnici enciklopedijskoga, leksikonskoga ili rječničkoga tipa, a njihov je popis u poglavlju **SIGLE**;

2) **ostale bibliografske jedinice**, koje se navode prezimenom autora **VELIKIM SLOVIMA** i — iza njega — godinom objavljivanja jedinice, iza koje, nakon dvotočja, slijedi navod stranice; popis tih bibliografskih jedinica nalazi se u poglavlju **BIBLIOGRAFIJA**.

3) I u **SIGLAMA** i u **BIBLIOGRAFIJI** rabe se uobičajene, standardizirane kratice, kojih se najtemeljitiiji popis može naći u Schaalovu priručniku što je naveden u **SIGLAMA** pod ⟨SCH⟩.

E) **KAZALO OSOBNIH IMENA** na kraju *Vodiča* neka pomogne čitatelju u traženju onoga što ne predstavljaju **stručne riječi** i/ili **tehnički pojmovi**.

F) U *Vodiču* su obrađene ove **stručne riječi** i/ili **tehnički pojmovi** (ovdje se navode u grafičkom obliku koji je objašnjen u točki A ovih **UPUTA**):

**A**

ACID ROCK = •HEAD ROCK• = •PSIHODELIČKI ROCK, PSIHODELIČKA ROCK-GLAZBA• 1  
 ADITIVNA SINTEZA ZVUKA 1  
 ADITIVNI RITAM 1  
 AFROKUBANSKI JAZZ 2  
 AFROROCK 2  
 AGREGAT 2  
 AKCIONA GLAZBA 4  
 AKCIONA NOTACIJA 4  
 AKORD 5  
 AKUZMATIKA, AKUZMATIČKA GLAZBA 5  
 ALEATORIČKA GLAZBA 6  
 ALEATORIKA 6  
 (ALFANUMERIČKA, ALFAMERIČKA NOTACIJA) = •SLOVNOBROJČANA NOTACIJA• 7  
 ALGORITAMSKA GLAZBA 7  
 ALGORITAMSKI SINTETIZATOR 8  
 ALIKVOT(I), ALIKVOTNI TON(OVI) 8  
 ALŽIRSKA LJESTVICA 9  
 (AM) = (AMPLITUDE MODULATION) = •MODULACIJA AMPLITUDE• 9  
 AMBIJENTALNA GLAZBA 9  
 (AMETRIJA) 9  
 (AMPLITUDE MODULATION) = (AM) = •MODULACIJA AMPLITUDE• 9  
 ANALIZA SPEKTRA = •ANALIZA ZVUKA• = (SPEKTRALNA ANALIZA) 9  
 ANALIZA ZVUKA = •ANALIZA SPEKTRA• = (SPEKTRALNA ANALIZA) 10  
 ANALOGNI SINTETIZATOR 10  
 ANTIGLAZBA 10  
 ANTITONALITET 10  
 ANTITONALITETNOST = (•ANTITONALNOST•) 11  
 (ANTITONALNOST) = •ANTITONALITETNOST• 11  
 ARANŽMAN 11  
 ART ROCK 12  
 ATEMATIČNOST 12  
 ATEMATIZAM 12  
 ATONALITET 13  
 ATONALITETNA GLAZBA = (•ATONALNA GLAZBA•) 14  
 ATONALITETNOST = (•ATONALNOST•) 14  
 (ATONALNA GLAZBA) = •ATONALITETNA GLAZBA• 14  
 (ATONALNOST) = •ATONALITETNOST• 14  
 ATONIKALITET, ATONIKALITETNOST, ATONIKALNOST 15  
 AUTENTIČNA GLAZBA 15  
 AUTOMATSKA GLAZBA = (•KOMPJUTORSKA GLAZBA•) = •RAČUNALNA GLAZBA• 16  
 AUTONOMNA GLAZBA 16  
 AVANGARDA, AVANGARDNA GLAZBA 17

**B**

BACKGROUND 18  
 BAND 18  
 BARBARIZAM 18  
 BATERIJA 19  
 BEAT 19

## UPUTE

---

BEBOP = •BOP• = •REBOP• 19  
BEGUINE 20  
(BESKONAČNA VRPCA) = •BESKRAJNA VRPCA• = (TAPE LOOP) 20  
BESKRAJNA VRPCA = (BESKONAČNA VRPCA) = (TAPE LOOP) 20  
BIAKORD 20  
BIG BAND 21  
BIJELI ŠUM 21  
BIOGLAZBA 22  
BIROTRON = •MELOTRON• = •NOVATRON• 22  
BITONALITET 22  
BITONALITETNOST = (•BITONALNOST•) 23  
(BITONALNOST) = •BITONALITETNOST• 23  
BLOCK CHORDS 23  
BLOK 23  
BLUEGRASS (MUSIC) 24  
BLUE NOTE(S) 24  
BLUES 24  
BLUES-LJESTVICA 25  
(BOJA) = (BOJA ZVUKA) = (ZVUČNA BOJA) = •ZVUKOVNA BOJA• 25  
BOJA TONA 25  
(BOJA ZVUKA) = (BOJA) = (ZVUČNA BOJA) = •ZVUKOVNA BOJA• 26  
BOOGIE-WOOGIE 26  
BOP = •BEBOP• = •REBOP• 26  
BOSSA NOVA 27  
BOSTON, VALSE BOSTON 27  
BREAK 27  
BROJČANA NOTACIJA 27  
BRUITIZAM 28

## C

CAKEWALK 29  
CALYPSO 29  
CHA-CHA-CHA 29  
CHARLESTON 30  
CHICAGO JAZZ 30  
CHORUS 30  
CIGANSKA LJESTVICA 31  
CITAT, CITATNA TEHNIKA (SKLADANJA) 31  
CITY BLUES 32  
CJELOSTEPENA LJESTVICA = (CJELOTONSKA LJESTVICA) 32  
CJELOSTEPENI AKORD = (CJELOTONSKI AKORD) 33  
(CJELOTONSKA LJESTVICA) = •CJELOSTEPENA LJESTVICA• 34  
(CJELOTONSKI AKORD) = •CJELOSTEPENI AKORD• 34  
CLAVINET 34  
CLAVIVOX 34  
CLUSTER 34  
(CLUSTERKOMPOSITION) = •SKLADANJE CLUSTERA• = •SKLADBA OD CLUSTERA• 36  
(COLLAGE) = •KOLAŽ, KOLAŽNA TEHNIKA (SKLADANJA)• 36  
COMBO 36  
CONCEPT ALBUM 36  
COOL JAZZ 36  
COUNTRY AND WESTERN (MUSIC) 37  
COUNTRY BLUES 37

## XX

COUNTRY (MUSIC), COUNTRY-GLAZBA 37  
 COUNTRY ROCK 38  
 CREOLE JAZZ 38  
 CRNI ZVUK 38

## Č

ČETVRTSTEPEN = (ČETVRTTON) 39  
 ČETVRTSTEPENA GLAZBA = (ČETVRTTONSKA GLAZBA) 39  
 (ČETVRTTON) = •ČETVRTSTEPEN• 39  
 (ČETVRTTONSKA GLAZBA) = •ČETVRTSTEPENA GLAZBA• 39

## Ć

ĆELIJA 40

## D

(DELAY) = •KAŠNJENJE• 42  
 (DELTASTI TITRAJ, TON, ZVUK, VAL) = •TROKUTASTI TITRAJ, TON, ZVUK, VAL• 42  
 DERIVACIJA 42  
 DERIVIRANI NIZ, SERIJA 42  
 DETROIT SOUND 42  
 DIGITALNI SINTETIZATOR 42  
 DIJATONSKI CLUSTER 43  
 DINAFON 44  
 (DINAMIKA) = (•JAČINA•) = •INTENZITET (TONA)• 44  
 DINAMIZAM 44  
 DINAMOFON = •TELHARMONIJ• 45  
 DIRTY TONES (NOTES) 45  
 DISCO (MUSIC, SOUND) 45  
 DISOCIRANO VRIJEME 45  
 DIVIZIONIZAM 46  
 DIXIELAND 46  
 (DJELO U NASTAJANJU) = •WORK IN PROGRESS• 46  
 DODANA VRIJEDNOST = (VALEUR AJOUTÉE) 46  
 (DODEKAFONIJA) = •DVANAESTTONSKA TEHNIKA (SKLADANJA)• 47  
 DRIVE 48  
 DVANAESTINA STEPENA = (DVANAESTINA TONA) 48  
 (DVANAESTINA TONA) = •DVANAESTINA STEPENA• 48  
 DVANAESTTONSKA GLAZBA 48  
 DVANAESTTONSKA IGRA 48  
 DVANAESTTONSKA TEHNIKA (SKLADANJA) = (•DODEKAFONIJA•) 49  
 DVANAESTTONSKI AKORD 49  
 DVANAESTTONSKI NIZ, SERIJA 50  
 DVANAESTTONSKI SVEINTERVALSKI NIZ, SERIJA = SVEINTERVALSKI NIZ, SERIJA 50  
 DVANAESTTONSKO POLJE 51  
 DVOSTRUKA HARMONIJSKA LJESTVICA 53

## E

EAST COAST JAZZ 54  
 EGZOTIZAM 54  
 EKSPERIMENT, EKSPERIMENTALNA GLAZBA 54  
 EKSPRESIONIZAM 55

## UPUTE

---

(EKVALIZATOR) = (EQUALIZER) = •IZJEDNAČIVAČ• 59  
EKVITON = (EQUITON) 59  
ELEKTRIČNA GITARA 59  
ELEKTRIČNI GLAZBENI INSTRUMENTI 60  
ELEKTRIČNI JAZZ 61  
ELEKTRIČNI KLAVIR 61  
ELEKTROAKUSTIČKA GLAZBA 62  
ELEKTROAKUSTIČKE ORGULJE 62  
ELEKTROAKUSTIČKI GLAZBENI INSTRUMENTI 63  
ELEKTROFON 64  
ELEKTROFONSKA GLAZBA 64  
ELEKTROKORD 64  
ELEKTRONIČKA GLAZBA = (•ELEKTRONSKA GLAZBA•) 65  
ELEKTRONIČKE ORGULJE = (•ELEKTRONSKE ORGULJE•) 67  
ELEKTRONIČKI GLAZBENI INSTRUMENTI = (•ELEKTRONSKI GLAZBENI INSTRUMENTI•) 68  
ELEKTRONIČKI MONOKORD = (•ELEKTRONSKI MONOKORD•) 69  
(ELEKTRONIČKI STUDIO) = (•ELEKTRONSKI STUDIO•) = •STUDIO ZA ELEKTRONIČKU GLAZBU• = (•STUDIO ZA ELEKTRONSKU GLAZBU•) 70  
ELEKTRONIČKI 70  
ELEKTRONISCHE MUSIK 70  
(ELEKTRONSKA GLAZBA) = •ELEKTRONIČKA GLAZBA• 70  
(ELEKTRONSKE ORGULJE) = •ELEKTRONIČKE ORGULJE• 70  
(ELEKTRONSKI GLAZBENI INSTRUMENTI) = •ELEKTRONIČKI GLAZBENI INSTRUMENTI• 70  
(ELEKTRONSKI MONOKORD) = •ELEKTRONIČKI MONOKORD• 70  
(ELEKTRONSKI STUDIO) = (•ELEKTRONIČKI STUDIO•) = •STUDIO ZA ELEKTRONIČKU GLAZBU• = (•STUDIO ZA ELEKTRONSKU GLAZBU•) 70  
EMANCIPACIJA DISONANCE 70  
EMIKON 71  
EMIRITON 71  
(EMULATOR) = •SKLOP ZA OPONAŠANJE• 71  
ENIGMATSKA LJESTVICA 71  
ENVIRONMENT, ENVIRONMENTNA UMJETNOST 71  
(EQALIZER) = (•EKVALIZATOR•) = •IZJEDNAČIVAČ• 72  
(EQUITON) = •EKVITON• 72  
ETEROFON = •TEREMIN• = •TEREMINOVOX• = (THEREMIN) = (THEREMINOVOX) 72

## F

FAKTURA 73  
FAZA 73  
FAZNI POMAK = •MODULACIJA FAZE• 73  
(FEEDBACK) = •POVRATNA SPREGA• 74  
FIBONACCIEV NIZ 74  
FILTER(I) 74  
FILTER FORMANATA = FILTER ZVUKOVNE BOJE 74  
FILTER S KONTROLOM NAPONA = (VCF) = (VOLTAGE-CONTROLLED FILTER) 74  
FILTER ŠUMA 74  
FILTER ZVUKOVNE BOJE = •FILTER FORMANATA• 75  
FLUXUS 76  
(FM) = (FREQUENCY MODULATION) = •MODULACIJA FREKVENCije• 76  
FOLK, FOLK-GLAZBA, FOLK-STIL 76  
FOLKLORIZAM 77  
FOLK ROCK 77  
FONOGEN 77

FONOPLASTIKA 77  
FORMALIZAM, GLAZBENI 78  
FORMANT(I) 78  
FORMULA 78  
FOTOTON = •SVJETLOSNE ORGULJE• (DF 1) 79  
FOXTROT 80  
FREE JAZZ 80  
FREKVENCIJSKI POJAS = POJAS 80  
(FREQUENCY MODULATION) = (FM) = •MODULACIJA FREKVENCije• 80  
FUNK(Y), FUNKY JAZZ 81  
FUSION 81  
FUTURIZAM 81

## G

GEBRAUCHSMUSIK = (UPORABNA GLAZBA) 83  
GENERATOR(I) 83  
GENERATOR BIJELOG ŠUMA 84  
GENERATOR OVOJNICE 84  
GENERATOR PILASTOG TITRAJA, TONA, ZVUKA, VALA 84  
GENERATOR PRAVOKUTNOG TITRAJA, TONA, ZVUKA, VALA 84  
GENERATOR SINUSOIDNOG TITRAJA, TONA, VALA 85  
GENERATOR SLUČAJA 85  
GENERATOR ŠUMA 85  
GENERATOR TROKUTASTOG TITRAJA, TONA, ZVUKA, VALA 85  
GLAZBA 20. STOLJEĆA 85  
GLAZBA KAO NAMJEŠTAJ 87  
GLAZBA NA PAPIRU 88  
GLAZBA ŠUMA, BUKE 88  
GLAZBA ZA ČITANJE 89  
GLAZBA ZA OČI 89  
GLAZBA ZA VRPCU = (MUSIC FOR TAPE, TAPE MUSIC) 89  
GLAZBENA GRAFIKA 90  
GLAZBENA PROZA 90  
GLAZBENI OBJEKT = (OBJET MUSICAL) 91  
GLAZBENI TEATAR 91  
GOSPEL 93  
GOVORNA SKLADBA 93  
GOVORNI PJEV = (SPRECHGESANG) 93  
GRAFIČKA NOTACIJA 94  
(GRUNDGESTALT) = •OSNOVNI OBLIK (NIZA, SERIJE)• 96  
(GRUNDREIHE) = •OSNOVNI NIZ, SERIJA• 96  
GRUPA, GRUPNA SKLADBA 96  
GRUPNA IMPROVIZACIJA 97  
GUSTOĆA, PROMJENA GUSTOĆE, STUPNJEVI GUSTOĆE 97

## H

HAMMONDOVE ORGULJE 99  
HAPPENING 99  
HARD BOP 100  
HARD ROCK 100  
HARLEMSKI STIL 100  
HARMONIČKI CLUSTER 101

## UPUTE

---

HARMONIJA/HARMONIKA 101  
HARMONIK, HARMONICI, HARMONIČKI TON(OVI) 101  
HEAD ROCK = •ACID ROCK• = •PSIHODELIČKI ROCK, PSIHODELIČKA ROCK-GLAZBA• 102  
HEAVY ROCK, HEAVY METAL (ROCK) 102  
HEKSAKORD 102  
HELIOFON 102  
HELLERTION 102  
HETEROFONIJA 103  
HETEROMETAR = (•HETEROMETRIJA•) = (•HETEROMETRIKA•) 103  
(HETEROMETRIJA) = (•HETEROMETRIKA•) = •HETEROMETAR• 103  
(HETEROMETRIKA) = (•HETEROMETRIJA•) = •HETEROMETAR• 103  
HETERONOMNA GLAZBA 103  
HILLBILLY (MUSIC), HILLBILLY JAZZ 104  
HIPERKROMATIKA = •ULTRAKROMATIKA• 104  
HIT 105  
HONKY-TONK(Y)(-PIANO), HONKY-TONK(Y)(-MUSIC) 105  
HOT, HOT JAZZ, HOT MUSIC 105

## I

IMPRESIONIZAM 107  
IMPROVIZACIJA 110  
IMPULS 111  
(INDETERMINACIJA) = •NEDETERMINACIJA• 112  
INDIVIDUALNA FORMA 112  
INSTRUMENTALNI TEATAR 112  
INTENZITET (TONA) = (•DINAMIKA•) = (•JAČINA•) 113  
(INTERFACE) = •MEĐUSKLOP• 113  
INTERMEDIA (ART) = •MIXED MEDIA (ART)• = •MULTIMEDIA (ART)• 113  
INTONARUMORI 114  
INTUITIVNA GLAZBA 114  
(INVERZIJA [NIZA, SERIJE]) = •OBRAT (NIZA, SERIJE)• 115  
IONIKA 115  
IRACIONALNI RITAM 115  
ISTITRAVANJE 116  
IZJEDNAČIVAČ = (•EKVALIZATOR•) = (EQUALIZER) 116  
IZVEDBA U STVARNOM VREMENU 116  
IZVEDBENA PARTITURA 117

## J

(JAČINA) = (•DINAMIKA•) = •INTENZITET (TONA)• 118  
JAM, JAM SESSION 118  
JAZZ 118  
(JAZZ GLAVNE STRUJE) = •MAINSTREAM (JAZZ)• 119  
JAZZ ROCK = •ROCK JAZZ• 119  
JEDNOINTERVALSKI NIZ, SERIJA 120  
JUG BAND 120  
JUKE BOX 121  
JUMP, HARLEM JUMP 121  
JUNGLE MUSIC, JUNGLE STYLE 121

**K**

KAKOFONIJA 122  
 KALEIDOFON 122  
 KANSAS CITY JAZZ 122  
 KAŠNJENJE = (DELAY) 123  
 (KLANGFARBENMELODIE) = •MELODIJA ZVUKOVNIH BOJA• 123  
 (KLANGKOMPOSITION) = •SKLADANJE ZVUKA• = •SKLADBA OD ZVUKA• 123  
 KLASA VISINE TONA = (TONSKA KLASA) 123  
 (KLAVARSCRIBO) = •KLAVARSKRIBO• 123  
 KLAVARSKRIBO = (KLAVARSCRIBO) 123  
 KOLAŽ, KOLAŽNA TEHNIKA (SKLADANJA) = (COLLAGE) 124  
 KOLEKTIVNA IMPROVIZACIJA 124  
 KOLEKTIVNA SKLADBA 125  
 KOMATSKA LJESTVICA 125  
 KOMBINATORIČNI NIZ, SERIJA 126  
 KOMBINATORIČNOST 126  
 (KOMPJUTORSKA GLAZBA) = •AUTOMATSKA GLAZBA• = •RAČUNALNA GLAZBA• 126  
 KONKRETNA GLAZBA = (•MUSIQUE CONCRÈTE•) 127  
 KONTROLA NAPONA = (VC) = (VOLTAGE CONTROL) 129  
 KONTROLIRANA IMPROVIZACIJA 129  
 KRAUT ROCK 129  
 KRIŽNA MODULACIJA 130  
 KROMATIKA = •KROMATIZAM• 130  
 KROMATIZAM = •KROMATIKA• 130  
 KROMATSKI CLUSTER 130  
 KRUŽNA PARTITURA 130  
 KVADROFONIJA = •TETRAFONIJA• 132  
 KVARTNA HARMONIJA/HARMONIKA 132  
 KVARTNI AKORD 132  
 KVINTNI AKORD 133

**L**

LATINSKI JAZZ 134  
 LATINSKI ROCK 134  
 LEAD 134  
 LESLIE 135  
 LETRIZAM 135  
 LIDIJSKA MOLSKA LJESTVICA 135  
 LINEARNI KONTRAPUNKT 135  
 (LIVE ELECTRONIC MUSIC) = (LIVE-ELECTRONICS) = •ŽIVA ELEKTRONIČKA GLAZBA• =  
 (•ŽIVA ELEKTRONSKA GLAZBA•) 136  
 (LIVE-ELECTRONICS) = (LIVE ELECTRONIC MUSIC) = •ŽIVA ELEKTRONIČKA GLAZBA• =  
 (•ŽIVA ELEKTRONSKA GLAZBA•) 136  
 (LOOP) = •PETLJA• 136

**LJ**

LJESTVICA 137  
 LJESTVICA TEMPA 138  
 LJESTVICA TRAJANJA (TONA) 138

**M**

- MAĐARSKA DURSKA LJESTVICA 140  
MAĐARSKA MOLSKA LJESTVICA 140  
MAINSTREAM (JAZZ) = (JAZZ GLAVNE STRUJE) 140  
MAKROVRIJEME/MIKROVRIJEME 140  
MAMBO 141  
MARTENOTOVI VALOVI = (ONDES MARTENOT) = (ONDES MUSICALES) 141  
MEDITATIVNA GLAZBA 142  
MEDITATIVNI ROCK 142  
MEĐUSKLOP = (INTERFACE) 142  
MELODIJA ZVUKOVNIH BOJA = (•KLANGFARBENMELODIE•) 143  
MELOKORD 144  
MELOTRON = •BIROTRON• = •NOVATRON• 144  
MERSEYBEAT 145  
METAGLAZBA 145  
METAR 146  
METARSKA DISONANCA = (METRIČKA DISONANCA) 146  
METARSKA MODULACIJA = (METRIČKA MODULACIJA) 146  
METATONALITET 147  
METATONALITETNOST = (•METATONALNOST•) 147  
(METATONALNOST) = •METATONALITETNOST• 147  
(METRIČKA DISONANCA) = •METARSKA DISONANCA• 148  
(METRIČKA MODULACIJA) = •METARSKA MODULACIJA• 148  
METRIKA 148  
MIDDLE OF THE ROAD 148  
MIDI 148  
MIKROINTERVAL 149  
MIKROINTERVALSKA LJESTVICA 149  
MIKROPOLIFONIJA 150  
MIKROSTEPEN = (MIKROTON) 151  
(MIKROTON) = •MIKROSTEPEN• 151  
MIKROTONALITET 151  
MIKROTONALITETNOST = (•MIKROTONALNOST•) 152  
(MIKROTONALNOST) = •MIKROTONALITETNOST• 152  
MIKSTURTRAUTONIJ 152  
MINIMALNA GLAZBA 152  
MISTIČNI AKORD = •PROMETEJEV AKORD• 153  
MIXED MEDIA (ART) = •INTERMEDIA (ART) = •MULTIMEDIA (ART)• 153  
MJERA 153  
MJEŠAVINA TONOVA 153  
MJEŠAVINA ZVUKOVA 155  
MOBILNA FORMA 155  
MODALITET 156  
(MODALITETNOST) = (•MODALNOST•) 156  
(MODALNOST) = (•MODALITETNOST•) 156  
MODERNA GLAZBA 156  
MODERNA, GLAZBENA 158  
MODERNIZAM 159  
MODERN JAZZ 160  
MODUL 160  
MODULACIJA 160  
MODULACIJA AMPLITUDE = (AM) = (AMPLITUDE MODULATION) 161  
MODULACIJA FAZE = •FAZNI POMAK• (DF 1) 161

MODULACIJA FREKVENCije = (FM) = (FREQUENCY MODULATION) 161  
 MODULACIJA ZVUKOVNE BOJE 162  
 MODULATOR 162  
 MODULSKI SINTETIZATOR 162  
 MODUS 162  
 MODUS OGRANIČENIH MOGUĆNOSTI TRANSPOZICIJE 163  
 MOMENT, MOMENTNA FORMA 164  
 MONTAŽA, TEHNIKA MONTAŽE 165  
 MORFOFON 166  
 MULTIFON 166  
 MULTIMEDIA (ART) = •INTERMEDIA (ART)• = •MIXED MEDIA (ART)• 166  
 MULTIMETAR 167  
 MULTITONALITET 167  
 MULTITONALITETNOST = (•MULTITONALNOST•) 167  
 (MULTITONALNOST) = •MULTITONALITETNOST• 168  
 MUSICAL 168  
 (MUSIC FOR TAPE, TAPE MUSIC) = •GLAZBA ZA VRPCU• 168  
 MUSIC FOR TAPE, TAPE MUSIC 168  
 (MUSIQUE CONCRÈTE) = •KONKRETNA GLAZBA• 169  
 MUZAK 169

## N

NAPULJSKA DURSKA LJESTVICA 170  
 NAPULJSKA MOLSKA LJESTVICA 170  
 NEČUJNA GLAZBA 170  
 NEDETERMINACIJA = (INDETERMINACIJA) 171  
 NEGATIVNA GLAZBA 171  
 NEGRO SPIRITUAL = (SPIRITUAL) 172  
 NEKOMBINATORIČNI NIZ, SERIJA 172  
 (NEOBAROK) = •NOVOBAROK• 172  
 (NEOKLASICIZAM) = •NOVOKLASICIZAM• 172  
 (NEOMODALITET) = •NOVOMODALITET• 172  
 (NEOMODALITETNOST) = (•NOVOMODALITETNOST•) = (•NOVOMODALNOST•) 172  
 (NEOMODALNOST) = (•NOVOMODALNOST•) = (•NOVOMODALITETNOST•) 172  
 (NEOROMANTIZAM) = •NOVOROMANTIZAM• 172  
 NERETROGRADNI RITAM 172  
 NESTALNI TONALITET 173  
 (NEUE EINFACHHEIT) = •NOVA JEDNOSTAVNOST• 173  
 NEUE SACHLICHKEIT = (NOVA OBJEKTIVNOST) 173  
 NEW AGE (MUSIC) 173  
 NEW ORLEANS JAZZ 174  
 NEW WAVE 174  
 NISKOPROPUSNI FILTER 175  
 NIZ 175  
 NOVA GLAZBA 176  
 NOVA JEDNOSTAVNOST = (NEUE EINFACHHEIT) 178  
 NOVAKORD 178  
 (NOVA OBJEKTIVNOST) = •NEUE SACHLICHKEIT• 179  
 NOVATRON = •BIROTRON• = •MELOTRON• 179  
 NOVI ROMANTIZAM 179  
 NOVOBAROK = (NEOBAROK) 179  
 NOVOKLASICIZAM = (NEOKLASICIZAM) 179  
 NOVOMODALITET = (NEOMODALITET) 181

## UPUTE

---

(NOVOMODALITETNOST) = (NEOMODALITETNOST) = (•NOVOMODALNOST•) 181  
(NOVOMODALNOST) = (NEOMODALNOST) = (•NOVOMODALITETNOST•) 183  
NOVOROMANTIZAM = (NEOROMANTIZAM) 183

## O

(OBJET MUSICAL) = (•GLAZBENI OBJEKT•) 185  
(OBJET SONORE) = (ZVUČNI OBJEKT) = (•ZVUKOVNI OBJEKT•) 185  
OBLIK NIZA, SERIJE 185  
OBOJENI ŠUM 186  
OBRAT (NIZA, SERIJE) = (•INVERZIJA [NIZA, SERIJE]•) 186  
OFF-BEAT 186  
OGRANIČENA ALEATORIKA 186  
OKIDNI SIGNAL = (•TRIGGER•) 188  
OKIDNI SKLOP = (•TRIGGER•) 188  
OKTATONSKA LJESTVICA 188  
OKTAVNI FILTER 188  
OKVIRNA NOTACIJA 188  
OLD TIME JAZZ 188  
(ONDES MARTENOT) = (ONDES MUSICALES) = (•MARTENOTOVI VALOVI•) 189  
(ONDES MUSICALES) = (ONDES MARTENOT) = (•MARTENOTOVI VALOVI•) 189  
ONE-STEP 189  
OPERACIJE SA SLUČAJEM 189  
ORGANIZIRANI ZVUK 189  
ORGULJE 190  
ORIJENTALNA LJESTVICA 190  
OSCILATOR(I) 190  
OSCILATOR S KONTROLOM NAPONA = (VCO) = (VOLTAGE-CONTROLLED OSCILLATOR) 190  
OSNI TON 191  
OSNOVNI NIZ, SERIJA = (GRUNDREIHE) 191  
OSNOVNI OBLIK (NIZA, SERIJE) = (•GRUNDGESTALT•) 191  
OSNOVNI TON 193  
OTVORENA FORMA 193  
OVOJNICA 194

## P

PANDIJATONIKA 195  
PANTONALITET 196  
PANTONALITETNOST = (•PANTONALNOST•) 196  
(PANTONALNOST) = (•PANTONALITETNOST•) 196  
PARAMETAR 196  
PARCIJAL(I), PARCIJALNI TON(OVI) 198  
PARTITURA ZA REALIZACIJU 199  
PARTITURA ZA SLUŠANJE 199  
PARTITUROFON 199  
(PATCH BOARD) = (•PRESPOJNA PLOČA•) 199  
PENTAKORD 199  
PENTATONIKA 199  
PENTATONSKA LJESTVICA 200  
PERFORMANCE 200  
PERMEABILNOST 201  
PERMUTACIJA (NIZA, SERIJE) 201  
PETLJA = (LOOP) 201

PILASTI TITRAJ, TON, ZVUK, VAL 202  
PIRAMIDALNI AKORD 202  
PLAVI ŠUM 203  
PLURALIZAM 203  
PODNIZ, PODSERIJA 203  
POINTILIZAM = •PUNKTUALIZAM• 203  
POJAS = •FREKVENCIJSKI POJAS• 204  
POJASNOPROPUSNI FILTER 204  
POJASNOZAUSTAVNI FILTER 204  
POJAS ŠUMA 204  
POKRETNI KONCERT 205  
POLIAKORD 205  
POLICLUSTER 205  
POLIHARMONIJA/POLIHARMONIKA 206  
POLIMETAR = (•POLIMETRIJA•) = (•POLIMETRIKA•) 206  
(POLIMETRIJA) = (•POLIMETRIKA•) = •POLIMETAR• 207  
(POLIMETRIKA) = (•POLIMETRIJA•) = •POLIMETAR• 207  
POLIMODALITET 208  
(POLIMODALITETNOST) = (•POLIMODALNOST•) 208  
(POLIMODALNOST) = (•POLIMODALITETNOST•) 208  
POLIRITAM = (•POLIRITMIJA•) = (•POLIRITMIKA•) 209  
(POLIRITMIJA) = (•POLIRITMIKA•) = •POLIRITAM• 210  
(POLIRITMIKA) = (•POLIRITMIJA•) = •POLIRITAM• 211  
POLITONALITET 211  
POLITONALITETNOST = (•POLITONALNOST•) 211  
(POLITONALNOST) = •POLITONALITETNOST• 212  
POLJE 212  
POMOĆNA PARTITURA 212  
POP, POP-GLAZBA 213  
POPULARNA GLAZBA 214  
(POSTMODERNA) = •POSTMODERNIZAM• 215  
POSTMODERNIZAM = (•POSTMODERNA•) 215  
POSTSERIJALNA GLAZBA 216  
POSTUPNI PROCES 216  
POVRATNA SPREGA = (FEEDBACK) 216  
PRAVOKUTNI TITRAJ, TON, ZVUK, VAL 217  
PREDSREĐENJE GRAĐE 217  
PREPARIRANI KLAVIR 218  
PREPUHAVANJE 218  
PRESPOJNA PLOČA = (PATCH BOARD) 218  
PRIMITIVIZAM 219  
PRIVATNA GLAZBA 219  
PROGRESIVNI ROCK, PROGRESIVNA ROCK-GLAZBA 219  
PROGRESIVNI TONALITET 220  
PROGRESSIVE JAZZ 220  
PROMETEJEV AKORD = •MISTIČNI AKORD• 220  
PROMETEJEVA LJESTVICA 220  
(PROMJENLJIVA METRIKA) = •VARIJABILNI METAR• 220  
PROPORCIONALNA NOTACIJA 221  
PROSTORNA GLAZBA 222  
PROŠIRENI TONALITET 222  
PROTOTONALITET 224  
PROTOTONALITETNOST = (•PROTOTONALNOST•) 225

## UPUTE

---

(PROTOTONALNOST) = •PROTOTONALITETNOST• 225  
PROTUAKORD 225  
PROZNA GLAZBA 226  
PROZORASTA PARTITURA 227  
PRSTENASTI MODULATOR = (RING MODULATOR) = (RM) 228  
PSIHODELIČKI ROCK, PSIHODELIČKA ROCK-GLAZBA = •ACID ROCK• = •HEAD ROCK• 228  
PULS 228  
PULSNI VAL 229  
PUNK (ROCK) 229  
PUNKTUALIZAM = •POINTILIZAM• 229  
PUNKTUALNA GLAZBA 229

## R

RAČJI OBLIK (NIZA, SERIJE) = (•RETROGRADNI OBLIK [NIZA, SERIJE]•) 232  
RAČJI OBRAT (NIZA, SERIJE) = (•RETROGRADNA INVERZIJA [NIZA, SERIJE]•) 232  
RAČUNALNA GLAZBA = •AUTOMATSKA GLAZBA• = (•KOMPJUTORSKA GLAZBA•) 232  
RAGTIME, RAG 233  
RAP 234  
(RAZVOJNA VARIJACIJA) = •RAZVOJNO VARIRANJE• 234  
RAZVOJNO VARIRANJE = (RAZVOJNA VARIJACIJA) 234  
RC-GENERATOR 235  
REALIZACIJSKA NOTACIJA 235  
REALIZAM, GLAZBENI 235  
REBOP = •BEBOP• = •BOP• 235  
REGGAE 236  
REPETITIVNA GLAZBA 236  
(RETROGRADNA INVERZIJA [NIZA, SERIJE]) = •RAČJI OBRAT (NIZA, SERIJE)• 236  
(RETROGRADNI OBLIK [NIZA, SERIJE]) = •RAČJI OBLIK (NIZA, SERIJE)• 236  
REZIDUUM 236  
REZONANTNI AKORD 237  
RHODES 237  
RHYTHM AND BLUES 237  
RIFF 238  
(RING MODULATOR) = (RM) = •PRSTENASTI MODULATOR• 238  
RITAM 238  
RITMIKA 239  
RITMIKON 239  
(RM) = (RING MODULATOR) = •PRSTENASTI MODULATOR• 239  
ROCKABILLY 239  
ROCK AND ROLL 240  
ROCK JAZZ = •JAZZ ROCK• 241  
ROCK-MUSICAL 241  
ROCK-OPERA 241  
ROCK-ORATORIJ 241  
ROCK, ROCK-GLAZBA 241  
ROTACIJA (NIZA, SERIJE) 243  
ROTACIJA ZVUKA 243  
ROTIRAJUĆI ZVUČNIK 243  
RUMBA 244  
RUMORARMONIO = •RUSSOLOFON• 244  
RUSSOLOFON = •RUMORARMONIO• 244  
RUŽIČASTI ŠUM 244

XXX

## S

- SALSA 245  
 SAMBA 245  
 SAMPLER 246  
 (SAMPLER) = •SKLOP ZA UZORKOVANJE• 246  
 (SAMPLING) = •UZORKOVANJE• 246  
 SAUDADE 246  
 SCAT (SINGING) 246  
 SEGMENT (NIZA, SERIJE) 246  
 SEGMENTACIJA (NIZA, SERIJE) 246  
 SEKCIJA 247  
 SEKUNDARNI NIZ, SERIJA 247  
 SEKUNDNI AKORD 247  
 SEKVENCER = (SEQUENCER) 247  
 (SEQUENCER) = •SEKVENCER• 248  
 SERIJA 248  
 SERIJA INTENZITETA (TONA) 248  
 SERIJA TRAJANJA (TONA) 248  
 SERIJA VISINE (TONA) 248  
 SERIJA ZVUKOVNE BOJE 249  
 SERIJALIZAM 249  
 SERIJALNA GLAZBA 249  
 SERIJALNA TEHNIKA (SKLADANJA) 250  
 SERIJALNI POSTUPCI 250  
 SFEROFON 251  
 SHIMMY 251  
 SIGNAL 251  
 SIMETRIČNA LJESTVICA 251  
 SIMETRIČNI NIZ, SERIJA 252  
 SIMFONIJSKI JAZZ 252  
 SIMULTANOST 252  
 SINTETIZATOR = (SYNTHESIZER) 252  
 SINTETSKA GLAZBA 253  
 SINTETSKA LJESTVICA 254  
 SINTETSKI AKORD 254  
 SINTEZA MODULACIJOM FREKVENCIJE 254  
 SINTEZA ZVUKA 254  
 (SINUSNI TITRAJ, TON, VAL) = (SINUSOIDALNI TITRAJ, TON, VAL) = •SINUSOIDNI TITRAJ,  
 TON, VAL• 255  
 (SINUSOIDALNI TITRAJ, TON, VAL) = •SINUSOIDNI TITRAJ, TON, VAL• = (SINUSNI TITRAJ,  
 TON, VAL) 255  
 SINUSOIDNI TITRAJ, TON, VAL = (SINUSNI TITRAJ, TON, VAL) = (SINUSOIDALNI TITRAJ,  
 TON, VAL) 255  
 SIRENA 255  
 SKA 256  
 SKIFFLE, SKIFFLE BAND, SKIFFLE GROUP 256  
 SKLADANJE CLUSTERA = (•CLUSTERKOMPOSITION•) 256  
 SKLADANJE ISPOČETKA 257  
 SKLADANJE ZVUKA = (•KLANGKOMPOSITION•) 258  
 SKLADBA OD CLUSTERA = (•CLUSTERKOMPOSITION•) 258  
 SKLADBA OD SINUSOIDNIH TONOVA 258  
 SKLADBA OD ZVUKA = (•KLANGKOMPOSITION•) 259  
 SKLADBA PO FORMULI 259

## UPUTE

---

SKLOP ZA OPONAŠANJE = (•EMULATOR•) 259  
SKLOP ZA UZORKOVANJE = (•SAMPLER•) 259  
SKUP TONOVA 260  
SLOBODNA IMPROVIZACIJA 260  
SLOBODNI ATONALITET 260  
SLOBODNI TONALITET 261  
SLOVNOBROJČANA NOTACIJA = (•ALFANUMERIČKA, ALFAMERIČKA NOTACIJA•) 261  
SLUČAJ 261  
SLJEDILO OVOJNICE 262  
SOCIJALISTIČKI REALIZAM 262  
SOFT ROCK 262  
SOLOVOX 263  
SOUL, SOUL JAZZ 263  
SOUND 264  
(SPEKTAR) = (ZVUČNI SPEKTAR) = •ZVUKOVNI SPEKTAR• 264  
(SPEKTRALNA ANALIZA) = •ANALIZA SPEKTRA• = •ANALIZA ZVUKA• 264  
(SPIRITUAL) = •NEGRO SPIRITUAL• 264  
(SPRECHGESANG) = •GOVORNI PJEV• 264  
STACIONARNI ZVUK 264  
STATISTIČKA GLAZBA 264  
STEEL BAND 265  
STEREOFONIJA 266  
STOKASTIČKA GLAZBA 266  
STOMP 267  
STRATEGIJSKA GLAZBA 268  
STROJNA GLAZBA 268  
STRUKTURA 269  
STUDIO ZA ELEKTRONIČKU GLAZBU = (•STUDIO ZA ELEKTRONSKU GLAZBU•) = (•ELEKTRO-  
NIČKI STUDIO•) = (•ELEKTRONSKI STUDIO•) 270  
(STUDIO ZA ELEKTRONSKU GLAZBU) = •STUDIO ZA ELEKTRONIČKU GLAZBU• = (•ELEKTRO-  
NIČKI STUDIO•) = (•ELEKTRONSKI STUDIO•) 271  
STVARNO VRIJEME 271  
SUPERLOKRIJSKA LJESTVICA 271  
SUPTRAKTIVNA SINTEZA ZVUKA 271  
SURF 271  
SUSPENDIRANI TONALITET 271  
SUSTAV 272  
SUVREMENA GLAZBA 273  
SVEINTERVALSKI NIZ, SERIJA = •DVANAESTTONSKI SVEINTERVALSKI NIZ, SERIJA• 273  
SVEKOMBINATORIČNI NIZ, SERIJA 273  
SVJETLOSNE ORGULJE = •FOTOTON• 273  
SVJETSKA GLAZBA 274  
SWING 274  
(SYNTHESIZER) = •SINTETIZATOR• 275

## Š

ŠANSONA 276  
ŠIRINA POJASA 276  
ŠLAGER 277  
ŠUM 277

## T

TANGO 280  
 (TAPE LOOP) = (BESKONAČNA VRPCA) = •BESKRAJNA VRPCA• 280  
 (TAPE MUSIC, MUSIC FOR TAPE) = •GLAZBA ZA VRPCU• 280  
 TAPE MUSIC = •MUSIC FOR TAPE, TAPE MUSIC• 280  
 TAPETNA GLAZBA 280  
 TECHNO (MUSIC, POP, SOUND...) 281  
 TEKSTURA 281  
 TELHARMONIJA = •DINAMOFON• 282  
 TEMELJNI TON 283  
 THEREMIN = •ETEROFON• = •TEREMINOVOX• = (THEREMIN) = (THEREMINOVOX) 283  
 THEREMINOVOX = •ETEROFON• = •TEREMIN• = (THEREMIN) = (THEREMINOVOX) 283  
 TETRAFONIJA = •KVADROFONIJA• 284  
 TETRAKORD 284  
 (THEREMIN) = •ETEROFON• = •TEREMIN• = •TEREMINOVOX• = (THEREMINOVOX) 284  
 (THEREMINOVOX) = •ETEROFON• = •TEREMIN• = •TEREMINOVOX• = (THEREMIN) 284  
 THIRD STREAM = (TREĆA STRUJA) 284  
 TIŠINA 284  
 TOČKA 285  
 TON 286  
 TONALITET 287  
 TONALITETNOST = (•TONALNOST•) 288  
 (TONALNOST) = •TONALITETNOST• 289  
 (TONSKA KLASA) = •KLASA VISINE TONA• 289  
 TONSKI STUDIO 289  
 TONSKO POLJE 289  
 TOTALNI TEATAR 290  
 TRAJANJE (TONA) 290  
 TRANSPOZICIJA (NIZA, SERIJE) 291  
 TRAUTONIJA 291  
 (TREĆA STRUJA) = •THIRD STREAM• 291  
 TREĆINA STEPENA = (TREĆINA TONA) 291  
 (TREĆINA TONA) = •TREĆINA STEPENA• 291  
 (TRIGGER) = •OKIDNI SIGNAL• = •OKIDNI SKLOP• 291  
 TRIKORD 292  
 TROKUTASTI TITRAJ, TON, ZVUK VAL = (•DELTASTI TITRAJ, TON, ZVUK, VAL•) 292  
 TROP 292  
 TWIST 293  
 TWO-STEP 293

## U

ULTRAKROMATIKA = •HIPERKROMATIKA• 294  
 UNAKRSNI RITAM 294  
 UNIVERZALNI FILTER 295  
 (UPORABNA GLAZBA) = •GEBRAUCHSMUSIK• 295  
 UPUTNA NOTACIJA 295  
 UREĐAJ ZA KAŠNJENJE 296  
 UTITRAVANJE 296  
 UZORKOVANJE = (•SAMPLING•) 297

**V**

(VALEUR AJOUTÉE) = •DODANA VRIJEDNOST• 298  
 VARIJABILNA FORMA 298  
 VARIJABILNI METAR = (•PROMJENLJIVA METRIKA•) 298  
 VARI(O)SPEED 299  
 (VC) = (VOLTAGE CONTROL) = •KONTROLA NAPONA• 299  
 (VCF) = (VOLTAGE-CONTROLLED FILTER) = •FILTER S KONTROLOM NAPONA• 299  
 (VCO) = (VOLTAGE-CONTROLLED OSCILLATOR) = •OSCILATOR S KONTROLOM NAPONA• 299  
 VERBALNA PARTITURA 299  
 VERIZAM 299  
 VERTIKALIZACIJA 300  
 VERTIKALNA ZVUČNOST 300  
 VIDLJIVA GLAZBA 300  
 VISINA (TONA) 301  
 VISINA ZVUKA 301  
 VISOKOPROPUSNI FILTER 301  
 VIŠEDIMENZIONALNI GLAZBENI PROSTOR 302  
 VIŠEOKTAVNA LJESTVICA 302  
 VIŠETONSKA LJESTVICA 302  
 VIŠEZNAČNA FORMA 302  
 (VOCODER) = •VOKODER• 303  
 VOKODER = (VOCODER) 303  
 (VOLTAGE CONTROL) = (VC) = •KONTROLA NAPONA• 303  
 (VOLTAGE-CONTROLLED FILTER) = (VCF) = •FILTER S KONTROLOM NAPONA• 303  
 (VOLTAGE-CONTROLLED OSCILLATOR) = (VCO) = •OSCILATOR S KONTROLOM NAPONA• 303  
 VREMENSKO POLJE 303

**W**

WALKING BASS 305  
 WASHBOARD, WASHBOARD BAND 305  
 WEST COAST JAZZ 305  
 WORK IN PROGRESS = (DJELO U NASTAJANJU) 306  
 WURLITZEROVE ORGULJE 306

**Z**

ZABAVNA GLAZBA 307  
 ZLATNI REZ 307  
 (ZRCALNA INVERZIJA [NIZA, SERIJE]) = •ZRCALNI OBRAT (NIZA, SERIJE)• 307  
 ZRCALNA LJESTVICA 308  
 ZRCALNI OBRAT (NIZA, SERIJE) = (•ZRCALNA INVERZIJA [NIZA, SERIJE]•) 308  
 (ZVUČNA BOJA) = (BOJA) = (BOJA ZVUKA) = •ZVUKOVNA BOJA• 308  
 ZVUČNA SKULPTURA 308  
 ZVUČNI DOGAĐAJ 308  
 (ZVUČNI OBJEKT) = (OBJET SONORE) = •ZVUKOVNI OBJEKT• 309  
 (ZVUČNI SPEKTAR) = (SPEKTAR) = •ZVUKOVNI SPEKTAR• 309  
 ZVUČNOST 309  
 ZVUK 309  
 ZVUKOLIK 311  
 ZVUKOVNA BOJA = (BOJA) = (BOJA ZVUKA) = (ZVUČNA BOJA) 311  
 ZVUKOVNA POEZIJA 312  
 ZVUKOVNI OBJEKT = (OBJET SONORE) = (ZVUČNI OBJEKT) 313

ZVUKOVNI SPEKTAR = (SPEKTAR) = (ZVUČNI SPEKTAR) 314

**Ž**

ŽIVA ELEKTRONIČKA GLAZBA = (•ŽIVA ELEKTRONSKA GLAZBA•) = (LIVE ELECTRONIC MUSIC) = (LIVE-ELECTRONICS) 315

(ŽIVA ELEKTRONSKA GLAZBA) = •ŽIVA ELEKTRONIČKA GLAZBA• = (LIVE ELECTRONIC MUSIC) = (LIVE-ELECTRONICS) 316

POJMOVNI VODIČ  
KROZ GLAZBU  
20. STOLJEĆA

# A

**ACID ROCK = ♦HEAD ROCK♦ = ♦PSIHODELIČKI ROCK, PSIHODELIČKA ROCK-GLAZBA♦**

**EN:** acid rock; **NJ:** Acid Rock.

**ET:** EN (tj. u američkom slengu) acid = naziv za LSD (drogu) (⟨OAD⟩, 9); ♦rock, rock-glazba♦.

**DF:** U američkom slengu naziv za ♦psihodelički rock, psihodeličku rock-glazbu♦.

**V:** ♦rock, rock-glazba♦.

**USP:** ♦head rock♦ = ♦psihodelički rock, psihodelička rock-glazba♦.

(HK), 17; (KN), 14

## ADITIVNA SINTEZA ZVUKA

**EN:** additive sound synthesis; **NJ:** additive Klang-synthese.

**ET:** Lat. additivus = dodan, pridružen, pribrojen (⟨DE⟩, 12); ♦sinteza zvuka♦.

**DF:** Naziv za način ♦sinteze zvuka♦, tj. njegova stvaranja na sintetski način, preciznim dodavanjem ♦sinusoidnih tonova♦ koje stvara ♦generator sinusoidnog tona♦. Aditivna sinteza počiva na Fourierovu teoremu po kojemu se bilo koji ♦zvuk♦ sastoji od ♦sinusoidnih titraja♦, jer se svaki titraj shvaća kao zbroj (sinusoidnih) ♦parcijala♦.

**V:** ♦elektronička glazba♦ = (♦elektronska glazba♦), ♦generator sinusoidnog titraja, tona, vala♦, ♦sin-

tetska glazba♦, ♦sinteza modulacijom frekvencije♦, ♦sintetizator♦ = (synthesizer), ♦sinteza zvuka♦, ♦sinusoidni titraj, ton, val♦ = (sinusni titraj, ton, val) = (sinusoidalni titraj, ton, val), ♦skladba od sinusoidnih tonova♦, ♦zvuk♦.

**USP:** ♦suptraktivna sinteza zvuka♦.

(DOB), 159; (EN), 115

## ADITIVNI RITAM

**EN:** additive rhythm.

**ET:** Lat. additivus = dodan, pridružen, pribrojen (⟨DE⟩, 12); ♦ritam♦.

**DF:** Naziv za grupiranje ritamskih grupa različite duljine. Erickson (ERICKSON 1963: 179) kao primjer navodi grupiranje od 4+2+3, odnosno 3+2+2+3 osminke u Bartókovu V. gudačkom kvartetu: osminke se kreću brzim, pravilnim pomakom, ali — zbog dodavanja — stvaraju nepravilne duljine (v. primjer).

**KM:** Takt koji nastaje uporabom a. r. mogao bi se smatrati nekom vrstom složenog ♦metra♦ (EN: »compound meter«), no u (APE), 176, složenim se ♦metrima♦ smatraju oni koji nastaju umnažanjem jednostavnih ♦metara♦.

**V:** ♦iracionalni ritam♦, ♦ritam♦, ♦unakrsni ritam♦.

**USP:** ♦poliritam♦ = (♦poliritmija♦) = (♦poliritmika♦).

(JON), 6-7

(Trio)

*accelerando*

*con sord.*

ADITIVNI RITAM: Bartók, V. gudački kvartet, 3. stavak

**AFROKUBANSKI JAZZ**

**EN:** Afro-Cuban jazz, cubop ((GRJ), I, 7); **NJ:** Afro-Cuban Jazz.

**ET:** ♦Jazz♦.

**DF:** »(Naziv za) stil u ♦jazzu♦ koji je nastao četrdesetih godina stapanjem ♦bopa♦ s tradicionalnim kubanskim elementima, prije svega u djelu Dizzya Gillespia. Od ♦latinskog jazz♦ razlikuje se po specifičnu utjecaju kubanskih plesnih, narodnih i popularnih idioma...« ((GRJ), I, 7)

**V:** ♦bebop♦ = ♦bop♦ = ♦rebop♦, ♦jazz♦, ♦latinski jazz♦, ♦mambo♦.

(BKR), I, 16; (GR6), I, 153; (LARE), 12-13; (RAN), 25

**AFROROCK**

**NJ:** Afro-Rock.

**ET:** ♦Rock, rock-glazba♦.

**DF:** »(Naziv za) način muziciranja crnih ♦rock-glazbenika iz (zapadne) Afrike koji se ponajprije odlikuju uporabom određenih folklornih glazbala<sup>1</sup>... i povezivanjem stilskih osobitosti nekih afričkih crnačkih plemena sa standardnim formulama ♦rock♦ iz Sjedinjenih Američkih Država i Europe. Ovdje prije svega treba navesti grupe kao što su *Osibisa*, *Assagai* i *Jo Burg Hawk*. Ginger Bakers... surađivao je oko 1972. s nigerijskim glazbenicima... Postoje stanovite sličnosti između afrorocka i ♦latinskog rock♦.« ((KN), 19)

**KM:** U (HK), 19, napominje se da se pojam rabio prije nego što su se pojavili pojmovi »♦svjetska glazba♦« (u smislu DF 3 ♦svjetske glazbe♦) i »etno-pop«.

**V:** ♦latinski rock♦, ♦rock, rock-glazba♦.

1 U izvorniku stoji »einheimische Instrumente«. V. KR ♦folka, folk-glazbe, folk-stila♦.

**AGREGAT**

**EN:** aggregate; **FR:** agrégat, agrégation.

**ET:** Lat. aggregare = (na)gomilati, pridružiti, doslovno: dovesti u stado, od lat. prijedl. ad = k, do i grex = stado, gomila ((KLU), 13, 9).



AGREGAT: Hindemith, 1922

**DF:** 1) »(Naziv za) supostavljanje ♦tonova♦<sup>1</sup> koje ne predstavlja nikakvu koherentnost po kojoj bi se (te ♦tonove♦) moglo svrstati među ♦akorde♦ ili njihove obrate u okviru klasične ♦harmonije♦.« ((LARE), 14)

2) »(Naziv što ga rabi skladatelj i teoretičar M. Babbitt da bi identificirao vertikalno povezivanje ♦heksakorda♦ (ili manjih ♦segmenata♦) ♦kombinatoričnih nizova, serija♦. Npr. ♦visine tona♦ u ♦heksakordu♦ jednog ♦oblika niza, serije♦ stvorit će s ♦visinama tona♦ iz ♦heksakorda♦ drugog ♦oblika niza, serije♦ agregat od dvanaest ♦visina tona♦ ako ne postoji ponavljanje ♦visina tona♦ u ♦heksakordima♦... Sljedeći primjer iz Babbittove *Tri skladbe za klavir* ilustrira dvanaesttonski agregat koji je izveden iz drugog ♦heksakorda♦ zadanoga ♦osnovnog oblika niza, serije♦.«

O = ♦osnovni oblik niza, serije♦



((FR), 2-3)

3) »U Cageovu nazivlju (naziv za) ♦skup tonova♦ koji se čuju u istom trenutku. Ta je predodžba proizašla iz njegova bavljenja ♦prepariranim klavirrom♦. Kada se na ♦prepariranom klaviru♦ pritisne tipka, ne dobiva se jedan ♦zvuk♦, nego agregat od dva ili tri ♦zvuka♦ koji se slušno dadu razlikovati. On je onda radio sa skladanim agregatima u svom Gudačkom kvartetu (1950) i drugim skladbama.« ((GR), 16)

**KM:** U (HO), 15, navodi se primjer za razliku između a. i ♦akorda♦: d-f-c-e-a je ♦akord♦, no c-fis-g-cis-gis je a. U (MI), I, 249, kao primjer za a. navodi se sljedeći odlomak iz suite 1922, op. 26 (1922) P. Hindemitha:

U ⟨MI⟩, I, 245 — u natuknici »•akord•« (koje je autor P. Boulez) — upozorava se da je •akord• »u zadnje vrijeme, nakon što je postupno izgubio svoju strukturnu funkciju, postao zvukovni agregat (= »agrégat sonore«), odabran zbog sebe, zbog svojih mogućnosti nutarnje napetosti i opuštanja, u registru što ga sam obuhvaća i s intervalima kojima se sam koristi. Njegova je strukturna funkcija dakle istodobno ublažena i zaoštrena: time se želi dokazati da je harmonijska era u zapadnoeuropskoj glazbi doslovno zaključena.« U ovome kontekstu, u kojemu se a. nadopunjuje pridjevom »zvukovni«, pojam kao da gubi tehničko, odnosno stručno značenje: riječ je jednostavno o •skupu tonova• koji nema tonalitetne funkcije. Zato se vjerojatno u ⟨CH⟩, gdje se a. ne navodi kao pojam, navedeni odlomak iz ⟨MI⟩, I, 245, citira u natuknici »•akord•« (v. ⟨CH⟩, 293). Također zato nije nikakvo čudo što se u ⟨CH⟩, 295, kao istoznačnica s a. navodi »zvukovni blok« (= »bloc sonore«; usp. DF •bloka• koja određuje značenje tog pojma u ovome *Vodiču*).

**KR:** Iz DF 1 se vidi da se pojam s jedne strane upotrebljava kao istoznačnica s •vertikalnom zvučnosti•, odnosno za nakupinu •tonova•, koja se ne da odrediti po postojećim klasifikacijama •akorda•, tj. kao jedan od mnogobrojnih supstituta za •akord• u nazivlju •glazbe 20. stoljeća• koji se jasno razlikuje od •clustera•. To se značenje pojma prihvatilo samo na FR govornom području.

U DF 2 je a. naziv za pravilno kombiniranje •segmenata niza, serije•. U tom se značenju nalazi isključivo u skladateljskoj teoriji M. Babbitta, odnosno u onim američkim teorijama •dvanaesttonske• i •serijalne tehnike• koje su pod njegovim utjecajem. Po tome su značenju u •dvanaesttonske tehnici• a. jednostavno **potencijali** korištenja •oblika niza, serije•, njihovih •segmenata• i •transpozicija•. Na sličan način A. Logothetisu (LOGOTHETIS 1974) u njegovoj •grafičkoj notaciji• znak predstavlja **agregatno stanje** glazbe. A. dakle u smislu DF 2 jedva da ima značenje tehničkog pojma, odnosno stručne riječi.

U DF 3 sugerira se značenje pojma specifično za Cageovu skladateljsku teoriju koje je nejasno i zbog nepreciznosti u DF 3 (•zvukovi• koji su sastavni dio Cageovih a. upravo se slušno ne daju razlikovati! — v. dolje) i zbog toga što taj pojam u Cagea još nije dovoljno istražen. H. Cowell u COWELL 1970: 103, pišući 1952. o odnosu između Cagea i Bouleza, navodi ovu Cageovu rečenicu (bez izvora): »Boulez je na mene utjecao svojom idejom mobilnosti; ja sam na nj utjecao time što je prihvatio moju ideju agregata.« Cowell zatim u nastavku ovako određuje

značenje a.: »Agregat u Cageovu smislu jest odnos između različitih i prividno nespojivih objekata što se utvrđuje njihovim supostavljanjem u prostoru, kao što se namještaj i drugi objekti u kakvoj sobi međusobno odnose jednostavno zato što su u toj sobi istodobno nazočni. Slično se i različite vrste glazbenih medija mogu shvatiti kao dio kakva agregata i tako ih upotrijebiti kao građu za stvaranje glazbenih formi.« (COWELL 1970: 103) Sam Cage u CAGE 1970a: 76 spominje a. upravo u vezi s •prepariranim klavirom•: »Neke preparacije... stvaraju kombinacije •zvukova• premda se na klaviru udari samo jedna tipka. To je dovelo do •ljestvica• •tonova•, intervala i agregata u *Gudačkom kvartetu* i u skladbama koje su nastale nakon njega.« A o samom *Gudačkom kvartetu* u CAGE 1962: 23, Cage piše ovo: »Skladba, s melodijskom linijom bez pratnje, rabi pojedinačne •tonove•, intervale, trozvuke i agregate, zahtijevajući jedno ili više glazbala za njihovo proizvođenje.« Dakle ni Cowellova ni Cageova DF ne pojašnjuju značenje pojma, pogotovo ne u smislu kakva racionalnog ljestvičnog •sustava• što se, kao •predsrednje građe•, rabi u skladanju. M. Fürst–Heidtmann, koja je temeljito istražila Cageov •preparirani klavir•, u FÜRST–HEIDTMANN 1979: 63 (bilj. 1) a., očito pod utjecajem Boulezova tumačenja (v. dolje), izjednačuje sa »zvukovnim kompleksima« (»Klangkomplexe«), pozivajući se na gornji Cageov citat, iz kojega međutim ta istoznačnost nipošto nije očita. D. Charles, u CHARLES 1978: 85, navodi spomenuti Cowellov citat i njegovu DF a. bez komentara, kao da je značenje pojma posve jasno. No novija istraživanja korespondencije između Bouleza i Cagea (NATTIEZ 1991: 18, 43–52 = do sada neobjavljeno Boulezovo predavanje iz 1949. godine o Cageovim *Sonatama i interludijima* za •preparirani klavir•, 157–158, 203–204) otkrivaju nam i zanimljiva Boulezova tumačenja a., npr. u BOULEZ 1966d: 176, i to u smislu koji se već 1949. susreće u njegovu predavanju o *Sonatama i interludijima* (NATTIEZ 1991: 43–52): »Cageu dugujemo i ideju o zvukovnim kompleksima; on je naime skladao djela u kojima, umjesto da se služi čistim •zvukovima•, rabi •akorde• koji nemaju nikakve harmonijske funkcije, jer su jednostavno vrste zvukovnih amalgama vezanih uz •boju•, •trajanja• i uz •intenzitete•, pri čemu se svaka od tih karakteristika može razlikovati, slijedeći različite sastojke tog amalgama.« Premda se Cage takvu tumačenju nije suprotstavio — čak i usprkos činjenici da se sam pojam uopće ne spominje (umjesto njega spominju se »•akordi•« i »zvukovni kompleksi«<sup>2</sup>) —, ostaje nejasna komponenta racionalizacije skladanja s a. u skladbama koje slijede iza

*Sonata i interludija*, tj. koje nisu skladane za •preparirani klavir•. No u svakom slučaju a. je i u smislu DF 3 opet najbliži onom značenju što ga određuje DF 1, tj. on je i tu jedan od supstituta za •akord•.

**V:** •derivirani niz, serija• (s obzirom na DF 2), •dvanaesttonski niz, serija• (s obzirom na DF 2), •heksakord• (s obzirom na DF 2), •kombinatorični niz, serija• (s obzirom na DF 2), •oblik niza, serije• (s obzirom na DF 2), •preparirani klavir• (s obzirom na DF 3), •segment (niza, serije)• (s obzirom na DF 2), •sekundarni niz, serija• (s obzirom na DF 2), •simetrični niz, serija• (s obzirom na DF 2).

**USP** (s obzirom na DF 1): •akord•, •biakord•, •cjelostepeni akord• (= cjelotonski akord), •cluster•, •dijatonski cluster•, •dvanaesttonski akord•, •harmonički cluster•, •harmonija/harmonika•, •kromatski cluster•, •kvartni akord•, •kvintni akord•, •mistični akord• = •Prometejev akord•, •piramidalni akord•, •policluster•, •Prometejev akord• = •mistični akord•, •protuakord•, •reziduum•, •rezonantni akord•, •sekundni akord•, •simultanost•, •sintetski akord•, •vertikalna zvučnost•, •zvučnost• (DF 2).

BABBITT 1955: 56; BABBITT 1961: 74, 86; (JON), 8–9

1 U izvorniku je »sons«, tj. »zvukova«. Točniji je prijevod »tonova«.

2 Taj FR pojam (= »complexes de sons«) ne treba brkati sa »zvukovnim kompleksima« ili »zvukovima« u masi (= »sons complexes«, »sons de masse«), koji imaju specifično značenje u Schaefferovoj teoriji »konkretnih glazbe«, no tako specijalističko da se u ovome *Vodiču* neće posebno objašnjavati (v. (GUI), 120–121).

## AKCIONA GLAZBA

**EN:** action music.

**ET:** Lat. actio = djelovanje, od agere = djelovati ((DE), 10).

**DF:** 1) »Naziv koji se odnosi na skladbe što nastaju iz impulzivnoga melosomatskog poriva. Pojam je, kao i •impresionizam•, nastao iz analogije sa slikarstvom. Akciona umjetnost podrazumijeva slobodno baratanje kistom, pri kojem spontana mrlja •boje• postaje stvaralački encim za sljedeći potez. U akcionoj glazbi nema proračunata plana; inicijalni refleks stvara niz sekundarnih refleksa u mreži glazbeno-živčanih sinapsa koji posljedično formiranjem dinamički lansiranih •zvukova•. Akciona se glazba primarno javlja u •mixed media• ili u •happeningu• uz sudjelovanje publike sa spontananim psihološkim i fiziološkim podražajima koji određuju tijek zbivanja. Skladatelj akcione glazbe obično nude zbir uputa, ostavljajući posebne odluke izvođaču.« ((SLON), 1424–1425)

2) »(Naziv) koji se ponekad rabi za glazbu u kojoj su akcije izvođača barem toliko važne kao i •zvuk• što

ga proizvode. Klasični su primjeri iz Cageova opusa, naročito klavirske skladbe koje je pisao za Davida Tudora pedesetih godina.« ((GR), 15)

**KM:** Pojam je očito nastao po analogiji s akcionim slikarstvom (»action painting«, v. (THO), 8–10), no u a. g. nije toliko bitna spontanost koliko ravnopravnost vidljivog i čujnog. Po tome je a. g. gotovo istoznačnica s •instrumentalnim teatrom• (v. (GL), 84), odnosno djelomično i s •vidljivom glazbom•. U zapisu je najčešće sugerira •akciona notacija•, nerijetko — na razini uputa — nadopunjena elementima •verbalne partiture•. A. g. dakle spada u •aleatoriku• ili u •nedeterminaciju• onoliko koliko dopušta otvorenost zapisa, odnosno koliko otvorenost zapisa izvođaču dopušta donošenje vlastitih samostalnih odluka. Stupanj improvizacijskih sloboda ponekad je određen i sudjelovanjem publike (v. •kolektivna improvizacija•).

**V:** •akciona notacija•, •aleatorika•, •fluxus•, •fonoplastika•, •glazbeni teatar•, •grupna improvizacija•, •happening•, •improvizacija•, •instrumentalni teatar•, •kolektivna improvizacija•, •nedeterminacija• = (indeterminacija), •performance•, •totalni teatar•, •vidljiva glazba•.

## AKCIONA NOTACIJA

**EN:** action notation; **NJ:** Aktionsschrift; **FR:** partition-programme d'action; **TL:** notazione gestuale, scrittura d'azione.

**ET:** Lat. actio = djelovanje, od agere = djelovati ((DE), 10); notatio = bilježenje, označavanje, od notare = označiti, obilježiti, od nota = znak, biljeg, pismeni znak ((KLU), 508).

**DF:** 1) »(Naziv za) sistem notacije koji izvođaču označuje tijek akcije što je mora slijediti a da se (u toj notaciji) zapravo ne specificira rezultat u •zvuku•.« ((FR), 1)

2) »(Naziv za notaciju koja) obiljem znakova, crta, krivulja i fragmenata notnog pisma pokazuje izvođaču kako mora dobiti tako označen •zvuk•: više ga on ne svira 'iz nota', proizvodi ga iz zadane i zapisane akcije, čiji su znakovi zapravo neobvezatni, tj. mijenjaju se od djela do djela i od skladatelja do skladatelja.« ((EH), 8)

3) »(Naziv za) mnoštvo još uvijek neujednačeno rabljenih znakova, grafičkih simbola itd. koji, kao dodatak tradicionalnoj notaciji, manje ili više točno upućuju na to kako doći do željena •tona•, •zvuka• ili •suma•.« ((HI), 21)

**KM:** Sljedeći primjer za a. n. je iz Cageove *Water Music* (1952):

215



mf

30

DUCK WHISTLE IN  
BOWL OF WATER  
(AS LONG AS BREATH HOLDS -  
BUT NOT PAST 52.5)

mf

1.00



mf

1.185



mf

**KR:** Ako u a. n. pretežu verbalne upute, onda je riječ o •verbalnoj partituri•, odnosno o •proznoj glazbi•. A. n. se često miješa s •glazbenom grafikom• i •grafičkom notacijom• (⟨HI⟩, 21), premda bi moralo biti jasno da je a. n. tek moguća kao jedna od podvrsta •glazbene grafike• ili •grafičke notacije• s obzirom na to da je u njoj još uvijek dopuštena uporaba znakova iz tradicionalne notacije.

Usporedbe s tabulaturnom notacijom (⟨EH⟩, 8; ⟨G⟩, 187; ⟨KS⟩, 173) posve su bespredmetne. Pojam je u užem smislu najbolje rabiti u vezi s •akcionom glazbom•.

**V:** •akciona glazba•, •glazbena grafika•, •grafička notacija•, •realizacijska notacija•, •uputna notacija•, •verbalna partitura•.

(BASS), III, 361–362; ⟨BKR⟩, I, 22 = uputnica na •glazbenu grafiku•; STOIANOVA 1978: 86

## AKORD

**EN:** chord; **NJ:** Akkord, Klang (v. KR); **FR:** accord; **TL:** accordo.

**ET:** FR accord = slaganje, sklad, suzvučje, od accorder = slagati, uskladiti, udesiti, od lat. cor = srce (⟨KLU⟩, 15).

**KM:** A. nije tipičan pojam za nazivlje •glazbe 20. stoljeća•, pa se zato ovdje ne definira. No ipak je uvršten u *Vodič*, jer se u nazivlju •glazbe 20. stoljeća• javlja niz pojmova kojima se nastoji upozoriti na razliku u značenju između a. u užem smislu (tj. tonalitetskog, dursko–molskog a.) i svih supostavljanja •tonova• koji s tim užim značenjem nemaju više nikakve veze.

**KR:** U ⟨P⟩, 13, navodi se i NJ pojam »Klang« (= »•suzvuk•«) kao ekvivalent za a. U NJ se literaturi ponekad tako rabi u smislu ma kojega vertikalnog sklopa koji nije dursko–molsko tonalitetni (npr. u ROHWER 1972), slično značenju u DF 1 •agregata•. No to je značenje rijetko i nije dovoljno izdiferencirano (usp. •suzvuk•).

Hrvatska varijanta »suzvuk« (⟨KU⟩, 150 = sazvuk) nije prikladna jer podrazumijeva i zajedničko zvu-

čanje dvaju •tonova• koji još ne tvore a. Zato i sljedeća DF mora biti opisna: »istodobni suzvuk, suglasje triju ili više •tonova•« (⟨KL⟩, 35).

U ⟨MELZ⟩, II, 200, navodi se i pojam »više-zvuk«, vjerojatno kao naziv za a. koji se ne daju klasificirati po kriterijima funkcionalne, dursko–molske •harmonije• (opet u smislu DF 1 •agregata•). No i taj je pojam neprecizan jer može sadržavati i samo dva, a ne najmanje tri •tona• (v. DF 2–A i KR — t. e. 6 •impresionizma•).

Pridjev je od a. »akordni«, a ne »akordički« jer »akordički« dolazi od »akordike«, koja se, slično •ritmici• (v. DF 2 — t. 1, DF 3 i DF 4 — t. 2 •ritmike•), može shvatiti kao naziv za sveukupnost određenih svojstava različitih a. (v. ⟨G⟩, 47–56, gdje se u tom smislu piše o »novoj akordici« = »neue Akkordik«).

**V:** •agregat• (DF 1), •biakord•, •block chords•, •cjelostepeni akord• = (cjelotonski akord), •cluster•, •dvanaesttonski akord•, •harmonija/harmonika•, •kvartni akord•, •kvintni akord•, •mistični akord• = •Prometejev akord•, •piramidalni akord•, •poliakord•, •Prometejev akord• = •mistični akord•, •protuakord•, •reziduum•, •rezonantni akord•, •sekundni akord•, •simultanost•, •sintetski akord•, •vertikalna zvučnost•, •zvučnost• (DF 2).

## AKUZMATIKA, AKUZMATIČKA GLAZBA

**EN:** acousma; **FR:** acousmatique, musique acousmatique.

**ET:** Grč. akusmatikós = onaj koji je voljan slušati (⟨TLF⟩, I, 555).

**DF:** 1) »(Naziv za) situaciju u slušanju u kojoj se čuje •zvuk• a da se ne vide uzroci njegova nastanka. Ta je grčka riječ inače označavala Pitagorine učenike koji su slušali predavanja svoga učitelja zaklonjena zastorom. Pierre Schaeffer, izumitelj •konkretno glazbe•, došao je na pomisao da tu riječ ponovno iskopa kako bi opisao stanje slušanja radija, ploče, zvučnika. U svom *Traité des objets musicaux* (1966) analizirao je posljedice toga stanja na psihologiju slušanja. Nakon njega skladatelj François Bayle nakanio je ponovno izvući iz zaborava pojam 'akuzmatički' da bi njime označio ono što se češće zove •elektroakustičkom glazbom•. 'Akuzmatička glazba', 'akuzmatički koncert' za nj su prikladniji pojmovi za označavanje... ove 'nevidljive' glazbe, rođene iz zvučnika i tamo gdje se snimljeni •zvuk• oslobađa bez inicijalnog razloga.« (⟨LARE⟩, 7)

2) »(Akuzmatičarima) su se nazivali Pitagorini učenici koji su pet godina slušali njegova predavanja skriveni iza zastora tako da ga ne vide, u najvećoj •tišini•... (Pridjev 'akuzmatički') odnosi se na

♦šum♦ što se vidi a da mu se ne znaju uzroci... Danas nas, moderne slušatelje nevidljiva glasa, radio i uređaji za reprodukciju uz sve elektroakustičke transformacije stavljaju u uvjete slična iskustva. To bi se iskustvo rabilo u pogrešnu smislu ako bi se podvelo pod kartezijansku razliku između 'objektivnog' — onoga što je iza zastora — i 'subjektivnog' — reakcije slušatelja na te stimulanse. U tom smislu 'objektivni' elementi..., frekvencije, ♦trajanja♦, amplitude... pripadaju akustici... No akuzmatika odgovara obratu toga puta. Njezino je pitanje simetrično: više nije riječ o tome kako kakvo objektivno slušanje interpretira ili deformira 'stvarnost', više nije riječ o proučavanju reakcija na stimulanse; slušanje samo postaje izvor fenomena što se proučava. Prikriivanje uzroka ne proizlazi iz kakvih tehničkih savršenosti; više to nije povremeni postupak varijacije: ono nužno postaje preduvjet oslobođenja subjekta. Od sada se pitanje 'Što čujem?... Zaista, što čuješ?' usmjeruje prema njemu tako da se od njega ne zahtijeva da opiše vanjske uzroke ♦zvuka♦ što ga čuje, nego samu njegovu percepciju.« (SCHAEFFER 1966: 91–92)

3) »Slušna smetnja koju u neprijateljska slušateljstva izaziva ultramoderna glazba poznata je kao akuzma. Glazbeni kritičari, posebno oni koji ne pate od profesionalnih probavnih smetnji, kronično su skloni akuzmi, a njihova se neudobnost često očituje u njihovim kritikama.« ((SLON), 1424)

**KR:** Kako se vidi iz DF 1 i 2, koje se međusobno nadopunjuju, pojam bi trebao biti supstituiran za ♦konkretnu glazbu♦, čini se ponajprije zato da se razdvoji od ♦elektroničke glazbe♦ (v. DF 12 i KR — t. 1 ♦elektroničke glazbe♦ i KM — t. e ♦konkretna glazbe♦). (Usp. na FR govornom području i ♦elektroakustičku glazbu♦ — DF 1 i KR.) No uporaba je pojma vrlo rijetka i nepraktična tako da bi se moglo zaključiti kako on postoji jedino u skladateljskoj teoriji P. Schaeffera i, dakako, F. Baylea.

Značenje obrazloženo u trećoj DF neobvezatno je i nedokumentirano, pa ga ne treba uzimati u obzir.

**USP:** ♦automatska glazba♦ = (♦kompjutorska glazba♦) = ♦računalna glazba♦ (t. 2 u DF), ♦elektroakustička glazba♦, ♦elektrofonska glazba♦, ♦elektronička glazba♦ = (♦elektronska glazba♦), ♦glazba za vrpcu♦ = (music for tape, tape music), ♦konkretna glazba♦ = (♦musique concrète♦), ♦računalna glazba♦ (t. 2 u DF) = ♦automatska glazba♦ = (♦kompjutorska glazba♦), ♦sintetska glazba♦.

(BOSS), 11–12; (GUI), 18–20

## ALEATORIČKA GLAZBA

**EN:** aleatory music; **NJ:** aleatorische Musik; **FR:** musique aléatoire; **TL:** musica aleatoria.

**ET:** ♦Aleatorika♦.

**DF:** Naziv za svaku glazbu koja rabi ♦aleatoriku♦ kao tehniku skladanja.

**KR:** Pojam doslovno znači »slučajna glazba« (EN = »chance music«; v. (L), 375), što je besmisleno. No točno značenje moguće je postići samo opisno, npr. »glazba skladana aleatoričkom tehnikom«, što je nepraktično. Slično je i s ♦dvanaestttonskom glazbom♦, koja doslovno znači »glazba koja rabi dvanaest ♦tonova♦«, premda podrazumijeva glazbu koja nastaje ♦dvanaestttonskom tehnikom (skladanja)♦. Uvriježeni kraći oblici u oba su slučaja prihvatljiviji. U (L), 375, navodi se i ♦stokastička glazba♦ kao istoiznačnica s a. g., začudo samo na TL (= »musica stocastica«). To je, dakako, pogrešno (v. KR ♦stokastičke glazbe♦).

**V:** ♦aleatorika♦, ♦postserijalna glazba♦.

**USP:** ♦dvanaestttonska glazba♦, ♦serijalna glazba♦. (BOSS), 13–15; (CAN), 29–30; (CH), 293–294; (JON), 9–11; (LARE), 23–25; (ROS), 8–9

## ALEATORIKA

**EN:** aleatory — samo kao pridjev, također: aleatoric; **NJ:** Aleatorik; **FR:** aléatoire — samo kao pridjev; **TL:** aleatorio — samo kao pridjev.

**ET:** Lat. aleatorius = kockarski, od aleator = kockar, od alea = igraća kocka ((DE), 23).

**DF:** 1–A) »Neki se ♦signal♦ naziva *aleatoričkim* onda kada je njegov tok ugrubo utvrđen i određen statističkim ♦parametrima♦ koji opisuju njegove srednje vrijednosti, ali u pojedinostima ovisi o ♦slučaju♦.« (MEYER–EPPLER 1960: 79)

1–B) »Pojam koji se rabi za glazbu čije skladanje i/ili izvedbu u manjoj ili većoj mjeri nije odredio skladatelj.« ((GR6), I, 237)

2) »...Webern... nikada neće pokušati, kao što je to učinio prevrtljivi Schönberg i čarobnjački Berg, aleatoričku sintezu tonalitetnog jezika i serijalnog načela...« (BOULEZ 1966a: 18)

3) »Budući da je u funkciji trajanja, njegova fizičkog vremena odvijanja, glazbeni razvoj može dopustiti intervenciju 'slučaja' u više stadija, na više razina skladbe. Ukratko, rezultat bi bio povezivanje aleatoričkih događaja s velikom vjerojatnošću unutar određena trajanja, koje je i samo neodređeno.« (BOULEZ 1966: 46)

4–A) »...Pojam 'aleatorički' stalno se miješa s pojmom 'slučaja'... Bavljenje glavnim problemima skladanja 'otvorene forme' nužno tjera na raspra-

vu o velikoj pomutnji koja vlada pri uporabi pojmova 'aleatorički' i 'slučajno', pojmova što ih se i u najkvalificiranijim spisima izjednačuje ili zamjenjuje. Time što se ti pojmovi zamjenjuju krivotvori se cijela situacija s aleatoričkim sklapanjem u odnosu na posebno Cageovo mjesto. Cage se s tim manifestacijama niti može identificirati niti s njima povezati, čak ni onda kada se u nekim postupcima i može na nj pozvati. U stvari Cage postupa posve drugačije. Njegova su djela zarobljena •slučajem•, dok je aleatoričko posve svjestan postupak. Govorimo o svjesnu postupku aleatoričkog. Ako se naime vratimo korijenu toga pojma, utvrdit ćemo da njegovo najizvornije značenje sadrži temeljnu pretpostavku: opasnost i smionost. Dakle, naći se u kakvoj aleatoričkoj situaciji znači svjesno prihvaćanje situacije smionosti, situacije koja je zadana unutar kakva područja mogućnosti i unutar stanovitih dimenzija. Evo primjera u uskoj vezi s latinskim korijenom aleatorike. Posve je jasno da je za igrača s kockom područje mogućnosti određeno brojčanim simbolima od jedan do šest na stranama kocke. Dakle, posve je nemoguće zamijeniti 'aleatoričko' 'slučajnim'. 'Slučajno' podrazumijeva situaciju čije se nastajanje nikako ne može predvidjeti.« (EVANGELISTI 1966: 88)

4–B) »...Protiv stega serijskog reda ustaju u dva odvojena smjera tendencije koje •slučaju• i interpretu prepuštaju poredak dijelova forme, kao npr. u Stockhausenovu Klavierstücku XI ili u Boulezovoj 3. klavirskoj sonati, dok J. Cage dopušta da •nedeterminacija• i •slučaj• prethode skladbi i sklapanju.« (RL), 628; natuknica je •nova glazba•.)

**KM:** DF su poredane tako da svojim sadržajem prikazu probleme određenja značenja pojma: DF 1–A jest određenje njegova osnovnog značenja u vezi s teorijom aleatoričke •modulacije• u elektronici, dok je DF 1–B primjer određenja značenja koje treba usporediti s onim osnovnim njegovim značenjem u DF 1–A. DF 2 primjer je za uporabu pojma bez ikakve veze s njegovim užitim značenjem kao tehničkog pojma i/ili stručne riječi (»aleatorička sinteza« tu bi se sigurno mogla zamijeniti »proizvoljnom sintezom«). DF 3, koja dolazi od istog autora, tj. Bouleza, ograničenje je općeg, neobvezna značenja pojma u DF 2, pa je time i bitan sastavni dio teorije a., kojoj je i Boulez bitno pridonio. DF 4 primjeri su za pokušaje razdvajanja a. od •nedeterminacije•.

**KR:** Korisno je inzistirati na razlici između a. i •nedeterminacije•, kako je istaknuto u DF 4, premda se u mnogim kompetentnim priručnicima ona posve zanemaruje (npr. u (FR), 3, 42, (GR6), I,

237–242, (IM), 7, 181, (JON), 9–11, (L), 18, (LARE), 23–25, (MGG), XV, 126–130, i u (RAN), 28–29, 394). Nije preporučljivo a. izjednačavati sa •stokastičkom glazbom• (kao npr. u (CAN), 29–30, i u (L), 18, gdje se, začudo samo na FR, navodi »musique stochastique« kao istoznačnica s a.) jer se u njoj •slučaj• rabi u užem smislu, tj. u onome koji mu pripada u teoriji vjerojatnosti na kojoj počiva Xenakisova •stokastička glazba• (v. KR •stokastičke glazbe•).

**V:** •akciona notacija•, •eksperiment, eksperimentalna glazba•, •grafička notacija•, •glazbena grafika•, •improvizacija•, •individualna forma•, •kontrolirana improvizacija•, •kružna partitura•, •mobilna forma•, •moment, momentna forma•, •ograničena aleatorika•, •okvirna notacija•, •otvorena forma•, •prozorasta partitura•, •slučaj•, •uputna notacija•, •varijabilna forma•, •višeznačna forma•, •verbalna partitura•, •work in progress• = (djelo u nastajanju).

**USP:** •aleatorička glazba•, •nedeterminacija• = (indeterminacija), •postserijalna glazba•, •stokastička glazba•.

(BASS), I, 59–60 = »alea-aleatorio«; (BKR), I, 27–28; (DIB), 314–316; (EH), 18; (FR), 3; FROBENIUS 1976; (GL), 71; (GR), 17; (GRI), I, 43; (HI), 22; (HO), 18; (IM), 7; (JON), 9–11; (MELZ), I, 34–35; (P), 14; (RAN), 28–29; (ROS), 13–15; (RL), 25; (SLON), 1425; (V), 6; (VO), 119–123

### (ALFANUMERIČKA, ALFAMERIČKA NOTACIJA) = •SLOVNOBROJČANA NOTACIJA•

**ET:** Grč. alpha = prvo slovo grčke abecede (ovdje istoznačno sa slovom općenito); lat. numerus = broj; notatio = bilježenje, označavanje, od notare = označiti, obilježiti, od nota = znak, biljeg, pismeni znak ((KLU), 508).

**USP:** •slovnobrojčana notacija•.

### ALGORITAMSKA GLAZBA

**EN:** algorithmic music; **FR:** musique algorithmique; **TL:** musica algoritmica.

**ET:** Srednjovjekovni lat. algorismus = propisani skup točno utvrđenih pravila ili postupaka za rješavanje kakva matematičkog problema; pojednostavnjeno = postupak računanja ((DB), 6); od arapskog al-Kuvarizmi = (doslovno) sljedbenik Kuvarizma, poznatog arapskog matematičara iz 9. stoljeća ((DE), 23).

**DF:** Budući da su algoritmi nezaobilazan sastavni dio informatike ((FR), 3), algoritamska je glazba naziv za onu glazbu koja, kao •računalna glazba• (no samo u smislu t. 1 u DF •računalne glazbe•), nastaje uz pomoć računala ((HO), 18).

**KM:** Treba obratiti pozornost na to da se na EN »algorithmic« piše drugačije od »rhythmic« i »rhythm«, kao i na FR (»rythmique«, »rythme«). U (KLU), 19, upozorava se da pisanje s -th- proizlazi iz oslanjanja na grč. »arithmos« (= »broj«). No ujedno mu je izvedenica od »ritma« (NJ = »Rhythmus«, lat. »rhythmus«, odnosno grč. »rhythmos« = »tijek«), dakle riječi u kojima se *i* uvijek transkribira s *y* ((KLU), 599).

**KR:** Pojam je najbolje ograničiti na onu glazbu koja se stvarala u okrilju *Grupe za algoritamsku glazbu* što ju je 1958. godine u Parizu utemeljio Pierre Barbaud (v. BARBAUD 1960; (BOSS), 16).

Pravilno je »algoritamska« jer »algoritmička« dolazi od »ritmike«, premda bi — s obzirom na srednjovjekovni lat. algorismus (= algorizam) — bilo točnije »algorizamska glazba«.

**USP:** »automatska glazba« = (»kompjutorska glazba«) = »računalna glazba« (t. 1 u DF), »elektronička glazba« = (»elektronska glazba«), »računalna glazba« (t. 1. u DF) = »automatska glazba« = (»kompjutorska glazba«), »sintetska glazba«.

(BASS), I, 64; (CH), 294; (LARE), 26; (SLON), 1426

### ALGORITAMSKI SINTETIZATOR

**EN:** algorithm synthesizer; **NJ:** Algorithmus-Synthesizer.

**ET:** »Algoritamska glazba«; »sintetizator«.

**DF:** (Naziv za) »sintetizator« u kojega se »sinteza zvuka« odvija preko digitalno proračunate i kontrolirane »modulacije frekvencije« ((EN), 14).

**V:** »digitalni sintetizator«, »sintetizator« = (synthesizer).

**USP:** »algoritamska glazba«.

### ALIKVOT(I), ALIKVOTNI TON(OVI)

**EN:** aliquot(s), aliquot-tone(s); **NJ:** Aliquot(en), Aliquottöne; **FR:** aliquotes, sons aliquotes; **TL** aliquoti, suoni aliquoti.

**ET:** Lat. aliquot = stanovit broj, nekoliko... ((TLF), II, 526); »ton«.

**DF:** 1) »(Naziv za) niz tiših »tonova« (s manjom amplitudom), koji prate »osnovni« glasniji »ton« (s najvećom amplitudom) istog izvora i daju mu »boju« i punoću. Nazivaju se i »parcijalni«, odnosno »harmonijski« tonovi«. Frekvencija titraja alikvotnih tonova stoji u određenom odnosu prema frekvenciji titraja »osnovnog tona«; ako je, npr., frekvencija titraja »osnovnog tona«  $n$ , slijedit će alikvotni tonovi s frekvencijom  $2n$  (oktava »osnovnog tona«),  $3n$  (čista kvinta nad oktavom »osnovnog tona«,  $4n$  (druga oktava) itd...« ((MELZ), I, 37)

2) »(Naziv za) »harmonike« »temeljnog tona«« ((MI), I, 257)

3) »(Naziv za) nadtonove (tj. »parcijalne tonove«) koji se dobiju »prepuhavanjem« na puhačkim instrumentima, odnosno za flažolete na gudačkim instrumentima.« ((HI), 22)

**KM:** Iz DF moglo bi se zaključiti da je taj pojam, čija je uporaba najčešća na romanskom govornom području, istoznačan s »harmonicima« i »parcijalnim tonovima«. No ta se istoznačnost u (EH), 19, 129, i u (RL), 942–943, ograničuje samo na »harmonike«, koji bi, prema istim izvorima, trebali predstavljati jedan dio »parcijalnih tonova«.

**KR:** DF 1 obiluje pogreškama u uporabi nazivlja iz akustike:

1) Ne može se reći da a. **prate** »osnovni« glasniji »ton« kada on svojim zvučanjem istodobno inicira njihovo zvučanje, pa mu upravo zato, kao »izvoru«, i daju »boju« i punoću.

2) O istoznačnosti a. s »harmonicima«, odnosno »parcijalima« v. KM.

3) Pogrešno je »harmonijski »tonovi««. Treba biti: »harmonički tonovi« ili »harmonici«. Harmonijski se »tonovi« odnose na »harmoniju«.

4) »Frekvencija titraja« jest tautologija ako je frekvencija broj titraja u sekundi.

5) »Osnovni ton« bolje je rabiti kao naziv za najdublji »ton« ma kojeg »akorda«, a »temeljni ton« u smislu u kojemu se ovdje rabi »osnovni ton« (v. KR »osnovnog tona« i »temeljnog tona«).

A. su zapravo »sinusoidni tonovi«, premda se ni u jednoj DF ne spominju.

A. svakako pridonose stvaranju »zvukovne boje«, ali je njihova precizna uloga u tome sporna (v. DF 3 »zvukovne boje«). Zna se npr. da su za »zvukovnu boju« mnogo »odgovorniji« »formanti«.

Pojam se ne preporučuje rabiti kao istoznačnica s »parcijalnim tonovima«, eventualno jedino kao istoznačnica s »harmonicima«, u smislu u kojemu je to navedeno u KM. No istoznačnice kao tehničke pojmove i stručne riječi treba što manje rabiti. Zato je taj rjeđe susretan pojam u njegovu užem smislu također bolje zamjenjivati »harmonicima«.

U (L), 19, pojam se navodi samo u složenicama s kakvom imenicom, dakle u pridjevskoj funkciji, npr.: »aliquot string« (EN), »Aliquotbesaitung« (NJ), »Aliquotstimmen« (NJ), »Aliquotflügel« (NJ) itd.

**V:** »sinusoidni titraj, ton, val« = (sinusni titraj, ton, val) = (sinusoidalni titraj, ton, val), »temeljni ton«, »ton«, »zvukovna boja« = (boja) = (boja zvuka) =

(zvučna boja), •zvukovni spektar• = (spektar) = (zvučni spektar).

**USP:** •formant(i)•, •harmonik, harmonici, harmonički ton(ovi)•, •parcijal(i), parcijalni ton(ovi)•.

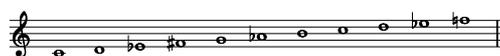
(BKR), I, 29 = uputnica na »Teiltöne« = •parcijal(i), parcijalni ton(ovi)•; (GRI), I, 45; (GR6), I, 258; (HO), 18; (P), 15; (RL), 25 = uputnica na »Teiltöne« = •parcijal(i), parcijalni ton(ovi)•.

## ALŽIRSKA LJESTVICA

**EN:** Algerian scale.

**ET:** Podrijetlo naziva »alžirska« je nepoznato.

**DF:** »(Naziv za) •ljestvicu• koju je Ibert upotrijebio u svojim *Escales*, a čije su posebne karakteristike opseg veći od oktave i dvije povećane sekunde.«



(⟨JON⟩, 11)

**KM:** A. lj. također ide u •sintetske ljestvice•.

**V:** •sintetska ljestvica•, •višeoktavna ljestvica•, •višetoniska ljestvica•.

(FR), 3

**(AM) = (AMPLITUDE MODULATION) = •MODULACIJA AMPLITUDE•**

## AMBIJENTALNA GLAZBA

**EN:** ambient music.

**ET:** Lat. *ambiens* = koji okružuje, opkoljuje, od *ambire* = obilaziti, okruživati (⟨TLF⟩, II, 692).

**DF:** Naziv za glazbu koja se prilagođuje kakvu ambijentu ili koja nastoji sugerirati, oblikovati kakav ambijent. Primjer su razne a. g. Briana Ena, npr. *Music for Airports* (1979).

**V:** •environment, environmentna umjetnost•, •glazba kao namještaj•, •muzak•, •pokretni koncert•, •prostorna glazba•, •tapetna glazba•, •zvukolik•.

## (AMETRIJA)

**ET:** Grč. *ametría* = nerazmjer, nesklad, od prefiksa *a-* (alpha privativum) koji niječe značenje osnove i *métron* = •mjera•; sufiks — *metrija* služi, naročito u znanstvenom nazivlju, za tvorbu imenica koje podrazumijevaju mjerenje, npr. *geometrija* (KLU), I, 476; (OED), IX, 702; (TLF), XI, 748; (DEI), 2444).

**DF:** »U navedenom ulomku... gotovo svaki takt pisan je u drukčijoj •mjeri• (misli se na prvi stavak klavirske sonate J. Štolcera Slavenskog — op. N. G.). Takva sklonost k punoj slobodi •ritma• i •mjere• dovela je skladatelje do potpune ametrije; mnogi su odbacili i taktnu crtu, koja im više uistinu nije

potrebna. Slijedeći ulomak iz *Petruške* Igora Stravinskoga... pokazat će višestrukost •mjere• i u vodoravnom i u okomitom smjeru (polimetričkim pojavama još je bogatiji poznati balet Stravinskoga *Posvećenje proljeća*, 1913). •Polimetrija• je tu doista potpuna.« (ANDREIS 1976a: 181)

**KM:** U prvom dijelu citiranog odlomka, koji se ne odnosi na klavirsku sonatu J. Štolcera Slavenskog, jasno je da bi se a. morala zamijeniti »ametrom«: odbacivanje taktne crte upravo podrazumijeva uklanjanje ravnomjerne •mjere•, koja se očituje i u ponavljanju istomjernih taktova. Kada taktovi prestaju biti istomjerni, oni jednostavno gube svoju mjernu funkciju. (Naopako bi međutim bilo inzistirati na tome da se •metar• zamijeni •mjerom•, premda su oni gotovo istoznačni: govorimo uvijek o, recimo, tročetvrtinskoj •mjeri•, a ne o tročetvrtinskom •metru•. •Mjera• je naime određenje takta — može se zato isto tako govoriti o tročetvrtinskom taktu — a sva moguća određenja takta pripadaju •metru• kao njegove razne metarske varijante.) U drugom dijelu DF, koji se odnosi na Stravinskog, ponuđena nam je međutim poučna terminologijska zbrka, iz koje se jasno vidi da je a. neodrživ pojam: »višestrukost •mjere• i u vodoravnom i u okomitom smjeru« najprije je **polimetrička** a onda **polimetrijska**. Točan pojam — **polimetar**• (s pridjevom **polimetarski**) uopće se ne rabi.

**KR:** Pojam je neprihvatljiv zbog dvojbena značenja: sufiks je »-metrija« pretvoren u imenicu čije se značenje niječe prefiksom *a-*. To se odnosi i na sve ostale pojmove koji rabe sufiks »-metrija« kao imenicu (•heterometrija•, •polimetrija•).

**V:** •heterometar• = (•heterometrija•) = (•heterometrika•), •metar•, •polimetar• = (•polimetrija•) = (•polimetrika•).

**(AMPLITUDE MODULATION) = (AM) = •MODULACIJA AMPLITUDE•**

## ANALIZA SPEKTRA = •ANALIZA ZVUKA• = (SPEKTRALNA ANALIZA)

**EN:** analysis of sound, sound analysis; **NJ:** Frequenzanalyse, Klanganalyse, Schallspektroskopie, Spektralanalyse; **FR:** analyse du son, analyse fréquentielle; **TL:** analisi del suono.

**ET:** Grč. *análysis* = raščlanjenje, raščlanjivanje, od *análein* = razriješiti, opustiti (prijedl. *aná* = po, *kroz* i *lýein* = riješiti, odvezati — (DE), 32); lat. *spectrum* = pojava, prikaza; odatle npr. slijed duginih •boja•, od *specio* = gledati (⟨KLU⟩, 684).

**DF:** Naziv za raščlanjivanje •tonova• i •zvukova• na njihove komponente, naročito na •sinusoidne tonove•.

**KM:** Osim pri gradnji instrumenata a. s. važna je i u •elektroničkoj glazbi•. A. s. je kraćenica od analize •zvukovnog spektra•.

**V:** •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •sinusoidni titraj, ton, val• = (sinusni titraj, ton, val) = (sinusoidalni titraj, ton, val), •zvukovni spektar• = (spektar) = (zvučni spektar).

**USP:** •analiza zvuka• = (spektralna analiza), •sinteza zvuka•.

(BKR), II, 79; (EH), 102; (HO), 38; (P), 19

#### **ANALIZA ZVUKA = •ANALIZA SPEKTRA• = (SPEKTRALNA ANALIZA)**

**EN:** analysis of sound, sound analysis; **NJ:** Frequenzanalyse, Klanganalyse, Schallanalyse; **FR:** analyse du son; **TL:** analisi del suono.

**USP:** •analiza spektra• = (spektralna analiza).

(BKR), II, 79; (L), 301

#### **ANALOGNI SINTETIZATOR**

**EN:** analogue synthesizer; **NJ:** analoger Synthesizer, Analogsynthesizer.

**ET:** Grč. analogía = razmjer, odnos, od prijedl. aná = na, po do i lógos = pojam, razlog ((DE), 32); •sintetizator•.

**DF:** (Naziv za) •sintetizator• koji rabi analogne, kontinuirane •signale• ((DOB), 11).

**KM:** Pridjev se »analogni« u elektronicu rabi za označavanje kakva •signala• koji je analogan kakvu drugom •signalu•. Npr. izlazna informacija iz mikrofona **analogna** je zvukovnom valu koji je djelovao na membranu mikrofona. U opisu elektroničkih sklopova analogno se razlikuje od **digitalnog**: dok neki analogni sklop, kao npr. pojačalo ili a. s., rabi analogne, kontinuirane •signale•, digitalni sklop rabi dvije alternativne razine napona, koje predstavljaju i logičke razine ((DOB), 11–12).

**V:** •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •modulski sintetizator•, •sintetizator• = (synthesizer).

**USP:** •digitalni sintetizator•.

(EN), 235–236; (GRI), III, 485–488

#### **ANTI GLAZBA**

**EN:** antimusic.

**ET:** Grč. prijedl. antí = prema, umjesto kao i prefiks anti- = protu- ((DE), 39).

**DF:** »Naziv koji označava ona djela čija se koncepcija ili implikacije 'suprotstavljaju' tradicionalnom značenju. Danas se antiglazba odnosi na one sklad-

be koje ili 1) ne uključuju nikakvu uputu na •zvuk• u svome zapisu ili 2) razaraju jedan od elemenata u tradicionalnom odnosu skladatelj / izvođač / slušatelj ili 3) ih je nemoguće izvoditi pa postoje samo kao ideja.« ((CP1), 237)

**V:** •fluxus•, •glazba na papiru•, •glazba za čitanje•, •glazba za oči•, •metaglazba•, •nečujna glazba•, •nedeterminacija• = (indeterminacija), •negativna glazba•, •privatna glazba•, •prozna glazba•, •vidljiva glazba•.

(FR), 5; (SLON), 1427–1428

#### **ANTITONALITET**

**EN:** antitonal(ity) — samo u Stravinskog (STRAVINSKI 1970<sup>3</sup>: 52).

**ET:** Grč. prijedl. antí = prema, umjesto kao i prefiks anti- = protu- ((DE), 39); •tonalitet•.

**DF:** S obzirom na ET isto što i •atonalitet• (no v. KM i KR).

**KM:** »'Antitonalitetni' su... oni skladateljski zahvati u tonalitetnu sustavnost koji zaoštravaju trozvučje dodavanjem sekundnih intervala, koji kvintu razblažuju dodavanjem tritonusa, kojim zatim mijesaju hijerarhije dura i mola, koji favoriziraju neko quasi tonalitetno središte bez ikakve jasne nadopune funkcionalnom hijerarhijom između tonike, subdominante i dominante, ukratko, dakle, svi oni zahvati koji favoriziraju sve one odnose među intervalskim vrijednostima koji eksplicitno osporavaju tonalitetnu sustavnost. O 'atonalitetnim' zahvatima moguće je, međutim, govoriti onda kada je tonalitetni kostur posve nemoguće nazrijeti, pa je i njihovo imenovanje bilo kojom refleksijom na tonalitetnu sustavnost također nemoguće.« ((GL), 56)

**KR:** Bez obzira na to što su prefiksi a- i anti-jednoznačni u svojoj negirajućoj funkciji, treba nastojati održati razliku između a. i •atonaliteta•, koja se sugerira u KM, pogotovo zato što mnogi skladateljski zahvati u •tonalitet•, koji dovode do •proširenog tonaliteta•, to i te kako opravdavaju (v. KR •proširenog tonaliteta•).

**V:** •atonikalitet, atonikalitetnost, atonikalnost•, •bitonalitet•, •multitonalitet•, •nestalni tonalitet•, •pantonalitet•, •politonalitet•, •progresivni tonalitet•, •prošireni tonalitet•, •slobodni tonalitet•, •suspendirani tonalitet•.

**USP:** •antitonalitetnost• = (•antitonalnost•), •atonalitet•, •metatonalitet•, •mikrotonalitet•, •prototonalitet•, •slobodni atonalitet•, •tonalitet•.

**ANTITONALITETNOST =**  
**(•ANTITONALNOST•)**

**ET:** •Antitonalitet•; sufiks -ost označuje osobinu, svojstvo, stanje i sl. (⟨BAB⟩, 290–292).

**DF:** Naziv za kvalitetu, svojstvo, odliku •antitonaliteta•.

**KM:** U KM za •tonalitetnost• upozoreno je na tvorbu riječi sa sufiksom -ost.

**KR:** Pojam se preporučuje rabiti u njegovu specifičnom značenju spram •antitonaliteta•, kako je navedeno u DF.

**V:** •atonikalitet, atonikalitetnost, atonikalnost•, •bitonalitetnost• = (•bitonalnost•), •multitonalitetnost• = (•multitonalnost•), •pantonalitetnost• = (•pantonalnost•), •politonalitetnost• = (•politonalnost•).

**USP:** •antitonalitet•, (•antitonalnost•), •atonalitetnost• = (•atonalnost•), •metatonalitetnost• = (•metatonalnost•), •mikrotonalitetnost• = (•mikrotonalnost•), •prototonalitetnost• = (•prototonalnost•), •tonalitetnost• = (•tonalnost•).

**(ANTITONALNOST) =**  
**•ANTITONALITETNOST•**

**EN:** antitonal(ity) — samo u Stravinskog (STRAVINSKI 1970<sup>3</sup>: 52).

**ET:** Od pridjevskoga oblika imenice •antitonalitet•; sufiks -ost označuje osobinu, svojstvo, stanje i sl. (⟨BAB⟩, 290–292).

**DF:** Naziv, ali **netočan**, za kvalitetu, svojstvo, odliku •antitonaliteta•.

**KM:** U KR •tonaliteta• upozorava se na sadržajno dvojbenu hrvatski oblik pridjeva »tonalan«, do kojega je vjerojatno došlo nepromišljenim prijevodom sa stranih jezika.

**KR:** Dok je uporaba sufiksa »-ost« u •antitonalitetnosti• izdašna i preporučljiva, a. — i sve iz nje izvedene pojmove — treba isključiti iz uporabe zbog dvojbene pridjevske osnove »-tonalan« (umjesto »-tonalitetan«).

**V:** •atonikalitet, atonikalitetnost, atonikalnost•, •bitonalitetnost• = (•bitonalnost•), •multitonalitetnost• = (•multitonalnost•), •pantonalitetnost• = (•pantonalnost•), •politonalitetnost• = (•politonalnost•).

**USP:** •antitonalitet•, •antitonalitetnost•, •atonalitetnost• = (•atonalnost•), •metatonalitetnost• = (•metatonalnost•), •mikrotonalitetnost• = (•mikrotonalnost•), •prototonalitetnost• = (•prototonalnost•), •tonalitetnost• = (•tonalnost•).

**ARANŽMAN**

**EN:** arrangement; **NJ:** Arrangement; **FR:** arrangement; **TL:** arrangiamento.

**ET:** Od FR arranger = prirediti (⟨KLU⟩, 41).

**DF:** 1) »U •zabavnoj muzici• i •jazzu• naziv za instrumentalnu ili vokalnu preinaku nekog djela. Za razliku od *preradbe* muzičkog djela koja nosi karakteristična obilježja obrađivača, aranžman prilagođuje sve elemente izvorne kompozicije (melodiju, •harmoniju•, •ritam• i oblik) potrebama, mogućnostima i stilu soliste, odnosno orkestralnog sastava za koji se piše.« (⟨MELZ⟩, I, 62)

2) »Pojam 'aranžman' u •jazzu• ima posebno značenje unutar koncepta aranžmana što se na različite načine rabi u glazbi općenito. U stanovitu je smislu svaka izvedba u •jazzu•, s obzirom na to da se temelji na •improvizaciji• i na stalnu osvježavanju, i neka vrsta aranžiranja. U tom širem smislu svaka •improvizacija• na kakav popularni standard Louisa Armstronga (tj. na *Star Dust*, 1931), Erica Dolphya (tj. na *Stormy Weather* na albumu *Mingus!*, 1960, Charlesa Mingusa) ili Johna Coltranea (tj. na *My Favorite Things* na istoimenom albumu, 1960) jest jednokratni aranžman koji će se kasnije ponovno prearanžirati u različitoj formi u narednoj izvedbi istoga materijala. No u užem smislu pojam 'aranžman' u •jazzu• znači zapisanu, fiksiranu, često tiskanu i objavljenu verziju kakve skladbe koja je obično aranžirana za kakav od različitih standardnih •jazz•-ansambala (za •jazz•-orkestar, •big band•, za kakvu malu grupu itd.)...« (⟨GRJ⟩, I, 32–33)

3) »(Naziv za) prilagođivanje kakva glazbenog komada za drugi sastav, uvjetovan danim okolnostima... Npr. klavirski izvadak jest aranžman, kao što to može biti i instrumentacija kakve klavirske skladbe. Aranžman danas ima prizvuk manje vrijednog, što je u vezi s poimanjem umjetničkog djela koje zahtijeva stilski primjerenu izvedbu u originalnu sastavu, pa zato aranžman odbacuje kao neozbiljan ako, kao obrada, nema vlastitu umjetničku vrijednost i poseban povijesni interes, kao što su aranžmani vlastitih skladbi u Bacha, Beethovena i Brahmsa.« (⟨RL⟩, 54)

**KR:** A. je pojam koji se najčešće vezuje uz •jazz•, •pop-glazbu•, •popularnu glazbu•, •zabavnu glazbu• i (rjeđe) uz •rock-glazbu•, pa ga je u tom smislu lakše razlikovati od obrade koja s a. nema nikakve veze (usprkos krivim DF a. u ⟨GR⟩, 2, ⟨MI⟩, I, 296 i u ⟨RAN⟩, 53). Za razliku od DF 3 klavirski se izvadak ne može smatrati a., dok je instrumentacija kakve klavirske skladbe obrada ako je, recimo, riječ o kakvu Chopinovu klavirskom preludiju, ali je a.

ako je, recimo, riječ o kakvoj skladbi O. Petersona, koja je svoju popularnost stekla u njegovoj interpretaciji, za **•big band•**. Hrvatska bi riječ »priredba« (od glagola »prirediti«) najbolje odgovarala a. u smislu »priredbe (skladbe) za izvedbu«: a. doista ima cilj prilagodbu skladbe neposrednim uvjetima izvedbe, za razliku od obrade, kojoj je to sekundaran cilj. No, nažalost, »priredba« se ne da rabiti u tome smislu jer ga u drugi plan potiskuje primarni smisao što ga podrazumijeva spomenuta riječ.

U ⟨L⟩, 35, se, kao istoznačnice s FR pojmom, navode NJ »Bearbeitung« (= »obrada«), »Einrichtung« (= »uređenje«), »Überarbeitung« (= »prerada«), EN »adaptation« (= »adaptacija«) i TL »trascrizione« (= »transkripcija«), odnosno »riduzione« (= »redukcija«). To nipošto nisu istoznačnice s a., pogotovo ne u smislu DF 1 i 2, koje su najrelevantnije za značenje pojma u nazivlju **•glazbe 20. stoljeća•**.

**V:** **•block chords•, •jazz•, •pop, pop–glazba•, •popularna glazba•, •rock, rock–glazba•, •zabavna glazba•.**

⟨BASS⟩, I, 179; ⟨BKR⟩, I, 57; ⟨HI⟩, 36; ⟨HK⟩, 29–30; ⟨HO⟩, 51; ⟨KN⟩, 25; ⟨LARE⟩, 69; ⟨P⟩, 22; ⟨RIC⟩, I, 119

## ART ROCK

**EN:** art rock (music).

**ET:** EN art = umjetnost; **•rock, rock–glazba•.**

**DF:** »(Naziv za) podvrstu **•rock–glazbe•** koju karakterizira uporaba većih formi i složenijih **•harmonija•** od onih koje su uobičajene u glavnini **•popularne glazbe•**. Neki ansambli koji rade u toj vrsti prisvojili su građu iz orkestralnog repertoara (npr. Musorgskieve *Slike s izložbe* što su ih aranžirali Emerson, Lake and Palmer), a druge se koriste općenitijim formalnim načelima umjetničke glazbe (npr. sonatnim oblikom u skladbi 'Close to the Edge' grupe Yes). Art rock istoznačan je s **•progresivnim rockom•**, skovanim kasnih sedamdesetih godina.« (⟨RAN⟩, 56)

**V:** **•rock, rock–glazba•.**

**USP:** **•progresivni rock, progresivna rock–glazba•.**

## ATEMATIČNOST

**ET:** Grč. prefiks a- (alpha privativum) negira tematičnost (⟨KLU⟩, 1); grč. théma (doslovno) = ono što je zadano, postavljeno, od tithénai = staviti, postaviti, poleći (⟨KLU⟩, 728); sufiks -ost kao oznaka kvalitete, svojstva, odlike atematike (⟨BAB⟩, 290–292).

**DF:** Naziv za kvalitetu, svojstvo, odliku atematike.

**KR:** Bolje je rabiti **•atematizam•** jer je osnova a. »tematika«, pojam koji u glazbenom nazivlju ima

značenje isto kao ono u teoriji književnosti (može se, recimo, govoriti o **tematici** Verdievih opera), a to se pak značenje ne niječe prefiksom a-. U ⟨MELZ⟩, I, 79–80, nalazi se a., premda ne postoji »tematičnost«. Pojmovi u vezi s »temom« jesu: »tematski dualizam« (⟨MELZ⟩, III, 556), »tematski katalog« (⟨MELZ⟩, III, 556–557) i »tematski rad« (⟨MELZ⟩, III, 557). »Tematski rad« mogao bi se nazvati i »tematizmom« s obzirom na BLUMRÖDER 1991 i na WÖRNER 1969, jer na stanovit način određuje, pa i podrazumijeva, stil (v. KM **•atematizma•**).

**USP:** **•atematizam•.**

⟨P⟩, 24

## ATEMATIZAM

**EN:** athematicism; **NJ:** Athematismus; **FR:** athématique; **TL:** atematismo.

**ET:** Grč. prefiks a- (alpha privativum) negira tematizam (⟨KLU⟩, 1); grč. théma (doslovno) = ono što je zadano, postavljeno, od tithénai = staviti, postaviti, poleći (⟨KLU⟩, 728).

**DF:** 1) »(Naziv za glazbu) u kojoj manjkaju melodijske teme tamo gdje bi se očekivale. Najraniji su primjeri prva atonalitetna instrumentalna djela Schönberga i njegovih učenika.« (⟨GR⟩, 21; natuknica je »athematic«.)

2) »(Naziv za) odsutnost razaznatljivih tema u glazbi, naročito uobičajenih tipova dugih tema koje su se rabile u glazbi 18. i 19. stoljeća.« (⟨FR⟩, 6)

3) »(Naziv za glazbu) bez teme, odnosno bez tematskog rada.« (⟨HI⟩, 38; natuknica je »athematisch«.)

4) »(Naziv za) stilsku značajku **•suvremene muzike•** koja se očituje u odsustvu tema i kompozicijsko-tehničkih manipulacija s temom i njenim dijelovima, odnosno motivima, kao što je ponavljanje, transponiranje, variranje, razrađivanje, kontrastiranje i sl... U skladu s posve novim pristupom sveukupnom zvučnom materijalu suvremeno muzičko mišljenje odbacilo je svaku unaprijed determiniranu kategoriju, kao **•tonalitet•**, motiv, temu, pa i samu konkretnu vrstu forme.« (⟨MELZ⟩, I, 79–80; natuknica je »•atematičnost•«.)

5) »(Naziv za) koncepciju koja označuje način na koji se glazbena građa rabi u skladanju. Ona počiva na svjesnu odbijanju predodžbe o temi te na traženju drugih sredstava koja zamjenjuju funkciju teme ili motiva a koja je u tonalitetnoj i modalitetnoj glazbi osiguravala jedinstvo djela.« (⟨HO⟩, 54)

**KM:** Sufiks -izam obično sugerira naziv za stil, epohu i slično (opširnije o tvorbi hrvatskih riječi sa sufiksom -izam v. ⟨BAB⟩, 253–255). »Tematski rad« (⟨MELZ⟩, III, 557), odnosno »tematski procesi« (v.

WÖRNER 1969) mogli bi se tako svrstati pod »tematizam« (koji se ovdje niječe) kao oznaku za stil po kriteriju određene tehnike (usp. također i BLUM-RÖDER 1991).

**KR:** DF su poredane proporcionalno njihovoj preciznosti: U a. zapravo nije riječ o ukidanju teme (ili motiva), kako se to tvrdi u DF 1 i (gotovo) u 2, nego o zamjeni tematskog (i motivskog) rada iz glazbe tonalitetne tradicije novim postupcima, sukladno atonalitetnoj građi, koji bi se svi dali svesti pod »razvojno variranje«, kako je lijepo istaknuto u DF 3–5. Odstajanje od »konkretne vrste forme« (DF 4) u nazivlju se »glazbe 20. stoljeća« objašnjava »individualnom formom«.

U DF 4 »materijal« nije »zvučni« nego »zvukovni« (jer ne zvuči!).

U (BASS), I, 200, tvrdi se da je pojam 1930. uveo A. Hába, bez izvora. Budući da je a. postojao mnogo prije, taj je navod sumnjiv.

**V:** »atonalitet«, »ekspresionizam«, »individualna forma«, »razvojno variranje« = (razvojna varijacija).

**USP:** »atematičnost«.

(JON), 18–19 = »athematic music«; (LARE), 75; (P), 24; (SLON), 1428–1429 = »athematic composition«

## ATONALITET

**EN:** atonality; **NJ:** Atonalität; **FR:** atonalité; **TL:** atonalità.

**ET:** Grč. prefiks a- (alpha privativum) negira »tonalitet« ((KLU), 1).

**DF:** »(Naziv za) stilsku značajku »suvremene muzike« koja se očituje ne samo u odsustvu »tonalitet«, baziranog na klasičnim harmonijskim funkcijama, nego i u odsustvu tonalnih odnosa u najširem smislu riječi, odnosa koji bi bili svedeni barem samo na dominaciju jednoga jedinog središnjeg »tona« — tonike...« ((MELZ), I, 80)

**KM:** Schönberg se u SCHÖNBERG 1966<sup>7</sup>: 486 oštro — ali i terminologijski kontradiktorno — suprotstavlja pojmu a.: »...jer ja sam glazbenik i nemam nikakve veze s netonskim<sup>1</sup>. Netonsko može jednostavno označiti nešto što nema veze s biti »tona«. Već se i izraz tonsko<sup>2</sup> netočno rabi ako se rabi u isključivu, a ne u uključivu smislu. Točno je samo ovo: Sve što proizlazi iz kakva niza »tonova«, bilo kroz izravnu vezu s jednim jedinim »osnovnim tonom« ili pak kroz komplicirana povezivanja, tvori »tonalitet«. Nešto bi morala značiti činjenica da se iz te jedine točne definicije ne da stvoriti nikakva suprotnost koja bi odgovarala riječi atonalitet. Spram čega postaviti negaciju: Zar atonalitet ne bi trebalo karakterizirati kao sve što proizlazi iz kakva

niza »tonova«?« (V. također GLIGO 1992: 104.) U SCHÖNBERG 1966<sup>7</sup>: 486–487 predlažu se »pantonalitet« i »politonalitet« kao zamjene za a. (v. KM i KR »pantonaliteta« i KR »politonaliteta«). U KM »antitonaliteta« sugerirana je razlika između »antitonaliteta« i a., koje bi se trebalo pridržavati ((GL), 56). Također je u KM »tonalitet« istaknuto da se u a., s obzirom na DF 4 »tonaliteta«, jasno negira »dursko-molski »tonalitet«, koji je osnova funkcionalne »harmonije«. DF 4 »tonaliteta« mogla bi se u skladu s time nadopuniti ovom DF a. iz istog izvora: »...naziv koji se često rabi za označavanje stanovite prakse u »glazbi 20. stoljeća«, u kojoj se namjerno izbjegava definitivno tonalitetno središte ili »tonalitet«.« ((APE), 19)

**KR:** U Schönbergovu negiranju pojma (v. KM) najspornije je njegovo shvaćanje »tonaliteta« kao ma kojeg niza »tonova« (odnosno »ljestvice«) koje odgovara DF 1 »tonaliteta«. No zanimljivo je tumačenje NJ pridjeva »(a)tonal« kao negacija »tona«, a ne »tonaliteta«, premda se to tumačenje kasnije relativira problematičnim značenjem »tonaliteta«.

U KR »tonaliteta« upozorava se na sadržajno dvojbenu pridjevsku izvedenicu od imenice »tonalitet« na hrvatskom jeziku: »tonalan« umjesto »tonalitetan«. Prema tome bi u gornjoj DF »tonalne odnose« trebalo zamijeniti »tonalitetnim odnosima«, pa bi DF bila posve prihvatljiva. Prijevod sljedećeg odlomka najbolje će dokazati opravdanost te sugestije, koja ujedno čini bespredmetnim Schönbergovo upućivanje na »ton« kao osnovu od pridjeva »(a)tonal«: »Atonalität ist ein Verneinungswort; es bedeutet: Nicht-Tonalität. Atonale Musik ist nichttonale Musik, die als solche keine Tonalität hat. (Und es ist sehr merkwürdig, ja fast verdächtig, daß es für das Hauptmerkmal der Neuen Musik kein Bejahungswort, sondern nur dieses Verneinungswort gibt: Atonalität.) Was aber ist das, was diese atonale Musik nicht hat: Was heißt und ist Tonalität, tonale Musik? Tonale Musik ist Musik, die 'in einer Tonart' steht, zum Beispiel in G-dur. Das heißt, die Musik hat einen Grundton, z. B. g, und alle Töne und Klänge sind auf diesen Grundton bezogen und erhalten eine Bedeutung durch diese Beziehung).«<sup>3</sup> (EGGEBRECHT 1991: 752–753) Korisno je upozoriti na to da se umjesto središnjeg »tona« (v. DF) ovdje navodi »osnovni ton«. Premda je u ovome Vodiču »osnovni ton«, za razliku od »temeljnog tona«, najdublji »ton« u »akordu«, tonika u dursko-molskoj »ljestvici« također nije središnji »ton«, jer se nikako ne nalazi u sredini. Zašto se taj središnji ili »osnovni ton« jednostavno uvijek ne bi nazivao tonikom, što zapravo jedino i jest?

U ⟨L⟩, 388, navode se pridjevi koji negiraju **•tonalitet•**, i to kao istoznačnice NJ pojma »nichttonal« (= »netonalitetan«): »non-tonal« (EN), »atonal« (FR), »non tonale« (TL). Prijedlog je posve nerazumljiv: 1) Zašto se samo na FR navodi izvorni pridjevski oblik od a. ? 2) Premda se u ⟨L⟩, 38, navode svi legitimni pridjevi s negirajućim prefiksom a-, u ⟨L⟩, 388, ničim se ne upućuje na njihovu istoznačnost (osim u FR obliku »atonal«). Žele li se time sugerirati nepostojeći pojmovi kao što su »Nichttonalität« (NJ), »non-tonality« (EN), »nontonalité« (FR), »nontonalità« (TL), odnosno — eo ipso — i hrvatski pojam »netonalitet«? Iz citata iz EGGEBRECHT 1991: 752–753 i njegova prijevoda u KM očito je da su negirajući prefiksi a- i nicht- (odnosno: ne-) istoznačni. No a- je u a. mnogo češći i praktičniji.

**V:** **•atematizam•**, **•atonalitetna glazba•** = (**•atonalna glazba•**), **•dvanaesttonsko polje•**, **•ekspresionizam•**, **•emancipacija disonance•**, **•metatonalitet•**, **•mikrotonalitet•**, **•prototonalitet•**, **•slobodni atonalitet•**, **•vertikalizacija•**.

**USP:** **•antitonalitet•**, **•atonalitetnost•** = (**•atonalnost•**), **•atonikalitet**, **•atonikalitetnost**, **•atonikalnost•**, **•bitonalitet•**, **•multitonalitet•**, **•nestalni tonalitet•**, **•pandijatonika•**, **•pantonalitet•**, **•politonalitet•**, **•progresivni tonalitet•**, **•prošireni tonalitet•**, **•slobodni tonalitet•**, **•suspendirani tonalitet•**, **•tonalitet•**.

(BASS), I, 201; (BKR), I, 63–64; (BOSS), 20–24; (CAN), 38–39; (CH), 294–295; (CP1), 237; (CP2), 341; (DIB), 316–319; (EH), 28; (EIN), 21–22; (FR), 6–7; GLIGO 1992; (GR), 21–22; (GR6), I, 669–673; (HI), 39; (HK), 30–31; (HO), 55; (JON), 19–27; (KN), 26; (LARE), 76; (MGG), I, 760–766; (MI), I, 301; (P), 24; (RAN), 56–57; (RIC), I, 135–137; (RL), 57–59; (ROS), 14–15; (SLON), 1429–1430

1 U izvorniku stoji pridjevska imenica »mit dem **Atonalen**« koju — kako je vidljivo iz konteksta — treba prevesti kao »netonsko«, jer je Schönbergu »atonal« negiranje **•tona•**, a ne **•tonalitet•**.

2 U izvorniku stoji »tonal«.

3 »Atonalitet je negirajuća riječ; ona znači: netonalitet. **•Atonalitetna glazba•** je netonalitetna glazba koja, kao takva, nema nikakav **•tonalitet•**. (A vrlo je karakteristično, pa gotovo i sumnjivo, da za glavnu značajku **•Nove glazbe•** ne postoji kakva potvrdna, nego samo niječna riječ: atonalitet.) Što je dakle to što ta **•atonalitetna glazba•** nema: Što znači i što jest **•tonalitet•**, tonalitetna glazba? Tonalitetna je glazba glazba koja stoji u kakvu 'tonskom načinu', npr. u G-duru. To znači da ta glazba ima neki **•osnovni ton•**, npr. g, i da se svi **•tonovi•** i **•zvukovi•** odnose prema tom **•osnovnom tonu•** i preko tog odnosa dobivaju neko značenje.«

**ATONALITETNA GLAZBA =**  
**(•ATONALNA GLAZBA•)**

**EN:** atonal music; **NJ:** atonale Musik.

**ET:** **•Atonalitet•**.

**DF:** Naziv za glazbu koja se temelji na **•atonalitetu•** kao na negaciji **•tonaliteta•**.

**V:** **•atonalitet•**, **•slobodni atonalitet•**.

**USP:** (**•atonalna glazba•**).

(APE), 19; (BKR), I, 63–64; (HI), 39; (RL), 57

**ATONALITETNOST = (•ATONALNOST•)**

**ET:** **•Atonalitet•**; sufiks -ost označuje osobinu, svojstvo, stanje i sl. (⟨BAB⟩, 290–292).

**DF:** Naziv za kvalitetu, svojstvo, odliku **•atonalitet•**.

**KM:** U KM za **•tonalitetnost•** upozoreno je na tvorbu riječi sa sufiksom -ost.

**KR:** Pojam se preporučuje rabiti u njegovu specifičnom značenju spram **•atonaliteta•**, kako je navedeno u DF.

**V:** **•metatonalitetnost•** = (**•metatonalnost•**), **•mikrotonalitetnost•** = (**•mikrotonalnost•**), **•prototonalitetnost•** = (**•prototonalnost•**).

**USP:** **•antitonalitetnost•** = (**•antitonalnost•**), **•atonalitet•**, (**•atonalnost•**), **•atonikalitet**, **•atonikalitetnost**, **•atonikalnost•**, **•bitonalitetnost•** = (**•bitonalnost•**), **•multitonalitetnost•** = (**•multitonalnost•**), **•pantonalitetnost•** = (**•pantonalnost•**), **•politonalitetnost•** = (**•politonalnost•**), **•tonalitetnost•** = (**•tonalnost•**).

**(ATONALNA GLAZBA) =**  
**•ATONALITETNA GLAZBA•**

(EN: atonal music; NJ: atonale Musik.)

**ET:** Od pridjevskoga oblika imenice **•atonalitet•**.

**DF:** Isto što i **•atonalitetna glazba•**.

**KM:** U **•tonalitetu•** i u **•atonalitetu•** upozoreno je na sadržajno dvojbenu pridjev od imenice **•(a)tonalitet•**.

**KR:** Točan je naziv **•atonalitetna glazba•**, pa a. g. treba izbjegavati.

**USP:** **•atonalitetna glazba•**.

**(ATONALNOST) = •ATONALITETNOST•**

(EN: atonality; NJ: Atonalität; FR: atonalité; TL: atonalità.)

**ET:** Od pridjevskoga oblika imenice **•atonalitet•**; sufiks -ost označuje osobinu, svojstvo, stanje i sl. (⟨BAB⟩, 290–292).

**DF:** Naziv, ali **netočan**, za kvalitetu, svojstvo, odliku **•atonaliteta•**.

**KM:** U KR **•tonaliteta•** upozorava se na sadržajno dvojbenu hrvatski oblik pridjeva »tonalan«, do kojega je vjerojatno došlo nepromišljenim prijevodom sa stranih jezika.

**KR:** Dok je uporaba sufiksa »-ost« u imenici •atonalitetnost• izdašna i preporučljiva, a. — i sve iz nje izvedene pojmove — treba isključiti iz uporabe zbog dvojbene pridjevske osnove »-tonalan« (umjesto »-tonalitetan«). Zbog toga se ne može prihvatiti ni a. kao »opći generički pojam koji označava sve mogućnosti osporavanja •tonalnosti• u •glazbi 20. stoljeća•« (⟨GL⟩, 56).

**V:** •metatonalitetnost• = (•metatonalnost•), •mikrotonalitetnost• = (•mikrotonalnost•), •prototonalitetnost• = (•prototonalnost•).

**USP:** •antitonalitetnost• = (•antitonalnost•), •atonalitet•, •atonalitetnost•, •atonikalitet, atonikalitetnost, atonikalnost, •bitonalitetnost• = (•bitonalnost•), •multitonalitetnost• = (•multitonalnost•), •pantonalitetnost• = (•pantonalnost•), •politonalitetnost• = (•politonalnost•), •tonalitetnost• = (•tonalnost•).

(P), 24

### ATONIKALITET, ATONIKALITETNOST, ATONIKALNOST

**EN:** atonicity; **NJ:** Atonikalität.

**ET:** Grč. prefiks a- (alpha privativum) negira toniku (⟨KLU⟩, 1); tonikós = napet, od tónos = glas, •zvuk•; sufiks -(i)tet, od lat. -tas (-tatis), kao imenička oznaka kvalitete, najčešće pridjevske osnove (nomen qualitatis) (⟨BAB⟩, 333; ⟨KLU⟩, 722); sufiks -ost označuje osobinu, svojstvo, stanje i sl. (⟨BAB⟩, 290–292).

**DF:** »(Naziv za) produžetak •tonaliteta• u kojemu postoje tonalitetna središta, ali nije očit nijedan središnji... •tonalitet•.« (⟨FR⟩, 7)

**KR:** DF je površna i, zapravo, netočna. Pojam je u ⟨FR⟩ očito izmišljen jer se u ⟨JON⟩, u kojem se nalaze gotovi svi relevantni američki pojmovi iz nazivlja •glazbe 20. stoljeća•, ne nalazi, premda R. Réti u RÉTI 1978<sup>R</sup>: 7–8 preferira uporabu njegove osnove »tonikalitet« (= »tonicality«) umjesto •tonaliteta• (usp. o tome i BEICHE 1992: 14), a u ⟨APE⟩, 304, se negiranje •tonaliteta• u •atonalitetu• tumači kao negiranje »lojalnosti tonici« (v. DF 4 i KM •tonaliteta•). Pojam bi morao imati funkciju negacije •tonaliteta• preko negacije tonike, prvog stupnja dursko–molske tonalitetne •ljestvice•, dakle je istoznačan sa svim onim pojmovima koji — istim ili raznim drugim prefiksima — negiraju •tonalitet•. U ⟨MGG⟩, I, 761, osim a., navode se još neki pojmovi (npr. »extonal«, »quasi tonal«) koji su morali imati istu funkciju (negiranja •tonaliteta•), ali se napominje da nisu prihvaćeni (v. ⟨GL⟩, 56; GLIGO 1992: 105). Premda se navodi i u BORRIS 1984<sup>3</sup>: 93,

passim, pojam ima samo povijesnu vrijednost, pa ne treba inzistirati na njegovoj uporabi.

**V:** •antitonalitet•, •antitonalitetnost• = (•antitonalnost•), •bitonalitet•, •bitonalitetnost• = (•bitonalnost•), •multitonalitet•, •multitonalitetnost• = (•multitonalnost•), •pantonalitet•, •pantonalitetnost• = (•pantonalnost•), •politonalitet•, •politonalitetnost• = (•politonalnost•).

**USP:** •atonalitet•, •atonalitetnost• = (•atonalnost•), •metatonalitet•, •metatonalitetnost• = (•metatonalnost•), •mikrotonalitet•, •mikrotonalitetnost• = (•mikrotonalnost•), •prototonalitet•, •prototonalitetnost• = (•prototonalnost•).

### AUTENTIČNA GLAZBA

**NJ:** authentische Musik.

**ET:** Grč. authentikós = točan, vjerodostojan, od authéntēs = začetnik (⟨KLU⟩, 51).

**DF:** »Pojam što ga je 1951. godine uveo W. Meyer-Eppler, a po kojemu se bit •elektroničke glazbe• shvaća kao 'autentična glazba što je skladatelj nudi u obveznoj formi, gotovoj za reprodukciju' (MEYER-EPPLER 1954: 7)... Pojam se nije probio. 1954. godine i Meyer-Eppler spominje nesporazume oko pojma, pa glazbu što je se proizvodi samo elektroničkim sredstvima sam naziva •elektroničkom glazbom•. Glazbenici koji se bave •elektroničkom glazbom• od 1950. godine rabe jedino pojam •elektronička glazba•.« (⟨EH⟩, 36)

**KM:** Citat W. Meyer-Epplera stoji u ovome kontekstu: »Odustajanje od čisto akustičkog međustadija isključivom primjenom električnih sredstava za proizvodnju •zvuka• vodi do treće glazbene vrste<sup>1</sup>, čiji akustički život počinje tek u trenutku reprodukcije. Za nju se odabrao naziv *električna glazba*. (Naziv '•sintetska glazba•', što se tu i tamo uvodi s polemičkim namjerama, vodi nas na kriv put, jer bi ona morala biti suprotnost kakvoj 'prirodnoj glazbi', koja uopće ne postoji. Nasuprot tome postoji 'sintetski govor', npr. onaj što ga proizvodi •vokoder•.) Da bi se izbjegli nesporazumi, može se govoriti o 'autentičnoj glazbi' (tj. o glazbi što je skladatelj nudi u obveznoj formi, gotovoj za reprodukciju). Ako se tu rabe samo elektroničko–mehanička ili čisto elektronička sredstva za proizvodnju •zvuka•, onda je riječ o •elektroničkoj glazbi•.« (MEYER-EPPLER 1954: 7).

**KR:** Tvrdnja u DF da je Meyer-Eppler pojam uveo 1951. nije dokumentirana jer se pojam prvi put obrazlaže 1952. u MEYER-EPPLER 1952: 133–134.

Očito je da pojam ima povijesnu važnost u izgradnji specifična nazivlja •elektroničke glazbe• (v. ⟨EH⟩,

351–352), pa ga je ovdje svakako trebalo spomenuti, bez obzira na to što više nije u uporabi, kao uostalom ni niz drugih pojmova koje je pokušao uvesti Meyer-Eppler. Osim toga nejasna je i razlika između »elektroničko–mehaničkih i čisto elektroničkih sredstava za proizvodnju •zvuka•« (v. DF 3 i KR •električnih glazbenih instrumenata• i DF 6 •elektroničkih glazbenih instrumenata•).

**V:** •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•).

1 Iz konteksta se međutim čini da je zapravo riječ o šestoj, a ne o trećoj glazbenoj vrsti. Meyer-Eppler naime najprije spominje »*elektrogeneru glazbu*«, koja nastaje uporabom •električnih glazbenih instrumenata• (u tzv. »električnom orkestru« npr.), zatim »*električno aranžiranu glazbu*«, u kojoj se iskorištavaju mogućnosti jednostavne obrade pohranjivanjem •zvuka• na vrpici (pri uobičajenu snimanju u •tonskom studiju• npr.). Složenije mogućnosti obrade snimljenog •zvuka• javljaju se zatim, s jedne strane, u •*konkretnoj glazbi*• i, s druge strane, u •*music for tape, tape music*•. Sljedeća je mogućnost povezivanje svih prethodno spomenutih sredstava za oblikovanje •zvuka• s tradicionalnim glazbenim formama, npr. u Maderninoj skladbi *Musica su due dimensioni* za flautu, udaraljke i elektronička sredstva za proizvodnju •zvuka•, u Schaefferovoj »konkretnoj operi baletu« *Orphée* (v. o tome SCHAEFFER 1952: 87–111 i SCHAEFFER 1967: 70–73) i u Henzeovu »radiofonskom glazbenom igrokazu« *Kraj jednog svijeta*. No pomnom analizom primjera može se zaključiti da Meyer-Eppler tu zapravo misli na a) »elektrogeneru glazbu«, u kojoj se rabe •električni glazbeni instrumenti• u živoj svirci, ali bez pohranjivanja •zvuka• na vrpici, i na b) sve vrste glazbe koje proizlaze iz mogućnosti obrade •zvuka• nakon što se pohrani na vrpici. Treća bi vrsta bila onda a. g., odnosno •elektronička glazba•.

**AUTOMATSKA GLAZBA =**  
**(•KOMPJUTORSKA GLAZBA•) =**  
**•RAČUNALNA GLAZBA•**

**EN:** automatic (composition); **NJ:** automatische (Komposition); **FR:** (composition), musique automatique.

**ET:** Grč. *autómatos* = sam od sebe, samostalan, spontan ((DE), 66).

**DF:** »(Naziv za glazbu) koja rabi računalo...« ((HO), 236)

**KR:** Pojam se u tome obliku pojavio (i zadržao) gotovo isključivo na FR govornom području (v. BARBAUD 1966). Na drugim jezičnim područjima (EN, NJ) može se smatrati rijetkim i zastarjelim. U (HO), 236, pod natuknicom »computer music« (= •računalna glazba•) upućuje se na a. g. (točnije: na a. skladbu — »composition automatique«, ali to nije bitno). Umjesto toga pojma preporučuje se rabiti •računalna glazba•.

**USP:** •računalna glazba• = (•kompjutorska glazba•).

(KS), 132; (SLON), 1431

## AUTONOMNA GLAZBA

**EN:** autonomous music; **NJ:** autonome Musik; **FR:** musique autonome.

**ET:** Grč. *autónomos* = koji živi po vlastitim zakonima, neovisan, od *autós* = sam (otuda prefiks *auto-*) i *nómos* = zakon, pravilo ((KLU), 51).

**DF:** 1) »Pojam što ga je stvorio Iannis Xenakis da bi njime označio vrstu unutarnjeg konflikta koji postoji u djelu između njegove tiskane forme i aktualne realizacije u •zvuku•...« ((FR), 7)

2) »Xenakisov pojam za glazbu koja ne rabi 'strategiju' ili 'igre' u izvedbi. U autonomnu glazbu ide sva tradicionalna glazba i sva nedeterminirana glazba koja ne proizlazi iz konflikta u grupi (suprotan je pojam •heteronomna glazba•).« ((CP1), 237)

**KM:** U XENAKIS 1981<sup>2</sup>: 137–138, sam Xenakis objašnjava taj pojam ovako: »Skladatelj utvrđuje shemu koju dirigent i svirači moraju manje ili više strogo slijediti. Sve do posljednjih detalja... zapisano je u partituri. Čak i da autor dopušta manju ili veću •improvizaciju• dirigentu, sviračima, stroju ili svojoj trojici odjednom, odvijanje rasprave u •zvuku• slijedi put otvorena smjera bez povratne •petlje•<sup>1</sup>. Partitura–model koja im je zadana jednom zauvijek ne stvara *konflikt* osim onoga u smislu 'dobre' tehničke izvedbe i 'glazbene ekspresije' koju je htio ili sugerirao autor partiture. Tu suprotnost između realizacije u •zvuku• i simboličke sheme koja joj služi kao nosač, između dirigenata, svirača i strojeva koji igraju ulogu poredbenih sistema i analognih korektora spram tih ukroćenih sistema, reproduktivnih žrvnjeva profila, moglo bi se nazvati *internim konfliktom*. Općenito bismo mogli konstatirati da je priroda suprotnosti... *interna* u svim djelima koja su do sada napisana. Napetosti su zatvorene u partituri, čak i onda kada se — kako je to već neko vrijeme — rabe stokastički procesi, malo ili nikako definirani. Ta tradicionalna klasa *internog konflikta* može se označiti *autonomnom glazbom*.«

Pojam se javlja i u značenjima različitim od značenja u DF (u glazbeno–estetičkom smislu, kao glazbeno–sociološkijska kategorija, kao suprotnost programnoj glazbi, kao suprotnost funkcionalnoj glazbi itd. — v. (BKR), I, 72–73; MASSOW 1993). No značenja u DF čine se mnogo tipičnijim za •glazbu 20. stoljeća•, pa se zato spomenuta druga značenja ovdje ne razmatraju.

**V:** •heteronomna glazba•, •stokastička glazba•, •strategijska glazba•.

1 U izvorniku stoji »boucle de retour«. U EN prijevodu XENAKIS 1981<sup>2</sup> (*Formalized Music. Thought and Mathematics In Composition*. 1971. Bloomington–Ldn: Indiana University Press. 110) navodi se »loops« (= »•petlje•« — u množini!). No značenje »boucle de retour« u tome je kontek-

stu gotovo istoznačno s \*povratnom spregom\*, premda se u (TLF), VIII, 643, \*povratna sprega\* (= »\*feedback\*«) prevodi na FR kao »rétroaction« (»boucle de retour« u (TLF) ne postoji!).

### AVANGARDA, AVANGARDNA GLAZBA

**EN:** avant garde, avant-garde (music), avantgarde (music); **NJ:** Avantgarde, avantgardistische Musik; **FR:** avant-garde, musique d'avant-garde; **TL:** avanguardia, musica d'avanguardia.

**ET:** FR avant = ispred, garde = straža; u vojnom nazivlju izvorno = izvidnica, prethodnica ((KLU), 52).

**DF:** 1) »(Naziv za) bilo koje umjetničko djelo ili stil za koje se smatra da je u svome vremenu eksperimentalno ili napredno u tehnici.« ((FR), 7)

2) »Predodžba o umjetniku koji je po naprednosti ispred ukusa publike zacijelo potječe iz Baudelaireova vremena, ali se pojam počeo češće rabiti u glazbenom kontekstu tek nakon II. svjetskog rata (prije toga rabio se \*modernizam\*). Budući da mnogi skladatelji sedamdesetih godina više nisu vjerovali da predstavljaju nešto napredno, pojam je postao povijesno koristan za razlikovanje glazbe Bouleza, Stockhausena, Beria, Nona i drugih iz razdoblja od 1945. do 1970. godine od Šostakovičeve glazbe npr. Američki skladatelji teško se uklapaju u tu shemu. Djela Cagea i njegovih sljedbenika obično se svrstavaju pod \*eksperimentalnu glazbu\*, a djela Cartera i Babbitta jedva da su zablistala sjajem koji odgovara avangardi.« ((GR), 22–23)

**KM:** DF 2 je jedna od rijetkih u kojoj se — usprkos nekim problematičnim stajalištima — nastoji upozoriti na razliku između a. g. i \*eksperimentalne glazbe\*, premda se ovdje \*eksperimentalna glazba\* ograničuje samo na onu američku (v. DF 4 \*eksperimentalne glazbe\*). No to je opet opravdano jer se u literaturi često apostrofira baš **američka \*eksperimentalna glazba\*** (NICHOLLS 1990), odnosno čak i **američka eksperimentalna tradici-**

**ja** u koju spadaju Ch. Ives, Ch. Seeger, H. Cowell, E. Varèse, C. Ruggles, C. McPhee, L. Harrison, A. Hovhaness, H. Partch, H. Brant, J. Cage... (v. YATES 1967: 252–312).

**KR:** Konstatacija u DF 2 da se a. nije rabila prije II. svjetskog rata samo je djelomično točna (BLUM-RÖDER 1980: 7–8; v. \*nova glazba\*), baš zato što se tzv. »povijesna a.« odnosi upravo na neke pojave prije II. svjetskog rata (v. BURGER 1974: 44 — bilj. 4).

Funkcioniranje pojma u izvornom značenju vrlo je problematično tako da bi mu se lako moglo zaniijekati status tehničkog pojma, odnosno stručne riječi u nazivlju \*glazbe 20. stoljeća\*, no to ne bi bilo pametno s obzirom na njegovu veliku popularnost. Zato treba voditi računa o njegovu ograničenom značenju: »Ostaje otvoreno tko bi, naime, osim same (avangarde), morao odlučiti što je u određenom vremenu 'ispred'... Može se samo sa sigurnošću kazati što je 'ispred' **bilo** a ne što 'ispred' **jest**... Ovo avant u avangardi sadrži svoju vlastitu suprotnost: može ga se označiti tek a posteriori.« (ENZENSBERGER 1962: 299, 300, 301) Sukladno izvornom značenju pojma njegova se važnost određuje po kriteriju **obistinjenja**: tek ono što se kao najava budućnosti u budućnosti i obistinilo jest (i dalje) a! To znači da se pojam u svom preciznom značenju rabi jedino kao »povijesna a.«. Po tom se kriteriju djelomično dodiruju a. g. i \*eksperimentalna glazba\* (v. DF 2 \*eksperimenta, eksperimentalne glazbe\*), no, »čak i da se prihvati razlika među njima, pojam 'avangarda' ostaje više slogan nego definicija« ((GR6), I, 743).

**USP:** \*eksperiment, eksperimentalna glazba\*, \*glazba 20. stoljeća\*, \*moderna glazba\*, \*nova glazba\*, \*suvremena glazba\*.

(BASS), I, 215–217; (CP1), 237; (GL), 37; (MELZ), I, 90; (P), 26; (SLON), 1431

## B

### BACKGROUND

**EN:** background; **NJ:** Background, Hintergrund; **FR:** background, musique de fond; **TL:** background, sottofondo.

**ET:** EN = pozadina.

**DF:** »(Naziv za) ritamsko–harmonijsku ili ritamsko–melodijsku pratnju solista u •jazzu• koju, u pravilu, u •big bandu• ali i u manjim sastavima, izvode puhači s ritamskom grupom.« (⟨HI⟩, 46)

**KM:** Ekvivalenti na NJ, FR i TL koji se razlikuju od originala ponuđeni su u ⟨BR⟩, 232–233. Pojmu ne odgovaraju po DF. U ⟨L⟩, 49, navode se zato prijevodi, ali i izvorni, EN oblik pojma. U ⟨MELZ⟩, I, 110, upozorava se da »se izraz katkada upotrebljava i kao oznaka za kulisnu muziku«.

**KR:** U smislu značenja u DF pojam je najbolje rabiti u izvornom, tj. EN obliku.

**V:** •jazz•, •riff•.

⟨BKR⟩, I, 85; ⟨GRJ⟩, I, 49–50 = »back«; ⟨HK⟩, 35; ⟨KN⟩, 30

### BAND

**EN:** band; **NJ:** Band, Musikgruppe (Jazz oder Rock); **FR:** band, formation (de jazz ou de rock); **TL:** band, banda, complesso (jazz o rock).

**ET:** EN band = grupa, sastav, od lat. bandum = stijeg, barjak, također: društvo, masa, rulja (⟨GRJ⟩, I, 57).

**DF:** »Riječ 'band' rabi se za označavanje različitih tipova instrumentalnih ansambala... U •jazzu• se pojam rabi za svaku grupu glazbenika veću od dva izvodača ('duo'), ali se češće rabi za veće ansamble, za koje se također rabe pojmovi '•big band•', 'plesni band' i 'orkestar'... U američkim se školama pojam 'scenski band'<sup>1</sup> rabi kao istoznačnica s •big bandom•...« (⟨GRJ⟩, I, 57)

**KM:** Pojam se rabi i u •rocku• (v. ⟨HK⟩, 37, i ⟨KN⟩, 31), ne samo u •jazzu•.

U ⟨RAN⟩, 76, upozorava se da b. na TL znači i udaraljkašku i puhačku •sekciju• (DF 2) u orkestru.

U ⟨BASS⟩, I, 256 i u ⟨LARE⟩, 110–111, navodi se EN pojam u smislu DF, a TL i FR pojam »banda« odnosno »bande« izvan konteksta nazivlja •glazbe 20. stoljeća•. U ⟨L⟩ se pojam u smislu DF uopće ne navodi.

**KR:** Ekvivalenti su na NJ, FR i TL iz ⟨BR⟩, 232–233. No češće je u uporabi izvorni EN naziv.

Postoje pokušaji kroatizacije pojma (npr. »banda« u ⟨MELZ⟩, I, 153, u natuknici »•beat•«) koje treba odbaciti kao arhaizam (usp. FRANKOVIĆ 1993: 105; ovdje se doduše ne misli na b. u •jazzu• ili •rock–glazbi•, nego na ma koji izvodački sastav osim na simfonijski orkestar).

**V:** •big band•, •jazz•, •jug band•, •rock, rock–glazba•, •skiffle, skiffle band, skiffle group•, •steel band•, •washboard, washboard band•.

**USP:** •combo•.

⟨BKR⟩, I, 95; ⟨GRI⟩, I, 139–142; ⟨GR6⟩, II, 106–107; ⟨HI⟩, 49; ⟨P⟩, 27–28; ⟨RIC⟩, I, 178–179 = »banda«; ⟨RL⟩, 80

1 U izvorniku stoji »stage band«.

### BARBARIZAM

**NJ:** Barbarismus.

**ET:** Grč. barbarismós = uporaba stranog govora, greške u vlastitom govoru, od bárbaros = negrčki, stran (⟨KLU⟩, 60).

**DF:** »(Nasuprot •primitivizmu•) barbarsko je ono što ostaje, ono divlje, nešto što se opire razvoju, što je suprotstavljeno kulturi, što joj se opire.« (⟨EIN⟩, 446; natuknica je •Nova glazba•.)

**KM:** Taj pojam (kao i •primitivizam•) ima specifično značenje u Einsteinovu nazoru o •glazbi 20. stoljeća• (v. BLUMÖDER 1980: 5). No prilično je opravdan ako se, recimo, prisjetimo skladbe kao što je Bartókov *Allegro barbaro* (1911), premda se ona — kao i npr. sve Stravinskieve skladbe iz tog razdoblja — može svrstati i u •dinamizam•, odnosno •primitivizam•. Ta se tri pojma mogu smatrati

gotovo istoznačnima, usprkos razlikama na kojima se po DF inzistira u ⟨EIN⟩.

**V:** •glazba 20. stoljeća•.

**USP:** •dinamizam•, •primitivizam•.

### BATERIJA

**EN:** battery, drum set; **NJ:** Batterie, Schlagzeug; **FR:** batterie; **TL:** batteria.

**ET:** FR batterie = baterija (v. KM).

**DF:** Naziv za komplet bubnjeva, pretežno u •jazzu• i •rock–glazbi•.

**KM:** U izvornu, FR značenju b. također podrazumijeva sve udaraljke u orkestru (v. ⟨LARE⟩, 126, DF 2). Takvo se značenje u nas udomaćilo samo u žargonu. Na NJ se u žargonu također rabi i »Batterie« u smislu DF. U ⟨BKR⟩, I, 108, spominje se i značenje pojma iz 18. stoljeća, koje nas ovdje, naravno, ne zanima.

**V:** •jazz•, •rock, rock–glazba•.

⟨BASS⟩, I, 292; ⟨L⟩, 60; ⟨RAN⟩, 85, 245; ⟨RIC⟩, I, 205–206; ⟨ROS⟩, 25

### BEAT

**EN:** beat, beat 1960; **NJ:** Beat, »Schlag«, Musikrichtung; **FR:** beat, musique beat, »coup«, style de musique; **TL:** beat, beat music, »colpo«, stile musicale.

**ET:** EN beat = udarac, udar, doba.

**DF:** 1) »U •jazz• muzici izraz beat označuje metričku<sup>1</sup> okosnicu muziciranja, tj. stalno, ravnomjerno pulsiranje uvijek jednako naglašenih metričkih<sup>1</sup> jedinica. Beat je uvijek paran (*four beat* ili *two beat*), a izvode ga udaraljke, odnosno ritmički<sup>2</sup> instrumenti bande<sup>3</sup>, dok melodijski instrumenti sviraju napjev slobodno ga akcentuirajući u različitim polimetrijskim<sup>4</sup> i poliritmičkim<sup>5</sup> kombinacijama (•off–beat•). Time se stvara za •jazz• karakteristična metričko<sup>1</sup>–ritmička<sup>2</sup> napetost •drive•.« (⟨MELZ⟩, I, 153)

2) »(Naziv za) britansku •rock–glazbu• od 1962. godine do kraja šezdesetih godina. Beat je u tom smislu pojam koji označuje epohu u britanskoj •rock–glazbi•, ali koji također ne sadrži nikakve stilske značajke po kojima bi se temeljito mogao razlikovati od drugih značajki •rock–glazbe•. Ne može se dokazati tvrdnja da je američka diskografska industrija oko 1970. godine povelala kampanju za preimenovanje europskog beata u •rock•. Prije je točno da se oko 1960–62. godine glazba uvezena iz Sjedinjenih Američkih Država u Liverpoolu nazivala •rockom•. Naziv beat uglavnom potječe od časopisa *Mersey Beat* što ga je 1962. godine u Liverpoolu utemeljio B. Harry, a po kojemu se nije samo prozvala lokalna grupa *The Mersey Beats* nego je i

inače pripomogao širenju pojma. Pod utjecajem *Beatlesa* naziv se udomaćio i u Londonu (tamo se do tada govorilo o •rhythm and bluesu•), a i na europskom kontinentu.« (⟨KN⟩, 34)

**KM:** Drugi ekvivalenti pojmu na NJ, FR i TL, kao i EN pojam »beat 1960«, predlažu se u ⟨BR⟩, 232–233. No u literaturi se nije mogla provjeriti vjerodostojnost toga prijedloga, jer je u uporabi isključivo EN pojam. Pojmovi kao što su »Schlag« (NJ), »coup«, »battement« (FR) i »colpo« (TL) nemaju značenje u smislu DF, nego su istoznačni s našom »dobom« (v. i ⟨L⟩, 500).

**KR:** U smislu obiju DF pojam je moguće rabiti samo u izvornom, tj. EN obliku.

**V:** •break• (DF 1), •jazz•, •merseybeat•, •rock, rock–glazba•.

**USP:** •off–beat•.

⟨BASS⟩, I, 295; ⟨BKR⟩, I, 112; ⟨GRI⟩, I, 198 = u smislu DF 1; ⟨GRJ⟩, I, 85–88 = u smislu DF 1; ⟨HI⟩, 59; ⟨HK⟩, 45–46; ⟨LARE⟩, 130

1 Točnije bi bilo »metarska« jer »metrička« dolazi od •metrika• — v. KR •metra•.

2 Točnije bi bilo »ritamski« jer »ritmički« dolazi od •ritmika• — v. KR •ritma•.

3 Bolje je »instrumenti •banda•« — v. KR •banda•.

4 Točnije bi bilo »polimetarskim« jer »polimetrijski« dolazi od •polimetrija• — v. KR •polimetrije•.

5 Točnije bi bilo »poliritamskim« jer »poliritmičkim« dolazi od •poliritmika• — v. KR •poliritmike•.

### BEBOP = •BOP• = •REBOP•

**EN:** be–bop, bebop; **NJ:** be–bop, Bebop, Jazzstil; **FR:** be–bop, bebop, style de jazz; **TL:** be–bop, bebop, stile di jazz.

**ET:** Od besmislenih slogova »be–bop« koje je, naravno, pronašao D. Gillespie (⟨RL⟩, 92).

**DF:** »(Naziv za) stil u •jazzu• koji je cvjetao između 1944. i 1958. s naglaskom na melodijskoj •improvizaciji•. Tipično je za bebop da mali •combo• najprije predstavi dvanaesttaktni •blues• ili kakvu trideset–dvoaktanu popularnu melodiju u obliku tema–solotema. Kod sola puhač ili pijanist svira... ispresijecanu, brzu melodiju; pijanist također kombinira pauze s punktuacijama koje reinterpetiraju tradicionalne •harmonije• kroz proširenje •akorda•, alteraciju ili zamjenu. Bubnjevi dodaju asimetrične akcente, dok •beat• označuju svingajući obrasci u činelama i •walking bass•. Stilske su podvrste bebopa •afrokubanski jazz•, •cool jazz•, •West Coast jazz•, •soul jazz• kao i •hard bop•. U početku su se shvatili kao revolucija protiv konvencija tipičnog bebopa što su ih predstavljale snimke kvinteta Charliea Parkera–Dizya Gillespiea.« (⟨RAN⟩, 86)

**KM:** Drugi ekvivalenti pojma na NJ, FR i TL predlažu se u ⟨BR⟩, 232–233. No u literaturi se nije mogla provjeriti vjerodostojnost toga prijedloga jer je u uporabi isključivo EN pojam.

**V:** •afrokubanski jazz•, •cool jazz•, •funk(y), funky jazz•, •jazz•, •Kansas City jazz•, •scat (singing)•, •soul, soul jazz•, •swing• (DF 1), •West Coast jazz•.

**USP:** •bop• = •rebop•, •hard bop•.

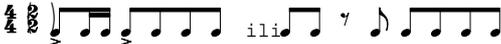
⟨BASS⟩, I, 296; ⟨BKR⟩, I, 113; ⟨FR⟩, 8 = uputnica na •bop•; ⟨GRJ⟩, I, 88 = uputnica na •bop•; ⟨GR6⟩, I, 329 = uputnica na •bop•; ⟨HI⟩, 60; ⟨HK⟩, 46–47; ⟨IM⟩, 32; ⟨KN⟩, 34; ⟨LARE⟩, 13 = »be-bop ou •bop•«; ⟨MELZ⟩, I, 154; ⟨P⟩, 32; ⟨RIC⟩, I, 211 = uputnica na •bop•; ⟨SLON⟩, 1432

## BEGUINE

**EN:** beguine; **NJ:** Beguine, Béguine (⟨RL⟩, 95); **FR:** béguine; **TL:** beguine.

**ET:** FR béguin (bez –e!) = ljubav; u ortografiji s –e nije se pronašlo nijedno značenje u smislu DF. Moguće je da je osnova pojma ipak béguin (bez –e), no s ortografijom koja se stvorila tamo gdje je b. nastao (v. DF).

**DF:** »(Naziv za) crnački ples s Martinika i Sante Lucie. Béguine, koji je tridesetih godina također postao poznat u Europi, vrsta je •rumba•, a odvija se u umjerenom pokretnu ili brzu tempu u 2/4, 4/4 ili 2/2 taktu s ovom ritamskom shemom:«



⟨RL⟩, 95)

**KM:** U ⟨HI⟩, 61, navodi se da b., osim elemenata •rumba•, sadrži i elemente •tanga•, a u ⟨RAN⟩, 86, •ritam• se b. uspoređuje s •ritmom• bolera.

**KR:** U izvornom FR obliku riječ se piše s akcentom (»béguine«). Ta se izvorna ortografija ne poštuje u svim konzultiranim izvorima (npr. u ⟨BASS⟩, I, 296; ⟨HI⟩, 61; ⟨KL⟩, 158; ⟨MELZ⟩, I, 165; ⟨RIC⟩, I, 218), što je vjerojatno posljedica internacionalizacije pojma. Nije ni na hrvatskom potrebno inzistirati na izvornoj FR ortografiji, pogotovo zato što se u autoritativnim FR rječnicima (npr. u ⟨TLF⟩) to značenje pojma uopće ne spominje.

**V:** •popularna glazba•, •rumba•, •tango•, •zabavna glazba•.

⟨L⟩, 64

**(BESKONAČNA VRPCA) =**  
**•BESKRAJNA VRPCA• = (TAPE LOOP)**

## BESKRAJNA VRPCA = (BESKONAČNA VRPCA) = (TAPE LOOP)

**EN:** tape loop; **NJ:** Bandschleife, Endlosband; **FR:** boucle.

**DF:** »(Naziv za) magnetsku vrpcu čiji su početak i kraj zalijepljeni tako da je moguć njezin kružni tok, pa tako i reprodukcija sa stalnim ponavljanjem pohranjenog •zvuka•... Beskrajna vrpca može se upotrijebiti za •kašnjenje• reprodukcije kakva zvučnog •signala•... ili za manipulacije •zvukom•, npr. za naslojavanje<sup>1</sup> sukcesivno snimljenih •zvukova•... Kratka beskrajna vrpca može se zamijeniti digitalnim pohranjivanjem (•zvuka•), (npr. u uređaju za jeku), uporabom •petlje• ili pri •uzorkovanju• (•zvuka•).« (⟨EN⟩, 24)

**KM:** B. v. je prije svega **analogno** sredstvo za uporabe navedene u DF i po tome je izotznačna s •petljom•. Sama •petlja• međutim podrazumijeva i elektronički proces (v. DF •petlje•), u kojemu se kao sredstvo može upotrijebiti b. v., ali i digitalni uređaji koji se ne koriste nikakvom vrpcom.

**V:** •bioglazba•, •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •kašnjenje• = (delay), •petlja• = (loop), •uređaj za kašnjenje•, •uzorkovanje• = (•sampling•).

⟨FR⟩, 90; ⟨HU⟩, 65–66

<sup>1</sup> U izvorniku stoji: »Übereinanderschichtung«.

## BIAKORD

**EN:** bichord.

**ET:** Lat. bis, kao prefiks bi- = dvaput (⟨DE⟩, 91); •akord•.

**DF:** »(Naziv za) •vertikalnu zvučnost• koja nastaje istodobnim zvučanjem dviju akordnih •struktura• koje se dadu identificirati (tj. trozvuka ili septakorda)... Sljedeći primjer jest biakord od trozvuka F–dura i H–dura:«



⟨FR⟩, 9)

**KM:** U ⟨JON⟩, 34, navodi se samo neobičan EN pojam »bichordality«, koji bitno pojašnjuje DF: »...pojam opisuje glazbu koja rabi ’superponirane •akorde• iz iste (sedamtonske) •ljestvice• bez sugestije dvaju •tonaliteta•«:



(Citat je i primjer iz JONES 1963: 118, 120.)

**KR:** U ⟨BR⟩, 112–113, navodi se NJ »Doppelgriff«, FR »à doubles cordes« i TL »bicordo« kao ekvivalenti za EN pojam, što je, dakako, posve pogrešno.

Doslovni prijevod EN pojma (»bikord«) nemoguć je jer je »chord« na EN •akord•. Premda b. ima dva prefiksa (bi-, a-), ovaj je oblik jedini točan.

DF zbrkano definira pojam jer se po njoj čini da je u identifikaciji akordnih •struktura• bitan oblik sudjelujućih •akorda•, a ne tonalitetni kontekst kojemu oni pripadaju. Po tome je primjer u DF također zbunjujuć jer je riječ o istoj vrsti •akorda•, o trozvuku, odnosno kvintakordu, pa po tome to ni ne bi bio b. da se u njemu ne nalazi sugestija dvaju različitih tonalitetnih konteksta, tj. F–dura i H–dura. No kako se vidi iz primjera u KM, različiti tonalitetni konteksti u b. ne sugeriraju ni različite •tonalitete• jer moraju potjecati iz iste •ljestvice•, odnosno iz istog •tonaliteta•. Kada bi bila posrijedi •vertikalna zvučnost• čija •struktura• proizlazi iz dvaju •tonaliteta• — što očito nije, onda bi b. odgovarao •bitonalitetu• kao •sustavu• glazbene građe. No i tada bi ga bilo teško razlikovati od •poliakorda• (koji međutim kao •protuakord• i •poliharmonija/poliharmonika• ima posebno značenje u skladateljskoj teoriji H. Cowella, u kojoj se b., naravno, ne pojavljuje), kao što je i razlikovanje •bitonaliteta• i •politonaliteta• samo teoretsko (v. KM •bitonaliteta• i KR •politonaliteta•).

Očito je da nema nikakva pravog razloga rabiti taj pojam.

**V:** •agregat• (DF 1), •akord•, •protuakord•, •vertikalna zvučnost•, •zvučnost• (DF 2).

**USP:** •bitonalitet•, •poliakord•.

## BIG BAND

**EN:** big band; **NJ:** big band, große Musikgruppe; **FR:** big band, grande formation; **TL:** big band, grande complesso.

**ET:** EN big = velik; •band•.

**DF:** »U •jazzu• obično naziv za tip velikog orkestra uobičajenog u eri •swinga• (1935–45). Dok je mali sastav (•combo•) odgovarao linearnom, polifonom načinu muziciranja, big–band je nastao u doba kada •jazz•–muzika postaje sve više harmonijski koncipirana. Sastavljen je od skupine ritmičkih<sup>1</sup> instrumenata (bubnjevi, kontrabas, gitara, klavir) i sku-

pine melodijskih instrumenata (trublje, tromboni i saksofoni.« (⟨MELZ⟩, I, 197)

**KM:** Ekvivalenti su na NJ, FR i TL koji se razlikuju od izvornika iz ⟨BR⟩, 234–235. U uporabi je EN izvornik češći, kako se vidi i u ⟨L⟩, 67–68, gdje se samo on navodi.

**KR:** U ⟨MELZ⟩, I, 197, b. b. piše se big–band (v. DF). To je jedini primjer za takvo pisanje riječi, koje je doista neopravdano jer je »big« uobičajeni pridjev ispred imenice »band«. (Ponekad se u EN pojmovima dvije imenice mogu povezati crticom ako prva imenica ima funkciju pridjeva.)

B. b. je nepotrebno prevoditi na hrvatski jer onda gubi smisao tehničkog pojma, odnosno stručne riječi.

**V:** •block chords•, •jazz•, •progressive jazz•, •swing•.

**USP:** •band•, •combo•, •jug band•, •skiffle, skiffle band, skiffle group•, •steel band•, •washboard, washboard band•.

⟨BASS⟩, I, 256, 348; ⟨BKR⟩, I, 143; ⟨FR⟩, 9; ⟨GRJ⟩, I, 108; ⟨HI⟩, 63; ⟨HK⟩, 51–52; ⟨KN⟩, 35; ⟨RAN⟩, 95; ⟨RL⟩, 111

1 Bolje bi bilo »ritamskih«. V. KR »ritma•.

## BIJELI ŠUM

**EN:** blank noise, white noise, white sound (rjede), white tone (rjede); **NJ:** weißes Rauschen; **FR:** bruit blanc, son blanc, frange; **TL:** rumore bianco, rumore puro, suono bianco.

**DF:** »Po analogiji s optičkim dojmom bijelog svjetla, koje sadrži sve valne dužine •boja• u •spekturu•, o bijelom šumu govori se onda kada su sve frekvencije ravnomjerno raspoređene kroz cijelo čujno frekvencijsko područje i kada su njihove amplitude (statički gledano) jednake veličine... (Bijeli šum proizvodi •generator bijelog šuma•.) Ako se kojim •filterom• priguše određena frekvencijska područja, dobije se •obojeni šum•.« (⟨EN⟩, 187–188)

**KR:** U ⟨MELZ⟩, I, 197, b. š. označuje se kao posljedica »istodobnog zvučanja... svih sinusoidalnih titraja (frekvencija)«. U KR •sinusoidnog titraja, tona, vala• upozorava se na razne oblike pridjeva koji se odnosi na **sinusoidu**, a kojima pripada i ovaj. (Pridjev »sinusoidalni« nepotreban je internacionalizam, koji je bolje zamijeniti sa »sinusoidni« — no ne sa »sinusoidski«.)

**V:** •generator bijelog šuma•, •pojas šuma•, •šum•.

**USP:** •crni zvuk•, •obojeni šum•, •plavi šum•, •ružičasti šum•.

⟨BASS⟩, II, 124; ⟨BKR⟩, IV, 345; ⟨BOSS⟩, 26; ⟨CH⟩, 295; ⟨EH⟩, 386–387; ⟨FR⟩, 101; ⟨GUI⟩, 149; ⟨HO⟩, 122; ⟨HU⟩, 80; ⟨JON⟩, 353; ⟨KS⟩, 115; ⟨L⟩, 464; ⟨P⟩, 32; ⟨POU⟩, 205–207; ⟨RAN⟩, 933; ⟨RIC⟩, I, 124; ⟨SLON⟩, 1501

**BIOGLAZBA**

**EN:** Bio Music, Bio-Music.

**ET:** Grč. *bíos* = život ((KLU), 87).

**DF:** »Naziv što ga je stvorio ORCUS Research da bi njime označio proučavanje uporabe elektroničkih sistema koji iskušavaju psihološko/fiziološka stanja što se pokreću auditivnim i vizualnim stimulansima. •Beskrajne vrpce• za •povratnu spregu•<sup>1</sup> rabe se da bi se proučavalo kako ljudski organizam organizira senzorne stimulanse u •stvarnom vremenu•. Pri proučavanju se mjere refleksi na koži, podraženoj galvanskom strujom, krvni tlak i disanje, a upotrebljavaju se elektrokardiogrami, elektroencefalogrami i elektromilogrami.« ((FR), 9)

**KM:** Pojam je utemeljio i obrazložio američki skladatelj i teoretičar Manfred Eaton, koji u EATON 1971: 28 objašnjava b. kao »klasu elektroničkih sistema koji rabe biološke potencijale u •beskrajnim vrpca• s •povratnom spregom•<sup>1</sup> da bi se inducirala snažna, predvidljiva, ponovljiva, fiziološka/psihološka stanja koja se mogu elegantno kontrolirati u •stvarnom vremenu•. Tipovi stanja koja se mogu programirati jesu... kemijska stanja (pod drogom), a halucinogene sile elektroničkih senzornih sistema •povratne sprege• mogu se kontrolirati i voditi preciznošću koja je posve nemoguća kemijskim metodama.«

**KR:** Pisanje s crticom uobičajilo se na EN, premda nema nikakva razloga odvajati prefiks od osnove. U EATON 1971 u naslovu se nalazi »Bio Music«, dakle rastavljeno i bez crtice. U samome tekstu pojam se uvijek piše s crticom.

Premda je nastao u okviru istraživanja interdisciplinarnih grupa ORCUS Research, pojam ima stanovita odjeka i u neposrednim skladateljskim interesima, npr. u *Zelenoj glazbi* Johna Liftona (v. SEDAK 1977: nepag.) i u *Music for Solo Performer* Alvina Luciera, u kojoj se kao osnovna građa upotrebljavaju moždani valovi izvođača koji se uvode u elektronički sistem i, nakon obrade, preko razglasa predstavljaju slušateljima (v. VUKOVOJAC 1989: 17–19).

**V:** •beskrajna vrpca• = (beskonačna vrpca) = (tape loop), •izvedba u stvarnom vremenu•, •povratna sprega• = (feedback), •stvarno vrijeme•, •živa elektronička glazba• = (živa elektronska glazba) = (live electronic music) = (live-electronics).

LUENING 1975: 21

<sup>1</sup> U izvorniku stoji »feedback loops«.

**BIROTRON = •MELOTRON• = •NOVATRON•**

**EN:** biotron; **NJ:** Birotron.

**ET:** Po konstruktoru Daveu Birou; –tron od EN **electronic**.

**DF:** Naziv za •melotron•, koji umjesto •beskrajnih vrpca• rabi kasete.

**V:** •elektronički glazbeni instrumenti• = (elektronski glazbeni instrumenti•).

**USP:** •melotron• = •novatron•.

(EN), 28 = uputnica na •melotron•; (GRI), I, 233

**BITONALITET**

**EN:** bitonality; **NJ:** Bitonalität; **FR:** bitonalité; **TL:** bitonalità.

**ET:** Lat. bis, kao prefiks bi- = dvaput ((DE), 91); •tonalitet•.

**DF:** »(Naziv za) istodobno korištenje dvaju različitih •tonaliteta•, npr. b–mola u lijevoj ruci nasuprot fis–molu u desnoj ruci (u Prokofjevljevim *Sarkazmima*; v. pr. a), odnosno C–dura nasuprot Fis–duru (u Stravinskievom *Petruški*; v. pr. b):



(Bitonalitet) rabi velik broj skladatelja u 20. stoljeću u potrazi za novim tonskim efektima. O b. se često govori kao o •politonalitetu•, premda se rijetko istodobno upotrebljava više od dva •tonaliteta•.« ((APE), 32–33)

**KM:** U DF se u izvornoj, EN, verziji navodi izraz »tonal effects«, koji je ovdje preveden kao »tonski efekti«. Naime u EN jeziku pridjev »tonal« ne dolazi samo od imenice »tonality«, nego i od imenice »tone« = »•ton•«. »Tonal effects« moglo bi se isto tako prevesti i kao »zvučni efekti«, no tada bi se zanemarila razlika između •tona•, •zvuka• i •šuma•, koja u ovom kontekstu međutim nije toliko bitna (»tonski« i »zvučni efekt« ovdje su zapravo istoznačnice). Važno je također upozorenje da se b. u praksi izjednačuje s •politonalitetom• (jer se rijetko rabi više od dva •tonaliteta• istodobno). •Politonalitet• je dakle natpojam, a b. je njegova podvrsta.

**V:** •antitalitet•, •atonikalitet, atonikalitnost, atonikalnost•, •biakord•, •multitalitet•, •nestalni tonalitet•, •pantonalitet•, •politonalitet•, •pro-

gresivni tonalitet\*, prošireni tonalitet\*, slobodni tonalitet\*, suspendirani tonalitet\*.

**USP:** \*atonalitet\*, \*bitonalitetnost\* = (\*bitonalnost\*), \*metatonalitet\*, \*mikrotonalitet\*, \*prototonalitet\*, \*slobodni atonalitet\*, \*tonalitet\*.

(BASS), I, 352; (FR), 10; (GR6), II, 747; (HO), 112 = uputnica na \*politalitet\*; (JON), 35–36; (L), 69; (ML), I, 413; (P), 33; (RAN), 97 = istoznačnica s \*politalitetom\*; (RIC), I, 265–266; (SLON), 1432

### BITONALITETNOST = (\*BITONALNOST\*)

**ET:** \*Bitonalitet\*; sufiks -ost označuje osobinu, svojstvo, stanje i sl. ((BAB), 290–292).

**DF:** Naziv za kvalitetu, svojstvo, odliku \*bitonaliteta\*.

**KM:** U KM za \*tonalitetnost\* upozoreno je na tvorbu riječi sa sufiksom -ost.

**KR:** Pojam se preporučuje rabiti u njegovu specifičnu značenju spram \*bitonaliteta\*, kako je navedeno u DF.

**V:** \*antitalitetnost\* = (\*antitalnost\*), \*atonicitet\*, \*atonicitetnost\*, \*atonicitnost\*, \*multitalitetnost\* = (\*multitalnost\*), \*pantonalitetnost\* = (\*pantonalnost\*), \*politalitetnost\* = (\*politalnost\*).

**USP:** \*atonalitetnost\* = (\*atonalnost\*), \*bitonalitet\*, (\*bitonalnost\*), \*metatonalitetnost\* = (\*metatonalnost\*), \*mikrotonalitetnost\* = (\*mikrotonalnost\*), \*prototonalitetnost\* = (\*prototonalnost\*), \*tonalitetnost\* = (\*tonalnost\*).

### (BITONALNOST) = \*BITONALITETNOST\*

(EN: bitonality; NJ: Bitonalität; FR: bitonalité; TL: bitonalità.)

**ET:** Od pridjevskoga oblika imenice \*bitonalitet\*; sufiks -ost označuje osobinu, svojstvo, stanje i sl. ((BAB), 290–292).

**DF:** Naziv, ali **netočan**, za kvalitetu, svojstvo, odliku \*bitonaliteta\*.

**KM:** U KR \*tonaliteta\* upozorava se na sadržajno dvojbenu hrvatski pridjev »tonalan«, do kojega je došlo vjerojatno nepromišljenim prijevodom sa stranih jezika.

**KR:** Dok je uporaba sufiksa »-ost« u \*bitonalitetnosti\* izdašna i preporučljiva, b. — i sve iz nje izvedene pojmove — potrebno je isključiti iz uporabe zbog dvojbene pridjevske osnove »-tonalan« (umjesto »-tonalitetan«).

**V:** \*antitalitetnost\* = (\*antitalnost\*), \*atonicitet\*, \*atonicitetnost\*, \*atonicitnost\*, \*multitalitetnost\* = (\*multitalnost\*), \*pantonalitetnost\*

= (\*pantonalnost\*), \*politalitetnost\* = (\*politalnost\*).

**USP:** \*atonalitetnost\* = (\*atonalnost\*), \*bitonalitet\*, \*bitonalitetnost\*, \*metatonalitetnost\* = (\*metatonalnost\*), \*mikrotonalitetnost\* = (\*mikrotonalnost\*), \*prototonalitetnost\* = (\*prototonalnost\*), \*tonalitetnost\* = (\*tonalnost\*).

(P), 33

### BLOCK CHORDS

**EN:** block chords; **NJ:** block chords, Blockakkorde;

**FR:** block chords; **TL:** block chords.

**ET:** EN block = \*blok\*; chords = \*akordi\*.

**DF:** »Naziv za uobičajeni način sviranja klavira u \*jazzu\* kod kojeg se istodobno, objema rukama, udaraju \*akordi\* istoga intervalskog sadržaja po cijeloj klavijaturi, najčešće u uzlaznim sekundnim pomacima. Kao sredstvo za oblikovanje \*zvuka\* block chords također se rabe i u \*aranžmanima\* za \*big bandove\*.« ((HI), 66–67)

**KM:** U (BASS), I, 365, i u (RIC), I, 275, navodi se da se početak uporabe b. c. pripisuje Miltonu Buckeru i da se uporaba naročito proširila u \*modern jazzu\*.

U (RAN), 98, navodi se pojam »block chords harmony«, koji nema nikakve veze sa značenjem b. c. u DF.

**KR:** Hrvatski prijevod tog pojma (kao »blokovski \*akordi\*« ili »\*akordi\* u \*bloku\*«) ne preporučuje se, jer je izvorni oblik posve jednoznačan kao tehnički pojam, odnosno stručna riječ u nazivlju \*jazza\*. »Block« u b. c. također nema nikakve veze s \*blokom\* kao dijelom forme skladbe koji se razlikuje od \*sekcije\* (DF 1).

**V:** \*akord\*, \*aranžman\*, \*big band\*, \*jazz\*, \*modern jazz\*.

(GRJ), I, 119; (LARE), 165

### BLOK

**EN:** block; **NJ:** Block; **FR:** bloc.

**ET:** StaroFR bloc = komad drva, od srednjodonoNJBlok ((DE), 100; (DUD), 88).

**DF:** »(Naziv za) dio glazbe koji skoro predstavlja zatvorenu cjelinu, pa ne vodi u nešto drugo. Skladanje u blokovima bilo je posve u suprotnosti sa simfonijskom tradicijom u 19. stoljeću ali je uobičajeno kod Stravinskog i kod Messiaena.« ((GR), 35) U nazivlju \*glazbe\* 20. stoljeća blok se, za razliku od \*sekcije\*, »uočava isključivo po prepoznatljivosti njegove izdvojenosti (iz cjeline) na temelju slušnog dojma« ((GL), 175 — bilj. A. II/22).

**KM:** U (CH), 295, kao istoznačnica se s \*agregatom\* navodi »zvukovni blok« (= »bloc sonore«). Usp. KM

DF 1 \*agregata\*, gdje se upozorava kako takvi pojmovi, zbog svoje metaforske opisnosti, gube tehničko, odnosno stručno značenje.

USP: \*sekcija\* (DF 1).

### BLUEGRASS (MUSIC)

EN: bluegrass (music); NJ: bluegrass (music); FR: bluegrass (music); TL: bluegrass (music).

ET: EN (tj. američki) bluegrass = plavkasta trava, naročito u Kentuckyu (<OAD>, 89); u Kentuckyu je rođen Bill Monroe, začetnik b., osnivač grupe *Blue Grass Boys* (v. DF).

DF: »(Naziv za) stil u \*country and westernu\* koji se pojavio četrdesetih godina... preko Billa Monroea i njegovih Blue Grass Boysa. Pojam se odnosi na Monroevu domovinu Kentucky (Blue Grass State). Stil se uglavnom formirao iz angloameričkih tradicija bijelih glazbenika iz ruralnih dijelova uz gorje Appalachian i od početka je htio sačuvati te tradicije od sve veće komercijalizacije onoga što se općenito nazivalo \*hillbilly\*. Sam je Monroe međutim priznao utjecaj crnih glazbenika. Bluegrass tipično izvodi 'string \*band\*' koji se sastoji od kombinacije neelektričnih glazbala kao što su violina, mandolina, gitara, banjo s pet žica i kontrabas. Neki ili pak svi instrumentalisti također pjevaju... Karakteristični su instrumentalni stilovi Earla Scruggsa na banju, Lestera Flatta na gitari i Monroea na mandolini.« (<RAN>, 98)

V: \*break\* (DF 2), \*country (music), country-glazba\*, \*hillbilly (music), hillbilly jazz\*, \*country and western (music)\*, \*rock, rock-glazba\*.

(BASS), I, 366 = uputnica na \*country and western (music)\*; (GR6), II, 812; (HK), 59-60; (KN), 40-41

### BLUE NOTE(S)

EN: blue note(s); NJ: blue note(s); FR: blue note(s); TL: blue note(s).

ET: EN doslovce = plava(e) nota(e); s obzirom na \*blues\*, karakteristična(e) nota(e) koja(e) se u nje-mu rabi(e).

DF: »(Naziv za) mikrotonalitetno sniženje trećega, sedmoga ili (rjeđe) petoga stupnja dijatonske \*ljestvice\*, uobičajeno u \*bluesu\*, \*jazzu\* i srodnoj glazbi. \*Visina\* ili intonacija blue note nije precizno fiksirana, nego varira prema izvođačevom instinktu i ekspresiji. Zajedno s drugim, nepromjenljivim, \*visinama tonova\* blue notes tvore \*blues-ljestvicu\*.« (<GRJ>, I, 120)

KR: U <L>, 71, navodi se EN pojam i njegovu nepraktično dugi opisi na NJ, FR i TL.

B. n. je nepotrebno prevoditi na hrvatski jer onda gubi karakter tehničkog pojma, odnosno stručne riječi.

V: \*blues\*, \*blues-ljestvica\*, \*jazz\*.

(BASS), I, 366 = »blue«; (BKR), I, 151 = uputnica na \*blues\* i na \*jazz\*; (FR), I, (GR), 36; (GR6), II, 812; (HI), 67; (HK), 60; (HO), 112; (IM), 42; (KN), 41; (LARE), 166; (M), 538; (MELZ), I, 209; (MI), I, 419; (RAN), 98; (RIC), I, 276; (RL), 114

### BLUES

EN: blues, blues 12; NJ: Blues, eine der Hauptformen des Jazz (12 Takte); FR: blues, une des principales formes du jazz (12 mesures); TL: blues, una delle forme principali del jazz (12 battute).

ET: U literaturi se navode različiti ET izvodi za b., od kojih su neki posve nerazumljivi, jednostavno zato što nisu ET izvodi. Tako se u <APE>, 33, b. izvodi od \*blue note(s)\*, što je pogrešno jer je pojam \*blue note(s)\* zacijelo nastao iz b., dakle nakon njega. U <HI>, 67, nudi se EN izraz »to feel blue« = »biti tužan«, što jest jedno od značenja »blue« u tom idiomu ali ne upućuje na korijen b. U <M>, 539, kao i u <MELZ>, I, 209, nudi se pravi ET korijen (»blue devils«), ali se ne objašnjava. Objašnjenje međutim možemo pročitati u HUNKEMÖLLER 1980: 1: »Angloamerička kratica od 'blue devils' (= 'zločesti đavoli') koju je od 1807. godine u uporabu uveo američki književnik W. Irving u svojim esejima što su objavljeni pod naslovom *Salmagundi*. Blues tu znači loše raspoloženje, nevoljkost.«

DF: 1) »(Naziv za) nevoljki osjećaj. Rabi se mnogo prije od bluesa kao glazbenog žanra. Blues kao osjećaj došao je s nevoljama crnih Amerikanaca. \*Blue notes\*, krikovi u falsetu, mrmljanja, jecanja, stenjanja i usklici izražavaju vokalno te nevolje, a oponašaju se na glazbalima.«

2) »(Naziv za) dio crne američke poezije u 20. stoljeću, također i (naziv za) oblik stiha u toj poeziji...«

3) »(Naziv za) standardnu ritamsko-harmonijsku \*strukturu\* u kojoj se progresija kroz 12 taktova I-I-I-IV-V-I-I-V-IV-I-I vezuje uz dvostih AAB u četverotaktne fraze. Premda se javljaju i osamtaktni i šesnaesttaktni obrasci, preteže dvanaesttaktni blues, koji je vrlo fleksibilan. Može se doslovce primijeniti, kao u \*boogie-woogie\*, ili radikalno mijenjati, kao u \*improvizacijama\* u \*modern jazzu\*.«

4) »Naslov. Neki 'bluesovi' ne odnose se na osjećaje nevoljkosti i na \*strukturu\* bluesa.«

5) »(Naziv za) svjetovni vokalni žanr crnih Amerikanaca u 20. stoljeću i vitalna komponenta srodnih žanrova. Za razliku od nevoljkih osjećaja blues-glaz-

ba je zabava. Kao žanr pravi blues dijeli se na tri opće kategorije: na *country blues*,... na klasični blues, kao u *ragtimeu* ili u *New Orleans jazzu*,... i na urbani blues nakon II. svjetskog rata...« (⟨RAN⟩, 98–100)

**KM:** Svi drugi ekvivalenti za internacionalni pojam b. na EN, NJ, FR i TL ponuđeni su u ⟨BR⟩, 234–235. Ovome prijedlogu nije potreban nikakav daljnji KM.

**V:** *blue note(s)*, *blues-ljestvica*, *city blues*, *country blues*, *jazz*, *jug band*, *rhythm and blues*.

⟨BASS⟩, I, 366–368; ⟨BKR⟩, I, 151; ⟨FR⟩, 10; ⟨GR⟩, 36; ⟨GRJ⟩, I, 121–129; ⟨GR6⟩, II, 812–819; ⟨HK⟩, 60–62; ⟨HO⟩, 112–113; ⟨IM⟩, 42; ⟨KN⟩, 41–42; ⟨LARE⟩, 166–167; ⟨MI⟩, I, 419–420; ⟨P⟩, 34; ⟨RIC⟩, I, 276; ⟨RL⟩, 114; ⟨SLON⟩, 1432–1433

### BLUES-LJESTVICA

**EN:** blues scale; **NJ:** Blues-Tonleiter.

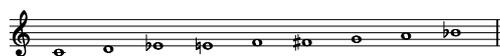
**ET:** *Blues*.

**DF:** »(Naziv za) hibridnu ljestvicu s kvalitetama frigijskog modusa i durske ljestvice. Melodijski se često upotrebljava s jednom ili više alteriranih nota koje su označene iznad crtovlja, ali je harmonijski najčešće identična s durskom ljestvicom.«



⟨JON⟩, 37

**KM:** U ⟨FR⟩, 11, nudi se međutim jednoznačan poredak tonova i napominje da se »mogu izabrati različiti akordi za harmonizaciju stupnjeva ljestvice«. *Jazz*-glazbenici obično izabiru tek nekoliko od tih tonova kao primarni temelj za improvizaciju na zadanu melodiju.



U ⟨M⟩, 538, nudi se pak isključivo mogućnost alteriranja trećega i sedmoga stupnja.

Ambiguitetno tumačenje b.-lj. proizlazi iz različitih shvaćanja *blue note(s)*, koje se u *jazzu* ne mogu svesti na jednoznačni ljestvični sustav.

**KR:** Pojam ne odgovara pravilima o tvorbi riječi u hrvatskom jeziku jer bi se od imenice *blues* trebalo napraviti pridjev prije ljestvice (*blues* na EN ima funkciju pridjeva pred imenicom »scale«!). No »bluesna« ili »blueska« ljestvica ne može se prihvatiti, pa se mora rabiti navedeni oblik pojma.

**V:** *blue note(s)*, *blues*, *jazz*, *ljestvica*.

⟨BASS⟩, I, 366 = »blue«; ⟨GRJ⟩, I, 120

**(BOJA) = (BOJA ZVUKA) = (ZVUČNA BOJA) = ZVUKOVNA BOJA**

### BOJA TONA

**EN:** tone color, tone colour, tone-color, tone-colour, timbre (?); **NJ:** Tonfarbe; **FR:** timbre (?); **TL:** timbro, colore del suono (?).

**ET:** *Ton*.

**DF:** Pojam je u mnogim kontekstima, nažalost, istoznačan sa *zvukovnom bojom*, što je, dakako, pogrešno. Umjesto DF ovdje citiramo opsežniji odlomak iz ⟨EH⟩, 310–311 (na str. 356. navodi se i »Tonfarbe«, ali samo s uputnicom na *sinusoidni ton*), u kojemu se komentiraju raznoznačnost b. t. i *zvukovne boje*: »Nasuprot brojnim tvrdnjama sinusoidni tonovi glazbeno su izrazito značajni, pa su — budući da su temelj svemu što zvuči — apsolutna osnova elektroničke glazbe, od jednostavnoga tona sve do najsloženijega zvuka... Kao što je primijetio F. Winckel (WINCKEL 1960), već su H. Helmholtz i C. Stumpf upozorili na to da elementarni ton, onaj koji ne sadrži nikakve parcijalne tonove, sadrži neku boju tona. Tome bi trebalo pridodati da J. Handschin, u ovome slučaju doista vjerodostojan svjedok, tonu bez parcijala nije pripisao samo boju tona, nego u osnovi i zvukovnu boju (HANDSCHIN 1948).«

**KM:** Pozivanje na Handschina u DF izuzetno je zanimljivo, kako pokazuje ovaj odlomak iz HANDSCHIN 1948: 130: »Kako je vidljivo, htio bih... ukinuti terminologijsko razlikovanje između tona' = tona bez parcijala<sup>1</sup> i 'zvuka' = tona s parcijalima<sup>1</sup>. Ostajem pri uobičajenu govoru koji posve odgovara fizičkim činjenicama po tome što se i neki ton bez parcijala<sup>1</sup> priključuje beskrajnoj različitosti tonova s parcijalima<sup>1</sup>, i to kao boja (koju možemo zvati bojom tona ili zvukovnom bojom'...)« U HANDSCHIN 1948: 377–378 Handschin opet komentira ovaj svoj stav: »Već sam... istaknuo da psihološki nije primjereno... tonu bez parcijala<sup>1</sup> pripisivati boju tona koja se bitno razlikuje od zvukovne boje i izraz zvukovna boja' rabiti samo za ton koji sadrži parcijale<sup>1</sup>. Psihološki je i ton bez parcijala<sup>1</sup> 'zvuk'...«

**KR:** EN, FR i TL pojmovi s upitnikom navode se u ⟨L⟩, 591, i u ⟨P⟩, 34–35, ali oni nisu točni jer su istoznačni sa *zvukovnom bojom*, a ne s b. t. NJ se ekvivalent međutim vidno razlikuje od ekvivalenta za *zvukovnu boju* zato što ima drugačije značenje, koje poštuje bitnu razliku između tona i zvuka u smislu kako ta dva pojma (zajedno sa šumom) definira akustika. (U svakodnevnom govoru, u ko-

jemu se ne rabe stručne riječi i tehnički pojmovi, moguće je govoriti o b. t. kakva glazbala ili o krasnoj •boji• glasa kakva glumca ili pjevača; no budući da ni glazbalo ni glas ne proizvode •sinusoidne tonove•, pritom se zapravo misli na •zvukovnu boju•.) I u (MELZ), I, 216, b. t. je po DF upravo •zvukovna boja•. U (M), 555, pojam se spominje u vezi sa Stockhausenovim *Elektroničkim studijama I i II*, što je djelomično opravdano jer tu Stockhausen radi sa •sinusoidnim tonovima•, koje slaže u •mješavine tonova•, premda sam nikada ne rabi b. t. kao naziv za rezultat, nego, npr. u STOCKHAUSEN 1963a: 40, upravo za to rabi •zvukovnu boju• (v. također •skladbu od sinusoidnih tonova•).

U KR •zvukovne boje• upozorava se da je •boja zvuka• stilska figura koja ne odgovara potrebama za preciznošću značenja jednoga tehničkog pojma, pa se zato •zvukovna boja• smatra mnogo boljim rješenjem. No nasuprot •zvukovnoj boji• b. t. je bolji pojam od tonske •boje•, jer tonska •boja•, slično •zvučnoj boji•, isto tako priziva •boju• koja zvuči. (U hrvatskom jeziku ne postoji — barem ne na razini stručnih riječi i tehničkih pojmova — glagol koji bi se, po uzoru na imenicu »•zvuk•« — »zvučati«, mogao usporediti s imenicom »•ton•«.)

V: •sinusoidni titraj, ton, val• = (sinusni titraj, ton, val) = (sinusoidalni titraj, ton, val), •mješavina tonova•, •ton•.

USP: •zvukovna boja• = (boja) = (boja zvuka) = (zvučna boja).

1 U izvorniku stoji »Obertöne«.

**(BOJA ZVUKA) = (BOJA) = (ZVUČNA BOJA) = •ZVUKOVNA BOJA•**

### BOOGIE-WOOGIE

EN: boogie-woogie, boogie woogie, Boogie-Woogie 1928; NJ: Boogie-Woogie, pianistischer Stil (12 Takte); FR: boogie-woogie, boogie woogie, style pianistique (12 mesures); TL: boogie-woogie, boogie woogie, stile pianistico (12 battute).

ET: »Woogie« kao rima s »boogie« = pogrдно ime za crnca ((DUD), 92).

DF: »(Naziv za) stil interpretacije •bluesa• na klaviru s perkusivnom ostinatnom pratnjom u lijevoj ruci...



Ponavljanje obrasca u basu, kroz dva ili tri takta, ocrtava dvanaesttaktnu progresiju u •bluesu•, katkada sa IV. u drugom ili desetom taktu. Melodije

mogu sadržavati nizove figura koje se ponavljaju, podržavajući osnovni •beat• (s tremolima, •riffovima•, brzim triolama), ali i •poliritamske• •improvizacije•. Taj je stil cvjetao od oko 1936. godine do ranih četrdesetih godina, kada su se otkrili izvođači iz dvadesetih godina kao što su M. L. Lewis i A. Ammons. Basovska linija preživjela je u •bluesu•, •rhythm and bluesu• i u •rocku•.« ((RAN), 102)

KM: Ekvivalenti na EN, NJ, FR i TL koji se razlikuju od izvornika ponudeni su u (BR), 234–235, no ne kao prijevodi, nego kao objašnjenja. U (L), 74, navodi se samo izvorni EN pojam i nepraktično dugi opisi na NJ, FR i TL.

KR: Pojam se neusporedivo rjeđe piše bez crtice nego s crticom.

V: •blues•, •jazz•, •rhythm and blues•, •rock, rock-glazba•, •walking bass•.

(APE), 34–35; (BASS), I, 382; (BKR), I, 160; (FR), 11; (GRJ), I, 135–136; (GR6), III, 39; (HI), 70; (HK), 64–65; (IM), 45; (KN), 42; (LARE), 176; (MELZ), I, 220; (P), 37; (RIC), I, 294; (RL), 118

**BOP = •BEBOP• = •REBOP•**

EN: bop; NJ: Bop; FR: bop; TL: bop.

ET •Bebop•.

DF: »(Naziv za) jedan od glavnih stilova u •jazzu•. Najprije su ga početkom i sredinom četrdesetih godina razvili Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Bud Powell, Thelonius Monk, Kenny Clarke i Max Roach. Pedesetih i šezdesetih godina pojam 'bop' rabio se za označavanje različitih podstilova koji su nastali iz izvorne vrste: •cool jazz•, •West Coast jazz•, •hard bop•, •soul jazz• i •funk•. Riječ je 'bop' kraćenica od besmislenih slogova 'bebop' ili 'rebop' koji su se obično upotrebljavali u •scat singingu• kao pratnja jasnome •ritmu•...«

L. Armstrong, *Hotter than that* (1927):



((GRJ), I, 137)

V: •afrokubanski jazz•, •cool jazz•, •funk(y), funky jazz•, •jazz•, •Kansas City jazz•, •scat (singing)•, •soul, soul jazz•, •swing• (DF 1), •West Coast jazz•.

USP: •bebop• = •rebop•, •hard bop•.

(BKR), I, 160 = uputnica na •bebop•; (FR), 8; (GR6), III, 41; (HI), 60; (HK), 65 = uputnica na •bebop•; (IM), 32; (KN), 42 = uputnica na •bebop•; (LARE), 176 = uputnica na •bebop•; (RAN), 102 = uputnica na •bebop•; (RIC), I, 294–295; (SLON), 1433

**BOSSA NOVA**

**EN:** bossa nova, bossa-nova; **NJ:** Bossa Nova, Bossa nova; **FR:** bossa nova; **TL:** bossa nova.

**ET:** Na brazilskom slengu = nešto što je krajnje moderno, zadnji krik (mode) (⟨BP⟩, 77; ⟨KLU⟩, 99).

**DF:** »(Naziv za) stil u glazbi brazilskoga podrijetla s elementima •sambe• i •cool jazz•. Popularan je bio u Sjedinjenim Američkim Državama šezdesetih godina, ali su mnoge melodije bosse nove postale i okosnicom •jazz•-repertoara. Bossa nova je pritajena, a njezine izazovne •harmonije• potakle su suptilne •improvizacije•. U tipičnoj pjesmi bubnjar i akustički gitarist supostavljaju nježne, precizne trodijelne figure na četverodobnu •mjeru•...



Lagane sinkopacije... na karakterističan način prožimaju melodiju... Bossa nova je zacijelo započela u Brazilu sa... skladbom *Chega da saudade* (1958) Antonia Carlosa Jobima. 1962. gitarist je Charlie Byrd... sa Stanom Getzom snimio svoju *Jazz Samba*... Sredinom šezdesetih godina... Harbie Mann, Paul Winter i Sergio Mendes... snimaju nekoliko odličnih skladbi u stilu bosse nove.« (⟨GRJ⟩, I, 139)

**KR:** Pojam se piše s crticom — bez ikakva razloga — jedino u (⟨RAN⟩, 103).

**V:** •cool jazz•, •jazz•, •latinski jazz•, •popularna glazba•, •samba•, •zabavna glazba•. (⟨BASS⟩, I, 384; ⟨BKR⟩, I, 162; ⟨FR⟩, 12; ⟨GR6⟩, III, 77–78; ⟨HI⟩, 71; ⟨LARE⟩, 179; ⟨MELZ⟩, I, 234)

**BOSTON, VALSE BOSTON**

**EN:** Boston dip waltz, Boston waltz, English waltz, hesitation waltz; **NJ:** Boston, Valse Boston; **FR:** Boston, valse Boston; **TL:** Boston, valzer Boston.

**ET:** Neistražena; vjerojatno je b., v. b. nastao u Bostonu.

**DF:** »(Naziv za) američki polagani valcer koji se pojavio nakon 1870. a u Europi je bio naročito omiljen oko 1920. Normalan je tempo M. M. ♩ = 132, melodika mu je lirska s naglašenom sentimentalnošću (u molu). Ritamski je naglašena samo prva doba u taktu... Ravnomjerni 3/4 •ritam• često se u drugim dionicama maštovito nadopunjuje ostanatnim figurama u 2/4 ili 4/4 •ritmu•:



U umjetničkoj glazbi boston nalazimo u zaključnom stavku 1. gudačkog kvarteta i u *Suiti 1922* P.

Hindemitha, u *Jazzberries* L. Gruenberga (1925) te u *Partiti* (1925) i u *Esquisses de Jazz* (1927) E. Schulhoffa.« (⟨BKR⟩, I, 163)

**KM:** EN pojam »Boston dip waltz« navodi se u (⟨RAN⟩, 103, kao prethodnica b. v. Njegovo je značenje bez važnosti za uporabu pojma na hrvatskom. Istoznačnice »English waltz« i »hesitation waltz« navode se u (⟨GR6⟩, VI, 201, odnosno u (⟨GR6⟩, VIII, 532.

U (⟨BASS⟩, I, 385, (⟨RIC⟩, I, 303, i u (⟨RL⟩, 119, navodi se i značenje EN izraza »to play a boston« iz nazivlja •jazza•: »(Ovim izrazom) nazivaju •jazz•-glazbenici pravilno određivanje doba, tj. tempa u svirci u parnom taktu (4/4, alla breve), što se uglavnom povjerava klaviru.« (⟨RL⟩, 119)

**KR:** B. je kraćenica od b. v. koja je češća u uporabi (v. (⟨LARE⟩, 179; ⟨MELZ⟩, I, 234).

**V:** •jazz•, •popularna glazba•, •zabavna glazba•. (⟨GR6⟩, III, 87; ⟨HI⟩, 71; ⟨HO⟩, 115; ⟨MI⟩, I, 432)

**BREAK**

**EN:** break; **NJ:** Break, break, Unterbrechung und Pause; **FR:** break, interruption et pause; **TL:** break, interruzione e pausa.

**ET:** EN = prekid, zastoj.

**DF:** 1) »U •jazz•-muzici naziv za kratku improviziranu virtuoznu frazu koju izvodi solist u trenutku kada cijeli orkestar naglo prestane muzicirati, pa se na taj način prekida... •beat•. Break se pojavio najprije kod pjevača •bluesa• koji su pojedine stihove povezivali kratkim breakom gitare. Kasnije preuzima tu maniru i instrumentalni •jazz•.« (⟨MELZ⟩, I, 246)

2) »U •bluegrassu• i srodnim stilovima (naziv za) improvizirani instrumentalni solo koji se zbiva u svirci ansambla.« (⟨RAN⟩, 113)

**KM:** Ekvivalenti EN izvorniku na NJ, FR i TL ponuđeni su u (⟨BR⟩, 234–235. U (⟨L⟩, 76–77, navodi se samo izvorni EN pojam i nepraktično dugi opisi na NJ, FR i TL.

**KR:** Besmisleno je i nepotrebno taj pojam prevoditi na hrvatski jezik.

**V:** •beat• (DF 1), •bluegrass (music)•, •jazz•. (⟨BASS⟩, I, 395; ⟨BKR⟩, I, 173; ⟨FR⟩, 12; ⟨GRJ⟩, I, 148; ⟨GR6⟩, III, 244; ⟨HI⟩, 73; ⟨HK⟩, 66–67; ⟨HO⟩, 118; ⟨IM⟩, 49; ⟨KN⟩, 43; ⟨LARE⟩, 192; ⟨MI⟩, I, 446; ⟨RIC⟩, I, 316; ⟨RL⟩, 121)

**BROJČANA NOTACIJA**

**EN:** numerical notation.

**ET:** Lat. notatio = bilježenje, označavanje, od notare = označiti, obilježiti, od nota = znak, biljeg, pismeni znak (⟨KLU⟩, 508).

**DF:** »(Naziv za) pripisivanje cijelih brojeva notama u •dvanaestttonskom nizu, seriji•.« (⟨FR⟩, 60)

**KM:** B. n. se isključivo rabi u analizi skladbi koje su skladane •dvanaestttonskom• ili •serijalnom tehnikom (skladanja)•.

**V:** •dvanaestttonski niz, serija•.  
(JON), 195–196

### BRUITIZAM

**EN:** bruitism; **NJ:** Bruitismus; **FR:** bruitisme; **TL:** bruitismo.

**ET:** FR bruit = •šum•, buka, galama.

**DF:** 1) »(Naziv za) vrstu skladbe koja se sastoji samo od •šumova•, buke. Začetnica bruitizma bila je *Arte dei rumori* talijanskog futurista Luigia Russola... Edgard Varèse razvio je nedovršenu ideju bruitizma do čisto glazbenog oblika u svom epohalnom djelu *Ionizacija* (1930–1933) za trinaest udaraljkaša.« (⟨SLON⟩, 1433)

2) »(Naziv za) futurističko–dadaističku pretformu interdisciplinarnе veze glazbe, književnosti i... teatra koja bi, istodobno s vizualnim dojmovima, morala aktivirati i akustičku senzibilnost. Priredbe u dadaističkom 'Cabaretu Voltaire' u Zürichu nazivale su se bruitističkima.« (⟨THO⟩, 36)

**KM:** O Russolovoj *Arte dei rumori* (DF 1) v. RUS-SOLO 1978. O vezi Varèsea s b. (DF 1) v. BOSSEUR 1976.

**KR:** U DF 2 se, nažalost, dovoljno ne ističe da je b. prije svega vezan uz talijanski glazbeni •futurizam• kao **glazbeni** pojam, što je naročito važno s aspekta njegove povijesti. B. je naime točno onaj pojam koji naglašava glazbeni aspekt •futurizma• kao pokreta što se podjednako ogledao u svim umjetnostima. Zato ga je, npr. u (P), 87, pogrešno izjednačivati s •futurizmom•.

Sufiks –izam obično sugerira naziv za stil, epohu i slično (opširnije o tvorbi hrvatskih riječi sa sufiksom –izam v. (BAB), 253–255). U (H), 24, i u (M), 519, se međutim b. značenjski izjednačuje s •glazbom šuma, buke• (pri čemu se u (M), 519, rabi NJ pojam »Geräusch–Musik« kao i u (Z), 226; u KR •glazbe šuma, buke• upozorava se da takav pravopis podrazumijeva drugo značenje toga pojma). To je neprihvatljivo: b. je doista oznaka za estetičku orijentaciju, koja, doduše s prekidima, od talijanskih glazbenih futurista, preko Varèsea (v. DF 1), dospijeva sve do •konkretne glazbe•; dakle je riječ o pojmu u kojemu –izam doista precizno označava stilsku, odnosno estetičku orijentaciju.

**V:** •futurizam•, •glazba šuma, buke•, •intonarumori•, •komatska ljestvica•, •rumorarmonio• = •russolofon•, •russolofon• = •rumorarmonio•, •strojna glazba•.

(FR), 12; (GR), 41

## C

### CAKEWALK

**EN:** cakewalk; **NJ:** Cakewalk; **FR:** cakewalk; **TL:** cakewalk.

**ET:** EN cake = kolač, slatkiš; walk = šetnja, korak, u ovome smislu isto što i ples; najbolji plesač cakewalka za nagradu dobiva kolač (⟨IM⟩, 58; ⟨MELZ⟩, I, 280).

**DF:** »(Naziv za) 1) ples koji je potekao od robova na plantažama oko 1840. kao... promenade koja se podrugivala manirama vlasnika. Postao je komercijalna zabava devedesetih godina 19. stoljeća i međunarodni ♦hit♦ u društvenim plesovima između 1898. i 1903. 2) U razdoblju popularnosti plesa (naziv za) višetematsku instrumentalnu koračnicu u 2/4 ♦mjeri♦ sa sinkopiranim... ♦ritmovima♦, među kojima je ovaj najjednostavniji



zaštitni znak cakewalka. Cakewalk je utjecao na nastanak ♦ragtimea♦...« (⟨RAN⟩, 124)

**KM:** U ⟨BASS⟩, I, 433, ⟨LARE⟩, 220 i u ⟨MELZ⟩, I, 280, c. se piše s crticom (kao »cake-walk«).

Kako se napominje u ⟨GR6⟩, III, 611, popularnost c. u Europi simbolizira Debussyev *Golliwog's Cake-walk* iz njegove zbirke *Children's Corner* (1906–8).

**V:** ♦jazz♦, ♦ragtime, rag♦.

⟨BKR⟩, I, 203; ⟨FR⟩, 13; ⟨HI⟩, 78; ⟨HK⟩, 76; ⟨HO⟩, 134; ⟨KN⟩, 47; ⟨RIC⟩, I, 365; ⟨RL⟩, 138

### CALYPSO

**EN:** calypso; **NJ:** Calypso; **FR:** calypso; **TL:** calypso.

**ET:** Nepoznata (⟨OED⟩, II, 800); u ⟨TLF⟩, V, 62, pojam se dovodi u vezu s imenom starogrčke nimfe, ali se u ⟨DE⟩, 137, to podrijetlo pojma osporava.

**DF:** »(Naziv za) stil u glazbi, plesu i pjesmi južnih i istočnih Kariba koji se razvio iz afričke... narodne glazbe. Pjesme (u tom stilu) obično imaju četiri kratka stiha koji se izmjenjuju s... refrenima;...

pratnje su obično vrlo sinkopirane... Utjecaj calypsa na ♦jazz♦ neznatan je u usporedbi s afrokubanskom i brazilskom glazbom (v. ♦afrokubanski jazz♦ — op. N. G.). Neke snimke, kao *Calypso Blues* (1949) Nata 'Kinga' Colea, povezane su s tim stilom samo po naslovu. No ipak postoje i uspješna stapanja calypsa i ♦jazza♦, npr. u *Poor Joe* i *Don't try to keep up with the Joneses* Dizzya Gillespiea (s albuma *Jambo Caribe* iz 1964), *St. Thomas* i *The Everywhere Calypso* Sonnya Rollinsa (s albuma *Saxophone Collossus* iz 1956, odnosno *Sonny Rollins's Next Album* iz 1972) i *Jamento* (1978) Montya Alexandra.« (⟨GRJ⟩, I, 183)

**V:** ♦jazz♦, ♦popularna glazba♦, ♦steel band♦, ♦zabavna glazba♦.

⟨BASS⟩, I, 433; ⟨BKR⟩, I, 206; ⟨GR6⟩, III, 634–635; ⟨HI⟩, 79; ⟨LARE⟩, 222; ⟨MELZ⟩, I, 282; ⟨RAN⟩, 125; ⟨RIC⟩, I, 369

### CHA-CHA-CHA

**EN:** chachacha, cha cha cha, cha-cha-cha; **NJ:** Cha-cha-cha, Cha-Cha-Cha; **FR:** cha-cha-cha; **TL:** cha-cha-cha.

**ET:** Onomatopejski naziv za tri karakteristična brza plesna koraka (⟨MELZ⟩, I, 313; ⟨RL⟩, 151).

**DF:** »(Naziv za) kubansku vrstu plesne glazbe koju su razvili tradicionalni urbani ansambli, *charange*, ranih pedesetih godina. Slično kubanskoj ♦rumbi♦ i ♦mambu♦ cha-cha-cha je stekao međunarodnu popularnost. U umjerenom je tempu, s karakterističnim obrascima u pratnji...«

(⟨RAN⟩, 145)

**KM:** U gornjem su primjeru EN »timbales« prevedeni kao »timbali« jer je to, po (P), 330, upravo »kubanska vrsta malih bubnjeva, pričvršćenih u paru na stalku« (usp. i (GRI), III, 585, gdje se isti pojam piše i »tymbales«).

**KR:** Ortografija je različita, no preporučuje se pisanje s crticama jer »cha« nije riječ, nego onomatopejski simbol (v. ET).

**V:** ♦mambo♦, ♦popularna glazba♦, ♦rumba♦, ♦zabavna glazba♦.

(BKR), I, 229; (GR6), IV, 100; (HI), 86; (L), 95; (P), 44

### CHARLESTON

**EN:** charleston; **NJ:** Charleston; **FR:** charleston; **TL:** charleston.

**ET:** Po gradu Charlestonu u Južnoj Karolini (SAD) iz kojeg je potekao.

**DF:** »(Naziv za) brz američki ples, srednje brz ♦foxtrot♦, donekle srodan ♦ragtimeu♦, koji je cvjetao dvadesetih godina. Kaže se da je potekao od južnjačkih crnaca, a postao je komercijalan ♦hit♦ s pjesmom 'Charleston' Jamesa P. Johnsona u showu *Runnin' Wild* (1923)... Osobito ga je propagirala poznata crnačka plesačica Josefina Baker.« ((GRJ), I, 317)

**KM:** U (GR6), IV, 160, navodi se primjer iz pjesme *Charleston* (za koju se, osim J. P. Johnsona, spomenuo u DF, kao autor navodi i C. Mack):



Također se spominje da je c. u koncertnoj glazbi upotrijebio Ervin Schulhoff u prvoj od svojih *Etudes de jazz* (1927).

U (L), 97, pojam se začudo uopće ne navodi u smislu navedene DF.

**V:** ♦foxtrot♦, ♦popularna glazba♦, ♦ragtime, rag♦, ♦zabavna glazba♦.

(BASS), I, 537; (BKR), I, 235; (FR), 14; (HK), 80; (KN), 49; (LARE), 290; (RIC), I, 460; (RL), 157

### CHICAGO JAZZ

**EN:** Chicago jazz, Chicago-jazz; **NJ:** Chicago-Jazz.

**ET:** Po gradu Chicagu u državi Illinois (SAD); ♦jazz♦.

**DF:** »(Naziv za) podvrstu ♦New Orleans jazza♦ što su je razvili mladi bijeli glazbenici (Jimmy McPartland, Dave Tough, Frank Teschemacher, Joe Sullivan, Bud Freeman, Benny Goodman, Gene Krupa, Muggsy Spanier, Eddie Condon, Pee Wee Russell, Red McKenzie i drugi) iz okolice Chicaga ranih dvadesetih godina. U početku se jednostavno kopi-

rao stil ♦New Orleans jazza♦ Kinga Olivera... ali se onda u nj unijela superiorna instrumentalna tehnika (Goodman) i strastvena, probojna ritamska osnova (Krupa), zajedno s većim naglaskom na solima. No općenito su se više varirale osnovne značajke ♦New Orleans jazza♦ nego što se razvijalo kakav nezavisan stil... Kasnih dvadesetih godina mnogi od spomenutih glazbenika preselili su se u New York, gdje su neki od njih tridesetih godina postali važni protagonisti u stilu ♦swinga♦.« ((GRJ), I, 206)

**KM:** U (HI), 90, napominje se da je C. j. pripremio prijelaz s ♦old time jazza♦ na ♦swing♦.

**KR:** Ne preporučuje se rabiti hrvatski prijevod ovog pojma (npr. »jazz iz Chicaga«) jer u njemu nisu dovoljno izražene specifične stilske značajke što ih podrazumijeva izvornik.

**V:** ♦jazz♦, ♦New Orleans jazz♦, ♦old time jazz♦, ♦swing♦ (DF 2).

(BASS), I, 542 = »stile Chicago«; (BKR), I, 240; (MELZ), I, 322; (RAN), 155; (RL), 159

### CHORUS

**EN:** chorus; **NJ:** Chorus, Grundmelodie, Refrain (32 Takte); **FR:** chorus, refrain (32 mesures); **TL:** chorus, ritornello (32 battute).

**ET:** EN chorus = zbor, refren.

**DF:** 1) »U ♦jazzu♦ (naziv za) ma koje navođenje ili, pogotovo, ponovno navođenje teme s varijacijama. Pojam se obično odnosi na one jasne forme koje se sastoje od teme što je slijedi niz varijacija... i onda opet ponavljanje same teme; (pojam) se obično ne rabi u raspravama o onim stilovima u ♦jazzu♦ u kojima ♦slobodna improvizacija♦ zamjenjuje niz varijacija na temu.« ((GRJ), I, 208)

2) »(Naziv za) elektronički postupak, uglavnom sa ♦sintetizatorom♦ ili s ♦električnom gitarom♦, kojim se ♦signal♦ obrađuje tako da se dobije dojam višeglasja.« ((DOB), 24)

**KM:** Za značenje se u DF 2 u (GRJ), I, 208, rabi pojam »chorus effect«.

**KR:** Ekvivalenti EN izvornika na NJ, FR i TL nude se u (BR), 234–235, ali je — naročito u ♦jazzu♦ — uporaba EN izvornika kao jasna tehničkog pojma češća i praktičnija. U nazivlju ♦elektroničke glazbe♦ rabi se isključivo EN pojam.

**V:** ♦elektronička glazba♦ = (♦elektronska glazba♦) (s obzirom na DF 2), ♦improvizacija♦, ♦jazz♦, ♦sintetizator♦ = (synthesizer) (s obzirom na DF 2).

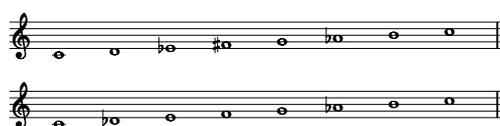
(BASS), I, 549; (FR), 14; (HI), 94; (HK), 81; (KN), 49–50; (LARE), 314; (MELZ), I, 328; (RAN), 163; (RIC), I, 476; (RL), 171–172 (sve u smislu DF 1)

## CIGANSKA LJESTVICA

**EN:** gypsy scale; **NJ:** Zigeunertonleiter; **FR:** gamme gitane, mode gitane, mode hongrois; **TL:** scala gitana.

**ET:** Od TL zingaro, od mađarskog Czigány; daljnje podrijetlo nepoznato (⟨KLU⟩, 813).

**DF:** »(Naziv za) •ljestvicu• koja se rabi u južnoslavenskom folkloru<sup>1</sup> i na Bliskom istoku. Prema položaju povećanih sekunda običava se razlikovati ciganska molska •ljestvica• i ciganska durska •ljestvica•.«



(⟨HI⟩, 525–526; ⟨JON⟩, 119)

**KM:** U ⟨JON⟩, 119, i u ⟨MELZ⟩, I, 331, nudi se samo primjer za c. molsku lj. a u ⟨APE⟩, 125, samo za c. dursku lj. U ⟨APE⟩, 125, također se upozorava da c. lj. rabe mađarski cigani koji su je preuzeli iz turske i indijske glazbe.

**V:** •ljestvica•.

**USP:** •mađarska durska ljestvica•, •mađarska molska ljestvica•.

(BKR), IV, 367; ⟨L⟩, 656; ⟨P⟩, 41

<sup>1</sup> U izvorniku stoji »Volksmusik«. V. KR •folka, folk–glazbe, folk–stila•.

## CITAT, CITATNA TEHNIKA (SKLADANJA)

**EN:** quotation (technique); **NJ:** Zitat; **FR:** citation, technique de citation; **TL:** citazione, tecnica di citazione.

**ET:** Lat. citare = dozvati, pozvati (doslovno: pobuditi) (⟨KLU⟩, 815); grč. tekhnikós = umjetan, vješt, od tékhnē = umijeće (umjetnost), vještina, znanje (⟨KLU⟩, 724).

**DF:** 1) »Narodne pjesme, kontrapunktne razrade zadana cantusa firmusa, citati... *Dies irae* stoljećima su bili omiljeni izvori aluzivnih citata. Richard Strauss umetnuo je temu posmrtnice koračnice iz Beethovenove *Eroice* u partituru svojih *Metamorfoza*... Alban Berg citirao je Bachov koral *Es ist genug* u svom Violinskom koncertu... Nisu rijetki ni citati iz skladateljevih vlastitih partitura;... primjer je egocentrični niz citata što ih je rabio Strauss u partituri svoje simfonijske pjesme *Život junaka*. No možda se najneobičniji zbir različitih tematskih podsjetnika, uspomena i opomena nalazi u *Sinfonii* Luciana Beria gdje on citira transformirane odlom-

ke iz djela Mahlera, Debussyja, Ravela i drugih.« (⟨SLON⟩, 1426)

2) »Umijeće onoga koji je citirao sastojalo se u tome da se citat morao tretirati tako da ostane prepoznatljiv kao strano tijelo, a da se ipak integrira u novu cjelinu. Sve se to zbivalo bez prevrata između 1600. i 1900, kada se, usprkos stilskim razlikama u glazbi, ipak sve svodilo na tonalitetni materijal. No to se u 20. stoljeću prekinulo, bilo u Bečkoj školi bilo u Stravinskog ili Hindemitha. Citat je dakako i dalje ostao sofisticirana aluzija, ali je, zbog razlike sredstava što ih rabi i novog konteksta u kojem se navodi, dobio novu dimenziju, *ironičnu kritiku*. Tu novu liniju predstavljaju vojna koračnica u Hindemithovu Koncertu za violu i orkestar, Stravinskieve adaptacije Pergolesia u 'Pulcinelli' i citati Rossinieve glazbe u 'Igri karata'. A odmah pokraj toga stoje nostalgичni citat (napjeva) 'O du lieber Augustin' u Schönbergovu II. gudačkom kvartetu, lendlera u Bachova korala u Bergovu Violinskom koncertu. A sve su to najavile brojne aluzije na narodne pjesme u Mahlerovim simfonijama.« (⟨G⟩, 166)

**KM:** Opsežnije o uporabi c. u •suvremenoj glazbi• v. KÜHN 1972.

**KR:** Objе DF nude obilje korisnih i simptomatičnih primjera za uporabu c. i c. t. No ipak treba jasnije razlučiti njihovu funkciju u tradiciji i u •glazbi 20. stoljeća•, posebno kada je riječ o **aluzivnosti**. Pitanje je npr. jesu li cantusi firmusi kao kontrafakture u kasnu srednjovjekovlju i u Renesansi uvijek bili jasno aluzivni (kako se navodi u DF 1, koja ionako govori isključivo o **aluzivnom** c.): posrijedi je prije bio sistem konvencija što ga je poštovao skladatelj, ne brinući se zapravo o tome hoće li se određen citat kao konvencija uopće moći prepoznati. (Brojni su primjeri iz povijesti glazbe koji to mogu potvrditi, no nije na ovome *Vodiču* da se njima bavi.) S druge pak strane c. u •glazbi 20. stoljeća•, kada se nađe u sebi neprimjerenu kontekstu, ne mora po aluzivnosti uvijek biti kritički ironičan (kako se tvrdi u DF 2). Teško je govoriti o ironiji u Stravinskievom odnosu prema Pergolesiu ili Rossiniu u *Pulcinelli* ili u *Igri karata*. •Citat• napjeva *O Du lieber Augustin* u 2. stavku Schönbergova II. gudačkog kvarteta, dakle u gotovo antitonalitetnu kontekstu, u BUD-DE 1972: 30 objašnjava se kao Schönbergovo priopćenje o kraju •tonaliteta• (v. i ⟨GL⟩, 188 — bilj. A.II.3.d/3 i 190 — bilj. A.II.3.d/5). Vrlo je pak kompleksno značenje različitih c. (naročito u 3. stavku *Sinfonie* L. Beria (v. ALTMANN 1977).

Na temelju takve raznolike primjene c. moglo bi se razmišljati o tananij značenjskoj distinkciji između c., •kolaža• i •montaže•. (U DF 2 i u KR •kolaža, kolažne tehnike• uočljiv je taj problem, koji se inače

spominje i u (KN), 50.) Dakle: c. t. •tehnikom montaže• stvara •kolaž• kao konačan rezultat primjene tih tehnika. Ta se distinkcija ne da uvijek provesti, ali je, recimo, u 3. stavku Beriove *Sinfonie* i u mnogim opusima B. A. Zimmermanna (v. KM •kolaža, kolažne tehnike• i DF 2 •pluralizma•) posve prihvatljiva.

V: •metaglazba•, •music for tape, tape music•, •pluralizam• (DF 2).

USP: •kolaž, kolažna tehnika (skladanja)• = (collage), •montaža, tehnika montaže•.

(BKR), IV, 370–371; (BR), 178–179; (BOSS), 29–33; (EH), 403–405; (GL), 77–78; (GR), 145; (HK), 437–438; (KN), 238; (L), 657; (M), 549; (P), 43

### CITY BLUES

EN: city blues; NJ: City Blues.

ET: EN city = grad; •blues•.

DF: »(Naziv za) klasični •blues• koji se na prijelomu stoljeća, za razliku od •country bluesa•, njegovao u američkim gradovima, naročito u New Orleansu, St. Louisu i Chicagu.« (HI), 97)

KR: Pojam nije preporučljivo prevoditi jer u izvorniku, kao stručna riječ, odnosno tehnički pojam, točno podrazumijeva uže značenje specificirano u DF. U (RAN), 99, se zato za oznaku »gradskog •bluesa•« rabi izraz »urban •blues•« a ne c. b. (usp. DF 5 •bluesa•).

V: •blues•, •jazz•.

USP: •country blues•.

### CJELOSTEPENA LJESTVICA = (CJELOTONSKA LJESTVICA)

EN: whole-tone scale; NJ: Ganztonleiter; FR: gamme anhémitonique, gamme par tons; TL: scala esatonale, scala per toni interi.

Modéré (♩ = 88)  
(dans un rythme sans rigueur et caressant)

*p* très doux

*p* *ppp*

*pp* expressif

CJELOSTEPENA LJESTVICA: Debussy, *Jedra*

DF: 1) »(Naziv za) •ljestvicu• koja se sastoji samo od cijelih stepena, pa zato ima šest •tonova• u oktavi, npr. c–d–e–fis–gis–ais–c'. Manjkaju joj tri temeljna intervala tradicionalne glazbe, čista kvinta, čista kvarta i mala terca. Budući da joj manjka i mala sekunda (npr. h–c'), manjka joj i vođica. Svi su njezini kvintakordi povećani (c–e–gis, d–fis–ais itd.), a odlikuje se 'neodlučnošću' jer su joj svi stepeni isti. Premda su je rabili i neki njegovi prethodnici u 19. stoljeću (npr. Glinka i Liszt), uglavnom je njegovao Debussy, često kao temelj za progresiju paralelnih akorda.« ((APE), 337)

2) »(Naziv za) podjelu oktave na 6 cijelih stepena. Prva uporaba (ove •ljestvice•) krivo se pripisuje Debussyu. Povijesno je to stara kineska •ljestvica•; u zapadnoj glazbi prvi su je rabili tvorci ruske škole — Glinka, Dargomižski i drugi. Evo primjera iz Dargomižskieve *Orijentalne romance*:

Adagio

Debussy je inače rabio cjelostepenu ljestvicu na poseban način i njezine mogućnosti obilato iskoristio u *Pelléasu i Mélisandi*; no nije je nikada upotrijebio u cijelim skladbama kao Rebikov u *Une Fête*, *Les Rêves* i drugim svojim skladbama.« ((EIN), 215)

KM: Primjer za DF 1 jest početak Debussyevih *Jedara*, drugog preludija iz I. knjige *Preludija* za klavir (1910–1913) (v. primjer).

DF 2 možda će začuditi zbog osporavanja Debussyju prava prvenstva u sustavnoj uporabi c. lj. Nažalost, primjer što se nudi u (EIN), 215, nije uopće tako »čist« (za razliku od primjera iz Debussyjevih *Jedara*), jer se već u drugom taktu nalaze polustepeni pomaci. To je tipičan primjer za traženje (nepoznatih) prethodnika (u (HO), 418, tako se piše o Mozartu, a u (SLON), 1501–1502, osim Mozarta, spominje se i Rebikov te niz drugih manje ili više poznatih skladatelja); vraćanje je međutim staroj kineskoj glazbi doista pretjerano. No za nas ovdje i poučno! Debussy je naime sigurno prvi skladatelj koji je iz c. lj. kao izrazito nehijerarhizirana ljestvičnog •sustava• (tj. unificirana intervalskog sadržaja) uspio stvoriti posebnu kvalitetu zvukovlja. Upravo zbog njega c. lj. u •glazbi 20. stoljeća• zauzima mjesto među onim netonalitetnim •ljestvicama• koje su bitno pridonijele profiliranju nove, antitonalitetne ljestvične sustavnosti. (Korisno se prisjetiti da je Messiaenov prvi •modus ograničenih mogućnosti transpozicije• upravo c. lj.) Zato se ovdje ne spominje i ne obrađuje pandan c. lj., kromatska •ljestvica•, jer se njezina nehijerarhiziranost — naspram nehijerarhiziranosti c. lj., koju je uspio dokinuti upravo Debussy — ne da iskoristiti u glazbenom smislu ni na koji način: ona je jednostavno maksimalne intervalske zalihosti (s temperiranim malom sekundom kao osnovnom intervalskom jedinicom), ali bez ikakva traga ljestvične sustavnosti. Moglo bi se jednostavno reći da je takva hijerarhijska neutralnost kromatske •ljestvice• i razlog nastanka niza •ljestvica• preko čije se sustavnosti pokušala nadomjestiti izgubljena dursko–molska tonalitetna sustavnost (koja, teoretski, također proizlazi iz kromatske •ljestvice• kao posljedica redukcije njezine maksimalne intervalske zalihosti).

**KR:** »Cjelotonska ljestvica« doslovan je prijevod nekih stranih naziva za c. lj. Prijevod je točan, ali značenjski besmislen: •ton• se ne da dijeliti na pola da bi bio »poluton«, jer poluton u duhu hrvatskog jezika — čak i kada ga pokušamo shvatiti u posebnu metajezičnom značenju kao tehnički pojam odnosno stručnu riječ — znači »ponešto sumnjiv •ton•«. Dalje: »cijeli •tonovi•« zapravo su velike sekunde, dakle intervali, tj. razmaci između dva •tona•. »Polutonovi« su prema tome kao male sekunde još besmisleniji. No za razliku od **stupnja**, koji označuje •tonove• u ljestvičnom poretku (dominanta će uvijek biti: **peti stupanj** durske i/ili molske •ljestvice•), **stepen**, premda se proglašava srbizmom (v. (BRO), 505), ne može u bitnoj značenjskoj nijansi predstavljati istoznačnicu sa stupnjem: stepen naim podrazumijeva pomak (od stupnja do stupnja) — zato su »stepenice« izravno izvedene iz stepena, a

ne iz stupnja koji je **čvrsto fiksiran** (kao i **stupnjevi u •ljestvici•**), pa se zato iz njega ne mogu izvesti »stupnjevice«. Time se sugerira razmak pomaka, tj. interval, upravo ono na što se misli u c. lj. Nažalost, nazivi što se za »Ganzton« = »cieli glas« i »Stufe« = »stupka« predlaže u (KU), 159, 178, ne mogu u ovoj raspravi nimalo koristiti. No zato se u (MELZ), I, 331, upozorava na zastarjelost — ne i besmislenost — »cijeloga •tona•« i »polutona«, premda se u (MELZ), III, 105 s »polutona« upućuje na »polustepen«.

Zato je u DF 1 »neodlučnost« c. lj. objašnjena činjenicom da su joj svi **stepeni** (a ne stupnjevi) isti (EN: »all scale steps are equal« — v. (GR6), XVIII, 119, gdje se »step« definira kao »interval velike ili male sekunde«<sup>1</sup>). Svi naime stupnjevi •ljestvice• jednostavno ne mogu biti isti, osim ako nisu isti: tj. V. stupanj jest uvijek dominantna u dursko–molskoj tonalitetnoj •ljestvici• i on je kao dominantna uvijek V. stupanj. Iz istoga su razloga u DF 1 na samom početku EN »whole tones« i u DF 2 na samom početku NJ »Ganztöne« prevedeni kao cijeli stepeni. A u DF 2 •modaliteta•, i na drugim mjestima u ovome *Vodiču*, također se pazi na ovu bitnu nijansu u značenju između stupnja i stepena. Zato je •četvrtton• = •četvrtstepen•, •četvrttonska glazba• = •četvrtstepena glazba•, •dvanaestina tona• = •dvanaestina stepena•, •mikroton• = •mikrostepen•, •trećina tona• = •trećina stepena• itd. **V:** •impresionizam• (naročito DF 2–A), •ljestvica•. **USP:** •modus ograničenih mogućnosti transpozicije•.

(BASS), I, 143; (BKR), II, 98–99; (FR), 101, (GR6), XX, 391–392; (HI), 171; (HK), 154; (IM), 417; (KN), 81; (M), 87; (P), 39; (RAN), 933; (RIC), I, 136

<sup>1</sup> Kako se vidi iz (L), ta bitna razlika između »stupnja« i »stepena« ne postoji na svim stranim jezicima koje u ovome *Vodiču* uzimamo u obzir. 1) EN ekvivalent NJ pojmu »Schritt« (= doslovno: »korak«; kao tehnički pojam, odnosno stručna riječ = »pomak« — od •tona• do •tona•, tj. **interval** u smislu navedene DF iz (GR6), XVIII, 119) jest »step«. No FR su i TL ekvivalenti isti za »stepen« kao i za »stupanj«: »degré«, odnosno »grado«. (Ruski je ekvivalent »šag«, odnosno »hod« — v. (L), 507). 2) EN su, FR i TL ekvivalenti NJ pojmu »Stufe« (= »stupanj«) »degree«, »degré« i »grado« (ruski je ekvivalent »stupenj« — v. (L), 555). Dakle jasno razlikovanje »stepena« i »stupnja«, u smislu u kojemu se sugerira i u ovome *Vodiču*, postoji jedino na EN (»step«, »degree«), NJ (»Schritt«, »Stufe«) i ruskom (»šag«, »stupenj«).

## CJELOSTEPENI AKORD = (CJELOTONSKI AKORD)

EN: whole–tone chord.

ET: •Akord•.

DF: »(Naziv za) •akord• koji se sastoji od šest (ili manje) •tonova• •cjelostepene ljestvice•.«



(⟨FR⟩, 101)

**KR:** U drugom **•akordu•** je u izvorniku naveden h umjesto b. Ta je greška gore ispravljena!

V. **KR** **•cjelostepene ljestvice•** u kojoj se objašnjava zašto je pogrešno rabiti **»cjelotonski •akord•«**.

**V:** **•agregat•** (DF 1), **•akord•**, **•cjelostepena ljestvica•** = (cjelotonska ljestvica).

**(CJELOTONSKA LJESTVICA) =**  
**•CJELOSTEPENA LJESTVICA•**

**(CJELOTONSKI AKORD) =**  
**•CJELOSTEPENI AKORD•**

### CLAVINET

**EN:** clavinet; **NJ:** Clavinet.

**ET:** Srednjovjekovni lat. *clavis* (množina: *claves*) = tipka, (–e), od lat. *clavis* = ključ. Razvoj značenja iz srednjovjekovnog lat. objašnjava se funkcionalnim shvaćanjem tipki na glazbalu: tipke (*claves*) služile su za otvaranje i zatvaranje spremišta zraka na **•orguljama•**. Kasnije se značenje prenijelo na sva glazbala na kojima se žice zatiravaju tipkama (⟨KLU⟩, 375).

**DF:** »(Naziv za) **•elektronički glazbeni instrument•**, vrstu **•električnog klavira•**, koji je tvrtka *Hohner* proizvela ranih šezdesetih godina. Naziv potječe od djelomične srodnosti s akustičkim instrumentom klavikordom: pritiskom na tipku kratka metalna ploča pritisne nakovanj i time zatira žicu, čije titraje prihvaća magnetska zvučnica i pretvara ih u električne **•signale•**.« (⟨DOB⟩, 24–25) **»•Zvuk•** je clavineta naročito bogat **•parcijalima•**, oštar je i perkusivan.« (⟨RUF⟩, 83)

**V:** **•električni klavir•**, **•elektronički glazbeni instrumenti•** = (**•elektronski glazbeni instrumenti•**).

(⟨GRI⟩, I, 428; ⟨HK⟩, 81; ⟨KN⟩, 50)

### CLAVIVOX

**EN:** clavivox; **NJ:** Clavivox.

**ET:** Srednjovjekovni lat. *clavis* (množina: *claves*) = tipka, (–e), od lat. *clavis* = ključ. Razvoj značenja iz srednjovjekovnog lat. objašnjava se funkcionalnim shvaćanjem tipki na glazbalu: tipke (*claves*) služile su za otvaranje i zatvaranje spremišta zraka na **•orguljama•**; kasnije se značenje prenijelo na sva

glazbala na kojima se žice zatiravaju tipkama (⟨KLU⟩, 375); lat. *vox* = glas.

**DF:** »(Naziv za) jednoglasni **•elektronički glazbeni instrument•** s tipkama što ga je konstruirao R. Scott početkom sedamdesetih godina. **•Ton•** se proizvodi posebnim fotoelektričnim načinom, a **•zvuk•** je nalik glissandu.« (⟨RUF⟩, 84)

**V:** **•elektronički glazbeni instrumenti•** = (**•elektronski glazbeni instrumenti•**).

(⟨GRI⟩, I, 431)

### CLUSTER

**EN:** cluster, note cluster, tone–cluster, tone cluster; **NJ:** Cluster, Tonballung, Tontraube; **FR:** cluster, grappe de sons (⟨ROS⟩, 61), grappe sonore (⟨HO⟩, 432); **TL:** cluster, gruppo di suoni/note.

**ET:** EN cluster = nakupina, hrpa, grozd; kraćenica od tone–cluster = nakupina, hrpa, grozd **•tonova•**.

**DF:** 1) **»...Da bismo razlikovali •grupe• (•tonova•) građenih sa sekundama od onih građenih s tercama i kvintama, ovdje ćemo (prve) zvati clusterima.<sup>1</sup>**

Clusteri su dakle **•akordi•** sastavljeni od velikih i malih sekundi, koje se... mogu izvesti iz viših **•parcijala•**, pa su prema tome zvukovno utemeljeni. Pri stvaranju clustera od sekundi... postoji velika sličnost sa stvaranjem (clustera od terci) (jer) se velike i male sekunde rabe kao velike i male terce... Tako za uobičajene trozvuke imamo sljedeću formulu: ...velika terca s malom tercom iznad; ...mala terca s velikom tercom iznad; ...dvije male terce; ...dvije velike terce. Ta se formula može prenijeti u **•sustav•** sa sekundama, pa dolazimo do točnih ekvivalenata: (1) velika sekunda s malom iznad daje nam, od c, cluster c, d, es; (2) mala sekunda s velikom iznad — c, des, es; (3) dvije male sekunde — c, des, eses; (4) dvije velike sekunde — c, d, e. Ta četiri trozvuka temelj su svih većih clustera, koji su vrlo različiti zbog mnogo mogućnosti supostavljanja trozvuka unutar većih clustera... Karakteristična je kvaliteta **•harmonije•** mogućnost kretanja unutar vanjskih **•tonova•**; tj. u promjenama **•harmonije•** nutarnji se glasovi obično kreću unutar vanjskih granica **•tonova•** prethodnog **•akorda•**. No ako nam je **•ljestvica•** ograničena na polustepene intervale, očito je nemoguće pomicati **•tonove•** unutar vanjskih granica **•kromatskog clustera•**, osim zamjenom dionica. Cluster se mora tretirati kao pojedinačna jedinica, onako kako se tretira pojedinačni **•ton•**...« (COWELL 1969: 116–118, 121)

2) **»Kada u kakvu odlomku dominiraju •akordi• sa sekundama koji su složeni pretežno bez mogućnosti obrata tako da je većina glasova udaljena za sekundu, onda se ti •akordi• zovu clusteri. To nisu pravi**

•sekundni akordi•, djelomično i zbog svoga dosljednog (uskog — op. N. G.) položaja, ali prije svega zbog nedostatka unutarnjeg pokreta dionica.« (PERSICHETTI 1961: 126)

3) »Iako je cluster, morfološki gledan, •akord•, njegovo je zvučanje kvalitetno drukčije. Zbog maksimalno gustoga rasporeda svojih •tonova•, od kojih svaki rađa i posebnim nizom •aliquotnih tonova• što još više pojačava •gustoću•, cluster se doima kao kompaktni tonski amalgam u kome se gube egzaktno tonske •visine•, a ostaje samo apercepcija registra: duboko–srednje–visoko, odnosno niže–više. No zato cluster donosi novu zvučnu kvalitetu — specifičnu •boju• koja se nalazi na granici •šuma•. Čak se i tzv. •bijeli šum• može predočiti kao cluster maksimalnoga opsega.« (MELZ, I, 340)

4) »Širina i •gustoća• mogu se mijenjati dodavanjem i uzimanjem elemenata. Cluster kao •zvuk• može stajati ili klizati... Kod miješanih vokalnih i instrumentalnih ansambala može 'nutarnji život' clustera, njegova •zvučnost•,<sup>2</sup> igrati važnu ulogu već prema tome koliko se pojedine grupe izvodača dinamički ističu ili povlače, prema opći (•zvuk•) miruje.« (G), 51)

5) »(Naziv za) •akord• ili •zvuk• koji sadrži dva ili više intervala male sekunde ili manjih.« (CP1), 238)

6) »(Naziv za) kompleksni •akord• u kojem nutarnji glasovi imaju malo vrijednosti jer više pridonose kompletnoj masi.« (CP2), 341)

**KM:** Objе su ortografije u izvornom EN obliku, tj. sa i bez crtice, ravnopravne, premda je Cowell u COWELL 1969 pojam uvijek pisao s crticom. U (HI), 99, javlja se i pojam »note cluster«, koji se inače nije nigdje susreo, ali je moguć s obzirom na to da je na američkom EN »note« istoznačna s •tonom• ((IM), 389). Jedino se u (M), 551, javlja oblik »tonecluster«. U (L), 391, i u (P), 135, također se javlja niz opisnih pojmova na NJ, FR i TL koji se rijetko susreću, jer je c. doista internacionalni pojam.

FR pojmovi koji odstupaju od EN izvornika neobični su zato što podsjećaju na Messiaenove »grappes d'accords« (v. MESSIAEN 1944: 45), koji nipošto nisu c. (usp. npr. •rezonantni akord•).

**KR:** DF pokazuju raznolike mogućnosti određenja značenja pojma, ali i stanovite probleme na koje se pritom nailazi, premda je riječ o jednom od temeljnih pojmova u nazivlju •glazbe 20. stoljeća• koji najsuvislije i najopravdanije supstituira •akord•. Zato je spominjanje •akorda• u svim DF (osim u DF 1, koju ćemo s toga aspekta posebno komentirati) nepotrebno jer, osim svega, postoje i drugi pojmovi (•agregat•, •vertikalna zvučnost•, •zvučnost•) koji mnogo više priliče c. od •akorda•.

a) U DF 1 pojam se spominje i obrazlaže prvi put (rukopis COWELL 1969, u kojemu je drugo potpoglavlje u III. poglavlju isključivo posvećeno c., dovršen je 1919, ali je sam Cowell i ranije rabio c. u svojoj glazbi, navodno već 1912. u svojoj klavirskoj skladbi *The Tides of Manaunaun* — (GR), 51). Cowell očito želi svoju zamisao što bolje opisati u usporedbi s tradicionalnim vertikalnim sklopovima, pa zato stalno spominje •akord•, no isto tako c. — slično Schönbergovoj argumentaciji za ukidanje razlike između konsonance i disonance u vezi s •emancipacijom disonance• — nastoji kao »zvukovno utemeljen« izvesti iz viših •parcijalnih tonova•, što je, dakako, moguće, ali ništa ne znači (v. KR •emancipacije disonance•). Zanimljivo je slijediti njegovo nastojanje da dokaže »prirodnost« c., i s obzirom na tradicionalni •akord• i s obzirom na njegovu utemeljenost u akustici, sve dotle dok ne mora priznati da •harmonija• kod c. više ne funkcionira, jer je njegova podloga nehijerarhizirana kromatska •ljestvica• (v. KM •cjelostepene ljestvice•). I onda nužno dolazi do epohalna zaključka da se c. u cjelini, ma kakav bio, mora jednostavno tretirati kao prethodno, tj. u tradiciji, •ton•.

b) DF 2 je, po (JON), 46, »jedna od najjasnijih definicija clustera«, s čime bismo se mogli složiti jedino po utvrđenoj razlici između c. i •sekundnog akorda•, koja je ionako očita.

c) DF 3 je svakako najbolja jer upozorava na mnoge odlike c., koje će se mnogostruko ogledati i u raznim načinima njegove uporabe u •glazbi 20. stoljeća•, prije svega u gubljenju raspoznatljivosti njegovih konstitutivnih elemenata u teksturnim približnostima posve drugih kvaliteta. U (DIB), 320, na to se svojstvo c. upozorava pozivanjem na Cowellovo dvoumljenje između c. kao •akorda• i c. kao »pojedinačne jedinice«, tj. •tona• (usp. DF 1 i t. a u KR): »Jednom cluster mora biti •akord•..., drugi put samo •ton•. Ništa jasnije ne pokazuje kako se harmonijski fenomen pretvara u •boju•...« •Bijeli šum• kao c. moguć je pod pretpostavkom da se c. sastoji od intervala koji su (mnogo) manji od (temperirane) male sekunde, o čemu se ovdje površno govori u DF 5 (v. dolje t. e). No »•aliquotne tonove•« bolje bi bilo zamijeniti »•parcijalnim tonovima•« (v. KR •aliquota, aliquotnih tonova•).

d) U DF 4 opisuju se postupci s kojima c. dobiva svoj »nutarnji život«, pa je ona samo nastavak DF 3. (O tome v. detaljnije KAGEL 1959.)

e) DF 5 i 6 treba analizirati u cjelini jer potječu od istoga autora, premda su iz dvaju različitih izvora: dok se DF 6 može predbaciti uporaba •akorda•, DF 5 samo je djelomično površna (v. BLUMRÖDER

1981a: 8), jer se intervali manji od male sekunde, dakle •mikrointervali•, doista upotrebljavaju pri •skladanju clustera•. U primjeru iz Pendereckieve *Tužaljke za žrtvama Hirošime*, koji donosimo u KM •skladanja clustera•, jasno se vidi da su u tradicionalnom crtovlju upisani •tonovi• s kojima se sklada c., a među njima nisu intervali male sekunde nego •četvrtstepeni•.

**V:** •agregat• (DF 1), •akord•, •dijatonski cluster•, •gustoća, promjena gustoće, stupnjevi gustoće•, •harmonički cluster•, •kromatski cluster•, •policluster•, •sekundni akord•, •skladanje clustera• = (•Clusterkomposition•), •skladba od clustera• = (•Clusterkomposition•), •statistička glazba•, •tekstura•, •vertikalna zvučnost•, •zvučnost•.

(APE), 304–305; (BASS), I, 607; (BKR), I, 260; (BOSS), 27–28; (CAN), 125; (DIB), 319–320; (EH), 49; (FR), 93–94; (GR6), IV, 504; (HI), 99; (HK), 82; (KN), 50; (LARE), 344; (RAN), 863; (RL), 177; (SLON), 1948; (V), 143; (VO), 123–124

1 U izvorniku stoji: »tone-clusters«. U ovom se *Vodiču* svi prošireni oblici EN pojma prevode kao kraćenica »cluster« jer među njima nema nikakve značenjske razlike. I inače se pokraćeni oblik više rabi od proširenog, koji je svojevrsna tautologija.

2 U izvorniku stoji »Sonorität«, što je doista »zvučnost«, no ne u onome smislu koji se navodi u DF •zvučnosti•, po kojemu je to doista tehnički pojam, odnosno stručna riječ, a ne opisna metafora (v. i KR •zvučnosti•).

**(CLUSTERKOMPOSITION) =**  
**•SKLADANJE CLUSTERA• = •SKLADBA**  
**OD CLUSTERA•**

**KM:** NJ je pojam, kako se vidi, dvoznačan (kao i •Klangkomposition•). Ako treba istodobno označiti i •skladanje clustera• i •skladbu od clustera•, jedina je mogućnost rabiti izvorni NJ oblik pojma.

**USP:** •skladanje clustera•, •skladba od clustera•.

**(COLLAGE) = •KOLAŽ, KOLAŽNA**  
**TEHNIKA (SKLADANJA)•**

**COMBO**

**EN:** combo; **NJ:** Combo, kleine Musikgruppe; **FR:** combo, petit ensemble; **TL:** combo, piccolo complesso.

**ET:** Kraćenica od EN combination = kombinacija (glazbala).

**DF:** »U •jazz•-muzici uobičajeni naziv za manji sastav solista (najviše 8 svirača). Naziv se, kao suprotnost izrazu •big band•, upotrebljava tek u novije vrijeme. Katkad se takav sastav zove i *small band*«.« (MELZ), I, 347

**KM:** Ekvivalenti su na NJ, FR i TL koji se razlikuju od izvornika iz (BR), 234–235. U uporabi je EN

izvornik češći, kako se vidi i u (L), 112, gdje se samo on navodi.

**KR:** U (RAN), 181, uporaba se pojma ne ograničuje samo na •jazz• nego i na •popularnu glazbu•. U (HI), 101, dovodi se u vezu s plesnom glazbom, a u (KN), 51, s •rock-glazbom•, premda se napominje da ga potiskuju »grupa« i •band•. Pojam je ipak najbolje rabiti u vezi s •jazzom•, jer je jedino tako u izravnoj vezi s •big bandom•.

**V:** •jazz•, •rock, rock-glazba•.

**USP:** •band•, •big band•.

(BKR), I, 266 = uputnica na •band•; (FR), 17; (GRI), I, 448; (GRJ), I, 240; (RL), 179 = samo ET i uputnica na •band•

**CONCEPT ALBUM**

**EN:** concept album; **NJ:** Concept Album.

**ET:** EN concept = koncepcija, zamisao, pojam, od lat. conceptus = zahvaćanje; lat. album = bijela ploča za popisivanje, od albus = bijel ((KLU), 18).

**DF:** »(Naziv za) LP, koja je, s obzirom na tekst i/ili glazbu, zatvoreno djelo, za razliku od LP s brojevima, koja je u •rocku• pravilo... Često se govori o concept albumu i onda kada cjelinu ne predstavlja cijela LP, nego samo odulji dio na njoj (npr. »Supper's Ready« na LP *Foxtrot* grupe *Genesis*, 1972).« ((HK), 90; (KN), 52)

**V:** •rock, rock-glazba•, •rock-oratorij•.

**USP:** •rock-opera• (t. 1 u DF).

**COOL JAZZ**

**EN:** cool jazz, cool jazz 1948; **NJ:** cool Jazz, Cool Jazz, »kühler« Jazz; **FR:** cool jazz, jazz »froid«; **TL:** cool jazz, jazz »freddo«.

**ET:** EN cool = hladan; •jazz•.

**DF:** 1) »(Naziv za) smjer u •modern jazzu• koji je oko 1950. godine nastao iz •bebopa•, uglavnom na poticaj bijelih glazbenika, a koji se suprotstavio •hot jazzu• i •off-beat• •ritmu•. U komornom, dinamički uravnoteženu linearnom muziciranju •improvizacija• se povlači pred utjecajem tehnika skladanja •suvremene• umjetničke •glazbe•.« ((HI), 106)

2) »Pojam koji se rabi za različite stilove u •modern jazzu• što se čine prigušenim, umjerenim ili emotivno hladnim. Smatralo se da se izvođači u tome stilu emotivno distanciraju od svoga stvaranja; no sami su se svirači opirali toj etiketi, jer je njihova glazba bila isto tako zahtjevna u izvedbi kao i drugi stilovi u •jazzu• i ni na koji način nije bila lišena emocija.« ((GRJ), I, 244)

**KR:** Ekvivalenti na NJ, FR i TL kao prijevodi EN pojma nude se u (BR), 234–235. Uporaba izvornog EN oblika svakako je preporučljivija.

**V:** •bebop• = •bop• = •rebop•, •bossa nova•, •East Coast jazz•, •jazz•, •Kansas City jazz•, •modern jazz•.

**USP:** •hot, hot jazz, hot music•.

(BASS), I, 672; (BKR), I, 272; (MELZ), I, 353; (GR6), IV, 714; (P), 154–155; (RAN), 201; (RIC), I, 536

### COUNTRY AND WESTERN (MUSIC)

**EN:** country and western (music), country & western (music); **NJ:** country and western (Musik), country & western (Musik); **FR:** (musique) country and western, (musique) country & western; **TL:** (musica) country and western, (musica) country & western.

**ET:** EN country = selo; western = zapadni.

**DF:** »Naziv za stil u glazbi koji je proizišao iz •country–glazbe• bijelih doseljenika u Sjedinjene Američke Države. Njegova izvorno jednostavna melodika uz pratnju violine ili mandoline, gitare i banja karakterizirala je kaubojske balade i western–pje-sme. Country and western može se nazvati •bluesom• bijelog čovjeka. Od četrdesetih godina inicijativom industrije glazbe country and western preplavljuje tržište popularnim •šlagerima•. Zajedno s elementima •rhythm & bluesa• taj je stil muziciranja utjecao na nastanak •rock and rolla•.« (HI), 110; (KN), 52–53)

**KR:** C. a. w. (m.) je nepotrebno (i nemoguće) prevoditi na hrvatski.

**V:** •rhythm and blues•, •rock and roll•, •rock, rock–glazba•.

**USP:** •country blues•, •country (music), country–glazba•, •country rock•, •hillbilly (music), hillbilly jazz• (DF 1).

(BASS), I, 722–723; (RAN), 208–210

### COUNTRY BLUES

**EN:** country blues, country blues 1850; **NJ:** country Blues, authentischer Blues; **FR:** country blues, blues authentique; **TL:** country blues, blues autentico.

**ET:** EN country = selo; •blues•.

**DF:** »(Naziv za) najstariju vrstu •bluesa• što su je u drugoj polovici 19. stoljeća izvodili putujući pjevači bez pratnje ili pak uz vlastitu pratnju na banju ili gitari.« (HI), 110)

**KM:** Ekvivalenti koji odstupaju od EN izvornika ponuđeni su u (BR), 234–235, vjerojatno kao autordova interpretacija izvornog pojma.

**KR:** Svakako se preporučuje rabiti izvorni EN oblik pojma.

**V:** •blues•, •jazz•.

**USP:** •city blues•, •country (music), country–glazba•, •country rock•, •country and western (music)•.

### COUNTRY (MUSIC), COUNTRY–GLAZBA

**EN:** country music; **NJ:** Country Music, ländliche Musik; **FR:** country music, musique champêtre; **TL:** country music, musica campestre.

**ET:** EN country = selo; dakle doslovno: seoska glazba.

**DF:** »(Naziv za) stil u američkoj •popularnoj glazbi•. To je komercijalni produžetak •folk–glazbe•<sup>1</sup> iz seljačkih, južnih područja Sjedinjenih Američkih Država, a najprije je bila poznata kao •hillbilly music•. Potječe od •folk–glazbe•<sup>1</sup>, koja je došla s britanskim doseljenicima... a razvila se kroz kontakte s Afroamerikancima, Cajunima, Latinoamerikancima i s drugim etničkim glazbama te s gradskom komercijalnom glazbom... Country–glazba počela se razvijati prema industriji između 1920–25... kada se počela... komercijalno iskorištavati... Nakon toga se udaljuje od identifikacije s južnim seljačkim područjima i... postaje eklektični žanr međunarodne popularnosti... II. svjetski rat bio je katalizator koji je country–glazbu iz regionalnog pretvorio u nacionalni fenomen. Ratna privreda podržavala je seljenje pučanstva, koje je bližilo ljude različita podrijetla. Tako su se sve više stapale i glazbene forme... Pjevači poput Roya Acuffa i Ernesta Tubba bili su u vojsci isto tako popularni kao Frank Sinatra i Bing Crosby. Oko 1950, kada je Hank Williams bio na vrhuncu karijere, country–glazba učvrstila je svoj položaj u američkoj industriji zabave. 'The Grand Ole Opry' bila je najznačajnija radijska stanica u zemlji koja je emitirala country–glazbu, a Nashville je postao priznati centar industrije country–glazbe. Zahtjev za poštivanjem i nacionalnim prihvaćanjem... odrazio se u zamjeni riječi '•hillbilly•' s 'country' ili 'country–western' (s pojmom koji predstavlja stapanje jugoistočnih i jugozapadnih stilova). Country–glazba nikada nije bila popularnija nego u šezdesetim i sedamdesetim godinama. Novi centri, npr. Bakersfield u Kaliforniji i Austin u Texasu, predstavljali su izazov dominaciji Nashvillea premda je pojam 'Nashville •sound•' postao doista istoznačan s country–glazbom. Važnost 'Grand Ole Opry' smanjila se... Izvođači kao što su Merle Haggard, Buck Owens, Charley Pride, Johnny Cash i Willie Nelson nisu se više oslanjali na njezinu podršku. Sedamdesetih godina... country–glazba koketira s •rockom•, pa tako postaje atraktivnija za mlado slušateljstvo (npr. u glazbi Krisa Kristoffersona i Waylona Jenningsa). Stapanje

♦rocka♦ i country–glazbe (u Austinu) stvara stil poznat kao 'progresivna country–glazba'. Usprkos miješanju stilova i međunarodnoj popularnosti country–glazbe snaga je tradicije ustrajala. Mnogi country–pjevači još se uvijek bave temama kao što su majka i dom, skitnice, zatvor, težak rad, razočaranje u ljubavi i tradicionalna religija. Mnogi pjevači (Johnny Cash, Merle Haggard i Loretta Lynn) pokazuju poštovanje prema vlastitom seljačkom podrijetlu i seljačkom podrijetlu country–glazbe; stariji ('Grandpa' Jones, Roy Acuff) izvode glazbu u stilu koji je prethodio 'Nashville ♦soundu♦', a ♦bluegrass music♦ jest čuvar tradicije.« ((GR6), IV, 854–855)

**KM:** DF je odabrana zato što najbolje prikazuje višeznačnost pojma, koja proizlazi iz činjenice što se imenicom »country« u pridjevskoj funkciji imenuje **stil** koji je, naročito zbog izrazite komercijalizacije c.–g. kao produžetka ♦folk–glazbe♦, zapravo beskrajna mješavina različitih utjecaja. Zato se drugi pojmovi, koji također rabe pridjevsku imenicu »country« (npr. ♦country and western music♦, ♦country blues♦, ♦country rock♦), ne mogu jednoznačno smatrati **podvrstama** c.–g. Zbog širine značenja i općenitosti c.–g. jedva da je tehnički pojam, odnosno stručna riječ. No u ovaj *Vodič* uvrštena je zbog popularnosti, koja je također posljedica njezine komercijalne pozadine, a ona, dakako, ne mora voditi računa o značenju pojmova koje eksploatira.

**KR:** NJ, FR i TL pojmovi koji odstupaju od EN izvornika navode se u (BR), 234–235, kao tumačenja izvornika koji je neusporedivo češće u uporabi od njegovih (gotovo besmislenih, no ipak doslovnih) prijevoda. Prema tome izvorni EN oblik pridjeva »country« treba zadržati i na našem jeziku.

**V:** ♦bluegrass (music)♦, ♦country and western (music)♦, ♦country blues♦, ♦country rock♦, ♦folk, folk–glazba, folk–stil♦, ♦hillbilly (music), hillbilly jazz♦, ♦popularna glazba♦.

(BASS), I, 723 = uputnica na ♦country and western (music)♦; (HK), 91–93; (SLON), 1435

1 U izvorniku stoji »folk music«. V. KR ♦folka, folk–glazbe, folk–stila♦.

## COUNTRY ROCK

**EN:** country rock; **NJ:** country rock.

**ET:** EN country = selo; ♦rock, rock–glazba♦.

**DF:** »(Naziv za) glazbu koja je nastala povezivanjem ♦rock–glazbe♦ s instrumentarijem i načinom muziciranja u ♦country–glazbi♦. Rabi se u njoj dakle banjo, mandolina, violina i harmonika a obrađuju se

teme iz ♦hillbilly jazza♦, ♦ragtimea♦ i ♦country and westerna♦.« ((KN), 52)

**KR:** C. r. je nepotrebno (i nemoguće) prevoditi na hrvatski.

**V:** ♦hillbilly (music), hillbilly jazz♦, ♦ragtime, rag♦, ♦rock, rock–glazba♦, ♦soft rock♦.

**USP:** ♦country and western (music)♦, ♦country blues♦, ♦country (music), country–glazba♦, ♦folk rock♦.

(HI), 110

## CREOLE JAZZ

**EN:** Creole jazz; **NJ:** Creole Jazz.

**ET:** Kreoli su potomci romanskih Europljana u španjolskim i portugalskim kolonijama u Latinskoj Americi; ♦jazz♦.

**DF:** »(Naziv za) jednu struju u ♦New Orleans jazzu♦ koja je snažno utjecala na njegov razvoj u dvadesetim godinama... Glazba Kreola u New Orleansu, koji su u francuskom dijelu grada bili posebna grupa, usko je bila povezana s latinoameričkim folklorom<sup>1</sup>... Krajem 19. stoljeća Kreoli, koji su govorili posebnim francuskim dijalektom, bili su najbolje stojeći i glazbeno najobrazovaniji sloj u New Orleansu... Oni su učvrstili harmonijsko–funkcionalne temelje ♦jazza♦ i zahtijevali su, naročito ♦aranžmanima♦, njegov razvoj prema planski organiziranu muziciranju, ♦improvizaciji♦.« ((RL), 191)

**KR:** Izvorna EN verzija pojma precizan je naziv za stil unutar ♦New Orleans jazza♦, pa se ne preporučuje prevoditi je na hrvatski jezik.

**V:** ♦jazz♦, ♦New Orleans jazz♦.

(BKR), I, 282; (HI), 111

1 U izvorniku stoji »Volksmusik«. V. KR ♦folka, folk–glazbe, folk–stila♦.

## CRNI ZVUK

**EN:** black sound.

**DF:** »(Naziv za) ♦tišinu♦. Crni je zvuk suprotnost elektroničkom ♦bijelom šumu♦ u kojemu zvuče sve frekvencije.« ((FR), 10)

**KR:** U izvornoj EN verziji DF ne spominje se ♦bijeli šum♦, nego »bijeli ♦zvuk♦« (= »white ♦sound♦«), čime se ne poštuje bitna razlika između ♦zvuka♦ i ♦šuma♦.

**V:** ♦šum♦, ♦zvuk♦.

**USP:** ♦bijeli šum♦, ♦obojeni šum♦, ♦plavi šum♦, ♦ružičasti šum♦, ♦tišina♦.

(CP1), 238

## Č

### ČETVRTSTEPEN = (ČETVRTTON)

**EN:** quarter tone, quarter-tone; **NJ:** Viertelton; **FR:** quart de ton; **TL:** quarto di tono.

**DF:** »(Naziv za) •mikrointerval• koji predstavlja polovicu polustepena, odnosno male sekunde. Takvi •mikrointervali• upotrebljavali su se u staroj grčkoj glazbi... a mogu se naći i u arapskoj i indijskoj glazbi... U 20. je stoljeću nekoliko skladatelja (Hába, Barth, Chávez) skladalo •čtvrststepenu glazbu• koja se temeljila na •ljestvici• od 24 •tona• u oktavi... Samo neka glazbala, uglavnom gudači, trombon i glas, mogu se rabiti u •čtvrststepenoj glazbi•. Gradili su se i posebni čtvrststepeni klaviri, uglavnom s dvije klavijature, pri čemu se druga klavijatura ugađala čtvrststepen više od prve.« (⟨APE⟩, 236–237)

**KR:** Iz KR •cjelostepene ljestvice• jasno je zbog čega •čtvrstton• treba zamijeniti s č. (v. također KR •mikrointervala• i •mikrointervalske ljestvice•).

**V:** •čtvrststepena glazba• = (čtvrsttonska glazba), •hiperkromatika• = •ultrakromatika•, •mikrointerval•, •mikrointervalska ljestvica•, •mikrotonalitet•, •ultrakromatika• = •hiperkromatika•.

**USP:** •dvanaestina stepena• = (dvanaestina tona), •mikrostepen• = (mikroton), •trećina stepena• = (trećina tona).

(BASS), III, 133–134; (CP1), 242; (CP2), 342; (EH), 378; (FR), 71–72; (G), 39–41; (GR6), XV, 498; HÁBA 1927; HABA 1937; HÁBA 1971; (HO), 851–852; (IM), 308; (L), 631; (LARE), 1287; (M), 522; (P), 47; (RIC), III, 514–515; (SLON), 1484; (V), 600

### ČETVRTSTEPENA GLAZBA = (ČETVRTTONSKA GLAZBA)

**EN:** quarter tone music, quarter-tone music; **NJ:** Vierteltonmusik, Viertelton-Musik; **FR:** musique en quarts de ton; **TL:** musica a quarti di tono.

**DF:** Naziv za glazbu koja kao zvukovnu građu rabi •čtvrststepen• kao temeljni •mikrointerval•.

**KR:** Iz KR •cjelostepene ljestvice• jasno je zbog čega •čtvrsttonska glazba• treba zamijeniti č. g. (v. također KR •mikrointervala• i •mikrointervalske ljestvice•).

U ⟨L⟩, 631, se, kao FR istoznačnica s č. g., navodi »mikrotonalitetna glazba« (= »musique microtonale«), što je pogrešno, jer •mikrotonalitet• ne podrazumijeva samo •čtvrststepene• nego i ostale intervale manje od temperirane male sekunde (v. DF •mikrointervala•). Isto se tako u ⟨L⟩, 360, ionako problematičan TL pojam »mikrotonalizam« (= »microtonalismo«) pogrešno izjednačuje s č. g.

**V:** •čtvrststepen• = (čtvrstton), •hiperkromatika• = •ultrakromatika•, •mikrointerval•, •mikrointervalska ljestvica•, •mikrotonalitet•, •ultrakromatika• = •hiperkromatika•.

(BKR), IV, 304; (EIN), 678; (G), 39; HÁBA 1927; HABA 1937; HÁBA 1971; (HI), 508–509; (MELZ), I, 401 = »čtvrsttonska muzika«; (P), 48

(ČETVRTTON) = •ČETVRTSTEPEN•

(ČETVRTTONSKA GLAZBA) = •ČETVRTSTEPENA GLAZBA•

# Ć

## ĆELIJA

**EN:** cell; **NJ:** Zelle; **FR:** cellule.

**DF:** 1–A) »(Naziv za) najmanji ritamski ili melodijski element koji se može pojaviti izolirano ili kao dio veće cjeline. Već slijed dviju notnih vrijednosti oblikuje ritamsku ćeliju, a samo jedan interval... melodijsku ćeliju. Ćelija može stvoriti •strukturu• kakve teme, kakve provedbe ili čak cijelog djela. U tom se slučaju govori o generativnoj ćeliji...« (⟨HO⟩, 158)

1–B) »(Naziv za) najmanju, nedjeljivu jedinicu (u skladbi). Ćelija se razlikuje od motiva, koji se daje dijeliti. No i generativna se ćelija može rabiti kao razvojni motiv.« (⟨MI⟩, I, 502)

2) »(Naziv za) malu •grupu• nota, za motiv. Pijper je razvio tehniku skladanja s ćelijama.« (⟨GR⟩, 47)

3) »(Naziv za) kratki, intervalsko konstantni motiv koji se može pojaviti vertikalno ili horizontalno, a može se varirati •obratom•, račjim pomakom, •račjim obratom• i •transpozicijom•. Temeljna se ćelija rabi kao polazište za opsežne odnose u •nizu•.« (⟨FR⟩, 8)

**KM:** U ⟨GUI⟩, 134–135, FR pojam objašnjava se u značenju specifičnu za Schaefferovu teoriju •konkretne glazbe•, koje je toliko specijalističko da ga je ovdje nepotrebno posebno objašnjavati. U ⟨L⟩, 265, pojam se javlja samo u smislu »slušne ćelije«, tj. Cortieva organa u uhu (v. ⟨MELZ⟩, I, 22).

**KR:** U DF je višeznačnost pojma očita:

a) DF 1 pojam tretira u okviru tradicionalnog nazivlja, bez obzira na njegovo moguće značenje u nazivlju •glazbe 20. stoljeća• — DF 1–A, doduše, određuje korisno značenje ć. kao općeg pojma, a u DF 1–B određuje se zapravo značenje generativne ćelije; u oba se primjera inače Beethoven navodi kao skladatelj koji se obilato koristio (generativnom) ć.

b) U DF 2 je ć. istoznačna s motivom, što je posve neprihvatljivo. (Isto je tako i u ⟨JON⟩, 138.)

c) U DF 3 ć., po navedenim načinima njezine uporabe, podsjeća na •segment• •dvanaesttonskog niza, serije•, pogotovo zato što je navedena pod pojmom »osnovna ć.« (= »basic cell«). No u literaturi ionako vlada prilična zbrka oko značenjske distinkcije.

Evo primjera!

U PERLE 1977<sup>4</sup>: 10 analizira se primjer iz prvog od Pet komada za klavir, op. 23, A. Schönberga (v. dolje):

»...iza početnog motiva od tri note u srednjoj dionici (as–g–b) slijedi njegov račji obrat u 3. taktu (a–c–h), a prate ga dva... račja obrata u basu (a–c–h i h–d–cis). Sadržaj početnog •akorda• (as–a–fis) jest obrat sadržaja istog motiva. U 2. taktu pojavljuje se transpozicija originalnog motiva u gornjoj dionici (es–d–f) a njezino povezivanje s prethodnim fisom generira drugu ćeliju (fis–es–d). Ta se transponira i obrće u gornjoj dionici (dis–e–g), donosi se u račjem obratu u srednjoj dionici 3. takta (c–h–gis), a onda i vertikalno, transponiranu, na početku 4. takta (dis–

Sehr langsam

ĆELIJA: Schönberg, Pet komada za klavir, op. 23.1

c-h). Svaka od te dvije osnovne ćelije uključuje iste intervale, malu tercu i malu sekundu.«

Iz navoda je vidljivo da se pojam »osnovna ć.« nipošto ne odnosi na •segment• (odnosno •trikord•) •dvanaesttonskog niza• koji je temelj Schönbergovom op. 25 jer ga se rabi ravnopravno motivu i ć.

Navod također jasno upućuje na potrebu uporabe pojma upravo u smislu različitom od motiva, ne

samo zato što je motiv tradicionalan pojam nego i zato što u gornjem a i u mnogim drugim primjerima ne podrazumijeva svoju funkciju u motivskom radu, naročito ne u onome smislu koji je specificiran u značenju generativne ć. u DF 1, pa je umjesto njega bolje rabiti samo ć.

**V:** •formula•.

BLUMRÖDER 1987: 28; (LARE), 585

# D

**(DELAY) = ♦KAŠNJENJE♦**

**(DELTASTI TITRAJ, TON, ZVUK, VAL) = ♦TROKUTASTI TITRAJ, TON, ZVUK, VAL♦**

**EN:** delta wave.

**ET:** Po velikom grč. slovu delta koje je trokutasta oblika; ♦ton♦.

**KM:** Pojam se pronašao samo u ⟨FR⟩, 21, i to kao uputnica na ♦trokutasti val♦.

**KR:** Preporučuje se rabiti isključivo ♦trokutasti titraj, ton, zvuk, val♦ umjesto vrlo rijetkog d. t., t., z., v.

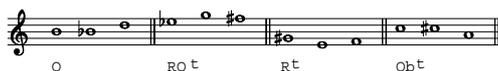
**USP:** ♦trokutasti titraj, ton, zvuk, val♦.

## DERIVACIJA

**EN:** derivation (technique).

**ET:** Lat. derivatio = izvođenje, od derivare = (doslovno) odvoditi kakvu tekućinu, u prenesenom značenju: jednu riječ izvesti iz druge, od prijedl. de = od i rivus = potok (⟨KLU⟩, 129, 136).

**DF:** »(Naziv za) konstrukciju ♦dvanaesttonskog niza, serije♦ transformacijom ♦segmenata♦ (♦trikorda♦, ♦tetrakorda♦, ♦heksakorda♦). ♦Niz♦ u Webernovu *Koncertu za 9 instrumenata*, op. 24 (1931–1934)... nastao je derivacijom tako da su drugi, treći i četvrti ♦trikord♦ transponirani ♦račji obrat♦ (= RO<sup>t</sup>), transponirani ♦račji oblik♦ (= R<sup>t</sup>) i transponirani ♦obrat♦ (= Ob<sup>t</sup>) prvog ♦trikorda♦ koji je u ♦osnovnom obliku♦ (= O):«



(⟨FR⟩, 21)

**V:** ♦agregat♦ (DF 2), ♦derivirani niz, serija♦, ♦dvanaesttonska tehnika (skladanja)♦ = (♦dodekafoni-

ja♦), ♦heksakord♦, ♦niz♦, ♦serija♦, ♦serijalna tehnika (skladanja)♦, ♦simetrični niz, serija♦, ♦tetrakord♦, ♦trikord♦.

**USP:** ♦segmentacija (niza, serije)♦.

## DERIVIRANI NIZ, SERIJA

**EN:** derivation row, derived set; **NJ:** abgeleitete Reihe; **FR:** série dérivée; **TL:** serie derivata.

**ET:** ♦Derivacija♦; ♦serija♦.

**DF:** Naziv za ♦dvanaesttonski niz, seriju♦ koji je dobijen ♦derivacijom♦.

**V:** ♦agregat♦ (DF 2), ♦derivacija♦, ♦dvanaesttonski niz, serija♦, ♦niz♦, ♦oblik niza, serije♦, ♦podniz, podserija♦, ♦segment (niza, serije)♦, ♦sekundarni niz, serija♦, ♦serija♦, ♦simetrični niz, serija♦.

(⟨FR⟩, 21; ⟨HO⟩, 306; ⟨L⟩, 470)

## DETROIT SOUND

**EN:** Detroit sound; **NJ:** Detroit sound.

**ET:** Detroit = grad u SAD; EN sound = ♦zvuk♦.

**DF:** »1: (Naziv za) sveukupne stilske značajke diskografske produkcije Motown. 2: (Naziv za) provokativan, višestruko politički usmjeren, ali glazbeno aljkav način muziciranja nekih (♦hard rock♦) grupa iz Detroita oko 1968–1972. Najpoznatiji predstavnici... bili su MC5, The Frost, The Stooges i *Frijid Pink*.« (⟨HK⟩, 100; ⟨KN⟩, 56)

**KR:** EN riječ ♦sound♦ u žargonu ♦rock–glazbe♦ gotovo je tehnički pojam, odnosno stručna riječ, pa je nije dobro prevoditi jer onda gubi to (uže) značenje (v. KR ♦sounda♦).

**V:** ♦hard rock♦, ♦sound♦.

## DIGITALNI SINTETIZATOR

**EN:** digital synthesizer, computer musical instrument; **NJ:** Computersynthesizer, Digitalsynthesizer.

**ET:** Od EN digit = brojka, od lat. digitus = prst (⟨KLU⟩, 143); ♦sintetizator♦.

**DF:** »Skupni naziv za sve •sintetizatore• ili •elektroničke glazbene instrumente• koji se temelje na digitalnoj, računalnoj tehnologiji. Budući da tehničke, zvukovne i glazbene sposobnosti kakva sistema što ga podržava računalo bitno ovise i o osnovnoj tehničkoj opremi, priključenim uređajima, dakle o hardwareu, i možda još više i o korištenim programima, o softwareu, točno je razgraničenje ili definicija instrumenata teška ili čak nemoguća. Djelomično to može ovisiti samo o namjeri korisnika, odnosno o izboru programa... Postoje različiti sistemi... kao i različiti programi koji npr. zvukovno simuliraju kakav •modulski sintetizator• (v. •sklop za oponašanje•), pa čak na ekran donose sliku svih opslužnih elemenata •modula•... Drugi digitalni sintetizatori simuliraju na digitalnoj osnovi određene vrste elektroničke •sinteze zvuka• (v. •algoritamski sintetizator•) ili u digitalnom obliku pohranjuju bilo koje •tonove•, •zvukove• i •šumove•, npr. one snimljene mikrofonom, koji su onda na raspolaganju za sviranje s klavijature. Za savršenije digitalne sintetizatore postoje posebni programski jezici koji bi korisniku s udobnim menijem trebali pomoći konstruirati kompleksan •zvukovni spektar• tako što se npr. pri •aditivnoj sintezi zvuka•, svi •parcijali• željene •strukture• •zvuka•, uključujući i... •ovojnicu•, egzaktno prikazuju na monitoru. Moguće je i izravno programiranje kakve •zvukovne boje• crtanjem... oblika vala na ekranu svjetlosnom olovkom. Kada se kakav •zvuk• digitalizirao, pohranjuje se pod određenim imenom kao dokument u datoteku. Prikladnim digitalno-analognim pretvaračima pohranjeni •zvukovi• (i oni proizvedeni sintetski i digitalizirani prirodni •zvukovi•) mogu se ponovno čuti. Pohranjene zvukovne •strukture• mogu se osim toga u svakom trenutku unijeti u radnu memoriju, dalje obrađivati i upotrijebiti za svirku. Dalje postoji mogućnost da se, pozivanjem programa •sekvencera• s programiranim •zvukom•, aranžira kompletna višeglasna skladba s različitim instrumentacijom i u obliku partiture, zatim da se ponavljaju sekvence, da se transponiraju melodije (itd.)... Neki sistemi konačno omogućuju i... tiskanje partiture... sa svim dionicama...« (EN), 40–42)

**KM:** U opisu elektroničkih sklopova **digitalno** se razlikuje od analognog: dok neki analogni sklop, npr. pojačalo ili •analogni sintetizator•, barata analognim, kontinuiranim •signalima•, digitalni sklop barata dvjema alternativnim razinama napona koje također predstavljaju i logičke razine (DOB), 11–12).

**KR:** Pitanje je je li d. s., s obzirom na upozorenje u DF, potrebno svrstavati u •elektroničke glazbene instrumente•.

**V:** •algoritamski sintetizator•, •automatska glazba• = (•kompjutorska glazba•) = •računalna glazba• (t. 2 u DF), •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •elektronički glazbeni instrumenti• = (•elektronski glazbeni instrumenti•), •modulski sintetizator•, •računalna glazba• (t. 2 u DF) = •automatska glazba• = (•kompjutorska glazba•), •sintetizator• = (synthesizer), •sklop za oponašanje• = (•emulator•), •sklop za uzorkovanje• = (•sampler•).

**USP:** •analogni sintetizator•.

(DOB), 180–182; (GRI), I, 567 = uputnica na •sintetizator•

## DIJATONSKI CLUSTER

**EN:** diatonic cluster.

**ET:** Grč. diátonos = (doslovno) napet, u glazbi: krećući se (po) cijelim stepenima ((RL), 224); •cluster•.

**DF:** U nazivlju H. Cowella naziv za •cluster• koji se sastoji samo od •tonova• dijatonske •ljestvice•.

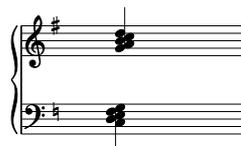
**KM:** U COWELL 1969: 135–137 Cowell pojam rabi u ovom kontekstu: »A druga varijacija metode za gradnju •clustera• sastoji se u tome da se započne akordom• (koji se) onda ispunjava preostalim •tonovima•. •Akord• se onda odjednom pretvara u •cluster•...



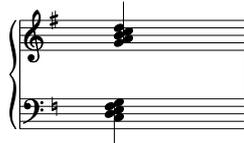
A •cluster• se isto tako može reducirati na •akord• obratom iste metode...



U oblikovanju dijatonskih clusterskih •akorda•<sup>1</sup> moguće su dvije metode u odnosu prema •tonalitetu• ili •tonalitetima• koji se žele rabiti. Da bismo se zadržali pri jednostavnijim primjerima, možemo rabiti •tonove• koji se pojavljuju u •ljestvici• jednog •tonaliteta•. Tako, ako •clusteri• od kvinte<sup>2</sup> počinju s c ili g u •tonalitetu• C–dura, onda se svi •tonovi• mogu pojaviti u izvornom •tonalitetu• C–dura...



Ili, ako želimo upotrijebiti politonalitetnu metodu, mogu se stvoriti naši •clusteri• od srodnih •tonaliteti•. Npr. ako imamo dva •clusteri• od septime<sup>3</sup> koji počinju s c ili g, u •cluster• na c može se uključiti f jer on postoji u •tonalitetu• C–dura, dok se u •cluster• na g može uključiti fis jer je on karakterističan •ton• G–dura...«



**KR:** U navedenima primjerima •clusteri• su doista dijatonski jer rabe isključivo •tonove• dijatonskih •ljestvica•. Zanimljivo je međutim kako Cowell •cluster• nastoji smjestiti u tonalitetni kontekst, pa čak razmišlja i o •politonalitetu•, premda na str. 121 zahtijeva da se •cluster• tretira kao pojedinačna jedinica, tj. kao pojedinačni •ton• (v. DF 1 i KR — t. a •clusteri•).

»•Clusteri• od kvinte« i »•clusteri• od septime« nisu u izvorniku posve precizno formulirani; no iz primjera se vidi da Cowell tu misli na kvintu i na septimu kao na intervale koji određuju opseg •clusteri•.

**V:** •agregat• (DF 1), •cluster•.

**USP:** •kromatski cluster•.

1 U izvorniku stoji »diatonic cluster chords«.

2 U izvorniku stoji »clusters of a fifth«.

3 U izvorniku stoji »two clusters of the interval of seventh«.

## DINAFON

**EN:** dynaphone; **NJ:** Dynaphone.

**ET:** Grč. *dýnamis* = sila, snaga, od *dýnasthai* = moći, biti u stanju (⟨KLU⟩, 163); grč. *phōnē* = glas, •zvuk• (⟨KLU⟩, 544).

**DF:** »(Naziv za) •elektronički glazbeni instrument•, opsega do pet oktava, što ga je oko 1925. godine konstruirao R. Bertrand u Parizu. •Tonovi• su se proizvodili •oscilatorom•. Najprije su se kontrolirali potencimetrima a zatim klavijaturama. Pojedini je instrument mogao artikulirati samo pojedinačne •tonove•, kvinte i oktave, pa se zato u izvedbi rabilo više instrumenata. Vibrirajući •zvuk• d. naročito je pogodan za oponašanje gudača. Dinafon je prvi upotrijebio A. Honegger u svom baletu *Rose de Métal* (1928).« (⟨FR⟩, 25; ⟨RUF⟩, 115)

**KR:** U ⟨FR⟩, 25, d. se **netočno** navodi i kao istoznačnica s •telharmonijem•. Riječ je zapravo o •dinamofonu•, a ne o d.!

**V:** •elektronički glazbeni instrumenti• = (•elektronski glazbeni instrumenti•).

⟨GRI⟩, I, 640

**(DINAMIKA) = (•JAČINA•) =**  
**•INTENZITET (TONA)•**

**EN:** dynamics; **NJ:** Dynamik; **FR:** dynamique; **TL:** dinamica.

**ET:** Grč. *dynamikós* = moćan, moguć, od *dýnamis* = sila, snaga, od *dýnasthai* = moći, biti u stanju (⟨KLU⟩, 163).

**KM:** D. se, kao poseban »kriterij« (= »critère dynamique«), tj. kao »profil •intenziteta•« (= »profil d'intensité«), javlja u specijalističkom značenju u Schaefferovoj teoriji •konkretne glazbe• (v. SCHAEFFER 1966: 588–590; ⟨GUI⟩, 154–156). No ono se u ovome *Vodiču* neće posebno obrazlagati.

**KR:** U ⟨CH⟩, 297, d. se definira kao »•intenzitet• neke note ili •grupe• nota«, što — s obzirom na KM •intenziteta• — nije točno! •Intenzitet (tona)• je pojam koji je — naročito u teoriji •serijalne glazbe• — jedan od četiri osnovna •parametra• (uz •visinu•, •trajanje• i •zvukovnu boju•).

**USP:** •intenzitet (tona)• = (•jačina•).

⟨L⟩, 162–163; ⟨P⟩, 55

## DINAMIZAM

**EN:** dynamism.

**ET:** Grč. *dýnamis* = sila, snaga, od *dýnasthai* = moći, biti u stanju (⟨KLU⟩, 163).

**DF:** »Pojam kojim se obično naziva Stravinskiev stil oko 1910. Karakterizira ga velik, brilijantno koloristički orkestar, snažni perkusivni •ritmovi• u nepravilnim ritamskim obrascima i grubo disonantne •harmonije•.« (⟨APE⟩, 89)

**KM:** U ⟨APE⟩, 89, ne navodi se **tko** tim pojmom determinira naznačene značajke (jednog dijela) glazbe oko 1910. godine. No pojam je prilično djelotvoran, premda je gotovo posve istoznačan s •barbarizmom•, odnosno •primitivizmom•.

**V:** •glazba 20. stoljeća•.

**USP:** •barbarizam•, •primitivizam•.

**DINAMOFON = •TELHARMONIЈ•**

**EN:** dynamophone; **NJ:** Dynamophon; **TL:** dynamophon.

**ET:** Grč. *dýnamis* = sila, snaga, od *dýnasthai* = moći, biti u stanju ((KLU), 163); grč. *phōnē* = glas, •zvuk• ((KLU), 544).

**DF:** »(Naziv za) dvomanualni •elektronički glazbeni instrument• što ga je od 1892. do 1914. u tri verzije konstruirao Amerikanac Thaddeus Cahill — prva vrsta •elektroničkih orgulja•. •Zvuk• se na dinamofonu proizvodio, kao na kasnijim •Hammondovim orguljama•, •generatorom• na zupčanike s cilindrima, djelomično dugim 1, 5 m. Prijenos •zvuka• temeljio se na sistemu sličnu telefonu. Otuda mu i drugi naziv — •telharmonij•. Dinamofon (kao •telharmonij•) spominje F. Busoni u svojoj *Skici za novu estetiku tonske umjetnosti*.« ((RUF), 510)

**V:** •elektroakustičke orgulje•, •elektroničke orgulje• = (•elektronske orgulje•), •elektronički glazbeni instrumenti• = (•elektronski glazbeni instrumenti•).

**USP:** •telharmonij•.

(BASS), II, 94 = uputnica na •telharmonij•

**DIRTY TONES (NOTES)**

**EN:** dirty tones; **NJ:** dirty tones, »dreckige« Töne, schleifend; **FR:** dirty, sons »sales«, traînants; **TL:** dirty tones, suoni »sporchi«/strasciati.

**ET:** EN dirty = nečist, prljav; tones = tonovi, notes = isto (na američkom EN).

**DF:** »U •jazz•–muzici, naziv za neprecizno, nečisto intonirane •tonove•, karakteristične za emfatični izraz •hot jazz•. Pjevači izvode dirty tones tako da, stisnuvši grlo, snažnim strujanjem zraka iz pluća izazivaju vibraciju u stražnjem dijelu nosne i usne šupljine. Na taj način postižu i osebuju nazalnu •boju tona•. Primjenu dirty tones preuzela je •jazz•–muzika iz crnačkog folklor.« ((MELZ), I, 451)

**KM:** NJ, FR i TL ekvivalenti EN izvorniku predloženi su u (BR), 234–235.

**KR:** D. t. (n.) je nepotrebno prevoditi na hrvatski jer onda gube karakter tehničkog pojma, odnosno stručne riječi.

**V:** •hot, hot jazz, hot music•, •jazz•.

(BASS), I, 49; (BKR), I, 322; (HI), 122; (HK), 109; (LARE), 460 = »dirty«; (RL), 229

**DISCO (MUSIC, SOUND)**

**EN:** disco music, sound; **NJ:** Disco–Musik.

**ET:** EN disco = kraćenica od diskoteke, disko–klub, mjesta za ples, isključivo na glazbu s ploča.

**DF:** »Diskom je sedamdesetih godina nazvana glazba na koju se plesalo u disko–klubovima. Riječ je o funkcionalnoj glazbi koja služi samo plesu, a ne nikakvu kontemplativnom slušanju. Zato se u njoj basovskom gitarom i bubnjevima naglašava ritamska komponenta... Tekstovi u toj glazbi ne igraju nikakvu ulogu; neprekidno se ponavljaju kratke rečenice. S obzirom na to da se disco ne izvodi na koncertima, nego isključivo s ploča, producenti su u njemu važniji od interpreta... Pored glazbeno bezbojnih interpreta kao što su Amanda Lear, John Travolta — koji se proćuo po... filmu *Groznica subotnje večeri* — *Village People*, Grace Jones i drugi, postoje i grupe sa sposobnim glazbenicima čija je svirka uvjerljiva i u živim izvedbama, npr. *Sister Sledge* i *Chic*... Krajem sedamdesetih godina elemente disca preuzele su i neke •rock•–grupe, npr. *Beach Boys* i *Electric Light Orchestra*...« ((HK), 109–110)

**KM:** DF dokazuje opravdanost uvrštenja toga pojma u *Vodič* jer se njime imenuje vrsta •popularne glazbe• (djelomično i •rocka•) za koju ne postoji drugi naziv. U (HK), 110, spominje se producent Donne Summer, Giorgio Moroder, koji djeluje u Münchenu i uz čije se produkcije vezuje naziv »Munich Sound« (= »minhenski •sound•«), koji proizlazi iz precizna •zvuka• gudača iz profesionalnih orkestara u Münchenu. Uočljivo je da se pojam »Munich Sound« navodi na EN, premda je izvor NJ.

**KR:** Pojam je neobičan zato što je riječ o kraćenici u pretežno pridjevskoj funkciji, koja se međutim često rabi i bez pripadajuće joj imenice. Premda se u nas udomaćilo fonetsko pisanje pojmova kao što su »diskoteka« i »disko–klub« (ili »diskoklub«; u žargonu: »diskač«; v. ET), ipak se d. preporučuje pisati u izvornom EN obliku. Nezgodna je npr. fonetska ortografija uz •sound• (»disko sound«) a prijevodom •sounda• u •zvuk• gubi se značenje tehničkog pojma, odnosno stručne riječi (v. KR •sounda•).

U uputnicama je navedena i •popularna glazba•, zato što neke jednostavnije vrste d. jedva imaju veze s •rockom• (usp. DF).

**V:** •popularna glazba•, •rock, rock–glazba•, •sound•.

**DISOCIRANO VRIJEME**

**NJ:** dissoziierte Zeit.

**ET:** Lat. dissociare = odijeliti, razdvojiti; prefiks dis– = raz–, od, ne; sociare = sjediniti, povezati, od socius = zajednički ((KLU), 146, 44).

**DF:** »...•Elektronička glazba• nastaje, kao i skladanje instrumentalne glazbe, u disociranu vremenu; tek izvedba, koja u •elektroničkoj glazbi• nije nikakva interpretacija, smješta kakvu (elektroničku) skladbu u •realno vrijeme•. Pojavom •žive elektroničke glazbe• opet su se pod pojmom •stvarnog vremena• u •elektroničku glazbu• unijeli neki elementi muziciranja...« ((EH), 276)

**KM:** Pojam se uvijek rabi kao suprotnost •stvarnome vremenu•, i to isključivo u smislu DF, tj. za označavanje proizvođenja zvukovlja elektroničkom i računalnom tehnologijom, koje, njihovim unapređenjem, postaje moguće u •stvarnom vremenu•, pa tako •živa elektronička glazba• počiva na •izvedbi u stvarnom vremenu•.

**KR:** Nije potrebno posebno naglašavati da je »instrumentalna glazba« u DF navedena kao pars pro toto, tj. da se pritom misli i na vokalnu, tj. i na vokalno-instrumentalnu glazbu, na svu onu tradicionalnu glazbu koja je nužno nastajala u d. v., tj. i na onu •glazbu 20. stoljeća• koja, zbog nužnosti •predisrednja građe• i •skladanja ispočetka•, također nastaje u d. v.

**V:** •izvedba u stvarnom vremenu•, •živa elektronička glazba• = (•živa elektronska glazba•) = (live-electronics) = (live electronic music).

**USP:** •stvarno vrijeme•.

### DIVIZIONIZAM

**EN:** divisionism.

**ET:** Lat. divisio = dijeljenje, rastavljanje, od dividere = dijeliti, odvajati ((KLU), 148).

**DF:** U nekih teoričara isto što i •pointilizam•.

**KM:** Sufiks -izam obično sugerira naziv za stil, epohu i slično (opširnije o tvorbi hrvatskih riječi sa sufiksom -izam v. (BAB), 253–255). Usp. KM •pointilizma•.

**USP:** •pointilizam• = •punktualizam•. ((FR), 23)

### DIXIELAND

**EN:** dixieland, dixieland jazz, dixieland style, Dixieland 1920; **NJ:** Dixieland, Jazz, von Weissen gespielt; **FR:** dixieland, jazz joué par les blancs; **TL:** dixieland, jazz suonato da bianchi.

**ET:** »Dixieland je geografski pojam (područja južno od 1765. godine uspostavljene Dixonove linije) koji je u 19. stoljeću postao narodni naziv za južne države u Sjedinjenim Američkim Državama, pa se njegovim prenošenjem na glazbu trebalo naglasiti da ona potječe iz tog područja.« ((RL), 236)

**DF:** »Pojam za •jazz• što su ga svirali bijeli glazbenici po uzoru na školu •New Orleans jazz•, no ponekad i za •New Orleans jazz• u cjelini kao i za njegov revival četrdesetih godina... Zbog nepostojanja snimki nemoguće je odrediti stilske razlike između ranoga crnačkog •jazza• u New Orleansu i njegove bijele suprotnosti koju su izvodili grupe kao što su Papa Jack Laine's i druge. No rani su komentatori i promatrači jednoglasni u mišljenju da su bijeli glazbenici sporije shvaćali ritamski •swing• i infleksije •bluesa•, dakle osnove •jazza•, premda su istodobno na važan način pridonijeli repertoaru i harmonijskom i melodijskom vokabularu...« ((GRJ), I, 291)

**KM:** U (LARE), 465, upozorava se da se na FR govornom području d. odnosi samo na ansamble u kojima su svirali bijelci, dok •New Orleans jazz• podrazumijeva crnačke ansamble.

**KR:** Nazivi različiti od izvornika na EN, NJ, FR i TL predloženi su u (BR), 234–235. To su samo opisi, a ne ekvivalenti izvornoga pojma. Kako se vidi iz (L), 149, izvorni je EN pojam najčešće u uporabi.

**V:** •jazz•, •New Orleans jazz•, •old time jazz•.

((BASS), I, 52; (BKR), I, 328; (FR), 23; (GR6), V, 512; (HI), 125; (HK), 112; (IM), 101–102; (KN), 60–61; (MELZ), I, 455; (P), 55; (RAN), 236; (RIC), II, 69)

### (DJELO U NASTAJANJU) = •WORK IN PROGRESS•

#### DODANA VRIJEDNOST = (VALEUR AJOUTÉE)

**EN:** added value; **FR:** valeur ajoutée.

**DF:** »(Naziv za) kratku vrijednost dodanu ma kojem •ritmu• bilo kao notu, bilo kao pauzu, bilo kao točku. Uzmimo tri vrlo jednostavna •ritma• čija će zajednička vrijednost biti osminka:



Transformirajmo ih 'dodanom vrijednošću'; prvom od tih •ritmova• dodana je nota:



drugom pauza:



trećem točka:



U praksi će se rijetko susresti jednostavan •ritam• prije dodavanja dodane vrijednosti...

Vif et joyeux

les Anges

Orgue

GPR. Montres 8, 4, 2 et plein-jeu du R.

*f legato*

DODANA VRIJEDNOST: Messiaen, *Neuf Méditations*

(Sljedeći je primjer, v. gore — op. N. G.) primjer za 'glazbu bez •mjere•' (= musique amesurée): •ritam• je apsolutno slobodan. Uočimo kako iza fragmenata A odmah slijede njegove augmentacije u B...; a u C dugi triler na cijeloj noti prekida govor •ritma•. Dodane vrijednosti označene su križićem. Prva dva takta rabe •ritam• od 5 osminki i jednu šesnaestinku (dodanu vrijednost)...« (MESSIAEN 1944: 8)

**KM:** D. v. je jedan od tipičnih pojmova iz skladateljske teorije O. Messiaena (v. •modus ograničenih mogućnosti transpozicije•, •neretrogradni ritam•).

**V:** •metar•, •mjera•, •ritam•.

(FR), 2; (G), 58; (JON), 5–6

**(DODEKAFONIJA) =**  
**•DVANAESTTONSKA TEHNIKA**  
**(SKLADANJA)•**

**EN:** dodecaphony, dodecaphonism; **NJ:** Dodekaphonie; **FR:** dodécaphonie, dodécaphonisme; **TL:** dodecafonia.

**ET:** Grč. dōdeka = dvanaest; grč. phōnē = glas, •zvuk• ((KLU), 544).

**KM:** U (JON), 78–79, upozorava se na neka značenja d. koja nisu posve istoznačna s •dvanaesttonskom tehnikom•, ali su ona zanemariva.

**KR:** U literaturi vlada posvemašnja zbrka u vezi s tim pojmom. Tako se npr. u (V), 187, upućuje ne samo na •dvanaesttonsku tehniku• nego i na •serijalizam•, u (IM), 102, upućuje se na •serijalizam•,

•seriju• i na »dvanaestnotnu skladbu« (= »twelve-note composition«) a u (GR), 64, d. se definira kao »neelegantan i neprecizan pojam čija značenja pokriva •atonalitet•, •serijalizam• i dvanaestnotna skladba (= '12-note composition')«. U (GR6), V, 520, d. se definira kao istoznačnica s •atonalitetom• ili, »u nekim slučajevima«, s »dvanaestnotnom serijalnom skladbom« (= »12-note serial composition«).

Sufiks -izam (usp. EN i FR oblik pojma s -ism, odnosno -isme), koji u hrvatskom obično sugerira naziv za stil, epohu i slično (opširnije o tvorbi hrvatskih riječi sa sufiksom -izam v. (BAB), 253–255), u pojmu kao što bi bio »dodekafonizam« označavao bi stil glazbe koja se sklada •dvanaesttonskom tehnikom•. No taj oblik s -izmom doista je ishitrena tuđica, pa se ne uvrtava u ovaj *Vodič* (kao npr. ni »hiperkromatizam«, odnosno »ultrakromatizam«; v. KM i KR •kromatizma•, odnosno KR •hiperkromatike• i •ultrakromatike•).

Ponekad se znade susresti pridjev »dodekafonički« umjesto »dodekafonijski« (npr. u (MELZ), I, 516, i u (MELZ), III, 194 — v. t. 3 u KR •dvanaesttonske tehnike•), koji nije posve točan jer se tvori od imenice »dodekafonika« za koju se ne zna što bi morala značiti.

**USP:** •dvanaesttonska tehnika (skladanja)•.

(APE), 83 = samo pridjev »dodecaphonic«; (BASS), I, 60–66; BEICHE 1985: 2–3, 6; (BKR), I, 330 = uputnica na •dvanaesttonsku tehniku•; (CAN), 156–158; (CH), 297 = »dodécaphonisme«; (CP1), 239 = samo pridjev »dodecaphonic«; (FR),

23; (HI), 126; (HO), 305–307 = »dodécaphonisme«; (L), 663; (LARE), 467–468 = »musique dodécaphonique«; (M), 102–103; (MELZ), I, 459–461; (MI), I, 663; (P), 60; (RAN), 236 = samo pridjev »dodecaphonic«; (RIC), II, 73–75; (RL), 236; (SLON), 1438–1444 = »dodecaphonic music«

### DRIVE

**EN:** drive; **NJ:** Drive, Schwung, Antrieb; **FR:** drive, impulsion; **TL:** drive, impulso.

**ET:** EN = pogon, poriv, zanos, polet.

**DF:** »U •jazzu• (naziv za) važan ritamsko–metarski... element koji, supostavljanjem •beata• i •off–beata•, stvara posebnu vrstu napetosti u muziciranju.« ((HI), 133)

**KM:** Pojmovi na NJ, FR i TL koji odstupaju od EN izvornog pojma nude se u (BR), 234–235, vjerojatno kao doslovni prijevodi.

**KR:** D. je nepotrebno prevoditi na hrvatski jer onda gubi karakter tehničkog pojma, odnosno stručne riječi.

**V:** •beat• (DF 1), •jazz•, •off–beat•. (BASS), II, 88; (BKR), I, 341; (HK), 115; (KN), 62; (MELZ), I, 474

### DVANAESTINA STEPENA = (DVANAESTINA TONA)

**NJ:** Zwölftelton.

**DF:** Naziv za •mikrointerval• koji nastaje dijeljenjem cijelog stepena (velike sekunde) na dvanaest jednakih dijelova.

**KR:** Iz KR •cjelostepene ljestvice• jasno je zbog čega •dvanaestinu tona• treba zamijeniti s d. s. (v. također KR •mikrointervala• i •mikrointervalske ljestvice•).

**V:** •hiperkromatika• = •ultrakromatika•, •mikrointerval•, •mikrointervalska ljestvica•, •mikrotonalitet•, •ultrakromatika• = •hiperkromatika•.

**USP:** •četvrtstepen• = (četvrtton), •mikrostepen• = (mikroton), •trećina stepena• = (trećina tona). (EH), 408; HÁBA 1927

### (DVANAESTINA TONA) = •DVANAESTINA STEPENA•

### DVANAESTTONSKA GLAZBA

**EN:** dodecaphonic music, twelve–tone music; **NJ:** dodekaphonische Musik, Zwölftonmusik; **FR:** musique de douze sons, musique dodécaphonique; **TL:** musica dodecafónica.

**DF:** Naziv za glazbu koja se sklada •dvanaesttonskom tehnikom•.

**KM:** S obzirom na različito shvaćanje •dvanaesttonske tehnike• u J. M. Hauera (v. HAUER 1926; također •trop•) potrebno je također razlikovati i

njegovu d. g. (v. HAUER B. G.; također •trop• i •dvanaesttonska igra•) od d. g. koja se sklada Schönbergovom •dvanaesttonskom tehnikom•.

**KR:** Slično kao i •aleatorička glazba• d. g. u točnu značenju ne podrazumijeva ono na što se njome misli (v. DF), jer je d. g. zapravo svaka glazba koja rabi dvanaest •tonova• (kromatske •ljestvice•; v. o tome uvod u BEICHE 1985: 1, gdje se jasno upozorava na problematičnost NJ pojma »Zwölftonmusik« kao tehničkog pojma, odnosno stručne riječi). No kao kraćenica od glazbe skladane •dvanaesttonskom tehnikom• pojam je prihvatljiv kao što su prihvatljive i njegove varijacije, među kojima je najčešća dvanaesttonska skladba ((GR), 185; (IM), 398; (SLON), 1438–1444), koju ipak u ovom *Vodiču*, kao ni serijalnu skladbu, ne navodimo kao poseban pojam.

**V:** •dvanaesttonska tehnika (skladanja)• = (•dodekafonija•), •dvanaesttonska igra•.

**USP:** •serijalna glazba•.

(HI), 530; (MGG), XIV, 1522–1529; (LARE), 467–468; LEIBOWITZ 1949; (P), 60; (RAN), 886–889

### DVANAESTTONSKA IGRA

**NJ:** Zwölftonspiel.

**DF:** »U suglasju s idejama kineske filozofije shvaćao je (Hauer) glazbu — •dvanaesttonsku glazbu•, kakvu je on stvarao — kao vladaricu svih očitovanja o životu i o znanju, nadao se da će njegovanje 'dvanaesttonske igre' po cijelom svijetu pozitivno utjecati na državnu umjetnost i na mudrost naroda.« ((H), 197)

**KM:** Kako se vidi iz DF, pojam je u uskoj vezi s Hauerovom •dvanaesttonskom glazbom•, odnosno s njegovim shvaćanjem •dvanaesttonske tehnike• koja se temelji na njegovu nauku o •tropima• i predstavlja, kao ideja, svojevrsan zaključak njegova intelektualnog i glazbeničkog razvoja. U manifestu od 6. svibnja 1958, dakle nešto više od godine dana prije smrti (Hauer umire 22. rujna 1959), što ga je u predgovoru HAUER 1966: 4 objavio njegov učenik Victor Sokolowski, stoji: »Otkriće dvanaesttonskog zakona bilo je samo osvještavanje činjenice koja je u meni već postojala, jednog duhovnog realiteta. U •dvanaesttonskoj glazbi• postoji sve što uopće čini bit glazbe: melos, •harmonija•, •ritam•. Pri radu s •dvanaesttonskim nizom• odlučna je mogućnost očitavanja njezinih organskih zakona. Svojim učenicima pokazujem dakle samo put kojim se može doći do psihofizičkih preduvjeta za to. A to mi je moguće zato jer sam završio svoje djelo: jer sam cijeli život pisao samo jedno djelo — *dvanaesttonsku igru*.«

U prilogu HAUER 1966 objavljena je jedna Hauerova *Dvanaesttonska igra* za klavir četveroručno, skladana 5. srpnja 1952. godine i posvećena V. Sokolovskom, i to u za Hauera tipičnom »dvanaesttonskom zapisu« (= »Zwölftonschrift«), što ga on objašnjava u HAUER 1926: 3–4, zatim transkribiranom u tradicionalnu notaciju (koju je Hauer nazivao »sedamtonskom notacijom« = »Siebentonschrift«). Drugu *Dvanaesttonsku igru*, nastalu u travnju 1956, objavio je Doblinger Verlag (Wien–Wittraden) 1956. godine.

**KR:** Pojam se, kao i \*trop\*, rabi samo u vezi sa skladateljskom teorijom i nazorima o glazbi J. M. Hauera, koji su ostali bez većeg odjeka.

**V:** \*dvanaesttonska glazba\*, \*dvanaesttonska tehnika (skladanja)\* = (\*dodekafonija\*), \*trop\*. BEICHE 1985: 8

#### DVANAESTTONSKA TEHNIKA (SKLADANJA) = (\*DODEKAFONIJA\*)

**EN:** dodecaphony, twelve-note composition, twelve-tone technique; **NJ:** Dodekaphonie, dodekaphonische Technik, Zwölftontechnik; **FR:** dodécaphonie, dodécaphonisme, technique dodécaphonique; **TL:** dodecafonia, tecnica dodecafónica.

**ET:** Grč. tekhnikós = umjetan, vješt, od tékhnē = umijeće (umjetnost), vještina, znanje (⟨KLU⟩, 724).

**DF:** Naziv za tehniku skladanja koju je utemeljio najprije J. M. Hauer, a onda — na drugačijim načelima — A. Schönberg. Dvanaesttonska tehnika polazi od \*predsređenja građe\* artikulacijom četiriju \*oblika niza\* s dvanaest \*tonova\* kromatske \*ljestvice\* i njihovim \*transpozicijama\*.

**KM:** D. t. J. M. Hauera temelji se na njegovu nauku o \*tropima\* (v. HAUER 1926; također \*trop\*), a svoju svojevrsnu sublimaciju doseže u \*dvanaesttonskoj igri\*. No ostala je bez većeg odjeka u \*glazbi 20. stoljeća\*.

**KR:** U ⟨MELZ⟩, III, 194, u natuknici »retrogradni pomak« javlja se formulacija: »U novije je doba retrogradni pomak postao važan konstruktivni element dodekafoničke metode komponiranja.« Formulacija je višestruko pogrešna: 1) Retrogradni pomak, onako kako je definiran u natuknici, nebitan je za \*račji oblik\* i \*račji obrat niza\* (ili \*serije\*). 2) I da je bitan, ne bi bio konstruktivni, nego **konstrukcijski** element. 3) »Dodekafonička (metoda)« morala bi se tvoriti od **dodekafonike**. No kako taj pojam ne postoji, zato što bi, uz **dodekafoniju**, bio suvišan, jedini je točan pridjev »dodekafonijska (metoda)«. 4) »Metoda« umjesto »tehnike skladanja« ovdje je opravdana s obzirom na Schönbergovu DF d. t. kao »metode skladanja s dvanaest \*tonova\* koji se odnose samo jedan prema drugom« (= »met-

hod of composing with twelve tones which are related only one with another« — SCHOENBERG 1975: 218), no ona ima specifično značenje u tom kontekstu, pa je bolje u općem pojmu navoditi tehniku, a ne metodu. (Pogrešno je međutim govoriti o »dvanaesttonskom \*sustavu\*« — v. KR — t. 2 \*sustava\*.)

Naziv je u množini (⟨V⟩, 771–780) rijedak, ali i neprihvatljiv jer npr. i \*serijalnu tehniku (skladanja)\* svrstava pod d. t.

Preporučuje se \*niz\* rabiti isključivo u vezi s d. t., a \*seriju\* u vezi sa \*serijalnom tehnikom (skladanja)\*.

**V:** \*agregat\* (DF 2), \*derivacija\*, \*dvanaesttonska igra\*, \*dvanaesttonski niz, serija\*, \*dvanaesttonsko polje\*, \*ekspresionizam\*, \*klasa visine tona\* = (tonska klasa), \*kombinatoričnost\*, \*niz\*, \*obrat (niza, serije)\* = (\*inverzija [niza, serije]\*), \*oblik niza, serije\*, \*osnovni niz, serija\* = (Grundreihe), \*osnovni oblik (niza, serije)\* = (\*Grundgestalt\*), \*permutacija (niza, serije)\*, \*predsređenje građe\*, \*račji oblik (niza, serije)\* = (\*retrogradni oblik [niza, serije]\*), \*račji obrat (niza, serije)\* = (\*retrogradna inverzija [niza, serije]\*), \*rotacija (niza, serije)\*, \*segmentacija (niza, serije)\*, \*sustav\*, \*transpozicija (niza, serije)\*, \*vertikalizacija\*, \*višedimenzionalni glazbeni prostor\*, \*zrcalni obrat (niza, serije)\* = (\*zrcalna inverzija [niza, serije]\*).

**USP:** (\*dodekafonija\*), \*dvanaesttonska glazba\*, \*serijalna tehnika (skladanja)\*.

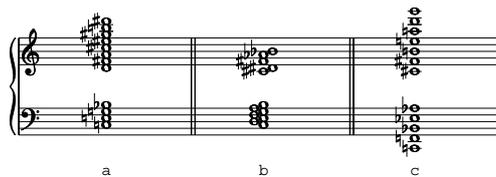
⟨APE⟩, 318–319; BEICHE 1985: 11–12; ⟨BKR⟩, IV, 374–376; ⟨DIB⟩, 351–353 = »Zwölftonmethode«; ⟨EH⟩, 408–409; ⟨FR⟩, 97; ⟨G⟩, 77–81 = »dodekaphonische Technik« (= »dodekafonska tehnika«); ⟨GR6⟩, XIX, 286–296; ⟨HI⟩, 530; ⟨JON⟩, 335–339; ⟨M⟩, 103–103, 525; ⟨P⟩, 60; ⟨RL⟩, 1085–1087; ⟨VO⟩, 106–113

#### DVANAESTTONSKI AKORD

**EN:** twelve-note chord; **NJ:** zwölftöniger Akkord, Zwölftonakkord; **FR:** accord de douze sons.

**ET:** \*Akord\*.

**DF:** »(Naziv za) \*akord\* koji sadrži svih dvanaest \*tonova\* kromatske \*ljestvice\*. Može se konstruirati s tercama (v. primjer a), sa sekundama (v. primjer b), s kvartama (v. primjer c), kao \*poliakord\*... ili prema drugim sistemima organizacije, uključujući i \*dvanaesttonsku tehniku\*.«



(⟨FR⟩, 97)

**KM:** U ⟨G⟩, 50, napominje se da je d. a. konstruirao F. Klein i da ga je nazvao »Mutterakkord«. ♦Akorđ♦ je od C sadržavao ove ♦tonove♦: C H g e<sup>1</sup> d<sup>2</sup> a<sup>2</sup> es<sup>3</sup> as<sup>3</sup> b<sup>3</sup> des<sup>4</sup> f<sup>4</sup> fis<sup>4</sup>. U ⟨JON⟩, 180, spominje se također da je Klein taj svoj ♦akorđ♦ upotrijebio u svojoj skladbi *Die Maschine* te da je o njemu 1925. godine objavio i raspravu (v. KLEIN 1925). U ⟨JON⟩, 114, napominje se da je N. Slonimsky konstruirao i »Großmutterakkord«, koji sadrži ♦tonove♦ c h des b d a es as e g f ges.

**KR:** Presmjela je tvrdnja u DF da ♦dvanaesttonska tehnika♦ nudi mogućnosti konstruiranja d. a., premda je to teoretski zamislivo.

U ⟨HO⟩, 9, napominje se da je umjesto d. a. točnije rabiti pojam »dvanaesttonski ♦agregat♦«, što je posve točno s obzirom na DF 1 ♦agregata♦.

**V:** ♦agregat♦ (DF 1), ♦akorđ♦.

(H), 181

### DVANAESTTONSKI NIZ, SERIJA

**EN:** twelve-tone row, twelve-tone series, twelve-tone set; **NJ:** Zwölftonreihe, Zwölfhalbtontonreihe; **FR:** série de douze sons, série dodécaphonique; **TL:** serie dodecafonica.

**ET:** ♦Serija♦.

**DF:** Naziv za ♦niz♦ (ili ♦seriju♦) od dvanaest ♦tonova♦ koji predstavlja temeljnu građu u ♦dvanaesttonskoj♦, a kao ♦serija♦, i u ♦serijalnoj tehnici♦.

**KR:** U ⟨FR⟩, 94, napominje se da (tonski) ♦niz♦ (natuknica glasi »tone row«) »može sadržavati ma koji broj ♦tonova♦ prema želji skladatelja, ali je d. n. najčešći«. U takvim slučajevima, tj. kada ♦niz♦ sadrži manje od dvanaest ♦tonova♦, bolje je ne govoriti o ♦nizu♦ (jer je ♦niz♦ u pravilu kraćenica od ♦dvanaesttonskog niza♦ — v. DF ♦niza♦) nego npr. o ♦modusu♦ (kao u Messiaenovim ♦modusima s ograničenim mogućnostima transpozicije♦).

Na hrvatskom jeziku treba razlikovati d. n. — koji se rabi u ♦dvanaesttonskoj tehnici♦ — od d. s. — koja se, kao ♦pedsređenje♦ ♦parametra♦ ♦visine tona♦, rabi u ♦serijalnoj tehnici♦. (Nešto slično sugerira se u ⟨RAN⟩, 744, kada se s pojma »row« upućuje na ♦dvanaesttonsku glazbu♦ a s pojma »series« na ♦serijalnu glazbu♦.)

**V:** ♦agregat♦ (DF 2), ♦brojčana notacija♦, ♦derivirani niz, serija♦, ♦dvanaesttonska tehnika (skladanja)♦ = (♦dodekafonija♦), ♦dvanaesttonski sveintervalski niz, serija♦ = sveintervalski niz, serija, ♦dvanaesttonsko polje♦, ♦heksakorđ♦, ♦jednointervalski niz, serija♦, ♦klasa visine tona♦ = (tonska klasa), ♦kombinatorični niz, serija♦, ♦kombinatoričnost♦, ♦nekombinatorični niz, serija♦, ♦oblik niza, serije♦, ♦obrat (niza, serije)♦ = (♦inverzija [niza, serije]♦),

♦osni ton♦, ♦osnovni niz, serija♦ = (Grundreihe), ♦osnovni oblik (niza, serije)♦ = (♦Grundgestalt♦), ♦parametar♦, ♦pentakorđ♦, ♦permutacija (niza, serije)♦, ♦podniz, podserija♦, ♦pedsređenje građe♦, ♦račji oblik (niza, serije)♦ = (♦retrogradni oblik [niza, serije]♦), ♦račji obrat (niza, serije)♦ = (♦retrogradna inverzija [niza, serije]♦), ♦rotacija (niza, serije)♦, ♦segment (niza, serije)♦, ♦sekundarni niz, serija♦, ♦serijalna tehnika (skladanja)♦, ♦simetrični niz, serija♦, ♦sustav♦, sveintervalski niz, serija = ♦dvanaesttonski sveintervalski niz, serija♦, ♦svekombinatorični niz, serija♦, ♦tetrakorđ♦, ♦transpozicija (niza, serije)♦, ♦trikorđ♦, ♦višedimenzionalni glazbeni prostor♦, ♦zrcalni obrat (niza, serije)♦ = (♦zrcalna inverzija [niza, serije]♦).

**USP:** ♦ljestvica♦, ♦modus♦, ♦niz♦, ♦serija♦, ♦trop♦. BEICHE 1984; ⟨L⟩, 663; ⟨P⟩, 60–61

### DVANAESTTONSKI SVEINTERVALSKI NIZ, SERIJA = SVEINTERVALSKI NIZ, SERIJA

**EN:** all-interval row, all-interval series, all-interval set; **NJ:** Allintervallreihe; **FR:** série qui contient tous les intervalles; **TL:** serie formata da tutti gli intervalli.

**ET:** Lat. intervallum = (doslovno) prostor između dva grudobrana; prijedl. inter = između, posred i vallum = grudobran od kolja (⟨KLU⟩, 334, 335); ♦serija♦.

**DF:** Naziv za ♦dvanaesttonski niz, seriju♦ koji sadrži sve intervale osim prime i oktave.

**KM:** To je prvi dvanaesttonski sveintervalski niz što ga je 1921. objavio F. H. Klein u jednoj svojoj skladbi, a koji je također rabio i A. Berg u nekim stavcima svoje *Lirske suite*:



(⟨M⟩, 102)

U ⟨G⟩, 44, razlikuju se asimetrični, simetrični i protusimetrični d. s. n., s. Gornji je primjer **sime-trični** d. s. n., s.: drugi ♦heksakorđ♦ nastaje zrcaljenjem prvoga oko tritonusa u sredini, tako da u lijevom i desnom ♦heksakorđu nastaju komplementarni intervale (mala sekunda = 2- nasuprot velikoj septimi = 7+, mala terca = 3- nasuprot velikoj seksti = 6+ itd.). No simetrični d. s. n., s. treba razlikovati od ♦simetričnog niza, serije♦ općenito.

Sve mogućnosti artikulacija i uporabe d. s. n. temeljito istražuje i prikazuje H. Eimert u EIMERT 1964: 39–86.

**KR:** D. s. n., s. u pravilu se skraćuje u sveintervalski niz, jer sve intervale može imati samo •niz• od dvanaest •tonova•.

**V:** •dvanaestonski niz, serija•, •niz•, •oblik niza, serije•, •serija•.

**USP:** •jednointervalski niz, serija•.

(FR), 4; (G), 43-45; (GR), 17; (JON), 12; (L), 20; (P), 313

## DVANAESTTONSKO POLJE

**NJ:** Zwölftonfeld, Zwölf-Ton-Feld.

**DF:** Opći naziv za imaginarni prostor što ga u horizontalnom i vertikalnom smislu ispunjava svih dvanaest •tonova• kromatske •ljestvice•.

**KM:** 1) U (G), 38, se d. p. spominje u vezi s prvom bagatelom iz Webernovih *Šest bagatela* za gudački

Mässig (♩ = ca 60)

I. Geige  
II. Geige  
Bratsche  
Violoncell

rit. tempo accel. heftig (♩ = ca 96) rit.

wieder mässig (♩ = ca 60) rit. (♩ = ca 44)

DVANAESTTONSKO POLJE: Webern, *Bagatele* za gudački kvartet, op. 9.1

kvartet, op. 9 (1913; v. primjer na prethodnoj stranici) (podjela na tri odlomka potječe od autora): »U 1. odlomku pojavljuje se *dvanaesttonsko polje* u cijelosti. Ponavljaju se samo tri •tona• (fis, e, es); u 2. odlomku, vrlo sažetom, pojavljuje se •polje• od deset •tonova• (ponavljaju se samo c i b); u 3. odlomku od devet •tonova• ponavljaju se cis, fis i h.«  
2) U (G), 50, nude se još dva primjera za d. p.:

»(Ovdje se; v. gornji primjer na ovoj stranici — op. N. G.) dvanaesttonsko polje polako gradi kao zvu-

kovni kompleks, od •tona• h navise; u šesnaesttinskoj •grupi• posve se postiže (propisani pedal pojačava djelovanje).«

»...(u br. 111; v. donji primjer na ovoj stranici — op. N. G.) javlja se dvanaesttonsko polje jer se •akordi• moraju brzo redati jedan za drugim, gotovo istodobno. Premda je u oba slučaja način rada bio različit, može se utvrditi stanovita ravnodušnost naspram čvrstog fiksiranja •visina tona•. Za slušatelja je u prvom slučaju važnije djelovanje sa sveukupnom... građom, a u drugom slučaju razlika u registrima.«

DVANAESTTONSKO POLJE: W. Gieseler, *Canti toccati*, za klavir, 1967.

DVANAESTTONSKO POLJE: H. Pousseur, *Variations I*, za klavir, 1956.

3) U ⟨M⟩, 102, početak se Bergove *Lirske suite* (u klavirskom izvratku) objašnjava kao d. p.:



**KR:** Premda se pojam može učiniti suviše metaforičnim, uporaba u gornjim primjerima i te kako opravdava njegovo uvrštenje u nazivlje •glazbe 20. stoljeća•, pri čemu treba paziti na nijanse u značenju:

1) U primjeru iz t. 1 riječ je o atonalitetnoj skladbi. U tom je slučaju d. p. isto što i kromatski total, pri čemu se, zbog ravnopravnosti svih dvanaest •tonova•, nastoji taj total što prije iskoristiti, tj. njegovim potpunim iskorištenjem ispuniti d. p. Slučajevi koji se javljaju u drugom i trećem odlomku, tj. kada se ne ispunjava cijelo d. p., nazivaju se •tonskim poljima•. (U ⟨GL⟩, 53–54, nudi se drugačija mogućnost analize ispunjenja tog d. p.)

2) U primjerima se iz t. 2 d. p. postiže zato da bi pojedinačne vrijednosti za •visinu tona• prešle iz svoje **strukturne** razaznatljivosti u **teksturnu** nerazaznatljivost, tj. u zvučni rezultat koji je rezultanta odnosa među vrijednostima koje se samostalno više ne mogu čuti.

3) U primjeru je iz t. 3 d. p. posljedica slobodnijeg odnosa među •tonovima• •dvanaesttonskog niza• u horizontalnom i vertikalnom smjeru, tj. nepoštivanja brojčane logike u odnosu među •tonovima• •niza•, također i posljedica deklarirane ravnopravnosti horizontalnog i vertikalnog odnosa među elementima •niza• (v. •vertikalizacija•).

U tim je primjerima značenje pojma posve egzaktno i njegova je uporaba opravdana. To međutim ne

znači da se i u stručnijoj literaturi ne rabi s metaforičkim primislama, npr. u ⟨H⟩, 273: »...svaki 'kamenčić iz mozaika' tvori jedno dvanaesttonsko polje koje se stalno gradi. No dvanaesttonsko polje ne znači da se svih dvanaest •tonova• stalno istodobno čuje. Dvanaesttonske tvorevine nikada ne djeluju kao •akordi•, nego prije kao višenitno tkanje iz nakupina •točaka•, iz kojeg svako malo, prividno bez pravila, izranjaju pojedini lanci, čvorovi u •boji•.« (Komentar se odnosi na prvi stavak — *Hésitant* — iz Lutoslawskieve II. simfonije iz 1966/1967.) Ovdje je, dakako, d. p. metaforički mišljeno, pa se ne može smatrati tehničkim pojmom i/ili stručnom riječi, jer bi onda u takve išli i »višenitno tkanje«, »lanci«, »čvorovi u •boji•« i sl.

**V:** •atonalitet•, •dvanaesttonska tehnika (skladanja)• = (•dodekafonija•), •dvanaesttonski niz, serija•, •grupa, grupna skladba•, •niz•, •polje•, •serija•, •serijalna tehnika (skladanja)•, •skup tonova•, •statistička glazba•, •struktura•, •tekstura•, •točka•, •vertikalizacija•, •višedimenzionalni glazbeni prostor•.

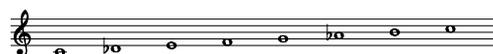
**USP:** •tonsko polje•, •vremensko polje•.

## DVOSTRUKA HARMONIJSKA LJESTVICA

**EN:** double harmonic scale.

**ET:** •Harmonija/harmonika•.

**DF:** »(Naziv za) •sintetsku ljestvicu• u kojoj oba •tetrakorda• imaju istu (intervalsku) •strukturu• kao i gornji •tetrakord• harmonijske molske ljestvice.«



(⟨FR⟩, 23)

**V:** •ljestvica•, •sintetska ljestvica•.

(JON), 308

## E

### EAST COAST JAZZ

**EN:** East Coast jazz, East-Coast-jazz; **NJ:** East-Coast-Jazz, East Coast Jazz; **TL:** East Coast jazz.

**ET:** EN = \*jazz\* s Istočne obale (SAD).

**DF:** »Pojam što su ga izmislili spisatelji o \*jazzu\* sredinom pedesetih godina da bi njime opisali stil što se smatrao suprotnošću \*West Coast jazzu\* i srodnom \*cool jazzu\* — čuvstven, poticajan i pod utjecajem \*bluesa\*. Pojam se nikada nije u potpunosti prihvatio jer je bio više literarna dosjetka nego koristan opis. Glazba se takva stila naime svirala svugdje, ne samo na Istočnoj obali. Prikladnije su etikete \*hard bop\* i \*soul jazz\*.« (⟨GRJ⟩, I, 322)

**KM:** U ⟨HI⟩, 138, E. C. j. se smatra i podvrstom \*modern jazz\*.

**KR:** Oblik pojma s crticom ponegdje se nalazi i na EN, češće na NJ, a na TL se takav način pisanja nije susreo. Preporučuje se na hrvatskom ne rabiti crticu.

Ne preporučuje se rabiti hrvatski prijevod toga pojma (= »\*jazz\* s Istočne obale«) jer u njemu nisu dovoljno izražene stilske značajke što ih podrazumijeva izvornik (može jednostavno biti riječ o bilo kojem \*jazzu\* s Istočne obale Sjedinjenih Američkih Država), i bez obzira na ograde u DF. Zato se na NJ i TL također rabi izvorni EN oblik.

**V:** \*blues\*, \*cool jazz\*, \*hard bop\*, \*jazz\*, \*modern jazz\*, \*soul\*, \*soul jazz\*.

**USP:** \*West Coast jazz\*.

⟨BASS⟩, II, 95 = uputnica na \*hard bop\*; ⟨BKR⟩, II, 5; ⟨GR6⟩, V, 808; ⟨MELZ⟩, I, 501

### EGZOTIZAM

**EN:** exoticism; **NJ:** Exotismus.

**ET:** Grč. *eksōtikós* = stran, inozeman, od *éksō* = izvan (⟨KLU⟩, 195).

**DF:** U nazivlju \*glazbe 20. stoljeća\* naziv za stilsku orijentaciju u kojoj glazba nastaje pod utjecajem raznih izvaneuropskih kultura.

**KR:** Pojam je riskantno rabiti u smislu DF, premda se jedino po tome (tj. po naglasku na utjecaju **izvaneuropskih** kultura) razlikuje od \*folklorizma\*. To zato što sadrži i značenje koje se ne ograničuje na nazivlje \*glazbe 20. stoljeća\* (v. npr. ⟨HO⟩, 362). Utjecaji glazbi izvaneuropskih kultura na \*glazbu 20. stoljeća\* doista su bitni i zanimljivi, ali i tako raznoliki da ih je — kao isključivo stilske karakteristike — teško podvesti pod e., pogotovo zbog njegovih značenjskih konotacija, koje međutim doista označuju stilsku karakteristiku. Evo primjera: Messiaen (indijska glazba), Cage (indijska glazba, indijska filozofija, zen budizam), Reich (afrička glazba). Može li se glazba spomenute trojice skladatelja svesti pod e. ? Pojam očito ima presnažnu povijesnu patinu da bi mogao samostalno značenjski funkcionirati u nazivlju \*glazbe 20. stoljeća\*. (Moglo bi se o tim trima primjerima — ali i o mnogim drugim — govoriti kao o **egzotizmima** u \*glazbi 20. stoljeća\*: množina dakle ističe različitost i utjecaja i njihove skladateljske recepcije.)

**V:** \*glazba 20. stoljeća\*.

**USP:** \*folklorizam\*.

⟨H⟩, 21–22; ⟨M⟩, 523; ⟨V⟩, 229 = uputnica na »Asian Music and Western Composition« (= »Azijska glazba i zapadna skladba«) i na »Folk Resources« (= »Folklorni izvori«)

### EKSPERIMENT, EKSPERIMENTALNA GLAZBA

**EN:** experiment, experimental music; **NJ:** Experiment, Experimentalmusik (rjeđe), experimentelle Musik; **FR:** expérimént, musique expériméntale; **TL:** sperimento, musica sperimentale.

**ET:** Lat. experimentum = pokus, od experiri = kušati, pokušati (⟨KLU⟩, 195).

**DF:** 1) »(Vaša djela) stalno postavljaju probleme, probleme \*harmonike\* i \*zvuka\*, probleme sloga i stila, probleme vrste. U fiksiranju problema i u posebnosti njegova rješenja leži velik dio atraktivnosti vašeg stvaranja... Eksperiment kao takav po-

staje objekt oblikovanja... kao nemirna, nezaustavljiva snaga koja stalno postavlja pitanja o smislu i važnosti prevladanih vrijednosti.« (BEKKER 1932: 63)

2-A) »Samo će se savjesnim i dugim eksperimentiranjem, neprestanim odgajanjem uha, ta neuobičajena građa približiti narednim generacijama i umjetnosti.« (BUSONI 1907: 45)

2-B) »Potrebno će biti provesti mnogo zvukovnih eksperimenata i vježbi. Prihvatljivi rezultati stvorit će nove zvukovne predodžbe na koje će se pri skladanju opet moći osloniti. Skladanje će dugo morati biti i istraživanje.« (STOCKHAUSEN 1963b: 32)

3-A) »Sve moderne umjetnosti od danas prolaze kroz duboke promjene, i to zbog utjecaja tehnologije i znanstvenih metoda na moderan život: umjetnik se više ne može držati po strani od eksperimentalne metode i od ideje progresa... Za čitatelja koji se oblikovao kroz tradicionalne umjetnosti ili glazbu to će djelo, zbog recentnog razvoja glazbe i važnosti tehnologije u eksperimentalnoj glazbi, biti ponešto nerazumljivo jer su neki odlomci u njemu isključivo tehnički.« (MOLES 1960: 11)

3-B) »Predlažem eksperimentalni pristup glazbi, a to pretpostavlja znanstvenu metodu. Kako se zna, u toj metodi rezultat stalno kontrolira teoriju.« (SCHAEFFER 1952: 179)

3-C) »Ta je skladba (misli se na *Illiac Suite* iz 1957. godine, na prvu skladbu skladanu računalom — op. N. G.)... kronološki protokol istraživanja kroz naše eksperimente.« (HILLER-ISAACSON 1959: 152)

4) »Tamo... gdje se pozornost usmjeruje na promatranje i slušanje mnogih stvari odjednom, uključujući i one koje nas okružuju,... ne može se pojaviti pitanje o pravljenu u smislu oblikovanja razumljivih •struktura•... i tu je prikladna riječ 'eksperimentalan', uz uvjet da se ne rabi za opis čina što će se kasnije vrednovati u smislu uspjeha ili promašaja, nego jednostavno za čin čiji je rezultat nepoznat.« (CAGE 1961: 13)

**KM:** DF su grupirane tako da pojasne četiri glavna značenja pojma:

a) DF 1, koja je ulomak iz jednog pisma P. Bekkera A. Schönbergu, ima neobvezan, »žurnalistički« prizvuk i u tome se smislu e. i e. g. ne mogu smatrati tehničkim nazivom ili stručnom riječi.

b) U DF 2 smjera se na e. koji će u budućnosti dovesti do nekoga umjetničkog rezultata, pa je u tom smislu e. g. srodna •avangardnoj glazbi•.

c) DF 3 zastupaju značenje e. koje je najbliže značenju u tehničkim znanostima. Uz takvu koncepciju

e. najčvršće se vezuje •konkretna glazba•, naročito na svojim počecima.

d) DF 4 specificira značenje e. g. u skladateljskoj teoriji J. Cagea (koje je, dakako, posve antiznanstveno). E. g. koju sklada Cage ide u »američku e. g.« (v. NICHOLLS 1990), a ona je pak i dio »američke e. tradicije« (v. YATES 1967: 252–312).

**KR:** Premda se pojam najčešće rabi u smislu koji je specificiran u DF 1 i 2, njegovo precizno značenje kao tehničkog pojma i stručne riječi ograničeno je samo na ono u DF 3 i 4. U preciznoj uporabi potrebno je nastojati razlikovati e. g. od •avangardne glazbe• (no v. DF 2 i KR •avangarde, avangardne glazbe•), •glazbe 20. stoljeća•, •moderne glazbe•, •nove glazbe• i •suvremene glazbe•.

**V:** •aleatorika•, •improvizacija•, •konkretna glazba• = (•musique concrète•), •nedeterminacija• = (indeterminacija), •slučaj•, •work in progress• = (djelo u nastajanju).

**USP:** •avangarda, avangardna glazba•, •glazba 20. stoljeća•, •moderna glazba•, •nova glazba•, •suvremena glazba•.

BLUMRÖDER 1981; (BOSS), 53–55; (BKR), II, 33–34; (CH), 298; (EH), 85–87; (FR), 28 = uputnica na •avangardu•; GLIGO 1989; (GR), 71; (HO), 362–363; (JON), 94; (LARE), 555; (M), 549; (MG), XVI, 155–161; (P), 26; (ROS), 89; (SLON), 1446–1447; WINCKEL 1970; (V), 230; (VO), 168–172

## EKSPRESIONIZAM

**EN:** expressionism; **NJ:** Expressionismus; **FR:** expressionisme; **TL:** espressionismo.

**ET:** Lat. expressus = (doslovno) istisnut, izražajan, jasan, od exprimere = istisnuti, jasno prikazati, od prijedl. ex = iz i premere = stiskati, pritisnuti ((KLU), 193, 195).

**DF:** 1-A) »(Naziv za) smjer u umjetnosti koji je od početka 20. stoljeća pretežno u Njemačkoj i u Austriji najprije zahvatio slikarstvo ('Die Brücke', Dresden 1905; 'Der Blaue Reiter', München 1909; H. Walden: galerija 'Der Sturm', Berlin 1910), onda književnost (Trakl, Heym, Stramm, Benn, Wildgans, Wedekind, Toller i drugi)... i glazbu (Schönberg od 1908, Berg, Webern, Ch. Ives, Stravinski oko 1911, Bartók, A. Honegger, P. Hindemith, Dallapiccola i drugi). To je programatski pokušaj izlaska iz tradicije i prevladane estetike te (nastojanje) umjetničkog prodiranja u podsvjesno, iracionalno i transcendentalno s revolucionarnim izražajnim formama i sredstvima (apstrakcija, konstrukcija, simbolika, karikatura, groteska). Glazbeni ekspresionizam izvukao je krajnje posljedice iz... jezika romantičke glazbe. •Dinamika• se proteže od šapata do krika. Emancipirala se •zvukovna boja•. •Ritmika•<sup>1</sup> se

razvija na nov način kao motorički element jaka podražajnog djelovanja, s druge pak strane kao •faktura• koja krajnje diferencirano utječe na oblikovanje. Od •tonaliteta• se odustalo u korist •atonaliteta•. Tradicionalne su se forme napustile ili su se krajnje reducirale. Oblikovanje je postalo rezultat instinkta za formu. Budući da biti ekspresionizma protuslovi ma koja stilizacija, bio je on u gotovo svih umjetnika samo privremena faza, iza koje su mogle slijediti tendencije kao što su motorika, vitalizam, folklor (usp. •folklorizam• — op. N. G.), konstruktivizam, •novobarok• ili •novoklasicizam•.« (⟨RL⟩, 269)

1–B) »...Schönbergovo *Iščekivanje* (1909) s fragmentiranim tekstom koji ističe krajnosti u psihičkoj dezintegraciji, s jezovitom... inscenacijom i s divlje evokativnom glazbom, lišenom praktično svih tragova tradicionalnih tonalitetnih, tematskih i formalnih konvencija, možda je najčistije otjelovljenje ekspresionističke estetike u glazbi. Druga tipična manifestacija jest tendencija prema intenzivnim, visokonabijenim minijaturama kao što je Schönbergov op. 19 i mnoga Webernova djela. Najvažniji su prethodnici glazbenog ekspresionizma kasni Beethoven, Wagner i Mahler. Nakon I. svjetskog rata skladatelji Druge bečke škole nastojali su se odmaknuti od ekspresionističke estetike. Premda pokret nije imao izravnih povijesnih nasljednika, ekspresionističke skladbe imale su posebno važan utjecaj na glazbu nakon II. svjetskog rata.« (⟨RAN⟩, 295–296)

1–C) »...Ekspresionistička muzika poznaje mnoge ekstatične momente, čiji vrhunac treba da bude mistično stapanje svih muzičkih elemenata u •zvuku•, nad kojim ne smije prevladati ni melodija, ni •ritam•, ni •harmonija• (A. Schönberg, A. N. Skrjabin, F. Schreker). Jedna od osnovnih crta ekspresionističke muzike jest njena jaka koncentracija; otud i iznimna kratkoća nekih ekspresionističkih djela (A. Webern). Koncentracija se također očituje u zgušnjavanju dramske atmosfere (*Wozzeck* A. Berga), koja katkad poprima gotovo hipnotske oblike (npr. u monodrami *Erwartung* A. Schönberga prikazan je jedan jedini događaj, a protagonist je jedna jedina osoba), ili u sažimanju lirskih raspoloženja. Muzika ima funkciju psihograma. Koncentracija se postizava i jakim isticanjem jednog muzičko-izražajnog sredstva: •ritma• ili •harmonije•. •Ritam•, manje izrazit u bečkoj atonalnoj<sup>2</sup> školi, odigrao je veliku ulogu u ekspresionističkim djelima nekih drugih muzičara (Stravinski, Bartók). Osim praiskopskih narodnih •ritmova•, i •jazz• je utjecao na ekspresionizam. Mnoge crte •jazza• posve su ekspresionističke: nemir i napetost dvostrukog •ri-

tma• (jedan u ostinatu, drugi u melodiji), upotreba veoma visokih instrumentalnih registara, odudaranje •boje zvuka• pojedinih instrumenata, glissando. — Kasna faza ekspresionizma znači napuštanje slobode, magije, mistike i strave u korist racionalno organiziranog umjetničkog djela. Muzički smjer koji je direktan nastavak ekspresionizma jest •dodekafonija•. U muzičkom ekspresionizmu bile su i u vrijeme najodlučnijeg napuštanja tradicionalnih normi prisutne konstruktivne tendencije, koje su se suprotstavljale opasnosti da zavlada kaos (sve jače naglašavanje linearnosti; vraćanje starim oblicima). Kasni apstraktni ekspresionizam, čiji su začetci u melodramama *Pierrot lunaire* A. Schönberga (1912), a potpunije se ostvario u njegovim prvim dodekafoničkim<sup>3</sup> djelima (poslije 1920), odustaje od ranije agresivne •dinamike• i kompaktne akordike<sup>4</sup>... Takva posve organizirana muzika ostala je ekspresionistička po svome osnovnom duboko emocionalnom i pesimističkom stavu (opera *Lulu* A. Berga...)...« (⟨MELZ⟩, I, 515–516)

1–D) »Naziv za smjer u glazbi koji, oslanjajući se na slične starije tendencije u likovnim umjetnostima, teži neposrednu izražavanju duševnih zbivanja u glazbi. Postoji rafinirani ekspresionizam, koji se za postizanje svojih ciljeva služi uzvišenim sredstvima. Kao primjer navedimo *Poemu ekstaze* A. Skrjabin. No postoji i primitivni ekspresionizam, koji neposrednom izrazu teži po mogućnosti bez medija ili posve subjektivnim sredstvima, npr. Schönbergovi Klavirski komadi op. 11 i op. 19.« (⟨EIN⟩, 181)

2) »...Kao i •impresionizam• (ekspresionizam) je preuzet iz likovnih umjetnosti, u kojima je označavao grupu njemačkih slikara... koji su njegovali stil divljeg emocionalizma i duboko iskušavajućeg samoizraza kao reakciju na krajnje rafiniranu sugestivnost impresionističke škole. Transformiranje 'impresije vanjskoga svijeta' u 'ekspresiju vlastite nutarnosti' odrazilo se u glazbi tako da se (oko 1910) sa senzualne, visokokolorističke Debussyeve programne glazbe prešlo na dubokointrospektivan i posve neprograman tip glazbe u kojoj se razlomljene melodije, nesukladne •harmonije• (i) •atonaliteta•... rabe da bi izrazile tipično 'ekspresionistički' izraz turobnih emocija i psihoanalitičkih kompleksa...« (⟨APE⟩, 96)

3–A) »Pojam koji označuje estetičku teoriju koju je nedavno predstavio A. Schering (*Die expressionistische Bewegung in der Musik. Beitrag zur Einführung in die Kunst der Gegenwart*, 1920) i koju, u svojoj njezinoj originalnosti, osporavaju neki kritičari. Ona potvrđuje srodnost među umjetnostima. Želi da se umjetničko glazbeno djelo ne smatra

povijesnim proizvodom, nego neposrednom duhovnom pojavom u osjetilnom obliku; da sjedini •boju• sa •zvukovima•: da bude simfonija za uši kao i za oči...« (⟨DG⟩, 199)

3–B) »Pojam što ga je glazbena kritika prve polovice 20. stoljeća pokušala uvesti u estetički rječnik da bi se grupirali skladatelji koji su bili protivnici programne glazbe: Schönberga, Weberna, Berga, Křeneka, Hindemitha itd... Evolucija tih glazbenika obeshrabrila je one koji su rabili pojam. Istraživanja forme u (Drujoj) bečkoj školi bez skanjanja su pojam proglasila neprikladnim za definiciju (onoga čime su se bavili). A što se tiče Hindemitha, on je svrstan u •novoklasicizam•. Riječ je dakle bila neprikladna za označavanje pokreta koji je, prema onima koji su je rabili, morao omogućiti povratak 'čistoj glazbi'.« (⟨MI⟩, I, 710)

3–C) »S pomalo pojednostavnjena motrišta ekspresionizam, u biti germanski pojam, jest posljednja pustolovina umirućeg romantizma i priprema teren •novoklasicizmu•. Isto tako opasan za uporabu kao i •impresionizam•, gotovo također izvor nesporazuma, taj su pojam u jednom trenutku prihvatili germanski muzikolozi da bi njime en bloc označili one skladatelje čiji se stil suprotstavljao programnoj glazbi, tj. trojicu Bečana i Hindemitha. Budući da se ti stilovi nisu dali svesti na zajednički nazivnik — osobito što se tiče Hindemithova •novoklasicizma• — pojam se napustio... Nastavio se rabiti za označavanje stila trojice Bečana i nekih drugih srodnih glazbenika u smislu značenja koje je imao nakon 1905. u vezi s njemačkim ekspresionističkim slikarima, tj. onima koji odgovaraju francuskim fovistima...« (⟨ROS⟩, 89)

**KM:** DF su poredane u tri grupe: grupa 1 (DF 1, A–D) značenje pojma određuje u općem smislu; grupa 2 (DF 2) značenje pojma utvrđuje u usporedbi s •impresionizmom•; grupa 3 (DF 3, A–C) značenje pojma tumači izrazito kritički.

- 1) O e. u likovnim umjetnostima v. (THO), 63–66.
- 2) O određenju značenja pojma koje se temelji na dihotomiji e./•impresionizam• v. TROSCHE 1987: 11–12, KR PAN 1992: 242–243, (JON), 94–96, i (SLON), 1147.
- 3) Odbojnost prema pojmu u Drujoj bečkoj školi, o kojoj se govori u DF 3–B, relativna je. Schönberg se u nekoliko navrata očitovao o e., nikada tako da bi se moglo reći kako je odbacio pojam. Npr. 1928. godine u vezi sa svojom operom *Sretna ruka*, op. 18: »Tu su vrstu umjetnosti, ne znam zašto, nazvali ekspresionističkom. A ona nije ništa više izražavala od onog što je bilo u *njoj!* I ja sam joj dao ime, ali ono nije postalo popularno: to je *umjetnost predstavlja-*

*nja nutarnjih procesa.*« (SCHÖNBERG 1976: 237) Ili 1932. godine u vezi sa svoje *Četiri orkestralne pjesme*, op. 22: »Nesvjesno, i utoliko točnije, našao sam pomoć tamo gdje je glazba uvijek nalazi kada dospije do kakva čvorišta u svome razvoju: Tzv. ekspresionizam nastao je *tako i nikako drugačije* da glazbeni komad svoj pojavni oblik ne stvara iz logike svoje *vlastite* građe nego, vođen osjećajem za nutarnje ili izvanjske procese, te procese (jednostavno) pusti da se *izraze*, oslanjajući se na njihovu logiku, gradeći na njoj.« (SCHÖNBERG 1976a: 286) Bilo bi naprosto nevjerojatno da se u Schönbergovoj tako **inspirativnoj** skladateljskoj estetici prema e. uopće zauzima negativan stav.

4) Ograničenje uporabe pojma »za označavanje stila trojice Bečana i nekih drugih srodnih glazbenika u smislu značenja koje je imao nakon 1905«, o čemu se govori u DF 3–C, nipošto nije pejorativno kako bi se moglo zaključiti iz konteksta, pogotovo ako se, recimo, analizira Křenekov pokušaj da 1937. rehabilitira e., bez obzira na posve apologetski kontekst u kojemu se obrazloženje nalazi: »(S romantičkom željom za izražajem) može se objasniti... zašto se *ekspresionizam*, kojemu srednji Schönberg zacijelo pripada, čini posve prevladanim. Budući da neposredno reagiranje na umjetnost općenito prije svega polazi od osjetilnog dojma, a on se opet u prvom redu drži građe, činio se ekspresionizam, koji je uveo gotovo anarhijsku promjenu građe, toliko nečuvanim, brzim i vrtoglavim napretkom da se nije moglo povjerovati da će se moći pojmiti primitivnost koja je iza njega slijedila. Tako se snažnim čini nazadak. No stvar je u tome da su ekspresionistički sadržaji najprije manje vodili do nove namjere nego što je hrabrost u promjeni građe dala naslutiti, pa su novonastupajuće sadržajne namjere, koje su došle kasnije, toliko više gurale ekspresionizam u pozadinu koliko su se povezivale s restitucijom stare građe. Tako su se (neki) ponadali da se neugodna gosta mirnije može poslati kući jer više nije bilo opasnosti da se drže reakcionarnima, iako su to u stvari bili. Riječ je naime o tome da je naš prvi zadatak častan spas ekspresionizma.« (KŘENEK 1937: 8) O e. kao pojmu koji označava pojave u glazbi i u drugoj polovici 20. stoljeća v. KR PAN 1992: 243–244.

5) Sufiks –izam obično sugerira naziv za stil, epohu i slično (opširnije o tvorbi hrvatskih riječi sa sufiksom –izam v. (BAB), 253–255). S obzirom na površno određenje značenja pojma u DF 1 i 2, odnosno na kritičnost prema njemu u DF 3–B i 3–C treba ovdje biti posebno oprezan (v. zaključak KR).

**KR:** Sve DF otkrivaju kompleksne poteškoće u određenju značenja toga pojma, pa zahtijevaju podrobniji komentar:

a) U DF 1–A sporni su skladatelji koji se navode kao predstavnici e.: Zašto Schönberg 1908, a ne 1909, kada nastaje op. 11, u kojemu se prvi put prekoračuju granice •tonaliteta• i monodrama *Iščekivanje*, koja se, kao idealan primjer, navodi u DF 1–B? Ili pak 1910, ako se pridržavamo pravila dekadske periodizacije (kao u DF 2)? Zašto Stravinski oko 1911? Kakve veze ima Stravinskijeva »ruska faza« (a 1911. je otprilike u njezinoj prvoj četvrtini) s e.? Honegger ni na koji način ne ide u e., a Hindemith se u DF 3–B i 3–C upravo spominje kao skladatelj koji osporava relevantnost pojma. (Zanimljivo je zašto se gotovo nikada ne spominje R. Strauss premda njegove dvije opere *Saloma* i *Elektra* po mnogočemu odgovaraju e., od kojeg se on, doduše, početkom drugoga desetljeća, počam od opere *Kavalir s ružom*, jasno distancirao.) Kraj DF vrvi od terminološkijske zbrke: »motorika«, »vitalizam«, »folklor«, »konstruktivizam«, »•novobarok« i »•novoklasicizam« trebali bi opravdati privremenost, tj. nerelevantnost e. Tako se to u ozbiljnoj terminološkijskoj determinaciji značenja ne smije raditi, pogotovo ne izmišljanjem pojmova koji su tobožnja suprotnost matičnom pojmu!

b) U DF 1–B sporne su dvije tvrdnje: a) da su se skladatelji Druge bečke škole nakon I. svjetskog rata »nastojali odmaknuti od ekspresionističke estetike« (usp. t. 3 u KM); b) da su »ekspresionističke skladbe imale posebno važan utjecaj na glazbu nakon II. svjetskog rata«. Posebno bi drugu tvrdnju trebalo potanje obrazložiti (v. o tome KR PAN 1992: 243–244).

c) Mnogi navodi u DF 1–C krajnje su diskutabilni:

1) Najprije se (točno!) spominje •zvuk• »nad kojim ne smije prevladati ni melodija, ni •ritam•, ni •harmonija•«, a onda se tvrdi da se »koncentracija postizava i jakim isticanjem jednog muzičko–izražajnog sredstva: •ritma• ili •harmonije•«.

2) Tvrdnja da je •jazz• utjecao na e. posve je proizvoljna, što je jasno i iz argumentacije koja slijedi u DF 1–C (kakav je to »dvostruki •ritam•, jedan u ostinatu, drugi u melodiji«; što je tu ostinato?).

3) Ne zna se što je to »kasna faza e.«, odnosno na koje se razdoblje točno misli.

4) Vjerojatno je to u vezi s •dodekafonijom•, koja možda omogućuje »racionalno organizirano umjetničko djelo«. No spominjanje •dodekafonije• ovdje nije toliko pogrešno koliko je tipično za sva nastojanja da se e. kao stil svede na neke, za nj tipične

tehnike skladanja. U TROSCHKE 1987: 14–16 preciznim istraživanjem utvrđuje se da je to, nažalost, nemoguće.

5) Pojam »apstraktni e.« posve je nejasan, pogotovo Schönbergov *Pierrot lunaire* kao njegov »začetak«. (Osim toga *Pierrot lunaire* nisu »melodrama«, nego, točnije, »melodramski ciklus« — od tri puta po sedam pjesama — kako se inače u istom izvoru o toj skladbi govori u vezi s •govornim pjevom• — v. DF 2 •govornog pjeva•).

d) »Primitivni e.« u DF 1–D zbunjuje ako se ne poznaje specifično Einsteinovo shvaćanje •barbarizma• i •primitivizma• (v. KM oba ova pojma).

e) U DF 2 se, slično kao i u DF 1–D, e. pokušava diskvalificirati u usporedbi s •impresionizmom• (v. t. 2 KM), što je neozbiljno već kao pristup razjašnjenju značenja.

f) U DF 3–A najprije zbunjuje kvalifikacija Scherinogova dokumenta kao »nedavnog«, premda je izvor DF iz 1954. godine. Navodne sinestezijske kvalifikacije e. posve su proizvoljne i ne treba ih uzimati u obzir.

g) DF 3–B i 3–C s FR su govornog područja, pa zato pokušavaju e. diskvalificirati kao isključivo »germansku« (kako piše u DF 3–C) pojavu (v. o tome i KR PAN 1992: 243, zatim 241, gdje se upozorava da je pojam još 1901. FR slikar J. A. Hervé rabio za definiranje nekih svojih radova izloženih u *Salon des Indépendents!*). U t. 3 KM već je komentirana navodna odbojnost Druge bečke škole prema e. Također je u t. a KR upozoreno na problematičnost svrstavanja Hindemitha među ekspresionističke skladatelje. Problematična je i teza o e. kao povratku »čistoj glazbi«, pogotovo ako se u obzir uzmu Schönbergova očitovanja u t. 3 KM i njegove skladbe kao što su *Iščekivanje* i *Pierrot lunaire*, koje se već po tvrdokornu i tipičnu oslanjanju na tekstovni predložak (v. (GL), 76–77) ne mogu smatrati primjerima za težnju k »čistoj glazbi«.

h) U DF 3–C opet je Hindemith kao predstavnik •novoklasicizma• krunski argument za osporavanje pojma. O »označavanju stila trojice Bečana« v. t. 4 KM. Spominjanje (francuskih) fovista kao pandana (njemačkim) ekspresionistima sliči nekoj vrsti površna sportskog rivaliteta. No usp. pomirljiv karakter DF 1–B •impresionizma•, koja je od istog autora.

Navedeni problemi u određenju točna značenja pojma nalaze se u gotovo svoj konzultiranoj literaturi. No treba ipak upozoriti na posve mašnju proizvoljnost u određenju značenja e. u (BASS), II, 145–152, i to iz pera autoritativnog TL spisatelja M. Bortolotta. Nakon uvodnog aparata raspravlja se o

♦serijalizmu♦ i ♦novoju glazbi♦ (148–149), zatim o Schönbergu iz faze ♦slobodnog atonaliteta♦ (149–150; pri čemu se navodi neobjašnjeni pojam »aserialitá«, da bi se na kraju u cijelu raspravu uključilo i poglavlje o ♦novoju glazbi♦ i ezoterizmu (151–152). Rastezanjem pojma njegovo se ionako krhko značenje još više zamagluje, pa prema takvim **subjektivnim istupima pojedinaca** treba uvijek pristupati s krajnjim oprezom, ma koliko god velik bio njihov stručni autoritet. Uostalom, u istom se izvoru pod natuknicom ♦serijalizam♦ (= »serialità«) upućuje na ♦dodekafoniju♦ i e. (⟨BASS⟩, IV, 282), čemu doista nije potreban nikakav komentar.

E. je (mnogo više od ♦impresionizma♦) vjerojatno najsporniji periodizacijski pojam u nazivlju ♦glazbe 20. stoljeća♦. U ⟨GR6⟩, VI, 332, smatra se čak samo »opisnim pojmom«, koji je za glazbu relevantan jedino u vezi s njegovim značenjem u određenim tipovima slikarstva i književnosti. Usprkos kritičnosti prema njemu (v. o tome i KR PAN 1992: 248) nemoguće ga je zbog toga isključiti iz uporabe, jer njegova problematičnost proizlazi i iz složenosti pojava koje bi njime trebalo imenovati. (Npr. situacija dvadesetih godina s usporednim postojanjem ♦dvanaestonske tehnike♦ i ♦novoklasicizma♦ najbolje ilustrira tu složenost, koja se jedino daje razriješiti ♦pluralizmom♦ tehnika i stilova »kao spasonomnom metodologijsko–terminologijskom poštapalicom« — v. ⟨GL⟩, 38, i KR ♦pluralizma♦.) S druge strane pojam je opterećen polemičkim konotacijama i (naročito njemačko–francuskim) rivalitetom, što mu dodatno komplicira utvrđivanje značenja.

**V:** ♦atematizam♦, ♦atonalitet♦, ♦dvanaestonska tehnika (skladanja) = (♦dodekafonija♦), ♦slobodni atonalitet♦.

⟨BKR⟩, II, 34; ⟨FR⟩, 28; ⟨GR⟩, 71; ⟨H⟩, 13–16; ⟨HO⟩, 364–365; ⟨IM⟩, 118; ⟨LARE⟩, 556–557; ⟨M⟩, 525; ⟨MGG⟩, III, 1655–1673; ⟨P⟩, 74; ⟨RIC⟩, II, 139–141; ⟨V⟩, 230

1 V. DF i KM ♦ritmike♦.

2 Bolje je »atonalitetnoj«. V. ET i KR ♦atonalne glazbe♦.

3 Bolje je »dodekafonijskim«. V. KR ♦dodekafonije♦.

4 Akordika bi, slično ♦ritmici♦ (v. DF i KM ♦ritmike♦), mogla podrazumijevati određene skupne karakteristike akordnog sloga (v. KR ♦akorda♦).

**(EKVALIZATOR) = (EQUALIZER) = ♦IZJEDNAČIVAČ♦**

**ET:** Lat. aequalis = jednak, ravan.

**USP:** ♦izjednačivač♦.

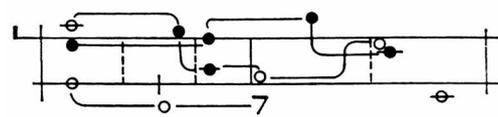
**EKVITON = (EQUITON)**

**EN:** equitone (notation); **NJ:** Equiton; **TL:** equiton.

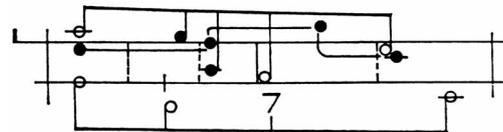
**ET:** Lat. aequus = jednak, ravan; ♦ton♦.

**DF:** »(Naziv za) sistem notacije što ga je razvio Erhard Karkoschka...; najprije ga je 1958. predložio Rodney Fawcett. Sistem rabi samo jednu crtu po oktavi s naizmjeničnim pomacima, kod kojih se rabe crni i bijeli notni simboli. Trajanja se izražavaju proporcionalnim horizontalnim rasporedom nota i produženim crtama...« (⟨JON⟩, 90)

**KM:** U KARKOSCHKA 1966: 13 navode se ove dvije mogućnosti transkripcije odlomka notiranog u tradicionalnoj notaciji u ekvitorsku notaciju:



ili:



**V:** ♦klavarskribo♦ = (klavarscribo).

⟨BASS⟩, III, 350; ⟨FR⟩, 27; ⟨HI⟩, 147

**ELEKTRIČNA GITARA**

**EN:** electric guitar; **NJ:** Elektrogitarre, E–Gitarre;

**FR:** guitare électrique; **TL:** chitarra elettrica.

**ET:** Grč. ἤλεκτρον = jantar (električne pojave prvi su se put primijetile na jantaru) (⟨KLU⟩, 174); španjolski gitara, iz arapskog quitara, iz grč. kithára = kitara, velika lira (⟨KLU⟩, 268).

**DF:** »(Naziv za) svaku gitaru čiji se ♦zvuk♦ ne prenosi rezonancijom glazbala kao kod akustičke gitare, nego se reproducira zvučnikom nakon što ga prihvate u glazbalu instalirane elektromagnetske zvučnice i provedu do odgovarajućeg pojačala u kojemu se električno pojačava...« (⟨RUF⟩, 120)

**KR:** Ma koliko se DF činila logičnom i kompetentnom, sporno je u njoj navođenje »električnog«. U ⟨GRI⟩, I, 651, u ⟨GR6⟩, VI, 104, i u ⟨RAN⟩, 280, **točno** se napominje da je e. g. »elektronički amplificirana gitara«. Po razlici između »električnog« i »elektroničkog«, što se sugerira u ⟨EH⟩, 74 (v. KM ♦električnih glazbenih instrumenata♦, ♦elektroaku-

stičkih glazbenih instrumenata• i •elektroničkih glazbenih instrumenata•), »električna amplifikacija« morala bi biti »elektronička amplifikacija«, no pojam je e. g. točan. U DF bi dakle **električno pojačavanje zvuka• u pojačalu** trebalo zamijeniti **elektroničkim** pojačavanjem, a e. g. je »električna« samo u onom dijelu prijenosa zvuka• od zvučnice do pojačala. Riječ je dakle o neobičnoj kombinaciji »električnog« i »elektroničkog«. Razlika između •električnog klavira• i elektroničkog klavira, na koju se upozorava u KM •električnog klavira•, mnogo je jasnija i opravdanija. No ipak neće biti pogrešno e. g. svrstati i u •elektroničke glazbene instrumente• (v. kraj KR •električnih glazbenih instrumenata•, •elektroakustičkih glazbenih instrumenata• i •elektroničkih glazbenih instrumenata•), premda se u (MELZ), I, 516, svrstava u •elektroakustičke instrumente• (v. KR •elektroakustičkih glazbenih instrumenata•), a u (BASS), I, 546, u »poluelektrične« (= »semielektrico«), što je posve nerazumljiva klasifikacijska oznaka.

**V:** •elektronički glazbeni instrumenti• = (•elektronski glazbeni instrumenti•).

(BR), 44–45; (HI), 141–142; (L), 240; (LARE), 696; (M), 45; (P), 75

## ELEKTRIČNI GLAZBENI INSTRUMENTI

**EN:** electric musical instruments; **NJ:** elektrische Musikinstrumente, elektrische Musizierenstrumente.

**ET:** Grč. ἤλεκτρον = jantar (električne pojave prvi su se put primijetile na jantaru — (KLU), 174); lat. instrumentum = sprava, pomagalo, od instruere = graditi, prirediti (prijedl. in = u, na i struere = slagati, slojevati, podesiti — (DE), 533; (KLU), 329, 334).

**DF:** 1) »(Naziv za) •elektroakustičke glazbene instrumente•... s mehaničkom proizvodnjom titraja, elektroakustičkom pretvorbom valova u električne titraje... koji se... (obrađuju) dodatnim električnim spojevima (•filteri•, komora za jeku) i kroz pojačalo reproduciraju preko zvučnika. Tu pripadaju naročito žičani instrumenti sa zvučnicom kao što su •elektrokord•, ... električni bas i •električna gitara•.« ((HI), 141)

2) »(Naziv za) skupinu *mehaničkih instrumenata* koji pomoću električnog pogona reproduciraju unaprijed fiksirane •tonove•, tj. kod kojih elektrificirani mehanizam zamjenjuje reproduktivnog muzičara. Često se izrazom električni instrumenti pogrešno nazivaju •elektroakustički instrumenti• (*elektrofoni*).« ((MELZ), I, 517)

3) »Električni instrumenti služe posrednoj proizvodnji zvuka•<sup>1</sup> kakvim elektroakustičkim pretvara-

čem (najčešće zvučnikom) kao organom za proizvodnju zvuka•.<sup>1</sup> Titraj koji se pretvara u zvuk•<sup>1</sup> stalno je u *električnom* obliku. On dolazi iz kakva električnog •generatora• titraja koji po manjem ili većem stupnju korištenja električnih •modula• instrument određuje kao •elektroakustički•, *elektroničko–mehanički* ili čisto •elektronički•.« (MEYER–EPPLER 1954: 5–6)

**KM:** U (EH), 74, napominje se da se pridjevi »električni«/»elektronički« u praksi egzaktno ne razlikuju, pa se, s obzirom na zbrku u DF 3, premda dolazi od vrhunskog autoriteta, predlaže ova, vrlo precizna i važna razlikovna definicija: »...elektroničkim se označavaju oni elektrotehnički procesi u kojima se rabe elektroničke cijevi, ionske cijevi ili... tranzistori. No govori se npr. o 'električnoj amplifikaciji', premda bi upravo ovdje bilo točnije upotrijebiti pojam 'elektronička amplifikacija'. Naziv 'električna gitara' (kao i 'električni bas' — op. N. G.: v. DF 1) jest međutim točan.« V. međutim KR •električne gitare•.

**KR:** U DF 1 su e. g. i. istoznačni s •elektroakustičkim glazbenim instrumentima•, što je pogrešno (v. dolje KR DF 2). Svrstavanje je •elektrokorda• u e. g. i. problematično, pogotovo u smislu DF 2 •elektrokorda•. »Električni bas« i »električna gitara•« mogu biti e. g. i. samo u prvom dijelu proizvodnje zvuka•, tj. od titranja žice koje preuzima zvučnica. Ako se ti titraji dalje obrađuju (recimo, •filterima• ili komorom za jeku), onda po ukupnom načinu proizvodnje konačnoga zvukovnog rezultata i ta glazbala idu u •elektroničke glazbene instrumente•.

DF 2 je načelno prihvatljiva jer nastoji razlučiti e. g. i. od •elektroakustičkih glazbenih instrumenata•. No bilo bi točnije naznačiti da e. g. i. električnim pogonom reproduciraju unaprijed fiksirane •zvukove• (umjesto •tonove•) s obzirom na razliku između •tona• i •zvuka• u akustici glazbe. Također se ne bi moglo kazati da je mehanizam na e. g. i. »elektrificiran«. Točnije bi bilo: mehanizam na električni pogon. Neprihvatljivo je isto tako elektrofone nazivati •elektroakustičkim instrumentima•, jer su elektrofoni, po Drägerovoj nadopuni Hornbostelove i Sachsove klasifikacije glazbenih instrumenata na kordofone, aerofone, membranofone i idiofone, svi oni instrumenti na kojima se zvuk• proizvodi elektronički u najširem smislu (v. (RUF); 122, (EH), 78; (M), 61). Zato se, u (RAN), 283, izjednačuju s •elektroničkim glazbenim instrumentima•.

U DF 3 krajnje se nejasno postavljaju granice između e. g. i. i •elektroakustičkih• odnosno •elektroničkih glazbenih instrumenata• (v. DF 2 i KR •elektro-

akustičkih glazbenih instrumenata• i DF 6 i KR •elektroničkih glazbenih instrumenata•).

Neki autori dijele elektrofone na električne i •elektroničke• ili elektromehaničke instrumente ((EN), 65), odnosno na električne i elektromehaničke ili •elektroakustičke instrumente• ((RUF), 121). No kako se napominje u (EN), 158, sam naziv »elektrofoni« nije dovoljno precizan, pa je zato teško odrediti značenje elektromehaničkih glazbenih instrumenata. (U DF 3 se spominju još i »elektroničko–mehanički instrumenti«, što nipošto ne pomaže razjašnjenju situacije.) Budući da još nije utvrđen opći pojam bolji od »elektrofona« niti su ujednačeni pojmovi za klasifikaciju elektrofona ((EH), 78), ovdje se predlaže da se svi instrumenti (osim e. g. i. u smislu DF 2) svrstaju u •elektroničke glazbene instrumente•, kao što je to provedeno u (EH), 78–79, (FR), 26, (GR), 68, (GRI), I, 654, (GR6), VI, 106–107, (RAN), 282–283, (ROS), 86–87, i u (RUF), 121–122.

**USP:** •elektroakustički glazbeni instrumenti•, •elektronički glazbeni instrumenti• = (•elektronski glazbeni instrumenti•).

(MGG), III, 1254–1263; (RUF), 120 = uputnica na •elektroničke glazbene instrumente•

1 U izvorniku stoji »Schall«. O razlici između NJ pojmova »Schall« i »Klang« v. DF 1–3 i KM •zvuka•.

### ELEKTRIČNI JAZZ

**EN:** electric jazz; **NJ:** electric Jazz (v. KR).

**ET:** Grč. ἤλεκτρον = jantar (električne pojave prvi su se put primijetile na jantaru — (KLU), 174); •jazz•.

**DF:** »(Naziv za) vrstu •jazza• u kojoj se, pod utjecajem •rock–glazbe•, oko 1970. godine počinju upotrebljavati električno pojačani instrumenti ili •elektronički glazbeni instrumenti•. Dvostruki album *Bitches Brew* M. Davisa iz 1970. godine navodi se kao odlučan poticaj za nastanak električnog jazza.« ((KN), 65)

**KR:** Pojam nije usklađen s instrumentima navedenim u DF: ako se rabe »električno pojačani instrumenti«, pojam je točan; no ako se rabe •elektronički glazbeni instrumenti•, trebalo bi govoriti o »elektroničkom •jazzu•«. Ovaj drugi pojam međutim nije se susreo u stručnoj literaturi. (V. (EH), 74, gdje se upozorava na razliku između pridjeva »električni« i »elektronički«, također KM •električnih glazbenih instrumenata•, •elektroakustičkih glazbenih instrumenata• i •elektroničkih glazbenih instrumenata•.)

U (M), 541, e. j. (u EN ortografiji) predlaže se kao naziv epohe u razvoju •jazza• (1970–1980). Premda je taj prijedlog problematičan, ako se usvoji, tj. ako

se pojam doista rabi kao naziv za epohu, bolje je onda također rabiti izvornu EN ortografiju.

**V:** •elektronički glazbeni instrumenti• = (•elektronski glazbeni instrumenti•), •fusion•, •jazz•, •jazz rock• = •rock jazz•, •rock jazz• = •jazz rock•. (GR6), VI, 105–106; (HK), 120

### ELEKTRIČNI KLAVIR

**EN:** electric piano; **NJ:** Elektroklavier, elektrisches Klavier, Elektro–Piano, E–Piano; **TL:** pianoforte elettrico.

**ET:** Grč. ἤλεκτρον = jantar (električne pojave prvi su se put primijetile na jantaru — (KLU), 174); srednjovjekovni lat. clavis (množina: claves) = tipka, (–e), od lat. clavis = ključ. Razvoj značenja iz srednjovjekovnog lat. objašnjava se funkcionalnim shvaćanjem tipki na glazbalu: tipke (claves) služile su za otvaranje i zatvaranje spremišta zraka na •orguljama•. Kasnije se značenje prenijelo na sva glazbala na kojima se žice zatitravaju tipkama ((KLU), 375).

**DF:** »Skupni naziv za elektromehaničke instrumente s tipkama... •Zvuk• se u pravilu proizvodi kao kod akustičkog klavira, tj. pritiskom na tipku batić udari u žicu, čije titraje prihvaća magnetska zvučnica (pick–up) i pojačava ih električnim putem. Neki električni klaviri umjesto žica rabe ugođene metalne šipke ili ploče (•rhodes•) ili se na nekima pak žica zatitra metalnim pločama (•clavinet•).« ((RUF), 124–125)

**KM:** U KR •električnih glazbenih instrumenata• ogradili smo se od pojma »elektromehanički instrumenti«, pod koje se u DF svrstava e. k. U (RAN), 280, kao djelomično istoznačan s e. k., navodi se i elektronički klavir kod kojeg se, za razliku od e. k., •zvuk• proizvodi čisto elektroničkim putem. No u (GRI), I, 654, e. k. je »elektronički amplificiran instrument s tipkama«, što znači da bi se također opravdano mogao svrstati u •elektroničke glazbene instrumente•. Vjerojatno je zato u (GR6), VI, 106, e. k. posve istoznačan s elektroničkim klavirom. No u (GRI), I, 692, elektronički je klavir »pojam što se rabi za neke tipove električnih klavira koji su posve elektronički, tj. instrumenti u kojima se sistem za stvaranje •zvuka• sastoji od elektroničkih •oscilatora•«. (V. (EH), 74, gdje se upozorava na razliku između pridjeva »električni« i »elektronički«, također KM •električnih glazbenih instrumenata•, •elektroakustičkih glazbenih instrumenata• i •elektroničkih glazbenih instrumenata•.) U (RUF), 125, se pak među elektroničke klavire svrstava digitalni klavir, kod kojeg se »uobičajeni •zvuk• klavira oponaša posve elektronički. Originalni

•zvuk• klavira (npr. glasovitih proizvođača kao što su *Bechstein* ili *Steinway*) snima se mikrofonom, zatim se digitalno pohranjuje u instrument te se — pritiskom na tipku — ponovno pretvara u analogan •zvuk•. Napredniji modeli raspolažu još i nizom dodatnih zvukovnih registara kao što su spinet, čembalo, •honky-tonk•.« Premda je u tom slučaju doista moguće razlikovati e. k. od elektroničkog klavira, s obzirom na problematično razlikovanje između •električnih glazbenih instrumenata•, •elektroakustičkih glazbenih instrumenata• i •elektroničkih glazbenih instrumenata• (v. KR •električnih glazbenih instrumenata•, •elektroakustičkih glazbenih instrumenata• i •elektroničkih glazbenih instrumenata•) predlaže se ipak da se i e. k. također ostavi u grupi •elektroničkih glazbenih instrumenata•, jer sve navedene moguće razlike između njega i elektroničkog klavira ostaju vječno diskutabilne.

**KR:** U ⟨P⟩, 75, se — kao EN, NJ i FR istoznačnice s e. k. — navode »neo-Bechstein piano«, »Neo-Bechstein Flügel« i »Néo-Bechstein piano«. To je pogrešno jer ti pojmovi označuju samo jednu od podvrsta e. k. (v. ⟨RUF⟩, 337).

**V:** •clavinet•, •elektrokord•, •elektronički glazbeni instrumenti• = (•elektronski glazbeni instrumenti•), •rhodes•.

(BKR), V, 31; ⟨GRJ⟩, I, 329; ⟨HI⟩, 142

### ELEKTROAKUSTIČKA GLAZBA

**EN:** electro-acoustic music; **NJ:** elektroakustische Musik; **FR:** musique électro-acoustique.

**ET:** Grč. ἤλεκτρον = jantar (električne pojave prvi su se put primijetile na jantaru — ⟨KLU⟩, 174); grč. ακουστικός = koji pripada slušanju, od ακτήν = čuti (⟨KLU⟩, 17).

**DF:** 1) »(Elektroakustička glazba) jest (pojam za) zvukovni tok koji proizlazi iz stapanja dviju u početku različitih struja: •konkretne glazbe• (koja rabi snimljene prirodne •zvukove•) i •elektroničke glazbe• (koja radi isključivo u •zvukovima• što se dobivaju •generatorima•). Drugim riječima, elektroakustička glazba prema namjerama skladatelja rabi i slobodno povezuje dva tipa izvora •zvuka• — prirodne i elektroničke...« (CHION-REIBEL 1976: 9)

2) »Taj se izraz, koji nije znanstveno posvećen, ipak obično rabi da bi se označila sinteza tehnika •konkretne glazbe• i •elektroničke glazbe•. Stockhausen je bio jedan od prvih koji je oko 1956. započeo tu sintezu.« (⟨ROS⟩, 85)

3) »Pojam koji je doslovan prijevod... 'musique électroacoustique' (...koji se nadovezuje na •kon-

kretnu glazbu• i što ga, recimo, rabi L. Ferrari), a koji se u novije vrijeme rabi i u njemačkim publikacijama (npr. u KAUFMANN 1972), premda se u cijeloj Europi i Americi... mnogo češće rabi •elektronička glazba•.« (⟨EH⟩, 75)

**KR:** Kako se vidi iz DF 1 i 2, pojam bi morao imati posebno značenje (na FR govornom području), dok je po DF 3 on istoznačan s •elektroničkom glazbom•. Specifičnost značenja na FR govornom području upitna je: u ⟨HO⟩, 335, upućuje se npr. na •konkretnu glazbu• i •elektroničku glazbu•; pojam bi dakle trebao na neki način svojim značenjem pokriti značenje obaju tih pojmova, premda se u ⟨HO⟩, 75, e. g. navodi kao sinteza •konkretne glazbe• i •elektroničke glazbe•; slično je i u ⟨RAN⟩, 280–282, gdje pojam — premda nije riječ o FR govornom području — pokriva •konkretnu glazbu•, •elektroničku glazbu•, •sintetizatore•, •živu elektroničku glazbu•, •govornu skladbu• i •računalnu glazbu•. U ⟨FR⟩, 25, se pak e. g. uopće ne spominje, ali se »elektroakustika« definira kao »znanost kombiniranja električnih i akustičkih procesa i uređaja koja posljedično napravlja kao što su mikrofoni i zvučnici«. To posve ograničeno značenje elektroakustike najmanje može pomoći preciziranju značenja e. g.

Trud oko razlikovanja e. g. od •elektroničke glazbe• (u najširem smislu) zapravo je bespredmetan: e. g. je istoznačna s •elektroničkom glazbom• u najširem smislu.

**USP:** •akuzmatika, akuzmatička glazba•, •elektrofonska glazba•, •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •glazba za vrpcu• = (music for tape, tape music), •konkretna glazba• = (•musique concrète•), •music for tape, tape music•, •sintetska glazba•.

(BOSS), 43–44; ⟨CAN⟩, 170–171; CHION 1982; ⟨LARE⟩, 514–517

### ELEKTROAKUSTIČKE ORGULJE

**ET:** Grč. ἤλεκτρον = jantar (električne su se pojave prvi put primijetile na jantaru — ⟨KLU⟩, 174); grč. ακουστικός = koji pripada slušanju, od ακτήν = čuti (⟨KLU⟩, 17); •orgulje•.

**DF:** »Prototip elektroakustičnih orgulja konstruirao je 1906. Amerikanin Th. Cahill. Instrument, koji je nazvao *telharmonium* (•telharmonij• = •dinamofon• — op. N. G.), nije proizvodio zvučne valove pomoću titraja zraka u svirali, nego pomoću okretnih •generatora•; oni su stvarali električne •impulse•, kojima je frekvencija bila analogna muzičkim titrajima...« (⟨MELZ⟩, I, 517)

**KM:** U DF ♦dinamofona♦ = ♦telharmonija♦ ♦dinafon♦ se svrstava u ♦elektroničke glazbene instrumente♦. Problem svrstavanja instrumenata među ♦električne glazbene instrumente♦, ♦elektroakustičke glazbene instrumente♦ i/ili ♦elektroničke glazbene instrumente♦ zaoštrava se do krajnjih granica, jer se u nastavku natuknice u (MELZ), I, 517–518, kao daljnje vrste e. o., navode, recimo, ♦Hammondove orgulje♦ i Welteove ♦svjetlosne orgulje♦, koje su u (HI), 143, svrstane u ♦elektroničke glazbene instrumente♦ (v. DF 1 ♦elektroničkih glazbenih instrumenata♦).

**KR:** Natuknica u (MELZ), I, 517, glasi **elektroakustične orgulje**. Točan je pridjev međutim »elektroakustičke«, a ne »elektroakustične« jer je imenica iz koje je izveden »elektroakustika«. (»Akustičan« je, inače, isto što i »zvučan«, »sonoran«.) Ni »zvučni valovi« nisu »zvučni« (jer ne zvuče), nego su »zvučkovni«.

Pitanje je je li, među ♦elektroničkim glazbenim instrumentima♦, e. o. moguće jasno razdvojiti od ♦elektroničkih orgulja♦.<sup>1</sup> Stoga se predlaže da se e. o. ne izdvajaju kao poseban pojam, nego da se podvedu pod ♦elektroničke orgulje♦, kao što se ovdje ♦elektroakustički glazbeni instrumenti♦ podvode pod ♦elektroničke glazbene instrumente♦ (v. KM ♦elektroničkih glazbenih instrumenata♦).

**V:** ♦elektroakustički glazbeni instrumenti♦, ♦elektronički glazbeni instrumenti♦ = (♦elektronski glazbeni instrumenti♦), ♦orgulje♦.

**USP:** ♦elektroničke orgulje♦ = (♦elektronske orgulje♦).

1 **Električne** su ♦orgulje♦, inače, isto što i tradicionalne ♦orgulje♦, no na električni pogon: u (MELZ), I, 516, definiraju se kao ♦orgulje♦ koje »imaju električni spoj između sviraonika i zračnica (električna traktura) umjesto mehaničkog ili pneumatskog. Električna traktura temelji se na elektromagnetizmu.« Po tome bi se gotovo mogle uvrstiti u elektromehaničke glazbene instrumente (no v. KR ♦električnih glazbenih instrumenata♦). No u (GRI), I, 654, se električne ♦orgulje♦ definiraju kao »određeni tipovi ♦elektroničkih orgulja♦ koji nisu posve električni. Ponekad se (taj naziv) rabi za one instrumente koji sadrže elektroakustičke ili elektromehaničke elemente, da bi se razlikovali od instrumenata u kojima se sistem za stvaranje ♦zvuka♦ sastoji od elektroničkih ♦oscilatora♦. (Do oko 1930. pojam 'električne ♦orgulje♦' obično je podrazumijevao one ♦orgulje♦ sa sviralama koje su se koristile električnom energijom za pokretanje dijelova mehanizma. Takvi se instrumenti sada nazivaju '♦orguljama♦ s električnim' — ili 'elektro-pneumatskim' — 'pogonom'.)« Ta tvrdnja upozorava na to da je spomenuta DF iz (MELZ), I, 516, zastarjela. No električne je ♦orgulje♦ u suvremenijem smislu, što se sugerira u (GRI), I, 654, ipak bolje ne rabiti jer se njima stvara posvemašnja zbrka. To se vidi i iz (GR6), VI, 110, gdje se električne ♦orgulje♦ izjednačuju s ♦elektroničkim orguljama♦ (v. KM ♦elektroničkih orgulja♦). Ujednačenost klasifikacijskih pojmova dakle nije postignuta ni u gotovo istovjetnim izvorima.

## ELEKTROAKUSTIČKI GLAZBENI INSTRUMENTI

**EN:** electroacoustic musical instruments, electroacoustic instruments; **NJ:** elektroakustische Musikinstrumente, elektroakustische Instrumente, elektroakustische Musiziereninstrumente; **FR:** instruments électro-acoustiques; **TL:** strumenti elettro-acustici.

**ET:** Grč. ἤλεκτρον = jantar (električne su se pojave prvi put primijetile na jantaru — (KLU), 174); grč. ακουστικός = koji pripada slušanju, od ακούειν = čuti ((KLU), 17); lat. instrumentum = sprava, pomagalo, od instruere = graditi, prirediti (prijedl. in = u, na i struere = slagati, slojevati, podesiti — (DE), 533; (KLU), 329, 334).

**DF:** 1) »(Naziv za) skupinu muzičkih instrumenata na kojima se ♦ton♦ proizvodi elektroakustičkim sredstvima, a ♦zvuk♦ se potom širi putem zvučnika. Za razliku od ♦električnih instrumenata♦... na elektroakustičkim instrumentima se pojedini ♦tonovi♦ ili samostalno formiraju ili se već postojećim ♦zvučkovima♦ mijenja ♦jačina♦, ♦boja♦, ♦visina♦ i ♦trajanje♦.« ((MELZ), I, 517)

2) »*Elektroakustički instrumenti* konstruirani su kao uobičajeni glazbeni instrumenti, ali imaju još i... *mikrofone* s pojačalima i zvučnicima. Njima se može ili pojačati nedovoljna ♦jačina♦ ili pak obogatiti ♦zvuk♦<sup>1</sup>... Ovamo ide i obrada ljudskog glasa, koji je prethodno snimljen... mikrofonom, ♦vokoderom♦.« (MEYER-EPPLER 1954: 6)

**KM:** U (EH), 74, napominje se da se pridjevi »električni«/»elektronički« u praksi točno ne razlikuju, pa se predlaže ova, vrlo precizna i važna razlikovna definicija: »...elektroničkima se označavaju oni elektrotehnički procesi u kojima se rabe električke cijevi, ionske cijevi ili... tranzistori. Međutim se govori npr. o 'električnoj amplifikaciji', premda bi upravo tu bilo točnije upotrijebiti pojam 'elektronička amplifikacija'. No naziv je 'električna gitara' (kao i 'električni bas' — op. N. G.: v. DF 1 ♦električnih glazbenih instrumenata♦) točan.« No v. KR ♦električne gitare♦.

**KR:** DF 1 nastoji pozitivno sugerirati razliku između ♦električnih glazbenih instrumenata♦ i e. g. i. No e. g. i. ovdje su sinonim za elektrofone, što je neprihvatljivo (v. KR ♦električnih glazbenih instrumenata♦). U DF 1 nejasno je što podrazumijeva formulacija »♦tonovi♦ koji se samostalno formiraju«: ♦Tonovi♦ se nikada ne mogu samostalno formirati, nego ih uvijek stvara kakav akustički ili elektronički ♦generator♦ i/ili ♦oscilator♦. Uputna bi trebala biti i razlika između ♦tona♦ i ♦zvuka♦ u DF 1, no očito je da su ti pojmovi slučajno upotrije-

bljeni, tj. bez obzira na njihovo precizno značenje u akustici glazbe.

U ⟨FR⟩, 25, elektroakustika se definira kao znanost o kombiniranju električnih i akustičkih procesa koja posljediče pojmovima kao što su mikrofoni i zvučnik. Po tom bi ograničenju e. g. i. bili svi oni instrumenti kod kojih se za proizvođenje zvuka rabe mikrofoni i zvučnici, kako se, uostalom, tvrdi i u DF 2, premda je krajnje upitan primjer s obradom ljudskog glasa vokoderom. No u ⟨FR⟩, 25, inzistira se na procesima, a ne na proizvođenju; pa ako se strogo pridržavamo sugeriranoga ograničenja, ispada da je broj e. g. i. (u ovom, užem smislu) doista ograničen. A i s obzirom na ograničenost pojma »elektrofoni« (v. KR »električnih glazbenih instrumenata«) ovdje će se svi instrumenti (osim »električnih glazbenih instrumenata« u smislu DF 2) uvrstiti u »elektroničke glazbene instrumente«, kao što je to provedeno u ⟨EH⟩, 78–79, ⟨FR⟩, 106, ⟨GR⟩, 68, ⟨GRI⟩, I, 654, ⟨GR6⟩, VI, 106–107, ⟨RAN⟩, 282–283, ⟨ROS⟩, 86–87, i u ⟨RUF⟩, 121–122.

**USP:** »električni glazbeni instrumenti«, »elektronički glazbeni instrumenti« = (»elektronski glazbeni instrumenti«).

⟨EN⟩, 158–159 = »Musikinstrumente«; ⟨GR⟩, 68–69; ⟨L⟩, 277; ⟨M⟩, 61

1 U izvorniku stoji »Klang«. O razlici između NJ pojmova »Schall« i »Klang« v. DF 1–3 i KM »zvuka«.

## ELEKTROFON

**EN:** elektrophon, electrophone; **NJ:** Elektrophon; **FR:** électrophone; **TL:** elettrofono.

**ET:** Grč. ἤλεκτρον = jantar (električne su se pojave prvi put primijetile na jantaru — ⟨KLU⟩, 174); grč. φῶνῆ = glas, zvuk (⟨KLU⟩, 544).

**DF:** 1) »Prvi naziv što ga je Jörg Mager dao svome sferofonu.« (⟨GRI⟩, I, 695)

2) »(Naziv za) kromatski ugođen instrument, sastavljen od različitih električnih praporaca. Svira se s klavijature i proizvodi šuštav, treperav zvuk; pronašao ga je nizozemski skladatelj Daniel Ruyne-man i 1922. upotrijebio u jednoj svojoj simfoniji.« (⟨EIN⟩, 167)

**KM:** Iz DF se vidi da e. očito podrazumijeva dva instrumenta. Pojam se, u smislu DF 2, nije pronašao u drugim izvorima.

**KR:** U ⟨FR⟩, 27, tvrdi se da je e. potomak sferofona, što je, s obzirom na DF 1, pogrešno (usp. DF sferofona).

Pojam ne treba miješati s e. kao nazivom za porodicu instrumenata (v. KR »električnih glazbenih instrumenata«), premda se u literaturi e. najčešće navodi u tom smislu.

**V:** »elektronički glazbeni instrumenti« = (»elektronski glazbeni instrumenti«), »kaleidofon« (DF 1), »partiturofon«, »sferofon« (⟨L⟩, 172)

## ELEKTROFONSKA GLAZBA

**EN:** electrophonic music.

**ET:** Grč. ἤλεκτρον = jantar (električne su se pojave prvi put primijetile na jantaru — ⟨KLU⟩, 174); grč. φῶνῆ = glas, zvuk (⟨KLU⟩, 544).

**DF:** Isto što i »elektronička glazba«.

**KR:** Pojam se pojavljuje u ⟨FR⟩, 26, s uputnicom na »elektroničku glazbu« (tu se također spominje i »elektrosonička glazba«). U ⟨APE⟩, 90, navode se »elektrofonička glazbala« kao istoznačnica s »elektroničkim glazbenim instrumentima«.

Premda po ET ima preciznije značenje od, recimo, »elektroakustičke glazbe« (posebno s obzirom na ograničeno značenje elektroakustike u ⟨FR⟩, 25 — v. KR »elektroakustičke glazbe«), pojam se tako malo rabi da ga je bolje isključiti iz uporabe i umjesto njega rabiti »elektroničku glazbu«.

**USP:** »akuzmatika, akuzmatička glazba«, »elektroakustička glazba«, »elektronička glazba« = (»elektronska glazba«, »glazba za vrpce« = (music for tape, tape music), »konkretna glazba« = (»musique concrète«, »music for tape, tape music«, »sintetska glazba«.

## ELEKTROKORD

**EN:** electrochord; **NJ:** Elektrochord; **TL:** elektrochord.

**ET:** Grč. ἤλεκτρον = jantar (električne su se pojave prvi put primijetile na jantaru — ⟨KLU⟩, 174); khordḗ = žica (⟨DE⟩, 169).

**DF:** 1) »(Naziv za) »elektronični klavir« koji ima oblik obična koncertnog klavira. Konstruirao ga je početkom tridesetih godina O. Vierling u Berlinu, a od 1936. proizvodila ga je tvrtka August Förster. Zvuk proizvode elektrostatične zvučnice, kojima se može pojedinačno upravljati.« (⟨RUF⟩, 120)

2) »(Naziv za) instrument što ga je pronašao P. Eötvös za izvedbe sa Stockhausenovim ansamblom (1968–72): sastoji se od mađarske seljačke citre s 15 žica, čiji se zvuk mogao transformirati sintetizatorom VCS-3.« (⟨GR⟩, 68)

**KR:** U ⟨GR6⟩, VI, 106, se e. (u smislu DF 1) uvrštavaju u »elektrofonske klavire« (= »electrophonic piano«), premda se u ⟨GRI⟩, I, 695–696, taj pojam ne rabi kao klasifikacijski, nego kao naziv za vrstu klavira koju je razvio R. Eisenmann u Berlinu između 1885. i 1913. No u ⟨GRI⟩, I, 695, e. se

međutim ipak uvrštava u •električne klavire•. Slično se u ⟨GR6⟩, VIII, 78, •Hammondove orgulje• s tehničkog motrišta ne uvrštavaju u •orgulje•, nego u »elektroničke instrumente s tipkama« (= »electronic keyboard instrument«). Takva razbacivanja izmišljenim pojmovima neprimjerena su autoritativnosti izvora iz kojega potječu.

**V:** •električni klavir•, •elektronički glazbeni instrumenti• = (•elektronski glazbeni instrumenti•).

⟨BASS⟩, II, 120 (= u smislu DF 1); ⟨BKR⟩, II, 15 (= u smislu DF 1); ⟨HI⟩, 141 (= u smislu DF 1); ⟨RL⟩, 255 (= u smislu DF 1)

### **ELEKTRONIČKA GLAZBA = (•ELEKTRONSKA GLAZBA•)**

**EN:** electronic music; **NJ:** elektronische Musik; **FR:** musique électronique; **TL:** musica elettronica.

**ET:** Grč. ἤλεκτρον = jantar (električne su se pojave prvi put primijetile na jantaru — ⟨KLU⟩, 174); od EN electron (složenica od electric = električni i ion = čestica nabijena elektricitetom) = negativno nabijena elementarna čestica (⟨KLU⟩, 174).

**DF:** 1) »Za razliku od •konkretne glazbe•, koja se temelji na postojećoj zvukovnoj građi, elektronička se glazba prije svega smatrala sredstvom za proizvodnje opsežne palete •zvukova• koji ne oponašaju ni prirodne •zvukove• ni •zvukove• tradicionalnih glazbala...« (⟨BOSS⟩, 44–47)

2) »Elektronička glazba morala bi se točnije zvati 'glazba iz elektronički proizvedenih •zvukova•'. Time bi se naime jasno naglasilo da nije riječ — kao do sada — o glazbi s instrumentalnim ili vokalnim •zvukovima•, nego o glazbi u kojoj se rabe elektronički uređaji za proizvodnje •zvukova•...« (⟨DIB⟩, 322)

3) »Elektronička se glazba razlikuje od drugih po tome što njezine skladbe, fiksirane na vrpici, ne trebaju nikakvo posredovanje interpreta... Skladatelj više ne piše za glazbala... nego na vrpici realizira glazbu za zvučnike...« (⟨EH⟩, 76–77)

4) »(Naziv za glazbu) koja je u cijelosti ili djelomično rezultat elektroničke tvorbe, obrade i reprodukcije •zvuka•...« (⟨FR⟩, 26)

5) »(Naziv za) glazbu čije izvođenje zahtijeva elektronička sredstva. Pojam se često ograničuje na •glazbu za vrpču•, a ostatak je •živa elektronička glazba• ili glazba za •elektroničke (glazbene) instrumente•; druga uporaba (pojma) upućuje na •glazbu za vrpču• koja se stvara bez prirodnih •zvukova• (Stockhausen i Eimert su ranih pedesetih godina rabili pojam 'elektronische Musik' da bi svoja djela razlikovali od •konkretne glazbe•)... •Telharmonij•, što ga je 1906. pronašao Thadeus

Cahill..., obično se ubraja u prethodnike elektroničke glazbe, jer je to bilo prvo glazbalo koje je stvaralo glazbu električnim sredstvima. No pravi •elektronički (glazbeni) instrumenti• nisu se pojavili do tridesetih godina...« (⟨GR⟩, 69)

6) »(Naziv za glazbu) koja se razvila oko 1950, a koja rabi postupke posve različite od tradicionalnih predodžbi o glazbi, postupke slaganja... elektronički proizvedenih •zvukova• i •šumova• (•generatori•) prema režiji •zvuka• koju poduzima skladatelj ili... računalo (•računalna glazba•) (a koji se) pohranjuju na vrpču (•glazba za vrpču•). Elektronička glazba fiksira se u eksperimentalnom studiju pod nadzorom skladatelja bez interpreta u... 'autonomnoj' formi na vrpču da bi se reproducirala preko zvučnika ili se izvodila pod skladateljevom režijom •zvuka•... u koncertnoj dvorani (kao •živa elektronička glazba•)...« (⟨HI⟩, 142)

7) »(Naziv za) glazbu u kojoj se različite glazbene ideje snimaju na vrpču, zatim reproduciraju elektroakustičkim putem... Premda se •elektronički (glazbeni) instrumenti• mogu upotrebljavati zajedno s tradicionalnima, kao npr. •Martenotovi valovi• u Messiaenovoj *Turangalili*, takva uporaba •elektroničkih (glazbenih) instrumenata• ne ide u pravu elektroničku glazbu... Izvorno se elektronička glazba odnosi samo na glazbu koja se proizvodi elektroničkim sredstvima kao što su •sintetizator• i •prstenasti modulator•, za razliku od •konkretne glazbe•, u kojoj se •zvukovi• proizvode ili konvencionalnim glazbalima ili prirodnim •šumovima•, npr. uličnom bukom...« (⟨IM⟩, 112)

8) »Pojam koji se pojavio oko 1950. u vezi s kelnskim •Studiom za elektroničku glazbu• (Herbert Eimert, Karlheinz Stockhausen i drugi), a koji označava glazbu što se sastoji isključivo od titraja proizvedenih električnim •generatorima•, pri čemu se (tako proizvedeni) titraji mogu obrađivati različitim postupcima (•filteri•, ... •prstenasti modulator•... itd.) U širem se smislu elektroničkom naziva i ona glazba koja nastaje mehaničkim putem (•električna gitara•, •Hammondove orgulje•, •clavinet• itd.), ali se amplificira i obrađuje elektroakustički. Radi jasnoće se u ovom drugom slučaju preporučuje govoriti o električno amplificiranoj glazbi, a kombinaciju električno amplificirane i prave elektroničke glazbe preporučuje se nazivati poluelektroničkom...« (⟨KN⟩, 66)

9) »...Pod elektroničkom glazbom podrazumijeva se ne samo elektronički amplificirana mehanička glazba nego elektronički proizvedeni •zvukovi•, skladbe.« (⟨M⟩, 555)

10) »(Naziv za) muziku koja se komponira •zvukovima•, proizvedenim elektronskim postupkom... Pojavi elektronske muzike neposredno je prethodio rad... Pierrea Schaeffera... Tri godine kasnije... J. Cage... stvara također muziku na magnetofonskoj vrpici, tzv. •tape music•..., uzimajući kao polazni zvučni materijal •zvukove• različitog podrijetla, uključujući i materijal izvođen na tradicionalnim instrumentima. A prvu elektronsku kompoziciju, kod koje je i prvotni zvučni materijal proizveden elektroakustičkim aparaturama, ostvarili su H. Eimert i R. Beyer i prikazali je 1951. na tečajevima za •novu muziku• u Darmstadtu...« (MELZ, I, 517)

11) »Elektronička glazba prikazala se svijetu 5. kolovoza 1920. kada je ruski inženjer i čelist Leon Teremin demonstrirao svoj •tereminovox• u Moskovskom tehnološkom institutu...« (SLON, 1444)

12-A) »Zadnjih se godina (tekst je nastao 1964. godine — op. N. G.)... sve manje govori o 'konkretnoj glazbi', pa se sva glazba koja postoji na magnetofonskoj vrpici i koja nastaje elektroničkim proizvodnjom i obradom •zvuka• i koja se dakle samo može čuti preko zvučnika naziva elektroničkom glazbom.« (STOCKHAUSEN 1971a: 242)

12-B) »•Musique concrète•, •elektronische Musik• i •tape music• sada se (tj. 1968 — op. N. G.) sve uvrštavaju pod skupni naziv 'elektronička glazba'.« (CROSS 1968: 33)

**KR:** Raznolikost DF posve je neobična, ne samo po tome što se pojam različito definira nego i po tome kako mu se pristupa. (Ista se raznolikost može zamijetiti u temeljitoj obradi pojma u STROH 1972):

a) DF 1 je točna, no preopćenita. Kako potječe s FR govornog područja, normalno je što inzistira na razlici između e. g. i •konkretna glazba• (koja se na FR govornom području pokušala dokinuti pojmom kao što je •elektroakustička glazba•; v. KR •elektroakustičke glazbe•; također KM •konkretna glazbe•). (U BOSS, 43–44, 47–49, se inače osim e. g. obrađuje •elektroakustička glazba• i •živa elektronička glazba•.)

b) DF 2, koja dolazi iz izvora s velikim pretenzijama na maksimalnu kompetenciju, sugerira posve nevažne stvari, koje se same po sebi razumiju.

c) U DF 3, koja dolazi iz najkompetentnijeg izvora, naglašavaju se također osobine e. g. koje gotovo nije potrebno ni spominjati. U nastavku DF to se, doduše, kompenzira. (U EH, 351–352, se inače posebno obrađuju i terminološki problemi e. g., pa se tu mogu naći komentari o pojmovima — kao što je npr. •autentična glazba•; v. KR •autentične

glazbe• — koji su se nudili umjesto e. g., ali su također pali u zaborav.)

d) DF 4 posve je zbrkana: kakve veze s e. g. ima »reprodukcija •zvuka•« (osim ako se ne misli na e. g. kao na •glazbu za vrpicu• — kao što je istaknuto u DF 3 i u DF 5)? Osim toga što znači »u cijelosti ili djelomično«?

e) DF 5, koja potječe iz tako pretenciozna izvora, nudi toliko značenja (i to s konkretnim pojmovnim sugestijama) da se istinski postavlja pitanje nisu li drugi sugerirani pojmovi zapravo istoiznačnice: 1) Najprije »izvođenje« (= »playing«) e. g. ne zahtijeva nikakva »elektronička sredstva« (= »electronic means«), nego elektroakustička sredstva (u smislu u kojem se elektroakustika definira u FR, 25; v. KR •elektroakustičke glazbe•), npr. pojačalo i zvučnike. 2) •Živa elektronička glazba• se — ne bez razloga — i po obliku i po značenju razlikuje od e. g. 3) •Elektronički glazbeni instrumenti• u pravilu nemaju nikakve veze s e. g. (osim, uvjetno, •sintetizator• na kojemu se — u nekim verzijama — može i »svirati«), pa je potraga za korijenima e. g., npr. u •telharmoniju• ili •tereminovoxu• (v. DF 11), koji su stvarali glazbu električnim a ne **elektroničkim** sredstvima, posve depasirana (v. EH, 74, gdje se upozorava na razliku između »električnog« i »elektroničkog«, također KM •električnih glazbenih instrumenata•, •elektroakustičkih glazbenih instrumenata• i •elektroničkih glazbenih instrumenata•). 4) Stockhausen i Eimert pedesetih godina nisu ni mogli rabiti drugi pojam osim »elektronische Musik« kada im je materinji jezik NJ.

f) U DF 6 posve se neprimjereno u dva posve različita konteksta spominje »režija •zvuka•« (= »Klangregie«), koja nema nikakve veze s radom u studiju za elektroničku glazbu. (»Režija •zvuka•« odnosi se prije svega na upravljanje •zvukom• preko elektroakustičke ili audiotehničke opreme u kakvu prostoru). Spominjanje •žive elektroničke glazbe• treba shvatiti samo kao ispriku za navođenje uputnice.

g) Početak DF 7 nema ni približne veze čak ni s najširim značenjem pojma, naročito po uplitanju •elektroničkih glazbenih instrumenata• u e. g., no u drugom se dijelu DF značenje ograničuje, premda je nejasno zašto se spominju •sintetizator• i •prstenasti modulator•, a ne •generatori• i/ili •oscilatori•, •filteri• itd.

h) DF 8 dolazi iz izvora koji se ponajprije bavi •rock-glazbom•, pa su u njoj neka sugerirana značenja uvjetovana njezinom praksom. Svejedno je preporuka za uvođenje pojma »poluelektronička glazba« depasirana. Osim toga •generatori• nisu

»električni«, nego »elektronički« (o. razlici v. (EH), 74, odnosno KM •električnih glazbenih instrumenata•, •elektroakustičkih glazbenih instrumenata• i •elektroničkih glazbenih instrumenata•).

i) U DF 9 se u e. g. pogrešno svrstava i »elektronički amplificirana mehanička glazba«.

j) Početak DF 10 uzorno određuje značenja pojma (osim što »elektronskim« treba zamijeniti »elektroničkim«; pridjev ne dolazi od »elektrona«, nego od »elektronike« — (ŠPR), 157–159), ali se kasnije koncipira tako kao da je e. g. — slično •elektroakustičkoj glazbi• — skupni pojam u koji ide •glazba za vrpču•, •konkretna glazba• itd. (Zanimljivo je međutim da se u (MELZ), II, 359, •konkretna glazba• obrađuje kao poseban pojam — v. DF 1 •konkretna glazbe•.) Korisno je što se •glazba za vrpču• — točno: glazba O. Lueninga. V. Ussachevskog, J. Cagea i drugih s početka pedesetih godina — navodi i u svome izvornom obliku (•music for tape, tape music•), koji, kao tehnički pojam i stručnu riječ, treba zadržati jer se i po estetici razlikuje od •glazbe za vrpču• u širem smislu koja je gotovo istoznačna s e. g., odnosno s •konkretnom glazbom• (v. KR •glazbe za vrpču• i •music for tape, tape music•).

k) DF 11 još je jedan primjer — kao i DF 5 — za potragu za korijenima e. g. tamo gdje joj — u njezinu točnom značenju — nema ni traga (v. ovdje t. e).

l) U DF 12 e. g. se predlaže kao skupni pojam koji bi ukinuo sve razlike između e. g., •elektroakustičke glazbe•, •elektrofonske glazbe•, •glazbe za vrpču• (ali ne i •music for tape, tape music• u užem smislu — v. KR •music for tape, tape music•), •konkretna glazbe• (v. o tome i KM •konkretna glazbe•) i •sintetske glazbe•.

E. g. dakle je ona glazba koja nastaje **elektroničkim** putem, tj. uporabom uređaja u •studiju za elektroničku glazbu• kao što su •generatori• i/ili •oscilatori•, •filteri• itd., koji međutim nisu nikakvi •elektronički glazbeni instrumenti• na kojima se može »svirati« (nego su eventualno tek »elektronički instrumenti«). Za stvaranje e. g. doista je potreban magnetofon, zato da bi se, kao •autentična glazba•, mogla jednom zauvijek pohraniti na magnetofonsku vrpču i onda, kao •glazba za vrpču• u širem smislu, »izvoditi« (tj. reproducirati) uređajima za reprodukciju (pojačala, zvučnici).

I •računalna glazba• može biti e. g. ako samo računalo stvara njezine •tonove•, •zvukove• i •šumove• ili pak upravlja uređajima koji ih stvaraju (v. t. 2 u DF •računalne glazbe•).

U promišljenijim znanstvenim i stručnim tekstovima preporučuje se rabiti umjesto e. g. NJ oblik »elektronische Musik«, ako se (kao u DF 5) misli na

onu glazbu koja je, kao suprotnost pariškoj •musique concrète• (v. KM i KR •konkretna glazbe•), nastajala početkom pedesetih godina u •Studiju za elektroničku glazbu• Zapadnonjemačkog radija u Kölnu (v. STOCKHAUSEN 1963d).

**V:** •beskrajna vrpča• = (beskonačna vrpča) = (tape loop), •chorus• (DF 2), •elektronički glazbeni instrumenti• = (= •elektronski glazbeni instrumenti•), •elektronički monokord• = (•elektronski monokord•), •filter(i)•, •generator(i)•, •kontrola napona• = (VC) = (voltage control), •međusklop• = (interface), •melokord•, •MIDI•, •mješavina tonova•, •modulacija•, •modulator•, •music for tape, tape music•, •oscilator(i)•, •partitura za realizaciju•, •petlja• = (loop)•, •prstenasti modulator• = (ring modulator) = (RM), •sintetizator• = (synthesizer), •sinteza zvuka•, •skladanje zvuka• = (•Klangkomposition•), •skladba od sinusoidnih tonova•, •skladba od zvuka• = (•Klangkomposition•), •sklop za oponašanje• = (•emulator•), •sklop za uzorkovanje• = (•sampler•), •sljedilo ovojnice•, •stacionarni zvuk•, •studio za elektroničku glazbu• = (•studio za elektronsku glazbu•) = (•elektronički studio•) = (•elektronski studio•), •šum•, •uređaj za kašnjenje•, •uzorkovanje• = (•sampling•), •vari(o)speed•, •vokoder• = (vocoder), •živa elektronička glazba• = (•živa elektronska glazba•) = (live electronic music) = (live-electronics).

**USP:** •akuzmatika, akuzmatička glazba•, •algoritamska glazba• •autentična glazba•, •automatska glazba• = (•kompjutorska glazba•) = •računalna glazba• (t. 2 u DF), •elektroakustička glazba•, •elektrofonska glazba•, (•elektronska glazba•), •glazba za vrpču• = (music for tape, tape music), •konkretna glazba• = (•musique concrète•), •računalna glazba• (t. 2 u DF) = •automatska glazba• = (•kompjutorska glazba•), •sintetska glazba•.

(BASS), II, 120–131; (BKR), II, 16–17; (BKR), V, 30–31; (CH), 297–298; (GR6), VI, 107–110; (HK), 121–122; (HO), 336; (HU), 30–43; (JON), 84–87; (KN), 66; (KS), 106–126; (L), 375; (LARE), 517; (MGG), III, 1263–1268; (P), 75; (RIC), II, 124–125; (RL), 256–257; (ROS), 85–86; (RUF), 121, (V), 212–220

## ELEKTRONIČKE ORGULJE = (•ELEKTRONSKE ORGULJE•)

**EN:** electronic organ; **NJ:** Elektronenorgel, elektronische Orgel, E–Orgel; **FR:** orgue électronique; **TL:** organo elettronico.

**ET:** Grč. elektron = jantar (električne pojave su se prvi put primijetile na jantaru — (KLU), 174); od EN electron (složenica od electric = električni i ion = čestica nabijena elektricitetom) = negativno nabijena elementarna čestica ((KLU), 174); •orgulje•.

**DF:** »(Naziv za) •elektronički glazbeni instrument• kojeg su se prvi primjerci konstruirali zato da bi se približili akustičkim •orguljama•... Za proizvodnju •zvuka• rabila su se različita sredstva. Prve uspješne elektronične orgulje, •Hammondove orgulje•..., rabe rotirajuće tonske kotače koji elektromagnetski proizvode oscilirajuću struju. U •Wurlitzerovim orguljama•... rabe se vibrirajući piskovi. Modernije konstrukcije rabe određen broj •oscilatora• s fiksanom •visinom tona•, pa su tako čisto elektroničke. U svim vrstama elektroničkih orgulja početni titraji modificiraju se i pojačavaju elektronički, pa se onda zvučnikom prenose do slušaoca.« ((*RAN*), 283)

**KM:** Iz DF se vidi da se pod e. o. svode zapravo sve vrste •orgulja• (osim **električnih** — v. (*MELZ*), I, 516–517, odnosno bilj. i KR •elektroakustičkih orgulja•; no u (*GR6*), VI, 110–111, e. o. su istoznačne s električnim •orguljama•!), uključujući i •elektroakustičke orgulje•.

**KR:** U (*P*), 75, se — iz nerazumljivih razloga — kao TL ekvivalent za e. o. navode •elektroakustičke orgulje• (= »organo elettro-acustico«).

U KR •elektroakustičkih orgulja• predlaže se da se one, slično kao što su se •elektroakustički glazbeni instrumenti• uvrstili u •elektroničke glazbene instrumente• (v. KM i KR •elektroničkih glazbenih instrumenata•), uvrste u e. o. Pojam bi dakle trebalo rabiti pod tako općim i skupnim nazivom.

**V:** •dinamofon = •telharmonij•, •elektrofon• (DF 1), •elektronički glazbeni instrumenti• = (•elektronski glazbeni instrumenti•), •fototon• = •svjetlosne orgulje• (DF 1), •Hammondove orgulje•, •kaleidofon• (DF 1), •leslie•, •novakord•, •orgulje•, •partiturofon•, •sferofon•, •svjetlosne orgulje• = •fototon•, •telharmonij• = •dinamofon•, •Wurlitzerove orgulje•.

**USP:** •elektroakustičke orgulje•, (•elektronske orgulje•).

(*BASS*), III, 490; (*BKR*), II, 15–16; (*BKR*), V, 30; (*DOB*), 114–120; (*EN*), 68–72; (*GR*), 69; (*GRI*), I, 690–692; (*HI*), 142; (*HO*), 741; (*IM*), 112; (*LARE*), 1165; (*MGG*), XVI, 51–59; (*RL*), 255; (*RUF*), 124

### ELEKTRONIČKI GLAZBENI INSTRUMENTI = (•ELEKTRONSKI GLAZBENI INSTRUMENTI•)

**EN:** electronic musical instruments; **NJ:** elektronische Musikinstrumente, rein elektronische Musiziereninstrumente; **TL:** strumenti musicali elettronici.

**ET:** Grč. ἤλεκτρον = jantar (električne su se pojave prvi put primijetile na jantaru — (*KLU*), 174); od

EN electron (složenica od electric = električni i ion = čestica nabijena elektricitetom) = negativno nabijena elementarna čestica — (*KLU*), 174; lat. instrumentum = sprava, pomagalo, od instruere = graditi, prirediti (prijedl. in = u, na i struere = slagati, slojevati, podesiti — (*DE*), 533; (*KLU*), 329, 334).

**DF:** 1) »(Naziv za) skupinu elektrofona s elektromehaničkom i elektroničkom (•generatori•) proizvodnjom titraja na koje, preko •oscilatora•, •filtera formanata•... itd., utječe •aditivna•... i •suptraktivna•... •sinteza zvuka• i koji se kroz pojačalo mogu emitirati zvučnicima; u to idu •Hammondove orgulje•, Welteove •svjetlosne orgulje• i tzv. potpuni elektronički glazbeni instrumenti kao što su •eterofon•, •Martenotovi valovi•, •trautonij•, •ionika•... i drugi.« ((*HI*), 143)

2) »(Naziv za) instrumente u kojima se •zvukovi• proizvode električnim uređajima kao što su •oscilatori•..., fotoelektrične ćelije, elektromagnetski sistemi itd.« ((*APE*), 90)

3) »(Naziv za) ma koji glazbeni instrument kojega se •zvuk• djelomično ili potpuno proizvodi elektroničkim sredstvima.« ((*FR*), 26)

4) »(Naziv za) sve glazbene instrumente, odnosno uređaje kod kojih se primarno proizvođenje •zvuka• temelji na elektroničkim spojevima i •modulima•... Kod čistih elektroničkih glazbenih instrumenata osnovni ili polazni titraj u pravilu proizvode •oscilatori•; on se zatim razrađuje preko različitih •filtera•, •oscilatora• za upravljanje itd. te se onda reproducira pojačalom, odnosno zvučnikom.« ((*RUF*), 121)

5) »(Elektronički glazbeni instrumenti) reproduciraju •tonove• i •zvukove• elektroakustičkim pojačalima preko zvučnika. Često se nazivaju i •električnim glazbenim instrumentima•. Još se nije pronašao uporabljiv skupni pojam za elektroničke glazbene instrumente... Kod elektroničkih glazbenih instrumenata osnovni je uvjet da se titraji što se pretvaraju u •tonove• ili •zvukove• uvijek pojavljuju u električnom obliku. Naprotiv, tradicionalni (akustički) instrumenti s električnim ukapčalima (traktaturama) ili s električnim pogonom (automatske •orgulje•, orkestrion) nisu elektronički glazbeni instrumenti. Kod elektroničkih glazbenih instrumenata temeljne su značajke postupci proizvodnje •zvuka•, koji se mogu klasificirati na one s mehaničkim i na one s elektroničkim proizvođenjem titraja.« ((*EH*), 78)

6) »Za razliku od •elektroakustičkih• i elektroničko-mehaničkih instrumenata *čisto elektronički instrumenti* nemaju nikakve mehanički pokretne

dijelove, bitne za nastanak električnih titraja. Za proizvodnju titraja služe isključivo elektronički •moduli• (...cijevi, tranzistori itd.)« (MEYER-EPPLER 1954: 6)

**KM:** U ⟨EH⟩, 74, napominje se da se pridjevi »električni«/»elektronički« u praksi ne razlikuju točno, pa se predlaže ova, vrlo precizna i važna, razlikovna definicija: »...elektroničkima se označavaju oni elektrotehnički procesi u kojima se rabe elektroničke cijevi, ionske cijevi ili... tranzistori. Međutim se govori npr. o 'električnoj amplifikaciji', premda bi upravo tu bilo točnije upotrijebiti pojam 'elektronička amplifikacija'. No naziv je 'električna gitara' (kao i 'električni bas' — op. N. G.: v. DF 1 •električnih glazbenih instrumenata•) točan.« V. međutim KR •električne gitare•.

**KR:** U DF 1 pretjerano je isticanje •aditivne• i •suptraktivne sinteze zvuka•, jer se, npr. u e. g. i., koji se tamo navode uopće ne rabi nikakva •sinteza zvuka•.

Iz svih je predloženih DF razvidno da je značenje e. g. i. nejasno, pogotovo spram •električnih glazbenih instrumenata• i •elektroakustičkih glazbenih instrumenata•, koji se nipošto ne mogu smatrati istoznačnicama. (U ⟨APE⟩, str. 90 — v. DF 2, kao istoznačnica se predlažu i »elektrofonski glazbeni instrumenti«.) Čak se i shvaćanje »potpunih elektroničkih glazbenih instrumenata« (DF 1) i »čistih elektroničkih glazbenih instrumenata« (DF 4 i 6) ne podudara posve. Kako dakle ni u svjetskoj stručnoj literaturi nije djelotvorno razriješen taj problem (⟨EH⟩, 78), ovdje se predlaže da se svi instrumenti (osim •električnih glazbenih instrumenata• u smislu DF 2) svrstaju u e. g. i., kao što je to provedeno u ⟨EH⟩, 78–79, ⟨FR⟩, 106, ⟨GR⟩, 68, ⟨GRI⟩, I, 654, ⟨GR6⟩, VI, 106–107, ⟨RAN⟩, 282–283, ⟨ROS⟩, 86–87 i u ⟨RUF⟩, 121–122.

**V:** •birotron• = •melotron• = •novatron•, •clavinet•, •clavivox•, •dinafon•, •dinamofon• = •telharmonij•, •električna gitara•, •električni klavir•, •elektroakustičke orgulje•, •elektrofon•, •elektrokord•, •elektroničke orgulje• = (•elektronske orgulje•), •elektronij•, •elektronički monokord• = (•elektronski monokord•), •emikon•, •emiriton•, •eterofon• = •teremin• = •tereminovox• = (theremin) = (thereminovox), •fototon• = •svjetlosne orgulje• (DF 1), •Hammondove orgulje•, •heliofon•, •hellertion•, •ionika•, •kaleidofon•, •leslie•, •Martenotovi valovi• = (ondes Martenot) = (ondes musicales), •melokord•, •melotron• = •birotron• = •novatron•, •miksturtrautonium•, •novakord•, •novatron• = •birotron• = •melotron•, •partituro-

fon•, •rhodes•, •ritmikon•, •sferofon•, •sintetizator• = (synthesizer), •sklop za uzorkovanje• = (•sampler•), •solovox•, •svjetlosne orgulje• = •fototon•, •techno (music, pop, sound...)•, •telharmonij• = •dinamofon•, •teremin• = •eterofon• = •tereminovox• = (theremin) = (thereminovox), •tereminovox• = •eterofon• = •teremin• = (theremin) = (thereminovox), •trautonium•, •Wurlitzerove orgulje•.

**USP:** •električni glazbeni instrumenti•, •elektroakustički glazbeni instrumenti•, (•elektronski glazbeni instrumenti•).

⟨BASS⟩, II, 122–124; ⟨EN⟩, 158–159 = »Musikinstrumente«; ⟨GRI⟩, I, 657–690; ⟨M⟩, 61; ⟨P⟩, 75

### ELEKTRONIČKI MONOKORD = (•ELEKTRONSKI MONOKORD•)

**EN:** electronic monochord; **NJ:** elektronisches Monochord.

**ET:** Grč. ἤλεκτρον = jantar (električne su se pojave prvi put primijetile na jantaru — ⟨KLU⟩, 174); od EN electron (složenica od electric = električni i ion = čestica nabijena elektricitetom) = negativno nabijena elementarna čestica — ⟨KLU⟩, 174; grč. monókhordon = glazbalo s jednom žicom, mónos = sam, jedan, jedini i khordé = žica (⟨DE⟩, 169).

**DF:** »(Naziv za) jednoglasni dvomannualni •elektronički... (glazbeni) instrument• što ga je 1952–53. razvio Friedrich Trautwein za uporabu u •studiju za elektroničku glazbu• na Sjeverozapadnonjemačkom radiju (NWDR; kasnije WDR = Zapadnonjemački radio — op. N. G.) u Kölnu... Temeljio se na koncertnoj verziji •trautoniuma•..., no bez dijela za subharmoničku •boju•.« (⟨GRI⟩, I, 695)

**KR:** U ⟨GRI⟩, I, 695, pojam se navodi u krivu NJ obliku, tj. kao »elektronische Monochord« — umjesto »elektronisches Monochord« (s pridjevom u srednjem rodu s nastavkom –s). Autor natuknice (Hugh Davies) očito je natuknicu prepisao iz naslova Trautweinova članka o e. m. (v. TRAUTWEIN 1954), gdje se doista javlja pridjev »elektronische«, no zato što je pred njim određeni član za srednji rod (»das«).

**V:** •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •elektronički glazbeni instrumenti• = (•elektronski glazbeni instrumenti•), •melokord•.

**USP:** (•elektronski monokord•).

⟨FR⟩, 25–26

**(ELEKTRONIČKI STUDIO) =**  
**(•ELEKTRONSKI STUDIO•) = •STUDIO**  
**ZA ELEKTRONIČKU GLAZBU• =**  
**(•STUDIO ZA ELEKTRONSKU GLAZBU•)**

**KR:** Premda rabi elektroniku, e. s. ne može biti samo »elektronički« nego i •studio za elektroničku glazbu• jer se u njemu ponajprije stvara •elektronička glazba• (v. i KR •elektronskog studija•).

**USP:** •studio za elektroničku glazbu• = (•studio za elektronsku glazbu•) = (•elektronski studio•).

### ELEKTRONIЈ

**EN:** electronium; **NJ:** Elektronium; **FR:** electronium; **TL:** electronium, elektronium.

**ET:** Grč. ēlektron = jantar (električne su se pojave prvi put primijetile na jantaru — (KLU), 174).

**DF:** 1) »(Naziv za) jednoglasni, trooktavni •elektronički glazbeni instrument• s tipkama u obliku prepolovljene harmonike. Proizvodi ga tvrtka *Hohner* od 1950. godine. K. Stockhausen je rabio elektronij u skladbi *Prozession*.« (RUF), 122)

2) »(Naziv za) instrument što ga je pronašao H. Bojé za izvedbe sa Stockhausenovim ansamblom (1967–72): to je •sintetizator• što se kontrolira klavijaturom ili potencijetrom.« (GR), 69)

3) »(Naziv za) instrument •elektroničke glazbe• koji može oponašati klavir, •orgulje•, gudačka i puhačka glazbala.« (MI), I, 691)

**KR:** DF 3 posve je neobvezna: •elektronička glazba• tako rijetko rabi •elektroničke glazbene instrumente•, kako se ovdje shvaćaju, da ih je bolje ne dovoditi u vezu s njome zato što ona ima svoje specifične instrumente kao što su •filteri•, •generatori•, •oscilatori• i sl. (v. KR •elektroničke glazbe•).

**V:** •elektronički glazbeni instrumenti• = (•elektronski glazbeni instrumenti•).

(BASS), II, 120; (GRI), I, 693–694 = samo u smislu DF 1

### ELEKTRONISCHE MUSIK

**NJ** = •elektronička glazba•.

**KM:** Pojam se preporučuje rabiti u promišljenijim znanstvenim i stručnim tekstovima ako se misli na onu •elektroničku glazbu• koja je, kao suprotnost francuskoj •musique concrète• (v. KR •konkretna glazbe•), nastajala početkom pedesetih godina u •Studiju za elektroničku glazbu• Zapadnonjemačkog radija u Kölnu (v. STOCKHAUSEN 1963d; također: DF 5 i zaključak KR •elektroničke glazbe•).

**(ELEKTRONSKA GLAZBA) =**  
**•ELEKTRONIČKA GLAZBA•**

**KR:** Pridjev je pogrešan jer ne dolazi od »elektronike«, nego od »elektrona« ((ŠPR), 157–159).

**USP:** •elektronička glazba•.

**(ELEKTRONSKE ORGULJE) =**  
**•ELEKTRONIČKE ORGULJE•**

**KR:** Pridjev je pogrešan jer ne dolazi od »elektronike«, nego od »elektrona« ((ŠPR), 157–159).

**USP:** •elektroničke orgulje•.

**(ELEKTRONSKI GLAZBENI**  
**INSTRUMENTI) = •ELEKTRONIČKI**  
**GLAZBENI INSTRUMENTI•**

**KR:** Pridjev je pogrešan jer ne dolazi od »elektronike«, nego od »elektrona« ((ŠPR), 157–159).

**USP:** •elektronički glazbeni instrumenti•.

**(ELEKTRONSKI MONOKORD) =**  
**•ELEKTRONIČKI MONOKORD•**

**KR:** Pridjev je pogrešan jer ne dolazi od »elektronike«, nego od »elektrona« ((ŠPR), 157–159).

**USP:** •elektronički monokord•.

**(ELEKTRONSKI STUDIO) =**  
**(•ELEKTRONIČKI STUDIO•) = •STUDIO**  
**ZA ELEKTRONIČKU GLAZBU• =**  
**(•STUDIO ZA ELEKTRONSKU GLAZBU•)**

**KR:** Pridjev je pogrešan jer ne dolazi od »elektronike«, nego od »elektrona« ((ŠPR), 157–159; v. i KR •elektroničkog studija•).

**USP:** •studio za elektroničku glazbu• = (•studio za elektronsku glazbu•) = (•elektronički studio•).

### EMANCIPACIJA DISONANCE

**NJ:** Emanzipation der Dissonanz; **FR:** émancipation de la dissonance; **TL:** emancipazione della dissonanza.

**ET:** Lat. emancipatio = osamostaljenje, od emancipare = otpustiti, proglasiti samostalnim, od prijedl. e = od, manus = ruka i capere = uhvatiti (KLU), 176); dissonantia = neusklađenost, od dissonare = loše zvučati, ne slagati se, od prefiksa dis- koji negira osnovu i sonare = zvučati (KLU), 146, 147).

**DF:** Naziv za oslobađanje disonance od obveze razrješenja u konsonancu.

**KM:** U SCHÖNBERG 1966<sup>7</sup>: 16–17 Schönberg ravnopravnost između konsonanci i disonanci objašnjava činjenicom da se i jedne i druge nalaze među •parcijalnim tonovima•, disonance među višim a konsonance među nižim: »One su (tj. konso-

nanca i disonanca — op. N. G.)... suprotnosti onoliko koliko su suprotnosti dva i deset... Ovisi samo o... analitičkoj sposobnosti uha može li (to uho) prihvatiti visoke •parcijale•, pa tako pojam... blagozvučja proširiti toliko da u njemu ima mjesta za sve prirodom dane pojave.« Na sličan način i Cowell dokazuje tvorbu •clustera• iz sekundi koje su — kao disonance — također u višim •parcijalima• (v. DF 1 i KR — t. a •clustera•).

»Prirodom dane pojave« su •parcijalni tonovi•.

**KR:** U DAHLHAUS 1976b: 149–150 Dahlhaus upozorava da je Schönbergova argumentacija pogrešna, jer •struktura• •parcijalnih tonova• ne može biti kriterij za određivanje konsonantnosti i/ili disonantnosti intervala, nego jedino za određivanje •zvukovne boje• (no v. •formant•).

Schönbergova je argumentacija nedostatna prije svega zbog njegova površnog (autodidaktičkog) poznavanja akustike. No svejedno je pojam bitan i važan u nazivlju •glazbe 20. stoljeća• kao izraz nastojanja da se ukine tonalitetni, funkcionalno-harmonijski odnos između konsonance i disonance, odnosno da se disonanca oslobodi od obveze razrješavanja u konsonancu.

**V:** •atonalitet•, •glazbena proza•, •linearni kontrapunkt•, •pantonalitet•, •slobodni atonalitet•.  
(BASS), I, 662; (CAN), 155; (G), 28, 49; (GL), 50–51

## EMIKON

**EN:** emicon.

**ET:** Po imenu tvrtke za distribuciju e., M. I. Conn u New Yorku ((GRI), I, 701).

**DF:** »(Naziv za) jednoglasni •elektronički glazbeni instrument• s tipkama što ga je oko 1930. u Budimpešti zacijelo razvio Nicholas Langer u suradnji s Johnom Halmágyiem... Sličio je malom spinetu ili čembalu, a klavijatura mu je imala 32 tipke. •Zvuk• je generirao •oscilator•, a postojala je mogućnost kontrole •boje•, vibrata i glasnoće...« ((GRI), I, 701)

**V:** •elektronički glazbeni instrumenti• = (•elektronski glazbeni instrumenti•).  
(FR), 27

## EMIRITON

**NJ:** Emiriton.

**ET:** Kratica od »electric musical instrument« i od Rimski (= prvo prezime jednog od konstruktora e., A. V. Rimskog-Korsakova) ((GRI), I, 701); •ton•.

**DF:** »(Naziv za) jednoglasni, šestoktavn •elektronički glazbeni instrument• što se sredinom tridesetih godina konstruirao u Moskvi. Opslužuje se s manuala s vrpcom.« ((RUF), 122)

**V:** •elektronički glazbeni instrumenti• = (•elektronski glazbeni instrumenti•).

## (EMULATOR) = •SKLOP ZA OPONAŠANJE•

**ET:** Lat. aemulator = takmac ((DIV), 45), ali i oponašatelj ((CASS), 25).

**USP:** •sklop za oponašanje•.

## ENIGMATSKA LJESTVICA

**EN:** enigmatic scale; **TL:** scala enigmatica.

**ET:** Grč. aínigma = zagonetka, od aínissesthai = zakučasto zboriti, nejasno zboriti, od aínos = govor, priča ((DE), 331).

**DF:** »(Naziv za) •sintetsku ljestvicu• koju je iskoristio Verdi u svojoj *Ave Maria* (»Scala enigmatica armonizzata à quattro voci miste«), a sastoji se od sedam tonova poredanih po ovom intervalskom obrascu:«



((FR), 27; (RAN), 728)

**V:** •ljestvica•, •sintetska ljestvica•.  
(APE), 92; (JON), 308

## ENVIRONMENT, ENVIRONMENTNA UMJETNOST

**EN:** environment, environmental art; **NJ:** Environment, Environment–Kunst.

**ET:** EN i FR environment = okoliš, od srednjeEN i staroFR glagola environner = (za)okružiti, daljnje podrijetlo nepoznato ((COD), 406).

**DF:** 1) »(Naziv za) uporabu objekata i •zvukova• iz okoliša za umjetničke kreacije. Kipar npr. može rabiti karoserije starih automobila ili... boce od piva... dok bi glazbenik kao glazbala mogao upotrijebiti kućna zvona ili prazne kante za smeće.« ((FR), 27)

2) »(Naziv iz pedesetih godina za) neka izražajna sredstva u likovnim umjetnostima... koja prije svega proširuju konvencionalnu predodžbu o slici kao o plohi tako što s montiranim prostornim predmetima ukidaju tradicionalno razgraničenje između plastike i slikarstva... (Kao pandan na području glazbe) može se navesti Schnebelovu *MO–NO. Musik zum Lesen* (SCHNEBEL 1969), dok prilagodba pojma glazbi danas uglavnom podrazumijeva akustično-vizualne miješane forme (npr. 'light–environment', odnosno 'svjetlosni environment').« ((EH), 85)

3) »Pojam... je usko povezan s •happeningom• jer je environment nastao kao naziv za prostorne ostatke kakva •happeninga•. U početku se zato govorilo o

'smrznutom', ukočenom •happeningu•. Postupno mu se značenje pomaklo, pa se rabio kao naziv za... oblikovanja prostora koja fiksiraju trenutke svakodnevice kao prostorne jedinice doživljaja. Dok asamblazi Allana Kaprowa i Christa izravno odgovaraju prvom značenju pojma, environmenti su Georgea Segala tipični primjeri za drugu definiciju. Segal doista spaja sve predmete koji pripadaju kakvu scenskom prikazu. Samo ljude tu zamjenjuje bijelim... modelima od gipsa...« ((THO), 63)

**KM:** P. Restany u CABANNE–RESTANY 1969: 235 smatra e., kao »višedimenzionalni volumetrijski asamblaz«, »središtem svih suvremenih istraživanja izražajne sinteze«. »Ako se environmentu doda dimenzija ljudske akcije, on postaje 'happening', totalni spektakl koji priziva i 'performancee' •konkretne glazbe• ili •zvukovne poezije•,<sup>1</sup> i scenske postavne •totalnog teatra• te prethodno utvrđene situacije psihodrame ili spontanih koreografija 'modern dancea'.« Koliko god je taj stav prema e. korisna nadopuna DF 3, on isto tako pokazuje kako je teško — ako je uopće i moguće — e. i e. u. jasno razdvajati od •happeninga•, •performancea• (pri čemu je u Restanya posve nejasno kakvi su to »performancei• •konkretne glazbe•« kada se zna da je •konkretna glazba• prije svega •glazba za vrpču!) i •totalnog teatra•.

**KR:** DF 3 jasno određuje značenje pojma na području likovnih umjetnosti, dok su DF 1 i 2, koje bi pojam trebale determinirati u glazbenom smislu, posve nemušte. (Schnebelov *MO–NO*, što se navodi u DF 2, nema s e. u. gotovo nikakve veze, jedino možda tek po tome što kao grafičku građu djelomično rabi »ready–mades«.) Primjeri što se nude u (G), 208 (zajednički projekti autorskih timova Schön–bach–Piene–Kieselbach–Weseler, odnosno Henry–Schöffner–Nicolais), također su problematični jer prije pripadaju •multimedia• ili •glazbenom teatru• nego e. u., s kojom zapravo nemaju gotovo nikakve veze, za razliku od Cageova i Hillerova *HPSCHD* (1967–1969), u vezi s kojim Kostelanetz s punim pravom govori o »environmentnom obilju« (= »environmental abundance«; v. KOSTELANETZ 1970).

**V:** •ambijentalna glazba•, •glazba kao namještaj•, •fluxus•, •happening•, •intermedia (art)• = •mixed media (art)• = •multimedia (art)•, •mixed media (art)• = •intermedia (art)• = •multimedia

(art)•, •multimedia (art)• = •intermedia (art)• = •mixed media (art)•, •muzak•, •performance•, •pokretni koncert•, •prostorna glazba•, •tapetna glazba•, •totalni teatar•, •zvučna skulptura•, •zvukolik•.

(BKR), II, 25 = uputnica na •multimedia•; KAPROW 1966; KOSTELANETZ 1968; SCHAFER 1992; (SLON), 1445

<sup>1</sup> U izvorniku stoji »poésie phonétique«, što je istoznačno s »poésie sonore«, tj. sa •zvukovnom poezijom•.

**(EQUALIZER) = (•EKVALIZATOR•) = •IZJEDNACIVAČ•**

**(EQUITON) = •EKVITON•**

**ETEROFON = •TEREMIN• = •TEREMINOVOX• = (THEREMIN) = (THEREMINOVOX)**

**EN:** aetherophone, etherophone, aetherophon; **NJ:** Ätherophon, Aetherophon; **FR:** aétérophone; **TL:** eterofono.

**ET:** Grč. aithér = čisto, vedro nebo ((DE), 345); phōnē = glas, •zvuk• ((KLU), 544).

**DF:** »(Naziv za) rani •elektronički glazbeni instrument• što ga je u Rusiji oko 1920. godine razvio L. Teremin. Eterofon se sastoji od kutije u kojoj su elektroničke komponente i iz koje izlazi metalna palica. •Visina tona• ovisi o udaljenosti izvođačeve ruke od palice. Druga se ruka rabi za prekidanje •tona• ako nije potrebno dobiti glissando do narednog •tona•. •Intenzitet tona• kontrolira se nožnim pedalom. Iz eterofona se razvio savršeniji •elektronički glazbeni instrument•, •teremin•.« ((FR), 28)

**KM:** U glavnini se izvora e. ne navodi u smislu gornje DF, nego kao istoznačnica s elektrofonima kao posebnom klasom glazbenih instrumenata (u (EN), 14, i u (HI), 18, navodi se i e. u smislu spomenute DF; o elektrofonima v. KR •električnih glazbenih instrumenata•).

U (L), 38, navodi se kao FR pojam samo »Théréminovox« (iz nepoznatih razloga s velikim T), premda se u (LARE), 517, navodi i »aétérophone«.

**V:** •elektronički glazbeni instrumenti• = (•elektronski glazbeni instrumenti•).

**USP:** •teremin• = •tereminovox• = (theremin) = (thereminovox).

(GRI), I, 30; (P), 78; (RUF), 27 = uputnica na »Theremin–gerät« (= •teremin•)

## F

### FAKTURA

**NJ:** Faktur; **FR:** facture; **TL:** fattura.

**ET:** Lat. factura = pravljenje, obrada, od facere = praviti, raditi, činiti (⟨DUD⟩, 173).

**DF:** »(Naziv za) način pisanja, skladanja, za umjetničko oblikovanje kakve skladbe.« (⟨HI⟩, 151)

**KM:** Pojam se, u posve specijalističkom značenju, koje se ovdje neće posebno obrađivati, javlja i u Schaefferovoj teoriji •konkretne glazbe• (v. ⟨GUI⟩, 117–118).

U ⟨L⟩, 188, pojam je  **pogrešno**  naveden kao istoznačan sa •strukturom•, a u ⟨P⟩, 79, čak i s •teksturrom•.

**KR:** Pojam se po značenju u glazbenom smislu djelomično podudara sa »slogom«, ali je opširniji: podrazumijeva način na koji je skladana skladba. Ako se taj način opisuje, mogu se rabiti pojmovi za klasifikaciju sloga (jednoglasni, homofoni, polifoni — v. DF 1 •teksture•), ali oni ponekad — a u •glazbi 20. stoljeća• u pravilu — posve ne zadovoljavaju (v. KR — t. a i b •teksture•). Zato se u ⟨GL⟩, 67, predlaže značenje pojma koje bi, u odnosu spram •strukture• i •teksture•, moralo olakšati komplicirani odnos između građe i forme u •glazbi 20. stoljeća• (v. ⟨G⟩, 7, 129–133; ⟨GL⟩, 67), posebno s obzirom na •predsređenje građe• i •skladanje ispočetka•, koji zahtijevaju uvođenje pojma •individualne forme•: »*Faktura*... podrazumijeva način organiziranja materijala u formu strogim poštivanjem određenih preskripata, shema i modela. Faktorna organizacija forme može se procjenjivati samo po podudarnosti rezultata s preskriptom, shemom i modelom, pa zato ona ne zadire u probleme odnosa između pojedinačnog i cjeline (kao npr. u •strukтури i •teksturi•). Budući da je, kao rezultat puke 'reprodukcije' propisanih kompozicijsko-tehničkih postupaka, neprimjerena prirodi novoglazbene sustavnosti, (faktorna) organizacija materijala ovdje nas najmanje zanima.«

»Neprimjerenost prirodi novoglazbene sustavnosti« očituje se upravo u takvim značajkama kompozicijsko-tehničkih postupaka u •glazbi 20. stoljeća• kao što su nužnost •predsređenja građe•, •skladanja ispočetka•, pa onda i •individualne forme•. Osim toga mogu se izdvojiti samo dvije tehnike (•dvanaesttonska• i •serijalna•), koje donekle djeluju kao preskripti, sheme, modeli. Svejedno je pojam koristan kao oznaka za rezultate primjene takvih tehnika, po čemu se jasno može razlikovati od •strukture• i — pogotovo — od •teksture•. No previše je opterećen primarnim značenjem u smislu DF, a da bi se mogao sasvim jasno rabiti u tom smislu.

**USP:** •struktura•, •tekstura•.

### FAZA

**EN:** phase; **NJ:** Phase; **FR:** phase.

**ET:** Grč. phásis = pojava, od phaínesthai = pojavljivati se; u 18. se stoljeću FR pojmom u astronomiji označavalo svjetlo nebeskih tijela koja sama ne svijetle, nego reflektiraju tuđe svjetlo (⟨KLU⟩, 543).

**DF:** 1) »(Naziv za) jednu od determinanti titraja koja određuje na kojoj vremenskoj točki započinje potpuno odvijanje titraja (perioda), tj. gdje titraj prolazi kroz nultu točku, odnosno napušta ravnotežu... Ako se pomaknu faze dvaju •sinusoidnih titraja• iste frekvencije i amplitude (•fazni pomak• — DF 1 = •modulacija faze•), pojačat će se ili izbrisati — ovisno o duljini faze — vrijednosti amplitude posljedičkog titraja. Pri istoj će se fazi amplituda udvostručiti; pri pomaku od 180° oba će se titraja poništiti.« (⟨EN⟩, 175)

2) »Glazba predstavlja odnose u vremenu. To pretpostavlja predodžbu o tom vremenu. Čujemo promjene u zvukovnom •polju•: •tišina•–•ton•–•tišina•, ili •ton•–•ton•. Pritom među promjenama možemo razlikovati vremenske razmake različite veličine. Te vremenske razmake nazvat ćemo *fazama*.« (STOCKHAUSEN 1963: 99)

**KR:** Značenje pojma u DF 2 rabi se u specifičnoj skladateljskoj teoriji K. Stockhausena, pa treba upozoriti na kritiku toga značenja što ga je izložio G. Heike: »To opsežno poimanje termina 'faza' ne odgovara njegovoj definiciji u fizici. Iz činjenice da između točaka u titrajima s različitim položajem faze nužno postoji vremenski razmak i da npr. pri titrajima s •kašnjenjem• u vremenu dolazi do razlika u fazama proizašlo je u tehničkom žargonu izjednačenje 'faze' i 'vremenskog razmaka'.« (STOCKHAUSEN 1963: 99 — bilj. 2)

**V:** •fazni pomak• = •modulacija faze•, •makrovrijeme/mikrovrijeme• (s obzirom na DF 2). (BKR), III, 296–297; (DOB), 123–124; (EH), 251; (FR), 66; (HO), 776; (HU), 86

#### FAZNI POMAK = •MODULACIJA FAZE•

**EN:** phase shifting; **NJ:** Phasenverschiebung; **FR:** déphasage; **TL:** phasing, cambiamento di fase.

**ET:** •Faza•.

**DF:** 1) Isto što i •modulacija faze•.

2) »(Naziv za) tehniku koju je razvio S. Reich, a u kojoj dvije podskupine u kakvu sastavu započinju svirku s istim ritamskim obrascem, ali onda jedna podskupina počinje ubrzavati sve dok, nakon što su obje podskupine neko vrijeme 'izvan •faze•', ponovno ne sviraju obrazac istodobno, 'u •fazi•'.« ((RAN), 628)

**KM:** DF 2 iz (RAN), 628, navedena je pod natuknicom »faziranje« (»phasing«), premda sam Reich rabi f. p., npr. u ovome kontekstu: »...ako kakav broj pojedinačnih •tonova• pulsira u istom tempu, no s postupnim pomakom u odnosima među •fazama•, dobit će se velik broj glazbenih obrazaca. Kada bi svi •tonovi• bili u •fazi• (tj. ako se odsviraju u istom trenu), čuo bi se pulsirajući •akord•. Kada bi se •tonovi• polako pomicali malo izvan •faze•, čula bi se neka vrsta valovita razlomljenog •akorda•, koji bi se postupno mijenjao u melodijski obrazac, onda bi se čuo drugi takav •akord• itd. Ako je proces faznog pomaka dovoljno postupan, postaju čujne sitne ritamske razlike. Čulo bi se kako se zadani glazbeni obrazac mijenja u drugi bez promjene •visine tona•, •boje• ili •intenziteta•, pa bismo se tako uključili u glazbu koja barata isključivo postupnim promjenama u vremenu.« (REICH 1974: 17)

**V:** •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•) (s obzirom na DF 1), •faza•, •minimalna glazba•, •postupni proces•, •repetitivna glazba•.

**USP:** •križna modulacija• (s obzirom na DF 1), •modulacija amplitude• = (AM) = (amplitude modulation), •modulacija faze•, •modulacija frekven-

cije• = (FM) = (frequency modulation), •modulacija zvukovne boje•.

(HU), 86–87; (L), 431

#### (FEEDBACK) = •POVRATNA SPREGA•

#### FIBONACCIEV NIZ

**EN:** Fibonacci sequence, Fibonacci series; **NJ:** Fibonacci-Reihe.

**ET:** Po TL matematičaru Leonardu Fibonacci koji je u XIII. stoljeću otkrio spomenuti niz ((FR), 29).

**DF:** »(Naziv za) slijed brojeva: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89... itd. Svaki je broj zbroj dvaju prethodnih... Ernő Lendvai... tvrdi da je Bartók rabio Fibonacci niz za utvrđivanje proporcija duljine unutar i između stavaka te za određivanje •strukture• •akorda•, •ljestvica• i melodijskih motiva. (On) npr. tvrdi da je u fugi prvog stavka iz *Glazbe za gudače, udaraljke i čelestu* ukupno 89 taktova podijeljeno u •sekcije• (DF 1) od 55 i 34 takta. Ta se forma dalje dijeli na prvih 55 taktova kao grupiranje 34+12 dok se preostala 34 takta dijele u (grupe) 13+21.« ((FR), 29–30)

**KM:** O Lendvaievoj analizi koja se spominje u DF v. LENDVAI 1983: 33–69.

F. n. se često rabi kao predložak reda u •glazbi 20. stoljeća•. U (KS), 145, 251, spominje se npr. Krénekov *Fibonacci Mobile*, op. 187, za gudački kvartet, klavir četveroručno i koordinatora.

**KR:** U (GR), 73, kao primjer za uporabu F. n. navodi se Stockhausenov *Klavierstück XI*, što je pogrešno. Stockhausen je po F. n. skladao svoj *Klavierstück IX* (1954–1961 — v. HENCK 1976: 176–177).

**V:** •zlatni rez•.

#### FILTER(I)

**EN:** filter; **NJ:** Filter, Sieb (zastarjelo); **FR:** filtre; **TL:** filtro.

**ET:** Srednjovjekovni lat. filtrum = (doslovno) cjedilo od pusta ((KLU), 214).

**DF:** »Naziv za elektroničke sprave koje, kao samostalni uređaji, kao •moduli• ili pak kao sastavni dijelovi kakva elektroničkog sklopa, mijenjaju •zvukovnu boju• •signala• tako da određena frekvencijska područja pojačavaju ili smanjuju. Filterima se mogu ispravljati nepotrebne nepravilnosti u frekvencijama (•izjednačivač•); njima se može zvukovni •signal• dijeliti na različita frekvencijska područja (•vokoder•), ali i oblikovati •zvuk•. Zato se filteri višestruko primjenjuju u audiotehnici i u glazbenoj elektronici. Njima se mogu smanjiti nepoželjne smetnje •šuma• (•filter šuma•), mogu pripomoći

stvaranju posebnih efekata ili su pak, kao •filteri s kontrolom napona•, nezamjenjivi u •suptraktivnoj sintezi zvuka• •sintetizatorom•.« (⟨EN⟩, 80)

**V:** •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •filter formanata• = filter zvukovne boje, •filter s kontrolom napona• = (VCF) = (voltage-controlled filter), •filter šuma•, filter zvukovne boje = •filter formanata•, •izjednačivač• = (•ekvalizator•) = (equalizer), •niskopropusni filter•, •oktavni filter•, •pojasnopropusni filter•, •pojasnozaustavni filter•, •sintetizator• = (synthesizer), •suptraktivna sinteza zvuka•, •univerzalni filter•, •visokopropusni filter•, •vokoder• = (vocoder).

(BASS), II, 124; (BKR), II, 56; (CP1), 239; (CP2), 341; (DOB), 73–78; (EH), 93–94; (FR), 30; (GR1), I, 742; (HI), 156; (HK), 137; (HO), 378; (HU), 81; (KN), 72; (M), 63; (POU), 200; (P), 81; (RAN), 307; (RIC), II, 124; (RL), 288–289; (RUF), 121–122 = •elektronički glazbeni instrumenti•; (V), 236

#### **FILTER FORMANATA = FILTER ZVUKOVNE BOJE**

**EN:** formant filter; **NJ:** Formantfilter, Klangfarbenfilter.

**ET:** •Formant(i)•; •filter(i)•.

**DF:** 1) »(Naziv za) elektronički •filter• koji ističe naročito uski •frekvencijski pojas•. Filteri se formanata rabe za mijenjanje •boje• u generiranim oblicima valova.« (⟨FR⟩, 31)

2) »(Naziv za) pojasni •filter• koji služi za isticanje onih •formanata• koji bitno određuju vokalno i instrumentalno zvukovlje. Naročito se upotrebljavaju pri oblikovanju •zvuka• u •elektroničkim glazbenim instrumentima•.« (⟨HI⟩, 162)

**KM:** Jedan od •elektroničkih glazbenih instrumenata• u kojemu se f. f. rabi za oblikovanje •zvuka• jest •elektronički monokord•.

**KR:** Obje su DF toliko besmislene da najbolje govore i o besmislenosti samoga pojma: U DF 1 nejasno je zašto bi to morao biti naročito uski •frekvencijski pojas•. U DF je 2 pak upitno kakve veze s oblikovanjem •zvuka• u •elektroničkim glazbenim instrumentima• imaju oni •formanti• koji bitno određuju vokalno i instrumentalno zvukovlje.

Pojam je doista na stanovit način tautološki: svako filtriranje •tona•, •zvuka• ili •šuma• zapravo je mijenjanje njegove •boje•. F. f. bi dakle morali biti samo oni •filteri• koji filtriraju isključivo •formante• kao •parcijale• koji bitno određuju •boju•.

**V:** •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •elektronički glazbeni instrumenti• = (•elektronski glazbeni instrumenti•) •filter(i)•, •formant(i)•,

•zvukovna boja• = (boja) = (boja zvuka) = (zvučna boja).

**USP:** •filter s kontrolom napona• = (VCF) = (voltage-controlled filter), •filter šuma•, •niskopropusni filter•, •oktavni filter•, •pojasnopropusni filter•, •pojasnozaustavni filter•, •univerzalni filter•, •visokopropusni filter•.

#### **FILTER S KONTROLOM NAPONA = (VCF) = (VOLTAGE-CONTROLLED FILTER)**

**EN:** voltage-controlled filter; **NJ:** spannungsgesteuerter Filter.

**ET:** •Filter(i)•; •kontrola napona•.

**DF:** »(Naziv za) •modul• u •sintetizatoru• koji bitno određuje elektroničko oblikovanje •zvuka• po načelu •suptraktivne sinteze zvuka•. Titraji što ih proizvodi •oscilator• ili •generator šuma• obrađuju se filterom s kontrolom napona tako da se potiskuje ili pojačava određeno frekvencijsko područje. Posljedica je promjena oblika vala koja se čuje kao promjena •zvukovne boje•.« (⟨EN⟩, 264)

**V:** •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •filter(i)•, •kontrola napona• = (VC) = (voltage control).

**USP:** •filter formanata• = filter zvukovne boje, •filter šuma•, filter zvukovne boje = •filter formanata•, •niskopropusni filter•, •oktavni filter•, •oscilator s kontrolom napona• = (VCO) = (voltage-controlled oscillator), •pojasnopropusni filter•, •pojasnozaustavni filter•, •univerzalni filter•, •visokopropusni filter•.

(DOB), 162; (FR), 100

#### **FILTER ŠUMA**

**EN:** noise filter; **NJ:** Höhenfilter, Rauschfilter.

**ET:** •Filter(i)•.

**DF:** »(Naziv za) jednostavni •filter• koji potiskuje visoke frekvencije te tako smanjuje smetnje koje uzrokuje •šum•.« (⟨EN⟩, 189)

**V:** •filter(i)•, •šum•.

**USP:** •filter formanata• = filter zvukovne boje, •filter s kontrolom napona• = (VCF) = (voltage-controlled filter), filter zvukovne boje = •filter formanata•, •niskopropusni filter•, •oktavni filter•, •pojasnopropusni filter•, •pojasnozaustavni filter•, •univerzalni filter•, •visokopropusni filter•.

(HI), 383

#### **FILTER ZVUKOVNE BOJE = •FILTER FORMANATA•**

**FLUXUS**

**EN:** fluxus; **NJ:** Fluxus, Fluxus-Bewegung.

**ET:** Lat. fluxus = tijek, od fluere = teći; EN također flux = strujanje, ispljuvak, hračak, krvarenje, bujica.

**DF:** 1) »Naziv FLUXUS... odabrao je 1960. George Maciunas kao naslov za jedan časopis koji je morao predstavljati ideje onih umjetnika koji su se u svojim radovima odrekli uobičajenih umjetničkih formi i stilova. Časopis nikada nije izišao. Ali za prvu seriju koncerata pod naslovom 'Najnovija glazba', koju je Maciunas organizirao u Wiesbadenu (gdje je privremeno radio kao dizajner u američkoj vojsci) upotrijebio je spomenutu riječ, koja otada luta po umjetnostima kao kakav fantom.« (BLOCK-FREYBOURG 1983: 5)

2) »(Naziv za pokret što ga je u New Yorku potakla) grupa skladatelja, pjesnika i umjetnika... šezdesetih godina zbog svog... zanimanja za dosadu, opasnost i environmentalizam (v. •environment, environmentna umjetnost• — op. N. G.) kao umjetničke koncepte. Među onima su koji su bili povezani s fluxusom Eric Anderson, George Brecht, Dick Higgins, Nam June Paik, Thomas Schmit, Jackson MacLow i La Monte Young.« (⟨FR⟩, 31)

**KM:** F. je G. Maciunas doista utemeljio u Wiesbadenu, kako je navedeno u DF 1, premda je intenzivno djelovanje f. najizrazitije u New Yorku, kako je navedeno u DF 2.

**KR:** Pojam je teško točno definirati, uglavnom zbog njegove multidisciplinarnosti, premda je f. kao pokret značajan u poticanju nekih pojava (i) u glazbi druge polovice ovoga stoljeća (usp. npr. KM •prozna glazbe•). I u priručnoj literaturi vlada pomutnja oko utvrđivanja njegova značenja. U (THO), 71–72, npr. definira se kao **europska** »akciona forma« srodna •happeningu• (premda se napominje da je G. Maciunas njegov utemeljitelj), a u (GR), 75, se čak Ligeti spominje kao njegov kratkotrajan sudionik (?!).

**V:** •akciona glazba•, •antiglazba•, •environment, environmentna umjetnost•, •glazba za čitanje•, •glazba za oči•, •glazbeni teatar•, •happening•, •intermedia (art)• = •mixed media (art)• = •multimedia (art)•, •letrizam•, •mixed media (art)• = •intermedia (art)• = •multimedia (art)•, •multimedia (art)• = •intermedia (art)• = •mixed media (art)•, •nečujna glazba•, •performance•, •privatna glazba•, •prozna glazba•, •totalni teatar•, •vidljiva glazba•, •zvukovna poezija•.

(CP1), 239; (M), 557–559; SOHM 1970

**(FM) = (FREQUENCY MODULATION) = •MODULACIJA FREKVENCIJE•**

**FOLK, FOLK-GLAZBA, FOLK-STIL**

**EN:** folk (music, style); **NJ:** Folklore, Volksmusik (v. KR); **FR:** folklore (v. KR); **TL:** folklore (v. KR).

**ET:** EN folk = narod; grč. stýlos = pisaljka, odatle: način pisanja, izvođenja i sl.

**KR:** Ovaj bi EN pojam, koji — kao imenica — pred raznim imeničkim osnovama prima pridjevsku funkciju (npr. u »folk music«, »folk instruments«, •folk rocku• itd.), doslovno u pridjevskoj funkciji trebalo prevesti kao »narodni«. No »narodna glazba« npr. na hrvatskom jeziku ima neizdiferenciranu značenjsku podudarnost s EN pojmom »folk music« (v. ⟨GR6⟩, VI, 693; ⟨HK⟩, 140–143; ⟨RAN⟩, 315–319), pogotovo ako se misli na recentnije pojave naročito američkih folk-stilova. U ovome se *Vodiču* taj pojam ponekad prevodi kao »folklor«, odnosno »folklorna glazba«, što opet nije posve točno jer je »folklor« izvorno »naziv za predmet etnologije,<sup>1</sup> uključujući i narodnu glazbu<sup>2</sup>« (⟨BKR⟩, II, 67; usp. ET •folklorizma•). Bez obzira na razlike u značenju između etnologije, etnografije i društvene i/ili kulturne antropologije, naročito u američkim društvenim znanostima (koje nisu pitanja na koja treba odgovoriti u ovome *Vodiču*), potreba je naglasiti da se folklor (kao i folklorna glazba) u svakodnevnoj praksi manje rabi u smislu predmeta znanosti (ma koja ona bila: etnologija, etnografija ili društvena i/ili kulturna antropologija), a više u smislu koji se ipak čini značenjski izdiferenciranijim od »narodne glazbe«. No ponekad je i takav (uvjetno netočan) prijevod EN pojma u pridjevskoj funkciji nedostatan. Zato se npr. u DF •country (music), country-glazbe• i •jug banda• zadržao EN pojam u izvornom obliku. Kasnije se upućuje na neke od pojmova u ovome *Vodiču* uz koje se povezuje ovaj problem, čije bi rješenje trebalo konačno potražiti u multidisciplinarnoj raspravi, pri čemu — čini se — ne bi trebalo bježati od rješenja za koje se ovdje odlučilo u prijevodu DF •country (music), country-glazbe• i •jug banda• ako se ne pronade precizan i izdiferenciran hrvatski pojam. Doduše, EN riječ, naročito u pridjevskoj funkciji, pogotovo u onoj u kojoj imenuje razne američke folk-stilove, jedva da ima preciznost stručne riječi, odnosno tehničkog pojma, jer je i sama često neizdiferencirana značenja. Ako se u prijevodu zadrži u izvornom obliku, indirektno se zapravo upozorava i na problem njezine izvorne nepreciznosti koju je, međutim, očito nemoguće izbjeći nekim efikasnijim, preciznijim pojmom na razini stručne riječi, odnosno tehničkog pojma.

**V:** •afrorock•, •ciganska ljestvica•, •country (music), country-glazba•, •Creole jazz•, •folklorizam•, •folk rock•, •funk(y), funky jazz•, •jug band•,

♦merseybeat♦, ♦negro spiritual♦ = (spiritual), ♦nomodalitet♦ = (neomodalitet), ♦old time jazz♦, ♦popularna glazba♦, ♦primitivizam♦, ♦reggae♦, ♦saudade♦, ♦sintetska ljestvica♦, ♦socijalistički realizam♦, ♦svjetska glazba♦ (DF 3), ♦šansona♦.

1 U izvorniku stoji »Volkskunde«.

2 U izvorniku stoji »Volksmusik«. U (L), 638, »Volksmusik« se izjednačuje s ♦popularnom glazbom♦ (usp. KR ♦popularne glazbe♦).

### FOLKLORIZAM

**NJ:** Folklorismus.

**ET:** EN folk = narod, lore = nauk, znanje, predaja, tradicija ((KL), 441; (BKR), II, 67<sup>1</sup>).

**DF:** U nazivlju ♦glazbe 20. stoljeća♦ naziv za stilsku orijentaciju u kojoj se skladatelj obraća raznim folklornim uzorima.

**KM:** U (V), 239–242 (= »folk resources«) nudi se obilje primjera za f.

**KR:** Pojam se može učinkovito rabiti za označavanje stilske orijentacije navedene u DF, premda može imati i pejorativno značenje (v. npr. DF ♦socijalističkog realizma♦), naročito ako se dovodi u vezu s nacionalizmom kao negativnim pojmom. (O nacionalizmu u glazbi v. SEDAK 1993.)

**V:** ♦glazba 20. stoljeća♦.

**USP:** ♦egzotizam♦.

(M), 521

1 V. KR ♦folka, folk–glazbe, folk–stila♦.

### FOLK ROCK

**EN:** folk rock, folkrock, folk–rock 1965; **NJ:** Folk Rock, Folkrock, Fusion der zwei Stile; **FR:** folk rock, folkrock, fusion des deux genres; **TL:** folk rock, folkrock, fusione dei due generi.

**ET:** EN folk = narod; ♦rock, rock–glazba♦.

**DF:** »(Naziv za) kombinaciju folklorne glazbe<sup>1</sup> s amplificiranom instrumentacijom ♦rocka♦, uglavnom s bubnjevima i električnim gudačkim glazbalima (v. ♦električni glazbeni instrumenti♦ — op. N. G.). Obrada skladbe 'Mr. Tambourine Man' što su je 1965. priredili Byrds općenito se smatra prvim primjerom te vrste.« ((RAN), 319)

**KM:** Pojmovi na NJ, FR i TL (kao i EN pojam folk–rock 1965) sugeriraju vjerojatno tumačenje EN izvornika, u (BR), 234–235. »Obrada« u DF prijevod je EN pojma »cover version«: »U ♦popularnoj glazbi♦ (naziv za) snimku u kojoj se prerađuje kakva ranija, ponekad vrlo uspješna snimka. Cilj je takve snimke, koja ne mora, ali može indirektno priznati izvornik, pristup širem komercijalnom tržištu, često tako da se izvornik prilagodi ukusima nove, ponešto

različite publike (npr. ♦rock♦–obrade snimki ♦rhythm and bluesa♦).« ((RAN), 211)

**V:** ♦rock, rock–glazba♦, ♦soft rock♦.

**USP:** ♦country rock♦.

(HI), 162; (KN), 73–75

1 U izvorniku stoji »folk music«. V. KR ♦folka, folk–glazbe, folk–stila♦.

### FONOGEN

**EN:** phonogene; **NJ:** Phonogen; **FR:** phonogène; **TL:** phonogène, fonogeno.

**ET:** Grč. phōnē = glas, ♦zvuk♦ ((KLU), 544); genos = rod, podrijetlo, vrsta ((DUD), 55, 232); moguće je da je nastavak –gen i kratica od ♦generatora♦.

**DF:** »(Naziv za) elektronički uređaj što ga je konstruirao Pierre Schaeffer a rabi se za obradu ♦zvuka♦ u ♦konkretnoj glazbi♦. Tim se uređajem kompletni ♦zvukovni spektar♦ prethodno snimljene građe (♦šumovi♦, vokalni ♦zvukovi♦, ♦visine tona♦, ritamski obrasci itd.) može istovremeno transponirati na dvanaest različitih razina ♦visina♦. Te razine odgovaraju... polustepenima temperirane ♦ljestvice♦. Transpozicije se postižu mijenjanjem brzine vrpce. Za kontrolu se rabi klavijatura s dvanaest tipaka.« ((FR), 66)

**V:** ♦konkretna glazba♦ = (♦musique concrète♦).

(P), 84; (RIC), I, 519; SCHAEFFER 1967: 48

### FONOPLASTIKA

**ET:** Grč. phōnē = glas, ♦zvuk♦ ((KLU), 544); plastiké (tékhne) = vještina oblikovanja, od plastikós = podatan oblikovanju, plastičan, od plássein = oblikovati ((KLU), 550).

**DF:** »Naziv za eksperimentalno izlaganje čiji je cilj strukturiranje prostora, tj. 'teatra u kretanju, na bazi mirovanja, na bazi stalnosti, mirovanja u kretanju, kretanja u mirovanju'. Pronašao ga je Branimir Sakač i 1967 prikazao na Zagrebačkom muzičkom biennalu sa suradnicima Vladom Habunekom, Milanom Broš i Jovanom Baldanijem. Fonoplastika nije 'ni muzika, ni slikarstvo, ni skulptura, a nije ni samo scenska akcija sama po sebi, već zvukovno–prostorna transparentnost. Ukratko, nije ni muzika, ni projekcija, ni gesta, nego prostor i vrijeme u međusobnom fluktuirajućem odnosu.' Preko elementa izgovorene riječi i pokreta fonoplastika je sintetizirala i medij žive scene i tako obuhvatila sve elemente 'predstavljanja'.« ((MELZ), I, 593–594)

**V:** ♦akciona glazba♦, ♦glazbeni teatar♦, ♦happening♦, ♦intermedia (art)♦ = ♦mixed media (art)♦ = ♦multimedia (art)♦, ♦mixed media (art)♦ = ♦intermedia (art)♦ = ♦multimedia (art)♦, ♦multimedia

(art)♦ = ♦intermedia (art)♦ = ♦mixed media (art)♦, ♦prostorna glazba♦, ♦totalni teatar♦, ♦vidljiva glazba♦.

### FORMALIZAM, GLAZBENI

**EN:** formalism; **NJ:** Formalismus.

**ET:** Lat. formalis = sastavljen po obrascu, od forma = oblik (⟨KLU⟩, 226).

**DF:** »Pejorativan pojam što ga je tridesetih i četrdesetih godina rabila vlast u SSSR–u za anatemizaciju glazbe Šostakoviča, Prokofjeva i drugih. To nije imalo nikakve veze s formom: ništa nije moglo biti formalnije od glazbe koja se prihvaćala. Umjesto toga smjerala se obezvrijediti glazba Stravinskog, Hindemitha i Křeneka koja je (po kriterijima doktrine ♦socijalističkog realizma♦) bila artifičijelna.« (⟨GR⟩, 77)

**KR:** F., dakako, ima i drugo, općenitije značenje u glazbenom nazivlju, koje se razlikuje od značenja u DF (»općeniti naziv za naglašavanje formalnih kategorija naspram sadržaju« — ⟨THO⟩, 72), ali je u vezi s ♦glazbom 20. stoljeća♦ upravo to (kritičko) značenje najvažnije.

**V:** ♦realizam, glazbeni♦, ♦socijalistički realizam♦. (IM), 132; (M), 533; (SLON), 1448

### FORMANT(I)

**EN:** formant(s); **NJ:** Formant(en); **FR:** formant(s); **TL:** formante(i).

**ET:** Lat. formare = oblikovati; f. je FR particip prezenta od glagola former = oblikovati.

**DF:** 1) »Naziv za ♦aliquotne (harmonijske) tonove♦ koji od ostalih ♦aliquotnih tonova♦ u nekom kompleksnom ♦zvuku♦ odskaku svojim ♦intenzitetom♦, odnosno većom amplitudom titraja i tako tome ♦zvuku♦ određuju, formiraju njegovu ♦boju♦...« (⟨MELZ⟩, I, 596)

1–A) Naziv za ♦parcijalne tonove♦ koji se od ostalih ♦parcijalnih tonova♦ u kakvu složenom ♦tonu♦/♦zvuku♦ razlikuju svojim pojačanim ♦intenzitetom♦ zbog rezonancije, pa tako tome ♦tonu♦/♦zvuku♦ određuju, formiraju njegovu ♦boju♦ (v. KR).

2) »(Naziv za) određena frekvencijska područja u kojima se rezonancijom pojačavaju određeni ♦parcijalni tonovi♦ koji su od izuzetna značenja za formiranje ♦zvukovne boje♦.« (⟨HI⟩, 162)

**KM:** ♦Varijabilna forma♦ III. Boulezove klavirske sonate počiva na mogućnostima kombiniranja odnosa među f. Tu su f. (kao i nazivi za njih: *Antiphonie*, *Trope*, *Constellation*, *Strophe*, *Sequence*) specifični pojmovi u okviru nazivlja Boulezove skladateljske

teorije, pa se po značenju ne podudaraju s pojmom koji se ovdje obrađuje.

**KR:** DF 1–A je »prepravljena« (odnosno: ispravljena) DF 1. U njoj »harmonijski ♦tonovi♦« nisu harmonijski, nego harmonički. (♦Aliquotni tonovi♦ su u načelu istoznačni s ♦harmoničkim tonovima♦ u užem smislu, ali f. nisu samo ♦harmonioci♦, nego i svi ostali ♦parcijali♦, npr. i oni neharmonički koji formiraju ♦šum♦, odnosno ♦zvuk♦ zvona kao njegovu specifičnu ♦zvukovnu boju♦ — v. KR ♦harmonika♦).

**V:** ♦filter formanata♦ = filter zvukovne boje, filter zvukovne boje = ♦filter formanata♦, ♦sinusoidni titraj, ton, val♦ = (sinusni titraj, ton, val) = (sinusoidalni titraj, ton, val), ♦temeljni ton♦, ♦ton♦, ♦zvukovna boja♦ = (boja) = (boja zvuka) = (zvučna boja), ♦zvukovni spektar♦ = (spektar) = (zvučni spektar).

**USP:** ♦aliquot(i), aliquotni ton(ovi)♦, ♦harmonik, harmonici, harmonički ton(ovi)♦, ♦parcijal(i), parcijalni ton(ovi)♦.

(BASS), II, 261; (BKR), II, 69; (CH), 298; (DIB), 325–326; (EH), 98–99; (FR), 31; (G), 64; (GR), 77; (GR6), VI, 710–711; (HO), 394; (IM), 389; (L), 207; (M), 17; (MI), II, 119; (P), 85; (POU), 201; (RAN), 10–11; (RIC), II, 218 = uputnica na ♦zvukovnu boju♦; (RL), 296–297

### FORMULA

**EN:** formula; **NJ:** Formel; **FR:** formule; **TL:** formula.

**ET:** Lat. formula = (doslovno) lijep oblik, forma, zakon, određenje, formular, deminutiv od forma = oblik, forma, figura, obris (⟨KLU⟩, 227).

**DF:** 1) »...analogno funkciji kakve matematičke formule koja sadrži određen propis za računanje... glazbena formula sadrži propis za skladanje. Inače je usporedba između matematičke i glazbene formule nedostatna zbog toga što je matematička formula općevažea, dok je glazbena formula u pravilu ograničena na samo jedno... djelo jednoga jedinog skladatelja, što unaprijed isključuje (mogućnost)... shematizma. No pojmovna je analogija s druge strane opravdana s obzirom na kompleksnost strukturalnih određenja koja je karakteristična za oba (pojma).« (BLUMRÖDER 1982a: 185)

2) »Pojam što ga rabi Stockhausen za melodiju (ili mali broj melodija) iz kojih se dobiva temeljna građa za skladbu. On je rabio takve formule u svim svojim glavnim djelima od *Mantra* (1970) i u ranoj skladbi *Formel* (1951).« (⟨GR⟩, 77)

**KM:** F. za Stockhausenovu *Mantra* proteže se, po BLUMRÖDER 1982a: 185–bilj. 5, od 3. do 10. takta:

**SCHNELL** **LANGSAM**

Ein Vorzeichen gilt nur für die eine Note, vor der es steht.  
Ein staccato-Punkt bezeichnet immer eine kurze Dauer, gleichgültig, ob er über f oder j oder j steht.  
Die Pedalisierung ist im allgemeinen frei, jedoch muß man bei P das rechte Pedal verwenden, bei l. P das linke Pedal, bei 3. P das mittlere Pedal.

FORMULA: Stockhausen, *Mantra*, 1970.

Nju sam Stockhausen u STOCKHAUSEN 1978a: 154 opisuje ovako: »Djelo je u potpunosti nastalo iz tonske formule od 13 •tonova•, 'mantra'. Nakon prva četiri •akorda• ta 'mantra' zazvuči u gornjoj dionici prvog klavira. Sastoji se od četiri dijela, odvojena je pauzama; od 13 •tonova• svaki ima različitu karakteristiku, od kojih je svaka mjerodavna za svaki od velikih ciklusa u djelu: 1. pravilnu repetitiju; 2. akcent s odzvonom<sup>1</sup>; 3. 'normalni' •ton•; 4. brze •grupe• s predudarom; 5. 'tremolo'; 6. •akord•; 7. akcent s •utitravanjem•<sup>2</sup>; 8. 'kromatsko' povezivanje; 9. staccato; 10. nepravilnu repetitiju ('Morseovi znakovi'); 11. triler; 12. •utitravanje• sa sforzatom; 13. povezivanje s arpeggiom.«

O Stockhausenovoj skladbi *Formel*, koja se spominje u DF 2, v. BLUMRÖDER 1982a: 185–bilj. 7, i (LARE), 603. (U (LARE), 603, također se navodi f., ali u smislu koji nije relevantan za nazivlje •glazbe 20. stoljeća•.)

**KR:** Spominjanje je »melodija (ili malog broja melodija)« u DF 2 posve deplasirano.

U (M), 554, shematski se navodi prvih šest •tonova• iz f. za *Mantru* kao njezinu prvu polovicu (t. 3–5),

ali se iz posve nerazumljivih razloga naziva »procesnom formulom« (»Prozeßformel«).

Kako je vidljivo iz DF 1 i iz KM, pojam treba rabiti isključivo u onome značenju koje mu pripada u skladateljskoj teoriji K. Stockhausena, premda je koristan kao zamjena za motiv kao tradicionalan pojam, pri čemu ga ne treba zamjenjivati s •ćelijom•.

**V:** •ćelija•, •skladba po formuli•.

(L), 207

1 U izvorniku stoji »Ausschwingakzent«.

2 U izvorniku stoji »Einschwingakzent«.

### FOTOTON = •SVJETLOSNE ORGULJE• (DF 1)

**EN:** phototone; **NJ:** Phototon.

**ET:** Grč. phôs = svjetlo ((KLU), 218); •ton•.

**DF:** Komercijalan naziv za Welteove •svjetlosne orgulje•.

**V:** •elektroničke orgulje• = (•elektronske orgulje•), •elektronički glazbeni instrumenti• = (•elektronski glazbeni instrumenti•).

**USP:** •svjetlosne orgulje• (DF 1).

(GRI), III, 68; (RUF), 394

**FOXTROT**

**EN:** fox trot, fox-trot, foxtrot; **NJ:** Foxtrott; **FR:** foxtrot, fox-trot; **TL:** fox-trot.

**ET:** EN foxtrot = lisičji korak; u ⟨DTE⟩, 67, se međutim napominje da pojam ne potječe od lisičjeg kasanja (= »trotting«), nego od konjskog hoda (= »gait«) koji se naziva f., tj. koraka koji je prijelaz s kasanja na hod; no sam pojam u jahačkom nazivlju očito potječe od lisičjeg koraka.

**DF:** »(Naziv za) društveni ples sjevernoameričkog podrijetla u 4/4 •mjeri• sa sinkopiranim •ritmom• koji je nastao oko 1910. godine iz •ragtimea• i •one-stepa•. Od 1924. godine razlikuje se brzi foxtrot (= 'quickstep') od pravog, sporog foxtrota ('slowfox').« (⟨HI⟩, 163)

**KR:** Ortografija je krajnje neujednačena. U ⟨OAD⟩, 346, imenica se piše rastavljeno (»fox trot«), a oblik je s crticom (»fox-trot«) glagol (= »plesati f.«). U ⟨OED⟩, VI, 134, natuknica je napisana s crticom, ali se u primjerima iz literature javljaju oblici »foxtrot« i »fox trot«. Ovdje je natuknica navedena po ⟨RAN⟩, 322, no očito je da su svi oblici ravnopravni. NJ pojam piše se s tt zato jer je »Trott« NJ oblik EN pojma (⟨WAH⟩, 3627); dakle se u NJ pojmu kombinira EN riječ »fox« s NJ pojmom »Trott«. U ⟨L⟩, 209, iz nerazumljivih se razloga pisanje s tt navodi i u TL pojmu.

**V:** •charleston•, •mambo•, •one-step•, •ragtime, rag•, •shimmy•, •two-step•.

⟨APE⟩, 112; ⟨BASS⟩, II, 262; ⟨BKR⟩, II, 74; ⟨DG⟩, 217; ⟨GR6⟩, VI, 738; ⟨HO⟩, 397-398; ⟨IM⟩, 134; ⟨LARE⟩, 606; ⟨M⟩, 155; ⟨MELZ⟩, I, 600; ⟨MI⟩, II, 136; ⟨P⟩, 84; ⟨RL⟩, 299-230

**FREE JAZZ**

**EN:** free jazz, freejazz 1960; **NJ:** free Jazz, Free Jazz, »freier« Jazz; **FR:** free jazz, jazz »libre«; **TL:** free jazz, jazz »libero«.

**ET:** EN free = slobodan; •jazz•.

**DF:** »(Naziv za) ezoterični stil u •jazzu• koji se javlja kasnih pedesetih godina. U želji da se oslobode stilskih konvencija •bebopa• glazbenici istražuju niz drugih mogućnosti: nove tipove •kolektivne improvizacije•, nove načine variranja teme i motivskog rada, •pantonalitet•..., netemperiranu ugodbu, melodijske mogućnosti basa i udaraljki, •otvorene forme•, nove •zvukovne boje•, ekstremne registre, iznenadne ritamske promjene, pulsiranje mimo stalnog •metra• i kontrastne •dinamike•. Pokret su najavile snimke pijanista C. Taylora od 1956. do 1958. godine i kontroverzne izvedbe saksofonista O. Colemana u New Yorku 1959. godine.« (⟨RAN⟩, 325)

**KM:** U ⟨IM⟩, 135, navodi se neuobičajen pojam »free-form jazz« (= »•jazz• slobodne forme«), a u ⟨BR⟩, 234, neobična i neopravdana EN ortografija »freejazz«.

U ⟨M⟩, 541, opravdano se pojam rabi kao oznaka za epohu u razvoju •jazza•.

**KR:** Ekvivalenti na NJ, FR i TL, koji se razlikuju od EN izvornika, predloženi su u ⟨BR⟩, 234-235. U praksi se rijetko ili nikada ne susreću.

»•Kolektivnu improvizaciju•« u DF bolje je zamijeniti •grupnom improvizacijom• jer se u ovome *Vodiču* nastoji značenjski razlikovati •kolektivna• i •grupna improvizacija•. No s obzirom na značenje toga pojma ovdje bi se uvjetno moglo govoriti i o •slobodnoj improvizaciji•.

Besmisleno je taj pojam, kao i niz drugih pojmova iz nazivlja u •jazzu•, prevoditi na hrvatski jezik.

**V:** •jazz•, •improvizacija•, •new wave• (DF 2; v. i KR •new wavea•), •slobodna improvizacija•.

⟨BASS⟩, II, 283; ⟨BKR⟩, II, 78-79; ⟨BKR⟩, V, 37; ⟨GRJ⟩, I, 404-405; ⟨GR6⟩, VI, 815; ⟨HI⟩, 164; ⟨HK⟩, 149; ⟨HO⟩, 529; JOST 1974; ⟨KN⟩, 78-79; ⟨LARE⟩, 629; ⟨M⟩, 540; ⟨MELZ⟩, I, 619

**FREKVENCIJSKI POJAS = POJAS**

**EN:** frequency band; **NJ:** Frequenzband; **FR:** bande de fréquence, bande passante (v. KR).

**ET:** Lat. frequentia = množina, učestalost, od frequens = čest (⟨KLU⟩, 231).

**DF:** »(Naziv za) kontinuiran raspon frekvencija između specificirane gornje i donje granične frekvencije.« (⟨FR⟩, 32)

**KR:** Problematična je istoznačnost obaju FR pojmo-va koja se sugerira u ⟨HO⟩, 75, a što se daje razabrati iz ovoga konteksta: »Mikrofon, pojačalo itd. na stanovit su način •filteri•: oni ne prenose sve frekvencije koje love. Zato se kaže za mikrofon da ima propusni •pojas• (= 'bande passante') od npr. 50 do 10.000 Hz.« »Propusni •pojas•« (= 'bande passante') jest doista i f. p., no u specifičnu značenje, tj. kao izraz tehničkih karakteristika kakva elektroakustičkog instrumenta. Ne bi ga, u ovom užem značenju, trebalo miješati s f. p. u najširem značenju.

**V:** •pojas šuma•, •pojasnopropusni filter•, •pojasnozaustavni filter•, •širina pojasa•.

⟨EH⟩, 102; ⟨POU⟩, 206

**(FREQUENCY MODULATION) = (FM) = •MODULACIJA FREKVENCIJE•**

**FUNK(Y), FUNKY JAZZ**

**EN:** funk, funky, funky jazz, funk 1970/1950; **NJ:** Funk, Funky, Funky Jazz, Jazzstil, später Popstil; **FR:** funk, funky, funky jazz, stile de jazz, ensuite de Pop; **TL:** funk, funky, funky jazz, stile di jazz, in seguito di Pop.

**ET:** EN (točnije: u američkom slengu) funk = strah, panika, potištenost, funky je pridjev; u (OAD), 354, objašnjava se značenje pridjeva funky i u vezi s ♦jazzom♦ kao »nekomplificiran«, »emotivan«.

**DF:** 1) »Zemaljski, seksualan, ono na što se daje plesati, pod utjecajem ♦gospela♦. 1954. godine, kada se izjednačuje sa ♦soulom♦, podrazumijeva želju za oslobađanjem od intelektualiziranog ♦West Coast jazz♦. Naziv se sada rabi za mnoge snimke crne ♦popularne glazbe♦, naročito za one sa složenom sinkopacijom.« (⟨RAN⟩, 330)

2) »(Naziv za) način muziciranja u ♦hard bopu♦... u kojem se, krajem pedesetih i šezdesetih godina, uporabom elemenata ♦bluesa♦ i ♦gospela♦ ponovno vraća na afroamerički crnački folklor<sup>1</sup>, ♦soul♦. Od sedamdesetih godina i naziv za muziciranje crnih glazbenika u ♦rock-glazbi♦ i ♦pop-glazbi♦ koje se orijentira prema ♦bluesu♦.« (⟨HI⟩, 166–167)

3) »Od otprilike 1970. godine izraz u ♦jazz rocku♦ označuje kratke, isprekidane fraze, pokretno vođene basovske dionice, duhovito vođene dionice koje počiva na ritamskim pomacima i sl. Primjer je za ovaj kasni funk skladba *Lunarputians* B. Cobhama.« (⟨KN⟩, 80)

**KM:** Ekvivalenti na NJ, FR i TL koji se razlikuju od EN izvornika ponuđeni su u (BR), 234–235, kao (krivo) objašnjenje EN pojma.

**KR:** Iz svih triju DF, koje dolaze iz kompetentnih izvora, vidi se da je precizno značenje pojma nemoguće odrediti. U (KN), 80, eksplicitno stoji da f. predstavlja »mistifikaciju crnih ♦soul♦-glazbenika«. Gotovo bi se moglo reći da f. uopće ne predstavlja tehnički pojam ili stručnu riječ, ali ga je, zbog njegove popularnosti, ipak bilo potrebno navesti u *Vodiču*.

Razni oblici ortografije u izvorniku posljedica su ravnopravnog korištenja imeničkog (= »funk«) i pridjevskog (= »funky«) oblika. Zato su svi oblici pisanja točni.

**V:** ♦gospel♦, ♦jazz♦, ♦jazz rock♦ = ♦rock jazz♦, ♦pop, pop-glazba♦, ♦popularna glazba♦, ♦rock, rock-glazba♦, ♦rock jazz♦ = ♦jazz rock♦, ♦soul, soul jazz♦ (DF 1).

(BASS), II, 304; (GRJ), I, 411; (HK), 151–152; (RIC), II, 252 = uputnica na ♦jazz♦

1 U izvorniku stoji »Negerfolklore«. V. KR ♦folka, folk-glazbe, folk-stila♦.

**FUSION**

**EN:** fusion, fusion 1970; **NJ:** Fusion, in der Popmusik Verschmelzung verschiedener Kulturen; **FR:** fusion, fusion de cultures ou genres différents de musique pop; **TL:** fusion, fusione di generi o culture differenti nella musica pop.

**ET:** EN fusion = stapanje, spajanje.

**DF:** »(Naziv za) sintezu ♦jazza♦ i ♦rocka♦. Stil kombinira tradicionalna glazbala koja se rabe u ♦jazzu♦ i duge, improvizirane melodije s ♦elektroničkim glazbenim instrumentima♦, eksperimentalnim ♦zvukovnim bojama♦, dvodijelne... ♦ritmove♦ (ne ♦swing♦) i jednostavne ostinatne ♦harmonije♦. U modi je od kasnih sedamdesetih godina, a pojam se odnosi na snimke koje su producirane još 1968. godine.« (⟨RAN⟩, 330)

**KR:** NJ, FR i TL ekvivalenti EN izvorniku ponuđeni su, kao njegovo pogrešno tumačenje, u (BR), 234–235.

Značenja pojma treba ograničiti na ono iz DF, premda je onda f. pomalo nespretna i nejasna istoznačnica s ♦jazz rockom♦. Ako se pojam shvati u njegovu doslovnom značenju — dakle ne kao tehnički pojam ili stručna riječ, onda se mogu dogoditi nesporazumi kao oni u (BR), 234–235 (v. predložene ekvivalente na NJ, FR i TL), kada se f. može rabiti i u doslovnom prijevodu, jer je tako neprecizna značenja da više ne može biti ni tehnički pojam ni stručna riječ.

**V:** ♦električni jazz♦, ♦jazz♦, ♦rock, rock-glazba♦.

**USP:** ♦jazz rock♦ = ♦rock jazz♦.

(GRJ), I, 411; (HK), 152 = »fusion music« (= uputnica na ♦jazz rock♦)

**FUTURIZAM**

**EN:** futurism; **NJ:** Futurismus; **FR:** futurisme; **TL:** futurismo.

**ET:** Lat. futurum = budući.

**DF:** »(Naziv za) talijanski smjer u umjetnosti koji se pojavio oko 1910. u likovnoj umjetnosti usporedno s francuskim kubizmom i njemačkim ♦ekspresionizmom♦. Pokret što ga je 1909. utemeljio pjesnik i političar F. T. Marinetti iznosio je svoje revolucionarne ideje u obliku agresivnih 'futurističkih manifesti' (kojih se između 1909. i 1943. pojavilo čak 85), a koji su po radikalnosti nadilazili ono što su sami umjetnici mogli realizirati. No važni su (za glazbu) samo manifesti 'klasičnog' futurizma od 1910. do 1924, među kojima su *Manifesto dei musicisti futuristi* i *La musica futurista* F. B. Pratelle (oba s početka 1911) te manifest *L'arte dei rumori* L. Russola (iz ožujka 1913). Russolova klasifikacija ♦šumova♦ i buke služila se običnim opisima riječi...

No tada senzacionalna futuristička nastojanja oko glazbe, koja su upoznali i Stravinski, i Milhaud, i Honegger i Varèse, propala su zbog primitivnosti Russolovih •intonarumora•, ali i zbog prosječnosti futurističkih glazbenika, koji se ni po čemu nisu mogli usporediti... s futurističkim slikarima kao što su Boccioni, Carrà, Balla i Severini. Futuristička umjetnost •bruitizma•... nije pronašla nikakve sljedbenike. Varèse, koji se često spominje u tome kontekstu, nije uveo nikakve nove aparature za proizvodnje •zvuka•, nego je samo emancipirane udaraljke rabio za efekte sa •šumovima• i bukom. Najuspješniji bruitist Russolo inače je točno shvatio da se •šumovi• moraju sortirati za skladateljske potrebe, tj. da ne smiju biti samo dekorativni dodaci za tonsko slikanje (kao kasnije u Satiea i Antheila). To se važno načelo tek kasnije moglo primjereno ostvariti sredstvima •elektroničke glazbe•...« (⟨EH⟩, 110–111)

**KM:** U KM •glazbe šuma, buke• navodi se Russo-lova kategorizacija •šumova• i buke.

O vezi Varèsea s f. v. BOSSEUR: 1976, ali i VARÈSE 1983a: 143.

**KR:** DF je odabrana zbog obilja korisnih podataka i zbog kritičkog stava prema f., odnosno •bruitizmu• kao njegovoj glazbenoj emanaciji. S navodima se općenito možemo složiti. Zanimljivo je međutim to što se na kraju DF •elektronička glazba• spominje kao sredstvo kojime se mogu ostvariti Russolove ideje o klasifikaciji •šumova•. No taj je pristup mnogo primjereniji •konkretnoj glazbi•, barem u njezinoj najranijoj fazi.

Sufiks –izam obično sugerira naziv za stil, epohu i slično (opširnije o tvorbi hrvatskih riječi sa sufiksom –izam v. ⟨BAB⟩, 253–255). Ovaj pojam opravdano rabi takvo značenje, kao i •bruitizam• kao njegova (glazbena) podvrsta.

U ⟨P⟩, 87, navodi se •bruitizam• kao istoznačnica s f., što je, dakako, pogrešno (v. KR •bruitizma•).

**V:** •bruitizam•, •glazba šuma, buke•, •intonarumori•, •komatska ljestvica•, •rumorarmonio• = •rus-solofon•, •russolofon• = •rumorarmonio•, •strojna glazba•.

⟨APE⟩, 115; ⟨BASS⟩, II, 307–317; ⟨BKR⟩, II, 90; ⟨FR⟩, 33; ⟨GR⟩, 79; ⟨GR6⟩, VII, 41–42; ⟨H⟩, 23–24; ⟨HO⟩, 414; ⟨IM⟩, 139; ⟨JON⟩, 109–110; ⟨M⟩, 519; ⟨MELZ⟩, I, 635; ⟨MI⟩, II, 192; ⟨RAN⟩, 330; ⟨RL⟩, 313; ⟨ROS⟩, 96; ⟨SLON⟩, 1449; ⟨THO⟩, 80–83; ⟨V⟩, 258

# G

## GEBRAUCHSMUSIK = (UPORABNA GLAZBA)

**EN:** gebrauchsmusik, functional music, utility music; **NJ:** Gebrauchsmusik; **FR:** gebrauchsmusik, musique d'usage; **TL:** gebrauchsmusik, musica da consumo, musica di consumo, musica d'uso.

**DF:** 1) »Pojam što je skovan u 20. stoljeću i što se uglavnom rabi u pejorativnom smislu za sve vrste glazbe koje — za razliku od apsolutne glazbe i 'uzvišene' koncertne glazbe — služe kakvim izvan-glazbenim ciljevima i koje su neposredno povezane s kakvom funkcijom, npr. pjesma uz rad,... koračnica, plesna i •zabavna glazba•, ali i filmska, radijska i televizijska glazba.« (⟨HI⟩, 172)

2) »(Naziv za) glazbu kojoj je namjera da bude korisna amaterima kod kuće..., za razliku od čiste umjetničke glazbe koja pripada koncertnim profesionalcima. Pojam je stvoren sredinom dvadesetih godina i odražava aspekte društvene i političke klime u Njemačkoj. Neki skladatelji, prije svega Hindemith i Křenek, pisali su u asketskom stilu, posve različito od očevidna emocionalizma romantičara... (Ta je) glazba jednostavna i jasna, umjereno teška (za izvođenje) i prosječna trajanja, a sve su dionice za izvođače podjednako važne. Hindemith rabi pojam u uvodu za svoj *Plöner Musiktag* (1932), ali ga se kasnije odrekao.« (⟨IM⟩, 142)

3) »Doslovno: 'uobičajena glazba'.<sup>1</sup> Taj njemački pojam označava glazbu za neposrednu uporabu i relativno laku (za izvođenje), namijenjenu amaterima koji sviraju kakav instrument ili pjevaju. Skladali su je Hindemith, Křenek i Orff dvadesetih godina u novoklasicističkom stilu. Može se smatrati da i Bartókov *Mikrokozmos* u stanovitoj mjeri ide u tu kategoriju, no s modernijim jezikom i formama.« (⟨ROS⟩, 96)

**KM:** Pojmovi na EN, FR i TL koji se razlikuju od NJ pojma predlažu se u ⟨BR⟩, 188–189 i u ⟨L⟩, 222 (v. KR).

Pojam ima i značenje izvan onoga navedenog u DF, npr. u muzikologiji u P. Nettla i — naročito — H. Besselera, kako se navodi u HINTON 1987: 1–3, 3–4, 10–11. Ta nas **muzikološka** značenja u ovome *Vodiču* ne zanimaju.

Sporno je je li Hindemith tvorac pojma (v. o tome HINTON 1987: 4–6). No točno je da ga je on najprije rabio, a onda ga se odrekao, kako stoji u DF 2 (v. o tome HINTON 1987: 10–11)

**KR:** DF su odabrane s određenom namjerom: DF 1 pojam objašnjava u njegovu općenitom značenju, ne obazirući se na uže značenje koje je specificirano u DF 2. DF 3 primjer je olake uporabe pojma: ako je Bartókov *Mikrokozmos* primjer za G., onda je to jednostavno i sva pedagoška, obrazovna literatura.

Koliko su opasna poopćenja značenja kao u DF 1, najbolje pokazuje izvor iz kojeg dolazi DF: u ⟨HI⟩, 30, piše se o »primijenjenoj glazbi« (= »angewandte Musik«), čiji se korijeni — doduše — smještaju u 19. stoljeće, na gotovo isti način kao i o G.

Poopćenje značenja toga pojma nije dakle preporučljivo, jer bi se onda svaka »uporabna«, »primijenjena«, »funktionalna«, »utilitarna«, »pedagoška«... glazba mogla smatrati istoznačnom s G. Ne navodi se bez razloga taj pojam i u nenjemačkim izvorima u NJ obliku: time se upućuje na ono njegovo značenje koje je specificirano u DF 2. A ono je jedino relevantno za nazivlje •glazbe 20. stoljeća•, pa ga i na hrvatskom treba rabiti u tom obliku, kao što se uostalom i čini u ⟨MELZ⟩, I, 662.

⟨APE⟩, 116–177; ⟨BASS⟩, II, 331; ⟨BOSS⟩, 56; ⟨FR⟩, 34; ⟨GR6⟩, VII, 213; ⟨JON⟩, 111–112; ⟨P⟩, 352; ⟨RAN⟩, 334; ⟨RIC⟩, II, 288; ⟨SLON⟩, 1450; ⟨V⟩, 263

<sup>1</sup> U izvorniku se navodi »musique usuelle«, što je prilično neobičan prijevod izvornog NJ pojma na FR.

## GENERATOR(I)

**EN:** (electronic) generator; **NJ:** Generator, Niederfrequenzgenerator (v. KM), Tonfrequenzgenerator,

Tongenerator; **FR**: générateur (de sons); **TL**: generatore (elettronico).

**ET**: Lat. generator = roditelj, stvoritelj, tvorac; od generare = radati, stvarati, od genus = vrsta, spol (<KLU>, 257).

**DF**: Skupni naziv za sve uređaje koji proizvode (električni) napon, titraje, valove, •tonove•, •zvukove• i •šumove•.

**KM**: U <EH>, 115, 356, napominje se da je g. praktična kraćenica od »generatora frekvencija •tona•« (= »Tonfrequenzgenerator«). »Frekvencije •tona•« su, dakako, tautologija. U <RUF>, 520, navodi se »generator •tonova•« (= »Tongenerator«) kao daljnja kraćenica od »Tonfrequenzgenerator«, a u <HI>, 480, navode se »Ton(frequenz)generatoren« i njihova posve nerazumljiva istoznačnica »Niederfrequenzgeneratoren« (= »generatori niskih frekvencija«): g. naime ne moraju generirati samo niske frekvencije.

U <EH>, 239, pokušava se naglasiti razlika između g. i •oscilatora•, no praktički su u nazivlju •elektroničke glazbe• ti pojmovi istoznačni (<DOB>, 120; <EN>, 164; <M>, 61; <RUF>, 379; <V>, 549).

**KR**: U <CP1>, 239, navodi se da je g. izvor •zvuka• svih tipova elektroničkih •signala• osim •sinusoidnih valova•. To je, naravno, pogrešno jer •generator sinusoidnog titraja, tona, vala• može generirati upravo i takav •signal•.

**V**: •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •generator bijelog šuma•, •generator ovojnice•, •generator pilastog titraja, tona, zvuka, vala•, •generator pravokutnog titraja, tona, zvuka, vala•, •generator sinusoidnog titraja, tona, vala•, •generator slučajna• (DF 1), •generator šuma•, •generator trokutastog titraja, tona, zvuka, vala•, •RC-generator•.

**USP**: •oscilator(i)•.

<BASS>, II, 124; <BKR>, II, 111; <CH>, 299; <EN>, 91; <FR>, 34; <HO>, 419; <HU>, 71–72; <P>, 75; <RIC>, I, 124; <RL>, 325; <V>, 263–264

### GENERATOR BIJELOG ŠUMA

**EN**: white noise generator; **NJ**: Rauschgenerator; **FR**: générateur des sons blancs, générateur de bruit blanc; **TL**: generatore di rumore (bianco), generatore di suono bianco.

**ET**: •Generator(i)•.

**DF**: »Naziv za •generator• koji proizvodi •bijeli šum•. Najčešće je riječ o •generatoru šuma•, koji, kao •modul• u •sintetizatoru•, služi za proizvodnje svih vrsta •šumova•.« (<EH>, 386; <EN>, 189)

**V**: •bijeli šum•, •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •generator(i)•, •generator slučajna• (DF 1), •šum•.

**USP**: •generator šuma•.

<BASS>, II, 124; <CH>, 299; <FR>, 73; <HU>, 80; <LARE>, 517; <RIC>, II, 124

### GENERATOR OVOJNICE

**EN**: contour transient, envelope generator, envelope shaper, function generator; **NJ**: Hüllkurvengenerator, Hüllkurvenformer, Konturgenerator; **TL**: generatore di inviluppo.

**ET**: •Generator(i)•.

**DF**: »(Naziv za) •modul• u •analognom sintetizatoru• koji se rabi za proizvodnje •ovojnice•, dakle utječe na dinamičan protok elektroničkih •zvukova•. Generator ovojnice priključen je na pojačala s •kontrolom napona•. Promjene •intenziteta• u •signalu• koji se vodi do pojačala s •kontrolom napona• odgovaraju programiranim •parametrima• •ovojnice• tako da se postiže stanovita automatizacija pri stvaranju •ovojnice•.« (<EN>, 101)

**V**: •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •generator(i)•, •ovojnica•, •sljedilo ovojnice•.

<BASS>, II, 124; <DOB>, 163; <FR>, 27; <HK>, 185; <HU>, 100–103; <KN>, 97

### GENERATOR PILASTOG TITRAJA, TONA, ZVUKA, VALA

**EN**: saw tooth generator, saw-tooth generator; **NJ**: Sägezahngenerator, Sägezahn-Generator.

**ET**: •Generator(i)•.

**DF**: »(Naziv za) •oscilator• koji proizvodi •pilasti titraj•.« (<EN>, 204)

**V**: •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •generator(i)•, •pilasti titraj, ton, zvuk, val•.

<JON>, 282; <KS>, 115

### GENERATOR PRAVOKUTNOG TITRAJA, TONA, ZVUKA, VALA

**EN**: square wave generator, square-wave generator; **NJ**: Rechteckgenerator, Rechteck-Generator; **FR**: générateur de sons carrés; **TL**: generatore di onde quadre.

**ET**: •Generator(i)•.

**DF**: »(Naziv za) •oscilator• koji proizvodi •pravokutni titraj•.« (<EN>, 191)

**V**: •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •generator(i)•, •pravokutni titraj, ton, zvuk, val•. <EH>, 276; <JON>, 293; <KS>, 115; <LARE>, 517; <RIC>, II, 124

**GENERATOR SINUSOIDNOG TITRAJA, TONA, VALA**

**EN:** sine wave generator, sine-wave generator; **NJ:** Sinusgenerator, Sinustongenerator, Sinuston-Generator; **FR:** générateur de sons sinusoïdaux, **TL:** generatore di suoni sinusoidali.

**ET:** •Generator(i)•; •sinusoidni titraj, ton, val•.

**DF:** »(Naziv za) •oscilator• koji proizvodi •sinusoidni titraj•.« (⟨EN⟩, 218)

**KR:** FR i TL pojmovi nisu posve precizni jer, s obzirom na razliku između •sinusoidnog tona•, •tona•, •zvuka• i •šuma•, na kojoj se inzistira u ovome *Vodiču*, **sinusoidan** može biti samo •ton•, nikako •zvuk•.

U ⟨L⟩, 522, navodi se NJ pojam »Sinustonerzeuger« (= »proizvođač •sinusoidnih tonova•«), koji se vrlo rijetko rabi.

**V:** •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •generator(i)•, •sinusoidni titraj, ton, val• = (sinusni titraj, ton, val) = (sinusoidalni titraj, ton, val).

**USP:** •RC-generator•.

⟨CH⟩, 299; ⟨FR⟩, 82; ⟨HU⟩, 72-73; ⟨JON⟩, 281; ⟨KS⟩, 115; ⟨LARE⟩, 517

**GENERATOR SLUČAJA**

**EN:** chance generator (DF 2), noise/random voltage generator, random generator, random voltage generator; **NJ:** Zufallsgenerator, Zufallsspannungsgenerator.

**ET:** •Generator(i)•.

**DF:** 1) »(Naziv za) •modul• u •sintetizatoru• koji proizvodi slučajne napone... Slučajni naponi dobivaju se npr. iz •šumova• kakva •generatora šuma• tako da se cijelo čujno frekvencijsko područje •šuma• potisne •niskopropusnim filterom•, a propuste se samo dijelovi •šuma• kao slučajni naponi ispod granice čujnosti (pri otprilike 20 Hz). Pomakom donje granice •niskopropusnog filtera• može se podešavati tempo slijeda slučajnih vrijednosti napona.« (⟨EN⟩, 187)

2) Naziv za različite tehnike uporabe •slučaja• u •nedeterminaciji• (v. •operacije sa slučajem•). Generatori su slučajna tako *I Ching*, nepravilnosti na notnom papiru, proizvoljno slaganje i čitanje različitih (zadanih), najčešće grafičkih predložaka, karta neba (u J. Cagea), telefonski imenik (u L. M. Younga), igrače karte (u G. Brechta i J. Cagea) (⟨GL⟩, 84).

**V:** •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•) (s obzirom na DF 1), •generator(i)• (s obzirom na DF 1), •generator bijelog šuma• (s obzirom na DF 1), •generator šuma• (s obzirom na DF 1), •nedeterminacija• = (indeterminacija) (s obzirom

na DF 2), •operacije sa slučajem• (s obzirom na DF 2), •slučaj•.

⟨EH⟩, 224, 271; ⟨FR⟩, 73; ⟨HU⟩, 107-108

**GENERATOR ŠUMA**

**EN:** noise generator; **NJ:** Rauschgenerator, Rausch-Generator.

**ET:** •Generator(i)•.

**DF:** »(Naziv za) •generator• koji proizvodi •šum• široka •pojasa•... U •analognom sintetizatoru• generator je šuma poseban •modul•, koji se, zajedno s drugim •modulima• (npr. s •filterom s kontrolom napona•), obilato rabi za proizvodnje •šuma•.« (⟨EN⟩, 189)

**V:** •generator(i)•, •generator slučaja• (DF 1), •šum•.

**USP:** •generator bijelog šuma•.

⟨DOB⟩, 162; ⟨EH⟩, 274; ⟨FR⟩, 59; ⟨HU⟩, 80; ⟨JON⟩, 187; ⟨KS⟩, 115

**GENERATOR TROKUTASTOG TITRAJA, TONA, ZVUKA, VALA**

**NJ:** Dreieckgenerator.

**ET:** •Generator(i)•.

**DF:** »(Naziv za) •oscilator• koji proizvodi •trokutasti titraj•.« (⟨EN⟩, 53)

**V:** •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •generator(i)•, •trokutasti titraj, ton, zvuk, val• = (•deltasti titraj, ton, zvuk, val•).

**GLAZBA 20. STOLJEĆA**

**EN:** music of the twentieth century, music of the 20th century, music of the 20-th century, twentieth century music, 20th century music, 20-th century music; **NJ:** Musik des 20. Jahrhunderts.

**DF:** 1) »Glazba 20. stoljeća razvila se u dva glavna smjera: 1) iz širenja i razrade tendencija koje su se utvrdile u 19. stoljeću (romantizam, •impresionizam•) i 2) iz manje ili više novih praksi, karakterističnih za 20. stoljeće, koje su u osnovi sve antiromantičke. Neke od tih praksi koje su radikalnije često se razlikuju od ostalih nazivom •Nova glazba•. Ugrubo se razvoj glazbe u prvoj polovici stoljeća može podijeliti u tri razdoblja: •impresionizam• i postromantizam...; •eksperimenti• u •ekspresionizmu•, •dinamizmu• itd...; i •novoklasicizam•... Drugo desetljeće stoljeća... obuhvaća... najsmjelije •eksperimente•. Od temeljne važnosti bila je Schönbergova aktivnost. On je, odbacivši •sustav• funkcionalne •harmonije• i formalne metode prošlosti, oko 1910. došao do radikalno nova stila, čija je najvažnija karakteristika bio •atonalitet•. (Njemu je 1923. dodao svoju isto tako revolucionarnu meto-

du skladanja, •dvanaesttonska tehnika•)... Javlja-ju se i provokativni slogani kao što su •bruitizam•..., •futurizam•, motorizam i •strojna glazba•, ne ostavljajući očitijeg traga u daljnjem razvoju glazbe. •Eksperimenti• na području tonske građe doveli su do •četvrtstepene glazbe•... •Novoklasicizam•, koji se pojavio ranih dvadesetih godina, donio je stanovit stupanj unifikacije i konsolidacije, vraćajući se formalnim i estetičkim idealima 18. stoljeća..., sada revitaliziranim u modernu glazbenom jeziku... Hindemith je bio aktivan u razvoju •Gebrauchsmusik•, a dao je i korisna teorijska objašnjenja o novoj koncepciji •tonaliteta•... Druga spomena vrijedna karakteristika razdoblja oko 1920. jest utjecaj američkog •jazza• na ozbiljnu glazbu... Materijalističke tendencije u našem stoljeću naročito se očituju u brojnim pokušajima da se proširi glazbena građa... Izmišljena su mnoga nova glazbala (uglavnom elektrofonika; v. KM •elektroničkih glazbenih instrumenata• — op. N. G.), a glazbeni status čak su dobili pisaci strojevi i motocikl. Neobični koloristički efekti na gudačkim i puhačkim glazbalima postali su uobičajena praksa u modernim partiturama, a i klavir se 'preparirao' (v. •preparirani klavir•) da bi se dobili novi tonski efekti. U novije vrijeme škola francuskih skladatelja koju vodi Pierre Boulez eksperimentira nečim što oni nazivaju •*musique concrète*• (•konkretna glazba•), tj. s glazbom koja, kao osnovnu građu, rabi snimke izabranih •zvukova• i •šumova• umjesto glazbenih •tonova•. Drugi skladatelji, prije svega Karlheinz Stockhausen, rabe elektroničke rezonatore da bi proizveli skladbe koje se snimaju na vrpce. Takvi •eksperimenti• međutim ne pripadaju glavnom smjeru razvoja glazbe danas. Od otprilike 1935. postoji opća tendencija da se smanji ponor između •moderne glazbe• i publike, pa sve više skladatelja pokazuje obnovljenu brigu za blagozvučje i izražajnost, odbacujući neke od ezoteričnijih tehnika i materijala.« (⟨APE⟩, 319–321)

2) »Možda je jedina najdominantnija karakteristika zapadne umjetničke glazbe 20. stoljeća njezina različitost i eklekticizam, pa tako i njezin otpor lakoj kategorizaciji i općim opisima stila. Tome je značajan (premda u osnovi negativan) razlog očit povijesni čimbenik: konačan rasap tonalitetskog •sustava•, što se rabio u 18. i 19. stoljeću, početkom 20. stoljeća... Gubitak tog •sustava• iznenada je na raspolaganje stavio neizmjeran broj mogućnosti skladanja. No on također predstavlja nešto poput gubitka materinjeg jezika; i sljed zbivanja u glazbi 20. stoljeća može se u znatnoj mjeri shvatiti kao niz strategija koje su se razvile da bi se nadoknadilo taj gubitak. Jedna od očitih karakteristika svih tih

razvoja bila je međutim nemogućnost afirmiranja toga novog jezika, tj. novog skupa općeprihvaćenih konvencija. Ta tehnička činjenica, zajedno s općijim društvenim i političkim realnostima (kojih je ta činjenica nepogrešiv simptom) bitno pomaže u objašnjenju razlomljenog karaktera glazbe toga doba. Duboki efekti ukidanja •tonaliteta• na glazbu koja iza toga dolazi bili su odmah očiti. Prva atonalitetna djela Schönberga, Berga i Weberna, u kojima se nisu samo marljivo izbjegavala tonalitetska središta nego i druge konvencije tonalitetskog •sustava•, npr. trozvučna •harmonija•, pojavila su se prije 1910. Drugi skladatelji, kao što su Stravinski i Bartók, razvili su nove pristupe •tonalitetu•, koji su se temeljili na prihvaćanju harmonijske •strukture• i na odnosu između konsonance i disonance posve različitom od onih u ranijoj glazbi, premda su sačuvali ideju središnjosti •visine tona•. Još ekstremnije naznake posve nove situacije u skladanju bile su očite u glazbi Ivesa, koji je miješao radikalno kontrastne glazbene stilove, građu i tehnike u prethodno nepostojećim kombinacijama; Satiea, u čijoj se predodžbi o skladbi često činilo da se glazba pretvara u privatnu šalu; i skladatelja futurističkog pokreta (v. •futurizam• — op. N. G.) koji su vjerovali da svi mogući •zvukovi•, uključujući i buku iz industrije te druge mehanističke značajke modernog života, imaju pravo pripasti glazbi. Nakon I. svjetskog rata međutim posvuda se javlja tendencija prema ponovnom naglašavanju veza sa starijim zapadnim glazbenim tradicijama. Premda se malo skladatelja vratilo tradicionalnom •tonalitetu•, mnogi su favorizirali formalne •strukture• koje su se temeljile na modelima iz baroka i klasike kao i više dijatonske •strukture• •visina tona• koje su bile uobičajene u predratnim godinama. Vodeći predstavnik toga pokreta, poznatog kao •novoklasicizam•, bio je Stravinski, ali su i mnogi drugi uvaženi skladatelji iz toga vremena, uključujući Bartóka, Prokofjeva, Hindemitha, Coplanda i skladatelje koji su pripadali grupi *Les Six*, pokazivali slične naklonosti. Štoviše, •dvanaesttonska glazba• Schönberga i njegove škole, koja se skladala u isto vrijeme, također je otkrivala stanovite formalne i stilske karakteristike koje su sugerirale srodnu estetičku orijentaciju. No čak i između dvaju svjetskih ratova, kad je dominirao •novoklasicizam•, ustrajao je eksperimentalni odnos prema skladanju što ga je podupirala odsutnost •tonaliteta•. Ostao je naročito snažan u Sjedinjenim Američkim Državama, gdje su Ivesovo nasljeđe nastavili skladatelji kao što su Henry Cowell, Lou Harrison i Harry Partch. A i Edgard Varèse, koji se stalno nastanio u

Sjedinjenim Američkim Državama 1916, razvio je inovativni stil s relativno malo spona s tradicijom. Razdoblje koje dolazi nakon II. svjetskog rata svjedoči o pojavi dviju raširenih tendencija koje su se činile dijametralno suprotnima: ♦serijalne glazbe♦, koja je odražavala krajnje svjestan i racionalni pristup skladanju, i ♦aleatoričke glazbe♦, koja je odražavala u osnovi intuitivan odnos... Kasnih pedesetih godina međutim mnogi su skladatelji shvatili da su ta dva pristupa jednostavno krajnosti jednoga te istog kontinuuma praktički neograničenih mogućnosti skladanja. Taj je odnos potaknuo neke nove razvoje: glazbu što se ponajprije koncipirala u smislu ♦teksture♦ i ♦boje♦ (Krzysztof Penderecki i György Ligeti), glazbu koja je reinterpretirala raniju glazbu ♦citatom♦ i iskrivljavanjem (Luciano Berio, Lukas Foss); mikrotonalitetnu glazbu (v. ♦mikrotonalitet♦ — op. N. G.), nove pristupe ♦glazbenom teatru♦ (Cage, Mauricio Kagel; v. ♦instrumentalni teatar♦ — op. N. G.), improviziranu glazbu uz sudjelovanje publike (Frederic Rzewski, Cornelius Cardew; v. ♦kolektivna improvizacija♦ — op. N. G.) itd. ♦Elektroakustička glazba♦ igrala je naročito važnu ulogu u drugoj polovici stoljeća. Premda izvori te glazbe sežu do prijeloma stoljeća, ona je procvjetala tek kada je, nakon II. svjetskog rata, svima postao dostupan magnetofon. Mnogi recentni skladateljski interesi, kao što je široki interes prema kolorističkim i akustičkim efektima i prema ♦mixed media♦, izravno se dadu povezati s tim medijem. Doista, opće širenje tehnologije u 20. stoljeću... imalo je dubok utjecaj na glazbu 20. stoljeća... Kroz cijelo su se stoljeće međusobno oplodivali zapadna umjetnička glazba i ♦popularna glazba♦. Granice između suvremenih idioma ♦jaza♦, ♦rocka♦ i nekih tipova recentne koncertne glazbe, kao one minimalističke škole (v. ♦minimalna glazba♦ — op. N. G.) (Steve Reich, Phil Glass), doista se ponekad čine nejasnima. Glazba drugih, često dalekih kultura također sve više utječe na zapadnu glazbu. Drugi je važan razvoj povratak tradicionalnijim predodžbama o ♦tonalitetu♦ zadnjih godina (George Rochberg, David Del Tredici). Takve referencije na ranije glazbene konvencije imaju neizbježnu 'citatsku' kvalitetu kada se čuju u današnjem glazbenom kontekstu... Ipak se danas pretežnim trendom čini odustajanje od eksperimentalnijih i inovativnijih pristupa i priklanjaje tradicionalnijima. No pitanje je, koje ujedno ostaje i kao problem, predstavlja li to početak kakva duljeg razdoblja, pa time označuje i želju — ili potrebu — za formuliranjem kakve nove 'opće prakse'.« (⟨RAN⟩, 889–890)

**KM:** Terminologijska obrada toga pojma posebne je prirode: g. 20. st. posve je sigurno tehnički pojam i stručna riječ, kada se već govori o njezinu nazivlju, npr. u ovome *Vodiču*, ali npr. i u ⟨FR⟩, odnosno u ⟨V⟩. Drugim riječima: sveukupno nazivlje g. 20. st. zapravo g. 20. st. terminologijski **definira** kao tehnički pojam i stručnu riječ. (Izvan toga »zatvorenog kruga« g. 20. st. također može biti i pojam u teoriji periodizacije glazbe — ili u teoriji povijesti glazbe, što je očito razvidno iz spomenutih DF.)

Zbog »zatvorenosti kruga« takvi se pojmovi i metodologijski dadu teško terminologijski definirati. (Brojne znanstvene i stručne studije o g. 20. st. pridonose pojašnjenju značenja pojma s različitim motrišta, ali ne i njegovoj terminologijskoj definiciji!) A to što se pojam u ⟨FR⟩, ⟨GR⟩ i u ⟨V⟩ nalazi samo u naslovu dade se objasniti vjerojatnim stavom autora da je on množinom posebna nazivlja koje mu pripada najbolje terminologijski definirane. Stoga je razumljivo što se on nalazi »samo« u onim priručnicima — doduše, rijetko — koji terminologijski obrađuju **glazbu u cjelini**, a kojoj on nesumnjivo pripada.

Obje su DF namjerno prevedene u cijelosti, i to što je moguće doslovnije, poglavito zato da se tako upozori na pristup pojmu i na uporabu posebna nazivlja koje ga pojašnjuje. (U tom je smislu DF 1 — premda osjetno kraća, a i starija — mnogo bogatija od DF 2.)

**KR:** S objema bi se DF moglo polemizirati s različitim motrišta, pogotovo zato što su one — umjesto čistih terminologijskih obrada — (u osnovi prilično podudarne) skice »povijesnog razvoja«. To ovdje, naravno, nećemo raditi. No treba upozoriti na neke nedopustive nepreciznosti: 1) na proizvoljnu i površnu uporabu ♦eksperimenta♦ u objema DF (v. KR ♦eksperimenta, eksperimentalne glazbe♦); 2) na bespredmetnost dovođenja u vezu Bouleza s ♦konkretnom glazbom♦ u DF 1; 3) na nerazumljivo spominjanje intuicije u vezi s ♦aleatoričkom glazbom♦ u DF 2 (usp. ♦intuitivnu glazbu♦).

**USP:** ♦avangarda, avangardna glazba♦, ♦eksperiment, eksperimentalna glazba♦, ♦moderna glazba♦, ♦nova glazba♦, ♦suvremena glazba♦.

## GLAZBA KAO NAMJEŠTAJ

**EN:** furniture music; **FR:** musique d'ameublement.

**DF:** »Glazba kao namještaj posve je industrijska. Običaj je... stvarati glazbu u prilikama u kojima glazba nema što raditi. Tu se sviraju valceri, fantazije iz opera i druge slične stvari koje su napisane s kakvim drugim ciljem. Mi bismo htjeli utvrditi postojanje glazbe koja zadovoljava 'korisne' potre-

be. Umjetnost ne ulazi u te potrebe. 'Glazba kao namještaj' stvara vibracije; nema drugog cilja; ima istu ulogu kao i svjetlo, toplina i *ugoda* u svim njezinim oblicima.« (SATIE 1977: 190)

**KM:** U ⟨GR⟩, 79, navodi se da je prvu g. k. n. skladao Honegger 1919. godine, a onda su 1920. *Musique d'ameublement* skladali zajednički Satie i Milhaud. U ⟨BOSS⟩, 17, navodi se da je sam Satie g. k. n. smatrao svoje posljednje djelo, *Entr'acte* (1924), skladano za film Renéa Claira. Također se (bez izvora) navodi Satieovo mišljenje da g. k. n. zahtijeva »da je se ne sluša, isto kao što se ne gledaju slike koje ukrašuju kakvu sobu«.

**KR:** Točno značenje pojma određeno je u DF, tj. u skladateljskoj teoriji E. Satiea, premda je sama ideja g. k. n. imala mnogostruk ujecaj na razne pojave u •glazbi 20. stoljeća•.

**V:** •ambijentalna glazba•, •environment, environmentna umjetnost•, •muzak•, •prostorna glazba•, •tapetna glazba•, •zvukolik•.

(SLON), 1449

## GLAZBA NA PAPIRU

**NJ:** Papiermusik.

**ET:** Grč. pápyros = biljka papirus i od nje napravljen papir (⟨KLU⟩, 525).

**DF:** »(Naziv) koji izvorno nije istoznačan s •glazbom za oči•, no oba se pojma, bez prave logike, danas... pejorativno rabe za onu glazbu koja se služi notacijom bez kakva predumišljaja na realizaciju u •zvuku•. Od uvođenja •grafičke notacije• nastale su nove diferencijacije... u interpretiranju, slušanju i čitanju glazbe... U... glazbu na papiru... ne idu uobičajene skice i tehničke upute za skladanje •elektroničke glazbe•.« (⟨EH⟩, 243)

**KM:** Doslovan prijevod pojma kao (»papirna« ili »papirnata glazba«) nije točan jer je ovdje doista riječ o glazbi koja do te mjere ne teži za svojom realizacijom u •zvuku• da se može držati glazbom i dok je samo »na papiru«. Osim toga »papirnata« (ili »papirna«) glazba jest prijevod naslova skladbe J. A. Riedla *Paper Music* (1961–1970), čije značenje doista nema nikakve veze s ovim pojmom.

Za »uobičajene skice i tehničke upute za skladanje •elektroničke glazbe•« (v. DF) postoji pojam •partitura za realizaciju•, pa g. n. p. doista nema nikakve veze s nazivljem u •elektroničkoj glazbi•.

**KR:** Premda se u DF spominje uporaba pojma u pejorativnom smislu, njegova je funkcija izdašna pri imenovanju svih onih pojava u •glazbi 20. stoljeća• u kojima je (javna) realizacija zapisa u •zvuku• sekundarna. Ako se takav zapis interpretira za sebe, u vlastitoj mašti, onda je riječ o •privatnoj glazbi•.

•Grafičku notaciju• u DF bolje je zamijeniti •glazbenom grafikom•, jer druga više ide pod g. n. p. s obzirom na razliku u značenju između •glazbene grafike• (v. KR •glazbene grafike•) i •grafičke notacije• (v. KR •grafičke notacije•).

**V:** •glazba za čitanje•, •glazba za oči•, •glazbena grafika•, •improvizacija•, •nečujna glazba•, •privatna glazba•, •prozna glazba•.

## GLAZBA ŠUMA, BUKE

**EN:** noise music; **NJ:** Geräuschmusik; **TL:** (arte) dei rumori, (musica) dei rumori.

**DF:** Prije svega naziv za glazbu koja počiva na estetičkim idealima talijanskog glazbenog •futurizma•.

**KM:** U ⟨H⟩, 24, napominje se da je Luigi Russolo •šumove• i buku dijelio na šest kategorija: »1) galama (eksplozije, udari groma); 2) zvižduci i siktanja; 3) mrmljanje, šaputanja, grgljanje; 4) dernjava i •šumovi•, odnosno buka koja nastaje trljanjem; 5) buka, odnosno •šumovi• od udaraca po najrazličitijim materijalima; 6) ljudski i životinjski glasovi u raznim oblicima.« U RUSSOLO 1978: 133 ta je podjela razrađena potanje: 1. grupa: gruvanja (»rombi«), grmljavine (»tuoni«), praskovi (»scopii«), šuštanja (»scrosci«), pljuskanja (»tonfi«), tutnjave (»boati«); 2. grupa: zvižduci (»fischi«), siktanja (»sibili«), dahtanja (»suffi«); 3. grupa: šapati (»bisbigli«), žuborenja (»mormorii«), klokotanja (»borbottii«), bučenja (»brusii«), grgljanja (»gorgoglii«); 4. grupa: škripanja (»stridori«), krekanja (»sericchioli«), žuborenja (»fruscii«), brujanja (»ronzii«), praskanja (»crepitii«), topoti (»stropiccii«); 5. grupa: •šumovi• udaraljki od metala, drva, kože, kamena, terakote itd.; 6. grupa: životinjski i ljudski glasovi: krikovi (»gridi«), vriskovi (»strilli«), stenjanja (»gemiti«), rike (»urla«), urlikanja (»ululati«), grohotni smjehovi (»risate«), hropci (»rantoli«), štucanja (»singhiozzi«).

**KR:** U ⟨Z⟩, 226–227, pojam se (s drugačijom NJ ortografijom, tj. »Geräusch–Musik«) rabi u drugom smislu, tj. za označavanje one vrste glazbe koja rabi nekonvencionalne vrste artikulacije na, uglavnom, tradicionalnim glazbalima (konkretno: u Pendereckiovoj skladbi *Anaklasis*). U tome značenju pojam ne treba rabiti: a) u pravilu takve skladbe ne počivaju na »estetici •šuma• ili buke«, kao što je to u talijanskom glazbenom •futurizmu•, odnosno •bruitizmu•; b) buka i •šum• rabe se uglavnom samo u nekim dijelovima takvih skladbi (v. KR — t. I •šuma•).

Pojam dakle ponajprije treba rabiti u vezi s talijanskim glazbenim •futurizmom•, odnosno •bruitiz-

mom\*, pa je u tom smislu istoznačan sa \*strojnom glazbom\* (v. KR \*strojne glazbe\*).

**V:** \*bruitizam\*, \*faturizam\*, \*intonarumori\*, \*komatska ljestvica\*, \*rumorarmonio\* = \*russolofon\*, \*russolofon\* = \*rumorarmonio\*, \*šum\*.

**USP:** \*strojna glazba\*.

(FR), 59 = uputnica na \*faturizam\*

### GLAZBA ZA ČITANJE

**EN:** music to read; **NJ:** Musik zum Lesen; **FR:** musique à lire; **TL:** musica da leggere.

**DF:** Naziv za vrstu glazbe čiji zapis, kao posebna vrsta \*verbalne partiture\*, zahtijeva primarno čitački pristup, pa je po tome i podvrsta \*prozne glazbe\*.

**KM:** Primjer za g. z. č. jest, kako kaže sam naslov, SCHNEBEL 1969, premda se tu ne rabe samo riječi nego i grafički znakovi, ali se zahtijeva ophođenje prema predlošku koje je slično strategiji čitanja knjige. Potanje o g. z. č. v. GLIGO 1987–1988: 75–104, gdje se, osim SCHNEBEL 1969, analizira još jedan primjer g. z. č., tj. JOHNSON 1967.

**KR:** Pojam je višeznačan jer se može odnositi i na konvencionalni notni zapis što ga izvježbani profesionalac može »čitati«. No u užem smislu, tj. s obzirom na razne vrste \*prozne glazbe\*, on ima smisla. U tom smislu g. z. č. ne pretpostavlja, dakako, (javnu) realizaciju (u \*zvuku\*), pa je u pravilu svako bavljenje g. z. č. također i primjer za \*privatnu glazbu\* (v. naslov JOHNSON 1967).

**V:** \*fluxus\*, \*glazba na papiru\*, \*glazba za oči\*, \*improvizacija\*, \*nečujna glazba\*, \*privatna glazba\*, \*prozna glazba\*, \*verbalna partitura\*, \*vidljiva glazba\*.

(BASS), III, 363; (GL), 86–87; (LARE), 1078; STOIANOVA 87–89

### GLAZBA ZA OČI

**EN:** eye music, eye-music; **NJ:** Augenmusik; **FR:** musique oculaire (v. KR); **TL:** musica visiva (v. KR).

**DF:** »Pojam koji se često primjenjuje na suvremene partiture koje sadrže vizualne obrasce, grafičke simbole i neobične metode notacije zamišljene tako da privuku oko... *Circles* (1960) Luciana Beria i *New York Skyline* (1940) Heitora Ville-Lobosa bile bi partiture takva tipa.« (FR), 28–29

**KM:** U (BKR), I, 69, (EH), 32, (GR6), VI, 338–339, (M), 255, (RAN), 296 i u (RL), 63–64, također se spominje značenje toga pojma u glazbi od 15. do 18. stoljeća, koje, dakako, ovdje nije relevantno.

**KR:** DF određuje pojam, ali su diskutabilni primjeri što ih navodi. Tu se naime podrazumijeva ma koja glazba čiji zapis posjeduje vizualnu atrak-

tivnost, premda je njegova primarna funkcija realizacija u \*zvuku\*. U tom su smislu primjeri za g. z. o. u ovom užemu smislu Duchampova *La Mariée mis à nu par ses Célibataires* (v. TOMKINS 1975<sup>9</sup>: 9–68) i *Treatise* (1963–1967) C. Cardewa, koji su ujedno i primjeri za \*glazbenu grafiku\* (v. KR \*glazbene grafike\*), ali ne i za \*grafičku notaciju\* (v. KR \*grafičke notacije\*). Tako se i u (SLON), 1431, kao primjer za g. z. o. spominju partiture A. Logothetisa, koje, doduše, jesu grafički »slobodne« u smislu \*glazbene grafike\*, ali svejedno i te kako pretpostavljaju realizaciju u \*zvuku\*, pa ih je zato njihov autor opremio odgovarajućim uputama po kojima se grafički znakovi prenose u \*zvuk\* (v. LOGOTHETIS 1974; KARKOSCHKA 1966: 79–82; (G), 188–189).

FR i TL pojmovi nalaze se u (L), 42. Na FR se pojam nigdje nije naišlo u konzultiranoj literaturi, a TL je pojam istoznačan s \*vidljivom glazbom\*.

**V:** \*fluxus\*, \*glazba na papiru\*, \*glazba za čitanje\*, \*glazbena grafika\*, \*improvizacija\*, \*nečujna glazba\*, \*vidljiva glazba\*.

(JON), 98

### GLAZBA ZA VRPCU = (MUSIC FOR TAPE, TAPE MUSIC)

**EN:** music for tape, tape music; **NJ:** Bandmusik, Tonbandmusik; **FR:** musique pour bande (magnétique); **TL:** musica su nastro, musica per nastro.

**DF:** »(Naziv za) glazbu u kojoj se u procesu skladanja rabi manipulacija vrpcom. Obično se rabe tehnike kao što su reprodukcija vrpce u obratnu smjeru, rezanje vrpce, supostavljanje \*zvukova\* s jedne vrpce na drugu, mijenjanje brzine reprodukcije i stvaranje \*beskrajnih vrpca\*. U kategoriju glazbe za vrpce idu \*elektronička glazba\* i \*konkretna glazba\*, premda se pojam sve manje rabi.« (FR), 91

**KR:** DF, kako je to, nažalost, često u (FR), značenje pojma površno determinira: a) »manipulacija vrpcom« vrlo je ograničen kriterij za determiniranje značenja g. z. v.; a ako se uzme u obzir, onda je, kao postupak, mnogo karakterističniji za \*konkretnu glazbu\* nego za \*elektroničku glazbu\*; b) kako je vidljivo iz DF 3, 5, 6, 7 i 10 \*elektroničke glazbe\*, g. z. v. gotovo je istoznačna s \*elektroničkom glazbom\* bez ikakva obzira na »manipulaciju vrpcom«, jer je kriterij pohrane te glazbe na vrpce i njezino isključivo izvođenje reprodukcijom s vrpce mnogo važnije od manipulacije njome; c) iste DF dokazuju da se pojam i te kako rabi, doduše ne baš sasvim u značenju koje je specificirano u DF.

U DF je ispušteno značenje pojma koje se odnosi na jednu vrstu \*elektroničke glazbe\*, koja se početkom

pedesetih godina pojavila u Sjedinjenim Američkim Državama, a koja se po osnovnim estetičkim nazorima dosta razlikuje od •elektroničke glazbe•, pogotovo one kelnske u užem smislu (»•elektronische Musik•«; v. DF 10 •elektroničke glazbe• i t. j u KR •elektroničke glazbe•). Za nju se u ovome *Vodiču*, kao i u glavnini priručnika koji vode računa o tom specifičnom značenju pojma, zadržava njezin izvorni EN oblik (v. •music for tape, tape music•).

U ⟨P⟩, 170, navodi se posve neobičan pojam »magnetofonska glazba«. No po ekvivalentima na stranim jezicima očito je da je riječ o g. z. v.

**USP:** •akuzmatika, akuzmatička glazba•, •automatska glazba• = (•kompjutorska glazba•) = •računalna glazba• (t. 2 u DF), •elektroakustička glazba•, •elektrofonska glazba•, •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •konkretna glazba• = (•musique concrète•), •music for tape, tape music•, •računalna glazba• (t. 2 u DF) = •automatska glazba• = (•kompjutorska glazba•), •sintetska glazba•, •živa elektronička glazba• = (•živa elektronska glazba•) = (live electronic music) = (live-electronics).

⟨HO⟩, 75; ⟨L⟩, 373; ⟨RAN⟩, 835 = uputnica na •elektroakustičku glazbu•; ⟨RIC⟩, III, 259 = uputnica na •tape music•; ⟨V⟩, 731 = uputnica na •elektroničku glazbu•

## GLAZBENA GRAFIKA

**EN:** musical graphics; **NJ:** musikalische Graphik; **FR:** graphie musicale; **TL:** grafismo musicale.

**ET:** Grč. graphikḗ (τέχνη) = umijeće pisanja, slikanja, crtanja (⟨KLU⟩, 275).

**DF:** »(Naziv za) vrstu notacije koja prikazom u crtežu služi naznačivanju situacija koje se, kao 'višeznačna notacija' (Haubenstein-Ramati), asocijativno prevode u glazbene akcije (v. •akciona notacija•, op. N. G.) i koja stvarno 'skladanje' prepušta interpretu.« (⟨HI⟩, 305)

**KR:** Pojam »višeznačna notacija« R. Haubenstein-Ramati potanko je objašnjen u HAUBENSTEIN-RAMATI 1965: 54: »Komplikacije s glazbenom notacijom počinju u trenutku prijelaza sa stabilnih formi, koje počivaju na jednoznačnoj notaciji, na •varijabilne forme• koje — barem djelomično — moraju počivati na višeznačnoj notaciji...« Iz toga obrazloženja razvidno je da je »višeznačna notacija« problematičan pojam, zbog toga što se dovodi u vezu s •varijabilnom formom•, koja se u ovome *Vodiču* razlikuje od •višeznačne forme•. •Varijabilna forma• kao suprotnost »stabilnoj formi« problematičan je pojam jer je i sama »stabilna forma« krajnje diskutabilna (v. o tome npr. DF 2 •otvorene forme•).

U DF se pojam svodi na značenje koje pretpostavlja njegovu realizaciju u •zvuku•. No g. g., za razliku od •grafičke notacije•, s kojom dakle nije istoznačna, prije svega podrazumijeva onu vrstu grafičkog zapisa koji postoji kao autohton grafičko-likovni objekt, pa je prema tome •glazba za oči• (slično kao što •prozna glazba• — ako ne pretpostavlja realizaciju u •zvuku• — također može biti •glazba za čitanje•; v. KM •prozne glazbe•). U tu vrstu glazbeno-zvučno nefunkcionalne g. g. ide Duchampova *La Mariée mis à nu par ses Célibataires* (v. TOMKINS 1975<sup>9</sup>: 9-68) i *Treatise* (1963-1967) C. Cardewa koji je grafički-likovno tako kvalitetan da ga je moguće tretirati isključivo kao likovni objekt, premda je često bio i predložak za realizaciju u •zvuku• (⟨GL⟩, 86-87). U ⟨CP1⟩, 239, zato se navodi samo pojam »grafika« (»graphic«; začudo bez -s, tj. ne kao »graphics«) — bez glazbe — kao naziv za one »partiture koje su više orijentirane prema vizualnom pobuđivanju nego prema priopćavanju uputa preko (grafičkih) simbola«.

**V:** •akciona notacija•, •glazba na papiru•, •glazba za oči•, •grafička notacija•, •improvizacija•, •nečujna glazba•, •uputna notacija•, •vidljiva glazba•.

⟨BASS⟩, III, 358-362; ⟨BKR⟩, III, 176-177; ⟨EH⟩, 211; ⟨FR⟩, 55 = uputnica na •grafičku notaciju•; ⟨G⟩, 188; KARKOSCHKA 1966: 79-82; ⟨KS⟩, 170-173; STOIANOVA 1978: 82-84

## GLAZBENA PROZA

**EN:** musical prose; **NJ:** musikalische Prosa.

**ET:** Lat. (oratio) prosa = jednostavan, izravan govor, od prosus = usmjeren prema naprijed (⟨KLU⟩, 566).

**DF:** »Izraz 'glazbena proza', što ga rabi Arnold Schönberg u raspravi *Progresivni Brahms*, da bi njime označio nevezani glazbeni jezik, oslobođen prisile 'kvadrature konstrukcije tonskog sloga' (Wagner), čini se da je nemoguće pogrešno shvatiti. Njime se imenuje fenomen koji u •ritmici•<sup>1</sup> i melodi•<sup>1</sup> ima funkciju sličnu funkciji •emancipacije disonance• u •harmonici•<sup>2</sup>. Melodijske misli trebale bi biti u sebi utemeljene i smislene, bez potpornja u simetrijama i korespondencijama, kao i disonance koje se ne razrješuju u konsonance.« (DAHLHAUS 1976c: 134)

**KM:** U Schönbergovoj raspravi o Brahmsu, koja se spominje u DF, g. p. spominje se npr. u vezi s Mozartom (v. SCHOENBERG 1975b: 410-411, 415-516), s Wagnerom (v. SCHOENBERG 1975b: 414) i, dakako, na raznim mjestima vrlo iscrpno u vezi sa samim Brahmsom.

**KR:** G. p. je kao tehnički pojam u nazivlju •glazbe 20. stoljeća• prije svega karakteristična za Schön-

bergov krug. Opsežna terminologijska istraživanja pojma (v. DANUSER 1978; MERKAŠ 1993) upućuju i na njegova značenja izvan toga konteksta, koja za ovaj *Vodič* nisu bitna.

**V:** •emancipacija disonance•.

(BKR), III, 333

1 U izvorniku stoji »Rhythmik«, odnosno »Melodik«. »Rhythmik« se ovdje točno prevodi kao »•ritmika•«, jer, u smislu DF •ritmike•, podrazumijeva **skup ritamskih karakteristika**. Analogno je i »melodika« **skup melodijskih karakteristika**.

2 U izvorniku stoji »Harmonik«, što se točno prevodi kao »•harmonika•« s obzirom na značenjsku razliku između •harmonije• i •harmonike• koja se sugerira u DF i u KR •harmonije/harmonike•: •emancipacija disonance• podrazumijeva **netonalitetnu** •harmoniju•, koju je onda bolje nazvati •harmonikom•.

### GLAZBENI OBJEKT = (OBJET MUSICAL)

**FR:** objet musical.

**ET:** Lat. objectum = ono što je postavljeno ispred, predmet, od obicere = staviti ispred, od prijedl. ob = pred i iacere = baciti ((KLU), 511, 512).

**DF:** 1) »Kako se prelazi od zvukovnog na glazbeno? *Zvukovno* je ono što percipiram; *glazbeno* je već vrijednosni sud. Objekt je *zvukovni* prije no što je *glazbeni*: predstavlja ulomak percepcije. Ali ako napravim izbor među objektima, ako neke izoliram, možda se približavam *glazbenom*. *Glazbeni objekt* je osvajanje glazbenog u njegovim izvorima, u *funkciji objekata* koji zavrijeđuju takvu kvalifikaciju, tj. gotovo na nultom stupnju glazbenosti. Naravno, ta je funkcija dvosmislena: jednom se •zvukovni objekt• označuje kao glazbeni objekt, drugi put ne. Ono što dopušta označavanje takva objekta *glazbenim* jest kulturni kontekst i namjera subjekta koji sluša.« (SCHAEFFER 1968: 283)

2) »•Zvukovni objekt• treba razlikovati od zvukovnog predmeta ili od uređaja koji ga proizvodi, kao što i glazbeni objekt mora proizlaziti iz znaka zapisa koji ga pohranjuje. Oba su objekta predmet percepcije — točnije: predmet slušanja, i to 'reducirana' slušanja, tj. odvojena od uzroka •zvuka• (•zvuka• kao indeksa) ili od •zvuka• kao smisla (•zvuka• kao znaka).« (SCHAEFFER 1967: 36)

**KM:** Za razliku od •zvukovnog objekta•, koji se rabi i u značenju širem od onoga u okviru nazivlja •konkretna glazbe•, značenje g. o. je ograničeno isključivo na to nazivlje, i to kao stanovita suprotnost •zvukovnom objektu•, premda je — kako je vidljivo iz DF — jasnu granicu među njima teško povući.

**V:** •akuzmatika, akuzmatička glazba•, •konkretna glazba• = (•musique concrète•).

**USP:** •zvukovni objekt• = (objet sonore) = (zvučni objekt).

(BOSS), 109; SCHAEFFER 1952: 142–156; SCHAEFFER 1966: 159–472

### GLAZBENI TEATAR

**EN:** music theatre; **NJ:** Musiktheater (v. KM), musikalisches Theater; **FR:** théâtre musical.

**ET:** Grč. théatron = gledalište, kazalište, od theâsthai = gledati ((KLU), 728).

**DF:** 1) »(Naziv za) specifičnu vrstu •suvremene muzike• u kojoj se ujedinjuju muzički i scenski elementi na nov, poseban način. U muzičkom teatru se prije svega 'teatralizira' muzika i način na koji se ona 'proizvodi'; zameci takve teatralizacije mogli su se nazrijevati već i prije pojave muzičkog teatra u gestama dirigenta ili u čisto fizičkim kretnjama svirača, kojima on iz svog instrumenta 'izvlači' •zvuk•. Svjesnom iskorištavanju i potenciranju gestualnoga, dakle u širem smislu scenskog elementa koji prati stvaranje •zvuka• u živoj izvedbi, pogoduju u •suvremenoj muzici• i sasvim novi, nekonvencionalni izvori •zvuka•... Naravno da ta 'materijalna' osnova ne bi sama dovela do stvaranja muzičkog teatra da nije istodobno bilo i paralelne tendencije suvremenog muzičkog stvaraoca da angažira ne samo uho, nego i oko slušaoca... Muzički teatar predstavlja široku skalu najrazličitijih varijanti; u taj pojam može ući podjednako i izvođenje muzičkog djela na koncertnom podiju, kada ono uključuje izvjesne izvanmuzičke elemente, kao i muzičko-scenska djela u kojim autori koriste čitav ansambl raznih sredstava umjetničke komunikacije, •zvuk•, svjetlo, inscenaciju, projekciju, film, televiziju, gestu, recitaciju, scenski i plesni pokret — jednom riječju kada koriste tzv. •multimedia•... U takvim slučajevima govori se i o •totalnom teatru• koji, međutim, nema u biti ničeg zajedničkog s •totalnim teatrom• u smislu Wagnerova sveobuhvatnog umjetničkog djela (njem. *Gesamtkunstwerk*)... Muzički teatar naziva se još i •instrumentalnim teatrom• (premda taj izraz svojim značenjem isključuje udio vokalnih, pjevanih ili govorenih elemenata), pa i •vidljivom muzikom•... Glavnim predstavnikom suvremenog muzičkog teatra smatra se danas kompozitor Mauricio Kagel.« ((MELZ), II, 652)

2) »1. (Opća oznaka za) scenska djela u kojima se riječ, radnja i glazba povezuju na različite načine...

2. (Naziv za) karakterističan stil izvedbe glazbenih scenskih djela kojima je u osnovi realistična metoda oblikovanja koja služi tome 'da muziciranje i pjevanje na sceni učini uvjerljivim, istinskim i nužnim ljudskim iskazom' (W. Felsenstein).« ((HI), 308)

3) »1. Pojam što ga radije od 'opere' rabe Felsenstein i drugi... da upozore na dramatsku prirodu umjetnosti. 2. (Naziv za)... često nekonvencionalnu kombinaciju glazbe i teatra..., premda bez količine sredstava što ih sugerira •mixed media•: glazbeni je teatar avangardan (v. •avangarda, avangardna glazba• — op. N. G.), skladbe koje idu u •mixed media• uglavnom su eksperimentalne (v. •eksperiment, eksperimentalna glazba• — op. N. G.). Pretihodnici su vrste Monteverdiev *Combattimento*, Stravinskieve *Priča o vojniku* i *Renard* te Schönbergov *Pierrot lunaire*, no njezina kontinuirana povijest započinje prije 1960. I oni skladatelji koje je zanimala nastojali su stvoriti vlastite tradicije, ponekad s vlastitim ansamblima. Primjeri su Daviesova djela za *The Fires of London* (premda je ovdje *Pierrot* neosporno uzor) kao i Goehrov triptih za *Music Theatre Ensemble* koji je također predstavio i Birtwistleov *Down by the Greenwood Side*. S glazbenim su se teatom još bavili Berio, Bussotti, Henze i Kagel te — ranije — Weill (*Mahagonij...*) i Falla (*El retablo*).« (⟨GR⟩, 125)

4) »U •glazbi 20. stoljeća• (naziv za) kombinaciju elemenata iz glazbe i drame u novim formama koje se razlikuju od tradicionalne opere. Premda se obično specificira kakva radnja, glazbeni je teatar normalno nerealističan i nepredstavljajući. Rani je primjer Schönbergov *Pierrot lunaire* (1912)...« (⟨RAN⟩, 522)

**KM:** U ⟨M⟩, 557, rabe se oba NJ oblika pojma bez jasne naznake razlike u značenju: »Eksperimentalni glazbeni teatar (= 'experimentelles **Musiktheater**') nastaje nakon 1960, pri čemu su se iskoristile sve mogućnosti glazbe i gestike te prekoračenja graničnih područja s drugim umjetnostima. Poticajno je djelovala Cageova *Music Walk* (1958) predstavljajući načina muziciranja i *apsurdni teatar*, koji je pridonio •fluxusu• (apsurdne akcije s apsurdnom glazbom, G. Maciunas, D. Higgins, B. Patterson). Ligetieve su *Aventures... scenske skladbe* ili *teatralna glazba* (= 'teatralische Musik'). I Dieter Schnebel rabi neobične •zvukove• glasa... da bi postigao nov izraz, npr. u *Glossolalie* (1961), *Maulwerke* (1968–74). Mauricio Kagel... proizvodi glazbeni teatar (= '**musikalisches Theater**') iz slikovnih predložaka koji potiču maštu (*Himmelsmechanik*) ili slikama koje su slične notaciji (*Diaphonie...*). Njegove inscenirane instrumentalne glazbe, npr... *Zwei-Mann-Orchester* (1971–73), idu u •instrumentalni teatar•. U svojim većim scenskim djelima, kao što su *Staatstheater* (1971) i *Liederoper aus Deutschland* (1981), Kagel radi s •kolažom•... i s •multimedia•.«

Spominjanje oblika »**musikalisches Theater**« u vezi s Kagelom moguće je eventualno opravdati time što sam Kagel u svojim tekstovima rabi uglavnom taj oblik (umjesto »**Musiktheater**«; npr. u KAGEL 1963: nepag.; usp. također i KAGEL 1975, gdje na str. 89. H. O. Spingel, novinar *Opernwelta*, rabi »**Musiktheater**« dok na str. 93. sam Kagel rabi »**musikalisches Theater**«). U ⟨G⟩, 197, upozorava se na i te kako bitnu razliku između ta dva NJ pojma, koju je, nažalost, nemoguće prenijeti u hrvatski jezik: »'**Musikalisches Theater**' ne smije se miješati s '**Musiktheater**', s općim pojmom koji obuhvaća operu, uglazbljenu dramu, igrokaz sa songovima te miješane forme između opere i oratorija, odnosno opere i baleta. Ono što se danas naziva '**musikalisches Theater**' logiku scenske radnje ne preuzima iz kakve priče ili tekstovnog predloška, nego najheterogenije, izolirane... gestičke i govorne akcije podvržava načelu... tehnike skladanja.«

U ovome je jasno obrazloženom smislu, uporaba pojma u ⟨M⟩, 557, pogrešna jer nema nikakve razlike između onoga što se navodi kao primjer za »(experimentelles) **Musiktheater**« i za Kagelov »**musikalisches Theater**«, čija je podvrsta onda (njegov) •instrumentalni teatar•. NJ pojam »**Musiktheater**« čini se naime u nazivlju •glazbe 20. stoljeća• jednostavno deplasiranim, premda se i u inače izuzetno pouzdanom ⟨BKR⟩, III, 185, i u ⟨BKR⟩, V, 76, oba NJ pojma shvaćaju istoznačno, bez obzira na značensku distinkciju sugeriranu u ⟨G⟩, 197 (v. gore).

**KR:** U DF se pojam definira promjenljivo, valjda zato što se u glavnini DF polazi od općega, elementarnog značenja: što bi drugo bio g. t. ako ne jednostavno svaki teatar u kojemu se nalazi i glazba? (Zato se u ⟨M⟩, 557, vjerojatno i naglašava **eksperimentalnost**, da bi se na taj način istakla razlika između g. t. općenito — NJ = »**Musiktheater**« — i g. t., na koji se zapravo misli, premda za drugi postoji precizan NJ pojam »**musikalisches Theater**« — v. KM.) Treba dakle razlikovati dva osnovna značenja pojma u nazivlju •glazbe 20. stoljeća•: a) ono u nazorima W. Felsensteina (t. 2 u DF 2 i t. 1 u DF 3); b) ono koje se točno specificira u DF 1 (gdje je naročito dragocjeno upućivanje na relativnu istoznačnost g. t. s •instrumentalnim teatom•) i — djelomično — u DF 3. Šira značenja pojma, koja ga u nazivlju •glazbe 20. stoljeća• uglavnom tretiraju kao nadomjestak za operu (t. 1 u DF 2, DF 4), treba rabiti opreznije: iz primjera kao što su *Pierrot lunaire*, *Priča o vojniku*, *Renard* itd. vidljivo je da tu nikakvih veza s operom nema. Isto tako u g. t. — u užem značenju — ne može, recimo, ići •musical•, •rock-musical• i •rock-opera•, odno-

sno **•rock-oratorij•**, premda su sve to nazivi za glazbeno-scenske vrste koje eminentno idu u nazivlje **•glazbe 20. stoljeća•**.

Sve su DF poučne i po tome gdje svrstavaju g. t.: u **•suvremenu glazbu•** (DF 1), u **•avangardnu glazbu•** (DF 3; svrstavanje **•mixed media•** u **•eksperimentalnu glazbu•** u DF 3 trebalo bi jasnije utemeljiti; v. <M>, 557, gdje se govori upravo o **•eksperimentalnom g. t. i u •glazbu 20. stoljeća•** (DF 4). T. 1 u DF 2 u tom smislu ne specificira pojam, što je svakako njezin nedostatak.

Internacionalni pojam »teatar« prikladniji je kao oznaka za vrstu od hrvatskog pojma »kazalište«, koji ponajprije podrazumijeva zgradu, objekt.

**V:** **•akciona glazba•**, **•fluxus•**, **•fonoplastika•**, **•happening•**, **•instrumentalni teatar•**, **•intermedia (art)•** = **•mixed media (art)•** = **•multimedia (art)•**, **•mixed media (art)•** = **•intermedia (art)•** = **•multimedia (art)•**, **•multimedia (art)•** = **•intermedia (art)•** = **•mixed media (art)•**, **•performance•**, **•totalni teatar•**, **•vidljiva glazba•**.

(BOSS), 164–169; <GR6>, XII, 863; <RL>, 610–613

## GOSPEL

**EN:** gospel, gospel music, gospelsong, gospel song, Gospelsong 1930; **NJ:** Gospel, Gospelgesang, Gospelsong, religiöser Gesang der Schwarzen; **FR:** gospel song, chant religieux des noires (Evangile); **TL:** gospel song, canto religioso dei neri (Vangelo).

**ET:** EN gospel = Evandelje.

**DF:** »(Naziv za) duhovni žanr odnosno pripadajući mu način pjevanja duhovnih pjesama crnih američkih protestanata koji je nastao tridesetih godina, oslanjajući se na **•negro spiritual•**, a pod utjecajem **•jazza•**. Za mise gospel se najprije izvodio po responzorialnom načelu, kada su vjernici improvizirali u odgovorima svećeniku. Zatim se gospel počinje skladati i najčešće izvodi solistički na koncertima uz pratnju maloga instrumentalnog ansambla, dakle izvan misnog obreda.« (<HI>, 185; <RAN>, 345)

**KM:** Ekvivalenti EN izvornika na NJ, FR i TL ponuđeni su u <BR>, 234–235 kao tumačenja izvornika.

U <FR>, 35, navodi se neobičan i rijetko susretan izraz »gospel **•jazz•**«: »(Naziv za) **•jazz•** koji se temelji na gospelu.«

**KR:** U hrvatskom jeziku uobičajilo se g. rabiti kao kraćenicu za »gospel song«. Prijevod »gospel pjesma« je neuobičajen. Ponekad se o g. govori kao o duhovnoj pjesmi ili duhovnoj popijevci, ali to je pogrešno jer je duhovna pjesma (ili popijevka) mnogo šireg značenja od g.

**V:** **•jazz•**, **•negro spiritual•** = (spiritual), **•soul, soul jazz•**.

(BASS), II, 381 = »gospel song«; (BKR), II, 137; <GR6>, VII, 554–559; <HK>, 164–165; <KN>, 87; <LARE>, 671 = »gospel song«; <MELZ>, I, 707; <RL>, 345

## GOVORNA SKLADBA

**NJ:** Sprachkomposition.

**DF:** »(Naziv za vrstu skladbe) u kojoj se zvukovna građa iz književnosti i iz glazbe stavlja u nove odnose. Najbolji je primjer za takvu nesemantičku transformaciju koja odustaje od gramatičkih pravila **•zvukovna poezija•**<sup>1</sup> u kojoj se govorni fenomeni strukturno podređuju glazbenim zvukovnim slojevima. Druga se mogućnost govorne skladbe sastoji u (skladanju) govornih tvorbi... iz cijeloga govornog kontinuuma, tako da nastaje neka vrsta imaginarne semantike, koja ne posjeduje logički, nego poetski karakter. Schwittersova *Sonata u prazvukovima*, objavljena 1932, nalazi se u sredini između zvukovne poezije<sup>1</sup> i novih fonetskih govornih oblika. Predložak za glazbeno koncipiranu... pjesmu je *Uliks i Finneganova bdijenja* J. Joycea, na čije se organizirano građenje **•zvuka•**... nadovezuju fonetsko-elektronički komad *Thema (Omaggio à Joyce)* (1958) Luciana Beria i... *Fa: m' Ahniesgwow* (1959) Hansa G Helmsa. U Eimertovu se *Epitafu* od sredine djela premještaju stihovi...: prvi stih izgovara sam recitator od kraja prema početku, a brzim accelerandom i glissandom... riječi se (kasnije) odvijaju u normalnom tempu govora... U brojnim svojim djelima i Kagel rabi elemente govorne skladbe, najprije u *Anagrami* (1957/58), u kojoj se na četiri jezika (njemačkom, francuskom, talijanskom i španjolskom) provode fonetske i semantičke pretvorbe da bi se dobile nove **•zvukovne boje•**...« (<EH>, 321–322)

**KR:** U <GR>, 171, (pod natuknicom »speech« = »govor«) spominju se Stravinskijeva *Priča o vojniku*, Waltonova *Façade* itd. Jasno je da takve skladbe nemaju nikakve veze s g. s., čije je značenje tako precizno određeno u DF.

**V:** **•govorni pjev•** = (Sprechgesang), **•letrizam•**, **•zvukovna poezija•**.

<DIB>, 345–346; <G>, 119–127; <HU>, 162–163

<sup>1</sup> U izvorniku stoji »Lautgedichten« (v. **•zvukovnu poeziju•**).

## GOVORNI PJEV = (SPRECHGESANG)

**EN:** speech song (<RAN>, 803 = uputnica na »Sprechstimme«), speech-song, spoken melody (<V>, 704), sprechstimme, sprechgesang; **NJ:** Sprechgesang; **FR:** sprechgesang, chant parlé (<MI>, III, 725), parlé-chanté (<HO>, 954), mélodie parlée (<P>, 95); **TL:** sprechgesang, canto-parlato.

**DF:** 1) »Neodreden naziv za vokalni izraz između govora i pjevanja kao (1) ritamski vezan, no po

•visinama tona• ne čvrsto određen pjev; (2) glazbenim •ritmom• ujednačen način govorenja, npr. u melodrami; (3) pjev koji slijedi melodiju govora; (4.) izvorni deklamatorski način interpretacije recitativa.« (⟨HI⟩, 445)

2) »(Naziv za) govorno pjevanje, poseban način vokalne deklamacije koja sjedinjuje elemente govora i pjevanja. Upotrebljavaju ga A. Schönberg, A. Berg i drugi, a sam naziv uveo je A. Schönberg u svom melodramskom ciklusu *Pierrot lunaire* (1912) gdje... u predgovoru daje upute za njegovo izvođenje...« (⟨MELZ⟩, III, 419)

**KR:** NJ je pojam »Sprechstimme« dvoznačan. On znači i »govorni glas« (kao u ⟨RAN⟩, 804 = »speaking voice«) i »govornu dionicu« (kao u ⟨FR⟩, 85–86). Ni jedan ni drugi naziv nisu ni tehnički pojmovi ni stručne riječi.

U DF 1 precizno se pokušava odrediti višeslojno značenje pojma u što općenitijem smislu, dakle bez obzira na Schönberga, a u DF 2 njegovo se značenje ograničuje samo na Schönberga (pri čemu »govorno pjevanje« nije točan prijevod »Sprechgesanga« jer je »Gesang« nedvosmisleno »pjev«, a ne »pjevanje«), kako je to u većini konzultiranih priručnika.

Zanimljivo je da se u glavnini konzultiranih priručnika navodi izvorni NJ oblik, valjda zato što bi se na taj način »Sprechgesang« htjelo uzdignuti do razine tehničkog pojma, odnosno stručne riječi. No nema nikakve potrebe za tim — ne samo zbog značenja određenog u DF 1 nego i zbog toga što je sam Schönberg vrlo nejasno i maglovito odredio značenje »Sprechgesanga« u uvodu za *Pierrota lunaire* koji se spominje u DF 2, dakle upravo tako da se zbog nepreciznosti određenja o »Sprechgesangu« ne može govoriti kao o tehničkom pojmu, odnosno stručnoj riječi (v. o tome POLZOVIC 1989), a za razliku od pojmova kao što su npr. •elektronische Musik•, •musique concrète• i (djelomično) •Klangfarbenmelodie•.

Nema dakle nikakva razloga ne rabiti g. p. kao pojam u svoj njegovoj značenjskoj slojevitosti koja je istaknuta u DF 1, a koja je djelomično relevantna i za nazivlje •glazbe 20. stoljeća• (naročito u t. 1 i 3, ali i u 2 DF 1 s obzirom na to da je *Pierrot lunaire* po Schönbergovu određenju također melodrama, kako stoji u DF 2).

U ⟨L⟩, 538, navodi se nepostojeći EN pojam »inflected speech« (= »modulirani govor«), a kao jedini se FR pojam iz nerazumljivih razloga navodi »sprechgesang« (u navodnim znacima).

**V:** •govorna skladba•.

(APE), 282 = »Sprechgesang, Sprechstimme« (uputnica na »speech song«); (BASS), IV, 380 = »Sprechgesang« (ali i

posve čudan oblik »Sprachgesang« koji se nigdje nije susreo); (BOSS), 158–160 = »Sprechgesang«; (CAN), 519 = »Sprechgesang«; (FR), 85 = »Sprechgesang«; (GR), 171–172 = »Sprechgesang«; (GR6), XVIII, 27 = »Sprechgesang, Sprechstimme«; (HO), 954 = »Sprechgesang«; (IM), 365 = »Sprechgesang, Sprechstimme« (uputnica na »speech song«); (JON), 292–293 = »Sprechgesang (Sprechstimme)«; (LARE), 1484 = »Sprechgesang«; (MI), III, 725 = »Sprechgesang«; (RIC), IV, 268 = »Sprechgesang«; (V), 704–705 = »Sprechgesang, Sprechstimme«

## GRAFIČKA NOTACIJA

**EN:** graphic notation; **NJ:** graphische Notation; **FR:** notation diagrammatique (⟨P⟩, 95; v. KR); **TL:** notazione per diagrammi (⟨P⟩, 95; v. KR).

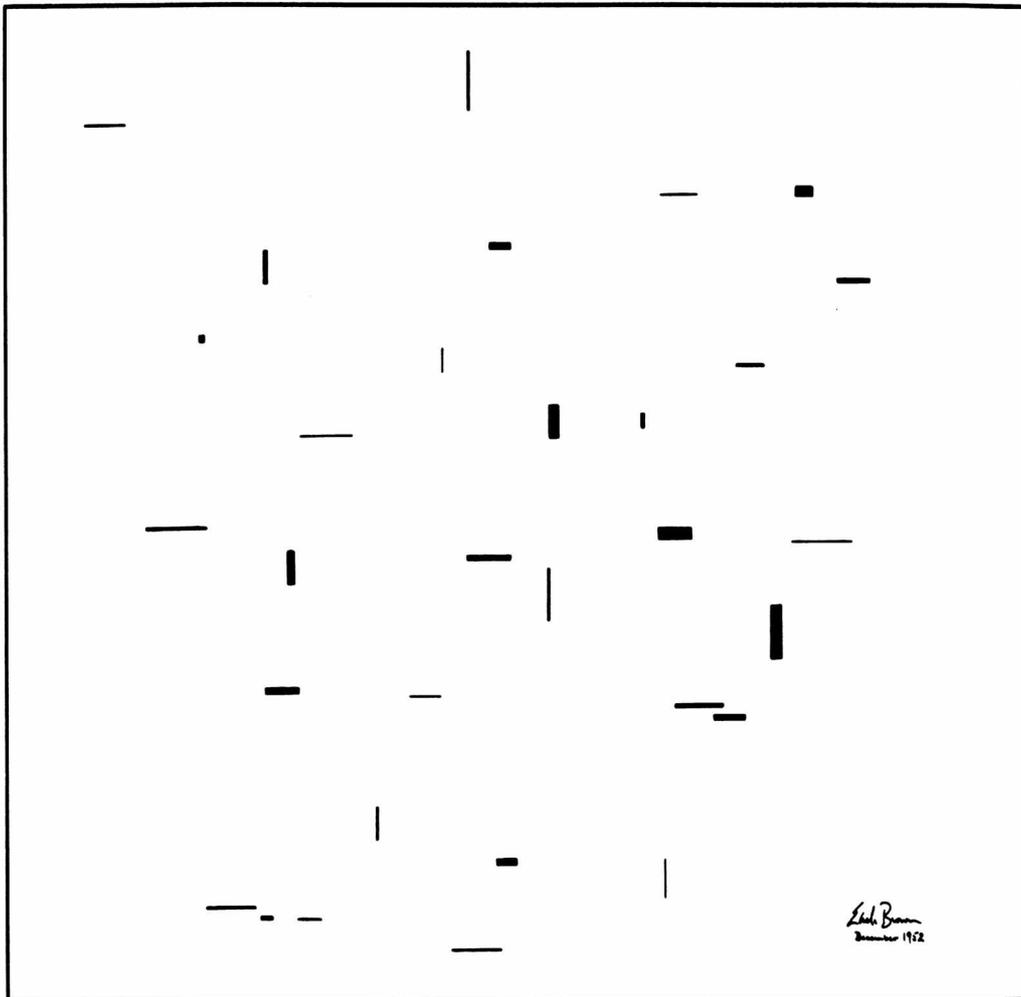
**ET:** Grč. graphikḗ (τέχνη) = umijeće pisanja, slikanja, crtanja (⟨KLU⟩, 275); lat. notatio = bilježenje, označavanje, od notare = označiti, obilježiti, od nota = znak, biljeg, pismeni znak (⟨KLU⟩, 508).

**DF:** 1) »(Naziv za) notaciju koja predstavlja potpunu emancipaciju 'notacije' od zvučne realizacije. Ona je u stvari crtež, na kojemu se zvučna zbivanja prikazuju simbolički... Grafičkom notacijom prikazuju se zvučni procesi samo približno i zato ona nalazi svoju primjenu samo kod muzike improvizacijskog karaktera... Grafička notacija često uključuje i znakove tradicionalnoga notnog pisma..., ali ona može biti i posve autonomna. Tada ona zapravo ne sadrži ništa konkretno muzičkoga, pa se može tumačiti i kao čista grafika...« (⟨MELZ⟩, II, 694–695)

2) »(Naziv za) uporabu nečeg drugog osim uobičajenih simbola... u... partituri. Mogu se razlikovati dvije vrste: Najprije postoje notacije koje odgovaraju posve specifičnim skladateljskim potrebama koje ne zadovoljavaju konvencionalni simboli: tu pripadaju Feldmanovi sistemi kvadrata (u njegovu ciklusu *Projection* iz 1950–51...), koji mu dopuštaju da precizno ne označi •visine tona•, mnogi od Cageovih dijagrama... s pravilima za interpretaciju (npr. *Variations I–II*)... Na drugoj strani postoje grafike kojima nije namjera nešto simbolizirati, nego stimulirati. Tu je pionir bio Brown u svom *December 52*, u kojemu se samo nudi elegantan crtež s uskim, crnim pravokutnicima na bijeloj podlozi, i..., sigurno, Cardewvljev *Treatise* (1963–76).« (⟨GR⟩, 84)

3) »(Naziv za) vrstu notacije u kojoj se poznati... simboli zamjenjuju novim, grafičkim znakovima. Oni mogu biti određene obveznosti ako uz njih postoje točna (često vrlo komplicirana) objašnjenja. Kao •akciona notacija• mogu pretpostavljati stanovitu instrumentalnu ili vokalnu aktivnost (izvođača).« (⟨EH⟩, 124)

**KM:** Partitura Brownove skladbe *December 52*, koja se kao primjer navodi u DF 2:

GRAFIČKA NOTACIJA: Brown, *December '52*

**KR:** DF su namjerno izabrane tako da se upozori na raznoznačnost g. n. i **glazbene grafike**, kojoj se inače ne posvećuje posebna pozornost ni u ostaloj literaturi: a) Kada se u DF 1 napominje da g. n. »predstavlja potpunu emancipaciju 'notacije' od zvučne realizacije«, moglo bi se pomisliti da se zapravo misli na **glazbenu grafiku**. No iz daljnjeg je teksta vidljivo da se misli samo na različite mogućnosti realizacije g. n. u **zvuku**, premda je »čista grafika« na kraju DF isto što i **glazbena grafika**, tj. puki grafičko-likovni objekt koji ne pretpostavlja realizaciju u **zvuku** (v. KR **glazbene grafike**). (Inače »zvučni procesi« nisu »zvučni«, nego »zvukovni«, jer ne zvuče!) b) U DF 2 miješaju se g. n. i **glazbena grafika**, tj. **glazbenu grafiku**

smatra se jednom od vrsta g. n., što je samo djelomično točno. c) U DF 3 značenje je g. n. najtočnije specificirano.

Dakle: g. n. vrsta je notacije koja, za razliku od **glazbene grafike**, **pretpostavlja i zahtijeva** realizaciju u **zvuku** — inače se ne bi nazivala notacijom. Zato i postoji niz priručnika (npr. KAR-KOSCHKA 1966) u kojima se objašnjava funkcija i značenje novih, nekonvencionalnih znakova u g. n. baš s obzirom na realizaciju u **zvuku**.

FR i TL ekvivalenti za g. n. (»notation diagrammatique«, »notazione per diagrammi«), koji se navode u (P), 95, nisu se pronašli u konzultiranoj stručnoj literaturi.

**V:** •akciona notacija•, •glazbena grafika•, •klavarskribo• = (klavarscribo), •okvirna notacija•, •proporcionalna notacija•, •uputna notacija•.

(BKR), II, 144 = uputnica na •glazbenu grafiku•; (DIB), 328–330; (FR), 35; (GR6), I, 240; (GR6), XIII, 414–416; (HI), 186; (M), 523; (RAN), 346; (SLON), 1451–1452; (V), 280

### (GRUNDGESTALT) = •OSNOVNI OBLIK (NIZA, SERIJE)•

**KM:** Preporučuje se pojam rabiti samo u onome smislu u kojemu ga tretira Schönbergova skladateljska teorija (v. KR — t. 1 •osnovnog oblika niza, serije•).

**USP:** •osnovni oblik (niza, serije)•.

### (GRUNDREIHE) = •OSNOVNI NIZ, SERIJA•

#### GRUPA, GRUPNA SKLADBA

**EN:** group, group composition; **NJ:** Gruppe, Gruppenkomposition; **FR:** groupe, composition de groupes.

**ET:** Nejasna ((KLU), 281).

**DF:** 1) »(Naziv za) koncept •strukture• što ga je uveo Karlheinz Stockhausen u svojim *Klavierstücke I–IV* (1952–53). Grupa je segment vremena koji obično sadrži više od jedne •visine tona•. Svaki segment posjeduje izrazitu karakteristiku (npr. određenu razinu •dinamike• za sve •visine tona• ili proces mijenjanja od tihoga ka glasnom) koja dopušta skladatelju da grupe podvrgne različitim procesima, kao što je serijalno sređenje i transformacija.« ((V), 289)

2) »'Grupom' se smatra određeni broj •tonova• koji su preko srodnih proporcija povezani nadređenom doživljajnom kvalitetom, tj. kvalitetom grupe. Različite grupe u skladbi posjeduju različite proporcijske karakteristike, različitu •strukturu•, no povezane su jedna s drugom utoliko ukoliko se karakteristike jedne grupe mogu shvatiti tek onda kada se usporede s drugim grupama po stupnju srodnosti... Način na koji se •tonovi• spajaju i na koji se pojavljuju u grupi ostaje u sjećanju; no manje ostaju u sjećanju pojedinosti, pojedini interval, pojedini vremenski odnos. Po mogućnosti sve što je skladano mora podjednako sudjelovati u formalnom procesu i ništa ne treba dominirati, npr. kakva melodija, ... •ritam•... ili •intenzitet•...« (STOCKHAUSEN 1963f: 63, 65)

3) »Najmanje su veze među elementima..., sve zajedno, vrlo bitne, ali ih mi poimamo u cjelini, kao kvalitetu. I prema doživljaju razlikujemo promjene •strukture• u tako različitim... grupama, a da pri-

tom ne možemo reći što se u detalju promijenilo. Jasno doživljavamo obrise grupa: one su različito duge, sadrže različite forme kretanja, različite •gustoće• i različite stupnjeve brzine; različite *zvukovne forme*.« (STOCKHAUSEN 1963f: 66)

4) »...grupu karakteriziraju globalne kvalitete koje su zajedničke svim njezinim elementima i koje se en bloc razlikuju od susjednih grupa; to dopušta da se strukturni odnosi ne opisuju više samo među izoliranim •tonovima• nego na značajnijoj razini, srednjoj po većoj važnosti. U stvari međusobno srodne grupe mogu stvarati nove, opsežnije •strukture•, koje se opet mogu grupirati u više cjeline. I tako dospijevamo do 'totalne forme' komada, koja je, da bi ostala lako uočljiva, dovoljno jednostavno postavljena. Ovdje se dakle bavimo strukturnom metodom par excellence. Sigurno je da je ona još u punu razvoju. I još smo daleko od toga da iscrpimo sve njezine izvore i da odredimo sve uvjete njezine djelotvornosti.« (POUSSEUR 1960: 77)

5) »U razvoju grupne forme pokušao sam skladati ravnopravnost u višim organiziranim organizmima s karakterističnim građenjem grupa. Problem je omogućiti veliku diferenciranost u opsegu i *formalnom karakteru* grupa, a ipak održati ravnotežu.« (STOCKHAUSEN 1963e: 232)

5–A) »Svako je zvukovno tijelo... u stanju učiniti doživljajnim svoj vlastiti vremenski prostor, a, kao slušatelji, nalazimo se posred više vremenskih prostora, koji opet tvore novi, zajednički vremenski prostor. A ono što čini da zvukovna tijela zvuče nisu više 'točke', nego 'grupe': ...*Grupe* su •zvukova•, •šumova• i zvukovnih •šumova• posve samostalne jedinice. Svaka se grupa kreće u svom vremenskom prostoru. Prije svega u vlastitom tempu.« (STOCKHAUSEN 1964a: 71)

6) »Ako pobliže razmotrimo *veze između 'punktnog' i 'grupnog' skladanja*, na trenutak se pokazuju dva ekstremna položaja među kojima treba pronaći vezu.« (STOCKHAUSEN 1963g: 59)

7) »'Grupa' je sistem čiji elementi (označeni kao a, b, c...), funkcioniranje (označeno kao \*) i odnosi po jednakosti (označeni kao =) zadovoljavaju ova svojstva: 1. *Zatvorenost*: Ako su a, b elementi sistema, onda je i a\*b element sistema. 2. *Povezljivost*: ako su a, b, c elementi sistema, onda je (a\*b)\*c = a\*(b\*c). 3. *Postojanje identiteta*: Postoji neki element sistema, e, tako da za svaki element sistema (recimo d) d\*e = e\*d = d. 4. *Postojanje obrata*: Za svaki element sistema (recimo d) postoji element sistema d- tako da d\*d- = d-\*d = e.« (BABBITT 1960: 249 — bilj. 3)

**KM:** Po DF je vidljivo da se ovdje ne obrađuju ona značenja pojma koja se, slično njegovu općem zna-

čenju, javljaju u glazbenom nazivlju općenito, dakle ona značenja koja nisu u vezi s njegovim specifičnim značenjem u nazivlju \*glazbe 20. stoljeća\*, pogotovo u tipologiji \*serijalne glazbe\*, npr. u smislu proizvoljna stapanja istih glazbenih elemenata. (O tome i o matematičkom značenju pojma v. BLUMRÖDER 1984: 1–7; usp. DF 7.) Messiaen npr., u svojoj DF \*modusa ograničenih mogućnosti transpozicije\*, rabi g. u takvu smislu (v. DF \*modusa ograničenih mogućnosti transpozicije\*), premda bi bilo točnije govoriti o \*segmentu\*, kao što se, uostalom, čini u prijevodu na EN u (JON), 170.

FR pojam »groupe« također ima posebno značenje i u teoriji \*konkretne glazbe\* P. Schaeffera, i to spram »motiva« koji u toj teoriji također ima specifično značenje (v. SCHAEFFER 1966: 571–572; (GUI), 139).

**KR:** DF su izabrane i poredane tako da što je moguće potpunije prikažu sve nijanse u značenju pojma:

a) DF 1 nastoji kratko i sažeto utvrditi pojam u onom značenju koje nas ovdje zanima, ali teško da se može smatrati razumljivom bez dopuna koje donose naredne DF.

b) DF 2 je prvo determiniranje značenja pojma u ovom, užem, značenju.

c) DF 3 upućuje na pojam kao na oznaku kvalitativnih značajki sloga, pri čemu se lako zapaža naglašavanje statističke (teksturane) približnosti, čak i u terminologijskom smislu: govori se o »obrisima grupa«, o »različitim \*gustoćama\*«, »različitim stupnjevima brzina«, i sve se to nastoji podvesti pod »različite zvučkovne forme«. Treba napomenuti da je taj element, tj. statistička približnost, imperativno zahtijevao uvođenje novog nazivlja koje (premda metaforično) djelotvorno izvršava svoju funkciju. U (G), 86, rabe se npr. pojmovi kao što je »skup tonova« (= »Tonmenge«) za označavanje situacija u kojima se pojedinačne \*visine tona\* više ne razabiru, zatim »\*gustoća\* (\*tonova\*)« (»Tondichte«) za označavanje novog odnosa između horizontale i vertikale itd. (v. KM \*polja\*; također DF 4 i KR — t. d. \*statističke glazbe\*).

d) U DF 4 se također ističu značajke g. na razini statističke (teksturane) približnosti, ali se o njima također već razmišlja kao o podlozi za artikulacije forme.

e) U DF 5 i 5–A g. je konstitutivni element forme, pa se već može govoriti ne samo o g. nego i o g. s.

f) U DF 6, kao i u (GR), 85, g. i g. s. već se dovode u vezu s \*točkom\*, odnosno s \*punktualnom glazbom\* u smislu važeće tipologije \*serijalne glazbe\*:

\*točka\*–\*grupa\*–\*polje\* ((G), 83–95; (GL), 67–69; (KS), 145–161; (RL), 868).

g) DF 7 pojašnjava pojam matematičkom terminologijom, koja je inače karakteristična za skladateljsku teoriju M. Babbitta.

**V:** \*mikropolifonija\*, \*polje\*, \*postserijalna glazba\*, \*punktualna glazba\*, \*skup tonova\*, \*statiistička glazba\*, \*struktura\*, \*tekstura\*, \*točka\*. (BKR), II, 155; (BOSS), 161; (JON), 114–116

## GRUPNA IMPROVIZACIJA

**EN:** group improvisation; **NJ:** Gruppenimprovisation.

**ET:** \*Grupa, grupna skladba\*, \*improvizacija\*.

**DF:** Naziv za \*improvizaciju\* u kojoj sudjeluje više **profesionalnih** glazbenika.

**KR:** U DF je istaknuto »profesionalnih glazbenika« zato što se po tome g. i. u ovome *Vodiču* razlikuje od \*kolektivne improvizacije\*, u kojoj se pretpostavlja i sudjelovanje publike (v. DF, KM i KR \*kolektivne improvizacije\*).

**V:** \*improvizacija\*, \*kontrolirana improvizacija\*, \*slobodna improvizacija\*.

**USP:** \*kolektivna improvizacija\*.

(V), 289 = uputnica na »\*performance\*« (= »izvedba«)

## GUSTOĆA, PROMJENA GUSTOĆE, STUPNJEVI GUSTOĆE

**EN:** density; **NJ:** Dichte, Dichteveränderung, Dichtegrade; **FR:** densité; **TL:** densità.

**DF:** 1) »(Naziv za) količinu, blizinu i/ili složenost \*zvukova\* u kakvoj \*teksturi\*. Gustoća je relativna i ovisi, među ostalim, o opsegu \*visina tona\* i o vremenskom rasponu \*teksture\* te o \*spekturu\* \*parcijala\* \*zvukova\* (u \*teksturi\*). Vrlo gusta \*tekstura\* npr. može nastati od samo nekoliko \*zvukova\*, ako zauzimaju uzak opseg \*visine tonova\* (kao npr. u \*clusteru\* od malih sekundi) ili ako vrlo kratko zvuče ili ako sadrže složenu \*strukturu\* \*parcijala\* (npr. kod \*zvukova\* na kontrabasu u najdubljem registru).« ((V), 182)

2) »Gustoća označuje fenomen u odvijanju skladbe kojemu se prije jedva posvećivala pozornost. Može se stupnjevatiti po karakteristikama raspodjele \*zvuka\*, što slušatelj uglavnom jednostavno osjeća kao dinamički proces. Gustoća vertikalnih ili horizontalnih zvučkovnih protoka može se pojmiti statistički kao gomilanje, sakupljanje, glomaznost ili stanjenje. Njezin je matematički temelj načelo računa vjerojatnosti i 'zakona velikih brojeva' što se rabi u teoriji \*serijalne glazbe\* i \*elektroničke glazbe\*.« ((EH), 62)

3) »Stupnjevi su gustoće pojam koji je nastao pod utjecajem teorije informacija... (i koji) označava u elektroničkim skladbama zvučna stanja i promjene koja se mogu procijeniti... usporedbom kondenziranja •tonova•, •zvukova• i •šumova•. Konstantno gustim •zvukovima• suprotstavljaju se oni koji se na različitim stupnjevima stanjuju ili odebljavaju...« (EH), 62)

**KM:** Pojam se ponekad javlja i izvan značenjskog konteksta navedenog u DF (npr. u (FR), 21, i u (JON), 71), no njegovo je značenje gotovo izvan tehničkog i/ili stručnog područja, dakle se samo po sebi razumije, pa se ovdje ne obrađuje. Posebno je značenje FR pojma »densité« u Schaefferovoj teoriji •konkretne glazbe• (v. (GUI), 152), koje je međutim toliko specijalističko da ga u ovome *Vodiču* također ne treba posebno obrađivati. U (L), 496, pojam se javlja samo u smislu »gustoće •zvuka•« (EN: »sound density«, NJ: »Schalldichte«, FR: »densité d'énergie sonore«, TL: »densità sonora«).

**KR:** U DF 1 značenje se pojma uspješno utvrđuje u najširem smislu. •Tekstura• je u izvorniku uvijek »texture«, što bi se moglo prevesti i kao »slog«, no ovdje je značenje točnije u najužem smislu •teksture•.

U DF 2 i 3 značenje se pojma točno ograničuje na za nas bitan značenjski okvir, no njegova terminološka funkcija, zbog koje i jest tehnički i/ili stručno relevantan, naznačuje se izdaleka.

Iz DF 3 i iz KR — t. c •grupe, grupne skladbe• (v. također i KR — t. d •statističke glazbe•) posve je jasno da su se pojmovi morali uvesti kao jedina mogućnost opisivanja zvučnoljka koje proizlazi iz statističkih, teksturno približnih odnosa između njegovih komponenti. Jedino su u tom smislu oni relevantni kao tehnički i/ili stručni pojmovi. (Ako se g., p. g. i s. g. shvate kao tehnički pojmovi i/ili stručne riječi, dakle: jedino u ovome smislu, onda su riječi »gomilanje«, »sakupljanje«, »glomaznost ili stanjenje«, koji se javljaju u DF 2, nepotrebne, opisne metafore.)

**V:** •cluster•, •grupa, grupna skladba•, •mikropoli-fonija•, •permeabilnost•, •polje•, •skladanje cluster-a• = (•Clusterkomposition•), •skladba od cluster-a• = (•Clusterkomposition•), •skup tonova•, •statistička glazba•, •stokastička glazba•, •struktura•, •tekstura•.

(G), 102–106

# H

## HAMMONDOVE ORGULJE

**EN:** Hammond organ; **NJ:** Hammond–Orgel, Hammondorgel; **FR:** orgue Hammond; **TL:** organo Hammond.

**ET:** Po izumitelju L. Hammond; •orgulje•.

**DF:** »(Naziv za) vrstu jednodručnih, odnosno dvodručnih •elektroničkih orgulja• koje je 1934. godine konstruirao Amerikanac L. Hammond. •Zvuk• se djelomično proizvodi mehanički rotirajućim tonskim kotačima. Riječ je o 91 metalnom zupčaniku sa sinusoidnim profilom zubaca koje elektromotor stalno rotira. Ispred svakog zupčanika nalazi se zavojnica s magnetskom jezgrom u kojoj se inducira sinusoidni izmjenični napon, pri čemu odgovarajuća frekvencija nastaje proporcionalno broju okretaja i (različitu) broju zubaca. Tipke djeluju kao prekidači (•okidni sklopovi•) koji, pri pritisku, induktivnu struju iz zavojnice vode do pojačala, pa onda u zvučnike.« (⟨RUF⟩, 178)

**KM:** U KR •elektroakustičkih orgulja• predlaže se da se sve vrste suvremenih, neakustičkih •orgulja• — tako i H. o. — svrstaju pod •elektroničke orgulje•, kako je naznačeno u DF i u mnogim drugim izvorima.

**KR:** Premda se u ⟨GRI⟩, II, 120, H. o. svrstavaju u •elektroničke orgulje•, u ⟨GR6⟩, VIII, 78, ne svrstavaju se u •orgulje•, nego u »elektroničke instrumente s tipkama« (= »electronic keyboard instrument«), kao što se u ⟨GR6⟩, VI, 106, •elektrokord• svrstava u »elektrofonske klavire« (= »electro-phonc piano«; v. KR •elektrokorda•). Riječ je i u jednom i u drugom slučaju o puku izmišljanju klasifikacijskih pojmova koji više odmažu nego što pomažu stremljenju k preciznosti.

**V:** •elektronički glazbeni instrumenti• = (•elektronski glazbeni instrumenti•), •orgulje•.

(BASS), III, 490–491; (BKR), II, 166; (DOB), 93–94; (EN), 96; (FR), 36; (GRJ), I, 476; (HI), 195–195; (HK), 171–172; (KN), 90; (L), 245; (MELZ), II, 66 = »Hammond orgulje« (netočno!) = uputnica na •elektroakustičke orgulje•; (P), 99 =

»Hammond–orgulje« (netočno!); (RAN), 361 = uputnica na •elektroničke orgulje•; (RIC), III, 333

## HAPPENING

**EN:** happening; **NJ:** Happening; **FR:** happening.

**ET:** EN = događanje.

**DF:** »(Naziv za) teatarsku vrstu koja se prije svega razvila među umjetnicima i kiparima, povezanim s Reuben Gallery u New Yorku oko 1959–63, kada je i sam pojam ušao u uporabu. Vrsta ima složenu •strukturu• u kojoj se samostojne teatarske jedinice (akcije, slike, •zvukovi• itd., same ili u kombinaciji) predstavljaju u slijedu ili istodobno. Kada izvođači u happeningu izvršavaju povjereni im zadatak, oni se pojavljuju baš kao oni, u sadašnjem vremenu i na sadašnjem mjestu; ne igraju, kao u tradicionalnom teatru, ulogu lica koje je od njih različito. Rani su primjeri happeninga razni događaji koji su se zbivali u Bauhausu dvadesetih godina i onaj koji je upriličen 1952. na Black Mountain Collegeu u New Yorku, a koji je bio kolektivno djelo skladatelja Johna Cagea, plesača Mercea Cunninghama, slikara Roberta Rauschenberga, pijanista Davida Tudora i drugih; uključivao je glazbu, ples, slikarstvo, čitanje poezije, akcije, snimke, filmove i dijapozitive.« (⟨V⟩, 300)

**KR:** DF utvrđuje pojam s priličnom preciznošću, no ne spominje Allana Kaprowa kao njegova idejnog začetnika: »Sama se riječ prvi put upotrijebila... 1959. u jednom broju časopisa *Anthologist* što ga je izdavao Rutgers University. U njemu je bio objavljen članak Allana Kaprowa, profesora povijesti umjetnosti na Rutgersu, pod naslovom *The Demiurge*, u kojemu je on najavio namjeru da stvori posve novu umjetnost. Kao ilustraciju priložio je... skicu s naslovom 'Nešto će se dogoditi: happening'. Kaprow je s kolegama u listopadu 1956. u jednoj njujorškoj galeriji postavio produkciju pod naslovom *18 happeninga u 6 dijelova*.« (⟨SLON⟩, 1452. V. i KAPROW 1966.) Također se u DF ne ističe stanovit provoka-

tivni odnos h. prema publici (v. <MELZ>, II, 72; no pretjerano je međutim, kao što se to ovdje čini, h. povezivati s •aleatorikom•). Riskantno je također h. dovoditi u izravnu vezu s •fluxusom• (kao u <GR>, 87), prije svega zato jer je h. naziv za vrstu, a •fluxus• naziv za pokret.

**V:** •akciona glazba•, •environment, environmentna umjetnost•, •fluxus•, •fonoplastika•, •glazbeni teatar•, •intermedia (art)• = •mixed media (art)• = •multimedia (art)•, •kolektivna improvizacija•, •mixed media (art)• = •intermedia (art)• = •multimedia (art)•, •multimedia (art)• = •intermedia (art)• = •mixed media (art)•, •performance•, •totalni teatar•.

<BKR>, II, 170 = uputnica na •multimedia•; <BOSS>, 57–58; <FR>, 36; <RAN>, 362 = uputnica na »•mixed media•«; <SOHM 1970>; <THO>, 86–88

### HARD BOP

**EN:** hard bop; **NJ:** hard Bop, hard bop; **FR:** hard bop; **TL:** hard bop.

**ET:** EN hard = tvrd; •bebop•.

**DF:** »(Naziv za stil u •jazzu• pedesetih godina) koji je stvarni povratak •bebopu•. Za razliku od drugih derivata •bebopa• on je bez promjene prihvatio matični stil, osim što se križa sa •soul jazzom•. Eksponenti su mu bubnjari Art Blakey i Max Roach, trubač Clifford Brown i saksofonist Sonny Rollins.« (<RAN>, 362)

**KR:** H. b. je nepotrebno (i nemoguće) prevoditi na hrvatski.

**V:** •East Coast jazz•, •jazz•, •soul, soul jazz•.

**USP:** •bebop• = •bop• = •rebop•.

<BASS>, II, 461; <BKR>, II, 171 = uputnica na •jazz•; <FR>, 36–37; <GRJ>, I, 481–482; <GR6>, VIII, 158 = uputnica na •East Coast jazz•; <HI>, 196; <LARE>, 710; <RIC>, II, 395 = uputnica na •jazz•

### HARD ROCK

**EN:** hard rock, hardrock, hard rock 1970; **NJ:** hard Rock, Hard Rock, »harter« Rock; **FR:** hard rock, hardrock, rock »dur«; **TL:** hard rock, hardrock, rock »duro«.

**ET:** EN hard = tvrd, opor, surov; •rock, rock–glazba•.

**DF:** »(Naziv za) stilski smjer (u •rock–glazbi•) u kojemu se jako naglašava •beat• u četiričetvrtinskom taktu, a u •harmoniji• i u formi najčešće se primjenjuje shema •bluesa•... Početkom je sedamdesetih godina hard rock pod utjecajem •rock and rolla•. Agresivnost mu potječe od naglašene opore •ritmike•<sup>1</sup> i od uporabe elektroakustički pojačanih i elektroničkih glazbala.« (<KN>, 90; <HI>, 196)

**KM:** Posebni pojmovi na NJ, FR i TL (kao i EN pojam »hard rock 1970«), koji se razlikuju od izvornog EN pojma, nude se — kao prijevodi — u <BR>, 234–235. Nigdje se nisu mogli pronaći u stručnoj literaturi. Zanimljivo je međutim da se u <BR>, 236–237, isti pojmovi na NJ, FR i TL (u ponešto drugačijoj ortografiji) nude i za •heavy rock, heavy metal (rock)•. O eventualnoj istoznačnosti h. r. s •heavy metalom• v. KR •heavy rocka, heavy metal (rocka)•.

**V:** •rock and roll•, •rock, rock–glazba•.

**USP:** •heavy rock, heavy metal (rock)•, •soft rock•. <FR>, 37; <HK>, 172–173

1 U izvorniku stoji »Rhythmik«. Takav je prijevod na hrvatski opravdan u smislu DF 2–t. 1 •ritmike• (v. i KM •ritmike•).

### HARLEMSKI STIL

**EN:** Harlem style; **NJ:** Harlem–Stil.

**ET:** Harlem = crnačka četvrt u New Yorku; grč. stýlos = pisaljka, odatle: način pisanja, izvođenja i sl.

**DF:** »(Naziv za) način svirke na klaviru u •jazzu• koji su dvadesetih godina razvili obrazovani crnački glazbenici u crnačkoj četvrti Harlemu u New Yorku, priključujući se tako stilovima koji su se već pret hodno iskristalizirali u izvođenju •ragtimea• i •boogie–woogiea•.« (<HI>, 196)

**V:** •boogie–woogie•, •jazz•, •ragtime, rag•.

**USP:** •jump, Harlem jump•.

### HARMONIČKI CLUSTER

**EN:** harmonic cluster; **NJ:** Flageolett–cluster.

**ET:** •Harmonik, harmonici, harmonički ton(ovi)•, •cluster•.

**DF:** »(Naziv za) •cluster• koji se dobiva tako da se bezvučno pritisne određen broj tipaka na klaviru, koje onda omogućuju rezonantno titranje žica, potaknuto kakvim odsviranim •clusterom•.« (<FR>, 37)

**KR:** U <HI>, 99, h. c. naziva se »flažoletnim •clusterom•«, po uzoru na flažoletne •tonove• na žičanim glazbalima. Pojam nije baš posve točan jer se h. c. dobiva posve drugom tehnikom izvođenja, i to samo na klaviru.

No, je li h. c. baš •cluster•, to ovisi i o tome koje su tipke na klaviru bezvučno pritisnute, tj. koje žice mogu rezonantno titrati. Ako je riječ o intervalima koji ne odgovaraju DF •clusteru• (dakle o malim i velikim sekundama), onda se pojam ne smije rabiti. (U <FR>, 38, spominje se »harmonička jeka«, koja bi mogla odgovarati onom zvukovlju dobivenom opisanim tehnikom na klaviru koje ne ide u h. c.)

**V:** •agregat• (DF 1), •cluster•, •harmonik, harmonici, harmonički ton(ovi)•.

### HARMONIJA/HARMONIKA

**EN:** harmony; **NJ:** Harmonie, Harmonik; **FR:** harmonie; **TL:** harmonia.

**ET:** Grč. harmonía = spajanje, slaganje, sklad, od harmózein = spojiti (⟨KLU⟩, 294).

**DF:** »(Naziv za) usklađenost različitog ili suprotnog, u glazbenom smislu (za) ustrojstvo •tonova•, odnosno •zvukova•, a u novo doba •akorda• i akordnih cjelina. Izrazi harmonika i nauk o harmoniji u početku su značili isto, no kasnije su se razdvojili. Pojam nauk o harmoniji označava teoriju ili pouku i ograničen je na •akorde• i na povezivanje •akorda• u dursko–molskoj tonalitetnoj glazbi. Naprotiv, riječ harmonika danas se rabi kao predmet teorije, kao (naziv za) zalihe •akorda• ili •zvukova• i njihovu primjenu; o harmonici se ne govori samo kod dursko–molsko tonalitetne glazbe nego i kod •atonalitetne glazbe• te kod modalnog (ili modusnog — op. N. G.; v. KR •modusa•) višeglasja Srednjega vijeka i ranoga novovjekovlja.« (⟨RL⟩, 362–363)

**KR:** Pojam je (u paru) uvršten u *Vodič* zato što na NJ govornom području postoji mogućnost značenjske distinkcije, koja bi, u nazivlju •glazbe 20. stoljeća•, bila korisna zato što bi se objektivno »harmonija« u užem smislu (tj. funkcionalna, odnosno dursko–molska tonalitetna h.) mogla razdvajati od »harmonike« (koja ne bi bila dursko–molsko tonalitetna). No premda na NJ govornom području postoje dokazi za takvu značenjsku distinkciju (v. NÜLL 1931; Ligeti u LIGETI 1960a: 49–bilj. 1, pojam rabi »u njegovu općem značenju, on označuje dakle i simultane i sukcesivne cjeline različitih •visina tona•, i to i u tonalitetnom i u netonalitetnom slogu«), sama DF (koja, inače, potječe iz pera C. Dahlhausa) jasno upozorava na to da značenje tih dvaju pojmova ipak nije posve jasno razdvojeno. A pojmovi kao što su •agregat• (kao supstitut za •akord•; v. DF 1 •agregata•) i •vertikalna zvučnost• očit dokazuju da bi takvu značenjsku distinkciju bilo i te kako korisno provesti (v. također KM •osnovnog tona•).

»Harmonika« bi se, slično »akordici« (v. KR •akorda•) i •ritmici• (v. DF 2 — t. 1, DF 3 i DF 4 — t. 2 •ritmike•), mogla rabiti i kao naziv za sveukupnost određenih svojstava vertikalnog sloga. Premda se to značenje u nas nije izdiferenciralo, ne znači da ga ne bi trebalo promišljati.

Treba priznati da pojam »harmonika« u hrvatskom jeziku postavlja određene probleme pri eventualnoj

uporabi u navedenom smislu: a) zato što podrazumijeva i glazbalo; b) zato što su pridjevski oblici (»harmonički«) identični s pridjevskim oblicima od •harmonika•. Pridjevski oblik »harmonikalni« vezuje se, doduše, također uz »harmoniku«, ali u drugom smislu, tj. u smislu »harmonikalne teorije kozmosa«, koju npr. zastupa H. Kayser (v. KAYSER 1976<sup>3</sup>), pa se ovdje ne može rabiti.

No svejedno bi trebalo razmisliti o uporabi toga pojma u njegovu specifičnom značenju u nazivlju •glazbe 20. stoljeća• (premda se u *Vodiču* on navodi samo onda kada to zatijeva NJ izvornik), jer na drugim jezicima taj pojmovni par ne postoji.

**V:** •agregat• (DF 1), •akord•, •kvartna harmonija/harmonika•, •linearni kontrapunkt•, •poliharmonija/poliharmonika•, •tonalitet•, •vertikalna zvučnost•, •zvučnost• (DF 2).

⟨BKR⟩, II, 173; ⟨L⟩, 252; ⟨P⟩, 100

### HARMONIK, HARMONICI, HARMONIČKI TON(OVI)

**EN:** harmonic, harmonics; **NJ:** Harmonische, harmonische Töne; **FR:** son(s) harmonique(s), harmonique(s); **TL:** (suono) armonico, armonici. (suoni)

**ET:** Grč. harmonía = spajanje, slaganje, sklad, od harmózein = spojiti (⟨KLU⟩, 294); •ton•.

**DF:** »(Naziv za) nadton ili •parcijal•, tj. za jednu od komponenata složenoga •zvuka•. Frekvencija je harmonika, kao višekratnik frekvencije •temeljnoga tona•, cijeli broj.« (⟨V⟩, 300)

**KR:** U literaturi se h. često navodi kao istoznačnica s •parcijalom•, što je pogrešno, već i s obzirom na ET izvod pojma. U ⟨CAN⟩, 239, jasno se upozorava da se istoznačnost h. i •parcijala• uvriježila kroz uporabu, premda su »u stvari •parcijali• oni instrumentalni harmonici koji proizlaze iz djelomična titraja zvučnoga tijela, a ne iz titraja po cijeloj njegovoj duljini« (u tu se DF •parcijala• može sumnjati, ali se u ⟨CAN⟩ •parcijal• uopće ne navode kao poseban pojam). U ⟨HO⟩, 949, navodi se npr. EN ekvivalent »overtone« (= nadton, •parcijal•), odnosno NJ »Oberton«, a TL »suono armonico«. U ⟨BR⟩, 139, i u ⟨L⟩, 396, također se navodi NJ ekvivalent »Obertöne«. U ⟨APE⟩, 128, niz h. definira kao »niz akustičkih harmonika« (nadtonova, •parcijala•). No u skladu s DF (koja se također ponavlja u ⟨IM⟩, 161, ⟨MI⟩, II, 421, i u ⟨RAN⟩, 364) h. mogu biti samo oni •parcijali• čija je frekvencija, kao višekratnik frekvencije •temeljnoga tona•, cijeli broj. Zato se u ⟨EH⟩, 129, i u ⟨RL⟩, 942–943, •parcijali• koji ne zadovoljavaju taj uvjet nazivaju »neharmonica« koji se npr. nalaze u •šumu• i u •zvuku• zvona. Pojam dakle treba rabiti isključivo u užem značenju.

Zanimljivo je da se h. kao posebna natuknica ne javlja ni u ⟨MELZ⟩ ni u ⟨RL⟩.

H. svakako pridonose stvaranju •zvukovne boje•, ali je njihova precizna uloga u tome sporna (v. DF 3 •zvukovne boje•). Zna se npr. da su za •zvukovnu boju• »odgovorniji« •formanti•.

Potrebno je također napomenuti da su h., u smislu u kojemu se ovdje preporučuju rabiti, u stvari •sinusoidni tonovi•.

**V:** •harmonički cluster•, •sinusoidni titraj, ton, val• = (sinusni titraj, ton, val) = (sinusoidalni titraj, ton, val), •temeljni ton•, •ton•, •zvukovna boja• = (boja) = (boja zvuka) = (zvučna boja), •zvukovni spektar• = (spektar) = (zvučni spektar).

**USP:** •aliquot(i), alikvotni ton(ovi)•, •formant(i)•, •parcijal(i), parcijalni ton(ovi)•.

⟨BASS⟩, I, 33; ⟨CH⟩, 300; ⟨DG⟩, 22–23; ⟨FR⟩, 38; ⟨GRI⟩, II, 129–130; ⟨GR6⟩, VIII, 165–167; ⟨HI⟩, 197 = uputnica na »Obertöne« = »nadtonovi«; ⟨LARE⟩, 713–714; ⟨RIC⟩, I, 111–112

**HEAD ROCK = •ACID ROCK• =**

**•PSIHODELIČKI ROCK,**

**PSIHODELIČKA ROCK–GLAZBA• EN:**

head rock; **NJ:** head rock.

**ET:** EN head = glava; •rock, rock–glazba•.

**DF:** U američkom slengu naziv za •psihodelički rock, psihodeličku rock–glazbu•.

**V:** •rock, rock–glazba•.

**USP:** •acid rock• = •psihodelički rock, psihodelička rock–glazba•.

⟨KN⟩, 161

**HEAVY ROCK, HEAVY METAL (ROCK)**

**EN:** heavy rock, heavy metal (rock), heavy metal 1970; **NJ:** heavy rock, heavy metal (rock), harter Rock; **FR:** heavy rock, heavy metal (rock), hard rock; **TL:** heavy rock, heavy metal (rock), hard rock.

**ET:** EN heavy = težak; •rock, rock–glazba•.

**DF:** »(Naziv za) podvrstu •rock–glazbe• koju karakteriziraju tromi •ritmovi• i naglašena uporaba amplifikacije te forme koje su izvedene iz •bluesa•. Stil je cvjetao šezdesetih i sedamdesetih godina u Sjedinjenim Američkim Državama, Engleskoj i u Europi, a uglavnom se povezivao s uzimanjem droga i radničkom publikom. Rani i važni predstavnik heavy metala bio je Jimi Hendrix, a reprezentativne grupe bile su Black Sabbath, Blue Cheer, Deep Purple i Blue Oyster Cult. Heavy metal ponovno je stekao popularnost osamdesetih godina.« (⟨RAN⟩, 375)

**KM:** Pojmovi na NJ, FR i TL (kao i EN »pojam heavy metal 1970«) ponuđeni su u ⟨BR⟩, 236–237.

Zanimljivo je da su oni istoznačnice s •hard rockom•, za koji se međutim u ⟨BR⟩, 234–235, nude drugi pojmovi (v. KM •hard rocka•), premda se, doduše, u ⟨KN⟩, 92 pod natuknicom h. m. r. upućuje na •hard rock•.

**KR:** U ⟨KN⟩, 90, upozorava se da je gotovo nemoguće razlikovati h. m. od •hard rocka• (v. također ⟨HI⟩, 201, gdje se, nakon DF, upućuje i na •punk rock•). Ta istoznačnost, koju gornja DF djelomično potvrđuje (usp. DF •hard rocka•; nejasno je međutim što u DF znače »tromi •ritmovi•«), ne dopušta međutim favoriziranje ili ukidanje pojmova, jer svi oni ravnopravno postoje u uporabi.

**V:** •rock, rock–glazba•.

**USP:** •hard rock•, •soft rock•.

⟨HK⟩, 175–177

**HEKSAKORD**

**EN:** hexachord; **NJ:** Hexachord; **FR:** hexacorde; **TL:** esacordo.

**ET:** Grč. hex = šest (⟨KLU⟩, 308), khordē = žica (⟨DE⟩, 169).

**DF:** U nazivlju •glazbe 20. stoljeća• naziv za prvi ili drugi •segment• •dvanaestonskog niza, serije• (ili •tropa•) koji ima šest •tonova•.

**V:** •dvanaestonski niz, serija•, •ljestvica•, •modus•, •niz•, •oblik niza, serije•, •serija•, •trop•.

**USP:** •pentakord•, •podniz, podserija•, •segment (niza, serije)•, •tetrakord•, •trikord•.

⟨APE⟩, 132; ⟨FR⟩, 39; ⟨GR⟩, 90; ⟨L⟩, 258; ⟨V⟩, 317

**HELIOFON**

**EN:** Heliophon; **NJ:** Heliophon.

**ET:** Grč. hēlios = sunce (⟨DE⟩, 474); phōnē = glas, •zvuk• (⟨KLU⟩, 544).

**DF:** »(Naziv za) savršeniju verziju •hellertiona•, iz tridesetih godina, s tastaturom osjetljivom na pritisak.« (⟨RUF⟩, 193)

**V:** •elektronički glazbeni instrumenti• = (•elektronski glazbeni instrumenti•).

**USP:** •hellertion•.

⟨GRI⟩, II, 211–212

**HELLERTION**

**EN:** hellertion; **NJ:** Hellertion; **TL:** hellertion.

**ET:** Po prezimenima konstruktora B. Helbergera i P. Lertesa (⟨MELZ⟩, II, 108).

**DF:** »(Naziv za) jednoglasni •elektronički glazbeni instrument• što su ga krajem dvadesetih godina konstruirali pijanist B. Helberger i inženjer P. Lertes. Kontrola •zvuka• provodi se, kao kod •emiritona•, •trautonija• i •Martenotovih valova•, ma-

nualom s vrpcom. Savršenija verzija hellertiona, iz tridesetih godina, s tastaturom osjetljivom na pritisak, zove se **•heliofon•**.« (RUF), 193)

**V:** **•elektronički glazbeni instrumenti•** = (**•elektronski glazbeni instrumenti•**).

**USP:** **•heliofon•**.

(BASS), II, 467; (FR), 39; (GRI), II, 212; (HI), 202

### HETEROFONIJA

**EN:** heterophony; **NJ:** Heterophonie; **FR:** hétérophonie; **TL:** eterofonia.

**ET:** Grč. hétéros = drugi, različit; phōnē = glas, **•zvuk•** (KLU), 544).

**DF:** »...Heterofonija (je) superpozicija kakve primarne **•strukture•** nad istom tom **•strukturom•** ali promijenjena *aspekta*; ne bi je trebalo miješati s polifonijom, koja jednu **•strukturu•** čini *odgovornom* za drugu **•strukturu•**.« (BOULEZ 1963: 135–136)

**KM:** Takvo je značenje h. specifično za nazivlje **•glazbe 20. stoljeća•**. Korisno je na nj upozoriti zato što precizno nadomješta naziv za vrste sloga koje se više ne mogu svrstati pod polifoniju.

**V:** **•struktura•**, **•tekstura•**.

(BOSS), 62; (CH), 300; (FR), 39; (L), 258; (P), 104

### HETEROMETAR = (•HETEROMETRIJA•) = (•HETEROMETRIKA•)

**EN:** Heterometric (v. KR).

**ET:** Grč. hétéros = drugi, različit; **•metar•**.

**DF:** »(Naziv za) krajnje slobodan odnos između **•metra•** i **•ritma•**.« (FR), 39)

**KM:** Pojam se rijetko susreće, ali ga je korisno rabiti spram **•polimetra•**, kod kojega je odnos između različitih **•metara•** raspoznatljiv (barem u zapisu), a po analogiji s odnosom između **•heterofonije•** i polifonije.

**KR:** U (FR), 39 (usp. DF), navodi se pridjevski oblik »heterometric« (= »heterometarski«), a ne imenica. Na imenicu se nije naišlo ni u (OED) ni u (TLF) ni u (DLI).

Pojam je koristan i zato što isključuje mogućnost uporabe neologizma »heteroritam« (također po analogiji s **•heterofonijom•**) što ga h. sadrži u sebi (MI), II, 467).

**V:** **•iracionalni ritam•**, **•metar•**, **•multimetar•**, **•polimetar•** = (**•polimetrija•**) = (**•polimetrika•**), **•varijabilni metar•** = (**•promjenljiva metrika•**).

**USP:** (**•heterometrija•**) = (**•heterometrika•**).

### (HETEROMETRIJA) = (•HETEROMETRIKA•) = •HETEROMETAR•

**ET:** Grč. heterometría = razlika u **•mjeri•**, od hétéros = drugi, različit i métron = **•mjera•**; sufiks –metrija služi, naročito u znanstvenom nazivlju, za tvorbu imenica koje podrazumijevaju mjerenje, npr. geometrija (KLU), 476; (OED), IX, 702; (TLF), XI, 748; (DEI), 2444).

**KR:** Pojam je neprihvatljiv zbog njegova dvojnog značenja: sufiks je »–metrija« pretvoren u imenicu čije se značenje nastoji dalje diferencirati prefiksom »hetero–«. Očito je da h. znači isto što i **•heterometar•**, pa je treba zamijeniti njime, odnosno izbaciti je iz uporabe.

**V:** (**•ametrija•**), **•metar•**, **•polimetar•** = (**•polimetrija•**) = (**•polimetrika•**).

**USP:** **•heterometar•** = (**•heterometrika•**).

### (HETEROMETRIKA) = (•HETEROMETRIJA•) = •HETEROMETAR•

**ET:** Grč. hétéros = drugi, različit; **•metrika•**.

**KM:** Osnova –**•metrika•** po DF znači nauk, teoriju, pa se dodavanjem prefiksa hetero– stvara pojam bez smisla, kao što je to i sa svima pojmovima u **•glazbi 20. stoljeća•** koji su izvedeni iz **•metrike•** (**•polimetrika•**, **•promjenljiva metrika•**).

**KR:** H. značenjski očito smjera na **•heterometar•**, pa je treba zamijeniti njime, odnosno izbaciti je iz uporabe.

**V:** **•metrika•**, **•polimetar•** = (**•polimetrija•**) = (**•polimetrika•**), **•varijabilni metar•** = (**•promjenljiva metrika•**).

**USP:** **•heterometar•** = (**•heterometrija•**).

### HETERONOMNA GLAZBA

**EN:** heteronomous music; **FR:** musique hétéronome.

**ET:** Grč. hétéros = drugi, različit; nómos = zakon, pravilo.

**DF:** 1) »Pojam što ga je stvorio Iannis Xenakis da bi njime označio vrstu izvanjskoga konflikta koji nastaje kada su dva orkestra ili instrumentalista suprotstavljena tako da utječu na međusobne odgovore na natjecateljski ili kontradiktoran način. Xenakis tvrdi da se taj tip igre ili dvoboja može sažeti po matrici koja odgovara matematičkoj teoriji igre. Primjer za takvu glazbu bila bi **•improvizacija•** na tabli ili sitaru u indijskoj glazbi, pri čemu svaki svirač pokušava zbuniti ili izbaciti druge, a unutar specifična okvira glazbenog stila.« (FR), 39)

2) »(Naziv za) glazbu koja rabi 'igre' ili 'strategiju' za izvedbe, stvarajući konflikt i nedeterminirane rezultate. Pojam prije svega rabi Xenakis.« (⟨CP1⟩, 239)

**KM:** U XENAKIS 1981<sup>2</sup>: 138–139 sam Xenakis ovako objašnjava pojam: »Bilo bi međutim interesantno, a zacijelo i vrlo plodonosno razmotriti drugu klasu glazbenog diskursa (suprotnog onome u •autonomnoj glazbi• — op. N. G.), preko kojega bi se uvela predodžba o *eksternom konfliktu* između npr. dvaju orkestara ili dvaju suprotstavljenih svirača. Svirka jedne od dionica utjecala bi i uvjetovala svirku druge i obratno. Rasprava u •zvuku• identificirala bi se dakle u vrlo strogo slijedu, no ponekad stokastičkom, činova zvukovnog suprotstavljanja, koji bi se odvijali i po volji dvaju (ili više) dirigenta i po volji autora, sve u višem dijalektičkom skladu. Precizirajmo: zamislimo konflikt između dvaju orkestara od kojih svaki ima svojega dirigenta. Svaki dirigent upravlja zvukovnim operacijama *protiv* operacija drugoga dirigenta. Svaka operacija predstavlja neku *taktiku*, a susret dviju taktika može imati kvalitativnu ili brojčanu vrijednost, u korist jednoga, a na štetu drugoga...«

**V:** •autonomna glazba•, •stokastička glazba•, •strategijska glazba•.

### HILLBILLY (MUSIC), HILLBILLY JAZZ

**EN:** hillbilly music, hillbilly jazz, Hillbilly 1900; **NJ:** Hillbilly, ländliche Volksmusik der Weissen in den USA; **FR:** hillbilly, musique champêtre produite par des blancs aux E. U.; **TL:** hillbilly, musica campestre eseguita dai bianchi negli S. U.

**ET:** EN (američki) hillbilly = ponižavajući naziv za stanovnike udaljenih ruralnih područja na jugu SAD; •jazz•.

**DF:** 1) »U južnim državama Sjedinjenih Američkih Država uglavnom prezriv naziv za glazbu bijelih stanovnika ruralnih područja. Kada se otkrio njezin komercijalni potencijal, diskografska je industrija u velikoj mjeri počela glorificirati nepatvorenost te glazbe. Negdje od sredine četrdesetih godina hillbilly music isto je što i •country and western (music)•.« (⟨HI⟩, 205; ⟨KN⟩, 93)

2) »Hillbilly jazz je (naziv za) smjer u •jazzu• koji je nastao u Texasu, Louisiani i Oklahomi miješanjem •bluegrassa•... s elementima •jazza• i •bluesa•.« (⟨KN⟩, 93)

**KM:** Slično kao i u •soulu, soul jazzu• ovdje h. (m.) ima značenje iz DF 1, a h. j. iz DF 2.

Ekvivalenti na NJ, FR i TL koji odstupaju od EN (američkog) izvornika ponuđeni su, kao objašnjenje pojma, u ⟨BR⟩, 236–237.

**V:** •bluegrass (music)•, •blues•, •jazz•, •rock, rock-glazba•.

**USP:** •country and western (music)•, •country (music), country-glazba•.

⟨BASS⟩, II, 471 = uputnica na •country and western•; ⟨HK⟩, 178; ⟨RAN⟩, 378 = uputnica na •country and western (music)•

### HIPERKROMATIKA = •ULTRAKROMATIKA•

**EN:** hyperchromaticism; **NJ:** Hyperchromatik; **FR:** hyperchromatisme.

**ET:** Grč. prijedl. hypér = iznad; •kromatika•.

**DF:** Naziv za glazbu koja rabi •mikrointervale•.

**KM:** Pojam navodi Boulez u ovome kontekstu: »Prvi skladateljski zahtjev elektroničkim sredstvima bio je ispitati područje apsolutnih intervala. To nije ništa nemoguće. Dosadašnja temperacija dvanaest jednakih polustepena očito gubi svoju nužnost u trenutku u kojemu se s neorganizirane •kromatike<sup>1</sup> prelazi na •niz•. Intervalske su se podjele polustepena, kako je poznato, već ispitale, sve do •trećine stepena•, •četvrtstepena• i šestine stepena. No •eksperimenti• s •mikrointervalima• jedva su se manifestirali u značajnim djelima; usvojila se neka **hiperkromatika**,<sup>2</sup> a da se u stvari nije promijenio osnovni •sustav• podjele intervala, makar u kakvu jako proširenu •modalitetu•...« (BOULEZ 1966c: 208)

**KR:** Tanana mogućnost da, osim o •kromatici•, govorimo i o •kromatizmu•, premda su pojmovi zapravo istoznačni (v. KM i KR •kromatizma•), ne daje nam pravo da govorimo i o »hiperkromatizmu«, odnosno o »ultrakromatizmu« jer oni nikako ne mogu značiti stil, epohu i sl.

**V:** •četvrtstepen• = (četvrtton), •dvanaestina stepena• = (dvanaestina tona), •mikrointerval•, •mikrointervalska ljestvica•, •mikrostepen• = (mikroton), •mikrotonalitet•, •trećina stepena• = (trećina tona).

**USP:** •kromatika• = •kromatizam•, •ultrakromatika•.

⟨FR⟩, 40; ⟨JON⟩, 126–127

1 U izvorniku se navodi »chromatisme«. U prijevodu toga Boulezova teksta na NJ [»An der Grenze des Fruchtländes«. u: EIMERT, H. (Hrsg.), 1955. *Die Reihe. Informationen über serielle Musik*, H. 1 (= *Elektronische Musik*). Wien–Ldn–Zürich: UE. 49.], koji inače obiluje pogreškama, taj je FR pojam preveden kao »Chromatik«.

2 U izvorniku se navodi »hyperchromatisme«, koji je na NJ preveden kao »Hyperchromatik«.

**HIT**

**EN:** hit, succes; **NJ:** Hit, Schlager, Erfolg, großer Erfolg; **FR:** hit, succès, un grand succès, tube; **TL:** hit, successo, un grande successo.

**ET:** EN hit = pogodak.

**DF:** »Hit je — doslovno prevedeno — •šlager•, pri čemu se pod •šlagerom• ne misli na vrstu sladunjave, kičaste •zabavne glazbe•, nego na stupanj popularnosti skladbe... (I •šlager•, u smislu sladunjave, kičaste •zabavne glazbe•, također može biti hit.)« (〈KN〉, 94)

**KM:** Pojmovi koji odstupaju od EN izvornika sugeriraju se u 〈BR〉, 202–203 i 236–237, pri čemu je posve nejasno po čemu bi se trebala razlikovati značenja navedena na dva razna mjesta.

»Sladunjava, kičasta •zabavna glazba•« u DF nužno je opisni prijevod NJ riječi »Schnulze«.

**KR:** U DF se točno upozorava na dvoznačnost i h. i •šlagera•: •šlager• može biti i naziv za vrstu (sladunjavu, kičaste) •zabavne glazbe• i istoznačan s h. (NJ je pojam »Schlager« — koji je u hrvatski jezik preuzet u fonetskoj varijanti — doista doslovan prijevod EN riječi h.) Čini se međutim da se u praktičnoj uporabi u hrvatskom jeziku •šlager• prihvaća gotovo isključivo kao naziv za vrstu •zabavne glazbe•, dok je h. istoznačan s uspješnom skladbom, no prije svega u •pop-glazbi•, •rock-glazbi• ali ponekad (**također!** — v. DF) i u •popularnoj glazbi• i •zabavnoj glazbi•. Preporučuje se da se podržava ovakva značenjska diferencijacija.

**V:** •pop, pop-glazba•, •popularna glazba•, •rock, rock-glazba•, •zabavna glazba•.

**USP:** •šlager•.

(P), 105 = uputnica na •šlager•

**HONKY-TONK(Y)(-PIANO),  
HONKY-TONK(Y)(-MUSIC)**

**EN:** honky-tonk(y)(-piano), honky-tonk(y)(-music), Honky Tonk music 1900; **NJ:** Honky Tonk, honky-tonk(y)(-piano), honky-tonk(y)(-music), Musik aus den Kneipen; **FR:** honky-tonk(y)(-piano), honky-tonk(y)(-music), musique exécutée dans une gargote; **TL:** honky-tonk(y)(-piano), honky-tonk(y)(-music), musica eseguita nelle bettole.

**ET:** EN (odnosno američki sleng) honky-tonk = jeftina krčma (〈OAD〉, 420).

**DF:** Naziv za slabo ugođen, nekvalitetan klavir na kojemu su rani •jazz• (naročito •boogie-woogie• i •ragtime•) svirali crnački glazbenici u jeftinim krčmama New Orleansa i južnih država Sjedinjenih Američkih Država. Također (problematičan) naziv

za stil u •jazzu• koji se izvodio na takvu klaviru i u takvu ambijentu.

**KM:** Ekvivalenti na NJ, FR i TL koji odstupaju od izvornog EN (odnosno američkog) pojma navedeni su u 〈BR〉, 236–237, kao prijevodi. Uvijek se međutim rabi izvorni EN oblik pojma.

**KR:** Pojam je, s obzirom na njegovu neuobičajenu ET osnovu, jedva moguće smatrati tehničkim pojmom, odnosno stručnom riječi, no bolji svakako manjka (pojmovi kao što su »barrel-house-piano«, »barrel-house-style«, »barrel-house-jazz•«, »barrel-house-music« — 〈HI〉, 52; 〈RAN〉, 81; 〈GRJ〉, I, 75 — nisu posve jednoznačni s h. t.; također su problematične ET osnove, a i neusporedivo se manje rabe od h. t.).

Ortografija i oblici toga pojma izrazito variraju, čak i njegova osnova, h.–t. U 〈OAD〉, 420, nudi se za h.–t. ortografija s crticom i — osim izvornoga značenja navedenog u ET — također drugo značenje: »vrsta •ragtimea• koji se svira na klaviru, često sa žicama koje daju slab •zvuk•«. Dakle već sama osnova pojma sadrži glazbene implikacije. U 〈HK〉, 183 i u 〈KN〉, 96, isti se pojam piše bez crtice a u 〈HI〉, 209, nudi se varijanta »honky-tonk(y)-piano«. Pisanje je bez crtice pravilno jer je »honky« pridjev pred imenicom »tonk«. Dodavanje je –y na »tonk« međutim također opravdano, jer onda cijela osnova pojma (»honky-tonk« ili »honky tonk«) postaje pridjev kojemu se dodaju imenice »(-piano«, odnosno »(-)music«. Pošto su sve ortografske varijante ravnopravne, mogu se sve i rabiti.

U »honky-tonk(y)(-music)« »music« je u stvari •jazz•.

**V:** •boogie-woogie•, •jazz•, •ragtime, rag•.

(BASS), II, 473; (GR6), VIII, 682

**HOT, HOT JAZZ, HOT MUSIC**

**EN:** hot, hot 1925, hot jazz, hot jazz 1925, hot music; **NJ:** Hot, einer der frühesten Jazzstile, hot Jazz, »heisser« Jazz, traditionell; **FR:** hot, un de premiers jazz, hot jazz, jazz »chaud« traditionel; **TL:** hot, uno dei primi jazz, hot jazz, jazz »caldo« tradizionale.

**ET:** EN hot = vruć, topao, ljut, papren; •jazz•.

**DF:** 1) »U nazivlju •jazza• pojam se rabi za izražavanje kvaliteta uzbuđenja, strasti i intenziteta; navodio se u naslovima raznih melodija, u nazivima •bandova•, za pojedinačne glazbenike i za aspekte izvedbe. Rabio se u Sjedinjenim Američkim Državama dvadesetih godina da bi se •jazz• razlikovao od drugih žanrova, a kasnije da bi se razlikovao od 'sweet' glazbe koju su izvodili komercijalniji plesni •bandovi•.« (〈GRJ〉, I, 539; pojam je »hot«!)

2) »Pojam za tipične značajke ♦jazza♦ na području melodije (♦dirty tones♦) i ♦ritma♦ (♦off-beat♦, ♦swing♦)... Kao središnji pojam u ♦jazzu♦ hot se od 1925. do 1935. rabio istoiznačno s ♦jazzom♦ (hot music, hot style), čime se ujedno isticala različitost toga muziciranja od komercijalne sweet music. Kao suprotnost hotu pedesetih je godina stvoren pojam ♦cool (jazz)♦ kao oznaka novog ideala u ♦jazzu♦.« (⟨RL⟩, 379; pojam je »Hot«.)

**KM:** NJ, FR i TL ekvivalenti izvornom EN pojmu nude se u ⟨BR⟩, 236–237.

**KR:** Upravo prijevodi na NJ, FR i TL u ⟨BR⟩, 236–237, dokazuju da je prijevod tih, u biti istoiznačnih, pojmova na hrvatski jezik nepotreban i neprihvatljiv.

**V:** ♦dirty tones (notes)♦, ♦jazz♦, ♦off-beat♦, ♦swing♦ (DF 1).

**USP:** ♦cool jazz♦.

⟨BASS⟩, II, 474 = »hot«; ⟨BKR⟩, II, 217 = »Hot«; ⟨FR⟩, 40 = »hot jazz«; ⟨HI⟩, 210 = »hot, hot music«; ⟨LARE⟩, 755 = »hot«; ⟨MELZ⟩, II, 162 = »hot«; ⟨RIC⟩, II, 439 = »hot«

# I

## IMPRESIONIZAM

**EN:** impressionism; **NJ:** Impressionismus; **FR:** impressionisme; **TL:** impressionismo.

**ET:** Lat. impressio = dojam, od imprimere = utisnuti, otisnuti, od prijedl. in = u i premere = tiskati, pritiskati (⟨KLU⟩, 329, 561).

**DF:** 1–A) »'Impresionističkom' se prije svega nazivala glazba Debussyja, Ravela i njihovih učenika jer se zalagala za slikovne vizije sa sugestivnom snagom i za atmosfersko–nejasno ('sfumato'), za harmoničku<sup>1</sup> 'boju' naspram melodijskog 'obrisa'. I naklonjenost je titrajuće živom jednaka impresionističkoj glazbi i istoimenom slikarstvu... 'Impresionističkom' se konačno nazivala i glazba oko 1900. i nakon nje u kojoj zvukovno raspoloženje i kolorizam dolaze u prvi plan kao posebne vrijednosti, čak (su se tako nazivale) i ekstatički pokretne simfonijske pjesme jednoga Skrjabina. Takvim proširenjima (značenja) pretvara se pojam impresionizam u puku opću kategoriju koja ništa ne kazuje. Samostalno djelovanje 'boja' ne nalazimo samo u Debussyja, Dukasa, Satieja, Ravela, Auberta, Capleta, Roland–Manuela, Roussela, Falle, Respighia nego npr. i u kasnom opusu 'klasicista' Fauréa i još više u C. Scotta, F. Deliusa, Kodályja, R. Straussa... Neposredni pretходnici takva osamostaljenja kolorističkog bili bi onda i Chopin, Liszt, Chabrier, ali prije svega Musorgski i Borodin, a kao rani najavljiivači možda čak i talijanski madrigalisti kao Marenzio, Gesualdo i Monteverdi. Tako široko shvaćen,... impresionizam pojmovno nivelira mnoge finije razlike u stilu, prije svega raskol između deskriptivne glazbe<sup>2</sup> (npr. u Straussa) i Debussyjeve evokativne glazbe<sup>3</sup>, koja smjera na neposredno pobuđivanje, prizivanje individualnih raspoloženja... Svakako treba uvijek biti svjestan činjenice da se pojam impresionizam u početku odnosio na slikarstvo na otvorenom, da se kasnije preznao u pogrdu koja u svom izvornom značenju kao neposredna vizija<sup>4</sup> (slikarstvo trenut-

ka) upravo mimoilazi... umjetnost ranog Debussyja (npr. tri *Nokturna* za orkestar).« (⟨RL⟩, 389–390)

1–B) »Taj pojam, koji se najprije odnosio na slikarstvo, primijenio se na glazbu poslije Debussyja, čime se izazvala cijela poplava nesporazuma. U toj netočnoj koncepciji pojmom se općenito žele označiti one glazbe koje, pod manjim ili većim utjecajem Debussyja, svjedoče o stanovitoj mekoći u slogu i orkestraciji. Ta netočnost proizlazi iz činjenice što su pojam tako rabili muzikolozi i kritičari u epohi Debussyja ili odmah nakon nje, a (njegove) smjelosti (kao u nekim slučajevima i smjelosti Ravela) bile su samo anarhijske i proizvoljne manifestacije spram kanona škole. Kao i u slikarstvu pojam je dakle (i u glazbi) na početku bio jasno pejorativan (po značenju). Budući da je Debussy povremeno očitovao divljenje slikarstvu Claudea Moneta..., to se iskoristilo tako da se izgradila imaginarna i lažna teorija o debisijskom impresionizmu. A to je značilo posve krivo shvatiti duboku suštinu debisijske umjetnosti, koja je prije simbolistička, malarmeovska, i koja je — ako se već želi usporedba sa slikarstvom — svojom nutarnjom arhitektonskom organizacijom mnogo bliža... Cézanneu. Glazbeni impresionizam dakle ne postoji ni kao tehnička ni kao estetička kategorija. Štoviše, moglo bi se reći da označuje, no prilično slabašno, reprezentativan ili figurativan stil glazbenog izraza koji je na pola puta između deskripcije romantičke simfonijske pjesme i klasične ili moderne apstrakcije. U tom slučaju Debussy više nije prvi predstavnik glazbene senzibilnosti takve vrste: Janequin, Couperin, Rameau, Berlioz s *Fantastičnom simfonijom* i neki drugi mogu se također smatrati 'impresionistima'. To bi dakle bila jedna od konstanti francuske glazbe, kao što se dade utvrditi 'ekspresionistička' konstanta u njemačkoj glazbi — već u Schütza i kod J. S. Bacha, ne samo kod Schönberga i Berga. U novijem razdoblju mogu se također naći manifestacije 'impresionističkog' karaktera,... naročito u •elektroakustičkoj glazbi•

(François Bayle, Pierre Henry) te kod Oliviera Messiaena i nekih skladatelja koji pripadaju postbulzovskoj tendenciji (J.-P. Guézec). Riječ ostaje dakle slabašna, opasna i — ponovimo — izvor velikih nesporazuma.« (⟨ROS⟩, 117–118)

1–C) »...Naslovi Debussyevih skladbi, npr. u *Images*, pokazuju koliko je on želio biti stimuliran slikarstvom i koliko je to želio svojim slušateljima. A postoji stanovita srodnost između beskrajnosti što je proizvodi njegova •harmonija• i instrumentacija i beskonačnosti Monetova kista. U tom je smislu pojam korisna etiketa za sličan stil u nekim djelima Ravela, Dukasa, Ibera i Bartóka, premda je njegova vrijednost neodređena s obzirom na vezu s onim intenzivnim trenucima subjektivne impresije koji se nalaze u atonalitetnim minijaturama Schönberga i Weberna.« (⟨GR⟩, 96)

1–D) »...Tzv. ruski impresionizam Aleksandra Skrjabinina slučaj je koji se slabo razumio. Kao i Debussy, Skrjabin je najprije bio pod utjecajem Chopinova harmonijskog idioma; uskoro je razvio osobni harmonijski stil, koji je ponešto dugovao Debussyu, ali se različito razvijao, premda u kontekstu velike, rastezljive autonomne forme. Skrjabinova estetika, složena od ideja iz ruske i francuske književnosti i mistikofilozofije, očituje se u njegovoj glazbi manje... rafinirano nego Debussyeva. Debussyeva senzualna mekoća, u kontrastu sa Skrjabinovom bombastičnošću, Debussyevi jednostavni i precizni •ritmovi•, u kontrastu sa Skrjabinovim kompleksnim i slabašnim •ritmovima•, ... dokazuju da se impresionizam često rabio kao pojam-klopka, koji je više onemogućavao nego što je pospješivao razumijevanje.« (⟨V⟩, 336)

2–A) »...Detaljnije ispitujući tehničke elemente na kojima gradi impresionistička muzika, treba istaknuti kao najkarakterističnije: 1. paralelne sekunde, kvarte, kvinte, kao i paralelne kvintakorde, septakorde, nonakorde, bilo u temeljnom obliku ili u obratu; 2. interval povećane kvinte u trozvuku i ostalim višezvucima, kao i interval tritonusa; 3. primenu •celestepene lestvice• i •akorda• koji iz nje proizlaze; 4. upotrebu •pentatonskih lestvica• i melodija, kao i drugih elemenata muzike Dalekog istoka ali i nekih evropskih krajeva (Španija); 5. melodije koje se temelje na starocrkvenim •tonalitetima• (karakteristično je s tim u vezi izbegavanje vodice); 6. slobodnu primenu •akorda• potpuno stranih •tonalitetu•, odnosno neposredno spajanje niza •akorda•, od kojih svaki pripada drugom, ponekad i vrlo udaljenom •tonalitetu•; 7. dodavanje sekunde koja ulazi bilo gde u trozvuk, odnosno višezvuk i živi potpuno samostalno, bez ikakve

potrebe da se reši; 8. bogatu upotrebu kromatskih pomaka i alteracija... Impresionistički kompozitori pišu redovito tonalno<sup>5</sup>, ali se u njihovim delima granice •tonaliteta• proširuju, pa čak i ruše povremenim dodirivanjem •politonalnosti<sup>6</sup> i •atonalnosti<sup>7</sup>...« (⟨MELZ⟩, II, 200)

2–B) »...Tradicionalni opisi Debussyeva stila sugeriraju niz paralela s likovnim impresionizmom: suptilno stupnjevano instrumentalne •boje•; statičke melodije bez klimaksa koje često kruže oko jednog •tona•; •harmoniju• shvaćenu kao pretežno koloristički element; kompleksne •teksture• koje se sastoje od pomno razrađenih površinskih figuracija, a koje često prelijevaju melodijsku građu; forme koje se kontinuirano razvijaju bez oštih podjela na •sekcije• (DF 1)...« (⟨RAN⟩, 391)

3) »Impresionizam je infinitezimalni račun glazbe u kojem se infinitezimalne čestice kolorističkog •zvuka• integriraju u potencijalni glazbeni faktor. Sam je Debussy inzistirao na tome da je on realistički skladatelj i prezirao je pojam impresionizam. U ožujku 1908. pisao je svom izdavaču Durandu: 'Pokušavam stvoriti glazbenu stvarnost, vrstu koju neki imbecili zovu impresionizmom, pojmom što ga smatram posve neprikladnim'...« (⟨SLON⟩, 1456)

**KM:** DF značenje pojma određuju u tri grupe:

U prvoj grupi (DF 1) očituje se kritički stav, naročito spram slikarskog i., iz kojeg se pojam pokušao prenijeti na glazbu (o. slikarskom i. v. ⟨THO⟩, 92–94, i TROSCHE 1990: 1–3; u TROSCHE 1990: 3 govori se o i. u književnosti; o prijenosu pojma iz slikarstva u glazbu v. TROSCHE 1990: 3–9). U drugoj grupi (DF 2) pokušavaju se odrediti karakteristike građe, forme i kompozicijsko-tehničkih postupaka u glazbenom i. U trećoj grupi DF 3 idealno zastupa gomilu besmislica koje obilato prate pisanje o tome pojmu.

Sufiks –izam obično sugerira naziv za stil, epohu i slično (opširnije o tvorbi hrvatskih riječi sa sufiksom –izam v. ⟨BAB⟩, 253–255). O takvom značenju i. vidi zaključak KR.

**KR:** Sve DF otkrivaju kompleksne poteškoće u određivanju značenja pojma, pa zahtijevaju poseban komentar:

a) U DF 1–A upozorava se na sve opasnosti jednostavnog i jednostranog paralelizma između slikarskog i glazbenog i. No pretjerano je i nekritičko navođenje skladatelja koji su rabili »samostalno djelovanje •boje•« (to se nabranjanje proširuje i u DF 1–B i 1–C). Upozorenje na izvorno značenje pojma (u slikarstvu) na kraju DF dodatno potvrđuje poteškoće u takvu pristupu. Zašto bi na tome para-

lelizmu trebalo uopće inzistirati ako ničim ne pridonosi određenju značenja pojma?

b) DF 1–B kompetentno se i mnogo argumentiranije nadovezuje na DF 1–A. No isticanje »impresionističke« konstante francuske glazbe naspram »ekspresionističke« konstante njemačke glazbe prejednostavno je i prepovršno, ali valjda je svojevrsna kompenzacija za prekrički autorov stav prema »ekspresionizmu« (v. DF 3–C, KM — t. 4 i KR — t. g i h »ekspresionizma«). Presmjelo je i neutemeljeno traženje i. u »elektroakustičkoj glazbi« i, pogotovo, u »postbulezovskoj tendenciji«, pri čemu se ni otprilike ne može naslutiti što bi ta »tendencija« trebala značiti.

c) DF 1–C kao da se posve suprotstavlja argumentaciji prethodnih DF, pa nastoji ipak značenje pojma utvrditi po paralelama sa slikarskim i. No sintagme kao što su »beskrajnost« (Debussyeva glazbe i »Monetova kista«) neozbiljne su i površne.

d) U DF 1–D pokušava se dokazati nepostojanost pojma na temelju usporedbe između Skrjabinova i Debussyeva i. Ideja je zanimljiva, no njezina je razrada posve površna i neobvezna. Skrjabina je zato, bez obzira na to što se spominje i u DF 1–A, bolje držati postrani.

e) DF 2–A jedan je od mnogih pokušaja utvrđivanja značenja pojma po kriterijima karakteristika građe, forme i kompozicijsko–tehničkih postupaka. U njoj vlada ozbiljna pojmovna zbrka, pa zato više šteti no što koristi, ponajprije zato što se mnoge od navedenih karakteristika ne daju ograničiti na glazbeni i.:

1) »Temeljni je oblik (•akorda•)« po (MELZ), III, 557, očito pojmovna konvencija. No s obzirom na razliku između »osnovnog tona• i »temelnog tona«, koja se sugerira u ovome *Vodiču*, »temeljni oblik« bolje bi bilo zamijeniti »osnovnim oblikom«.

2) »Pentatonska melodija« je, logično, melodija koja proizlazi iz »pentatonske ljestvice« (v. KR — t. 1 »sustava«). Prema tome, nepotrebno je govoriti o »upotrebi »pentatonskih ljestvica« i melodija«.

3) Uporaba »elemenata muzike Dalekog istoka« u glazbi i. vrlo je diskutabilna. Ako se već na tome inzistira, onda je bilo potrebno navesti te »elemente« (osim »pentatonskih ljestvica«).

4) Pojam »starocrkveni »tonaliteti«« posve je pogrešan s obzirom na izvorno značenje »modusa« (v. DF 3–5 »modaliteta«).

5) »Izbegavanje vodice« prije je karakteristika »cjelostepene ljestvice« nego tzv. »starocrkvenih »tonaliteti««.

6) Zanimljiv je pojam »višezvuk«, kojim se vjerojatno nastoji izbjeći kvazi staromodni »akord«, premda

je i »akord« također »višezvuk«, koji može biti i »suzvuk« (v. KR »akorda«). No u uputnicama »akorda« navedeno je obilje pojmova koji ga mogu djelotvornije zamijeniti, naročito kao precizni tehnički pojmovi i/ili stručne riječi (v. npr. DF 1 »agregata«).

7) Svođenje »harmonije« (ili bolje: »harmonike«; v. DF i KR »harmonije/harmonike«) glazbe i. na »tonalitet« vrlo je opasno ako se pod »tonalitetom« smatra dursko–molski ljestvični »sustav« (v. DF 2 »tonaliteta«). Upravo se tim upozorenjem na »tonalitet« ništa od karakteristika harmoničkoga sloga ne može objasniti, osim **kao odstupanje od »tonaliteta«**. O tome najbolje svjedoči nemušost u nazivlju kada treba označiti »proširenje granica »tonaliteta«: »politonalitet« i »atonalitet« najmanje su prikladni pojmovi za to.

f) Za razliku od DF 2–A DF 2–B mnogo je preciznija i čvršća, gotovo idealan opis karakteristika građe, forme i kompozicijsko–tehničkih postupaka u glazbi i.

g) DF 3 — kao tipična u grupi DF koje besmisleno raspravljaju o pojmu — govori sama za sebe. Debussy osim toga nije inzistirao na tome da je »realistički skladatelj« (usp. DF 2 »realizma, glazbenog« koju je sročio isti autor) zato što je nastojao stvoriti »glazbenu stvarnost«. On je sebe smatrao **simbolistom**, kao i svoje pjesničke uzore: Baudelairea, Verlainea i — **naročito** — Mallarméa (v. (M), 515, i ovdje DF 1–B)

Usprkos kritičnosti prema pojmu (v. o tome i TROSCHE 1990: 9–11), čije nejasno značenje u glazbenom nazivlju omogućuje kojekakve nespretne manipulacije njime, glazba čije su karakteristike opisane u DF 2–B može se mirno nazvati impresionističkom, a stil kojemu pripada i.

**V: »cjelostepena ljestvica« = (cjelotonska ljestvica).** (APE), 140; (BASS), II, 481–485; (BKR), II, 229–230; (DG), 283–284; (GR6), IX, 30–31; (HO), 482; (EIN), 293; (IM), 180; (L), 273; (LARE), 768; (MGG), VI, 1046–1090; (MI), II, 524–528; (P), 113; (RIC), II, 451–453

1 U izvorniku stoji »harmonikale«, što je pogrešno jer se taj pridjev odnosi na »harmonikalnu teoriju kozmosa« H. Kaysera (v. KAYSER 1976<sup>3</sup> i KR »harmonije/harmonike«).

2 U izvorniku se (iz nerazumljivih razloga) navodi FR pojam »musique descriptive«.

3 U izvorniku se (iz razumljivih razloga) navodi FR pojam »musique évocatrice«.

4 U izvorniku se navodi FR pojam »vision immédiate«.

5 Bolje bi bilo »tonalitetno« (v. KR »tonaliteta«).

6 Bolje bi bilo »politonalitetnosti« (v. DF i KR »politonalnosti«).

7 Bolje bi bilo »atonalitetnosti« (v. DF i KR »atonalnosti«).

## IMPROVIZACIJA

**EN:** improvisation; **NJ:** Improvisation; **FR:** improvisation; **TL:** improvvisazione.

**ET:** Lat. improvisus = nenaslučen, nepredviđen, od prefiksa in-, koji negira osnovu, prijedl. pro = pred i videre = vidjeti, pojmiti (⟨KLU⟩, 329, 563, 328).

**DF:** 1) »(Naziv za) glazbu koja uključuje nešto slobode za izvođača za izvedbe unutar zbira parametara koje je postavio skladatelj. Za razliku od •nedeterminacije• improvizacija sugerira (a često i zahtijeva) da se izvođač osloni na svoju tehniku i intuiciju (koja se temelji na njegovim prethodnim iskustvima) unutar određena stilskog okvira. Nezapisane kadence u koncertima 18. stoljeća odličan su primjer za improvizaciju prije 20. stoljeća.« (⟨CP1⟩, 239)

2) »...Improvizacije različitih vrsta počele su se prakticirati pedesetih godina pojavom •aleatorike•, •grafičke notacije• i •nedeterminacije•, premda je improvizacija u starom smislu, tj. ona koja dopušta isticanje virtuoznosti unutar propisana glazbenog svijeta, mnogo karakterističnija za •jazz•, od koje se '•slobodna improvizacija•' grupa kao što je Globokarova može razlikovati samo u smislu izvedbenih klišeja.« (⟨GR⟩, 96)

3) »...Od pedesetih godina nastaju djela (kao Stockhausenov Klavierstück XI i Boulezova III. klavirska sonata) čija globalna forma nije fiksirana. Interpret dobiva... elemente za gradnju kojima može slobodno postupati unutar granica što ih je postavio skladatelj. Suprotnost je između improvizacije i skladanja u •glazbi 20. stoljeća• manje ukinuta u •aleatorici• nego u višeznačno notiranim skladbama ili u •glazbenim grafikama• koje moraju potaknuti glazbene asocijacije i osigurati prividno potpunu slobodu...« (⟨RL⟩, 392)

4) »Improvizacija znači istodobno pronalaženje i realiziranje glazbe. Inače je apsolutna improvizacija glazbeno nemoguća. Ako improvizacija mora posjedovati glazbeno značenje, mora se potvrditi u kakvu postavljenu zadatku, bilo u pismeno fiksiranu bilo u obliku modela u memoriji glazbenika koji improvizira...« (⟨G⟩, 159)

5) »Improvizacija je danas fenomen koji visi u zraku, susrećemo je na svakom koraku. Po mome je mišljenju ona bez sumnje važna, prije svega za osobu koja improvizira. To je izvor stalna osobnog obogaćenja: tehničkog i instrumentalnog obogaćenja što ga potiču snažne stimulacije koje dolaze od drugih sudionika i na koje treba pronaći odgovor bez vremena za razmišljanje, dakle prije svega instinktivno; obogaćenja spretnosti, spontanosti, glazbenih refleksa, instinktivne prosudbe i intuitivnih odluka, stalna

propitkivanja onoga što se javlja u sebe i u ostalih; također učenja toleranciji unutar grupe. Nakon stanovite prakse, u kojoj eliminacija igra važnu ulogu, improvizator svira ono što jest i što misli. Improvizacija dakle dopušta temeljito upoznavanje svojih partnera. Postaje neka vrsta psihoanalize, jer glazba o kojoj je riječ ima svoje korijene u nesvjesnom. I zato je publika potrebnija nego ikada prije: ona ne treba biti tu kao promatrač, nego kao svjedok evolucije, pomažući svojom nazočnošću improvizatoru da se otkrije, da se demaskira, ponekad otkrivajući često neugodnu istinu. Nepotrebno je naglašavati važnost što je improvizacija može imati kao pedagoško sredstvo za stimuliranje smisla za kreativnost u glazbenika, naročito mladih, pripravljavajući ih da postanu bilo interpreti bilo skladatelji bilo i jedno i drugo.« (GLOBOKAR 1975: 89–90)

6) »...U muzici XX veka ponovno se javlja improvizacija kao veoma važan vid muzičkog izražavanja. Ona igra znatnu ulogu u mnogim kompozicijskim sistemima koji su se pojavili oko 1950, kao npr. u •serijalnoj tehnici• i osobito u •aleatorici•...« (⟨MELZ⟩, II, 201)

**KR:** Značenje toga toliko eksponiranog pojma u nazivlju •glazbe 20. stoljeća• moguće je određivati s različitih motrišta (kako je vidljivo iz svih DF), no uvijek je problem njegovo mnogo preciznije značenje u glazbi tradicije i u izvaneuropskim glazbenim kulturama (o tim se aspektima i. naročito zanimljivo raspravlja u ⟨MI⟩, II, 528–533). Često spominjanje i. svakako je u vezi s temeljitim promjenama karaktera zapisa u nekim segmentima •glazbe 20. stoljeća•, koje ne samo da pretpostavljaju nego i zahtijevaju mnogo veću odgovornost interpreta prema realizaciji toga zapisa, tako da je u pravilu riječ gotovo o **koautorstvu** realizacije. Osim toga stanovite pojave u •glazbi 20. stoljeća• (npr. •privatna glazba• u najširem smislu) ni ne pretpostavljaju javnost realizacije u •zvuku•, pa je kod njih zapis neobvezan poticaj za realizaciju koja, ako do nje i dođe, jednostavno nije javno procjenljiva.

Pomnija analiza predloženih DF upozorit će na neka ograničenja na koja treba pripaziti kada se pojam rabi, pogotovo u najširem smislu:

a) U DF 1 (u kojoj su inače »parametri« kolokvijalni izraz, a ne tehnički pojam i/ili stručna riječ) i. se nastoji postaviti u granice njezina povijesnog značenja (pozivanjem na »stilski okvir«), no taj je okvir u »nezapisanim kadencama u koncertima 18. stoljeća« očitiji nego što je to ma koji okvir koji se i. postavlja u •glazbi 20. stoljeća•. Sugerirana je razlika između i. i •nedeterminacije• maglovita: kako jednostavno nazvati realizaciju predložaka koji po-

čivaju na estetici •nedeterminacije• ako ne i. (u najširem smislu)? Spominjanje je intuicije u vezi s i. (i u ovoj DF i u DF 5) riskantno jer je Stockhausenova •intuitivna glazba• pojam koji upravo — doduše nejasno — nastoji izbjeći i. (v. DF 2 i 3 •intuitivne glazbe•).

b) U DF 2 bi bilo bolje spomenuti •glazbenu grafiku• od •grafičke notacije•, jer •glazbena grafika• (kako se napominje i u DF 3) pretpostavlja mnogo veću improvizacijsku slobodu od •grafičke notacije•, koja se, kao **notacija**, u pravilu sastoji od novih grafičkih znakova umjesto konvencionalnih notnih znakova, no posve jednoznačno funkcionalnog usmjerenja što se tiče njihove realizacije (v. KR •glazbene grafike• i •grafičke notacije•). »Izvedbeni klišeji« kao temelj usporedbe i. u •jazzu• i u •slobodnoj improvizaciji• nekih grupa, kao što je Globokarova *New Phonic Art*, posve su deplasirani jer •slobodna improvizacija• upravo odbacuje »izvedbene klišeje«. No trebalo bi prije znati što su to »izvedbeni klišeji«, jer oni ni u •jazzu•, pogotovo u •free jazzu•, nisu jednoznačni (v. DF •free jazz• i KR •slobodne improvizacije•).

c) Primjeri što se nude u DF 3 (Stockhausenov *Klavierstück XI* i Boulezova III. klavirska sonata su u ovome *Vodiču* primjeri za •višeznačnu• odnosno •varijabilnu• •otvorenu formu•) višestruko su diskutabilni: Zapis zahtijeva neuobičajenu aktivnost interpretata s »elementima za gradnju«; no kada je jednom utvrđen njihov slijed, sama izvedba ne mora imati nikakve veze s i. ako — kako se tvrdi u DF 4 — i. podrazumijeva istodobno »pronalaženje i realiziranje glazbe«, što je točno. U tom smislu spomenuti primjeri nisu nikakve »višeznačno notirane skladbe« (što ne znači da *Klavierstück XI* nema •višeznačnu formu•), za razliku od •glazbenih grafika• koje to doista jesu, pa nemaju ni zbog toga nikakve veze s i. To je tipičan primjer za kolokvijalnu, nepromišljenu uporabu pojma (usp. KR •kontrolirane improvizacije•).

d) U DF 4 točno se postavljaju (i pojmovni) granični uvjeti koje i. mora zadovoljiti da bi bila glazbeno relevantna (usp. •kontroliranu improvizaciju•).

e) U DF 5 potanko se obrazlaže mnogostruka slojevitost i. kroz improvizacijsku praksu njezina autora V. Globokara (v. o tome također GLOBOKAR 1972, GLOBOKAR 1979 i GLIGO 1989: 230–231). U njoj je, kako je već navedeno u t. a, jedino sporno spominjanje intuicije (zbog Stockhausenove •intuitivne glazbe•).

f) DF 6 posve je deplasirana, jer je najprije nejasno što su to »kompozicijski sistemi« (v. •sustav•), a pogotovo kakve veze ima i. sa •serijalnom tehni-

kom• (koja se inače u izvorniku pogrešno navodi kao »serijalna tehnika« — v. o tome KR •serijalne glazbe•).

Navedene uputnice, od kojih mnoge ne smiju imati nikakve veze s i., neka su ovdje daljnji povodi za razmišljanje o što opreznijem korištenju pojma.

**V:** •akciona glazba•, •aleatorika•, •eksperiment, eksperimentalna glazba•, •free jazz•, •glazba na papiru•, •glazba za čitanje•, •glazba za oči•, •glazbena grafika•, •grupna improvizacija•, •intuitivna glazba•, •jam, jam session•, •jazz•, •kolektivna improvizacija•, •kontrolirana improvizacija•, •meditativna glazba•, •mobilna forma•, •moment, momentna forma•, •nedeterminacija• = (indeterminacija), •otvorena forma•, •postserijalna glazba•, •privatna glazba•, •prozna glazba•, •slobodna improvizacija•, •slučaj•, •third stream• = (treća struja), •varijabilna forma•, •vidljiva glazba•, •višeznačna forma•.

⟨APE⟩, 140–141; ⟨BASS⟩, II, 731–743; ⟨BKR⟩, II, 230–231; ⟨BKR⟩, V, 50; ⟨BOSS⟩, 67–70; ⟨CP2⟩, 341; ⟨DG⟩, 284; ⟨EH⟩, 141–142; ⟨FR⟩, 41–42; ⟨GL⟩, 84; ⟨GRJ⟩, I, 554–563; ⟨GR6⟩, IX, 50–51; ⟨HI⟩, 214; ⟨HK⟩, 189–190; ⟨HO⟩, 485 = »la période moderne«; ⟨IM⟩, 180–181; ⟨KN⟩, 99–100; ⟨L⟩, 274; ⟨LARE⟩, 769; LEVAILLANT 1981; ⟨M⟩, 539; ⟨MGG⟩, VI, 1126–1128; ⟨P⟩, 113; ⟨RIC⟩, II, 452–453; ⟨RAN⟩, 392–394; ⟨V⟩, 336 = uputnice na •nedeterminaciju•, •jazz•, »performance« (= »izvedba«!), •proznu glazbu•, •ritam•; ⟨VO⟩, 168–172

## IMPULS

**EN:** impulse; **NJ:** Impuls; **FR:** impulsion; **TL:** impulso.

**ET:** Lat. impulsus = udarac, poticaj, od impellere = udariti, potaknuti, pokrenuti, od prijedl. in = u i pellere = udarati, mlatiti (⟨KLU⟩, 328, 329).

**DF:** 1) »(Naziv za) kratke, definirane zvučne •signale• ili udare energije čiji se akustički oblik... određuje amplitudom i trajanjem impulsa. Impulsi su tako kratki da se ne mogu čuti kao •visina tona•..., ali ih uho vrlo jasno može razlikovati kao različite kvalitete •šuma•... Ako se impulsi ubrzavaju, onda se pri slijedu od 16 impulsa u sekundi (16 Hz) više ne mogu pojedinačno razlikovati jer počinju stvarati •ton• ili •zvuk•... Prijelaz sa slijeda impulsa koji se dadu brojati na titranje u kojemu se više pojedinačno ne razabiru ujedno je i prijelaz s •makrovremena• u •mikrovrijeme•.« (⟨EH⟩, 142–143)

2) »(Naziv za) kratki •signal•, za brzi udar napona koji se kao •zvuk• čuje kao prasak. Slijed impulsa može se definirati kao •pulsni val•.« (⟨EN⟩, 105)

3) »(Naziv za) iznenadan, kratak proboj napona bez •visine tona• ili •boje•.« (⟨FR⟩, 42)

**KR:** U ⟨EN⟩, 105, i. se izjednačuje s •pulsom•, odnosno •puls• se smatra EN ekvivalentom NJ i. U

(EH) navode se međutim oba pojma, no bez naglašavanja jasne razlike u njihovu značenju. Razlika u značenju između **•puls•** i i. mogla bi se odrediti na ovaj način: **•puls•** se rabi pri čujnoj pravilnosti u ponavljanju posve istih stimulansa, za koje se onda može reći da **pulsiraju**. I. je međutim pojedinačan stimulans koji se ne mora pravilno ponavljati, dakle slijedi i. ne stvara dojam **pulsiranja**.

**V:** •makrovrijeme/mikrovrijeme•, •sirena•.

**USP:** •puls•.

(L), 274; (P), 113

**(INDETERMINACIJA) =**  
**•NEDETERMINACIJA•**

### INDIVIDUALNA FORMA

**NJ:** individuelle Form.

**ET:** Lat. individuus = nedjeljiv, od prefiksa in-, koji negira osnovu, i od dividere = dijeliti, razdvojiti ((KLU), 329); forma = oblik ((KLU), 226).

**DF:** Naziv za formu u •glazbi 20. stoljeća• koja nastaje bez ikakvih preskripata, shema i/ili modela. Individualna je forma u •glazbi 20. stoljeća• nužnost, pogotovo s obzirom na •pedsredenje građe• i •skladanje ispočetka•.

**KM:** Pojam potječe iz ⟨G⟩, gdje se često navodi, prvi put npr. u ovom kontekstu: »...Upravo skladateljski novi zahtjev, (tj.) da svako djelo mora tražiti i imati svoju vlastitu formu, unosi nesigurnost. Jer da bi se prepoznala forma, potrebne su usporedbe. A ovdje one često izostaju, gotovo su nemoguće. Dakle: Iskustvo sa sonatom, s fugom, s koncertom jedva ili više uopće ne koristi. A kako onda prepoznati *individualnu formu?*...« ((G), 7)

**KR:** Kako je vidljivo iz konteksta, pojam je nastao iz nužde, pa ga treba prihvatiti dok se ne pronađe kakav bolji. On je jedan od prijedloga za rješenje komplicirana odnosa između građe i forme u •glazbi 20. stoljeća• (v. ⟨G⟩, 129–133; ⟨GL⟩, 66), posebno s obzirom na •pedsredenje građe•, odnosno nužnost •skladanja ispočetka• i odnosa između •fakture•, •strukture• i •teksture•, i to ne jedini: u ⟨GL⟩, 177 — bilj. A. II. 1/9, osim •mobilne•, •momentne•, •otvorene•, •varijabilne• i •višeznačne forme•, koje se posebno obrađuju u ovome *Vodiču*, navode se još i »aleatorička«, »beskrajna«, »neodređena«, »približna« i »raspoloživa forma«. Lista bi se sigurno mogla još dopuniti, no to je nepotrebno iz dva razloga: a) zato što su mnogi pojmovi zapravo istoznačnice ili gotovo istoznačnice, odnosno podvrste •otvorene forme•; b) zato što pripadaju različitim skladateljskim teorijama, pa su po tome ograničene uporabe.

U ⟨GL⟩, 69, predlaže se razlika između i. f. *zatvorenog* i *otvorenog* tipa s obzirom na karakter i funkciju zapisa, čime se, zapravo, i •otvorena forma• svrstava pod i. f.

U ⟨GL⟩, 72–73, analizira se uporaba nekih »formi« kao shema, modela u •glazbi 20. stoljeća•, no njihova neprepoznatljivost u obliku skladbe samo potvrđuje nužnost uporabe pojma i. f.

Značenje i. f. navodi i na korisno razlikovanje između »forme« i »oblika«. »Forma« neka znači model, shemu, ono što je zadano, ono što postoji kao preskript. Kada se taj model, shema rabi kao obrazac, tj. kada po njemu nastaje kakva skladba, onda ona dobiva svoj »oblik«. U tome je smislu pojam i. f. deplasiran ako nije realizacija kakva modela. No »formu« je ovdje ipak bolje zadržati zbog recidivna značenja njezine funkcije u glazbi tradicije potpune sustavnosti, kada su — kao forme — postojali preskriptivni modeli i sheme.

**V:** •pedsredenje građe•, •skladanje ispočetka•.

**USP:** •mobilna forma•, •moment, momentna forma•, •otvorena forma•, •varijabilna forma•, •višeznačna forma•.

### INSTRUMENTALNI TEATAR

**NJ:** instrumentales Theater; **FR:** théâtre instrumental.

**ET:** Lat. instrumentum = sprava, pomagalo, od instruere = graditi, prirediti (prijedl. in = u, na i struere = slagati, slojevati, podesiti — ⟨DE⟩, 533; ⟨KLU⟩, 329, 334); grč. théâtreon = kazalište, od theâsthai = gledati ((KLU), 728).

**DF:** 1) »(Naziv) što ga je uveo Mauricio Kagel za vrstu glazbe i scenske igre kojoj je cilj 'svirku na instrumentima sjediniti s glumačkom predstavom na sceni'. Poticaji za tu scensku vrstu nalaze se u Cageovoj skladbi *Concert for Piano and Orchestra*,... zatim u S. Bussottia (*Géographie Française*), K. Stockhausena (*Kontakti*), Nama Junea Paika (*Hommage à John Cage*), Pousseura (*Répons pour sept musiciens*) te i u G. Ligetia i D. Schnebela.« ((EH), 148)

2) »*Glazbeni teatar* (= 'musikalisches Theater') ne podrazumijeva ništa drugo do li primjenu glazbenih načela i načina skladanja, dakle glazbenog mišljenja općenito, na stvarnu scenu. *Instrumentalni teatar* jest (naziv za) izvedbenu praksu koja povezuje svirku s instrumentima... s glumačkom akcijom na sceni. Instrumentalni se teatar zato na nov način povezuje s •pokretnim koncertom•, s •enviromentalnom umjetnošću•... (i s) koncepcijom •multimedia•.« ((G), 195)

3) »Bilo bi točnije govoriti o 'instrumentalnom' umjesto o glazbenom (= 'musikalischen') 'teatru' rabi potrebe razlikovanja pjevane radnje u operi, s jedne strane, i glumačkog sudjelovanja instrumentalista (u izvedbi)... s druge strane. Obje... forme počivaju međutim na istim načelima; kako se od pjevača zahtijeva glasovna — a po mogućnosti i fizička — sposobnost prilagodbe ulozi, tako je u instrumentalista poželjna prirodna prilagodba zajedničkoj svirci koja se ne temelji na glasu ni na izgledu, no sigurno na potpunoj opuštenosti i mimičkoj samokontroli.« (KAGEL 1963: nepag.)

**KM:** Izvorni NJ pojmovi, umetnuti u DF 2 i 3, navode se zato što se na NJ značenjski bitno razlikuju »Musiktheater« i »musikalisches Theater«: i. t. ide naime u »musikalisches Theater«, a ne u »Musiktheater«. Nažalost, tu je razliku u značenju nemoguće prenijeti u naš jezik (v. KM \*glazbenog teatra\*).

**KR:** U DF 1 i u KM \*glazbenog teatra\* upozoreno je na ograničenja u značenju i. t. kao vrste \*glazbenog teatra\*, što potvrđuje DF 3. DF 1 i 2 ni po ponuđenim primjerima (Stockhausenovi *Kontakti* i Pousseurovi *Répons*, koji se spominju u DF 1, teško mogu biti i primjeri za \*glazbeni teatar\*, a kamoli i za i. t.; ono čime se bave Ligeti i Schnebel također prije ide u \*glazbeni teatar\* nego u i. t.; možda je najčišći primjer za i. t. Kagelov *Zwei-Mann-Orchester*; spominjanje Cageove skladbe *Concert for Piano and Orchestra* u DF 1 vjerojatno je potaknuto njezinim isticanjem kao uzora i. t. u samoga Kagela — v. KAGEL 1963: nepag. — premda ni ona nije uzoran primjer za i. t.), a ni po razradi pojma (pretjerano je povezivanje i. t. s \*pokretnim koncertom\*, s \*environmentnom umjetnošću\* i s \*multimedia\* u DF 2) ne pridržavaju se točna i precizna značenja pojma, koji je, doduše, u nazivlju \*glazbe 20. stoljeća\* relevantan upravo u skladateljskoj teoriji M. Kagela, pa je zato potrebno pridržavati se jedino onog značenja koje mu pripada po DF 3.

Internacionalni pojam »teatar« prikladniji je kao oznaka za vrstu od hrvatskog pojma »kazalište«, koji ponajprije podrazumijeva zgradu, objekt.

**V:** \*akciona glazba\*, \*glazbeni teatar\*, \*vidljiva glazba\*.

(BKR), II, 235–236; (BKR), V, 50; (GL), 84; STOIANOVA 1978: 201–218

### INTENZITET (TONA) = (•DINAMIKA•) = (•JAČINA•)

**EN:** (sound) intensity; **NJ:** (Schall)intensität, Lautheit, Lautstärke; **FR:** intensité (acoustique/sonore), niveau; **TL:** intensità (del suono), intensità sonora.

**ET:** Lat. intensus = napet, od intendere = napinjati (prijedl. in = u, na i tendere = napeti, zategnuti — (DE), 535; (KLU), 334); sufiks –(i)tet, od lat. –tas (–tatis), kao oznaka kvalitete, najčešće pridjevske osnove (nomen qualitatis) ((BAB), 333; (KLU), 722).

**DF:** »U akustici (naziv za) količinu zvukovne energije koja se, kao \*jačina\* •zvuka\*<sup>1</sup>, mjeri na izvoru •zvuka\*, tj. na mjestu gdje nastaje.« ((EH), 150)

**KM:** »Taj pojam zamjenjuje '•dinamiku\*' u •svremenoj glazbi\*. Hodeir definira •dinamiku\* kao '...intenzitete u cjelini; kao jezik koji proistječe iz sistematizacije intenziteta' (HODEIR 1961: 231). Time se naglašava veća i važnija uloga koja pripada •dinamici\* (intenzitetima) u današnjoj glazbi...« ((JON), 131)

U akustici se inače razlikuju i. i. \*jačina\* (v. KM \*jačine\*).

**KR:** Zanimljiv je prijedlog za razlikovanje između i. i •dinamike\* u KM. U svakom slučaju i. je jedan od četiri glavna •parametra\* u •serijalnoj tehnici\*, pa je taj naziv iz akustike bolje rabiti nego •dinamiku\* i/ili •jačinu\*.

**V:** •parametar\*, •serija intenziteta (tona)\*, •ton\*.

**USP:** (•dinamika\*) = (•jačina\*), •trajanje (tona)\*, •visina (tona)\*, •zvukovna boja\* = (boja) = (boja zvuka) = (zvučna boja).

(BASS), I, 22–24; (BKR), III, 19; (CH), 301; (G), 64–66; (GR6), IX, 257; (HI), 259, 260; (HO), 498; (L), 496; (LARE), 1556; (M), 19; (MI), II, 572; (RAN), 397; (RIC), II, 471; (RL), 510  
1 U izvorniku stoji »Schallstärke«. O razlici u značenju NJ pojmova »Schall« i »Klang« v. DF 1–3 i KM •zvuka\*.

### (INTERFACE) = •MEĐUSKLOP•

### INTERMEDIA (ART) = •MIXED MEDIA (ART)• = •MULTIMEDIA (ART)•

**EN:** inter-media, intermedia; **NJ:** Inter-media, Intermedia, intermediäre Kunst; **FR:** intermedia.

**ET:** Lat. prijedl. inter = (iz)među, po sredini čega ((KLU), 334); množina od lat. medium = sredina, ono što posreduje, od medius = srednji, koji posreduje ((KLU), 469).

**DF:** Isto što i •mixed media (art), odnosno •multimedia (art)\*.

**KM:** NJ pojam »intermediäre Kunst« obrađen je u (THO), 123–126, no posve je istoznačan s i. (a.), •mixed media\*, odnosno •multimedia\*.

**KR:** Premda je i. posve istoznačan s •mixed media\* i •multimedia\* (u KOSTELANETZ 1968 govori se čak o »theatre of mixed means«!), •multimedia\* je najčešći i najuobičajeniji, pa se preporučuje njegova uporaba.

Ako se već rabi i., onda se preporučuje njegov EN, izvorni oblik, jer bi se prevođenjem na hrvatski dokraja zamaglila njegova ionako sumnjiva funkcija tehničkog pojma, odnosno stručne riječi, npr. u »intermediji«, »medumediji« (»intermedija« je besmisleno jer je to samo fonetska transkripcija EN izvornika). »Mediji« kao hrvatska riječ imaju osim toga i značenjske konotacije koje ne idu u one što ih podrazumijeva »media« u i. — npr. u »masovnim medijima« ili u »medijima komunikacije«. Budući da je na EN pojam u množini (što se ne primjećuje zato što se na EN najčešće rabi u pridjevskoj funkciji), javljaju se stanoviti problemi s njegovim sklanjanjem. Preporučuje se stoga da se pojam na hrvatskoj ne sklanja. Npr.: 1) On je stručnjak za **intermedia**. 2) Iskazao se naročito u **intermedia**. 3) Postigao je uspjeh na području **intermedia**. Itd. Sukladno tome također se preporučuje internacionalni pridjevski oblik »intermedijalan« umjesto kroatiziranog »intermedijski«, između ostalog i zato što se na hrvatskom pridjev »medijski« — izveden iz imenice »medij(i)« — također više odnosi na »medije« — npr. na »masovne medije« i na »medije komunikacije« — koji se baš ne podrazumijevaju u i. U tom bi smislu prijevod pojma na hrvatski kao »intermedijalna umjetnost« (a ne »intermedijska umjetnost«) bio točan — ali nepotreban.

Pisanje pojma s crticom rjeđe je, ali i neopravdano, jer nema nikakva razloga sufiks inter- odvajati od osnove.

**V:** •environment, environmentna umjetnost•, •fluxus•, •fonoplastika•, •glazbeni teatar•, •happening•, •performance•, •totalni teatar•, •zvučna skulptura•.

**USP:** •mixed media (art) = •multimedia (art)•.

(BOSS), 93–94 = istoznačnica s •multimedia• i •mixed media•; (FR), 43 = uputnica na •multimedia art•

### INTONARUMORI

**EN:** intonarumori; **NJ:** Intonarumori; **TL:** intonarumori.

**ET:** TL intonare = intonirati, proizvesti •ton•; rumore = •šum•.

**DF:** »(Naziv za) instrumentarij što ga je stvorio talijanski slikar i skladatelj Luigi Russolo (1885–1947) koji se sastoji od različito oblikovanih, većih kutija sa zvučničkim lijevcima u kojima su se mehaničkim ili električnim putem stvarali različiti •šumovi•, djelomično i s •mikrointervalima...« (RUF), 222)

**KM:** Izvorni TL pojam vrlo se rijetko nađe u prijevodu. A ako već da, onda uglavnom kao objašnjenje

njenje značenja, npr. u (GR), 97 (»noisemakers«), u BROWN 1981–1982 (»noise instruments«), u (H), 24 (»Geräuschinstrumente«) ili u (P), 320 (»futurist noise-producing instrument«, »Futuristen-Geräuschinstrument«; sugerirana FR istoznačnica s i. — »russolophone« — je pogrešna — v. •rumorarmonio• i •russolofon•). Zato je nepraktično prevoditi i i. što se navode u RUSSOLO 1978: 166–167: »ululatori«, »rombatori«, »crepitori«, »stropicciatori«, »scoppiatori«, »gorgogliatori«, »ronzatore basso«, »sibilatore basso« (usp. Russolovu klasifikaciju •šumova• u KM •glazbe šuma, buke•). Isto se to odnosi i na •rumorarmonio•, odnosno •russolofon•.

**V:** •bruitizam•, •futurizam•, •glazba šuma, buke•, •komatska ljestvica•, •rumorarmonio• = •russolofon•, •russolofon• = •rumorarmonio•, •strojna glazba•.

(BASS), II, 547; (FR), 44; (GRI), II, 312

### INTUITIVNA GLAZBA

**EN:** intuitive music; **NJ:** intuitive Musik; **FR:** musique intuitive.

**ET:** Srednjovjekovni lat. intuitio = neposredni zor, pojava slike na površini ogledala (starije), od intueri = točno vidjeti, gledati, od prijedl. in = u, na i tueri = gledati ((KLU), 329, 335–336).

**DF:** 1) »(Naziv za) jednostavnu, meditativnu glazbu, često za iracionalnu intuiciju, koja je pod utjecajem Cagea, Dalekog istoka, •pop-glazbe• itd. nastala za (studentskih) nemira 1968. godine.« ((M), 555)

2) »Pojam što ga Stockhausen rabi radije od •improvizacije•, koji označuje glazbu što je stvarao s izabranim glazbenicima kao odgovor na verbalni tekst (*Aus den sieben Tagen*), nedeterminiranu notaciju (*Prozession*), prijem kratkih valova (*Kurzwellen*) i skladbe za vrpču (*Hymnen*).« ((GR), 97)

3) »Tu glazbu, koja nastaje duhovnom ugodbom glazbenika kratkim tekstovima, nazvao sam *intuitivnom glazbom*. Riječ 'improvizacija' više mi se ne čini točnom za ono što mi sviramo, jer se s •improvizacijom• uvijek povezuje i predodžba o shemama, •formulama• i stilskim elementima koji su osnova •improvizacije•; dakle se (pri •improvizaciji•) uvijek nekako krećemo u nekom glazbenom jeziku, čak i onda kada se privremeno u tzv. 'slobodnim improvizacijama' dospije preko granica toga jezika... Glazbena meditacija nije nikakvo usvajanje osjećaja, nego krajnja budnost i — u najsvjetlijim trenucima — stvaralačka ekstaza.« (STOCKHAUSEN 1971: 123, 125)

4) »Intuicija je nešto nadržacionalno. Racionalno je nešto što je povezano s našim tijelom: sposobnost

mišljenja, sposobnost svrstavanja i dovođenja u odnose — koja dolazi iz razuma. Intuitivno u užem smislu, kako ga je rabim, jest izvanljudsko područje koje na nas djeluje titrajima što nas stalno bombardiraju. Ti su titraji djelomično također precizno oblikovani i daju nam poticaja za određene aktivnosti. Kada dospijemo u stanje u kojemu nismo toliko zaokupljeni sobom, onda smo osjetljiviji za takve nadosobne titraje; a ako posebno vježbamo da to prevedemo u aktivnost, onda iz toga možemo stvarati glazbu. To međutim može samo posebna kategorija glazbenika. Većina ih onda ne može djelovati: preteško je to za njih.« (STOCKHAUSEN 1978: 503)

**KM:** Budući da se u DF 2 spominje Stockhausenova skladba *Aus den sieben Tagen* kao primjer za i. g., a DF je 3 ulomak iz Stockhausenova komentara za nju, donosimo jedan od tekstova koji je, kao predložak, osnova za muziciranje u i. g.:

NEOGRANIČENO  
Sviraj kakav •ton•  
s uvjerenjem  
da imaš koliko hoćeš vremena i prostora  
(za ansambl)

(iz (G), 165)

Takav je zapis i primjer za •verbalnu partituru•, odnosno •proznu glazbu•.

**KR:** DF 1 poopćuje značenje pojma na neprecizan način, tako da se ne može ozbiljno uzeti u obzir, pogotovo zbog neoprezna paktiranja s •meditativnom glazbom•, koju, doduše, i sam Stockhausen — u DF 3 — pokušava (bez uspjeha) objasniti kao relevantnu kategoriju.

DF 2 pojašnjena je s DF 3 što se tiče odnosa između i. g. i •improvizacije• (odnosno •slobodne improvizacije•). U njoj je jedino problematično navođenje primjera za i. g., od kojih su najsumnjivije *Himne*. Svako spominjanje intuicije ne mora naime podrazumijevati i i. g. Tako npr. Stockhausen inzistira na čistoći intuicije u vezi sa svojim projektom *Musik für ein Haus* (1968), ali će se taj projekt teško moći bez ograda svrstati u i. g.: »Intuitivna svijest ne može se zabuniti, ona ne posjeduje kriterije o pogrešnom ili točnom, ona posjeduje samo mišljenje. Intuitivna je svijest onakva kakva jest.« (RITZEL 1970: 40)

Pojam treba rabiti isključivo u vezi s njegovim značenjem u skladateljskoj teoriji K. Stockhausena, premda — kako je vidljivo iz DF 3 i 4 — ni tu nije posve precizno, posebno što se tiče odnosa prema •improvizaciji• (općenito), odnosno •slobodnoj im-

provizaciji• (posebno). Pogotovo treba izbjegavati miješanje s općim konotacijama koje su navedene u DF 1, naročito s •meditativnom glazbom•.

**V:** •improvizacija•, •meditativna glazba•, •verbalna partitura•, •prozna glazba•, •slobodna improvizacija•.

(BOSS), 72–73; (G), 164–166; (GL), 85

**(INVERZIJA [NIZA, SERIJE]) = •OBRAT (NIZA, SERIJE)•**

**ET:** Lat. *inversio* = okret, obrat, od *invertere* = obrnuti, okrenuti, od prijedl. *in* = u, na i *vertere* = okrenuti; •serija•.

**USP:** •obrat (niza, serije)•.

## IONIKA

**NJ:** Ionika.

**ET:** Vjerojatno od grč. *ión* = što ide, što se kreće, od *iónai* = ići ((KLU), 336).

**DF:** »(Naziv za) dvomannualni, polifoni •elektronički glazbeni instrument•. •Zvuk• proizvodi •generator pilastog tona•.« ((HI), 222)

**V:** •elektronički glazbeni instrumenti• = (•elektronski glazbeni instrumenti•).

## IRACIONALNI RITAM

**EN:** *irrational rhythm*; **FR:** *rythme irrationnel*.

**ET:** Lat. *irrationalis* = nerazuman, od prefiksa *in-*, koji negira osnovu, i *ratio* = razum, pamet, razbor; •ritam•.

**DF:** »Naziv za svaki •ritam• koji se temelji na podjeli osnovne ritamske jedinice u bilo koji broj koji nije izravni višekratnik od dva (npr. osminka u kvintoli).« ((JON), 145; HODEIR 1961: 107, 132, 146, 158, 197, 233)

**KM:** I. r. podrazumijeva, zapravo, razne vrste nepravilnih podjela osnovne ritamske jedinice, odnosno sve one ritamske odnose unutar kakva ritamskog obrasca koji se ne daju svesti na višekratnik od dva. Premda je osnova DF u matematici, tj. u iracionalnim brojevima, pojam se rabi u mnogo širem smislu. Stockhausen npr. u objašnjenju •metarske modulacije• rabi »iracionalne (ritamske) vrijednosti« (STOCKHAUSEN 1963: 106), a taj pojam G. Heike, koji terminološki komentira njegov tekst (STOCKHAUSEN 1963: 99 — bilj. 1), ne dovodi u vezu s matematičkom DF (STOCKHAUSEN 1963: 106 — bilj. 7). Uglavnom se dakle pod i. r. ne misli samo na iracionalne ritamske obrasce nego i na odnose među njima, npr.:

(SCHULLER 1963: 5)

**KR:** Obilje primjera za i. r. nudi se u uporabi •polimetra•, •poliritma• i •unakrsnog ritma•, a na i. r. posve jasno upućuje i razlika između •heterometra• i •polimetra•. Pojam je preporučljivo rabiti kao objašnjenje posljedica primjene navedenih postupaka.

**V:** •heterometar• = (•heterometrija•) = (•heterometrika•), •makrovrijeme/mikrovrijeme•, •polimetar• = (•polimetrija•) = (•polimetrika•), •poliritam• = (•poliritmija•) = (•poliritmika•), •ritam•, •unakrsni ritam•, •vremensko polje•.

(BOSS), 73–74; (CH), 301; (FR), 45 = uputnica na •vremensko polje•

### ISTITRAVANJE

**EN:** decay; **NJ:** Abklingvorgang, Ausklingvorgang, Ausschwingen, Ausschwingung, Ausschwingvorgang; **FR:** (transitoire d') extinction (du son); **TL:** (transitorio di) estinzione (del suono).

**DF:** »(Naziv za) pad u •intenzitetu• dinamičke •ovojnice• nakon početna •utitravanja• (npr. pri zatrzanoj žici).« ((DOB), 49)

**KR:** U ⟨L⟩ se navodi niz pojmova koji su problematične važnosti kao tehnički pojmovi, odnosno stručne riječi: »fade-out«, »decay of speech/tone« (EN; taj se pojam javlja i u ⟨LEU⟩, 210), »fondo« (FR), »anullamento graduale (del suono)« (TL; v. ⟨L⟩, 2), »affaiblissement progressif des vibrations« (FR), »progressivo indebolimento delle vibrazioni« (TL; v. ⟨L⟩, 45). Naročito su problematični FR i TL prijedlozi zato što je riječ o **opisima**, a ne o pojmovima.

**V:** •ovojnica•, •stacionarni zvuk•.

**USP:** •utitravanje•.

(BASS), I, 34; (CAN), 555; (EH), 34; (FR), 21; (GR), 61; (HI), 43; (HO), 1025 = »transitoires«; (RAN), 223

### IZJEDNAČIVAČ = (•EKVALIZATOR•) = (EQUALIZER)

**EN:** equaliser, equalizer; **NJ:** Entzerrer, Equalizer.

**DF:** »(Naziv za) elektronički uređaj koji se sastoji od više •filtera•, a koji služi za promjene određenih

frekvencijskih područja, npr. kod uređaja za reprodukciju •zvuka•, za potiskivanje smetnji •šuma• ili za izbjegavanje •povratne sprege•. Također se rabi i za stvaranje različitih zvučnih efekata, npr. za dobivanje specifične •zvukovne boje• pri obradi •zvuka•. Najčešće se rabe oktavni, grafički i parametarski izjednačivači.« ((EN), 77)

**V:** •filter(i)•.

**USP:** (•ekvalizator•) = (equalizer).

(BR), 44–45; (DOB), 70; (HK), 125–126; (KN), 67

### IZVEDBA U STVARNOM VREMENU

**EN:** real-time performance, performance in real time.

**DF:** »(Naziv za) izravnu i neposrednu kontrolu procesa skladanja za vrijeme izvedbe. To je moguće u •elektroničkoj glazbi• i u •računalnoj glazbi•, gdje se mnogi aspekti djela mogu stvoriti ili podvrgnuti promjeni za izvedbe. Pojam izvedba u stvarnom vremenu i živa izvedba često se rabe (u istom smislu).« ((FR), 73)

**KR:** DF posve pogrešno određuje značenje pojma. Prije svega nije riječ o kontroli procesa skladanja koji je, kod skladbi koje pretpostavljaju i. u s. v., najčešće potanko unaprijed isplaniran — upravo zato da bi se i. u s. v. omogućila. •Elektronička glazba• i •računalna glazba•, kao opći pojmovi, nemaju nikakve veze s i. u s. v. Upravo zato i postoji pojam •živa elektronička glazba• da bi se naglasila razlika između mogućnosti i. u s. v. Drugim riječima, pojam se odnosi na proces stvaranja zvukovlja raznim elektroničkim i računalnim tehnologijama, koje su, s obzirom na složenost toga procesa, uglavnom funkcionirale u •disociranom vremenu•, tj. proces stvaranja zvukovlja trajao je mnogo duže od •stvarnog vremena• izvedbe. Razvojem tehnologije, npr. usavršavanjem •digitalnih sintetizatora• i razvojem •sklopova za uzorkovanje•, razlika između •disociranog vremena• i •stvarnog vremena• svedena je na minimum ili je pak posve ukinuta, pa je •živoj elektroničkoj glazbi• omogućila i. u s. v. Sama

dakle »izvedba« u i. u s. v., zapravo, najprije podrazumijeva elektronički ili računalni proces proizvodnja zvukovlja koje se više ne zbiva u ♦disociranom♦, nego u ♦stvarnom vremenu♦. U tom je smislu »živa izvedba« u DF istoznačna s i. u s. v., naročito u ♦živoj elektroničkoj glazbi♦.

**V:** ♦bioglazba♦, ♦digitalni sintetizator♦, ♦disocirano vrijeme♦, ♦izvedbena partitura♦, ♦stvarno vrijeme♦, ♦sklop za uzorkovanje♦ = (♦sampler♦), ♦živa elektronička glazba♦ = (♦živa elektronska glazba♦) = (live electronic music) = (live-electronics).

#### **IZVEDBENA PARTITURA**

**NJ:** Aufführungspartitur, Spielpartitur; **FR:** partition d'exécution.

**ET:** Srednjovjekovni lat. partitura = podjela, razdioba, od lat. pars = dio, od 17. stoljeća na TL ((KLU), 529).

**DF:** Naziv za vrstu partiture koja služi za orijentaciju pri izvedbi i za sinkronizaciju elektronički proizvedenih ♦zvukova♦ te žive instrumentalne i/ili vokalne svirke. Elektronički proizvedeni ♦zvukovi♦ mogu se reproducirati s vrpce ili se u ♦izvedbi u stvarnom vremenu♦, npr. u ♦živoj elektroničkoj glazbi♦, mogu neposredno proizvoditi za izvedbe.

**KM:** DF je prepravljena DF iz ⟨HI⟩, 443, gdje je prekomplicirano i preopsežno određeno značenje pojma.

**V:** ♦izvedba u stvarnom vremenu♦, ♦živa elektronička glazba♦ = (♦živa elektronska glazba♦) = (live electronic music) = (live-electronics).

**USP:** ♦partitura za realizaciju♦.

⟨EH⟩, 30–31; ⟨G⟩, 182; STOIANOVA 1978: 81

# J

**(JAČINA) = (•DINAMIKA•) =  
•INTENZITET (TONA)•**

**EN:** intensity, loudness, volume; **NJ:** Intensität, Klangstärke, Lautheit, Lautstärke, Schallstärke, Tonstärke; **FR:** intensité, volume (du son); **TL:** intensità (sonora), volume del suono.

**KM:** U akustici se razlikuje j. od •intenziteta•:

»Jačina (= Lautstärke) određuje se kao definirani •intenzitet• među granicama izrazito velikih područja energije koja se širi od opažaja •tona• do granice boli«. (EH), 187)

»•Intenzitet• je u akustici količina zvučne energije koja se, kao jačina •zvuka<sup>1</sup>, mjeri na izvoru •zvuka•, tj. na mjestu gdje nastaje«. (EH), 150)

Razlika između •dinamike• i •intenziteta• tipična je za nazivlje •glazbe 20. stoljeća• (v. KM i KR •intenziteta•).

**USP:** •intenzitet (tona)• = (•dinamika•).

(P), 122

<sup>1</sup> U izvorniku stoji »Schallstärke«. O razlici u značenje NJ pojmova »Schall« i »Klang« v. DF 1–3 i KM •zvuka•.

## JAM, JAM SESSION

**EN:** jam, jam session, Jam Session; **NJ:** jam, Jam, Jam session, Jam Session, Jam–Session, Zusammentreffen zum Improvisieren; **FR:** jam, jam session, jam–session, concert spontané, boeuf; **TL:** jam, jam session, concerto spontaneo, improvisato.

**ET:** EN jam = gužva, galama, konfuzija; kao glagol = sudjelovati na j. s.; session = sastanak, seansa, sesija (OAD), 475).

**DF:** »(U •jazzu• naziv za način muziciranja... bez unaprijed određenog sastava; izvodi se u •slobodnoj improvizaciji• bez fiksiranih •aranžmana• i u načelu bez publike. Takvi sastanci, na kojima se svira i pjeva isključivo zbog vlastite radosti u muziciranju, bili su rašireni već i u New Orleansu i u Chicagu, a osobito u doba •swinga•. Kasnije su se te improvizacije počele snimati na ploče, a bili su organizirani

i javni nastupi, pa je jam session izgubio svoj prvotni smisao.« (MELZ), II, 244)

**KM:** Ekvivalenti na NJ, FR i TL EN (odnosno američkog) izvornika predloženi su, kao objašnjenja, u (BR), 236–237.

U pravilu je j. kraćenica od j. s. No kako je vidljivo iz ET, ponegdje se j. shvaća kao glagol, tj. kao istoznačnica s »improvizirati« (RAN), 413), a ponegdje kao istoznačnica s •improvizacijom• u •jazzu• općenito (FR), 45).

**KR:** •Slobodna improvizacija• u DF nije točan pojam (v. KR •slobodne improvizacije•). Može se govoriti o •grupnoj improvizaciji• ili jednostavno o •improvizaciji•, jer sam pojam objašnjava o kakvoj je vrsti •improvizacije• riječ.

**V:** •improvizacija•, •jazz•.

(APE), 146; (BASS), II, 594; (BKR), II, 252; (GRJ), I, 577; (GR6), IX, 473; (HI), 223; (HK), 195; (IM), 188; (KN), 103; (LARE), 804; (M), 541; (MI), II, 597; (RL), 423

## JAZZ

**EN:** jazz, Jazz 1880; **NJ:** Jazz, Jazzmusik, afroamerikanische Musikform; **FR:** jazz, musique de jazz, forme musicale afroaméricaine; **TL:** jazz, musica jazz, forma musicale afroamericana.

**ET:** Nejasna, ali na angloameričko–kreolskom (19. stoljeće?) j. znači: spolni čin, usmjerena sila, brzina, oduševljenje, jurnjava; izvorno razne ortografske verzije: jazz, jass, jaz, jas, ne samo kao imenica nego i kao glagol i pridjev (HUNKEMÖLLER 1976: 1).

**DF:** »(Naziv za) raznorodnu zbirku stilova u 20. stoljeću, pretežno instrumentalnih i pretežno stvorenih od američkih crnaca. •Swing• i •improvizacija• osnovni su u nekoliko stilova, no jedino naglasak na •zvukovnoj boji• zajednički je svim glazbama što se nazivaju •jazzom•, bez obzira na to jesu li funkcionalne ili umjetničke, popularne ili ezoterične, instrumentalne ili vokalne, improvizirane ili skladane, •hot• ili •cool•. Jazz se isprepleće s drugim žanrovima. Uvijek je bio povezan s •blue-

som\*... U svojoj mladosti apsorbirao je instrumentaciju, višetematsku \*strukturu\*, snažno izražen \*tonalitet\* i \*ritmove\* iz glazbe američkih koračnica i \*ragtimea\*, harmonijske \*boje\* iz klavirske glazbe skladatelja kao što su Debussy i Ravel, melodije i forme iz američke popularne pjesme i \*ritmove\* iz latinoameričkih plesova... Kasnije je uključio figure za pratnju i elektroničke inovacije u \*rocku\* i \*soulu\*, ali isto i postupke koji nisu pripadali zapadnoj glazbi, naročito s obzirom na afričke i brazilске udaraljke...« ((RAN), 413–414)

**KM:** Ekvivalenti EN izvorniku na NJ, FR i TL koji od njega odstupaju ponuđeni su, kao objašnjenje pojma, u (BR), 236–237. Naravno da j. nije nikakva forma, nego, eventualno, vrsta.

U HUNKEMÖLLER 1976: 7, napominje se da se početkom šezdesetih godina j. počeo rabiti kao tehnički pojam. Bez obzira na to, čak i usprkos činjenici da je nastao krajem 19. stoljeća, on je eminentan pojam iz nazivlja \*glazbe 20. stoljeća\*.

**KR:** DF nije izabrana zato što je — moguće — najbolja, nego zato što se iz nedostataka u tom njezinu ulomku točno može razabrati kako je komplicirano definirati taj važan pojam u nazivlju \*glazbe 20. stoljeća\*. J. se smatra konglomeratom stilova, dakle **skupnim nazivom** za sve stilove koji pripadaju j. Na mnogim drugim mjestima (koja je ovdje nepotrebno navoditi) može se međutim pročitati da je i j. jednostavno **jedan od stilova** u \*glazbi 20. stoljeća\*. Dalje je u DF tipično što se odmah sa stila prelazi na glazbu, pa se, umjesto o mnoštvu stilova, govori o **mnoštvu glazbi** koje pripadaju j. To je već dokaz da definicija j. kao stila ne zadovoljava. Dalje se, dapače, više ne govori ni o stilovima ni o glazbama, nego o **žanrovima** s kojima se j. isprepleće. Jedan je od tih žanrova npr. \*blues\*. (Naravno da je sporna tvrdnja o tome da je pogotovo rani j. apsorbirao \*boje\* iz klavirskih skladbi Debussya i Ravela, no to i nije toliko bitno.) U nastavku se praktički \*rock\* i \*soul\* smatraju podvrstom j. (da li onda njegovim **stilom**, njegovom **glazbom**, njegovim **žanrom**?).

U nas se, u mnogobrojnim člancima u (MELZ) npr., j. ponekad shvaća kao pridjev imenici »glazba« (»muzika«) s ortografijom: »jazz–muzika« (»jazz–glazba«) ili »jazz muzika« (»jazz glazba«). To je, naravno, pogrešno jer je j. sam po sebi dovoljno glazba a da bi ga trebalo specificirati, pogotovo za hrvatski jezik tako neuobičajenom konstrukcijom, tj. drugom imenicom pred kojom on onda ima funkciju pridjeva.

**V:** \*afrokubanski jazz\*, \*aranžman\*, \*background\*, \*baterija\*, \*band\*, \*beat\* (DF 1), \*bebop\*

= \*bop\* = \*rebop\*, \*big band\*, \*block chords\*, \*blue note(s)\*, \*blues\*, \*blues–ljestvica\*, \*boogie–woogie\*, \*bop\* = \*bebop\* = \*rebop\*, \*bossa nova\*, \*boston, valse boston\* (v. KM), \*break\* (DF 1), \*cakewalk\*, \*calypso\*, \*Chicago jazz\*, \*chorus\* (DF 1), \*city blues\*, \*combo\*, \*cool jazz\*, \*country blues\*, \*Creole jazz\*, \*dirty tones (notes)\*, \*dixieland\*, \*drive\*, \*East Coast jazz\*, \*električni jazz\*, \*free jazz\*, \*funk(y), funky jazz\*, \*fusion\*, \*gospel\*, \*hard bop\*, \*harlemski stil\*, \*hillbilly (music), hillbilly jazz\*, \*honky–tonk(y)(–piano), honky–tonk(y)(–music)\*, \*hot, hot jazz, hot music\*, \*improvizacija\*, \*jam, jam session\*, \*jazz rock\* = \*rock jazz\*, \*jug band\*, \*jump, Harlem jump\*, \*jungle music, jungle style\*, \*Kansas City jazz\*, \*latinski jazz\*, \*lead\*, \*mainstream (jazz)\* = (jazz glavne struje), \*mambo\*, \*modern jazz\*, \*negro spiritual\* = (spiritual), \*New Orleans jazz\*, \*new wave\* (DF 2), \*off–beat\*, \*old time jazz\*, \*progressive jazz\*, \*ragtime, rag\*, \*rebop\* = \*bebop\* = \*bop\*, \*rhythm and blues\*, \*riff\*, \*rock jazz\* = \*jazz rock\*, \*salsa\*, \*scat (singing)\*, \*sekcija\* (DF 2), \*simfonijski jazz\*, \*skiffle, skiffle band, skiffle group\*, \*soul, soul jazz\*, \*stomp\*, \*swing\*, \*third stream\* = (treća struja), \*walking bass\*, \*washboard, washboard band\*, \*West Coast jazz\*.

**USP:** \*glazba 20. stoljeća\*, \*pop, pop–glazba\*, \*popularna glazba\*, \*rock, rock–glazba\*, \*zabavna glazba\*.

(APE), 146; (BASS), II, 595–602; (BKR), II, 255–257; (BKR), V, 52; (CAN), 275–276; (DG), 219–292; (EH), 155; (EIN), 306; (FR), 45–46; (GR), 100–101; (GRJ), I, 580–606; (GR6), IX, 561–579; (HI), 224; (HO), 527–530; (IM), 189; KNEŽEVIĆ 1985; (L), 287; (LARE), 812–815; (M), 538–541; (MGG), VI, 1797–1820; (MI), II, 616–620; (MELZ), II, 256–258; (P), 72; (RAN), 413–417; (RIC), II, 499–501; (RL), 424–426; (SLON), 1460–1462; (V), 367–376

**(JAZZ GLAVNE STRUJE) =**  
**\*MAINSTREAM (JAZZ)\***

**JAZZ ROCK = \*ROCK JAZZ\***

**EN:** jazzrock, jazz rock; **NJ:** Jazzrock, Jazz–Rock, Jazz Rock; **TL:** jazz–rock.

**ET:** \*Jazz\*; \*rock, rock–glazba\*.

**DF:** »(Naziv za) povezivanja stilskih karakteristika \*jazza\* i \*rocka\*. Ponekad se mijenja slijed obaju pojmova, pri čemu bi \*rock jazz\* morao značiti da je više riječ o \*jazzu\* koji je proširen elementima \*rocka\*. No čini se da je razlikovanje između jazz rocka i \*rock jazza\* nepotrebno jer češće susretani pojam jazz rock ne isključuje mogućnost da ponekad prevagnu elementi \*jazza\*, a ponekad elementi \*rocka\*. Potpuna ravnoteža između \*rocka\* i \*jazza\* u kakvoj skladbi... daleka je od prakse... Što se

tiče takvih razlikovanja između **•jazza•** i **•rocka•**, dobro se prisjetiti jedne izjave L. Coryella iz 1966. godine, mnogo prije nego što je krenuo val jazz rocka: »Dovraga s kategorijama«, rekao je on. »Dosta mi je podjele glazbe na **•jazz•**, **•beat•**, **•rock•**, **•dixieland•**, **•swing•**.« Istog su mišljenja u to doba bili i drugi **•jazz•**-glazbenici, premda ga nisu tako drastično izražavali. *Gary Burton Quartet* izvodi npr. **•jazz•**-verziju skladbe *Norwegian Wood* od *Beatlesa* iz 1966. godine... Među predstavnicima jazz rocka najutjecajniji je bio M. Davis, koji se smatra utemeljiteljem jazz rocka, premda su njegov važni dvostruki album *Bitches Brew* (1970), u kojemu sudjeluju i druge važne ličnosti jazz rocka, neki kritičari svrstali među **•električni jazz•**.« ((KN), 103–104)

**KM:** U (HK), 196, i u (KN), 103, ponuđena je poučna tablica u kojoj se nastoje razlučiti karakteristični elementi **•jazza•**, **•rocka•** i njihove dodirne točke.

**KR:** U ortografiji je češće pisanje pojma bez razmaka, ali se oba načina mogu smatrati ravnopravnima. Samo se u (BASS), II, 602, i u (HK), 195, pojam piše s crticom.

**V:** **•jazz•**, **•rock**, rock–glazba•.

**USP:** **•fusion•**, **•rock jazz•**.

(GRJ), I, 609–610; (HI), 224

## JEDNOINTERVALSKI NIZ, SERIJA

**EN:** one interval set.

**ET:** Lat. intervallum = (doslovno) prostor između dva grudobrana, od prijedl. inter = između, posred i vallum = grudobran od kolja ((KLU), 334, 335); **•serija•**.

**DF:** »(Naziv za) **•dvanaesttonski niz, seriju•** koji se konstruira ponavljanjem istog intervala. Ovako izgleda jednointervalski niz koji je nastao ponavljanjem čiste kvinte...«



((FR), 61)

**KM:** J. n., s., naravno, ne može nastati ponavljanjem bilo kojeg intervala. Ako ponavljamo malu sekundu, dobit ćemo kromatsku **•ljestvicu•**; ako ponavljamo veliku sekundu, dobit ćemo **•cjelostepenu ljestvicu•**, a nećemo moći dobiti **•dvanaesttonski niz, seriju•**, jer je sedmi **•ton•** **•cjelostepene ljestvice•** opet jednak prvom. Ako ponavljamo malu tercu, također nećemo moći dobiti **•dvanaesttonski niz, seriju•**, jer je peti **•ton•** takva **•niza•** (**•serije•**) jednak prvom. Itd.

**V:** **•dvanaesttonski niz, serija•**, **•niz•**, **•oblik niza, serije•**, **•serija•**.

**USP:** **•dvanaesttonski sveintervalni niz, serija•** = sveintervalni niz, serija.

## JUG BAND

**EN:** jug band; **NJ:** Jug Band; **TL:** jug band.

**ET:** EN jug = ćup, vrč; **•band•**.

**DF:** »(Naziv za) instrumentalni ansambl koji se razvio među američkim crncima dvadesetih i tridesetih godina. U **•bandu•** se uglavnom rabi samo jedan vrč... kao basovsko glazbalo... U **•bandu•** se inače još rabe gudački i žičani instrumenti te kakav melodijski instrument, npr. (usna) harmonika ili kazoo. No Dixieland Jug Blowers, grupa od koje potječu najranije snimke, povremeno je rabila i dva vrča, npr. u *Skip Skat Doodle Do* (1926), pa čak i tri roga, npr. u *Southern Shout* (1927). **•Jazz•**-klarinetist Johnny Dodds svirao je s njima na nekim snimkama, a **•jazz•**-pijanist Clarence Williams također je rado svirao na vrču, npr. u *Chizzlin' Sam* (1933). Vrč se najčešće povezuje s grupama koje izvode folk **•blues•**. Memphis Jug Band Willa Shadea i Jug Stompers Gusa Cannona... najvažniji su među ranim jug bandovima... U seoskim područjima vrč se nastavilo rabiti kao folklorno glazbalo premda je tridesetih godina izgubio popularnost na snimkama. U revivalu folk–glazbe<sup>1</sup> šezdesetih godina bijeli izvođači nakratko su ponovno uveli jug bandove koji su izvodili glazbu u idiomu **•bluesa•**.« ((GR6), IX, 746)

**KM:** U (HI), 226, (pod natuknicom »jug«) napominje se da vrč kao glazbalo vuče podrijetlo iz afričkog folklor, a povezuje se s **•washboardom•** i **•skiffle bandom•** te ističe njegova važnost u pratnji **•bluesa•**.

**KR:** Premda se pojam evidentno temelji na uporabi vrča kao (netipična) glazbala, ipak ga je neprimjerenost prevoditi (kao npr. »grupa s vrčem«, »ansambl s vrčem« itd.), isto kao i **•steel band•**, odnosno **•washboard band•**. No kako se vidi iz prijevoda DF, »jug« se — kao glazbalo — ipak morao prevesti na hrvatski. U glavnini konzultirane literature pojam se redovito zadržava u izvornom, EN obliku.

**V:** **•band•**, **•blues•**, **•jazz•**.

**USP:** **•skiffle, skiffle band, skiffle group•**, **•steel band•**, **•washboard, washboard band•**.

(BASS), I, 256; (GRI), II, 334; (GRJ), I, 639; (RAN), 422

<sup>1</sup> U izvorniku stoji »folk music«. V. KR **•folka, folk–glazbe, folk–stila•**.

**JUKE BOX**

**EN:** jukebox, juke-box, juke box, music box (v. KM);

**NJ:** Juke Box, Musikbox, Musikautomat (v. KM);

**TL:** jukebox, juke-box, juke box.

**ET:** EN juke = jeftina gostionica uz cestu; box = kutija (⟨DE⟩, 558).

**DF:** »(Naziv za) automatski gramofon s različitim pločama, uglavnom •popularne glazbe•, koji funkcionira tako da se u nj ubaci kovanica i pritiskom na dugme izabere željena pjesma. Naprave takva tipa potječu iz kasnog 19. stoljeća a sredinom 20. stoljeća raširile su se naročito po restaurantima i barovima.« (⟨RAN⟩, 422)

**KM:** U DF se »music box« ne spominje. U (⟨RAN⟩, 520, navedena je međutim natuknica »music box« s uputnicom na »automatska glazbala«. Pod tom natuknicom u (⟨RAN⟩, 61–63, spominje se dakako »music box«, ali se j. b. uopće ne spominje. U (⟨HI⟩, 226, navodi se j. b. s uputnicom na »music box« (⟨HI⟩, 304) ali je značenje tog pojma određeno kao istoznačno s j. b.

**KR:** »Music box« (kao i NJ pojam »Musikautomat«) očito je pojam šira značenja, pa je j. b. samo jedna njegova specifična podvrsta, u smislu koji je istaknut u DF.

Ortografija je različita, ali se svi oblici mogu smatrati ravnopravnima.

**V:** •popularna glazba•, •zabavna glazba•.

(⟨BASS⟩, II, 624; ⟨EN⟩, 110; ⟨GR6⟩, IX, 746; ⟨HK⟩, 202; ⟨KN⟩, 106)

**JUMP, HARLEM JUMP**

**EN:** jump, Harlem jump; **NJ:** Jump, Jump-Stil, Harlem-Jump, Harlem-jump, Sprung; **FR:** jump, Harlem jump, saut; **TL:** jump, Harlem jump, salto.

**ET:** EN jump = skok; Harlem = crnačka četvrt u New Yorku.

**DF:** »(Naziv za) stil •jazza• koji su dvadesetih i tridesetih godina razvili crnački sastavi Harlema, četvrti New Yorka. Temelji se na harmonijski jednostavnom, dvanaestotaktnom •bluesu• kao •chorusu• kojemu je često pridodana još jedna refrenska uvodna strofa; pratnja se izvodi u •ritmu• •boogie-woogie•, u brzom tempu; akcentuacija je oštra s

naglašenim fraziranjem u •off-beatu•. Stil muziciranja i plesa svojim •ritmom• i njihovim podsjećajima na •swing• i plesni su pokreti popraćeni skokovima pa je otuda uveden i naziv jump... Iz Harlem Jumba se razvio... •Rhythm and Blues•.« (⟨MELZ⟩, II, 75)

**KM:** Neki su NJ, FR i TL ekvivalenti, kao prijevod EN izvornika, ponudeni u (⟨BR⟩, 198–199).

**KR:** Kako se vidi iz (⟨BR⟩, 198–199, pojam je besmisleno prevoditi jer se onda svodi na svoj opći smisao, pa tako prestaje biti tehnički pojam, odnosno stručna riječ.

**V:** •blues•, •boogie-woogie•, •jazz•, •off-beat•, •rhythm and blues•, •swing•.

**USP:** •harlemski stil•.

(⟨BASS⟩, II, 624; ⟨BKR⟩, II, 172 = uputnica na •rhythm and blues•; ⟨GRJ⟩, I, 639; ⟨HI⟩, 226; ⟨HK⟩, 174; ⟨RL⟩, 432 = uputnica na •rhythm and blues•)

**JUNGLE MUSIC, JUNGLE STYLE**

**EN:** jungle music, jungle style, jungle style 1920;

**NJ:** jungle music, jungle style, »Urwald«-Stil, Dschungelstil; **FR:** jungle music, jungle style, style »jungle«; **TL:** jungle music, jungle style, stile »giungla«.

**ET:** EN jungle = džungla, prašuma.

**DF:** »Pojam što ga se rabi zato da bi se opisao tip •jazza• dvadesetih i tridesetih godina koji je sadržavao pseudoafričke glazbene efekte — naročito tom-tomove, neobične •harmonije•, 'primitivne' •ljestvice• (obično •pentatonske• i •cjelostepene•). Premda se elementi tog stila mogu otkriti u (skladbi) *March of the Caboceers* (1902)... Willa Mariona Cooka..., izražajni potencijal žanra najbolje je realizirao Duke Ellington... u skladbama *East St. Louis Toodle-o* (1926),... *The Mooche* (1928), *Jungle Nights in Harlem* (1930), *Echoes of the Jungle* (1931) i u *Ko-Ko* (1940).« (⟨GRJ⟩, I, 639)

**KR:** Pojmovi na NJ, FR i TL koji odstupaju od izvornika (kao i EN pojam »jungle style 1920«) predlažu se u (⟨BR⟩, 236–237, i tako najbolje dokazuju da je i na hrvatskom moguće rabiti jedino izvorne EN pojmove.

**V:** •jazz•.

(⟨BASS⟩, II, 625; ⟨HI⟩, 226)

# K

## KAKOFONIJA

**EN:** cacophony; **NJ:** Kakophonie, Mißklang; **FR:** cacophonie; **TL:** cacofonia.

**ET:** Grč. kakophōnía, od kakós = loš, zao (⟨DUD⟩, 320); phōnē = glas, zvuk (⟨KLU⟩, 544).

**DF:** »(Naziv za) neugodan dojam, što ga ostavlja kakav muzički odlomak ili niz akorda zbog oštrih, nagomilanih disonanca u horizontalnom i vertikalnom smjeru. Izraz kakofonija ima samo relativan smisao, u zavisnosti o evoluciji muzičkih izražajnih sredstava. Mnoga djela, koja su suvremenici nekada nazivali kakofoničkima (opere R. Wagnera), izgubila su već odavno taj epitet, jer na kasnije generacije ne djeluju više kakofonički.« (⟨MELZ⟩, II, 294)

**KM:** NJ pojam »Mißklang« nađen je u ⟨BR⟩, 177, i u ⟨HI⟩, 227. U ⟨L⟩, 291, se ne navodi.

**KR:** Pridjev je od k. »kakofonički«, koji se navodi u DF, pogrešan jer imenica nije »kakofonika«, nego k. Trebalo bi, dakle, biti »kakofonijski«.

Premda je u DF dobro istaknuta povijesna dimenzija pojma, on se u nazivlju glazbe 20. stoljeća vrlo često rabi, pa je zato opravdano njegovo uvrštenje u ovaj *Vodič*.

⟨BASS⟩, I, 428; ⟨FR⟩, 13; ⟨HO⟩, 132; ⟨LARE⟩, 216; ⟨P⟩, 126; ⟨RIC⟩, I, 356

## KALEIDOFON

**EN:** kaleidophon; **NJ:** Kaleidophon.

**ET:** Grč. kalós = lijep; eídos = lik, oblik; phōnē = glas, zvuk (⟨KLU⟩, 544).

**DF:** 1) »(Naziv za) rani elektronički glazbeni instrument, vrstu elektroničkih orgulja, što ga je konstruirao Nijemac J. Mager kao prethodnika sferofona i partiturofona.« (⟨FR⟩, 46)

2) »(Naziv za) uređaj za kontrolu sintetizatora što ga je početkom sedamdesetih godina razvio rock-glazbenik D. Vorhaus. Opremljen je, kao i električna gitara, vratom na kojemu su, umjesto žica, vrpce osjetljive na dodir.« (⟨RUF⟩, 228)

**KR:** S obzirom na krivu dataciju nastanka elektrofona u ⟨FR⟩, 27 (v. KR elektrofona) upitno je je li k. prethodnik sferofona i partiturofona, kako se tvrdi u DF 1. U ⟨GRI⟩, II, 351, k. se, u smislu DF 1, samo definira kao »jednoglasni elektronički instrument s klavijaturom što ga je pronašao Jörg Mager«, dakle samo se po imenu konstruktora dovodi u vezu sa sferofonom i partiturofonom (v. DF i KR sferofona).

**V:** elektrofon, elektronički glazbeni instrumenti = (elektronski glazbeni instrumenti), partiturofon, sferofon, sintetizator = (synthesizer).

## KANSAS CITY JAZZ

**EN:** Kansas City jazz, Kansas–City–jazz; **NJ:** Kansas–City–Jazz; **FR:** Kansas City Jazz, Kansas City jazz, Kansas–City–jazz; **TL:** Kansas City jazz, Kansas–City–jazz, stile Kansas City.

**ET:** Kansas City = grad u SAD; jazz.

**DF:** »(Naziv za stil u jazzu što su ga između 1925. i 1935. godine u Kansas Cityju... razvili orkestri Andyja Kirka, Jaya McShanna, Bennyja Motena i Counta Basieja... Nasuprot kolektivnoj improvizaciji New–Orleans–stila za Kansas–City–Jazz je karakteristično muziciranje solističkih dionica praćeno tzv. riffovima... Teme su vrlo jezgrovite, jednostavne, a važnu ulogu ima blues koji poprima oblik boogie–woogieja. Kansas–City–jazz je značajna stilska faza koja pripravlja razvitak modernog jazz... te bebopa i cool jazz.« (⟨MELZ⟩, II, 300; ⟨HI⟩, 229)

**KR:** Ortografija s crticama rjeđa je od ortografije bez crtica, ali se obje mogu smatrati ravnopravnima.

Kolektivnu improvizaciju u DF bolje je zamijeniti grupnom improvizacijom jer se u ovome *Vodiču* te dvije vrste improvizacije nastoje značajnski razlikovati. No ni jedna ni druga u tome slučaju ne idu u slobodnu improvizaciju.

**V:** •bebop• = •bop• = •rebop•, •blues•, •boogie-woogie•, •cool jazz•, •jazz•, •riff•.

(BASS), II, 629 = »Kansas City, stile«; (BKR), II, 273; (FR), 46–47; (GRJ), I, 642; (HO), 529; (RL), 438

### KAŠNJENJE = (DELAY)

**EN:** (tape) delay, time lag; **NJ:** Verzögerung.

**DF:** »(Naziv za) vremenski pomak spram izvornog odvijanja ili izvornog •signala• u kakvu procesu zbog manipulacije •zvukom•, izjednačenja razlika u... vremenu ili... zbog sinkronizacije dvaju uređaja ili spojeva. S obzirom na primjenu rabe se različiti •uređaji za kašnjenje•.« ((EN), 270)

**KM:** EN pojam »tape delay« označava, zapravo, •uređaj za kašnjenje• koji radi (analogno), npr. po sistemu •beskrajnih vrpca•, za razliku od drugih (digitalnih) sistema.

**KR:** U (JON), 70–71, pojam se spominje u općem značenju koje nije relevantno za ovaj *Vodič*.

**V:** •automatska glazba• = (•kompjutorska glazba•) = •računalna glazba• (t. 2 u DF), •beskrajna vrpca• = (beskonačna vrpca) = (tape loop), •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •petlja• = (loop), •povratna sprega• = (feed back), •računalna glazba• (t. 2 u DF) = •automatska glazba• = (•kompjutorska glazba•), •uređaj za kašnjenje•.

(DOB), 50, 145–146

### (KLANGFARBENMELODIE) = •MELODIJA ZVUKOVNIH BOJA•

**KM:** O uporabi izvornoga NJ pojma v. kraj KR •melodije zvukovnih boja•.

**USP:** •melodija zvukovnih boja•.

### (KLANGKOMPOSITION) = •SKLADANJE ZVUKA• = •SKLADBA OD ZVUKA•

**KM:** NJ je pojam dvoznačan (kao i •Clusterkomposition•). Ako je potrebno označiti istodobno i •skladanje zvuka• i •skladbu od zvuka•, jedina je mogućnost rabiti izvorni NJ oblik pojma.

**USP:** •skladanje zvuka•, •skladba od zvuka•.

### KLASA VISINE TONA = (TONSKA KLASA)

**EN:** pitch class, pitch-class.

**ET:** Lat. classis = razred, grupa, klasa.

**DF:** »(Naziv za) •visinu tona• bez obzira na oktavu ili registar u kojemu se pojavljuje; npr. klasa svih •tonova• c za razliku od •visine tona• c'... Pojam se naročito (premda ne i isključivo) rabi u nazivlju •dvanaesttonske• i •serijalne glazbe•, a stvorio ga je i u taj kontekst uveo M. Babbitt...« ((RAN), 640)

**KM:** Pojam se dosljedno primjenjuje u EN nazivlju. Bilo je nemoguće naći njegove ekvivalente na drugim jezicima.

**V:** •niz•, •serija•, •serija visine (tona)•, •ton•, •visina (tona)•.

(FR), 66; (GR), 139; (GR6), XIV, 786; (JON), 215–216, (V), 577

### (KLAVARSCRIBO) = •KLAVARSKRIBO•

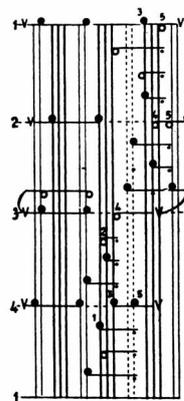
### KLAVARSKRIBO = (KLAVARSCRIBO)

**EN:** klavarscribo; **NJ:** Klavarskribo; **TL:** klavarscribo.

**ET:** Srednjovjekovni lat. clavis (množina: claves) = tipka, (-e), od lat. clavis = ključ. Razvoj značenja iz srednjovjekovnog lat. objašnjava se funkcionalnim shvaćanjem tipki na glazbalu: tipke (claves) služile su za otvaranje i zatvaranje spremišta zraka na •orguljama•; kasnije se značenje prenijelo na sva glazbala na kojima se žice zatitravaju tipkama ((KLU), 375); lat. scribere = pisati.

**DF:** »(Naziv za) nov sistem notacije što ge je (1936) pronašao nizozemski glazbenik Cornelius Pot, a koji zamjenjuje tradicionalnu notaciju trajanja •proporcionalnom (grafičkom) notacijom•. •Visina• se označava uporabom horizontalnih crta, a predznaci su potpuno eliminirani. Umjesto njih se rabe različite notne glave za svih dvanaest stupnjeva kromatske •ljestvice•. Sistem se čita odozgo prema dolje umjesto slijeva nadesno kao u konvencionalnim sistemima notacije.« ((FR), 48)

**KM:** Primjer transkripcije odlomka iz Chopinove Sonate op. 58 u k. (KARKOSCHKA 1966: 12):



**KR:** •Proporcionalna notacija• ne mora nužno biti i •grafička notacija• (v. KM •proporcionalne notacije•). Zato je u DF »grafičkom« umetnuto u zagrađe.

**V:** •ekviton• = (equiton), •grafička notacija•, •proporcionalna notacija•.

(BASS), III, 350; (GR6), X, 97; (HI), 240

### **KOLAŽ, KOLAŽNA TEHNIKA (SKLADANJA) = (COLLAGE)**

**EN:** collage (technique); **NJ:** Collage; **FR:** collage, technique du collage.

**ET:** FR collage, od grč. kóllos = ljepilo ((KLU), 123); tekhnikós = umjetan, vješt, od tékhne = umijeće (umjetnost), vještina, znanje ((KLU), 724).

**DF:** 1) »Pojam što se rabi u likovnim umjetnostima za označavanje nakupine različitih heterogenih materijala, kao npr. u Picassovim djelima s izrescima iz novina. U glazbi se pojam rabi za (označavanje) sličnih konstrukcija s neočekivanim i neusklađenim, s elementima koji inače upućuju na kakvu drugu glazbu. Ivesova orkestralna djela npr. sadrže... kolaže koračnica, plesova itd., no on je ostao usamljen primjer do (razdoblja) nakon II. svjetskog rata, kada je magnetofonska vrpca omogućila isto tako jednostavnu uporabu kolaža kao i u likovnim umjetnostima. Varèseova *Poème électronique* klasičan je primjer za ovu kategoriju. Stockhausen inzistira na tome da njegove skladbe kao što su *Telemusik* i *Himne* nisu kolaži, jer su njihove komponente podvrgnute intermodulaciji. No one su ipak isto toliko heterogene kao što su... Beriova *Sinfonia* i Daviesovih *Eight Songs for a Mad King*...« ((GR), 51)

2) »Glazbene kolaže, glazbu, dakle, koja se pretežno ili isključivo sastoji od •montaže• •citata• iz drugih skladbi istoga ili drugih skladatelja, danas pišu Bernd Alois Zimmermann, Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen... i drugi.« ((KS), 224)

**KM:** O »intermodulaciji« koja, po DF 1, zamjenjuje k. u *Telemusik* i *Himnama* Stockhausen piše: »*Telemusik* je postala polazište nova razvoja, u kojemu je predodžba o kolažu u prvoj polovici stoljeća posve prevladana. *Telemusik* nije više kolaž. Zahvaljujući intermodulaciji starih 'objet trouvé' i novih •zvučnih događaja• što sam ih stvorio modernim elektroničkim sredstvima, postignuta je viša razina jedinstva: univerzalnost prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, zemalja i prostora koji su udaljeni jedni od drugih.« (cit. iz (BOSS), 30; o pojmu »intermodulacija« u Stockhausena v. BLUMRÖDER 1983: 20) Koliko je god takva Stockhausenova predodžba bliska njegovu poimanju •svjetske glazbe• (v.

(BOSS), 30; usp. DF 2 •svjetske glazbe•), toliko je ona slična predodžbi B. A. Zimmermanna o »kuglastu obliku vremena«, koja je, kako je vidljivo iz DF 2, temelj njegove obilate uporabe k., •citata• i •montaže• (v. (GL), 77–78, 190–191 — bilj. A.II.3.e/6; također DF 2 •pluralizma•). Inače »objet trouvé«, što ga spominje Stockhausen, pojam je koji je također preuzet iz likovnih umjetnosti (v. (THO), 175), a kroz k. t. se, kao •zvukovni objekt• i •glazbeni objekt•, rabi u •konkretnoj glazbi• (v. DF 2 •konkretne glazbe•) i u •music for tape, tape music•, premda je njegovu uporabu bolje ostaviti likovnim umjetnostima.

O k. u likovnim umjetnostima v. (THO), 42–46.

**KR:** U (FR), 16, Ligetie se *Atmosphères* navode kao primjer za uporabu k., što je, naravno, potpuno besmisleno.

Kako je vidljivo iz DF i iz KM, k. i k. t. s. vrlo su popularni, naročito u drugoj polovici ovoga stoljeća. No teško ih je i gotovo nemoguće jasno i precizno razdvojiti od •citata, citatne tehnike (skladanja)• i •montaže, tehnike montaže• (v. DF 2 i (KN), 50). Ali, kako se navodi u KR •citata, citatne tehnike (skladanja)•, tanana značenjska distinkcija ipak je moguća: k. nastaje uporabom •citatne tehnike• i •montaže• kao njihov rezultat.

**V:** •konkretna glazba• = (•musique concrète•), •metaglazba•, •music for tape, tape music•, •pluralizam• (DF 2), •svjetska glazba•.

**USP:** •citat, citatna tehnika (skladanja)•, •montaža, tehnika montaže•.

(BKR), I, 263; (EH), 50; (G), 166–170; (HK), 82–83; (M), 549; (P), 139; (Z), 318–322

### **KOLEKTIVNA IMPROVIZACIJA**

**EN:** collective improvisation; **NJ:** kollektive Improvisation; **FR:** improvisation collective.

**ET:** Lat. collectivus = sakupljen, od colligere = sakupiti, sabrati, od prijedl. cum = s i legere = brati ((KLU), 395, 390); •improvizacija•.

**DF:** Naziv za podvrstu •grupne improvizacije• u kojoj, osim profesionalnih glazbenika, obvezno sudjeluje i publika.

**KM:** Uključivanje publike u izvedbeni proces često je u •glazbi 20. stoljeća•, naročito u nim skladbama koje ispituju mogućnosti •improvizacije•. Tako se u DF 1 •akcione glazbe• upozorava na mogućnost uključivanja publike, naročito u •mixed media• i u •happeningu•. U DF 2 •performancea• upozorava se na razliku između •performancea• i •happenin-ga• koja se temelji na tome da u •performanceu• publike samo promatra/slušaju, a ne uključuje se, kao kod •happenin-ga•, u izvedbu. U DF 2 •glazbe 20.

stoljeća• spominje se •improvizacija• s publikom u nekim skladbama F. Rzewskog i C. Cardewa. U DF 2 •multimedia• spominje se skladba *The Maze* (1967) L. Austina, u čijoj realizaciji također sudjeluje publika. U DF •pokretnog koncerta• također se spominje specifična funkcija publike u skladbi *Versuch für Alle* (1969) E. Karkoschke, u kojoj je posebnom partituroom razrađeno sudjelovanje publike. Uloga je publike u Xenakisovoj •strategijskoj glazbi• također specifična (v. DF 3 i KR •strategijske glazbe•). Slična joj je uloga povjerena i u Pousseurovoj/Butorovoj operi *Votre Faust* (1961–1967) gdje glasovanjem odlučuje o sudbini protagonista. Publika je poseban korektiv također u •slobodnoj improvizaciji• Globokarove grupe *New Phonic Art* (v. DF 5 •improvizacije•), premda u nju nije izravno uključena.

**KR:** Baš s obzirom na sve raznolike načine uključivanja publike u izvedbu koji su navedeni u KM, k. i. korisno je u smislu DF razlikovati od •grupne improvizacije•, čije se značenje ograničuje na •improvizaciju• profesionalnih improvizatora bez izravna obzira prema publici, također u •jazzu• i u •jam sessionu• npr. (v. DF •grupne improvizacije•). K. i. može biti i •slobodna improvizacija•, ovisno o vrsti predložka za •improvizaciju• (v. DF i KR •slobodne improvizacije•), no vrlo rijetko — a kad već jest, onda je to najčešće u •happeningu• zbog njegova provokativna odnosa prema publici (v. KR •happeninga•).

**V:** •akciona glazba•, •happening•, •improvizacija•, •intermedia (art)• = •mixed media (art)• = •multimedia (art)•, •kontrolirana improvizacija•, •mixed media (art)• = •intermedia (art)• = •multimedia (art)•, •multimedia (art)• = •intermedia (art)• = •mixed media (art)•, •performance•, •pokretni koncert•, •slobodna improvizacija•.

**USP:** •grupna improvizacija•, •kolektivna skladba•.

(GRJ), I, 232; LEVAILLANT 1981

### KOLEKTIVNA SKLADBA

**EN:** collective composition; **NJ:** kollektive Komposition, kollektives Komponieren.

**ET:** Lat. collectivus = sakupljen, od colligere = sakupiti, sabrati, od prijedl. cum = s i legere = brati ((KLU), 395, 390).

**DF:** »(Naziv za) skladbu koja nastaje suradnjom više skladatelja. Počeci sežu u doba firentinske *Camerate*. Skladatelji surađuju i oko Liszta i Rimskog-Korsakova. Kolektivne su skladbe i *F–A–E–Sonate* Dietricha, Schumann i Brahmsa, zatim *Genesis* N. Shilkreta s priložima Schönberga, Stra-

vinskog, Milhauda, Tocha i drugih. Kolektivno skladanje prakticirao je i P. Schaeffer na svojim 'Concert collectif' ...« ((EH), 166)

**KM:** U GEHLHAAR 1970 opširno se opisuje rad na skladbi pod naslovom *Ensemble*, na kojoj je u Darmstadtu od 6. kolovoza 1967. dva tjedna radila grupa od dvananest mladih skladatelja pod vodstvom K. Stockhausena. U CHION–REIBEL 1976: 60–62 piše se o Schaefferovu »kolektivnom koncertu« što ga se spominje u DF.

**USP:** •kolektivna improvizacija•.

EVANGELISTI 1966; (GR6), IV, 558–559; (VO), 170–171

### KOMATSKA LJESTVICA

**EN:** comatic scale.

**ET:** Vjerojatno od EN i TL comma = vrlo mali interval ((GR6), IV, 590–591; (BASS), I, 610–621), od grč. kómma = odsjek, od kóptein = udarati, sjeći ((KLU), 392), no s problematičnom ortografijom, koja bi na EN morala sadržavati dva m (»commatic«), kao što je to s pojmom »commatic temperament« (= »komatska temperacija«) u (OED), III, 545, gdje ortografija s jednim m uopće ne postoji; v. KR.

**DF:** »(Naziv za) •ljestvicu• s 53 •tona• u oktavi koju su predložili futuristički skladatelji oko 1912. godine.« ((FR), 16)

**KR:** U konzultiranoj literaturi o TL glazbenom •futurizmu• nije se uspjelo otkriti taj pojam. Poznato je naime da su TL futuristi iskazivali interes prema •ljestvicama• s •mikrointervalima•, tj. s intervalima manjim od temperirane male sekunde, no, kako se navodi u BOSSEUR 1976: 38, taj se njihov interes nikada nije očitovao u okviru kakva logična •sustava• (usp. također BROWN 1981–1982: 37–41). Busoni, koji je inače važio kao posebno značajan inspirator glazbenih futurista, u BUSONI 1956: 45 1912. godine kritički komentira njihova nastojanja, pa tako polemizira s nekim manifestom anonimna autora koji je u proljeće iste godine objavljen u pariškom listu *La liberté*. On tamo spominje podjelu •ljestvice• na 50 intervala (a ne na 52, kako se spominje u DF). Također iz istog manifesta citira pojmove kao što su »komatski klaviri« i »komatski orkestar« (= »comatische Klaviere«, »comatisches Orchester« — ortografija je opet s jednim m; v. ET), ali uopće ne spominje •ljestvicu• takva naziva. Pojam se ne spominje ni u Russolovu razmatranju o •ljestvicama• u RUSSOLO 1978: 162–163: »...Čini mi se ne potrebnim dodati da se, ako se želi, (također) može rabiti dijatonska i kromatska •ljestvica•, jer u enharmonijskom •su-

stavu • zvuk • šum • može imati ma koju intonaciju. Enharmonijski •sustav•, koji u sebi sadrži i aktualni dijatonski •sustav• i njegove mogućnosti, dodaje svim tim mogućnostima i svoje vlastite, koje su beskrajne. To je glazbeni •sustav• od kojeg nije moguće zamisliti složeniji s obzirom na naša sadašnja poznavanja akustike... Konačno smo osvojili sve mogućnosti. Sve oblike •ljestvice•, dijatonske..., pitagorejske, temperirane, kromatske i enharmonijske...« I Pratella 1911. u svom »tehničkom manifestu o futurističkoj glazbi« (v. PRATELLA 1972: 46) »atonalitetni tonski način« smatra sintezom i polazištem »futurističke melodije«, a opet u vezi s tendencijom prema »enharmoniji«, tj. prema •sustavu• s •mikrointervalima• koji su manji od temperirane male sekunde. Pojam »enharmonijski •sustav•« i »enharmonija« u ovome je kontekstu posve razumljiv, no u Russola postoji i neobična, iz njega izvedena, imenica »enarmonismo« (= »enharmonizam«), koja na TL inače ne postoji (u <BASS>, II, 133, nalazi se uobičajeni pojam »enarmonia«), čije je značenje poprilično nejasno (usp. RUSSOLO 1978: 158–163 i RUSSOLO 1978a). No upravo je iz preferiranja toga pojma jasno kako postoji mala vjerojatnost da su futuristi svjesno smjerali ograničiti mogućnosti podjele oktave, kako se tvrdi u DF. Pojam je dakle potrebno rabiti s krajnjim oprezom, jer je pitanje jesu li ga futuristički skladatelji uopće uveli i rabili, kako se tvrdi u DF.

V: •bruitizam•, •futurizam•, •glazba šuma, buke•, •intonarumori•, •mikrointervalna ljestvica•, •ljestvica•, •rumorarmonio• = •russolofon•, •russolofon• = •rumorarmonio•, •strojna glazba•.

### KOMBINATORIČNI NIZ, SERIJA

EN: combinatorial set.

ET: •Kombinatoričnost•; •serija•.

DF: Naziv za •niz• (ili •seriju•) u kojoj se očituje načelo •kombinatoričnosti•.

V: •agregat• (DF 2), •kombinatoričnost•, •niz•, •oblik niza, serije•, •osni ton•, •sekundarni niz, serija•, •serija•, •simetrični niz, serija•.

USP: •nekombinatorični niz, serija•, •svekombinatorični niz, serija•.

(FR), 17

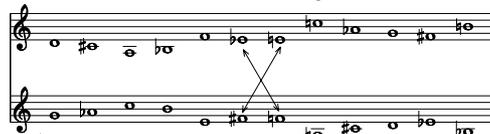
### KOMBINATORIČNOST

EN: combinatoriality.

ET: Lat. combinatio = povezivanje, veza, od combinare = sjediniti, doslovno: spojiti po dva, od prijedl. cum = zajedno (s) i bini = po dva ((KLU), 391, 395); sufixs –ost označuje osobinu, svojstvo, stanje i sl. ((BAB), 290–292).

DF: »(Naziv) koji potječe od skladatelja i teoretičara M. Babbitta za imenovanje načela konstrukcije •dvanaesttonskog niza• (ili •serije•) što ga je prvi put upotrijebio A. Schönberg. U •kombinatoričnom nizu• (ili •seriji•) prvih šest nota (•heksakord•) •osnovnoga oblika niza• (ili •serije•) može se 'kombinirati' s prvih šest nota jednoga ili više njegovih (ili njezinih) transponiranih transformacija (•transpozicija•), a da ne dođe do udvajanja vrijednosti •visine tona•. Isti se odnos primjenjuje i na drugih šest nota svakog od dva •oblika niza•. U oba slučaja dvanaest nota što ih čine •heksakordi• u paru bit će sve različite vrijednosti •visine tona•. To je svojstvo naročito važno u vertikalnu povezivanju •nizova• (ili •serija•), jer ne dopušta ponavljanje •visina tona• u velikoj blizini. Tri su mogućnosti kombinatoričnosti: 1. između •osnovnoga oblika (niza, serije)• i kakva njegova •obrata• (drugi •heksakord• bit će •obrat• prvog). 2. između •osnovnoga oblika• i kakva njegova •račjeg obrata• (svaki •heksakord• bit će svoj vlastiti •obrat•); 3. između dviju •transpozicija• (drugi •heksakord• bit će •transpozicija• prvog)... Ovaj je primjer iz *Četvrtoga gudačkog kvarteta* (1936) A. Schönberga:«

O = •osnovni oblik niza, serije



Ob = •transpozicijski obrata niza, serije  
(za šistu kvartu)

((FR), 17)

V: •kombinatorični niz, serija•, •niz•, •osni ton•, •sekundarni niz, serija•, •serija•, •simetrični niz, serija•, •svekombinatorični niz, serija•, •transpozicija (niza, serije)•.

<GR>, 52; <JON>, 50–54; <SLON>, 1434–1435; <V>, 145 = uputnica na »12-tone techniques« (= »dvanaesttonske tehnike« — u množini!)

(KOMPJUTORSKA GLAZBA) =

•AUTOMATSKA GLAZBA• =

•RAČUNALNA GLAZBA•

ET: EN computer = računalo, od compute = računati, od lat. computare = računati, od prijedl. cum = zajedno (s nekim ili nečim) i putare = računati, čistiti, od putus = čist ((KLU), 395, 123).

USP: •automatska glazba• = •računalna glazba•.

## KONKRETNA GLAZBA = (•MUSIQUE CONCRÈTE•)

**EN:** musique concrète, concrete music; **NJ:** musique concrète, konkrete Musik; **FR:** musique concrète; **TL:** musique concrète, musica concreta.

**ET:** Lat. concretus = (doslovno) srastao, zgusnut, od crescere = srasti, zgusnuti se, od prijedl. cum = zajedno, s i crescere = rasti (⟨KLU⟩, 395, 398).

**DF:** 1) »(Naziv za) posebnu tehniku komponiranja, kojoj je ime dao njezin začetnik Pierre Schaeffer. Konkretna muzika polazi od konkretne, eksperimentalne realizirane građe, dok se muzika inače koncipira apstraktno, bilježi simboličkim notama i konkretizira tek na instrumentima. Konkretna muzika se rodila iz želje da se izražajna sredstva prošire što je moguće više izvan tonskih granica, utvrđenih tradicionalnom muzikom, te predstavlja jedno od posljednjih srodnih nastojanja koja su se pojavila u toku ovog stoljeća. Njenim se početkom smatra djelo *Études aux chemins de fer, aux Tourniquets, aux Casseroles*, koje je 1948 realizirao P. Schaeffer, pošto se duže vremena bavio ispitivanjem •šumova• i došao na ideju, da snimljene •zvukove• primijeni po sistemu •montaže• na gramofonskom tanjuru. Od ovih prvih muzičkih •kolaža•, Schaeffer je, uz pomoć svojih suradnika, prešao na daljnje eksperimentiranje i realizaciju s pomoću magnetofona i ostalih elektroakustičkih aparata među kojima je na prvom mjestu •fonogen• koji omogućuje i kromatsku i kontinuiranu (glissando) transpoziciju •zvučnog objekta•; •morfofon• i neki drugi aparati također usavršavaju tehnički postupak, iz kojeg rezultira estetski izraz. Centar eksperimentiranja i istraživanje konkretne muzike nalazi se u laboratoriju Francuske radio-difuzije i televizije u Parizu, gdje je radila *Groupe de Recherche de musique concrète*. Pod rukovodstvom P. Schaeffera u njoj su surađivali Pierre Henry, Jacques Poullin, Michel Philippot, Bernard Collin, Philippe Arthuys i dr. Nakon intermezza, kada su uz asistenciju članova grupe konkretnu muziku pisali i neku 'eksterni' kompozitori (D. Milhaud, K. Stockhausen, H. Sauguet, O. Messiaen, P. Boulez, H. Scherchen), Schaeffer je 1958 osnovao *Groupe de Recherches Musicales*, čiji su članovi bili Ivo Malec, Roman Haubenstock-Ramati, Michel Philippot, Yannis Xenakis, Luc Ferrari, François-Bernard Mâche i dr. Njihov cilj nije bio samo komponiranje, već temeljito i sistematski istraživanje i pronalaženje znanstvenih metoda na području koje povezuje muziku i akustiku...« (⟨MELZ⟩, II, 359)

2) »•Eksperimenti• koje je P. Schaeffer provodio sa •šumovima• doveli su ga 1948. na ideju da mijenja •zvukove• snimljene na gramofonsku ploču ili na magnetofonsku vrpcu. To je bilo polazište prvih •eksperimenata• s konkretnom glazbom. Dok tradicionalna glazba rabi •zvukove•... glazbala, a •elektronička glazba• radi isključivo s električno<sup>1</sup> proizvedenim •zvukovima•, konkretna glazba crpi svoju građu iz svih područja čujnog: iz europskih i (izvaneuropskih) glazbala, iz izvanglazbenih izvora •zvuka•, iz prirodnih •zvukova•, iz električno<sup>1</sup> proizvedenih •šumova• ili •zvukova•. Nakon snimanja na ploču ili na vrpcu izabiru se fragmenti •zvuka• i aparatima (npr. •fonogenom•...) se ponovno spajaju i miješaju. Konkretna glazba polazi od pretpostavke da je glazbena vrijednost elemenata i tako dobivenih, ponovno složenih, •zvukova• posve neovisna o njihovu podrijetlu i da je povezana isključivo s kriterijima čujnog opažaja. Dalje je važno to da od tih kriterija tri •parametra• (•visina•, •intenzitet• i •trajanje•), koje je •elektronička glazba• gurnula u prvi plan, mogu karakterizirati samo ograničen broj •zvukova• naspram činjeničnog obilja 'concret sonore' s obzirom na •boju•, •gustoću•, •dinamiku• i druge osobine... Konkretna glazba naišla je na odjek, ali i na otpor u cijelome svijetu. Dok su •music for tape• W. Ussachevskog i •eksperimenti• J. Cagea (•preparirani klavir•) polazili od sličnih pretpostavki, a Honegger, Milhaud, Messiaen, Sauguet, Scherchen i Varèse sami su poduzeli sve da se približe konkretnoj glazbi, 1953. Boulez se opet od nje udaljio. No usprkos (po metodi i po duhovnom stavu) različitim smjerovima u •eksperimentalnoj glazbi• konkretna je glazba počela međunarodno zračiti... Premda je *Répertoire international des studios et des oeuvres* (što ga je priredila Schaefferova *Groupe de recherches musicales*) pokazao da su se razne vrste •eksperimentalne glazbe• međusobno postupno približile, pariška je grupa sačuvala svoju posebnost. Načela rada u njoj mogu se opisati ovako: Ako je već glazba tu da se sluša, onda i •eksperimentalna glazba• mora ostati konkretna u smislu da se istraživanja glazbenih svojstava •zvuka• ne mogu zadovoljiti onim što se predstavlja u zapisu ili kao akustički •parametar•. Među raznim '•zvukovnim objektima•', koji su nastali na razne načine, skladatelj izabire građu koja mu se, kao (skup) 'glazbenih objekata•', čini prikladnom u smislu dijela kakva glazbenog jezika. I električno<sup>1</sup> proizveden •zvuk• •elektroničke glazbe• ide u tu građu. No zbog nedostatne živosti ne može potisnuti i zamijeniti one uobičajenije. Proučavanje objekata i njihovih odnosa inače je preduvjet

za univerzalno istraživanje •struktura• različitih glazbenih jezika.« (⟨RL⟩, 618–619)

**KM:** Autor je DF 1 Ivo Malec a autor DF 2 Pierre Schaeffer.

Dok se u DF 1 •elektronička glazba• uopće ne spominje, u DF 2 stalno se osjeća stanovit rivalitet između k. g. i •elektroničke glazbe•, dakako sa stalnom prigušenom kritikom druge. Ta je distinkcija vrlo važna u povijesti pojma, pa je potrebno upozoriti na ovo:

a) Sam je Schaeffer stalno nastojao k. g. razlikovati od •elektroničke glazbe•. Kako je vidljivo iz DF 2, često je zamjenjuje •eksperimentalnom glazbom•. U SCHAEFFER 1966: 25 jasno je što se pod tim misli: »Najznačajnija tzv. elektronička djela, Beriova *Omaggio a Joyce* i Stockhausenov *Pjev mladića*, obraćaju se svim izvorima •zvuka• i posvećuju dva oslobođenja: jedno u postupku i drugo u estetici koja iz njega proizlaze. Nije važno što pojam '•elektronička•' ostaje vezan uz takvu glazbu, koja je u stvari •elektroakustička•. Ja bih preferirao pojam '•eksperimentalna•', zato što onaj tko s magnetofonom povezuje instrumentalne i vokalne •zvukove• te one koji dolaze... i iz elektroničkih •generatorskih• ne može nijekati da njima eksperimentira...« Dakako, taj je supstitut za •elektroničku glazbu• nužno rabiti s oprezom, na koji se upozorava u KR •eksperimenta, eksperimentalne glazbe•.

b) Schaefferovi su sljedbenici, u ovom slučaju O. Messiaen, i sami tražili nove pojmove koji bi što bolje pokazali distinkciju između k. g. i •elektroničke glazbe•. Tako se npr. 1959. godine u MESSIAEN 1959: 5 k. g. nastoji zamijeniti »glazbenim istraživanjima«: »Stara 'konkretna glazba' sada se zove 'glazbena istraživanja'. Taj manje precizan i opsežniji naziv upozorava na promjenu... u još metodičnijoj organizaciji rada, u notaciji u partituru, u manjoj ulozi •slučaja•...« Iz kraja DF 1 i 2 također je razvidno da sam Schaeffer k. g. nezaobilazno povezuje s istraživanjem.

c) U EIMERT 1966: 280 1966. godine — sa stanovitim trijumfom — k. g. odbacuje se kao »povijesni pojam koji se više ne da primijeniti na današnju produkciju«. Kako je vidljivo iz DF 2, to nije točno.

d) Pojam se nastoji zamijeniti •elektroakustičkom glazbom•, no u DF i u KR •elektroakustičke glazbe• upozorava se na nepreciznost toga pojma.

e) Jedan od specifičnih pojmova, koji se također vezuje uz k. g., jest i •akuzmatika, akuzmatička glazba•, no on je nepopularan i pretjerano ezoteričan.

O daljnjim nastojanjima da se k. g. svrsta pod •elektroničku glazbu• kao pod opći pojam v. DF 12 i KR — t. 1 •elektroničke glazbe•.

**KR:** »Električno« u vezi s •elektroničkom glazbom• u DF 2 trebalo bi zamijeniti »elektroničkim« (v. KM •električnih glazbenih instrumenata•, •elektroakustičkih glazbenih instrumenata• i •elektroničkih glazbenih instrumenata•, gdje se upozorava na razliku između »električnog« i »elektroničkog« po ⟨EH⟩, 74).

Kako je vidljivo iz DF 1, u nas se uvriježio prijevod FR pojma, premda se u glavnini stručne literature na stranim jezicima koja je ovdje konzultirana on gotovo redovito navodi u izvornom FR obliku, ne bez razloga: doslovno značenje pojma lako omogućuje da se prenese u značenski kontekst u kojem tek neizravno može imati veze s njim (v. npr. DF i KR •strojne glazbe•).

U promišljenijim znanstvenim i stručnim tekstovima preporučuje se zato umjesto k. g. također rabiti izvorni FR oblik pojma, pogotovo ako se — kao s •elektronische Musik• (v. KM •elektronische Musik• i KR •elektroničke glazbe•) — želi istaknuti razlika između kelnske i pariške orijentacije početkom pedesetih godina.

**V:** •eksperiment, eksperimentalna glazba• (DF 3), •fonogen•, •glazbeni objekt• = (objekt musical), •kolaž, kolažna tehnika skladanja• = (collage), •morfofon•, •music for tape, tape music•, •organizirani zvuk•, •studio za elektroničku glazbu• = (•studio za elektronsku glazbu•) = (•elektronički studio•) = (•elektronski studio•), •zvukovni objekt• = (objekt sonore) = (zvučni objekt).

**USP:** •akuzmatika, akuzmatička glazba•, •automatska glazba• = (•kompjutorska glazba•) = •računalna glazba• (t. 2 u DF), •elektroakustička glazba•, •elektrofonska glazba•, •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •glazba za vrpču• = (music for tape, tape music), (•musique concrète•), •računalna glazba• (t. 2 u DF) = •automatska glazba• = (•kompjutorska glazba•), •sintetska glazba•.

⟨APE⟩, 67 = »concrete music« (uputnica na •glazbu 20. stoljeća•); ⟨BASS⟩, II, 126–127 = »musica concreta«; ⟨BKR⟩, III, 191 = »musique concrète«; ⟨BKR⟩, V, 77 = »musique concrète«; ⟨BOSS⟩, 33–36; ⟨CH⟩, 296; ⟨CP1⟩, 241 = »musique concrète«; ⟨CP2⟩, 342 = »musique concrète«; ⟨EH⟩, 171 = »konkrete Musik« (uputnica na »musique concrète«; ⟨FR⟩, 55–56 = »musique concrète«; ⟨GR⟩, 126 = »musique concrète«; ⟨GR6⟩, VI, 107 = »musique concrète«; ⟨HI⟩, 247 = »konkrete Musik« (uputnica na »musique concrète«); ⟨HK⟩, 256 = »musique concrète«; ⟨HO⟩, 241; ⟨HU⟩, 23–27 = »musique concrète«; ⟨IM⟩, 260 = »musique concrète«; ⟨JON⟩, 178–180 = »musique concrète«; ⟨KN⟩, 141 = »musique concrète«; ⟨LARE⟩, 372–375; ⟨M⟩, 549 = »musique concrète«; ⟨MI⟩, I, 576–578; ⟨P⟩, 145; ⟨RAN⟩, 192 = »concrete

music« (uputnica na »elektroakustičku glazbu« gdje se, npr. na str. 280, navodi »musique concrète«); (RIC), I, 518–519 = »musica concreta«; (SLON), 1469 = »musique concrète«; (V), 147 = »concrete music« (uputnica na »musique concrète«)

1 U izvorniku je »elektrisch«. V. KR.

### KONTROLA NAPONA = (VC) = (VOLTAGE CONTROL)

**EN:** voltage control; **NJ:** Spannungssteuerung; **FR:** commande par tension, commande en tension; **TL:** controllo (di tensione).

**ET:** FR contrôle = nadzor, od lat. contra = protiv, rotulus = rola, kotačić (deminutiv od rota = kotač, krug) (KLU), 401).

**DF:** »Naziv za važno, često i višestruko primjenjivano načelo upravljanja električnim procesima koje nadopunjuje i/ili zamjenjuje ručno opsluživanje, npr. raznih »modula« u »analognim sintetizatorima« (EN), 222

**V:** »elektronička glazba« (= »elektronska glazba«), »filter s kontrolom napona« = (VCF) = (voltage-controlled filter), »oscilator s kontrolom napona« = (VCO) = (voltage-controlled oscillator), »sintetizator« = (synthesizer).

(BASS), II, 124; CHION-REIBEL 1976: 253–256; (DOB), 160–161; (EH), 317–319; (FR), 100; (GRI), III, 826–827; (HU), 90

### KONTROLIRANA IMPROVIZACIJA

**EN:** controlled improvisation.

**ET:** FR contrôle = nadzor, od lat. contra = protiv, rotulus = rola, kotačić (deminutiv od rota = kotač, krug) (KLU), 401); »improvizacija«.

**DF:** 1) »(Naziv za) proces (»improvizacije«) u kojemu izvođač ima mogućnost odabira specifičnih motiva, »ritmova« ili obrazaca koje onda rabi, bilo u originalnu obliku bilo modificirane, u kakvu odlomku skladbe... Lukas Foss, Gunther Schuller, Morton Feldman, Karlheinz Stockhausen i Harald Budd obilato su rabili tu tehniku.« (FR), 18

2) »Poredak raspoloživih tematskih elemenata koji slijedi zatvoreni koncept forme i koji se ograničuje na određeno vremensko razdoblje opisuje se kao kontrolirana improvizacija. Prema tome izvođač odabire atraktivne ili značajne motive i fraze u inače necjelovitu djelu kao da crta raspoloživim crtama u tiskarskom stroju, miješajući ih po volji, udvajajući ih, fragmentirajući ih ili obrćući ih. Karlheinz Stockhausen, Lukas Foss, Earle Brown i drugi koristili su se takvim načinom skladanja.« (SLON), 1435

**KR:** Obje DF na podjednak način dokazuju besmislenost toga inače popularnog pojma koji bi se značenjski trebao suprotstavljati »slobodnoj improvizaciji«. Već nazivlje upozorava na oprez: »motivi«,

»»ritmovi« (u DF 1), »tematski elementi«, »motivi«, »frazе« (u DF 2) pojmovi su koji se ne bi smjeli rabiti za opis predložaka za ma koju »improvizaciju«. Osim toga k. i. nije »način skladanja« (kako se tvrdi u DF 2), nego bi trebala biti određena vrsta »improvizacije«, **suprotna** »slobodnoj improvizaciji«.

Pojam je opasno rabiti jer se ne zna na koju se kontrolu misli. Iz DF 4 »improvizacije« jasno je da »improvizacija« mora na bilo koji način biti **kontrolirana** da bi uopće bila glazbeno relevantna (v. i KR — t. d. »improvizacije«). U DF 3 »improvizacije« navode se Stockhausenov Klavierstück XI i Boulezova III. klavirska sonata kao tobožnji predlošci za »improvizaciju«, koji, navodno, sadrže stanovite elemente **kontrole**. No u KR — t. c. »improvizacije« upozorava se da se izvedba takvih predložaka jednostavno ne može smatrati »improvizacijom«, ako »improvizacija« podrazumijeva istodobno »pronalaženje i realiziranje glazbe« (v. DF 4 »improvizacije«). U DF »slobodne improvizacije« utvrđeni su kriteriji »slobode« u toj vrsti »improvizacije«, koji, premda su značenjski ambiguitetni što se tiče »izvedbenih klišeja«, ipak opravdavaju uporabu pojma, mnogo više od kriterija »kontrole« u DF k. i. Najbolji je dokaz besmislenosti k. i. DF 9 »stokastičke glazbe« (v. i KR »stokastičke glazbe«).

Pojam je tautologijski besmislen jer nijedna »improvizacija« ne postoji bez kontrole, čak ni »slobodna improvizacija« (v. DF »slobodne improvizacije«, DF 5 i KR — t. e. »improvizacije«). Posebnim je pojmom to nepotrebno isticati, pogotovo kada je određivanje kriterija kontrole toliko problematično. **V:** »aleatorika«, »grupna improvizacija«, »improvizacija«, »kolektivna improvizacija«, »nedeterminacija« = (indeterminacija).

**USP:** »slobodna improvizacija«.

### KRAUT ROCK

**EN:** kraut rock; **NJ:** Kraut Rock, Krautrock.

**ET:** NJ Kraut = (kiselo) zelje; »rock, rock-glazba«.

**DF:** »Kraut je rock izraz kojim Britanci s ljubaznom ohološću nazivaju njemačku, a ponekad i nizozemsku i francusku »rock-glazbu« (KN), 117

**KR:** K. r. nije precizan tehnički pojam ni stručna riječ (više je riječ o specifičnu žargonu »rock-glazbe«, ali se često rabi i na anglosaksonskom području za isticanje nekih navodnih razlika između izvorne — dakle anglosaksonske — i »one druge« »rock-glazbe«. Iz nejasnoće tih razlika proizlazi i neprecizno značenje pojma.

**V:** »rock, rock-glazba«.

(HK), 216–217

**KRIŽNA MODULACIJA****EN:** cross modulation; **NJ:** Kreuzmodulation.**ET:** •Modulacija•.**DF:** »Naziv za mogućnost upravljanja •sintetizatorom• s najmanje dva •oscilatora s kontrolom napona•, tako da jedan •oscilator• upravlja drugim. Križna modulacija je dakle praktički uvijek •modulacija frekvencije•, koja ponajprije služi za električnu •sintezu zvuka•.« (⟨EN⟩, 119)**V:** •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •modulacija•.**USP:** •modulacija amplitude• = (AM) = (amplitude modulation), •modulacija faze• = •fazni pomak• (DF 1), •modulacija frekvencije• = (FM) = (frequency modulation), •modulacija zvukovne boje•.**KROMATIKA = •KROMATIZAM•****EN:** chromaticism; **NJ:** Chromatik; **FR:** chromatique (kao pridjev), chromatisme; **TL:** cromatismo.**ET:** Grč. khrôma = •boja•, u glazbi: vrsta •ljestvice•.**DF:** »1. (Naziv za) slijed polustepena koji nastaje povišenjem ili sniženjem •tonova• dijatonske •ljestvice•. 2. (Naziv za) tonski •sustav• kojemu je osnova podjela oktave na dvanaest istih temperiranih dijelova (tj. temperiranih malih sekundi — op. N. G.)...« (⟨HI⟩, 94–95)**KM:** K. nije eminentan pojam iz nazivlja •glazbe 20. stoljeća•, ali se ovdje navodi zbog složenica koje su iz njega nastale kao iz osnove (•hiperkromatika•, •ultrakromatika•), a koje su važne u nazivlju •glazbe 20. stoljeća•.U KM •cjelostepene ljestvice• obrazlaže se zašto u ovaj *Vodič* nije uvrštena kromatska •ljestvica• kao ona koja ljestvično rabi navodnu kromatsku sustavnost.**V:** •hiperkromatika• = •ultrakromatika•, •kromatski cluster•, •ultrakromatika• = •hiperkromatika•.**USP:** •kromatizam•.

⟨APE⟩, 56; ⟨BKR⟩, I, 250–251; ⟨CAN⟩, 115–116; ⟨DG⟩, 158; ⟨GR⟩, 49 = samo pridjev »chromatic«; ⟨GR6⟩, IV, 377–378 = samo pridjev »chromatic«; ⟨HO⟩, 202–205; ⟨IM⟩, 73; ⟨L⟩, 103–104; ⟨LARE⟩, 317; ⟨MELZ⟩, II, 390; ⟨MGG⟩, III, 405–407; ⟨MI⟩, I, 545–546; ⟨P⟩, 108; ⟨RAN⟩, 164–165; ⟨RIC⟩, I, 576 = pridjev »cromatico«; ⟨RL⟩, 172–173; ⟨V⟩, 142

**KROMATIZAM = •KROMATIKA•****EN:** chromaticism; **NJ:** Chromatik; **FR:** chromatisme; **TL:** cromatismo.**ET:** Grč. khrôma = •boja•, u glazbi: vrsta •ljestvice•.**DF:** (Gotovo) isto što i •kromatika•.**KM:** K. je u hrvatski jezik očito unesen kao doslovan prijevod EN, FR i TL pojmova, premda znači isto što i •kromatika•, koja je očito NJ podrijetla.

Sufiks –izam obično sugerira naziv za stil, epohu i slično (opširnije o tvorbi hrvatskih riječi sa sufiksom –izam v. ⟨BAB⟩, 253–255), pa bi se ovdje morao odnositi na stil (teže epohu) što ga određuje karakteristično stanje građe (v. ⟨LARE⟩, 317–318). No bilo bi ipak pretjerano govoriti o »hiperkromatizmu«, odnosno »ultrakromatizmu« (v. •hiperkromatiku•, odnosno •ultrakromatiku•).

**KR:** K. je, usprkos sufiksu –izam, očito posve istoznačan s •kromatikom•.**V:** •pandijatonika•.**USP:** •kromatika•.

⟨APE⟩, 56; ⟨BASS⟩, I, 736; ⟨CH⟩, 296; ⟨DG⟩, 158; ⟨GR⟩, 49 = samo pridjev »chromatic«; ⟨HO⟩, 202–205; ⟨IM⟩, 73; ⟨L⟩, 103–104; ⟨MI⟩, I, 545–546; ⟨P⟩, 108; ⟨RAN⟩, 164–165; ⟨RIC⟩, I, 576–578; ⟨V⟩, 142

**KROMATSKI CLUSTER****EN:** chromatic cluster.**ET:** Grč. khrôma = •boja•, u glazbi: vrsta •ljestvice•; •cluster•.**DF:** »(Naziv za) •cluster• koji se sastoji od malih sekundi.« (⟨FR⟩, 14)**KM:** Za razliku od •dijatonskog clustera• k. c. se u COWELL 1969 ne spominje, što nije nikakvo čudo ako se zna da je Cowell bio posve svjestan toga da je ljestvični •sustav• za gradnju •clustera• (i nehijerarhizirana kromatska •ljestvica• (v. DF 1 i KR — t. a •clustera•), čiju je nehijerarhiziranost on htio izbjeći i u tretiranju, odnosno konstruiranju •cluster• (v. npr. •dijatonski cluster•).**V:** •agregat• (DF 1), •cluster•, •kromatika• = •kromatizam•.**USP:** •dijatonski cluster•.**KRUŽNA PARTITURA****NJ:** Kreispartitur.**ET:** Srednjovjekovni lat. partitura = podjela, razdoba, od lat. pars = dio, od 17. stoljeća na TL (⟨KLU⟩, 529).**DF:** Naziv za partituru u kojoj je crtovlje kružno položeno, a dodatne upute za realizaciju zapisane su na prozirnoj vrpici koja se može rotirati oko središta toga kružnog crtovlja.**KM:** U ⟨KS⟩, 174, i u KARKOSCHKA 1966: 55 kao primjer za k. p. navodi se jedino *Refrain* (1959) za tri svirača (na klaviru, čelesti i vibrafonu) K. Stockhausena. S lijeve je strane prozirna vrpca s uputama za interpretaciju kružnoga crtovlja, a u sredini cijela k. p. s jednim od mogućih položaja vrpce:



KRUŽNA PARTITURA: Stockhausen, *Refrain*

Zbog mobilnosti vrpce s uputama fiksni zapis u kružnom crtovlju pretvara se u *Refrainu* u •otvorenu formu•.

V: •aleatorika•, •otvorena forma•.

USP: •prozorasta partitura•.

### KVADROFONIJA = •TETRAFONIJA•

EN: quadrophony; NJ: Quadrophonie; FR: quadrophonie; TL: quadrifonia.

ET: Lat. quattuor = četiri ((KLU), 573); grč. phōnē = glas, •zvuk• ((KLU), 544).

DF: »(Naziv za) postupak četverokanalnog... prijenosa koji, za razliku od monofonije<sup>1</sup>, nudi vrlo točnu prostornu informaciju, pa pri reprodukciji omogućuje lokalizaciju prenesene zvukovne informacije. Za razliku od •stereofonije• kod kvadrofonije ne postoji samo jednosmjerna povezanost slijeva nadesno nego i sprijeda i straga. Za kvadrofonijski prijenos moraju svi prijenosnici biti (barem) četverostruki: za snimanje su potrebna četiri mikrofona, za pohranu •zvuka• četiri nezavisne memorije, tj. kod magnetofonske vrpce četiri kanala, odnosno četverokanalni magnetofon, za reprodukciju četiri pojačala i isti broj zvučnika na propisanim položajima...« ((EN), 186)

KM: Zanimljiv je pojam »monofonija« u DF koji u glazbi podrazumijeva jednoglasje, no u nazivlju iz elektroakustike očito ima i ovo značenje koje je specificirano u DF (v. i (EN), 155).

USP: •stereofonija•, •tetrafonija•.

(BASS), IV, 39–40; (BKR), III, 342; (EH), 269; (FR), 71; (HI), 373–374; (HU), 63; (P), 156

1 U izvorniku je »Monophonie«.

### KVARTNA HARMONIJA/HARMONIKA

EN: quartal harmony; NJ: Quartenharmonik; FR: harmonie par quartes; TL: armonia per quarte, armonia quartale.

ET: Lat. quartus = četvrti; •harmonija/harmonika•.

DF: »(Naziv za) •harmoniju• koja se temelji na kombinacijama intervala kvarte za razliku od terčne •harmonije• (tj. zapadne tonalitetske •harmonije•) koja se temelji na kombinacijama terci.« ((RAN), 674)

KM: U (FR), 71, nudi se ovaj primjer progresije •akorda• u k. h./h.:



KR: U KR •harmonije/harmonike• sugerira se uporaba •harmonike• umjesto •harmonije• ako je riječ o •sustavu• koji se više ne temelji na kombinacijama terci, odnosno na terčnoj •harmoniji•.

U (FR), 71, navodi se pogrešno napisani ali i nepostojeći NJ pojam »quarten Harmonien« kao ekvivalent za k. h./h.

V: •harmonija/harmonika•, •kvartni akord•.

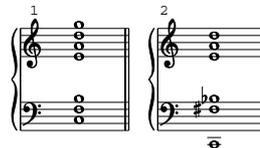
(GR6), XV, 498; (L), 455; (P), 156–157; (RIC), I, 524

### KVARTNI AKORD

EN: fourth chord; NJ: Quartenakkord; FR: accord en quartes, accord par quartes (superposées); TL: accordo per quarte.

ET: Lat. quartus = četvrti; •akord•.

DF: »(Naziv za) •akord• koji se sastoji od samih kvarta koje su smještene jedna iznad druge (primjer 1). Kvartni akordi počeli su se upotrebljavati tek u •muzici XX stoljeća•, kad je klasična terčna grupacija •tonova• prestala biti jedinstvenim i općeobaveznim principom u tvorbi •akorda•... Sistematski je upotrijebio kvartne akorde najprije A. Schönberg u I Komornoj simfoniji op. 9 (1906). Poznat je kvartni akord u simfonijskoj pjesmi *Prometej* A. Skrjabin iz 1911 (primjer 2). Rani nagovještaj slaganja •akorda• po kvartama nalazi se već i u prošlom stoljeću, i to upravo kod jednog od Skrjabinovih uzora, kod F. Liszta (primjer 3).«



((MELZ), II, 403)

V: •agregat• (DF 1), •akord•, •kvartna harmonija/harmonika•, •mistični akord• = •Prometejev akord•, •Prometejev akord• = •mistični akord•.

(APE), 112; (BKR), III, 344; (FR), 32 = uputnica na •kvartnu harmoniju•; (HI), 374, (JON), 102-104; (L), 8; MESSIAEN 1944, I: 44; (RAN), 322; (RL), 763

### KVINTNI AKORD

**EN:** quintal chord; **NJ:** Quintenakkord; **FR:** accord par quintes (superposées); **TL:** accordo per quinte.

**ET:** Lat. quintus = peti; •akord•.

**DF:** »(Naziv za) •akord•... od kvinti, obično čistih kvinti. Mnogi suvremeni skladatelji rabili su takve

•akorde• kao sredstvo za izbjegavanje terčne •harmonije•. U donjoj su progresiji prvi, četvrti i peti •akord• kvintne •strukture•.«



((FR), 72)

**V:** •agregat• (DF 1), •akord•, •harmonija/harmonika•.

(L), 8

# L

## LATINSKI JAZZ

**EN:** Latin jazz.

**ET:** EN Latin = latinoamerički; ♦jazz♦.

**DF:** »Pojam za ♦jazz♦ u kojemu su istaknuti naročito elementi latinoameričke glazbe, uglavnom kroz plesne ♦ritmove♦. Za razliku od mnogih žanrova u ♦jazzu♦, u kojima je pretežna trodobnost ♦mjere♦, latinski jazz rabi dvodobnost. No za razliku od ♦ritma♦ ♦ragtimea♦ i ♦jazz rocka♦, gdje je podjela također dvodobna, ♦ritmovi♦ u latinskom jazzu konstruirani su kao višekratnici osnovne jedinice trajanja i nejednako su grupirani tako da se dobivaju nepravilni akcenti... Ritamski ostinato može svirati... konvencionalna ritamska ♦sekcija♦ (DF 2)«, ali i latinoamerički instrumenti, naročito afrokubanski i brazilski... Latinoamerički elementi mogu se naći u ranom ♦jazzu♦ i srodnoj glazbi. Izolirani primjeri za ♦ritam♦ habanere, koji je također temelj ♦tanga♦, nalaze se u nekim tiskanim ♦ragovima♦ za klavir (u *Cubanoli* iz 1902. Meila Moreta, u *Heliotrope Bouquet* iz 1907. Scotta Jopplina i Louisa Chauvina...) te drugom dijelu glasovitog *St. Louis Bluesa* (1914) W. C. Handya... Tridesetih godina... latinski plesovi ulaze u ♦jazz♦, npr. u skladbama *Caravan* (1937) i *Conga Brava* (1940) Juana Tizola, trombonista Dukea Ellingtona, koji je bio iz Puerto Rica...« (⟨GRJ⟩, II, 13)

**KR:** DF je ulomak iz opsežne obrade pojma čiji je autor B. Kernfeld, urednik ⟨GRJ⟩ i suradnik za ♦jazz♦ u ⟨RAN⟩. No čini se da je, upravo u smislu početka DF, pojam ipak značenjski preopsežan, tj. da pokriva sve moguće latinoameričke utjecaje na ♦jazz♦, među kojima i ♦afrokubanski jazz♦, mnogo kompaktniji i precizniji pojam. Zbog takve preopsežnosti u značenju l. j. nije prikladno rabiti kao tehnički pojam, odnosno stručnu riječ.

**V:** ♦afrokubanski jazz♦, ♦bossa nova♦, ♦jazz♦, ♦salsa♦.

**USP:** ♦latinski rock♦.

## LATINSKI ROCK

**EN:** Latin rock; **NJ:** Latin Rock.

**ET:** EN Latin = latinoamerički; ♦rock, rock-glazba♦.

**DF:** »(Naziv za) povezivanje latinoameričkih, odnosno španjolsko-portugalskih glazbala, ♦ritmova♦ i melodijsko-harmonijskih fraza sa značajkama američke ♦rock-glazbe♦ iz Sjedinjenih Američkih Država. Još prije nego je latinski rock postao općepoznat po grupama kao što je *Santana*, bijeli i crni glazbenici, koji su djelovali u južnim državama Sjedinjenih Američkih Država, povezivali su oba smjera; tako je već Professor Longhair u New Orleansu u svoje ♦bluesove♦ i ♦boogie-woogie« uvlačio ♦ritmove♦ ♦tanga♦ i ♦rumba♦... Iste godine kada se pojavio i Carlos Santana, tj. 1969, utemeljena je i grupa *Blues Image* ('...kombinira snažan kubanskolatinski utjecaj s električnim ♦bluesom♦'). Drugi solistički album Patricka Moraza (*Out in the Sun*, 1977) dokazuje da latinski rock više nije puki ♦eksperiment♦, nego visokorazvijen stilski smjer u ♦rock-glazbi♦.« (⟨KN⟩, 118–119)

**KM:** Za citat o značajkama grupe *Blues Image* u DF nije naveden izvor.

**V:** ♦afrorock♦, ♦rock, rock-glazba♦, ♦rumba♦, ♦tango♦.

**USP:** ♦latinski jazz♦.

## LEAD

**EN:** lead; **NJ:** Lead, führende Melodie; **FR:** lead, mélodie principale; **TL:** lead, melodia principale.

**ET:** EN lead = voditi, predvoditi, vodstvo, vođenje.

**DF:** 1) »(Naziv za) glavnu liniju (ili svirača) u ♦bandu♦ ili ♦sekciji♦ (DF 2) kakva ♦banda♦... Sviranje leada zahtijeva posebnu vještinu. Oni koji ga sviraju nisu toliko upućeni u ♦improvizaciju♦ kao drugi u ♦sekciji♦...« (⟨GRJ⟩, II, 17)

2) »Pojam se (u nazivlju ♦rock-glazbe♦) uvijek rabi u složenicama, npr. lead-pjevač, lead-gitarist.

Lead-gitarist nije nužno i sologitarist jer dok se sologitaristu povjeravaju tehnički zahtjevne dionice koje moraju privući pozornost, lead-gitaristima (kao npr. Georgeu Harrisonu u *Beatlesima*) mogu se povjeriti posve jednostavni zadaci. Lead-gitara je jednostavno melodijska gitara, za razliku od ritamske gitare. « (KN), 120–121)

**KM:** Pojmovi na NJ, FR i TL koji odstupaju od EN izvornika ponuđeni su u (BR), 236–237, kao njegova objašnjenja koja međutim ne pokrivaju sva značenja pojma (v. DF).

**KR:** L. je karakterističan za žargon \*jazza\* i \*rocka\* pa je uvijek najbolje rabiti ga u izvornu obliku — kao u obje DF, pogotovo zato što su prijevodi (»vođeci pjevač«, »vođeci gitarista«, »vođea gitara« npr.) posve neuobičajeni.

**V:** \*jazz\*, \*band\*, \*big band\*, \*rock, rock-glazba\*, \*sekcija\* (DF 2).  
(HK), 222

## LESLIE

**EN:** leslie; **NJ:** Leslie, Leslie-Box, Leslie-Kabinett.

**ET:** Po imenu konstruktora D. F. Lesliea.

**DF:** »(Naziv za) elektromehanički uređaj koji obogaćuje \*zvuk\* \*elektroničkih orgulja\* što ga je oko 1940. godine razvio Amerikanac D. F. Leslie. Leslie je oko metar visoka tzv. rotacijska kutija od drva s izrezima za emitiranje \*zvuka\*. Unutra su dva zvučnička sistema s posebnim pojačalima: jedan visokotonski zvučnik usmjeren je uvis i šalje \*zvuk\* prema dvama, suprotno postavljenim trubastim zvučnicima, a jedan srednjotonski, odnosno dubokotonski zvučnik usmjeren je dolje i \*zvuk\* šalje prema bubnju od stiropora koji je s jedne strane otvoren. Dva elektromotora rotiraju ljevokasti zvučnik i bubanj, pa tako nastaje... \*zvuk\* što se naziva leslievim efektom.« ((RUF), 292–293)

**V:** \*elektroničke orgulje\* = (\*elektronske orgulje\*), \*elektronički glazbeni instrumenti\* = (\*elektronski glazbeni instrumenti\*), \*rotirajući zvučnik\* (DF 1).

(DOB), 99; (EN), 131; (GRI), II, 518; (GRJ), II, 22; (HK), 222–223; (KN), 121–122

## LETRIZAM

**NJ:** Lettrismus; **FR:** lettrisme, musique lettriste.

**ET:** FR lettre = slovo.

**DF:** »(Naziv za) vrstu pjesništva što ga je 1945. godine u Parizu utemeljio Isidore Isou, a koje počiva na kombinaciji govornog zvukovlja, \*montaži\* slogova i govornih \*šumova\*. Pritom se Isou pozivao na Russola. U međuvremenu su letristički momenti višestruko prodrli i u vokalnu glazbu. Preoblikova-

nja jezika, koja se mogu naći u Kagelovoj 'Anagrami', komadanja riječi i različiti stupnjevi razumljivosti riječi u Nona ('Ha venido' i mnoga druga djela), Beria ('Omaggio a Joyce'), Stockhausena ('Pjev mladića'...), Bouleza ('Poésie pour Pouvoir') idu u letrizam isto kao i skladbe s čistim fonemima (Pendericki: 'Dimenzije vremena i \*tišine\*', Ligeti: 'Avanture')...« ((H), 27)

**KM:** U CHION-REIBEL 1976: 137 spominje se grupa FR skladatelja (F. Dufrêne, J.-L. Brau, H. Chopin, B. Heidsieck, P. Garnier, P. Ebel i drugi) koja se l. bavila preko \*elektroničke glazbe\*. U (BOSS), 77–80, o.l. se govori kao »letrističkoj glazbi« (= »musique lettriste«). U literaturi se za l. (odnosno za \*zvukovnu poeziju\*) ponekad rabi i pojam »konkretna poezija« (npr. u GARNIER 1968), no u tom se pojmu više ističe veza s poezijom nego s glazbom, pa zato nije uvršten u ovaj *Vodič*.

Sufiks -izam obično sugerira naziv za stil, epohu i slično (opširnije o tvorbi hrvatskih riječi sa sufiksom -izam v. (BAB), 253–255). L. je u tom smislu, kao izotonačnica sa \*zvukovnom poezijom\*, prikladna za označavanje takve vrste dodira između glazbe i poezije.

**V:** \*fluxus\*, \*govorna skladba\*, \*prozna glazba\*, \*verbalna partitura\*.

**USP:** \*zvukovna poezija\*.

## LIDIJSKA MOLSKA LJESTVICA

**EN:** Lydian minor scale.

**ET:** Po starogrčkoj pokrajini Lidiji u \*sustavu\* starogrčkih \*modusa\*, iz kojeg su nazivi preneseni u \*sustav\* crkvenih \*modusa\*; lat. mollis = mekan (zbog male terce između prvog i trećeg stupnja u molskoj \*ljestvici\*) ((KLU), 485).

**DF:** »(Naziv za) \*sintetsku ljestvicu\* u kojoj donji \*tetrakord\* ima istu \*strukturu\* kao donji \*tetrakord\* lidijskog \*modusa\*, a gornji \*tetrakord\* kao gornji \*tetrakord\* prirodne molske \*ljestvice\*.«



((FR), 49)

**V:** \*ljestvica\*, \*modus\*, \*sintetska ljestvica\*.

(JON), 309

## LINEARNI KONTRAPUNKT

**EN:** linear counterpoint; **NJ:** linearer Kontrapunkt.

**ET:** Lat. linea = (doslovno) uzica, vrpca, tj. ravna crta povučena uzicom, od linum = vrpca ((KLU), 444); prijedl. contra = protiv, srednjolat. contra-

punctum = kraćenica od punctum contra punctum = (doslovno) nota protiv note, od srednjolat. punctum = nota, od lat. punctum = ubod, ♦točka♦, od pungere = bosti (⟨KLU⟩, 401).

**DF:** 1) »Pojam izvorno stvoren (kao naziv) za Bachov kontrapunkt (v. KURTH 1917 — op. N. G.), no danas se posebno rabi (kao naziv) za moderan tip kontrapunkta (Stravinski, Bartók, Hindemith) koji naglašava individualnost melodijskih linija, temeljito minimalizirajući harmonijski aspekt.« (⟨APE⟩, 158)

2) »To je kontrapunkt najdisonantnije vrste bez obzira na konsonance o kojima se moralo voditi računa u staroj glazbi. Uzima u obzir nezavisno kretanje različitih melodijskih tokova, uključujući neortodoksan kontrapunkt najdrastičnijeg tipa.« (MILLER 1930: 31)

**KR:** U ⟨FR⟩, 49, upućuje se na »disonantni kontrapunkt«, na pojam koji se vrlo rijetko susreće i koji

nije opravdan: a) najprije zato što bi njegov pandan morao biti »konsonantni kontrapunkt«, koji pak nije posve konsonantan; b) zato što pojam l. k. potječe iz KURTH 1917, gdje je potanko obrazložen upravo u smislu tehničkog pojma i/ili stručne riječi. **V:** ♦emancipacija disonance♦, ♦harmonija/harmonika♦.

⟨JON⟩, 195; ⟨RAN⟩, 452

**(LIVE ELECTRONIC MUSIC) = (LIVE-ELECTRONICS) = ♦ŽIVA ELEKTRONIČKA GLAZBA♦ = (♦ŽIVA ELEKTRONSKA GLAZBA♦)**

**(LIVE-ELECTRONICS) = (LIVE ELECTRONIC MUSIC) = ♦ŽIVA ELEKTRONIČKA GLAZBA♦ = (♦ŽIVA ELEKTRONSKA GLAZBA♦)**

**(LOOP) = ♦PETLJA♦**

# LJ

## LJESTVICA

**EN:** scale, gamut; **NJ:** Skala, (Ton)leiter; **FR:** échelle, gamme; **TL:** gamma, scala.

**DF:** Naziv za ma koji slijed, najčešće ♦visina tona♦, koji se utemeljuje u kakvu ♦sustavu♦ i povratno potvrđuje taj ♦sustav♦.

**KM:** Nakon raspada dursko–molskog tonalitetskog ♦sustava♦ ♦glazba 20. stoljeća♦ morala je krenuti u potragu za novim ♦sustavima♦ koji bi joj »mogli poslužiti kao pravilo« (MITCHELL 1963: 13). Djelotvornost dursko–molske tonalitetske sustavnosti neće se, naravno, moći postići. Prijedlozi novih ljestvičnih ♦sustava♦ (♦sintetske ljestvice♦) kratkoročne su važnosti, ponekad samo za jednu jedinu skladbu, tako da je ta kratkoročnost iz temelja promijenila prirodu stvaralačkog procesa: izrazitu važnost dobiva, zbog ograničene ljestvične sustavnosti, ♦predsređenje građe♦, zbog čega se često spominje karakteristično ♦sklapanje ispočetka♦.

Ovdje se posebno obrađuju sve one lj. rabljene u ♦glazbi 20. stoljeća♦ koje se tako i nazivaju (osim onih lj. iz izvaneuropskih glazbenih kultura, koje su primarno predmet etnomuzikologije, a ne terminologije ♦glazbe 20. stoljeća♦), te i oni pojmovi koji su potpuni ili djelomični nadomjesci za ljestvičnu sustavnost, premda se ne mogu nazivati lj.

**KR:** Pojam se mora uvijek rabiti s atributom, koji jasno dokazuje pripadnost lj. sustavnosti ♦glazbi 20. stoljeća♦. Inače se mogu pojaviti nesporazumi, npr. kada se ♦dvanaesttonski niz♦ ili koji od njegovih ♦segmenata♦ proglašava lj. (U BEICHE 1984: 9–10 navode se primjeri u kojima se rabe takvi krivi pojmovi.) Manjak odgovarajućih nadomjestaka za lj. i te kako se osjeća u nazivlju ♦glazbe 20. stoljeća♦. Taj se manjak pokušao riješiti na razne načine, npr. tako da se ponovno reaktivira ♦modus♦ kao pojam koji više ne podrazumijeva starogrčke i/ili srednjovjekovne lj. (ili ih tek indirektno podrazumijeva) nego sve one sugestije ljestvične sustavnosti u ♦glaz-

bi 20. stoljeća♦ koje više ni na koji način ne prizivaju dursko–molsku, tonalitetsku sustavnost. Također se pokušalo upozoriti i na različita, nova značenja ♦modusa♦, odnosno modusne sustavnosti dodavanjem raznih prefiksa (♦novomodalitet♦, ♦polimodalitet♦). No sve su to blage sugestije, a ne jednoznačni pojmovi: ni u njima se točno ne zna što je zapravo ♦modus♦. Slično se događa i s raznim prefiksima i/ili pridjevima koji bi morali reinterpretirati ♦tonalitet♦, odnosno tonalitetsku sustavnost, sugerirajući stupnjeve njegova negiranja ili pak novog značenja (♦antitalitet♦, ♦atonalitet♦, ♦bitonalitet♦, ♦metatonalitet♦, ♦nestalni tonalitet♦, ♦pantonalitet♦, ♦politalitet♦, ♦progresivni tonalitet♦, ♦prošireni tonalitet♦, ♦prototalitet♦, ♦slobodni tonalitet♦, ♦suspendirani tonalitet♦).

**V:** ♦alžirska ljestvica♦, ♦blues–ljestvica♦, ♦ciganska ljestvica♦, ♦cjelostepena ljestvica♦ = (cjelotonska ljestvica), ♦dvostruka harmonijska ljestvica♦, ♦enigmatska ljestvica♦, ♦komatska ljestvica♦, ♦lidijska molska ljestvica♦, ♦ljestvica tempa♦, ♦ljestvica trajanja (tona)♦, ♦mađarska durska ljestvica♦, ♦mađarska molska ljestvica♦, ♦mikrointervalna ljestvica♦, ♦modus ograničenih mogućnosti transpozicije♦, ♦napuljska durska ljestvica♦, ♦napuljska molska ljestvica♦, ♦oktatonna ljestvica♦, ♦orijentalna ljestvica♦, ♦pentatonna ljestvica♦, ♦Prometejeva ljestvica♦, ♦simetrična ljestvica♦, ♦sintetska ljestvica♦, ♦superlokrijska ljestvica♦, ♦višeoktavnna ljestvica♦, ♦višetonska ljestvica♦, ♦zrcalna ljestvica♦.

**USP:** ♦dvanaesttonski niz♦, serija♦, ♦heksakord♦, ♦modalitet♦, ♦modus♦, ♦niz♦, ♦pentakord♦, ♦podniz♦, ♦podserija♦, ♦segment (niza, serije)♦, ♦serija♦, ♦sustav♦, ♦tetrakord♦, ♦tonalitet♦, ♦trikord♦, ♦trop♦.

(APE), 262; (BA), 172, 81; (BASS), IV, 228–232; (CAN), 169, 211; (CH), 297 = »échelle (octavante)« = »oktavnna ljestvica«; (CH), 299 = »gamme«; (DG), 522; (EH), 359–360; (G), 35, 41; (GUI), 46 = »échelle« (posebno značenje u Schaefferovoj teoriji ♦konkretna glazbe♦); (HI), 482; (HO), 318, 417–418; (IM), 140, 4 337–338; (KN), 217–218; (LARE), 501, 643; (M), 86–91; (MELZ), II, 492–493; (MI), I, 683 = »échel-

le« (= uputnica na »gamme«, •modus• i •osnovni ton•); (MI), II, 211–223 = »gamme«; (P), 162; (RAN), 728–729; (RIC), IV, 125–127; (SLON), 1487–1488

### LJESTVICA TEMPA

**EN:** scale of tempo, tempo scale; **NJ:** Temposkala.

**ET:** TL tempo = vrijeme.

**DF:** »Primjenjujući... načela odnošenja vremena prema glazbenom •tonu•, vidimo odjednom da, ako se zadani tempo, recimo M. M. 24, uzme kao osnova, tempo M. M. 48 predstavlja oktavu, a M. M. 96 još jednu oktavu više. Interval se kvinte u tempu predstavlja odnosom M. M. 72 naspram oktave 48; interval terce sa 120 naspram 96 itd. Pogodno je uzeti teoretski temelj, kao 24, niži od onoga na metronomu, tako da se njegovi višekratnici ne penju do previsokih brojeva. Broj 24 je proizvoljan, a odabran je da bi se izbjegli razlomci u •ljestvici• tempa... Ako želimo tempo rabiti kao melodiju, potrebno je samo utvrditi vrijednost tempa različitih •tonova• i mijenjati je tijekom skladbe. Ako zadani •ton•, recimo, deveti u nizu •parcijala•, daje tempo koji je prevelik za naše namjere, npr. 216, moguće ga je smjestiti oktavu niže, na 108, ili čak, ako se želi, na 54. Na ovaj se način ma koji •ton• može svesti na praktične granice ljestvice tempa.« (COWELL 1969: 91, 92)

**KM:** U tablicama u COWELL 1969: 106, 107, navode se odgovarajuće metronomske vrijednosti za •tonove• kromatske •ljestvice• u oktavi od (ma kojeg) C pri osnovnoj vrijednosti MM = 48, odnosno MM = 60. Pedesetih godina lj. t. teoretski i praktički razrađuje K. Stockhausen s obzirom na načelo serijalnog jedinstva •parametara•: svakom •tonu• u nekoj •dvanaestttonskoj seriji• odgovara proporcionalna vrijednost •trajanja•, odnosno metronomska vrijednost označenog tempa:

MM	75, 6	60	80,	167,	63,	71,	41,	99,	99,	211,	384,	106. 9
Jedinica												

(STOCKHAUSEN 1963: 116)

U komentaru za svoju skladbu *Zeitmaße* Stockhausen napominje da je riječ o vremenskom poretku koji se služi različitim •mjerama•. Od ukupno pet načina mjerenja vremena prvi način upotrebljava »metronomom mjerenja tempa do 12 stupnjeva između jednostavnog i dvostrukog tempa, takoreći unutar 'vremenske oktave'« (STOCKHAUSEN 1964: 47).

**KR:** Lj. t. je u stvari •serija• kojom se kontrolira •parametar• •trajanja•. •Ljestvica• se umjesto •serije• ovdje navodi zato da bi se time bolje istakla proporcionalna podudarnost s •ljestvicom• •visina tona•. Zanimljivo je da Stockhausen u svojim teoretskim i praktičkim primjenama lj. t. kao osnovu na kojoj se grade proporcionalne promjene tempa uzima temperiranu kromatsku •ljestvicu•, dakle onu kojoj je najmanja intervalska jedinica temperirana mala sekunda.

**V:** •ljestvica•, •makrovrijeme/mikrovrijeme•, •serijalna tehnika (skladanja)•.

**USP:** •ljestvica trajanja (tona)•.

(G), 60

### LJESTVICA TRAJANJA (TONA)

**EN:** duration scale; **NJ:** Dauernskala.

**DF:** 1) »(Naziv za) poredak određena broja notnih vrijednosti (obično dvanaest) u kojem svaka sljedeća vrijednost povećava svoje •trajanje• za specifičiranu vrijednost.«



(FR), 24)

2) Naziv za •ljestvicu• s vrijednostima •trajanja• koje su proporcionalne vrijednostima za •visinu tona• (tj. frekvencijama).

**KM:** Kao i o •ljestvici tempa• i o lj. t. prvi je u smislu DF 2 počeo razmišljati H. Cowell, ali je nazivao »ritamskom •ljestvicom•« (= »rhythmic scale« — COWELL 1969: 98–99). Pedesetih godina lj. t. — kao i •ljestvicu tempa• — teoretski i praktički razrađuje K. Stockhausen s obzirom na načelo serijalnog jedinstva •parametara•: svakom •tonu• u kakvoj •dvanaestttonskoj seriji• odgovara vrijednost •trajanja• koja je proporcionalna vrijednosti za •visinu (toga istog) tona•, tj. njegovoj frekvenciji (v. primjer iz STOCKHAUSEN 1963: 116 u KM •ljestvice tempa•).

**KR:** Primjer što se nudi u DF 1, sa šesnaestinkom kao »specificiranom vrijednošću« koja se dodaje svakoj sljedećoj vrijednosti, analogan je •seriji trajanja• što je rabi Messiaen u svojoj klavirskoj etidi *Mode de valeurs et d'intensités* koja se smatra jednim od najranijih primjera za •serijalnu glazbu• (Messiaen je, doduše, naziva •modusom•, ali to je u njegovu nazivlju istoznačno sa •serijom•). (Razlika je između primjera u DF 1 i •serije trajanja• za Messiaenovu skladbu u najkraćoj, tj. »specificiranoj vrijednosti« — ona je u Messiaena tridesetdruginka, a ne šesnaestinka — i u ukupnu broju vrijednosti — u Messiaena ih ima 24.) No lj. t. nije isto što i •serija

trajanja♦, jer se u lj. t. — za razliku od ♦serije trajanja♦ — namjerno ističe proporcionalna podudarnost vrijednosti s ♦ljestvicom♦ ♦visine tona♦, koja je, dakako, djelomično istoznačna sa ♦serijom visine tona♦, ali se u odnosu između ♦serije visine tona♦ i ♦serije trajanja tona♦ (kao u primjeru iz DF 1) ne podrazumijeva proporcionalan odnos koji se podrazumijeva među ♦ljestvicama♦.

**V:** ♦ljestvica♦, ♦ljestvica tempa♦, ♦makrovrijeme/mikrovrijeme♦, ♦serijalna tehnika (skladanja)♦.

**USP:** ♦serija trajanja (tona)♦.

⟨G⟩, 60

# M

## MAĐARSKA DURSKA LJESTVICA

**EN:** Hungarian major scale.

**ET:** Lat. (cantus) durus = opori (•zvuk•), zbog velike terce između prvog i trećeg stupnja u durskoj •ljestvici• ((KLU), 161).

**DF:** Naziv za •sintetsku ljestvicu• s povišenim drugim i četvrtim stupnjem u donjem, kvazi durskom •tetrakordu• i sniženim sedmim stupnjem u gornjem •tetrakordu•:



(⟨JON⟩, 309)

**KM:** U vezi s m. d. lj. u ⟨JON⟩, 308, poziva se na Persichettia (PERSICHETTI 1961: 43–50).

Dok je u ⟨JON⟩, 309, •mađarska molska ljestvica• identična molskoj •ciganskoj ljestvici•, m. d. lj. je različita od durske •ciganske ljestvice•. Spram •ciganske ljestvice•, koja ima uvijek dvije povećane sekunde, m. d. lj. ima samo jednu (c–dis). Prema tome m. d. lj. tipična je •sintetska ljestvica•.

**V:** •ljestvica•, •sintetska ljestvica•.

**USP:** •ciganska ljestvica•, •mađarska molska ljestvica•.

## MAĐARSKA MOLSKA LJESTVICA

**EN:** Hungarian minor scale.

**ET:** Lat. mollis = mekan (zbog male terce između prvog i trećeg stupnja u molskoj •ljestvici•) ((KLU), 485).

**DF:** Isto što i molska •ciganska ljestvica•.

**V:** •ljestvica•, •sintetska ljestvica•.

**USP:** •ciganska ljestvica•, •mađarska durska ljestvica•.

## MAINSTREAM (JAZZ) = (JAZZ GLAVNE STRUJE)

**EN:** mainstream (jazz), mainstream 1940; **NJ:** Mainstream Jazz, gemäßigter Jazz; **FR:** mainstre-

am (jazz), jazz modéré; **TL:** mainstream (jazz), jazz moderato.

**ET:** EN mainstream = glavna struja; •jazz•.

**DF:** »Pojam što ga je pedesetih godina stvorio Stanley Dance da bi (njime) opisao rad suvremenih glazbenika koji su djelovali u idiomu •swinga• iz tridesetih i četrdesetih godina. Danas se međutim rabi u širem smislu za svaki •jazz• koji se improvizira na slijedu •akorda• u... solostilu što su ga razvili Louis Armstrong i ostali kasnih dvadesetih godina. S vremenom su novi stilovi u •jazzu• pridonijeli svojim elementima mainstreamu, pa se pojam rabi još šire, premda će većina pisaca iz definicije mainstream jazz-a isključiti •free jazz•..., stilove •fusiona• (naročito •jazz rock•) te •dixieland• i druge tradicionalne forme.« (⟨GRJ⟩, II, 75)

**KM:** Ekvivalenti na NJ, FR i TL koji se razlikuju od EN izvornika predloženi su u ⟨BR⟩, 236–237, kao posve kriva tumačenja značenja EN izvornika.

**KR:** »Tradicionalne forme« iz DF bolje je zamijeniti »tradicionalnim vrstama«.

Ne preporučuje se rabiti prijevod toga pojma na hrvatski jezik (»jazz glavne struje«).

**V:** •bebop• = •bop• = •rebop•, •hard bop•, •jazz•, •swing•.

**USP:** •third stream• = (treća struja).

(HI), 276; (HO), 529; (IM), 229; (MELZ), II, 508; (RAN), 465

## MAKROVRIJEME/MIKROVRIJEME

**NJ:** Makrozeit/Mikrozeit.

**ET:** Prefiks makro– od grč. makrós = dug, velik; prefiks mikro– od grč. mikrós = malen, sitan, sićušan.

**DF:** »Pojmovni par stvoren po predodžbama u prirodnim znanostima koji karakterizira namjera obuhvatna teorijskog utemeljenja •serijalne tehnike• na području •trajanja tona• (•ritmova•) i •visina tona•. Stara je fizikalna spoznaja da •trajanje tona• predstavlja vremenski proces. Po njoj se

određuje 'brzina' kakva **•tona•**, tj. ono što nazivamo brojem titraja u sekundi (frekvencijom)... Naglašeno se isticalo mikrovrijeme, koje nema nikakav ekvivalent u slušanju i doživljavanju glazbe, na početku uporabe **•serijalne tehnike skladanja•**, najprije u Stockhausenovu članku *...wie die Zeit vergeht...* (STOCKHAUSEN 1963). No tu nazivanje **•visine tona•** 'ritmom' ostaje isto tako štura, apstraktna i izvanglazbena definicija kao i primitivna... tvrdnja da se frekvencija kakva **•tona•** tobože dade izraziti duljinom u centimetrima (950 Hz = 95 cm = 2,5 sek.). Do točnijeg poznavanja tih problema došlo se tek preko elektroničkog postupka ubrzavanja **•impulsa•** (v. **•sirena•**).« (EH), 198

**KM:** Pojam je nastao u okrilju teorije **•serijalne glazbe•**, naročito kao odraz potrage za jedinstvom **•parametara•**. Tako se makrov., tj. trajanju, suprotstavlja mikrov., tj. broj titraja u sekundi kao frekvencija kakva **•tona•**, što bi trebala biti osnova za utvrđivanje proporcionalna odnosa između **•parametara•** **•visine•** i **•trajanja•**. Ta se pretpostavka višestruko reflektira u nazivlju **•serijalne glazbe•**.

**KR:** DF je opravdano kritička prema Stockhausenovoj teoriji, pogotovo zato što on umjesto m./m. češće rabi još problematičnije pojmove »makrofaza/mikrofaza« (v. npr. STOCKHAUSEN 1963: 106–108; v. KR **•faze•**). Odnos između makrov. i mikrov. doista je mnogo očitiji, a praktički primjenljiviji pri ubrzavanju **•impulsa•** (v. DF 1 **•impulsa•**), odnosno kod **•sirene•**.

**V:** **•faza•** (DF 1), **•impuls•** (DF 1), **•iracionalni ritam•**, **•ljestvica tempa•**, **•ljestvica trajanja (tona)•**, **•metarska modulacija•** = (metrička modulacija), **•serijalna tehnika (skladanja)•**, **•sirena•**, **•trajanje (tona)•**, **•visina (tona)•**, **•vremensko polje•**.

(HU), 77–78

## MAMBO

**EN:** mambo; **NJ:** Mambo; **FR:** mambo; **TL:** mambo.

**ET:** Na kubanskom španjolskom kao pridjev = jedinstven, neponovljiv ((KSD), 89).

**DF:** »(Naziv za) vrstu afrokubanske plesne glazbe koja se razvila početkom četrdesetih godina i ubrzo stekla međunarodnu popularnost. Izvodi je kubanski *conjunto* s glasovima, trubama i opsežnom ritamskom **•sekcijom•** (DF 2) ili veći plesni sastavi pod utjecajem **•jazza•**. Umjerena do brza tempa, mambo se odlikuje izdašnom uporabom ostinata i **•riffova•** u limenim i drvenim puhačima s piskom. (Takve pasaže poznate su kao *mambos* i u drugim afrokubanskim vrstama.<sup>1</sup>) (U mambo) je karakterističan ovaj obrazac u pratnji...«



((RAN), 465–466)

**KM:** U prethodnom su primjeru EN »timbales« prevedeni kao »timbali«, jer je to, po (P), 330, upravo »kubanska vrsta malih bubnjeva, pričvršćenih u paru na stalku« (usp. i (GRI), III, 585, gdje se isti pojam piše i kao »tymbales«).

U (GR6), XI, 592, i u (RL), 542, ističe se utjecaj **•swinga•** na m. U (RL), 542, također se napominje da se u m. preklapaju **•ritmovi•** **•rumbe•** i **•foxtrota•**, i to na ovaj način:



U (GR6), XI, 592 i u (HI), 276, napominje se da je m. utjecao na nastanak drugih latinoameričkih plesova, npr. na **•cha-cha-cha•**.

**V:** **•afrokubanski jazz•**, **•cha-cha-cha•**, **•foxtrot•**, **•jazz•**, **•popularna glazba•**, **•rumba•**, **•salsa•**, **•zabavna glazba•**.

(BASS), III, 40; (BKR), III, 81; (GR6), XI, 592; (HI), 276; (L), 344; (MELZ), II, 522

1 V. kraj DF **•salse•**.

## MARTENOTOVI VALOVI = (ONDES MARTENOT) = (ONDES MUSICALES)

**EN:** ondes Martenot, ondes musicales, također: ondes martenot ((FR), 60; (GR), 132), Martenot waves ((P), 175); **NJ:** Ondes Martenot, Ondes musicales; **FR:** ondes Martenot, ondes musicales; **TL:** onde Martenot, ondes musicales.

**ET:** Po konstruktoru M. Martenotu.

**DF:** »(Naziv za) jednoglasni **•elektronički glazbeni instrument•** s tipkama što ga je 1924. godine konstruirao M. Martenot u Parizu... **•Zvuk•**, slično kao na **•tereminu•** i na **•tereminovoxu•**, nastaje iz razlike dviju frekvencija, jedne fiksirane i druge varijabilne. Martenotovim se valovima u početku upravljalo žicom s omčom koja bi se zakvačila za kažiprst desne ruke. Povlačenjem te žice preko 'nijeme' tastature mijenjale bi se vrijednosti kapaciteta kondenzatora. Od četrdesetih godina Martenotovi valovi počeli su se opremiti standardnom klavijaturom, a umjesto žice se, kao kod **•emiritu-**

na•, •hellertiona• i •trautonija•, rabila vrpca. Lijevo se rukom mogu mijenjati registri, kojih ima do dvanaest. Martenotovi su valovi jedan od najpopularnijih •elektroničkih glazbenih instrumenata• u 20. stoljeću. Za nj su skladali D. Milhaud, M. Ravel, A. Honegger, J. Martinon, O. Messiaen (⟨RUF⟩, 345)«, a u Hrvata S. Horvat, R. Radica i K. Šipuš.

**KR:** Budući da su •teremin• i •tereminovox• jedno te isto, u DF nije bilo potrebno navoditi oba pojma.

**V:** •elektronički glazbeni instrumenti• = (•elektronski glazbeni instrumenti•).

⟨APE⟩, 198–199; ⟨BASS⟩, III, 394; ⟨BKR⟩, III, 230; ⟨CAN⟩, 378; ⟨DOB⟩, 113–114; ⟨EH⟩, 238; ⟨GRI⟩, II, 816–818; ⟨GR6⟩, XIII, 540–541; ⟨HI⟩, 329; ⟨HO⟩, 684–685; ⟨IM⟩, 271; ⟨LARE⟩, 1123; ⟨MELZ⟩, II, 537, 724; ⟨MI⟩, III, 156; ⟨RAN⟩, 561; ⟨RIC⟩, III, 306

### MEDITATIVNA GLAZBA

**EN:** meditative music.

**ET:** Lat. meditari = razmišljati, usredotočiti se (⟨KLU⟩, 469).

**DF:** Površni naziv a) za svaku vrstu glazbe koja potiče meditativno raspoloženje; b) za •minimalnu glazbu•, pogotovo zbog (navodnog) utjecaja indijske glazbe na nju (v. DF •minimalne glazbe•); c) za glazbu čiji zapis predstavlja skup verbalnih uputa za meditacijsku aktivnost, koja međutim u pravilu ne pretpostavlja nikakvu realizaciju u •zvuku•.

**KM:** Primjer su za c) u DF npr. *Sonic Meditations* Pauline Oliveros (v. OLIVEROS: 1971), čiji se zapis sastoji od verbalnih uputa koje moraju potaknuti na meditaciju i ne pretpostavljaju nikakvu očitu realizaciju u •zvuku•. Zato se takva m. g. može svrstati i u •privatnu glazbu•. No budući da je njezin zapis i vrsta •verbalne partiture•, takva m. g. slična je i •intuitivnoj glazbi•, koja međutim u značenju koje joj pridodaje njezin tvorac K. Stockhausen, pretpostavlja realizaciju u •zvuku• (v. naročito KR •intuitivne glazbe•).

**KR:** Pojam je značenjski površan, kako je naglašeno naročito u t. a) DF (v. također DF i KM •meditativnog rocka•), pa bi ga bilo bolje uopće ne upotrebljavati, da ne obvezuje konotacijama koje su navedene u KM. No u svakom slučaju pojam se najmanje preporučuje rabiti kao naziv za podvrstu •minimalne glazbe• ili pak — još manje — kao istoznačnicu s njom.

•New age (music)• ne treba svrstavati u m. g. (v. KR •new agea•).

**V:** •improvizacija•, •intuitivna glazba•, •metaglazba• (DF 3), •minimalna glazba•, •meditativni rock•, •privatna glazba•, •prozna glazba•, •verbalna partitura•.

### MEDITATIVNI ROCK

**EN:** meditative rock; **NJ:** meditativer Rock.

**ET:** Lat. meditari = razmišljati, usredotočiti se (⟨KLU⟩, 469); •rock, rock–glazba•.

**DF:** »(Naziv za) vrstu •rock–glazbe• koja se pojavila šezdesetih godina kada se indijska životna mudrost predajom počela širiti po Europi i Sjedinjenim Američkim Državama. Sitar se svugdje počeo rabiti kao pomodno glazbalo, a na •rock–glazbenike utjecao je neki... zagonetni Yogi Maharishi. Osim rezonantnih žica na tampuri, koje su djelovale hipnotički, meditativni rock podrazumijevao je duge •kolektivne improvizacije• s akustičkim, električno amplificiranim i •elektroničkim glazbenim instrumentima•; strukturne cjeline i formalno pozivanje pritom nisu bile bitne. Zamračeni prostori, indijski mirisni štapići i pušenje hašiša bili su popratne pojave takve meditacije... Meditativni rock izvodile su grupe kao što su *Hawkind*, *Quintessence*, *Aum* i... *Xhol Caravan*. Diskografska industrija okomila se na pojam i u najkraće vrijeme ponudila dokaz da je izraz napuhan i bez sadržaja. Ploče Tonya Scotta (*Music for Zen Meditation and Other Joys*, 1965; *Music for Yoga Meditation and Other Joys*, 1968) pravi su povod za raspravu o smislu ili besmislu meditativnog rocka.« (⟨KN⟩, 130)

**KM:** U DF autor često miješa m. r. s •meditativnom glazbom•, pri čemu, dakako, uvijek misli na m. r. Kako m. r. nije jedina •meditativna glazba•, u prijevodu DF •meditativna glazba• uvijek se zamijenila s m. r.

**KR:** •Kolektivnu improvizaciju• u DF bolje je zameniti •grupnom improvizacijom•, jer •kolektivna improvizacija• u ovome *Vodiču* ima posebno značenje, po kojemu se razlikuje od •grupne improvizacije•. No ni jedna ni druga u m. r. ne idu u •slobodnu improvizaciju•.

•New age (music)• ne treba miješati s m. r. (v. KR •new agea•).

**V:** •meditativna glazba•, •rock, rock–glazba•.

⟨HK⟩, 236–237

### MEĐUSKLOP = (INTERFACE)

**EN:** interface; **NJ:** Schnittstelle.

**DF:** »Pojam koji se rabi zato da bi se opisao elektronički 'dijalog' između dvaju dijelova digitalne opreme... Međusklop ne podrazumijeva samo specijalan hardware... nego i specijalan software..., koji šalje točne podatke u točno vrijeme i koji također razumije podatke (koje mu šalje drugi dio digitalne opreme)... Standardizirao se određeni broj međuskloпова za svakodnevne potrebe. Najpoznatiji standard za serijski prijenos podataka poznat je kao 'RS232'.

Tako svako računalo koje je kompatibilno s međusklopom RS232 može komunicirati s drugim dijelom opreme koji je slično opremljen. To može biti drugo računalo, pisar ili modem koji se rabi za slanje digitalnih podataka telefonskom linijom. Drugačiji je serijski međusklop •MIDI•, a rabi se za razmjenu podataka među •elektroničkim (glazbenim) instrumentima• kao što su •sintetizator• (i) •sekvenecer•...« (⟨DOB⟩, 97–98)

**V:** •automatska glazba• = (•kompjutorska glazba•) = •računalna glazba•, •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •MIDI•, •računalna glazba• = •automatska glazba• = (•kompjutorska glazba•), •sintetizator• = (synthesizer), •sklop za uzorkovanje• = (•sampler•).

(CP1), 240; (EN), 211; (FR), 43

### MELODIJA ZVUKOVNIH BOJA = (•KLANGFARBENMELODIE•)

**EN:** klangfarbenmelodie, sound-color-melody, timbre melody, tone-color melody, melody of instrumental colour (v. KR); **NJ:** Klangfarbenmelodie; **FR:** klangfarbenmelodie, mélodie de couleurs, de timbre, mélodie de timbres; **TL:** klangfarbenmelodie, melodia timbrica, melodia di timbri.

**ET:** Grč. melōidia = pjevanje, pjesma, od mélos = isto i oīdē = pjev, pjesma, od ájdein = pjevati (⟨KLU⟩, 472).

**DF:** »Melodijom zvukovnih boja naziva Schönberg na kraju svoga *Nauka o harmoniji* slijed •zvukovnih boja• 'čiji međusobni odnos djeluje vrstom logike što posve odgovara logici koja nam pruža zadovoljstvo pri melodiji •visina zvuka•. To se čini fantaziranjem o budućnosti, i najvjerojatnije to i jest. No fantaziranje za koje čvrsto vjerujem da će se i obistiniti.' (SCHÖNBERG 1966<sup>7</sup>: 503) Ideju melodije zvukovnih boja pokušao je Schönberg realizirati u trećem od svojih *Pet komada za orkestar*, op. 16 (1909), koji

je izvorno nosio naslov *Boje*. Poticaji za melodiju zvukovnih boja nalaze se u kasnoromantičkom i impresionističkom tretiranju orkestra, npr. u izmjeni glazbala na istoj •visini tona• (Debussy). Za razliku od Schönbergove ideje o samostalnosti •zvukovne boje• ona u Weberna, služeći joj, pojašnjuje •strukturu• •visine tona• u skladbi koja se time tako prikazuje i kao •struktura• •boje•. Daljnji korak jest tretiranje •zvukovne boje• kao •parametra• u •serijalnoj glazbi•.« (⟨RL⟩, 459)

**KR:** Citat iz SCHÖNBERG 1966<sup>7</sup>: 503, s kojim se i u DF m. z. b. dovodi u vezu sa Schönbergom, zapravo nam nudi malo egzaktnih podataka o tom Schönbergovu »fantaziranju o budućnosti«, i bez obzira na terminologijske kontradikcije (v. KR •visine zvuka•). Zanimljivo je zašto Schönberg, kao primjer, ne spominje treći komad iz *Pet komada za orkestar*, op. 16, koji je za dvije godine stvaralački anticipirao to njegovo »fantaziranje o budućnosti«. Očito on ni za nj nije bio dovoljno uvjerljiv jer se u »impresionističkom« trećem komadu iz op. 16 jedva dade raspoznati m. z. b. (⟨EH⟩, 161). Zbog takvih nejasnoća svatko je m. z. b., kao atraktivnu ideju s doista povijesnom pozadinom u tretiranju orkestra na kraju 19. i na početku 20. stoljeća, počeo tumačiti i rabiti na svoj način. Tako je i Webern m. z. b. shvaćao drugačije od Schönberga. »Za nj je funkcija •zvukovne boje• značajka •visina tona• koje se u melodijskoj cjelini, pri stalnoj izmjeni glazbala, čine različito obojenima, ali se zato ne odustaje od prepoznatljivosti •visina tona• kao posebne cjeline.« (⟨EH⟩, 161) Ako se oslonimo na treći komad iz Schönbergova op. 16 kao na vjerodostojan primjer za m. z. b., onda ćemo primijetiti da Schönberg temeljnu •boju• nije dobivao iz pojedinačnih •visina tona• u horizontalnom (kvazi melodijskom) smislu, nego iz (»impresionističkih«) •akorda•, npr. u op. 16/3 (redukcija partiture; ⟨MELZ⟩, II, 560–561):

MELODIJA ZVUKOVNIH BOJA: Schönberg, *Pet komada za orkestar*, op. 16.3

Webernov pristup bio je posve drugačiji: on je •visine tona• dodatno bojao promjenama u instrumentaciji, ali je pritom nastojao sačuvati njihov horizontalni, melodijski karakter. Upravo zato je moguće, čak i u didaktičke svrhe, ponuditi takav primjer za m. z. b. koja se smatra identičnom »kolorističkom •pointilizmu•«:

1. violina  
2. violina  
Viola  
Violončelo

(CP1), 3)

Iz toga se primjera može zaključiti kako je m. z. b. — tako shvaćena — dovela u •serijalizmu• do tretiranja •zvukovne boje• kao •parametra• i zašto se — naročito na EN govornom području — m. z. b. gotovo u pravilu dovodi u vezu s •pointilizmom• (v. KR •pointilizma•). Vjerojatno se zato u (L), 302, i u (P), 180, kao **pagrešan** EN ekvivalent NJ pojmu navodi »melodija instrumentalne •boje•« (= »melody of instrumental colour«).

No Schönbergovo »fantaziranje o budućnosti« bilo je naprednije ((EH), 161) ako prihvatimo primjer iz njegovog op. 16/3 kao dokaz da je on o m. z. b. razmišljao i kroz vertikalnu •strukturu•, tj. intervalsku •strukturu• •akorda• (ili •agregata• — DF 1), nadovezujući se tako na Tristanov •akord• čija se karakterističnost mnogo više temelji na njegovoj neobičnoj vertikalnoj •strukтури• i instrumentaciji koja je podupire nego na klasifikaciji •akorda• u okvirima funkcionalne •harmonije•. Na taj je način Schönberg zapravo anticipirao •skladanje zvuka• i •skladbu od zvuka•, naročito u •elektroničkoj glazbi• ((EH), 161).

U (MELZ), II, 560–561, navode se »zvučne« umjesto •zvukovne boje•, premda se na str. 355. u potpisu pod sliku spominje •zvukovna boja• (v. KR •zvukovne boje•). U (P), 180, rabi se međutim samo »•zvučna boja•«, ali se jednostrano definira kao »raspodela sukcesivnih •tonova• melodije na razne instrumente« (v. KM prethodnog primjera).

Pojam se na EN, FR i TL rabi i u njegovu izvornom (NJ) obliku, što je na hrvatskom nepotrebno — jedino ako se time ne želi upozoriti na njegovo specifično (no i nejasno!) značenje u skladateljskoj

teoriji A. Schönberga. (Slično je i s »•elektronische Musik•«; v. KR •elektroničke glazbe•.)

V: •pointilizam• = •piktualizam•, •piktualizam• = •pointilizam•, •skladanje zvuka• = (•Klangkomposition•), •skladba od zvuka• = (•Klangkomposition•), •visina zvuka•, •zvukovna boja• = (boja) = (boja zvuka) = (zvučna boja).

USP: (•Klangfarbenmelodie•).

(BKR), II, 297–298; (BOSS), 76–77 = »•Klangfarbenmelodie• (mélodie de timbres)«; (CP2), 342 = »klangfarbenmelodie«; (DIB), 333–334; (FR), 47–48 = »•Klangfarbenmelodie•«; (GR), 104 = »•Klangfarbenmelodie• (Timbre melodie)«; (GR6), X, 96 = »•Klangfarbenmelodie•«; (HI), 237; (HO), 537 = »•Klangfarbenmelodie•«; (JON), 150–161 = »•Klangfarbenmelodie•«; (LARE), 850 = »•Klangfarbenmelodie•«; (RAN), 430–431 = »•Klangfarbenmelodie•«; (RIC), II, 534 = »•Klangfarbenmelodie•« (uputnica na •dodekafoniju•); (ROS), 130–131 = »•Klangfarbenmelodie•«; SCHMUSCH 1993; (V), 397 = »•Klangfarbenmelodie•«

## MELOKORD

NJ: Melochord; FR: melochord; TL: melochord.

ET: Grč. melōjdía = pjevanje, pjesma, od mélos = isto i tjdē = pjev, pjesma, od ájdein = pjevati ((KLU), 472); khordē = žica ((DE), 169).

DF: »(Naziv za) jednoglasni •elektronički glazbeni instrument• s klavijaturom što ga je razvio Harald Bode... Bode je izradio nekoliko verzija instrumenta, neke s jednim, a neke s dva manuala... Melokord je imao klavijaturu opsega pet oktava, osjetljivu na dodir... Melokord je najpoznatiji po svom kratkom doprinosu ranoj povijesti •elektroničke glazbe• u Njemačkoj... 1953. Bode je konstruirao poseban model melokorda za •Studio za elektroničku glazbu• pri NWDR-u (= 'Sjeverno-zapadnonjemački radio'; kasnije WDR = 'Zapadnonjemački radio' — op. N. G.) u Kölnu kao nadopunu •elektroničkom monokordu... Po svojim je odlikama taj melokord bio prethodnica •modulskog sintetizatora...« ((GRI), II, 640)

V: •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •elektronički glazbeni instrumenti• = (•elektronski glazbeni instrumenti•), •elektronički monokord• = (•elektronski monokord•), •modulski sintetizator•.

(BASS), III, 85; BODE 1954; (LARE), 998; (RUF), 312

## MELOTRON = •BIROTRON• = •NOVATRON•

EN: mellotron; NJ: Mellotron.

ET: Od EN **melody electronics** ((RUF), 312).

DF: »(Naziv za) elektromehanički instrument s tipkama koji se razvio oko 1962. godine u Birminghamu. Najčešće se rabi u •rock-glazbi•. •Zvuk• se proizvodi preko sistema •beskrajnih vrpca•... Svakoj

tipki pripada njezina vlastita ♦beskrajna vrpca♦ i posebna glava za reprodukciju. Pritiskom na tipku vrpca... naliježe na glavu za reprodukciju i reproducira se kao kod magnetofona. Kada se tipka otpusti, vrpca se opet... vraća u početni položaj. Vrpce se nalaze u kutiji koja se može mijenjati, a na njih proizvođač prethodno snima različite originalne ♦zvukove♦ (npr. akustičke instrumente, orkestralne dionice kao što su gudački instrumenti, puhački instrumenti, zatim glas, zbor itd.). Prvi modeli melotrona imali su dvije... klavijature s 35 tipaka. Za razliku od melotrona ♦novatron♦ ima također 35 tipaka, ali kraće ♦beskrajne vrpce♦ (od otprilike 7 sekundi). ♦Birotron♦ umjesto ♦beskrajnih vrpce♦ rabi kasete. Funkciju melotrona, tj. pohranjivanje ♦zvukova♦ i njihovo korištenje po volji, danas preuzimaju digitalni ♦sklopovi za uzorkovanje♦. (⟨RUF⟩, 312)

**V:** ♦elektronički glazbeni instrumenti♦ = (♦elektronski glazbeni instrumenti♦).

**USP:** ♦birotron♦ = ♦novatron♦.

(DOB), 101; (EN), 138–139; (GRI), II, 640; (HK), 237–238; (KN), 130–131

### MERSEYBEAT

**EN:** merseybeat, Mersey beat, Mersey-beat; **NJ:** Mersey Beat, Mersey-Beat.

**ET:** Mersey je rijeka između Liverpoola i Birkenheada koja utječe u Irsko more; ♦beat♦.

**DF:** »(Naziv za) stil u ♦popularnoj glazbi♦ koji potječe od otprilike 1959. godine iz Liverpoola... Kombinirali su se u njemu elementi folklorne glazbe<sup>1</sup> i američkog ♦rock and rolla♦. Stil su definirale grupe kao što su Gerry, Pacemakers i The Searchers, no njegov je najveći predstavnik grupa Beatles.« (⟨RAN⟩, 488)

**V:** ♦beat♦ (DF 2), ♦rock and roll♦, ♦rock, rock–glazba♦.

(HK), 240–241; (KN), 131

<sup>1</sup> U izvorniku stoji »folk music«. V. KR ♦folka, folk–glazbe, folk–stila♦.

### METAGLAZBA

**EN:** metamusic; **NJ:** Metamusik, Meta-Musik; **FR:** métamusique.

**ET:** Prefiks meta– od grč. prijedl. metá = nakon, iza, preko, tj. za izražavanje kakve promjene (⟨KLU⟩, 475).

**DF:** 1) »(Naziv za glazbu koja predstavlja) koherentnu i univerzalnu sintezu prošlosti, sadašnjosti i budućnosti.« (XENAKIS 1971: 60)

2) »Metaglazba je upravo suprotnost ograničavanju na žanrove, meta– je ovdje 'nad' u pojmu glazbe,

(kao oznaka) za glazbenu svijest bez pretinaca i podjela, za glazbenu svijest kojoj su postale važne 'poprečne linije' iznad ♦svjetske glazbe♦.« (RUHRBERG 1977: nepag.)

3) »Sve veće zanimanje javnosti za izvaneuropsku i za novonastalu 'metaglazbu', za sve popularnije dubinsko opuštanje pomoću istočnjačke glazbe, za psihološki orijentiran rad s disanjem, za trening senzitivnosti i za ♦kolektivne (vokalne) improvizacije♦ kao za pomoć u uranjanju u vlastitu dubinu, sve to upućuje na činjenicu da će i u nas glazba u budućnosti posjedovati funkciju koja se neće ograničiti na jednostrano određenu dimenziju ljudskog postojanja.« (HAMEL 1981<sup>2</sup>: 10)

**KM:** DF 2 potječe od W. Bachauera, negdašnjeg direktora *Festivala metaglazbe* u Berlinu.

»♦Kolektivna (vokalna) improvizacija♦«, o kojoj se govori u DF 3, može biti ♦kolektivna♦ ako u njoj sudjeluje i publika (što nije rijetkost), ali je ♦grupna improvizacija♦ onda kada je izvode profesionalni izvođači, kao npr. rimska grupa *Prima materia R. Laneria* (v. DF ♦grupne♦ i ♦kolektivne improvizacije♦).

**KR:** Pisanje pojma s crticom uobičajeno je na NJ govornom području, premda se tako navodi i u (GL), 80–87. No zapravo nema nikakva razloga prefiks meta– od osnove razdvajati crticom (kao ni u »metafizici«, »metamorfozi« i sl.).

DF 1 i 2 podsjećaju na Stockhausenovu koncepciju ♦svjetske glazbe♦, dok DF 3 opet podsjeća na ♦meditativnu glazbu♦ u smislu t. a) njezine DF. Naročito DF 1 upućuje na razmišljanje o ♦pluralizmu♦ u smislu DF 2 ♦pluralizma♦, koja značenje ograničuje na specifičan skladateljski stil B. A. Zimmermanna (v. također DF 2 i KM ♦kolaža, kolažne tehnike skladanja♦, odnosno ♦citata, citatnu tehniku skladanja♦ i ♦montažu, tehniku montaže♦ zbog njihove moguće **tehničke** srodnosti s m.). Dakako, postoji stanovita sličnost u značenju između DF 1 i 2 i DF 3, ali ona nije takva da bi se moglo govoriti o jednoznačnosti pojma. (U FUHRMEISTER–WIESENHÜTTER 1973 se, štoviše, pojam rabi za označavanje psihosomatskih poremećaja kod glazbenika koji se bave ♦suvremenom glazbom♦. To nas značenje ovdje ne zanima.)

ET izvod pojma upućuje na mogućnost njegove uporabe za označavanje svih onih pojava u ♦glazbi 20. stoljeća♦ koje su nastale kao temeljito suprotstavljanje tradiciji (slično ♦antiglazbi♦, koja je međutim isuviše negirajući pojam). No kako je značenje m. ipak ograničeno na ono u DF (bez obzira na razlike), u (GL), 80–87, takve se pojave ne svrstava-

ju u m. nego se nazivaju »metaglazbenim fenomenima«.

Pojam se preporučuje rabiti samo u onim značenjima koja su određena u DF.

**V:** •antiglazba•, •citac, citatna tehnika (skladanja)•, •kolaž, kolažna tehnika (skladanja)• = (collage), •meditativna glazba•, •montaža, tehnika montaže•, •pluralizam• (DF 2), •svjetska glazba•, •third stream• = (treća struja).

## METAR

**EN:** metre, meter (američki); **NJ:** Metrum; **FR:** mètre; **TL:** metro.

**ET:** Grč. métron = •mjera•, pjesnička stopa (KLU), 476).

**KM:** U nazivlju •glazbe 20. stoljeća• m. je osnova za tvorbu raznih drugih, specifičnih pojmova: •heterometar•, •multimetar•, •polimetar•, •varijabilni metar•.

**KR:** M. kao osnovu treba razlikovati od »-metrije« (npr. u •ametriji•, •heterometriji• i •polimetriji•) i •metrike• (npr. u •heterometrici•, •polimetrici•, i •promjenljivoj metrici•) zato što te osnove **nisu** jednoznačnice s m. Pridjev je od m. »**metarski**«, a ne »metrički«, jer »metrički« dolazi od •metrike•. Pogrešno je zato: •metrička disonanca• (umjesto •metarske disonance•), •metrička modulacija• (umjesto •metarske modulacije•), »heterometrički« (umjesto »heterometarski«), »polimetrički« (umjesto »polimetarski«).

M. je gotovo istoznačnica s •mjerom•, ali je korisno paziti na značenjsku diferencijaciju između m. i •mjere• kada je to potrebno. •Mjera• je naime ponajprije određenje takta — može se zato o tročetvrtinskoj •mjeri• govoriti i kao o tročetvrtinskom taktu — a sva takva moguća određenja takta idu pod m. kao njegove razne, **metarske** varijante. M. se od •mjere• najbolje razlikuje u onim pojmovima iz •glazbe 20. stoljeća• koji su izvedeni iz m. kao osnove: •heterometar•, •multimetar•, •polimetar• i •varijabilni metar• nikako ne možemo zamijeniti »heteromjerom«, »multimjerom«, »polimjerom« i »varijabilnom mjerom« jer je u potonjim tvorbama mnogo preciznija osnova m.

**V:** •dodana vrijednost• = (valeur ajoutée), •heterometar• = (•heterometrija•) = (•heterometrika•), •metarska disonanca• = (metrička disonanca), •metarska modulacija• = (metrička modulacija), •mjera•, •multimetar•, •polimetar• = (•polimetrija•) = (•polimetrika•), •varijabilni metar• = (•promjenljiva metrika•).

**USP:** •metrika•, •ritam•.

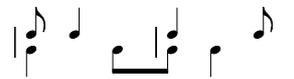
(L), 359; (P), 183

## METARSKA DISONANCA = (METRIČKA DISONANCA)

**EN:** metric dissonance.

**ET:** •Metar•; lat. dissonantia = nesklad, neusklađenost, od dissonare = loše zvučati, biti neusklađen, od prefiksa di(s), koji negira osnovu, i sonare = zvučati, od sonus = •ton•, •zvuk• (KLU), 146, 147).

**DF:** »(Naziv za) istodobnu uporabu metarskih jedinica iste veličine, ali s potpodjelama različite veličine. Primjer što ga navode Cooper i Meyer (COOPER-MEYER 1960: 108) iz Bartókova III. klavirskog koncerta ritamski je notiran ovako:



Konsonanca postoji na početku svakog obrasca (2x3/8 i 3x2/8), ali disonanca postoji unutar jedinice.« (JON), 160)

**KM:** Notni primjer odnosi se na 4. i 5. takt u III. stavku Bartókove skladbe koju se spominje u DF. Iz njega je vidljivo da je riječ o dva 3/8 takta s četiri ritamska obrasca: a) 1+2; b) 2+1 (gornja dionica); c) 2+1; 1+2 (donja dionica). Kombiniranjem obrazaca gubi se metarska okosnica na početku drugog takta (donja dionica sugerira protok: 2+2+2 nasuprot gornjoj koja ostaje u trodijelnoj podjeli: 1+2/2+1), pa se tako stvara dojam vertikalnog •polimetra• (v. DF 1 •polimetra•). Disonantno je u tome — u prenesenom značenju — razbijanje •metra•, premda se to zapisom ne sugerira. Primjer bi se polimetarski dao zapisati tako da se gornja dionica ostavi u 3/8 •mjeri•, a donja se zapiše u 2/8 — naravno, uz obvezno pomicanje taktne crte, što bi jako kompliciralo zapis.

**KR:** Premda je slušni dojam polimetarski, tu se po kriteriju zapisa ne može govoriti o •polimetru• (v. KR •polimetra•). Pojam je međutim koristan upravo zato da bi se takvi slučajevi pojmovno razlikovali od •polimetra•.

**V:** •polimetar• = (•polimetrija•) = (•polimetrika•), •poliritam• = (•poliritmija•) = (•poliritmika•), •unakrsni ritam•.

## METARSKA MODULACIJA = (METRIČKA MODULACIJA)

**EN:** metric, metrical modulation; **NJ:** metrische Modulation.

**ET:** •Metar•; •modulacija•.

**DF:** 1) »(Naziv za) postupnu promjenu jednoga metarskog •pulsa• (DF 1) u drugi. E. Carter obilato rabi metarsku modulaciju i opisuje je kao 'korelaciju •strukture• različitih brzina' (CARTER 1960: 193).« ((JON), 160–161)

2) U teoriji je •serijalne glazbe• K. Stockhausena to naziv za postupne promjene •metra• i tempa koje bi trebale biti ekvivalent za •modulacije• iz •tonaliteta• u •tonalitet• u glazbi tonalitetne tradicije, a po načelu serijalnog jedinstva •parametara•. Npr.:

$$\begin{array}{ccccccc} d = 76/d = 60 & & d = 67 & & d = 95/d = 85 & & d = 107 \\ \left[ \frac{1}{4} \quad \frac{3}{8} \quad \frac{5}{8} \quad \frac{1}{2} \quad \text{itd.} \quad \frac{1}{2} \quad \frac{3}{4} \quad \frac{5}{8} \quad \frac{1}{2} \right] \end{array}$$

(STOCKHAUSEN 1963: 117)

**KM:** M. m. treba razlikovati od •polimetra•, •multimetra• i •varijabilnog metra•, jer se u njoj metarske promjene zbivaju postupno, a osim toga se — naročito u Stockhausena (npr. u njegovim skladbama *Zeitmaße* i *Grupe*) — u m. m. ne mijenjaju samo •metri• nego i tempo (posebno se u partituru upisuju metronomske oznake za promjene tempa).

**V:** •makrovrijeme•/•mikrovrijeme•, •metar•, •modulacija• (KM), •multimetar•, •polimetar• = (•polimetrija•) = (•polimetrika•), •varijabilni metar• = (•promjenljiva metrika•).

(FR), 51–52; (GR), 119–120; (SLON), 1465; (V), 479

## METATONALITET

**FR:** métatonalité.

**ET:** Prefiks meta– od grč. prijedl. metá = nakon iza, preko, tj. za izražavanje kakve promjene ((KLU), 475); •tonalitet•.

**DF:** Naziv za •sustav• iz kojega proizlazi •ljestvica• koja se »nalazi s one strane •tonaliteta• i •atonaliteta• i koja ih nastoji sjediniti« ((BOSS), 84).

**KM:** Pojam potječe od francuskog skladatelja Claudea Ballifa (v. BALLIF 1956). U njemu on »vidi proširenje •tonaliteta• koje se razlikuje od •atonaliteta•. Ballifov se metatonalitet temelji na •ljestvici• od 11 •tonova•... •Ton• koji nedostaje dovoljan je kao sugestija •tonaliteta•, dok se istodobno podrazumijeva i postojanje totalne •kromatike•. Ballif vjeruje da je na taj način sistematizirao Schönbergov •slobodni atonalitet• iz razdoblja *Iščekivanja*.« ((GR6), II, 95)

**KR:** M. ide u one pojmove u nazivlju •glazbe 20. stoljeća• kojima se pokušava nadomjestiti •atonalitet• (kao npr. •prototonalitet• ili — po prijedlogu samoga Schönberga — •pantonalitet• i •politonalitet•; v. KM i KR •pantonaliteta• i KR •politonaliteta•). No njegovo je značenje ograničeno isključivo na skladateljsku teoriju C. Ballifa.

**V:** •atonalitet•, •mikrotonalitet•, •prototonalitet•, •slobodni atonalitet•.

**USP:** •antitonalitet•, •atonikalitet, atonikalitetnost, atonikalnost•, •bitonalitet•, •metatonalitetnost• = (•metatonalnost•), •multitonalitet•, •nestalni tonalitet•, •pantonalitet•, •politonalitet•, •progresivni tonalitet•, •prošireni tonalitet•, •slobodni tonalitet•, •suspendirani tonalitet•, •tonalitet•.

(CH), 302

## METATONALITETNOST = (•METATONALNOST•)

**ET:** •Metatonalitet•; sufiks –ost označuje osobinu, svojstvo, stanje i sl. ((BAB), 290–292).

**DF:** Naziv za kvalitetu, svojstvo, odliku •metatonaliteta•.

**KM:** U KM za •tonalitetnost• upozoreno je na tvorbu riječi sa sufiksom –ost.

**KR:** Pojam se preporučuje rabiti u njegovu specifičnu značenju spram •metatonaliteta•, kako je navedeno u DF.

**V:** •atonalitetnost• = (•atonalnost•), •mikrotonalitetnost• = (•mikrotonalnost•), •prototonalitetnost• = (•prototonalnost•).

**USP:** •antitonalitetnost• = (•antitonalnost•), •atonikalitet, atonikalitetnost, atonikalnost•, •bitonalitetnost• = (•bitonalnost•), •metatonalitet, (•metatonalnost•), •multitonalitetnost• = (•multitonalnost•), •pantonalitetnost• = (•pantonalnost•), •politonalitetnost• = (•politonalnost•), •tonalitetnost• = (•tonalnost•).

## (METATONALNOST) = •METATONALITETNOST•

(FR: métatonalité.)

**ET:** Od pridjevskoga oblika imenice •metatonalitet•; sufiks –ost označuje osobinu, svojstvo, stanje i sl. ((BAB), 290–292).

**DF:** Naziv, ali **netočan**, za kvalitetu, svojstvo, odliku •metatonaliteta•.

**KM:** U KR •tonaliteta• upozorava se na sadržajno dvojbenu hrvatski oblik pridjeva »tonalan«, do koje ga je vjerojatno došlo nepromišljenim prijevodom sa stranih jezika.

**KR:** Dok je uporaba sufiksa »–ost« u •metatonalitetnosti• izdašna i preporučljiva, m. — i sve iz nje izvedene pojmove — potrebno je isključiti iz uporabe zbog sadržajno dvojbene pridjevske osnove »–tonalan« (umjesto »–tonalitetan«).

**V:** •atonalitetnost• = (•atonalnost•), •mikrotonalitetnost• = (•mikrotonalnost•), •prototonalitetnost• = (•prototonalnost•).

**USP:** •antitalitetnost• = (•antitalnost•), •atonikalitet, atonikalitetnost, atonikalnost•, •bitalitetnost• = (•bitalnost•), •metatonalitet•, •metatonalitetnost•, •multitalitetnost• = (•multitalnost•), •pantonalitetnost• = (•pantonalnost•), •politonalitetnost• = (•politonalnost•), •tonalitetnost• = (•tonalnost•).

**(METRIČKA DISONANCA) =  
•METARSKA DISONANCA•**

**(METRIČKA MODULACIJA) =  
•METARSKA MODULACIJA•**

### METRIKA

**EN:** metric(s) (⟨LEU⟩, 301), metrics (⟨P⟩, 184; ⟨RAN⟩, 516) (v. KR); **NJ:** Metrik; **FR:** métrique; **TL:** metrica.

**ET:** Grč. metriké (tékhḗ) = nauk o građenju stihova, od métron = •mjera•, pjesnička stopa (⟨KLU⟩, 476).

**DF:** »(Naziv za) nauk o stihu, tj. o količini raznih vrsta stopa koje tvore stih i o različitim načinima povezivanja stihova u strofu. Glazbena je metrika nauk o spajanju jednako velikih vremenskih odsjeka... u glazbeno relevantne jedinice višega reda.« (⟨HO⟩, 608; ⟨RL⟩, 567)

**KM:** U nazivlju •glazbe 20. stoljeća• m. je osnova za tvorbu raznih drugih specifičnih pojmova: •heterometrike•, •polimetrike•, •promjenljive metrike•.

**KR:** Kako se naglašava u DF, m. je **nauk**, tj. teorijska disciplina koja proučava mogućnosti povezivanja vremenskih jedinica u glazbi. Ona prema tome nipošto nije jednoznačna s •metrom•, odnosno »-metrijom« kao osnovom iz koje su izvedeni pojmovi •ametrija•, •heterometrija• i •polimetrija•. Zato su pojmovi kao što su •heterometrika•, •polimetrika• i •promjenljiva metrika• besmisleni, jer ne smjeraju na m., odnosno na nauk i teoriju, nego na specifičnu skladateljsku praksu **metarske** organizacije u •glazbi 20. stoljeća• koja podrazumijeva horizontalno i vertikalno kombiniranje različitih •metara• (a ne m., tj. nauka, teorija!). Točni su pojmovi zato •heterometar•, •polimetar• i •varijabilni metar•. Isto su tako besmisleni pridjevi od •heterometrike• (»heterometričan«) i •polimetrike• (»polimetričan«).

EN je oblik »metrics« problematičan. Na nj se naišlo samo u ⟨RAN⟩, 516, zajedno s »harmonics« i »rhythms«, a u vezi s Kvintilijanovom klasifikacijom

glazbe (u smislu lat. pojma »musica«), dakle u značenju relevantnom u smislu prethodne DF. Prijedlozi u ⟨LEU⟩, 301 (NJ »Metrik« = EN »metrics«), u ⟨LEU⟩, 333 (NJ »Rhythmik« = EN »rhythm«), i u ⟨P⟩, 184 (NJ »Metrik« = EN »metrics«), nisu vjerodostojni jer je očito riječ o nasilnim prijevodi-ma. U ⟨OED⟩, IX, 698, navodi se oblik u smislu prethodne DF bez -s, premda se napominje da se može javljati u jednini i u množini, tj. sa i bez -s. U ⟨BR⟩ i u ⟨L⟩ pojam se kao imenica uopće ne navodi.

**V:** •heterometar• = (•heterometrija•) = (•heterometrika•), •polimetar• = (•polimetrija•) = (•polimetrika•), •varijabilni metar• = (•promjenljiva metrika•).

**USP:** (•ametrija•), •metar•, •ritmika•.

### MIDDLE OF THE ROAD

**EN:** middle of the road, middle-of-the-road; **NJ:** Middle of the Road.

**ET:** EN = sredinom puta, ceste, srednji put, cesta.

**DF:** »Middle of the Road ili srednji put (koji nije uvijek zlatan) jest (naziv za) sredinu •mainstream• •rocka•, dakle je posve na sredini, pa je tako •pop-glazbi• bliži nego •rocku•. U tu glazbu idu... (razne skladbe) tipa •šlagera•, opremljene •ritmom• i studijskom tehnikom, 'posuđenom' od •rocka•... Primjeri su za middle of the road rani *Monkees*, *The Osmonds*, *Cowsills*... i — samo joj ime kaže — grupa *Middle of the Road*.« (⟨KN⟩, 132)

**KM:** Ortografija s crticama češća je kada se pojam rabi kao pridjev. U ⟨HK⟩, 242, navodi se i rjeđe rabljena kratica »MOR«.

**KR:** U DF se neoprezno upotrijebio pojam •mainstream• u vezi s •rockom•, premda se najčešće rabi u vezi s •jazzom• (v. DF •mainstream jazz•). (Pojam •mainstream• u ⟨KN⟩, 128, uostalom, nalazi se samo u vezi s diskografskom tvrtkom *Mainstream Records*; tu dakle nije ni tehnički pojam ni stručna riječ iz nazivlja •rock-glazbe•).

M. o. t. r. načelno se može prihvatiti kao »srednji put« (»koji jedini nikada neće dovesti u Rim« — v. SCHÖNBERG 1980: 66), no u izvornom je EN obliku jasan tehnički pojam, odnosno stručna riječ u nazivlju •pop-glazbe•, odnosno •rock-glazbe•.

**V:** •pop, pop-glazba•, •rock, rock-glazba•.

### MIDI

**EN:** MIDI; **NJ:** MIDI.

**ET:** Kratica od EN »musical instrument digital interface« = »digitalni međusklop za glazbene instrumente«.

**DF:** »(Naziv za •međusklop•) koji se razvio po prijedlogu više japanskih i američkih proizvođača (uglavnom Rolanda, Oberheima i Sequential Circuits) za (konstruiranje) 'univerzalnoga' digitalnog •međusklopa• koji bi omogućio instrumentima kao što su •sintetizator•, •sklop za uzorkovanje• (i) •sekvencer•... da međusobno komuniciraju. Preliminarna specifikacija razvila se krajem 1982, a prvi instrumenti opremljeni MIDIEM, 'Prophet 600' od Sequentiala i 'Jupiter 6' od Rolanda, oba •analogni (višeglasni) sintetizatori•, predstavljeni su početkom 1983. Konačna verzija specifikacije... objavljena je u kolovozu 1983.« (⟨DOB⟩, 102)

**KM:** Pojam se uvijek piše velikim slovima (valjda zato što je kratica; v. ET), pa taj običaj treba zadržati i na našem jeziku.

**V:** •automatska glazba• = (•kompjutorska glazba•) = •računalna glazba•, •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •međusklop• = (interface), •računalna glazba• = •automatska glazba• = (•kompjutorska glazba•), •sintetizator• = (synthesizer), •sklop za uzorkovanje• = (•sampler•). (BKR), V, 71; (EN), 140; (HK), 242-243

### MIKROINTERVAL

**EN:** microtone, microinterval; **NJ:** Mikrointervall, Mikro-Intervall, Mikroton; **FR:** micro-intervalle; **TL:** microintervallo, microtono.

**ET:** Prefiks mikro- od grč. mikrós = malen, sitan, sićušan; lat. intervallum = (doslovno) prostor između dva grudobrana, prijedl. inter = između, posred i vallum = grudobran od kolja (⟨KLU⟩, 334, 335).

**DF:** »(Naziv za) interval manji od polustepena (male sekunde), tj. za •četvrtstepen•, šestinu stepena (koja je trećina polustepena, odnosno male sekunde). Nekolicina skladatelja u 20. stoljeću (npr. Hába, Stein, Carrillo, Chávez) eksperimentirali su mikrointervalskom glazbom, ali se rezultati nisu općenito prihvatili, djelomično i zato što zapadne uši na mogu razlikovati tako male intervale.« (⟨APE⟩, 176-177)

**KM:** U •glazbi 20. stoljeća• se m. služi(lo) mnogo više skladatelja nego što se spominje u DF. Praktički je broj m., od kojih skladatelji stvaraju posebne ljestvične •sustave• (v. •mikrointervalska ljestvica•), nepregledan. No u ovome *Vodiču* posebno se govori o •četvrtstepenima•, •dvanaestini stepena• i •trećini stepena• kao o m. U vezi s Hábinim bavljenjem m. v. HÁBA 1927, HABA 1937 i HÁBA 1971. Američki skladatelj H. Partch oktavu je dijelio na 43 intervala (v. PARTCH 1979<sup>2</sup>: 109-137), a posebno se zanimljivo m. bavio i francuski skladatelj ruskog podrijetla I. Višnjegradski (v. WYSCHNEGRADSKY 1972).

**KR:** M. je zapravo isto što i •mikrostepen•. EN »microtone« navodi na mogućnost kriva prijevoda u »mikroton«. U KR •cjelostepene ljestvice• potanko se obrazlaže zašto je to pogrešno.

U ⟨GR⟩, 120, nudi se kriva DF m. (pod natuknicom »microtones«): »intervali manji od oktave«.

**V:** •četvrtstepen• = (četvrtton), •četvrtstepena glazba• = (četvrttonska glazba), •dvanaestina stepena• = (dvanaestina tona), •hiperkromatika• = •ultrakromatika•, •komatska ljestvica•, •ljestvica•, •mikrointervalska ljestvica•, •mikrotonalitet•, •trećina stepena• = (trećina tona), •ultrakromatika• = •hiperkromatika•.

**USP:** •mikrostepen• = (mikroton).

⟨BASS⟩, III, 133-134; ⟨CP1⟩, 240; ⟨CP2⟩, 342; ⟨EH⟩, 203; ⟨G⟩, 39-41; ⟨IM⟩, 243; ⟨JON⟩, 163-165; ⟨MI⟩, III, 204; ⟨P⟩, 184

### MIKROINTERVALSKA LJESTVICA

**EN:** microtonal scale; **NJ:** Mikrointervall-(Ton)leiter.

**ET:** •Mikrointerval•.

**DF:** Naziv za svaku •ljestvicu• koja se konstruira na temelju •mikrointervala•, tj. intervala manjeg od temperirane male sekunde.

**KM:** U •glazbi 20. stoljeća• mogućnosti su dijeljenja oktave na intervale manje od temperirane male sekunde gotovo nepregledne, i u teoriji i u skladateljskoj praksi. U ⟨G⟩, 39-41, navode se neke od mogućnosti. •Komatska ljestvica•, za koju su se navodno zalagali talijanski futuristi, predlaže podjelu na 53 •tona•, odnosno 52 intervala (no v. KR •komatske ljestvice•). U ovome se *Vodiču* posebno govori o •četvrtstepenima•, •dvanaestini stepena• i •trećini stepena•.

Po uzoru na strane jezike (npr. »microtone«, »microtonal« na EN) takav se interval koji je manji od temperirane male sekunde na našem jeziku ponekad **pogrešno** naziva •mikrotonom• umjesto •mikrostepenom•. U KR •cjelostepene ljestvice• potanko se upozorava na taj problem, pa se ovdje zato umjesto •četvrttona• preporučuje •četvrtstepen•, umjesto •četvrttonske glazbe• •četvrtstepena glazba•, umjesto •dvanaestine tona• •dvanaestina stepena•, umjesto •trećine tona• •trećina stepena•.

**KR:** U m. lj. izbjegnuta je opasnost da se umjesto •mikrointervala• kaže •mikroton• (kao na EN). •Mikrointerval• kao istoznačnica s •mikrostepenom• najbolje pokazuje koliko je stepen u ovoj, a i u drugim složenicama različita značenja od stupnja, odnosno koliko zapravo indirektno podrazumijeva interval (v. KR •cjelostepene ljestvice•).

**V:** •četvrtstepen• = (četvrtton), •četvrtstepena glazba• = (četvrttonska glazba), •dvanaestina ste-

pena♦ = (dvanaestina tona), ♦komatska ljestvica♦, ♦ljestvica♦, ♦mikrointerval♦, ♦mikrostepen♦ = (mikroton), ♦mikrotonalitet♦, ♦trećina stepena♦ = (trećina tona).

**MIKROPOLIFONIJA**

**NJ:** Mikropolyphonie; **FR:** micropolyphonie.

**ET:** Prefiks mikro- od grč. mikrós = malen, sitan, sićušan; prefiks poli- od polý = mnogo; pñõñ = glas, ♦zvuk♦ ((KLU), 544).

**DF:** »(Naziv za) poseban aspekt polifonije što se pojavljuje u ♦suvremenoj muzici♦. Dok se bit klasič-

ne polifonije sastoji u istodobnom kretanju više melodijski i ritmički<sup>1</sup> samostalnih glasova koji se posebno zamjećuju i koji se u svojim individualnim tokovima mogu slijediti uhom, mikropolifonija pokazuje drukčije značajke i služi kao sredstvo za ostvarivanje specifične ♦zvučne boje♦.<sup>2</sup> Mikropolifonija pretpostavlja veliki broj linija, postavljenih gusto jedna iznad druge; one su karakterizirane malim intervalima, a međusobno se razlikuju samo u sitnim melodijskim i ritmičkim<sup>1</sup> detaljima, tako da se ne mogu posebno zamijetiti, nego se utapaju u ♦zvuk♦ cjeline, ali u isti mah svaka od njih na njega

The image shows a page of a musical score for György Ligeti's *Atmosphères*. It features three main sections of staves: Violins (VI.), Violas (Vc.), and Contrabasses (Cb.).

- VI. (Violins):** 10 staves. The first staff is marked "SENZA SORD. \*". Above the section, it says "SUL TASTO, LEGATISSIMO". The music consists of dense, overlapping melodic lines.
- Vc. (Violas):** 10 staves. The first staff is marked "(CON SORD.) \*". Above the section, it says "SUL TASTO, LEGATISSIMO". The music consists of dense, overlapping melodic lines.
- Cb. (Contrabasses):** 8 staves. The music consists of sparse, low-frequency notes.

At the bottom right of the score, there is a dynamic marking: "DIMINUENDO POCO A POCO".

MIKROPOLIFONIJA: Ligeti, *Atmosphères*

u određenoj mjeri utječe. Mikropolifono... tkivo doima se kao statički, jedva pokretan zvučni •blok•, unutar kojega se stalno odvijaju međusobna trvenja mnogobrojnih melodijskih linija, a ta se očituju u neprestanom osciliranju i treperenju •zvuka• koji se na taj način sublimira u (•zvučnu) boju.<sup>2</sup> Kada su linije mikropolifonog tkiva postavljene jedna iznad druge u intervalima sekunde, što se najčešće i provodi, onda takvo tkivo postaje srodno •clusteru•. Tvorcem mikropolifonije smatra se... György Ligeti, a njegova kompozicija 'Atmosphères', za veliki orkestar (1961), prototipom mikropolifonoga muzičkog izraza; notni primjer (v. prethodnu stranicu — op. N. G.) prikazuje samo dio karakteristične mikropolifone •strukture•<sup>3</sup> spomenutog djela, koja na ovome mjestu kompletna obuhvaća 56 glasova...« (〈MELZ〉, II, 579–580)

**KM:** U LIGETI 1971: 516 sam Ligeti ovako opisuju m.: »...(tako je u *Apparitions* iz 1958/59) nastala 'nečujna' polifonija, tj. *mikropolifonija* u kojoj su pojedinačni momenti nečujni, premda svaki pojedinačni moment određuje karakter cijele polifone mreže. Drugim riječima: pojedinačne dionice i glazbena konfiguracija u odvijanju tih dionica ostaju neprimjetne, ali je svaka dionica i svaka konfiguracija transparentna s obzirom na opću •strukтуру•<sup>3</sup>, jer promjena kakve pojedinosti odmah mijenja — makar neznatno — i sveukupan rezultat. U... *Atmosphères* (1961) dalje sam razvio metodu mikropolifonije. Mreža se profinila, eliminirani su ostaci samostalnih ritamskih oblika, mikropolifonija se rabila zato da bi se realizirale postupne transformacije •zvukovne boje• i tkiva...«

**KR:** DF i citat u KM savršeno određuje značenje pojma. No umjesto •strukture• bolje je govoriti o •teksturi•, zato što se tako ističe nezamjetljivost konstitutivnih elemenata (npr. •visina tona• i ritamskih obrazaca) koji — svojim mikropolifonij-skim odnosima — prelaze u novu (zvukovnu) kvalitetu. Zato se mikropolifonijska •tekstura• također mora opisivati po kriteriju •gustoće•, slično kao i •statistička glazba•. U tom je smislu m. posebno zanimljiv Ligetiev komentar tipologije •serijalne glazbe• (•točka•–•grupa•–•polje•; v. 〈G〉, 83–95; 〈GL〉, 67–69; 〈KS〉, 145–161; 〈RL〉, 868).

**V:** •grupa, grupna skladba•, •gustoća, promjena gustoće, stupnjevi gustoće•, •permeabilnost•, •polje•, •postserijalna glazba•, •skladanje clustera• = (•Clusterkomposition•), •skladba od clustera• = (•Clusterkomposition•), •skup tonova•, •statistička glazba•, •struktura•, •tekstura•, •tonsko polje•. (BOSS), 90; 〈CP1〉, 240 = NJ oblik pojma; 〈CP2〉, = NJ oblik pojma; 〈EH〉, 204; 〈G〉, 54; 〈M〉, 551

1 Bolje bi bilo: »ritamski«. V. KR •ritma•.

2 Bolje bi bilo: »zvukovne boje«. V. KR •zvukovne boje•.

3 Bolje bi bilo rabiti •teksturu• umjesto •strukture•. V. gornji KM i DF 6 •teksture•.

## MIKROSTEPEN = (MIKROTON)

**EN:** microtone; **NJ:** Mikroton; **TL:** microtono.

**ET:** Prefiks mikro– od grč. mikrós = malen, sitan, sićušan.

**DF:** Drugi naziv za •mikrointerval•, tj. za interval koji je manji od temperirane male sekunde.

**KM:** Ovdje se kao o m. posebno govori o •čtvrststepenu•, •dvanaestini stepena• i •trećini stepena•, premda u •glazbi 20. stoljeća• m. ima bezbroj.

**KR:** Iz KR •cjelostepene ljestvice• jasno je zbog čega •mikroton• treba zamijeniti m. (v. također KR •mikrointervala• i •mikrointervalne ljestvice•).

**V:** •čtvrststepen• = (čtvrstton), •čtvrststepena glazba• = (čtvrsttonska glazba), •dvanaestina stepena• = (dvanaestina tona), •hiperkromatika• = •ultrakromatika•, •komatska ljestvica•, •ljestvica•, •mikrointervalna ljestvica•, •mikrotonalitet•, •trećina stepena• = (trećina tona), •ultrakromatika• = •hiperkromatika•.

**USP:** •mikrointerval•.

〈APE〉, 176–177; 〈BASS〉, III, 133–134; 〈CP1〉, 240; 〈CP2〉, 342; 〈EH〉, 203; 〈G〉, 39–41; 〈GR〉, 120; 〈GR6〉, XII, 279–280; 〈IM〉, 243; 〈JON〉, 163–165; 〈MI〉, III, 204; 〈RIC〉, III, 173 = EN pojam »microtone«

## (MIKROTON) = •MIKROSTEPEN•

### MIKROTONALITET

**EN:** microtonality; **FR:** microtonalité; **TL:** microtonalismo (v. KR).

**ET:** Prefiks mikro– od grč. mikrós = malen, sitan, sićušan; •tonalitet•.

**DF:** Naziv za ljestvični •sustav• koji, kao najmanje intervale, rabi one koji su manji od temperirane male sekunde.

**KM:** M. je također jedna vrsta •atonaliteta• jer je temperirana mala sekunda — koju m. ukida — osnova dursko–molskog •tonaliteta• i njemu odgovarajuće funkcionalne •harmonije•.

**KR:** Ako se pridržavamo točne DF •tonaliteta•, onda •tonalitet• može postojati samo unutar intervalskog sadržaja koji se temelji na temperiranoj maloj sekundi kao jediničnom intervalu. M. je prema tome — s obzirom na to da se oslanja na •tonalitet• — besmislen pojam, no bolje ga nema.

U (L), 631, kao FR istoznačnica s •čtvrststepenom glazbom•, navodi se »mikrotonalitetna glazba« (= »musique microtonale«), što je pogrešno jer m. ne sadrži samo •čtvrststepene• nego — po DF — i

ostale intervale manje od temperirane male sekunde (usp. KR *•čtvrststepene glazbe•*). Isto se tako u (L), 360, ionako problematičan TL pojam »mikrotonalizam« (= »microtonalismo«) pogrešno izjednačuje s *•čtvrststepenom glazbom•*.

**V:** *•atonalitet•*, *•čtvrststepen•* = (čtvrstton), *•čtvrststepena glazba•* = (čtvrsttonska glazba), *•dvanaestina stepena•* = (dvanaestina tona), *•hiperkromatika•* = *•ultrakromatika•*, *•metatonalitet•*, *•mikrointerval•*, *•mikrostepen•* = (mikroton), *•prototonalitet•*, *•slobodni atonalitet•*, *•trećina stepena•* = (trećina tona), *•ultrakromatika•* = *•hiperkromatika•*.

**USP:** *•antitonalitet•*, *•atonikalitet*, *atonikalitetnost*, *atonikalnost•*, *•bitonalitet•*, *•mikrotonalitetnost•* = (*•mikrotonalnost•*), *•multitonalitet•*, *•nestalni tonalitet•*, *•pantonalitet•*, *•politonalitet•*, *•progresivni tonalitet•*, *•prošireni tonalitet•*, *•slobodni tonalitet•*, *•suspendirani tonalitet•*, *•tonalitet•*.

(BOSS), 86–90 = istoznačnica s *•ultrakromatikom•*; (FR), 52 = »microtonalismo«; (IM), 243; (SLON), 1465

### MIKROTONALITETNOST = (•MIKROTONALNOST•)

**ET:** *•Mikrotonalitet•*; sufiks –ost označuje osobinu, svojstvo, stanje i sl. ((BAB), 290–292).

**DF:** Naziv za kvalitetu, svojstvo, odliku *•mikrotonaliteta•*.

**KM:** U KM za *•tonalitetnost•* upozoreno je na tvorbu riječi sa sufiksom –ost.

**KR:** Kako je navedeno u KR *•mikrotonaliteta•*, *•mikrotonalitet•* je, s obzirom na izvorno značenje *•tonaliteta•*, besmislen pojam. No kako boljšega nema, m. se preporučuje rabiti u njezinu specifičnom značenju spram *•mikrotonaliteta•*, kako je navedeno u prethodnoj DF.

**V:** *•atonalitetnost•* = (*•atonalnost•*), *•metatonalitetnost•* = (*•metatonalnost•*), *•prototonalitetnost•* = (*•prototonalnost•*).

**USP:** *•antitonalitetnost•* = (*•antitonalnost•*), *•atonikalitet*, *atonikalitetnost*, *atonikalnost•*, *•bitonalitetnost•* = (*•bitonalnost•*), *•mikrotonalitet•*, (*•mikrotonalnost•*), *•multitonalitetnost•* = (*•multitonalnost•*), *•pantonalitetnost•* = (*•pantonalnost•*), *•politonalitetnost•* = (*•politonalnost•*), *•tonalitetnost•* = (*•tonalnost•*).

### (MIKROTONALNOST) = •MIKROTONALITETNOST•

(EN: microtonality; FR: microtonalité; TL: microtonalismo — v. KR *•mikrotonaliteta•*.)

**ET:** Od pridjevskoga oblika imenice *•mikrotonalitet•*; sufiks –ost označuje osobinu, svojstvo, stanje i sl. ((BAB), 290–292).

**DF:** Naziv, ali **netočan**, za kvalitetu, svojstvo, odliku *•mikrotonaliteta•*.

**KM:** U KR *•tonaliteta•* upozorava se na sadržajno dvojbenu hrvatski oblik pridjeva »tonalan«, do kojega je vjerojatno došlo nepromišljenim prijevodom sa stranih jezika.

**KR:** Dok je uporaba sufiksa »–ost« u *•mikrotonalitetnosti•* izdašna i preporučljiva, m. — i sve iz nje izvedene pojmove — potrebno je isključiti iz uporabe zbog dvojbene pridjevske osnove »–tonalan« (umjesto »–tonalitetan«). Osim toga u KR *•mikrotonaliteta•* upozoreno je i na besmislenost toga pojma s obzirom na izvorno značenje *•tonaliteta•*.

**V:** *•atonalitetnost•* = (*•atonalnost•*), *•metatonalitetnost•* = (*•metatonalnost•*), *•prototonalitetnost•* = (*•prototonalnost•*).

**USP:** *•antitonalitetnost•* = (*•antitonalnost•*), *•atonikalitet*, *atonikalitetnost*, *atonikalnost•*, *•bitonalitetnost•* = (*•bitonalnost•*), *•mikrotonalitet•*, *•mikrotonalitetnost•*, *•multitonalitetnost•* = (*•multitonalnost•*), *•pantonalitetnost•* = (*•pantonalnost•*), *•politonalitetnost•* = (*•politonalnost•*), *•tonalitetnost•* = (*•tonalnost•*).

### MIKSTURTRAUTONIJ

**EN:** mixturtrautonium; **NJ:** Mixturtrautonium; **FR:** mixturtrautonium; **TL:** mixtur–trautonium.

**ET:** Lat. mixtura = miješanje, mješavina; *•trautonij•*.

**DF:** »(Naziv za) *•elektronički glazbeni instrument•* što ga je od 1950. godine razvijao O. Sala kao savršeniju verziju *•trautonija•*. Sala je 1953. skladao *Concertino za miksturtrautonij i električni orkestar.*« ((FR), 53)

**KM:** Na pisanje pojma s crticom naišlo se samo u (BASS), III, 156 (= uputnica na *•trautonij•*) i u (RIC), III, 189 (= također uputnica na *•trautonij•*).

**V:** *•elektronički glazbeni instrumenti•* = (*•elektronski glazbeni instrumenti•*), *•trautonij•*.

(GR), II, 666–667; (LARE), 517; (RUF), 320 = uputnica na *•trautonij•*

### MINIMALNA GLAZBA

**EN:** minimal music; **NJ:** minimal music; **FR:** minimal music, minimalisme; **TL:** minimal music.

**ET:** Lat. minimus = najmanji.

**DF:** »(Naziv za vrstu glazbe koja se) pojavila šezdesetih godina u Sjedinjenim Američkim Državama usporedno s 'minimal art', a potaknuta *•fluxusom•*, *•rockom•* i indijskim ragama (Young i Riley učili su

1970. kod Pandit Pran Natha). Karakteristično je za minimalnu glazbu naglašeno meditativno ponašanje pri muziciranju i neka vrsta zvukovnoga kontinuuma. Glazba je jednostavna, lako pojmljiva. Nema karakter umjetničkog djela, nego vrlo duga, planirana ili spontana zvukovnog procesa, no ne kruta već sa skromnim variranjem i nježnim •faznim pomacima•. Glavni su predstavnici La Monte Young (1935) (*The Tortoise, His Dreams and Journeys*, od 1964, djelo koje bi se moralo kontinuirano izvoditi), Terry Riley (1935) (*A Rainbow in Curved Air*, 1969, balet *Genesis '70*, 1970), Steve Reich (1936) (*Piano Phase*, 1966, *Phase Patterns*, 1970) i Phillip Glass (1937) (opera *Echnaton*, 1983/84).« (〈M〉, 559)

**KR:** DF vrlo precizno utvrđuje pojam — naročito što se tiče razgraničenja s •novom jednostavnošću• (v. KR — t. b •nove jednostavnosti•) — ali je među skladbama trebalo navesti Rileyev *In C* (1964), Reichov *Drumming* (1971) i, recimo, Glassovu *Music in Fifths* (1969) kao primjer za •repetitivnu glazbu• kao podvrstu m. g.

U 〈BOSS〉, 90–92, navodi se »minimalizam« umjesto m. g. »Minimalizam« bi morao ići u onu grupu pojmova u kojoj sufix -izam sugerira naziv za stil, epohu i slično (opširnije o tvorbi hrvatskih riječi sa sufixom -izam v. 〈BAB〉, 253–255), ali se u ovome slučaju taj zahtjev čini pretjeranim.

U 〈GR6〉, XII, 335, s m. g. upućuje se na •sustav• (= »system«), koji se u 〈GR6〉, XVIII, 481, definira kao »pojam što je uveden šezdesetih godina da bi se opisalo mnoštvo novih praksi u skladanju čija je zajednička karakteristika naglasak na repetitiji. Sustavska (= 'systematic') ili 'minimalna' glazba može se sastojati od proširena ponavljanja motiva ili •grupe• motiva... Među skladateljima koji su usko povezani s •repetitivnom glazbom• jesu Young..., Cardew (i drugi).« Osim što se ovdje (pogrešno) izjednačuje m. g. i •repetitivna glazba• (v. ranije), posve je nejasno zbog čega bi i kod jedne i kod druge morala biti posrijedi »sustavska glazba«, odnosno po čemu su onda sve druge glazbe koje nisu m. ili •repetitivne• »nesustavske« (v. KR •sustava•).

Ponekad se znade susresti i pridjev »minimalistička« (npr. u 〈GL〉, 85–86) koji je koristan za naglašavanje karakteristika m. g., npr. u »minimalističkim« (a ne »minimalnim«) postupcima, u »minimalističkom« (a ne »minimalnom«) opusu itd.

Pretjerano je naglašeno povezivanje m. g. s »minimal art«, npr. u 〈BASS〉, III, 145, i u 〈FR〉, 52, jer je m. g. sve samo ne »minimalna« na način na koji je to »minimal art« (v. 〈THO〉, 155–156): Reichov *Drumming* npr. barata sa spektakularnim brojem

izvođača i zahtijeva u pravilu prostran prostor za izvedbu.

**V:** •fazni pomak• (DF 2) = •modulacija faze•, •postupni proces•.

**USP:** •meditativna glazba•, •nova jednostavnost• = (neue Einfachheit), •repetitivna glazba•.

〈BKR〉, V, 72; BLUMRÖDER 1982a; 〈HK〉, 244–245; 〈KN〉, 133

### MISTIČNI AKORD = •PROMETEJEV AKORD•

**EN:** mystic chord; **NJ:** mystischer Akkord; **FR:** accord mystique; **TL:** accordo mistico (per quarte sovrapposte).

**ET:** Grč. mystikós = koji pripada misterijima, tajanstven (〈DUD〉, 477); •akord•.

**DF:** »Teozofijski (naziv za) Skrjabinov •kvartni akord• koji je postao naročito poznat preko njegova orkestralnog djela *Prometej, poema vatre*, op. 60 (1911) pa se zato nazvao i •Prometejevim akordom•. Skladatelj je u njemu vidio... nesavršen odraz 8. do 14. •parcijalnog tona• (c d e -fis [g] +as -b; '•sintetski akord•'). U Skrjabinu se inače mistični akord pojavljuje već u 1. stavku 4. klavirske sonate, op. 30 (1903) (v. među ostalim taktove 18 i 22), a onda i u (*Scherzu za klavir iz 1905*), op. 46...



Ovdje se (mistični akord) pokazuje kao dominantni septnonakord s dvostrukom zaostajalicom (fis<sup>1</sup> i a<sup>1</sup>) prema kvinti (G<sup>1</sup>). Ugled što ga mistični akord uživa u Skrjabinovim djelima oko i nakon op. 60 počiva na uporabi koja negira njegovo funkcionalno podrijetlo. U 9 završnih taktova 7. klavirske sonate op. 64 (1911/12) tonska građa sastoji se isključivo od 6 •tonova• na fis transponirana mističnog akorda, a njegova i horizontalna i vertikalna uporaba djeluje kao najava •dvanaesttonske tehnike•. No u Skrjabinu horizontalne i vertikalne kombinacije među •tonovima• određuje intervalska •struktura• kakva •akorda•, dok u Schönberga taj zadatak preuzima (•dvanaesttonski) niz•. Kasnije je Skrjabin rabio još i druge •sintetske akorde•.« (〈RL〉, 620)

**KM:** M. a. nalazi se — kao primjer 2 — u DF •kvartnog akorda•.

U 〈JON〉, 245, navodi se »aspraktna •ljestvica•« iz koje je izveden m. a.:



U ⟨FR⟩, 70, ne navodi se ta, nego slična ♦ljestvica♦ kao izvor m. a. (v. primjer u DF ♦Prometejeve ljestvice♦). Ta se ♦ljestvica♦ u ⟨JON⟩, 245, navodi kao primjer za jednu od Skrjabinovih ♦sintetskih ljestvica♦.

**V:** ♦agregat♦ (DF 1), ♦akord♦, ♦kvartni akord♦, ♦Prometejeva ljestvica♦, ♦sintetski akord♦.

**USP:** ♦Prometejev akord♦.

⟨APE⟩, 187 = uputnica na ♦kvartni akord♦; ⟨BKR⟩, III, 193 = uputnica na »Skrjabin, Alexander«; ⟨FR⟩, 56; ⟨GR6⟩, XIII, 8; ⟨HI⟩, 310 = uputnica na ♦sintetski akord♦; ⟨JON⟩, 180–181; ⟨L⟩, 8; ⟨RAN⟩, 524; ⟨SLON⟩, 1469

### MIXED MEDIA (ART) = ♦INTERMEDIA (ART)♦ = ♦MULTIMEDIA (ART)♦

**EN:** mixed media (art), mixed-media (art); **NJ:** mixed Media; **FR:** mixed media, mixed-media.

**ET:** EN mixed = izmiješan, pomiješan; množina od lat. medium = sredina, ono što posreduje, od medius = srednji, koji posreduje (⟨KLU⟩, 469).

**DF:** 1) »(Naziv za) povezivanje media plesa, filma, tonske umjetnosti, teatra i environmentnog oblikovanja prostora koje nadilazi čisti karakter likovnih umjetnosti, a proizašao je iz ranih iskustava s dadaističkom akcionom umjetnošću...« (⟨THO⟩, 157)

2) »Pojam koji se odnosi na djela u kojima se glazbeni, dramski, verbalni i vizualni stimulansi mogu kombinirati drugačije nego u tako konvencionalnim vrstama kao što je opera. Ideja je očito proizašla iz ♦happenings♦, a u mixed media često je uključen sličan stupanj radosna kaosa, kao u Cageovu *Theatre Piece* (1960), *Variations V* (1965) ili *HPSCHD* (1967–9). Skladatelji koji rade u avangardnoj tradiciji ponekad su međutim pokušavali skladati... na vrlo precizan način, npr. Stockhausen u *Originale* (1961); tu praktički pripada i cijeli Kagelov opus.« (⟨GR⟩, 121)

**KR:** DF su navedene samo zato da se potvrdi istoznačnost m. m. s ♦intermedia♦ i ♦multimedia♦. Svejedno DF 2 obiluje krivim navodima: a) Stockhausenovi *Originale* svakako idu prije u ♦glazbeni teatar♦ (u smislu NJ pojma »musikalisches Theater« — v. KM ♦glazbenog teatra♦) nego u m. m.; b) cijeli Kagelov opus ne ide, dakako, u m. m. (pa jednako tako ni u ♦intermedia♦, odnosno ♦multimedia♦): njegova djela koja ne pretpostavljaju konvencionalnu koncertnu izvedbu također je opravdanije svrstavati u ♦glazbeni teatar♦, odnosno u ♦instrumentalni teatar♦.

Od ta tri pojma svakako se preporučuje uporaba ♦multimedia♦ a) jer je najčešći i najpopularniji; b) jer je EN izvorni pojam vrlo nepraktično rabiti na hrvatskom jeziku, a prijevođači su (kao npr. »miješana media«) rogovatni i osim toga posve potiskuju karakter tehničkog pojma, odnosno stručne riječi. (O preporuci za uporabu izvornog EN plurala »media« umjesto hrvatskoga »mediji« v. KR ♦intermedia♦ i ♦multimedia♦.)

Pisanje je pojma s crticom rjeđe.

**V:** ♦environment, environmentna umjetnost♦, ♦fluxus♦, ♦fonoplastika♦, ♦glazbeni teatar♦, ♦happening♦, ♦performance♦, ♦totalni teatar♦, ♦zvučna skulptura♦.

**USP:** ♦intermedia (art)♦ = ♦multimedia (art)♦.

⟨BOSS⟩, 93–94 = istoznačnica s ♦multimedia♦, ♦intermedia♦; ⟨FR⟩, 53 = uputnica na ♦multimedia art♦; ⟨IM⟩, 247 = uputnica na ♦multimedia♦; ⟨RAN⟩, 498; ⟨SLON⟩, 1467; ⟨V⟩, 489–492 = istoznačno s ♦multimedia♦, ♦intermedia♦

### MJERA

**EN:** measure, bar; **NJ:** Takt, Metrum; **FR:** mesure; **TL:** misura.

**KM:** O mogućnosti (i **potrebi!**) razlikovanja m. i ♦metra♦ v. KR ♦metra♦.

**KR:** U ⟨L⟩, 566, kao istoznačnice s m. **pogrešno** se navode EN, FR i TL pojmovi »time« i »tempo«.

**USP:** ♦metar♦.

⟨MELZ⟩, II, 594

### MJEŠAVINA TONOVA

**EN:** tone mixture, sound mixture (v. KR); **NJ:** Tongemisch, Klanggemisch (v. KR); **FR:** mélange des sons sinusoidaux, mixage; **TL:** mistura.

**ET:** ♦Ton♦.

**DF:** »Po službenoj... definiciji Njemačkoga ureda za norme (DIN 1320) (naziv za) 'zvuk<sup>1</sup> koji se sastoji od ♦tonova♦ bilo koje frekvencije'. Za razliku od harmonički proporcioniranog ♦tona♦ (♦zvuka<sup>2</sup>), kod mješavine tonova, koja se sastoji od ♦sinusoidnih tonova♦, ♦parcijalni tonovi♦ izlaze iz kolosijeka harmonički prirodnih ♦zvukova<sup>2</sup>. Mješavine tonova nisu identične s ♦akordom♦. U instrumentalnoj glazbi postoje mješavine tonova samo u karakteristikama udara (v. ♦utitravanje♦) i odzvona (kod zvona, cijevi, ploča, štapova — v. ♦istitravanje♦). Elektronički se međutim mješavine tonova mogu proizvesti u svakom dinamičkom i stacionarnom zvukovnom obliku. Zvukovni karakter<sup>3</sup> mješavine tonova određuje broj i razmak neharmoničkih ♦parcijala...« (⟨EH⟩, 357)

**KR:** U ekvivalentima pojma na stranim jezicima vlada posvemašnja zbrka. U ⟨BR⟩, 46–47, i u ⟨P⟩, 333

(gdje se inače i »tonska smeša« izjednačuje sa »zvučnom smešom«) ne pravi se nikakva razlika između m. t. i •mješavine zvukova•, što je površno. I u ⟨BR⟩, 46–47, kao i u ⟨P⟩, 333, s NJ je pojmom »Tongemisch« istoznačan »Klanggemisch«. U ⟨BR⟩, 46, s EN je pojmom »tone mixture« istoznačan »sound mixture«. EN pojam »tone mixture« javlja se inače u ⟨L⟩, 591, ⟨LEU⟩, 371, i u ⟨P⟩, 333, i jasno upućuje na razliku između m. t. i •mješavine zvukova•. FR i TL pojmovi (iz ⟨BR⟩, 46–47, ⟨L⟩, 591, i ⟨P⟩, 333) općega su značenja i sigurno ne odgovaraju m. t. kao tehničkom pojmu i/ili stručnoj riječi iz nazivlja •elektroničke glazbe•. To se daje zaključiti iz specifikacije značenja TL pojma »mistura« u ⟨L⟩, 591: »rezultat kakva miješanja« (= »risultato di un missaggio«). Ta zbrka posebno jasno upozorava da m. t. nipošto nije istoznačna s •mješavinom zvukova•.

**V:** •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •skladba od sinusoidnih tonova•, •šum•, •ton•, •zvuk•.

**USP:** •mješavina zvukova•.

⟨G⟩, 30, 66; ⟨HI⟩, 480; ⟨M⟩, 555; ⟨POU⟩, 196–199

1 U izvorniku se navodi »Schall«. O razlici u značenju NJ pojmova »Klang« i »Schall« v. o DF 1–3 i KM •zvuka•.

2 U izvorniku stoji: »Klang«. O razlici u značenju NJ pojmova »Klang« i »Schall« v. DF 1–3 i KM •zvuka•.

3 U izvorniku stoji: »Klangcharakter«.

## MJEŠAVINA ZVUKOVA

**EN:** sound mixture, tone mixture (v. KR); **NJ:** Klanggemisch, Tongemisch (v. KR); **FR:** mixage; **TL:** mistura.

**DF:** »Po akustičkim uputama Njemačkoga ureda za norme (DIN 1320) (naziv za) •zvuk•<sup>1</sup> koji se sastoji od •zvukova•<sup>2</sup> s •temeljnim tonovima• bilo koje frekvencije. Pritom je riječ o najmanje dva •tona• koji istodobno zvuče i koji, u određenim frekvencijskim odnosima, također tvore diferencijske i sumacijske •tonove•... Pojam se ne rabi u praksi •elektroničke glazbe•.« (⟨EH⟩, 162)

**KM:** S obzirom na to da se ne rabi u nazivlju •elektroničke glazbe• (za razliku od •mješavine tonova•) pojam za nazivlje •glazbe 20. stoljeća• također nije relevantan. Ovdje se navodi samo zato da bi se upozorilo na evidentno bitnu razliku između •mješavine tonova• i m. z.

**KR:** U ekvivalentima pojma na stranim jezicima vlada posvemašnja zbrka. U ⟨BR⟩, 46–47, i u ⟨P⟩, 333 (gdje se inače spominju doista komični pojmovi »tonska smeša« i »zvučna smeša«) ne pravi se nikakva razlika između •mješavine tonova• i m. z., što je površno. I u ⟨BR⟩, 46–47 i u ⟨P⟩, 333, s NJ je pojmom »Klanggemisch« istoznačan »Tonge-

misch«. U ⟨BR⟩, 46, s EN je pojmom »•sound• mixture« istoznačan »tone mixture«. U ⟨P⟩ se **točan** EN pojam (»•sound• mixture«) uopće ne navodi. Taj se pojam inače javlja u ⟨L⟩, 302, i u ⟨LEU⟩, 280, i jasno upućuje na razliku između m. z. i •mješavine tonova•. FR i TL pojmovi (iz ⟨BR⟩, 46–47, ⟨L⟩, 302, i ⟨P⟩, 333) općega su značenja i sigurno ne odgovaraju m. z. kao tehničkom pojmu i/ili stručnoj riječi. Oni su osim toga opet istoznačni s •mješavinom tonova•. Ta zbrka posebno jasno upozorava da m. z. nije istoznačna s •mješavinom tonova•.

**V:** •šum•, •ton•, •zvuk•.

**USP:** •mješavina tonova•.

⟨M⟩, 17

1 U izvorniku se navodi »Schall«. O razlici u značenju NJ pojmova »Klang« i »Schall« v. DF 1–3 i KM •zvuka•.

2 U izvorniku se navodi »Klang«. O razlici u značenju NJ pojmova »Klang« i »Schall« v. DF 1–3 i KM •zvuka•.

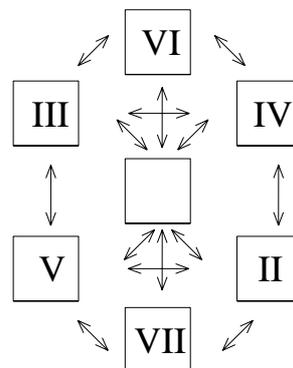
## MOBILNA FORMA

**EN:** mobile form; **NJ:** mobile Form.

**ET:** Lat. mobilis = pokretan, od movere = micati, pokretati (⟨KLU⟩, 483); forma = oblik (⟨KLU⟩, 226).

**DF:** 1) »Pojam što se rabi u vezi s Calderovim mobilima za označavanje djela u kojima se skladane •sekcije• (DF 1) mogu poredati u vremenu po •slučaju• ili po izboru. To je uglavnom bila europska vrsta •aleatorike• koju je rabio Boulez (III. klavirska sonata, *Domaines, Eclats*), Stockhausen (*Klavierstück XI, Momente*), Berio (*Epifanie*) i drugi, premda je i Brown stvarao glazbene mobile...« (⟨GR⟩, 121–122)

2) »U (Boulezovoj skladbi) ...*explosante-fixe*... original i *Transitoires* (varijante) nisu linearno poredani (kao u jednosmjernoj ulici), nego su složeni kao plan grada, pa se kroz njih može prolaziti po slobodnom izboru u smjeru strelice: •varijabilna (velika) forma• u kojoj se dijelovi izvanvremenski slažu jedan na drugoga.«



(⟨M⟩, 552–553)

**KR:** Obje DF pokazuju potpunu zbrku u određenju značenja pojma, pa ih je potrebno detaljnije komentirati:

a) U ⟨GR⟩, 132, na m. f. upućuje se s •otvorene forme•, dakle bi oba pojma trebala biti jednoznačna, kao i u ⟨V⟩, 493, gdje se također upućuje na •otvorenu formu•. Usporedba s Calderovim mobilima u DF 1 neegzaktna je metafora (pogotovo ako se po njoj skuje besmisleni pojam »glazbeni mobil«) kao i spominjanje »plana grada« i »jednosmjerne ulice« u DF 2.

b) Ponuđeni su primjeri posebno diskutabilni: Boulezova III. klavirska sonata primjer je za •varijabilnu formu•, Stockhausenov *Klavierstück XI* za •višeznačnu formu•, a *Momente* za •momentnu formu•. Primjer što se daje u DF 2 objašnjen je kao primjer za •varijabilnu formu•.

Obrada pojma najbolje pokazuje posvemašnju pojmovnu zbrku u imenovanju raznih vrsta •individualne forme• *otvorenog tipa*, odnosno •otvorene forme• (v. KR •individualne forme• i •otvorene forme•). Pojam je zato najbolje rabiti jedino onda kada za nj postoji čvrsto teorijsko uporište, makar i u skladateljskoj teoriji. Pogotovo ga nije dobro rabiti u smislu DF 1 kao istoznačnicu s •otvorenom formom•.

**V:** •aleatorika•, •improvizacija•, •nedeterminacija• = (indeterminacija).

**USP:** •individualna forma•, •moment, momentna forma•, •otvorena forma•, •varijabilna forma•, •višeznačna forma•.

⟨GR6⟩, I, 238–239

## MODALITET

**EN:** modality; **NJ:** Modalität; **FR:** modalité; **TL:** modalità.

**ET:** Lat. modus = •mjera•, količina, veličina, pravilo, način (⟨KLU⟩, 484); sufiks -(i)tet, od lat. -tas (-tatis), kao oznaka kvalitete, najčešće pridjevske osnove (nomen qualitatis) (⟨BAB⟩, 333; ⟨KLU⟩, 722).

**DF:** 1) »1. Skupni naziv za karakteristična harmonijska i melodijska obilježja napjeva koji se temelje na starocrkvenim načinima, za razliku od •tonalitet•, naziva koji se odnosi na sistem modernog dura i mola. 2. U komparativnoj muzikologiji naziv za tonske sisteme (•sustave• — op. N. G.) arapske, indijske, marokanske, jevrejske, kineske i japanske muzike.« (⟨MELZ⟩, II, 596)

2) »U kakvu tonskom •sustavu•, tj. u slijedu ili •ljestvici• različitih •tonova•, •tonovi• nisu jednako udaljeni: ponekad jedan •ton• od drugoga dijeli polustepen<sup>1</sup>, a ponekad cijeli stepen<sup>2</sup>. I baš zbog

različitih položaja cijelih stepena<sup>2</sup> i polustepena<sup>1</sup> •ljestvica• dobiva svoj poseban i specifičan karakter. Otuda proizlazi da postoji onoliko *oblika* •sustava• koliko postoji različitih dispozicija u slijedu •tonova• koji čine •sustav•. U oktavnom •sustavu•... ima sedam različitih *oblika*, koji se dobivaju ili premještanjem dvaju polustepena<sup>1</sup> ili tako da se kao polazište slijeda od osam •tonova• uzme svaki od sedam različitih stupnjeva<sup>3</sup> •ljestvice•. Te *oblike* nazivamo •modusima•... •Moderna glazba• konstituirana je samo kroz dva •modusa•: *durski*... i *molski*... Naša dva •modusa• dadu se transponirati, no transpozicijom se dobiva samo prividna različitost jer položaj intervala ostaje uvijek isti.« (⟨DG⟩, 372–373)

3) »(Naziv za) •sustav• odnosa što ga uspostavljaju srednjovjekovni crkveni načini, a koji preko uporišnih •tonova• i u određenu opsegu određuje odvijanje kakve melodije.« (⟨HI⟩, 294)

4) »(Naziv za) melodijske i harmonijske formacije koje se temelje na crkvenim načinima, za razliku od onih koje se temelje na durskim i molskim •modusima•, •tonalitetu•.« (⟨APE⟩, 180)

5) »(Naziv za) ono što se odnosi na •modus•. U stvari se taj pojam rabi onda kada je riječ o drugim •modusima•, a ne o duru i molu koji tvore •tonalitet•... Nije uobičajeno govoriti o modalitetu u vezi s umjetnim •modusima• (•sintetska ljestvica•) ili u vezi s brojnim egzotičnim, izvanoeuropskim •modusima•.« (⟨HO⟩, 619–620)

6) »(Naziv za) •sustav• klasifikacije dijatonske •ljestvice• zahvaljujući kojemu ima onoliko •modusa• koliko ima različitih kombinacija pozicija polustepena. Sukladno tome riječ također označuje karakter kakve netonalitetne kromatske ili dijatonske •ljestvice• osim dvanaesttonskog •sustava•.« (⟨MI⟩, III, 216)

**KM:** Usprkos osjetnoj neujednačenosti DF m. je mnogo jednostavnije vezati uz •modus• nego što je •tonalitet• uz »tonus«, jednostavno zato što •modus• kao ET osnova m. nema istu funkciju kao što kod •tonalitet• ima »tonus«. Zato je i moguće tvrditi da je •tonalitet• jednostavno vrsta m. U ⟨LARE⟩, 1044, m. se, kao oznaka »za glazbenu sintaksu koja rabi •ljestvice• različite od klasične dursko-molske •ljestvice•«, čak i suprotstavlja •tonalitetu•.

**KR:** U DF 6 pogrešno je spominjanje »dvanaesttonskog •sustava•« (v. KR — t. 2 •sustava•), premda se u DAHLHAUS 1968: 7 •modusom• naziva čak i •dvanaesttonski niz•, odnosno njegovi •oblici•.

Zbog specifična nazivlja u •glazbi 20. stoljeća• (•novomodalitet•, •novomodalitetnost•, •polimodalitet•,

tet•, •polimodalitetnost•) m. kao opći naziv za •sustav• •modusa• nije dobro vezivati samo uz starogrčke i/ili srednjovjekovne crkvene •moduse• (kao u DF 1 — t. 1, DF 3, DF 4). Nije stoga pogrešno pod m. svrstavati sve one •moduse• koji nisu tonalitetni, tj. nisu ni molska ni durska •ljestvica•. Ta se sugestija možda kosi s izvornom, Féetisovom DF •tonalitet• (v. DF 1 •tonalitet•), jer je po njoj •tonalitet• isto što i •modus•. No kako se značenje •tonalitet• u užem smislu jasno isprofiliralo, time se razgraničilo i značenje m.

**V:** •dvanaesttonski niz, serija•, •ljestvica•, •modus•, •novomodalitet• = (neomodalitet), •niz•, •polimodalitet•, •serija•, •sintetska ljestvica•, •sustav•.

**USP:** (•modalitetnost•) = (•modalnost•), •tonalitet•.

(BASS), III, 156–163; (L), 364

1 U izvorniku stoji: »semitono«. Usp. KR •cjelostepene ljestvice•.

2 U izvorniku stoji: »tono«. Usp. KR •cjelostepene ljestvice•.

3 U izvorniku stoji: »gradi«. Usp. KR •cjelostepene ljestvice•.

**(MODALITETNOST) = (•MODALNOST•)**

**ET:** •Modalitet•; sufiks –ost označuje osobinu, svojstvo, stanje i sl. ((BAB), 290–292).

**DF:** Naziv za kvalitetu, svojstvo, odliku •modaliteta•.

**KM:** Pojam je stvoren po analogiji s •tonalitetnošću•. »Izvedenice sa sufiksom –ost... označuju osobine, svojstvo... pojma koji je označen pridjevom u izvedeničkoj osnovi.« ((BAB), 291; usp. •tonalitetnost•.)

**KR:** Budući da je sufiks –itet tipičan završetak za nomen qualitatis (v. ET •tonalitet•), dodavanje hrvatskog sufiksa –ost na taj internacionalni sufiks posve je suvišno. Analogija je s •tonalitetnošću• neprikladna zato što •tonalitetnost•, kao naziv za kvalitetu, svojstvo, odliku •tonalitet•, ne može biti isto što i m., jer je •modalitet• ipak »skupni naziv« ((MELZ), II, 596) za karakteristike (tj. kvalitetu, svojstvo i odliku) raznih vrsta •modusa• (v. ET i DF 1 — t. 1 •modalitet•). Zbog svoje pleonastičnosti m. je nepotreban pojam, pa ga ne treba rabiti.

**V:** •modus•, (•novomodalitetnost•) = (neomodalitetnost) = (•novomodalnost•), (•polimodalitetnost•) = (•polimodalnost•).

**USP:** •modalitet•, (•modalnost•), •tonalitetnost• = (•tonalnost•).

**(MODALNOST) = (•MODALITETNOST•)**

(EN: modality; NJ: Modalität; FR: modalité; TL: modalità.)

**ET:** Od pridjevskoga oblika imenice •modus•; sufiks –ost označuje osobinu, svojstvo, stanje i sl. ((BAB), 290–292).

**DF:** **Netočan** naziv za kvalitetu, svojstvo, odliku •modusa•.

**KM:** Kao što je •tonalnost• nastala od sadržajno dvojbenoga hrvatskog pridjeva »tonalan« iz imenice •tonalitet• (v. KR •tonalitet•), tako je u m. dvojben pridjev »modalan« od imenice •modus•. (Odgovarajući pridjevski oblik bio bi »modusni«, kako je i navedeno u KR •modusa•.) No, za razliku od •tonalitet•, u kojemu je »tonus« sumnjiva ET osnova, •modus• kao neizbježna tuđica — pogotovo kao tehnički pojam — opravdava takav internacionalizam, pogotovo zato što je »modalan« nemoguće iskorijeniti. Dakle, neka su oba pridjeva barem ravnopravna!

**KR:** M., i bez obzira na KM, znači zapravo isto što i •modalitet• (v. DF 1 •modalitet• i KR •modalitetnosti•). No ona se toliko uvriježila da je gotovo nemoguće zahtijevati njezino odbacivanje (za razliku od •tonalnosti•, koja, spram •tonalitet• i •tonalitetnosti•, ipak predstavlja posve različit slučaj; v. KM •modalitet•). M. je dakle jednostavno naziv za kvalitetu, svojstvo, odliku •modusa•, premda bi umjesto nje bolje bilo rabiti •modalitet•.

**V:** •modus•, (•novomodalnost•) = (neomodalnost) = (•novomodalitetnost•), (•polimodalnost•) = (•polimodalitetnost•).

**USP:** •modalitet•, (•modalitetnost•), •tonalitetnost• = (•tonalnost•).

(P), 187

## MODERNA GLAZBA

**EN:** modern music; **NJ:** moderne Musik; **FR:** musique moderne.

**ET:** Lat. modernus = suvremen, nov, od modo = upravo, baš sada, od •modus• = •mjera•, količina, veličina, pravilo, način ((KLU), 485–486).

**DF:** 1) »U katalogu Britanskog muzeja djela napisana nakon 1800. uključena su u rubriku pod oznakom 'moderna glazba'. U američkoj uporabi moderna je glazba kolokvijalizam za plesne melodije i popularne pjesme. Srednjovjekovni rukopisi koji su se bavili teorijom glazbe često su započinjali frazom 'Brevitate gaudet moderni'. Moderni koji su uživali u kratkoći bili su, po mišljenju anonimnih autora tih traktata, pristaše *Ars nove*. U današnjoj uporabi moderna se glazba odnosi na ono što je napisano od 1900. Druge su varijante pojma •glazba 20. stolje-

ća•, •Nova glazba•, glazba našega vremena, glazba današnjice i •suvremena glazba•.« (⟨SLON⟩, 1468)  
 2) »Trebalo bi pridodati konačnu definiciju pojmu *moderan*. Naravno, to je relativan pojam ako se rabi u odnosu prema kakvu vremenskom razdoblju, ali on nosi i svagdašnje značenje, a na stanovit način izražava i odnos prema umjetnosti što ga nužno ne podrazumijevaju pojmovi kao što su •*suvremena glazba*• ili •*glazba 20. stoljeća*•. Neizbježna su preklapanja između starog i novog, i u tehničkom i u estetičkom pogledu. Npr. skladatelji kao što su Strauss i Elgar radili su trećinu dvadesetog stoljeća istodobno kada i Bartók i Stravinski, no načini mišljenja i tehnika prve dvojice nisu pokazali temeljit raskol s glavnom glazbenom tradicijom i nisu prema slušaocima podigli nikakve prepreke razumijevanju njihove glazbe, za razliku od djela druge dvojice, koja su slušaocima zbušnjivala, da ne kažemo vrijeđala. 'Modernost' podrazumijeva odnos prema umjetnosti koji je različit u kvaliteti, a ne samo kasniji u vremenu i koji se počeo otkrivati, u odnosu prema klasičnoj tehnici, u različitim trenucima prije kraja devetnaestog stoljeća.« (DUNWELL 1960: 13–14)

**KM:** Potrebno je upozoriti da je časopis što ga je u New Yorku od 1925. do 1946. godine izdavao američki *Savez skladatelja* (»League of Composers«) nosio naslov *Modern Music* (⟨GR⟩, 123).

U DF 1 naznačena je gotovo sva širina značenja pojma, drugim riječima: njegova nepreciznost. Isto značnice na kraju DF 1 to pogotovo potvrđuju (i u ⟨APE⟩, 180, kao i u ⟨RAN⟩, 502, također se upućuje na •glazbu 20. stoljeća•). DF 2 međutim upozorava na sve poteškoće u pokušajima jasna utvrđivanja značenja pojma.

**KR:** Kako je naznačeno u prvom dijelu DF 1, m. g., kao ni •suvremena glazba•, nije pojam koji pripada isključivo nazivlju •glazbe 20. stoljeća• (mogli bismo se prisjetiti i polemike oko »starog«, tj. polifonog, i »modernog«, tj. homofonog u drugoj polovici 16. stoljeća; za terminologijsko istraživanje povijesti pojma tu je međutim važno da se naznačeni pridjevi mahom vezuju uz »praksu« — »pratica« — a ne uz »glazbu«, ali se u vezi s njome najviše rabi. Tobožnje istoznačnice na kraju DF 1 mogu se — kao istoznačnice — prihvatiti samo u kolokvijalnoj uporabi, ali se, nažalost, često nalaze i u kompetentnijoj stručnoj literaturi.

M. g. jedan je od onih pojmova u nazivlju •glazbe 20. stoljeća• čije se značenje gotovo podrazumijeva u tolikoj mjeri da se čini kako ga je nepotrebno promišljati. No, kako dokazuje DF 2, to nije tako! Razmotrimo nekoliko primjera:

1) U MITCHELL 1963 pojam je posve istoznačan s •novom glazbom•, pa bi je — već u naslovu — bilo bolje rabiti od m. g.

2) U ⟨EIN⟩, V, •nova glazba• se pak spominje kao istoznačnica s m. g. (što, s obzirom na sadržaj, nije točno), premda je u EN izvorniku riječ o m. g. (⟨EIN⟩ je NJ prijevod i obrada Eaglefield–Hullovog *Dictionary of Modern Music and Musicians*).

3) U VINCENT 1974 ničim se ne specificira što je m. g. u naslovu, jer se to, valjda, podrazumijeva.

4) Ni u ⟨DIB⟩ se ne specificira što znači m. g. u naslovu (a i tu bi bilo bolje upotrijebiti •novu glazbu•, što autor odbija bez uvjerljivije argumentacije — v. kraj DF 4 •nove glazbe•), premda se na str. 10 navode kriteriji izbora građe (tj. skladatelja, skladbi i nazivlja), koji pak nisu nimalo znanstveni: »Pri pokušaju opisivanja najmlađeg razdoblja u glazbi bilo mi je važno stvoriti sliku o njemu. A budući da sam i sam suvremenik toga razdoblja, budući da su skladatelji moji suvremenici, ne mogu spriječiti da to bude moja slika koja se ovdje prikazuje. Čitatelj je može prihvatiti, prisvojiti ili pak odbaciti.« (Važno je napomenuti da je autor u nastavku svoje knjige — v. DIBELIUS 1991<sup>3</sup> — pod m. g. svrstao i produžetak razdoblja od 1945. do 1965. godine na razdoblje od 1965. do 1985. godine, čime je značenje pojma dokraj relativizirao.) Dibeliusovi **kriteriji osobnog svjedočanstva** u potpunoj su koliziji s DF 2, a pogotovo s naporima da se u nazivlju •glazbe 20. stoljeća• m. g. što točnije specificira i kroz periodizacijsku etiketu »glazbena moderna« (v. •moderna, glazbena•).

Ovdje se, dakako, ne mogu niti žele normirati značenja pojma, ali se kroz literaturu upućuje na još neka od njih koja nisu spomenuta u KR.

**USP:** •avangarda, avangardna glazba•, •eksperiment, eksperimentalna glazba•, •glazba 20. stoljeća•, •moderna, glazbena•, •modernizam•, •nova glazba•, •suvremena glazba•.

BORRIS 1984<sup>3</sup>; GRIFFITHS 1978; MERSMANN 1927; METZGER 1980a; SCHLÖEGER–SCRIBANE 1959

## MODERNA, GLAZBENA

**NJ:** musikalische Moderne.

**ET:** •Moderna glazba•.

**DF:** 1) »Ako se traži pojam koji najbolje imenuje prijelomno raspoloženje devedesetih godina (XIX. st.) — čijim se glazbenim simbolom čini početak Straussova *Don Juana* — a da se pritom ne zavarava i stilskim jedinstvom epohe koje nije postojalo, razumljivo je da će se posegnuti za izrazom 'moderna'... i da će se govoriti o — stilski posve otvorenoj — 'glazbenoj modernoj', koja se (s nestabilnim

granicama) proteže od 1890. do početka •Nove glazbe• oko 1910. godine.« (DAHLHAUS 1980: 280) 2) »Izraz 'moderna' postao je oznakom samosvijesti vremena. A glazbenopovijesni rezovi oko 1890. s jedne i oko 1910. s druge strane dovoljno su dalekosežni da bi interpretaciju glazbe oko 1900. opravdali kao vlastitu epohu, kao glazbenu 'modernu'.« (DAHLHAUS 1976d: 90)

**KM:** Objе DF izravno polemiziraju s Mersmannovim poimanjem •moderne glazbe•, po kojem 20. stoljeće počinje oko 1890, jer su 1889. praižvedene I. Mahlerova simfonija i Straussov *Don Juan* (v. MERSMANN 1927: 70; DAHLHAUS 1976d: 90). Kako je naročito vidljivo iz DF 1, Dahlhaus pojam rabi kao periodizacijsku etiketu koja označava razdoblje što prethodi •Novoj glazbi•, također u smislu periodizacijske etikete: »No 'Nova glazba' počela je, za razliku od 'moderne glazbe' Hansa Mersmanna, oko 1910, a ne oko 1890. Glazba oko 1900. ne bi više trebala važiti kao početak, nego kao kraj; u svijesti •avangarde• oko 1930. ona je izgradila kontrastnu foliju s koje se uzdiglo novo.« (DAHLHAUS 1976d: 90) Dahlhaus također navodi »kasnu romantiku« i »glazbeni jugendstil« kao pojmove koji su također trebali označiti isto razdoblje što ih obuhvaća g. m., ali ih odbacuje (v. DAHLHAUS 1976d: 90). On također ističe vezanost g. m. uz »duh vremena« (= »Zeitgeist«), npr. u ovom kontekstu: »Izraz 'kasna romantika', koji glazbu oko 1910. čini kontrastnom folijom primarno novoklasicistički interpretirane •Nove glazbe•, izobličuje duhovnu situaciju 'moderne' po tome što Straussa i Pfitznera podvodi pod istu etiketu. Strauss je za svoje suvremenike, i za obožavatelje i za protivnike, bio glazbeni eksponent 'moderne'; Pfitzner je, naprotiv, predstavljao neki •novoromantizam•, koji se — i u književnosti — shvaćao kao 'antimoderna', kao suprotnost duhu vremena... Glazbena 'moderna' osjećala je sebe samu u naglašenu smislu kao izraz suvremenosti.« (DAHLHAUS 1976d: 90)

Taj Dahlhausov prijedlog periodizacije prihvaća se i u mnogo složenijim pokušajima periodizacije •glazbe 20. stoljeća•. Tako npr. H. Danuser (u DANUSER 1984: 13) govori o »kasnom razdoblju glazbene moderne«: »Ako se desetljeća od kraja osamdesetih godina do I. svjetskog rata ne promatra samo kao glazbena kasna romantika nego — pomoću pojma 'glazbena moderna' — kao samostojna epoha<sup>1</sup>, onda se od otprilike 1907. dalje zbivaju promjene koje je preporučljivo svrstati u kasno razdoblje moderne koje završava tek dvadesetih godina, prije svega u •novoklasicizmu•.«

Raspravljajući o hrvatskim skladateljima tzv. »prijelaznog doba«, koji su počeli djelovati nakon 1890 (Bersa, Dugan, Pejačević, Hatze i Ružić), K. Kos predlaže da se, s obzirom na specifičnost njihova doprinosa hrvatskoj glazbenoj baštini, »za doba kojem je temeljnu intonaciju dalo njihovo stvaralaštvo odabere jedan od dva... naziva: *moderna* (analogno pravcu u hrvatskoj književnosti toga doba, obilježenom nizom značajki koje su podudarne s tadašnjim kretanjem u muzici), ili: *ishodišta (temelji) nove hrvatske muzike* — što bi u velikoj mjeri odgovaralo karakteru i značenju doprinosa ovoga doba hrvatskoj muzičkoj kulturi« (KOS 1976: 38). Prijedlog je djelomično podudaran s Danuserovim »kasnim razdobljem glazbene moderne« (DANUSER 1984: 13; v. gore); no dok njegovo »kasno razdoblje moderne« završava u •novoklasicizmu•, po prijedlogu K. Kos ono se u hrvatskoj glazbi završava — oko 1920 — »novim nacionalizmom« (v. KOS 1976: 37). O nacionalizmu u glazbi v. SEDAK 1993, gdje se, na str. 135 — t. 13, među DF pojma navodi i prijedlog periodizacije iz KOS 1976: 37. Inače »nova hrvatska muzika« (kao i »nova hrvatska glazba« u SELEM 1972) pojmovi su koji se jasno razlikuju od •Nove glazbe• kao periodizacijske etikete, jer je u njima naglasak na **hrvatskoj**, za razliku od »hrvatske •nove glazbe•« (npr. u GLIGO 1977, naročito str. 66–67), u kojoj je naglasak na **novoj**, pa se zato što više nastoji približiti značenju periodizacijske etikete, bez obzira što se ne piše s velikim N. (O protežnosti te periodizacijske etikete na cijelo 20. stoljeće v. <GL>, 114–115 = tablice II i III, odnosno <GL>, 42–44, gdje se tablice komentiraju.)

**KR:** Kako je istaknuto u KR •postmoderne•, m. je čisti germanizam, no u hrvatskom ga je nemoguće iskorijeniti, naročito ne kao oznaku epohe.

**V:** (•postmoderna•) = •postmodernizam•.

**USP:** •moderna glazba•, •modernizam•.

<sup>1</sup> Ovdje Danuser upućuje na poglavlje »Moderna kao glazbenopovijesna epoha« iz DAHLHAUS 1980: 279–285.

## MODERNIZAM

**EN:** modernism.

**ET:** •Moderna glazba•.

**DF:** »Naziv koji je najuobičajeniji u američkim tekstovima o glazbi tridesetih godina (usp. •moderna glazba•), kada su se svi skladatelji, kao što su Varèse, Schönberg, Bartók, Stravinski, Cage, Antheil, Webern i Copland, mogli opisati kao modernisti ili čak ultramodernisti. U pisanju o suvremenosti kulturi općenito pojam 'moderna pokret' podrazumijeva novu senzibilnost koja se pojavila oko I.

svjetskog rata, a koji se izražavao kroz Kandinskijeve i Picassove slike, kroz romane Joycea i Prousta te kroz glazbu Schönberga i Stravinskog. Smatra se da je pokret izgubio na važnosti šezdesetih godina; otuda izum nevjerojatna pojma **•postmodernizam•**. 'Modernizam' sugerira svjesno pomicanje granica prema naprijed i nije toliko neprikladan u vezi sa skladateljima koje su to pomicanje granica shvaćali kao cilj: Varèse i Boulez, npr. « (GR), 122–123)

**KM:** Sufiks **-izam** obično sugerira naziv za stil, epohu i slično (opširnije o tvorbi hrvatskih riječi sa sufiksom **-izam** v. (BAB), 253–255), pa bi i ovdje morao sadržavati to značenje, što se — uostalom — djelomično i sugerira u DF.

**KR:** U DF je točno istaknuto specifično značenje pojma u američkom pisanju o glazbi (u New Yorku od 1925. do 1946. godine *Savez skladatelja* — »League of Composers« — izdaje časopis *Modern Music*, u kojemu pišu Sessions, Copland, Cage itd. — (GR), 123), ali je daljnjom eksplicacijom njegovo značenje posve neutralizirano. U DF **•avangardne glazbe•** u (GR), 22 (v. DF 2) značenje toga pojma izjednačuje se s m. koji se — umjesto **•avangarde•** — rabio prije II. svjetskog rata (v. KR **•avangarde**, **avangardne glazbe•**). Osim toga krajnje su problematični skladatelji koji se u DF navode kao primjeri za **•modernizam•** (mnogi su od njih ujedno svrstani i u **•avangardnu glazbu•**, odnosno u **•eksperimentalnu glazbu•**).

M. se kao tehnički pojam i stručna riječ može rabiti samo kao oznaka orijentacije koju su zastupali američki skladatelji okupljeni oko časopisa *Modern Music*. Izvan toga konteksta značenje je pojma kolokvijalno, dakle znanstveno neobvezno.

**V:** **•avangarda**, **avangardna glazba•**, **•eksperiment**, **eksperimentalna glazba•**, **•glazba 20. stoljeća•**, **•nova glazba•**, **•suvremena glazba•**.

**USP:** **•moderna glazba•**, **•moderna, glazbena•**, **•postmodernizam•** = (**•postmoderna•**).

### MODERN JAZZ

**EN:** modern jazz; **NJ:** modern Jazz; **TL:** modern jazz, jazz moderno (v. KR).

**ET:** EN modern = moderan (usp. **•moderanu glazbu•**); **•jazz•**.

**DF:** »Opći naziv za pokušaje 'moderniziranja' **•jazza•** koji su se javili u **•cool jazzu•** oko 1953. godine, tj. za nastojanja da se harmonijskim, kontrapunktnim, zvukovnim i formalnim sredstvima u smislu današnje umjetničke glazbe učini suptilnijim. Razvoj je počeo na Zapadnoj obali Sjedinjenih Američkih Država (San Francisco, Los Angeles). U tom **•West Coast jazzu•**, u čijem su profiliranju sudjelo-

vali pretežno bijeli glazbenici (G. J. Mulligan, S. Rogers, J. Guiffre), nastala je elegantno–kontrapunktna... vrsta muziciranja, često na temelju rafiniranih **•aranžmana•**... Na Istočnoj obali Sjedinjenih Američkih Država, u New Yorku kao središtu, razvio se **•East Coast jazz•**,... ekspresivniji i vitalniji smjer u modern jazzu.« ((RL), 580)

**KM** U (GRJ), II, 117, (točno) se upozorava da se pojam ne odnosi na **•free jazz•**, premda se **•free jazz•** razvio istodobno.

**KR:** Ne preporučuje se rabiti hrvatski prijevod pojma (= »moderani **•jazz•**«) jer se time može označiti moderani **•jazz•** općenito (kao npr. i **•moderna glazba•**), a ne specifičan stil u **•jazzu•**. Zato se i na NJ, FR i TL rabi izvorni EN oblik. U (BASS), III, 165, rabi se, doduše, TL prijevod pojma, ali u drugom (netočnom!) značenju: »Pojam kojim se označuju nove forme u **•jazzu•** nastale sazrijevanjem **•bebopa•** četrdesetih godina i kasnije.«

**V:** **•cool jazz•**, **•East Coast jazz•**, **•jazz•**, **•progressive jazz•**, **•West Coast jazz•**.

(BKR), III, 139; (HI), 295; (IM), 295; (RAN), 502

### MODUL

**EN:** module; **NJ:** Modul; **FR:** module.

**ET:** Lat. modulus = **•mjera•**, mjerilo ((DUD), 464).

**DF:** Naziv za uređaj normiranih i standardiziranih karakteristika (npr. dimenzija) sa zaokruženom samostalnom funkcijom što se jednostavno može priključiti na kakav veći sistem, npr. na **•sintetizator•**.

**KM:** Pojam se, u posve specijalističkom značenju, koje se ovdje neće posebno obrađivati, rabi i u Schaefferovoj teoriji **•konkretne glazbe•** (v. (GUI), 111–112).

**V:** **•modulski sintetizator•**, **•prespojna ploča•** = (patch board), **•prstenasti modulator•** = (ring modulator) = (RM), **•sintetizator•** = (synthesizer). (EH), 207; (EN), 153; (FR), 53; (HU), 90

### MODULACIJA

**EN:** modulation; **NJ:** Modulation; **FR:** modulation; **TL:** modulazione.

**ET:** Lat. modulari = mjeriti, prilagoditi, skladno pjevati, od **•modus•** = **•mjera•**, količina, veličina, pravilo, način ((KLU), 484).

**DF:** »Skupni naziv za određenu promjenu kakva **•signala•** **•modulatorom•**. Pri elektroničkoj obradi kakva **•signala•** moguće mu je u pravilu promijeniti bilo koji **•parametar•**.« ((EN), 153)

**KM:** U nazivlju glazbe tonalitetne tradicije m. prije svega podrazumijeva prijelaz iz **•tonaliteta•** u **•to-**

nalitet•. U širem smislu ona također podrazumijeva promjenu općenito (npr. promjenu •metra• — i, ponekad, tempa — u •metarskoj modulaciji•). Ovdje se ograničujemo na najuže značenje pojma, tj. na ono u •elektroničkoj glazbi•. U ⟨FR⟩, 53, na to je specifično značenje m. u nazivlju •glazbe 20. stoljeća• upozoreno tako da je sam pojam (»modulation«) specificiran kao »electronic« (= »elektronička«).

**V:** •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •modulator•, •prstenasti modulator• = (ring modulator) = (RM).

**USP:** •fazni pomak• (DF 1) = •modulacija faze•, •križna modulacija•, •modulacija amplitude• = (AM) = (amplitude modulation), •modulacija frekvencije• = (FM) = (frequency modulation), •modulacija zvukovne boje•.

⟨BKR⟩, III, 140; BLUMRÖDER 1983: 18–20; ⟨CP1⟩, 241; ⟨CP2⟩, 342; ⟨DOB⟩, 106–107; ⟨EH⟩, 207; ⟨GR⟩, 123; ⟨GRI⟩, II, 675–676; ⟨GR6⟩, XII, 456; ⟨HI⟩, 295; ⟨HO⟩, 626; ⟨HU⟩, 92; ⟨L⟩, 365; ⟨LARE⟩, 1045; ⟨P⟩, 188; ⟨RAN⟩, 505; ⟨RL⟩, 582; ⟨V⟩, 493

#### MODULACIJA AMPLITUDE = (AM) = (AMPLITUDE MODULATION)

**EN:** amplitude modulation; **NJ:** Amplitudenmodulation; **FR:** modulation d'amplitude, modulation en amplitude (v. KR); **TL:** modulazione d'ampiezza.

**ET:** •Modulacija•; lat. amplitudo = veličina, prostranost, od amplus = opsežan, prostran, velik (⟨KLU⟩, 26).

**DF:** »(Naziv za) promjenu (•modulaciju•) amplitude (visine vala) kakva titraja. Pri čujnim titrajima modulacija amplitude koja se provodi niskofrekvencijskim titrajem (ispod 20 Hz) stvara vibrato. Ako se međutim modulira titraj čija frekvencija leži u čujnom području (iznad 20 Hz), nastaje nov oblik titraja, tako da se modulacija amplitude može iskoristiti — recimo pomoću •sintetizatora• — i za •sintezu zvuka•.« (⟨EN⟩, 16)

**KM:** »Modulacija amplitude rabi se također u tehnici radijskoga prijenosa na dugovalnom, srednjovalnom i kratkovalnom području.« (⟨EN⟩, 17) Ovdje nas međutim zanima samo ono značenje pojma koje je u vezi s mogućnostima •sinteze zvuka•.

**KR:** FR pojam »modulation en amplitude« što se navodi u ⟨P⟩, 19, nije pronađen u konzultiranoj stručnoj literaturi.

**V:** •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •modulacija•.

**USP:** •križna modulacija•, •modulacija faze• = •fazni pomak• (DF 1), •modulacija frekvencije• = (FM) = (frequency modulation), •modulacija zvukovne boje•.

BLUMRÖDER 1983: 18; CHION-REIBEL 1976: 229–230; ⟨CP1⟩, 237; ⟨DOB⟩, 106–107; ⟨EH⟩, 20; ⟨FR⟩, 5; ⟨GR⟩, 18; ⟨HI⟩, 29; ⟨HU⟩, 95–97; ⟨LARE⟩, 1045; ⟨POU⟩, 210

#### MODULACIJA FAZE = •FAZNI POMAK• (DF 1)

**EN:** phase shifting; **NJ:** Phasenmodulation, Phasenverschiebung.

**ET:** •Modulacija•; •faza•.

**DF:** »Naziv za modulaciju faze kakva titraja. Rabi se za proizvođenje različitih elektroničkih efekata (npr. u phaseru ili flangeru) ili pak u elektroničkoj •sintezi zvuka•.« (⟨EN⟩, 175)

**V:** •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •faza•, •modulacija•.

**USP:** •fazni pomak• (DF 1), •križna modulacija•, •modulacija amplitude• = (AM) = (amplitude modulation), •modulacija frekvencije• = (FM) = (frequency modulation), •modulacija zvukovne boje•. (⟨EH⟩, 251–252)

#### MODULACIJA FREKVENCije = (FM) = (FREQUENCY MODULATION)

**EN:** frequency modulation; **NJ:** Frequenzmodulation; **FR:** modulation de fréquence, modulation en fréquence (v. KR); **TL:** modulazione di frequenza.

**ET:** •Modulacija•; lat. frequentia = učestalost, od frequens = čest (⟨KLU⟩, 231).

**DF:** »(Naziv za) promjenu (•modulaciju•) frekvencije kakva titraja drugom frekvencijom. Pri čujnim titrajima modulacija frekvencije koja se provodi niskofrekvencijskim titrajem (ispod 20 Hz) stvara vibrato. Ako se međutim modulira titraj čija frekvencija leži u čujnom području (iznad 20 Hz), nastaje nov oblik titraja, tako da se modulacija frekvencije može rabiti i za •sintezu zvuka•. Već najjednostavniji slučaj modulacije frekvencije, tj. •modulacije• kakva •sinusoidnog titraja• drugim •sinusoidnim titranjem•, stvara nov oblik titraja drugačijeg •zvukovnog spektra•. Ako je npr. nosiva frekvencija a = 1000 Hz, a frekvencija kojom se modulira b = 200 Hz, onda će se rezultirajući oblik titraja sastojati od frekvencija od 1000 Hz, 1200 Hz (= a+b), 1400 Hz (= a+2b), 1600 Hz (= a+3b) itd. te od 800 Hz (= a–b), 600 Hz (= a–2b) itd... Stvaranje •zvuka• u •sintetizatoru• u osnovi se temelji na načelu modulacije frekvencije s više •generatora sinusoidnog tona• koji se povezuju posebnim algoritmima (•algoritamski sintetizator•).« (⟨EN⟩, 86–87)

**KM:** »Modulacija frekvencije također se rabi u tehnici radijskoga prijenosa na ultrakratkom valnom području.« (⟨EN⟩, 87) Ovdje nas međutim

zanima samo ono značenje pojma koje je u vezi s mogućnostima **•sinteze zvuka•**.

**KR:** U ⟨P⟩, 85, navodi se FR pojam »modulation en fréquence« koji nije pronađen u konzultiranoj literaturi.

**V:** **•elektronička glazba•** = (**•elektronska glazba•**), **•modulacija•**, **•modulator•**, **•sinteza modulacijom frekvencije•**.

**USP:** **•križna modulacija•**, **•modulacija amplitude•** = (AM) = (amplitude modulation), **•modulacija zvukovne boje•**.

⟨CP1⟩, 238; ⟨DOB⟩, 168–169; ⟨EH⟩, 104–105; ⟨EN⟩, 86–87; ⟨FR⟩, 32; ⟨GR⟩, 78; ⟨HI⟩, 164; ⟨HU⟩, 92–95; ⟨LARE⟩, 1045; ⟨POU⟩, 220–225

### MODULACIJA ZVUKOVNE BOJE

**EN:** timbre modulation; **NJ:** Klangfarbenmodulation, Filtermodulation.

**ET:** **•Modulacija•**.

**DF:** »(Naziv za) postupak u elektroničkoj **•sintezi zvuka•** u kojem se, osim **•visine•** i **•intenziteta•**, modulira i **•zvukovna boja•**. Može se govoriti i o **•modulaciji•** **•zvukovnog spektra•**.« (⟨EH⟩, 161–162)

**KM:** »...promjena amplituda titraja... ne djeluje samo na promjenu **•intenziteta•** nego i na promjenu **•zvukovne boje•**.« (⟨EH⟩, 162)

**KR:** KM je u stanovitoj suprotnosti s DF. Naime m. z. b. jednostavno je istoznačna bilo s kojom elektroničkom **•modulacijom•**, jer svaka od njih utječe na promjenu **•zvukovnog spektra•** koja posljedi i promjenom **•boje•**. U ⟨EH⟩, 319–320, navodi se i **•modulacija•** **•zvukovnog spektra•**, koja je, dakako, istoznačna s m. z. b.

Značenja pojma u ⟨CP1⟩, 243 (»**•zvuk•** koji se kreće kontinuirano i ravnomjerno od jedne **•boje•** do druge«), i u ⟨CP2⟩, 342 (»spora promjena **•boje•**«), posve su nerelevantna.

**V:** **•elektronička glazba•** = (**•elektronska glazba•**), **•modulacija•**, **•zvukovna boja•** = (boja) = (boja zvuka) = (zvučna boja).

**USP:** **•križna modulacija•**, **•modulacija amplitude•** = (AM) = (amplitude modulation), **•modulacija faze•** = **•fazni pomak•** (DF 1), **•modulacija frekvencije•** = (FM) = (frequency modulation).  
⟨FR⟩, 93; ⟨HU⟩, 97–99

### MODULATOR

**EN:** modulator; **NJ:** Modulator; **FR:** modulateur; **TL:** modulatore.

**ET:** Lat. modulator = koji mjeri po pravilu, učitelj glazbe, glazbenik.

**DF:** »(Naziv za) ma koji uređaj što se u **•elektroničkoj glazbi•** rabi za promjenu (**•modulaciju•**) **•zvukovnih signala•**.« (⟨GR6⟩, XII, 456)

**KM:** U DF se, dakako, misli na **•elektroničku glazbu•** u najširem smislu.

**V:** **•elektronička glazba•** = (**•elektronska glazba•**), **•modulacija•**, **•prstenasti modulator•** = (ring modulator) = (RM).

⟨BASS⟩, II, 124; ⟨CH⟩, 302–303; ⟨EH⟩, 207; ⟨EN⟩, 154; ⟨FR⟩, 53; ⟨HO⟩, 624; ⟨L⟩, 366; ⟨P⟩, 188; ⟨POU⟩, 226; ⟨RAN⟩, 505; ⟨V⟩, 493

### MODULSKI SINTETIZATOR

**EN:** modular synthesizer; **NJ:** Modulsynthesizer.

**ET:** **•Modul•**; **•sintetizator•**.

**DF:** Naziv za vrstu **•sintetizatora•** koji se sastoji od različitih **•modula•**, tj. od uređaja normiranih i standardiziranih karakteristika sa zaokruženom samostalnom funkcijom koji se mogu jednostavno montirati u kućište **•sintetizatora•**.

**V:** **•melokord•**, **•modul•**, **•prespojna ploča•** = (patch board), **•sintetizator•** = (synthesizer).

⟨EN⟩, 154–155; ⟨GRI⟩, II, 640

### MODUS

**EN:** mode; **NJ:** Modus; **FR:** mode; **TL:** modo.

**ET:** Lat. modus = **•mjera•**, količina, veličina, pravilo, način (⟨KLU⟩, 484); tj. **način** odnošenja među **•tonovima•** u kakvoj **•ljestvici•**.

**DF:** Kako je navedeno u KR **•modaliteta•**, modus je naziv za svaku **•ljestvicu•** osim za dursko–molsko tonalitetnu (v. **•tonalitet•**).

**KM:** M. je u nazivlju **•glazbe 20. stoljeća•** važan pojam jer se njime uglavnom označuju sve vrste ljestvične sustavnosti koje nemaju veze s dursko–molskim **•tonalitetom•**, čak i **•dvanaesttonski niz•** i njegovi **•oblici•** (DAHLHAUS 1968: 7), a **•modus ograničenih mogućnosti transpozicije•** ima posebnu važnost u skladateljskoj teoriji i praksi O. Messiaena (MESSIAEN 1944: 51–63). Sukladno tome postoje i nazivi za takve nove vrste modalitetne, modusne sustavnosti (**•novomodalitet•**, **•novomodalitetnost•**, **•polimodalitet•**, **•polimodalitetnost•**).

**KR:** U ⟨RIC⟩, III, 190, nude se ova značenja m.: 1) m. u starogrčkoj glazbi; 2) crkveni m.; 3) ritamski m.; 4) m. u menzuralnoj notaciji; 5) »današnji durski i molski modus«. Značenje se u t. 5 u ⟨RIC⟩, III, 192, potanje objašnjava ovako: »U modernom glazbenom **•sustavu•** riječ modus označuje dva tipa **•ljestvica•**, na (početnom **•tonu•**) c i a. Oni nisu ništa drugo nego crkveni ionski i eolski modus koji su se afirmirali nakon 16. stoljeća...« To značenje m. posve je pogrešno jer, među ostalim, negira i razliku između

♦modaliteta♦ (koji u <RIC> ne postoji) i ♦tonaliteta♦. U <CAN>, 337–340, osim starogrčkih i srednjovjekovnih m., durska se i molska tonalitetna ♦ljestvica♦ navode i kao m., a m. su tu i ♦cjelostepena ljestvica♦, ♦pentatonska ljestvica♦, ♦ciganska ljestvica♦, tzv. »andaluzijski modus«, ♦enigmatska ljestvica♦ itd. U <CH>, 302, m. je opet samo ili molska ili durska ♦ljestvica♦, premda se u <CH>, 304, ♦polimodalitet♦ definira kao »polifonija modusa, u najširem smislu te riječi«. No u <LARE>, 1044–1045, pristup je pojmu mnogo složeniji jer se ističu poteškoće u njegovu definiranju. Zato se posebno obrađuje sam pojam, njegova povijest i crkveni (odnosno srednjovjekovni) m. I u <GR6>, XII, 377, pojam se zato, »u modernom, dvoznačnom smislu«, definira »ili kao 'posebna ♦ljestvica♦' ili kao 'uopćena melodija' ili kao jedno i drugo, ovisno o posebnu glazbenom i kulturnom kontekstu«.

Po analogiji sa stranim pridjevima (EN: »modal«, NJ: »modal«, FR: »modale«, TL: »modale«) stvoren je od m. sadržajno dvojbena hrvatski pridjev »modalni« umjesto odgovarajućeg pridjeva »modusni«, slično kao i u ♦tonalitetu♦ (v. KR ♦tonaliteta♦). No za razliku od ♦tonaliteta♦, u kojemu je »tonus« sumnjiva ET osnova, m. kao neizbježna tuđica — pogotovo kao tehnički pojam — opravdava takav internacionalizam, pogotovo zato što je »modalni« nemoguće iskorijeniti. Neka su dakle oba pridjeva barem ravnopravna!

**V:** ♦modalitet♦, (♦modalitetnost♦) = (♦modalnost♦), ♦novomodalitet♦ = (neomodalitet), (♦novomodalitetnost♦) = (neomodalitetnost) = (♦novomodalnost♦), ♦polimodalitet♦, (♦polimodalitetnost♦) = (♦polimodalnost♦).

**USP:** ♦dvanaesttanski niz, serija♦, ♦ljestvica♦, ♦modus ograničenih mogućnosti transpozicije♦, ♦niz♦, ♦serija♦, ♦sintetska ljestvica♦, ♦sustav♦.

<APE>, 180; <BASS>, II, 165 = uputnica na ♦modalitet♦; <BASS>, III, 168 = »modus« (u srednjovjekovnoj teoriji glazbe); <DG>, 372–373; <GR>, 122; <HI>, 295–296; <HO>, 620–621; <IM>, 247–248; <JON>, 168–169; <L>, 366; <MI>, III, 216–219; <P>, 188–189

## MODUS OGRANIČENIH MOGUĆNOSTI TRANSPOZICIJE

**EN:** mode of limited transposition(s); **NJ:** Modus mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit; **FR:** mode à transpositions limitées; **TL:** modo à trasposizioni limitate.

**ET:** ♦Modus♦; ♦transpozicija (niza, serije)♦.

**DF:** »(Naziv za) ♦moduse♦ koji se formiraju od više simetričnih grupa, pri čemu je posljednja nota svake grupe uvijek 'zajednička' s prvom notom naredne grupe.« (MESSIAEN 1944: 51)

**KM:** M. o. m. t. jedan je od tipičnih pojmova iz skladateljske teorije O. Messiaena (v. ♦dodana vrijednost♦ i ♦neretrogradni ritam♦). On od 1928. m. o. m. t. rabi u svom skladanju kao rezultat ♦pedsrednja građe♦, odnosno ♦parametra♦ ♦visine tona♦.

Po kriteriju ograničenosti transpozicije Messiaen je odredio ukupno sedam ♦modusa♦ (položenim uglatim zagradama označene su »simetrične grupe«):

1. Dvije mogu}nosti  
♦cjelostepena ljestvica
2. Tri mogu}nosti
3. =etiri mogu}nosti
4. [est mogu}nosti
5. [est mogu}nosti
6. [est mogu}nosti
7. [est mogu}nosti

**KR:** M. o. m. t. tipičan je pojam u kojemu se ♦modus♦ u ♦glazbi 20. stoljeća♦ ne rabi u svom izvornom značenju, nego kao naziv za jednu vrstu ljestvične sustavnosti, koja nema veze s dursko-molskim ♦tonalitetom♦ (usp. i ♦sintetske ljestvice♦). Na sličan se način rabi i ♦trop♦, a i ♦trop♦ i m. o. m. t. po funkciji su, tj. kao rezultat ♦pedsrednja građe♦, odnosno ♦parametra♦ ♦visine tona♦, slični ♦dvanaesttanskom nizu, seriji♦ (premda nijedan od sedam m. o. m. t. ne sadrži dvanaest ♦tonova♦).

U prijevod m. o. m. t. namjerno su ubačene »mogućnosti« kako bi se naglasio restriktivni moment koji je Messiaenu i te kako važan (usp. »charme des impossibilités« = »šarm nemogućnosti« u MESSIAEN 1944: 5–6; ta se formulacija često pojavljuje u Messiaenovim spisima).

U DF je »grupa« izvorni Messiaenov naziv, premda je — po teoriji ♦dvanaesttanske tehnike♦ — tu riječ o ♦segmentu♦ (kako je to i navedeno u <JON>, 170–171). ♦Grupa♦ naime u teoriji ♦serijalne glazbe♦ ima posebno značenje (v. ♦grupa, grupna skladba♦).

U skladateljskim teorijama potrebno je pridržavati se izvornoga nazivlja, pogotovo kada je riječ o tako utjecajnoj skladateljskoj teoriji kao što je Messiaenova (v. ♦dodana vrijednost♦, ♦neretrogradni ritam♦).

**V:** ♦ljestvica♦, ♦modus♦, ♦parametar♦, ♦predsrednje građe♦.

**USP:** ♦cjelostepena ljestvica♦ = (cjelotonska ljestvica), ♦dvanaesttonski niz, serija♦, ♦niz♦, ♦serija♦, ♦sintetska ljestvica♦, ♦trop♦.

(G), 47; (GR), 123; (P), 189

### MOMENT, MOMENTNA FORMA

**EN:** moment, moment form; **NJ:** Moment, Momentform; **FR:** moment, forme momentanée.

**ET:** Lat. momentum = (doslovno) sila kretanja, čas, trenutak, od movere = pokretati ((KLU), 485); forma = oblik ((KLU), 226).

**DF:** 1) »Pojam 'moment', što sam ga toliko spominjao, treba još objasniti. Što nazivam momentom? Je li to najmanja čujna vremenska jedinica kakva akustičkog događaja? To bi bilo kvantitativno određenje, kojim ovdje ne mogu ništa započeti. Mogu li momenti biti različito dugi: kraći moment u usporedbi s..., duži moment u usporedbi s...? Ako da, postoji li vremenska granica trajanja momenta? Već sam (prije) govorio o vrlo različitim trajanjima momenata, o djelomičnim momentima<sup>1</sup> i o ♦grupama♦-momentima<sup>2</sup>. Pojam bih dakle shvatio tako da svaku jedinicu forme, prepoznatljivu po pojedinačnoj i nepromjenljivoj karakteristici — mogao bih također reći: svaku samostalnu misao — u kakvoj određenoj skladbi mogu nazvati *momentom*; tako se pojam shvaća *kvalitativno* i s obzirom na dani kontekst (rekao sam: u određenoj skladbi), pa je trajanje momenta *jedno* svojstvo njegove karakteristike; momenti dakle po karakteristici mogu biti proizvoljno dugi ili kratki. Ako se kakav moment raščlani promjenom jednoga ili više karakterističnih svojstava, te članke nazivam djelomičnim momentima<sup>1</sup>; ako se promijeni toliko svojstava da se njegova karakteristika izbriše ili izgubi, nastaje — postupno ili iznenada — nov moment. Više momenata, koji slijede jedan za drugim i koji su po jednom ili po više svojstava srodni, a da se ne dovodi u pitanje njihova pojedinačna karakteristika, nazivam ♦*grupom*♦ *momenata*.<sup>2</sup> Formalno gledavši, moment može biti oblik (individualno), ♦struktura♦ (dividualno) ili mješavina jednog i drugog; vremenski gledavši, može on biti stanje (statičko) ili proces (dinamičko) ili kombinacija jednog i drugog... Zadnjih se godina skladaju glazbene forme koje su daleko od sheme dramske konačne forme; koje ne smjeraju

ni na *jedan* vrhunac, a ni na više pripremljenih, pa time i očekivanih vrhunaca...; koje su štoviše *odmah* intenzivne...; kod kojih se u svakom momentu može očekivati minimum ili maksimum i kod kojih se ne može sa sigurnošću predvidjeti smjer razvoja od sadašnjega; *koje su već započele i tako bi dalje neograničeno mogle teći*;... forme u kojima trenutak ne mora biti komadić kakve vremenske linije, u kojima moment ne mora biti djelić izmjerena trajanja, nego u kojima koncentracija na sada — na svako sada — isto tako tvori vertikalne rezove što se poprečno prožimaju s horizontalnom predodžbom o vremenu sve do bezvremenskog koje nazivam vječnošću: vječnošću koja ne počinje na kraju vremena nego je dostupna u svakom momentu. Govorim o glazbenim formama u kojima se očito pokušalo pojam vremena — točnije rečeno: pojam o trajanju — razoriti, prevladati ga... Nova instrumentalna glazba s ♦*varijabilnim*♦ i ♦*višeznačnim formama*♦ *beskrajnog trajanja* mogla bi na odgovarajući način pronaći odgovarajuće uvjete za izvedbu. Svirajući bi mogli u stalno promjenljivu broju — s varijabilnim 'smjenama' — sudjelovati u izvedbi kakva djela *beskrajnog trajanja* i s vremena na vrijeme... — ovisno o interesu publike... — (jedno)... djelo zamijeniti drugim... A sada ću (u vezi s nastankom momentne forme) spomenuti druge mogućnosti slušanja: Tu se koncentracija usmjerava na moment; istodobno međutim kažem: može se isto tako kakav moment spokojno ne slušati ako se više ne može ili ne želi. To znači da se ne treba bojati da će se izgubiti nit ako se zadrži na kakvu već prošlom momentu dok glazba ide dalje.« (STOCKHAUSEN 1963j: 200–201, 198–199, 206; STOCKHAUSEN 1963e: 226)

2) »(Naziv za) koncept forme što ga je uveo Stockhausen kao pokušaj da pomogne slušatelju u svladavanju poteškoća u slušanju ♦serijalne glazbe♦. Sastoji se od slobodne uporabe niza kontrastnih fraza, od kojih je svaka moment. Svaki je moment isti po statusu... Skladatelj ne kreće od čvrste točke u vremenu, nego se kreće u svim smjerovima unutar cikličkih granica. Momenti se mogu poredati u bilo kojem redu da bi se postigla ♦otvorena forma♦ kao u Stockhausenovim *Momente* (1961).« ((IM), 249)

3) »Prema K. Stockhausenu 'Momentform' dodaje tradicionalnoj glazbenoj formi... novu koncepciju liričnosti s koncentracijom na ovdje i sada.« ((BOSS), 93)

4) »Pojam što ga je uveo Stockhausen, a koji podrazumijeva da slušateljeva koncentracija mora biti na 'momentu' ili na ♦sekciji♦ (DF 1) s kakvim definiranim karakterom, koji može trajati moment ili

preko minute (to je proširenje koncepta •grupe•)... Taj je aspekt •mobilne forme•... ograničen i zapravo napušten u verziji (Stockhausenovih *Momente*) iz 1972, premda je ideja o glazbi skladanoj od momenata ostala važna Stockhausenu.« (⟨GR⟩, 123)

5) »(Naziv za) koncept •strukture• što ga je pronašao Karlheinz Stockhausen. *Moment* je segment glazbenog vremena, uglavnom od nekoliko sekundi do nekoliko minuta..., koji se definira iznutra kakvom konstantom (npr. zamrzavanjem •visina tona• u određenim registrima) ili kakvim procesom (npr. progresivnim oduzimanjem elemenata kompleksnom •zvuku• sve dok ne dođe do •tišine•). Osnovna je karakteristika da je moment potpun sam po sebi. Ono što se događa unutar momenata skladbe (a ponekad i proporcionalna dužina različitih momenata) često je važnije od odnosa među momentima. U mnogim djelima u momentnoj formi, kao što su Stockhausenovi *Momente* (1962–64), slijed je momenata neodređen i može varirati od izvedbe do izvedbe.« (⟨V⟩, 494)

**KR:** U DF 1 maksimalno se koncentriranim izborom iz relevantnih Stockhausenovih tekstova nastoji odrediti značenje toga važnog pojma iz njegove skladateljske teorije. Ostale DF izabrane su zato da pokažu kako se u specijalističkoj stručnoj literaturi shvaća i opisuje značenje pojma:

a) O m. f. kao »aspektu« •mobilne forme• po DF 4 v. KR — t. a •mobilne forme•.

b) U DF 5 m. i m. f. zamjenjuju se •strukturom• kao istoznačnicom s formom (v. KR t. c–II. •strukture•).

c) Različite godine nastanka Stockhausenovih *Momente* — 1961. u DF 2, 1972. u DF 4 i 1962–64 u DF 5 — proizlaze iz registriranja različitih verzija skladbe. Prva verzija skladbe nastala je 1961/62. i, za sada, zadnja 1972. godine. Trebalo bi dakle uvijek pisati: 1961–1972.

d) Konstatacija na kraju DF 5 da je »slijed momenata neodređen i može varirati od izvedbe do izvedbe« posve je suvišna: inače se ne bi radilo o m. f.

DF 1 pokazuje da se m., m. f. jedva mogu smatrati tehničkim pojmovima i/ili stručnim riječima izvan Stockhausenove skladateljske teorije. Također je razvidno da Stockhausen, usprkos izrazitoj inspirativnosti i gotovo mistički nastrojenu pristupu, barata i cijelim arsenalom novih pojmova, od kojih se eventualno relevantnim može činiti »beskrajna forma«. No taj je pojam samo nastavak njegove maglovite eksplikacije m., m. f., pa se nije uvrstio u ovaj *Vodič*, pogotovo zato što bi to mogao biti samo jedan od supstituta za ionako problematičnu •individualnu formu• *otvorenog* tipa, odnosno •otvorenu for-

mu• (v. KR •individualne forme• i •otvorene forme•).

Pojmovi su zadržani u svome internacionalnom obliku (tj. nisu se prevodili kao, recimo, »tren«, »trenutak«, »trenutna forma« ili »trenutačna forma«) da bi se na taj način zadržalo njihovo značenje kao tehničkih pojmova i/ili stručnih riječi. (U svojim tekstovima i sam Stockhausen ne izjednačuje po značenju internacionalni pojam »Moment« s NJ pojmom »Augenblick«, o čemu se u prijevodu DF 1 i te kako vodilo računa: »Augenblick« je naime uvijek preveden kao »trenutak«!) Neuobičajeniji pridjev od »momenta« (»**momentna** forma«) zadržao se zato što uobičajeniji oblik »momentalna« nipošto na hrvatskom nema ono značenje koje mu se može pripisati po DF 1.

**V:** •aleatorika•, •improvizacija•, •nedeterminacija• = (indeterminacija), •work in progress• = (djelo u nastajanju).

**USP:** •individualna forma•, •mobilna forma•, •otvorena forma•, •varijabilna forma•, •višeznačna forma•.

FROBENIUS 1978: pogl. III; ⟨G⟩, 147; ⟨GR6⟩, XII, 474; ⟨M⟩, 555; ⟨RAN⟩, 505

1 U izvorniku se navode »Teilmomente«.

2 U izvorniku se navode »Momentgruppen«.

## MONTAŽA, TEHNIKA MONTAŽE

**EN:** montage; **NJ:** Montage; **FR:** montage; **TL:** montaggio.

**ET:** Kasni lat. montare = penjati se (na brdo), od mons = brdo, kasnije u smislu opremiti, sklopiti, sastaviti (⟨KLU⟩, 487); grč. tekhnikós = umjetan, vješt, od tékhnē = umijeće (umjetnost), vještina, znanje (⟨KLU⟩, 724).

**DF:** Naziv za tehniku spajanja uglavnom raznorodne građe, npr. •citata• iz različitih skladbi istoga, ali i drugih skladatelja, u novu cjelinu, •kolaž•.

**KM:** Osim u BUDDE 1972 nigdje se ne spominje m. u smislu DF, tj. kao tehnika koja, zajedno s •citatom• i •kolažnom tehnikom skladanja•, stvara •kolaž• kao rezultat. Svugdje se uglavnom spominje m. u vezi s manipulacijom magnetofonskom (ili rjeđe video) vrpcom (npr. u ⟨CP1⟩, 241, ⟨FR⟩, 54, ⟨HO⟩, 628, ⟨JON⟩, 173, i ⟨KS⟩, 117). To nas značenje pojma ovdje ne treba ni zbog čega posebno zanimati jer je posve uobičajeno, čak i u •music for tape, tape music•, gdje međutim ipak predstavlja i estetički stav, a ne samo puki tehnički zahvat. I Kagelova skladba *Montage* (1967–1968), u kojoj nastaje •kolaž• od •citata• iz njegova opusa, naslovom također naznačuje ne samo tehnički postupak (koji se bitno razlikuje od postupka s magnetofonskom vrpcom),

nego i estetički stav (v. SCHNEBEL 1970: 222–225; (GL), 42, 152 — bilj. III. 6. c/8).

**KR:** U KR •citata, citatne tehnike (skladanja)• i •kolaža, kolažne tehnike (skladanja)• naznačena je važnost toga pojma u onome smislu u kojemu se rabi i u BUDDE 72: m., t. m. je, zajedno s •citatom• i •kolažnom tehnikom•, tehnika koja stvara •kolaž• kao rezultat, dakle komplementarna je •citatnoj• i •kolažnoj tehnici•.

**V:** •metaglazba•, •music for tape, tape music•, •pluralizam• (DF 2).

**USP:** •citata, citatna tehnika (skladanja)•, •kolaž, kolažna tehnika (skladanja)• = (collage).

(P), 190

### MORFOFON

**EN:** morphophone.

**ET:** Grč. morphē = oblik, forma; phōnē = glas, •zvuk• ((KLU), 544).

**DF:** »(Naziv za) elektronički uređaj što su ga rabili skladatelji •konkretne glazbe•... pedesetih godina. To je uređaj za reprodukciju sa zatvorenom •beskrajnom vrpcom• i s deset glava za reprodukciju, od kojih je svaka spojena na posebno pretpojačalo. Morfofonom se može postojećim •zvukovima• dodavati umjetna jeka i •boja•.« ((FR), 54)

**V:** •konkretna glazba• = (•musique concrète•).

### MULTIFON

**EN:** multiphonic; **NJ:** Mehrklang.

**ET:** Lat. multus = mnogi, mnogo, mnogostruk; grč. phōnē = glas, •zvuk• ((KLU), 544).

**DF:** »Pojam što ga je skovao Bruno Bartolozzi da bi označio više •zvukova• što se istodobno proizvode na kakvu drvenom puhačkom instrumentu. Multifonski •zvuk• stvara se isticanjem određenih •parcijala•. Poseban prstomet dijeli stup zraka u dijelove, naročito ako otvoreni poklopac odgovara čvoru •temeljnog tona•... •Boja• se mijenja ovisno o tome koji se •parcijali• potiskuju, a koji pojačavaju... Slična tehnika na limenim puhačkim instrumentima podrazumijeva pjevušenje i sviranje u isto vrijeme.« ((FR), 55)

**KM:** NJ je pojam prenesen iz NJ prijevoda BARTOLOZZI 1967 (*Neue Klänge für Holzblasinstrumente*. Mainz: Schott. 1971).

**KR:** S obzirom na EN oblik pojma (koji je u stvari pridjevski u funkciji imenice) ponekad se u nas rabi oblik »multifonik«, no bez opravdanja jer se grč. osnova »phōnē« na hrvatskom i u drugim pojmovima, npr. u »gramofonu«, rabi u obliku »-fon«.

**V:** •prepuhavanje•.

(CP1), 241; (GR), 124; (GRJ), II, 146–147; (RAN), 515

### MULTIMEDIA (ART) = •INTERMEDIA (ART)• = •MIXED MEDIA (ART)•

**EN:** multimedia (art); **NJ:** Multimedia, Multi-Media; **FR:** multimedia.

**ET:** Lat. multus = mnogi, mnogo, mnogostruk; množina od lat. medium = sredina, ono što posreduje, od medius = srednji, koji posreduje ((KLU), 469).

**DF:** 1) »(Naziv za) zajedničko djelovanje ljudi i objekata, svjetla, zraka, glazbe i •šumova•... (koji se) po koncepciji javlja već u Wagnerovoj predodžbi Gesamtkunstwerka, a onda i u manifestima futurista. Kurt Schwitters (*Merzbühne*, 1921)... i El Lisički (sa svojim 'suprematskim teatrom')... nisu pretходnici, nego uzori današnjici... Skladatelj Dieter Schönbach (*Hysteria, Paradies schwarz*, 1961) intenzivno, zajedno sa... slikarima, radi na multimedijalnim konceptima, polazeći od tzv. environmentnih skladbi (v. •environment, environmentna umjetnost• — op. N. G.). Često multimedia nije... daleko od •happeninga•.« ((EH), 209)

2) »(Naziv za) kreativan izraz u kojemu se rabe dvije ili više umjetničkih formi. Najčešće se kombiniraju glazba, vizualne umjetnosti (uključujući film), ples i teatar. Neki su primjeri za multimedia *Dead Horses on the Moon* (1969) Allena Strangea, s projekcijama filmova i snimljenim •zvukom•; *The Maze* (1967) Larrya Austina, s publikom, svjetlosnim efektima i izvodačima koji su također glumci; *Third Planet from the Sun* (1969) Ramona Zupka, s elektroničkim •zvukovima•, snimljenim glasovima, glumcima koji su i pantomimičari, plesačima, zborom koji govori, pjeva i glumi, s instrumentalizima i projekcijama filmova...« ((FR), 54–55)

3) »(Naziv za) djelo u kojem se rabe dvije ili više tradicionalno razdvojenih umjetničkih formi. 'Happeninzi' su multimedijalni događaji koji su manje više koncipirani aleatorički. Multimedia se često naziva •mixed media•.« ((CP1), 241)

**KR:** Sve tri DF upozoravaju na tako široko značenje pojma da je pod njega (i ne samo) u •glazbi 20. stoljeća• moguće svrstati sve što ne rabi samo jednu vrstu umjetnosti (slično •totalnom teatru•). Navođenje recentnijih primjera u DF ničim ne ograničuje njegovo značenje — dapače, još ga olabavljuje, jer su primjeri također divergentni. Još veću konfuziju stvaraju istoznačnice •intermedia (art)• i •mixed media (art)•, a u KOSTELANETZ 1968 govori se čak i o »theatre of mixed means«. Zato je od tri pojma najbolje rabiti taj, jer je najčešći.

Preporučuje se pojam rabiti u EN izvornom obliku jer bi se njegovim prevođenjem na hrvatski dokraja zamaglila njegova ionako sumnjiva funkcija tehničkog pojma, odnosno stručne riječi, npr. u »multimediji«, »višemediji« (»multimedija« je besmisleno jer je to samo fonetska transkripcija EN izvornika). »Mediji« kao hrvatska riječ imaju osim toga i značenjske konotacije koje ne idu u one što ih podrazumijeva »media« u m. — npr. u »masovnim medijima« ili u »medijima komunikacije«. Budući da je na EN pojam u množini (što se ne primjećuje zato što se na EN najčešće rabi u pridjevskoj funkciji), javljaju se stanoviti problemi oko njegova sklanjanja. Preporučuje se stoga pojam na hrvatskome **ne sklanjati**. Osim primjera u DF (v. i DF 1 i KM »glazbenog teatra«) evo još nekih za ilustraciju: 1) On je stručnjak za **multimedia**. 2) Iskazao se naročito u **multimedia**. 3) Postigao je uspjeh na području **multimedia**. Itd. Sukladno tome također se preporučuje internacionalni pridjevski oblik »multimedijalan« umjesto kroatiziranog »multimedijski«, između ostalog i zato što se na hrvatskom pridjev »medijski« — izveden iz imenice »medij(i)« — također više odnosi na »medije« — npr. na »masovne medije« i na »medije komunikacije« — koji se baš ne podrazumijevaju u m. U tom bi smislu prijevod pojma na hrvatski kao »multimedijalna umjetnost« (a ne »multimedijaska umjetnost«) bio točan — ali nepotreban.

**V:** •environment, environmentna umjetnost•, •fluxus•, •fonoplastika•, •glazbeni teatar•, •happening•, •kolektivna improvizacija•, •performance•, •totalni teatar•, •zvučna skulptura•.

**USP:** •intermedia (art)• = •mixed media (art)•.

(BKR), III, 167–168; (BOSS), 93 = istoznačnica s »•intermedia•« i »•mixed media•«; (IM), 256; (RAN), 515, uputnica na »•mixed media•«; (THO), 158 = uputnica na »•mixed media•«

## MULTIMETAR

**EN:** multimeter.

**ET:** Lat. multus = mnogi, mnogo, mnogostruk; •metar•.

**DF:** »(Naziv za) metarsku shemu u kojoj se u skladbi često mijenja •metar•, npr. nakon dva takta u 3/4 •mjeri• slijedi jedan takt u 2/4 •mjeri•, a njega slijede tri takta u 3/8 •mjeri•. Stravinski je obilato rabio multimeter.« ((APE), 185)

**KM:** Sljedeći je primjer metarska shema početka *Posvetnog plesa (izabrane)* iz Stravinskijeva *Posvećenja proljeća* (1913):

$\frac{3}{16}$	$\frac{2}{16}$	$\frac{3}{16}$	$\frac{2}{8}$	$\frac{2}{16}$	$\frac{3}{16}$	$\frac{2}{8}$	$\frac{3}{16}$
----------------	----------------	----------------	---------------	----------------	----------------	---------------	----------------

M. je po DF isto što i horizontalni •polimetar• (v. DF 1 •polimetra•).

**KR:** U (RAN), 515, navodi se pridjev »multimetric« (= »multimetarski«) i definira se kao nešto što karakteriziraju česte promjene •metra•. Tu se opet miješaju horizontalni i vertikalni •polimetar•. No kako smo istakli u KR •polimetra•, njega se po DF 1 mora shvaćati u horizontalnom i vertikalnom smislu, pa je prema tome m. samo istoznačnica s horizontalnim •polimetrom•.

**V:** •heterometar• = (•heterometrija•) = (•heterometrika•), •metar•.

**USP:** •polimetar• = (•polimetrija•) = (•polimetrika•), •varijabilni metar• = (•promjenljiva metrika•).

## MULTITONALITET

**EN:** multitonality.

**ET:** Lat. multus = mnogi, mnogo, mnogostruk; •tonalitet•.

**DF:** »Naziv za tonalitetnu shemu tipičnu za kasno 19. stoljeće po kojoj se često mijenja •tonalitet• skladbe.« ((APE), 185)

**KM:** Grč. sufiks »poly-« istoznačan je s lat. sufiksom »multi-«, pa bi m. morao značiti isto što i •politonalitet•. No to nije tako!

**V:** •antitalitet•, •atonikalitet, atonikalitetnost, atonikalnost•, •bitonalitet•, •nestalni tonalitet•, •pantonalitet•, •politonalitet•, •progresivni tonalitet•, •prošireni tonalitet•, •slobodni tonalitet•, •suspendirani tonalitet•.

**USP:** •atonalitet•, •metatonalitet•, •mikrotonalitet•, •multitalitetnost• = (•multitalnost•), •prototalitet•, •slobodni atonalitet•, •tonalitet•.

## MULTITONALITETNOST = (•MULTITONALNOST•)

**ET:** •Multitalitet•; sufiks -ost označuje osobinu, svojstvo, stanje i sl. ((BAB), 290–292).

**DF:** Naziv za kvalitetu, svojstvo, odliku •multitaliteta•.

**KM:** U KM za •tonalitetnost• upozoreno je na tvorbu riječi sa sufiksom -ost.

**KR:** Pojam se preporučuje rabiti u njegovu specifičnom značenju spram •multitaliteta•, kako je navedeno u DF.

**V:** •antitalitetnost• = (•antitalnost•), •atonikalitet, atonikalitetnost, atonikalnost•, •bitonalitetnost• = (•bitonalnost•), •pantonalitetnost• = (•pantonalnost•), •politonalitetnost• = (•politonalnost•).

**USP:** •atonalitetnost• = (•atonalnost•), •metatonalitetnost• = (•metatonalnost•), •mikrotonalitetnost• = (•mikrotonalnost•), •multitonality•, (•multitonality•), •prototonalitetnost• = (•prototonalnost•), •tonalitetnost• = (•tonalnost•).

**(MULTITONALNOST) =  
•MULTITONALITETNOST•**

(EN: multitonality.)

**ET:** Od pridjevskoga oblika imenice •multitonality•; sufiks -ost označuje osobinu, svojstvo, stanje u sl. (BAB), 290–292).

**DF:** Naziv, ali **netočan**, za kvalitetu, svojstvo, odliku •multitonality•.

**KM:** U KR •tonality• upozorava se na sadržajno dvojbenu hrvatski oblik pridjeva »tonalan«, do kojega je vjerojatno došlo nepromišljenim prijevodom sa stranih jezika.

**KR:** Dok je uporaba sufiksa »-ost« u •multitonality• izdašna i preporučljiva, m. — i sve iz nje izvedene pojmove — treba isključiti iz uporabe zbog dvojbene pridjevske osnove »-tonalan« (umjesto »-tonality«).

**V:** •antitonality• = (•antitonality•), •atonicity•, •atonicity•, •atonicity•, •atonicity•, •bitonality• = (•bitonality•), •pantonality• = (•pantonality•), •politonicity• = (•politonicity•).

**USP:** •atonality• = (•atonality•), •metatonality• = (•metatonality•), •mikrotonality• = (•mikrotonality•), •multitonality•, •multitonality•, •prototonality• = (•prototonality•), •tonality• = (•tonality•).

**MUSICAL**

**EN:** musical (comedy), musical (play); **NJ:** Musical; **FR:** musical, comédie musicale; **TL:** musical, comedia musicale.

**ET:** EN musical comedy = glazbena komedija, musical play = glazbeni igrokaz; u skraćenu, najčešće korištenu obliku pridjev »musical« postaje imenica.

**DF:** »(Naziv za) popularnu formu •glazbenog teatra• u 20. stoljeću koja se pretežno razvila u Sjedinjenim Američkim Državama i u Engleskoj. Po •strukturni• i po općem stilu slična je europskoj opereti s govorenim dijalozima u kojima se razvijaju dramske situacije za pjesmu, za brojeve s ansamblom i za ples... Najpoznatiji i najpopularniji musicali su *Kiss Me, Kate* (1948) C. Portera, *West Side Story* (1957) L. Bernsteina i *Fiddler On the Roof* (1964) J. Bocka, odnosno (u nas) *Plava limuzina* (1963) M. Kerblera, *Jalta, Jalta* (1971) A. Kabilja i

*Dundo Maroje* 72 (1972) Đ. Jusića.« (RAN), 518; (MELZ), II, 630–631)

**KM:** Pojmovi su na NJ, FR i TL kao prijevodi izvornog EN pojma ponuđeni u (BR), 148–149. Ondje je izvorni EN pojam naveden kao »musical comedy«. EN istoznačnica »musical play« ponuđena je u (MELZ), II, 630.

**KR:** »Popularnu formu •glazbenog teatra• u DF bolje bi bilo zamijeniti »popularnom vrstom...«

M. ne ide u •glazbeni teatar• u užem — i točnom — značenju toga pojma (v. KR •glazbenog teatra•).

**V:** •glazbeni teatar•, •popularna glazba•, •rock-musical•, •rock-opera•, •rock-oratorij•, •zabavna glazba•.

(BASS), III, 276–278; (BKR), III, 172–173; (BKR), V, 74; (GR6), XII, 811 = uputnica na »musical comedy«; (HI), 303; (M), 545; (P), 187; (RIC), III, 243–244; (RL), 598–599; (V), 501–504

**(MUSIC FOR TAPE, TAPE MUSIC) =  
•GLAZBA ZA VRPCU•**

**MUSIC FOR TAPE, TAPE MUSIC**

**EN:** music for tape, tape music; **NJ:** music for tape, tape music, (Bandmusik — v. KR), (Tonbandmusik — v. KR); **FR:** music for tape, tape music, (musique pour bande magnétique — v. KR); **TL:** music for tape, tape music, (musica su nastro — v. KR), (musica per nastro — v. KR).

**ET:** EN tape = vrpca (u ovom slučaju magnetofonska), music = glazba.

**DF:** »Okolo 1950. u Sjedinjenim Američkim Državama naziv za postupak s magnetofonskom vrpcom koji je djelomično sličan snimanju s mikrofonom u •konkretnoj glazbi•, ali rabi električnu glazbu i •električne glazbene instrumente• kao izvore •zvuka•. Njujorškoj grupi za tape music pripadali su Vladimir Ussachevsky, Otto Luening, Louis i Bebe Barron. U glazbi Barronovih za apstraktne filmove rabili su se •generator sinusoidnog tona• i efekti •povratne sprege•. Drugim je putem do sličnih rezultata došao u svojoj 'nacrtanoj' filmskoj glazbi Kanadanin Norman McLaren (crtani filmovi sa sintetičkim, nacrtanim •tonom•). U Cageovu opusu neka djela, npr. *Fontana Mix* (1958), također idu u tape music (premda ih on naziva »magnet tape«).« (EH), 210–211)

**KR:** DF je posve zbrkana: »električna glazba« zapravo je nepostojeći pojam, a •električni glazbeni instrumenti• vrlo su problematična značenja, pogotovo u tome kontekstu (v. KR •električnih glazbenih instrumenata•). Po ponuđenim primjerima ispada da se pojam rabi kao rubrika za one vrste glazbe koje

se ne daju svrstati pod »čistu« •elektroničku glazbu• (tj. •elektronische Musik•), odnosno •konkretnu glazbu• (tj. •musique concrète•). Točniji su i precizniji primjeri skladbe Lueninga i Ussachevskog izvedene na prvom koncertu m. f. t. u Muzeju moderne umjetnosti u New Yorku 28. listopada 1952: Ussachevskieva *Sonic Contours*, Lueningove *Low Speed, Invention i Fantasy in Space* (LUENING 1975: 17; (BOSS), 163). Cageova *Fontana mix* (1958) nije najbolji primjer za m. f. t., jer je grafički predložak te skladbe moguće realizirati i za kakav proizvoljan vokalno-instrumentalni sastav, premda je sam Cage realizirao kao m. f. t. u *Studiju di fonologia* RAI-a u Milanu. Mnogo je poznatiji primjer za m. f. t. njegova skladba *Williams Mix* (1954) (v. CAGE 1962: 41; LUENING 1975: 18).

Pojam u tako određenom značenju treba rabiti u izvornom EN obliku da bi se razlikovao od •glazbe za vrpču•, koja je gotovo istoznačna s •elektroničkom glazbom• i •konkretnom glazbom• (v. KR •glazbe za vrpču•, DF 10 i t. j u KR •elektroničke glazbe•). Zato su NJ, FR i TL pojmovi, koji odstupaju od EN izvornika (gore u zagradama — v. (L), 373), ovdje neuporabljivi.

**V:** •citrat, citatna tehnika (skladanja)•, •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •kolaž, kolažna tehnika (skladanja)• = (collage), •konkretna glazba• = (•musique concrète•), •montaža, tehnika montaže•.

**USP:** •glazba za vrpču• = (music for tape, tape music).

(BASS), II, 127; (CH), 307; CHION 1982: 8; CHION-REIBEL 1976: 43-44; (HO), 75; (HU), 27-29; (LARE), 517; (RIC), IV, 350-351

**(MUSIQUE CONCRÈTE) =**  
**•KONKRETNJA GLAZBA•**

**ET FR = •konkretna glazba•.**

**KM:** Pojam se preporučuje rabiti u promišljenijim znanstvenim i stručnim tekstovima ako se misli na

onu •konkretnu glazbu• koja je, kao suprotnost kelnskoj •elektronische Musik•, nastajala pod okriljem P. Schaeffera u Parizu (v. DF i KR •konkretna glazbe•; također i KR •elektroničke glazbe•).

**USP:** •konkretna glazba•.

## MUZAK

**EN:** muzak; **NJ:** Muzak.

**ET:** Po nazivu tvrtke, osnovane 1934. godine, koja proizvodi takvu glazbu ((KN), 141).

**DF:** »(Naziv za) snimljenu pozadinsku glazbu koja se pušta u javnim ustanovama kao što su supermarketi, banke, aerodromi i zdravstvene ustanove... Rano djelo na tome području stvorio je George Squire još 1911, ali se cijeli sistem razvio pedesetih godina. Računa se da je 1957. godine 75,000.000 Amerikanaca bilo izloženo muzaku u kakvu dijelu dana. Muzak je sročeno tako da stvori određene tipove raspoloženja uporabom laganih... melodija za doručka, balada s mnogo gudačkog •zvuka• za ručka i u rano poslijepodne te... posebnih •aranžmana• za rane večernje sate, kada se ljudi osjećaju umornima i psihički iscrpljenima. Tipični programi muzaka napravljeni su za sva 24 sata, a glazba je podijeljena na tri dijela, s tri različite vrpce. Računa se da muzak ne bi trebalo slušati na bilo koji način kojim bi se mogao nametati... psihi slušatelja.« ((FR), 56)

**KR:** Premda je značenje pojma točno određeno DF, postoje u •glazbi 20. stoljeća• i razne druge vrste glazbe koje, na sličan način, pretpostavljaju krajnju slušateljsku pasivnost.

**V:** •ambijentalna glazba•, •environment, environmentna umjetnost•, •glazba kao namještaj•, •prostorna glazba•, •tapetna glazba•, •zvukolik•.

(BKR), III, 193 = uputnica na »Arbeitsmusik« (= »glazba uz rad«); (HK), 256-257; (M), 545; (RAN), 524

# N

## NAPULJSKA DURSKA LJESTVICA

**EN:** neapolitan major scale.

**ET:** Lat. (cantus) durus = opori (•zvuk•), zbog velike terce između prvoga i trećega stupnja u durskoj •ljestvici• ((KLU), 161).

**DF:** »(Naziv za) •sintetsku ljestvicu• koja sadrži sedam nota... Naziv •ljestvice• dolazi od polustepen-skog odnosa između prvog i drugog stupnja...«



((FR), 56)

**KM:** U notnom je primjeru iz (FR), 56, pogrešno naveden es umjesto e. U našem primjeru ta je greška ispravljena.

**V:** •ljestvica•, •sintetska ljestvica•.

**USP:** •napuljska molska ljestvica•.  
(JON), 308

## NAPULJSKA MOLSKA LJESTVICA

**EN:** neapolitan minor scale.

**ET:** Lat. mollis = mekan (zbog male terce između prvoga i trećega stupnja u molskoj •ljestvici•) ((KLU), 485).

**DF:** »(Naziv za) •sintetsku ljestvicu• koja sadrži sedam nota. Slična je •napuljskoj durskoj ljestvici• ali u njoj polustepen postoji i između petog i šestog stupnja.«



((FR), 56–57)

**V:** •ljestvica•, •sintetska ljestvica•.

**USP:** •napuljska durska ljestvica•.  
(JON), 308

## NEČUJNA GLAZBA

**EN:** inaudible music.

**DF:** »(Naziv za) glazbu pisanu za elektroničke instrumente koji sadrže •visine tona• iznad ili ispod čujnog •spektra•. •Multimedia•, koja su samo vizualna i bez •zvuka•, također idu u tu kategoriju. Početkom 20. stoljeća skladatelji Nicolas Obukhov i Michael Magne prvi su eksperimentirali nečujnom glazbom. Obukhov je zbog toga projektirao 'kristalna' i 'eterska' glazbala (koja se nikada nisu konstruirala), a Magne je skladao *Symphonie humaine* u čujnoj i nečujnoj verziji. Cageova skladba 4'33" (1952), djelo za bilo koju kombinaciju glazbala, treba izvoditi nečujno u tri stavka. Ta i druga djela •avangarde•, kao što je skladba *Composition #6* La Monte Younga, u kojoj izvođači sjede i bulje jedan u drugoga i u publiku, mogu se također svrstati u nečujnu glazbu.« ((FR), 42)

**KR:** Pojam je u DF tako zbrkano obrazložen da bi ga bilo najbolje odmah odbaciti. No ipak je potrebno DF kritički analizirati:

a) U •multimedia• koja su bez •zvuka• ionako se nema što čuti, pa ih je besmisleno svrstavati u n. g.  
b) •Eksperimenti• s ultra- i infrazvukom uglavnom su ostali bez odjeka, pa ovdje imaju samo povijesnu vrijednost.

c) U Cageovoj skladbi 4'33" ne smije se **namjerno** proizvesti nijedan •zvuk•, ali se, po logici •slučaja•, pretpostavlja da tri njezina stavka neće proteći u •tišini• (v. KM •slučaja•).

d) Youngova skladba *Composition #6* svojevrsan je komentar Cageove skladbe 4'33", jer isto tako računa na nenamjerno proizvedeno zvukovlje u publici, ali nije tako strogo organizirana kao Cageova. Osim toga ona prije ide u •proznu glazbu• (v. dvije druge Youngove slične skladbe u KM •prozne glazbe•).

Pojam je dakle djelomično jedino relevantan u vezi s t. d), tj. ovisno o tome pretpostavlja li kakav

predložak ili koncept realizaciju u •zvuku• ili ne. Ako je riječ o •privatnoj glazbi•, pojam je posve prihvatljiv.

**V:** •antiglazba•, •fluxus•, •glazba na papiru•, •glazba za čitanje•, •glazba za oči•, •glazbena grafika•, •nedeterminacija• = (indeterminacija), •privatna glazba•, •prozna glazba•, •slučaj•, •tišina•, •vidljiva glazba•.

(SLON), 1458

### NEDETERMINACIJA = (INDETERMINACIJA)

**EN:** indeterminacy; **NJ:** Indetermination, Unbestimmtheit; **FR:** indétermination.

**ET:** Lat. prefiks in- negira osnovu ((KLU), 329), pa se ovdje prevodi kao ne-; determinatio = granica, kraj, od determinare = ograničiti, odrediti, od prijedl. de = od i terminare = ograničiti, zaključiti ((KLU), 129, 138).

**DF:** 1) »Nedeterminacija se odnosi na glazbenu građu koja je nepredvidljiva prije izvedbe. Pojam se također rabi kao naziv za glazbu koja je predvidljiva prije izvedbe, ali je skladana •operacijama sa slučajem... Pojam •aleatorika• Boulezova je pedantna istoznačnica s nedeterminacijom, koju danas više rabe pisci, nego skladatelji.« ((V), 336)

2) »Pojam što ga je uveo Cage i kojemu je dao prednost pred •aleatorikom•. On je razlikovao djela koja su 'nedeterminirana po načinu skladanja' (tj. konvencionalna partitura dobiva se •operacijama sa slučajem•) i ona koja su 'nedeterminirana po izvedbi' (tj. partitura ostavlja dosta odluka izvođačima). Primjer za prvu vrstu nedeterminacije jest *Music of Changes* i druga djela iz pedesetih godina. U drugu vrstu idu mnoga Cageova kasnija djela koja otkrivaju širok raspon sredstava kojima se izbjegava isticanje skladateljske namjere: •grafička notacija• (*Concert*), •verbalna partitura• (*Inlet*), raspolaganje mnoštvom mogućnosti (*HPSCHD*).« ((GR), 96)

3) »Interpretacija kakve nedeterminirane partiture nužno je jedinstvena. Ne može se ponoviti. Ako se izvodi drugi put, rezultat je različit. Izvedbom se dakle ništa ne postiže jer se takva izvedba može shvatiti samo kao objekt u vremenu. Snimka takve izvedbe nema veću vrijednost od razglednice. Ona samo omogućuje uvid u nešto što je prošlo, dok je međutim sama akcija bila ne-poznavanje nečega što se još nije dogodilo.« (CAGE 1961a: 39)

**KM:** DF 1 i 2 namjerno su izabrane zato što jasno naglašavaju razliku između •aleatorike• i n.

**KR:** U DF 4 •aleatorike• nastoji se utvrditi razlika između •aleatorike• i n. koja se neoprezno zanemaruje u (FR), 3, 42, (GR6), I, 237–242, (GR6), IX, 64

(= uputnica na •aleatoriku•), u (IM), 7, 181, u (JON), 9–11 i u (RAN), 28–29, 394. U (EH), 406, jasno se kritizira uporaba •slučaja• u **aleatoričkim** skladbama kao što su Stockhausenov *Klavierstück XI*, Boulezova *III. klavirska sonata* i Pousseurovi *Scambi*: »Ono što se u tim skladbama spominje kao •slučaj• u stvari su prije formalne sheme permutacije. U terminologijskom su smislu iz takvih srednja forme nastali sumnjivi nazivi kao usmjereni, upravljani ili dirigitirani •slučaj•, pri čemu se promjene na koje je utjecao •slučaj• nisu opisale •slučajem•, nego kao formalne manipulacije.«

Nije preporučljivo n. izjednačavati sa •stokastičkom glazbom•, jer se u njoj •slučaj• rabi u užem smislu, tj. u onome koji mu pripada u teoriji vjerojatnosti, na kojoj počiva Xenakisova •stokastička glazba• (v. KR •stokastičke glazbe•).

**V:** •eksperiment, eksperimentalna glazba•, •generator slučaja• (DF 2), •improvizacija•, •individualna forma•, •kolektivna improvizacija•, •kontrolirana improvizacija•, •nečujna glazba•, •operacije sa slučajem•, •otvorena forma•, •postserijalna glazba•, •slučaj•, •statistička glazba•, •stokastička glazba•, •work in progress• = (djelo u nastajanju).

**USP:** •aleatorika•.

(BOSS), 70–72; (CP1), 240; (CP2), 341 = »indeterminate music«; (G), 134–139; (GR6), IX, 64 = uputnica na •aleatoriku•; (M), 549; (SLON), 1458

### NEGATIVNA GLAZBA

**EN:** negative music.

**ET:** Lat. negare = uskratiti, nijekati.

**DF:** »Negativna je glazba istoznačna s •antiglazbom•, ali postoji mala razlika između tih dvaju pojmova. •Antiglazba• naglašava svoje suprotstavljanje ma kojoj glazbenoj akciji, dok negativna glazba djeluje pod pretpostavkom da mogu postojati negativne frekvencije kao matematičke apstrakcije koje se prema čujnoj glazbi odnose kao negativ prema pozitivu u fotografiji. Negativna će glazba obrnuti dinamičke vrijednosti; vokalni tekst koji sadrži nježne osjećaje harmonizirat će se glasnom disonantnom bukom; i, obratno, simfonijska pjesma na temu nuklearnog rata opisat će se profinjenom destilacijom monodijski koncentriranih •tonova•. U negativnoj je glazbi područje •eksperimenta• bezgranično, upravo zato što je nemoguće razmišljati o njezinoj prirodi.« ((SLON), 1470)

**KR:** Značenje pojma u DF ničim ne obvezuje jer ga je očito, kako je to najčešće u (SLON), izmislio sam autor DF (doduše, ne bez fantazije). No na koju se glazbu tu konkretno misli, teško je procijeniti.

Pojam ima stanovito značenje u odnosu nekih skladatelja (npr. H. Lachenmanna), naročito šezdesetih i sedamdesetih godina, prema suvremenoj glazbenoj praksi općenito. Tako se ansambl što ga je osnovao i vodio Reiner Riehn zvao *Musica negativa*. Izvan tog značenjskog konteksta pojam nije potrebno rabiti.

**V:** •antiglazba•.

### NEGRO SPIRITUAL = (SPIRITUAL)

**EN:** negro spiritual, spiritual; **NJ:** Negro spiritual, Negro Spiritual, geistliche Musik der Farbigen; **FR:** negro spiritual, négro spirituel, musique religieuse des noirs; **TL:** negro spiritual(s), musica religiosa dei neri americani.

**ET:** EN, odnosno američki negro = crnac, crnački; spiritual = duhovna pjesma; od lat. spiritus = duh.

**DF:** »(Naziv za) duhovni žanr, odnosno za pripadajuće mu pjesme američkih crnaca koje su nastale u 19. stoljeću pod utjecajem white spiritualsa, a u vezi s tradicijom europske crkvene pjesme i s elementima afroameričkog crnačkog folklor<sup>1</sup>... U izvornom se spiritualu pjevači prate pljeskanjem ruku i lupanjem nogu u •off-beatu•, što je u izravnoj vezi s •old time jazzom•.« (HI), 314–315)

**KM:** Spiritual nije posve istoznačan s n. s. jer su novija istraživanja utvrdila (BASS), IV, 761; (GR6), XVIII, 1–7; (HI), 521; (MELZ), III, 414; (MGG), XII, 1051–1052; (RAN), 804 da je postojao i tzv. »white spiritual« (= »bijeli spiritual«; v. DF) uz mnogo poznatiji n. s. No za nas je ovdje mnogo važniji n. s. zbog svoje povezanosti s •jazzom•, pa time i s •glazbom 20. stoljeća• u cjelini.

**NJ, FR, i TL** ekvivalenti koji se razlikuju od **EN** izvornika ponuđeni su u (BR), 236–237.

U (MELZ), III, 414, pretpostavlja se da je oblik »spirituals« nastao kraćenjem riječi »spiritual (songs)«, ali se pritom ne spominje da je oblik »spiritual« jednostavno i imenička jednina od »spirituals«.

**V:** •gospel•, •jazz•.

(APE), 282 = »spirituals«; (BASS), III, 319 = •negro spiritual•; (BKR), III, 199 = •Negro Spiritual•; (DG), 394 = »Negro Spirituals«; (FR), 85 = •spiritual•; (HI), 444 = •spiritual• (uputnica na •Negro spritual• i na »bijeli •spiritual•«; (HK), 258 = •Negro Spiritual• (uputnica na •Spiritual•); (HO), 657 = •negro spiritual•; (IM), 364 = •spiritual• (uputnica na •Negro spiritual•); (KN), 142 = •Negro Spiritual• (uputnica na •Spiritual•); (LARE), 1085 = •negro spiritual•; (M), 541 = •Negro Spiritual•; (MELZ), II, 669 = •Negro spiritual• (uputnica na »Spirituals«); (MGG), XII, 1052–1053 = •Negro Spiritual•; (P), 304; (RAN), 804 = •Spiritual•; (RIC), III, 263–264 = »negro spirituals«; (RL), 895 = •spiritual• (uputnica na •Negro spiritual•)

<sup>1</sup> U izvorniku stoji »Negerfolklore«. V. KR •folka, folk-glazbe, folk-stila•.

### NEKOMBINATORIČNI NIZ, SERIJA

**EN:** non-combinatorial row, set.

**ET:** •Kombinatoričnost•; •serija•

**DF:** »(Naziv za) •dvanaesttanski niz, seriju• koji ne posjeduje svojstvo •kombinatoričnosti•.« (FR), 59)

**V:** •dvanaesttanski niz, serija•, •kombinatoričnost•, •niz•, •oblik niza, serije•, •serija•.

**USP:** •kombinatorični niz, serija•, •svekombinatorični niz, serija•.

(NEOBAROK) = •NOVOBAROK•

(NEOKLASICIZAM) =  
•NOVOKLASICIZAM•

(NEOMODALITET) =  
•NOVOMODALITET•

(NEOMODALITETNOST) =  
(•NOVOMODALITETNOST•) =  
(•NOVOMODALNOST•)

(NEOMODALNOST) =  
(•NOVOMODALNOST•) =  
(•NOVOMODALITETNOST•)

(NEOROMANTIZAM) =  
•NOVOROMANTIZAM•

### NERETROGRADNI RITAM

**EN:** nonretrogradable rhythm, non-retrogradable rhythm; **NJ:** nicht-umkehrbarer Rhythmus; **FR:** rythme non rétrogradable.

**ET:** Lat. prilog retro = natrag; gradus = korak; •ritam•.

**DF:** »(Naziv za) one •ritmove• kod kojih poredak njihovih vrijednosti ostaje isti bez obzira na to čitaju li se zdesna nalijevo ili slijeva nadesno. Jednostavan primjer:



Vrijednosti su s kraja identične, a vrijednost je u sredini slobodna. Svi su •ritmovi• s tri vrijednosti, koje se tako postave, neretrogradni:



Ako napustimo 3 vrijednosti, načelo se povećava, pa moramo reći: svi su •ritmovi• koji se dadu podijeliti u dvije grupe od kojih je jedna račji oblik druge, sa zajedničkom vrijednošću u sredini, neretrogradni:



Grupa je B rađji oblik grupe A; četvrtinka povezana sa šesnaestinkom (zajednička vrijednost čije •trajanje• odgovara trajanju pet šesnaestinki) zajednička je objema grupama.« (MESSIAEN 1944: 12)

**KM:** N. r. jedan je od tipičnih pojmova iz skladateljske teorije O. Messiaena (v. •modus ograničenih mogućnosti transpozicije•, •dodana vrijednost•).

O uporabi pojma »grupa« u Messiaena usp. KR •modusa ograničenih mogućnosti transpozicije•.

**KR:** N. r. nije posve precizan prijevod FR izvornika. No kako bi precizan prijevod nužno morao biti opisan (npr: »ritam• koji se ne da prevesti u rađji oblik«, tj. jednak je osnovnom obliku), taj se prijevod ipak preporučuje, pogotovo zato što jasno sugerira ono na što se misli u FR izvorniku.

**V:** •ritam•.

(BOSS), 145–146; (FR), 59; (G), 58; (GR), 129; (JON), 191–192

### NESTALNI TONALITET

**EN:** fluctuating tonality.

**ET:** •Tonalitet•.

**DF:** »(Naziv za) relativno brzo izmjenjivanje dvaju •tonaliteta•.« ((JON), 100)

**KM:** »Razlika između nestalnog tonaliteta i •bitonaliteta• jest u tome što se kod nestalnog tonaliteta dva •tonaliteta• ne pojavljuju istodobno.« (CARNER 1955: 48)

**V:** •antitonalitet•, •atonikalitet, atonikalitetnost, atonikalnost•, •bitonalitet•, •multitonalitet•, •pantonalitet•, •politonalitet•, •progresivni tonalitet•, •prošireni tonalitet•, •slobodni tonalitet•, •suspendirani tonalitet•.

**USP:** •atonalitet•, •metatonalitet•, •mikrotonalitet•, •prototonalitet•, •slobodni atonalitet•, •tonalitet•.

### (NEUE EINFACHHEIT) = •NOVA JEDNOSTAVNOST•

### NEUE SACHLICHKEIT = (NOVA OBJEKTIVNOST)

**EN:** Neue Sachlichkeit, (new objectivity); **NJ:** Neue Sachlichkeit, Verismus ((THO), 167; v. KR); **FR:** néo-classicisme allemand ((P), 206); **TL:** Neue Sachlichkeit, nuova oggettività ((P), 206).

**DF:** 1) »Kao protupokret velikoj apstrakciji kubizma, •futurizma• te patetičnom emocionalizmu ekspresionista oko 1918. formirala se u njemačkom

slikarstvu (prije svega u Berlinu i Dresdenu), među ostalim s umjetnicima kao što su Otto Dix, Carl Grossberg, George Grosz, Karl Hubbuch, Anton Räderscheidt, Christian Schad i Rudolf Schlichter, tendencija prema •realizmu•, koja je opet tražila 'vlastitu pravilnost predmetnog svijeta' i koja se trudila oko osjetilne dinamike i stvarnosti. Taj realistički (veristički) pokret nazvao se Neue Sachlichkeit ili 'magični realizam'...« ((THO), 167–168) 2) »Pojam što su ga dvadesetih godina rabili njemački pisci da bi njime označili pokret koji se suprotstavljao subjektivnom izrazu karakterističnom za romantizam; u glazbi on najbolje odgovara Hindemithovim i Weillovim djelima iz toga razdoblja, premda je očito dio istog fenomena kao što je •novoklasicizam•.« ((GR), 127)

**KM:** DF 1 odnosi se na N. S. u slikarstvu, a DF 2 na N. S. u glazbi.

**KR:** •Verizam• se kao istoznačnica s N. S. javlja u ((THO), 167, no taj pojam u tom smislu nije preporučljivo rabiti jer je njegovo primarno značenje u glazbenom nazivlju vezano uz stil u razvoju talijanske opere krajem 19. stoljeća (v. KR •verizma•).

U HINTON 1989 temeljito je istražena povijest pojma, iz koje je moguće uočiti da sadrži vrlo površne i neobvezne referencije na glazbu, koje se, kao što je istaknuto u DF 2, ni po čemu ne razlikuju od •novoklasicizma• (v. i DF 5 i KR — t. e •novoklasicizma•). Osim toga i te slabije referencije ograničene su samo na NJ govorno područje (slično kao i u •novobaroku• — v. DF i KR •novobaroka•). Pojam stoga nema nikakva razloga rabiti; a ako se već rabi, onda je bolje rabiti njegov NJ oblik, koji ga ipak jasno razlikuje od kojekakvih »novih objektivnosti«, koje su se, kao reakcije na razne »stare subjektivnosti«, javljale kroz cijelu povijest umjetnosti (i ne samo) 20. stoljeća.

**V:** •novoklasicizam• = (neoklasicizam).

**USP:** •verizam•.

(BASS), III, 322; (RIC), III, 267

### NEW AGE (MUSIC)

**EN:** new age; **NJ:** New Age.

**ET:** EN = novo doba.

**DF:** »(Naziv za) astrološko–ezoterički svjetonazor po kojemu se smatra da se razvoj čovječanstva odvija u epohama koje su čvrsto povezane uz tzv. svjetsku ili platonsku godinu. A to opet proizlazi iz produžene zemaljske osi kroz cijeli horoskop, po čemu svjetska godina traje 25.868 godina po gregorijanskom kalendaru. Sada se po tom shvaćanju čovječanstvo nalazi na prijelazu iz ribe u vodenjaka, što pruža priliku za stvaranje nove humanosti i za

otvaranje višeg stupnja svijesti. Glazba koja prati to rajsko stanje postojala je prije nego što je pojam new age došao u modu: ...Deuter, Chris Hinze, Kitaro, David Thorn, Mark Isham i drugi uspješno su djelovali u •jazzu• i u •rocku• još dok se ploče s etiketom New Age Music nisu dobro prodavale. Glazba što je stvaraju ti glazbenici uglavnom je mirna... i podobna za meditaciju. Najčešći su instrumenti •sekvencer• i •sintetizator•. No rabe se i jednostavna akustička glazbala... New age ima s •rock–glazbom• zajedničko jedino to što se ploče takva svjetonazora u prodavaonicama nalaze na istim policama na kojima se nalazi i •rock•.« ((HK), 258)

**KM:** DF potvrđuje opravdanost uvrštenja pojma u ovaj *Vodič*, premda bi strastveni poklonici n. a. zacijelo rado polemizirali s nekim tvrdnjama iz nje. Bitno je međutim što je u DF istaknuta astrološko–ezoterička pozadina n. a. Precizno određenje isključivo glazbenih značajki pojma nezahvalan je i gotovo uzaludan posao, jer se pod pojam nerijetko svrstava i glazba koja nema nikakve veze s navedenim svjetonazorom.

**KR:** N. a. usprkos svojoj meditativnosti nema nikakve veze s •meditativnom glazbom• i •meditativnim rockom• (v. KR •meditativne glazbe• i •meditativnog rocka•).

N. a. zapravo podrazumijeva »new age music«, ali je pisanje bez »music« češće.

U uputnicama se navodi •popularna glazba• zato što je n. a. doista teško klasificirati, a u •popularnu glazbu• zacijelo ide ako ni zbog čega drugog, a ono zbog svoje nesumnjive popularnosti. N. a. još je problematičniji kao ogranak •rocka• (v. kraj DF), pa se zato na •rock–glazbu• ni ne upućuje.

**V:** •popularna glazba•.

### NEW ORLEANS JAZZ

**EN:** New Orleans jazz, New Orleans/Old time jazz; **NJ:** New Orleans jazz, New–Orleans–Jazz, erste Form des schwarzen Jazz; **FR:** New Orleans jazz, première forme de jazz; **TL:** New Orleans jazz, prima forma del jazz.

**ET:** Po gradu New Orleansu u Louisiani (SAD); •jazz•.

**DF:** »(Naziv za) prvi samostojni stil u •jazzu• što su ga crni i kreolski glazbenici (•Creole jazz•) oko 1890. godine razvili u New Orleansu, središtu južnih država u Sjedinjenim Američkim Državama, pod utjecajem uličnih koračnica, •bluesa• i •ragtimea•... New Orleans jazz oponaša se u •dixielandu• a dvadesetih ga godina nasljeđuje •Chicago jazz• i •swing•.« ((HI), 315–316)

**KM:** U (GRJ), II, 168, upozorava se da neki teoretičari •dixieland• rabe samo u vezi s bijelim glazbenicima.

**KR:** Oblik pojma s crticom ponegdje se nalazi i na EN, češće na NJ, a na FR i TL takav se način pisanja nije susreo. Preporučuje se da se na hrvatskom ne rabi crtica.

Nazivi različiti od izvornika na EN, NJ, FR i TL predloženi su u (BR), 236–237. To su samo opisi, a ne ekvivalenti izvornog pojma, u kojima bi naglasak trebao biti na vrsti, a ne na formi.

Ne preporučuje se rabiti hrvatski prijevod toga pojma (= »jazz iz New Orleansa«), jer u njemu nisu dovoljno izražene stilske značajke što ih podrazumijeva izvornik. Zato se i na NJ, FR i TL najčešće rabi izvorni EN oblik.

**V:** •blues•, •Chicago jazz•, •Creole jazz•, •dixieland•, •jazz•, •old time jazz•, •ragtime, rag•. (BKR), III, 207; (GR6), XIII, 169; (M), 539; (MELZ), II, 676; (RAN), 539; (RL), 632

### NEW WAVE

**EN:** new wave, New Wave, New Wave 1975; **NJ:** new Wave, New Wave, andere Art von Rock; **FR:** new wave, New Wave, autre forme de rock; **TL:** new wave, New Wave, altra forma di Rock.

**ET:** EN = novi val.

**DF:** 1) »(Opći naziv za) za •rock–glazbu• koju sviraju mnogi engleski i američki •bandovi• od kasnih sedamdesetih godina. Pojam se odnosi na različite stilove čiji je izravni prethodnik •punk rock•, ali čije forme i •ritmovi• izravno proizlaze iz •rock and rolla• pedesetih i šezdesetih godina. New wave započeo je u pubovima i malim klubovima kao reakcija na •heavy metal•..., a uz preferenciju jednostavnijih formi. Važni su predstavnici Elvis Costello, Graham Parker, Dave Edmunds, Patti Smith, Talking Heads i Brian Eno.« ((RAN), 539)

2) »Pojam koji se često odnosi na •jazz• što ga sviraju glazbenici kao John Coltrane, Don Cherry, Ornette Coleman, Charles Taylor, Charlie Mingus i Eric Dolphy, a u kojemu se, kao izvor okvira za •improvizaciju•, postiže stanovita sloboda izbjegavanjem tradicionalnih akordnih... obrazaca i formi. Umjesto toga naglasak se stavlja na melodiju..., uključujući obilatu uporabu •mikrostepena•. Osim toga su se često poduzimale i modifikacije na glazbalima da bi se došlo do novih sredstava za proizvodnju •zvuka•. Pokret je počeo šezdesetih godina.« ((FR), 58–59)

**KM:** Pojmovi na NJ, FR i TL (kao i »New Wave 1975« na EN), koji se razlikuju od EN izvornika, ponuđeni su u (BR), 236–237, kao svojevrsno tuma-

čenje izvornika u smislu DF 1, pri čemu bi trebalo naglasiti da tu ipak nije riječ o formi nego o **vrsti** (**•rocka•**).

Pisanje s velikim početnim slovima uobičajeno je kada se misli na točnu specifikaciju stila ili smjera (naročito u smislu DF 1).

**KR:** N. w. obilato je trošen pojam. U DF su izabrana dva najočitija značenja, premda se i među njima ono u DF 1 najčešće rabi. (No krivo bi bilo pomisliti da je i u tom smislu, dakle u nazivlju **•rock–glazbe•**, n. w. jednoznačan pojam. U ⟨HI⟩, 316, recimo, nude se dvije ovakve DF: »Od 1976/77. godine nediferencirano rabljen naziv za 1) **•punk rock•**, koji se nadovezuje na **•hard rock•** i na **•heavy rock•** i za 2) način muziciranja u **•rock–glazbi•** koje se oslobađa 'preelektroniziranja'... i opet teži prirodnom električno amplificiranom instrumentalnom **•zvuku•**.) Pojam se u značenju u DF 2 (u vezi s nekim pojavama u **•jazzu•**) vrlo rijetko rabi (npr. u tako kompetentnom priručniku kao što je ⟨GRJ⟩ uopće se ne nalazi). Umjesto njega mnogo je popularniji **•free jazz•**.

**V:** **•jazz•**, **•free jazz•**, **•pop, pop–glazba•**, **•popularna glazba•**, **•punk (rock)•**, **•rock and roll•**, **•rock, rock–glazba•**.

⟨HK⟩, 258–261; ⟨KN⟩, 142–143

### NISKOPROPUSNI FILTER

**EN:** low-pass filter; **NJ:** Tiefpaß(filter); **FR:** filtre passe-bas.

**ET:** **•Filter(i)•**.

**DF:** »(Naziv za) **•filter•** koji propušta niske, duboke frekvencije, a visoke frekvencije potiskuje prema tome na koje se vrijednosti prilagodi. Zajedno s **•visokopropusnim filterom•** tvori **•pojasnopropusni filter•**.« (⟨EH⟩, 353)

**V:** **•elektronička glazba•** = (**•elektronska glazba•**), **•filter(i)•**.

**USP:** **•filter formanata•** = filter zvukovne boje, **•filter s kontrolom napona•** = (VCF) = (voltage-controlled filter), **•filter šuma•**, filter zvukovne boje = **•filter formanata•**, **•oktavni filter•**, **•pojasnopropusni filter•**, **•pojasnozaustavni filter•**, **•univerzalni filter•**, **•visokopropusni filter•**.

⟨DOB⟩, 73; ⟨EN⟩, 81; ⟨FR⟩, 49; ⟨HI⟩, 156; ⟨HO⟩, 378; ⟨HU⟩, 82; ⟨KN⟩, 72; ⟨M⟩, 63; ⟨POU⟩, 200; ⟨RAN⟩, 307; ⟨RL⟩, 289

### NIZ

**EN:** (note) row, (tone) row, series, set; **NJ:** (Ton)reihe, Serie; **FR:** série; **TL:** seria (⟨HI⟩, 386; ⟨RL⟩, 788), serie (⟨BR⟩, 138, BEICHE 1984: 1) — točno je »serie«!

**DF:** Kao kraćenica od **•dvanaesttonskog niza, serije•** naziv za temeljnu zvukovnu građu u **•dvanaesttonskoj tehnici•**. Niz je dakle ponajprije slijed od dvanaest **•tonova•** kromatske **•ljestvice•**, koji se artikulira tako da se nijedan **•ton•** ne smije ponoviti dok se ne izredaju svi ostali. Teoretski je i kromatska **•ljestvica•** **•dvanaesttonski niz, serija•**.

**KR:** U nazivlju **•glazbe 20. stoljeća•** n. se mora ograničiti na značenje što ga poprima iz specifične funkcije u **•dvanaesttonskoj tehnici•**. (U ⟨EH⟩, 281–283, pod **•oblicima niza•** navode se i n. koji nemaju nikakve veze s **•dvanaesttonskom tehnikom•** i **•serijalnom tehnikom•**, npr. aritmetički n., geometrijski n., **•Fibonacciev niz•** itd., a u ⟨FR⟩, 94, upozorava se da »niz može imati bilo koji broj **•tonova•** — prema želji skladatelja — ali je **•dvanaesttonski niz•** najčešći.«) Pojam »ljestvični n.« (v. npr. DF **•pentatonike•**) pleonazam je, tj. istoznačan s **•ljestvicom•**, pa ga je, s obzirom na specifično značenje n. u nazivlju **•glazbe 20. stoljeća•** bolje ne rabiti, upravo zato što je **•dvanaesttonski niz, serija•** također ljestvični n., koji međutim nema ni po čemu ni karakter ni funkciju **•ljestvice•**. (Može se reći da je kromatska **•ljestvica•** također ljestvični n., no u **•dvanaesttonskoj tehnici•** i **•serijalnoj tehnici•** **•dvanaesttonski niz, serija•** nikada i nikako ne mogu biti isto što i kromatska **•ljestvica•**.) Vjerojatno se zbog takvih (i sličnih) slučajeva n. — u smislu što ga posjeduje u nazivlju **•glazbe 20. stoljeća•** — nastoji izbjeći, pa se umjesto njega rabe drugi nazivi (npr. **•modus•**, **•trop•**).

Na hrvatskom jeziku n. nikako ne treba rabiti kao istoznačnicu sa **•serijom•**. N. neka je dakle kraćenica za **•dvanaesttonski niz•** u **•dvanaesttonskoj tehnici•**, a **•serija•** za ma koju **•seriju•** u **•serijalnoj tehnici•**. (Nešto slično sugerira se u ⟨RAN⟩, 744, kada se s pojma »row« upućuje na **•dvanaesttonsku glazbu•**, a s pojma »series« na **•serijalnu glazbu•**.)

**V:** **•agregat (DF 2), •derivirani niz, serija•**, **•dvanaesttonska tehnika (skladanja)•** = (**•dodekafonija•**), **•dvanaesttonski niz, serija•**, **•dvanaesttonski sveintervalski niz, serija•** = sveintervalski niz, serija, **•dvanaesttonsko polje•**, **•heksakord•**, **•jednointervalski niz, serija•**, **•klasa visine tona•** = (tonska klasa), **•kombinatorični niz, serija•**, **•kombinatoričnost•**, **•nekombinatorični niz, serija•**, **•oblik niza, serije•**, **•obrat (niza, serije)•** = (**•inverzija [niza, serije]•**), **•osni ton•**, **•osnovni niz, serija•** = (Grundreihe), **•osnovni oblik (niza, serije)•** = (**•Grundgestalt•**), **•parametar•**, **•pentakord•**, **•permutacija (niza, serije)•**, **•podniz, podserija•**, **•predsredenje grade•**, **•račji oblik (niza, serije)•** = (**•retrogradni oblik [niza, serije]•**), **•račji obrat (niza, serije)•** =

(♦retrogradna inverzija [niza, serije]♦), ♦rotacija (niza, serije)♦, ♦segment (niza, serije)♦, ♦sekundarni niz, serija♦, ♦serijalna tehnika (skladanja)♦, ♦simetrični niz, serija♦, ♦sustav♦, sveintervalski niz, serija = ♦dvanaesttonski sveintervalski niz, serija♦, ♦svkombinatorični niz, serija♦, ♦tetrakord♦, ♦transpozicija (niza, serije)♦, ♦trikord♦, ♦višedimenzionalni glazbeni prostor♦, ♦zrcalni obrat (niza, serije)♦ = (♦zrcalna inverzija [niza, serije]♦).

**USP:** ♦ljestvica♦, ♦modus♦, ♦serija♦, ♦trop♦.

(APE), 268 = »series« (uputnica na ♦dvanaesttonsku tehniku♦); BEICHE 1984; (DIB), 340–342; (EH), 280–181; (FR), 77 = »row« (uputnica na »tone row«), 80 = »series«, 94 = »tone row«; (G), 41–45; (GR6), XVII, 169 = »series«, »row«, »tone row«, »note row«; (GR6), XVII, 197–199 = »set«; (HI), 386–387; (HO), 930 = »série« (uputnica na ♦dodekafoniju♦ i na ♦serijalnu glazbu♦); (IM), 348; (L), 470; (MI), III, 696–697; (RAN), 719 = »row«, 743 = »series« (uputnica na ♦dvanaesttonsku glazbu♦ i na ♦serijalnu glazbu♦, 744 = »set« (uputnica na ♦dvanaesttonsku glazbu♦, istoznačnica s »row«; (RL), 788–790; (V), 635 = »row« (uputnica na »set« i na ♦dvanaesttonsku tehniku♦), 674 = »series« (uputnica na »set« i na ♦dvanaesttonsku tehniku♦)

## NOVA GLAZBA

**EN:** new music, New music; **NJ:** neue Musik, Neue Musik; **FR:** musique nouvelle; **TL:** musica nuova, nuova musica.

**DF:** 1) »Nutarnji razvojni cilj nove glazbe... ne može se shvatiti nikako drugačije nego kao svjesno stremljenje k obnovi našega osjećanja melodije..., koje ne teži samo drugim mogućnostima kombinacija među ♦tonovima♦ unutar danih normi, nego za pretpostavku ima i temeljnu psihičku obnovu i proširenje našega osjećanja glazbe.« (BEKKER 1920<sup>5</sup>: 31–32)

2) »Što u svakom slučaju ide u 'Novu glazbu'? Schönberg — uvijek će se on prvi spomenuti kada se govori o novoj glazbi. Webern, Schönbergova škola... to je ta N o v a g l a z b a koja dolazi iz B e č a i koja nastavlja tradiciju ♦ekspresionizma♦ i koja je karakteristična po tome što se čvrsto drži promjene građe.« (KRENEK 1937: 6, 13)

3) »Nakon što je faza 'Nove glazbe' u bitnome prošla, prezentira se novo, koje više nije 'Nova glazba', u normalnoj razvojnoj formi postupna nastajanja, izrastanja i širenja. Ugladeni običaji u razmišljanju izračunali su da se nakon II. svjetskog rata u glazbi mora dogoditi nešto slično kao nakon I. svjetskog rata; no 'prijelom' se nije ponovio. Danas su se mladi... odvojili od Schönberga i Stravinskog, ne bučno i s protestom, također ne u grupama i s programatskim proglasima, nego neprijetno, pojedinačno, postupno se ispitujući, da bi konačno sada stvorili nešto kao pokret u kojemu su istomišljenici našli nov odnos prema glazbenoj gra-

di. Bez mnogo međusobna dogovaranja ovdje također vlada jedinstvo oko priznanja Antona Weberna kao polazišta i prekretnice toga razvoja. Novo serijalno skladanje ima pred sobom cijeli red kao kakav glazbeni globus. Njezina je čista kristalizacija '♦serija♦', do sada — nakon zablude da ♦dvanaesttonska tehnika♦ može nositi tradicionalne forme — jedini pravi formalni element koji je naše stoljeće donijelo u glazbu.« (EIMERT 1955: 7)

4) »Nova glazba, s velikim N, podrazumijeva odlomak povijesti, no time ne izbjegava problematiku svih naziva za epohe u glazbi. Ipak, udomaćeni pojam Nova glazba preko svoje imenice ostaje povezan s umjetnošću koju označuje. Drugi nazivi za epohe u glazbi po tome imaju manje mogućnosti izbora, pa zbog toga u sebi nose odjek svojega podrijetla kao znak svoje nedostatnosti: 'romantika' potječe iz književnosti, 'impresionizam' iz slikarstva, 'barok' iz arhitekture, 'renesansa' iz opće povijesti kulture, a 'Ars nova' najprije je označavala vrstu notnog pisma... Pojam je Nova glazba, naprotiv, slobodan od balasta koji je stran njegovu predmetu, ali je zato i relativno siromašan u značenju. On takoreći predstavlja donju graničnu vrijednost u brižljivu imenovanju epoha po stoljećima koje se u muzikologiji sve više rabi. U stvari bi se umjesto o Novoj glazbi isto tako moglo govoriti i o glazbi prve polovice 20. stoljeća; to bi se vjerojatno poklapalo i s oba povijesno granična datuma: 1908. (prva atonalitetna djela u Schönberga i Weberna) i 1950. (prva posve prokonstruirana glazba u Messiaena, kraj klasicističkog razdoblja u Stravinskog, početak ♦serijalne glazbe♦). No pojam je Nova glazba ipak nešto više od puka registriranja godina, zato što je u njemu sačuvano nešto od proklamiranih postulata, također od antiromantičkog stava generacije nakon rata. Ta se kvalitativna razlika... izražava u pisanju s velikim N. Onda bi naziv 'nova glazba', s malim n, bio povijesno promjenljiviji, rastezljiviji i neodređeniji; ništa konačno ne sprečava da se primijeni na svaku novu glazbu, dakle sukladno svomu doslovnom značenju. Ali obratno, 'nova glazba' mogla bi svom težinom naglasiti i povijesni prekid 1908; objasniti je graničnikom između doba tonalitetne, 'stare' glazbe i novog razvoja koji sada počinje, čije se... dimenzije još ne mogu sagledati. O tome se iz današnje pozicije ne da polemizirati ni s kojim argumentima — osim s manjkavom oštrinom u značenju pojmova... Glavnina autora slaže se u tome da se razvoj od 1950. s velikim naporom može podvesti pod do tada rabljeni pojam Nova glazba... Oni zato reagiraju sa superlativima, kao što su 'najmlađa' ili 'najnovija' glazba,... ili s prilično

borbenim formulacijama, kao što su 'napredna' ili '•avangardna glazba•'. No one su zbog svoga apologetskog naglašavanja i zbog žurbe oko svrstavanja u vrijeme isto tako neprikladne kao i... '•suvremena•' ili 'današnja glazba'. Pojam... '•moderna glazba•'... ne izbjegava sve mane, no odmjereno je, u svakodnevnoj je uporabi i dovoljno je precizan.« (DIB), 334–335)

5) »Naziv što se često rabi za označavanje različitih radikalnih i eksperimentalnih tendencija u •glazbi 20. stoljeća• koje započinju oko 1910, a predstavljaju ih skladatelji kao što su Schönberg i Stravinski, za razliku od drugih koji su priklonjeniji nastaviti tradicionalnim smjerom, od romantizma, •impresionizma•, nacionalizma itd.« (APE), 191)

6) »Opći pojam koji uključuje mnoge glazbene idio-me i tehnike u 20. stoljeću, kao što su •atonalitet•<sup>1</sup>, •serijalizam•, •modalitet•, •aleatorika• i •elektronička glazba•. Pojam je prvi put postao popularan oko 1920, a danas je ponešto zastario. Ponegdje se rabi kao istoznačnica s •avangardom•.« (FR), 58)

7) »1. Rabi se kao pojam, gotovo kao slogan, za označavanje glazbe koja baš nije nova, nego •avangardna•. Čekić bez gospodara bio je nova glazba; Šostakovičeva X. simfonija nije. Upozoravanje na razliku bilo je bez ikakve svrhe, a danas je, nakon kraja tradicije •avangarde•, pojam suvišan. 2. Naziv za seriju Cowellovih izdanja partitura i ploča od 1927. do 1950, u kojoj su predstavljena djela Ivesa, Rugglesa, Antheila, Crawfordove, Seegera, Rudhyara itd.« (GR), 127)

8) »...(Naziv za) mnoge nove tehnike koje se rabe u skladanju u ranom 20. stoljeću, kao što su •serijalizam• i •atonalitet•. Pojam je izveden iz njemačkog pojma *neue Musik*.« (IM), 264)

9) »...Pojam nova glazba postao je popularan oko 1920; označavao je tip •moderne glazbe• koji je karakterizirao disonantni kontrapunkt, •atonalitet• i kratkoća izraza. Kasnije je nova glazba postala istoznačna s ultramodernom glazbom.« (SLON), 1472)

**KM:** DF 1 navedena je (i) zato što se i u njezinu izvoru pojam prvi put pojavljuje u naslovu kakve publikacije (barem na NJ govornom području — v. BLUMRÖDER 1980: 3).

**KR:** DF su izabrane po kriteriju maksimalne različitosti, premda bi ih bilo moguće i značenjski grupirati; no to u ovom slučaju nije potrebno. Potrebno ih je međutim komentirati s nekoliko aspekata koji otkrivaju gotovo sve poteškoće u terminologijskoj obradi toga pojma:

1) Bitna je razlika u značenju pojma s obzirom na ortografiju (*nova* ili *Nova* glazba). DF 4 na to upo-

zorava na polemičan način (koji je u stvari argument za autorovo preferiranje •moderne glazbe• — v. KR •moderne glazbe•, t. 4), ali je mnogo važnije nianširanje u DF 2, koje je već na tragu periodizacijske funkcije značenja s velikim N (N. g. od oko 1910. nasljeđuje glazbenu modernu; v. •moderna, glazbena•). Nova je glazba dakle oznaka za onu glazbu u 20. stoljeću koja započinje Schönbergovim rušenjem •tonaliteta•, tj. •atonalitetom•, zatim vodi — preko inicijativa kasnoga Webernova opusa — do •serijalizma•, čija se iskustva rabe i u •elektroničkoj glazbi•, a na poseban način — kao svojevrsna reakcija na •serijalizam• — u •aleatorici• i •nedeterminaciji• te u svim drugim posljedicama te reakcije (•improvizacija•, •prozna glazba•...). O tome v. detaljnije u (GL), 31–44, naročito komentare tablica sa str. 114, 115. na str. 42. i 43–44.

2) U DF 6 može zbuniti »atonalism« (umjesto •atonalitet•). O takvim i sl. pojmovima na stranim jezicima v. KR •dodekafonije•. Nerazumljivo je zašto u nabranjanju autor spominje i •modalitet•. Valjda mu je i to pojam koji negira •tonalitet•!

3) T. 1 u DF 7 kulminacija je nepreciznosti i potpuna nerazumijevanja pojma, koje ne treba posebno objašnjavati.

4) DF 8 posve je zbrkana: a) •atonalitet• nije tehnika, nego stanje građe; b) •serijalizam•, naravno, ne ide u rano 20. stoljeće (ali je na EN to ponekad istoznačnica s •dvanaesttotskom tehnikom• — v. KR •dodekafonije•); c) tvrdnja da je EN pojam »new music« potekao iz NJ »neue Musik« posve je proizvoljna, premda se i u (BASS), III, 369, s TL pojma »nuova musica« iz posve neobjašnjivih razloga upućuje na NJ pojam »Neue Musik«.

5) Pojam »ultra-modern music« u DF 9 čest je u (SLON) (v. npr. str. 1499 i DF 2 •akuzmatike, akuzmatičke glazbe•), a nije općenito rijedak ni na EN (v. DF •modernizma•), ali je besmisleno na njemu inzistirati kao na tehničkom pojmu i stručnoj riječi, kada je dostatno problematična njegova osnova •modernizam• (v. npr. KR •postmodernizam•).

6) Posvemašnje miješanje N. g. s •avangardnom glazbom• (DF 6 i 7; (M), 519, 547; u (BASS), III, 369 s TL se pojma »nuova musica« upućuje na NJ pojam »Neue Musik«, koji se, u (BASS), III, 322, definira kao istoznačnica s •avangardom•, a u (CAN), 374–375, značenje se pojma izjednačuje s •avangardom• od kraja pedesetih godina ovog stoljeća) i •modernom glazbom• (DF 9; (JON), 186; (M), 519, 547; (MELZ), II, 698–700) nepromišljeno je i neprikladno preciznom pristupu značenju pojma (pogotovo u (M), 519, 547, gdje se uvijek navodi ortografija s velikim N).

U terminologijskom je smislu pogrešno povijest pojma istraživati od Srednjeg vijeka (*Ars nova*) preko druge polovice 16. stoljeća u Italiji i dalje (kao što se to npr. čini u (IM), 264, (MELZ), II, 698–700, i u (SLON), 1472; no v. i EGGEBRECHT 1961) zato što prije svega ima drugačiji oblik, a i bitno drugačije značenje od n. g. u 20. stoljeću. Zato se ne bez razloga i u BLUMRÖDER 1980, kao vrlo kompetentnu izvoru, značenje ograničuje samo na \*glazbu 20. stoljeća\*. Kako je već navedeno u t. 1 KR, N. g. (s velikim N) tada ima posve specifično i jasno, precizno značenje.

**USP:** \*avangarda, avangardna glazba\*, \*eksperiment, eksperimentalna glazba\*, \*glazba 20. stoljeća\*, \*moderna glazba\*, \*suvremena glazba\*.

(BKR), III, 202–203; (BKR), V, 78; (EIN), 444–447; (MGG), XVI, 1360–1401; (RL), 628–629

1 U izvorniku se navodi »atonalism«.

#### NOVA JEDNOSTAVNOST = (NEUE EINFACHHEIT)

**EN:** new simplicity; **NJ:** neue Einfachheit; **FR:** neue Einfachheit, nouvelle simplicité.

**DF:** 1) »Dok je cvjetao \*novoklasicizam\*, slogan 'nova jednostavnost' nastao je među skladateljima koji su se željeli osloboditi izrazite sofistike toga razdoblja. U praksi je nova jednostavnost značila povratak elementarnoj... melodiji i \*harmoniji\*... s jedva zamjetnim... disonancama.« ((SLON), 1472)

2) »Pojam koji je stvoren sedamdesetih godina da bi se opisala glazba pod utjecajem \*minimalne glazbe\*, a koja se najčešće povezivala s kakvim mladim njemačkim, skandinavskim i nizozemskim skladateljima.« ((GR), 128)

3) »Želja da ponovno usvoje glazbene dimenzije koje su decenijama zapostavljali njihovi prethodnici — kao npr. fenomen melodije — natjerala je mnoge skladatelje, naročito početkom osamdesetih godina, da se radikalno udalje od načela formalne složenosti koju se istraživalo u glavnini tendencija u aktualnoj glazbi, da se okrenu prema 'novoj jednostavnosti'. Za Wolfganga Rihma \*avangarda\* je postala akademizam današnjice. Više njemačkih skladatelja, među njima Manfred Trojahn, von Bose... ili D. Müller-Siemens, reducirali su zbog toga sredstva skladanja, težeći neposrednijem i osjetilnijem odnosu s publikom.« ((BOSS), 98–99)

**KM:** U (BOSS), 98, navodi se — osim FR — i NJ pojam.

Po (M), 519, n. j. »opet donosi subjektivan, neposredan izraz osjećaja (u kompliciranim partiturama)«. Za A. Reimanna (BINAL 1983: nepag.) »glazba je bez emocija sterilna glazba«, za von Bosea (BOSE

1978: 36, 39) glazba je medij »koji oslobađa osjetilne podražaje, emocije, stanja osjećaja... Stvarno silno želim... pisati izravno pojmljivu, lapidarnu glazbu.«

**KR:** N. j. tipičan je pojam koji se — premda skovan žurnalistički površno (v. RIHM 1977) — stalno nastoji uvući u znanstveno nazivlje, dakle među tehničke pojmove i stručne riječi \*glazbe 20. stoljeća\*. Otuda i nastojanja da se definira u stručnoj literaturi. Iz nemušnosti njegova značenja proizlaze i razlike u značenju među prethodnim DF: a) Skladatelji \*novoklasicizma\* nikada u svojim estetičkim nazorima nisu pomišljali na n. j., odnosno nikada svoju glazbu nisu smatrali »novojednostavnom« (jer bi to za nju bilo ponižavajuće — osim toga, na koji su to način **novojednostavni** Stravinskijev *Oktet* i *Pulcinella*?) spram — recimo — Schönbergove \*dvanaesttonske glazbe\*. U tom je smislu DF 1 posve bespredmetna. b) Pogrešno je n. j. povezivati s \*minimalnom glazbom\* kao u DF 2. Autor se DF inače teško snalazi u raznim »vraćanjima« u \*glazbi 20. stoljeća\* (v. DF 2 \*avangarde, avangardne glazbe\*, kraj DF 2 \*glazbe 20. stoljeća\* i DF 7 \*nove glazbe\*), što očito proizlazi iz njegove **preskriptivne** koncepcije glazbe, po kojoj se \*avangarda\* i \*eksperiment\* uvijek moraju vratiti u nešto općeglazbeno. Otuda i posvemašnje, namjerno nerazumijevanje pojmova koji se kose s tom koncepcijom. c) DF 3 jedina definira pravo značenje pojma, pa ga treba rabiti isključivo u tom smislu, premda uvijek sa sviješću o njegovoj kontradiktornosti: koja je to uopće **stara** jednostavnost što se u n. j. priziva? Osim toga reprezentativna djela predstavnika n. j. — kako se napominje u (M), 519 — uopće nisu **jednostavna**.

**V:** \*novoklasicizam\* = (neoklasicizam), \*postmodernizam\* = (\*postmoderna\*).

**USP:** \*minimalna glazba\*, \*novi romantizam\*. BLUMRÖDER 1982a; KOLLERITSCH 1981

#### NOVAKORD

**EN:** novachord; **NJ:** Novachord; **TL:** novachord.

**ET:** Lat. novus = nov; grč. khordē = žica ((DE), 169).

**DF:** »(Naziv za) jednomanualne višeglasne \*elektroničke orgulje\* što ih proizvodi američka tvrtka *Hammond Organ* od 1939. godine. \*Zvuk\* se proizvodi \*oscilatorom\*. Novakord može oponašati niz orkestralnih instrumenata. Upotrijebio ga je H. Eisler u svojoj *Komornoj simfoniji*.« ((RUF), 339)

**V:** \*elektroničke orgulje\* = (\*elektronske orgulje\*), \*elektronički glazbeni instrumenti\* = (\*elektronski glazbeni instrumenti\*).

(APE), 194; (BASS), III, 368; (FR), 59; (GRI), II, 782–783; (IM), 267; (RIC), III, 288

**(NOVA OBJEKTIVNOST) = •NEUE SACHLICHKEIT•**

**NOVATRON = •BIROTRON• = •MELOTRON•**

EN: novatron; NJ: Novatron.

ET: Nova– vjerojatno od lat. novus = nov; –tron od EN *electronic* kao •melotron•; vjerojatno u smislu: novi model •melotrona•.

DF: Naziv za •melotron• s kraćim •beskrajnim vrcama•.

V: •elektronički glazbeni instrumenti• = (•elektronski glazbeni instrumenti•).

USP: •birotron• = •melotron•.

(DOB), 112 = uputnica na •melotron•; (EN), 162 = uputnica na •melotron•; (GRI), II, 783 = uputnica na •melotron•

**NOVI ROMANTIZAM**

EN: new romanticism.

ET: FR *romantisme* od lat. *Romanus* = rimski, od Roma = Rim; FR *roman*, iz staroFR *romanz* = doslovno: knjiga napisana na FR; u prenesenom značenju pridjev = pun mašte, pun atmosfere ((KLU), 604–605).

DF: »Pojam je težak kao i •novoklasicizam•. Uveden je sedamdesetih godina u Sjedinjenim Američkim Državama da bi se opisao povratak mnogih skladatelja širokim, mekanim gestama, velikim formama, standardnim vrstama, a katkad i dijatonskoj •harmoniji•. Međutim također bi se mogao rabiti kao naziv za inzistiranje na subjektivnu izrazu u *La Jeune France* 1936. godine ili kao naziv za izraz što ga je nametnulo Sovjetsko društvo skladatelja iste godine...« ((GR), 127–128)

KR: Značenje pojma izvan konteksta određenih pojava u američkoj glazbi sedamdesetih godina, što se sugerira u drugom dijelu DF, treba odbaciti (usp. •novoromantizam•; •socijalistički realizam•). Potrebno ga je dakle ograničiti na ono što se sugerira u prvom dijelu DF, pa je u tom smislu on djelomično istoznačan s •novom jednostavnošću• (koja je međutim »specijalitet« NJ govornog područja).

V: •nova jednostavnost• = (neue Einfachheit), •postmodernizam• = (•postmoderna•).

USP: •novoromantizam• = (neoromantizam).

**NOVOBAROK = (NEOBAROK)**

NJ: Neobarock.

ET: Prefiks neo– od grč. *néos* = nov ovdje se prevodi kao novo–; portugalski *barocco* = nepravilni biser; podrijetlo se ne da sigurno objasniti ((KLU), 61).

DF: »...Dokaz (protivljenju ukidanja •tonaliteta•) bila je restauracija i pogled u prošlost, priklanjanje •novoklasicizmu• i *novobaroku*, pri čemu je ovaj drugi (s Hindemithom) više važan za Njemačku, dok je prvi (uglavnom sa Stravinskim) postigao svjetski ugled.« ((G), 24)

KM: DF je ujedno i DF 4 •novoklasicizma•.

KR: U zaključku KR •novoklasicizma• napominje se da je n., i bez obzira na to što je po DF ograničen samo na Hindemitha, tj. na NJ govorno područje, pogrešan pojam jer podrazumijeva restituciju epohe, za razliku od •novoklasicizma•, koji — po osnovi »klasicizam« — podrazumijeva *ново* »oslanjanje na klasične uzore« ((RL), 463; v. raspravu o razlici između »klasicizma« i »klasičke« u KM •novoklasicizma•).

Pojam objektivno nema nikakva razloga rabiti, pogotovo zato što je smislaono pogrešan, a nema nikakva posebna značenja ni kao navodna podvrsta •novoklasicizma• (v. zaključak KR •novoklasicizma•).

USP: •novoklasicizam• = (neoklasicizam).

(HO), 657 = uputnica na •novoklasicizam•; (M), 535

**NOVOKLASICIZAM = (NEOKLASICIZAM)**

EN: neoclassicism, neo–classicism; NJ: Neoklassicismus, Neo–klassizismus; FR: néoclassicisme, néo–classicisme; TL: neoclassicismo.

ET: Prefiks neo– od grč. *néos* = nov ovdje se prevodi kao novo–; srednjolat. *classicus* = uzoran, primjeren, od lat. *classicus* = onaj koji pripada rimskoj građanskoj klasi, od *classis* = klasa, razred ((KLU), 374).

DF: 1) »Pojam koji se pojavio krajem 19. stoljeća u književnosti i još očitije u poeziji kao produžetak 'romanske škole' Jeana Moréasa. U vezi s likovnim umjetnostima on označuje povratak idealima grčke Antike. Za I. svjetskog rata uveden je u glazbeni rječnik, gdje je označavao opći povratak klasicizmu 17. i 18. stoljeća (pa otuda ponekad i uporaba pojma •novobarok•). Kao reakcija na romantizam i na harmonijsku zasićenost prethodne epohe novoklasicizam je bio moda, prije svega u krugu oko J. Cocteaua i grupe *Les Six*, pa sve do pedesetih godina. U stvari već je krajem 19. stoljeća M. Emmanuel skladao svoje dvije prve Sonatine za klavir; 1905. M. Ravel skladao je svoju (sonatu), koju, između 1914. i 1917. slijedi *Couperinov grob*, dok je 1917. Prokofjev skladao svoju *Klasičnu simfoniju*. I. Stravinski... obilježilo je novoklasicističku tradiciju od *Pulcinelle* (1919, po Pergolesiu) do *Života razvratnika* (1948–51), nadahnjujući se Bachom u *Oktetu* za

*puhače* (1923) ili u Klavirskom koncertu (1922–24), J. Stamicem u *Simfoniji in C* (1940) i G. F. Händelom u *Oedipus Rex* (1927). Kao novoklasicisti također se predstavljaju A. Roussel (*Suita za klavir*, 1910), P. Hindemith, D. Milhaud i F. Poulenc, a slučajno i A. Schönberg u svojoj *Serenadi*, op. 24, ili u svojim *Suitama*, op. 25 i 29 te A. Berg u Violinskom koncertu (1935). I skarlatizam M. de Falle također otkriva novoklasicističku estetiku. U širem je naime smislu novoklasicizam estetička tendencija u koju se može smjestiti Mendelssohnov povratak Bachu, Brahmsov konzervativizam — naspram Lisztu i Wagneru — ili pak Regera i Busonia...« (HO), 657)

2) »...U svrstavanju mnogih Schönbergovih skladbi nastalih između 1920. i 1930. u novoklasicizam možda ima malo nesvjesne ironije. Sam se Schönberg oštro suprotstavljao pokretu: njegova... kantata *Novi klasicizam* (1925) ruga se 'malom Modernskom' zato što hoće nositi periku tate Bacha. No njegova *Suita za klavir* sadrži naslove baroknih plesova (gavotte, musette itd.), a njegov *Puhački kvintet* i *III. gudački kvartet* oživljavaju četverostavačnu simfonijsku formu... Možda bi on tvrdio da su lekcije starih majstora stalno važne i da je tako njegova (skladateljska) praksa bila jednostavno klasična, ne novoklasična...« (GR), 127)

3) »1920. godine proglasio je Ferruccio Busoni svoj ideal 'mlade klasičnosti' i definirao ga kao 'ovladavanje, ispitivanje i korištenje svih nasljeđa prethodnih eksperimentata': iskorištavanje i njihovo unošenje u lijepu, čvrste forme'. Time se ne želi reći da ta formulacija predstavlja program novoklasicizma, premda bi se — s obzirom na vrijeme kada je objavljena — moglo to tvrditi. No u jednome se Busoni i novoklasicizam u svakom slučaju poklapaju: u nastojanju da se ponovno dosegne 'klasična' uravnoteženost forme i supstance... Novoklasicizam ide u glavne tendencije 'Nove glazbe'...« (H), 27)

4) »...Dokaz (protivljenju ukidanja tonaliteta) bila je restauracija i pogled u prošlost, priklanjanje novoklasicizmu i novobaroku, pri čemu je ovaj drugi (s Hindemithom) više važan za Njemačku, dok je prvi (uglavnom sa Stravinskim) postigao svjetski ugled.« (G), 24)

5) »...Razočaranje u doskorašnje ideale i suočavanje individue sa grubom stvarnošću podjednako su lišili uverljivosti kako subjektivne emocionalne izlive romantike i ekspresionizma, tako i rafiniranu pitoresknost impresionizma. Nova, antiromantična estetika, tzv. 'Nova objektivnost' (od nem. termina *Neue Sachlichkeit*), zastupa treznu, uz-

držanu, 'apolinijsku' umetnost, u kojoj bi vaskrsli klasični ideali... Naklonost polifoniji, koja često potiskuje harmonski moment, vodi do oslonca na kompozicione postupke baroka (neobarok), pa i još starijih epoha (renesansa, gotika)...« (MELZ), II, 670)

6) »...Novoklasicizam ima šire implikacije nego što se ponekad pretpostavlja, jer je to dio općenitijeg bavljenja prošlošću u 20. stoljeću.« (IM), 263)

7) »...Povik 'Natrag k Bachu!' širio se cijelom Europom. Tome se dodala parola 'nove jednostavnosti'. Budući da se više nije moglo naprijed, glazbeni su se ukusi pomoću intelektualne racionalizacije okrenuli za 180° prema prošlosti...« (SLON), 1470)

**KM:** Sufiks -izam obično sugerira naziv za stil, epohu i slično (opširnije o tvorbi hrvatskih riječi sa sufiksom -izam v. (BAB), 253–255). S obzirom na osnovu u n. potrebno je upozoriti na ovo:

U (RL), 463, ovako se određuje značenje pojma »klasicizam«: »Klasicizam označuje formalno oslanjanje kakva djela ili kakva smjera u umjetnosti na klasične uzore... Kao klasicistički u najširem smislu nazivaju se svi umjetnički izrazi na Zapadu, uključujući i Renesansu, koja je neposredno stajala pod utjecajem klasične Antike... Pojam se u užem glazbenopovijesnom smislu povezuje sa sljedbenicima Bečke klasike, pretežno na području instrumentalnih skladbi i s primislama na Schuberta i Mendelssohna. Pritom se klasičnost ne smije osuditi kao puko oponašanje i epigonstvo, pa treba misliti na to da je umijeće skladanja u 19. stoljeću općenito proizašlo iz Pretklasičke i Klasičke, a ponovnim otkrićem Bacha i Palestrine počelo se oslanjati i na stilove prošlosti, koji su postojali mnogo prije Bečke klasike, npr. u Brahmsa, Regera, Busonia, Hindemitha... Pariška grupa oko Stravinskog, *Les Six* i Cocteau za svoje su posezanje za glazbom 18. stoljeća izabrali naziv novoklasicizam.« Za razliku od »klasičke« (dakako, ako se izuzme Bečka klasika), »klasicizam« sadrži jasniju tendenciju — valjda zbog sufiksa »-izam« — prema oznaci stila, epohe.

Nasuprot tome se u (RL), 462, o »klasičnom« raspravlja ovako: »Pojam klasičnog (ili klasičkog — v. KR; op. N. G.) sjedinjuje u sebi normativno i povijesno značenje. S jedne strane njime se označuje ono što je potpuno savršeno, što važi kao uzor, a s druge (je to) strane kategorija stila, no ona kojoj nije potrebno upotrijebiti pomisao na natpovijesne vrijednosti. Tako se u umjetnosti klasika rabi (kao oznaka) i za pojedinačna djela, pojedine majstore (klasičke) i za cijele epohe...« (V. također (MELZ), II, 327–329, gdje se, nažalost, kao i u (P), 134, 202, miješaju »klasička« i »klasicizam«, što je, naravno, potpuno

pogrešno, pogotovo zato što se na drugim jezicima — osim na NJ — ne može uspostaviti takva korisna značenjska distinkcija — usp. (BASS), I, 571–581; (GR6), IV, 449–454; (LARE), 326–327; (MI), I, 555; (RIC), I, 489–490.

O n. u književnosti i likovnim umjetnostima, koji se spominje u DF 1, v. BANDUR 1994: 2–3.

O Busonievu udjelu u profiliranju pojma, koje se spominje u DF 3, v. BUSONI 1956: 35–36, gdje se, osim »mlade klasičnosti« (= »junge Klassizität«), spominje i »nova klasičnost« (= »neue Klassizität«); o razlogu zbog kojeg je Busoni rabio »klasičnost« a ne »klasicizam« v. BANDUR 1994: 11; u BANDUR 1994: 11 navodi se i Busonievo podcjenjivanje pojma »nova klasičnost«.

**KR:** Odvajanje je prefiksa od osnove nepotrebno, ali se svejedno često rabi na stranim jezicima. Na hrvatskom je to posebno nepotrebno.

DF zahtijevaju sljedeće komentare:

a) DF 1 sveobuhvatna je i po tome posebno vrijedna. Zato je ovdje stavljena na prvo mjesto. No u njoj je pogrešno spominjanje »povratka klasicizmu 17. i 18. stoljeća«. »Klasicizam« tu jednostavno treba zamijeniti »klasikom« (u normativnom, a ne u povijesnom smislu), pa je odmah sve jasno (v. raspravu o razlici između »klasicizma« i »klasičke« u KM). Također je na stanovit način upitan, pa i polemički intoniran onaj dio u kojem se Schönberg i Berg svrstavaju u n. (Ide li Bergov Violinski koncert možda u n. po tonalitetnim recidivima u »strukturi« njegova »dvanaeststonskog niza«?)

b) DF 2 komentira dio DF 1 koji se odnosi na svrstavanja Schönberga u n. Argumenti koji se odnose na formalne modele nisu pogrešni (v. o tome i (GL), 72–73), no Schönbergov je odnos prema restituciji »tonaliteta« u tom razdoblju (dakle, između 1920. i 1930.) bio toliko negativan da je svrstavanje navedenih njegovih opusa u n. doista »nesvjesna ironija«. No **svjesna** ironija nije suprotstavljanje Stravinskoga Schönbergu upravo po kriteriju regresa, odnosno progressa, što je kao model razmišljanja provedeno u ADORNO 1972, ne bez **negativnih** posljedica, na koje se u DF 2 indirektno pokušava upozoriti.

c) DF 3 jasno upozorava na nipošto nebitan Busoniev doprinos n. kao duhovnom pokretu. Njegovim se zalaganjem n. kao pokret širi i izvan FR područja, odnosno doista postaje »svjetski«, kako se tvrdi u DF 4.

d) DF 4 uspoređuje i razlikuje n. i »novobarok« (v. o tome KR »novobaroka«).

e) Nerazumljivo je zašto se u DF 5 spominje »Neue Sachlichkeit«, kada je značenje tog pojma u vezi s glazbom vrlo problematično (v. KR »Neue Sachlichkeit«), a n. ionako posjeduje sve karakteristike koje se tu pripisuju »Neue Sachlichkeit«. Također se »novobarok« spominje kao podvrsta n. Velik je problem odrediti što bi mogla značiti »glazbena gotika«.

f) U DF 6 opasno se sugerira preširoko poopćenje pojma, čime bi on posve izgubio funkciju oznake epohe i/ili stila.

g) »Nova jednostavnost« u vezi s n. u DF 7 puka je izmišljotina autora DF (v. i DF 1 i KR »nove jednostavnosti«).

U (M), 532, n. se tumači kao »vrsta nove klasike«, što je, dakako, s obzirom na razliku između »klasičke« i »klasicizma« navedene u KM, posve pogrešno. Premda je naime ono čemu se obraćaju skladatelji n. (u užem smislu, dakle s jedne strane Stravinski i grupa *Les Six*, s druge strane Busoni — svi dvadesetih godina ovoga stoljeća) i »klasika« u normativnom i »Klasika« u povijesnom smislu, osnova »klasicizam« u n. ipak je opravdana jer se njome — kako je razvidno iz rasprave o razlici između »klasičke« i »klasicizma« u KM — označuje »oslanjanje na klasične uzore« u normativnom smislu općenito, bez obzira na razdoblje (tj. na povijesni smisao »Klasičke«). Time se temeljito dovodi u pitanje smisao pojma »novobarok«, jer se njima doslovno podrazumijeva restitucija epohe. No »novobarok« može biti (ograničena — v. DF 4) podvrsta »novoklasicizma«, ali bi bio suprotnost neuporabljivom pojmu »novoklasika« (o raznim pojmovima koji su trebali zamijeniti n. v. BANDUR 1994: 8–9, 11–12).

Pojam je ponajprije uporabljiv za označavanje restitucijskih pokreta dvadesetih i tridesetih godina. S njegovom protežnošću na cijelo 20. stoljeće (u smislu DF 6 i 7) treba biti naročito oprezan.

Potrebno je također upozoriti (premda se to izravno ne tiče n.) na razliku u značenju između pridjeva »klasičan« i »klasički«: »Klasičan« (i u kolokvijalnom smislu) znači gotovo isto što i »uobičajen«, ali u smislu tehničkog pojma i/ili stručne riječi označuje ono što je, kao »normativno« (v. KM), u vrijednosnom smislu nadvremensko, izvanvremensko, dakle suprotnost »modernom«. Nasuprot tome »klasički« se odnosi na »klasiku« u »povijesnom značenju« (v. KM), kada se »klasika« kao oznaka epohe Haydna, Mozarta i (ranog) Beethovena mora pisati velikim slovom (Klasika) (slično kao i Pretklasika, koja je također oznaka epohe) ili — još jednostavnije — Bečka klasika (dakle s velikim B), jer inače gubi dimenziju uska i funkcionalna »povijesnog znače-

nja«. Na te je nijanse u razlici između »klasičnog« i »klasičkog« korisno pripaziti jer ih je morfološki u svjetskim jezicima nemoguće istaknuti.

**V:** •neue Sachlichkeit• = (nova objektivnost), •nova jednostavnost• = (neue Einfachheit) (naročito DF 1), •pandijatonika•.

**USP:** •novobarok• = (neobarok).

(APE), 189–190; (BASS), III, 320–321; (BKR), II, 301; (BOSS), 94–98; (FR), 57; (GR6), XIII, 104–105 = kao pridjev »neo-classical«; (JON), 182–185; (LARE), 1086; (MI), III, 281–282; (RAN), 535 = pridjev »neoclassical«; (RIC), III, 265; (V), 508

### NOVOMODALITET = (NEOMODALITET)

**EN:** neo-modality; **NJ:** Neomodality; **FR:** néomodalité; **TL:** neomodality, neomodalismo (v. KM).

**ET:** Prefiks neo– od grč. néos = nov ovdje se prevodi kao novo–; •modalitet•.

**DF:** »(Naziv za) korištenje modusnih •ljestvica• (tj. •modusa• — op. N. G.) i •harmonija• u suvremenoj glazbenom djelu. Skladatelji kao što su B. Bartók (koji je proučavao modusnu folklornu glazbu<sup>1</sup> u zemljama kao što su Mađarska, Rumunjska i Transilvanija, pa je onda uključio tu građu u vlastita djela, npr. u *Mikrokosmos*), J. Sibelius (IV. simfonija), A. Copland (Violinska sonata), R. Harris (*Američke balade*) i R. Thompson (I. gudački kvartet) ponovno su ispitivali potencijal modusne građe da bi stvorili različitost zvukovlja koju ne ometaju neka ograničenja dijatonskih durskih i molskih •ljestvica•. I •rock–glazbenici također efektivno rabe modusne melodije i harmonijske progresije. Oni često rabe paralelne modusne harmonijske obrasce i izbjegavaju tradicionalan prizvuk autentične kadence preko uporabe frigijske kadence i sniženjem VII. stupnja (vođice).« (FR), 57)

**KM:** N. — kako je vidljivo iz DF — podrazumijeva i stanovito oživljenje srednjovjekovnih •modusa•, a ne samo uporabu novih ljestvičnih •sustava•, koji nemaju veze s dursko–molskim •tonalitetom•. (O uporabi tih •modusa• u •glazbi 20. stoljeća• v. VINCENT 1974.) Zanimljiv je n. u Bartóka: s jedne je strane poznat njegov stav po kojemu mu je studij folkloru omogućio da se oslobodi vladavine dursko–molskog •tonaliteta• (SZABOLCSI 1972: 94), s druge pak strane drugo značenje •modaliteta• po DF 1 upravo se odnosi na neeuropske tonske •sustave•. U Bartóka bi dakle n. mogao imati svoje puno značenje.

U (RIC), III, 265–266, pridjev se »neomodale« vezuje uz glazbu koja se temelji na •ljestvicama• različitim od dursko–molske tonalitete •ljestvice•, premda

se, također u (RIC), III, 190, 192, peto značenje •modusa• ograničuje upravo na dursko–molsku tonalitetnu •ljestvicu• (usp. KR •modusa•).

U (BASS), III, 321, »novomodalizam« (= »neomodalismo«) se definira kao »pojam (koji) se u evoluciji glazbenog jezika... odnosi na interes prema starom •modalitetu• što su ga gajili mnogi glazbenici u drugoj polovici 19. stoljeća. Takav stav očituje se u uporabi gregorijanskih •modusa• i u konstrukciji novih... •modusa•, inspiriranih izvaneuropskim glazbama«. Pojam je problematičan ne samo po značenju nego i po obliku s obzirom na sufiks –izam koji bi trebao značiti stilsku orijentaciju (opširnije o tvorbi hrvatskih riječi sa sufiksom –izam v. (BAB), 253–255). Usp. također i pojam »polimodalizam« (= »polimodalismo«) iz istog izvora ((BASS), III, 679), odnosno raspravu o njemu u KM •polimodaliteta•.

**KR:** Ako n., poput •modaliteta•, smatramo **novim** »skupnim nazivom« za •sustav• ma kojih •modusa• (v. DF 1 i KR •modaliteta•), onda je pojam n. besmislen. No bolji ne postoji!

U prijevodu DF rabi se pridjevski oblik »modusni«, a ne »modalni« (v. KM •modalnosti• i KR •modusa•).

**V:** •modalitet•, •modus•.

**USP:** (•novomodalitetnost•) = (neomodalitetnost) = (•novomodalnost•), •polimodalitet•.

(APE), 190; (GR6), XIII, 107 = kao pridjev »neo-modal«; (HO), 619–620; (SLON), 1471

<sup>1</sup> U izvorniku stoji »folk music«. V. KR •folka, folk–glazbe, folk–stila•.

(NOVOMODALITETNOST) =  
(NEOMODALITETNOST) =  
(•NOVOMODALNOST•)

**ET:** Prefiks neo– od grč. néos = nov ovdje se prevodi kao novo–; •modalitetnost•.

**DF:** Naziv za **novu kvalitetu, svojstvo, odliku** •modalitetnosti•.

**KR:** Budući da •modalitetnost• sadrži dva istoznačna sufiksa (internacionalni –itet i njegov hrvatski ekvivalent –ost), pojam ne treba rabiti (v. KR •modalitetnosti•), pogotovo zato što ni prefiks novo– to ničim ne opravdava.

**V:** (•modalitetnost•) = (•modalnost•), •modus•.

**USP:** •novomodalitet• = (neomodalitet), (•novomodalnost•) = (neomodalnost), (•polimodalitetnost•) = (•polimodalnost•).

**(NOVOMODALNOST) =  
(NEOMODALNOST) =  
(•NOVOMODALITETNOST•)**

**(EN:** neo–modality; **NJ:** Neomodaliät; **FR:** néomodalié; **TL:** neomodalià.)

**ET:** Prefiks neo– od grč. néos = nov ovdje se prevodi kao novo–; •modalnost•.

**DF:** Isto što i •novomodalitet•, bez obzira na •modalnost•.

**KR:** N. se može prihvatiti (v. KR •modusa•, KM •modalnosti• i KR •polimodalnosti•), ali znači isto što i •novomodalitet•.

**V:** (•modalnost•) = (•modalitetnost•), •modus•.

**USP:** •novomodalitet• = (neomodalié), (•novomodalitetnost•) = (neomodaliétnost), (•polimodalnost•) = (•polimodalitetnost•).

**NOVOROMANTIZAM =  
(NEOROMANTIZAM)**

**EN:** neo–romanticism; **NJ:** Neoromantik, Neoromantismus; **FR:** néo–romantisme; **TL:** neoromanticismo.

**ET:** Prefiks neo– od grč. néos = nov ovdje se prevodi kao novo–; FR romantisme od lat. Romanus = rimski, od Roma = Rim; FR roman, iz staroFR romanz = doslovno: knjiga napisana na FR; u prenesenom značenju pridjev = pun mašte, pun atmosfere ((KLU), 604–605).

**DF:** 1) »(Naziv za) struju... u okviru muzičkog romantizma, koja — za razliku od ranih romantičara... — zastupa mišljenje da muziku treba staviti u službu poetske ideje, težeci ostvarenju omiljele zamisli romantike o sintezi različitih umetnosti... Neoromantičari se... orijentišu ka orkestarskoj programskoj muzici, kojoj je začetnik H. Berlioz... Kod neoromantičara se orkestarska programska muzika prvenstveno ostvaruje u jednostavačkoj simfonijskoj poemi (F. Liszt,... B. Smetana, R. Strauss i dr.)... U želji za što jasnijim iskazivanjem poetske sadržine simfonijskog dela često se orkestru pridružuje ljudski glas, čime se simfonija bliži kantati (Lisztove simfonije 'Faust' i 'Dante', više simfonija G. Mahlera i dr.)... Ideje i sredstva neoromantizma prihvatio je niz stvaralaca poslednjih decenija prošlog veka, od kojih mnogi zalaze životom i radom u XX vek (G. Mahler, R. Strauss, H. Pfitzner, mlađi A. Schönberg)...« ((MELZ), II, 671)

2) »Novoromantizam predstavlja sekundarnu fazu modernoga stilskog preokreta, slijedeći prijezir prema programnoj glazbi kao vjerodostojnu mediju. Frustracije I. svjetskog rata zaoštrile su razočaranje među pjesnicima, umjetnicima i glazbenicima ali posve negativni intelektualni pokreti, kao dadai-

zam, uskoro su iscrpili snagu šoka i ustupili mjesto ublažujućem tipu romantičke glazbe u obliku novoromantizma. Kolorističke elemente, tako izazovno rabljene u Sibeliusovim simfonijama, u simfonijskim pjesmama Richarda Straussa i u ranim Stravinskijevim baletnim partiturama, novoromantički skladatelji rabili su s razumljivim oprezom. Predstavljajući onomatopeja i doslovna reprodukcija prirodnih •zvukova• zamijenili su subjektivne izljeve moderne slikovitosti. Brittenovi galebovi u interludijima njegove opere *Peter Grimes*, ptičji pjev u Messiaenovoj *Chronochromie* i snimka pjeva pravog slavuja u Respighievim *Rimskim pinijama* moderni su primjeri novoromantizma.« ((SLON), 1472)

3) »(Naziv za) umjetnički pokret u drugoj četvrtini 20. stoljeća koji je bio reakcija na objektivne, znanstvene i analitičke stilove postimpresionizma, kubizma, fovizma i •novoklasicizma•... U glazbi se to očitovalo u ponovnu interesu prema dramskoj, poetskoj i programnoj glazbi s naglašavanjem melodije vokalnije prirode. Među skladbama su koje se mogu svrstati u novoromantizam *Koncert za orkestar* (1944) Béle Bartóka i *Slikar Mathis* (1938) Paula Hindemitha. Skladatelji su koji su uglavnom pisali — ili još pišu — u tome smjeru Carl Orff, William Walton, Virgil Thomson, Howard Hanson i Samuel Barber.« ((FR), 58)

4) »Naziv koji se ponekad rabi za glazbu koju su tridesetih i četrdesetih godina pisali Prokofjev, Hindemith itd., sugerirajući povratak vrijednostima 19. stoljeća.« ((GR), 127)

5) »(Naziv za) pokret u glazbi u 20. stoljeću u kojemu su se skladatelji, kao npr. Schönberg, vratili idealima romantičke glazbe, reagirajući tako protiv •novoklasicizma•.« ((IM), 263)

**KM:** Sufiks –izam obično sugerira naziv za stil, epohu i slično (opširnije o tvorbi hrvatskih riječi sa sufiksom –izam v. (BAB), 253–255), pa bi i ovdje morao sadržavati to značenje, što je — na temelju DF — teško potvrditi.

**KR:** DF su posve neujednačene:

a) DF 1 značenje pojma zapravo ograničuje na drugu polovicu 19. stoljeća (»Novonjemačka škola« npr.), ne uzimajući uopće u obzir pojave u •glazbi 20. stoljeća• koje se navode u ostalim DF (inače se pojam slično tretira i u (BASS), IV, 144, kao i u (RIC), III, 266, a temeljito je u tom smislu terminološki obrađen u DAHLAUS 1973). (N. kao periodizacijski pojam u glazbi 19. stoljeća krajnje je problematičan, ali ovdje nije mjesto za raspravu o tom problemu.)

b) DF 2 neprecizna je jer smjera na značenje pojma koje više izražava duhovnu klimu nego kakav jasan

stilski smjer. Zato bi se — u tom značenju — mogao premješati po cijeloj povijesti glazbe.

c) DF 3 i 4 pokušavaju odrediti značenje pojma u odnosu prema kakvu pokretu, odnosno stilu, no primjeri su previše raznorodni i vremenski disperzirani, tako da se značenje opet djelomično svodi na duhovnu klimu, kako je sugerirano u DF 2.

d) DF 5 potpuno je besmislena: u kojoj je to svojoj skladbi Schönberg reagirao na •novoklasicizam• tako da se vratio idealima romantičke glazbe?

Ako se pojam rabi s obzirom na •glazbu 20. stoljeća•, treba biti svjestan da je njime nemoguće označiti kakav jasan stil ili razdoblje. U smislu naznake duhovnog stava (DF 2) n. je međutim prilično neutralna značenja. Ne vidi se, zapravo, neka velika korist od postojanja toga pojma u nazivlju •glazbe 20. stoljeća•.

**V:** •glazba 20. stoljeća•.

**USP:** •novi romantizam•.

(P), 202-203

# O

**(OBJET MUSICAL) = •GLAZBENI  
OBJEKT•**

**(OBJET SONORE) = (ZVUČNI OBJEKT)  
= •ZVUKOVNI OBJEKT•**

## **OBLIK NIZA, SERIJE**

**EN:** set form, set-form (set complex, set-complex);  
**NJ:** Reihenform; **FR:** forme de la série; **TL:** forma  
de la serie.

**ET:** •Serija•.

**DF:** »Naziv za bilo koji od četrdeset osam različitih  
oblika •dvanaesttonskog niza, serije• koji se dobiva-  
ju •transpozicijom• četiriju transformacija •dvana-  
esttonskog niza, serije• (•osnovnog oblika•, •obra-  
ta•, •račjeg oblika• i •račjeg obrata•) na svih dva-  
naest •tonova• kromatske •ljestvice•.« ((FR), 81)

**KR:** Iz DF je već jasno koliko je pojmu teško odrediti  
precizno značenje: govori se o »četiri transformaci-  
je« •dvanaesttonskog niza, serije• i pritom se u njih  
uvrštava i •osnovni oblik•, premda on nije transfor-  
macija; transformacije su (•osnovnog oblika•) dakle  
•obrat•, •račji oblik• i •račji obrat•. Potrebno bi  
dakle bilo 48 o. n. razgraničiti na tri razine: 1)  
•osnovni oblik•; 2) iz njega izvedeni o. **bez •tran-  
spozicije•:** •obrat•, •račji oblik• i •račji obrat•; 3)  
preostala 42 o. do kojih se dolazi •transpozicijom•  
o. iz 1) i 2).

Prijedlog je manjkav iz dva razloga: 1) Ne postoji  
ujednačeno nazivlje kojim bi se precizno mogle  
razgraničiti predložene tri razine: a) •osnovni ob-  
lik• sugerira stanovit prioritet, premda su u teoriji  
•dvanaesttonske• i •serijalne tehnike• svi o. n.  
(barem teoretski) ravnopravni; b) na drugoj razini  
tri »izvedena oblika« miješaju se npr. s •deriviranim  
nizom, serijom•, s pojmom koji posve legitimno i  
jasno također označava jedan o. n. i koji je opet  
pandan •segmentu niza, serije• (•derivacija• i •se-  
gmentacija• dva su vrlo važna postupka u •dvana-

esttonskoj• i •serijalnoj tehnici•). 2) Kao i u DF, tim  
se ograničenjem značenja o. n. isključuju svi oni o.  
n. koji se nalaze izvan o. uokvirenih s navedene tri  
razine, a oni su bitan dio •dvanaesttonske• i •seri-  
jalne tehnike•, koje o. n. kao natpojam apsolutno  
mora uključiti, opet zbog načela teoretske ravno-  
pravnosti svih o. n. Kakvo konstruktivno rješenje tu  
je nemoguće predložiti. Skladateljske teorije nude  
nam polovična rješenja (Babbittova je na EN i  
američkom govornom području pokušala ponuditi  
neka sveobuhvatna terminologijska rješenja, no bez  
izrazitih rezultata; Schönbergova izaziva samo još  
veću zbrku, pogotovo ako u obzir uzmemo površne  
Schönbergove prijevode NJ pojmova na EN: npr.  
•Grundgestalt• kao »basic set«, »basic row«, pri  
čemu je još uvijek nejasno je li •Grundgestalt• baš  
posve točno •osnovni oblik niza, serije• ili je ipak i  
nešto drugo; v. KR •osnovnog oblika niza, serije•)  
koja se nikada nisu uspjela domoći kakva iole suvi-  
slijege zatvorenoga pojmovnog sistema. Predlaže se  
stoga da se o. n. uvijek rabi sa sviješću o ambiguitet-  
nosti i pojmovnoj nepreciznosti koje su u njemu  
sadržane.

Kao dodatni primjer za upravo navedeno neka nam  
posluži obrada pojma u (inače izuzetno pouzdanom)  
(EH), 281–282. Ondje se među o. n. čak svrstavaju  
i •ljestvice•, što je, dakako, neprihvatljivo. U (L),  
470, se pak navodi NJ pojam »Ablaufform« kao  
istoznačnica s »Reihenform« te posve krivi ekviva-  
lenti na EN (= »chain/serial form«), FR (= »forme  
sérielle«) i TL (= »forma seriale«).

**V:** •agregat• (DF 2), •derivirani niz, serija•, •dva-  
naesttonska tehnika (skladanja)• = (•dodekafoni-  
ja•), •dvanaesttonski niz, serija•, •dvanaesttonski  
sveintervalski niz, serija• = sveintervalski niz, seri-  
ja, •heksakord•, •jednointervalski niz, serija•,  
•kombinatorični niz, serija•, •nekombinatorični  
niz, serija•, •niz•, •obrat (niza, serije)• = (•inverzi-  
ja [niza, serije]•), •osnovni niz, serija• = (Grundrei-

he), ♦osnovni oblik (niza, serije)♦ = (♦Grundgestalt♦), ♦pentakord♦, ♦podniz, podserija♦, ♦predsređenje grade♦, ♦račji oblik (niza, serije)♦ = (♦retrogradni oblik [niza, serije]♦), ♦račji obrat (niza, serije)♦ = (♦retrogradna inverzija [niza, serije]♦), ♦segment (niza, serije)♦, ♦sekundarni niz, serija♦, ♦serija♦, ♦serijalna tehnika (skladanja)♦, ♦simetrični niz serija♦, sveintervalski niz, serija = ♦dvanaesttonski sveintervalski niz, serija♦, ♦svekombinatorički niz, serija♦, ♦tetrakord♦, ♦transpozicija (niza, serije)♦, ♦trikord♦, ♦zrcalni obrat (niza, serije)♦ = (♦zrcalna inverzija [niza, serije]♦). (JON), 272–276

### OBOJENI ŠUM

**EN:** colo(u)red noise; **NJ:** farbiges Geräusch, farbiges Rauschen; **FR:** son timbré, bruit coloré; **TL:** suono colorato.

**DF:** »(Naziv za) ♦zvuk♦ koji nastaje kada se ♦filterom♦ posebno istakne kakav ♦pojas♦ ♦bijelog šuma♦.« (⟨FR⟩, 16)

**KM:** O (zanemarljivoj) razlici između NJ pojmova »Geräusch« i »Rausch(en)« v. KM ♦šuma♦.

**KR:** U DF se pogrešno spominje ♦zvuk♦ umjesto ♦šum♦ (koji je čak i sastavni dio pojma), ne uvažavajući tako bitnu razliku između ♦zvuka♦ i ♦šuma♦. U ⟨L⟩, 463, se, umjesto TL pojma, navodi ovakav njegov opis: »lagani ♦zvuk♦, no karakterističan po posebnoj ♦boji♦« (= »suono leggero ma caratterizzato da un timbro particolare«). Osim što je opis netočan, u njemu se navodi i posve nerazumljiv pojam »lagani ♦zvuk♦«.

**V:** ♦bijeli šum♦, ♦šum♦.

**USP:** ♦crni zvuk♦, ♦plavi šum♦, ♦ružičasti šum♦. (EH), 90; (HI), 152; (P), 208; (POU), 207

### OBRAT (NIZA, SERIJE) = (♦INVERZIJA [NIZA, SERIJE]♦)

**EN:** (row, set) inversion; **NJ:** Umkehrung (der Reihe); **FR:** renversement (de la série); **TL:** inversione, rivolto (della serie).

**ET:** ♦Serija♦.

**DF:** U nazivlju ♦glazbe 20. stoljeća♦, posebno u ♦dvanaesttonskoj♦ i ♦serijalnoj tehnici♦, naziv za jedan od ♦oblika niza, serije♦ koji se dobiva tako da se uzlazni intervali u ♦osnovnom obliku niza♦ mijenjaju u silazne, a silazni u uzlazne.

♦osnovni oblik niza, serije♦:



obrat niza, serije:



(A. Schönberg, *Varijacije za orkestar*, op. 31)

**V:** ♦dvanaesttonska tehnika (skladanja)♦ = (♦dodekafonija♦), ♦dvanaesttonski niz, serija♦, ♦oblik niza, serije♦, ♦serijalna tehnika (skladanja)♦.

**USP:** (♦inverzija [niza, serije]♦), ♦osni ton♦, ♦osnovni oblik (niza, serije)♦ = (♦Grundgestalt♦), ♦račji oblik (niza, serije)♦ = (♦retrogradni oblik [niza, serije]♦), ♦račji obrat (niza, serije)♦ = (♦retrogradna inverzija [niza, serije]♦).

⟨APE⟩, 143–144; ⟨BASS⟩, II, 65; ⟨BKR⟩, IV, 281; ⟨CAN⟩, 156; ⟨CH⟩, 305; ⟨FR⟩, 44; ⟨JON⟩, 141–142; ⟨L⟩, 614; ⟨M⟩, 102–103; ⟨MELZ⟩, II, 715–716; ⟨MI⟩, III, 562–563; ⟨RAN⟩, 403–404; ⟨RIC⟩, II, 73; ⟨VO⟩, 107

### OFF-BEAT

**EN:** off-beat, offbeat, weak beat; **NJ:** off-beat, Off-Beat, schwacher Taktteil, schlechter Taktteil; **FR:** off-beat, temps faible; **TL:** off-beat, tempo debole.

**ET:** EN = izvan dobe, pored dobe; ♦beat♦.

**DF:** »(U ♦jazzu♦ naziv za) neznatni, ali ipak osjetni razmak između melodijskog akcenta i dobe osnovnog ♦metra♦ (♦beat♦)... (Off-beatom se) u ♦jazzu♦ postiže značajan ♦drive♦ i ♦swing♦.« (⟨MELZ⟩, II, 720)

**KM:** EN pojam »weak beat« i NJ, FR i TL ekvivalenti koji odstupaju od originala nude se u ⟨BR⟩, 140–141.

**KR:** O.–b. je nepotrebno (i nemoguće) prevesti na hrvatski.

**V:** ♦jazz♦.

**USP:** ♦beat♦ (DF 1).

⟨BKR⟩, III, 224; ⟨GRJ⟩, II, 265; ⟨GR6⟩, XIII, 509; (HI), 326; ⟨HK⟩, 265–266; ⟨KN⟩, 144; ⟨RL⟩, 648

### OGRANIČENA ALEATORIKA

**NJ:** begrenzte Aleatorik; **FR:** aléatoire contrôlé, aléatoire limité.

**ET:** ♦Aleatorika♦.

**DF:** U skladateljskoj teoriji W. Lutoslawskog naziv za posebnu vrstu ♦aleatorike♦ koja se razlikuje od apsolutne ♦aleatorike♦ i koja počiva na posebno kontroliranim slobodama izvođača.

**KM:** U LUTOSLAWSKI 1969: 457–458 Lutoslawski naglašava da treba organizirati »okolnosti u kojima ♦slučaj♦ može nastupiti u obliku stvarnih zvučnih rezultata«. On razlikuje »apsolutnu ♦aleatoriku♦« (ili »♦aleatoriku♦ forme«), u kojoj je konačan redosljed zapisanih elemenata fleksibilan (kao

npr. u »varijabilnoj ili »višeznačnoj formi« i o. a. (ili »aleatoriku »teksture«) koja postoji u određenim odlomcima što ih glazbenici u ansamblu izvode posve samostalno, dakle neovisno o ostalim članovima ansambla: »Najtipičniji oblik 'ograničene' aleatorike jest kolektivna svirka ad libitum u kakvu instrumentalnom ili vokalnom ansamblu. Karakteristična je osobina... takve glazbe nepostojanje zajedničke mjere<sup>1</sup> koja je na jednak način obvezna za sve sudionike. U mojim djelima ograničuje se to na one fenomene koji se javljaju unutar razgraničenja među pojedinim odlomcima kakve zadane glazbene forme. Taktne crte među većim pojedinačnim odlomcima važe podjednako za sve svirače, tj. oni svi zajedno započinju svirku. Iz toga proizlazi činjenica da formu djela kao nizanje pojedinačnih većih odlomaka u potpunosti fiksira skladatelj. Podjela na manje vremenske dijelove postoji samo u kraćim odlomcima forme. No to je dovoljno da bi se ritamska fiziognomija takve glazbe bitno razlikovala od bilo koje druge glazbe... U stvari, »struktura« jednog »ad libitum kolektiva« odgovara ukupnu zbiru ritamskih »struktura« koje se javljaju u pojedinim odlomcima... (Niz mogućnosti) proizlazi iz načela što ga je skladatelj unaprijed prihvatio, a po kojemu svaki glazbenik unutar određena, unaprijed fiksirana vremenskog tijeka svira kao da svira za sebe, tj. kao da ga se ne tiče što se vremenski zbiva u dionicama što ih izvode drugi članovi ansambla. Pri tom postupku ritamska »tekstura« dobiva »fleksibilnost«, koja je karakteristična odlika te glazbe i koja se ne da dobiti ni na jedan drugi način.« (Zanimljiv

je ovdje pojam »ritamska »tekstura«, koji točno određuje teksturno približne odnose među dionicama u slobodnoj svirci pojedinačnih izvođača, premda je po zapisu riječ o »strukturni«.)

U komentaru svoga Gudačkog kvarteta (1964) Lutoslawski u LUTOSLAWSKI 1968: 86–87 ovako opisuje koordinaciju među dionicama u ovoj svojoj skladbi: »Prijelaz od jedne »sekcije« (DF 1) na drugu realizira se na različite načine i ponekad zahtijeva prilično složen sistem signala. Sistem je naročito važan kada je tempo brz i kada bi i najkraći prekid narušio kontinuitet glazbe. Taj primjer ilustrira način organiziranja prijelaza od jedne »sekcije« (DF 1) na drugu u svakoj od četiri dionice.

U dionici prve violine javlja se kao u primjeru 1 (v. dolje), u dionici druge violine kao u primjeru 2 (v. dolje), dionici viole kao u primjeru 3 (v. dolje) i u dionici violončela kao u primjeru 4 (v. dolje).«

**KR:** Premda je pojam »apsolutna »aleatorika« kao suprotnost o. a. neuporabljiv, pogotovo kao isto značnica s »aleatorikom« forme« (i sam ga Lutoslawski u LUTOSLAWSKI 1969: 457 odbacuje kao neprimjeren njegovu skladateljskom habitusu), o. a. koristan je pojam, i ne samo u skladateljskoj teoriji W. Lutoslawskog. Riječ je doista o vrsti »aleatorike« kojom se, kako je vidljivo iz primjera u KM, postižu zanimljivi teksturni rezultati. U tom ga je smislu moguće rabiti i izvan Lutoslawskieve skladateljske teorije.

**V:** »aleatorika«, »tekstura«.

(BOSS), 15; (GL), 71

1 U izvorniku je »Zeitmaß«.

1 *pizz.* *f* daj 2. violini znak da si zavr{io

2 *ff* nastavi kad si siguran da su 1. violina i viola stali

3 *ff* daj 2. violini znak da si zavr{io

4 *ff* *sost.* *acc.*

OGRAĐENA ALEATORIKA: Lutoslawski, *Gudački kvartet*

**OKIDNI SIGNAL = (•TRIGGER•)****EN:** trigger; **NJ:** Trigger; **FR:** trigger; **TL:** trigger.**ET:** •Signal•**DF:** »(Naziv za) •signal•, vrlo kratak •impuls•, koji pokreće upravljanje i sinkronizaciju različitih elektroničkih procesa i uređaja (npr. •sekvencera•).« (⟨EN⟩, 96)**V:** •signal•.**USP:** •okidni sklop•, (•trigger•).

(BASS), II, 124; (FR), 96; (POU), 207

**OKIDNI SKLOP = (•TRIGGER•)****EN:** trigger; **NJ:** Trigger; **FR:** trigger; **TL:** trigger.**DF:** Naziv za uređaj koji služi za proizvodnje •okidnog signala•.**KM:** U literaturi se »trigger« definira isključivo kao •okidni signal•. No u (ŠPR), 567, nudi se, kao prijevod »triggera«, i o. s. (također: »okidni krug«), posve opravdano jer to i jest naziv za uređaj koji inicira •okidni signal•. U DF •Hammondovih orgulja• (⟨RUF⟩, 178) tipke koje djeluju kao prekidači (NJ = »Schalter«) također su o. s., jer induktivnu struju kao •signal• vode do pojačala, pa onda u zvučnike. Na sličan je način i kod •sekvencera• dugme (odnosno tipka) o. s. koji inicira •okidni signal•. U oba slučaja tipke dakle nemaju onu funkciju koju inače imaju kod akustičkih glazbala s tipkama.**USP:** •okidni signal•, (•trigger•).

(BASS), II, 124; (POU), 207

**OKTATONSKA LJESTVICA****EN:** octatonic scale.**ET:** Grč. oktō = osam; •ton•.**DF:** »(Naziv za) •sintetsku ljestvicu• s osam •tonova• koja odgovara drugom Messiaenovu •modusu ograničenih mogućnosti transpozicije•... s karakterističnim izmjenjivanjem polustepena i cijelog stepena (male i velike sekunde). Upotrijebio je i Stravinski u *Svadb*i u ovome obliku:«

(⟨JON⟩, 196–197)

**KM:** O. lj. također ide u •višetonске ljestvice•, a identična je •simetričnoj ljestvici•.**V:** •ljestvica•, •modus ograničenih mogućnosti transpozicije•, •sintetska ljestvica•, •višetonска ljestvica•.**USP:** •simetrična ljestvica•.

(FR), 60

**OKTAVNI FILTER****EN:** treble filter (v. KR); **NJ:** Oktavbandpaß, Oktavfilter, Oktavsieb (zastarjelo); **FR:** filtre des aigus; **TL:** filtro d'ottava.**ET:** Lat. octavus = osmi; •filter(i)•.**DF:** »(Naziv za) •pojasnopropusni filter• s propusnim područjem od jedne oktave. Donja i gornja granična frekvencija uvijek su u odnosu 1:2.« (⟨EH⟩, 238)**KR:** EN pojam »treble filter« navodi se u ⟨L⟩, 400. U ostaloj konzultiranoj literaturi nije se pronašao.**V:** •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •filter(i)•.**USP:** •filter formantata• = filter zvukovne boje, •filter s kontrolom napona• = (VCF) = (voltage-controlled filter), •filter šuma•, filter zvukovne boje = •filter formantata•, •niskopropusni filter•, •pojasnopropusni filter•, •pojasnozaustavni filter•, •univerzalni filter•, •visokopropusni filter•.

(HI), 327; (RL), 288

**OKVIRNA NOTACIJA****EN:** frame notation; **NJ:** Rahmennotation.**ET:** Lat. notatio = bilježenje, označavanje, od notare = označiti, obilježiti, od nota = znak, biljeg, pismeni znak (⟨KLU⟩, 508).**DF:** »(Naziv za vrstu notacije u kojoj) postoji mogućnost izbora unutar čvrsto uspostavljenih granica.« (KARKOSCHKA 1966: 57)**KM:** U KARKOSCHKA 1966: 60 naveden je sljedeći primjer iz skladbe *Topofonica* (1960) Bogusława Schöffera (u čijem se predgovoru pojam spominje prvi put):**V:** •grafička notacija•, •uputna notacija•.

(FR), 32; (GR6), XIII, 414; (KS), 168–170

**OLD TIME JAZZ****EN:** old time jazz, old-time-jazz, New Orleans 1900; **NJ:** Old-Time-Jazz, erste Form des schwarzen Jazz; **FR:** old time jazz, première forme de jazz; **TL:** old time jazz, prima forma del jazz.**ET:** EN old time = staro doba, staro vrijeme; •jazz•.**DF:** »(Naziv za) izvornu vrstu •jazza• koja se u južnim državama Sjedinjenih Američkih Država razvila povezivanjem pretežno vokalnoga afroameričkoga crnačkog folklor<sup>1</sup>, •negro spirituala•, •bluesa• itd. s amerikaniziranom europskom narodnom, plesnom i •zabavnom glazbom•. Zajedno s •New Orleans jazzom•, •dixielandom• i •Chicago

jazzom• old time jazz određuje i prvo glavno razdoblje u razvoju •jazza• (1890–1929).« (⟨HI⟩, 328–329)

**KM:** Nazivi različiti od izvornika na EN, NJ, FR i TL predloženi su u ⟨BR⟩, 236–237. To su samo opisi, a ne ekvivalenti izvornoga pojma, u kojima bi naglasak trebao biti na vrsti, a ne na formi.

**KR:** Ne preporučuje se rabiti hrvatski prijevod toga pojma (= »jazz iz starog doba«), jer u njemu ne bi bile dovoljno izražene stilske značajke što ih podrazumijeva izvornik. Zato se i na NJ, FR i TL najčešće rabi izvorni EN oblik.

Oblik pojma s crticom ponegdje se nalazi i na EN, češće na NJ, a na FR i TL se takav način pisanja nije susreo. Preporučuje se da se na hrvatskom ne rabi crtica.

**V:** •blues•, •Chicago jazz•, •dixieland•, •jazz•, •negro spiritual• = (spiritual), •New Orleans jazz•.

1 U izvorniku stoji »Negerfolklore«. V. KR •folka, folk-glazbe, folk-stila•.

**(ONDES MARTENOT) = (ONDES MUSICALES) = •MARTENOTOVI VALOVI•**

**(ONDES MUSICALES) = (ONDES MARTENOT) = •MARTENOTOVI VALOVI•**

### ONE-STEP

**EN:** one-step, onestep (v. KR); **NJ:** One-step, One-step (v. KR); **FR:** one-step, onestep (v. KR); **TL:** one-step, onestep (v. KR).

**ET:** EN = jednogorak.

**DF:** »(Naziv za) vrlo brz društveni ples, sličan koračnici... u 2/4 (rjeđe 6/8) taktu, s jednostavnim koracima, koji je oko 1910. iz Sjedinjenih Američkih Država došao u Europu. Prije I. svjetskog rata postojale su i neke kratkotrajne varijante one-stepa (turkey trot, grizzly bear, juddy walk i dr.). One-step je prethodnik •foxtrota•.« (⟨BKR⟩, III, 230)

**KM:** U ⟨GR6⟩, XIII, 543, napominje se da je o.-s. prihvatio elemente •ragtimea•, naročito u plesovima koji su se plesali na *Alexander's Ragtime Band* (1911) Irvinga Berlina.

**KR:** Pisanje bez crtice (kao »onestep«) zapravo je pogrešno: o.-s. je u stvari, kao i •two-step•, kraćenica od »one-step dance«, pa je »one« i »step« opravdano povezati crticom da bi se istakla pridjevska funkcija pojma, koja u kraćenici postaje identična imeničkoj funkciji.

**V:** •foxtrot•, •popularna glazba•, •two-step•, •zabavna glazba•.

⟨BASS⟩, III, 394; ⟨GR6⟩, XIII, 543; ⟨HI⟩, 329 = »onestep«; ⟨HO⟩, 685; ⟨MELZ⟩, II, 724–725; ⟨P⟩, 345; ⟨RAN⟩, 561; ⟨RIC⟩, III, 307; ⟨RL⟩, 654 = »onestep«

### OPERACIJE SA SLUČAJEM

**EN:** chance operations; **NJ:** Zufallsoperationen; **FR:** opérations de hasard.

**ET:** Lat. operatio = djelovanje, posao, od operari = raditi (⟨KLU⟩, 517).

**DF:** Naziv za metodu skladanja koju je naročito razvio J. Cage, a u kojoj se rabe različiti •generatori slučaja• (DF 2).

**V:** •generator slučaja• (DF 2), •slučaj•.

CHARLES 1978: 37–47; ⟨G⟩, 154–159; ⟨GR⟩, 48

### ORGANIZIRANI ZVUK

**EN:** organized sound; **FR:** son organisé.

**ET:** Grč. órganon = oruđe, sprava (⟨KLU⟩, 519).

**DF:** 1) »Pojam što ga je rabio Varèse da bi izbjegao konotacije 'glazbe'«. (⟨GR⟩, 133)

2) »...Edgard Varèse (smatrao je) organizirani zvuk kompleksom sukcesivnih akustičkih fenomena koji jedan prema drugome nisu ni u kakvu odnosu osim što se (u njima) vodi računa o zvukovnoj ravnoteži...« (⟨SLON⟩, 1473–1474)

**KM:** Obje su DF površne (štoviše, formulacija iz DF 2 nigdje se nije mogla pronaći u Varèseovim spisima), pa ih je potrebno nadopuniti Varèseovim razmatranjima o o. z., izuzetno važnu pojmu u njegovoj skladateljskoj teoriji. U VARÈSE 1983: 108 Varèse piše: »Budući da se pojam 'glazba' čini sve ograničenijim, pa označuje mnogo manje od onoga što bi trebalo, radije rabim izraz 'organizirani zvuk' te tako izbjegavam i vječno pitanje: 'No je li to glazba?'. 'Organizirani zvuk' više vodi računa o dvostrukom aspektu glazbe kao o umjetnosti-znanosti<sup>1</sup>, povezanoj sa svim recentnim otkrićima u laboratoriju, koja nam dopušta nadu u potpuno oslobođenje glazbe, uključujući, naravno, i moju vlastitu sadašnju glazbu kao i sve njezine potrebe.« U vezi sa svojom skladbom *Déserts* (1950–1954) za instrumentalni ansambl i magnetofonsku vrpču, koja se inače spominje u ⟨GR⟩, 133, Varèse u VARÈSE 1983a: 142 piše: »*Déserts* su koncipirane za dva različita medija: za instrumentalne •zvukove• i za stvarne •zvukove• (snimljene i obrađene) što ih glazbeni instrumenti nisu u stanju proizvesti. Nakon što sam koncipirao djelo kao cjelinu, napisao sam partituru za instrumente, pri čemu sam stalno vodio računa o njezinu odnosu sa slijedom •zvukova• konstruiranih na magnetofonskoj vrpci da bi ih umetnuo u tri različita trenutka u partituru. Uvijek sam svijet industrije smatrao neiscrpnim izvorom

veličanstvena zvukovlja, neiskorištenim glazbenim rudnikom. Otišao sam dakle u više tvornica tražiti •zvukove• koji su mi trebali za *Déserts* i snimio sam ih. Ti su •šumovi• predstavljali sirovinu iz koje su (nakon obrade elektroničkim sredstvima) skladane interpolacije organiziranih zvukova. Partitura *Déserts* sadrži dva različita elementa: 1) instrumentalni ansambl od četrnaest puhačkih glazbala, različitih udaraljki što ih svira pet glazbenika i od klavira kao elementa rezonancije; 2) magnetofonske vrpce s organiziranim zvukovima što se prenose preko dva kanala stereofonijskim sistemom da bi se u slušatelja stvorio dojam prostorne distribucije izvora •zvuka•.«

**KR:** Premda je pojam ograničen na Varèseovu skladateljsku teoriju, u nazivlju •glazbe 20. stoljeća• važan je kao jedan od osebnih supstituta za glazbu. U tom ga je smislu moguće rabiti i izvan konteksta Varèseove skladateljske teorije, pogotovo u smislu razlikovanja •konkretne• od •elektroničke glazbe• (v. KM •elektronische Musik• i •musique concrète•, te KR •elektroničke glazbe• i •konkretne glazbe•).

**V:** •zvuk•.

1 U izvorniku stoji poznati Varèseov pojam »art-science«. V. o tome također VARÈSE 1978.

## ORGULJE

**EN:** organ; **NJ:** Orgel; **FR:** orgue; **TL:** organo.

**ET:** Grč. *órganon* = oruđe, sprava (⟨KLU⟩, 519).

**KM:** Taj se pojam uvrštava u ovaj *Vodič* zato što se u organologijskom nazivlju •glazbe 20. stoljeća• javlja niz pojmova koji označavaju nove vrste o., temeljene na novoj, mahom elektroničkoj tehnologiji.

U KR •elektroakustičkih orgulja• predlaže se da se sve vrste neakustičkih o. u 20. stoljeću podvedu pod •elektroničke orgulje•, jer je strogo i jasno razdvajanje •elektroakustičkih orgulja• od •elektroničkih orgulja• nemoguće. (Tako se također u KR •elektroničkih glazbenih instrumenata• predlaže da se — iz gotovo identičnih razloga — •elektroakustički glazbeni instrumenti• podvedu pod •elektroničke glazbene instrumente•.) Ovdje su dakle •elektroničke orgulje• •Hammondove orgulje•, •svjetlosne orgulje• i •Wurlitzerove orgulje•. (**Električne** su o. jednostavno tradicionalne akustičke o. na električni pogon — v. ⟨MELZ⟩, I, 516–517, odnosno KR i bilj. u •elektroakustičkim orguljama•.)

**V:** •dinamofon• = •telharmonij•, •elektroakustičke orgulje•, •elektrofon• (DF 1), •elektroničke orgulje• = (•elektronske orgulje•), •elektronički glazbeni instrumenti• = (•elektronski glazbeni instrumenti•), •fototon• = •svjetlosne orgulje• (DF 1),

•Hammondove orgulje•, •kaleidofon• (DF 1), •leslie•, •novakord•, •partiturofon•, •sferofon•, •svjetlosne orgulje• ŽB = (DF 1) = •fototon•, •telharmonij• = •dinamofon•, •Wurlitzerove orgulje•.

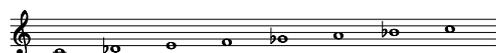
⟨BR⟩, 38–39; ⟨L⟩, 408; ⟨P⟩, 217

## ORIJENTALNA LJESTVICA

**EN:** oriental scale.

**ET:** Lat. *orientalis* = istočni, od *oriens* = istok, od *oriri* = dizati se, izlaziti (⟨KLU⟩, 519).

**DF:** Naziv za vrstu •sintetske ljestvice•:



(⟨JON⟩, 308)

**V:** •ljestvice•, •sintetska ljestvica•.

## OSCILATOR(I)

**EN:** oscillator; **NJ:** Oszillator; **FR:** oscillateur; **TL:** oscillatore.

**ET:** Lat. *oscillare* = ljuljati se, od *oscillum* = njihaj, zamah (⟨KLU⟩, 521).

**DF:** 1) »(Naziv za) •generator• koji služi za proizvodnju titraja... Oscilator koji proizvodi čujne titraje naziva se •generatorom• frekvencije •tona•, audio-generatorom ili audiooscilatorom.« (⟨EN⟩, 164)

2) »Za razliku od •generatora• frekvencije •tona• oscilator je samostalno titrajući dio kakva uređaja koji elektroničkim putem proizvodi isključivo frekvencije.« (⟨EH⟩, 239)

**KM:** Razlika u značenju između •generatora• i o., koju se sugerira u DF 2, praktički je zanemariva, tako da se ti pojmovi, naročito u nazivlju •elektroničke glazbe•, mogu smatrati istoznačnima (⟨DOB⟩, 120–121; ⟨M⟩, 61; ⟨RUF⟩, 325; ⟨V⟩, 549).

**KR:** U ⟨CP1⟩, 241, navodi se da je o. »•elektronički instrument• konstruiran za stvaranje •sinusoidnih valova•«, što je, dakako, pogrešno.

U ⟨FR⟩, 62, o. se definira gotovo istoznačno s •generatorom•, ali se pritom uopće ne upućuje na •generator•.

**V:** •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •oscilator s kontrolom napona• = (VCO) = (voltage-controlled oscillator).

**USP:** •generator(i)•.

⟨BASS⟩, II, 124; ⟨GR⟩, 134; ⟨GRI⟩, II, 975; ⟨HU⟩, 78–79

## OSCILATOR S KONTROLOM NAPONA = (VCO) = (VOLTAGE-CONTROLLED OSCILLATOR)

**EN:** voltage-controlled oscillator; **NJ:** spannungsgesteuerter Oszillator.

**ET:** •Oscillator•; •kontrola napona•.

**DF:** »(Naziv za) najvažniji •modul• u •analognom sintetizatoru• za proizvodnje titraja koji se kasnije obrađuju •filterima s kontrolom napona• i drugim •modulima• (v. •sintezu zvuka•).« (⟨EN⟩, 266)

**V:** •kontrola napona• = (VC) = (voltage control), •modul•, •oscilator(i)•.

(DOB), 161; ⟨EH⟩, 371; ⟨FR⟩, 100

### OSNI TON

**EN:** axis tone.

**ET:** •Ton•.

**DF:** »(Naziv za •ton•) koji se nalazi na sredini kakve simetrične •zvučnosti•, tj. •zvučnosti• koja se može analizirati u dva segmenta, pri čemu je jedan segment obrat drugoga. U simetričnoj •zvučnosti• as–b–c–d–e npr. c je osni ton...« (⟨JON⟩, 32)

**KM:** Pojam se najčešće rabi u američkim analizama •strukture• •niza• ili •serije•, ali se može rabiti i u drugim kontekstima kada se ističe načelo simetričnosti.

**V:** •dvanaesttonski niz, serija•, •kombinatorični niz, serija•, •kombinatoričnost•, •niz•, •obrat (niza, serije)• = (•inverzija [niza, serije]•), •segment (niza, serije)•, •segmentacija (niza, serije)•, •serija•, •simetrična ljestvica•, •simetrični niz, serija•, •ton•.

(FR), 8

### OSNOVNI NIZ, SERIJA = (GRUNDREIHE)

**NJ:** Grundreihe.

**ET:** •Serija•.

**DF:** Naziv za •osnovni oblik niza, serije• u nazivlju što ga rabi J. Rufer (RUFER 1966<sup>2</sup>: 33, 47, 61).

**KR:** Pojam je u odnosu prema •osnovnom obliku niza, serije• u hrvatskom jeziku nedovoljno izdiferenciran, pa ga je bolje ne rabiti, pogotovo zato što je i u Rufera, kao vječno problematična tumača Schönbergovih nazora, neuvjerljiv (usp. DF 4 i KR — t. 1 •osnovnog oblika niza, serije•). Značenjska razlika između o. n., s. (= »Grundreihe«) i •osnovnog oblika niza, serije• (= »•Grundgestalt•«), koja se sugerira u ⟨GR6⟩, VII, 762, proizvoljna je i netočna jer površno tumači značenje •osnovnog oblika niza, serije• (v. DF 4 i 5, te KR — t. 1 •osnovnog oblika niza, serije•).

**V:** •niz•, •oblik niza, serije•, •serija•.

**USP:** •osnovni oblik (niza, serije)• = (•Grundgestalt•).

BEICHE 1983: 16; ⟨FR⟩, 36 = »Grundreihe«; ⟨JON⟩, 118 = »Grundreihe«

### OSNOVNI OBLIK (NIZA, SERIJE) = (•GRUNDGESTALT•)

**EN:** basic row, basic series/set, basic shape, original form, original note/tone, row, prime (set); **NJ:** Grundgestalt; **FR:** série originale, forme originale de la série, forme originelle de la série, série de base; **TL:** serie originale.

**ET:** •Serija•.

**DF:** 1) »U tekstovima o Schönbergovim skladateljskim postupcima često se •dvanaesttonski niz• označuje kao osnovni oblik, tako da osnovni oblik u općem značenju stoji kao istoznačnica s •dvanaesttonskim nizom•. Istoznačna uporaba obaju pojmova dokazuje da se •dvanaesttonski niz• u skladbi skladanoj •dvanaesttonskom tehnikom• shvaća kao osnovni oblik.« (BEICHE 1983: 10)

2) »Osim što se rabi kao istoznačnica s •dvanaesttonskim nizom• pojam... se javlja u vezi s •dvanaesttonskom tehnikom• kao naziv za prvi •oblik• u kojemu se javlja kakav •dvanaesttonski niz•. U ovom slučaju (pojam) se javlja kao kraćenica od 'osnovnog oblika •dvanaesttonskog niza•'... Kao prvi •oblik• u kojemu se javlja kakav •dvanaesttonski niz• osnovni oblik treba uglavnom shvatiti kao (vremenski) prvi •oblik niza• koji se javlja u skladbi kao i •oblik niza• koji 'leži u osnovi' skladbe, a iz kojeg se... 'izvode'... tri druga •oblika•. Jednoznačno razlikovanje između obaju značenja... neće se naći u mnogim tekstovima, a možda nije bila ni namjera to razlikovanje postići. To što se često ne razlikuje •dvanaesttonski niz• kao takav i prvi od četiriju različitih •oblika niza• možda je primarno utemeljeno u činjenici da su •dvanaesttonski niz•, koji je temelj kakve skladbe (kao 'osnovni oblik' skladbe), i prvi njegov •oblik• u kojemu se pojavljuje (kao 'osnovni oblik' •dvanaesttonskog niza•) identični.« (BEICHE 1983: 13)

3) »U literaturi će se ponekad pronaći (pojam) osnovni oblik kao naziv za sva četiri •oblika niza•. Proklamirana ravnopravnost četiriju •oblika niza•, zbog čega bi se moglo govoriti o četiri osnovna oblika •dvanaesttonskog niza• kao o netransponiranim oblicima, za razliku od jedanaest •transpozicija• svakoga od njih, mogla bi biti važan razlog za takvo značenje osnovnog oblika...« (BEICHE 1983: 15)

4) »J. Rufer rabi pojam... u bitno drugačijem smislu od prethodna tri... S obzirom na autentičnost što ih Rufer pripisuje svojim izvodima začuđujući su protuslovni podaci o kontekstu u kojemu se pojam... prvi put javlja u Schönberga, pa se time postavlja i pitanje je li se pojam stvorio u vezi s •dvanaesttonskom tehnikom• ili se najprije rabio u drugom kontekstu, a tek se kasnije, s razvojem Schönbergo-

vih kompozicijskih postupaka, preuzeo u nazivlje **•dvanaesttonske tehnike•**. 1971. godine Rufer smatra da je Schönberg najprije govorio o obliku, a tek je razvojem **•dvanaesttonske tehnike•** počeo govoriti o osnovnom obliku: 'Za razumijevanje Schönbergova stvaranja od samog je početka naročito važan upravo središnji pojam *oblik*<sup>1</sup>... Čim je Schönberg... u pouci počeo spominjati **•dvanaesttonsku tehniku•**, on se promijenio u *osnovni oblik*<sup>2</sup>. (RUFER 1971: 281)... S druge pak strane Rufer 1974. napominje: 'Riječ i pojam osnovni oblik rabio je Schönberg već od 1919, kada još nije bilo govora o **•dvanaesttonskoj tehnici•**.' (RUFER 1978: 174) Za Rufera je osnovni oblik identičan s kategorijom glazbene ideje, dosjetke, inspiracije, kojima se i u **•dvanaesttonskoj tehnici•** pripisuje neograničen primat u procesu skladanja. '...glazbena *ideja*, koja je u osnovi djela,... stvar je stvaralačkog *pronalaska*. Nju potiče i ona proizlazi iz glazbene *dosjetke*, *inspiracije*<sup>3</sup>, koju zato nazivamo osnovnim oblikom. Iz njega pronalazi skladatelj djelo po svojoj ideji koja mu dopušta da cjelinu pred sobom vidi u duhu i da je onda oblikuje. U tom je kompleksnom smislu onda i ideja, svjesno ili nesvjesno, dosjetka, inspiracija<sup>3</sup>. (RUFER 1966<sup>2</sup>: 56)« (BEICHE 1983: 15–16) 5) »1. (Naziv za) frazu, temu ili klicu koja je temelj skladbe. 2. **•Osnovni niz•**<sup>4</sup> ili **•serija•**<sup>5</sup> u **•dvanaesttonskoj tehnici•**, s **•ritmom•**, **•akcentom** itd. Skladatelj A. Schönberg prvi je upotrijebio pojam na taj način.« (⟨FR⟩, 36; natuknica je »**•Grundgestalt•**«.) 6) »(Naziv za) u pravilu prvi **•oblik•** u kojem se javlja **•dvanaesttonski niz•** u kakvoj skladbi skladanoj **•dvanaesttonskom tehnikom•**, spram koje se onda odnose daljnji, ne posve ravnopravni..., **•oblici niza•** (**•obrat•**, **•račji oblik•**, **•račji obrat•**).« (⟨HI⟩, 189) 7) »Engleski naziv za izlazni spoj, osnovni spoj, jednostavno programiranje elektroničkih instrumenata (npr. **•sintetizatora•**) i uređaja (npr. uređaja za jeku).« (⟨EN⟩, 24; natuknica je »**basic set**«.)

**KM:** U BEICHE 1983: 1, 3–10, upozorava se i na značenja pojma koja, premda djelomično također potječu od Schönberga, nisu u izravnoj vezi s nazivljem **•dvanaesttonske tehnike•**. Ta značenja ovdje ne uzimamo u obzir.

**KR:** Različitost DF upozorava na dvoslojno značenje pojma:

1) S jedne je strane on mnogoznačan, ali ipak do stanovite mjere uokviren u skladateljskoj teoriji A. Schönberga. Ako se na pojam misli u tom značenju, onda se preporučuje rabiti ga u izvornom obliku, tj. kao »Grundgestalt«, kao što je to u DF 5, za koju se u BEICHE 1983: 17, eksplicitno tvrdi da je pod utjecajem značenja navedenog u DF 4, a koje se opet

može smatrati interpretacijom Schönbergove skladateljske teorije, bez obzira na to koliko ona bila proizvoljna. (Josef Rufer je naime vječno problematičan i svakako najograničeniji tumač Schönbergovih nazora, u čiju se autentičnost uvijek mora sumnjati, što je, među ostalim, nesumnjivo i iz zbrke u DF 4.) Nemoguće je ovdje upozoriti na **•sve** posljedice te zbrke, ali je npr. uputno pročitati natuknicu »Grundgestalt« u ⟨GR6⟩, VII, 761–762, da bi se zaključilo kako pretjerano, nekritičko povjerenje u Ruferove iskaze uvijek vodi na pogrešan put — kao i u DF 4 i 5.

2) S druge je strane značenje pojma ograničeno na naziv za jedan od **•oblika niza, serije•**, kao što je specificirano u DF 6 (premda je u njoj neutemeljena tvrdnja da daljnji **•oblici niza•** nisu baš posve ravnopravni).

DF 7 — koja je inače nebitna za značenje pojma u užem smislu — upućuje na probleme koji su se pojavili sa (Schönbergovim) prijevodom »Grundgestalta« na EN kao »basic set« (u ⟨FR⟩ se, recimo, »basic set« uopće ne pojavljuje kao natuknica, ali se umjesto njega pojavljuje mnogo rjeđa istoznačnica »prime«, odnosno »prime set«), a o čemu se, na temelju najrecentnijeg uvida u građu, može pročitati u BEICHE 1983: 11–12. Za značenje pojma na hrvatskom jeziku ta je problematika nebitna, pa se EN naziv »basic set« uzima kao ekvivalent za o. o. n., s. u smislu u kojem se — uz prethodne ograde — specificira u DF 6.

U ⟨L⟩, 238, i u ⟨P⟩, 220, navodi se neobičan FR pojam »forme directe de la série« (= »izravni oblik **•niza•**, **•serije•**«), na koji se nije naišlo u konzultiranoj literaturi.

**V:** **•niz•**, **•oblik niza, serije•**, **•serija•**, **•transpozicija (niza, serije)•**.

**USP:** (**•Grundgestalt•**), **•obrat (niza, serije)•** = (**•inverzija [niza, serije]•**), **•osnovni niz, serija•** = (Grundreihe), **•račji oblik (niza, serije)•** = (**•retrogradni oblik [niza, serije]•**), **•račji obrat (niza, serije)•** = (**•retrogradna inverzija [niza, serije]•**).

⟨BASS⟩, II, 65; ⟨BKR⟩, II, 154 = uputnica na **•niz•** (**•seriju•**) i **•dvanaesttonsku tehniku•**; ⟨CAN⟩, 156; ⟨JON⟩, 117–118 = **•Grundgestalt•**; ⟨RAN⟩, 655 = »prime«; ⟨RIC⟩, II, 73; STEPHAN 1974

1 U izvorniku stoji »Gestalt«.

2 U izvorniku stoji »Grundgestalt«.

3 U izvorniku stoji »Einfall«, jedan od središnjih pojmova u Schönbergovoj inspirativnoj skladateljskoj teoriji, koji je ovdje preveden kao »ideja«, »dosjetka«, »inspiracija«, jer jednostavno — kako je vidljivo iz konteksta — znači sve to. Iz takve višeznačnosti najočitije je da se »Einfall« ne može prihvatiti kao tehnički pojam, odnosno stručna riječ.

4 U izvorniku stoji »basic set«.

5 U izvorniku stoji »series«.

## OSNOVNI TON

**EN:** root (of a chord), key note (⟨L⟩, 238 — v. KM), fundamental note (⟨APE⟩, 255 — v. KR); **NJ:** Grundton; **FR:** fondamentale; **TL:** fondamentale, tonica (⟨L⟩, 238 — v. KM).

**ET:** •Ton•.

**DF:** »(Naziv za najdublji •ton•) nekog •akorda•..., kad su svi •tonovi• toga •akorda• raspoređeni po tercama. Tako, npr. (osnovni) ton •akorda• *d-f-g-h* jest *g*, budući da je on kod terčne grupacije navedenih •tonova• najdublji.



Iz toga proizlazi da je i neki •akord• u (osnovnom) obliku... onda, kad se njegov (osnovni) ton nalazi u najnižem glasu, bez obzira na međusobni raspored ostalih •tonova•. Idući primjer pokazuje nekoliko mogućnosti (osnovnog) oblika •akorda• *g-h-d-f*:«



(⟨MELZ⟩, III, 557)

**KM:** NJ je pojam troznačan: 1) o. t. •akorda•; 2) tonika ili početni •ton• ma koje •ljestvice• (premda bi toniku trebalo ograničiti na prvi stupanj dursko-molske tonalitetne •ljestvice•); najdublji •parcijal•, tj. •temeljni ton•, kako se definira u *Vodiču* (v. ⟨BKR⟩, II, 154–155; ⟨HI⟩, 189; ⟨HK⟩, 168; ⟨KN⟩, 88; ⟨RL⟩, 355). EN pojam »key note« i TL pojam »tonica« (= »tonika«), što se navode u ⟨L⟩, 238, istoznačni su s t. 2 NJ pojma. (NJ pojam »Fundamentston« što se navodi u ⟨P⟩, 221, nigdje nije pronađen u konzultiranoj literaturi.)

**KR:** Točan FR ekvivalent o. t. jest »fondamentale« (⟨HO⟩, 393; ⟨LARE⟩, 600), dakle bez »son«, jer je »son fundamental« istoznačan s •temeljnim tonom• (⟨CAN⟩, 194; ⟨HO⟩, 949).

Po ⟨BASS⟩, II, 259, i po ⟨RIC⟩, II, 214, na TL postoji samo »fondamentale«, koji podrazumijeva i o. t. i •temeljni ton•. Zato su TL pojmovi »[nota] fondamentale« (⟨P⟩, 221) i »suono fondamentale« (⟨L⟩, 238) pogrešni ekvivalenti za o. t.

Općenito se ni u ⟨L⟩ ni u ⟨P⟩ ne razlikuje o. t. od •temeljnog tona•.

Zanimljivo je da se u ⟨MELZ⟩, III, 557, navodi samo •temeljni ton• (kao i »temeljni oblik •akorda•«). U ⟨MELZ⟩, I, 37 (v. DF 1 •aliquota, alikvotnih tonova•), spominje se međutim i o. t., no u smislu •temeljnog tona•, kako se preporučuje rabiti u *Vodiču*.

DF se poziva na terčno načelo tvorbe •akorda• u okviru klasičnoga harmonijskog •sustava•. U nekim drugim DF posebno se ne ističe to načelo: U ⟨APE⟩, 255, ovako se npr. definira pojam »root«: »Osnovna nota<sup>1</sup> nad kojom se konstruira •akord• dodavanjem terci npr.« To »npr.« upućuje na zaključak da se pojam ne odnosi samo na terčno načelo. Nasuprot tome u ⟨RAN⟩, 718, pojam se »root« također ograničuje na tonalitetnu (funkcionalnu) •harmoniju•, ali ondje npr. stoji: »Za •akord• koji zvuči s osnovnim tonom na najnižoj frekvenciji kaže se da je u osnovnom položaju<sup>2</sup> (čak ako ostali •tonovi• ne zvuče kao supostavljene terce).« Premda je to formulacija koja bi također mogla prethoditi drugom primjeru u DF, lako je zaključiti da bi se o. t. mogao rabiti i izvan konteksta tonalitetne (funkcionalne) •harmonije• kao naziv za najdublji •ton• ma kojeg •akorda•. To bi bilo posebno korisno za nazivlje •glazbe 20. stoljeća• koja rabi •akorde• bez ikakve veze s tonalitetnom (funkcionalnom) •harmonijom•.

U DF je •temeljni ton• namjerno zamijenjen s o. t. (»osnovni« u zagradama u izvornoj je DF »temeljni«). •Temeljni ton• po svome značenju bolje odgovara onome (•sinusoidnom) tonu• koji, kao temelj, inicira nad sobom titranje •parcijala•. Zato ga je, usprkos autoritetnoj uporabi u ⟨MELZ⟩, III, 557, a i usprkos uvriježenosti u nastavnoj praksi, ipak čini se, bolje rabiti umjesto o. t., čije bi značenje trebalo ograničiti na najdublji •ton• ma kojeg •akorda• (v. i KR — t. e. 1 •impresionizma•).

**V:** •harmonija/harmonika•, •ton•, •vertikalna zvučnost•, •zvučnost• (DF 2).

**USP:** •temeljni ton•.

⟨CH⟩, 298; ⟨IM⟩, 326; ⟨MI⟩, II, 115; ⟨MI⟩, I, 242

1 U izvorniku stoji »fundamental note«, što je dosta neobično s obzirom na DF pojma »fundamental tone« u ⟨RAN⟩, 330, po kojoj je »fundamental tone« (kao i »fundamental« — usp. i ⟨FR⟩, 33) istoznačan s •temeljnim tonom•. (U ⟨IM⟩, 389, upozorava se da je »note« na američkom EN istoznačna s •tonom•, no to ovdje i nije toliko važno.)

2 U izvorniku stoji »root position«.

## OTVORENA FORMA

**EN:** open form; **NJ:** offene Form; **FR:** forme ouverte; **TL:** forma aperta.

**ET:** Lat. forma = oblik.

**DF:** 1) »'Klavierstück XI'... prenosi ideje •vremenskog polja• u veliku formu... 'glazba' ne postoji izvan njezine realizacije u •zvuku•... Instrumentalna glazba sve više izbjegava ponavljanje, mehaničnost, pa time i reprodukciju...; i sve više zahtijeva interpreta koji je... u oblikovanju<sup>1</sup> otvoren, nepred-

vidljiv i sukreativan...« (STOCKHAUSEN 1964b: 69)

2) »Pod 'otvorenom formom' razumijevaju se najprije komadi u kojima su pojedini odlomci fiksirani i nepromjenljivi, no slijed je dijelova varijabilan i prepušta se interpretu. Varijabilnost je međutim estetički fikcija. Za slušaoca ona ne postoji; on prihvaća verziju koju čuje, a ne moguće druge verzije koje je interpret mogao izabrati, ali nije. ♦Varijabilna forma♦ na papiru u izvedbi je fiksirana; i ako je forma kategorija koja se odnosi na rezultat što se čuje, a ne na metodu, onda 'otvorena forma' nije 'otvorena'.« (DAHLHAUS 1966a: 74)

3) »(Naslov) 'O teoriji otvorene forme' ne želi reći da o tome problemu već postoji zaokružena teorija. Naslov naprotiv upućuje na suvremenu nemogućnost (postojanja) takve teorije. Zapravo opći pojam 'otvorena forma', pod kojim se sjedinjuju pokretnost, varijabilnost, višeznačnost i druga, prilično različita načela, samo prikrija formu.« (BOEHMER 1967: 5)

**KR:** U DF 1 otvorenost se forme spominje prvi put, i to u vezi s posebnim zadacima interpretu, premda je Stockhausenov *Klavierstück XI* primjer za ♦višeznačnu formu♦ kao podvrstu o. f. DF 2 i 3 iskazuju razumljivu kritičnost prema pojmu, pri čemu je DF 3 naročito zanimljiva jer dolazi iz jedine stručne rasprave u kojoj se pokušala utemeljiti »teorija otvorene forme«. No gotovo sve determinacije značenja toga pojma jednako su kritičke (v. o tome i <GL>, 70–71), ali se istoj vrsti kritičnosti mogu izložiti svi pojmovi koji svojim značenjem pokušavaju riješiti odnos između građe i forme u ♦glazbi 20. stoljeća♦ (v. KR ♦individualne forme♦).

U <MELZ>, II, 714, se o. f. shvaća kao istoznačnica s ♦varijabilnom♦ ili mnogoznačnom formom. No ♦varijabilna forma♦ je manje višeznačna od mnogoznačne forme (v. KR ♦individualne forme♦ i ♦mobilne forme♦; mnogoznačnu formu je inače bolje zamijeniti ♦višeznačnom formom♦ — v. KR ♦višeznačne forme♦).

**V:** ♦aleatorika♦, ♦improvizacija♦, ♦nedeterminacija♦ = (indeterminacija), ♦work in progress♦ = (djelo u nastajanju).

**USP:** ♦individualna forma♦, ♦mobilna forma♦, ♦moment, momentna forma♦, ♦varijabilna forma♦, ♦višeznačna forma♦.

BLUMRÖDER 1984a; (BOSS), 113–120; (CAN), 403; (EH), 235–236; (G), 139–146; (GR), 132 = istoznačnica s ♦mobilnom formom♦; (IM), 272; (M), 549; (P), 221; (RAN), 561 = uputnica na ♦aleatoričku glazbu♦; (SLON), 1473; (V), 531

1 U izvorniku stoji »Formgebung« (v. KM ♦individualne forme♦).

## OVOJNICA

**EN:** envelope, contour; **NJ:** Hüllkurve; **TL:** inviluppo.

**DF:** 1) »Naziv za krivulju koja 'ovija' sliku kakva titraja na osciloskopu kada se crtom spoje najveća odstupanja, tj. amplitude. Ovojnica se prema tome određuje po vremenskim promjenama amplitude. Njezin tijek odgovara dinamičkim odnosima koji se čuju u kakvu procesu titranja. Npr. pri udaru (batića) po žicama na klaviru koje nisu prigušene nastaje vrlo brzo ♦utitravanje♦, dakle strmo penjanje ovojnice. Iza njega slijedi relativno dugo ♦istitravanje♦, dakle postupno padanje ovojnice. Zvukovne karakteristike ma kojega glazbala bitno su određene vrstom ♦utitravanja♦ i ♦istitravanja♦. Budući da zapravo svaki ♦parcijal♦ kakva mehanički proizvedena titraja posjeduje vlastit tijek amplitude, dakle vlastitu ovojnicu, pri egzaktnu promatranju svih procesa s ovojnicama nastaju vrlo kompleksne cjeline. U svakoj vremenskoj točki kakva mehaničkog titraja postoje naime različiti odnosi među amplitudama ♦parcijala♦ koji utječu na promjene ♦zvukovne boje♦, a koje se dadu utvrditi čak i kod kvazi stacionarnih zvukovnih ♦strukture♦, kao što je, recimo, ♦ton♦ violine. Za različite ♦visine tona♦ na glazbalu vrijede opet različita pravila. Nasuprot tome ovojnice je na (čisto) ♦elektroničkim (glazbenim) instrumentima♦ (npr. na ♦sintetizatoru♦ ili na ♦elektroničkim orguljama♦), koje su programirane ili se dadu programirati (zato što se) uglavnom proizvode ♦generatorom ovojnice♦, relativno lako opisati jer su dinamički procesi za svaki ♦parcijal♦ kakve zvukovne ♦strukture♦, čak i kod različitih ♦visina tona♦, pretežno slični, pa se kod svakog ♦tona♦ ponavljaju matematičkom preciznošću. To je jedan od razloga zbog kojih se pri slušanju elektronički proizvedenih ♦zvukova♦ osjeća stanovita krutost, koja bi se inače kompleksnijim programiranjem ♦zvuka♦ mogla posve izbjeći.« (<EN>, 100–101)

2) »(Naziv za) one karakteristike amplitude koje određuju rast i pad ♦signala♦. Ovojnice ♦zvuka♦ ili ♦zvukova♦ uključuju takve varijable kao što su vrijeme ♦utitravanja♦, snaga ♦utitravanja♦, frekvencija, ♦boja♦, razina održavanja titraja<sup>1</sup>, vrijeme početnog ♦istitravanja♦ i vrijeme krajnjeg ♦istitravanja♦.« (<V>, 224)

**KM:** DF 2 navedena je zato što je to citat iz *Music Educators Journal* (studeni 1968), dakle iz izvora koji se brine o standardizaciji američkog nazivlja.

**V:** ♦generator ovojnice♦, ♦istitravanje♦, ♦utitravanje♦, ♦slijedilo ovojnice♦.

<BASS>, II, 124; <CP1>, 239; <CP2>, 341; <EH>, 138–139; <FR>, 27; <GR>, 70; <GR6>, VI, 210

1 U izvorniku je »sustain level«.

# P

## PANDIJATONIKA

**EN:** pandiatonicism; **NJ:** Pandiatonik (v. KM); **FR:** pandiatonisme; **TL:** pandiatonicismo.

**ET:** Grč. prefiks pan- = sve, potpuno; diátonos = (doslovno) napet, u glazbi: krećući se (po) cijelim stepenima (⟨RL⟩, 224); tonikós = napet, od tónos = glas, •zvuk•.

**DF:** »(Naziv za) dijatoniku primijenjenu na modern način, kao što se nalazi u neoklasicističkoj muzici oko 1925 i kasnije, npr. kod I. Stravinskog, S. Prokofjeva, A. Caselle i dr. Pandijatonika se očituje u slobodnoj i neograničenoj upotrebi svih sedam •tonova• dijatonske •ljestvice• kod vertikalnih, odnosno akordičkih<sup>1</sup> kombinacija (v. donji primjer — op. N. G.).« (⟨MELZ⟩, III, 31)

**KM:** U ⟨MELZ⟩, III, 31, i u ⟨RAN⟩, 605, napominje se da je pojam 1937. izmislio i u uporabu uveo N. Slonimsky (v. ⟨SLON⟩, 1474–1475, i KR).

NJ pojam pronašao se samo u ⟨LEU⟩, 119, ali je tu zacijelo nasilno preveden jer se u ostaloj konzultiranoj NJ literaturi nije pronašao.

**KR:** Pojam se sa sufiksom -izam (»pandijatonizam«) na hrvatskom jeziku nije prihvatio, što je dobro jer takav oblik problematično sugerira stil, epohu i sl. (opširnije o tvorbi hrvatskih riječi sa sufiksom -izam v. ⟨BAB⟩, 253–255).

Sam Slonimsky, tvorac pojma, krajnje problematično definira njegovo značenje, npr.: »...Pandijatonika je logično sredstvo za tehnike •novoklasicizma•. Mnoge milozvučne uporabe pandijatonike mogu se naći u djelima Debussya, Ravela, Stravinskoga, Caselle, Malipiera, Vaughana Williamsa, Aarona Coplanda i Roya Harrisa. •Tonalitet• C–dura naročito je omiljen u glazbi za klavir, zahvaljujući 'bijeloj' kvaliteti klavijature. Doista, pandijatonska klavirska glazba razvila se empirijski iz •slobodne improvizacije• na bijelim tipkama. Mala djeca koja se svojim prstićima igraju po klavijaturi... stvaraju posve slučajno pandijatonske melodije i pandijatonske •harmonije• odlične kvalitete.« (⟨SLON⟩, 1475)

Osim neozbiljnih argumenata u korist spontanosti nastanka p. Slonimskyjevo upućivanje na •novoklasicizam• neuvjerljivo je i s obzirom na njegove reprezentativne skladatelje, koji se svi nikako ne mogu svrstati pod •novoklasicizam•. Očito je da je želio uvesti pojam kojim bi ponajprije označio onu glazbu koja ne zastupa i ne slijedi •atonalitet• i njegove izdanke. Dakle, »dijatonika« s prefiksom pan- tu bi morala označiti neko novo »uskrsnuće« •tonaliteta•.

O •kromatizmu• kao tobožnjoj suprotnosti p. v. KM i KR •kromatizma•.

P. je vjerojatno isprovocirala tvorbu zbog tautologije posve besmislenog i nepotrebnog pojma »pankro-



PANDIJATONIKA: Stravinski, *Concerto u Es*

matizam«, odnosno »pankromatika« (EN opet sa sufixsom -ism: »panchromaticism«). U ⟨FR⟩, 63, »pankromatika« se definira kao »pojam koji označava neograničenu uporabu svih dvanaest •tonova• kromatske •ljestvice•« a u ⟨CP1⟩, 241, se pridjev »pankromatski« (= »panchromatic«) definira kao ono »što uključuje sve kromatske •tonove•. Uglavnom se rabi u vezi s •clusterom•...« Iz obiju je definicija jasno da su •atonalitet• i •cluster• već dovoljno jasni pojmovi, pa je takvim pojmom nepotrebno udvajati njihovo značenje. Zbog toga ni »pankromatika« ni »pankromatizam« nisu uvršteni u *Vodič*, kao uostalom ni kromatska •ljestvica• (v. KM •cjelostepene ljestvice•).

**V:** •atonalitet•, •kromatizam• = •kromatika•, •novoklasicizam• = (neoklasicizam), •tonalitet•.

**USP:** •pantonalitet•.

⟨APE⟩, 213–214; ⟨BASS⟩, III, 533; ⟨CP1⟩, 241; ⟨FR⟩, 63; ⟨GR⟩, 134; ⟨GR6⟩, XIV, 154; ⟨JON⟩, 200–202; ⟨P⟩, 223; ⟨RIC⟩, III, 367

1 Bolje bi bilo »akordnih« jer »akordičkih« dolazi od akordike (v. KR •akorda•).

## PANTONALITET

**EN:** pantonality; **NJ:** Pantonalität; **FR:** pantonalité; **TL:** pantonalità.

**ET:** Grč. prefiks pan- = sve, potpuno; •tonalitet•.

**DF:** 1) »(Naziv za) verziju •tonaliteta• u kojoj se tonalitetna središta pomiču, ulaze jedno u drugo i miješaju, a da se ne utvrđuju kadencom na tradicionalan način. Pantonalitetna je •harmonija• normalna značajka Bartókove, Hindemithove, Brittenove i Stravinskieve glazbe (dok Stravinski nije prihvatio »dvanaesttonska tehnika«).« (⟨IM⟩, 283)

2) »Karakteristično svojstvo pantonaliteta, preko kojeg on postaje istinski nov koncept, a ne puka pojačana ekspresija klasičnoga •tonaliteta•, jest fenomen 'pokretnih tonika', tj. strukturno stanje u kojemu nekoliko tonika istodobno otkriva svoju gravitacijsku snagu, djelujući i jedna protiv druge, bez obzira na to postaje li jedna od njih završna.« (RÉTI 1978<sup>R</sup>: 67)

3) »...Ako se već traži ime (za negiranje •tonaliteta•, odnosno za •atonalitet• — op. N. G.), onda bi se moglo misliti na pantonalitet ili na •politonalitet•...« (SCHÖNBERG 1966<sup>7</sup>: 486–487)

**KM:** U DF 3 Schönberg p. (i •politonalitet•) predlaže umjesto •atonaliteta•, pojma protiv kojeg se svesrdno bori (SCHÖNBERG 1966<sup>7</sup>: 486; v. i KM •atonaliteta•). Jedino se u ⟨JON⟩, 204, upozorava na dvoznačnost toga pojma. U ⟨IM⟩, 203, uopće se ne spominje značenje u smislu DF 3.

**KR:** Schönbergov prijedlog iz DF 3 nije naišao na opće prihvatanje. Treba priznati da je prijedlog neutemeljen jer — osim p. — Schönberg predlaže i •politonalitet• kao zamjenu za •atonalitet•. Isto tako ni Rétiavo nastojanje da p. razgraniči od •tonaliteta• i •atonaliteta• (DF 2) nije imalo većeg odjeka. Pojam ima samo povijesno značenje kao jedan od (po Schönbergu; usp. DF 3) mogućih — no svakako problematičnih (usp. DF 1 i 2) — supstituta za •atonalitet•.

U ⟨GR6⟩, XIV, 163, nastanak se pojma pripisuje R. Rétiu, što je, dakako, pogrešno.

**V:** •antitonalitet•, •atonikalitet, atonikalitetnost, atonikalnost•, •bitonalitet•, •emancipacija disonance•, •multitonalitet•, •nestalni tonalitet•, •politonalitet•, •progresivni tonalitet•, •prošireni tonalitet•, •slobodni tonalitet•, •suspendirani tonalitet•.

**USP:** •atonalitet•, •metatonalitet•, •mikrotonalitet•, •pandijatonika•, •pantonalitetnost• = (•pantonalnost•), •prototonalitet•, •slobodni atonalitet•, •tonalitet•.

⟨BASS⟩, III, 535 = pridjev »pantonale«; ⟨CP1⟩, 241; ⟨CP2⟩, 342; ⟨GR⟩, 134; ⟨L⟩, 415; ⟨RAN⟩, 606; ⟨SLON⟩, 1475

## PANTONALITETNOST = (•PANTONALNOST•)

**ET:** •Pantonalitet•; sufixs -ost označuje osobinu, svojstvo, stanje i sl. (⟨BAB⟩, 290–292).

**DF:** Naziv za kvalitetu, svojstvo, odliku •pantonaliteta•.

**KM:** U KM za •tonalitetnost• upozoreno je na tvorbu riječi sa sufixsom -ost.

**KR:** Pojam se preporučuje rabiti u njegovu specifičnom značenju spram •pantonaliteta•, kako je navedeno u DF.

**V:** •antitonalitetnost• = (•antitonalnost•), •atonikalitet, atonikalitetnost, atonikalnost•, •bitonalitetnost• = (•bitonalnost•), •multitonalitetnost• = (•multitonalnost•), •politonalitetnost• = (•politonalnost•).

**USP:** •atonalitetnost• = (•atonalnost•), •metatonalitetnost• = (•metatonalnost•), •mikrotonalitetnost• = (•mikrotonalnost•), •pantonalitet•, (•pantonalnost•), •prototonalitetnost• = (•prototonalnost•), •tonalitetnost• = (•tonalnost•).

## (PANTONALNOST) = •PANTONALITETNOST•

(**EN:** pantonality; **NJ:** Pantonalität; **FR:** pantonalité; **TL:** pantonalità.)

**ET:** Od pridjevskoga oblika imenice •pantonalitet•; sufixs -ost označuje osobinu, svojstvo, stanje i sl. (⟨BAB⟩, 290–292).

**DF:** Naziv, ali **netočan**, za kvalitetu, svojstvo, odliku •pantonaliteta•.

**KM:** U KR •tonaliteta• upozorava se na sadržajno dvojbenu hrvatski oblik pridjeva »tonalan«, do kojega je vjerojatno došlo nepromišljenim prijevodom sa stranih jezika.

**KR:** Dok je uporaba sufiksa »-ost« u •pantonalitetnosti• izdašna i preporučljiva, p. — i sve iz nje izvedene pojmove — treba isključiti iz uporabe zbog dvojbene pridjevske osnove »-tonalan« (umjesto »-tonalitetan«).

**V:** •antitonalitetnost• = (•antitonalnost•), •atonicitet, atonicitetnost, atonicitnost•, •bitonalitetnost• = (•bitonalnost•), •multitonalitetnost• = (•multitonalnost•), •politonalitetnost• = (•politonalnost•).

**USP:** •atonalitetnost• = (•atonalnost•), •metatonalitetnost• = (•metatonalnost•), •mikrotonalitetnost• = (•mikrotonalnost•), •pantonalitet•, •pantonalitetnost•, •prototonalitetnost• = (•prototonalnost•), •tonalitetnost• = (•tonalnost•).

## PARAMETAR

**EN:** parameter; **NJ:** Parameter; **FR:** paramètre; **TL:** parametro.

**ET:** Grč. prijedl. παρά = pokraj; métron = •mjera• (⟨KLU⟩, 526, 475).

**DF:** 1) »Matematički pojam parametar... označuje karakteristične varijabilne veličine koje omogućuju opisivanje ili međusobno uspoređivanje funkcija ili sistema. U fizikalnoj akustici vrijednosti triju parametara — frekvencije, amplitude i •faze• — označuju npr. •sinusoidni titraj•. U teoriji informacija rabi se pojam signalni parametar: ako se emitirani •signali• dadu prikazati kakvom skalarnom ili vektorskom funkcijom, svaka se brojčana vrijednost te funkcije shvaća kao njihov parametar. U statistici parametarske vrijednosti najčešće služe za označavanje svojstava kakve raspodjele po vjerojatnosti; tako u analizi glazbenog djela parametarske vrijednosti za podjelu •visina tona•, do kojih se dolazi mjerenjem učestalosti njihova pojavljivanja, moraju uputiti na zaključak o stupnju •tonalitetnosti•<sup>1</sup> u tom djelu.« (BLUMRÖDER 1982: 1)

2) »U matematičkoj teoriji umjetnosti J. Schillingera pod parametrom se razumijeva prirodnoznanstvene temelje umjetničkoga stvaranja. Parametar s obzirom na glazbu označuje zvukovne komponente: •visinu tona• (frequency, pitch), •intenzitet• (volume) i kvalitetu (quality), tj. •zvukovnu boju• (timbre) i karakter (character).« (BLUMRÖDER 1982: 1)

3) »Neovisno o Schillingерову sistemu, a pod utjecajem W. Meyer-Epplera, parametar se od 1953. godine rabi u teoriji •serijalne glazbe•. Parametar se ne pojavljuje samo u Meyer-Epplerovim tekstovima o akustici i fonetici nego i u mnogobrojnim drugim raspravama u kojima se najčešće bavi problemima •elektroničke glazbe•. Tako u MEYER-EPPLER 1953: 8-9, piše: 'Uspjelo je... skinuti parametre (•visinu tona• ili •zvukovnu boju•) kakvu drugom zvukovnom zbivanju, npr. glasu koji pjeva ili govori, i te parametre dodati kakvu elektronički proizvedenu •zvuku•. Tako se mogu bilo koji •zvukovi• nadopunjavati značajkama ljudskoga glasa.' Stockhausen među prvim skladateljima spominje parametar u vezi sa svojom skladbom *Kontra-Punkte* (1952-53): 'U ovom se djelu doista kontra-punktiraju zvukovne dimenzije, koje se također nazivaju parametrima, i to u... četverodimenzionalnom prostoru: dužine (•trajanje•), •visine• (frekvencije), volumeni (•jačine•), oblici titraja (•zvukovne boje•).' (STOCKHAUSEN 1963b: 37)« (BLUMRÖDER 1982: 1, 3)

4) »Zbog promjena u •serijalnoj tehnici skladanja•, koje od •piktualne glazbe• vode ka •grupnoj skladbi•, oko 1957. godine proširuje se značenje parametra na sve nadređene strukturne kriterije skladbe. Tako H. Pousseur u prvom dijelu (*Variations I*) svoga ciklusa *Exercices de piano* (1956) u •pedsređenju građe• polazi od 'šest parametara-dimenzija', koji, po kriterijima statističke organizacije kao što su 'polje' ili 'gustoća', uvijek reguliraju globalnu karakteristiku kakve 'grupe'... u skladbi (POUSSEUR 1957: 68).« (BLUMRÖDER 1982: 5)

5) »Značenje se parametra mijenja od puke fizikalne vrijednosti prema označavanju zvukovnih svojstava i područja samoga glazbenog sloga... Dahlhaus tako piše da se 'izraz (parametar), koji označava fizikalni korelat svojstva •tona•, prenio na samo svojstvo •tona•' (DAHLHAUS 1966: 44), a u ⟨DIB⟩, 337, može se pročitati da se sada — za razliku od matematike — 'u glazbi parametrom (nazivaju) sve dimenzije glazbenoga toka koje se dadu izolirano mijenjati'.« (BLUMRÖDER 1982: 6)

6) »U teoriji •računalne glazbe• parametar se po značenju izjednačuje s varijablama u formaliziranom procesu skladanja koje kontroliraju promjene u bilo kojim strukturnim karakteristikama.« (BLUMRÖDER 1982: 7)

**KR:** DF 5 upozorava na proizvoljno rabljenje i definiranje pojma koje je vrlo često, naročito u anglosaksonskoj literaturi. Evo nekoliko primjera koje, naravno, nismo mogli uvrstiti u ozbiljne DF: 1) »(Naziv za) bilo koji karakterističan element

(•zvuka•) ili za koncept (•zvuka•) koji se može kontrolirati.« (CP1), 241 — 2) »(Naziv za) mjerljive granice zadana subjekta.« (CP2), 342 — 3) »Naziv posuđen od matematike koji opisuje zadanu varijablu u glazbi. Otuda se može govoriti o parametru •visine tona•, •teksture•, •harmonije• itd.« (FR), 64

Dahlhausovo mišljenje u DF 5 prenosi se i na njegovo razmatranje o •zvukovnoj boji• kao p.: »•Zvukovna boja• jest doduše svojstvo •tona•, no ne i parametar jer ona ne zadovoljava uvjet da bude varijabilna neovisno o drugim parametrima.« (DAHLHAUS 1966: 44) Drugim riječima: •zvukovna boja• jest **rezultanta** odnosa između p. •visine• (po •visini• sudjelujućih •alikhvota•, •formanata•, •harmonika• i •parcijala•), •trajanja• (po •trajanju• sudjelujućih •alikhvota•, •formanata•, •harmonika• i •parcijala•) i •intenziteta• (po •intenzitetu• sudjelujućih •alikhvota•, •formanata•, •harmonika• i •parcijala•), pa nije samostalna kao ostali p. Kao parafrazu (DIB), 337, u DF 5 mogli bismo konstatirati da •zvukovna boja• nije p. zato što se ne da izolirano mijenjati.

Zbunjuje stoga što se i u najkompetentnijoj literaturi (recimo u W. Meyer-Epplera u DF 3) •zvukovna boja• ipak redovito navodi kao p. Vjerojatno je riječ o pojmu čije je prošireno — premda **neprecizno** — značenje prihvaćeno kao svojevrsna konvencija, naročito u teoriji •serijalne glazbe• (DF 3 i 4), u kojoj bi •zvukovnu boju• bilo doista besmisleno ne nazivati p., kada sva teorija te glazbe tako — **pogrešno** — čini.

**V:** •grupa, grupna skladba•, •intenzitet (tona)• = (•dinamika•) = (•jačina•), •polje•, •serija•, •serijalna glazba•, •serijalna tehnika (skladanja)•, •serijalizam•, •trajanje (tona)•, •visina (tona)•, •zvukovna boja• = (boja) = (boja zvuka) = (zvučna boja). (BKR), III, 268; (BOSS), 120–121; (CH), 303; (EH), 243–244; (EN), 167; (G), 33–34; (GR), 134; (GR6), XIV, 178; (HI), 340; (HO), 758; (JON), 206–207; (L), 416; (MELZ), III, 37–38; (P), 225; (RAN), 607; (RL), 701–702; (V), 554

1 U izvorniku stoji: »Tonalitätsgrad«. Takav prijevod na hrvatski najbolje pokazuje izdašnost •tonalitetnosti• kao pojma, koji, od osnove •tonalitet• s nastavkom »-ost«, podrazumijeva kvalitetu, svojstvo, odliku •tonaliteteta•. Doslovan prijevod (»stupanj •tonaliteteta«) bio bi mnogo manje precizan.

### PARCIJAL(I), PARCIJALNI TON(OVI)

**EN:** partial(s), partial (tones), overtone(s); **NJ:** Partialtöne, Teiltöne; **FR:** partiel(s), son(s) partiel(s); **TL:** suoni parziali.

**ET:** Lat. pars = dio; •ton•.

**DF:** 1) »(Naziv za) sve •tonove•, odnosno nadtonove koji zvuče zajedno s •temeljnim tonom•. •Temeljni

ton• je prvi parcijal sa svojim nadtonovima: prvi nadton jest drugi parcijal itd.« ((HI), 470)

2) »(Naziv za) pojedinačan čist •ton• koji je sastavni dio složena •tona•. Pojam je po značenju sličan •harmoniku•, no — za razliku od •harmonika• — može se rabiti za •šumove• čije se sastavne frekvencije ne podudaraju s nizom prirodnih •harmonika•.« ((FR), 64)

3) »(Naziv za) sastavne dijelove kakva složena •zvuka• čije frekvencije, kao višekratnici •temeljnog tona•, nisu cijeli brojevi.« ((HO), 756)

**KM:** »Pojedinačan čist •ton• koji je sastavni dio složenoga •tona•« (v. DF 2) jest u stvari •sinusoidni ton•.

Prividna zbrka u DF 1 proizlazi iz neistozačnosti p. i nadtona. U (EH), 235, nadtonovi (= »Overtöne«) se definiraju ovako: »Nadtonovi su parcijali koji titraju iznad kakva •temeljnog tona•. Također se nazivaju •harmonicima• temeljnog titraja. 1. je parcijal •temeljni ton•; 2. parcijal (oktava) broji se kao 1. nadton; 3. parcijal (kvinta) kao 2. nadton; 4. parcijal (naredna oktava) kao 3. nadton itd. Takva vrsta brojanja parcijala i nadtonova lako dovodi do zamjene. Zato je Odbor za akustičke norme (DIN 1311) radi jasnoće predložio da se pojmovi koji počinju s prefiksom nad- (kao nadton, nadtitraj, nadval) ne rabe. No pojam ostaje važiti u akustičko-fiziološkim istraživanjima (konsonanca, subjektivni nadtonovi, binauralno slušanje itd.).«

**KR:** Navod iz (EH), 235, u KM sporan je jer se p. miješaju s •harmonicima•, a po DF su •harmonicima• samo oni p. čija je frekvencija, kao višekratnik frekvencije •temeljnog tona•, cijeli broj. U tom je smislu pogrešna i DF 3 jer su po njoj p. samo oni sastavni dijelovi kakva •tona•/•zvuka• koji nisu •harmonicima•, premda su •harmonicima• samo podvrsta p. koja mora zadovoljiti određene uvjete. Na opasnost miješanja p. i •harmonika• precizno se upozorava u DF 2 (na razliku između p. i •harmonika• upozorava se u (CAN), 239, premda bi se moglo polemizirati s određenjem značenja p. — v. KR •harmonika•, i u (LARE), 1193). No usprkos tomu u literaturi se često rabe oba pojma kao istoznačnice: u (APE), 217, i u (L), 574, p. se izjednačuje s nadtonovima i •harmonicima•; u (IM), 285, p. se svodi samo na •harmonike•; u (RAN), 610, p. je također isto što i •harmonik•, premda se na str. 364 •harmonik• točno definira (v. KR •harmonika•).

P. su dakle, sukladno DF 1 i DF 2, a i po ET izvodu, svi •sinusoidni tonovi• koji — zajedno s •temeljnim tonom•, koji je također p. — konstituiraju kakav •ton•/•zvuk•/•šum•. Među p. idu i •harmonicima• (ili

•aliquoti•), čija frekvencija međutim, kao višekratnik frekvencije •temelnog tona•, mora biti cijeli broj, i •formanti• koji posebno pridonose profiliranju •zvukovne boje•.

Sukladno navodu u KM p. se ne smiju miješati s nadtonovima jer nisu istoznačni.

**V:** •sinusoidni titraj, ton, val• = (sinusni titraj, ton, val) = (sinusoidalni titraj, ton, val), •temeljni ton•, •ton•, •zvukovna boja• = (boja) = (boja zvuka) = (zvučna boja), •zvukovni spektar• = (spektar) = (zvučni spektar).

**USP:** •aliquot(i), aliquotni ton(ovi)•, •formant(i)•, •harmonik, harmonici, harmonički ton(ovi)•.

(BKR), IV, 231 = »Teiltöne, Partialtöne«; (CP1), 241 = »overtone« = »nadton«; (GR6), XIV, 254; (HK), 386; (KN), 210; (M), 88–89; (MELZ), III, 38 = uputnica na •aliquotne tonove•; (P), 225 = uputnica na •aliquotne tonove•; (RL), 942–943

## PARTITURA ZA REALIZACIJU

**NJ:** Realisationspartitur; **FR:** partition de réalisation.

**ET:** Srednjovjekovni lat. partitura = podjela, razdioba, od lat. pars = dio, od 17. stoljeća na TL (⟨KLU⟩, 529); srednjovjekovni lat. res = stvar (⟨KLU⟩, 586).

**DF:** »(Naziv za) verbalni opis ili za shematski prikaz u skicama tehničkih postupaka koje je potrebno provesti u •studiju za elektroničku glazbu• da bi se realizirala kakva elektronička skladba.« (⟨EH⟩, 275)

**KM:** Primjer je za p. z. r., recimo, partitura *Elektroničke studije II* (1954) K. Stockhausena (1956<sup>4</sup>, br. U. E. 12466 L. W.).

**KR:** Upravo primjer naveden u KM dokazuje da su p. z. r. vrlo rijetko •verbalne partiture• u užem smislu, tj. u onome smislu u kojemu je taj pojam relevantan za nazivlje •elektroničke glazbe• (v. DF 1 i KR •verbalne partiture•).

**V:** •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •realizacijska notacija•, •uputna notacija•, •verbalna partitura•.

**USP:** •izvedbena partitura•, •pomoćna partitura•. (G), 182; (HI), 383; STOIANOVA 1978: 80–81

## PARTITURA ZA SLUŠANJE

**NJ:** Hörpartitur; **FR:** partition d'écoute.

**ET:** Srednjovjekovni lat. partitura = podjela, razdioba, od lat. pars = dio, od 17. stoljeća na TL (⟨KLU⟩, 529).

**DF:** »(Naziv za) vrstu partiture u kojoj se, grafičkim simbolima i verbalnim objašnjenjima, nastoje predstaviti skladbe za koje ne postoji partitura u uobičajenu smislu.« (⟨EH⟩, 135)

**KM:** Najpoznatiji je primjer za p. z. s. WEHINGER 1970, gdje se grafički za slušanje pripravila Ligetieva elektronička skladba *Artikulation* (1958).

**V:** •glazbena grafika•, •grafička notacija•, •verbalna partitura•.

(G), 182–184; (M), 555; STOIANOVA 1978: 81

## PARTITUROFON

**EN:** partiturophon; **NJ:** Partiturophon; **TL:** partiturophon.

**ET:** Srednjovjekovni lat. partitura = podjela, razdioba, od lat. pars = dio, od 17. stoljeća na TL (⟨KLU⟩, 529); grč. phōnē = glas, •zvuk• (⟨KLU⟩, 544).

**DF:** »(Naziv za) •elektroničke orgulje• koje je J. Mager početkom tridesetih godina konstruirao u nastavku na svoj •kaleidofon• i •sferofon•. Partiturofon raspolaže s 4 jednoglasna manuala i pedalom te obiljem registara. Višeglasnu svirku omogućuje poseban položaj manuala, čije se skraćene tipke mogu postaviti tako blizu da se jednom rukom istodobno može svirati na više manuala.« (⟨RUF⟩, 386)

**V:** •elektrofon•, •elektroničke orgulje• = (•elektronske orgulje•), •elektronički glazbeni instrumenti• = (•elektronski glazbeni instrumenti•), •kaleidofon• (DF 1), •sferofon•.

(BASS), III, 554 = uputnica na •sferofon•; (FR), 64; (GRI), III, 20; (RIC), III, 384 = uputnica na •sferofon•

## (PATCH BOARD) = •PRESPOJNA PLOČA•

## PENTAKORD

**EN:** pentachord; **NJ:** Pentachord; **FR:** pentacorde; **TL:** pentacordo.

**ET:** Grč. pentákhorda = •sustav• od pet •tonova•, od pénte = pet; khordē = žica, •ton• (⟨DE⟩, 169).

**DF:** U nazivlju •glazbe 20. stoljeća• naziv za •segment• od pet •tonova• •dvanaesttonskog niza, serije•.

**V:** •dvanaesttonski niz, serija•, •ljestvica•, •modus•, •niz•, •oblik niza, serije•, •serija•.

**USP:** •heksakord•, •podniz, podserija•, •segment (niza, serije)•, •tetrakord•, •trikord•.

(FR), 65; (P), 230; (RAN), 618

## PENTATONIKA

**EN:** pentatonic; **NJ:** Pentatonik; **FR:** pentaphonique, pentatonique; **TL:** pentafonica, pentatonica (po (MELZ), III, 56; no u (BR), 134, navodi se samo pridjev, a ne imenica).

**ET:** Grč. pénte = pet; tonikós = napet, od tónos = glas, •zvuk•.

**DF:** »(Naziv za) tonski •sustav•, zasnovan na ljestvičnom nizu od pet •tonova• (šesti •ton• je oktava prvog •tona•)...« (⟨MELZ⟩, III, 56)

**KR:** U ⟨MELZ⟩, III, 56, poziva se na grč. »tónos«, premda je u p. prefiks »penta-« pred osnovom »-tonika«. Očito nije riječ o tonici kao o nazivu za prvi stupanj dursko-molske tonalitete •ljestvice•, nego o •tonu•. Osnova -(ton)ika, slično kao i u •kromatici•, sugerira zacijelo •sustav•. Neobičnost naziva ogleda se i u njegovim neobičnim ekvivalentima na stranim jezicima: u ⟨P⟩, 230, p. se bez ikakvih ograda izjednačuje s •pentatonskom ljestvicom•, u ⟨BR⟩ i u ⟨LEU⟩ pojam uopće ne postoji, u ⟨L⟩, 426, kao EN, FR i TL ekvivalent NJ pojmu »Pentatonik« navodi se •pentatonska ljestvica•, a u ⟨RAN⟩, 618, navodi se »pentatonic« kao imenica, ali se također izjednačuje s •pentatonskom ljestvicom•; u ⟨HO⟩, 772, navodi se »pentatonique« kao imenica, ali se pod njom smatra •sustav•, dok se u ⟨MI⟩, III, 406, »pentatonique« uzima kao pridjev koji podrazumijeva •sustav•; u ⟨CAN⟩, 416–417, umjesto »pentatonique« preporučuje se »pentaphonique« — vjerojatno zato da bi se izbjegla aluzija na toniku, a istakla veza s »pet tonova« (od grč. *phōnē* = glas, •zvuk•) — no oblik se nije uvriježio, premda je također (samo) pridjev uz •ljestvicu•; u ⟨RIC⟩, III, 401, također se sugerira pridjev »pentafonica« (uz »pentatonica«), također uz •ljestvicu•. Hrvatska p., usprkos sugestiji tonike, očito je došla iz NJ i dobro je čuvati je kao naziv za •sustav•, u kojemu je onda •ljestvica• •pentatonska ljestvica• (v. KR — t. e. 2 •impresionizma•).

**V:** •sustav•.

⟨BKR⟩, III, 286; ⟨DG⟩, 438 = pridjev »pentatonica (scala)«; ⟨GR⟩, 135–136 = pridjev »pentatonic«; ⟨GR6⟩, XIV, 353–354 = pridjev »pentatonic«; ⟨HI⟩, 348; ⟨HK⟩, 277–278; ⟨HO⟩, 772–773; ⟨KN⟩, 150; ⟨LARE⟩, 1210 = pridjev »pentatonique«; ⟨M⟩, 87; ⟨MI⟩, III, 406–407 = kao pridjev »pentatonique (système)«; ⟨RAN⟩, 618; ⟨RL⟩, 720–721

## PENTATONSKA LJESTVICA

**EN:** pentatonic scale; **NJ:** pentatonische (Ton)leiter, Fünftonskala; **FR:** échelle pentaphonique, gamme pentatonique; **TL:** scala pentatonica.

**ET:** Grč. *pénte* = pet; *tónos* = glas, •zvuk•.

**DF:** »(Naziv za) •ljestvicu• koja se sastoji od pet različitih •tonova• za razliku od dijatonske (sa sedam •tonova•) i kromatske (s dvanaest •tonova•) •ljestvice•... Pentatonske ljestvice postoje u mnogim ranim glazbenim kulturama, u Kini, Africi i Polineziji te i među američkim Indijancima, Keltima i Škotima... Pentatonske ljestvice, naročito vrste c–d–e–g–a, ponekad su se rabile u europskoj umjet-

ničkoj glazbi 19. i 20. stoljeća.« (⟨APE⟩, 221; ⟨RAN⟩, 618)

**KM:** P. je lj. •ljestvica• koja se temelji na •pentatonici• kao •sustavu•. To je jedna od rijetkih •ljestvica• koja svojim nazivom nije precizno specificirana, osim što svaka p. lj. sadrži pet •tonova•.

**KR:** Za razliku od •pentatonike•, koja je problematična ET izvoda (v. KR •pentatonike•), ET je p. lj. posve jasna. Pa i bez obzira na to što se naziv precizno ne specificira, treba zadržati naznačeni značenjski odnos između p. lj. i •pentatonike• (slično kao i između kromatske •ljestvice• i •kromatike•). V. i KR — t. e. 2 •impresionizma•.

**V:** •ljestvica•, •pentatonika•.

⟨BASS⟩, IV, 229; ⟨CAN⟩, 416–417; ⟨IM⟩, 289; ⟨L⟩, 426; ⟨LARE⟩, 1210; ⟨P⟩, 230

## PERFORMANCE

**EN:** performance; **NJ:** Performance; **FR:** performance.

**ET:** EN performance = izvedba.

**DF:** 1) »(Naziv za vrstu umjetnosti) rođenu u Sjedinjenim Američkim Državama iz prožimanja koreografskih, glazbenih i teatarskih zamisli... Performance je smješten na utoku više načina komunikacije, a otjelovljuju ga umjetnici kao što su Trisha Brown, Meredith Monk, Steve Paxton, Laurie Andersson... Njihove su aktivnosti višeznačne, prelaze raskol među vrstama umjetnosti da bi naglasili nužno prožimanje elemenata vezanih uz više tipova individualne ekspresije. Performance ističe vrijednost izvorna, često polivalentna identiteta za razliku od onoga tko ga proizvodi, pa tako zamagljuje razliku između funkcija interpreta i stvaraoča.« (⟨BOSS⟩, 127–128)

2) »Sedamdesetih godina skupni naziv za područje svih gestičko-teatarskih akcionih umjetnosti kod kojih publika, kao kod •fluxusa•, u načelu samo promatra, a ne tjera se, kao kod •happeninga•, na aktivno sudjelovanje. Na temelju takve tipizacije izraz se daje primijeniti i na samopredstavljanja Gilberta & Georgea i na... body art i na transformer. Neposredna nazočnost publike često se kompenzira fotografijom, filmom ili videom... Subkulturni su performanciji s ekstatičkom glazbom i egzibicionističkom erotikom krajem sedamdesetih godina polazište ekspresivno-kulturnog (ponašanja) umjetničke grupe oko berlinske 'Galerie am Moritzplatz', npr. kod Rainera Fettinga, Luciana Castellia i kod Salomé...« (⟨THO⟩, 186–187)

**KR:** Kako pokazuju obje DF, značenje je pojma prilično maglovito, ali je u nazivlju •glazbe 20.

stoljeća p. ipak relevantan, ponajprije zbog djelatnosti glazbenika koji su navedeni u DF 1.

**V:** •akciona glazba•, •environment, environmentna umjetnost•, •fluxus•, •glazbeni teatar•, •happening•, •intermedia (art)• = •mixed media (art)• = •multimedia (art)•, •kolektivna improvizacija•, •mixed media (art)• = •intermedia (art)• = •multimedia (art)•, •multimedia (art)• = •intermedia (art)• = •mixed media (art)•, •zvukovna poezija•.

## PERMEABILNOST

**EN:** permeability; **NJ:** Permeabilität.

**ET:** Lat. permeabilis = onaj (ili ono) kroz kojeg (ili kroz što) se može proći, od permeare = prolaziti kroz, od prijedl. per = kroz i meare = ići; sufiks –ost označuje osobinu, svojstvo, stanje i sl. ((BAB), 290–292).

**DF:** 1) »Pojam iz fizike što ga je György Ligeti uveo u teoriju glazbe, a označava stupanj 'propusnosti' (kakve membrane za određene materijale). U glazbi u kojoj se gubi intervalska osjetljivost permeabilnost — po Ligeti — znači 'da se istodobno odvijaju strukture različitih svojstava, da se međusobno prožimaju, pa čak i da se mogu posve stopiti jedne s drugima, pri čemu se samo mijenjaju horizontalni i vertikalni odnosi gustoće, a pritom je nevažno koji se intervali u detalju međusobno sudaraju.'« ((DIB), 339)

2) »Permeabilnost je čimbenik koji određuje stupanj međuprodornosti tematskih, netematskih i bruitističkih elemenata koji pojačavaju strukturu kavra tonalitetskog kompleksa, a ponekad se sudaraju i međusobno poništavaju. Pritom rezultirajući Gestalt postaje terasast i mozaički zigurat<sup>1</sup>. Pojam permeabilnost također se rabi za opisivanje procesa obostrane osmoze među parametrima organiziranog zvuka.« ((SLON), 1475)

**KM:** Citat u DF 1 je iz LIGETI 1960: 8.

**KR:** U ovome je slučaju internacionalni oblik »permeabilitet« doista bolje zamijeniti s p. jer sufiks –ost tu jasno znači svojstvo »propusnosti (kakve membrane za određene materijale« — v. DF 1), za razliku od tonaliteta, gdje se sufiks –itet ne može zamijeniti sufiksom –ost, kako se sugerira u (BAB), 333 (v. npr. KR tonaliteta, KM tonalitetski i KR tonalnosti).

Pojam se izvan Ligetieve skladateljske teorije nije probio, premda točno objašnjava prijelaz strukturalnih intervalskih jedinica u teksturu, u kojoj te jedinice više nisu razaznatljive jer su prešle u novu (kolorističku) kvalitetu (usp. DF mikropolifonije).

**V:** •gustoća, promjena gustoće, stupnjevi gustoće•, •mikropolifonija•, •polje•, •skladanje clustera• = (•Clusterkomposition•), •skup tonova•, •statistička glazba•, •struktura•, •tekstura•, •tonsko polje•. (EH), 249–250

1 Tu se u izvorniku navodi »terraced and tessellated zigurat«. Po (KL), 1447, zigurati su »stepenaste piramide što ih je gradilo gradsko stanovništvo u staroj Mezopotamiji i kojima se na vrhu nalazio kip mjesnog božanstva«. U tome kontekstu uporaba pojma posve je proizvoljna, što je i inače karakteristično za DF iz (SLON).

## PERMUTACIJA (NIZA, SERIJE)

**EN:** permutation; **NJ:** Permutation; **FR:** permutation; **TL:** permutazione.

**ET:** Lat. permutatio = promjena, od permutare = promijeniti, od prijedl. per = kroz i mutare = mijenjati ((KLU), 536, 494); •serija•.

**DF:** »U suvremenoj muzici, (naziv za) matematički postupak koji se sastoji u mijenjanju poretka elemenata određenog niza; npr. iz niza od tri tona (c, d, e) permutacijom se može dobiti 1x2x3, ukupno 6 varijanti (c–d–e, c–e–d, d–c–e, d–e–c, e–c–d, e–d–c). Permutacija se mnogo upotrebljavala u dodekafoniji; od 12-tonskog niza moguće je načiniti 1x2x3x4x5x6x7x8x9x10x11x12, ukupno 479 001 600 varijanti... U serijelnoj muzici permutacija se primjenjuje ne samo na tonske visine, nego na sve tonske i ostale parametre.« ((MELZ), III, 62)

**KR:** U DF, koja potpuno pokriva i determinira značenje pojma, niz je uvijek moguće nadopuniti i serijom (odnosno modusom u posebnu značenju — v. KM modusa, ali ne i ljestvicom — v. KR ljestvice).

»Niz od tri tona«, koji se spominje u DF, jest zapravo segment niza, odnosno trikort.

U DF bi »serijelnu« trebalo promijeniti u »serijalnu« (v. KR serijalne glazbe).

**V:** •dvanaesttonska tehnika (skladanja)• = (•dodekafonija•), •dvanaesttonski niz, serija•, •modus• (u posebnom značenju), •niz•, •predsredjenje građe•, •serija•, •serijalna tehnika (skladanja)•, •serijalni postupci•.

**USP:** •rotacija (niza, serije)•.

(BASS), III, 627; (BKR), III, 290; (EH), 250; EIMERT 1964: 136–137; (FR), 65; (G), 45; (HI), 349; (JON), 211–212; (MI), III, 412 = uputnica na »mutation«, no u (MI), III, 272, bez značenja u nazivlju glazbe 20. stoljeća, premda se u (MI), III, 697, pojam ipak javlja u vezi sa serijom; (RL), 722–723

## PETLJA = (LOOP)

**EN:** loop; **NJ:** Bandschleife, Schleife; **FR:** boucle.

**DF:** »Pojam koji se često rabi u elektronici i u elektroničkoj glazbi kao (naziv za) ma koji proces

koji se ciklički ponavlja i za put •signala• kod kojega se izlaz vraća na ulaz. Tako se kod pojačala rabi •povratna sprega• s petljom za kontrolu pojačanja i frekvencijskog odziva. U •elektroničkoj glazbi• pojam se najčešće povezuje s tehnikama manipulacije vrpce, kod kojih se •zvuk• normalno snima na vrpca, a onda se vrpca odreže tako da se njezin kraj može zalijepiti na početak. •Beskrajna vrpca• koja se tako dobiva može... trajati nekoliko sekundi ili nekoliko minuta... Konstruirani su i posebni instrumenti koji rabe takvu tehniku. Najpoznatiji je WEM Copicat, mali... magnetofon s više glava i s jednom •beskrajnom vrpcom• koja se rabi za dobivanje efekta •kašnjenja•. Primjena petlje vrlo je važna u... modernoj elektronici, posebno u procesima u •računalnoj glazbi•, naročito u digitalnom •uzorkovanju• •zvuka• gdje se kratak odlomak •zvuka• pušta u petlju pod kontrolom programa da bi se stvorio kontinuiran ili repetitivan •zvuk•. To se može upotrijebiti za čuvanje memorije ili za stvaranje neobičnih zvukovnih efekata.« (⟨DOB⟩, 100)

**KR:** U DF je lijepo naznačena razlika između p. kao naziva za **proces** i •beskrajne vrpce• (EN = »tape loop«), koja je samo (analogno) sredstvo za realizaciju toga procesa (v. KM •beskrajne vrpce•).

**V:** •automatska glazba• = (•kompjutorska glazba•) = •računalna glazba• (t. 2 u DF), •beskrajna vrpca• = (beskonačna vrpca) = (tape loop), •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •kašnjenje• = (delay), •povratna sprega• = (feed back), •računalna glazba• (t. 2 u DF) = •automatska glazba• = (•kompjutorska glazba•), •uređaj za kašnjenje•, •uzorkovanje• = (•sampling•).

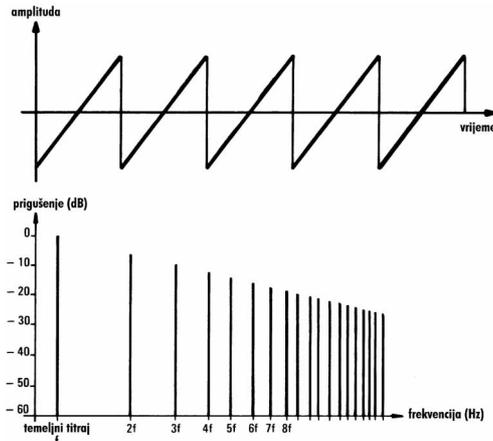
CHION-REIBEL 1976: 223-224; (EN), 132; (HU), 65-66

### PILASTI TITRAJ, TON, ZVUK, VAL

**EN:** sawtooth wave, sawtooth vibration, ramp wave; **NJ:** Sägezahnschwingung; **FR:** vibration en dents de scie; **TL:** vibrazione, segnale a dente di sega (v. KR).

**ET:** •Ton•.

**DF:** »(Naziv za) periodični titraj što ga proizvodi •generator pilastog titraja, tona, zvuka, vala•, a koji na osciloskopu ima karakterističan pilasti oblik. •Zvukovni spektar• pilastog titraja sadrži sve •parcijale• koji su u harmoničkom odnosu prema •temeljnemu tonu•, ali se njihova amplituda smanjuje u obratnu odnosu prema rednom broju •parcijala•. (•Pacijal• s rednim brojem 2 ima dvostruku frekvenciju spram frekvencije •temelnog tona•, ali i polovicu njegove amplitude.)



Zbog izražene •strukture• •parcijala• pilasti titraj zvuči vrlo svijetlo i oštro. Prikladan je, kao i •pulsni val•, naročito za •supraktivnu sintezu zvuka•.« (⟨EN⟩, 204)

**KM:** Uz pridjev »pilasti« navedeni su titraj, •ton•, •zvuk• i val zato što je u literaturi njihova uporaba ravnopravna, pa su u tome kontekstu jednoznačni. Naziv »pilasti« dolazi od osciloskopskog prikaza p. t.; niz titraja stvara val; •ton• i •zvuk• podrazumijevaju slušnu percepciju tih titraja, odnosno vala.

**KR:** TL pojam »segnale...« navodi se u ⟨L⟩, 488. Nejasno je zašto se spominje •signal• umjesto titraj, •zvuk• ili val.

**V:** •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •generator pilastog titraja, tona, zvuka, vala•, •ton•, •zvuk•.

**USP:** •pravokutni titraj, ton zvuk, val•, •sinusoidni titraj, ton, val• = (sinusni titraj, ton, val) = (sinusoidalni titraj, ton, val), •trokutasti titraj, ton zvuk, val• = (•deltasti titraj, ton, zvuk, val•). (⟨DOB⟩, 201; ⟨EH⟩, 295; ⟨FR⟩, 77; ⟨JON⟩, 260; ⟨P⟩, 329-330)

### PIRAMIDALNI AKORD

**EN:** pyramidal chord.

**ET:** Grč. pyramís = piramida, u grč. preuzeto iz egipatskog (⟨KLU⟩, 572); •akord•.

**DF:** »(Naziv za) vrstu •sintetskog akorda• sastavljena od intervala koji se smanjuju odozdo prema gore.«



(⟨FR⟩, 71)

**V:** •agregat• (DF 1), •akord•, •sintetski akord•. (⟨JON⟩, 246-247)

**PLAVI ŠUM**

**EN:** blue noise; **NJ:** blaues Rauschen.

**DF:** 1) »(Naziv za) nerepetitivni •signal• bez •visine• koji sadrži sve čujne frekvencije s povećanjem relativne amplitude viših frekvencija.« (⟨FR⟩, 10)

2) »(Naziv za) vrstu elektroničkog •šuma• koji posjeduje karakteristike suprotne od onih •ružičastog šuma•.« (⟨EN⟩, 188)

**V:** •šum•.

**USP:** •bijeli šum•, •crni zvuk•, •obojeni šum•, •ružičasti šum•.

**PLURALIZAM**

**EN:** pluralism; **NJ:** Pluralismus.

**ET:** Lat. pluralis = koji se odnosi na više od jedan, od plus = više (⟨KLU⟩, 552).

**DF:** 1) U nazivlju •glazbe 20. stoljeća• naziv za istodobno i ravnopravno postojanje posve različitih, pa čak i oprečnih stilova i tehnika skladanja, npr. •novoklasičizma• i •dvanaesttonske tehnike• početkom dvadesetih godina; ili: •eksperimentalne glazbe• i •nove jednostavnosti• osamdesetih godina.

2) »(Naziv za) ponekad istodobno rabljenje različitih stilova u jednom te istom djelu. To je pojam što ga B. A. Zimmermann rabi za •kolaž•.« (⟨GR⟩, 139)

**KM:** Sufiks -izam obično sugerira naziv za stil, epohu i slično (opširnije o tvorbi hrvatskih riječi sa sufiksom -izam v. ⟨BAB⟩, 253–255). Usp. zaključak KR.

**KR:** Obje su DF zapravo istoznačne, premda DF 2 značenje pojma svrstava u skladateljsku teoriju B. A. Zimmermanna (v. također ⟨Z⟩, 310–311) u kojoj međutim p. uvijek ne podrazumijeva •kolaž•. U vezi sa svojom skladbom *Dialogue* (1960) Zimmermann u ZIMMERMANN 1974a: 99 prvi put spominje p. u sintagmi »pluralistički •zvuk•« »koji se stalno mijenja u •gustoći• i kontinuitetu« (usp. također EBBEKE 1986: 130). No u vezi sa VI. dijelom te iste skladbe Zimmermann u ZIMMERMANN 1974a: 100 objašnjava •citat• i •kolaž• što ih u njemu rabi (usp. također EBBEKE 1986: 131–132). Uporaba •citata• i •kolaža• kod Zimmermanna proizlazi iz njegove specifične koncepcije »kuglastog oblika vremena« (= »Kugelgestalt der Zeit«) (v. o tome ⟨GL⟩, 190–191 — bilj. A.II.3.e/6; ZIMMERMANN 1974: 35; EBBEKE 1986: 132–133).

Morfološki bi (s obzirom na sufiks -izam) p. morao predstavljati oznaku za stil i epohu u smislu DF 1. U •glazbi 20. stoljeća• ne može se međutim u tom smislu jasno vremenski ograničiti (v. obje DF •glazbe 20. stoljeća•), ali je »kao spasonosna metodologija

sko–terminologijska poštapalica« (⟨GL⟩, 38) u pristupu •glazbi 20. stoljeća• neizbježan, osim, dakako, u skladateljskoj teoriji B. A. Zimmermanna, u kojoj ima posebno značenje.

**V:** •citat, citatna tehnika (skladanja)•, •kolaž, kolažna tehnika (skladanja)• = (collage), •metaglazba•, •montaža, tehnika montaže•.

BLUMRÖDER 1980: 6; ⟨M⟩, 519

**PODNIZ, PODSERIJA**

**EN:** subset.

**ET:** •Serija•.

**DF:** »(Naziv za) •segment• •dvanaesttonske niza, serije• koji posjeduje značenje u skladbi kao neovisna jedinica. Npr. u *Koncertu za 9 instrumenata*, op. 24 (1935) Antona Weberna •osnovni oblik niza• deriviran je iz podniza od tri •tona•.« (⟨FR⟩, 88)

**KM:** •Niz• iz Webernova op. 24, što se spominje u DF, naveden je kao primjer u DF •derivacije•.

**V:** •derivirani niz, serija•, •dvanaesttonski niz, serija•, •niz•, •oblik niza, serije•, •serija•.

**USP:** •heksakord•, •pentakord•, •segment (niza, serije)•, •tetrakord•, •trikord•.

**POINTILIZAM = •PUNKTUALIZAM•**

**EN:** pointillism; **NJ:** Punktualismus; **FR:** ponctualisme, pointillisme; **TL:** puntillismo.

**ET:** EN i FR point = •točka•, od lat. punctum = •točka•.

**DF:** 1) »(Naziv za) tehniku u slikarstvu koju je posebno istraživao Georges Seurat osamdesetih godina 19. stoljeća, a u kojoj se boje nanose u mozaiku •točaka• ili kratkim potezom kistom umjesto u većim, cjelovitim •poljima•; s udaljenosti •točke• uranjaju u suptilno titrajuću površinu boje i svjetla. Pojam se rabi za (neke od skladbi) Antona Weberna i drugih skladatelja nakon njega. U toj glazbi pojedinačne note ili razrijeđeni •akordi•, svaki s vlastitom •bojom•, razinom •dinamike• i artikulacijom, čuju se u relativnoj izolaciji i u točnim vremenskim odnosima s drugim takvim •zvučnim događajima•. Posudba pojma iz likovnih umjetnosti sugerira da se ti •zvučni događaji•, kada se čuju u opsežnijem kontekstu, stapaju u koherentne zvukovne oblike.« (⟨V⟩, 578–579)

2) »Pojam kojim je, zajedno s •punktualnom glazbom•, skladatelj i akustičar Herbert Eimert 1953. označio metodu skladanja koja do krajnjih granica individualizira svaki zvukovni fenomen, smatrajući ga međukrižjem različitih varijacija akustičkih svojstava (•visine•, •trajanja•, •intenziteta•, •boje•) koja su međusobno neovisna.« (⟨BOSS⟩, 133)

**KM:** U ⟨JON⟩, 219, navodi se ovaj odlomak iz Webernova *Gudačkog kvarteta*, op. 28 (I. st.), kao primjer za p. (v. DF 1):

Kako je vidljivo iz DF 1, pojam je posuđen iz nazivlja likovnih umjetnosti i u *glazbi 20. stoljeća* rabljen i po analogiji s vizualnim, a ne samo slušnim dojmom što ga ostavljaju partiture skladbi koje idu u p.

Sufiks *-izam* obično sugerira naziv za stil, epohu i slično (opširnije o tvorbi hrvatskih riječi sa sufiksom *-izam* v. ⟨BAB⟩, 253–255). Tako bi i p. ponajprije morao sugerirati stilske značajke *•piktualne glazbe•*, koja je međutim prekratko trajala da bi p. označio i epohu.

**KR:** Po DF 1 i KM — t. a *•piktualne glazbe•* H. Eimert je prvi put upotrijebio pojam 1952, a ne 1953. godine, kako je navedeno u DF 2.

Naročito se u američkoj literaturi (⟨CP1⟩, 3; ⟨FR⟩, 67; ⟨RAN⟩, 643) p. dovodi u vezu s *•melodijom zvukovnih boja•*. Treba znati da tvorac *•melodije zvukovnih boja•* A. Schönberg nikada o toj 'melodiji' nije razmišljao na takav način (v. KR *•melodije zvukovnih boja•*).

U ⟨P⟩, 267, navodi se i nepostojeći TL pojam »punctinismo«.

**V:** *•piktualna glazba•*, *•serijalizam•*.

**USP:** *•divizionizam•*, *•piktualizam•*.

⟨CH⟩, 303–304; ⟨CP1⟩, 241; ⟨CP2⟩, 342; ⟨HO⟩, 810; ⟨IM⟩, 298; ⟨MELZ⟩, III, 145; ⟨RIC⟩, III, 504; ⟨SLON⟩, 1476

## POJAS = •FREKVENCIJSKI POJAS•

### POJASNOPROPUSNI FILTER

**EN:** band-pass filter; **NJ:** Bandpaß(filter), Bandpaßsieb (zastarjelo); **FR:** filtre passe-bande.

**ET:** *•Filter(i)•*.

**DF:** »(Naziv za) *•filter•* koji propušta samo ograničena područja (*•pojasove•*) između dviju frekvencija.« (⟨EH⟩, 38)

**V:** *•elektronička glazba•* = (*•elektronska glazba•*), *•filter(i)•*, *•frekvencijski pojas•* = pojas, pojas = *•frekvencijski pojas•*, *•vokoder•* = (vocoder).

**USP:** *•filter formantata•* = filter zvukovne boje, *•filter s kontrolom napona•* = (VCF) = (voltage-controlled filter), *•filter šuma•*, filter zvukovne boje = *•filter formantata•*, *•niskopropusni filter•*, *•oktavni filter•*, *•pojasnozaustavni filter•*, *•univerzalni filter•*, *•visokopropusni filter•*.

⟨CP1⟩, 238; ⟨CP2⟩, 341; ⟨DOB⟩, 73; ⟨EN⟩, 81; ⟨FR⟩, 8; ⟨HI⟩, 156; ⟨HO⟩, 378; ⟨HU⟩, 83; ⟨KN⟩, 72; ⟨M⟩, 63; ⟨POU⟩, 200; ⟨RAN⟩, 307; ⟨RL⟩, 289

### POJASNOZAUSTAVNI FILTER

**EN:** band-elimination filter, band-reject filter, band-stop filter, exclusion filter, notch; **NJ:** Bandsperre(filter), Sperrfilter.

**ET:** *•Filter(i)•*.

**DF:** »(Naziv za) *•filter•*, u stvari za paralelni spoj *•niskopropusnog filtera•* i *•visokopropusnog filtera•*. Za razliku od *•pojasnopropusnog filtera•* pojasnozaustavni filter potiskuje određeno, izabrano frekvencijsko područje.« (⟨EH⟩, 40–41)

**V:** *•elektronička glazba•* = (*•elektronska glazba•*), *•filter(i)•*, *•frekvencijski pojas•* = pojas, pojas = *•frekvencijski pojas•*.

**USP:** *•filter formantata•* = filter zvukovne boje, *•filter s kontrolom napona•* = (VCF) = (voltage-controlled filter), *•filter šuma•*, filter zvukovne boje = *•filter formantata•*, *•niskopropusni filter•*, *•oktavni filter•*, *•pojasnopropusni filter•*, *•univerzalni filter•*, *•visokopropusni filter•*.

⟨CP1⟩, 237; ⟨CP2⟩, 341; ⟨DOB⟩, 73; ⟨EN⟩, 81; ⟨FR⟩, 8; ⟨HU⟩, 83; ⟨M⟩, 63; ⟨RL⟩, 289

### POJAS ŠUMA

**EN:** noiseband; **NJ:** Geräuschband, Rauschband.

**DF:** 1) »(Naziv za) ograničen *•pojas•* slučajnih frekvencija što se obično dobiva obradom *•bijelog šuma•* *•pojasnopropusnim filterom•*.« (⟨FR⟩, 59)

2) »(Naziv za) *•šum•* s određenom *•širinom pojasa•* koji je prema tome identičan *•obojenom šumu•*...« (⟨EH⟩, 274)

**KM:** DF su posve istoznačne, samo rabe različito nazivlje.

O (zanemarljivoj) razlici između NJ pojmova »Geräusch« i »Rausch(en)« v. KM *•šuma•*.

**V:** *•frekvencijski pojas•* = pojas, *•obojeni šum•*, pojas = *•frekvencijski pojas•*, *•šum•*.

⟨H⟩, 386

**POKRETNI KONCERT****NJ:** Wandelkonzert.**ET:** TL concerto = (doslovno) nadmetanje, od concertare = (doslovno) nadmetati se, od lat. concertare = isto, od cum = s i certare = boriti se, sporiti se (⟨KLU⟩, 403).**DF:** Naziv za vrstu izvedbe, uglavnom u nekonvencionalnim, nekonzertnim prostorima, ali i na otvorenom, u kojoj se na četiri osnovna načina postiže kretanje glazbe: a) kretanjem izvođača (solista ili većih izvođačkih grupa); b) kretanjem publike; c) kretanjem izvođača i publike; d) elektroakustičkim prijenosom zvuka po prostorima izvedbe. Primjeri su za pokretne koncerte: Cageovi *HPSCHD* (1967–1969), *A House Full of Music* (1982) i *Collection of Rocks* (1984; praizvedba na MBZ 1985); Stockhausenova *Musik für ein Haus* (1968; v. RITZEL 1970); Kupkovičeva *Kaskadenmusik* (1977); Detonieve *Les belles musiquettes vertes* (1979). U nekim skladbama, npr. u *Versuch für Alle* (1969) E. Karkoschke, posebnom je partituroom razrađeno sudjelovanje publike (v. ⟨G⟩, 201–202).**V:** ambijentalna glazba, environment, environmentna umjetnost, kolektivna improvizacija, prostorna glazba. (EH), 265; (M), 555**POLIAKORD****EN:** polychord.**ET:** Prefiks poli– od grč. polý = mnogo; akord.**DF:** 1) »(Naziv za) vertikalnu zvučnost koja se sastoji od dviju ili više akordnih struktura kao što su trozvuci ili septakordi.«

(⟨FR⟩, 67)

2) »U glazbi 20. stoljeća (naziv za) akord koji se sastoji od dvaju ili više jednostavnijih, uglavnom uobičajenih tipova akorda, kao što je npr. trozvuk. (Primjer je)... akord iz *Petruške*, a sastoji se od trozvuka C–dura i Fis–dura.« (⟨RAN⟩, 645)

3) »U nizu (parcijala) je temeljni ton uvijek baza... Parcijali se mogu slijediti ne samo od temeljnog tona kao baze nego i iz samih parcijala. Tako je g parcijal koji s temeljnim tonom c tvori kvintu. Od toga tona (tj. g) grana se nov niz parcijala, iz parcijala e još jedan itd. Ako se dakle jednostavan akord na c svira istodobno s drugim na g i s trećim na e, nastali kompleks strogo slijedi matematička načela parcijala...«



Svaka manja grupa tonova stječe jedinstvo iz karakteristične kvalitete temeljnog tona, a potpuno jedinstvo grupe (tonova), koja se može nazvati poliakordom, proizlazi iz izvornoga temeljnog tona. Uporaba poliharmonije (jest uporaba) slijeda poliakorda... Akordi u poliakordima imaju isti odnos kao da se sviraju u slijedu... Akorde u poliakordima treba dovoljno razdvojiti tako da se ne preklapaju i međusobno ne pomiješaju; kada su isprepleteni, rezultat nije poliakord, nego komplicirana... disonanca. Kada se postave na razumnu udaljenost, ne zvuče kao smišljene harmonije, nego kao jednostavne poliharmonije... (COWELL 1969: 25, 26, 27)

**KR:** Iz DF je jasno vidljivo da pojam valja rabiti jedino u onome značenju koje ima u skladateljskoj teoriji H. Cowella (u kojoj se — što je posve razumljivo — pojam kao što je biakord nema zašto pojaviti): DF 1 treba usporediti s DF biakorda da bi se zaključilo kako se nedostaci u definiranju prvog pojma prenose i na drugi. Jedino su po tome ta dva pojma istoznačna (v. KR biakorda). DF 2, ako je suditi po ponuđenom primjeru, tj. po p. iz *Petruške*, p. smatra posljedicom bitonaliteta kao podvrste politonaliteta (v. KM bitonaliteta i KR politonaliteta), što se međutim ni u kojem slučaju ne bi moglo reći za biakord (v. KR biakorda). No iz DF 3 jasno je da Cowell o p. ne misli ni u kategorijama bitonaliteta ni u kategorijama politonaliteta, nego u kategoriji onoga što on sam opet naziva poliharmonijom. (»Politonalitet se danas mnogo rabi, no malo je dokaza da se u obzir uzimaju politonalitetni odnosi koji se temelje na akustici.« — COWELL 1969: 32)

Pojam je dakle jedino preporučljivo rabiti u onome značenju što ga ima u skladateljskoj teoriji H. Cowella. (To potvrđuje i opsežna rasprava o p. u ⟨JON⟩, 221–224, u kojoj se ne uspijeva iskristalizirati nikakvo drugo suvislo značenje pojma.)

**V:** agregat (DF 1), akord, policluster, poliharmonija/poliharmonika, protuakord, vertikalna zvučnost.**USP:** biakord, politonalitet, rezonantni akord.**POLICLUSTER****EN:** polycluster.**ET:** Prefiks poli– od grč. polý = mnogo; cluster.**DF:** »(Naziv za) dva ili više istodobno zvučuća clustera koji se izvode iz jedne ili iz različitih

•ljestvica•... Persichetti navodi da korijeni različitih •clustera• mogu biti •akordi• od sekundi, terci ili kvinti. On također ističe da •clusteri• moraju biti odvojeni jedan od drugog radi jasna zvučanja svakoga od njih. Što je veći •cluster•, mora biti veća odvojenost.« (⟨JON⟩, 225)

**KM:** Persichettiev komentar, koji se navodi u DF, nalazi se u PERSICHETTI 1961: 130.

Pozivanje na •ljestvice• kao na izvor •clustera• podsjeća na Cowellovo objašnjenje •dijatonskog clustera• (v. KM i KR •dijatonskog clustera•).

**KR:** U DF je nejasno kakvi to •akordi• od terci i/ili kvinti mogu biti »korijeni različitih •clustera•«.

Pojam ima relevantnost samo onda ako se daje jasno odvojiti od •poliakorda•, pojma što ga Cowell u COWELL 1969: 25–27 potanko obrazlaže (v. DF 3 i KR •poliakorda•) ali p. nigdje ne spominje.

**V:** •agregat• (DF 1), •cluster•, •poliakord•. (FR), 67

#### POLIHARMONIJA/POLIHARMONIKA

**EN:** polyharmony.

**ET:** Prefiks poli– od grč. polý = mnogo; •harmonija/harmonika•.

**DF:** »(Naziv za) slijed •poliakorda•.« (COWELL 1969: 25)

**KR:** Rasprava u ⟨JON⟩, 225–226, upućuje na zaključak da je pojam najbolje rabiti u onome smislu u kojemu ga rabi Cowell u svojoj skladateljskoj teoriji (v. DF 3 •poliakorda•). Nastojanja Millera oko razlikovanja p. i •politonaliteta• ne čine se posebno stimulativna: za razliku od •politonaliteta• u p. bi po njemu moralo biti govora o slijedu •poliakorda• u jednom te istom •tonalitetu•. Sljedeći je primjer iz Stravinskievog *Petruške* npr. poliharmonijski, a ne politonalitetan:



(MILLER 1930: 98)

Takve rasprave oko zapravo nevažnih detalja podsjećaju na problematičan odnos između •biakorda• i •poliakorda• (v. KR •biakorda• i •poliakorda•), odnosno •bitonaliteta• i •politonaliteta• (v. KM •bitonaliteta• i kritiku •tonaliteta•).

**V:** •biakord•, •harmonija/harmonika•, •poliakord•, •politonaliteta•.

(FR), 67 = uputnica na •poliakord•

#### POLIMETAR = (•POLIMETRIJA•) = (•POLIMETRIKA•)

**EN:** polymer; **NJ:** Polymetrik (v. KM); **FR:** polymétrie (v. KM); **TL:** polimetro, polimetria (v. KM).

**ET:** Prefiks poli– od grč. polý = mnogo; •metar•.

**DF:** 1) »(Naziv za) spajanje odnosno odmjnjavanje dviju ili više različitih •mjera•. •Polimetrija• je *horizontalna* ako promjene •mjere• slijede jedna za drugom, tako da npr. prvi takt kompozicije sadrži dvočetvrtinsku •mjeru•, drugi troosminsku, treći i četvrti četveročetvrtinsku, peti peteroosminsku i sl. •Polimetrija• je *vertikalna* ako različite •mjere• nastupaju istodobno tako da npr. u jednom te istom taktu jedna dionica sadrži dvočetvrtinsku •mjeru•, druga troosminsku, treća tročetvrtinsku i sl. Ponekad se i prikladnim smještajem akcenata stvaraju polimetrički efekti unutar jedne te iste •mjere•:«



(⟨MELZ⟩, III, 102; natuknica je •polimetrija•!)

2) »(Kod •polimetrike•) je potrebno razlikovati dva značenja: ili je riječ o samostalnim kretanjima koja se nadmeću unutar zajedničkoga taktnog poretka ili pak o kretanjima s nepodudarnim akcentima i razmještajem taktnih crta.« (⟨RL⟩, 739; natuknica je »Polymetrik« = •polimetrika•; v. KM!)

3) »(Naziv za) istodobnost različitih suprotstavljenih metarskih poredaka.« (⟨HI⟩, 359; natuknica je »Polymetrik« = •polimetrika•; v. KM!)

4) »(Naziv za) istodobno zvučanje dvaju ili više različitih •metara•, npr. 2/4 u jednoj dionici, 3/4 u drugoj.« (⟨APE⟩, 229)

5) »(Naziv za) istodobnu uporabu dvaju ili više •metara•. Pojam se međutim ponekad odnosi na uzastopnu uporabu različitih •metara• u jednoj ili više dionica.« (⟨RAN⟩, 645)

**KM:** DF 1 najpreciznija je i najtočnija, osim što stoji pod krivom natuknicom (•polimetrija•) i što se u zadnjoj rečenici umjesto »polimetarskih efekata« spominju »polimetrički efekti« (od •polimetrike•). Naročito se brižljivo i precizno rabi •mjera•: očito je da autor natuknice (J. Andreis) u •polimetru• (bez obzira na kriv naziv natuknice) točno razlikuje •metar• koji dopušta različite •mjere• (usp. KR •metra• i KM •mjere•).

Zbunjujuć je NJ naziv »Polymetrik« (»Polymetrum« ne postoji, premda je »Metrum« = •metar• — v. ⟨BR⟩, 135, ⟨L⟩, 441, ⟨LEU⟩, 232, i ⟨P⟩, 240, gdje se navodi i nepostojeći NJ pojam »Polymetrie«, koji bi trebao biti istoznačan s •polimetrijom•), pogotovo zato što se u svim konzultiranim NJ izvorima •metrika• jednoznačno definira kao nauk, teorija (v. DF i KR •metrike•). Slično je i s NJ pojmom

»Polyrhythmik« (v. KR •poliritmike• i •poliritma•). U DF 3 »metrische Ordnungen« prevedeni su kao »metarski poreci«, što je jedino točno, premda je »metrisch« pridjev i od »Metrum« i od »Metrik« (no »metrički« dolazi od »•metrike•«). Inače se jedino EN naziv pridržava osnove •metar•, premda na EN postoji i (doduše problematična) imenica »metric(s)« = •metrika• (usp. KR •metrike•). FR i TL pojmovi »polymétrie« i »polimetria« (v. <BR>, 134–135, <L>, 441, <P>, 240) u ovome su *Vodiču* zapravo istoznačni s •polimetrijom•, premda bi se osnove »•metar•«, »–metrija« i »•metrika•« očito morale značenjski razlikovati. No u <DLI>, XIII, 745, javlja se pojam »polimetro«, ali kao pridjev i ne u vezi s glazbom. U <TLF> se ne javlja nijedan od tih pojmova. Zanimljivo je da se u <P> p. uopće ne navodi, premda se u <P>, 240, navodi njegov precizan EN ekvivalent »polymeter«, doduše kao pogrešna istoznačnica s •polimetrijom• (= »polymetry«; v. KR •polimetrije•).

**KR:** P. znači — kao u DF 1 — metarsku različitost i u horizontalnom i u vertikalnom smislu, bez obzira na različite interpretacije značenja u ostalim DF. Pritom kao osnovu treba uzimati kriterij zapisa, odnosno informaciju koju nudi zapis, tako da primjer u DF 1, s obzirom na to da se u njemu rabe iste •mjere•, ne ide u p., čak ni s obzirom na naznačenu dvoznačnost u DF 2, gdje se prvo značenje ne odnosi na •glazbu 20. stoljeća•. Po tom se kriteriju, tj. po kriteriju zapisa, p. razlikuje od •heterometra• i •poliritma•, a horizontalni p. (DF 1) isto je što i •multimetar•.

**V:** •heterometar• = (•heterometrija•) = (•heterometrika•), •metar•, •metarska disonanca• = (metrička disonanca), •multimetar•, •varijabilni metar• = (•promjenljiva metrika•).

**USP:** (•polimetrija•) = (•polimetrika•), •poliritam• = (•poliritmija•) = (•poliritmika•).

<BKR>, III, 313 = »Polymetrik« (= •polimetrika•); <FR>, 67–68; <GR>, 140; <JON>, 226–228

**(POLIMETRIJA) = (•POLIMETRIKA•) = •POLIMETAR•**

**EN:** polymetry (<SLON>, 1476; u <L>, 441, i u <LEU>, 323, kao istoznačnica s NJ pojmom »Polymetrik« = •polimetrika•; <P>, 240; v. KR); **NJ:** Polymetrie (<P>, 240; v. KR); **FR:** polymétrie (v. KR); **TL:** polimetria (v. KR).

**ET:** Prefiks poli– od grč. polý = mnogo; métron = •mjera•; sufiks –metrija služi, naročito u znanstvenom nazivlju, za tvorbu imenica koje podrazumijevaju mjerenje, npr. geometrija (<KLU>, 476; <OED>, IX, 702; <TLF>, XI, 748; <DEI>, 2444).

**KR:** U <KLU>, 476, u <OED>, IX, 702, u <TLF>, XI, 748, i u <DEI>, 2444, navodi se »–metrie«, »–metry«, »–metrie« i »–metria« kao sufiksna osnova u smislu značenja u ET, ali pojmovi »polymetry« i »polymétrie« ni u <OED> ni u <TLF> ne postoje. Također se ni u NJ literaturi nije naišlo na pojam »Polymetrie«. U <DLI> nema osnove »–metria«, ali se u <DLI>, XIII, 745, nalazi pojam »polimetro«, doduše samo kao pridjev i ne u vezi s glazbom. U <DEI>, 2444, međutim postoji osnova »–metria« u smislu pretходne ET, ali ne postoji »polimetria«, nego samo »polimetro« (= »•polimetar•«). Očito je dakle da se sufiksnoj osnovi »–metrija« ne može dodati prefiks »poli–« jer u tom sklopu pojam **ne može** ništa značiti. To se najbolje vidi iz DF p. (= »polymetry«) u <SLON>, 1476: »slijed •metara• koji se mijenjaju«. Očito je dakle da p. znači isto što i •polimetar•, pa je treba zamijeniti njime, odnosno izbaciti je iz uporabe.

**V:** (•ametrija•), •heterometar• = (•heterometrija•) = (•heterometrika•), •metar•.

**USP:** •polimetar• = (•polimetrika•), •poliritam• = (•poliritmija•) = (•poliritmika•).

**(POLIMETRIKA) = (•POLIMETRIJA•) = •POLIMETAR•**

**EN:** polymetre, polymer (v. KR), polymetry (v. KR), polymetrics, po metrics (<RAN>, 516 — v. KM); **NJ:** Polymetrik, Polymetrie (v. KR); **FR:** polymétrie (v. KR); **TL:** polimetria (v. KR), polimetrica (v. KR).

**ET:** Prefiks poli– od grč. polý = mnogo; •metrika•.

**KM:** EN ekvivalent »polymetrics« složen je po imenici »metrics«, koja se navodi u <RAN>, 516 (v. KR •metrike•).

**KR:** Od pojmova na stranim jezicima p. jedino odgovara NJ »Polymetrik« (<BR>, 135; <L>, 441; <P>, 240), premda je i značenje toga pojma krivo. EN (odnosno američki) »polymetre«/»polymeter« (<BR>, 134; <P>, 240) odgovara •polimetru• (usp. KM •polimetra•). EN »polymetry« (<L>, 441; <LEU>, 323; <P>, 240) odgovara •polimetriji•, no na EN je to ionako nepostojeći pojam (v. KR •polimetrije•). O EN pojmu »polymetrics« v. KM. O NJ pojmu »Polymetrie« (<P>, 240), FR pojmu »polymétrie« (<BR>, 135; <L>, 441) i TL pojmu »polimetria« (<BR>, 134; <L>, 441; <P>, 240), koji odgovaraju •polimetriji•, a ne p., v. također KR •polimetrije•.

Osnova je »–metrika•« po DF nauk, teorija, pa se dodavanjem prefiksa »poli–« stvara pojam bez smisla, kao što je to i sa svim pojmovima u •glazbi 20. stoljeća• koji su izvedeni iz •metrike• (•heterome-

trika•, •promjenljiva metrika•). Zato u ⟨OED⟩ i u ⟨TLF⟩ pojam ne postoji, a u ⟨DLI⟩, XIII, 745, javlja se samo TL pridjev »polimetrico« (čiji je ženski rod »polimetrica«), ali se iz DF (»ono što je složeno ili oblikovano od različitih •metara•«) vidi da se oslanja na imenicu •metar• (tj. »metro«), premda je u ⟨DLI⟩, XIII, 745, »polimetro« pridjev sa značenjem koje nema veze s glazbom (usp. KM •polimetrica•).

P. očito znači isto što i •polimetrica•, pa je treba zamijeniti njime, odnosno izbaciti je iz uporabe.

**V:** •metrika•, •heterometar• = (•heterometrija•) = (•heterometrika•), •varijabilni metar• = (•promjenljiva metrika•).

**USP:** •polimetrica• = (•polimetrica•), •poliritam• = (•poliritmija•) = (•poliritmika•).

### POLIMODALITET

**EN:** polymodality; **NJ:** Polymodalität; **FR:** polymodalité; **TL:** polimodalità, polimodalismo (v. KM).

**ET:** Prefiks poli– od grč. πολύ = mnogo; •modalitet•.

**DF:** 1) »(Naziv za) dva ili više različita •modusa• na istom ili različitim tonalitetnim središtima... Kada se isti •modus• pojavi istodobno na različitim tonalitetnim središtima, odlomak je politonalitetan i modusni, ali *ne polimodusni*. Kada se različiti •modusi• pojave na različitim tonalitetnim središtima u isto vrijeme, odlomak je i polimodusni i politonalitetan.« (PERSICHETTI 1961: 38)

2) »(Naziv za) posebnu vrstu •politonaliteta• u kojoj su glavne melodijske linije prije modusne nego izrazito durske ili molske. Polimodusne •harmonije•... postižu najbolji efekt... u otvorenoj •harmoniji• u molskom •tonalitetu• s dorskim, frigijskim ili eolskim konstrukcijama.« (⟨SLON⟩, 1477)

3) Naziv za horizontalno i vertikalno kombiniranje •modusa ograničenih mogućnosti transpozicije• u skladateljskoj teoriji i praksi O. Messiaena (v. MESSIAEN 1944: 61–63).

**KM:** P. smjera odvajanja od •politonaliteta•, naglašavajući istodobno uporabu svih ljestvičnih •sustava• osim durskog i molskog tonalitetnog. Poteškoće u vezi s razlikovanjem najbolje otkriva DF 1, usprkos tomu što nam je nudi vrhunski autoritet. Iz DF 2 vidljivo je da se ponekad misli i na starogrčke, odnosno srednjovjekovne •moduse•. DF 3 pobija navod u ⟨EH⟩, 257, po kojemu se p. u Messiaena navodno javlja tek u vezi s njegovom klavirskom etidom *Mode de valeurs et d'intensités* koja je skladana 1949. godine, dakle nakon što je Messiaen — po DF 3 — teoretski obrazložio svoje specifično shvaćanje p.

U ⟨BASS⟩, III, 679, javlja se pojam »polimodalizam« (= »polimodalismo«) kao naziv koji je povezan s

vraćanjem starom •modalitetu• (slično »novomodalizmu« iz istoga izvora; v. KM •novomodaliteta•), a koji podrazumijeva »istodobnu uporabu dvaju ili više različitih •modusa•..., npr. u Stravinskiju *Posvećenju proljeća*«. U tome je značenju, osim uobičajeno problematična razdvajanja od •politonaliteta• (v. DF 1), diskutabilan i oblik sa sufiksom –izam koji sugerira stil ili epohu (v. KM •novomodaliteta•, odnosno u njemu raspravu o pojmu »novomodalizam« iz istoga izvora, tj. iz ⟨BASS⟩, III, 321).

U ⟨CH⟩, 304, p. se definira kao »polifonija •modusa•, u najširem smislu te riječi«, premda se u ⟨CH⟩, 302, značenje •modusa• ograničuje samo na dursku i molsku tonalitetnu •ljestvicu• (v. KR •modusa•).

**KR:** Premda sve DF podrazumijevaju istodobno kombiniranje dvaju ili više •modusa•, pojam je besmislen ako •modalitet• smatramo općim nazivom za •sustave• •modusa•, ma što ti •modusi• predstavljali (v. KR •modaliteta•), no boljeg nema. (•Politonalitet• nije istodobno kombiniranje dvaju ili više **tonusa**, nego dvaju ili više •tonaliteta•!)

U prijevodu DF 1 i 2 upotrijebile su se dvije varijante pridjeva od •modusa• (»modusni« i »modalni«), kako se sugerira u KR •modusa• i •modalnosti•.

**V:** •modalitet•.

**USP:** •novomodalitet• = (neomodalitet), (•polimodalitetnost•) = (•polimodalnost•), •politonalitet•.

⟨G⟩, 58; ⟨IM⟩, 229; ⟨JON⟩, 229; ⟨MI⟩, III, 463; ⟨RIC⟩, III, 465

(**POLIMODALITETNOST**) =  
(**•POLIMODALNOST•**)

**ET:** Prefiks poli– od grč. πολύ = mnogo; •modalitetnost•.

**DF:** Naziv za **više kvaliteta, svojstava, odlika** •modaliteta•.

**KR:** Budući da je •modalitetnost• pleonazam, pa je zbog toga ne treba rabiti (v. KR •modalitetnosti•), p. svojim prefiksom poli– tu pleonastičnost još potencira, pa je i zbog toga (a i zbog DF koja je formalno točna!) treba zaboraviti.

**V:** (•modalitetnost•) = (•modalnost•), •modus•.

**USP:** (•novomodalitetnost•) = (neomodalitetnost) = (•novomodalnost•), •polimodalitet•, (•polimodalnost•), •politonalitetnost• = (•politonalnost•).

(**POLIMODALNOST**) =  
(**•POLIMODALITETNOST•**)

(**EN:** polymodality; **NJ:** Polimodalität; **FR:** polymodalité; **TL:** polimodalità.)

**ET:** Prefiks poli– od grč. πολύ = mnogo; •modalnost•.

**DF:** Isto što i **•polimodalitet•**, bez obzira na **•modalnost•**.

**KR:** Za razliku od **•politonalnosti•**, koja je nastala od sadržajno dvojnog hrvatskog pridjeva »politonalan« imenice **•politonalitet•**, p. se, zbog održivosti pridjeva »modalan« iz **•modusa•** (a bez obzira na to što bi pridjev »modusni« bio točniji — v. **KR •modusa•** i **KM •modalnosti•**) može prihvatiti, premda je istoznačna s **•polimodalitetom•**.

**V:** **•modus•**, (**•modalnost•**) = (**•modalitetnost•**).

**USP:** (**•novomodalnost•**) = (neomodalnost) = (**•novomodalitetnost•**), **•polimodalitet•**, (**•polimodalitetnost•**), **•politonalitetnost•** = (**•politonalnost•**). (P), 240

### **POLIRITAM = (•POLIRITMIJA•) = (•POLIRITMIKA•)**

**EN:** polyrhythm; **NJ:** Polyrythmik (v. **KM** i **KR**); **FR:** polyrythmie (v. **KR**); **TL:** poliritmo, poliritmia, poliritmica (v. **KR**).

**ET:** Prefiks poli- od grč. polý = mnogo; **•ritam•**.

**DF:** 1) »(Naziv nastao u 19. stoljeću za) istodobnu realizaciju različitih **•ritmova•**... Premda je nastao u vezi s glazbom 18. i 19. stoljeća, poliritam se također aplicira i na drugu glazbu. Tako se govori o poliritamskim ustrojstvima u glazbi 14. i 15. stoljeća..., no prije svega u **•Novoj glazbi•** 20. stoljeća te u izvaneuropskoj glazbi i u **•jazzu•**.« (⟨**RL**⟩, 740; natuknica je »Polyrythmik« = **•poliritmika•**!)

2) »(Naziv za) istodobni nastup dvaju ili više različitih ritmičkih obrazaca čiji se metrički akcenti podudaraju (primjeri 1a i 1b) ili razilaze (primjeri 2a i 2b):

1  
a

b

2  
a

b

U ovom drugom slučaju radi se o **•poliritmiji•** koja uključuje i **•polimetriju•**.« (⟨**MELZ**⟩, III, 102; natuknica je **•poliritmija•**!)

3) »(Naziv za)... slog u kojemu se supostavljaju dva ili više različitih ritamskih obrazaca. Mnogi teoretičari rabe pojam istoznačno s **•polimetrom•**. Da bi se mogao identificirati poliritamski slog, **•ritmovi•** moraju držati određen ritamski obrazac dovoljno dugo tako da se mogu jasno identificirati. Sljedeći primjer pokazuje tri različita **•ritma•** u poliritamskom kontekstu:«

(⟨**FR**⟩, 68)

4) »(Naziv za) istodobnu uporabu sukobljavajućih **•ritmova•** i akcenata, često kao rezultat kombiniranja različitih **•metara•** (**•polimetar•**). Jednostavniji tipovi, kao uporaba 3/8 protiv 3/4, obično se zovu **•unakrsni ritmovi•**, dok se pojam poliritam rabi za smjele ritamske sudare koji se često susreću u **•glazbi 20. stoljeća•**, kao npr. u Hindemithovoj *Klavirskoj glazbi* op. 37 (v. primjer na sljedećoj stranici — op. N. G.)... Izrazito sinkopirani odlomci koji se pojavljuju u **•jazzu•** također stvaraju poliritamski efekt.« (⟨**APE**⟩, 230)

5) »Pojam koji obuhvaća **•polimetar•** i tradicionalnije sukobljavanje dvaju **•ritmova•** unutar istog **•metra•** (tj. **•unakrsni ritam•**).« (⟨**GR**⟩, 141)

**KM:** U (⟨**RL**⟩, 739, konstatira se da »jasno razdvajanje pojmova **•poliritam•** (= 'Polyrythmik') i **•polimetar•** (= 'Polymetrik') do sada nije moguće«, a u (⟨**RL**⟩, 740, i u (⟨**BKR**⟩, III, 314, navodi se »Polyrythmik« (= »**•poliritmika•**«) kao **NJ** ekvivalent za **EN •unakrsni ritam•** (= »cross-rhythm«; v. **KR •poliritmike•** i (P), 240).

Primjeri koji se u **DF** nude za p. ipak se jasno dadu razdvojiti od **•polimetra•** ako se pridržavamo zapisa kao kriterija (v. **KR •polimetra•**). Tako je primjer 2a u **DF 2** tipičan za vertikalni **•polimetar•** (v. **DF 1 •polimetra•**) jer je riječ o istodobnoj uporabi 4/4 i 3/4 **•mjere•**. (U **DF 2** inače vlada i pojmovna zbrka: osim krivog naziva natuknice — **•poliritmija•** umjesto p. — »ritmičke obrasce« i »metričke akcente« trebalo bi zamijeniti »ritamskim obrascima« i »metarskim akcentima«, jer su »metrički akcenti« oni koje bi morala specificirati **•metrika•** kao nauk; također se **•polimetrija•** mora zamijeniti **•polimetrom•**.) Primjer u **DF 3** doista je poliritamski, jer se u sve tri dionice zadržava isti **•metar•**. Sličan problem susrećemo i pri razdvajanju **•aditivnog ritma•** i **•metarske disonance•** od **•polimetra•**, ali se može riješiti pozivom na isti kriterij (pri čemu bi naročito **•aditivni ritam•** mogao važiti kao podvrsta

POLIRITAM: Hindemith, *Klavirska glazba*, op. 37

p.). Kod **•unakrsnog ritma•** međutim ne bi trebalo biti nikakve zabune.

**KR:** Problemi su s ekvivalentima za p. na stranim jezicima nerješivi. Nejasno je zašto se rabi **dvojbena** NJ ekvivalent »Polyrhythmik« (v. ⟨BR⟩, 137, ⟨LEU⟩, 323, ⟨P⟩, 240, ⟨RL⟩, 740), a ne »Polyrhythmus«, koji očito ne postoji, premda se u ⟨P⟩, 240, navodi njegova množina »Polyrhythmen«. S obzirom na značenje **•ritmike•** **•poliritmika•** (NJ = »Polyrhythmik«) je besmislen pojam (v. KR **•poliritmike•**). (Sličan problem susrećemo i kod **•polimetrike•** — v. KM **•polimetra•** i KR **•polimetrike•**.) FR pojam »polyrythmie« i TL pojam »poliritmia« (v. ⟨BR⟩, 137, ⟨P⟩, 240) istoiznačni su s **•poliritmijom•**, a TL pojam »poliritmica« (v. ⟨BR⟩, 136) s **•poliritmikom•**. U ⟨TLF⟩ međutim pojam »polyrythmie« ne postoji, što je i logično jer je njegovo značenje besmisleno (v. KR **•poliritmije•**). U ⟨DLI⟩, XIII, 751, međutim navodi se TL pojam »poliritmo«, no kao pridjev, i to u krivu značenju (»ono što predstavlja slijed različitih tempa u kakvoj skladbi«). Zanimljivo je da se u ⟨P⟩ p. uopće ne spominje, premda se u ⟨P⟩, 240, navodi njegov EN ekvivalent »polyrhythm«, doduše kao pogrešna istoiznačnica s **•poliritmijom•** (EN = »polyrhythmy«; taj pojam na EN ne postoji — v. KR **•poliritmije•**). U ⟨L⟩ se ne navodi nijedan srodan pojam p. u imeničkom obliku. Ozbiljno je pitanje iz koje su imenice onda izvedeni pridjevi »polyrhythmic« (EN), »polyrhythmisch« (NJ), »polyrythmique« (FR) i »poliritmico« (TL) (v. ⟨L⟩, 411), pogotovo zato što u ⟨L⟩, 477, postoje pojmovi **•ritam•** i **•ritmika•**.

**V:** **•aditivni ritam•**, **•metarska disonanca•** = (metrička disonanca), **•ritam•**, **•unakrsni ritam•**.

**USP:** **•polimetar•** = (**•polimetrija•**) = (**•polimetrika•**), (**•poliritmija•**) = (**•poliritmika•**).

⟨GR6⟩, XV, 72; ⟨RAN⟩, 646

**(POLIRITMIJA) = (•POLIRITMIKA•) = •POLIRITAM•**

**EN:** polyrhythmy (⟨SLON⟩, 1477, ⟨P⟩, 240, premda osnova »-rhythmy« ne postoji — v. KR); **NJ:** Poly-

rhythmik (v. KR); **FR:** polyrythmie (v. KR); **TL:** poliritmia (v. KR).

**ET:** Prefiks poli- od grč. polý = mnogo; **•ritam•**.

**DF:** 1) »(Naziv za) supostavljanje različitih **•ritmova•**, naročito s premještanjem ritamskih akcenata. Premda je pojam moderan, poliritmija se na spontan način javljala i u tradicionalnim glazbama i, na vrlo sofisticiran način, u srednjovjekovnoj polifoniji 14. stoljeća. Jednostavan je primjer za poliritmiju supostavljanje 3/4 i 6/8 **•mjere•**. U 21. prizoru II. čina Mozartova *Don Giovannia* nalazi se glasoviti primjer za poliritmiju... supostavljanjem 3/4, 2/4 i 6/8 **•mjere•**. Takav način pisanja uobičajen je od početka 20. stoljeća (Stravinski, Bartók, Milhaud itd.).« (⟨HO⟩, 820)

2) »(Naziv za) istodobno zvučanje većeg broja različitih ritmičkih obrazaca i vrlo često izmjenjivanje kontrastnih metričkih **•formula•**...; raznovrsnost **•ritmova•** u nekom glazbenom djelu.« (⟨KL⟩, 1065)

**KM:** U ⟨CH⟩, 304, p. se neozbiljno definira kao »polifonija **•ritmova•**«, a u ⟨LARE⟩, 1247, uporaba se pojma ograničuje samo na etnomuzikologiju.

U DF 2 namjerno je navedena formulacija iz općega, a ne stručnoga priručnika. Premda »ritmičke obrasce« i »metričke **•formule•**« treba ispraviti u »ritamske obrasce« i »metarske **•formule•**« (pri čemu se vjerojatno ni onda neće doznati što podrazumijevaju »metarske **•formule•**«), jer oni ne dolaze od **•ritmike•**, odnosno **•metrike•**, zanimljiv je drugi dio DF 2: duhu hrvatskoga jezika možda najviše odgovara takvo značenje p., premda je njegov ET izvod iz **•ritma•** sa sufiksom -ija problematičan (v. KR). No koliko je poznato, pojam se rijetko ili nikako ne rabi u tom smislu.

**KR:** Problem je točnih ekvivalenata na stranim jezicima nerješiv. U ⟨OED⟩, ⟨KLU⟩, ⟨TLF⟩, ⟨DLI⟩, i u ⟨DEI⟩ ne postoje osnove »-rhythmy«, »-rythmie«, »-rythmie« i »-ritmia« (za razliku od »metry« itd.; v. ET i KR **•polimetrije•**) kojima bi se, dodavanjem prefiksa, moglo stvarati nove pojmove. Zato su svi pojmovi s tom sufiksnom osnovom **izmišljeni** (v. ⟨BR⟩, 137 — na str. 136 navodi se kriv

TL ekvivalent »poliritmica«, koji je u (DLI), XIII, 745, pridjev, a ne imenica; (P), 240; (LEU), 323; (SLON), 1477. Uostalom, iz (SLON), 1477, vidljivo je da p. znači isto što i mnogo egzaktniji pojam •poliritam• (premda se autor tu poziva na ET, koja u EN nepostojećem pojmu znači suprotno): »Kao što kaže etimologija riječi, poliritmija je istodobno zbivanje nekoliko različitih •ritmova•.« (Otkuda značenjska podudarnost »•ritma•« i »-ritmije«?). Zato se u (TLF) nije našao odgovarajući FR pojam (premda se on javlja u (HO), 820 — v. DF 1, no u krivu značenju — v. kasnije!) a ni neki od srodnih mu pojmova. U (DLI), XIII, 751, »poliritmia« je zapravo po DF (»istodobna uporaba različitih •ritmova• u istoj skladbi«) istoznačna s •poliritmom•. NJ ekvivalent »Polyrhythmik« ((BR), 137, (LEU), 323, (P), 240, (RL), 740) besmislen je pak zbog značenja osnove »-ritmika•« (v. KR •poliritmike•). A u (L) se ne navodi nijedan srodan pojam p. u imeničkom obliku. Ozbiljno je pitanje iz koje su imenice onda izvedeni pridjevi u (L), 411, koje već navodimo u KR •poliritma•, pogotovo zato što u (L), 477, postoje pojmovi »•ritam•« i »•ritmika•«.

Primjer u DF 1 iz Mozartova *Don Giovannia* nije primjer za •poliritam•, nego za •polimetar• u vertikalnom smislu (v. DF 1 •polimetra•). U KM •poliritma• navodimo kriterije po kojima se •poliritam• ipak može razlikovati od •polimetra•.

Zbog dvojbenja sadržaja pojam je najbolje izbaciti iz uporabe i rabiti njegovu istoznačnicu •poliritam•.

**USP:** •polimetar• = (•polimetrija•) = (•polimetrika•), •poliritam• = (•poliritmika•).

(BASS), III, 679; (CAN), 438; (MELZ), III, 102; (MI), III, 463; (RIC), III, 679; (ROS), 175–176

**(POLIRITMIKA) = (•POLIRITMIJA•) = •POLIRITAM•**

**EN:** polyrhythm, polyrhythmy (v. KR), polyrhythmics ((RAN), 516 — v. KM); **NJ:** Polyrhythmik; **FR:** polyrythmie (v. KR); **TL:** poliritmica (v. KR).

**ET:** Prefiks poli- od grč. polý = mnogo; •ritmika•.

**DF:** Iz DF 1 •poliritma• vidljivo je da poliritmika znači isto što i •poliritam•.

**KM:** EN ekvivalent »polyrhythmics« složen je po imenici »rhythmics« koja se navodi u (RAN), 516 (v. KR •ritmike•).

**KR:** EN je pojam »polyrhythmy« ((SLON), 1477, (P), 240) izmišljen (v. KR •poliritmije•). FR pojam »polyrythmie« (v. (BR), 137, (P), 140) u ovome je *Vodiču* istoznačan s •poliritmijom• (no v. KR •poliritmije•). No u (TLF) nije se našlo ni »polyrhythmique« ni bilo koji drugi srodan pojam. U (DLI), XIII,

751, javlja se samo pridjev »poliritmica«. U (L) se ne navodi nijedan srodan pojam p. u imeničkom obliku. Ozbiljno je pitanje iz koje su imenice onda izvedeni pridjevi u (L), 411, koji su se već naveli u KR •poliritma•, pogotovo zato što se u (L), 477, obrađuju pojmovi »•ritam•« i »•ritmika•«.

S obzirom na značenje •ritmike• p. je pojam dvojbenja sadržaja. Potrebno ga je isključiti iz uporabe, odnosno zamijeniti •poliritmom•.

**V:** •ritmika•.

**USP:** •polimetar• = (•polimetrija•) = (•polimetrika•), •poliritam• = (•poliritmija•).

(EH), 257, 261; (HI), 359; (RL), 740–741

## POLITONALITET

**EN:** polytonality; **NJ:** Polytonalität; **FR:** polytonalité; **TL:** politonalità.

**ET:** Prefiks poli- od grč. polý = mnogo; •tonalitet•.

**DF:** »(Naziv za) istodobno zvučanje nekoliko •tonaliteta•. Pojam se često (i netočno) rabi i za •bitonalitet•. Dok se •bitonalitet• često javlja u •glazbi 20. stoljeća•, politonalitet je rijedak.« ((APE), 230)

**KM:** Već se u KM u vezi s •bitonalitetom• istaklo da je p. natpojam, a •bitonalitet• njegova podvrsta.

**KR:** Kod toga značenja treba ostati, bez obzira na to što se u praksi primjeri za p. svode na primjere za •bitonalitet•. U KR •pantonaliteta• navodi se i Schönbergov prijedlog da p. — uz •pantonalitet• — zamijeni •atonalitet• (v. SCHÖNBERG 1966<sup>7</sup>: 486–487). I to je značenje, naravno, posve sekundarno (usp. i KM i KR •atonaliteta•).

**V:** •antitalitet•, •atonikalitet•, atonikalitetnost, atonikalnost•, •biakord•, •bitonalitet•, •multitalitet•, •nestalni tonalitet•, •pantonalitet•, •poliakord•, •poliharmonija/poliharmonika•, •progressivni tonalitet•, •prošireni tonalitet•, •slobodni tonalitet•, •suspendirani tonalitet•.

**USP:** •atonalitet•, •metatonalitet•, •mikrotonalitet•, •polimodalitet•, •politonalitetnost• = (•politonalnost•), •prototalitet•, •slobodni atonalitet•, •tonalitet•.

(BASS), III, 679; BEICHE 1993; (BKR), III, 314; (BOSS), 133; (CAN), 438; (CH), 304; (FR), 68; (GR), 141; (GR6), XV, 72; (HI), 359–360; (HK), 288; (HO), 820–821; (IM), 299; (JON), 232–238; (KN), 157–158; (L), 441; (LARE), 1247; (MI), III, 463–463; (RIC), III, 465; (ROS), 176; (SLON), 1478; (V), 581

**POLITONALITETNOST = (•POLITONALNOST•)**

**ET:** •Politonalitet•; sufiks -ost označuje osobinu, svojstvo, stanje i sl. ((BAB), 290–292).

**DF:** Naziv za kvalitetu, svojstvo, odliku •politonaliteta•.

**KM:** U KM za *•tonalitetnost•* upozoreno je na tvorbu riječi sa sufiksom *-ost*.

**KR:** Pojam se preporučuje rabiti u njegovu specifičnom značenju spram *•politonaliteta•*, kako je navedeno u DF.

**V:** *•antitonalitetnost•* = (*•antitonalnost•*), *•atonicitet*, *•atonicitetnost*, *•atonicitalnost•*, *•bitonalitetnost•* = (*•bitonalnost•*), *•multitonalitetnost•* = (*•multitonalnost•*), *•pantonalitetnost•* = (*•pantonalnost•*).

**USP:** *•atonalitetnost•* = (*•atonalnost•*), *•metatonalitetnost•* = (*•metatonalnost•*), *•mikrotonalitetnost•* = (*•mikrotonalnost•*), (*•polimodalitetnost•*) = (*•polimodalnost•*), *•politonalitet•*, (*•politonalnost•*), *•prototonalitetnost•* = (*•prototonalnost•*), *•tonalitetnost•* = (*•tonalnost•*).

**(POLITONALNOST) =**

**•POLITONALITETNOST•**

**(EN:** polytonality; **NJ:** Polytonalität; **FR:** polytonalité; **TL:** politonalità.)

**ET:** Od pridjevskoga oblika imenice *•politonalitet•*; sufiks *-ost* označuje osobinu, svojstvo, stanje i sl. (<BAB>, 290–292).

**DF:** Naziv, ali **netočan**, za kvalitetu, svojstvo, odliku *•politonaliteta•*.

**KM:** U KR *•tonaliteta•* upozorava se na sadržajno dvojbenu hrvatski oblik pridjeva »tonalan«, do kojega je vjerojatno došlo nepromišljenim prijevodom sa stranih jezika.

**KR:** Dok je uporaba sufiksa »-ost« u *•politonalitetnosti•* izdašna i preporučljiva, p. — i sve iz nje izvedene pojmove — treba isključiti iz uporabe zbog dvojbene pridjevske osnove »-tonalan« (umjesto »-tonalitetan«).

**V:** *•antitonalitetnost•* = (*•antitonalnost•*), *•atonicitet*, *•atonicitetnost*, *•atonicitalnost•*, *•bitonalitetnost•* = (*•bitonalnost•*), *•multitonalitetnost•* = (*•multitonalnost•*), *•pantonalitetnost•* = (*•pantonalnost•*).

**USP:** *•atonalitetnost•* = (*•atonalnost•*), *•metatonalitetnost•* = (*•metatonalnost•*), *•mikrotonalitetnost•* = (*•mikrotonalnost•*), (*•polimodalitetnost•*) = (*•polimodalnost•*), *•politonalitet•*, *•politonalitetnost•*, *•prototonalitetnost•* = (*•prototonalnost•*), *•tonalitetnost•* = (*•tonalnost•*).

(P), 240

## POLJE

**EN:** field; **NJ:** Feld; **FR:** champ.

**DF:** Naziv za način organiziranja građe u kojem su odnosi među konstitutivnim elementima, npr. *•pa-*

*rametrima•*, takvi da oni, kao pojedinačne vrijednosti, više nisu razaznatljivi, nego su uklopljeni u statistički prosjek koji se čuje kao specifična, teksturna *•zvučnost•*.

**KM:** »Glazbena se polja, jer naginju razlijevanju, moraju na okupu držati statističkim metodama. Statistička organizacija *•struktura• mase* smjera na približna određenja cjelina, *polja*, pri čemu se pojedinačna određenja, koja zahtijevaju dostatnu točnost, zapostavljaju. Tek se sa skladanjem polja izgubilo ono što se prije u najširem smislu prakticiralo kao skladanje po 'dionicama'. Cijela je *•dodekafonija•* skladanje u dionice; i kod *•piktualne glazbe•* to se još uvijek razabire. No već glazba određena *•grupama•* odlučno slabi važnost skladane dionice.« (<G>, 91)

**KR:** U <JON>, 99, sugeriraju se i neka druga, no neprecizna, tj. više metaforička značenja pojma, koja ovdje ne treba razmatrati. Precizno značenje p. kao tehničkog pojma i/ili stručne riječi treba uvijek promatrati u odnosu *•točka• — •grupa• — •polje•* koja je važna u tipologiji *•serijalne glazbe•* (<G>, 83–95; <GL>, 67–69; <KS>, 145–161; <RL>, 868), kako je vidljivo i iz KM.

**V:** *•dvanaestonsko polje•*, *•grupa*, *•grupna skladba•*, *•mikropolifonija•*, *•permeabilnost•*, *•skladanje clustera•* = (*•Clusterkomposition•*), *•skladba od clustera•* = (*•Clusterkomposition•*), *•skup tonova•*, *•statistička glazba•*, *•struktura•*, *•tekstura•*, *•točka•*, *•tonsko polje•*, *•vremensko polje•*. (<BOSS>, 161; <KS>, 154)

## POMOĆNA PARTITURA

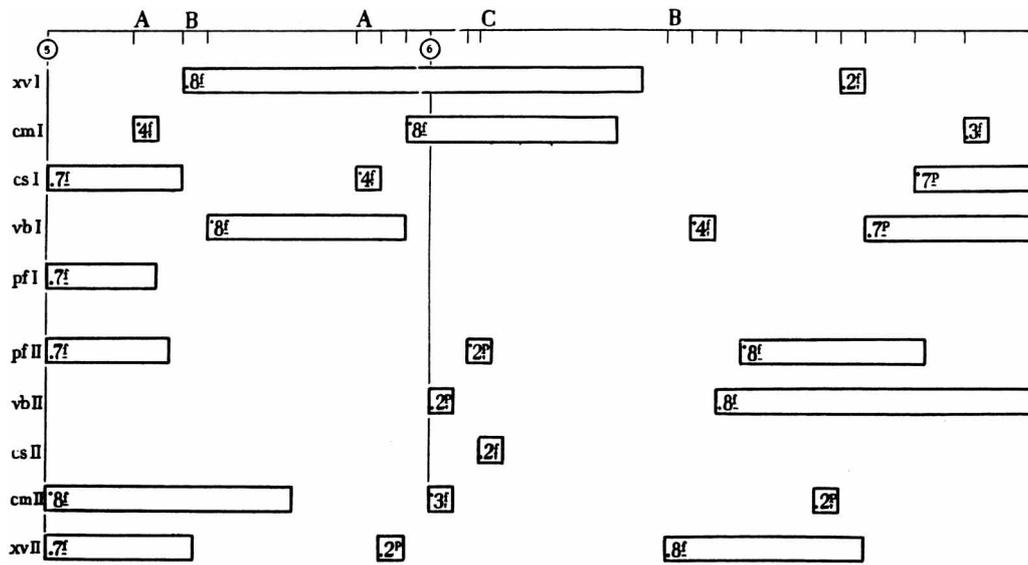
**NJ:** Hilfspartitur.

**ET:** Srednjovjekovni lat. partitura = podjela, razdoba, od lat. pars = dio, od 17. stoljeća na TL (<KLU>, 529).

**DF:** »(Naziv za) dirigentsku partituru koja je reducirana na najvažnije glazbene procese da bi dirigentu... omogućila pregled nad skladbom.« (<KS>, 174)

**KM:** U KARKOSCHKA 1966: 55 navode se kao primjeri za p. p. skladbe *Extremes* (1957), *Montaggio* (1960) i *Tertium datur* (1958) B. Schöffera uz ovaj komentar: »Dirigent dobije samo shematski prikaz nastupa instrumentalnih grupa. Tako ima prijeko potreban pregled koji bi se izgubio kada bi se svi događaji notirali na uobičajen način. Pojedinačne su dionice priložene posebnoj partituri, koju dirigent najprije mora prostudirati.«

Ovo je primjer iz p. p. Schöfferove skladbe *Extremes* (5. i 6. odlomak):

POMOĆNA PARTITURA: Schäffer, *Extremes*

(KARKOSCHKA 1966: 150)

USP: •partitura za realizaciju•.

**POP, POP-GLAZBA**

**EN:** pop (music), pop music 1960; **NJ:** Pop(musik), Pop-Musik, Synthese zwischen Schlager und Rock; **FR:** pop music, (musique) pop, synthèse entre la chanson et le rock; **TL:** (musica) pop, sintesi tra la canzone e il Rock.

**ET:** Lat. popularis = narodni, narodski (⟨KLU⟩, 555); kraćenica od EN popular music (⟨HO⟩, 822), no nipošto istoznačna s •popularnom glazbom•, kako se tvrdi u (BASS), III, 692, gdje se p. g. izjednačuje sa •zabavnom glazbom• (v. KR).

**DF:** 1) »(Opći naziv za) sve (vrste) glazbe angloameričke provenijencije u •glazbi 20. stoljeća• koje se ne daju svrstati ni pod tzv. ozbiljnu glazbu ni pod izvornu narodnu glazbu; od sredine šezdesetih godina u užem smislu (naziv) za one suvremene smjerove u •bluesu•, •jazzu•, •beatu• (DF 2, op. N. G.), •rocku• itd. koji teže većem masovnom učinku i koji sadrže melodioznije •formule• te elemente komercijalnih •šlagera•, a koji su, prividnom povezanošću s narodskim, pod snažnim utjecajem tržišta i... masovnih medija.« (⟨HI⟩, 360)

2) »1: Izraz upućuje na stupanj popularnosti glazbe. Pop-glazba jednostavno je popularna, masovno raširena glazba koja se kao takva ne ograničuje na tzv. •zabavnu glazbu•, jer 'klasična' djela, kao neke Beethovenove i Čajkovskieve simfonije, u određe-

nim okolnostima, imaju više slušatelja nego •šlageri•. — 2: (Naziv za) glazbenu vrstu čiji se sadržaj i opseg ponekad mogu podudarati s njemačkim •šlagerom•, ponekad s •rock-glazbom•, a ponekad i sa •zabavnom glazbom•. U tome je značenju izraz, zbog mnogoznačnosti, neprecizan; i tom su nepreciznošću prožeti mnogi glazbeno-pedagoški iskazi o •rock-glazbi•... Dörte Hartwich-Wiechell (HARTWICH-WIECHELL 1974: 7)... pokušala je dvoznačnost pojma dokinuti tako da ga je jedanput pisala s velikim, a drugi put s malim početnim slovom. Umjesto toga prividnog rješenja preporučljivije bi bilo rabiti točnije pojmove, pa to područje, čiji počeci leže u •rock and rollu• i u britanskom •beatu• (DF 2 — op. N. G.), imenovati u skladu s anglosaksonskom uporabom pojmova •rock-glazba• ili •rock•. Pop bi pritom mogao označavati estetska 'iskliznuća' u •rock-glazbi• (Abba, Bay City Rollers, The Carpenters, Osmonds itd.).« (⟨KN⟩, 158)

3) »(Naziv za) tip •popularne glazbe• koji potječe iz pedesetih godina iz Sjedinjenih Američkih Država, s ploča Elvisa Presleya i drugih. Pop je u početku karakterizirao snažan 4/4 •beat• (DF 1 — op. N. G.), uporaba •električnih gitara• i obraćanje mladoj publici. Pojam se sada odnosi na šire područje glazbe, na ono čije se ploče nalaze na listama bestsellera.« (⟨IM⟩, 299)

4) »Pop-glazba od otprilike 1960. označava mješavinu bijelog •bluesa•, •rocka• i pjesme, često s

političkim i društvenim angažmanom...; pop-glazba je također istoznačna s **rock-glazbom**, koja se odnosi na njezinu umjereniju komponentu.« (⟨M⟩, 545)

5) »(Naziv za) vrstu glazbe koja se razvila iz **jazza** preko **rhythm and bluesa** i **rock-'n'-rolla**. Njezino komercijalno vrednovanje s jakim ideološkim naglaskom ('protest protiv establishmenta') učinilo je bitnim sastavnim dijelom cijeloga pop-svijeta, s pop-starovima, s pop-filmovima, s pop-odjećom i s pop-posterima, koji s novim realizmom pop arta, npr. u Lichtensteina ili Rauschenberga, imaju tek slabašne veze. Uočljiva je značajka pop-glazbe — osim izrazite uporabe **električne gitare** — uporaba egzotičnih (prije svega indijskih) glazbala i elektroakustičkih aparatura, također i često dugo trajanje komada (od kojih se većina pojavljuje na pločama)... Dijelovi tzv. progresivne pop-glazbe ('underground-music') zvuče poput **elektroničke glazbe**, npr. ona Amerikanca F. Zappe ('Mothers of Invention'), koji je pod utjecajem E. Varèsea i J. Cagea... Drugi dijelovi zvuče više kao... **kolazi** koji jako podsjećaju na **konkretnu glazbu**... Dva glavna smjera karakteriziraju pop-glazbu, pa tako i redovitu promjenu ukusa njezinih potrošača: nakon vala **bluesa** i **soula** slijedi val eksperimentalnije pop-glazbe — i obratno...« (⟨EH⟩, 261)

**KM**: Pojmovi na NJ, FR i TL (kao i EN pojam »pop music 1960«), koji odstupaju od EN izvornika, nude se u ⟨BR⟩, 238–239, kao — u svakom slučaju — problematična objašnjenja izvornog EN pojma. Zanimljivo je da se u ⟨BR⟩, 190–191, nude i pojmovi koji očitno po značenju ne bi trebali biti sukladni ovima (»pop music« na EN, »Popmusik« na NJ, »musique pop« na FR i »musica pop« na TL).

**KR**: Sve DF upućuju na složenost značenja pojma, koje je značenje (gotovo) nemoguće precizno odrediti. Prvi dijelovi u DF 1 i 2 upućuju na povezanost značenja p.–g. s **popularnom glazbom**, što je nepotrebno i riskantno (premda je p.–g. doista moguće objasniti kao kraćenicu od »popularne glazbe« — v. ET, ta nas okolnost samo vodi na kriv put u pokušaju determiniranja pojma: simptomatično je također da se u ⟨RAN⟩, 646–649, obrađuje samo **popularna glazba**, dok se p.–g. uopće ne spominje — o tome v. SANDNER 1977). Pokušaji utvrđivanja značenja pojma u užem smislu posve su divergentni: naročito je preobuhvatno značenje u DF 5 (o srodnostima p.–g. s pop artom v. SANDNER 1977: 12–13), dok je ograničenje ponuđeno u DF 2 prekritičko. Istoznačnost s **rock-glazbom** u DF 4 također je dvojbeno (v. o tome također SANDNER 1977). Kako je istaknuto u DF 2, p.–g. je u nazivlju **glazbe**

20. stoljeća doista tako višeznačan pojam da ga je nemoguće smatrati tehničkim pojmom, odnosno stručnom riječi. Zato ga treba rabiti s krajnjim oprezom.

**V**: **glazba 20. stoljeća**, **rock**, **rock-glazba**, **techno (music, pop, sound...)**, **svjetska glazba** (DF 3).

**USP**: **popularna glazba**.

⟨BKR⟩, III, 315–316; ⟨BKR⟩, V, 85; ⟨GR6⟩, XV, 85; ⟨HK⟩, 288–289; ⟨L⟩, 442; ⟨LARE⟩, 1248–1250; ⟨P⟩, 243; ⟨SLON⟩, 1478

## POPULARNA GLAZBA

**EN**: popular music, light music; **NJ**: popular music, populäre Musik, leichte Musik, Unterhaltungsmusik; **FR**: popular music, musique populaire (v. KR), musique légère; **TL**: popular music, musica popolare (v. KR), musica leggera.

**ET**: Lat. popularis = narodni, narodski (⟨KLU⟩, 555).

**DF**: 1) »(Naziv za) masovno raširenu glazbu zadnjih stoljeća. U 18. i 19. stoljeću razvila se, uglavnom u Europi i u Americi, vrsta (glazbe) različita i od folklor<sup>1</sup> i od klasične ili umjetničke glazbe. Od folklor<sup>1</sup> se razlikovala po tome što je bila skladana i notirana i što je razvila... stil koji se nije razlikovao po... regijama ili etničkim grupama. Premda su mnogi raniji komadi popularne glazbe dijelili opće karakteristike istodobne klasične glazbe, ipak su bili kraći i jednostavniji, s manje zahtjeva izvođaču i slušatelju...« (⟨RAN⟩, 646)

2) »'Popularan' je pojam koji se, bez velike preciznosti, vezuje uz mnoge vrste glazbe. On ne sugerira samo da se taj tip glazbe obraća široku slušateljstvu... nego i da nije previše zahtjevan ni inovativan te da nije ozbiljan po namjeri u smislu u kojem su ozbiljne klasične vrste (simfonije, sonate, opere itd.). Folklor<sup>1</sup>na glazba,<sup>1</sup> **jazz**, bečki valceri i komične opere Gilberta i Sullivana mogu se označiti kao tipovi popularne glazbe, no pojam... se češće, a i egzaktnije također odnosi na manje različite stilove u komercijalnoj **glazbi 20. stoljeća**, koje su, buđenjem **jazza**, stvarali plesni **bandovi**, pjevači u noćnim klubovima... i skladatelji **musicala**. Radiom i gramofonom, a, kasnije, filmovima i televizijom stvorilo se masovno slušateljstvo, a neki su skladatelji i izvođači stekli međunarodnu popularnost. Mode je u popularnoj glazbi... teško detaljno opisati, no glavni utjecaji uključuju **charleston** dvadesetih godina, **big bandove** i pjesme Gershwina, Portera, Berlina i Kerna tridesetih godina, te — četrdesetih godina — izvođačke superstarove (kao što su Bing Crosby i Frank Sinatra). Pedesetih i šezdesetih godina stvaraju se... mladi slušatelji Elvise Presleya, Beatlesa i Boba Dylana.« (⟨IM⟩, 300)

3) »'Popular Music' je u Sjedinjenim Američkim Državama (naziv za vrstu) •zabavne glazbe•<sup>2</sup> čiji je dugogodišnji glavni predstavnik Frank Sinatra. Nju karakteriziraju... slike jakih osjećaja, upadljive melodijske •formule•..., ...instrumentacija s gudačima, zborom... i sl. Milijunski Sinatrin •hit• 'Strangers in the Night', što ga je skladao Bert Kaempfert, može poslužiti kao primjer. Iz (prethodnoga) opisa proizlazi da su Popular Music i •rock–glazba• po stavu i stilu, a i po publici kojoj se obraćaju temeljito različiti. Poznavatelji i ljubitelji •rock–glazbe• nikada se ne mogu dovoljno energično distancirati od sentimentalnosti... Popular Music. Uporaba je pojma problematična u knjizi *All You Need Is Love. The Story of Popular Music* Tonya Palmera (London, 1976).« (KN), 158)

**KR:** Složenost toga pojma u svoj njegovoj višeznačnosti egzaktno prikazuju predložene DF. U DF 1 p. g. povijesna je kategorija koja se u nastavku detaljno obrazlaže, uzimajući, dakako, u obzir i •glazbu 20. stoljeća•. (U ovome se *Vodiču* u svim prijevodima iz (RAN) »popular music« uvijek precizno prevodi kao p. g., premda je ponekad njegova primjena problematična — v. KR •rock and rolla• i KR •rock–glazbe•.) U DF 2 zadržava se pojam kao povijesna kategorija, ali se njegovo značenje nastoji posebno suziti s obzirom na •glazbu 20. stoljeća• (slično kao u (V), 583–586). U DF 3 pak značenje se pojma, u njegovu izvornom EN obliku (što se zadržao i u prijevodu), još više sužuje.

EN pojam »light music«, NJ pojmovi »leichte Musik« i »Unterhaltungsmusik«, FR pojam »musique légère« i TL pojam »musica leggera« predlažu se u (BR), 188–189. Oni nipošto nisu istoznačni s p. g., jer je njihovo značenje bliže značenju •zabavne glazbe• koja se u ovome *Vodiču*, upravo s obzirom na specifično značenje p. g., nastoji razlikovati od p. g. A još je besmislenije izjednačavanje p. g. s »narodnom glazbom« (NJ = »Volksmusik«) u (L), 638 (usp. KR •folka, folk–glazbe, folk–stila•), premda se i FR, odnosno TL pojmovi »musique populaire« i »musica popolare« po ET mogu također tako protumačiti.

U (HI), 360, navode se EN pojmovi »popular music, pop music« kao istoznačnice i prevode se kao »volkstümliche Musik«, što je naravno posve pogrešno.

Pojam dakle treba oprezno rabiti: a) kao povijesnu kategoriju u smislu DF 1 s posebnim obzirom na •glazbu 20. stoljeća• u smislu DF 2 (u (MELZ) pojam uopće nije obrađen jer se očito smatra istoznačnim sa •zabavnom glazbom• — npr. DF 1 •aranžmana•); b) u posebnu značenju — kao u DF 3, pri čemu bi ga onda trebalo rabiti u izvornom EN obliku, premda ni na EN govornom području —

kako se upozorava na kraju DF 3 — njegovo značenje nije posve jasno.

**V:** •beguine•, •bossa nova•, •boston, valse boston•, •calypso•, •cha–cha–cha•, •charleston•, •country (music), country–glazba•, •glazba 20. stoljeća•, •jazz•, •juke box•, •mambo•, •new age (music)• (v. KR), •one–step•, •pop, pop–glazba•, •rock, rock–glazba•, •rumba•, •salsa•, •samba•, •shimmy•, •šansona• (v. KR), •tango•, •two–step•.

**USP:** •zabavna glazba•.

(GR6), XV, 87–121; (HK), 289–290

1 U izvorniku stoji »folk music«. V. KR •folka, folk–glazbe, folk–stila•.

2 U izvorniku se ovdje navodi neobičan i rijetko susretan pojam »Entertainer–Musik«.

**(POSTMODERNA) =  
•POSTMODERNIZAM•**

**NJ:** Postmoderne.

**ET:** Lat. prijedl. post = poslije; •moderna glazba•.

**KR:** Pojam je čisti germanizam, pa se umjesto njega preporučuje rabiti •postmodernizam•. U toj grupi pojmova iznimka je, dakako, »glazbena moderna« (v. •moderna, glazbena•), pojam koji se — premda je također čisti germanizam — toliko udomaćio u hrvatskom jeziku kao oznaka epohe, razdoblja da ga je nesmotreno osporavati.

**USP:** •postmodernizam•.

**POSTMODERNIZAM =  
(•POSTMODERNA•)**

**EN:** postmodernism; **NJ:** Postmoderne; **FR:** postmodernisme.

**ET:** Lat. prijedl. post = poslije; •modernizam•.

**DF:** 1) »Postmodernizam je blještav pojam, riječ koja je u svim ustima, o kojoj se raspravlja u novinama, časopisima, knjigama s najšireg područja. No što ta rasprava više traje, to je sve manje jasno što taj pojam zapravo znači... Iz zbnjujućeg stanja rasprave ne bismo... smjeli zaključiti da je riječ o pukom zavaravanju, o prividnim problemima. Kao pokušaj spoznavanja bitnih tendencija našega vremena ta je rasprava opravdana, štovite i nužna.« (DANUSER 1990: 82)

2) »Postmodernizam može biti koristan pojam u pisanju i razmišljanju o glazbi, koja više nije usmjerenjena prema budućnosti, nego je bezvremenska u svome razmatranju o onoliko ljudske kulture koliko može obuhvatiti njezin skladatelj.« ((GR), 123)

**KM:** Sufiks –izam obično sugerira naziv za stil, epohu i slično (opširnije o tvorbi hrvatskih riječi sa sufiksom –izam v. (BAB), 253–255), pa bi i ovdje morao sadržavati to značenje.

**KR:** Problematičnost pojma proizlazi iz neodređenosti osnove **modernizam**, pa se time može i objasniti izrazita ograničenost DF 2 (koja na neujedinstan način zapravo obezvređuje skladatelja), za koju nije toliko kriv njezin autor (koji u DF **modernizma** i sam p. naziva »nevjerojatnim« — v. (GR), 122, i DF **modernizma**) koliko sama neodređenost pojma. U potrazi za određenjem njegova značenja neće pomoći ni ova formulacija J.-F. Lyotarda, vrhunskog specijalista za p., u LYOTARD 1986: 126: »... 'post' u 'postmodernom' ne označuje *povratnik, pogled unatrag, povratnu spregu*,<sup>1</sup> tj. ponavljanje, nego proces s (prefiksom) 'ana-', proces analize, anamneze, anagoge i anamorfoze koji razrađuje 'inicijalni zaborav'«.«

P. je danas tako popularan bez obzira na to što se ne zna što točno znači. Ako se već rabi, trebalo bi onda znati što podrazumijeva osnova koja se negira prefiksom post-. (Specifikacija koja se sugerira u DF **modernizma** p. čini besmislenim pojmom — što, čini se, doista i jest — usp. značenjsku funkciju prefiksa post- u **postserijalnoj glazbi**).

**V:** **glazba 20. stoljeća** (naročito DF 2), **nova jednostavnost** = (neue Einfachheit), **novi romantizam**.

**USP:** **moderna glazba**, **moderna, glazbena**, **modernizam**, (**postmoderna**).

(BOSS), 133-137; KONOLD 1982; (M), 519

1 U izvorniku se navode EN pojmovi »come back«, »flash back«, »feed back«.

## POSTSERIJALNA GLAZBA

**NJ:** postserielle Musik.

**ET:** Lat. prijedl. post = poslije; **serija**.

**DF:** Neprecizan naziv za pojave u glazbi krajem pedesetih godina 20. stoljeća koje nastaju kao reakcija i suprotstavljanje **serijalnoj glazbi**.

**KM:** Stockhausen se u STOCKHAUSEN 1978c: 550 izrazito kritički odnosi prema tome pojmu: »Kada danas glazbeni pisci govore o 'postserijalnoj' fazi, onda jednostavno misle da glazba zadnjih godina drugačije zvuči nego u pedesetim godinama, pa, budući da im nedostaje kakav drugi pojam za glazbu pedesetih godina osim **serijalne glazbe**, sadašnja glazba mora biti 'postserijalna'. Zar to nije užasno banalno? Onaj tko razumije duh serijalnog načina skladanja zna da je taj duh pridonio svijesti nečim što se više ne može opozvati...«

**KR:** Pojam je neprecizan zato što **serijalnu glazbu** shvaća u najužem smislu, tj. kao strogu kontrolu svih **parametara** u **predsređenju građe** i doslovno prenošenje takvih datosti u skladbu (kao npr. u Messiaenovu *Modusu vrijednosti i intenziteta* ili u I. knjizi Boulezovih *Structures*). No iz tipologije

**serijalne glazbe** (v. (G), 83-95; (GL), 67-69; (KS), 145-161; (RL), 868) poznat je kontinuum **točka** — **grupa** — **polje**, koji je već zapravo jezgra što razara **serijalnu glazbu** u najužem smislu.

Pojam nije tvorbena nejasan (kao npr. **postmodernizam**, u kojemu se ne zna koji se **modernizam** osporava prefiksom post-; v. KR **postmodernizma**), nego svoju osnovu, tj. **serijalnu glazbu**, shvaća preograničeno. No čini se da je ipak jedini koji podrazumijeva i obuhvaća sve pojave koje su se javile kao reakcija ili suprotstavljanje **serijalizmu** u najširem smislu. Usprkos popularnosti treba ga s oprezom rabiti.

**V:** **aleatorička glazba**, **aleatorika**, **grupa, grupna skladba**, **improvizacija**, **mikropolifonija**, **nedeterminacija** = (indeterminacija), **serijalna glazba**, **statistička glazba**, **stokastička glazba**, **strategijska glazba**.

BLUMRÖDER 1985: 13; (KS), 260; (M), 559

## POSTUPNI PROCES

**EN:** gradual process; **FR:** processus graduel.

**ET:** Lat. processus = napredak, tijek, od procedere = ići naprijed, napredovati, od prijedl. pro = pred, za, u korist i cedere = ići, kretati se ((KLU), 563, 567-568).

**DF:** U skladateljskoj teoriji S. Reicha naziv za osnovni postupak s kojim on realizira svoju predodžbu o **minimalnoj glazbi**: »(Pod postupnim procesom) ne mislim na proces skladanja, nego na skladbe koje su doslovno procesi... Zanimaju me perceptibilni procesi. Želim moći čuti proces koji se događa kroz zvučanje glazbe... Ono što me zanima jest istovjetnost procesa skladanja glazbe i njezina zvučanja.« (REICH 1974: 9, 10)

**KM:** Takva se vrsta procesa u Reichovoj **minimalnoj glazbi** postiže najčešće **faznim pomakom** (DF 2).

**V:** **fazni pomak** (DF 2) = **modulacija faze**, **meditativna glazba**, **minimalna glazba**.

(BOSS), 144-145

## POVRATNA SPREGA = (FEEDBACK)

**EN:** feedback, feed back (v. KM); **NJ:** Rückkopplung, Selbsterregung; **FR:** feedback, réaction (v. KM), rétroaction ((TLF), VIII, 720); **TL:** feedback, reazione.

**DF:** »(Naziv za) povrat, odnosno povratno djelovanje izlaznog **signala** na ulaz kakva prijenosnog sistema. Razlikuje se negativna povratna sprega, pri kojoj se ulazni **signal**... smanjuje vraćenim izlaznim **signalom**, i pozitivna povratna sprega, pri kojoj se oba **signala** zbrajaju. Pozitivna povratna sprega može uzrokovati titranje sistema... ako se

vraćeni ♦signal♦ dovoljno ne oslabi...« (⟨EN⟩, 202–203)

**KM:** FR pojam »réaction« i TL pojam »reazione« javlja se u ⟨BR⟩, 48–49, gdje se »feedback« piše rastavljeno (»feed back«).

**KR** U ⟨DOB⟩, 72, razlikuje se akustička p. s. i elektronička p. s. Umjesto akustičke, koja se spominje i u ⟨EN⟩, 202–203, bolje bi bilo govoriti o elektroakustičkoj p. s. (u smislu DF elektroakustike u ⟨FR⟩, 25; v. KR ♦elektroakustičkih glazbenih instrumenata♦), jer se mikrofonija, koja nastaje krivom postavom mikrofona u prostoru, smatra posljedicom akustičke p. s.

Elektronička p. s. odnosi se npr. na razne načine uporabe ♦petlje♦ a pojam se u općenitijem značenju rabi za objašnjavanje određenih procesa komunikacije u teoriji komunikacija, dakle kao teorijski model, a ne kao naziv za funkcioniranje kakva tehničkog (elektroakustičkog ili elektroničkog) sistema. To nas značenje ovdje, naravno, ne zanima. Zato se i u ⟨G⟩, 191, govori isključivo o tehničkoj p. s.

**V:** ♦bioglasba♦, ♦petlja♦ = (loop).

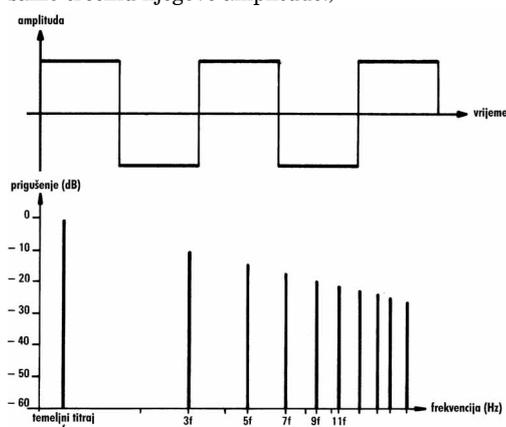
⟨CP1⟩, 239; ⟨CP2⟩, 341; ⟨EH⟩, 291; ⟨FR⟩, 29

## PRAVOKUTNI TITRAJ, TON, ZVUK, VAL

**EN:** square wave; **NJ:** Rechteckschwingung; **FR:** onde rectangulaire; **TL:** onda quadra.

**ET:** ♦Ton♦.

**DF:** »(Naziv za) vrstu ♦pulsnog vala♦ što ga proizvodi ♦generator pravokutnog titraja, tona, zvuka, vala♦, a kod kojega gornji i donji rub stoje u odnosu 50: 50 (50%). ♦Zvukovni spektar♦ pravokutnog titraja sadrži sve neparne ♦parcijale♦, koji prema ♦temeljnemu tonu♦ stoje u odnosu 1: 3: 5... Njihova se amplituda međutim smanjuje proporcionalno rastu frekvencije. (Treći ♦parcijal♦ prema tome ima trostruku frekvenciju spram ♦temeljnog tona♦, ali samo trećinu njegove amplitude.)



Zbog bogata ♦spektra♦ ♦parcijala♦ pravokutni ton zvuči tvrdo, svijetlo, gotovo zaoštreno. Vrlo je pogodan (kao i ♦pilasti titraj, ton, zvuk, val♦) kao ishodište za ♦suptraktivnu sintezu zvuka♦. (⟨EN⟩, 183–184)

**KM:** Uz pridjev »pravokutni« navedeni su titraj, ♦ton♦, ♦zvuk♦ i val zato što je u literaturi njihova uporaba ravnopravna, pa su u tome kontekstu jednoznačni. Naziv »pravokutni« dolazi od osciloskopskog prikaza p. t.; niz titraja stvara val; ♦ton♦ i ♦zvuk♦ podrazumijevaju slušnu percepciju tih titraja, odnosno vala.

**V:** ♦elektronička glazba♦ = (♦elektronska glazba♦), ♦generator pravokutnog titraja, tona, zvuka, vala♦, ♦pulsni val♦, ♦ton♦, ♦zvuk♦.

**USP:** ♦pilasti titraj, ton, zvuk, val♦, ♦sinusoidni titraj, ton, val♦ = (sinusni titraj, ton, val) = (sinusoidalni titraj, ton, val), ♦trokutasti titraj, ton, zvuk, val♦ = (♦deltasti titraj, ton, zvuk, val♦).

⟨DOB⟩, 201; ⟨EH⟩, 276–277; ⟨EN⟩, 191; ⟨FR⟩, 86; ⟨HU⟩, 75–76; ⟨JON⟩, 293; ⟨POU⟩, 200; ⟨RIC⟩, II, 124

## PREDSREĐENJE GRAĐE

**EN:** precompositional aspect; **NJ:** Vorordnung des Materials.

**DF:** 1) »(Naziv) koji se odnosi na planove i odluke što ih skladatelj donosi prije samoga čina skladanja. U ♦dvanaesttonskoj glazbi♦ i u ♦serijalnoj glazbi♦ predsređenje može uključiti artikulaciju ♦osnovnog oblika niza♦ i određenje o tome koje će ♦permutacije niza, serije♦ najbolje realizirati skladateljeve... namjere. Tradicionalni postupci, kao što je odabir instrumentacije ili eksperimentiranje provedbenim potencijalom kakve melodije, također se mogu smatrati predsređenjem; no pojam se općenito u specifičnu smislu primjenjuje za označavanje skladateljskih odluka u ♦dvanaesttonskoj♦ i u ♦serijalnoj tehnici♦.« (⟨V⟩, 591)

2) »(Naziv za) svojstvo glazbene građe (tj. ♦ljestvice♦, ♦modusa♦, ♦niza♦ ili ♦serije♦) koje se može klasificirati po strukturnim karakteristikama koje se mogu, ali ne moraju pojaviti u gotovu djelu.« (⟨FR⟩, 68–69)

**V:** ♦dvanaesttonska glazba♦, ♦dvanaesttonska tehnika (skladanja)♦ = (♦dodekafonija♦), ♦dvanaesttonski niz, serija♦, ♦ljestvica♦ (u posebnom značenju!), ♦modus♦ (u posebnom značenju!), ♦niz♦, ♦parametar♦, ♦permutacija (niza, serije)♦, ♦rotacija (niza, serije)♦, ♦serija♦, ♦serijalna glazba♦, ♦serijalna tehnika (skladanja)♦, ♦serijalni postupci♦, ♦skladanje ispočetka♦, ♦trop♦.

⟨M⟩, 553

**PREPARIRANI KLAVIR**

**EN:** prepared piano; **NJ:** präpariertes Klavier; **FR:** piano préparé; **TL:** pianoforte preparato, piano preparato.

**ET:** Lat. praeparare = pripremiti, pripremiti, od prijedl. prae = pred i parare = spremati, gotoviti (⟨KLU⟩, 558, 559–560); srednjovjekovni lat. clavis (množina: claves) = tipka, (–e), od lat. clavis = ključ. Razvoj značenja iz srednjovjekovnog lat. objašnjava se funkcionalnim shvaćanjem tipki na glazbalu: tipke (claves) služile su za otvaranje i zatvaranje spremišta zraka na •orguljama•. Kasnije se značenje prenijelo na sva glazbala na kojima se žice zatiravaju tipkama (⟨KLU⟩, 375).

**DF:** »(Naziv za) klavir kod kojeg se u toku izvedbe među žice umeću i iz njih uklanjaju metalni, drveni, gumeni ili plastični predmeti različitih oblika i veličina da bi se postigli neubičajeni zvukovni efekti. Prvi ga je 1938 upotrijebio američki kompozitor i pijanist J. Cage...« (⟨MELZ⟩, III, 126)

**KM:** Prva skladba u kojoj je Cage 1938. godine upotrijebio p. k. jest glazba za ples *Bacchanale* (⟨EH⟩, 262; ⟨M⟩, 549).

Korisno se podsjetiti na jedno od značenja •agregata• (DF 3) u vezi s p. k.

**KR:** Postoji obilje DF toga popularnog pojma, puno nepreciznosti i netočnosti, koje je ovdje nemoguće komentirati, pa ćemo se zadržati samo na prethodnoj DF: Za p. k. nije nipošto karakteristično to što se »preparira« u toku izvedbe«, premda i takva mogućnost postoji. Npr. u »klasičnoj« skladbi za p. k., u Cageovim *Sonatas and Interludes* (1946–1948), postoji detaljna shema preparacije koja traje oko tri sata. Nakon preparacije ništa se u klaviru ne mijenja.

U ⟨BOSS⟩, 131, navodi se (bez izvora) da je Cage smatrao p. k. svojim doprinosom Schönbergovoj •melodiji zvukovnih boja•. Tu tvrdnju treba uzeti kao za Cagea tipičnu anegdotu, ma koliko je i u samoga Schönberga •melodija zvukovnih boja• nejasan pojam (v. KR •melodije zvukovnih boja•).

**V:** •agregat• (DF 3).

⟨APE⟩, 232; ⟨BASS⟩, IV, 17 = »prepared piano« (uputnica na »piano preparato«; ⟨BKR⟩, III, 325 = »prepared piano«; ⟨CH⟩, 303; ⟨CPI⟩, 241; ⟨FR⟩, 69; ⟨GR⟩, 143; ⟨GRI⟩, III, 145–146; ⟨GR6⟩, XV, 216; ⟨HI⟩, 363 = »prepared piano«; ⟨IM⟩, 302–303; ⟨L⟩, 445; ⟨LARE⟩, 1228; ⟨P⟩, 254–255; ⟨RAN⟩, 654; ⟨RL⟩, 748 = »prepared piano«; ⟨SLON⟩, 1481

**PREPUHAVANJE**

**EN:** overblowing; **NJ:** Überblasen; **FR:** (action d') octavier, quintoyer, quintage (v. KR); **TL:** ottavizzare, quinteggiare (v. KR).

**DF:** 1) »(Naziv za) poseban način sviranja... kod duhačkih instrumenata... pri kojemu se umjesto •osnovnog tona• dobivaju neki gornji •aliquotni tonovi•. Postiže se naročitim reguliranjem struje zraka koja prolazi kroz cijev instrumenta. Različiti instrumenti daju prepuhavanjem različite •aliquotne tonove•... •Tonovi• dobiveni prepuhavanjem jači su i sjajniji od prirodnih •tonova•.« (⟨MELZ⟩, III, 126)

2) »Pod stanovitim fizičkim uvjetima stup zraka može se razbiti u aliquotne dijelove od kojih će svaki titrati na frekvenciji koja je u izravnoj proporciji s temeljnom frekvencijom. Tako je ponekad moguće da stup određene dužine ne zvuči samo svojim •temeljnim tonom• nego i oktavom, duodecimom itd. svog najdubljeg •tona• kao '•harmonicima•'... '•Harmonici•' se doista ponašaju kao novi •temeljni ton• s dvostrukom, trostrukom itd. frekvencijom originala. 'Prepuhavanje' je pojam koji se odnosi na proces stvaranja uvjeta potrebnih za te više načine titranja u zračnom stupu.« (⟨GRI⟩, II, 978)

**KR:** FR i TL ekvivalenti p. potječu iz ⟨L⟩, 611, no oni zapravo podrazumijevaju p. u oktavu, odnosno duodecimu (usp. ⟨P⟩, 252; od NJ ekvivalenata tim FR i TL pojmovima — »oktavieren«, »quintieren« — što se nude u ⟨P⟩, 253, u konzultiranoj literaturi pronađen je samo »quintieren« = »prepuhavati u duodecimu«: v. ⟨BKR⟩, 352; ⟨RL⟩, 776).

Obje DF dovoljno pojašnjavaju značenje pojma, ali DF 1 zahtijeva komentar s obzirom na nazivlje što se rabi u ovome *Vodiču*:

- Osnovni ton• bolje je zamijeniti •temeljnim tonom• (v. KR •osnovnog tona• i •temeljnog tona•).
- Umjesto •aliquotnih tonova• bolje je rabiti •parcijalne tonove• (v. KR •aliquota•).
- Spominjanje »prirodnih •tonova•« ovdje posve zbunjuje: •parcijali• koji se dobivaju p. nisu ništa drugo nego prirodni •tonovi• (u ⟨HI⟩, 496, npr. točno se napominje da su •parcijali• — »Obertöne« — upravo prirodni •tonovi• — »Naturtöne«).

**V:** •multifon•.

⟨BKR⟩, IV, 279; ⟨FR⟩, 63; ⟨GRJ⟩, II, 278–279; ⟨IM⟩, 279; ⟨L⟩, 611; ⟨RAN⟩, 601; ⟨RIC⟩, III, 518; ⟨RL⟩, 1005

**PRESPOJNA PLOČA = (PATCH BOARD)**

**EN:** patch board, patch panel, patch bay; **NJ:** Steckfeld.

**DF:** »(Naziv za) posebno opremljenu ploču s ulazima i izlazima preko kojih se spajaju pojedini uređaji u •tonskom studiju• (npr. magnetofoni s konzolom za miješanje) ili pak •moduli• ili kakvi drugi uređaji na •sintetizatoru• (naročito na •modulskom sintetizatoru•).« (⟨EN⟩, 227)

**V:** •modul•, •modulski sintetizator•, •sintetizator• = (synthesizer), •tonski studio•.

(FR), 65

### PRIMITIVIZAM

**EN:** primitivism; **NJ:** Primitivismus.

**ET:** Lat. primitivus = prvi od svoje vrste, od primus = prvi ((KLU), 562).

**DF:** 1) »Primitivizam je bio reakcija na prerafiniranost takvih umjetnika kao što su Debussy i Ravel. Njegovi sljedbenici favorizirali su jednostavne... melodije narodnog karaktera koje su kružile oko središnje note i kretale se u usku opsegu; masivne •harmonije• koje su se temeljile na •akordima• poput blokova, a oni su se pak kretali u paralelnim formacijama s oporim perkusivnim učinkom; i sa strogim porivom prema tonalitetnom središtu. Očiti su bili ostanatni •ritmovi• koji su se ponavljali s opsesivnim učinkom; i s oštrom orkestracijom... koja je bila u... kontrastu sa suptilnostima impresionista. Skladatelji 20. stoljeća nisu nalazili inspiraciju samo u afričkoj glazbi nego i u pjesmama i plesovima s granica zapadne kulture — iz jugoistočne Europe, iz azijske Rusije i s Bliskog istoka. Iz nepokvarene, žive folklorne glazbe<sup>1</sup> iz tih krajeva došli su •ritmovi• elementarne snage koji su otvorili nove izvore... inspiracije. Putokazi u tom razvoju bili su komadi kao što su Bartókov *Allegro barbaro* (1911) i Stravinskijevo *Posvećenje proljeća* (1913).« (MACHLIS 1961: 154–155)

2) »Primitivno, kada je pravo, kada nije reakcionarno (a što li drugo može danas biti!), jest ono izvorno, početno, također sposobno za razvoj, ono na što se može nadovezati nešto daljnje, više.« ((EIN), 446; natuknica je »Neue Musik« = •Nova glazba•.)

**KM:** Taj pojam ima specifično značenje u Einsteinovu nazoru o •glazbi 20. stoljeća•, ali je i gotovo posve istoznačan s •barbarizmom•, odnosno •dynamizmom•.

**V:** •glazba 20. stoljeća•.

**USP:** •barbarizam•, •dynamizam•.

(JON), 241

<sup>1</sup> U izvorniku stoji »folk music«. V. KR •folka, folk–glazbe, folk–stila•.

### PRIVATNA GLAZBA

**EN:** private music.

**ET:** Lat. privatus = (doslovno) lišen čega, osobni, svoj, od privare = lišiti čega, od privus = pojeđin, vlastit ((KLU), 563).

**DF:** Naziv za glazbu u kojoj zapis pretpostavlja gotovo isključivo realizaciju izvan dosega javnosti,

odnosno najčešće u mašti onoga koji gleda ili čita predložak.

**KM:** Primjer je za p. g. *Private Music* (1969) Gavina Bryarsa, u kojoj autor navodi ovu uputu: »...jednostavno drži svoju privatnost privatnom i onemogućuje drugima da dođu do tvoje privatnosti« (cit. iz NYMAN 1974: 17 bez navoda izvora); *Private Pieces. Piano Music for Self-Entertainment* (1967) Toma Johnsona, u kojima stoji da su namijenjeni »pojedincima za privatno čitanje, slušanje i sviranje« (JOHNSON 1967: 5; potanje o toj Johnsonovoj skladbi v. GLIGO 1987–1988: 96–104); *Sounds from the Inside* (1971) Richarda Martina, koji o njima kaže: »U ovome komadu tradicionalni pasivni gledatelj postaje, bez ikakva instrumenta, svoj vlastiti interpret i slušatelj. Nitko ne može čuti ono što on čuje; on sluša svoje unutarnje •zvukove•.« (MARTIN 1971: 95)

**V:** •fluxus•, •glazba na papiru•, •glazba za čitanje•, •improvizacija•, •meditativna glazba•, •nečujna glazba•, •prozna glazba•.

(GL), 84

### PROGRESIVNI ROCK, PROGRESIVNA ROCK–GLAZBA

**EN:** progressive rock (music); **NJ:** progressive Rockmusik.

**ET:** Lat. progressus = napredovanje, od progredi = napredovati, od prijedl. pro = pred i gradi = koračati ((KLU), 563, 564); •rock, rock–glazba•.

**DF:** »(Pojam je), kao i mnoge druge pojmove u •rock–glazbi•..., izmislila diskografska industrija, a onda su je prihvatili novinari. I jedni su i drugi pritom više razmišljali o komercijalnom učinku nego o točnu značenju. Pod taj pojam svrstava se uglavnom glazba grupa kao što su *Emerson, Lake & Palmer*, *Pink Floyd*, *Genesis* i *Yes*. Njihova se 'naprednost' očitovala ili u koketiranju s umjetničkom glazbom ili pak u prihvaćanju neuobičajena oblikovanja •zvuka• (pod utjecajem •elektroničke glazbe•, •kolažne• i •citatne tehnike• te... •improvizacije•). Pojam 'progresivnost' zbunjuje... zato što se čini kao da se naznačena sredstva ne rabe već desetljećima..., pa prema tome toliko hvaljena naprednost progresivne rock–glazbe i nije uopće napredna, ako se mjeri s •elektroničkom glazbom•, s •kolažnom• i •citatnom tehnikom• •avangarde• 20. stoljeća.« ((KN), 160)

**KR:** Opravdana kritičnost DF ne dovodi u pitanje opstojnost pojma, bez obzira na to koliko je on relativno smislen. Sama uporaba, makar i s negativnim konotacijama, obvezuje na terminologijsku obradu. Na relativnost značenja upućuje već i disku-

tabilna opisnost pojma (npr. u kritičkom stavu prema njemu u DF), za razliku od **•progressive jazz•**, gdje se, recimo, pojam u svom izvornom obliku rabi u posve preciznu značenju (v. DF **•progressive jazz•**). U (RAN), 56, napominje se da je p. r. istoznačan s **•art rockom•**.

**V:** **•rock, rock–glazba•**.

**USP:** **•art rock•, •progressive jazz•**.  
(HK), 293–294

### PROGRESIVNI TONALITET

**EN:** progressive tonality.

**ET:** Lat. progressus = napredovanje, od progredi = napredovati, od prijedl. pro = pred i gradi = koračati ((KLU), 563, 564); **•tonalitet•**.

**DF:** »(Naziv za) vrstu **•tonaliteta•** koja se odnosi na skladbu koja započne u jednom **•tonalitetu•**, a završi u drugom.« ((IM), 304)

**KM:** P. t. naročito je rabio Mahler. On je bio važan za razvoj **•atonaliteta•** ((IM), 304). U (GR), 143, međutim se točno upozorava da p. t. ne podrazumijeva promjene **•tonaliteta•** iz dura u srodan mol (ili obratno).

**V:** **•antitonalitet•, •atonikalitet, atonikalitetnost, atonikalnost•, •bitonalitet•, •multitonalitet•, •nestalni tonalitet•, •pantonalitet•, •politonalitet•, •prošireni tonalitet•, •slobodni tonalitet•, •suspendirani tonalitet•**.

**USP:** **•atonalitet•, •metatonalitet•, •mikrotonalitet•, •prototonalitet•, •slobodni atonalitet•, •tonalitet•**.

### PROGRESSIVE JAZZ

**EN:** progressive jazz, progressive jazz 1945; **NJ:** progressive jazz, progressive Jazz, Erweiterung der »Big Band«; **FR:** progressive jazz, développement du »Big Band«; **TL:** progressive jazz, sviluppo del »Big Band«.

**ET:** EN progressive = napredan; **•jazz•**.

**DF:** »(Naziv za) koncertantni stil u **•jazzu•** koji je nastao iz **•jazza•** za **•big bandove•** početkom četrdesetih godina pod utjecajem **•bebopa•** i **•afrokubanskog jazz•**. Od **•swinga•** se razlikovao po čvrstoj povezanosti s koncertnom **•suvremenom glazbom•** (Kentonove skladbe kao što su *Elegy* i *Fugue* prizivaju umjetničku glazbu), po naročito efektinim orkestracijama, u kojima se proširuje standardni instrumentarij **•jazza•**... Imao je važan utjecaj na **•modern jazz•**. Naziv potječe od *Progressive Jazz Orchestra* što ga je od 1947. do 1948. godine vodio S. Kenton.« ((GRJ), II, 335; (HI), 365–366; (RL), 752; (RAN), 660)

**KM:** NJ, FR i TL izrazi koji se razlikuju od EN izvornika ponuđeni su, kao tumačenje izvornika, u (BR), 238–239.

**KR:** Izjednačavanje p.j. s **•cool jazzom•** u (IM), 304, posve je neprihvatljivo.

Pojam se ne preporučuje prevoditi na hrvatski jezik (kao »progresivni« ili »napredni jazz«) jer onda gubi uže značenje koje je navedeno u DF.

**V:** **•big band•, •jazz•, •modern jazz•**.

**USP:** **•progresivni rock, progresivna rock–glazba•**.  
(BASS), IV, 29; (BKR), III, 330; (FR), 69; (MELZ), II, 257; (RIC), III, 492 = uputnica na **•jazz•**; (SLON), 1481

### PROMETEJEV AKORD = •MISTIČNI AKORD•

**EN:** Prometheus chord, Promethean chord; **NJ** Prometheischer Akkord.

**ET:** Po Skrjabinovoj simfonijskoj pjesmi *Prometej, pjesma vatre*, u kojoj se rabi P. a.; **•akord•**.

**V:** **•agregat• (DF 1), •akord•, •kvartni akord•, •Prometejeva ljestvica•**.

**USP:** **•mistični akord•**.

(APE), 234–235 = natuknica »Prometheus«; (FR), 70 = uputnica na **•mistični akord•**; (JON), 244–245; (P), 261

### PROMETEJEVA LJESTVICA

**EN:** Prometheus scale.

**ET:** Po Skrjabinovoj simfonijskoj pjesmi *Prometej, pjesma vatre*, u kojoj se rabi P. lj.

**DF:** »(Naziv za) **•ljestvicu•** od šest **•tonova•**... koju je A. Skrjabin rabio u svojoj simfonijskoj pjesmi *Prometej, pjesma vatre*.«



((FR), 70)

**KM:** U (JON), 245, navodi se druga, slična **•ljestvica•** kao izvor Skrjabinova **•mističnog akorda•** (v. primjer u KM **•mističnog akorda•**), a **•ljestvica•** koja se navodi u (FR), 70, daje se kao jedan od primjera za Skrjabinove **•sintetske ljestvice•**.

**V:** **•ljestvica•, •mistični akord• = •Prometejev akord•, •Prometejev akord• = •mistični akord•, •sintetska ljestvica•**.

### (PROMJENLJIVA METRIKA) = •VARIJABILNI METAR•

**ET:** **•Metrika•**.

**DF:** »...Blacher prvi put (primjenjuje) načela tzv. *promjenljive metrike* kojom pokušava ponovo uspostaviti jedinstvo između **•metra•, •ritma•** i takta koje se u glazbi već odavna pokolebalo. Blacher podvrgava ritmički tok skladbe unaprijed utvr-

đenom redosljedu: niz brojaka u obliku luka (od manjih prema većima i obrnuto), postavljen nad početne taktove, upućuje izvodioca u ritmičku •strukturu• djela. Kad je skladatelj iscrpio taj niz, počinje iznova, ispunjavajući ritmički okvir drugim •tonovima•. (ANDREIS 1976a: 263–264 — bilj. 50)

**KM:** Očito je da je p. m. isto što i •varijabilni metar• (DF 2).

**KR:** Posve je nejasno zašto se u DF umjesto •metra• rabi •metrika•, kada se u NJ nazivlju taj pojam — kao oznaka za •varijabilni metar• — nikada ne pojavljuje (v. KR •metrike•). Rabi se uvijek množina od »Metrum« = »Metren«, npr. u (EH), 371, i u (HI), 502. U DF je također neprecizno, pa i netočno, spominjanje •ritma• (i bez obzira na to što je pridjev od •ritma• »ritamski«, a ne »ritmički«, jer »ritmički« dolazi od •ritmike• — v. KR •ritma•, kao i kod •metra•, gdje je pridjev »metarski«, a ne »metrički«, jer »metrički« dolazi od •metrike• — v. KR •metra•): »ritmički tok« (= »ritamski tok«), »ritmička •struktura•« (= »ritamska •struktura•«) i »ritmički okvir« (= »ritamski okvir«) u stvari su »metarski tok«, »metarska •struktura•« i »metarski okvir«. U zapisu se naime •varijabilnim metrima• sugerira upravo promjenljiva **metarska** •struktura• koja se, dakako, reflektira i na ritamski tok i na ritamsku •strukturu•, pa zato ritamski okvir u kojemu se

navode •varijabilni metri• može biti samo »metarski okvir«.

**V:** •metrika•.

**USP:** •multimetar•, •varijabilni metar•.

### PROPORCIONALNA NOTACIJA

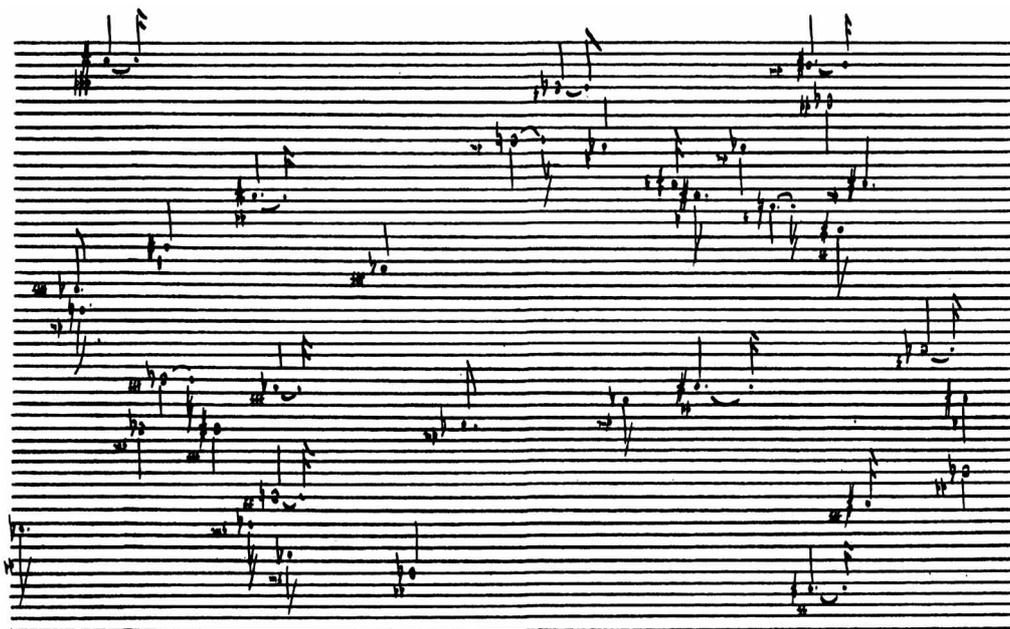
**EN:** proportionate notation, proportional notation, time-space notation; **TL:** notazione proporzionale.

**ET:** Lat. proportionalis = razmjernan, od proportio = razmjer, od prijedl. pro = pred, za i portio = (doslovno) primjereni dio (⟨KLU⟩, 563, 556); notatio = bilježenje, označavanje, od notare = označiti, obilježiti, od nota = znak, biljeg, pismeni znak (⟨KLU⟩, 508).

**DF:** »(Naziv za) grafičku metodu za označavanje trajanja. Umjesto tradicionalnog (notnog) sistema... horizontalni raspored znakova... predstavlja... duljinu trajanja. (Proporcionalna notacija) rabi se kao •grafička notacija•, a katkada se rabi i u kombinaciji s tradicionalnim notnim znakovima za •visinu tona•.« (⟨V⟩, 593)

**KM:** Primjer je za •grafičku notaciju• skladba *December 52* E. Browna, u kojoj se p. n. rabi kao čista •grafička notacija•.

U skladbi *November 52* E. Browna rabe se i uobičajeni notni znakovi u p. n.:



*E. Brown (Nov. 52)*

»Izbor glazbala, ključeva, tempa, •dinamike• (i) artikulacije... prepušten je izvođaču, odnosno izvođačima (ako je riječ o ansamblu).« (KARKOSCHKA 1966: 92)

**KR:** P. n. ponekad se naziva i »vremensko–prostornom notacijom« (»time–space notation«), npr. u (GR), 182, valjda zato da se ne bi miješala s p. n. koja se rabila u menzuralnoj notaciji. No pojam »vremensko–prostorna notacija« previše je metaforičan i ne baš posve precizan, a opasnost zamjene pojmom iz menzuralne notacije doista ni po čemu ne postoji.

**V:** •grafička notacija•, •klavarskribo• = (klavarscribo).

(BASS), III, 352

### PROSTORNA GLAZBA

**EN:** spatial music; **NJ:** Raummusik, Raum–Musik; **FR:** musique d'espace.

**DF:** »(Naziv za) glazbu u kojoj je plan za fizičku lokaciju izvora •zvuka• sastavni dio •strukture• (djela) — bilo eksplicitno bilo tako da se podrazumijeva. Izvor •zvuka•, živog ili snimljenog (pa se onda čuje preko zvučnika), može biti stacionaran ili u pokretu. Iluzija •zvuka• u pokretu često se postiže tako da se snimljeni •zvuk• brzo prenosi od jednoga stacionarnog zvučnika do drugog.« ((V), 703)

**KM:** Brojni su primjeri za p. g. u •glazbi 20. stoljeća•: Ivesov *Unanswered Question* (1906), Varèseova *Poème électronique* (1957–1958), mnoge skladbe H. Branta (v. BRANT 1978), Stockhausenov *Pjev mladića* (1956), u kojemu je autor »pokušao oblikovati smjer i kretanje •zvuka• u prostoru, pa tako dobiti novu dimenziju glazbenog doživljaja« (STOCKHAUSEN 1963c: 153), njegove *Grupe* (1955–1957), Sakačeva *Turm–Musik* (1970) itd.

**KR:** DF, koju je inače sročio H. Brant, savršeno utvrđuje pojam. Važno je u p. g. upravo to da je prostor bitan konstitutivni element djela, odnosno njegove •strukture•.

**V:** •ambijentalna glazba•, •environment, environmentna umjetnost•, •fonoplastika•, •glazba kao namještaj•, •muzak•, •pokretni koncert•, •rotacija zvuka•, •tapetna glazba•, •zvukolik•.

(BOSS), 49–53; (EH), 217–273; (G), 100; (GR), 171; (M), 555

### PROŠIRENI TONALITET

**EN:** extended, expanded tonality; **NJ:** erweitere Tonalität; **FR:** tonalité élargie; **TL:** ampliamento della tonalità.

**ET:** •Tonalitet•.

The image shows a page of a musical score for Stravinsky's *Petruska*. It features a large ensemble of instruments. The instruments listed on the left are: Picc., Flts. I & II, Ob. I & II, C. A., Clts. in Bb I & II, B. Clt. in Bb, Bsns. I & II, D. Bsn., Hns. in F I & II, III & IV, Trpts. in C I & II, Trombs. III & Tuba, Timp., Xyl., B. D., Piano, Harp, Vln. I, Vln. II, Vla., Cello, and Bass. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. It includes dynamic markings such as *ff* and *pizz.* (pizzicato). The piece concludes with a section marked "For ending".

PROŠIRENI TONALITET: Stravinski, *Petruska*

PROŠIRENI TONALITET: Honegger, *Kralj David*

**DF: 1** »(Naziv za) stanje u kojemu temeljni •tonalitet• još uvijek prevladava usprkos različitim melodijskim i harmonijskim figuracijama koje mu se mogu dodati.« (RÉTI 1978<sup>R</sup>: 67)

2) »(Naziv za) glazbu koja se temelji na koncepciji tonalitetnog jedinstva, ali koja svejedno manje ili više odbacuje klasični funkcionalni •tonalitet•.« (JON), 97)

**KM:** DF 2 interpretacija je stavova Dallina (DAL-LIN 1957: 47–50) i Hodeira (HODEIR 1961: 234) u (JON), 97. Pritom se upozorava na to da je jasnu granicu između p. t. i •pantonaliteta• nemoguće postaviti.

U (G), 19–26, navode se, među ostalim, ovi zahvati koji dovode do p. t.:

a) poseban karakter kadence, npr. na kraju I. dijela Stravinskievog *Petruške* (1911; v. primjer na prethodnoj stranici);

b) zaoštavanje trozvuka dodavanjem sekundi, npr. u Honeggerovu oratoriju *Kralj David* (1921), str. 71–74 u partituri (gudači; v. gornji primjer);

c) miješanje dura i mola, npr. u 143. skladbi iz VI. knjige Bartókova *Mikrokozmosa* (1939; v. donji primjer);

d) razvijanje posebne funkcije vodice, npr. na početku Bartókove *Glazbe za gudače, udaraljke i čelestu* (1936; v. primjer na sljedećoj stranici).

**KR:** P. t. može se rabiti ako se ne miješa s onim značenjem •pantonaliteta• koje pokušava odrediti Réti (RÉTI 1978<sup>R</sup>: 67; v. DF 2 •pantonaliteta•). P. t. također je svakako bliži •antitalitetu• ((GL), 56) nego •atonalitetu• (v. KM •antitaliteta• i •atonaliteta•).

**V:** •antitalitet•, •atonikalitet, atonikalitetnost, atonikalnost•, •bitonalitet•, •multitalitet•, •nestalni tonalitet•, •pantonalitet•, •politonalitet•,

PROŠIRENI TONALITET: Bartók, *Mikrokozmos*

Andante tranquillo (♩ = ca 116 - 112)  
con sord.  
pp

PROŠIRENI TONALITET: Bartók, *Glazba za gudače, udaraljke i čelestu*

♦progresivni tonalitet♦, ♦slobodni tonalitet♦, ♦suspendirani tonalitet♦.

USP: ♦atonalitet♦, ♦metatonalitet♦, ♦mikrotonalitet♦, ♦prototonalitet♦, ♦slobodni atonalitet♦, ♦tonalitet♦.

(FR), 28; (H), 36; (P), 262-263

**PROTTONALITET**

EN: proto-tonality.

ET: Grč. prōtos = prvi; ♦tonalitet♦.

DF: »Naziv što ga je stvorio skladatelj Lou Harrison kao nadomjestak za ♦atonalitet♦.« (FR), 70

**KM:** P. je jedan od mnogih nadomjestaka za \*atonalitet\*, koji se nije uvriježio, kao ni mnogi drugi prijedlozi koji su sastavni dio skladateljskih teorija (npr. \*pantonalitet\* i \*politonalitet\* po Schönbergovim prijedlozima: v. SCHÖNBERG 1966<sup>7</sup>: 486–487; također KM i KR \*pantonaliteta\* i KR \*politonaliteta\*).

**KR:** Po ET je teško zaključiti što bi doista mogao značiti p. kao nadomjestak za \*atonalitet\*, pa ga je bolje ne rabiti, osim, dakako, u vezi sa skladateljskom teorijom L. Harrisona.

**V:** \*atonalitet\*, \*metatonalitet\*, \*mikrotonalitet\*, \*slobodni atonalitet\*.

**USP:** \*antitonalitet\*, \*atonikalitet\*, atonikalitetnost, atonikalnost, \*bitalitet\*, \*multitonalitet\*, \*nestalni tonalitet\*, \*pantonalitet\*, \*politonalitet\*, \*progresivni tonalitet\*, \*prošireni tonalitet\*, \*prototonalitetnost\* = (\*prototonalnost\*), \*slobodni tonalitet\*, \*suspendirani tonalitet\*, \*tonalitet\*.

**PROTOTONALITETNOST** =  
**(\*PROTOTONALITETNOST\*)**

**ET:** \*Prototonalitet\*; sufiks -ost označuje osobinu, svojstvo, stanje i sl. ((BAB), 290–292).

**DF:** Naziv za kvalitetu, svojstvo, odliku \*prototonaliteta\*.

**KM:** U KM za \*tonalitetnost\* upozoreno je na tvorbu riječi sa sufiksom — ost.

**KR:** Pojam bi morao imati stanovitu značenjsku razliku spram \*prototonaliteta\*, kako je navedeno u DF; no kako je nejasno značenje \*prototonaliteta\* (v. KR \*prototonaliteta\*), nema ga razloga rabiti.

**V:** \*atonalitetnost\* = (\*atonalnost\*), \*metatonalitetnost\* = (\*metatonalnost\*), \*mikrotonalitetnost\* = (\*mikrotonalnost\*).

**USP:** \*antitonalitetnost\* = (\*antitonalnost\*), \*atonikalitet\*, atonikalitetnost, atonikalnost, \*bitalitetnost\* = (\*bitalnost\*), \*multitonalitetnost\* = (\*multitonalnost\*), \*pantonalitetnost\* = (\*pantonalnost\*), \*politonalitetnost\* = (\*politonalnost\*), \*prototonalitet\*, (\*prototonalnost\*), \*tonalitetnost\* = (\*tonalnost\*).

**(PROTOTONALNOST) =**  
**\*PROTOTONALITETNOST\***

(EN: proto-tonality.)

**ET:** Od pridjevskoga oblika imenice \*prototonalitet\*; sufiks -ost označuje osobinu, svojstvo, stanje i sl. ((BAB), 290–292).

**DF:** Naziv, ali **netočan**, za kvalitetu, svojstvo, odliku \*prototonaliteta\*.

**KM:** U KR \*tonaliteta\* upozorava se na sadržajno dvojbenu hrvatski oblik pridjeva »tonalan«, do kojega je vjerojatno došlo nepromišljenim prijevodom sa stranih jezika.

**KR:** P. u ovome obliku treba isključiti iz uporabe zbog dvojbene pridjevske osnove »-tonalan« (umjesto »-tonalitetan«). No to nije nikakav gubitak jer je ionako nejasno značenje \*protonaliteta\* (v. KR \*prototonaliteta\*).

**V:** \*atonalitetnost\* = (\*atonalnost\*), \*metatonalitetnost\* = (\*metatonalnost\*), \*mikrotonalitetnost\* = (\*mikrotonalnost\*).

**USP:** \*antitonalitetnost\* = (\*antitonalnost\*), \*atonikalitet\*, atonikalitetnost, atonikalnost, \*bitalitetnost\* = (\*bitalnost\*), \*multitonalitetnost\* = (\*multitonalnost\*), \*pantonalitetnost\* = (\*pantonalnost\*), \*politonalitetnost\* = (\*politonalnost\*), \*prototonalitet\*, \*prototonalitetnost\*, \*tonalitetnost\* = (\*tonalnost\*).

## PROTUAKORD

**EN:** counterchord.

**ET:** \*Akord\*.

**DF:** 1) »(Naziv za) kontrapunktnu tehniku u kojoj se rabe \*akordi\* u odvojenim tokovima ili na različitim plohama koje se međusobno suprotstavljaju. Taj pojam rabi skladatelj Henry Cowell... V. \*biakord\*.« ((FR), 18)

2) »...uporabom \*akorda\* umjesto pojedinačnih \*tonova\* kao jedinica može se izgraditi sistem kontrapunkta \*akorda\*; npr. dobit će se figura druge vrste kontrapunkta (tzv. 'ukrasnog kontrapunkta' — op. N. G.) ako u jednoj dionici \*akord\* ostaje neizmijenjen dok se u drugoj dionici \*akordi\* mijenjaju. Oba izmijenjena \*akorda\* moraju se odnositi prema neizmijenjenom \*akordu\*, a taj se odnos može postići tako da se u korektnu kontrapunktu povezuju \*osnovni tonovi\* svakoga od izmijenjenih \*akorda\* s \*osnovnim tonovima\* neizmijenjenih \*akorda\*. Slijedeći to načelo, može se formulirati cijeli sistem kontrapunkta. Kao u \*poliharmoniji\*, jedinice takva kontrapunkta mogu biti jednostavne, ukrašene ili miješane (tj. i jednostavne i ukrašene — op. N. G.)...

(pojedinačni \*tonovi\* na kojima se temelje \*poliakordi\*)

Prikladan naziv za kontrapunkt **•akorda•** mogao bi biti protuakord ili **•akord•** protiv **•akorda•**.« (COWELL 1969: 31–32)

**KR:** DF 1 točno definira pojam (čije se međutim sasvim precizno značenje jasno razabire tek iz DF 2), ali je posve nejasno kakve veze s p. ima **•biakord•**, na koji se upućuje u DF 1.

**V:** **•agregat•** (DF 1), **•biakord•**, **•poliharmonija/poliharmonika•**, **•politonalitet•**, **•poliakord•**. (JON), 64–65

### PROZNA GLAZBA

**EN:** prose music.

**ET:** Lat. (oratio) prosa = (doslovno) jednostavni govor, od prorsus = usmjeren prema naprijed (KLU), 566).

**DF:** Naziv za vrstu glazbe u čijem su zapisu najpretežniji verbalni elementi, tj. riječi i rečenice, koji ujedno mogu, ali ne moraju biti i upute za izvođenje.

**KM:** U DF je namjerno naglašen aspekt realizacije (tj. p. g. koja se **mora** realizirati u **•zvuku•**, pa su onda u njoj verbalni elementi »upute za izvođenje«, kao npr. u **•partituri za realizaciju•** u **•elektroničkoj glazbi•**, ili se pak **ne mora** realizirati u **•zvuku•**, pa u tom smislu predstavlja p. g. u čistu obliku, koja se onda podudara s **•glazbom za čitanje•**, odnosno s **•privatnom glazbom•**). U (V), 593–595, točno se na to upozorava:

»...Mann, Proust, Joyce, Beckett, Burroughs i drugi pisci u 20. stoljeću stvarali su prozne tekstove koji se mogu smatrati glazbom, ali je svega nekoliko skladatelja koji su pokušali rabiti književnu formu kao sredstvo za svoju glazbu. Prvi koji je to napravio na ozbiljan način možda je bio John Cage, čije su metode skladanja primijenjene na književnost duboko utjecale na umjetnike na svim poljima. 1960. La Monte Young stvorio je niz skladbi u formi pjesama u prozi koje... izvođač može upotrijebiti kao upute za realizaciju djela u **•zvuku•** i slici; njihovu poruku međutim također može konstruirati mašta čitatelja bez ikakva upliva medija koji bi trebali pobuditi osjetila. Primjer je *Piano Piece for David Tudor #2 (1960)*:

Otvori poklopac klavira a da  
time ne proizvedeš nikakav  
**•zvuk•** koji možeš čuti.  
Pokušaj onoliko puta koliko hoćeš.  
Komad je završen ili onda  
kada uspiješ ili kada odlučiš  
prestati pokušajima. Nije  
potrebno ništa objašnjavati  
publici. Jednostavno radi ono što

radiš i, kad komad završiš,  
naznači to na uobičajen način.

Taj komad može se shvatiti ili kao glazba ili kao književnost. Da bi se posve razumio, možda treba provesti upute i fizički ih izvesti, kao što je to inače u glazbi. No djelomično razumijevanje moguće je pukim čitanjem koje slijede slobodne vježbe mašte na tu temu o tome kako bi se upute mogle izvesti.

Youngova skladba *Composition 1960 #10 to Bob Morris* složeniji je primjer:

Povuci ravnu crtu  
i slijedi je.

Prosječan čitatelj proze, koji nije, kao glazbenik, naviknut na čitanje partitura kao zbirki zapovijedi, mogao bi zapovijed shvatiti kao metaforu i prevesti je u pitanje: 'Što bi se dogodilo *da* doista povučem ravnu crtu i slijedim je?' Glazbenik bi, s druge strane, mogao iskazati sklonost da uputu shvati doslovno; sam je Young na koncertu u ožujku 1961. proveo nekoliko sati crtajući kredom crte po podu. Ta razlika u motrištu o interpretaciji ističe glavnu (premda ne i isključivu) karakteristiku prozne glazbe, tj. da priroda određene skladbe najviše ovisi o čitatelju.

Ranih je šezdesetih godina **•fluxus•**, što ga je utemeljio George Maciunas, stimulirao stvaranje mnogih prozних skladbi, i od samoga Maciunasa i od Georgea Brechta, Yoko Ono, Nama Junea Paika, Benamina Pattersona, Terrya Rileya i drugih...

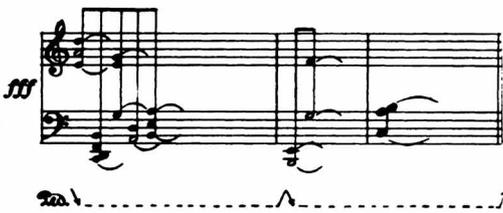
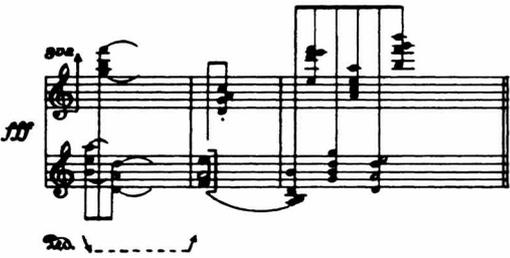
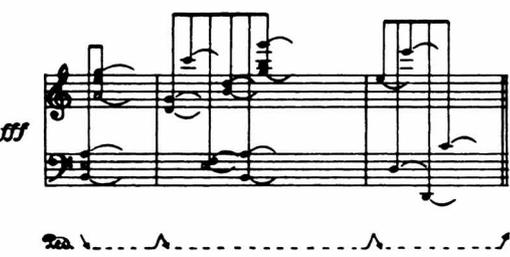
...Mnogi od komada Georgea Brechta sastoje se od pojedinih riječi bez ikakvih daljnjih objašnjenja. U izvedbi glazbenici koji improviziraju mogu takve komade tretirati kao 'objekte–svijesti'<sup>1</sup>. Primjer je *Sextett — The Tiger's Mind* (1967) Corneliusa Cardewa, partitura u dva dijela sa 172 riječi...

...U **•grupnoj improvizaciji•** proza se često rabi kao sredstvo za priopćavanje osnovnih tehnika izvedbe koje se odnose na različite nepredvidljive situacije... Druge uporabe proze kao sredstva za iznošenje ideja o **•improvizaciji•** mogu se naći u Stockhausenovim *Aus den sieben Tagen* (1968) te... u tekstovima Alvina Luciera, Roberta Ashleya, Geralda Shapiroa, Pauline Oliveros i drugih...«

**KR:** Pojam najpreciznije označava pojave u **•fluxusu•**, pa ga je u tom smislu najtočnije rabiti.

**V:** **•fluxus•**, **•glazba na papiru•**, **•glazba za čitanje•**, **•grupna improvizacija•**, **•improvizacija•**, **•letrizam•**, **•nečujna glazba•**, **•partitura za realizaciju•**, **•privatna glazba•**, **•verbalna partitura•**, **•zvukovna poezija•**.

1 U izvorniku stoji: »mind-objects«.

<p>6      4      3</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 10px; width: fit-content; margin: 0 auto;"> <p>découper ici ausschneiden cut here</p> </div> <p><i>fff</i></p>	<p>6      1+      3</p>  <p><i>fff</i></p>
<p>3      1+      6</p>  <p><i>fff</i></p>	<p>3      6      1+</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 10px; width: fit-content; margin: 0 auto;"> <p>découper ici ausschneiden cut here</p> </div> <p><i>pp</i></p>
<p>1+      6      3</p>  <p><i>fff</i></p>	<p>3      4      6</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 10px; width: fit-content; margin: 0 auto;"> <p>découper ici ausschneiden cut here</p> </div> <p><i>pp</i></p>

PROZORASTA PARTITURA: Pousseur, *Caractères*

### PROZORASTA PARTITURA

**NJ:** Fensterpartitur.

**ET:** Srednjovjekovni lat. partitura = podjela, razdioba, od lat. pars = dio, od 17. stoljeća na TL (⟨KLU⟩, 529).

**DF:** »(Naziv za) vrstu partiture u kojoj se na određenoj kombinaciji listova moraju izrezati prozori... ispod kojih se pojave note. Oni se izvode po metarskim i dinamičkim oznakama koje su ostale oko izrezanog prozora.« (⟨KS⟩, 174)

**KM:** U KARKOSCHKA 1966: 55 navode se Pousseurovi *Caractères* (1961) za klavir (v. gore) kao primjer za p. p.

To je nenumerirani list koji se može umetati među ostale listove. Oko prozora koje, po verbalnim uputama, treba izrezati, nalaze se metarske i dinamičke oznake.

Kombinacijom listova i rezanjem prozora fiksni zapis u Pousseurovim *Caractères* pretvara se u ♦otvorenu formu♦.

**V:** •aleatorika•, •otvorena forma•.  
**USP:** •kružna partitura•.

**PRSTENASTI MODULATOR = (RING MODULATOR) = (RM)**

**EN:** ring modulator, ring-modulator, balanced modulator; **NJ:** Ringmodulator; **FR:** modulateur à anneau, modulateur en anneau; **TL:** modulatore ad anello.

**ET:** •Modulator•.

**DF:** »(Naziv za) uređaj široke primjene koji postoji samostalno ili kao •modul• u kakvu •sintetizatoru•, a koji iz mješavine dvaju izvora •zvuka• proizvodi nove karakteristike. Za njih je tipičan neharmonički •zvukovni spektar•, tako da nastaju sirove, metalne... zvukovne •strukture• slične •zvuku• zvana ili čak •šumu•... Na primjeru obrade dvaju •sinusoidnih titraja• može se opisati način funkcioniranja prstenastog modulatora. Ako se na oba ulaza uređaja dovedu npr. dva •sinusoidna titraja• s frekvencijom od 500 Hz i 300Hz, prstenasti ih modulator zbraja i oduzima, tako da se na izlazu javljaju dva •sinusoidna titraja• od 800 Hz (= 500+300 Hz) i 200 Hz (= 500-300 Hz). Obje se prethodne frekvencije potiskuju i više se ne čuju... Ako jedan od ta dva •sinusoidna titraja• zamijenimo kakvim titrajem bogatim •parcijalima• (npr. •pilaštim titrajem•), stvorit će se zbrojevi i razlike svih njegovih •parcijala• s drugim •sinusoidnim titrajem•, pa će tako doći i do odgovarajuće promjene rezultirajućega •zvukovnog spektra•. Mnogo se složenije oblikuje •zvukovni spektar• pri prstenastoj •modulaciji• dvaju ili više titraja bogatih •parcijalima• ili neharmoničkih •signala• koji se bliže •šumu• (npr. govora i •šuma•). Kombinacijom elektronički proizvedenih titraja i govora postiže se efektno izobličene ljudskoga glasa koje se rado rabi kao 'glas robota'. Prstenasti modulator omogućuje i sintezu... harmoničkih •sinusoidnih titraja• (ili i drugih oblika titraja) ako se stvori odnos u cijelim brojevima (npr. 2: 3) između frekvencija dvaju titraja, koji se onda mora zadržati i pri svirci. (Kod •sintetizatora• se zato s obama •oscilatorima s kontrolom napona•, čiji se •signal• vodi u prstenasti modulator, mora na isti način upravljati s tastature.)« ((EN), 199-200)

**V:** •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •modul•, •modulacija•, •modulator•, •sintetizator• = (synthesizer).  
 (BASS), II, 124; (CH), 294; CHION-REIBEL 1976: 231; (CP1), 242; (DOB), 135-136; (EH), 289-290; (FR), 75-76; (GR), 152; (GRI), III, 249; (GR6), XVI, 45-46; (HK), 323-324; (HU), 85-86; (IM), 322; (JON), 254; (KN), 174; (L), 479; (POU), 203; (RAN), 709; (RIC), II, 124

**PSIHODELIČKI ROCK, PSIHODELIČKA ROCK-GLAZBA = •ACID ROCK• = •HEAD ROCK•**

**EN:** psychedelic rock (music); **NJ:** psychedelische Rock(musik).

**ET:** EN psychedelic = ono što naslađuje dušu; od grč. psychē = duša, duševni život; deloūn = objaviti, razjasniti, od dēlos = očit, vidljiv ((KLU), 568); ili: lat. deliciae = radost, naslada ((KL), 1186).

**DF:** »(Naziv za) •rock-glazbu• koju su izvodile brojne... grupe na Zapadnoj obali Sjedinjenih Američkih Država u drugoj polovici šezdesetih godina... Pojam može značiti ovo: 1) da je psihodelička glazba nastala pod utjecajem droge, 2) da je određena ili prikladna za slušanje u stanju opijenosti drogom, 3) da širi... vizije i halucinacije koje su slične onima u stanju opijenosti drogom. Nijedno od tih mogućih značenja nije objektivno točno. Skladbe koje se smatraju psihodeličkima rijetko ostavljaju dojam da su potekle iz kakve uzbuđene inspiracije... Preduge •kolektivne improvizacije•... prije upozoravaju na to da glazbenici pokušavaju svoje zvukovne i kolorističke vizije izraziti glazbom; preduga trajanja mogu upućivati na promijenjen osjećaj za vrijeme u onoga koji je pod utjecajem droge (npr. na live snimkama grupe *The Greatful Dead*)... Izraz... je odmah prihvatila diskografska industrija i njime etiketirala brojne bezazlene grupe koje nisu imale nikakva iskustva s drogama. Karakteristično je da je basist grupe *The Baroques* na coveru njihova prvenca 1967. godine priznao: 'Nikada nismo shvaćali da je naša glazba psihodelička dok joj to nisu pripisali.'« ((KN), 161)

**KR:** Pojam doista zahtijeva kritički stav koji je iskazan u DF, no ne može se nikako isključiti iz eksponiranog nazivlja •rock-glazbe•.

•Kolektivnu improvizaciju• u DF bolje je zamijeniti •grupnom improvizacijom•, jer •kolektivna improvizacija• u ovome *Vodiču* ima specifično značenje, po kojemu se razlikuje od •grupne improvizacije•. No ni jedna ni druga nisu u tome slučaju •slobodne improvizacije•.

**V:** •rock, rock-glazba•.

**USP:** •acid rock• = •head rock•.  
 (FR), 70; (HK), 294-297

**PULS**

**EN:** pulse; **NJ:** Puls.

**ET:** Lat. pulsus = udaranje, lupanje, od pellere = udarati, lupati ((KLU), 570).

**DF:** 1) »(Naziv za) jedan u nizu posve istih stimulansa koji se pravilno ponavljaju.« (COOPER-MEYER 1960: 3-4)

2) »U starijoj teoriji F. W. Opelta (1834) (naziv za) •zvučne događaje• koji se periodički ponavljaju. Do 16 Hz mogu se brojiti, a iznad 16 Hz pojedinačno su nečujni... Za demonstraciju akustičkoga djelovanja pulsova služila je •sirena•, koja je, po rasporedu rupa na kartonskoj ploči, mogla proizvoditi proporcionirane ili 'nepravilne' pulseve.« (EH), 267

3) »(Naziv za) iznenađan proboj električnog napona.« (GR), 145

**KR:** U (EN), 183, navodi se samo EN oblik pojma i izjednačuje se s NJ •impulsom•, premda bi se u (EH) p. morao razlikovati od •impulsa•, barem zato što se navode oba pojma. Puko izjednačenje p. s •impulsom•, kao što bi se to htjelo u (EN), nije posve razumljivo jer se u (FR), 42, navodi samo •impuls• dok se p. na str. 70 navodi samo u vezi s •pulsnim valom• (»pulse wave«), čiji je NJ ekvivalent također »Pulsschwingung«, a ne »Impulsschwingung«. S obzirom na DF 1 razlika između p. i •impulsa• mogla bi se odrediti na ovakav način: p. se rabi kada se podrazumijeva čujna pravilnost u ponavljanju posve istih stimulansa, za koje se onda može reći da **pulsiraju**. •Impuls• je međutim pojedinačni stimulans koji se ne mora pravilno ponavljati, dakle slijed •impulsa• ne stvara dojam **pulsiranja**.

**V:** •makrovrijeme/mikrovrijeme•, •pulsni val•, •sirena•.

**USP:** •impuls•.

(JON), 246

### PULSNI VAL

**EN:** pulse wave; **NJ:** Pulsschwingung.

**ET:** •Puls•.

**DF:** »(Naziv za) oblik vala koji nastaje naglim promjenama napona iz pozitivnog u negativni i obratno. •Pravokutni val• jest pulsni val u kojemu je odnos između pozitivnog i negativnog napona 50:50. Ostali pulsni valovi mogu se razlikovati po različitim odnosima između pozitivnog i negativnog napona.« (FR), 70

**KM:** Pojam bi, sukladno njegovu NJ obliku, mogao glasiti i »pulsni titraj«, što bi bila istoznačnica posve ravnopravna s p. v.

**V:** •pravokutni titraj, ton, zvuk, val•, •puls• (DF 2 i 3).

(CP1), 242; (DOB), 201; (EN), 183–184

### PUNK (ROCK)

**EN:** punk (rock), Punk Rock; **NJ:** Punk (Rock), Punk–Rock, Punk, provokativer Musikstil; **FR:** punk (rock), musique provocative, choquante; **TL:** punk (rock), musica di stile provocativo.

**ET:** EN punk = bludnica, prostitutka; suho, trulo drvo, guba, bezvrijedna stvar (američki); koji se ne

osjeća dobro, bolestan; otrcan, pohaban, bijedan (američki sleng); •rock, rock–glazba•.

**DF:** »(Naziv za) podvrstu •rock–glazbe• koja se razvila kao oblik društvenog protesta među engleskom radničkom mladeži sredinom sedamdesetih godina. Punk grupe odbijale su naglasak na tehnicu i profesionalizmu u •rocku• i umjesto toga su se oslanjale na... ritamsku energiju... iz •ritmova• i formi •rock and rolla• iz ranih šezdesetih godina. Smatra se da je punk osnovala engleska grupa Sex Pistols. S raspadom grupe 1977. punk je postao žrtvom iste komercijalne estetike koju je namjeravao kritizirati.« (RAN), 672

**KM:** Pojmovi na NJ, FR i TL (te i drugi pojam na EN), koji se razlikuju od izvornika, ponuđeni su, vjerojatno kao objašnjenja, u (BR), 238–239. Nisu se mogli pronaći u stručnoj literaturi.

**KR:** U (HI), 371, »primitivna agresivnost i... glasnoća« p. dovodi se u vezu s •hard rockom• i •heavy metalom•, što je doista proizvoljno, pretjerano i netočno (v. gornju DF).

**V:** •rock, rock–glazba•.

**USP:** •new wave• (DF 1; v. i KR •new wavea•).

(BASS), IV, 37; (GR6), XV, 455; (HK), 300–302; (KN), 162–163

### PUNKTUALIZAM = •POINTILIZAM•

**EN:** pointillism; **NJ:** Punktualismus; **FR:** ponctualisme, pointillisme; **TL:** puntillismo, puntinismo.

**ET:** NJ Punkt = •točka• od lat. punctum = •točka• ((KLU), 756).

**DF:** Isto što i •pointilizam•.

**KM:** Sufiks –izam obično sugerira naziv za stil, epohu i slično (opširnije o tvorbi hrvatskih riječi sa sufiksom –izam v. (BAB), 253–255). V. KM •pointilizma•.

**V:** •punktualna glazba•, •serijalizam•.

**USP:** •divizionizam•, •pointilizam•.

(BASS), II, 64–66; (EH), 268 = pridjev »punktuell«; (MELZ), III, 145; (P), 267

### PUNKTUALNA GLAZBA

**EN:** pointillist music; **NJ:** punktuelle Musik, Punktmusik (v. DF 4 i bilj. uz nju); **FR:** pointillisme musical; **TL:** musica puntillistica.

**ET:** NJ Punkt = •točka• od lat. punctum = •točka• ((KLU), 756).

**DF:** 1) »...u prvi plan sve više dolazi, što se grade tiče, posve organizirana glazba... Gdje god čujete tu punktualnu glazbu...« (EGGEBRECHT 1972: 1)

2) »...Kreuzspiel je (primjer za) 'punktualnu glazbu', kako ju je tada krstio Eimert.« (STOCKHAUSEN 1963e: 222)

3) »(*Kreuzspiel* je 'punktualan' utoliko ukoliko se ovdje) pojedinačni •tonovi• mogu motriti samo kao izolirani fenomeni.« (STÜRZBECHER 1971: 59)

4) »Ono što se čuje (u Stockhausenovim *Kontra-Punkte*) jest samo osjetno gušća 'punktualna glazba', •polje• napetosti •tonova•, koji se najprije javljaju izolirano, a onda se stapaju u stojeće ustrojstvo.« (EGGEBRECHT 1972: 1)

5) »'Punktualna glazba' dade se povijesno neposredno izvesti iz 'dvanaesttonske glazbe'... A iz punktualne glazbe dade se povijesno izvesti i naredni korak: •elektronička glazba•...« (WÖRNER 1963: 126, 127)

6) »(Punktualno je) oznaka za vrstu •serijalne glazbe• čiji se formalni tokovi događaju pretežno od tonske •točke• do tonske •točke•, i to bez neposredne koncepcije nadređenih •struktura• i formi u njihovoj vlastitoj zakonitosti kao oblikovne kategorije... (A kao •grupe•) označavaju se •strukture• čiji su elementi definirani kroz jedan ili više •parametara• po nadređenim, jedinstvenim kriterijima, pa su

tako koncipirani kao skupovi.« (BOEHMER 1967: 206, 205)

**KM:** DF su poredane tako da se što bolje prikažu nastojanja oko što točnijeg definiranja značenja pojma:

a) DF 1 iz jednog je inače neobjavljenog predavanja H. Eimerta na Tečajevima za •Novu glazbu• u Darmstadtu koje je održano 21. srpnja 1952. godine kao uvod u neke izvedbe •konkretne glazbe•. Pojam je tada upotrijebljen prvi put (a ne 1953. godine, kako stoji u (BOSS), 133; v. DF 2 •pointilizma•).

b) DF 2 i 3 pokazuju prihvaćanje pojma u skladateljsku teoriju K. Stockhausena (DF 3 iz njegova je razgovora s U. Stürzbecher).

c) DF 4 korisna je kao formulacija u kojoj se indirektno uspoređuju Stockhausenov *Kreuzspiel* (1951) i njegovi *Kontra-Punkte* (1953) kao primjeri za p. g. (Citat je iz Eimertova prikaza Stockhausenovih *Kontra-Punkte* u *Kölnische Rundschau* od 28. svibnja 1953. godine.) U (MELZ), III, 145, donosi se ovaj primjer iz *Kontra-Punkte*:

The image shows a page of a musical score for Stockhausen's *Kontra-Punkte*. It features ten staves for different instruments: Flöte, Klarinette, Bass-Klarinette, Fagott, Trompete, Posaune, Klavier, Harfe, Violine, and Violoncello. The tempo is marked as quarter note = 126. The score includes various dynamic markings such as *ppp*, *pp*, *p*, *mf*, and *f*. There are also performance instructions like "Dämpfer" (mute) and "M" (marcato). The score is written in a complex, multi-measure format with many rests and specific rhythmic patterns.

PUNKTUALNA GLAZBA: Stockhausen, *Kontra-Punkte*

No u ⟨GR⟩, 85, *Kontra-Punkte* navode se kao primjer za •grupnu skladbu•.

d) DF 5 tipična je kao pokušaj (u ovom slučaju W. Friedländera u njegovoj kritici Stockhausenove skladbe *Kreuzspiel*) da se p. g. smjesti u povijesni kontekst, s •dvanaestttonsom tehnikom• kao prethodnicom (naročito preko Webernova kasnog opusa; v. pr. u KM •pointilizma•) do •elektroničke glazbe•, koja proizlazi iz p. g.

e) U DF 6, koja je montirana iz Boehmerove DF •grupe• i »punktualnog«, p. g. smješta se u odnos •točka• — •grupa• po tipologiji •serijalne glazbe• (u DF 6 nedostaje još •polje• koje Boehmer ne

obrađuje; v. ⟨G⟩, 83–95; ⟨GL⟩, 67–69; ⟨KS⟩, 145–161; ⟨RL⟩, 868). Uočljiva je uporaba matematičkoga nazivlja (skup; usp. •skup tonova•).

V: •divizionizam•, •grupa, grupna skladba•, •pointilizam• = •punktualizam•, •polje•, •punktualizam• = •pointilizam•, •serijalna glazba•, •serijalna tehnika (skladanja)•, •struktura•, •točka•.

⟨BKR⟩, III, 340; ⟨BR⟩, 190–191; ⟨EH⟩, 268 = pridjev »punktuell«; ⟨L⟩, 376; ⟨MELZ⟩, III, 145 = uputnica na •punktualizam•

1 Ovdje se u izvorniku umjesto uobičajenog NJ pojma »punktuelle Musik« navodi inače pove neubičajeni pojam »Punktmusik«.

# R

## RAČJI OBLIK (NIZA, SERIJE) = (•RETROGRADNI OBLIK [NIZA, SERIJE]•)

**EN:** retrogradation (of set, row), retrograde (set, row); **NJ:** Krebs(reihe), Krebs(-Reihe); **FR:** forme rétrograde (de la série), récurrence, rétrogradation (de la série); **TL:** cammino a ritroso, retrogrado.

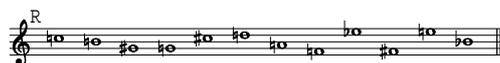
**ET:** •Serija•.

**DF:** U nazivlju •glazbe 20. stoljeća•, posebno u •dvanaesttotskoj• i •serijalnoj tehnici•, naziv za jedan od •oblika niza, serije• koji se dobiva tako da se •osnovni oblik niza• čita od kraja prema početku.

•osnovni oblik niza•:



račji oblik niza, serije:



(A. Schönberg, *Varijacije za orkestar*, op. 31)

**V:** •dvanaesttotska tehnika (skladanja)• = (•dodekafonija•), •dvanaesttotski niz, serija•, •oblik niza, serije•, •serijalna tehnika (skladanja)•.

**USP:** •obrat (niza, serije)• = (•inverzija [niza, serije]•), •osnovni oblik (niza, serije)• = (•Grundgestalt•), •račji obrat (niza, serije)• = (•retrogradna inverzija [niza, serije]•), (•retrogradni oblik [niza, serije]•).

(APE), 247; (BASS), II, 65; (CAN), 156; (CH), 305; (FR), 74; (HI), 252; (HO), 866, 876; (JON), 250; (L), 318; (M), 102–103; (MI), III, 554–555; (RAN), 697; (RIC), II, 73; (RL), 496–497; (VO), 107–108

## RAČJI OBRAT (NIZA, SERIJE) = (•RETROGRADNA INVERZIJA [NIZA, SERIJE]•)

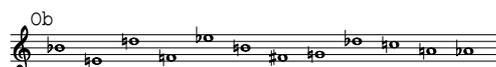
**EN:** retrograde-inversion (of row, set); **NJ:** Krebsumkehrung (der Reihe); **FR:** forme rétrograde du renversement (de la série), récurrence du renverse-

ment, récurrence du mouvement contraire (de la série); **TL:** inversione retrograda (della serie), retro grado dell' inversione.

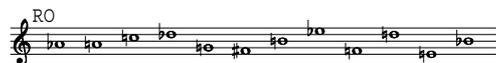
**ET:** •Serija•.

**DF:** U nazivlju •glazbe 20. stoljeća•, posebno u •dvanaesttotskoj• i •serijalnoj tehnici•, naziv za jedan od •oblika niza, serije• koji je u stvari •račji oblik• •obrata niza, serije•:

•obrat niza, serije•:



račji obrat niza, serije:



(A. Schönberg, *Varijacije za orkestar*, op. 31)

**V:** •dvanaesttotska tehnika (skladanja)• = (•dodekafonija•), •dvanaesttotski niz, serija•, •oblik niza, serije•, •serijalna tehnika (skladanja)•.

**USP:** •obrat (niza, serije)• = (•inverzija [niza, serije]•), •osnovni oblik (niza, serije)• = (•Grundgestalt•), •račji oblik (niza, serije)• = (•retrogradni oblik [niza, serije]•), (•retrogradna inverzija [niza, serije]•).

(BASS), II, 65; (CAN), 156; (FR), 74; (HO), 305; (JON), 250–251; (MI), III, 697; (RAN), 697; (RIC), II, 73; (VO), 107–108

## RAČUNALNA GLAZBA = •AUTOMATSKA GLAZBA• = (•KOMPJUTORSKA GLAZBA•)

**EN:** computer music; **NJ:** Computermusik, Computer-Musik; **FR:** computer music, musique automatique, musique par ordinateur; **TL:** computer music.

**DF:** »1. (Naziv za) glazbu koja nastaje iz informacija kojima je nahranjeno i koje je obradilo računalo. 2. (Naziv za) glazbu u kojoj... •zvukove• stvara samo

računalo ili pak oprema koja je... spojena s računalom (npr. •sintetizator•), (pa ono njome upravlja).« (⟨FR⟩, 17)

**KR:** U DF se točno upozorava na dvoznačnost pojma koja se u njegovoj općoj uporabi posve zanemaruje, tj. previda se njegovo prvo značenje: *Illiad Suite* (1956) za gudački kvartet L. Hillera i L. Isaacsona, prva računalna skladba uopće, nastala je tako da je računalo po pripremljenu programu, odnosno kompozicijsko-tehničkim zadacima što su ih računalo postavili Hiller i Isaacson, skladalo posve konvencionalnu skladbu, tj. s konvencionalnim zapisom (koji je, doduše, nastao tako da su autori transkribirali izlaznu informaciju iz računala u konvencionalno notno pismo) i za konvencionalni izvođački sastav (v. HILLER-ISAACSON 1959, također DF 3-C •eksperimenta, eksperimentalne glazbe•); računalo se u •stokastičkoj glazbi• rabi za različite statističke proračune, a »konačan je rezultat u potpunosti notiran (pretežno konvencionalnom notacijom)« (⟨V⟩, 709; v. DF 4 •stokastičke glazbe•). Dakle, r. g. tek je u smislu t. 2 u DF istoznačna s •elektroničkom glazbom•.

Zanimljivo je da se u ⟨RAN⟩, 183–184 (= »musical applications of computers« = »glazbena primjena računala«) r. g. izbjegava kao pojam: govori se uglavnom o uporabi računala u bibliotekarstvu, izdavaštvu i obrazovanju; a što se tiče primjene računala u skladanju, upućuje se na •elektroakustičku glazbu• (tj. •elektroničku glazbu•), što je posve pogrešno. U ⟨V⟩, 145–147 (»computer applications« = »primjena računala«), spominju se pak sve mogućnosti primjene računala (u skladanju), ali začuđuje da se pritom izbjegava pojam r. g., pogotovo zato što je riječ o priručniku specijaliziranu za nazivlje •glazbe 20. stoljeća•. U ⟨MELZ⟩, II, 355–356, r. g. obrađuje se u natuknici »kompjutor u muzici«. Razlog za nespominjanje pojma vjerojatno je njegova dvoznačnost, na koju, doduše, treba paziti, ali je to preslab argument za njegovo osporavanje: u glazbenom su nazivlju višeznačnosti čak temeljnih pojmova gotovo pravilo — npr. »sonata« u Gabrielia nije isto što u Haydna ili Bouleza, pa nikome nije palo napamet da je zbog toga isključi iz uporabe.

**V:** •akuzmatika, akuzmatička glazba•, •algoritamska glazba•, •digitalni sintetizator•, •elektroaku-

stička glazba•, •elektrofonska glazba•, •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •glazba za vrpču• = (music for tape, tape music), •konkretna glazba• = (•musique concrète•), •međusklop• = (interface), •MIDI•, •petlja• = (loop), •sintetska glazba•, •sklop za oponašanje• = (•emulator•), •sklop za uzorkovanje• = (•sampler•), •slovo-brojčana notacija• = (•alfanumerička, alfamerička notacija•), •studio za elektroničku glazbu• = (•studio za elektronsku glazbu•) = (•elektronički studio•) = (•elektronski studio•), •uređaj za kašnjenje•, •uzorkovanje• = (•sampling•), •živa elektronička glazba• = (•živa elektronska glazba•) = (live electronic music) = (live-electronics).

**USP:** •automatska glazba• = (•kompjutorska glazba•).

⟨BASS⟩, II, 129–130; ⟨BKR⟩, V, 22–23; ⟨BOSS⟩, 110–113; ⟨EH⟩, 51–52; ⟨GRI⟩, I, 451–459 = »computer« (= »računalo«); ⟨GR6⟩, IV, 609, 611–612; ⟨GR6⟩, VI, 109; ⟨HI⟩, 102; ⟨HO⟩, 236; ⟨HU⟩, 43–56; ⟨LARE⟩, 1156–1157 = »ordinateur« (= »RAČUNALO«); ⟨P⟩, 142; ⟨RL⟩, 180–181; ⟨SLON⟩, 1435

## RAGTIME, RAG

**EN:** ragtime, rag-time, Ragtime 1870; **NJ:** Ragtime, Klavierstil (4/4); **FR:** ragtime, style pianistique; **TL:** ragtime, stile pianistico.

**ET:** EN rag(ged) time = ispresijecani, izlomljeni takt (HUNKEMÖLLER 1984: 1).

**DF:** 1) »(Naziv za) instrumentalni žanr, primarno za klavir, koji se razvio iz elemenata koračnice, polke i •cakewalka• i koji je bitno utjecao na razvoj •jazza•. Za ragtime je tipično melodijsko sinkopiranje u stiliziranoj tehnici •off-beata• (u desnoj ruci) nad pravilnim •beatom• (u lijevoj ruci).« (⟨HI⟩, 380; ⟨RAN⟩, 680)

2) »Naziv za •New Orleans jazz• prije nego što se pojavio pojam •jazz•.« (⟨HI⟩, 380)

**KM:** S. Jopplin, *Maple Leaf Rag* (1899), 9–11. takt s naznačenim sinkopama (⟨M⟩, 538; v. donji primjer).

DF 2 nije u izvoru nigdje dokumentirana. U HUNKEMÖLLER 1984, gdje je temeljito istražena povijest pojma, takva se mogućnost uopće ne spominje. Tvrdi se međutim da bi povijest r. — uz stanovita ograničenja — mogla biti analogna povijesti •bluesa• (HUNKEMÖLLER 1984: 6–7).

Ekvivalenti za izvorni EN naziv na NJ, FR i TL ponuđeni su u ⟨BR⟩, 238–239, no kao njegovo (krivo)



RAGTIME, RAG: Jopplin, *Maple Leaf Rag*

tumačenje. Kako je vidljivo iz ⟨L⟩, 461, i iz ⟨P⟩, 275, EN pojam postao je internacionalan.

**V:** •beat•, •charlston•, •jazz•, •New Orleans jazz•, •off-beat•, •shimmy•.

(APE), 239; (BASS), IV, 56; (BKR), IV, 7; (DG), 469–470; (FR), 72–73; (GR), 146; (GRJ), II, 345–346; (GR6), XV, 537–540; (HK), 307; (HO), 861; (IM), 311; (KN), 167; (LARE), 1304–1305; (M), 538; (MELZ), III, 159–160; (RIC), III, 527–528; (RL), 780; (SLON), 1484–1485

## RAP

**EN:** rap; **NJ:** Rap.

**ET:** EN glagol rap = grđiti, psovati, udarati.

**DF:** »(Naziv za) ritamski govor na zvukovnoj pozadini koja se u najjednostavnijem slučaju sastoji samo od udaraljki koje markiraju •beat•, no češće od... •kolaža• s •riffovima•, figurama u udaraljka u različitim kratkih instrumentalnih •zvukova•. Rap je nastao u crnačkim stambenim četvrtima američkih velegradova. To je glazba za ples u disko–klubovima. Njezin život počiva na odnosu između izvođača i publike, kojoj izvođač može imponirati, kojoj je ta umjetnost lako razumljiva. Tako mogu nastati prava natjecanja među (najčešće) mladim reperima<sup>1</sup>. No više repera može stvoriti grupu u kojoj se, kao izvođači duljih skladbi, izmjenjuju... U biti je rap istodobno (naziv za) stil i za stilsko sredstvo. Od sredine osamdesetih godina sve se više rabi kao stilsko sredstvo, i to kod •rock•–i •soul•–•bandova• koji ne idu u rap u užem smislu, npr. kod *Earth, Wind & Fire* ili u Princea. Kao stilsko sredstvo rap nije ograničen samo na crno pučanstvo nego ga već dugo... rabe i bijeli glazbenici. Prva je snimka rapa 'Rapper's Delight' *Sugar Hill Ganga* iz 1979, no rap je kao glazbeni fenomen poznat još od početka sedamdesetih godina... A u širem smislu — tj. isto tako u smislu jako ritmizirana govorenja uz glazbu — zacijelo se razvio još u prošlom stoljeću (npr. u 'talking •bluesu•), dok mu je korijenje zacijelo u crnoj afričkoj glazbi. Kao 'talking •blues•' i 'toasting' u izvođača •reggae• s Jamaike, tako i rap rabi šifrirani jezik, čiji je sadržaj s jedne strane često, ali ne i uvijek, žalopojka nad sudbinom crnaca s pozivom na manje ili više ozbiljne političke akcije, a s druge se strane razmeće otvorenosću, hvalisavošću i pretjerivanjem, prije svega na području seksa... Trend što ga je pokrenuo *Sugar Hill Gang* nije se uspio održati... U tu prvu generaciju... idu još *Whodini, Grandmaster Flash & the Furious Five* (s reperom Melleom Melom) i *Africa Bambaataa & the Jazzy Five*. Druga generacija repera počela je snimati ploče odmah nakon sredine osamdesetih godina. (U nju idu) *Run–DMC, Public Enemy, Mantronix* (s

reperom Trickyem Teeom), bijela grupa *Beastie Boys* i drugi...« (⟨HK⟩, 307–308)

**V:** •rock, rock–glazba•.

<sup>1</sup> »Reper« je izvođač r. U izvornom EN obliku piše se »Rapper«, ali se ovdje navodi fonetska ortografija.

## (RAZVOJNA VARIJACIJA) = •RAZVOJNO VARIRANJE•

### RAZVOJNO VARIRANJE = (RAZVOJNA VARIJACIJA)

**EN:** developing variation, perpetual variation; **NJ:** entwickelnde Variation.

**ET:** Lat. variare = mijenjati, od varius = različit, promjenljiv (⟨KLU⟩, 756).

**DF:** »(Naziv za) stil skladanja u kojem se izbjegava strukturno ponavljanje bilo koje vrste, a zamjenjuje ga stalna transformacija glazbene građe.« (⟨FR⟩, 65)

**KM:** Pojam se pripisuje A. Schönbergu, koji ga često spominje u svojim spisima, a u SCHOENBERG 1975a: 397 ovako ga definira: »Glazba homofono–melodijskog stila... stvara svoju građu onim što nazivam *razvojnim variranjem*. To znači da variranje karakteristika osnovne jedinice stvara sve tematske formulacije, koje s jedne strane osiguravaju tečnost, kontraste, različitost, logiku i jedinstvo, a s druge strane raspoloženje, izraz i svaku potrebnu diferencijaciju, tako razrađujući *ideju* skladbe.«

Schönberg smatra naročito Brahmsa važnim inovatorom na području r. v., pa u svom glasovitom eseju o »progresivnom Brahmsu« potanko s aspekta r. v. analizira glavnu temu iz Andantea u Gudačkom kvartetu, op. 51, br. 2 i treću iz *Vier ernste Gesänge*, op. 121 (SCHOENBERG 1975b: 429–435), a u nastavku spominje Mozarta kao jedinoga predbramsovskog skladatelja koji je tako suptilno rabio tehniku r. v. (SCHOENBERG 1975b: 436–437).

Schönberg objašnjava svoju naklonjenost prema r. v. kada navodi probleme slušanja njegove glazbe: »1. U osnovi ja nešto kažem samo jednom, tj. ponavljam malo ili ništa. 2. U mene variranje gotovo posve zamjenjuje ponavljanje...; pod variranjem mislim na mijenjanje nečega zadanog, tako da se dalje razvijaju komponente (toga zadanog) te figure koje se iz njih grade, a rezultat je uvijek nešto novo, s očito niskim stupnjem sličnosti s prototipom, tako da postoje teškoće u identifikaciji prototipa s varijacijom.« (SCHOENBERG 1975c: 103–104)

**KR:** EN pojam »perpetual variation« nalazi se u (⟨FR⟩, 65. Premda je istoznačan s »developing variation«, rjeđe se rabi, jer je »developing variation« rabio sam Schönberg (v. KM).

R. v. nije »stil«, kako stoji u DF, nego **tehnika**, koja je eventualno mogla — što nije! — stvoriti kakav specifičan »stil«. No Dahlhaus smatra da taj pojam manje označuje »određenu, točno ograničenu tehniku (kao npr. prividno analogan pojam 'tematsko-motivski rad'), više je to skupni pojam za moguća rješenja poteškoća na koje se nailazi kada iz glazbeno prvog mora proizići glazbeno drugo« (DAHLHAUS 1982a: 91). U tom smo smislu u •atematizmu• i u •slobodnom atonalitetu• r. v. također shvatili kao »skupni pojam« (v. DF 3–5 i KR •atematizma• i KR — t. 2 •slobodnog atonaliteta•).

»Variranje« je bolje od »varijacije«, jer se misli na postupak, a ne na formu, koja je rezultat toga postupka (usp. cit. u KR).

**V:** •atematizam•, •slobodni atonalitet•.

WEBER 1986: 41–43

### RC-GENERATOR

**NJ:** RC-Generator.

**ET:** R je simbol za otpor (EN = resistance), C za kondenzator (EN = condenser, odnosno capacitor — (ŠPR), 667); •generator(i)•.

**DF:** »(Naziv za) najčešće rabljeni •generator sinusoidnih tonova•, koji proizvodi čiste •sinusoidne tonove• spojem otpornika i kondenzatora.« (EH), 275)

**V:** •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •generator(i)•.

**USP:** •generator sinusoidnog titraja, tona, vala•. (HU), 73; (KS), 115

### REALIZACIJSKA NOTACIJA

**NJ:** Realisationsnotation, Realisationsschrift.

**ET:** Lat. res = stvar ((KLU), 586); notatio = bilježenje, označavanje, od notare = označiti, obilježiti, od nota = znak, biljeg, pismeni znak ((KLU), 508).

**DF:** »(Naziv za) vrstu notacije koja je, za razliku od... tradicionalne rezultatske notacije, usmjerena prema proizvođenju •tonova•, •zvukova• i •šumova• i koja se, s obiljem posebnih znakova (npr. kao •akciona notacija•) i verbalnim uputama (npr. kao •verbalna partitura•), naročito rabi u •serijalnoj glazbi•, •aleatoričkoj glazbi• i •elektroničkoj glazbi•.« (HI), 383)

**KR:** Razlika između tradicionalne notacije kao rezultatske i suvremene notacije kao realizacijske, na koju se upozorava u DF, nije uvijek posve jasna ako se ne uzmu u obzir specifičnosti •akcione notacije• i/ili •verbalne partiture•. •Partitura za realizaciju•

u •elektroničkoj glazbi• svakako je najbolji primjer za uporabu r. n.

**V:** •akciona notacija•, •glazbena grafika•, •grafička notacija•, •partitura za realizaciju•, •uputna notacija•, •verbalna partitura•.

### REALIZAM, GLAZBENI

**EN:** realism; **NJ:** musikalischer Realismus.

**ET:** Lat. res = stvar.

**DF:** 1) »1) (Naziv za) uporabu stvarnih •zvukova• u glazbi. Primjeri su ptičji pjev, zvona, pucnjava topova itd. U nekim se slučajevima mogu rabiti snimke stvarnih •zvukova•, ali se ti •zvukovi• mogu i oponašati glazbalima... 3) (Naziv za) preporuku što je sovjetskim skladateljima uputila njihova vlastita vlada..., hvaleći njihov obzir prema društvenim vrijednostima, obraćanje popularnosti i optimizam.« ((IM), 313)

2) »...Pojam realizam u glazbi opisuje tip programnog romantizma kojemu je namjera oslikati kraolik ili predstaviti kakvo psihološko stanje. Realizam je poprimio posebno značenje u nomenklaturi sovjetske glazbe kao •socijalistički realizam•...« ((SLON), 1485)

**KR:** Premda glazbeni r. ima — kao tehnički pojam i stručna riječ — precizno značenje u nazivlju glazbe 19. stoljeća (DAHLHAUS: 1982; usp. i (BKR), IV, 16), nijedna od DF to ne spominje. T. 1 u DF 1 poklapa se djelomično s početkom DF 2 (premda se slične karakteristike navode i u DF 2 •novoromantizma•). »Uporaba stvarnih •zvukova• u glazbi« (DF 1) doista je obilata u •glazbi 20. stoljeća• (u •bruitizmu• i •konkretnoj glazbi• npr.), pa bi se takve prakse sigurno mogle svrstati pod glazbeni r. kao pojam iz nazivlja •glazbe 20. stoljeća•, što se međutim na temelju konzultirane stručne literature nije moglo utvrditi. (Naravno, •socijalistički realizam• treba strogo lučiti od takva mogućeg značenja r.)

**V:** •formalizam, glazbeni•, •glazba 20. stoljeća•, •socijalistički realizam•, •verizam•.

(GR6), XV, 634 = uputnica na •verizam•

### REBOP = •BEBOP• = •BOP•

**EN:** re-bop, rebop; **NJ:** Re-bop, Rebop; **FR:** re-bop, rebop; **TL:** re-bop, rebop.

**ET:** •Bebop•.

**DF:** »Prvobitni naziv za stil u •jazzu•, kasnije poznatiji pod imenom •be-bop•. Susreće se i u naslovima kompozicija, npr. *Ol'Man Rebop* (parodija na *Ol'Man River* Jeroma Kerna) ili *Hey Ba Ba*

*Rebop* (pseudo-•bop• •šlager• Lionela Hamptona).« (MELZ), III, 174)

V: •jazz•.

USP: •bebop• = •bop•.

(BASS), IV, 60 = uputnica na •bebop•; (GRJ), II, 351 = uputnica na •bop•; (GR6), XV, 642 = uputnica na •bop•; (RIC), III, 546 = uputnica na •jazz•

## REGGAE

EN: reggae; NJ: Reggae; FR: reggae; TL: reggae.

ET: Vjerojatno od jamaičko-engleske riječi »rege–rege« = svađa (DE), 904; (OED), XIII, 507; (TLF), XIV, 651).

DF: »(Naziv za) bilo koji od nekoliko stilova urbane •popularne glazbe• s Jamaice. Reggae se pojavila sredinom šezdesetih godina i njezin je... stil sinteza američkog •rhythm and bluesa•, tradicionalnoga afričkog i jamaičkog folklor<sup>1</sup> i •ska•. Slog joj karakteriziraju stalan naglasak na •off-beat• ritamskim obrascima i pjevani vokali... Glavni su predstavnici Toots, Maytals, Bob Marley i The Wailers, Peter Tosh i Black Uhuru.« (RAN), 692)

V: •rock, rock–glazba•, •ska•.

(BASS), IV, 64–65; (GR6), XV, 681; (HK), 312–315; (KN), 169–171

1 U izvorniku stoji »folk musics«. V. KR •folka, folk–glazbe, folk–stila•.

## REPETITIVNA GLAZBA

EN: repetitive music; FR: musique répétitive.

ET: Lat. repetitus = ponovljen, od repeter = ponavljati, od prefiksa re– koji označava ponavljanje i petere = sezati za čim, tražiti (KLU), 594, 585).

DF: 1) Naziv za vrstu •minimalne glazbe• koja se ponajprije temelji na repetitivnim procesima, tj. na upornu ponavljanju određenih melodijskih i/ili ritamskih obrazaca.

2) »Radikalno se odcijepivši od... •nedeterminacije• što je izmislilo John Cage te i od općeg diskontinuiteta •serijalne glazbe•, skladatelji 'repetitivne glazbe', Terry Riley, Steve Reich i Phil Glass, priključujući se (postupcima •minimalne glazbe•) La Monte Younga, otkrivaju u njega ono što će ih dovesti do... poopćenja načela repetitive, 'ostinata', a što će se očitovati u (upornu ponavljanju) kakve melodijske, harmonijske i/ili ritamske formule. Ono što karakterizira 'repetitivnu glazbu' jest s jedne strane... krajnja ekonomija rabljenih sredstava, a s druge strane podvrgavanje građe — gotovo isključivo tonalitetne ili modusne — što postupnijim postupcima variranja. Npr. u *In C* (1964) Terrya Rileyja izvođači moraju od 45 do 90 minuta ponavljati 53 melodijske i ritamske formule...« (BOSS), 143)

KR: »Formule« u DF 2 doslovno su prevedene s FR izvornika, premda bi — s obzirom na KR •formule• — točnije bilo rabiti »obrasce« (kao u DF 1), jer se •formula• u DF 2 ni po čemu značajski ne podudara s tim pojmom u Stockhausenovoj skladateljskoj teoriji.

DF 2 navedena je ovdje kao nadopuna DF 1, jer je obrada pojma u (BOSS), 143–145, jedina koja dokazuje njegovu potpunu legitimnost, tj. naziv za posve specifičnu vrstu •minimalne glazbe•. No primjeri što se nude u DF 2 ne pokrivaju najuže i najpreciznije značenje pojma, a ono se odnosi na ranije repetitivne skladbe Phila Glassa, npr. *Music In Fifths* (1969). Pojam je dakle najbolje rabiti za imenovanje značajki rane Glassove •minimalne glazbe•, a ne kao puku istoznačnicu s •minimalnom glazbom•.<sup>1</sup>

O r. g. kao »sustavskoj glazbi« u (GR6), XVIII, 481, usp. KR •minimalne glazbe•.

V: •fazni pomak• (DF 2) = •modulacija faze•, •postupni proces•.

USP: •meditativna glazba•, •minimalna glazba•.

1 U (GL), 85, točno su navedene vrste repetitivnih procesa, među kojima je, što se tiče r. g. u smislu u kojem se ovdje preporučuje rabiti, naročito važna ona vrsta pod t. 3: »*Aditivno ili suptraktivno ponavljanje* zadanog osnovnog uzorka, tj. dodavanje ili oduzimanje •tonova• ili •akorda•«

## (RETROGRADNA INVERZIJA [NIZA, SERIJE]) = •RAČJI OBRAT (NIZA, SERIJE)•

ET: Lat. retrogradus = usmjeren prema natrag, koji se vraća, od prefiksa retro– = natrag i gradus = korak (KLU), 597); inversio = obrat, od invertere = obrnuti, okrenuti (in = u, na i vertere = okrenuti — (DE), 542); •serija•.

USP: •račji obrat (niza, serije)•.

## (RETROGRADNI OBLIK [NIZA, SERIJE]) = •RAČJI OBLIK (NIZA, SERIJE)•

ET: Lat. retrogradus = usmjeren prema natrag, koji se vraća, od prefiksa retro– = natrag i gradus = korak (KLU), 597); •serija•.

USP: •račji oblik (niza, serije)•.

## REZIDUUM

ET: Lat. residuum = ostatak, od residere = sjesti, otpočiniti; prefiks re– = opet, natrag i sedere = sjediti (KLU), 585, 595).

DF: »(Naziv za) zapravo 'zaboravljene' •tonove• dane •harmonije• (koji)... spadaju u... zalihu neakordnih •tonova•... (Oni) ostaju zvučati i uz nastup

novoga suzvučja i ne rješavaju se kao zaostajalice, nego traju do nastupa neke 'treće' harmonije.« (DEVČIĆ 1994: 15).

**KM:** U DEVČIĆ 1994: 15 navodi se ovaj primjer za r. iz Sonate za violončelo i klavir (1955) I. Mačeka:



Taj se primjer ovako komentira: »...Sklizanje u sekstakordima završava... na kraju 18. takta tercom *e-g* koja traje još i na prvu dobu sljedećeg takta, kada se na nju superponira ton *a* kao završni ton melodijske kadence. Tako nastaje slučajna harmonija *e-g-a*, u kojoj terca *e-g* predstavlja residuum iz prethodnog akorda. Naravno, to se događa u relativno brzom tempu, stoga ta slučajna harmonijska tvorevina traje kratko, ali residuum ipak na tren zamagljuje neki harmonijsko-funkcionalan odnos i rezultira ukidanjem završne harmonijske formule, harmonijske kadence, koja bi bez sumnje nastala kada bi ton *a* bio harmoniziran nekim terčno složenim akordom u kojemu bi on bio njegov sastavni dio, njegov akordni ton...« (DEVČIĆ 1994: 15)

Kako je razvidno, pojam podrazumijeva posebnu vrstu akorda koja odstupa od akordnih struktura funkcionalne harmonije, pa također predstavlja i vrstu agregata (DF 1).

**KR:** U izvorniku se rabi izvorni lat. pojam »residuum«, odnosno njegova također izvorna lat. množina »residua«. Oblik »reziduum« što se ovdje predlaže pokušaj je integracije lat. oblika u hrvatski jezik (slično »kontinuumu«). Ako se rabi lat. oblik u množini, ispravno je pisanje po lat. ortografiji (= »residua«). No oblik u množini »reziduumi« (slično »kontinuumima«) također je prihvatljiv jer se njime potvrđuje integracija lat. pojma u hrvatski jezik. Zacijelo će o ovim prijedlozima koji odstupaju od izvornika morati presuditi znanstvena i stručna praksa.

**V:** agregat (DF 1), akord.

### REZONANTNI AKORD

**EN:** chord of resonance; **FR:** accord de la résonance.

**ET:** Lat. resonantia = odjek, od resonare = odzvanjati, odjekivati, od prefiksa re- = opet, ponovo i sonare = zvučati (KLU), 585, 596); akord.

**DF:** »(U skladateljskoj teoriji O. Messiaena naziv za) akord, koji je osnova njegova stila, a koji sadrži gotovo sve čujne parcijale nad temeljnim tonom...« (JON), 41)

**KM:** U MESSIAEN 1944, II: 37 navodi se ovaj primjer za r. a.:



Korisno je upozoriti na to da se Cowellov poliakord također temelji na teorijskom objašnjenju koje se poziva na odnose među parcijalnim tonovima.

**V:** agregat (DF 1), akord.

**USP:** poliakord.

(FR), 14

### RHODES

**EN:** Rhodes, Rhodes electric piano, Fender-Rhodes (piano); **NJ:** Rhodes, Fender-Rhodes-Piano.

**ET:** Po konstruktoru H. Rhodesu.

**DF:** »(Naziv za) električni klavir što su ga razvili H. Rhodes i L. Fender. Od 1965. proizvodi ga američka tvrtka Rhodes Keyboard Instruments. Zvuk proizvode metalne pločice čiji se titraji, što ih izazivaju udarci pustenih čekića, prenose zvučnicom i pojačavaju.« (RUF), 427)

**V:** električni klavir, elektronički glazbeni instrumenti = (elektronski glazbeni instrumenti).

(DOB), 134; (GRI), III, 244; (HK), 318

### RHYTHM AND BLUES

**EN:** rhythm and blues, rhythm & blues, R & B, rhythm 'n' blues, R 'n' B, Rhythm and Blues 1940;

**NJ:** rhythm and blues, Rhythm and Blues, Rhythm & Blues, R & B, Jazzstil; **FR:** rhythm and blues, rhythm & blues, R & B, rhythm 'n' blues, R 'n' B, rhythm'n blues, style de jazz; **TL:** rhythm and blues, rhythm & blues, R & B, rhythm 'n' blues, R 'n' B, stile di jazz.

**ET:** Ritam; blues.

**DF:** »(Naziv za) popularnu glazbu američkih crnaca koja je cvjetala od kasnih četrdesetih do ranih šezdesetih godina. To je bio ponajprije vokalni žanr, koji se često rabio za ples, s istaknutim vokalnim solistima (npr. C. McPhatterom, S. Cookeom), koji su pjevali sami ili kao članovi (obično muškog) vokalnog kvarteta ili kvinteta (npr. The Ravens, The Orioles, The Drifters, The Coasters). Ostali članovi grupe harmonizirali su pjev solista s

besmislenim slogovima ('ooo', 'doo-wop') ili karakterističnim frazama ('shake, rattle, and roll')... Harmonijska i metarska •struktura• izvedeni su iz tridesetdvotaktnih popularnih pjesama i iz dvanaesttaktnog •bluesa•, naročito pod utjecajem •Harlem jumpa•... Sredinom pedesetih godina jedan ogranak rhythm and bluesa postaje •rock and roll•, kada su bijeli glazbenici uzurpirali stvaralaštvo crnaca i kada su crni inovatori (C. Berry, F. Domino, Little Richard) stekli simpatije bijelog slušateljstva. Kasnih pedesetih godina pojavio se i drugi ogranak rhythm and bluesa u •pop-glazbi•, kada su producenti uveli raskošne •aranžmane• s gudačima. Ranih šezdesetih godina •soul• je postao treći ogranak rhythm and bluesa, kada je veliku popularnost steklo nervozno, kričeće pjevanje (R. Charles, J. Brown).« (〈RAN〉, 705–706; 〈RL〉, 802)

**KM:** R. a. b. izuzetno je kompleksan pojam. Predložena DF pokriva najviše njegovih značenja i utjecaja.

Ekvivalenti izvornom EN obliku pojma na NJ, FR i TL predloženi su u 〈BR〉, 238–239, no samo kao njegovo (gotovo pogrešno) tumačenje.

**KR:** Među bezbrojnim načinima pisanja pojma teško je odlučiti koji je najtočniji, pa ih je najbolje smatrati ravnopravnima. Također je besmisleno pojam prevoditi na hrvatski jezik (kao, npr., »ritam• i •blues•«).

**V:** •jump, Harlem jump•, •pop, pop-glazba•, •popularna glazba•, •rock and roll•, •rock, rock-glazba•, •soul, soul jazz• (DF 2–A–D).

〈BASS〉, IV, 82; 〈BKR〉, IV, 42; 〈FR〉, 75; 〈GR6〉, XV, 824; 〈HI〉, 393; 〈HK〉, 318–319; HUNKEMÖLLER 1980: 5; 〈IM〉, 319; 〈KN〉, 172; 〈LARE〉, 1331; 〈MELZ〉, III, 197

## RIFF

**EN:** riff; **NJ:** riff, Riff, kleine wiederholte Figuren; **FR:** riff, brefs motifs répétés; **TL:** riff, brevi motivi ripetuti.

**ET:** Neizvjesna, možda kraćenica od EN riffle = korito rijeke, brzac (〈DE〉, 928).

**DF:** »U •jazzu• (naziv za) kratku, opuštenu, pjevnu frazu koja se ponavlja nad harmonijskim promjenama. Može služiti i kao melodija i kao pratnja. U mnogim •hitovima• iz ere •swinga• pojavljuju se riffovi. Sljedeći je primjer riff iz skladbe 'One O' Clock Jump' C. Basiea koji se ponavlja tri puta nad dvanaesttaktinom •blues•-progresijom.«



**KM:** Ekvivalenti izvornom EN obliku pojma na NJ, FR i TL predloženi su u 〈BR〉, 238–239, no samo kao tumačenje.

U 〈HK〉, 321–323 i u 〈KN〉, 173–174, objašnjava se uporaba r. u •rock-glazbi•, pa se i ondje ističe njegova važna uloga. Kao primjer navodi se r. u skladbi *Supper's Ready* s •concept albuma• *Foxtrot* grupe *Genesis*:



**KR:** R. je i nemoguće (i nepotrebno) prevoditi na hrvatski jezik.

**V:** •background•, •jazz•, •Kansas City jazz•, •rock, rock-glazba•.

〈BASS〉, IV, 84; 〈BKR〉, IV, 51; 〈GRJ〉, II, 379; 〈GR6〉, XVI, 13; 〈HI〉, 394; 〈IM〉, 320; 〈MELZ〉, III, 203; 〈RIC〉, IV, 16 = uputnica na •jazz•; 〈RL〉, 809

(RING MODULATOR) = (RM) =  
•PRSTENASTI MODULATOR•

## RITAM

**EN:** rhythm; **NJ:** Rhythmus; **FR:** rythme; **TL:** ritmo.

**ET:** Grč. *rhythmós* = •mjera• tijekom vremena, od *rheîn* = teći, strujati (〈KLU〉, 599).

**KM:** U nazivlju •glazbe 20. stoljeća• r. je osnova za tvorbu raznih drugih karakterističnih pojmova kao što su •aditivni ritam•, •iracionalni ritam•, •nereetrogradni ritam•, •poliritam•, •unakrsni ritam•, pa je zato (a naročito zbog •poliritma•) uvršten u ovaj *Vodič*.

**KR:** R. kao osnovu za tvorbu spomenutih pojmova treba razlikovati od •ritmike• (npr. u •poliritmici•), zato što to nisu istoznačnice. Osnova –ritmija (u •poliritmiji• npr.) i nije osnova jer je, analogno –metriji u pojmovima kao što su •ametrija•, •heterometrija• i •polimetrija• (v. ET i KR ovih pojmova), zapravo sufiks. (Jedini pojam — osim •poliritmije• — u kojemu se –ritmija javlja kao imenička osnova jest »aritmija« koja označava »pomanjkanje ritma, nesklad, neravnomjernost, ritmičku nepravilnost« (〈KL〉, 100), dakle se zapravo prefiksom a–negira značenje r., a ničim se ne pojašnjuje po čemu bi se r. mogao razlikovati od »ritmije«.) Zato je i •poliritmija• isto što i •poliritam• (v. KR •poliritmije•).

Pridjev je od r. »ritamski« a ne »ritmički«, jer »ritmički« dolazi od »ritmike•«. (U 〈KL〉, 100, nudi se pridjev »aritmican« od imenice »aritmija«, što je, dakako, neodgovarajuće: točno bi bilo »aritmijski«, odnosno »aritamski« s obzirom na istoznačnost

osnova »-ritam« i »-ritmija«; usp. KR •poliritma•.)

**V:** •aditivni ritam•, •dodana vrijednost• = (valeur ajoutée), •iracionalni ritam•, •neretrogradni ritam•, •poliritam• = (•poliritmija•) = (•poliritmika•), •unakrsni ritam•.

**USP:** •ritmika•.

(L), 477; (P), 280

## RITMIKA

**EN:** rhythm (v. KR), rhythmic (⟨RAN⟩, 516; v. KR); **NJ:** Rhythmic; **FR:** rythmique (⟨RL⟩, 802); **TL:** ritmica.

**ET:** Grč. rhythmikē (tékhḗ); lat. rhythmica, u M. Kapele i rhythmicæ = nauk o •ritmu• (⟨RL⟩, 802); od grč. rhythmós = •mjera• tijekom vremena.

**DF:** 1) »Do 19. stoljeća naziv za nauk o •ritmu• u koji je kao posebno područje išao i nauk o gradnji •ritma• (ritmopeja). U 20. stoljeću naziv za određenu vrstu •ritma• (npr... taktna ritmika, menzuralna ritmika, također Bachova ritmika).« (⟨RL⟩, 802) 2) »1. (Naziv za) skup svih ritmičkih<sup>1</sup> osebina u određenoj kompoziciji, u muzičkom govoru pojedinog autora, stila ili razdoblja i u muzičkoj kulturi pojedinog naroda. Do XIX stoljeća i sinonim za •ritam•. 2. Ritmika je i naziv za posebnu vrstu gimnastičkih vježbi koje se upotrebljavaju u odgoju djece...« (⟨MELZ⟩, III, 211)

3) »Izvorno (naziv za) nauk o •ritmu•; od 20. stoljeća također obuhvatni pojam za sveukupnost svih ritamskih aspekata unutar određena vremenskog razdoblja.« (⟨HI⟩, 393)

4) »1. (Naziv za) proučavanje ili nauk o glazbenom •ritmu•. Dio solfeggia posvećen vrijednostima •trajanja•. 2. (Naziv za) način kombiniranja i organiziranja vrijednosti •trajanja• specifičan za kakvu skladatelja, za kakvu školu ili za kakvu epohu. 3. Metoda obrazovanja što ju je početkom 20. stoljeća stvorio É. Jaques-Dalcroze...« (⟨HO⟩, 908)

**KM:** Za nazivlje •glazbe 20. stoljeća• bitno je značenje r. koje podrazumijeva oznaku ritamskih karakteristika, kako je navedeno u drugom dijelu DF 1, u t. 1 DF 2, u drugom dijelu DF 3 i u t. 2 DF 4. U tom je smislu pojam •poliritmika• pogrešan jer zapravo podrazumijeva •poliritam•, a ne više različitih ritamskih karakteristika (v. KR •poliritmika•).

**KR:** R. nije nikada bila istoznačna s •ritmom•, kako stoji u prvom značenju u DF 2.

EN ekvivalent »rhythm« (v. ⟨L⟩, 477, ⟨LEU⟩, 333, ⟨P⟩, 281) nije točan jer znači •ritam•, a ne r. EN oblik »rhythmics« nađen je u ⟨RAN⟩, 516, zajedno s

»metrics« i »harmonics«, a u vezi s Kvintilijanovom klasifikacijom glazbe (u smislu lat. pojma »musica«, dakle u značenju koje je ovdje relevantno u smislu početka DF 3 i 4. U ⟨OED⟩, XIII, 875, pojam se kao imenica pojavljuje i u jedini i u množini. Značenje oblika u množini (»dio znanosti o glazbi koji se bavi duljinom •zvukova•) postoji od 1864. Dakle je pojam ukorjenjeniji od pojma »metrics« (= »•metrika« — usp. KR •metrike•), premda se ni na nj ne nailazi tako često.

U ⟨BR⟩ se pojam ne javlja.

**V:** •ritam•, •poliritam• = (•poliritmija•) = (•poliritmika•).

**USP:** •metrika•.

⟨BASS⟩, IV, 105; ⟨BKR⟩, IV, 42; ⟨GR6⟩, XV, 825 = NJ pojam »Rhythmic« u smislu DF 1

1 Bolje je »ritamskih«. V. KR •ritma•.

## RITMIKON

**EN:** rhythmicon, polyrythmophone (⟨GRI⟩, III, 245); **TL:** rhythmikon, rhythmicon.

**ET:** •Ritam•; •ritmika•.

**DF:** »(Naziv za) •elektronički glazbeni instrument• što su ga konstruirali H. Cowell i L. Teremin za izvođenje ritamskih kombinacija gotovo bezgranične složenosti. 1931. godine Cowell je skladao *Rhythmicanu*, koncert za ritmikon i orkestar.« (⟨FR⟩, 75)

**V:** •elektronički glazbeni instrumenti• = (•elektronski glazbeni instrumenti•).

⟨BASS⟩, IV, 82 = uputnica na »Teremin, Lev«; ⟨JON⟩, 253

**(RM) = (RING MODULATOR) =**  
**•PRSTENASTI MODULATOR•**

## ROCKABILLY

**EN:** rockabilly, rockabilly 1950; **NJ:** Rockabilly, frühe Spielart des Rock'n Roll; **FR:** rockabilly, origine du Rock'n Roll; **TL:** rockabilly, origine del Rock'n Roll.

**ET:** •Rock, rock-glazba•; -abilly je kraćenica od •hillbilly• (⟨OED⟩, XIV, 18).

**DF:** »(Naziv za) formu američke •popularne glazbe• u kojoj se kombinira •zvuk• trzalačkih gudačkih glazbala iz •country and westerna• s formom pjesme i tekstem •rock and rolla•. Vrsta je cvjetala od oko 1954. do 1960. na jugu Sjedinjenih Američkih Država i nešto dulje u Engleskoj. Glavni su joj predstavnici Gene Vincent, Carl Perkins, John Cash i mladi Elvis Presley.« (⟨RAN⟩, 711)

**KM:** Pojmovi koji se razlikuju od EN izvornika (i EN pojam »rockabilly 1950«) ponudeni su u ⟨BR⟩, 238–239.

**KR:** U DF se neoprezno miješaju forma i vrsta, premda se može reći da je r. pojam koji podrazumijeva i jedno i drugo.

**V:** •rock and roll•, •rock, rock–glazba•.  
(HK), 325–326; (KN), 175

## ROCK AND ROLL

**EN:** rock and roll, rock'n'roll, rock'n roll, rock & roll, R & R; **NJ:** Rock and Roll, Rock'n'Roll, Rock'n Roll, Rock-and-Roll; **FR:** rock and roll, rock'n'roll, rock'n roll; **TL:** rock and roll, rock'n'roll, rock 'n roll.

**ET:** EN rock = ljuljati (se), njihati (se), roll = valjati (se), kotrljati (se); rockin' and rollin' = kurvati se, živjeti u bludu, razvratno živjeti ((FR), 76).

**DF:** »(Naziv za) tip američke •popularne glazbe• iz pedesetih godina koja se temeljila uglavnom na elementima urođeničke afroameričke glazbe i koja je za kratko vrijeme postigla svjetsku popularnost. Rock'n'roll postao je dominantan popularni stil 1955, kada je skladba 'Rock Around the Clock' Billa Haleya i njegove grupe The Comets dospjela na prvo mjesto bestsellera u listama koje su objavljivali časopisi *Billboard*, *Variety* i *Cash Box*. Komadi slična stila, koje su izvodili i bijeli (Elvis Presley, Jerry Lee Lewis, grupa The Everly Brothers) i crni izvođači (Chuck Berry, Little Richard, Fats Domino), bili su godinama najuspjeliji u američkoj •popularnoj glazbi•. Oni su se obraćali slušateljstvu preko svih etničkih i rasnih granica: mnoge od tih ploča podjednako su se dobro prodavale i među ljudima koje je prije privlačio Tin Pan Alley, •country and western• i crna •popularna glazba•; slušateljstvo je na koncertima rock'n'rolla bilo podjednako izmiješano, rasno i ekonomski... Rock'n'roll je uskoro stekao sljedbenike ne samo u Europi nego i u Trećem svijetu. Rock'n'roll je u osnovi forma ritmiziranog •bluesa•. Mnogi su komadi u formi kakve varijacije dvanaesttaktne forme •bluesa•. U instrumentaciji su dominirale amplificirane i •električne gitare•, saksofoni i istaknuta ritamska •sekcija• (DF 2) s bubnjevima, klavirom i basom koja je snažno naglašavala prvi •beat• (DF 1) u 4/4 taktu (otuda u Europi naziv 'Big Beat'). Tempo je bio brz...; tekstovi su se uglavnom bavili seksom...; dinamička razina bila je stalno visoka; i vokalni stilovi bili su grubi i hrapavi, s tekstovima koji su se pjevali s poluderanjem. Prototipovi su postojali najmanje desetljeće prije 1955. Crnom •popularnom glazbom•, koja se nazivala •rhythm and blues•, dominirali su izvođači Joe Turner, Billy Ward i njegovi Dominoes, Hank Ballard i Midnighters te Ruth Brown, koja je izvodila komade s elementima

rock'n'rolla, ali se tako nisu još nazivali. Neki bijeli pjevači •country and western•, npr. Hank Williams st., također su u to vrijeme izvodili i snimali ritamski •blues•. Pojam se uskoro prihvatio kao kišobran za •popularnu glazbu• kasnih pedesetih godina, a obuhvaćao je ne samo komade opisane vrste nego i druge, posve različitih stilova: sentimentalne i zabavne pjesme crnih vokalnih grupa (The Orioles, The Platters); odgovore etablirane industrije na novi stil, s bijelim urbanim pjevačima (Pat Boone, Paul Anka, Frankie Avalon), koji su izvodili komade u kojima su se odstranjivali površni elementi rock'n'rolla; i pjesme starijih crnih i bijelih izvođača koji su prilagođivali svoje stilove promjenama ukusa. Oko 1960. mnogi su pionirski izvođači rock'n'rolla nestali iz ovih ili onih razloga, drugi su (kao Elvis Presley) nudili glazbu posve različite vrste, pa je od originalnog vala rock'n'rolla ostalo nešto malo više od imena... Rock'n'roll se kratko revitalizirao ranih šezdesetih godina popularnošću •twista•, plesa koji se također temeljio na ritmiziranom •bluesu• i pojavom novih izvođača koji su svoje stilove temeljili na osnovnom rock'n'rollu (Beach Boys..., Beatles, Rolling Stones, Who). No angloamerička •popularna glazba• uskoro se počela kretati u ponešto drugačijim smjerovima, pa je •rock•, kao srodan, no različit stil, počeo zaokupljati... interes mnogih izvođača i slušatelja. Ipak ploče iz pedesetih godina i dalje su se dobro prodavale i svirale na radiju sve do osamdesetih godina. Mnoge •rock–grupe koje su se osnovala sedamdesetih i osamdesetih godina uključuju u svoj repertoar komade u stilu rock'n'rolla, a i neki noviji izvođači (George Thorogood i Destroyers te mnoge •new wave• grupe) svoj stil temelje više na rock'n'rollu nego na •rocku•.« ((RAN), 711–712)

**KR:** Premda je DF uzorna terminološkijska obrada pojma, ostaju dvojbe oko uporabe pojma »•popularna glazba•« (U (IM), 323, međutim napominje se da je r. a. r. naziv za stil s kojim se najprije povezuje •pop–glazba•! U (RAN) •pop–glazba• kao pojam uopće ne postoji, ali je zato •popularna glazba• obrađena na specifičan način — v. DF •pop–glazbe• i •popularne glazbe•.)

Svi načini pisanja pojma posve su ravnopravni. U DF se pojavljuje varijanta »rock'n'roll« zato što se rabi u izvorniku.

**V:** •pop, pop–glazba•, •popularna glazba•, •rhythm and blues•, •rock, rock–glazba•.

(BASS), IV, 115; (BKR), IV, 56; (CAN), 466–467; (GR6), XVI, 84; (HI), 297; (HK), 328–329; (HO), 882; (M), 545; (KN), 175–176; (MELZ), III, 214; (RL), 811 = uputnica na •rhythm and blues•; (SLON), 1486–1487

**ROCK JAZZ = ♦JAZZ ROCK♦****EN:** rockjazz, rock jazz; **NJ:** Rockjazz, Rock Jazz.**ET:** ♦Rock, rock–glazba♦; ♦jazz♦.**KM:** U DF ♦jazz rocka♦ upozoreno je da nema nikakva praktična razloga razlikovati r. j. od ♦jazz rocka♦.**KR:** U ortografiji je pisanje pojma bez razmaka ravnopravno pisanju s razmakom.**V:** ♦jazz♦, ♦rock, rock–glazba♦.**USP:** ♦jazz rock♦,**ROCK-MUSICAL****EN:** rock musical; **NJ:** Rock Musical, Rock–Musical.**ET:** ♦Rock, rock–glazba♦; ♦musical♦.**DF:** Naziv za ♦musical♦ koji rabi idiom ♦rock–glazbe♦, npr. *Hair* (1968) G. McDermota ili *Jesus Christ Superstar* (1971) A. L. Webera. Zapravo isto što i ♦rock–opera♦ (v. t. 2 u DF i KR ♦rock–opere♦).**KR:** R.–m. ne ide u ♦glazbeni teatar♦ u užem — i točnom — značenju toga pojma (v. KR ♦glazbenog teatra♦).**V:** ♦glazbeni teatar♦, ♦musical♦, ♦rock, rock–glazba♦.**USP:** ♦rock–opera♦ (t. 2 u DF), ♦rock–oratorij♦. (M), 545**ROCK-OPERA****EN:** rock opera; **NJ:** Rockoper.**ET:** ♦Rock, rock–glazba♦; TL (17. stoljeće) opera (in musica) = (doslovno) glazbeno djelo (⟨KLU⟩, 517), tj. (točnije) glazbeno–scensko djelo.**DF:** »1) Isto što i ♦concept album♦, dakle... opsežna ♦rock–skladba na gramofonskoj ploči (ili kakvu drugom nosiocu ♦zvuka♦). — 2) (Naziv za) radnju koja je oglašljena ♦rock–glazbom♦. Prvi pokušaji da se scenska djela... koncipiraju kroz ♦rock–glazbu♦ vuku korijene iz tradicije ♦musicala♦: govoreni tekst izmjenjuje se glazbenim umecima. ♦Musicali♦ kao što su *Viet–Rock* Megana Terrya (1966) i *Hair* ubrajaju se u ♦rock–glazbu♦ očito zato što se u njima osjećaju glasovi hippiea i subkulture, no kroz uglađen i bezazlen izraz... *Jesus Christ Superstar* isto je tako opaka manipulacija novomističnim, prividno religioznim valom oko 1970. kojemu su se odali... mladi. Posezanje ♦rock–glazbenika za vrstama i formama umjetničke glazbe, koje se zamjećuje u to isto vrijeme, usmjeruje se i prema operi. Među najranijim su rock–operama *S. F. Sorrow* od *The Pretty Things* iz 1968 (tekst Phila Maya...), *Tommy* Petea Townsheada i grupe *The Who* iz 1969..., *Arthur* grupe *The Kinks*, isto iz 1969, i *Miss Butts*grupe *The Family Tree...* iz 1969, možda najbolji primjer za tu vrstu.« (⟨KN⟩, 176)**KM:** Istaknute su hrvatske r.–o. *Gubec–beg* (1975) i *Grička vještica* (1979) I. Krajača–K. Metikoša–M. Prohaske.**KR:** Značenje u t. 1 DF rijetko je. Pojam ponajprije znači ono što je specificirano u t. 2 DF, premda je gotovo posve istoznačan s ♦rock–musicalom♦. (U DF se iskazuje prekriterički odnos prema tradiciji ♦musicala♦, koja bi se htjela odvojiti od ♦rock–kulture, vjerojatno zato što ♦musical♦ — po mišljenja autora DF — više pripada ♦zabavnoj glazbi♦ i/ili ♦popularnoj glazbi♦ nego ♦rocku♦. No i ta je neobična »sinteza« jedna od vrsta ♦pluralizma♦ u ♦glazbi 20. stoljeća♦.)

R.–o. ne ide u ♦glazbeni teatar♦ u užem — i točnom — značenju toga pojma (v. KR ♦glazbenog teatra♦).

**V:** ♦glazbeni teatar♦, ♦musical♦, ♦rock, rock–glazba♦.**USP:** ♦rock–musical♦, ♦rock–oratorij♦. (HK), 329–331**ROCK-ORATORIJ****EN:** rock oratorio; **NJ:** Rock–Oratorium.**ET:** ♦Rock, rock–glazba♦; lat. oratorium = soba za molitvu, od orare = govoriti, moliti se, od os = usta (⟨KLU⟩, 518).**DF:** »(Naziv za) ♦concept album♦ koji sadrži cjelovitu radnju, no nije podijeljena po ulogama..., nego je u obliku priče; neke epizode izvodi i zbor. Primjer je za rock–oratorij LP *ARK 2* grupe *Flaming Youth* (1969)... Tekstovi su misaoni, narativni. Nisu dramski... niti su u obliku dijaloga. Te se značajke odnose i na ♦rock–operu♦...« (⟨KN⟩, 177)**KR:** Premda se u DF nudi mogućnost istoznačja r.–o. s ♦rock–operom♦, istaknute značajke dovoljno su jasne za razlikovanje. No primjera je za r.–o. tako malo, pa je u nazivlju ♦rock–glazbe♦ ♦rock–opera♦ — gotovo istoznačna s ♦rock–musicalom♦ (v. KR ♦rock–opere♦ i KR ♦rock–musicala♦) — mnogo popularnija.

R.–o. ne ide u ♦glazbeni teatar♦ u užem — i točnom — značenju toga pojma (v. KR ♦glazbenog teatra♦).

**V:** ♦glazbeni teatar♦, ♦rock, rock–glazba♦.**USP:** ♦rock–musical♦, ♦rock–opera♦ (t. 2 u DF).**ROCK, ROCK-GLAZBA****EN:** rock (music), Rock 1965; **NJ:** Rock–Musik, Rockmusik, Rock, Nachfolger des Rock'n Roll, Fortsetzung von Rock'n Roll und Beat; **FR:** rock, continuation du Rock'n Roll et de la musique beat; **TL:** rock, continuazione del Rock'n Roll e del beat.

**ET:** EN rock = ljuļjati (se), njihati (se); izvor je pojma •rock and roll•, pa bi onda r. bio njegova kraćenica (usp. DF).

**DF:** »(Naziv za) vrstu masovno rasprostranjene glazbe koja se pojavila šezdesetih godina i koja je srodna, ali i različita od •rock'n'rolla•. Glazbene i izražajne značajke rocka iskivale su u Kaliforniji grupa Byrds i neki •bandovi• u San Franciscu i okolici (The Charlatans, The Great Society, Quicksilver Messenger Service, Big Brother i The Holding Company). (Grupa) The Jefferson Airplane, s pjevačem Graceom Slickom, bila je najutjecajnija u popularizaciji toga stila... Rock je električan<sup>1</sup> po svojoj uporabi amplifikacije, izobličenju, a eventualno i proizvođenju •zvuka•. Najvažnije je melodijsko glazbalo •električna gitara•, a svira se zadržanim i ukrasnim stilom što ga omogućuje elektronička tehnologija. Stihovi su obično izrazito osobni ili politički, a po pjesničkom stilu često su nerazumljivi. Po formi je rock bio prva popularna vrsta koja je razvila opsežne i često složene •strukture• što ih je omogućilo podrijetlo rocka u živim izvedbama i njegovo kasnije širenje na LP pločama. U društvenom se smislu rock od početka povezivao s pretežno bijelom i mladom publikom, tvrdeći da je u oporbi spram tradicionalnih američkih odnosa prema drogi, seksu i radnoj etici. Beatlesi su čuli tu glazbu na svojoj američkoj turneji 1966. i odmah su neke njezine elemente uključili u svoj *Revolver* (1966) i *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967). Rock je ubrzo postao angloamerička glazba s podjednako važnim izvođačima na objema stranama Atlantika kao što su The Rolling Stones, Eric Clapton, grupa The Who u Britaniji i The Doors, Jimi Hendrix, The Greatful Dead i Janis Joplin u Sjedinjenim Američkim Državama. Za razliku od •rock'n'rolla• rock je malo značio crnoj i ruralnoj bijeloj publici u Americi... Usprkos njegovoj ponekad revolucionarnoj pozici rock su strastveno širili mediji, naročito diskografija i film, te... veliki festivali na otvorenom (Woodstock, Altamont, Isle of Wight). U međuvremenu su se neki aspekti stila i sadržaja rocka raširili u druge vrste glazbe, stvorivši tako glazbene dijalekte koji se nazivaju •jazz rock•, •folk rock•, •country rock• i •heavy metal•. Oko 1970. pojam rock postao je doista istoznačan s •popularnom glazbom•. Rabio se... ne samo (kao naziv) za prethodno opisanu glazbu nego i (kao naziv) za različite tipove afroameričke glazbe..., za glazbu pjevača-skladatelja koji su bili tako popularni početkom desetljeća (Carole King, James Taylor, Cat Stevens, Elton John), pa čak i za glazbu koja je svoje čvrste korijene imala u starijim stilovima Tin Pan Alleya (Barry Manilow,

Billy Joel). No postupno se pojam opet počeo shvaćati kao prikladan za označavanje samo jednog dijalekta pluralističke •popularne glazbe• koju su širili mediji sedamdesetih i osamdesetih godina, a koju je karakterizirala temeljna instrumentacija s •električnom gitarom•, basom, klavijaturama i bubnjevima...; brzi... •ritam•...; provokativno oblačenje i ponašanje izvođača i publike, kroz koje se dramatizirala stalna povezanost rocka sa stavovima koji su se razlikovali od glavne struje<sup>2</sup> angloameričke kulture. The Rolling Stones, Jefferson Starship, The Who, Steve Miller i drugi •bandovi• formirani šezdesetih godina nastavili su postojati u središtu takve glazbe, a pridružili su im se i mlađi izvođači koji su favorizirali uglavnom sličan glazbeni i izražajni stil: Bruce Springsteen, Kiss, The Eagles, Bob Seger, Rod Stewart, ZZ Top... U kasnim sedamdesetim godinama pojavili su se novi dijalekti rocka, prije svega •punk• i •new wave•, obraćajući se ranim danima te vrste, jednostavniji i izravniji u stilu, s manje oslanjanja na složenu elektroničku tehnologiju...« (⟨RAN⟩, 710–711)

**KM:** Pojmovi na NJ, FR i TL (i EN pojam »Rock 1965«) koji se razlikuju od EN izvornika ponuđeni su — očito kao (problematična) definicija izvornog EN pojma — u ⟨BR⟩, 238–239.

**KR:** Uzorna terminologijska obrada pojma u DF (naročito je vrijedno upućivanje na činjenicu da se pojam ne odnosi samo na glazbu — u izvorniku je zato i naveden samo kao r. — nego na cio segment alternativne — i ne samo — angloameričke kulture) upitna je u onome svom dijelu gdje se r.–g. izjednačuje s •popularnom glazbom•. (U ⟨IM⟩, 323, međutim napominje se da je r.–g. naziv za tip •pop–glazbe! U ⟨RAN⟩ •pop–glazba•, kao pojam, uopće ne postoji, ali je zato •popularna glazba• obrađena na specifičan način. U ⟨V⟩, 630, također se s natuknice •rock• upućuje na •popularnu glazbu•, a u ⟨FR⟩, 76, upućuje se na •rock and roll•. U ⟨HK⟩, 325, i u ⟨KN⟩, 174–175, napominje se da je r. naziv koji uključuje •rock and roll• i •beat• — DF 2, ali se razlikuje od •popa• kao općeg pojma. V. DF •popularne glazbe• i •pop–glazbe•.)

**V:** •acid rock• = •head rock• = •psihodelički rock, psihodelička rock–glazba•, •afrorock•, •aranžman•, •art rock•, •band•, •baterija•, •beat• (DF 2), •bluegrass (music)•, •combo•, •concept album•, •country and western (music)•, •country rock•, •Detroit sound•, •disco (music, sound)•, •folk rock•, •funk(y), funky jazz•, •fusion•, •glazba 20. stoljeća•, •hard rock•, •head rock• = •acid rock• = •psihodelički rock, psihodelička rock–glazba•, •heavy rock, heavy metal (rock)•, •hillbilly (music),

hillbilly jazz♦, ♦hit♦, ♦kraut rock♦, ♦latinski rock♦, ♦lead♦, ♦meditativni rock♦, ♦merseybeat♦, ♦middle of the road♦, ♦new wave♦ (DF 1), ♦progresivni rock, progresivna rock–glazba♦, ♦psihodelički rock, psihodelička rock–glazba♦ = ♦acid rock♦ = ♦head rock♦, ♦punk (rock)♦, ♦rap♦, ♦rhythm and blues♦, ♦riff♦, ♦rockabilly♦, ♦rock and roll♦, ♦rock jazz♦ = ♦jazz rock♦, ♦rock–musical♦, ♦rock–opera♦, ♦rock–oratorij♦, ♦sampler♦, ♦skiffle, skiffle band, skiffle group♦, ♦soft rock♦, ♦soul, soul jazz♦, ♦sound♦, ♦surf♦, ♦svjetska glazba♦ (DF 3), ♦techno (music, pop, sound...)\*, ♦twist♦.

**USP:** ♦pop, pop–glazba♦, ♦popularna glazba♦, ♦zabavna glazba♦.

(BKR), IV, 56; (HI), 396–397; (M), 545; (MELZ), III, 214

1 U izvorniku stoji »electrical«, pa je taj prijevod točan, no v. (EH), 74, odnosno KM ♦električnih♦, ♦elektroakustičkih♦ i ♦elektroničkih glazbenih instrumenata♦, gdje se upozorava na razliku između »električnog« i »elektroničkog«; također i KR ♦električne gitare♦.

2 U izvorniku se ovdje rabi pojam »mainstream« u općem značenju, a ne kao tehnički pojam, odnosno stručna riječ (v. ♦mainstream jazz♦). Zato je i preveden kao »glavna struja«.

## ROTACIJA (NIZA, SERIJE)

**EN:** rotation; **NJ:** Rotation.

**ET:** Lat. rotatio = vrtnja, od rotare = okretati se, od rota = kotač (KLU), 606); ♦serija♦.

**DF:** »(Naziv za) sistematsko... prearanžiranje (elemenata) zadana ♦niza♦ (ili ♦serije♦)... koje se postiže uporabom jednog faktora (npr. počevši od druge note u ♦nizu♦ ili ♦seriji♦) ili više faktora (npr. počevši od druge note u ♦nizu♦ ili ♦seriji♦, pa nastavljajući sa svakom drugom notom) ili po serijalno sročenu planu.« (FR), 76)

**KR:** DF (u kojoj je inače »notu« bolje zamijeniti »♦tonom♦«) posve nemušto objašnjava postupak, pogotovo zato što jasno ne razlikuje r. od ♦permutacije♦. Na tu se razliku precizno upozorava u EIMERT 1964: 136: »3 ♦tona♦ mogu se premjestiti šest puta. Figura s tri tonske ♦točke♦ daje pri okretu do 359° 6 položaja rotacije sa 6 različitim, ciklički zamjenljivih, sljedova ♦tonova♦. 10 ♦tonova♦ može se premjestiti milijun puta; figura s deset tonskih ♦točaka♦ daje rotacijom 90 različitih sljedova ♦tonova♦. Rezultati su rotacije: pri 3 tonske ♦točke♦ 6 različitih sljedova ♦tonova♦, pri 4 tonske ♦točke♦ 12, pri 5 20, pri 6 30, pri 7 42, pri 8 56, pri 12 132, pri n tonskih ♦točaka♦ n · (n–1) različitih sljedova ♦tonova♦...« Rezultati su r. dakle osjetno ograničeniji od rezultata ♦permutacije♦.

**V:** ♦dvanaesttonska tehnika (skladanja)♦ = (♦dodekafonija♦), ♦dvanaesttonski niz, serija♦, ♦modus♦ (u posebnom značenju), ♦niz♦, ♦predsređenje građe♦,

♦serija♦, ♦serijalna tehnika (skladanja)♦, ♦serijalni postupci♦.

**USP:** ♦permutacija (niza, serije)♦.

(G), 45

## ROTACIJA ZVUKA

**NJ:** Klangrotation, Rotation von Klängen.

**ET:** ♦Rotacija (niza, serije)♦.

**DF:** »(Pojam) što su ga 1951/52. zamislili P. Schaeffer i drugi... mogao se realizirati tek pojavom četverokanalnog magnetofona. Pošto je manualna kontrola rotacije preko pulta bila precizno neizvediva, došlo se u radijskom studiju u Kölnu na pomisao o konstrukciji tzv. ♦rotirajućeg zvučnika♦: stola koji se okreće, a na kojemu bi bio montiran zvučnik s izrazito velikim lijevkom. Četiri mikrofona, koji su bili postavljeni u kvadrat oko tog stola i od kojih je svaki bio ukopčan na jedan kanal četverokanalnog magnetofona, snimali su ♦zvuk♦ s ♦rotirajućeg zvučnika♦ kako bi im se on približavao i udaljavao... Kao nastavak... se u ♦Studiju za elektroničku glazbu♦ pri Visokoj glazbenoj školi u Kölnu razvio tzv. 'varijabilni četverokanalni regulator rotacije' (koji je funkcionirao pomoću fotočelija)...« (EH), 290–291)

**KM:** Uređaj za r. z. koji se konstruirao na Kelnskom radiju rabio je u jednoj varijanti, kao tzv. »rotirajući stol« (»Rotationstisch«), K. Stockhausen za kontrolu prostornog rasporeda ♦zvuka♦ u svojoj skladbi *Kontakti* (1960) (RUF), 431).

**KR:** ♦Rotirajući zvučnik♦ što se spominje u DF treba razlikovati od onog koji se, recimo, rabi u ♦leslie♦.

**V:** ♦elektronička glazba♦ = (♦elektronska glazba♦), ♦prostorna glazba♦, ♦rotirajući zvučnik♦ (DF 2), ♦zvuk♦.

(HU), 89

## ROTIRAJUĆI ZVUČNIK

**EN:** rotary box, rotating (loud)speaker; **NJ:** Rotationslautsprecher, rotierende Lautsprecher, Rotorbox, Rotorkabinett.

**ET:** ♦Rotacija (niza, serije)♦.

**DF:** 1) »(Naziv za) specijalan sistem zvučnika što se konstruirao za ♦leslie♦, a u kojemu se rabi Dopplerov efekt za oživljavanje ♦zvuka♦ ♦elektroničkih orgulja♦.« (EN), 201)

2) Naziv za uređaj kojim se kontrolira ♦rotacija zvuka♦ u ♦prostornoj glazbi♦.

**V:** ♦leslie♦, ♦rotacija zvuka♦.

(DOB), 99; (EH), 291; (HK), 332; (KN), 178

**RUMBA**

**EN:** rumba; **NJ:** Rumba, Rhumba; **FR:** rumba; **TL:** rumba.

**ET:** Na kubanskom španjolskom = izazovni ples, od španjolskog rumbo = čarolija s rukama, nakit, sjaj, izazov, od lat. rhombus = romb, krug, čarobni krug, od grč. rhómbos = isto, od rhémbesthai = okretati se u krugu (⟨DUD⟩, 603, 592).

**DF:** »(Naziv za) afrokubanski... ples i glazbu koja ga prati. Postoji nekoliko podtipova rumbe (npr. *guadanco*, *yambu*, *columbia*), a ona sama, premda svjetovna, sadrži elemente duhovne glazbe, podrijetlom iz Afrike. Izvodi je vokalni solist i zbor uz pratnju dvaju ili triju bubnjeva tipa *conge* (niskougodena *tumba*, često *segundo* i visokougodeni *quinto*), par drvenih palica (*palitos*, *cascara*) kojima se lupa po drvenoj površini i ponekad *claves*. Rumba počinje kratkim uvodom (*diana* ili *llorao*), iza kojeg slijede improvizirani stihovi. Obje su •sekcije• (DF 1) za solopjevača i za zbor koji pjeva refren. Treća i završna •sekcija• (DF 1) jest responzorijalno izmjenjivanje solista i zbora. Nakon što su je prihvatili i preradili kubanski urbani popularni ansambli, rumba je postala međunarodno poznata tridesetih godina...« (⟨RAN⟩, 720–721)

**KM:** NJ ortografija s –h– (»Rhumba«) navodi se u ⟨BKR⟩, IV, 77, i u ⟨RL⟩, 882. No takva ortografija ne postoji ni u ⟨L⟩, 486, ni u ⟨P⟩, 283.

**V:** •beguine•, •cha-cha-cha•, •mambo•, •popularna glazba•, •zabavna glazba•.

⟨BASS⟩, IV, 172; ⟨GR6⟩, XVI, 329; ⟨HI⟩, 401–402; ⟨HK⟩, 335; ⟨KN⟩, 179; ⟨L⟩, 486; ⟨LARE⟩, 1365; ⟨MELZ⟩, III, 244; ⟨RIC⟩, IV, 78

**RUMORARMONIO = •RUSSOLOFON•**

**EN:** rumorarmonio; **NJ:** Rumorarmonio; **TL:** rumorarmonio.

**ET:** TL rumore = •šum•; armonio = harmonij.

**DF:** »(Naziv za) elektromehaničko glazbalo što ga je 1929. godine konstruirao i na koncertima rabio talijanski skladatelj... Luigi Russolo...« (⟨HI⟩, 402)

**KM:** R. je, kao i •russolofon•, odnosno sve •intonarumore• (v. KM •intonarumora•), nespretno i nepraktično prevoditi, pa ih je bolje rabiti u TL izvorniku.

**V:** •bruitizam•, •futurizam•, •glazba šuma, buke•, •intonarumori•, •komatska ljestvica•, •strojna glazba•.

**USP:** •russolofon•.

⟨BASS⟩, IV, 172 = uputnica na •intonarumore•; ⟨GRI⟩, III, 277; ⟨P⟩, 320

**RUSSOLOFON = •RUMORARMONIO•**

**EN:** Russolophone; **NJ:** Russolophon; **FR:** russolophon; **TL:** russolofono.

**ET:** Po konstruktoru, L. Russolu; grč. φθῆνῆ = glas, •zvuk• (⟨KLU⟩, 544).

**KM:** –ph–, koje je grč. podrijetla, ovdje se pretvara u –f–, kao u »gramofonu« ili •multifonu•.

**USP:** •rumorarmonio•.

⟨P⟩, 320

**RUŽIČASTI ŠUM**

**EN:** pink noise, pink sound (v. KR); **NJ:** rosa Rauschen; **FR:** bruit rose; **TL:** rumore rosa.

**DF:** 1) »(Naziv za) nerepetitivni •signal• bez •visine• koji sadrži sve čujne frekvencije s povećanjem relativne amplitude nižih frekvencija.« (⟨FR⟩, 66)

2) »(Naziv za) posebnu vrstu •obojenog šuma•. Ružičasti šum nastaje povećanim prigušenjem viših frekvencijskih područja tako da se po oktavi zadržava isti •intenzitet• titraja (odnosno •intenzitet• •zvuka•), što pri slušanju, za razliku od •bijelog šuma•, daje dojam ravnomjerno raspoređena, široka •šuma•.« (⟨EN⟩, 188)

**KR:** EN naziv »ružičasti •zvuk•« (= »pink •sound•« u ⟨CP1⟩, 241) neprecizan je jer ne uvažava bitnu razliku između •zvuka• i •šuma•.

**V:** •šum•.

**USP:** •bijeli šum•, •crni zvuk•, •obojeni šum•, •plavi šum•.

⟨EH⟩, 255; ⟨HI⟩, 355; ⟨L⟩, 463–464

# S

## SALSA

**EN:** salsa; **TL:** salsa.

**ET:** Na kubanskom španjolskom = temperament, duh, šarm, gracija ((KSD), 133).

**DF:** »(Naziv za) stil u •popularnoj glazbi• kubanskog podrijetla. Razvio se četrdesetih godina iz elemenata *conjunta*, plesnih •bandova• s glasovima i trubama na •backgroundu• s congama i bongosima, i iz *charangi*, u kojima su flaute i violine svirale melodije iz plesova europskog podrijetla kao što je *danzòn*. Četrdesetih i pedesetih godina glazbenici koji su svirali salsu preselili su se u... New York, gdje se stil djelomično pomiješao s •jazzom•. Salsa je tako poprimila stil •swinga•..., a •latinski jazz• razvio se kao kombinacija •struktura• •jazza• s •ritmovima• salse. Šezdesetih i sedamdesetih godina salsa se opet vratila temeljnom kubanskom stilu jer su izvođači miješali instrumentaciju *conjunta* i *charange*, s tim da su u *conjuntu* trube zamijenili trombonima. Također su se uveli portorikanski i novi latinoamerički elementi. •Ritmovi• salse temelje se na afroameričkim plesovima kao što su bolero, •cha-cha-cha•, *guanguancò*, •mambo• i *son montuno*. Uobičajeni su slojeviti •polimetri• i hemiole, no posebna je odlika (salse), koja je u osnovi njezine •strukture•, dvotaktni *clave*...



Svaka je skladba imala tri •sekcije• (DF 1): glavnu (melodijsku) •sekciju•; *montuno*, u kojemu •lead•-pjevač improvizira na vokalnom refrenu koji se ponavlja; i *mambo*, •sekciju• s kontrastnim •riffovima•<sup>1</sup>.« ((GR6), XVI, 430)

**V:** •jazz•, •latinski jazz•, •mambo•, •popularna glazba•, •zabavna glazba•.  
(BASS), IV, 212

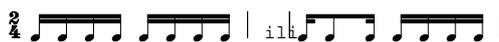
1 O tome značenju •mambo• v. DF •mambo•.

## SAMBA

**EN:** samba; **NJ:** Samba; **FR:** samba; **TL:** samba.

**ET:** Od portugalskog samba, zamba = kraćenica od zambacueca = vrsta plesa; zacijelo alteracija (pod utjecajem riječi zamacueco = glup) od zambapalo = komični, groteskni ples, što je zacijelo opet alteracija od zampalo = glupan, od zamparse = sudariti (se) ((DE), 954).

**DF:** »(Naziv za) afrobrazilski ples i formu plesne glazbe. U sambe idu seljačka *samba de roda*, kolo koje je bilo rašireno i koje je još važno u sjevernoistočnom Brazilu, *samba de morro* iz slumova (*favelas*) na brežuljcima Rio de Janeira, važna u gradskim karnevalskim svečanostima, i međunarodno poznata urbana popularna samba koju se utemeljilo u Riu dvadesetih godina. Karakteristike su svih tipova sambe dvodobna •mjera•, stihovi za solopjevača u alternaciji sa zbarskim refrenom, sinkopirana i često isprekidana melodijska linija i pratnja koja kombinira ovaj sloj obrazaca:



nad basovskim figurama koje podsjećaju na koračnicu, kao npr.:«



((RAN), 725)

**V:** •bossa nova•, •popularna glazba•, •zabavna glazba•.

(BASS), IV, 215-216; (BKR), IV, 87; (GRJ), II, 412; (GR6), XVI, 447-448; (HI), 404; (HK), 337; (KN), 179; (L), 490; (MELZ), III, 268-269; (P), 285; (RIC), IV, 103; (RL), 836

## SAMPLER

**EN:** sampler; **NJ:** Sammelplatte, Sampler.

**ET:** EN sampler = (prije svega) uzorak, model, no i kao imenica od glagola sample = napraviti uzorak,

izabrati za ogled, pokazati; dakle (u ovom slučaju doslovno) = izbor uzoraka.

**DF:** »(Naziv za) (diskografski) album sa skladbama različitih grupa ili odvojenim skladbama jednog solista. Najčešći razlog za izdavanje samplera: slušatelj mora u ruke dobiti ono najbolje ('The Best of...', 'The Very Best of...') iz stvaralaštva kakva glazbenika ili iz produkcije kakve diskografske tvrtke. Sampleri mogu biti i tematski (npr. pod nazivom 'Psychedelic' ili 'Underground' itd.)...« (⟨KN⟩, 179–180)

**KM:** Premda je DF iz priručnika koji obrađuje nazivlje ♦rock–glazbe♦, treba napomenuti da se s. produciraju i u ♦pop–glazbi♦, ♦popularnoj glazbi♦ i ♦zabavnoj glazbi♦

**V:** ♦pop, pop–glazba♦, ♦popularna glazba♦, ♦rock, rock–glazba♦, ♦zabavna glazba♦.  
(HK), 337–338

#### (SAMPLER) = ♦SKLOP ZA UZORKOVANJE♦

**ET:** EN sampler = kušalac, onaj koji pravi uzorke.

**USP:** ♦sklop za uzorkovanje♦.

#### (SAMPLING) = ♦UZORKOVANJE♦

**ET:** Particip prezenta od EN sample = uzeti uzorak, probati; dakle: uzimanje uzoraka.

**USP:** ♦uzorkovanje♦.

#### SAUDADE

**FR:** saudade; **TL:** saudade.

**ET:** Portugalski = žudnja, čežnja, nostalgijско sjećanje na rijetke stvari, usamljenost (⟨BASS⟩, IV, 277; ⟨MELZ⟩, III, 637; ⟨MI⟩, III, 637; ⟨RIC⟩, IV, 120).

**DF:** »(Naziv za) brazilske plesove različitih tipova, na ♦ritmove♦ lokalnog folklora<sup>1</sup>... Saudade su, među ostalima, skladali... D. Milhaud (*Saudade do Brazil*, za klavir ili za orkestar, 1912) i H. Villa-Lobos (*Saudade da juventude*, za orkestar, 1940, i *Saudades das selvas brasileiras*, za klavir, 1927).« (⟨BASS⟩, IV, 227; ⟨HO⟩, 918)

**KR:** Pojam je neizdiferencirana značenja, a u ovaj je *Vodič* uvršten zato što se, kao naziv za vrstu, nalazi u naslovima skladbi navedenih u DF.

<sup>1</sup> U izvorniku stoji »folklore locale«. V. KR ♦folka, folk–glazbe, folk–stila♦.

#### SCAT (SINGING)

**EN:** scat (singing); **NJ:** scat (singing), Scat (singing), Scat (Singing), Silbengesang; **FR:** scat (singing), syllabes chantées; **TL:** scat (singing), canto sillabato.

**ET:** EN scat = kraćenica od glagola scatter = razbacati, razasuti (⟨COD⟩, 1124); puni oblik, s participom perfekta kao pridjevom uz singing, glasio bi onda: scat(tered) (singing); po ⟨OAD⟩, 809, glagol »scat« u američkom slengu također znači »brzo otputovati«.

**DF:** »(Naziv za) pjevanje u ♦jazzu♦ na slogove bez smisla. Scat je prvi snimio L. Armstrong 1926. godine u *Heebie Jeebies*, a nakon 1944. godine uslijedile su virtuozne interpretacije (E. Fitzgerald, E. Jefferson, J. Hendricks) kao imitacije instrumentata u ♦bebopu♦. Sedamdesetih i osamdesetih godina jodlanje (L. Thomas) i perkusivni te nezapadni ♦zvukovi♦ proširili su vokalnu paletu.« (⟨RAN⟩, 730)

**KM:** U ⟨MELZ⟩, III, 282, kao i u ⟨BASS⟩, I, 382, navodi se »bop singing« kao istoznačnica sa s. (s.). U ⟨HI⟩, 407, upozorava se da se taj izraz češće rabi u vezi s ♦bebopom♦. Nikakve razlike u značenju nema, ali je s. (s.) češći pojam.

**NJ, FR i TL nazivi koji se razlikuju od EN izvornika predloženi su, vjerojatno kao tumačenje značenja izvornika, u ⟨BR⟩, 238–239.**

**S.** je kraćenica od s. (s.).

**V:** ♦bebop♦ = ♦bop♦ = ♦rebop♦, ♦jazz♦.

⟨APE⟩, 263; ⟨BKR⟩, IV, 97; ⟨FR⟩, 77; ⟨GRJ⟩, II, 425–426; ⟨HK⟩, 342; ⟨IM⟩, 338; ⟨KN⟩, 181; ⟨MI⟩, III, 649; ⟨RIC⟩, IV, 140; ⟨RL⟩, 842–843

#### SEGMENT (NIZA, SERIJE)

**EN:** segment.

**ET:** Lat. segmentum = odsječak, dio, odlomak, od secare = sjeći, odvojiti (⟨KLU⟩, 663); ♦serija♦.

**DF:** Naziv za dio ♦dvanaesttinskog niza, serije♦ koji je dobijen ♦segmentacijom♦.

**V:** ♦agregat♦ (DF 2), ♦derivirani niz, serija♦, ♦dvanaesttinski niz, serija♦, ♦ljestvica♦, ♦modus♦, ♦niz♦, ♦oblik niza, serije♦, ♦osni ton♦, ♦segmentacija (niza, serije)♦, ♦serija♦, ♦sekundarni niz, serija♦, ♦simetrični niz, serija♦.

**USP:** ♦heksakord♦, ♦pentakord♦, ♦podniz, podserija♦, ♦tetrakord♦, ♦trikord♦.

⟨JON⟩, 265–266

#### SEGMENTACIJA (NIZA, SERIJE)

**EN:** segmentation.

**ET:** ♦Segment (niza, serije)♦.

**DF:** »(Naziv za) podjelu ♦dvanaesttinskog niza, serije♦ na četiri ♦segmenta♦ od po tri ♦tona♦ (♦trikord♦), tri ♦segmenta♦ od po četiri ♦tona♦ (♦tetrakord♦) ili dva ♦segmenta♦ od po šest ♦tonova♦ (♦heksakord♦).« (⟨FR⟩, 79)

**KM:** ♦Pentakord♦, tj. ♦segment♦ ♦dvanaesttonskog niza♦ od pet ♦tonova♦, također se dobiva s., koja se može nazvati **nepravilnom**.

**V:** ♦dvanaesttonska tehnika (skladanja)♦ = (♦dodekafonija♦), ♦heksakord♦, ♦niz♦, ♦osni ton♦, ♦pentakord♦, ♦podniz, podserija♦, ♦segment (niza, serije)♦, ♦serija♦, ♦serijalna tehnika (skladanja)♦, ♦simetrični niz, serija♦, ♦tetrakord♦, ♦trikord♦.

**USP:** ♦derivacija♦.

## SEKCIJA

**EN:** section; **NJ:** Sektion, Gruppe, Untergruppe; **FR:** section; **TL:** sezione.

**ET:** Lat. sectio = rezanje, odrezak, od secare = sjeći, rezati, komadati, odvojiti (⟨DE⟩, 978).

**DF:** 1) U teoriji glazbenih oblika općenito naziv za dijelove iz kojih je izgrađena glazbena forma (⟨MELZ⟩, II, 713), a u nazivlju ♦glazbe 20 stoljeća♦ naziv za onaj dio skladbe koji se daje zaokruženo izdvojiti po relativnoj ujednačenosti kompozicijsko-tehničkih postupaka koji se u njemu rabe, za razliku od ♦bloka♦ koji se uočava isključivo po prepoznatljivosti svoje izdvojenosti na temelju slušnog dojma (⟨GL⟩, 175 — bilj. A.II/22).

2) »(Naziv za) manju grupu unutar kakva ♦big banda♦ ili ♦comba♦ koja se odvaja po funkciji (npr. ritamska sekcija) ili po instrumentima (npr. puhačka sekcija).« (⟨KN⟩, 184)

**KM:** NJ izrazi »Gruppe« i »Untergruppe« sugeriraju se u (BR), 239. Valjda se pritom misli na značenje pojma u DF 2.

**V:** ♦big band♦, ♦combo♦.

**USP:** ♦blok♦ (s obzirom na DF 1). (GRJ), II, 433; (HK), 350–351

## SEKUNDARNI NIZ, SERIJA

**EN:** secondary set.

**ET:** Lat. secundarius = drugoklasan, podređen, inferioran, od secundus = drugi, sljedeći po redu (⟨DE⟩, 977); ♦serija♦.

**DF:** »Naziv što ga rabi skladatelj i teoretičar M. Babbitt da bi opisao ♦dvanaesttonski niz, seriju♦, koji nastaje kada iza prvoga ♦heksakorda♦ jednoga ♦oblika niza♦... slijedi drugi ♦heksakord♦ drugoga ♦oblika niza♦. Dva ♦oblika niza♦ moraju posjedovati svojstvo ♦kombinatoričnosti♦, tako da se ne ponavljaju ♦visine tona♦ u sekundarnom nizu, seriji. Primjer a) je ♦osnovni oblik♦ ♦dvanaesttonskog niza♦ rabljenog u prvom od *Tri skladbe za klavir* M. Babbitta. Primjer je b) sekundarni niz što se dobio tako da se drugom ♦heksakordu♦ ♦osnovnoga oblika

niza♦ dodao ♦obrat♦ prvoga ♦heksakorda♦, transponiran za čistu kvintu uzlazno.«



(⟨FR⟩, 78)

**V:** ♦agregat♦ (DF 2), ♦derivirani niz, serija♦, ♦dvanaesttonski niz, serija♦, ♦kombinatoričnost♦, ♦kombinatorični niz, serija♦, ♦niz♦, ♦oblik niza, serije♦, ♦segment (niza, serije)♦, ♦serija♦, ♦simetrični niz, serija♦.

(GR), 162; (JON), 263–265

## SEKUNDNI AKORD

**EN:** chord by seconds, secunda chord.

**ET:** Lat. secundus = drugi, sljedeći po redu (⟨DE⟩, 977); ♦akord♦.

**DF:** »(Naziv za) ♦akord♦ koji je pretežno izgrađen od velikih i/ili malih sekundi. Ako je takav ♦akord♦ u tijesnu slogu, onda je riječ o ♦clusteru♦.« (⟨JON⟩, 42)

**KM:** U (FR), 79, daje se ovaj primjer za s. a. koji nisu ♦clusteri♦:



**V:** ♦agregat♦ (DF 1), ♦akord♦, ♦cluster♦.

## SEKVENCER = (SEQUENCER)

**EN:** sequencer, sequential controller (rjeđe); **NJ:** Sequencer; **FR:** sequencer.

**ET:** Lat. sequentia = slijed, niz, od sequi = slijediti, pratiti (⟨DE⟩, 985); u ovome slučaju: onaj koji prati, tj. »uređaj za određivanje redoslijeda« (⟨SPR⟩, 467).

**DF:** »(Naziv za) uređaj za upravljanje koji se daje programirati, a koji ponajprije služi za upravljanje ♦sintetizatorom♦, ali i drugim ♦elektroničkim instrumentima♦ (npr. uređajem za ♦ritam♦) ili audiotehničkim uređajima (npr. magnetofonom). Sekvencer je ponekad u ♦sintetizator♦ ugrađen kao ♦modul♦, ali se može rabiti i kao samostalan uređaj. U njemu se mogu programirati naponi koji se šalju u druge ♦module♦ ♦sintetizatora♦. Ti naponi mogu onda utjecati na sve ♦parametre♦ kojima se daje upravljati ♦kontrolom napona♦, tako da se pri odgovarajućoj kombinaciji ♦modula♦ pritiskom na dugme (♦okidni sklop♦, ♦okidni signal♦) mogu pokrenuti kompletne ♦modulacije♦ melodija, ♦ritmova♦,

♦intenziteta♦, ♦zvukovne boje♦, tj. svega onoga čime se upravlja ♦kontrolom napona♦.« (⟨EN⟩, 214)

**KM:** Na NJ se zadržao samo EN oblik pojma.

**V:** ♦kontrola napona♦ = (VC) = (voltage control), ♦modulacija♦, ♦sintetizator♦ = (synthesizer).

⟨BKR⟩, V, 98; CHION-REIBEL 1976: 258-259; ⟨CP1⟩, 242; ⟨CP2⟩, 342; ⟨DOB⟩, 140-145; ⟨EH⟩, 306-307; ⟨FR⟩, 79; ⟨GR⟩, 163; ⟨HK⟩, 352-353; ⟨HU⟩, 103-104; ⟨KN⟩, 186; ⟨V⟩, 670

**(SEQUENCER) = ♦SEKVENCER♦**

### SERIJA

**EN:** (note) row, (tone) row, series, set; **NJ:** (Ton)reihe, Serie; **FR:** série; **TL:** seria (⟨HI⟩, 386; ⟨RL⟩, 788), serie (⟨BASS⟩, II, 65; BEICHE 1984: 1; ⟨BR⟩, 138) — točno je »serie«!

**ET:** Lat. series = red, lanac, niz, od serere = povezati, spojiti (⟨DE⟩, 987).

**DF:** Kao kraćenica od ♦dvanaesttonskog niza, serije♦ naziv za temeljnu zvukovnu građu u ♦serijalnoj tehnici♦. Serija u ♦serijalnoj tehnici♦ artikulira prije svega ♦parametre♦ ♦visine (tona)♦, ♦intenziteta (tona)♦, ♦trajanja (tona)♦ i ♦zvukovne boje♦.

**KR:** Na hrvatskom jeziku s. nikako ne treba rabiti kao istoznačnicu s ♦nizom♦. ♦Niz♦ neka je dakle kraćenica od ♦dvanaesttonskog niza♦ u ♦dvanaesttonskoj tehnici♦, a s. za ma koju s. u ♦serijalnoj tehnici♦. (Nešto slično sugerira se u ⟨RAN⟩, 744, kada se s pojma »row« upućuje na ♦dvanaesttonsku glazbu♦, a s pojma »series« na ♦serijalnu glazbu♦.)

**V:** ♦agregat♦ (DF 2), ♦derivirani niz, serija♦, ♦dvanaesttonski niz, serija♦, ♦dvanaesttonski sveintervalni niz, serija♦ = sveintervalni niz, serija, ♦dvanaesttonsko polje♦, ♦heksakord♦, ♦jednointervalni niz, serija♦, ♦klasa visine tona♦ = (tonska klasa), ♦kombinatorični niz, serija♦, ♦kombinatoričnost♦, ♦ljestvica tempa♦, ♦ljestvica trajanja (tona)♦, ♦nekombinatorični niz, serija♦, ♦oblik niza, serije♦, ♦obrat (niza, serije)♦ = (♦inverzija [niza, serije]♦), ♦osni ton♦, ♦osnovni niz, serija♦ = (Grundreihe), ♦osnovni oblik (niza, serije)♦ = (♦Grundgestalt♦), ♦parametar♦, ♦pentakord♦, ♦permutacija (niza, serije)♦, ♦podniz, podserija♦, ♦predsređenje građe♦, ♦račji oblik (niza, serije)♦ = (♦retrogradni oblik [niza, serije]♦), ♦račji obrat (niza, serije)♦ = (♦retrogradna inverzija [niza, serije]♦), ♦rotacija (niza, serije)♦, ♦segment (niza, serije)♦, ♦sekundarni niz, serija♦, ♦serija intenziteta (tona)♦, ♦serija trajanja (tona)♦, ♦serija visine (tona)♦, ♦serija zvukovne boje♦, ♦serijalizam♦, ♦serijalna glazba♦, ♦serijalna tehnika (skladanja)♦, ♦serijalni postupci♦, ♦simetrični niz, serija♦, ♦sustav♦, ♦sveintervalni niz, serija♦ = ♦dvanaesttonski sveintervalni niz, serija♦, ♦sve-

kombinatorični niz, serija♦, ♦tetrakord♦, ♦transpozicija (niza, serije)♦, ♦trikord♦, ♦višedimenzionalni glazbeni prostor♦, ♦zrcalni obrat (niza, serije)♦ = (♦zrcalna inverzija [niza, serije]♦).

**USP:** ♦ljestvica♦, ♦ljestvica tempa♦, ♦ljestvica trajanja (tona)♦, ♦modus♦, ♦niz♦, ♦trop♦.

⟨APE⟩, 268, = »series« (uputnica na ♦dvanaesttonsku tehniku♦); ⟨BKR⟩, IV, 27-28 = »Reihe«; ⟨CAN⟩, 506 = pridjev »sériel«; ⟨CH⟩, 305-306; ⟨DIB⟩, 340-342; ⟨EH⟩, 280-181; ⟨FR⟩, 77 = »row« (uputnica na »tone row«), 80 = »set«, »series«, 94 = »tone row«; ⟨G⟩, 41-45; ⟨GR6⟩, XVII, 169 = »series«, »row«, »tone row«, »note row«; ⟨GR6⟩, XVII, 197-199 = »set«; ⟨HI⟩, 386-387; ⟨HO⟩, 930 = »série« (uputnica na »dodécaphonisme« i na ♦serijalnu glazbu♦); ⟨IM⟩, 348; ⟨L⟩, 470; ⟨MI⟩, III, 696-697; ⟨P⟩, 290; ⟨RAN⟩, 719 = »row«, 743 = »series« (uputnica na ♦dvanaesttonsku glazbu♦ i ♦serijalnu glazbu♦), 744 = set (uputnica na ♦dvanaesttonsku glazbu♦, istoznačnica s »row«); ⟨V⟩, 635 = »row« (uputnica na »set« i na ♦dvanaesttonsku tehniku♦), 674 = »series« (uputnica na »set« i na ♦dvanaesttonsku tehniku♦)

### SERIJA INTENZITETA (TONA)

**EN:** intensity (set); **NJ:** Lautstärken-Reihe.

**ET:** ♦Serija♦; ♦intenzitet (tona)♦.

**DF:** Naziv za ♦seriju♦ kojom se u ♦serijalnoj tehnici♦ ♦serijalnim postupcima♦ ♦predsređenja građe♦ kontrolira ♦parametar♦ ♦intenziteta (tona)♦

**V:** ♦intenzitet (tona)♦ = (♦dinamika♦) = (♦jačina♦), ♦parametar♦, ♦serija♦, ♦serijalizam♦, ♦serijalna glazba♦, ♦serijalna tehnika (skladanja)♦, ♦serijalni postupci♦.

**USP:** ♦serija trajanja (tona)♦, ♦serija visine (tona)♦, ♦serija zvukovne boje♦.

⟨G⟩, 73-76; ⟨JON⟩, 131

### SERIJA TRAJANJA (TONA)

**EN:** durational set, duration series, duration set; **NJ:** Dauernreihe, Reihe von Tondauern; **FR:** série de durées.

**ET:** ♦Serija♦.

**DF:** Naziv za ♦seriju♦ kojom se u ♦serijalnoj glazbi♦ ♦serijalnim postupcima♦ ♦predsređenja građe♦ kontrolira ♦parametar♦ ♦trajanja (tona)♦.

**V:** ♦parametar♦, ♦serija♦, ♦serijalizam♦, ♦serijalna glazba♦, ♦serijalna tehnika (skladanja)♦, ♦serijalni postupci♦, ♦trajanje (tona)♦.

**USP:** ♦serija intenziteta (tona)♦, ♦serija visine (tona)♦, ♦serija zvukovne boje♦.

⟨FR⟩, 24; ⟨G⟩, 58-63; ⟨HO⟩, 315; ⟨JON⟩, 81-82

### SERIJA VISINE (TONA)

**NJ:** Reihe von Tonhöhen, Tonhöhenreihe, Tonreihe; **FR:** série d'hauteur(s).

**ET:** ♦Serija♦.

**DF:** Naziv za •seriju• kojom se u •serijalnoj glazbi• •serijalnim postupcima• •predsredjenja građe• kontrolira •parametar• •visine tona•.

**KM:** Zamijetiti će se da nije naveden ekvivalent pojma na EN. Problem proizlazi iz istoznačnosti s. v. t. s •dvanaesttonskim nizom•, koji za nas pojmovno važi samo u •dvanaesttonskoj•, a ne i u •serijalnoj tehnici•. Baš je zato s. v. t. u mnogim priručnicima isto što i •dvanaesttonski niz•. U (GR), 163, zato će pisati, u pokušaju da se definira •niz•, odnosno •serija• (= »set«): »(Naziv za) grupiranje •klasa visine tona• ili drugih glazbenih elemenata; normalno se misli na •dvanaesttonski niz• koji sadrži sve •klase visine tona• u temperiranom polustепенom •sustavu•...«

**KR:** •Visina tona• se u s. v. t. ne rabi u množini, jer je ona •parametar•. Pojam je dakle kraćenica od »•serija• •parametra• visine tona•«.

**V:** •klasa visine tona• = (tonska klasa), •parametar•, •serija•, •serijalizam•, •serijalna glazba•, •serijalna tehnika (skladanja)•, •serijalni postupci•, •visina (tona)•.

**USP:** •serija intenziteta (tona)•, •serija trajanja (tona)•, •serija zvukovne boje•.  
(G), 41–45; (MI), III, 697

### SERIJA ZVUKOVNE BOJE

**NJ:** Klangfarbenskala (v. KM), Reihe von Klangfarben.

**ET:** •Serija•.

**DF:** Naziv za •seriju• kojom se u •serijalnoj glazbi• •serijalnim postupcima• •predsredjenja građe• kontrolira •parametar• •zvukovne boje•.

**KM:** DF je teoretski točno postavljena, ali je u praksi serijalizacija toga •parametra• doista problematična, jer se od njegovih vrijednosti, za razliku od •visine (tona)• i •trajanja (tona)•, ne mogu stvarati •ljestvice•, pa prema tome ni •serije• ((RL), 457). U skladbama ranoga •serijalizma•, npr. u Messiaenovom *Mode de valeurs et d'intensités* i u I. knjizi Boulezovih *Struktura* za dva klavira, problem se pokušao riješiti tako da su se serijalizirale vrste udara na klaviru.

Zamjetljiv je manjak ekvivalenata na stranim jezicima (NJ je pojam »Klangfarbenskala« iz (G), 66, dakako, pogrešan!) koji očito proizlazi iz ograničenih praktičkih mogućnosti serijalizacije toga •parametra•. U literaturi su se, ako je već o s. z. b. riječ, uglavnom stvarali pojmovi ad hoc, koji međutim i zbog svoje neujednačenosti nisu našli mjesta u leksikonskim i rječničkim priručnicima.

**KR:** •Zvukovna boja• se u s. z. b. ne rabi u množini jer se shvaća kao •parametar• (v. KR •serije visine

tona•), premda ona to u strogu akustičkom smislu nije (v. KM •trajanja tona• i KR •visine tona• i KM •zvukovne boje•).

**V:** •parametar•, •serija•, •serijalizam•, •serijalna glazba•, •serijalna tehnika (skladanja)•, •serijalni postupci•, •zvukovna boja• = (boja) = (boja zvuka) = (zvučna boja).

**USP:** •serija intenziteta (tona)•, •serija trajanja (tona)•, •serija visine (tona)•.  
(G), 66, 73–76

### SERIJALIZAM

**EN:** serialism; **NJ:** Serialismus; **FR:** sérialisme; **TL:** serialismo, serialità ((BASS), IV, 282).

**ET:** •Serija•

**DF:** Naziv za (navodni) stil ili epohu u kojoj se, •serijalnom tehnikom•, sklada •serijalna glazba•.

**KM:** U (CP1), 242, nudi se pojam »serijalizacija« kao »logika reda i intelekta koja se primjenjuje na bilo koje ili na sve aspekte tehnike skladanja. Taj pojam više se ne odnosi samo na dvanaesttonsku mehaniku.« (»Mehanika« je, dakako, •dvanaesttonska tehnika•.) To je jedan od rijetkih primjera na anglosaksonskom govornom području u kojemu se — doduše drugim pojmom — s., •serijalna glazba• i •serijalna tehnika• pokušava razdvojiti od •dvanaesttonske glazbe• i •dvanaesttonske tehnike• (usp. također »dodekafonizam« u KR •dodekafonije•).

**KR:** Pojam je uporabljiv ako se njime doista želi označiti karakterističan stil ili epoha u kojoj se skladala •serijalna glazba• •serijalnom tehnikom•. Iz primjedbe u KM vidljivo je da se s. **može** pripisati jasno prepoznatljiv odnos prema glazbi, odnosno da se, spram •dvanaesttonske tehnike•, može smatrati čak i njezinim logičnim povijesnim nastavkom u razvoju •glazbe 20. stoljeća•.

**V:** •pointilizam• = •punktualizam•, •punktualizam• = •pointilizam•, •serijalna glazba•, •serijalna tehnika (skladanja)•, •struktura•, •točka•.

(BASS), IV, 282 = uputnica na •dodekafoniju• i •ekspresionizam• (v. KR •ekspresionizma•); (BOSS), 148–155; (GR), 163; (GR6), XVII, 162–169; (IM), 348; (SLON), 1489; (Z), 172–181

### SERIJALNA GLAZBA

**EN:** serial music; **NJ:** serielle Musik; **FR:** musique sérielle; **TL:** musica seriale.

**ET:** •Serija•.

**DF:** 1) »(Naziv za) tehniku skladanja koju su oko 1950. godine razvili O. Messiaen, P. Boulez i drugi, a koja, nastavljajući se na •dvanaesttonsku tehniku•, kojoj je u temelju •niz•, daljnje glazbene •parametre•, kao što su •trajanje•, •intenzitet•, •zvu-

kovna boja• i artikulacija..., podvodi pod predsredeni, višeslojni serijalni red.« (⟨HI⟩, 425)

2) »Generični pojam koji se odnosi na glazbu koja rabi •serijalnu• ili •dvanaestttonsku tehniku•.« (⟨FR⟩, 80)

3) »(Serijalna glazba), već po tehničkim preduvjetima koji je određuju, više je ili nešto različito od same tehnike skladanja. Metoda naime, po kojoj se sva glazbena područja strukturiraju serijalnim poretkom, a onda se opet posebnim pravilima o povezivanju dovode u međusobnu ovisnost, počiva na vjeri da će se takvom totalnom organizacijom uspostaviti i glazbeni smisao.« (⟨DIB⟩, 342)

**KR:** DF 1 jedina je prihvatljiva, premda je s. g. zapravo posljedica uporabe •serijalne tehnike•. DF 2 počiva na istozačnosti •niza• i •serije•, pogotovo na EN i FR govornom području (v. DF 2 •serijalne tehnike•), što je na hrvatskom jeziku posve neprihvatljivo. DF 3 primjer je DF koja, premda je nudi vrhunski autoritet, pojam izlaže upitnosti prije no što ga uopće definira.

S. g. je, ako je ograničimo na značenje u DF 1, tj. na glazbu koja je skladana •serijalnom tehnikom•, posve legitiman pojam, za razliku od •aleatoričke glazbe• (tj. »slučajne glazbe«), •dvanaestttonske glazbe• (tj. »glazbe koja rabi dvanaest •tonova•«), koje su kraćenice od inače nužno opširnijih naziva. U ⟨MELZ⟩, III, 336–338, rabi se pojam »serijalna (muzika)«, što vjerojatno dolazi od NJ i FR »se(é)riell(e)«, no to je na hrvatskom jeziku neprihvatljivo. Internacionalni oblik »serijalna« međutim nikako se ne može zamijeniti »serijskom«, jer to znači nešto posve drugo, odnosno u glazbenom nazivlju zapravo ništa.

**V:** •punktualna glazba•, •serijalizam•, •serijalna tehnika (skladanja)•, •struktura•, •točka•.

**USP:** •aleatorička glazba•, •dvanaestttonska glazba•, •postserijalna glazba•.

⟨BKR⟩, IV, 150–151; BLUMRÖDER 1985; ⟨H⟩, 49, 63; ⟨HO⟩, 930–932; ⟨KS⟩, 145–161; ⟨LARE⟩, 1437–1439; ⟨M⟩, 553; ⟨MGG⟩, XIV, 1529–1533; ⟨P⟩, 290; ⟨RAN⟩, 741–743; ⟨RIC⟩, IV, 203; ⟨RL⟩, 868–870; ⟨ROS⟩, 208–209

### SERIJALNA TEHNIKA (SKLADANJA)

**EN:** serial technique; **NJ:** serielle Technik; **FR:** technique sérielle; **TL:** tecnica seriale.

**ET:** •Serija•; grč. tekhnikós = umjetan, vješt, od tékhnē = umijeće (umjetnost), vještina, znanje (⟨KLU⟩, 724).

**DF:** 1) Naziv za tehniku skladanja koja, za razliku od •dvanaestttonske tehnike• u kojoj se, kao •predsredjenje građe•, •oblicima niza• određuju samo vrijednosti •parametra• •visine tona•, •predsre-

nje građe• proširuje na sva četiri •parametra•, proklamirajući ujedno njihovo jedinstvo i ravnopravnost.

2) »(Naziv za tehniku skladanja) koja se počela rabiti oko 1950. godine kao proširenje •dvanaestttonske tehnike•. •Serijalnoj glazbi• nije do samog početka stajao na raspolaganju pojam 'serijalna'. Riječ potječe iz FR (la série = •niz•, •serija•); no nespornost je u tome što se u FR 'la série' vrlo često rabi za označavanje •dvanaestttonske niza•. Nasuprot tome se glazbeno-tehnički pojam serijalno, što su ga između 1949. i 1951. godine skladateljski prakticirali Messiaen, Goeyvaerts i Boulez, najprije upotrijebio u Njemačkoj.« (⟨EH⟩, 307)

**KR:** Bez obzira na to što je na FR »série« istozačna s •dvanaestttonskim nizom•, DF nam pogotovo daje pravo zahtijevati razlikovanje između •niza• i •serije• u hrvatskom jeziku.

**V:** •agregat• (DF 2), •derivacija•, •dvanaestttonsko polje•, •klasa visine tona• = (tonska klasa), •kombinatoričnost•, •ljestvica tempa•, •ljestvica trajanja (tona)•, •makrovrijeme/mikrovrijeme•, •metarska modulacija• = (metrička modulacija), •obrat niza, serije• = (•inverzija [niza, serije]•), •oblik niza, serije•, •osnovni oblik (niza, serije)• = (•Grundgestalt•), •parametar•, •permutacija (niza, serije)•, •punktualna glazba•, •predsredjenje građe•, •račji oblik (niza, serije)• = (•retrogradni oblik [niza, serije]•), •račji obrat (niza, serije)• = (•retrogradna inverzija [niza, serije]•), •rotacija (niza, serije)•, •segmentacija (niza, serije)•, •serija intenziteta (tona)•, •serija trajanja (tona)•, •serija visine (tona)•, •serija zvukovne boje•, •serijalni postupci•, •sirena•, •struktura•, •sustav•, •točka•, •transpozicija (niza, serije)•, •vertikalizacija•, •zrcalni obrat (niza, serije)• = (•zrcalna inverzija [niza, serije]•).

**USP:** •dvanaestttonska tehnika (skladanja)• = (•dodekafonija•), •serijalizam•, •serijalna glazba•. BLUMRÖDER 1985: 1–2; ⟨G⟩, 83; ⟨JON⟩, 267–268; ⟨P⟩, 290; ⟨VO⟩, 114–119

### SERIJALNI POSTUPCI

**EN:** serial procedures; **NJ:** serielle Verfahren.

**ET:** •Serija•.

**DF:** Naziv za skup postupaka u •serijalnoj tehnici•, od •predsredjenja građe• serijalizacijom •parametra• do uporabe tako predsredene građe u skladanju.

**KM:** U ⟨G⟩, 95–99, prikazuju se i s. p. u •elektroničkoj glazbi•, koja ih je u svojoj ranijoj fazi također rabila.

**V:** •grupa, grupna skladba•, •permutacija (niza, serije)•, •predsredjenje građe•, •punktualna glaz-

ba•, •rotacija (niza, serije)•, •serijalizam•, •serijalna glazba•, •serijalna tehnika (skladanja)•, •struktura•, •točka•.  
(FR), 80

### SFEROFON

**EN:** sphärophon, sphaerophon; **NJ:** Sphärophon; **FR:** sphérophone; **TL:** sphärophon, sphaerophon.

**ET:** Grč. sphaîra = kugla, globus, lopta ((DE), 1045); phōnē = glas, •zvuk• ((KLU), 544).

**DF:** »Opći naziv za grupu jednoglasnih •elektroničkih instrumenata• što ih je, za uporabu u mikrotonalitetnoj glazbi, razvio Jörg Mager u Berlinu između 1921. i 1928. Prva verzija temeljila se na... •oscilatoru• od 50 kHz... Frekvencija... se kontrolirala ručkom... koja je omogućavala samo proizvodnju glissanda... Instrument se izvorno zvao •elektrofon•... Za nju je 1922. Alois Hába skladao nekoliko kraćih skladbi... Druga verzija sferofona demonstrirala se 1926. i za nju je nekoliko četvrtstepenih etida skladao Grigorij Mihajlovič Rimski-Korsakov... 1928. Mager je zamijenio ručke na sferofonu s konvencionalnom klavijaturom, pa je tako nastao klavijaturni sferofon... Savršeniji tromanualni model klavijaturnog sferofona konstruirao je Mager u Darmstadtu 1930. Čini se da je to bio prototip njegova prvog •partiturofona•.« ((GRI), III, 436)

**KR:** Sporno je u DF tretiranje s. kao »općeg pojma« jer za sve verzije Magerova s. postoje posebni nazivi (u DF se ne spominje •kaleidofon•!). Zato •elektrofon•, •kaleidofon•, •partiturofon• i s. ipak nisu istoznačnice.

**V:** •elektrofon•, •elektronički glazbeni instrumenti• = (•elektronski glazbeni instrumenti•), •kaleidofon• (DF 1), •partiturofon•.

(BASS), IV, 377; (FR), 84-85; (GR), 171; (HI), 442; (LARE), 517; (RIC), IV, 263; (RUF), 472

### SHIMMY

**EN:** shimmy; **NJ:** Shimmy; **FR:** shimmy; **TL:** shimmy.

**ET:** EN shimmy = titrati, treperiti, drhtati, tresti se ((OAD), 839), zbog vrlo brze trešnje tijela pri plesu bez pokretanja nogu ((GR6), XVII, 257; (RL), 871).

**DF:** »(Naziv za) društveni ples, srodan •foxtrotu•, američkog podrijetla, koji se pojavio nakon I. svjetskog rata, a 1920/21. naročito je bio u modi... Glazba mu je u alla breve ili 2/4 taktu i ide u vrstu •ragtimea•. Tempo mu je otprilike ♩ = 96. Poznati shimmy bio je *Kitten on the Keys* Zesa Confreya, još uvijek notiran u 4/4 taktu. Primjer za shimmy u

umjetničkoj glazbi jest Hindemithova klavirska suita 1922, op. 26.« ((RL), 871)

**V:** •foxtrot•, •popularna glazba•, •ragtime, rag•, •zabavna glazba•.

(BASS), IV, 287; (BKR), IV, 156; (GR6), XVII, 257; (HI), 427; (HO), 934; (MELZ), III, 344; (P), 318; (RAN), 747; (RIC), IV, 212

### SIGNAL

**EN:** signal; **NJ:** Signal; **FR:** signal.

**ET:** Kasnolat. signale = znak, od lat. signum = znak (DUD), 673).

**DF:** 1) »(Naziv za) niz električnih •impulsa• koji predstavljaju čujnu ili vidljivu informaciju.« ((FR), 81)

2) »Naziv koji se rabi u elektroakustičkoj tehnici za označavanje kakva korisnog •zvuka• (riječi ili glazbe) koji se suprotstavlja •šumu•.« ((MI), III, 703)

3) »Signal je temeljni pojam u teoriji informacija. Signale što ih šalje kakav pošiljatelj primatelj prima kao informacije. U komunikacijskom kanalu signali se rabe kao nosioci informacija koje karakterizira zaliha određenih fizikalnih vrijednosti. U glazbenoj teoriji informacija... •ton• više nije •ton•, nego signal.« ((EH), 309)

**KM:** Namjerno su navedene tri DF da se barem djelomično prikaže raznolikost značenja toga popularnog pojma, koji se zbog te različitosti često neprecizno rabi, tj. ni kao tehnički pojam ni kao stručna riječ. Zanimljivo je da DF 3 uopće ne spominje značenje pojma u teoriji •elektroničke glazbe•. Ovdje je to značenje svakako primarno, kako je vidljivo iz DF 1 i 2.

**V:** •okidni signal• = (•trigger•).

(CH), 306; (GUI), 21-22; (HO), 935

### SIMETRIČNA LJESTVICA

**EN:** symmetrical scale; **FR:** gamme symétrique.

**ET:** Grč. symmetría = (doslovno) pravi razmjer, sklad, •mjera•; od sýn = zajedno i métron = •mjera• ((KLU), 716).

**DF:** »(Naziv za) •sintetsku ljestvicu• u kojoj je donji •tetrakord• obrat gornjeg •tetrakorda•.«



((FR), 89)

**KR:** DF nije točna, jer nije riječ o obratu nego o transpoziciji.

**V:** •ljestvica•, •osni ton•, •sintetska ljestvica•.

**USP:** •oktatonaska ljestvica•.

(JON), 309; (MI), II, 220

**SIMETRIČNI NIZ, SERIJA**

**EN:** symmetrical series; **NJ:** symmetrische Reihe.

**ET:** Grč. *symmetría* = (doslovno) pravi razmjer, sklad, •mjera•; od *syn* = zajedno i *métron* = •mjera• (⟨KLU⟩, 716); •serija•.

**DF:** 1) »(Naziv za) •dvanaestttonski niz, seriju•... u kojoj je jedan •segment• •obrat•, •račji oblik•, •račji obrat• ili •transpozicija• drugoga •segmenta•. Npr. drugi •heksakord• •niza• može biti •obrat• prvoga •heksakorda•.« (⟨FR⟩, 89)

2) »Křenek definira simetrični niz kao •niz• u kojemu je drugi •heksakord• •račji oblik•, •obrat•, •račji obrat• ili •transpozicija• prvoga •heksakorda•. Rufer nudi još sažetiju definiciju. Dopušta da je simetrični niz tako konstruiran da je druga njegova polovica 'zrcalni oblik' prve polovice (tj. •obrat•, •račji oblik• ili •račji obrat•). No smatra da se simetrični odnosi mogu uspostaviti i na druge načine. Jedan dio može biti •transpozicija• drugoga; svaki •segment• od tri note (•trikord•) u •heksakordu• može biti zrcalni oblik drugoga; kakav kompletan •niz• može biti zrcalni oblik kakve njegove transformacije; itd.« (⟨JON⟩, 306–307)

**KM:** U DF 2 upućuje se na ove bibliografske izvore: KRENEK 1939: 186; KRENEK 1940: 36; PERLE 1977<sup>4</sup>: 27–30; RUFER 1966<sup>2</sup>: 95–96.

**KR:** Objе su DF navedene zato da se uoče tipične nepreciznosti koje vladaju nazivljem •glazbe 20. stoljeća•, čak i u specijaliziranim priručnicima: 1) U DF 1 na samome početku navodi se •segment• premda je iz daljnjeга teksta jasno da taj •segment• može biti samo •heksakord•. 2) Iz DF je 2 pak jasno da •segment• ne mora biti •heksakord•, nego može biti manji od •heksakorda• (npr. •trikord•), ali i da cijeli •niz• može biti simetričan kao zrcalni oblik kakve njegove transformacije. (Simetričnost takva •niza• doista je upitna!) 3) U DF se 2 nepotrebno navodi »polovica niza« umjesto »šestttonskog •segmenta• ili »•heksakorda•«. Isto se tako •segment• od tri note u izvorniku ne naziva •trikordom•.

**V:** •agregat• (DF 2), •derivacija•, •derivirani niz, serija•, •dvanaestttonski niz, serija•, •kombinatorični niz, serija•, •kombinatoričnost•, •niz•, •oblik niza, serije•, •osni ton•, •segment (niza, serije)•, •segmentacija (niza, serije)•, •sekundarni niz, serija•, •serija•, •zrcalni obrat (niza serije)• = (•zrcalna inverzija [niza, serije]•).

**SIMFONIJSKI JAZZ**

**EN:** symphonic jazz; **NJ:** sinfonischer Jazz, symphonischer Jazz.

**ET:** Grč. *symphōnía* = zvukovni sklad, suglasje, od *syn* = skupa, zajedno i *phōnē* = glas, •zvuk• (⟨KLU⟩, 673); •jazz•.

**DF:** »Pojam stvoren dvadesetih godina, djelomično u vezi s pokušajima, od kojih je neke sponzorirao Paul Whiteman, spajanja •jazza• s formama (klasične glazbe), pa je tako prethodnik •third streama•. Tendencija se pojavila i prije no što se identificirao •jazz• kao takav, pa postoji određen broj djela, kao *Appalachia* (1896, rev. 1903), s podnaslovom 'Varijacije na staru robovsku pjesmu', Fredericka Deliusa, koja otkrivaju živi dojam idioma američke pjesme i plesa. Možda bi se moglo reći da je simfonijski jazz započeo s Gershwinovom operom *Plavi ponedjeljak* (1922), premda se u istom razdoblju javlja niz sličnih djela..., među njima dva baleta — *Stvaranje svijeta* (1923) Dariusa Milhauda i *Within the Quota* (1923)... Colea Portera... Međutim *Plavi ponedjeljak* potakao je Whitemana da naruči *Rapsodiju u plavom* (1924), bez sumnje najglasovitiju skladbu simfonijskog jazza. Gershwinovi komadi koji su iza nje slijedili, kao Klavirski koncert (1925) i... *Porgy i Bess* (1935), mogu se smatrati vrhuncima pokreta...« (⟨GRJ⟩, II, 509)

**V:** •jazz•, •third stream• = (treća struja).

(⟨GR6⟩, XVIII, 428; ⟨HI⟩, 430)

**SIMULTANOST**

**EN:** simultaneity.

**ET:** Lat. *simul* = zajedno, skupa (⟨KLU⟩, 673); sufiks -ost označuje osobinu, svojstvo, stanje i sl. (⟨BAB⟩, 290–292).

**KR:** U KR •zvučnosti• (koja je, po ⟨RAN⟩, 771, istoznačna sa s.) napominje se da značenje toga pojma ni po čemu ne odstupa od uobičajena značenja, pa se ni ne može smatrati tehničkim pojmom i/ili stručnom riječi u nazivlju •glazbe 20. stoljeća•, što, među ostalim, dokazuje i njegova uporaba u ⟨ROS⟩, 229 (v. KR •totalnog teatra•). Zato ga u ovome *Vodiču* nema potrebe posebno obraditi, čak ni kao mogućí supstitut za •akord•.

**V:** •agregat• (DF 1), •akord•, •zvučnost• (DF 2).

(⟨FR⟩, 82; ⟨GR⟩, 167; ⟨JON⟩, 280–281; PERLE 1977<sup>4</sup>: 84–110; ⟨RAN⟩, 749; ⟨V⟩, 683)

**SINTETIZATOR = (SYNTHESIZER)**

**EN:** synthesizer; **NJ:** Synthesizer; **FR:** synthétiseur; **TL:** sintetizzatore.

**ET:** Grč. *synthesis* = sastavljanje, spajanje, povezivanje, od prijedl. *syn* = zajedno, skupa i *tithēnai* = staviti, postaviti, poleći (⟨KLU⟩, 716, 717).

**DF:** Naziv za elektronički uređaj sastavljen od različitih •modula• kojim se, najčešće •sintezom zvuka•, može proizvesti bilo koji •ton•, •zvuk• i/ili •šum•. •Zvuk• se također proizvodi •generatorima• i/ili •oscilatorima• (naročito •generatorom

šuma• ili •oscilatorom s kontrolom napona•). U sintetizator se također elektroakustičkim putem, tj. mikrofonom, mogu unijeti izvanjski, akustički •zvukovi• i onda ih obrađivati. Obrađuju se uglavnom •modulacijom• i raznim •filterima• te dodatnim uređajima (•prstenastim modulatorom•, •uređajem za kašnjenje• itd.). Sve se operacije u sintetizatoru u pravilu temelje na •kontroli napona•. Prve •analogne sintetizatore• naslijedili su •digitalni sintetizatori•, kojima, u najnovije vrijeme, upravljaju računala. Sintetizatori se mogu rabiti u •elektroničkoj glazbi• kao instrumenti u •studiju za elektroničku glazbu•, ali su, za •izvedbe u stvarnom vremenu•, nezaobilazni kao •elektronički glazbeni instrumenti• i u •živoj elektroničkoj glazbi•.

**KM:** U DF se s. nastojao odrediti kao **profesionalni** uređaj kroz njegovu višestruku i mnogosložnu primjenu u •elektroničkoj glazbi• u najširem smislu. No s obzirom na ET s. se danas može smatrati svaki instrument kod kojeg se •zvuk• proizvodi sintetskim putem, tj. bez obzira na to može li se i kako tim istim instrumentom obrađivati, transformirati. Niz današnjih komercijalnih instrumenata za široku i amatersku uporabu prema tome su također s., bez obzira na to što su im mogućnosti — spram profesionalnih s., kojih su osnovne mogućnosti specificirane u DF — krajnje ograničene. I zbog toga se — a ne samo zbog njihove specifične primjene u •živoj elektroničkoj glazbi• — s. moraju svrstati pod •elektroničke glazbene instrumente•.

**V:** •algoritamski sintetizator•, •analogni sintetizator•, •chorus• (DF 2), •digitalni sintetizator•, •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •elektronički glazbeni instrumenti• = (•elektronski glazbeni instrumenti•), •filter(i)•, •generator(i)•, •kaleidofon• (DF 2), •kontrola napona• = (VC) = (voltage control), •međusklop• = (interface), •MIDI•, •modul•, •modulski sintetizator•, •oscilator(i)•, •prespojna ploča• = (patch board), •prstenasti modulator• = (ring modulator) = (RM), •sekvencer• = (sequencer), •sinteza zvuka•, •sklop za oponašanje• = (•emulator•), •sklop za uzorkovanje• = (•sampler•), •studio za elektroničku glazbu• = (•studio za elektronsku glazbu•) = (•elektronički studio•) = (•elektronski studio•), •živa elektronička glazba• = (•živa elektronska glazba•) = (live electronic music) = (live-electronics).

(BASS), II, 124; (BKR), IV, 219; (BKR), V, 104; (CAN), 535; (CP1), 243; (DOB), 175–185; (EH), 336–339; (EN), 235–240; (FR), 89; (GR), 179; (GRI), III, 484–489; (GRJ), II, 510–512; (GR6), XVIII, 470–472; (HI), 462–463; (HK), 378–380; (HU), 90–91; (IM), 377; (KN), 205–206; (LARE), 1524; (MELZ), III, 357; (P), 294; (RAN), 827–828; (RUF), 496–498; (V), 726

## SINTETSKA GLAZBA

**NJ:** synthetische Musik.

**ET:** Grč. *synthesis* = sastavljanje, spajanje, povezivanje, od prijedl. *syn* = zajedno, skupa i *tithénai* = staviti, postaviti, poleći ((KLU), 716, 717).

**DF:** »Krivo shvaćen, a često i s polemičkim namjerama rabljen naziv kojim se elektronički (proizveden) •zvuk• htjelo proglasiti 'umjetnim' u pejorativnom smislu... Pojam podsjeća na umjetne materijale koji se spram prirodnih doimlju manje vrijednima...« ((EH), 340)

**KM:** Bez obzira na njegove negativne značenjske konotacije (usp. MEYER–EPPLER 1954: 7, odnosno KM •autentične glazbe•) pojam se — bez primisli na njih — može rabiti kao istoznačnica s •elektroničkom glazbom•, pogotovo onom koja se ranih pedesetih godina kao »•elektronische Musik•« stvarala u Kölnu, jer je cilj takve glazbe bio rabiti isključivo sintetske, odnosno umjetno proizvedene •zvukove•. Zato se s. g. međutim ne može rabiti kao istoznačnica s •konkretnom glazbom•, jer u njoj (sve) zvukovlje nije proizvedeno sintetskim, tj. elektroničkim putem.

**KR:** »Sintetička glazba« kao mogući drugi oblik s. g. posve je pogrešna jer joj je osnova »sintetika«, što podrazumijeva umjetno stvoreni materijal. Premda je elektroničko zvukovlje proizvedeno sintetski, ne može ga se ni u kojem slučaju zvati »sintetikom« jer bi to doista bilo pejorativno, kako se i napominje u DF.

U (FR), 89, se sa s. g. upućuje na »glazbu s kodiranom izvedbom« (»coded–performance music«): »(Naziv za) glazbu koja se proizvodi elektroničkim sredstvima i kontrolira perforiranom vrpcom ili bušenim karticama. Glazba s kodiranom izvedbom, koja je pobudila zanimanje javnosti na izložbi u Parizu 1929, potječe od pianole i mehaničkih •orgulja• koje su bile u modi prva dva desetljeća u 20. stoljeću. U najranijem obliku četiri... •oscilatora• kontrolirala su se perforiranom vrpcom ili bušenom karticom. 1945. razvila se elektronička oprema za (takvu) kontrolu frekvencije, •intenziteta•, •trajanja•, vibrata i •ovojnice...« ((FR), 15–16) »Glazba s kodiranom izvedbom«, koja se — inače — kao pojam nigdje nije pronašla osim u (FR), nema, naravno, nikakve veze sa s. g.

**V:** •aditivna sinteza zvuka•, •skladba od sinusoidnih tonova•, •suptraktivna sinteza zvuka•.

**USP:** •akuzmatika, akuzmatička glazba•, •automatska glazba• = (•kompjutorska glazba•) = •računalna glazba• (t. 2 u DF), •elektroakustička glazba•, •elektrofonska glazba•, •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •glazba za vrpcu• =

(music for tape, tape music), •konkretna glazba• = (•musique concrète•), •računalna glazba• (t. 2 u DF) = •automatska glazba• = (•kompjutorska glazba•).

### SINTETSKA LJESTVICA

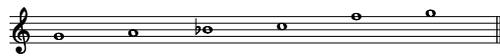
**EN:** synthetic scale.

**ET:** •Sintetska glazba•.

**DF:** 1) »(Naziv za) •ljestvicu• koja je izmišljena za posebnu priliku i koja u pravilu ne podrazumijeva tradicionalni durski i molski •modus•.« (⟨JON⟩, 308)

2) »(Naziv za) bilo koju •ljestvicu• osim za tradicionalnu dursku i molsku •ljestvicu• i za srednjovjekovne •moduse•. Međutim neki znanstvenici osporavaju uvrštenje folklornih •ljestvica<sup>1</sup> ili •ljestvica• iz glazbe nezapadnih kultura pod taj pojam.« (⟨FR⟩, 90)

**KM:** U ⟨JON⟩, 308, poziva se na Persichettia (PERSICHETTI 1961: 43–50), koji među s. lj. navodi i neke folklorne •ljestvice•. Također u nastavku navodi i niz drugih s. lj., od kojih su neke rabljene doslovno u samo jednoj skladbi, npr. šesttonsku •ljestvicu• koju je Stravinski upotrijebio u *Posvećenju proljeća*:



(⟨JON⟩, 309)

**KR:** Pojam je ponešto zbunjujuć, jer bi se s. lj., kao umjetno stvorene •ljestvice•, trebale razlikovati od »prirodnih«, koje — tobože — nisu umjetno stvorene. Dakako, misli se na one •ljestvice• koje su ponajprije stvorili skladatelji za svoje vlastite potrebe, često čak i u jednoj jednoj skladbi (otuda je u DF 1 djelomično opravdano spominjanje •modusa•, jer se čak i •dvanaesttanski niz, serija• i •oblici niza, serije• ponekad nazivaju •modusom• — v. KM •modusa•). Broj s. lj. praktički je beskrajan, pa ovdje sugeriramo i terminologijski obrađujemo samo one koje se najčešće rabe.

**V:** •alžirska ljestvica•, •dvostruka harmonijska ljestvica•, •enigmatska ljestvica•, •lidijska molska ljestvica•, •ljestvica•, •mađarska durska ljestvica•, •mađarska molska ljestvica•, •modus ograničenih mogućnosti transpozicije•, •napuljska durska ljestvica•, •napuljska molska ljestvica•, •oktatonska ljestvica•, •orijentalna ljestvica•, •simetrična ljestvica•, •superlokrijska ljestvica•, •višeoktavna ljestvica•, •višetonka ljestvica•, •zrcalna ljestvica•.

**USP:** •modalitet•, •modus•, •sintetski akord•.

<sup>1</sup> U izvorniku stoji »folk scales«. V. KR •folka, folk-glazbe, folk-stila•.

### SINTETSKI AKORD

**EN:** synthetic chord; **NJ:** synthetischer Akkord.

**ET:** •Sintetska glazba•; •akord•.

**DF:** 1) »Skrjabinov naziv za... •mistični akord•.« (⟨HI⟩, 463)

2) »(Naziv za) kompleksni •akord• što ga skladatelj stvara za specifične namjere, a koji sadrži nekoliko elemenata koji se dadu kasnije eksploatirati...« (⟨JON⟩, 307)

**KR:** U DF 1 značenje se s. a. ograničuje samo na Skrjabinov •mistični akord•, što je, dakako, pogrešno. U ⟨JON⟩, 307, među s. a. svrstava se, osim •mističnoga akorda•, i •piramidalni akord•, a mogli bi se svrstati i svi oni •akordi• koji se temelje na •sintetskim ljestvicama•.

**V:** •agregat• (DF 1), •akord•, •mistični akord• = •Prometejev akord•, •piramidalni akord•, •Prometejev akord• = •mistični akord•.

**USP:** •sintetska ljestvica•.

### SINTEZA MODULACIJOM FREKVENCIJ

**EN:** FM synthesis, frequency modulation synthesis; **NJ:** FM-Synthese.

**ET:** •Sinteza zvuka•; •modulacija•; lat. frequentia = učestalost, od frequens = čest (⟨KLU⟩, 231).

**DF:** »(Naziv za) •sintezu zvuka• po načelu •modulacije frekvencije•.« (⟨EN⟩, 85)

**V:** •algoritamski sintetizator•, •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •modulacija frekvencije• = (FM) = (frequency modulation), •sinteza zvuka•.

**USP:** •aditivna sinteza zvuka•, •suptraktivna sinteza zvuka•.

(⟨DOB⟩, 168–169)

### SINTEZA ZVUKA

**EN:** sound synthesis, tone synthesis (rijetko); **NJ:** Klangsynthese; **FR:** synthèse du son, synthèse électronique, synthèse sonore; **TL:** sintesi del suono.

**ET:** Grč. σύνthesis = sastavljanje, spajanje, povezivanje, od prijedl. σύν = zajedno, skupa i τίθηται = staviti, postaviti, poleći (⟨KLU⟩, 716, 717).

**DF:** »(Naziv za) stvaranje •zvuka• elektroničkim sredstvima, najčešće •sintetizatorom•.« (⟨FR⟩, 84)

**V:** •aditivna sinteza zvuka•, •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •križna modulacija•, •modulacija•, •modulacija amplitude• = (AM) = (amplitude modulation), •modulacija faze• = •fazni pomak• (DF 1), •modulacija frekvencije• = (FM) =

(frequency modulation), •modulacija zvukovne boje•, •sintetizator• = (synthesizer), •sinteza modulacijom frekvencije•, •sklop za uzorkovanje• = (•sampler•), •suptraktivna sinteza zvuka•, •uzorkovanje• = (•sampling•), •zvuk•.

**USP:** •analiza spektra• = •analiza zvuka• = (spektralna analiza), •analiza zvuka• = •analiza spektra• = (spektralna analiza).

(BASS), II, 129; (DOB), 149–175; (EN), 115–117; (LARE), 1156; (P), 294

(SINUSNI TITRAJ, TON, VAL) =  
(SINUSOIDALNI TITRAJ, TON, VAL) =  
•SINUSOIDNI TITRAJ, TON, VAL•

(SINUSOIDALNI TITRAJ, TON, VAL) =  
•SINUSOIDNI TITRAJ, TON, VAL• =  
(SINUSNI TITRAJ, TON, VAL)

SINUSOIDNI TITRAJ, TON, VAL =  
(SINUSNI TITRAJ, TON, VAL) =  
(SINUSOIDALNI TITRAJ, TON, VAL)

**EN:** sine tone, sine wave, sinus tone; **NJ:** Sinuston, Sinusschwung, Sinuswelle; **FR:** mouvement sinusoidal, son sinusoidal; **TL:** andamento sinusoidale, suono sinusoidale.

**ET:** Lat. sinus = zavoj, nabor, vijuga; •ton•.

**DF:** »(Naziv za) periodične titraje što ih proizvodi •generator sinusoidnog titraja, tona, vala•, čiji je osciloskopski prikaz sinusoida. •Zvukovni spektar• sinusoidnog titraja sadrži samo •temeljni ton•, bez ijednoga •parcijala•. Sinusoidni ton ne postoji u prirodi, ali je zato temelj •elektroničke glazbe• (v. •aditivnu sintezu zvuka•).« ((EN), 218; (HI), 432)

**KM:** Uz pridjev »sinusoidni« navedeni su titraj, •ton• i val zato što je u literaturi njihova uporaba ravnopravna, pa su u tome kontekstu jednoznačni. Naziv »sinusoidni« dolazi od osciloskopskog prikaza s. t.; niz titraja stvara val; •ton• podrazumijeva slušnu percepciju tih titraja, odnosno vala, a •zvuk• nije naveden zato što on, za razliku od •tona•, obvezno posjeduje •parcijale•, pa se zato nikako ne može govoriti o sinusoidnom •zvuku•.

**KR:** »Sinus-ton« ((MELZ), III, 357–358) je germanizam s dvjema imenicama od kojih prva ima funkciju pridjeva. U (MELZ), I, 517, navodi se međutim s. t., a u (MELZ), I, 197, pak »sinusoidalni titraj« (v. KR •bijelog šuma•). Pridjev »sinusni« od imenice »sinus« (u obliku »sinusni •ton•«) također je pogrešan, jer pojam vuče značenje iz sinusoide, a ne iz

sinusa. »Sinusoidni« je svakako prihvatljivije od internacionalnog oblika »sinusoidalni«.

**V:** •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •generator sinusoidnog titraja, tona, vala•, •RC-generator•, •skladba od sinusoidnih tonova•, •ton•, •zvuk•.

**USP:** •pilasti titraj, ton, zvuk, val•, •pravokutni titraj, ton, zvuk, val•, •trokutasti titraj, ton, zvuk, val• = (•deltasti titraj, ton, zvuk, val•).

(BASS), I, 24; (BKR), IV, 163; (DOB), 200; (EH), 309–312; (FR), 82; (GR), 167; (HU), 72; (JON), 281; (KN), 184; LEIPP 1984: 23–25; (M), 16–17; (P), 294; (POU), 191–196; (RL), 875

## SIRENA

**EN:** siren; **NJ:** Sirene; **FR:** sirène; **TL:** sirena.

**ET:** Grč. Seirēn = Sirena; sirene su u grčkoj mitologiji djevojke koje svojim očaravajućim pjevom zavode mornare i onda ih ubijaju ((KLU), 674).

**DF:** »(Naziv za) uređaj za proizvodnje •tonova• i za utvrđivanje broja titraja što ih kakav •ton• proizvede u određenu vremenu. U starijoj fizikalnoj akustici ti su se mehanički proizvođači •zvuka•... rabili za utvrđivanje frekvencije. Kod jednostavne sirene... •zvuk• se proizvodi kotačem s pravilno (periodički) poredanim rupama koji rotira pred mlaznicama kroz koje struji zrak. Iz umnoška broja rupa na kotaču i broja okretaja u sekundi dade se izračunati frekvencija osnovnog titraja... Poimanje •impulsa• i vremena u... •serijalnoj tehnici• u izravnoj vezi s •eksperimentima• F. W. Opelta, koji je povećanjem broja okretaja demonstrirao prijelaz s odvojenih •impulsa• na •ton• u kojemu se titraji više nisu mogli ni opaziti ni brojati. 1852. Opelt je objavio raspravu o teoriji glazbe koja počiva na 'ritmu• •pulsova• (DF 2) zvukovnih valova' (v. OPELT 1852).« ((EH), 315)

**KM:** Poznato je, doduše, da se s. kao glazbalo rabi u Varèseovoj *Ionizaciji* (1930–1933), ali je, kako je vidljivo iz DF, pojam u tom smislu za ovaj *Vodič* irelevantan. Mnogo je važnije njegovo značenje u smislu odnosa •makrovrijeme/mikrovrijeme•, na kojemu djelomično (a u STOCKHAUSEN 1963 posebno) počiva teorija o jedinstvu •parametara• (naročito •visine tona• i •trajanja tona•) u •serijalnoj glazbi•.

**V:** •impuls•, •makrovrijeme/mikrovrijeme•, •puls• (DF 2), •serijalna tehnika (skladanja)•, •trajanje (tona)•, •visina (tona)•.

(BASS), IV, 307; (BKR), IV, 163; (GRI), III, 390; (GUI), 132; (L), 523; (P), 294; (RIC), IV, 228

**SKA**

**EN:** ska, ska 1950; **NJ:** Ska, rhythmische Form; **FR:** ska, forme rythmique; **TL:** ska, forma ritmica.

**ET:** Nepoznata, vjerojatno onomatopejska ((OED), XV, 582).

**DF:** »(Naziv za) popularnu urbanu plesnu glazbu koja je cvjetala na Jamaici između 1960. i 1965. Forma potječe od oponašanja... •rhythm and bluesa• (naročito onoga Fatsa Domina). Stil karakterizira mehanička uporaba brzih, •off-beat• •ritmova•, a najbolje ga predstavljaju umjetnici kao što su Skatalites i Minnie Small. Sporija verzija ska... postala je popularna oko 1965. Taj se kasniji stil razvio u... •reggae•.« ((RAN), 752)

**KM:** Pojmovi koji se razlikuju od EN izvornika (kao i EN pojam »ska 1950«) nude se, valjda kao (u svakom slučaju pogrešno) objašnjenje izvornika, u (BR), 238–239.

**V:** •reggae•, •rock, rock–glazba•.

(BASS), IV, 311 = uputnica na •reggae•; (HK), 358 = uputnica na •reggae•

**SKIFFLE, SKIFFLE BAND, SKIFFLE GROUP**

**EN:** skiffle, skiffle band, skiffle group, house rent party; **NJ:** skiffle, skiffle band, skiffle group, skiffle Band, skiffle Group, Skiffle Band, Privatfest mit Musik; **FR:** skiffle, skiffle band, skiffle group, fête privée avec de la musique; **TL:** skiffle, skiffle band, skiffle group, festa privata con musica.

**ET:** Nepoznata ((OED), XV, 601); •band•.

**DF:** »(Naziv za) stil u grupnom muziciranju kojega je podrijetlo u spontanu druženju crnih Amerikanaca zbog izvođenja glazbe. Skiffle je •jazz• siromašnih, mješavina •bluesa•, narodne pjesme i elemenata iz •jazza•. Već se u instrumentariju vide jednostavne pretenzije skifflea: akustička gitara, banjo, kontrabas (odnosno tea–chest bass), usna harmonika, češalj i •washboard•. Iz povijesne perspektive engleski skiffle s kraja pedesetih godina (L. Donegan, C. McDevitt, N. Whiskey, J. Duncan, *The Vipers* i drugi), koji izvodi posebno jednostavnu vrstu •rhythm and bluesa•, ali i •šlagere•, postupno priprema... •rock•. Poznati i utjecajni •jazz•–, •blues•– i •rock•–glazbenici, kao što su K. Colyer, C. Barber, A. Korner i J. Lennon, prva su glazbena iskustva stjecali u skiffle bandovima.« ((KN), 190; (HI), 433; (RL), 877)

**KM:** Ekivalenti na NJ, FR i TL koji odstupaju od EN izvornika predloženi su, kao gotovo pogrešno tumačenje izvornog pojma, u (BR), 236–237. S. označava vrstu glazbe koju izvodi s. b., odnosno s. g.

**V:** •blues•, •jazz•, •rock, rock–glazba•.

**USP:** •jug band•, •steel band•, •washboard, washboard band•.

(BASS), IV, 312 = uputnica na »rent party«; (BKR), IV, 165; (FR), 82; (GRJ), II, 464; (HK), 359–360; (RAN), 753

**SKLADANJE CLUSTERA = (•CLUSTERKOMPOSITION•)**

**NJ:** Clusterkomposition, Cluster–Komposition.

**ET:** •Cluster•.

**DF:** Naziv za posebnu tehniku uporabe •clustera• kojom se njegova artikulacija, tj. samo stvaranje, skladanje •clustera• u rezultatu izjednačuje sa skladbom.

**KM:** U (G), 52 navodi se primjer iz Pendereckieve *Tužaljke za žrtvama Hirošime*, iz kojeg je jasno vidljivo kako se strogo kontrolirano stvaraju •clusteri• raspoređeni na 24 violine, 10 viola, 10 violončela i 8 kontrabasa (v. primjer na sljedećoj stranici). No ta Pendereckieva skladba nije primjer za čistu •skladbu od clustera•, jer se u nekim njezinim dijelovima uopće ne rabe •clusteri•, nego nove mogućnosti artikulacije na gudačkim glazbalima (v. DF 4 •šuma• i KR •glazbe šuma, buke•).

Primjer za čisto s. c. — koje je onda i primjer za •skladbu od clustera• — jest Ligetieva *Volumina* za orgulje za koju sam njezin autor kaže da se sastoji isključivo »od stacionarnih i različito pokretnih •clusteri•« (LIGETI 1967: 1).

S. c. tipičan je primjer za postupke pri kojima se pojedinačne vrijednosti •visina tona• gube u •clusterima• kao u specifičnoj •teksturi•, pa se taj rezultat mjeri po (statističkim) kriterijima •gustoće, promjene gustoće, stupnjeva gustoće•.

**KR:** Oba su oblika NJ ortografije ravnopravna.

Pojam je vrlo pogodan za označavanje određenih postupaka naročito šezdesetih godina ovoga stoljeća, ali je neobično dvoznačan, tj. znači i s. c. i •skladbu od clustera• (slično kao i •Klangkomposition•). Radi praktičnosti ga je ipak najbolje rabiti u izvornom NJ obliku.

**V:** •cluster•, •gustoća, promjena gustoće, stupnjevi gustoće•, •mikropolifonija•, •permeabilnost•, •polje•, •skup tonova•, •statistička glazba•, •tekstura•.

**USP:** (•Clusterkomposition•), •skladanje zvuka• = (•Klangkomposition•), •skladba od clusteri• = (•Clusterkomposition•).

(GL), 78–80; STEPHAN 1972

SKLADANJE CLUSTERA: Penderecki, *Tužaljka za žrtvama Hirošime***SKLADANJE ISPOČETKA**

**DF:** Naziv za značajku tehnike skladanja u glazbi 20. stoljeća koja se naročito očituje u dvanaesttonskoj tehnici i u serijalnoj tehnici, ali i drugdje, a proizlazi iz nužnosti predstrednja građe kao sastavna dijela procesa skladanja.

**KM:** METZGER 1980: 140: »...glazba od početka 20. stoljeća neosporno više nije predstredna... U fazi tzv. slobodnoga atonaliteta sve se moralo stvoriti samo: građa, glazbeni jezik, skladba — i to uvijek ispočetka za svako djelo...«

LIGETI 1960: 17: »Došlo je do stanja u kojem smo prisiljeni svaki trenutak oblikovati drugačije od svih onih koji su tu, svaki komadić glazbe oblikovati tako kao da se sve mora promišljati ispočetka, kao da nikada i nije bilo zvukova, kao da ih tek treba stvoriti da bi se onda moglo njima rukovati.«

**KR:** Pojam zvuči pomalo žurnalistički površno (premda su ga — kako se vidi iz KM — izmislili i rabili znalci), no vrlo je koristan za označavanje te važne karakteristike tehnike skladanja u glazbi 20. stoljeća. Osim slučajeva navedenih u KM treba se

prisjetiti i drugih vrsta s. i., npr. u •aleatorici• i •nedeterminaciji•, da bi se zaključilo da je doista riječ o nužnu tehničkom pojmu, odnosno stručnoj riječi.

**V:** •predsređenje građe•.  
(GL), 47–48

### SKLADANJE ZVUKA = (•KLANGKOMPOSITION•)

**NJ:** Klangkomposition.

**DF:** Naziv za postupak, naročito u ranog •elektroničkoj glazbi• kelnske provenijencije (•elektroničke Musik•), kojim se, stvarajući •zvuk•, npr. •aditivnom• ili •suptraktivnom sintezom•, ujedno stvara i skladba, tj. •skladba od zvuka•.

**KM:** Jedan od primjera za skladbu koja je nastala s. z. jesu *Elektroničke studije I i II* (1953) K. Stockhausena, u kojima je skladatelju bio cilj »krajnje objedinjenje zvukovne materije i njezine forme« (STOCKHAUSEN 1964c: 22; v. KM •skladbe od sinusoidnih tonova•).

**KR:** Neobična je dvoznačnost pojma (kao i u •Clusterkomposition•), pa ga je radi praktičnosti najbolje rabiti u izvornom NJ obliku.

S obzirom na značenje najbolje je uporabu pojma zadržati u okviru specifična nazivlja •elektroničke glazbe•, jer je čisto s. z. moguće jedino njezinom tehnologijom (v. (EH), 161; v. također KR •melodije zvukovnih boja•).

**V:** •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •skladba od sinusoidnih tonova•, •zvuk•.

**USP:** (•Klangkomposition•), •skladanje clustera• = (•Clusterkomposition•), •skladba od zvuka• = (•Klangkomposition•).

(M), 555; STOCKHAUSEN 1963g

### SKLADBA OD CLUSTERA = (•CLUSTERKOMPOSITION•)

**NJ:** Clusterkomposition, Cluster-Komposition.

**ET:** •Cluster•.

**DF:** Naziv za skladbu koja nastaje tehnikom •skladanja clustera•.

**KR:** Oba su oblika NJ ortografije ravnopravna.

Pojam se ne odnosi na one skladbe u kojima se tu i tamo pojavljuju •clusteri•, i bez obzira na to što ih skladatelj kontrolirano sklada (kao npr. u nekim dijelovima Pendereckieve *Tužaljke za žrtvama Hirošime*), nego samo na one, kao što je Ligetieva *Volumina*, u kojim •skladanje clustera• ujedno rezultira i s. o. c. (v. KM •skladanja clustera•).

Pojam je vrlo pogodan za označavanje određenih postupaka, naročito šezdesetih godina ovoga stolje-

ća, ali je neobično dvoznačan, tj. znači i s. o. c. i •skladanje clustera• (slično kao i •Klangkomposition•). Radi praktičnosti ga je ipak najbolje rabiti u izvornom NJ obliku.

**V:** •cluster•, •gustoća, promjena gustoće, stupnjevi gustoće•, •mikropolifonija•, •polje•, •skup tonova•, •statistička glazba•, •tekstura•.

**USP:** (•Clusterkomposition•), •skladanje clustera• = (•Clusterkomposition•), •skladba od zvuka• = (•Klangkomposition•).

(GL), 78–80; STEPHAN 1972

### SKLADBA OD SINUSOIDNIH TONOVA

**NJ:** Sinustonkomposition.

**ET:** •Sinusoidni titraj, ton, val•

**DF:** »(Naziv za) skladbu koja ne rabi nikakav drugi materijal osim •sinusoidnih tonova•. Već su se u prvim elektroničkim komadima H. Eimerta i R. Beyera (iz 1953)... rabili •sinusoidni tonovi•... Prva serijalna skladba koja se sastojala samo od •sinusoidnih tonova• bila je Stockhausenova *Elektronička studija I* koja je nastala ljeti 1953, a praizvedena je 1954. Sklapanje •zvukova• i •mješavina tonova• iz •sinusoidnih tonova• jest općevažće načelo •elektroničke glazbe•. Nasuprot tome serijalna je skladba od sinusoidnih tonova ostala bez utjecaja. Naziv skladba od sinusoidnih tonova nije baš posve točan. Ono što slušatelj čuje u skladbi od sinusoidnih tonova naime najčešće nisu •sinusoidni tonovi•, nego, ako se zanemare kakvi pojedinačni •tonovi•, gotovo uvijek strukturirane kombinacije •sinusoidnih tonova• u obliku •mješavina tonova• ili •šumova•...« ((EH), 314–315)

**KM:** U STOCKHAUSEN 1964c: 22 Stockhausen ovako opisuje rad na svojim *Elektroničkim studijama I i II*: »'Studija I'... prva je skladba sa •sinusoidnim tonovima•. Iz najjednostavnije elektroakustičke osnovne građe sintetski su se proizvodile •zvukovne boje•, a njihovo spajanje određivao je skladatelj. Svjestan glazbeni red prodire u mikroakustičko područje zvukovne materije. Druga osnovna metoda elektroničkog proizvođenja •zvuka• ne temelji se na dodavanju •sinusoidnih tonova• (koje stvara) •stacionarne zvukove• i •mješavine tonova•, nego na rastavljanju •bijeloga šuma• u •obojeni šum•. Zato su potrebni... •filteri• koji •bijeli šum• rastavljaju u •pojasove šuma• željene •širine pojasa• i •gustoće• — slično rastavljanju bijelog svjetla prizmom u obojeno svjetlo. U Studiji II rabio se — zbog nepostojanja dovoljno diferencirana sistema •filtera• — poseban postupak za proizvodnju nestacionarnih zvukovnih procesa koji je omogućio da se u skladbu uključi porodica •šumova•. U objema Studijama nisu se dakle tražili što raznolikiji i neobičniji

•zvukovi•. Više se težilo krajnjoj objedinjenosti zvukovne materije i njezine forme.«

To Stockhausenovo svjedočanstvo nije zanimljivo samo po tome što iz njega jasno proizlazi da se u s. o. s. t. ne mora rabiti samo •aditivna• nego i •suptraktivna sinteza zvuka•. Cilj takva načina skladanja, što se u DF naziva »serijalnom s. o. s. t.«, tj. »krajnja objedinjenost zvukovne materije i njezine forme«, s. o. s. t. također svrstava u •skladbu od zvuka• koja nastaje •sklapanjem zvuka•.

**KR:** U DF se nepotrebno ističe da s. o. s. t. zapravo nije točan naziv, jer slušatelj ne čuje •sinusoidne tonove•. Kako je vidljivo iz KM, riječ je ponajprije o imenovanju građe, pa je naziv posve opravdan.

Spominjanje sintetskog proizvođenja •zvuka• u KM opravdava pojam •sintetske glazbe• u pozitivnom smislu (v. KM •sintetske glazbe•).

**V:** •aditivna sinteza zvuka•, •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •mješavina tonova•, •sintetska glazba•, •sinusoidni titraj, ton, val• = = (sinusni titraj, ton, val) = (sinusoidalni titraj, ton, val), •sklapanje zvuka• = (•Klangkomposition•), •skladba od zvuka• = (•Klangkomposition•), •stationarni zvuk•, •suptraktivna sinteza zvuka•, •ton•.

#### SKLADBA OD ZVUKA = (•KLANGKOMPOSITION•)

**NJ:** Klangkomposition.

**DF:** Naziv za najčešće elektronički proizvedenu skladbu (i to prije svega kao •elektronische Musik•) koja je nastala tehnikom •sklapanja zvuka•.

**KM:** •Skladbe od sinusoidnih tonova•, kao što su npr. Stockhausenove *Elektroničke studije I i II* (1953), tipičan su primjer za s. o. z. (v. KM •skladbe od sinusoidnih tonova• i •sklapanja zvuka•).

**KR:** Neobična je dvoznačnost pojma, pa ga je zbog praktičnosti najbolje rabiti u izvornom NJ obliku.

Uporabu pojma najbolje je zadržati u okviru nazivlja •elektroničke glazbe•, jer je inače besmislen.

**V:** •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •skladba od sinusoidnih tonova•, •zvuk•.

**USP:** (•Klangkomposition•), •sklapanje zvuka• = (•Klangkomposition•), •skladba od clustera• = (•Clusterkomposition•).

(M), 555; STOCKHAUSEN 1963g

#### SKLADBA PO FORMULI

**NJ:** Formel-Komposition.

**ET:** •Formula•.

**DF:** Naziv za skladbu u kojoj se rabi •formula• i njezine karakteristike kao određenje kompozicijsko-tehničkih postupaka.

**KM:** S. p. f. odnosi se uglavnom na određene skladbe K. Stockhausena (v. •formula•).

**V:** •formula•.

BLUMRÖDER 1982a

#### SKLOP ZA OPONAŠANJE = (•EMULATOR•)

**EN:** emulator; **NJ:** Emulator.

**DF:** »(Naziv za) sistem koji u potpunosti oponaša svojstva kakva drugog sistema. Npr. neko računalo (s odgovarajućim hardwareom i softwareom) može se oponašati kao kakvo drugo računalo, pa tako i zamijeniti kakvo glazbalo, npr. kakav •modulski sintetizator•.« ((EN), 66)

**V:** •automatska glazba• = (•kompjutorska glazba•) = •računalna glazba• (t. 2 u DF), •digitalni sintetizator•, •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •računalna glazba• (t. 2 u DF) = •automatska glazba• = (•kompjutorska glazba•), •sintetizator• = (synthesizer), •sklop za uzorkovanje• = (•sampler•).

**USP:** (•emulator•).

#### SKLOP ZA UZORKOVANJE = (•SAMPLER•)

**EN:** (sound) sampler; **NJ:** Sampler, Sound Sampler.

**DF:** »(Naziv za) posebnu primjenu digitalnog snimanja koje se razvilo za živu izvedbu (odnosno •izvedbu u stvarnom vremenu•). Omogućuje reprodukciju zvukovnog dokumenta<sup>1</sup> u •stvarnom vremenu• klavijaturom (ili, u modernim instrumentima, bilo kojim •MIDI• regulatorom)... Klavijatura se rabi za mijenjanje brzine reprodukcije zvukovnog dokumenta... Postoji recipročan odnos između vjernosti •uzorkovanja• i uporabe memorije. Što je veća brzina •uzorkovanja•, bolja je vjernost (reprodukcije), jer se sačuvalo više... frekvencija (u idealnom slučaju i sve). S druge strane velika brzina •uzorkovanja• također zahtijeva više memorije koju treba upotrijebiti u određenu vremenu •uzorkovanja•... Sklop za uzorkovanje može rabiti obradu zvukovnog dokumenta slično •sintetizatoru• (tj. •filterom• i •generatorom ovojnice•), a može i kombinirati nekoliko zvukovnih uzoraka pod kontrolom jedne jedine tipke... Uzorkovani •zvukovi• također se mogu kombinirati sa sintetiziranim •zvukovima•. Npr., (kod •petlje•) može se upotrijebiti kratak zvukovni dokument na početku •zvuka• (pri •utitravanju•), a sintetizirani oblik vala za ostatak. Mnogi •digitalni sintetizatori• rabe tu tehniku da bi se kombinirala realnost uzorkovanih •zvukova• s visokom razinom kontrole •boje• što je omogućuje digitalna •sinteza zvuka•. Među instrumente koji

omogućuju i •uzorkovanje• i digitalno snimanje idu Fairlight i Synclavier. Važne sklopove za uzorkovanje proizvodi E-mu Systems ('Emaxovi' •sklopovi za oponašanje•), Ensoniq..., Kurzweil, Roland i Akai... No gotovo svi moderni •elektronički (glazbeni) instrumenti•, uključujući i •sintetizatore•..., na neki način rabe •uzorkovanje•.« (⟨DOB⟩, 137–139)

**V:** •automatska glazba• = (•kompjutorska glazba•) = •računalna glazba• (t. 2 u DF), •digitalni sintetizator•, •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •elektronički glazbeni instrumenti• = (•elektronski glazbeni instrumenti•), •izvedba u stvarnom vremenu•, •međusklop• = (interface), •MIDI•, •računalna glazba (t. 2 u DF) = •automatska glazba• = (•kompjutorska glazba•), •sintetizator• = (synthesizer), •sinteza zvuka•, •sklop za oponašanje• = (•emulator•), •uzorkovanje• = (•sampling•), •živa elektronička glazba• = (•živa elektronska glazba•) = (live electronic music) = (live-electronics)

**USP:** (•sampler•).

⟨BKR⟩, V, 100

1 U ⟨DOB⟩, 137, upozorava se na bitnu razliku u značenju **zvukovnog dokumenta** (= »soundfile«) i **uzorka** (= »sample«): zvukovni se dokument odnosi na digitalizirani •zvuk• u cjelini, a uzorak na svaki pojedinačni binarni broj koji tvori sastavni dio zvukovnog dokumenta.

## SKUP TONOVA

**NJ:** Tonmenge.

**ET:** •Ton•.

**DF:** Naziv za zvukovnu situaciju u kojoj je određena •grupa• •tonova• raspoređena u horizontalnom i u vertikalnom smislu, tako da se pojedinačni •tonovi• u tom skupu više ne mogu razaznati, jer po međusobnim odnosima, u kojima su neprepoznatljivi, prelaze u drugu, **teksturnu**, statistički približnu kvalitetu.

**KM:** Pojam proizlazi iz tipologije •serijalne glazbe•, odnosno iz odnosa između •točke•, •grupe• i •polja• (v. ⟨G⟩, 83–95; ⟨GL⟩, 67–69; ⟨KS⟩, 145–161; ⟨RL⟩, 868). S. t. javlja se prema tome u •grupi• i u •polju•.

**KR:** Pojam je u doslovnom značenju besmislen, pa prema tome možda i nepotreban kao tehnički pojam, odnosno stručna riječ: kako je vidljivo iz citata iz ⟨MI⟩, I, 245, u KM •agregata•, on kao »zvukovni •agregat•« (= »agrégat sonore«), koji je istoznačan sa s. t. u isključivo vertikalnom smislu, postaje opisna, metaforska oznaka. No s obzirom na odnos između •točke•, •grupe• i •polja• u tipologiji •serijalne glazbe• jedino se njime mogu označiti •teksture• kojih se konstitutivni elementi pojedinačno ne čuju.

**V:** •dvanaesttotsko polje•, •grupa, grupna skladba•, •gustoća, promjena gustoće, stupnjevi gustoće•, •mikropolifonija•, •permeabilnost•, •polje•, •skladanje clustera• = (•Clusterkomposition•), •skladba od clustera• = (•Clusterkomposition•), •statistička glazba•, •stokastička glazba•, •struktura•, •tekstura•, •ton•, •tonsko polje•, •vertikalizacija•.

⟨G⟩, 83–88

## SLOBODNA IMPROVIZACIJA

**EN:** free improvisation; **NJ:** freie Improvisation;

**FR:** improvisation libre; **TL:** improvvisazione libera.

**ET:** •Improvizacija•.

**DF:** Naziv za vrstu •grupne improvizacije• koja se odvija bez ikakva zapisanog predloška. Umjesto njega se uglavnom rabi načelan usmeni dogovor među sudionicima u •improvizaciji•.

**KR:** U DF 2 •improvizacije• napominje se da se •improvizacija• u •jazzu• od s. i. razlikuje »samo u smislu izvedbenih klišeja«. U KR — t. b •improvizacije• upozorava se na različitost »izvedbenih klišeja« u •free jazzu• i •jazzu•. Kako je vidljivo iz DF •free jazz•, »izvedbeni klišeji« tu se ipak rabe, no suprotno od stilskih konvencija •bebopa•. U DF 3 •intuitivne glazbe• Stockhausen priznaje da se u s. i. ponekad dospije preko granica »kakva glazbenog jezika«, ali svejedno svoju •intuitivnu glazbu• preferira čak i pred s. i. U DF 4 •improvizacije• spominje se »model u memoriji glazbenika koji improvizira« (ili »pismeno fiksirani... zadatak«) kao uvjet za glazbeno značenje •improvizacije•.

S. i. značenjski se suprotstavlja •kontroliranoj improvizaciji•, no taj je pojam besmislen jer su posve nejasni kriteriji kontrole u njemu (v. DF i KR •kontrolirane improvizacije•).

Pojam u smislu DF ima jasno značenje ako se kao kriterij ograničenja postavi nepostojanje zapisa. Također treba imati na umu da se značenje pojmova kao što su •grupna improvizacija• i •kolektivna improvizacija• temelji na drugačijim kriterijima od s. i., dakle nipošto ne moraju biti posrijedi istoznačnice.

**V:** •free jazz•, •grupna improvizacija•, •improvizacija•, •kolektivna improvizacija•.

**USP:** •kontrolirana improvizacija•.

## SLOBODNI ATONALITET

**EN:** free atonality; **NJ:** freie Atonalität.

**ET:** •Atonalitet•.

**DF:** »(Naziv za) glazbu koju se sklada bez tonalitetnih središta. To harmonijsko stanje skladatelj Ar-

nold Schönberg smatrao je prijelaznim razdobljem između •tonaliteta• i strožeg •sustava• •dvanaesttonske tehnike skladanja•.« (FR), 32)

**KM:** Karakteristične su Schönbergove skladbe u s. a. *Tri komada za klavir*, op. 11 (1909), i monodrama *Iščekivanje*, op. 17 (1909).

**KR:** Pojam je neprecizna značenja:

1) •Dvanaesttonska tehnika• navodno je »sputala« •atonalitet•, premda je dobro poznato da sve dvanaesttonske skladbe nisu atonalitetne, naročito ne u Bergovu opusu (v. KÖNIG 1974).

2) Problematičan je atribut »slobodan«: tehnike koje su u skladbama u s. a. zamijenile tonalitetnu sustavnost vrlo su stroge, zbog uporabe •razvojnog variranja• npr., naročito kao nadomjestka za dokinute motivsko–tematske procese (v. •atematizam•).

3) O •dvanaesttonske tehnici• kao •sustavu• po DF v. KR — t. 2 •sustava•.

Pojam je dakle površan, ali do danas nije ponuđen nijedan bolji.

**V:** •atematizam•, •atonalitet•, •ekspresionizam•, •emancipacija disonance•, •metatonalitet•, •mikrotonalitet•, •prototonalitet•, •razvojno variranje• = (razvojna varijacija).

**USP:** •antitonalitet•, •atonikalitet, atonikalitetnost, atonikalnost•, •bitonalitet•, •multitonalitet•, •nestalni tonalitet•, •pantonalitet•, •politonalitet•, •progresivni tonalitet•, •prošireni tonalitet•, •slobodni tonalitet•, •suspendirani tonalitet•, •tonalitet•.

## SLOBODNI TONALITET

**EN:** free tonality.

**ET:** •Tonalitet•.

**DF:** »(Naziv za •tonalitet•) u kojemu se zadržava tonalitetno središte, ali 'se ne raspoznaje nikakva hijerarhija između dvanaest •tonova• osim tonike. Tonika zadržava svoju funkciju kao orijentacija i točka gravitacije, ali je inače dvanaest •tonova• podjednako slobodno i nezavisno'.« (JON), 104–105)

**KM:** Citat u DF je iz DALLIN 1957: 47–48. Tu se također navode Allegro iz I. Šostakovičeve simfonije i Hindemithovu Simfoniju in Es kao primjeri za s. t.

**KR:** U (JON), 104, upućuje se na •dodekafoniju• (odnosno •dvanaesttonsku tehniku•), vjerojatno zbog gotovo potpune ravnopravnosti između dvanaest •tonova• po DF. S. t. tu je istoznačan s •proširenim tonalitetom•. No u tom je slučaju svaka veza s •dvanaesttonskom tehnikom• posve deplasirana.

**V:** •antitonalitet•, •atonikalitet, atonikalitetnost, atonikalnost•, •bitonalitet•, •multitonalitet•, •nestalni tonalitet•, •pantonalitet•, •politonalitet•, •progresivni tonalitet•, •prošireni tonalitet•, •suspendirani tonalitet•.

**USP:** •atonalitet•, •metatonalitet•, •mikrotonalitet•, •prototonalitet•, •slobodni atonalitet•, •tonalitet•.

## SLOVNOBROJČANA NOTACIJA = (•ALFANUMERIČKA, ALFAMERIČKA NOTACIJA•)

**EN:** alphanumeric, alphameric notation.

**ET:** Lat. notatio = bilježenje, označavanje, od notare = označiti, obilježiti, od nota = znak, biljeg, pismeni znak (KLU), 508).

**DF:** »(Naziv za) kombinaciju slova i brojeva koji predstavljaju glazbenu notaciju u kakvu računalnom programu.« (FR), 4)

**V:** •automatska glazba• = (•kompjutorska glazba•) = •računalna glazba•, •računalna glazba• = •automatska glazba• = (•kompjutorska glazba•).

**USP:** (•alfanumerička, alfamerička notacija•).

## SLUČAJ

**EN:** chance; **NJ:** Zufall; **FR:** hasard.

**DF:** 1) »(Uporaba) slučaja u glazbi (u drugoj polovici 20. stoljeća) postala je novim načelom organizacije glazbene forme... Od (otprilike) 1956. godine sve je očitija spoznaja da se strogi red •serijalne glazbe• iscrpio u statističkim funkcijama i da zahtijeva stanovito 'opuštanje' kroz međusobno zamjenjive pojedinačne •strukture• i odgovarajuće slobode u interpretaciji... Stvarne •operacije sa slučajem• nalazimo u djelima J. Cagea, koji slučajno izabranim •tonovima•... želi isključiti svaki proces razmišljanja.« (EH), 405–406)

2) »Ako želimo rabiti •operacije sa slučajem•, moramo naglasiti rezultat. Nemamo pravo služiti se slučajem ako smo se odlučili kritizirati rezultat i tražiti bolji odgovor. U stvari *I Ching* obećava tužnu sudbinu onome koji inzistira na dobivanju dobra odgovora. Ako mi se ne posreći odluka slučaja, ako me rezultat ne zadovoljava, imam barem priliku, time što ga prihvaćam, da se prilagodim, da se sam promijenim. Ali ako inzistiram na tome da se promijeni *I Ching*, on će se ionako promijeniti prije nego ja. A ja ništa nisam dobio, ništa nisam postigao.« (CAGE 1976: 89)

**KM:** Bezbrojni su Cageovi spisi u kojima objašnjava svoje shvaćanje s., što je opet u vezi s njegovim specifičnim poimanjem glazbe (v. (GL), 152 — bilj. III.6.c/2). Karakterističan je međutim njegov vlasti-

ti opis skladbe 4'33'', čija je građa isključivo •tišina• i čije je trajanje, sukladno neutralnosti građe, određeno s.: »Ovo je komad u tri stavka za vrijeme kojih se namjerno ne proizvede nijedan •zvuk•. Dužine vremena (tj. trajanja stavaka, op. N. G.) određene su •operacijama sa slučajem•, ali mogu biti i bilo koje druge.« (CAGE 1962: 135) Bitno je ovdje da se •zvukovi• ne proizvode **namjerno**, tj. da je njihov ulaz u vremenski okvir koji je, kao trajanje stavaka, određen s., također slučajan. U tom je smislu — kao produžetak logike s. — opravdano i bilo koje drugo trajanje stavaka. Na taj se način također u specifičan odnos postavljaju •tišina•, trajanje (v. DF 1 •tišine•) i s.

**KR:** S. se često dovodi u vezu s •aleatorikom• i •nedeterminacijom•, naročito kao »chance music« (⟨CP1⟩, 238; ⟨CP1⟩, 341; ⟨FR⟩, 13). Premda je to djelomično etimologijski opravdano (v. ET •aleatorike•), ipak je korisno razlikovati •aleatoriku• od •nedeterminacije• (v. KM •aleatorike•).

U •stokastičkoj glazbi• s. se rabi u užem smislu, tj. u onome koji mu pripada u teoriji vjerojatnosti, na kojoj počiva Xenakisova •stokastička glazba• (v. KR •stokastičke glazbe•). Također je problematično spominjanje s. u vezi sa •statističkom glazbom• (v. DF 2 i KR — t. b •statističke glazbe•).

**V:** •aleatorika•, •eksperiment, eksperimentalna glazba•, •generator slučaja•, •improvizacija•, •nečujna glazba•, •nedeterminacija• = (indeterminacija), •operacije sa slučajem•, •stokastička glazba•, •work in progress• = (djelo u nastajanju).

(BOSS), 61–62; ⟨M⟩, 549

## SLJEDILO OVOJNICE

**EN:** envelope follower, envelope detector; **NJ:** Hüllkurvenfolger, Hüllkurvendetektor.

**DF:** »(Naziv za) pretvarač koji amplitudu kakva titraja pretvara u napon, koji se onda, prije svega kod •sintetizatora•, rabi za upravljanje •modulima• •kontrolom napona•. Tj. •ovojnica•, dakle mijenjanje glasnoće u kakvu zvukovnom •signalu•, koja se dovede u sljedilo ovojnice proizvodi promjene napona koje odgovaraju (promjenama na) •ovojnici•, a koje, kao kod •generatora ovojnice•, mogu služiti za upravljanje..., (npr.) kakvim •filterom s kontrolom napona•.« (⟨EN⟩, 67–68)

**V:** •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •generator ovojnice•, •kontrola napona• = (VC) = (voltage control), •ovojnica•, •sintetizator• = (synthesizer).

(DOB), 69

## SOCIJALISTIČKI REALIZAM

**EN:** socialist realism; **NJ:** sozialistischer Realismus.

**ET:** Lat. socialis = društveni, od socius = drug (⟨KLU⟩, 681); •realizam, glazbeni•.

**DF:** »(Naziv za) umjetnost koja mora biti nacionalna u formi, a socijalistička u sadržaju... Stilski socijalistički realizam zahtijeva zadržavanje tonalitetskog •sustava•... koji se mora temeljiti na folklornim •modalitetima•<sup>1</sup> ruskih pjesama i izvornih pjesama drugih republika u Sovjetskom savezu. Doktrina socijalističkog realizma koncentrirana se na nacionalnom razvoju opera i svjetovnih oratorija, u kojima se revolucionarni ideali mogu izraziti i riječima i glazbom. U libretima najvećeg dijela sovjetskih opera i u scenarijima baleta naglašena je aristotelijanska formula katarze kroz samilost i teror. Naročito se preporučuju patriotski sadržaji; oni se postižu po trodijelnoj formuli, koja preporučuje sretan početak, iznenađan užas u srednjem dijelu, a završava pobjedom nad neprijateljem...« (⟨SLON⟩, 1490)

**V:** •formalizam, glazbeni•, •realizam, glazbeni•.

⟨M⟩, 533; ⟨THO⟩, 215–220

<sup>1</sup> U izvorniku stoji »folk modalities«. V. KR •folka, folk-glazbe, folk-stila•.

## SOFT ROCK

**EN:** soft rock, soft rock 1970; **NJ:** »sanfter« Rock; **FR:** rock doux; **TL:** rock morbido.

**ET:** EN soft = mekan, nježan; •rock, rock–glazba•.

**DF:** »(Naziv za vrstu) •rock–glazbe• koja dolazi iz Kalifornije a izražava laganije, prozračnije i opuštene osjećaje od drugih stilova u •rocku•. S tim se stilom obično poistovjećuju grupe kao što su Beach Boys, The Mamas and the Papas i The Fifth Dimension.« (⟨FR⟩, 83)

**KM:** Pojmovi koji se razlikuju od EN izvornika (i EN pojam »soft rock 1970«) ponudeni su u ⟨BR⟩, 238–239.

**KR:** Pojam je sumnjive vrijednosti, pa se zato i ne nalazi u kompetentnim priručnicima (npr. u ⟨KN⟩ i u ⟨RAN⟩) u kojima se temeljito terminologijski obrađuje nazivlje •rock–glazbe•. Vjerojatno je skovan kao suprotnost •hard rocku•, odnosno •heavy metal rocku• (v. ⟨HI⟩, 434, gdje se značajke s. r. pronalaze i u •folk rocku•, odnosno •country rocku•, ali se s. r. svakako suprotstavljaju •heavy metal rocku•).

**V:** •country rock•, •folk rock•, •rock, rock–glazba•.

**USP:** •hard rock•, •heavy rock, heavy metal (rock)•.

**SOLOVOX**

**EN:** solovox; **NJ:** Solovox; **TL:** solovox.

**ET:** TL solo = sam, od lat. solus = isto; lat. vox = glas.

**DF:** »(Naziv za) •elektronički glazbeni instrument• s tipkama što ga je konstruirao L. Hammond četrdesetih godina. •Zvuk• proizvode •oscilatori•. Solovox se obično postavlja uz klavir. Desna ruka može na njemu svirati melodiju, a lijeva ruka na klaviru pratnju. •Intenzitet• se kontrolira polugom kojom se upravlja koljenom. Postoji mogućnost promjene pet •zvukovnih boja•.« ((FR), 83; (RUF), 467)

**V:** •elektronički glazbeni instrumenti• = (•elektronski glazbeni instrumenti•).

(APE), 274; (BASS), IV, 343–344; (RIC), IV, 241

**SOUL, SOUL JAZZ**

**EN:** soul, soul jazz, soul music, soul 1950; **NJ:** Soul, Soul-Musik, »Seele«, schwarze Popmusik; **FR:** soul (jazz), »âme«, musique pop des noirs; **TL:** soul (jazz), (music), »anima«, musica pop afroamericana.

**ET:** EN soul = duša; •jazz•.

**DF:** 1–A) »(Naziv za) primjenu elemenata iz •bluesa•, •spirituala• i •gospel• songova u... crnačkom •jazzu• 60-tih godina... U interpretaciji dolazi do izražaja tzv. •funky•-stil. Glavni su predstavnici toga pravca *Horace Silver* i *Adderley Quintet*.« ((MELZ), III, 409)

1–B) »(Naziv za) adaptaciju •bebopa• pod utjecajem •gospela• od sredine pedesetih do početka šezdesetih godina. Taj •funky• stil naglašavao je harmonijske progresije usmjerene prema subdominanti, tako prizivajući stil crkvenih himni. Posjedovao je atraktivne, simetrične melodije u kombinaciji sa •strukturom• •bebopa• (tj. dvanaesttaktnu formu •bluesa• ili tridesetdvotaktnu formu popularne pjesme)...« ((GRJ), II, 480–481; (RAN), 773)

2–A) »(Naziv za) tip crnačke američke glazbe koja sadrži elemente •gospela•, •bluesa• i •jazza•. Vrhunac je dosegla oko 1966. godine. Vodeći su umjetnici na tome polju S. Cooke, O. Redding i A. Franklin.« ((IM), 362)

2–B) »Pojam nejasna značenja kojim se imenuje glazba što je stvaraju crni umjetnici kao D. Ross, R. Charles, J. Brown, G. Knight,... A. Franklin i W. Pickett. Soul je postao... popularan šezdesetih godina, a njegova suština nije u beznačajnoj vezi s... identitetom crnaca, jer je to crnačka glazba koju izvode crnački umjetnici, koja se sluša prije svega na crnačkim radijskim postajama i koju propagiraju crnački časopisi i novine.« ((FR), 83–84)

2–C) »(Naziv za) stil u glazbi što su ga nakon II. svjetskog rata razvili sjevernoamerički crnci kao proširenje ekspresivnih elemenata •rhythm and bluesa•... Preko crnačkih producenata u diskografskim studijima u Philadelphiji (*Phillysound*) komercijalna soul-glazba od kraja šezdesetih godina na široka vrata ulazi u •pop-glazbu•.« ((HI), 440)

2–D) »(Naziv za) stilsku mješavinu starijeg •gospela• i crnačkog •rhythm and bluesa•, ako se •rhythm and blues• može smatrati crnačkim prethodnikom •rock and rolla•. Oko 1966. godine soul je kod A. Franklin, B. B. Kinga i O. Reddinga posjedovao draž novoga (možda i iskrenog), pa je tako stvorio originalan doprinos međunarodnom •rocku•. Drugi val, koji je započeo 1970–72. godine i koji je povezan sa *Sigma Sound Studiom* K. Gamblea i L. Huffa te s diskografskom tvrtkom *Phillysound* što su je oni utemeljili, preplavio je diskografsko tržište sa savršeno dotjeranom konfekcijom.« ((KN), 190–191)

**KM:** NJ, FR i TL ekvivalenti EN izvorniku pokušaji su njegova prijevoda (u (BR), 238–239) koji se nisu mogli sresti u uporabi.

**KR:** Po oblicima pojma koji se nalaze u konzultiranim priručnicima može se zaključiti da je s. kraćenica od »soul music«, odnosno da s. j. nema nikakve veze sa s. Zato su DF podijeljene u dvije grupe: DF 1–A i 1–B definiraju s. j. a sve DF pod 2 (A–D) definiraju s. kao »soul music«. Zanimljivo je da su sve DF pod 2 (A–D) izrazito neujednačene, premda se očito misli na isti pojam. Naročito je simptomatično razilaženje u DF 2–C i DF 2–D: U DF 2–C uopće se ne spominje utjecaj s. (preko •rhythm and bluesa•) na •rock•. Isto se tako s. drugog vala (DF 2–D), koji se u DF 2–C tako ne naziva, ali se misli na isto, u DF 2–D nastoji ne svrstati ni pod koji stil, dok se u DF 2–C bez problema svrstava u •pop-glazbu•.

Dakle: s. j. ima stanovitu težinu tehničkog pojma, odnosno stručne riječi, dok je s. kao kraćenica od »soul music« toliko izmisticiran pojam da ga je u ovaj *Vodič* bilo potrebno unijeti samo zbog njegove popularnosti, kojoj je, osobito nakon poplave njegova »drugog vala« (v. DF 2–D), pridonijela i diskografska industrija, naravno bez ikakve potrebe da pojam definira izvan kriterija tržišne klasifikacije.

**V:** •bebop• = •bop• = •rebop•, •blues•, •funk(y), funky jazz•, •gospel•, •hard bop•, •jazz•, •negro spiritual• = (spiritual), •pop, pop-glazba•, •rhythm and blues•, •rock and roll•.

(BASS), IV, 366 = »soul music«; (BKR), IV, 175–176 = •soul•; (GR6), XVII, 545 = »soul music«; (HK), 361–362; (RIC), IV, 256 = •soul jazz• (uputnica na •jazz•)

**SOUND**

**ET:** EN = \*zvuk\*.

**DF:** »Sound je jedan od najrabljenijih ali i najviše-značajnijih pojmova u \*rock-glazbi\*... (Tako je to naziv za) glazbenu posebnost kakve grupe, takozvani sound grupe... Često je nejasno je li za sound kakve grupe zaslužnija njihova svirka ili snimatelj u (\*tonskom) studiju\*... (On je zatim naziv za) opće karakteristike kakva... smjera u glazbi...« ((KN), 191)

**KM:** U DF su navedena samo ona značenja pojma koja se razlikuju od uobičajena značenja pojma \*zvuk\*.

**KR:** S. u žargonu \*pop-glazbe\* i (naročito) \*rock-glazbe\* ima značenje gotovo tehničkog pojma, odnosno stručne riječi koje se gubi kada se pojam prevede s EN. Zato se u značenju specificiranom u DF preporučuje rabiti s., a ne \*zvuk\*.

**V:** \*Detroit sound\*, \*disco (music, sound)\*, \*pop, pop-glazba\*, \*rock, rock-glazba\*, \*techno (music, pop, sound...)\*.

**USP:** \*zvuk\*.

(BASS), IV, 366; (HK), 363–364

**(SPEKTAR) = (ZVUČNI SPEKTAR) = \*ZVUKOVNI SPEKTAR\***

**(SPEKTRALNA ANALIZA) = \*ANALIZA SPEKTRA\* = \*ANALIZA ZVUKA\***

**(SPIRITUAL) = \*NEGRO SPIRITUAL\***

**(SPRECHGESANG) = \*GOVORNI PJEV\***

**STACIONARNI ZVUK**

**NJ:** stationärer Klang.

**ET:** Lat. statio = (doslovno) stajanje, boravište, od stare = stajati ((KLU), 696).

**DF:** »Naziv što se rabi u praksi \*elektroničke glazbe\* za ravnomjeran, stojeći \*zvuk\*, koji se za svoga \*trajanja\* ne mijenja. Akustički pojam nije posve točan, jer svaki \*zvuk\* posjeduje \*utitravanje\* i \*istitravanje\* između kojih se nalazi njegov stacionarni dio. Analogno se onda sam \*zvuk\* naziva stacionarnim.« ((EH), 324)

**V:** \*elektronička glazba\* = (\*elektronska glazba\*), \*istitravanje\*, \*utitravanje\*, \*zvuk\*.

**STATISTIČKA GLAZBA**

**NJ:** statistische Musik; **FR:** musique statistique.

**ET:** Lat. status = stanje, okolnost, od stare = stajati ((KLU), 696).

**DF:** 1) »(Statistika je) znanost o brojčanu poimanju, istraživanju i vrednovanju pojava u masi...« ((DUD), 702)

2) »Statistički kriteriji forme... temelje se na fiksiranju određena repertoara elemenata, iz kojeg se pojedinačni elementi izabiru i sređuju po metodama statističkih postupaka. U smislu ovdje poopćenoga matematičkog pojma statistike važna je zamjenljivost elemenata i povezivanje elemenata u... skupove,... \*grupe\* i \*strukture\*. Statistički kriteriji forme na različite su načine povezani sa \*slučajem\*. Oni su... definirani... po zakonu učestalosti, vremenske podjele i slobodna slijeda elemenata. \*Strukture\* te vrste ne karakteriziraju točne datosti o vremenu i o \*visini tona\*, nego statističke prosječne vrijednosti, kako je to opisao K. Stockhausen (STOCKHAUSEN 1963h). U J. Cagea elementi se unutar jedne te iste skladbe često mogu zamjenjivati međusobno; od nekontrolirane volje \*slučaja\* čuva ih čvrsta povezanost s repertoarom elemenata...« ((EH), 324)

3) »(Naziv za) globalno... sređenje skupa \*zvukova\*, suprotno od *punktualne* metode. Pojam se u početku rabio u slikovitu značenju (odgovarao je onome što je K. Stockhausen razvio kao skladanje \*polja\* ili \*grupa\*), a kasnije je, preko samoga Stockhausena, a onda i Iannisa Xenakisa, poprimio (u značenju) strogost doslovnog tretmana (skladanje po *računu vjerojatnosti i stokastici*<sup>1</sup>).« ((CH), 307)

4) »Statistička predodžba o formi operira *približnim određenjima*. Riječ je o *stupnjevim* \*gustoće\* \*grupa\* \*tonova\*; o *stupnjevim* položaja \*visina tona\*, smjera kretanja; brzine, promjene brzine, prosječne glasnoće, promjeni glasnoće; o \*zvukovnoj boji\* i o mutaciji \*zvukovne boje\*. To dakle znači: Ako se u kakvoj... skladbi pojave isti stupnjevi upravo spomenutih grupnih kriterija, nastat će svijest o cjelini. U nekoj se skladbi npr. osjeća ovo: sada je opet \*gustoća\* jednaka kao u ranijoj odgovarajućoj formi kretanja; no ista \*gustoća\* sada je povezana s višim \*grupama\* \*tonova\*, s većom brzinom i tamnijom \*zvukovnom bojom\*. U tom bi slučaju \*gustoća\* bila kriterij formalne cjelovitosti. Ili osjećamo ovo: sada je opet isti... tip smjera kretanja, naime \*visine tona\* dižu se, pa padaju, pa se opet dižu. No za razliku od prijašnjeg slučaja sada se isti tip smjera javlja s manjom prosječnom glasnoćom i s promjenom \*zvukovne boje\* od tamnog prema svijetlom. Oba ta improvizirana primjera trebala bi pokazati kako se nužno moramo služiti posve novim riječima... kada se govori o... kriterijima forme. *Prosječno, pretežno, prilično, općenito, približno* i slična određenja svojstava promjena omogućuju nam da

govorimo o statističkoj formi.« (STOCKHAUSEN 1963i: 77)

**KM:** U ovome se *Vodiču* »statistika« i iz nje izveden pridjev često rabi, uglavnom uvijek u značenju **prosjeka**, koji podrazumijeva **približnost**: npr. u DF 1 •aleatorike•, u DF •bijelog šuma•, u KR •grupe, grupne skladbe• (t. c kao komentar DF 3 i t. d kao komentar DF 4), u DF 4 •parametra•, u DF i KM •polja•, u DF 6 i 10 •stokastičke glazbe• (u DF 10 govori se o »statističkom računu vjerojatnosti«, u KR •tonskog polja• i u KM •vremenskog polja•.

**KR:** DF su izabrane i poredane tako da se istakne značenje pojma u Stockhausenovoj skladateljskoj teoriji — točnije: u vezi s tipologijom •serijalne glazbe• (•točka•–•grupa•–•polje•; v. <G>, 83–95; <GL>, 67–69; <KS>, 145–161; <RL>, 868), gdje se s. g. vezuje uz •grupu• i •polje•.

a) U DF 1 utvrđuje se u općem smislu značenje statistike kao znanosti (usp. DF 1 •parametra•, gdje se govori o značenju parametarskih vrijednosti u statistici).

b) U DF 2 značenje se pojma pokušava utvrditi opširnije, što nije dobro, pogotovo s obzirom na ulogu •slučaja• u •nedeterminaciji• (v. KR •slučaja• i KR •stokastičke glazbe•).

c) U DF 3, u kojoj se inače govori o »statističkoj metodi skladanja« (= »méthode statistique de composition«), a ne o s. g., pojam se strogo usmjerava prema značenju u Stockhausenovoj i Xenakisovoj skladateljskoj teoriji, što je — dakako — načelno dobro, ali je ipak bolje s. g. vezivati isključivo uz značajke •grupe• i •polja• u tipologiji •serijalne glazbe•, a •stokastičku glazbu• uz Xenakisovu metodu uporabe statističkih postupaka u skladanju, premda su — to treba priznati — zvučkovni rezultati gotovo identični. (U (BOSS), 161, gdje se i navodi DF 3, također se govori o statističkoj **metodi** skladanja, što — kao pojam — mnogo bolje odgovara Xenakisovoj uporabi statistike, odnosno statističkih metoda u njegovoj •stokastičkoj glazbi•.)

d) To je razlikovanje upravo jasno u DF 4, gdje Stockhausen govori o **statističkim kriterijima forme** što ih nameće **približnost** koju uvodi skladateljski rad s •grupama• i •poljima•. Dakle: o statističkim kriterijima forme treba voditi računa, i to ponajprije u terminologijskom smislu (v. također DF 3 i KR — t. c •grupe, grupne skladbe•), onda kada se radi s •grupama• i •poljima•, jer su zvučkovni rezultati tako velike (teksturne) približnosti da se ne mogu drugačije opisati nego po tim kriterijima. S. g. onda je ona glazba koja zadovoljava statističke kriterije forme. Jasno je dakle da se u tome slučaju

ne može govoriti ni o kakvoj »statističkoj metodi«, kao što je to moguće u Xenakisovoj •stokastičkoj glazbi•.

**V:** •cluster•, •grupa, grupna skladba•, •gustoća, promjena gustoće, stupnjevi gustoće•, •mikropolifonija•, •permeabilnost•, •polje•, •postserijalna glazba•, •skladanje clustera• = (•Clusterkompozicion•), •skladba od clustera• = (•Clusterkompozicion•), •skup tonova•, •slučaj•, •stokastička glazba•, •struktura•, •tekstura•, •točka•.

<DIB>, 346–347 = »statistički«; <G>, 29, 91–95 = statistička organizacija; <HI>, 447

1 U izvorniku stoji »compositions probabilistes ou stochastiques«.

## STEEL BAND

**EN:** steel band, tinpanny; **TL:** steel band, tinpanny.

**ET:** EN steel = čelik; •band•.

**DF:** »(Naziv za) ansambl od ugođenih udaraljki, napravljenih od željeznih bačava, sa svega nekoliko ritamskih glazbala. Najprije se razvio u Trinidadu... tridesetih i četrdesetih godina kao •band• za maskirane procesije i parade za karnevala, gdje nasljeđuje tamboo–bamboo •bandove•... Steel bandovi po funkciji i repertoaru više nisu ograničeni na karneval i druge javne svečanosti. Npr. na karnevalu u Trinidadu 1961. i 'instrumentalni' i steel bandovi odabrali su *Royal Jai* Francisca Slingera kao svoju koračnicu. 1950. godine Winston je Spree, za kojega se smatra da je bio prvi koji je na bačvi odsvirao neku melodiju, uključio valcere, •foxtrote•, pa čak i izbor iz Čajkovskijeva I. klavirskog koncerta u koncertne izvedbe. The Trinidad All Stars Percussion Orchestra, posebno formiran za nastupe u Engleskoj za Britanskog festivala 1951, rabio je kromatski ugođene instrumente, a na svome je repertoaru imao karipske i europske skladbe... •Bandovi• koji (u Trinidadu) sviraju u međunarodnim cabaretima i klubovima nastoje razviti panamerički repertoar, uključujući trinidadski •calypso• i limbo te latinoameričke i sjevernoameričke skladbe... Europska djela u kojima se rabe steel drums, npr. u *Naslučivanjima o jednoj tamnoj kući* iz opere *Amerika* Haubstocka–Ramatia, imaju malo zajedničkog s karipskom glazbom za ta glazbala. Njih uglavnom uvijek iz potpune notacije izvode perkusionisti u orkestru...« (<GR6>, XVIII, 89)

**KR:** Pojam je, slično kao i •jug band• i •washboard, washboard band•, neprimjereno prevoditi, također i »steel drum« kao glazbalo na kojem se muzicira u s. b. (v. <GRJ>, II, 489; <HI>, 448; <RAN>, 805).

**V:** •band•, •calypso•.

**USP:** ♦jug band♦, ♦skiffle, skiffle band, skiffle group♦, ♦washboard, washboard band♦.

(BASS), IV, 407; (GRI), III, 448–449

### STEREOFONIJA

**EN:** stereo, stereophony; **NJ:** Stereophonie; **FR:** stéréophonie; **TL:** stereofonia.

**ET:** Grč. stereós = čvrst i phōnē = glas, ♦zvuk♦ (⟨KLU⟩, 700, 544).

**DF:** »(Naziv za) postupak dvokanalnog... prijenosa koji, za razliku od monofonije<sup>1</sup>, nudi prostornu informaciju, pa pri reprodukciji omogućuje lokalizaciju prenesene zvukovne informacije, odnosno vjeruju zvučnu sliku. Za stereofonijski prijenos moraju svi prijenosnici biti (barem) dvostruki: za snimanje su potrebna dva mikrofona, za pohranu ♦zvuka♦ dvije neovisne memorije, tj. kod magnetofonske vrpce dva (neovisna) kanala, odnosno dvokanalni magnetofon, za reprodukciju dva pojačala i dva zvučnika na propisanoj udaljenosti. Za razliku od ♦kvadrofonije♦ kod stereofonije postoji samo jednosmjerna povezanost među zvučnicima, tj. informacija s lijeve i s desne strane...« (⟨EN⟩, 230)

**KM:** Zanimljiv je pojam »monofonija« u DF, koji u glazbi podrazumijeva jednoglasje, no u nazivlju iz elektroakustike očito ima i značenje specificirano u DF (v. i (EN), 155).

**USP:** ♦kvadrofonija♦ = ♦tetrafonija♦, ♦tetrafonija♦ = ♦kvadrofonija♦.

(BASS), IV, 407; (BKR), IV, 188; (EH), 326–327; (GRJ), II, 491 = »stereo(phonie) recording«; (HI), 449; (HK), 368–369; (HO), 956–957; (HU), 61–62; (KN), 195; (L), 543; (LARE), 1487; (MELZ), III, 452–455; (MI), III, 732–733; (P), 308; (RIC), IV, 286–287; (RL), 899

<sup>1</sup> U izvorniku je »Monophonie«.

### STOKASTIČKA GLAZBA

**EN:** stochastic music; **NJ:** stochastische Musik; **FR:** musique stochastique; **TL:** musica stocastica.

**ET:** Grč. stokhastikós = vješt u pogađanju (⟨TLF⟩, XV, 958).

**DF:** 1) »1. Pojam (= stokastički) koji se odnosi na postupak pokušaj/pogreška nasuprot postupku korak po korak u radu računala. 2. (Naziv za) bilo koji proces koji je slučajan ili posjeduje kontinuirane varijable.« (⟨FR⟩, 86)

2) »...Nije... začuđujuće da prisutnost ili odsutnost načela kauzalnosti, najprije u filozofiji, a onda i u znanostima, može utjecati na skladanje i natjerati ga da slijedi prividno različite putove, no u stvari one koji se sastaju u teoriji vjerojatnosti i možda u polivalentnim logikama, u vrstama poopćenja, obogaćenja načela kauzalnosti. Objašnjavanje svijeta i, sukladno tome, zvukovnih fenomena koji nas okru-

žuju ili koji se mogu stvoriti zahtijevalo bi (a i okoristilo bi se njime) proširenje načela kauzalnosti, čiji temelj čini zakon velikih brojeva. Taj zakon podrazumijeva asimptotski razvoj prema stabilnu stanju, prema nekoj vrsti cilja, prema stokhosu, i otuda dolazi pridjev *stokastički*.« (XENAKIS 1981<sup>2</sup>: 16)

3) »Izraz je prvi put upotrijebio Claude Shannon (jedan od tvoraca teorije informacija)... 1951. godine. Kasnije ga je Iannis Xenakis ponovno pronašao, ignorirajući činjenicu da se već rabio. Općenito bi se moglo reći da bi stokastička glazba mogla biti istoznačna s glazbom po računu vjerojatnosti<sup>1</sup>. No prvi je izraz jednostavno elegantniji od drugog.« (⟨BOSS⟩, 161)

4) »Pojam (stokastički)... prvi je put upotrijebio švicarski matematičar Jacques Bernoulli, izumitelj zakona velikih brojeva. Bernoulliev zakon glasi da fenomeni to više teže određenu cilju (tj. 'meti') što su brojniji. U glazbi se pojam odnosi na metodu skladanja po računu vjerojatnosti<sup>2</sup> koju je uveo Iannis Xenakis, a u kojoj su specificirane globalne konture ♦zvuka♦, dok su nutarnji detalji prepušteni ♦slučaju♦... Xenakis npr. može specificirati opseg ♦pojasa♦ u kojemu se mogu pojaviti ♦visine tona♦, zajedno s promjenama... visine i ♦širine pojasa♦; on će onda specifične ♦visine♦ i njihov... raspored u vremenu prepustiti proračunu ♦slučaja♦ (vjerojatno pomoću računala). Drugi aspekti konture ♦zvuka♦, kao ♦boja♦, artikulacija itd., proračunat će se zajedno s ♦visinama♦. ♦Slučaj♦ je u stokastičkoj glazbi ograničen na proces skladanja; konačan je rezultat u potpunosti notiran.« (⟨V⟩, 708)

5) »Pojam (= stokastički) što ga je Xenakis posudio od teorije vjerojatnosti u kojoj označava proces u kojemu postupcima upravljaju zakoni vjerojatnosti. Npr. svakom pojavom nečega novog mogu na neki način upravljati sve one pojave koje su se već dogodile, recimo u 'Markovljevu lancu'. U ranom stadiju takva procesa, kada ima malo događaja, stupanj slučajnosti bit će velik, ali će se progresivno smanjivati, pa tako proces teži prema kakvu cilju. Xenakis je rabio Markovljeve lance i druge stokastičke procese kao modele za određivanje odvijanja ♦zvučnih događaja♦ kroz vrijeme, premda se pojam 'stokastička glazba' može slobodnije rabiti za glazbu u kojoj su veliki procesi definirani, a mali se detalji čine nevažnima (v. teksturna glazba; tj. ovdje ♦tekstura♦ — op. N. G.).« (⟨GR⟩, 172)

6) »(Naziv za) glazbu koja se temelji na statističkim proračunima koji proizlaze iz rasporeda vjerojatnosti. *Achorripsis* (1956–7) Iannisa Xenakisa stokastičko je djelo kao mnoge od njegovih računalnih

skladbi, kao što su *ST/48-1, 240162* (1962) i *Atrees* (1962).« (FR), 86)

7) »...Premda je Xenakis bio prvi koji je (pojam 'stokastički') primijenio na glazbu, mnogi skladatelji rabe temeljnu ideju stokastičke glazbe, obično kao velike 'kolaže' koji su često improvizatorski ili neodređeni u izolaciji, ali u masi stvaraju... •mikropolifoniju• i/ili skladbu od zvučnih ploha<sup>3</sup>.« (CP1), 243)

8) »...Stokastička je glazba ona koju sintetizira kakvo računalo kada prema kakvu programu računa u kojoj su mjeri jedna ili više datosti prepuštene •slučaju•. Mogu se dobiti... partiture, polazeći od jednostavnih tema i od programa koji su prikladni za postupke... Glazba koja se proizvodi po računalnim programima zove se •algoritamska•... Tu računalo ne proizvodi glazbu, nego samo precizan opis partiture...« (HO), 958)

9) »...Stokastički su procesi u... praksi oni koji odgovaraju •kontroliranoj improvizaciji•.« (SLON), 1492)

10) »Stokastička tehnika skladanja teži umjetnosti nagađanja na temelju statističkog računa vjerojatnosti. Stokastička je u tom smislu bila glazba •slučaja• koju je već 1952. inaugurirao W. Fucks, voditelj Instituta za fiziku Tehničkog sveučilišta u Aachenu. Otprilike u isto vrijeme određivao je J. Cage broj i položaj •tonova• grafičkim •operacijama sa slučajem• i bacanjem novčića... Nekoliko godina kasnije razvio je I. Xenakis iz te statističke teorije vjerojatnosti i iz zakona lančane reakcije svoje 'Osnove stokastičke glazbe' (v. •aleatorika•).« (EH), 329)

**KM:** Autor je DF 3 Michel Philippot.

**KR:** Premda je s. g. tipični interdisciplinarni pojam u nazivlju •glazbe 20. stoljeća•, neshvatljivo je kako se različito i uglavnom neprecizno definira (sve DF — osim DF 8 — štoviše potječu mahom iz priručnika koji su specijalizirani za nazivlje •glazbe 20. stoljeća•). Naročito je uočljiv nerazumljiv opis stokastičkog postupka u DF 4, a zapanjuje nekompetentnost DF 10, premda dolazi iz krajnje specijalističkoga priručnika (»zakon lančane reakcije« npr. podrazumijeva vjerojatno Markovljev lanac kao model stokastičkoga procesa koji se spominje u DF 5 — v. o tome XENAKIS 1981<sup>2</sup>: 57–131). Općenito je s. g. posve pogrešno dovesti u vezu s •aleatoričkom glazbom• i •aleatorikom• (DF 10 — v. KR •aleatoričke glazbe• i •aleatorike•), •nedeterminacijom• (DF 10 — v. KR •nedeterminacije•), •improvizacijom• (DF 7) i — pogotovo — •kontroliranom improvizacijom• (DF 9), jer je taj pojam višestruko besmislen, zato što su u njemu posve nejasni kriteriji

kontrolne (v. DF i KR •kontrolirane improvizacije•; također i KR •slobodne improvizacije•). •Slučaj• se osim toga u s. g. rabi i u onome smislu koji određuje matematička teorija vjerojatnosti, dakle u užem od onoga u •aleatorici• i •nedeterminaciji• (v. DF i KR •slučaja•). Pojam, drugim riječima, treba rabiti isključivo u značenju koje mu pripada u Xenakisovoj skladateljskoj teoriji, kako je razvidno iz DF 2 i iz XENAKIS 1981<sup>2</sup>: 15–56, 57–131 i 159–179.

**V:** •aleatorika•, •automatska glazba• = (•kompjutorska glazba•) = •računalna glazba• (t. 1 u DF), •autonomna glazba•, •heteronoma glazba•, •nedeterminacija• = (indeterminacija), •postserijalna glazba•, •računalna glazba• (t. 1 u DF) = •automatska glazba• = (•kompjutorska glazba•), •skup tonova•, •slučaj•, •statistička glazba•, •strategijska glazba•.

(BASS), IV, 410; (CH), 307; (GR6), XVIII, 148 = pridjev »stochastic«; (LARE), 1489; (P), 309

1 U izvorniku stoji »musique probabiliste«.

2 U izvorniku stoji »probabilistic compositional method«.

3 U izvorniku se navodi krivo napisan NJ pojam »klangflächenkomposition«. Trebalo bi biti: »Klangflächenkomposition«. »Klangfläche« (= »zvučna ploha«, tj. »ploha koja zvuči« ili »ploha od zvuka«; u svakom slučaju to je nevažan detalj u značenju) opisna je metafora, a ne tehnički pojam i/ili stručna riječ, pa se u ovome *Vodiču* ne obrađuje.

## STOMP

**EN:** stomp; **NJ:** stomp, Stomp, stomp–Technik, rhythmische Form; **FR:** stomp, forme rythmique; **TL:** stomp, forma ritmica.

**ET:** EN (odnosno američki) = jako koračati, nagačiti kome na nogu, ozlijediti koga nagazom na nogu; tapkanje nogama, živahan ples u •jazzu• s jakim lupanjem nogama ((OAD), 904).

**DF:** »Izvorno (naziv za) vrstu plesa afroameričkih crnaca koji počiva na stalnu ponavljanju kakva ritamskog obrasca. To se načelo... također susreće u grupnom muziciranju sjevernoameričkih crnaca i, kao melodijsko–ritamska tehnika, dobiva posebno značenje u •New Orleans jazzu•. Iznad •beata• (DF 1) ritamske •sekcije• (DF 2) melodijski instrumenti izvode isti ritamski obrazac (stomp pattern) koji se međutim stalno mijenja na harmonijskom temelju •chorusa• (DF 1). Po tom stalnom melodijskom mijenjanju jednog te istog ritamskog obrasca stomp se razlikuje od •riffa•. Naziv stomp često se susreće u naslovima skladbi •New Orleans jazz•, također u naslovima gramofonskih ploča: *Sugar Foot Stomp* (K. Oliver), *Steamboat Stomp*, *Doctor Jazz Stomp* (J. R. Morton).« ((RL), 908)

**KM:** S. se kao »ritamska forma« na NJ, FR i TL objašnjava u (BR), 240–241.

**V:** •New Orleans jazz•, •jazz•.

(BASS), IV, 416; (BKR), IV, 195; (FR), 87; (GRJ), II, 495; (HI), 453; (MELZ), III, 464; (RAN), 806

### STRATEGIJSKA GLAZBA

**EN:** strategic music; **FR:** musique stratégique.

**ET:** Grč. *stratēgia* = zapovijedanje vojskom, od *stratēgós* = zapovjednik (u vojsci), od *stratós* = vojska i *ágein* = voditi ((KLU), 707).

**DF:** 1) »(Naziv za) •heteronomnu glazbu• koja se sastoji od igara u živoj izvedbi.« ((CP1), 243)

2) »(Naziv za) glazbu koja rabi teoriju igre kao postupak u procesu skladanja.« ((FR), 87)

3) »Moderni skladatelji oduvijek traže metafore iz drugih područja da bi obogatili sve zastarjelije nazivlje koje potječe iz... riječi koje označavaju formu, brzinu, dinamičku snagu ili izraz. Među takvim su novim metaforama strategija i taktika. Opća je shema kakve moderne simfonije ili sonate strategijska, dok su varijacije, kadence i kontrapunktne razrade taktička sredstva. Iannis Xenakis, izumitelj stokastičke metode skladanja (v. •stokastička glazba• — op. N. G.), proširio je (u svojoj skladbi *Stratégie*) poimanje strategije i taktike u stvaran turnir između dva orkestra i dva dirigenta... Dva orkestra sviraju istodobno dvije različite skladbe, slijedeći nekoordinirane dirigente, a prestajući svirati na klimaksima da bi izračunali dobitke i gubitke. Na kraju manevra publika glasa za pobjednika toga instrumentalnog dvoboja.« ((SLON), 1492)

**KM:** U XENAKIS 1981<sup>2</sup>: 137–158, opširno se raspravlja o s. g., a o svojoj skladbi *Stratégie* (1962), koja se spominje u DF 3, Xenakis, među ostalim, piše ovo (XENAKIS 1981<sup>2</sup>: 150–151): »Dva orkestra, smještena s lijeve i desne strane scene, s dva dirigenta koji su jedan drugome okrenuti leđima,... mogu odabrati i svirati jednu od šest zvukovnih konstrukcija, označenih u partituri brojevima od I. do VI, koje ćemo nazvati taktikama, a koje su stokastičke •strukture• i koje je izračunao elektronički mozak 7090 IBM u Parizu. Osim tih šest osnovnih taktika svaki dirigent može svome orkestru dati da svira istodobne kombinacije dvije ili tri ove osnovne taktike... Ukupno postoji 19 taktika, koje svaki dirigent može dati na izvođenje svome orkestru. Tako dva dirigenta mogu istodobno izvoditi ukupno  $19 \times 19 = 361$  mogućih parova.« Važno je da se u toj Xenakisovoj eksplikaciji skladbe *Stratégie* nigdje ne spominje publika kao arbitar (kako se navodi u DF 3): postoje jedan ili dva suca ili automatski sistem koji mjeri uspješnost realizacije taktika (XENAKIS 1981<sup>2</sup>: 152–153).

**KR:** To je tipičan interdisciplinarni pojam u nazivlju •glazbe 20. stoljeća•, nikakva metafora — kako

se, pomalo ironično, misli u DF 3. S. g. ima — zajedno s •autonomnom• i naročito •heteronomnom glazbom• — specifično značenje u skladateljskoj teoriji I. Xenakisa (v. XENAKIS 1981<sup>2</sup>: 137–158), a počiva na značenju toga pojma u matematičkoj teoriji igre. Za objašnjenje Xenakisovih skladateljskih postupaka on je dakle neizbježan.

**V:** •autonomna glazba•, •heteronomna glazba•, •postserijalna glazba•, •stokastička glazba•.

### STROJNA GLAZBA

**EN:** machine music; **NJ:** Maschinenmusik.

**DF:** »(Ponajprije naziv za) glazbu koja programno (glorificira i) opisuje strojeve. U 20. stoljeću strojna je glazba postala aktualna u naslovima skladbi kao što su *Pacific 231* (A. Honegger), *Misa za strojnog čovjeka* (B. Stürmer), *Strojar Hopkins* (M. Brand), *Pjesma motora* (L. Weiner) i drugi. •Konkretnu glazbu• kao •glazbu šuma• najavili su mnogo prije 'Manifesto dei musicisti futuristi' (1911) i 'La Musica futurista. Manifesto tecnico' (1911) F. B. Prattelle. No tek je preko Edgarda Varèsesea... nakon 1920. neprogramna, supstancijalna strojna glazba došla u prvi plan...« ((EH), 199)

**KM:** Dakako, primjera za s. g. ima mnogo više nego što je navedeno u DF, npr. *Ljevaonica željeza* (1926) A. V. Mosolova, *Ballet mécanique* (1923–1924) G. Antheila ((FR), 50; (SLON), 1463) itd. U MACHLIS 1961: 155–157 s. g. dovodi se u vezu s »urbanizmom«, koji bi trebao predstavljati stil i/ili pokret.

**KR:** Posve je neobično spominjanje •konkretnu glazbe• u DF, jer s. g. doista tek posve izdaleka može s njom imati veze. No važna je ovdje ortografija: autor DF nije upotrijebio »musique concrète« koja se na NJ govornom području, a i drugdje, piše u izvornom FR obliku kada se misli na •konkretnu glazbu• u užem smislu (v. KR •konkretnu glazbe•). Inače bi s. g. mogla predstavljati doista podvrstu •konkretnu glazbe•, ako bi pod taj pojam išle sve vrste glazbe koje oponašaju ili rabe prirodne •zvukove• i •šumove•. No onda bi to bio pojam bez granica (v. npr. DF 1 i KR •realizma, glazbenog•).

Točno značenje pojma najbolje je uvijek vezivati za talijanski glazbeni •futurizam• i za njegove neposredne izdanke. A to su svi navedeni primjeri.

**V:** •bruitizam•, •futurizam•, •intonarumori•, •komatska ljestvica•, •organizirani zvuk•, •rumorarmonio• = •russolofon•, •russolofon• = •rumorarmonio•.

**USP:** •glazba šuma, buke•.

(JON), 154

## STRUKTURA

**EN:** structure, construction (v. KM); **NJ:** Struktur, Anlage (v. KM), Aufbau (v. KM); **FR:** structure, construction (v. KM), formation (v. KM); **TL:** struttura, costruzione (v. KM), formazione (v. KM).

**ET:** Lat. structura = slaganje, sklop, red, od struere = slagati (u slojeve), prirediti, poredati (⟨KLU⟩, 710).

**DF:** 1) »(Struktura je) zbroj odnosa po kojima su povezani konstitutivni elementi nekog •sustava•.« (⟨GL⟩, 67) Uvjet je da su ti elementi u tom •sustavu• prepoznatljivi kao konstitutivni.

2) »S jedne se strane pojam navodi zato da bi se odredila sistematska gradnja kakva objekta, tj. (upozorilo na to) da se neka cjelina sastoji od dijelova, koji se, po tome kako su povezani, međusobno uvjetuju, s druge se pak strane pod strukturom može misliti na metodu koja opisuje kakav objekt kao •sustav•.« (STEGEN 1981: 27–28)

3) »...u •suvremenoj muzici•, najobuhvatniji pojam..., a očituje se u određenom načinu na koji se pojedinačni elementi organiziraju u neku cjelinu. U strukture se organiziraju elementi na različitim razinama: na razini •tona• ili •šuma• oblikuju se strukture njihovih sastavnih elemenata (•parcijalnih tonova•), na razini •akorda• strukture •tonova• i intervala što ih dotični •akord• sadrži, na razini •ritma• strukture •trajanja•, na razini linije, kao i na razini kompleksnog zvučnog sloja ritmičke i intervalske strukture, na razini forme strukture koje se odnose na razdiobu odsjeka, itd. Pri tome dolazi i do razvrstavanja samih struktura, jer će, npr. struktura koja na određeni način okuplja •tonove• nekog formalnog odsjeka, •grupe•, biti nadređena struktura koja okuplja opet na određeni način više različitih •grupa• u neki veći odsjek kompozicije itd. Strukturiranje muzičke građe najkompletnije se provodi u •serijelnoj muzici•, ali se ono može vršiti i izvan njenih okvira. Međutim, struktura sama po sebi još nije forma. Ona u kompozicijskom procesu prethodi oblikovanju forme na taj način što zvučni materijal organizira u određene odnose, formira ih u manje cjeline, jedinice, koje dobivaju svoju specifičnu strukturalnu fizionomiju... Strukturiranje, odnosno strukturalni postupci, rezultiraju strukturalnim komponiranjem i strukturalnom muzikom; čak se može reći da je strukturalizam opća značajka čitave •suvremene muzike•.« (⟨MELZ⟩, III, 478)

4) »(Struktura je), prema jednom ranom Boulezovu eseju, 'jedna od riječi naše epohe' (BOULEZ 1966b: 58). I sigurno 20. stoljeće svjedoči o neobičnu zanimanju za glazbenu strukturu, za mehanizme koji-

ma se povezuju trenuci i grade forme. Dokaz je za to u pomaku od kritike k analizi u proučavanju glazbe, dok se među skladateljima javila tendencija prema nepovjerenju u ma koji potez mašte iza kojeg ne stoji strukturno značenje koje se otkriva u smislu kakva •sustava•: otuda •novoklasicizam• Busonia, Regera, Stravinskog, Prokofjeva i Hindemitha, Bartókov motivski rad, Schönbergov, Bergov, Webernov i Babbittov dvanaesttonski •sustav• i Boulezov i Stockhausenov totalni •serijalizam•... Lako je shvatiti takvu želju za sigurnom strukturom u dobu u kojemu je jezik glazbe (dijatonski •sustav•) u pometnji: ako riječi više nemaju smisla, onda se barem slova mogu složiti u neke obrasce. Mnogo je problematičnija veza između skladane strukture i njezina slušanja, koja je do sada držala strukturalističke metode analize daleko od pokušaja da zadru u samu prirodu glazbe.« (⟨GR⟩, 177–178)

**KM:** Pojmovi na EN, NJ, FR i TL koji odstupaju od izvornih oblika ponuđeni su u ⟨BR⟩, 138–139, i u ⟨P⟩, 310, kao istoznačnice sa s. No oni samo djelomično pokrivaju značenje izvornog pojma.

**KR:** DF su izabrane tako da protumače sve aspekte značenja toga pojma, koji se doista često rabi u nazivlju •glazbe 20. stoljeća•, pa i u ovom *Vodiču*. Konteksti u kojima se rabi pojam različiti su i mogli bi se podijeliti na dvije glavne grupe: a) na značenja koja proizlaze iz općega poimanja s. i koja ne treba posebno objašnjavati; b) na značenja koja su strogo vezana uz kakve pojave u glazbi, naročito u drugoj polovici 20. stoljeća.

a) DF 1 određuje značenje pojma tako da se lakše može uspostaviti značenjska razlika između s. i •teksture•.

b) U DF 2 značenje se pojma grana na mogućnost njegove primjene kao opisa rezultata određenih kompozicijsko-tehničkih postupaka (pa je po tome srodna DF 1) i kao moguće metode u (recimo, analitičkom) pristupu kakvu »objektu«, npr. glazbenom djelu. Korisna je veza sa •sustavom•, ne samo u metodi pristupa nego i u postupku skladanja (v. DF 4).

c) DF 3 opsežno određuje značenje pojma i višestruko je poučna:

I: U DF se •grupa• samo prividno navodi u općem smislu: točno se zapravo upozorava na važnost s. u •grupi, grupnoj skladbi•.

II: Vrlo se dobro upozorava na problematičan odnos između s. i forme (v. •predsređenje građe• i •skladanje ispočetka•): u ⟨G⟩, 129–131, nastoji se potanko i vrlo temeljito istražiti odnos između građe, s. i forme (v. i ⟨GL⟩, 67–68, gdje se osim s. uvode i

♦faktura♦, odnosno ♦tekstura♦ kao stupnjevi na putu prema formi), a u (V), 718, taj se problem značenja s. prešućuje, pa se — bez definicije pojma — jednostavno upućuje na »formu«, »harmoniju♦ i kontrapunkt«, »melodiju«, »ritam♦«, »serijalizam♦«, »teoriju«, »uporabu i uglazbljivanje teksta«, »♦teksturu♦« i »♦dvanaestonsku tehniku♦«.

III: S obzirom na problem odnosa između s. i forme nije poželjno govoriti o »strukturalnoj muzici« (bolje: »strukturnoj« — v. dalje t. VI), jer bi taj pojam — gotovo u pejorativnom smislu — mogao podrazumijevati samo ♦serijalnu glazbu♦ u najužem smislu, tj. onu koja se u tipologiji ♦serijalne glazbe♦, tj. u odnosu između ♦točke♦–♦grupe♦–♦polja♦ (v. (G), 83–95; (GL), 67–69; (KS), 145–161; (RL), 868) ograničuje samo na ♦točku♦ (v. ♦punktualna glazba♦). U tom se smislu takav pojam i navodi samo u (HI), 457.

IV: Neprimjereno je govoriti o »strukturalizmu kao općoj značajki ♦suvremene muzike♦«, jer je strukturalizam pojam koji se prije svega odnosi na smjer u filozofiji, lingvistici i antropologiji. Od njegova nastavka –izam prezahtjevno bi bilo očekivati da označi stil, epohu i sl. (opširnije o tvorbi hrvatskih riječi sa sufiksom –izam v. (BAB), 253–255).

V: Umjesto pridjeva »serijalna (muzika)« — koji dolazi od NJ i FR »se(é)riell(e)« — bolje je rabiti pridjev »serijalna« (od ♦serija♦; v. KR ♦serijalne glazbe♦).

VI: Pridjev je »strukturalna« (muzika) internacionalan. U ovome *Vodiču* u pravilu se navodi »strukturni« (v. KM ♦serijalne glazbe♦).

VII: Umjesto »ritmički« bolje je rabiti ritamski (v. KR ♦ritma♦), a umjesto »zvučnog« zvukovni (v. KR ♦zvukovne boje♦).

d) DF 4 također dobro postavlja odnos između s. i ♦sustava♦, ali se u njoj pretjeruje kada se govori o »dvanaestonskom ♦sustavu♦« (v. KR ♦sustava♦).

U (JON), 296–298, obrađuje se značenje pojma samo u Schenkerovoj teoriji (analize), koja ne ide u nazivlje ♦glazbe 20. stoljeća♦.

V: ♦grupa, grupna skladba♦, ♦mikropolifonija♦, ♦permeabilnost♦, ♦polje♦, ♦punktualna glazba♦, ♦serijalizam♦, ♦serijalna glazba♦, ♦serijalna tehnika (skladanja)♦, ♦serijalni postupci♦, ♦skup tonova♦, ♦statistička glazba♦, ♦sustav♦, ♦točka♦.

USP: ♦faktura♦, ♦tekstura♦.

(DIB), 347–348; (EH), 330; GLIGO 1989a; KEIL 1974; KROPFINGER 1974; (L), 554; POLZOVIĆ 1990

**STUDIO ZA ELEKTRONIČKU GLAZBU = (♦STUDIO ZA ELEKTRONSKU GLAZBU♦) = (♦ELEKTRONIČKI STUDIO♦) = (♦ELEKTRONSKI STUDIO♦)**

EN: electronic music studio; NJ: elektronisches Musikstudio, Studio für elektronische Musik.

ET: TL studio = (doslovno) radna soba, soba za učenje, od lat. studium = isto, od studere = učiti, proučavati ((KLU), 710); ♦elektronička glazba♦.

DF: »(Naziv za) mjesto gdje se stvara ♦elektronička glazba♦. Veličina, cilj i oprema može se od studija do studija prilično razlikovati. Osnovna se oprema dijeli na tri kategorije: 1. izvori ♦zvuka♦ (♦oscilatori♦, ♦generatori♦ itd.); 2. prerađivači ♦zvuka♦ (♦filteri♦, ♦generator ovojnice♦... itd.); 3. magnetofoni.« ((FR), 26)

KM: DF bi se moglo proširivati i nadopunjavati unedogled, ovisno, dakako, o opremi i o tehnološkom napretku, koji se ogleda u razvoju i usavršavanju opreme (u (FR), 15, kao poseban pojam obrađen je »klasični s. z. e. g.«).

KR: Jasno je da se u s. z. e. g. ne stvara samo ♦elektronička glazba♦ nego i ♦konkretna♦, odnosno (dakako, ovisno o opremi) i ♦računalna glazba♦. No inzistiranje na takvim značenjskim detaljima doista bi bilo pretjerano, jer se udomačilo s. z. e. g. rabiti kao opći pojam koji podrazumijeva sve tri navedene vrste glazbe, među kojima je ionako ponekad teško, a najčešće i besmisleno, inzistirati na značenjskim razlikama. (Razlika je između ♦elektroničke♦ i ♦konkretna glazbe♦ povijesna — v. KM ♦konkretna glazbe♦, a razlika između ♦elektroničke♦ i ♦računalne glazbe♦ uglavnom bi se trebala temeljiti na čistoći uporabe analogne, odnosno digitalne tehnologije, što je gotovo nemoguće provesti.)

U (EH), 331, spominje se »elektronisches Studio« kao kraćenica. Ako se već rabi, treba paziti da je to na hrvatskom uvijek ♦elektronički♦, a ne ♦elektronski studio♦ (v. KR ♦elektronskog studija♦).

U svakom slučaju s. z. e. g. treba razlikovati od ♦tonskog studija♦.

V: ♦automatska glazba♦ = (♦kompjutorska glazba♦) = ♦računalna glazba♦, ♦elektronička glazba♦ = (♦elektronska glazba♦), ♦konkretna glazba♦ = (♦musique concrète♦), ♦računalna glazba♦ = ♦automatska glazba♦ = (♦kompjutorska glazba♦).

USP: (♦studio za elektronsku glazbu♦) = (♦elektronički studio♦) = (♦elektronski studio♦), ♦tonski studio♦.

(GR6), VI, 108; (MGG), XVI, 59–62

**(STUDIO ZA ELEKTRONSKU GLAZBU)**  
**= •STUDIO ZA ELEKTRONIČKU**  
**GLAZBU• = (•ELEKTRONIČKI**  
**STUDIO•) = (•ELEKTRONSKI STUDIO•)**

**KR:** V. KR •elektronske glazbe•.

**USP:** •studio za elektroničku glazbu• = (•elektronički studio•) = (•elektronski studio•).

**STVARNO VRIJEME**

**EN:** real time; **NJ:** Realzeit.

**KM:** Taj po značenju sam po sebi razumljiv pojam uveden je u nazivlje •elektroničke glazbe• zato da bi se naglasila razlika između njega i •disociranog vremena•. Tehnološkim napretkom proces se proizvodnja elektroničkog zvukovlja iz nekada posve •disociranog vremena• sve više bliži s. v., tako da se to zvukovlje, u •živoj elektroničkoj glazbi• npr., odnosno u •izvedbi u stvarnom vremenu•, proizvodi, kontrolira i modulira neposredno za izvedbe.

**V:** •bioglazba•, •izvedba u stvarnom vremenu•, •živa elektronička glazba• = (•živa elektronska glazba•) = (live electronic music) = (live-electronics).

**USP:** •disocirano vrijeme•.

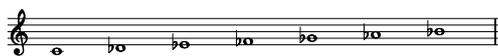
(EH), 276

**SUPERLOKRIJSKA LJESTVICA**

**EN:** super Locrian scale.

**ET:** Lat. super = gore, nad, iznad, povrh; po starogrčkoj pokrajini u •sustavu• starogrčkih •modusa•, iz kojeg su nazivi preneseni u •sustav• crkvenih •modusa•.

**DF:** »(Naziv za) •sintetsku ljestvicu• koja je izvedena iz lokrijskog •modusa• i ima ovu intervalsku •strukturu•:«



(⟨FR⟩, 88)

**V:** •ljestvica•, •sintetska ljestvica•.

(JON), 308

**SUPTRAKTIVNA SINTEZA ZVUKA**

**EN:** subtractive (sound) synthesis; **NJ:** subtraktive, selektive Klangsynthese.

**ET:** Lat. subtrahere = ukloniti, od prijedl. sub = (is)pod i trahere = vući (⟨KLU⟩, 712); •sinteza zvuka•.

**DF:** »(Naziv za) način •sinteze zvuka• kod koje se •zvukovni spektar• kakva titraja mijenja •filterima•, tako da se manje ili više potisne određeno frekvencijsko područje, odnosno da se •parcijali• koji idu u to područje priguše. Suptraktivnom sin-

tezom zvuka mogu se, ovisno o •filterima•, dobiti različite zvukovne •strukture•.« (⟨EN⟩, 115)

**V:** •elektronička glazba•, = (•elektronska glazba•), •filter(i)•, •sinteza modulacijom frekvencije•, •sintetizator• = (synthesizer), •sintetska glazba•, •sinteza zvuka•, •skladba od sinusoidnih tonova•, •zvuk•.

**USP:** •aditivna sinteza zvuka•.

(DOB), 160

**SURF**

**EN:** surf; **NJ:** Surf.

**ET:** EN surf = jahati po valovima na dasci, u hrvatskom slengu: surfati.

**DF:** »(Naziv) kojim se, npr. u izrazima 'surf music' ili 'surf •sound•', oko 1960–1964. naziva glazba nekih američkih grupa sa Zapadne obale, u kojoj se u tekstovima govori o jahanju po valovima na dasci... Surf music ne posjeduje nikakve posebne značajke koje bi je mogle razlikovati od •rock and rolla•. Ako bi koje značajke trebalo izdvojiti, onda bi to bile vokalne •harmonije• s falsetom i pokretni staccati koji podsjećaju na Chucka Berryja... Glavni su predstavnici grupe *The Tornadoes*, *The Pyramids*, *The Surftones*, *The Beach Boys*, *The Ventures* i *The Surfaris*.« (⟨KN⟩, 204)

**V:** •rock and roll•, •rock, rock–glazba•.

(HK), 375–376

**SUSPENDIRANI TONALITET**

**EN:** suspended tonality.

**ET:** Lat. suspendere = objesiti, od prijedl. sub = (is)pod i pendere = objesiti (⟨DE⟩, 1097); •tonalitet•.

**DF:** »(Naziv za) pojavu kada se u odlomku kakve tonalitetne skladbe privremeno izgubi osjećaj tonalitetnog središta zbog višeznačnih harmonijskih odnosa i zbog toga što se •tonovi• tretiraju bez obzira na njihov položaj unutar kakve durske ili molske •ljestvice•.« (⟨FR⟩, 88)

**V:** •antitalitet•, •atonikalitet, atonikalitetnost, atonikalnost•, •bitonalitet•, •multitalitet•, •nestalni tonalitet•, •pantonalitet•, •politonalitet•, •progresivni tonalitet•, •prošireni tonalitet•, •slobodni tonalitet•.

**USP:** •atonalitet•, •metatonalitet•, •mikrotonalitet•, •prototalitet•, •slobodni atonalitet•, •tonalitet•.

## SUSTAV

**EN:** system; **NJ:** System; **FR:** système; **TL:** sistema.

**DF:** 1) »Pojam... označuje organizaciju •tonova• u okviru kakve determinirane •strukture•. U svakodnevnoj uporabi, kao u harmonijskom sustavu ili u sustavu skladanja, riječ sustav sačuvala je svoj uobičajeni smisao načela. U teoriji glazbe uglavnom se razlikuju dva različita načina uporabe (pojma) s preciznim smislom. 1. Akustički sustav. Njime se označuje rabljeno akustičko načelo po kojem se sređuju •tonovi•. — 2. Melodijski sustav. Njime se označuje operativni izbor iz kakve •ljestvice•, ali bez ideje tonike ili kakva istaknutog •tona•... Melodijski se sustav dakle sastoji od ograničena izbora •tonova• iz kakve zadane •ljestvice•. Treba napomenuti da njemački pojam 'Tonsystem' općenito označava ono što se na francuskom izražava •ljestvicom•, premda ga, ako ima manje od pet •tonova• u oktavi, treba smatrati melodijskom •strukturom<sup>1</sup> (npr. c–f–g). U stvari, razlika između •ljestvice•, sustava i melodijske •strukture• prilično je proizvoljna, pa su ta tri pojma djelomično značenjski zamjenljiva.« (HO), 984)

2) »(Naziv za) nešto na što se usmjerava pozornost za potrebe analize... (Ovdje) sustav točnije definiramo kao neki fizički poredak s kojim se može upravljati nekim izvanjskim utjecajima i koji će na te izvanjske utjecaje reagirati tako da se ta reakcija može mjeriti.« (MEYERS 1964: 22)

**KR:** U DF 1 značenje pojma nastoji se odrediti što obuhvatnije, ograničavajući se međutim na njegovo tradicionalno značenje (u HO), 984–986, još se posebno obrađuju »akustički s.«, »pitagorejski s.«, »temperirani s.« i »Zarlinov s.«. Korisno je međutim razlikovanje značenja u općem smislu (»načelo«) od posebnih, specijalističkih značenja. (U prijevodu se •zvuk• — »son« — zamijenio •tonom• jer je u ovome kontekstu doista besmisleno govoriti o •zvuku•.) U DF 2 navodi se posve specijalističko značenje pojma, koje nam ovdje neće mnogo pomoći. (Zanimljivo je da se u JON), 311, navodi jedino to značenje.)

U ovome se *Vodiču* pojam susreće u najrazličitijim kontekstima, koji najčešće nemaju nikakve veze s glazbenim nazivljem, tj. pojam se rabi u svome općenitom smislu, mnogo općenitijem od »načela« u DF 1. (Poseban je slučaj s. i »sustavska glazba« kao istoznačnica s •minimalnom•, odnosno •repetitivnom glazbom• u GR6), VIII, 481 — v. KR •minimalne• i •repetitivne glazbe•.) No kako baš u nazivlju •glazbe 20. stoljeća• on često poprima

značenja koja su mu neprimjerena, ovdje je potrebno upozoriti na ovo:

1) U DF •ljestvice• točno se napominje što može značiti s. spram •ljestvice•. Zato dursko–molske tonalitetne •ljestvice• nastaju povratno iz •tonaliteteta• kao s., odnosno iz **tonalitetnog s.** Tako je i •pentatonika• naziv za s., iz kojeg se izvodi •pentatonska ljestvica• (v. KR •pentatonike• i KM •pentatonske ljestvice•). No ponešto je drugačije s •modalitetom•: ako je on, analogno •tonalitetu•, naziv za s., što jest (v. DF •modaliteta•), onda •modus•, s obzirom na njegova različita značenja u nazivlju •glazbe 20. stoljeća•, ne može biti uvijek istoznačan s ljestvičnim s. izvedenom iz •modaliteta• (v. KM •modusa•).

2) Slično takvu odnosu •modusa• prema •modalitetu• provlači se permanentno pogrešno nastojanje da se neke vrste •pedsređenja građe• u •glazbi 20. stoljeća• proglaše s. usprkos njihovoj izrazitoj **kratkoročnosti**. U KM •ljestvice• upozorava se na takva nastojanja, koja su, dakako, pogrešna. Dakle: •Niz•, •serija• i •dvanaesttonski niz, serija• nisu i ne mogu biti s., a ponajmanje se o •dvanaesttonskoj glazbi•, tj. o glazbi skladanoj •dvanaesttonskom tehnikom• smije govoriti kao o glazbi koja je proizašla iz dvanaesttonskog s. (kao npr. u DF 6 •modaliteta•, u DF 4 i KR — t. d •strukture•, u citatu iz PERLE 1977<sup>4</sup>: 84 u KR •vertikalizacije•, u GR6), XIX, 286, itd.; opsežnije o pojmu »Zwölfhalbtontonsystem« i srodnim pojmovima v. BEICHE 1985: 1–3, 12–13; u BEICHE 1985: 13 obrađuje se i posve apurdan pojam »dvanaesttonski tonalitet« = NJ »Zwölffontonalität«, jer je »dvanaesttonski s.« zapravo kromatska •ljestvica•, dakle građa iz koje se — kao njezino •pedsređenje• — artikulira •dvanaesttonski niz, serija•; no u GR), 163, govori se i o »temperiranom polustepenom s.« — v. KM •serije visine tona•, što je potpuna besmislica.) Kada se u DF •metatonaliteteta• govori o njemu kao o s. iz kojeg proizlazi odgovarajuća •ljestvica•, onda se tu zapravo misli na potragu za s. »koji bi mogao poslužiti kao pravilo« (MITCHELL 1963: 13) što ga se također spominje u KM •ljestvice•.

Zbog ranije navedenog u GL) na raznim mjestima govori se o »glazbi tradicije potpune sustavnosti«, pri čemu se misli na glazbu tonalitetne (s dursko–molskim •ljestvicama•) i modalitetne sustavnosti (sa starogrčkim i starocrkvenim •modusima•, no ne i s •modusima• u kakvim specifičnim značenjima u nazivlju •glazbe 20. stoljeća•; v. npr. •modus ograničenih mogućnosti transpozicije•). U općem poimanju glazbe kao reda (po uzoru na skolskički odnos između esencije i egzistencije) njezina ute-

meljenost u kakvu s. gotovo je jedino jamstvo postojanja toga reda — i ne samo u našoj, zapadnoj kulturi. •Glazba 20. stoljeća• također, prisiljena takvim poimanjem glazbe, teži za takvom utemeljenošću, no raznim, mnogostrukim, promjenljivim i uglavnom posve relativnim putovima (što, dakako, ne znači da je zbog toga ogledalo nereda). Upravo je zbog toga s. i sustavnost u njezinu nazivlju potrebno rabiti s posebnim oprezom. S. se naime, kako se shvaća u ovome *Vodiču*, ne odnosi samo na »pozadinu« •predsređenja građe• nego i na dalekosežnije posljedice toga •predsređenja• u kompozicijsko-tehničkim postupcima i u rezultatu do kojih oni dovode.

**V:** •faktura•, •ljestvica•, •modalitet•, •modus•, •niz•, •predsređenje građe•, •serija•, •struktura•, •tekstura•, •tonalitet•.

(APE), 294 (u smislu povezivanja crtovlja); (HI), 463 = uputnice na »Notenliniensystem« (= »sustav crtovlja«), na »Tonsystem« (= »tonski sustav«) i na »Klappensystem« (= »sustav poklopaca« kod puhačkih glazbala); (MI), III, 763–764 (samo u smislu »ljestvičnih sustava«); (RAN), 828 (u smislu povezivanja crtovlja)

1 Tu se u izvorniku navodi NJ pojam »Melodiestruktur«.

## SUVREMENA GLAZBA

**EN:** contemporary music; **NJ:** zeitgenössische Musik; **FR:** musique contemporaine; **TL:** musica contemporanea.

**DF:** Naziv za ma koju glazbu koja nastaje u svome vremenu.

**KR:** Pojam je uvršten u ovaj *Vodič* zbog naslova (BOSS) i zbog toga što se u (RAN), 200, navodi s uputnicom na •glazbu 20. stoljeća•. Dok se nepostojanje pojma u (BOSS) — osim u naslovu — može pravdati činjenicom da svi obrađeni pojmovi u tom priručniku definiraju i s. g. (slično bi naime opravdanje moglo važiti i za (FR), (GR) i (V) što se tiče •glazbe 20. stoljeća• — v. KM •glazbe 20. stoljeća•), uputnica u (RAN) upravo dokazuje da s. g. nije i ne može biti nikakav tehnički pojam i stručna riječ, ma koliko proširena bila njezina uporaba upravo u smislu istoznačnom s •glazbom 20. stoljeća•. S. g. najprije u strogu značenju nije ograničena na nazivlje •glazbe 20. stoljeća•: ona može značiti ma koju glazbu koja je su-vremena ma kojem vremenu (i Leoninus i Palestrina i Beethoven su imali — i stvarali — svoju s. g.!). Ako se pak ograničimo na značenje pojma u okviru nazivlja •glazbe 20. stoljeća•, onda — razumljivo — opet ne može biti riječ o istoznačnosti: obje DF •glazbe 20. stoljeća• pokazuju koliko je različitih »glazbi« u tom stoljeću, a u

DF 2 •glazbe 20. stoljeća• na samome se početku upravo naglašava da se ona opire kategorizaciji i općim opisima. Pojam je stoga u probranu razmišljanju bolje ne rabiti. Ili ga je dopušteno rabiti sa spomenutim kritičkim ogradama.

**USP:** •avangarda, avangardna glazba•, •eksperiment, eksperimentalna glazba•, •glazba 20. stoljeća•, •moderna glazba•, •nova glazba•.

## SVEINTERVALSKI NIZ, SERIJA = •DVANAESTTONSKI SVEINTERVALSKI NIZ, SERIJA•

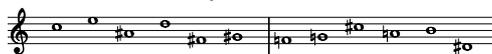
### SVEKOMBINATORIČNI NIZ, SERIJA

**EN:** all-combinatorial set.

**ET:** •Kombinatoričnost•; •serija•.

**DF:** »(Naziv za) •dvanaesttonski niz, seriju• koji je konstruiran tako da se prvih šest nota (•heksakord•) svih njegovih transformacija na jednoj ili više razina •transpozicije• ne ponavlja nijednu od prvih šest nota originalnog •niza•... •Niz• za *Tri skladbe za klavir* M. Babbitta... kombinatoričan je s ovim •oblicima niza•:«

O = •osnovni oblik (niza, serije) •



Ob = •obrat (niza, serije) •



Ob<sup>t</sup> = •transpozicija • •obrata (niza, serije) • (za uzlaznu malu septimu)



RO = •rašji obrat (niza, serije) •



RO<sup>t</sup> = •transpozicija • •rašjeg obrata (niza, serije) • (za uzlaznu veliku sekundu)



((FR), 3)

**KR:** U izvornom primjeru u (FR), 3, potkrala se greška u Ob<sup>t</sup>, koja je gore ispravljena.

**V:** •dvanaesttonski niz, serija•, •heksakord•, •kombinatoričnost•, •niz•, •oblik niza, serije•, •serija•.

**USP:** •kombinatorični niz, serija•, •nekombinatorični niz, serija•.

## SVJETLOSNE ORGULJE = •FOTOTON•

**EN:** light-sound organ; **NJ:** Lichtorgel ((EN), 131), Lichttonorgel, Lichtton-Orgel ((HI), 263; (RUF), 293).

**ET:** •Orgulje•.

**DF:** 1) »(Naziv za) •elektroničke orgulje• s dva manuala i s pedalom što ih je početkom tridesetih

godina razvio E. Welte u Freiburgu. •Zvuk• se proizvodi fotoelektričnim putem preko 12 rotirajućih staklenih kotača u koje su utisnuti valovi •zvukovnog spektra• poznatih europskih akustičkih •orgulja•.« (⟨HI⟩, 263; ⟨RUF⟩, 293)

2) »(Naziv za) uređaj za upravljanje žaruljama ili reflektorima u •ritmu• kakve glazbe... Ovisno o •visini tonova• i •intenzitetu• glazbenog •signala• odgovarajuće žarulje ili reflektori pale se s manjim ili većim svjetlosnim •intenzitetom•.« (⟨EN⟩, 131)

**KM:** Za DF 1 s. o. rabe se drugi i treći NJ izraz, a za DF 2 prvi. Komercijalni je naziv s. o. u DF 1 •fototon•.

**V:** •elektroničke orgulje• = (•elektronske orgulje•), •elektronički glazbeni instrumenti• = (•elektronski glazbeni instrumenti•), •orgulje•.

**USP:** •fototon•.

(GRI), II, 519–520 (= u smislu DF 1)

## SVJETSKA GLAZBA

**EN:** world music; **NJ:** Weltmusik; **FR:** musique mondiale.

**DF:** 1) »Pojam koji je nastao po analogiji s Goethovom 'svjetskom književnošću', a koji je inače dobio na značenju tek nakon razdoblja nacionalnih stilova u prošlom stoljeću i s •novom glazbom• 20. stoljeća... u smislu internacionalnog glazbenog jezika<sup>1</sup>. Tome su najviše pridonijele konstruktivne metode •dodekafonije• i •serijalna tehnika•, koja je iz njih proizašla... Heinrich Strobel je Festival Međunarodnog društva za •suvremenu glazbu• u Baden-Badenu 1955. godine prvi put nazvao festivalom svjetske glazbe.« (⟨EH⟩, 387)

2) »Svaki čovjek sadrži u sebi cijelo čovječanstvo. Europljanin može doživjeti balijsku glazbu, Japanac glazbu iz Mozambika, Meksikanac indijsku glazbu. Ne može se reći koliko je čovjek otvoren prema titrajima što ih doživljava prvi put. Čovjeka može glazbena izvedba iz kakve druge kulture toliko potresti i usrećiti da mu se čini kao da je ponovno otkrio nešto što je dugo bilo prikriveno i zaboravljeno...« (STOCKHAUSEN 1978b: 468)

3) »Svjetska je glazba pomalo bespomoćan, a u krajnjem slučaju i neodgovarajući pojam za •rock-glazbu• i •pop-glazbu•, koja nije nastala u Sjevernoj Americi ili u Europi, nego u tzv. Trećem svijetu, prije svega u Africi... Na početku vala svjetske glazbe, 1988. godine, stajale su ploče Petera Gabriela (*So*), Paula Simona (*Graceland*) i (grupe) *Talking Heads (Naked)* te ploča producerske tvrtke *Coldcut* s grupom *Erik B. & Rakim*, u koju je uvrštena jedna jemenska narodna pjesma<sup>2</sup>. Tu je pjesmu pjevala izraelska pjevačica •šlagera• Ofra

Haza. Uspjeh ploče natjerao je novinare, pa i diskografsku industriju, da se, sredinom osamdesetih godina, dadu u potragu za još neuporabljenim •zvukovima•, za •pop-glazbom• Azije i Afrike. Ovaj su trend opet prihvatili •rock•-glazbenici u Europi i — u manjoj mjeri — u Sjevernoj Americi... Diskografska industrija je odmah unovčila ovaj trend pa se na svaki •aranžman• s egzotičnim glazbalima lijepila etiketa 'svjetska glazba', 'world music' ili naprosto 'etnopop'...« (⟨HK⟩, 424–425)

**KR:** Taj popularni pojam, koji posjeduje toliko nejasnih značenja (od kojih su neka navedena u DF 1 i 3; u ⟨HK⟩, 424, navode se još neka značenja u vezi s •jazzom•, koja ovdje nije potrebno spominjati), trebao bi imati posebno iskristalizirano značenje u skladateljskoj teoriji K. Stockhausena, kako je vidljivo iz DF 2. Premda DF 2 i nije prava DF pojma, jasno je što Stockhausen podrazumijeva pod s. g.: u vezi sa svojom *Telemusik* i s *Himnama* on npr. govori o »intermodulaciji starih 'objet trouvés' i novih •zvučnih događaja•« te o »univerzalnosti prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, zemalja i prostora koji su udaljeni jedni od drugih« (cit. iz ⟨BOSS⟩, 30; usp. KM •kolaža, kolažne tehnike sklapanja•).

Popularnost toga pojma — ma kako maglovito bilo njegovo značenje — ne dopušta ograničenja u njegovoj uporabi, no ipak bi trebalo imati na umu prije svega njegovo značenje u Stockhausenovoj skladateljskoj teoriji. (DF 1 i 3 same po sebi otkrivaju manjkavosti drugih značenja pojma.)

**V:** •metaglazba•, •pop, pop-glazba• (s obzirom na DF 3), •rock, rock-glazba• (s obzirom na DF 3), •third stream• = (treća struja).

1 Ovdje se u izvorniku navodi »Tonsprache«.

2 U izvorniku stoji »Volkslied«. V. KR •folka, folk-glazbe, folk-stila•.

## SWING

**EN:** swing, swing 1930; **NJ:** Swing, Jazzstil; **FR:** swing, style de jazz; **TL:** swing, stile di jazz.

**ET:** EN = ljuljati se, ljuljanje.

**DF:** 1) »(Naziv za) kvalitetu koja se pripisuje izvedbama u •jazzu•. Premda je u osnovi percepcije i izvedbe •jazza•, swing se ne da koncizno definirati i opisati. Mnogi ga pokušaji određuju kao primarno ritamski fenomen koji proizlazi iz sukoba između fiksnog •pulsu• (DF 1) i različitih •trajanja• i akcentata što ih izvodač svira suprotno tom •pulsu• (DF 1; v. i •beat• — DF 1 i •off-beat•)... Međutim samo taj sukob ne proizvodi swing, a ritamska •sekcija• (DF 2) može čak svirati jednostavan fiksni •puls• (DF 1) s različitim količinom i različitim tipovima swinga. Očito je da je riječ i o drugim

svojevremena, od kojih je zacijelo jedno i tjeranje prema naprijed (v. ♦drive♦) što ga u svakoj noti svirač postiže manipulacijom ♦bojom♦, artikulacijom, vibratom, intonacijom i drugim sredstvima; to se kombinira s točnim ritamskim smještanjem svake note da bi se na bezbroj načina dobio swing.« (GRJ, II, 508)

2) »...U užem smislu... naziv za stilsko razdoblje ♦jazza♦ u vremenu oko 1930–45... koje karakteriziraju veliki izvodilački sastavi i ♦improvizacija♦ svedena na svega nekoliko solista. U to vrijeme swing ima i ulogu plesne muzike... Od sredine tridesetih godina počele su se iz velikih sastava (♦big band♦) odvajati male grupe čuvenih solista (♦combo♦...), koji su swing na neki način prenijeli na komorno-muzičko područje... Eksperimentalno muziciranje

tih grupa, ali i ♦jam sessions♦ koji su se u doba swinga živo kultivirali, bitno su utjecali na novi stil ♦jazza♦, ♦be-bop♦...« (MELZ, III, 491)

**KM:** Svi drugi ekvivalenti za internacionalni pojam s. na EN, NJ, FR i TL ponuđeni su u (BR), 240–241. Tomu prijedlogu nije potreban nikakav daljnji KM.

**KR:** S. je nepotrebno (i nemoguće) prevoditi na hrvatski.

**V:** ♦beat♦ (DF 1), ♦big band♦, ♦Chicago jazz♦, ♦combo♦, ♦drive♦, ♦jazz♦, ♦off-beat♦.

(APE), 290; (BASS), IV, 475; (BKR), IV, 214–215; (FR), 88–89; (GR6), XVIII, 416; (HI), 461; (HK), 376–377; (IM), 375; (KN), 204–205; (LARE), 1513; (M), 541; (P), 314; (RAN), 818; (RIC), IV, 336; (RL), 921; (SLON), 1493–1494

**(SYNTHESIZER) = ♦SINTETIZATOR♦**

## S

### ŠANSONA

**EN:** chanson, (song); **NJ:** Chanson, (Lied); **FR:** chanson; **TL:** chanson (canzone).

**ET:** FR chanson = pjesma.

**DF:** »(Naziv za) višestrofnu solopjesmu uz pratnju s izvorno francuskim tekstom. Ako nije riječ o toj specifično francuskoj vrsti, bolje je govoriti o pjesmi<sup>1</sup>, songu itd. Šansona se pojavila u 17. stoljeću, i već se tada po sadržaju teksta i po društvenoj funkciji dijelila na različite tipove, npr. na napitnice (chansons à boire), ljubavne šansone, revolucionarne šansone itd. Krajem 19. stoljeća šansone su ponovno oživjele u cabaretima i u književnim kaféima, a onda se, u 20. stoljeću, šire radiom i diskografskom industrijom kroz originalne interpretacije umjetnika kao što su Yvette Guilbert, Aristide Bruante, George Brassens, Charles Aznavour, Édith Piaf, Juliette Gréco, Maurice Chevalier, Yves Montand i Françoise Hardy. Duga i uvažena tradicija šansone dugo je otežavala nastanak samostojne francuske •rock–glazbe•. I u •rock•–pjesmama pjevačice Guesch Patti još uvijek zvuči tradicija šansone. No tradicija je šansone utjecala i na britansku •rock–glazbu•, premda su rezultati vrlo stilizirani oblik šansone, npr. u Marca Almonda.« (HK), 79)

**KM:** Zaključak DF, u kojemu se govori o utjecaju š. na •rock–glazbu•, logičan je s obzirom na predmet kojim se bavi izvor DF, no isto je tako poučan i kao dokaz široka utjecaja š., pa je zato i uvršen u DF.

Pojam u nazivlju •glazbe 20. stoljeća• podrazumijeva samostojnu, izvorno FR vrstu jasno isprofilirana stila, s pjesničkim predlošcima visoke umjetničke vrijednosti i izrazitom važnošću interpreta: »Noviju šansonu 20. stoljeća više određuju šansonijeri nego skladatelji.« (RL), 153; v. i (LARE), 273) (Osim šansonijera navedenih u DF u (RL), 153, navode se još Mistinguett, Dranem, Trenet, Lucienne Boyer, Tino Rossi i Les frères Jacques.) Zanimljivo je da se to tako karakteristično značenje pojma rijetko kom-

petentno obrađuje u konzultiranim izvorima. U (HO), 167, š. se spominje pod natuknicom »chanson populaire«, što je »narodna pjesma«, s kojom š. doista nema nikakve veze. No u (LARE), 271–276, pod istom se natuknicom opsežno obrađuje š. upravo u smislu spomenute DF, pri čemu se razlikuje »folklorna š.«<sup>2</sup> od »učene« (= »savante«), odnosno »autonomne 'književne š.'« (= »'chanson littéraire' autonome«) (LARE), 273). U (MI), I, 512, iskazuje se izrazita kritičnost prema š., a u (BASS), I, 532, š. se obrađuje pod natuknicom »chanson de variétés« i od njezinih se protagonista spominje jedino G. Brassens. Ostali izvori, npr. (HI), 87, i (MGG), II, 1034, nude eventualno opće DF, tj. ne ističu nikakvu posebitost te glazbene vrste. Inače su najčešće obrade onoga značenja pojma koji se odnosi na glazbu kasnoga Srednjeg vijeka i Renesanse. (Te izvore, naravno, ovdje ne navodimo.)

**KR:** EN, NJ i TL pojmovi koji odstupaju od FR izvornika nude se u (BR), 148–149, no oni se ne rabe u smislu spomenute DF kada je uvijek bolje zadržati izvorni FR pojam. To važi i za pojmove u (L), 333, i u (P), 316, gdje se, doduše, upozorava i na značenje pojma u spomenutoj DF.

Uputnice na •popularnu•, odnosno •zabavnu glazbu• ovdje su samo uvjetne. Činjenica je naime da se ta samostojna vrsta glazbe zapravo ne da svrstati ni u koju širu vrstu osim u •glazbu 20. stoljeća• u cjelini. Zato se i morala uvrstiti u ovaj Vodič.

**V:** •popularna glazba•, •zabavna glazba•.

(BKR), I, 232; (KN), 48–49; (M), 545

1 U izvorniku stoji »Lied«.

2 U izvorniku stoji »chanson folklorique«. V. KR •folka, folk–glazbe, folk–stila•.

### ŠIRINA POJASA

**EN:** bandwidth; **NJ:** Bandbreite.

**DF:** »(Naziv za) opseg (kakvim pojačalom ili •filterom• pojačana, potisnuta ili propuštena) frekvencij-

skog područja što se prenosi kakvim kanalom.« (⟨EN⟩, 23)

**V:** •frekvencijski pojas• = pojas.  
(⟨DOB⟩, 19; ⟨EH⟩, 37; ⟨FR⟩, 8; ⟨HI⟩, 50)

### ŠLAGER

**EN:** song, sung, succes, hit; **NJ:** Schlager, Erfolg; **FR:** chanson à la mode, chansonette, succès, tube; **TL:** canzone moderna, canzonetta, successo.

**ET:** NJ = pogodak, nešto što je jako omiljeno, šlager.

**DF:** »Šlager nije samo (naziv za) skladbu koja ima najveći uspjeh u svojoj vrsti (dakle isto što i •hit•) nego i (naziv za) skladbu koja pripada vrsti slatunjavne, kičaste •zabavne glazbe•...« (⟨KN⟩, 182)

**KM:** U BANDUR 1990: 5–12 uporaba se pojma, u smislu DF (»naziv za vrstu •zabavne glazbe• koja obuhvaća aktualnu, kratkotrajnu, pomodnu plesnu ili ugođajnu pjesmu što se podupire reklamom i masovnom produkcijom«), prati od početka dvadesetih godina.

Pojmovi koji odstupaju od NJ izvornika (pri čemu je posve nejasno što bi trebao značiti EN pojam »sung«) sugeriraju se u ⟨BR⟩, 148–149 i 202–203, pri čemu se očito nastoji sačuvati dvoznačnost pojma (v. DF). U ⟨HI⟩, 87, sugerira se i pojam »chanson à succès«, koji se također navodi u ⟨L⟩, 501, i u ⟨P⟩, 319, premda se u konzultiranoj FR literaturi nije na nj naišlo.

Izvorni oblik DF nadopunjen je formulacijom koja se — u istom izvoru — rabi u DF •hita• (v. DF •hita•).

**KR:** Po DF je š. istoznačan s •hitom•, što i odgovara prijevodu EN riječi •hit• na NJ (v. DF •hita•). No u hrvatskom se jeziku uvriježilo š. rabiti isključivo u drugom značenju, dakle kao naziv za skladbu koja pripada vrsti slatunjavne, kičaste •zabavne glazbe•. To je dakle pojam koji ne ide u nazivlje •pop–glazbe•, odnosno •rock–glazbe•, nego samo u nazivlje •popularne glazbe• i •zabavne glazbe•.

**V:** •popularna glazba•, •zabavna glazba•.

**USP:** •hit•.

(⟨BKR⟩, IV, 108–109; ⟨HI⟩, 412; ⟨HK⟩, 345–346; ⟨MGG⟩, XI, 1737–1743)

### ŠUM

**EN:** noise; **NJ:** Geräusch, Rausch(en); **FR:** bruit; **TL:** rumore.

**DF:** 1) »(Naziv za) čujni opažaj koji — za razliku od •tona• — ima amorfan karakter i ne upućuje ni na kakvu •visinu tona•... Akustika često definira šum

kao zvučni proces koji se sastoji od mnogih, uglavnom vremenski promjenljivih, po frekvencijama neharmoničkih titraja... Zvučni proces koji titra s istom amplitudom u sveukupnim frekvencijama kakva frekvencijskog područja naziva se •obojenim šumom•. Ako njegov •spektar• frekvencija obuhvaća cijelo područje čujnog, onda se — analogno optici — govori o •bijelom šumu•. Takvi zvučni procesi dadu se proizvesti umjetno, •generatorima•, a rabe se u tehnikama mjerenja.« (⟨RL⟩, 326)

2) »(Naziv za) čujni osjet bez jednoznačno odredljive •visine• koji (za razliku od •zvuka•) počiva na brojnim vremenski promjenljivim i pretežno neharmoničkim titrajima... U •elektroničkoj glazbi• to je zvučna građa koja se obrađuje kroz •parametre• •gustoće•, •visine•, širine i •intenziteta•...« (⟨HI⟩, 177–178)

3) »Skupni naziv za sve •zvučne događaje• koji ne počivaju isključivo na periodičkom titraju i čiji se •zvučni spektar• odlikuje neharmoničkom (•strukturom•) •parcijala•, tako da ne postoji jednoznačan osjet •visine•...« (⟨EN⟩, 91)

4) »(Naziv za) kompleksan •zvuk• (njem. *Teiltöne*); frekvencije njegovih •parcijalnih tonova• nisu postojane ili ne stoje međusobno u harmoničkom odnosu. Prema tome se odnos frekvencija •parcijalnih tonova• nekog šuma ne može prikazati cijelim brojevima, kao što je to moguće kod •aliquotnih tonova• gdje je npr., odnos frekvencija prvih četiriju •tonova• alikvotnog niza 1: 2: 3: 4 itd. Kod šuma su frekvencije •parcijalnih tonova• nepravilno razdijeljene i redovito stoje gusto jedna do druge. Šum se kao zvučni materijal koristio u tradicionalnoj muzici u ograničenoj mjeri, kao •zvuk• *udaraljki*, i rijetko samostalno, nego većinom zajedno s drugim instrumentima. U •suvremenoj muzici• šum postaje potpuno samostalnom kategorijom. Sastav udaraljki stalno se proširuje novim instrumentima, pa i materijalima koji uopće nisu proizvedeni s namjerom da budu muzički instrumenti (razni metalni predmeti, šuštavi papir, kamenčići i sl.). Čak se i kod tradicionalnih gudačkih, duhačkih i ostalih instrumenata pronalaze mogućnosti dobivanja šumova... (No) najširu i najprecizniju primjenu šuma daju elektroakustički postupci s pomoću •generatora bijelog šuma• i različitih uređaja za njegovo filtriranje i transformiranje... Po analogiji s gustim rasporedom frekvencija u šumu, nazivaju se *vremenskim šumom* (njem. *Zeitgeräusch*) guste, kompleksne ritmičke •strukture• u kojima se pojedini elementi ne mogu pojedinačno razabrati niti slijediti.«



(〈MELZ〉, III, 520)

5) »Šum se definira kao 'bilo koji neželjeni •zvuk•'. Međutim on za inženjere ima neka specifična značenja; a budući da je šum komponenta mnogih prirodnih i 'glazbenih' •zvukova•, prilično je važan za glazbenike koji se bave elektroničkom •sintezom zvuka•...« (〈DOB〉, 109)

6) »Jedan jedini •sinusoidni titraj• daje 'čisti' •ton• (što se može samo elektronički proizvesti). Prirodni je •ton•, fizikalno gledano, već •zvuk•: sastoji se od zbroja •sinusoidnih tonova•, koji se, kao •parcijalni tonovi•, stapaju u cjelinu... Kod šuma su titraji *neperiodički* i niz •parcijala• *neharmoničan*, a osim toga je i vrlo gust... Što se •visine• tiče, ona se kod šumova može samo otprilike odrediti zbog jako izražena •pojasa• •formanata•. Tzv. •bijeli šum• proteže se cijelim čujnim područjem...« (〈M〉, 17)

**KM:** Kako se objašnjava u (EH), 274, NJ pojam »Rausch(en)« rabi se »prije svega pri mjerenju u akustici prostora«. U DF 3 navedeno je značenje pojma »Geräusch« u (EN), a u istom se izvoru (str. 187) daje ova definicija pojma »Rauschen«: »(Naziv za) šum<sup>1</sup> koji počiva na titrajnu procesu što se odlikuje po teoretski beskrajnu broju pojedinačnih, međusobno gusto postavljenih frekvencija, tako da tvori •zvukovni spektar• što se daje samo statistički (približno) opisati...« Pojmovi su dakle praktički istoznačni. U (RL), 782, s pojma se »Rauschen« upućuje na »Geräusch«. U (HI), 382, »Rauschen« se definira, među ostalim, ovako: 1) »(Naziv za) karakteristične •spektre• šuma<sup>1</sup> koji se u •elektroničkoj glazbi• dobivaju •generatorima šuma•<sup>2</sup>. 2) (Naziv za) nepravilan •signal•, sličan šumu<sup>1</sup>, koji se kao strani napon javlja u elektroakustičkim sistemima za prijenos, tj. kod pojačala, prijemnika i magnetofona...« (Za određena značenja pojma »Geräusch« u (HI) v. DF 2.) Da se oba pojma ipak ne bi rabila jednoznačno (premda se u (KLU), 259, upozorava na njihov isti ET korijen), najbolje se pridržavati značenijske razlike koja se sugerira u (EH), 274. Drugim riječima, za nas je ovdje pojam »Rausch(en)« posve sekundaran.

**KR:** Sve DF otkrivaju izuzetnu kompleksnost pojma, pa ih treba detaljnije komentirati:

I) Najprije treba upozoriti na opću dvoznačnost pojma: a) S jedne je strane on donekle istoznačan s bukom, npr. u onome dijelu DF 4 u kojemu se govori o uporabi udaraljki i o novu tretiranju tradicionalnih glazbala u •suvremenoj glazbi•, no još više u •glazbi šuma, buke•, koja ponajprije počiva na estetici •bruitizma• kao glazbenog ogranka talijanskoga glazbenog •futurizma• (v. KR •glazbe šuma, buke•). U (BOSS), 24, spominje se značenje pojma u vezi s •bruitizmom•, a u (JON), 187, isključivo se u vezi sa značenjem pojma prikazuje Russolova kategorizacija š. i buke, koja se ovdje navodi u KM •glazbe šuma, buke•. b) S druge je strane značenje pojma ograničeno na akustiku i ono se nipošto ne smije miješati sa značenjem navedenim pod a).

II) U DF 1 pojam se određuje posve površno, što začuđuje s obzirom na relevantnost izvora. S kvalifikacijom š. kao amorfnog polemizira se u (G), 64 (v. DF 7 i KR — t. f •tona•). Najviše začuđuje što se na kraju DF •generator bijelog šuma• spominje isključivo u vezi s tehnikama mjerenja, a da se •elektronička glazba• uopće ne spominje.

III) U DF 2 zbunjuje nespominjanje •tona• (uz •zvuk• — usp. DF 1 i 2 •tona•), a i spominjanje •parametra• vrlo je riskantno jer se onda njegovo ionako nejasno značenje širi unedogled (v. KR •parametra•).

IV) DF 4 očito je najobuhvatnija — kao jedina u kojoj se značenje pojma račva onako kako je ovdje istaknuto u t. I — ali baš zato zahtijeva podrobniju terminologijsku analizu:

a) Nerazumljivo je zašto se NJ riječ »Teiltöne« navodi kao istoznačnica s kompleksnim •zvukom• kada su »Teiltöne« jednostavno •parcijalni tonovi•. Uvidom u rukopis natuknice utvrdilo se da uputnica na NJ pojam »Teiltöne« slijedi iz •parcijalnih tonova•, što je dakako točno. U tiskanoj verziji natuknice promakla je dakle neobjašnjiva pogreška.

b) Supostavljanje •parcijalnih• i •aliquotnih tonova• problematično je s obzirom na DF i na KR •aliquotnih tonova•.

c) Pojam »vremenski šum«, što se spominje pri kraju DF 4, doista se ponekad rabi, no isuviše je metaforičan, pa je umjesto njega bolje rabiti istoznačan pojam •vremensko polje• i njemu srodne pojmove (v. •vremensko polje•).

d) Umjesto »ritmičkih •struktura•« bolje bi bilo »ritamskih •tekstura•« (v. KR •ritma• i DF 5 i 6 •teksture•).

V) U DF 5 značenje se pojma iz razumljivih razloga, tj. s obzirom na specijalističko usmjerenje izvora,

ograničuje samo na •elektroničku glazbu• u najširem smislu.

VI) U DF 6 pojam se jasno stavlja u odnos prema •sinusoidnom tonu•, •tonu• i •zvuku•, do čega nam je u *Vodiču* posebno stalo.

U *Vodiču* se obiljem uputnica upućuje na razliku između (•sinusoidnog•) •tona•, •zvuka• i š. (koja se posebno njeguje na NJ govornom području), što se š. tiče naročito zato što je taj pojam u nazivlju •glazbe 20. stoljeća• posve izgubio izvanglazbene — štoviše, glazbi neprijateljske značenjske konotacije (u (G), 30, čak se govori i o »emancipaciji š.« u •glazbi 20. stoljeća•).

Dakle: •sinusoidni titraj, ton, val• nema nikakvih •parcijalnih tonova• (kako je ovdje istaknuto u DF 6), •ton• posjeduje •parcijale• maksimalne har-

moničnosti, kod •zvuka• je ta harmoničnost zadržana, ali je — u odnosu prema •tonu• — više (naročito gornjih) neharmoničkih •parcijala•, dok je kod š. odnos među •parcijalnim tonovima• posve neharmoničan i neperiodičan.

**V:** •bijeli šum•, •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •filter šuma•, •generator bijelog šuma•, •generator šuma•, •glazba šuma, buke•, •obojeni šum•, •plavi šum•, •pojas šuma•, •ružičasti šum•.

**USP:** •ton•, •zvuk•.

(BKR), II, 113; (CH), 295; (CP1), 241; (DIB), 326–328; (EH), 117–118; (GR), 129; (HO), 121–122; (L), 227; (M), 16; (MI), I, 455–456; (P), 320

1 U izvorniku je »Geräusch«.

2 U izvorniku je »Rauschgeneratoren«.

# T

## TANGO

**EN:** tango; **NJ:** Tango; **FR:** tango; **TL:** tango.

**ET:** U izvorima se navodi samo španjolska istožnačnica, no za pretpostaviti je da pojam dolazi od lat. tangere = dirati, dodirivati s obzirom na čvrst dodir parova u plesu.

**DF:** »(Naziv za) argentinsku vrstu urbane pjesme i plesne glazbe koja je ostala popularna kroz cijelo 20. stoljeće. Općenito se smatra da potječe iz 19. stoljeća iz siromašnih predgrađa Buenos Airesa s prethodnicama u tradicionalnoj argentinskoj *milongi* i u kubanskoj *habaneri*, koje su tada bile u modi. Tango je dramatska forma s nekoliko aspekata. Ples, za parove u čvrstu zagrljaju, karakteriziraju žestoki pokreti. Često odulji tekstovi tanga što se pjevaju emotivni su, sentimentalni, a ponekad i izrazito negativni u tonu. Glazba tanga, često u molskom •modusu•, iznenadnih je ritamskih i dinamičkih kontrasta. U tipičnoj pratnji za tango pretežni obrazac, u kojemu su sve dobe oštro naglašene, povremeno se prekida iznenadnim pauzama i naglašeno sinkopiranim dijelovima...



Tradicionalno se izvodi sa solo-glasom uz pratnju gitare, u triju s violinom, flautom i gitarom ili bandoneonom (vrstom harmonike) i s ansamblima različite veličine s bandoneonima, gudačima i klavirrom.« (⟨RAN⟩, 835)

**V:** •beguine•, •popularna glazba•, •zabavna glazba•.

⟨BASS⟩, IV, 490; ⟨BKR⟩, IV, 226; ⟨GR6⟩, XVIII, 563–565; ⟨HI⟩, 467; ⟨HK⟩, 382–383; ⟨KN⟩, 208–209; ⟨L⟩, 570; ⟨LARE⟩, 1533; ⟨MELZ⟩, III, 546; ⟨MGG⟩, XIII, 85–86; ⟨P⟩, 323; ⟨RIC⟩, IV, 349–350; ⟨RL⟩, 935

**(TAPE LOOP) = (BESKONAČNA VRPCA) = •BESKRAJNA VRPCA•**

**(TAPE MUSIC, MUSIC FOR TAPE) = •GLAZBA ZA VRPCU•**

**TAPE MUSIC = •MUSIC FOR TAPE, TAPE MUSIC•**

## TAPETNA GLAZBA

**EN:** wallpaper music.

**ET:** Grč. *tápēs* = ćilim, sag, prostirač (⟨KL⟩, 1327).

**DF:** »1. (Naziv za) glazbu koja se neprestano ponavlja dok se ne pretvori u pozadinski •zvukolik•. *Vexations* (1892–3) Erika Satiea, kratko djelo za klavir, koje se stalno ponavlja, upravo ističući dosadu u tom ponavljanju, može se smatrati djelom takve vrste. 2. Pojam se također rabi za označavanje pozadinske glazbe kao što je •muzak• koja se čuje po robnim kućama i aerodromima.« (⟨FR⟩, 101)

**KM:** Po ⟨BRO⟩, 532, »tapet« u muškom rodu srpska je riječ, dok je hrvatska riječ u ženskom rodu (»tapeta«).

**KR:** Pojam je neobičan, i po obliku i po značenju (naročito u t. 1 u DF). Budući da je EN riječ »wallpaper« = »**zidna tapeta**« (⟨OAD⟩, 1047), posve je nerazumljivo zašto se — po značenju u DF — ne bi npr. moglo govoriti o »carpet music«. No u ⟨FR⟩ se nikada ne navode izvori pojmova, pa je taj detalj bilo nemoguće podrobije ispitati. Inače značenje u t. 1 DF u stanovitu je proturječju sa značenjem u t. 2: Satievi *Vexations* skladani su s izrazitom namjerom da dosađuju (v. NYMAN 1974: 31–33), a ne da se pretvore u t. g., pogotovo ne u smislu t. 2 DF koji je djelomično podudaran sa Satievom •glazbom kao namještajem•, koja je pak nastala mnogo kasnije od *Vexations*.

**V:** •ambijentalna glazba•, •environment, environmentna umjetnost•, •glazba kao namještaj•, •muzak•, •prostorna glazba•, •zvukolik•.

**TECHNO (MUSIC, POP, SOUND...)**

**EN:** techno (music, pop, sound...); **NJ:** Techno, Tekkno (v. DF i KM).

**ET:** Kraćenica od EN **technique** i/ili **technology** = tehnika, tehnologija.

**DF:** »(Techno) nije nikakav naziv za poseban stil u glazbi, nego se rabi kao prefiks<sup>1</sup>: techno pop, techno house. Pojam uvijek upućuje na pretežnu ili isključivu uporabu •elektroničkih glazbenih intrumenata• i računala. Početkom devedesetih godina pojavio se pojam 'tekkno' (kao naziv za) posebno beskompromisnu elektroničku plesnu glazbu.« (HK), 385)

**KM:** Potanji podaci o pojmu »tekkno« nisu se uspjeli pronaći u konzultiranoj literaturi. Zanimljivo je da se u inače vrlo pouzdanom (HK) o tom pojmu ne nude nikakvi ni bibliografski ni diskografski podaci.

**KR:** T. nije prefiks, kako stoji u DF, barem po primjerima koji se nude (»techno pop«, »techno house«). Očito je da je to kraćenica (v. ET) u pridjevskoj funkciji, koja se međutim najčešće rabi samostalno, tj. bez imenica, pri čemu je onda očito da podrazumijeva glazbu određena **stila**.

**V:** •pop, pop–glazba•, •rock, rock–glazba•.

1 U izvorniku se rabi »Vorsilbe«. V. KR.

**TEKSTURA**

**EN:** texture; **NJ:** Textur; **FR:** texture, tessiture (v. KR); **TL:** testura, tessitura (GR6), XVIII, 709 — v. KR).

**ET:** Lat. textura = tkanje, od texere = tkati (KLU), 728).

**DF:** 1) »(Naziv za) horizontalne (melodijske linije) i vertikalne (•akordi•) odnose u glazbenoj građi koji se dadu usporediti s isprepletenošću osnove i niti u tkanju. Postoje tri osnovne teksture: jednoglasna (monofona), homofona i višeglasna (polifona). Prvu predstavlja jedna jedina melodijska linija. Druga postoji u onome što se obično naziva 'melodija s pratnjom', a sastoji se od (horizontalne) melodijske linije koju na različitim mjestima (vertikalno) podržavaju •akordi•. Polifona se tekstura, s druge strane, sastoji od dviju ili više horizontalnih melodijskih linija vlastitih karakteristika koje su međusobno povezane vertikalnim odnosom konsonance ili •harmonije•. U disonantnoj polifoniji... (u •glazbi 20. stoljeća•) međutim taj vertikalni odnos ravna se po drugim pravilima...« (APE), 299)

2) »Nejasan, ali koristan pojam za (označavanje) kvalitete kratkih odlomaka glazbe: tekstura može biti homofona, heterofona ili kontrapunktna, može biti tanka (sa samo nekoliko dionica) ili debela (s mnogo dionica) itd.« (GR), 181)

3) »Diodska tekstura (naziv je za) tip dvojne linearosti... Umjesto glavne linije, koju podržavaju harmonijski blokovi (kao u homofoniji), ili dviju neovisnih linija (kao u polifoniji), u diodskoj se teksturi druga melodija povezuje po harmonizaciji s prvom, jer se obje dionice kreću u u osnovi konsonantnim intervalima, pri čemu svaka zadržava svoju individualnu cjelovitost.« (FR), 22)

4) »Pojam... se ovdje rabi za označavanje kvalitete •zvuka• ili niza •zvukova•... Tekstura je •zvuka• proizvod (odnosa među) njegovim komponentama: •visinom•, •bojom• i •intenzitetom•. Tekstura slijeda •zvukova• također opisuje način na koji su ti elementi povezani u vremenu. Tako u... skladbi tekstura opisuje stanovite odnose među dionicama (tj. kontrapunktna i homofona teksture) i kvalitetu •zvuka•, koja se dobiva... kombinacijom glazbala u smislu njihove instrumentalne •boje• i načina na koji se stapaju •visine tona•. Neki suvremeni skladatelji, naročito u •elektroničkoj glazbi•, rabe teksturu •zvukova• kao strukturne elemente, onako kako su drugi skladatelji rabili •visine tona•.« (V), 741)

5) »Za razliku od •strukture•, u kojoj je konstitutivnost elemenata uočljiva bez obzira na to što ne mora biti i formalno relevantna, u *teksturi* se primarni identitet konstitutivnih elemenata posve gubi zbog one kvalitete koju diktiraju više cjeline organizacije... (Tekstura) kao da posreduje između •strukture• i forme. To međutim ne znači da je u teksturnoj organizaciji materijala odnos između pojedinačnog i cjeline egzaktnije determiniran, naprotiv! Gubljenje primarnog identiteta konstitutivnih elemenata u rezultatima organizacije koji su teksturne provenijencije nemoguće je jednoznačno svesti na posve određene kompozicijsko-tehničke postupke ili ih povezati uz posve određene karakteristike materijala koje se organiziraju. Teksturni rezultat organizacije analitički je neobjašnjiv, njega je moguće samo opisivati po 'statistički-približnim' kriterijima.« (GL), 68)

6) »Dok se pod '•strukturom•' podrazumijeva diferenciranije ustrojstvo, kojega se sastavni dijelovi dadu razlikovati i koji se dadu promatrati kao rezultat recipročnih odnosa među tim detaljima, pod 'teksturom' se misli na homogeniji, manje artikuliran kompleks u kojemu konstituirajući elementi gotovo posve nestaju. Neku •strukтуру• se može, primjereno svojim elementima, analizirati; teksturu je bolje opisivati njezinim globalnim, statističkim značajkama.« (LIGETI 1960: 13 — bilj. 29)

**KR:** U (GR6), XVIII, 709, navode se etimološki srodni TL pojmovi »testura« i »tessitura«, ali se

napominje da oni znače registar pojedine, obično vokalne dionice (v. (BASS), IV, 533; (RIC), IV, 376; usp. i (GR6), XVIII, 705; pojam »testura« nije se pronašao u konzultiranim priručnicima). Na FR u istom značenju kao i TL »tessitura« postoji pojam »tessiture« ((CAN), 547; (CH), 308; (HO), 1008; (LARE), 1549; (MI), III, 791). No općenito je nejasno zašto se u (GR6), XVIII, 709, ne upućuje i na FR pojam, odnosno zašto se uopće upućuje na pojmove koji se razlikuju od primarnog značenja, pogotovo zato što na FR postoji i pojam »texture« — doduše u specifičnu značenju u Schaefferovoj teoriji »konkretne glazbe« (v. (GUI), 74), koje se ovdje neće posebno obrazlagati. Ni u (L) se FR pojam uopće ne pojavljuje!<sup>1</sup>

Taj važan pojam, koji u »glazbi 20. stoljeća« izdašno zamjenjuje nedostatnosti »strukture« u njezinu odnosu prema formi (v. (G), 7; (GL), 66), naročito je netemeljito obrađen u relevantnim, specijaliziranim priručnicima:

a) DF 1 upućuje na to da je na EN govornom području pojam istoznačan sa slogom. To se potvrđuje i u (GR6), XVIII, 709, gdje se navodi NJ pojam »Satz«, te u (L), 492, gdje se o dvo-, tro- i četveroglasnom slogu govori kao o »texture of two, three, four parts«. No »višeglasni slog« ipak ne bi bio »texture of many parts«, kako se tvrdi u (L), 492, nego »polyphonic texture« (v. (L), 229).

b) Od tog se elementarnog značenja ne može odvojiti ni DF 2, premda je iz priručnika specijaliziranog za »glazbu 20. stoljeća«. Na sličan je način nemušta obrada pojma i u MACHLIS 1961: 47–53 (u (JON), 316, spominje se samo taj izvor), premda mu se posvećuje cijelo poglavlje; valjda zato što je autor ipak svjestan da tradicionalna klasifikacija sloga u »glazbi 20. stoljeća« više ne pomaže.

c) U DF 3 izmišljen je pojam »diodska t.«, na koji se inače nigdje nije naišlo u konzultiranoj literaturi, a koji je sumnjiv i oblikom (imenica je »diode«, iz koje je izveden pridjev »diodic«, na EN samo pojam iz elektronike) i značenjem.

d) DF 4, koja je uvod u vrlo opsežan članak u (V), najbolje prikazuje zbrku oko toga pojma na EN govornom području: značenje se nekako nastoji odvojiti od »sloga«, no nemušto i neargumentirano. Tako npr. u nastavku citata u DF ((V), 741–742) P. Lansky opsežno piše o »harmonijskoj t.«, što je zapravo, s obzirom na uže značenje pojma, tj. s obzirom na njegov odnos prema »strukтури«, posve neprikladan pojam, premda dokazuje da »struktura« više ne zadovoljava potrebe za preciznim označavanjem određenih pojava u »glazbi 20. stoljeća«; M. Goldstein posebno zatim piše o »zvukovnoj t.«

((V), 747–753); kako, može se razabrati iz same DF 4.

e) U DF 5 i 6 značenje pojma određeno je u užem smislu, tj. točno spram njegova (posredničkog) odnosa između »strukture« i forme. DF 6 zapravo je argument za DF 5, jer potječe iz Ligetieve skladateljske teorije, koja međutim nije relevantna samo za njegovu glazbu nego i općenito (v. npr. DF, ali i KR »mikropolifonije«). DF 6, suprotno tvrdnji u (GR6), XVIII, 709, također je dokaz da pojam postoji na NJ i da nije istoznačan sa slogom (v. t. a KR). O nužnosti opisivanja t. statističkopribližnim kriterijima u ovome *Vodiču* također se govori u »grupi, grupnoj skladbi« (v. DF 3 i KR — t. c) te u »statištkoj glazbi« (v. DF 4 i KR — t. d).

Za razliku od problematična značenja pojma u DF 1–4 t. se izdašno i precizno rabi u teoriji arhitekture, npr. U BLASER 1976: nepag. govori se o »strukтури« (ili tektonici) u vezi s »ustrojstvom«, »gradnjom«, »konstrukcijom«, dok se t. odnosi na »površinu«, na »djelovanje«. U (THO), 243, pojam se u sličnu značenju navodi u vezi s Dubuffetovom *art brut*, koju je on »poimao kao sintetsko oblikovanje svojih subjektivno–emocionalnih prirodnih osjeta bez forme. Pojedinačni element teksture ima svoje značenje u cjelini slikovnog izričaja na razini prapisma.«

**V:** »cluster«, »grupa, grupna skladba«, »gustoća, promjena gustoće, stupnjevi gustoće«, »mikropolifonija«, »ograničena aleatorika«, »permeabilnost«, »polje«, »skladanje clustera« = (»Clusterkomposition«), »skladba od clustera« = (»Clusterkomposition«), »skup tonova«, »statistička glazba«.

**USP:** »faktura«, »struktura«.

1 U (L), 39, kao istoznačnice s NJ pojmom »Aufbau« (= »konstrukcija«, »gradnja«), navode se EN pojmovi »structure« (= »struktura«), »construction« (= »konstrukcija«), »anatomy« (= »anatomija«), »texture«, »form« (= »forma«), FR pojmovi »structure« (= »struktura«), »construction« (= »konstrukcija«), »formation« (= »formacija«) i TL pojmovi »struttura« (= »struktura«), »costruzione« (= »konstrukcija«) i »formazione« (= »formacija«). A u (L), 229, kao istoznačnice s NJ pojmom »Gewebe« (= »tkanje«, »tkivo«), navode se EN pojmovi »fabric« (= »tkanina«, »struktura«, »građa«, »texture«, »web« (= »tkanje«, »tkanina«), FR pojmovi »tissu« (= »tkanje«, »tkanina«, »tkivo«), »trame« (= »potka«, »pučica«, »konac«, »nit«), »construction« (= »konstrukcija«) i TL pojmovi »tessuto« (= »tkanje«, »tkanina«, »tkivo«), »trama« (= »potka«, »pučica«, »konac«, »nit«) i »costruzione« (= »konstrukcija«). Ne treba čuditi površno izjednačavanje t. i »strukture« u tom obilju pojmova (i još dodatno u (L), 554), među kojima većina nisu ni tehnički pojmovi ni stručne riječi!

**TELHARMONIJ = »DINAMOFON«**

**EN:** telharmonium; **NJ:** Telharmonium; **FR:** telharmonium; **TL:** telharmonium.

**ET:** Kraćenica od **tel**(ephone) = telefon i **harmo-nij**.

**USP:** •dinamofon•.

(APE), 297 = uputnica na »electroponic instruments« (= »elektrofonski instrumenti«); (BASS), IV, 509; (DOB), 186–187; (FR), 91; (GRI), III, 537; (LARE), 517; (RAN), 837; (RIC), IV, 367; (RUF), 510

### TEMELJNI TON

**EN:** fundamental, fundamental tone; **NJ:** Grundton; **FR:** son fondamental; **TL:** fondamentale.

**ET:** •Ton•.

**DF:** Naziv za najdublji •parcijalni ton• koji inicira zvučanje svih •parcijalnih tonova• nad njim.

**KM:** NJ je pojam troznačan: 1) •osnovni ton• •akorda•; 2) tonika ili početni •ton• ma koje •ljestvice• (premda bi toniku trebalo ograničiti na prvi stupanj dursko–molske tonalitete •ljestvice•); 3) najdublji •parcijal•, tj. t. t., kako se definira u *Vodiču* (v. (BKR), II, 154–155; (HI), 189; (HK), 168; (KN), 88; (RL), 355). (NJ pojam »Fundamentston«, što se navodi u (P), 221, nigdje nije pronađen u konzultiranoj literaturi.)

**KR:** U (HO), 949, upozorava se da se t. t. (= »son fondamental«) ne smije miješati s •osnovnim tonom• (= »fondamentale«), pa su zato pojmovi sugerirani u (L), 238 (»fondamental«), i — pogotovo — u (P), 221, (»[note] fondamentale«) posve pogrešni. Po (BASS), II, 259, i po (RIC), II, 214, na TL postoji samo »fondamentale« u dvostrukom značenju, tj. u značenju •osnovnog tona• i u značenju t. t., pa su zato TL pojmovi »suono fondamentale« ((L), 238) i »[nota] fondamentale« ((P), 221) također pogrešni. Općenito se, dakle, ni u (L) ni u (P) ne razlikuje o. t. od •temeljnog tona•.

Zanimljivo je da se u (MELZ), III, 557, navodi samo t. t. (kao i »temeljni oblik •akorda•«), premda se u (MELZ), I, 37 (v. DF 1 •aliquota, alikvotnih tonova•), rabi i •osnovni ton•, no u smislu t. t., kako se preporučuje rabiti ga u ovome *Vodiču*.

**DF** u (RAN), 330, glasi ovako: »U akustici (naziv za najdublju frekvenciju ili za •ton• u nizu •harmonika•, pa i za prvi •harmonik•, tj. za frekvenciju spram koje su sve ostale frekvencije u odnosu kao njezini višekratnici, tj. cijeli brojevi.« Takva DF nameće nerazumljiva ograničenja u značenju pojma: t. t. nije samo najdublja frekvencija nad kojom zvuče samo •harmonici•, nego jednostavno svi •parcijali•, među kojima su, dakako, i neharmonici (v. (EH), 129, i (RL), 942–943, odnosno KR •harmonika•).

T. t., usprkos autoritetnoj uporabi u (MELZ), III, 557, a i usprkos običajima naše nastavne prakse,

ipak je bolje rabiti — u smislu spomenute DF — od •osnovnog tona•, jer je on doista **temelj** koji nad sobom inicira titranje svih •parcijala•. •Osnovni ton• preporučuje se rabiti isključivo u vezi s •akordom• (v. i KR — t. e. 1 •impresionizma•).

**V:** •aliquot(i), alikvotni ton(ovi)•, •formant(i)•, •harmonik, harmonici, harmonički ton(ovi)•, •parcijal(i), parcijalni ton(ovi)•, •ton•.

**USP:** •osnovni ton•.

(DOB), 78; (FR), 33; (IM), 138

**TEREMIN = •ETEROFON• =**  
**•TEREMINOVOX• = (THEREMIN) =**  
**(THEREMINOVOX)**

**EN:** theremin; **NJ:** Theremingerät, Ätherwellengerät, Ätherwelleninstrument; **TL:** theremin, there-min.

**ET:** Po prezimenu konstruktora L. Teremina.

**DF:** »(Naziv za) jednoglasni •elektronički glazbeni instrument• što ga je oko 1924. godine izmislio ruski znanstvenik L. Theremin. •Visina tona• kontrolira se pokretima ruke oko metalne palice koja je spojena na •oscilator• promjenljivih frekvencija. Drugi •oscilator• radi na fiksiranoj frekvenciji, pa kombinacija tih dviju frekvencija proizvodi treću frekvenciju, koja se prenosi u zvučnik. Druga metalna palica rabi se na sličan način za kontrolu •intenziteta•.« ((FR), 92)

**KM:** U (DOB), 187, navodi se da se t. originalno nazivao •eterofon• ili •thereminovox•. U NJ literaturi te se javlja kao »Theremingerät« (v. (EH), 352; (HK), 391–392; (KN), 215–216; (RUF), 516), »Ätherwellengerät« ((HK), 391) i »Ätherwelleninstrument« ((KN), 215). U (GRI), III, 575, navodi se i ruski oblik »termenvoks«, očito po izvornom ruskom obliku prezimena konstruktora (Termen, Lev: v. (GRI), III, 568–569).

U hrvatskoj je ortografiji izbačeno h iz th jer je to činjenica strane transkripcije ruskog imena Teremin (kao i u •thereminovoxu•).

**V:** •elektronički glazbeni instrumenti• = (•elektronski glazbeni instrumenti•).

**USP:** •eterofon• = •thereminovox• = (theremin) = (thereminovox).

(BASS), IV, 531 = istoznačnica s •eterofonom•, s uputnicom na »Theremin, Lev«; (GR), 181; (GR6), XVIII, 762; (MELZ), III, 563; (RIC), IV, 372

**TEREMINOVOX = •ETEROFON• =**  
**•TEREMIN• = (THEREMIN) =**  
**(THEREMINOVOX)**

**EN:** thereminovox; **NJ:** Thereminovox, Theremingerät ((RUF), 516); **FR:** théréminovox ((HI), 476 —

v. KM); **TL**: thereminovox, thereminovox (⟨BASS⟩, IV, 536; ⟨RIC⟩, IV, 379 — v. KM).

**ET**: Po konstruktoru L. Tereminu; lat. vox = glas.

**KM**: U ⟨HI⟩, 476, navodi se t. u FR ortografiji (= »théréminovox«) kao FR ekvivalent za ♦eterofon♦. U hrvatskoj je ortografiji izbačeno h iz th jer je to činjenica strane transkripcije ruskoga imena Teremin (kao i u ♦tereminu♦). U ⟨BASS⟩, IV, 536, navodi se pojam s h premda se u istom izvoru ♦teremin♦ piše bez h (v. ⟨BASS⟩, IV, 531), kao uostalom i »Lev Teremin«, na kojega se i ovdje upućuje. Također se i u ⟨RIC⟩, IV, 379, sa »thereminovoxa« (sa **h**) upućuje na ♦teremin♦ (bez **h**). U ⟨GRI⟩, gdje se inače za ♦teremin♦ nudi i ruski oblik »termenvoks« (v. ⟨GRI⟩, III, 575, i KM ♦teremina♦), t. se ne spominje.

**V**: ♦elektronički glazbeni instrumenti♦ = (♦elektronski glazbeni instrumenti♦).

**USP**: ♦eterofon♦ = ♦teremin♦ = (theremin) = (thereminovox).

#### TETRAFONIJA = ♦KVADROFONIJA♦

**NJ**: Tétraphonie.

**ET**: Grč. prefiks tetra- (od téttares, téssares) = četiri (⟨DE⟩, 1129); phōnē = glas, ♦zvuk♦ (⟨KLU⟩, 544).

**KM**: Pojam je pronađen samo u ⟨EH⟩, 352, i u ⟨HI⟩, 475, s uputnicom na ♦kvadrofonijsu♦.

**USP**: ♦kvadrofonijsa♦.

#### TETRAKORD

**EN**: tetrachord; **NJ**: Tetrachord; **FR**: tétracorde; **TL**: tetracordo.

**ET**: Grč. tetrákhordon = ♦ljestvica♦ od četiri ♦tona♦, od téttares, téssares = četiri; khordē = žica (⟨DE⟩, 1129, 169).

**DF**: U nazivlju ♦glazbe 20. stoljeća♦ naziv za ♦segment♦ ♦dvanaesttorskog niza, serije♦ koji ima četiri ♦tona♦.

**V**: ♦dvanaesttorski niz, serija♦, ♦ljestvica♦, ♦modus♦, ♦niz♦, ♦oblik niza, serije♦, ♦serija♦.

**USP**: ♦heksakord♦, ♦pentakord♦, ♦podniz, podserija♦, ♦segment (niza, serije)♦, ♦trikord♦. (APE), 299; ⟨FR⟩, 92; ⟨GR⟩, 180; ⟨JON⟩, 315; ⟨P⟩, 330; ⟨V⟩, 734

(**THEREMIN**) = ♦**ETEROFON**♦ = ♦**TEREMIN**♦ = ♦**TEREMINVOX**♦ = (**THEREMINVOX**)

(**THEREMINVOX**) = ♦**ETEROFON**♦ = ♦**TEREMIN**♦ = ♦**TEREMINVOX**♦ = (**THEREMIN**)

#### THIRD STREAM = (TREĆA STRUJA)

**EN**: third stream, third-stream, third stream 1950; **NJ**: third stream, third-stream-Jazz, Synthese von Jazz und neuer Musik; **FR**: third stream, le troisième courant, synthèse entre le jazz et la musique contemporaine; **TL**: third stream, sintesi tra il jazz e la musica contemporanea.

**ET**: EN = treća struja.

**DF**: »Pojam što ga je skovao Gunther Schuller na jednom predavanju 1957. godine na Sveučilištu Brandeis za tip glazbe u kojoj se, kroz ♦improvizaciju♦ ili kroz zapisanu skladbu ili kroz jedno i drugo, stapaju osnovne značajke i tehnike ♦suvremene♦ zapadne umjetničke ♦glazbe♦ te različitih etničkih i folklornih<sup>1</sup> glazbi. U srži je te koncepcije predodžba o tome da ma kojoj glazbi može koristiti konfrontacija s kakvom drugom glazbom. Tako skladatelji zapadne umjetničke glazbe mogu dosta naučiti od ritamske vitalnosti i ♦swinga♦ (DF 1) u ♦jazzu♦, dok ♦jazz-glazbenici mogu pronaći nove mogućnosti razvoja u velikim formama i u složenim tonskim ♦sustavima♦ klasične glazbe...« (⟨GRJ⟩, II, 531)

**KM**: Autor DF je Gunther Schuller.

Ekvivalenti na NJ, FR i TL, koji su u stvari tumačenja EN izvornog pojma, nalaze se u ⟨BR⟩, 240–241.

**KR**: Ponegdje se (⟨FR⟩, 92–93; ⟨GR⟩, 181; ⟨IM⟩, 386; ⟨SLON⟩, 1497) značenje pojma neopravdano proširuje na sve slučajeve u kojima se osjeća utjecaj ♦jazza♦ na ♦glazbu 20. stoljeća♦ (Stravinski, Hindemith, Milhaud, Ravel, Debussy itd.), što je, naravno, pogrešno, jer se t. s. po DF odnosi samo na strogo specificirane stilske karakteristike.

Samo se u ⟨RAN⟩, 854–855, iz posve neobjašnjivih razloga, pojam piše s crticom. »Third« je pridjev koji dolazi pred imenicu »stream«, pa je razdvajanje crticom nepotrebno.

Preporučuje se uporaba izvornog EN naziva kao tehničkog pojma i na hrvatskom jeziku.

**V**: ♦improvizacija♦, ♦jazz♦, ♦metaglazba♦, ♦simfonijski jazz♦, ♦svjetska glazba♦.

**USP**: ♦mainstream (jazz)♦ = (jazz glavne struje). (BASS), IV, 536; (BKR), IV, 241; (GR6), XVIII, 773; (HI), 476; (HO), 530; (RAN), 854–855; (V), 761

1 U izvorniku se rabi »vernacular«.

#### TIŠINA

**EN**: silence; **NJ**: Stille; **FR**: silence; **TL**: silenzio.

**DF**: 1) »Ako uzmete u obzir da ♦zvuk♦ karakterizira ♦visina♦, ♦intenzitet♦, ♦boja♦ i ♦trajanje♦, a da tišinu, koja je suprotnost, pa i nužan partner ♦zvuku♦, karakterizira samo njezino ♦trajanje♦, moći ćete zaključiti da je od četiri karakteristike glazbene

građe, ♦trajanje♦, tj. dužina vremena, najosnovnije.« (CAGE 1970: 81)

2) »Prije je tišina bila vremensko razdoblje između ♦zvukova♦, korisna iz mnogih razloga, među ostalim i zbog ukusna podešavanja, kod kojeg su se razdvajanjem dvaju ♦zvukova♦ ili dviju ♦grupa♦ ♦zvukova♦ mogle naglasiti njihove razlike ili odnosi; ili zbog izražajnosti, gdje su tišine u glazbenom diskursu mogle osigurati pauzu ili punktuaciju; ili, opet, u arhitekturi, gdje se uvođenjem ili prekidanjem tišine mogla definirati ili unaprijed determinirana ♦struktura♦ ili pak ona koja se organski razvija. Tamo gdje ne postoji nijedan od tih ili kakvih drugih ciljeva tišina postaje nešto drugo — nipošto više nije tišina, nego je ♦zvuk♦, ♦zvuk♦ ambijenta. Priroda je tih ♦zvukova♦ nepredvidljiva i promjenljiva. Ti ♦zvukovi♦ (što se nazivaju tišinom samo zato što nisu dio glazbene intencije) ovise o svom postojanju. Svijet obiluje njima i u stvari ih se nikada ne može osloboditi. Onaj tko je ikada bio u gluhoj komori<sup>1</sup>, u sobi s maksimalnom tišinom, čuo je (ipak) dva ♦zvuka♦, jedan visok i jedan dubok — visoki je ♦zvuk♦ slušateljeva nervnog sistema a duboki ♦zvuk♦ krvotoka...« (CAGE 1961a: 22–23)

3) »...najveća je inovacija u Webernovu vokabularu u tome što on svaki fenomen smatra ujedno autonomnim i međuovisnim, što je radikalno nov način mišljenja u glazbi Zapada. Da bi iskoristio tu karakteristiku, on pripisuje veliku važnost ne samo registru u kojem se nalazi kakav zadani ♦ton♦ nego i mjestu u vremenu koje mu pripada u odvijanju djela. ♦Zvuk♦ koji je okružen tišinom dobiva, svojom izolacijom, mnogo snažnije značenje od ♦zvuka♦ koji je utopljen u neki neposredni kontekst: na taj se način čini da Webernova inovacija na području tišine otkriva mnogo više o samoj morfologiji ♦visina♦, njihova povezivanja, nego o ritamskom fenomenu, koji ga nikada nije toliko zaokupljao.« (MI), III, 909)

**KM:** Autor DF 3 je P. Boulez.

T. je jedan od temeljnih pojmova u teoriji i skladateljskoj praksi J. Cagea (DF 1 i DF 2), pa je time i jedan od ključnih pojmova u nazivlju ♦glazbe 20. stoljeća♦, u kojemu međutim poprima i posve specifična značenja, značenja koja nisu u neposrednoj vezi s Cageovom teorijom (DF 3). Nije stoga nikakvo čudo da se u (GR), 166–167, umjesto DF, pojavio cijeli mali esej o t.: »U 20. stoljeću odsutnost se ♦zvuka♦ prepoznala kao element glazbe. Busoni je istaknuo da tišine među stavcima nisu prazno trajanje, nego trenuci ispunjeni sabiranjem i očekivanjem: Mahlerova II. simfonija možda je bila prvo djelo u kojemu su se mjerile takve tišine. Drugi je

primjer uslijedio u, recimo, Boulezovu *Čekiću bez gospodara*. No tišine na kraju djela mogu biti isto tako značajne — a često se i mjere — u Ligetievim djelima. Tišina u tim slučajevima nije toliko odsutnost ♦zvuka♦ kao što je njegovo privremeno nestajanje — ili može zaprijetiti stalnim nestankom u djelima koja su, kao Barraquéova *Klavirska sonata*, skladana kao dijalektika između ♦zvuka♦ i tišine. S druge strane može i ne biti nikakve dijalektike: tišina može biti i idealno stanje glazbe, dopuštajući slušatelju da prisustvuje životu radije nego umjetnosti, kao u Cageovoj skladbi 4'33". Komplikacije s tišinom, s ovladavanjem njome (Boulez), s neutralnim medijem glazbe (Ligeti), s neprijateljem misli (Barraqué) ili s prijateljem odsutnosti bilo kakve misli (Cage), možda nisu bez veze s mnogim značajnim tišinama u karijerama skladatelja u 20. stoljeću, kao što su Duparc, Dukas, Elgar, Sibelius, Varèse, Ives, Barraqué i Boulez. U svim tim slučajevima navode se osobna, pa čak i fiziološka objašnjenja, ali ne mogu ostati posve uvjerljiva kada ima tako malo paralela u ranijim razdobljima. Tišina u 20. stoljeću može govoriti glasnije od glazbe.«

**KR:** U većini priručnika specifično značenje pojma u nazivlju ♦glazbe 20. stoljeća♦ gotovo se posve zanemaruje. Tako je u (HO), 935–936, i u (LARE), 1452, pojam samo istoznačnica s pauzom, a u (RAN), 749, »silence« samo je FR naziv za pauzu (kao da na EN taj pojam ne postoji). Posebna je zbrka u nazivlju koje se sugerira u (BR): njemački pojam »Stille« tu uopće ne postoji; EN »silence«, FR »silence« i TL »silenzio« na NJ su prevedeni kao »Schweigen« (= »šutnja«) (198–199). FR »silence« i TL »silenzio« također su prevedeni na EN kao »rest«, a na NJ kao »Pause« (138–139); TL pak »silenzio« kao EN »silence«, NJ »Schweigen« i FR »silence« (198–199). Po tome bi se lako dalo zaključiti da t. uopće nije tehnički pojam ni stručna riječ — a i te kako jest, pogotovo u nazivlju ♦glazbe 20. stoljeća♦!

**V:** ♦nečujna glazba♦, ♦nedeterminacija♦ = (indeterminacija), ♦slučaj♦.

**USP:** ♦crni zvuk♦.

(BOSS), 155–156; (SLON), 1490

1 U izvorniku stoji »anechoic chamber«.

## TOČKA

**EN:** point; **NJ:** Punkt; **FR:** point; **TL:** punto.

**DF:** »(Naziv za) izoliranu notu u... skladbi. Proučavanje (Webernova opusa) potaklo je početkom pedesetih godina mnoge mlade skladatelje na rad s pojedinačnim notama u serijalno organiziranim procesima: cilj pogotovo totalnog ♦serijalizma♦ bio

je stvoriti (skladbu) od točaka (Messiaenov *Modus vrijednosti i intenziteta*, Boulezova *Structures Ia* i Stockhausenov *Kreuzspiel*). Razdoblje je trajalo kratko: Boulez u *Structures Ib* i Stockhausen u skladbi simptomatičnog naslova *Kontra-Punkte* radili su s većim melodijskim jedinicama (Stockhausenov pojam bio je •grupa•). No (točka) je •pointilizam• pretvorila u uobičajen pojam za opis •avangardne glazbe• pedesetih godina, premda su možda najbliže paralele sa Seuratom u Debussyja, gdje su, doduše, važniji oblaci od točaka. « (GR), 139)

**KR:** U DF se može naslutiti točno značenje pojma, no podaci koji bi to trebali potkrijepiti zbujuju: a) Boulezova skladba pod naslovom *Structures Ia* ne postoji, barem ne u množini; postoji samo prva knjiga *Structures* (1951–1952) za dva klavira, u kojoj je i *Structure Ia* (v. njezinu analizu: LIGETI 1958). b) *Structures Ib* također ne postoji u množini, jer je to jednostavno sljedeća »Struktura« u istoj, prvoj knjizi *Structures*. (Autor je DF očito mislio na drugu knjigu Boulezovih *Structures*, također za dva klavira, koja je nastala 1956–1961!) c) »Melodijske jedinice« u vezi s *Kontra-Punkte* posve su deplasiran pojam (v. pr. u KM •punktualne glazbe•). d) Paralela Seurat/Debussy doista je apsurdna, naročito što se tiče značenja toga pojma.

Kako se (točno!) napominje u prvoj rečenici DF, pojam ističe izolaciju •tona• kao t., no ne samo u slušnom dojm (EGGEBRECHT 1972: 1) nego i u izgledu partiture. Pojam igra važnu ulogu u tipologiji •serijalne glazbe• (•točka•–•grupa•–•polje•; v. (G), 83–95; (GL), 67–69; (KS), 145–161; (RL), 868), pa je njegovo značenje u tom smislu jedino relevantno.

EN pojam »dot« u (L), 452, samo je sekundarno istoznačan s EN pojmom »point«, koji je, u smislu spomenute DF, nedvosmisleno primaran. U (L), 440, međutim ni EN se pojam »point« ne navodi u smislu DF.

**V:** •grupa, grupna skladba•, •pointilizam• = •punktualizam•, •polje•, •punktualizam• = •pointilizam•, •punktualna glazba•, •serijalna glazba•, •statistička glazba•, •struktura•, •tekstura•.

## TON

**EN:** tone, note = američka istoznačnica s t. ((IM), 389); **NJ:** Ton; **FR:** ton; **TL:** tono.

**ET:** Grč. tónos = napetost, visina glasa, od teíno = napinjem, natežem ((KLU), 732),

**DF:** 1) »(Naziv za) •zvuk• jasno definirane •visine• i kvalitete, koji se razlikuje od •šuma• ili difuznog •zvuka•, kao što je •zvuk• basovskog bubnja ili gonga. Ton je dakle osnovna glazbena građa. Ima

četiri jasne osobine: •visinu•, ... •trajanje•, ... •intenzitet• i •boju•... (npr. •zvuk• flaute, •zvuk• trube)...« ((APE), 304)

2) »(Naziv za) •zvuk• određene •visine•. On posjeduje jakost, •boju• i •trajanje•...« ((MELZ), III, 586)

3) »...u fizikalnoj perspektivi ton počiva na periodičkom titraju zraka. Opažaj tona uvjetovan je nizom akustičkih i fizioloških pretpostavki. Opažajni proces ne dopušta međutim neposredno povezivanje s elementarnim akustičkim procesima. Tako se u akustici uobičajeno izjednačavanje tona sa •sinusoidnim titrajem• (sukladno •zvuku• i zvukovnom<sup>1</sup> procesu s •parcijalima•) ne smije zamijeniti određenjem glazbenog tona. Također i suprotstavljanje pojmovu ton i •zvuk•, orijentiranih na fizikalne veličine, gubi u glazbenom (a i u psihologijskom) kontekstu svoje opravdanje...« ((RL), 960)

4) »...Nadovezujući se na G. S. Ohma (1789–1854), H. von Helmholtz je temelje svojih akustičkih istraživanja postavio na razlici između tona (zapravo •sinusoidnog tona•, koji on nije tako nazivao) i •zvuka• (instrumentalni ili vokalni tonovi sastavljeni od •sinusoidnih tonova•). Model koji je iz toga proizašao... ima i danas snažna odjeka... 'Njemački ured za akustiku' (po definiciji DIN 1320) jednostavno je ton definirao kao •zvuk•<sup>1</sup> sinusoidnog protoka, a jednostavni •zvuk•<sup>2</sup> kao •zvuk•<sup>1</sup> sastavljen od harmoničkih •parcijala•. 'American Standard Association' fizikalnu je definiciju nadopunila uputom na kvalitetu osjetljivosti: jednostavni ton (•sinusoidni ton•) osjeća se kroz jednu jedinu •visinu tona• (singleness of pitch); kompleksni ton (•zvuk•<sup>2</sup>) osjeća se kroz više •visina tona•. Od Helmholtza uobičajena i sama po sebi u akustici razumljivo 'točna' definicija tona i •zvuka•<sup>2</sup> odstupa od glazbenog smisla pojma. U praksi u •studiju za elektroničku glazbu• malo je sklonosti prema bavljenju konvencionalnim činjenicama i njihovim jezično kontradiktornim značenjima. Pojam je •zvuk• višeznačan i nejasan. No oko tona i •zvuka• lako se daje sporazumjeti ako se unaprijed ignorira dvoznačnost u jeziku i •sinusoidni ton• se nazove onim što on jest, tj. •sinusoidni ton•.« ((EH), 353–354)

5) »(Naziv za) slušni osjet s jednoznačno odredljivom •visinom• koji fizikalno počiva na •sinusoidnom... titraju•, no glazbeno se kao *glazbeni ton* sastoji od •temelnog tona• i od... •parcijala•, pa po tome odgovara •zvuku•<sup>2</sup>...« ((HI), 479)

6) »Titraji •parcijala• kakva periodičkog titraja, koji se čuju kao (glazbeni) ton (akustički rečeno: kao •zvuk•<sup>2</sup>), stoje međusobno u određenu frekvencijskom odnosu. Govori se o harmoničkom odnosu kada titraji •parcijala• imaju frekvencije koje su

višečetnici (1 : 2 : 3 : 4...) najdublje frekvencije, frekvencije... •temeljnog tona•...« (⟨EN⟩, 113)

7) »...danas je (bez ikakve važnosti) tradicionalno razlikovanje između •tona• kao pregnantnog i •šuma• kao amorfnog. Taj je stav praktički prevladan jer 'bezobličnost' •šuma• počiva samo na nepoznavanju neistraženoga. Za razvoj •nove glazbe• postalo je karakteristično nastojanje da se rasvijetle razlike među •zvukovnim bojama• i na području •šuma•.« (⟨G⟩, 64)

8) »Jedan jedini •sinusoidni titraj• daje 'čisti' ton (koji se može samo elektronički proizvesti). Prirodni je ton, fizikalno gledano, već •zvuk•: sastoji se od zbroja •sinusoidnih tonova• koji se, kao •parcijalni tonovi•, stapaju u cjelinu... Kod •šuma• su titraji *neperiodički* i niz •parcijala• *neharmoničan*, a osim toga je i vrlo gust... Što se •visine• tiče, ona se kod •šumova• može odrediti samo otprilike zbog jako izražena •pojasa• •formanata•. Tzv. •bijeli šum• proteže se cijelim čujnim područjem...« (⟨M⟩, 17)

**KR:** U ⟨L⟩, 587, i u ⟨P⟩, 332, ne nudi se nikakvo razlikovanje između t. i •zvuka•.

Sve DF pokazuju raznolikost pristupa određenju značenja toga pojma, pa zato i zahtijevaju detaljniji komentar:

a) DF 1 i 2 zastupaju isto mišljenje o t., tj. razlika između njega i •zvuka• samo je u tome što •zvuk• — navodno — nema određenu •visinu•. Po DF 1 samo je t. osnovna glazbena građa, •zvuk• ne!

b) DF 3, premda dolazi iz vrlo kompetentnog izvora, odraz je staromodna pristupa (v. KM •zvuka•, gdje se upozorava na polemički stav u DF 2–B spram DF 1–B •zvuka• koja dolazi iz istog izvora).

c) DF 4, premda dolazi iz specijalističkog izvora, točno određenje značenja t. temelji nažalost samo na njegovoj razlici od •sinusoidnog tona•. Zapanjuje u njoj plošnost i neučinkovitost dvaju navedenih pokušaja značenjske standardizacije pojma.

d) U DF 5 nailazimo na posvemašnju zbrku: najprije je nejasna razlika između »fizikalnog« i »glazbenog«, pa onda i sve ostalo.

e) U DF 6, koja inače dolazi iz izvora u kojemu se toliko pazi na točnost značenja rabljenih pojmova, opet nailazimo na zbrku oko (glazbenog) t. i (akustičkog) •zvuka•.

f) DF 7 jedno je od rijetkih nastojanja da se pri određivanju pojmova kao što su t., •zvuk• i •šum• zaboravi na opterećenost tradicionalnim tumačenjima. DF inače polemizira s DF •šuma• i •zvuka• u ⟨RL⟩ (v. DF 1 •šuma• i DF 1–B •zvuka•).

g) DF 8 jedina je (osim djelomično DF 7) u kojoj se pojam stavlja u odnos prema •sinusoidnom tonu•,

•zvuku• i •šumu•, do čega nam je u ovome *Vodiču* naročito stalo.

U ovom se *Vodiču* obiljem uputnica upozorava na razliku između (•sinusoidnog•) t., •zvuka• i •šuma• koja se naročito njeguje na NJ govornom području. (U KM •sinusoidnog titraja, tona, vala• istaknuto je zbog čega se u samoj natuknici ne spominje •zvuk•). Dakako, naročito se t. i •zvuku• ne može zanijekati niz njihovih višeznačnosti u glazbenom nazivlju, no u nazivlju •glazbe 20. stoljeća•, posebno s obzirom na specifično nazivlje i postupke •elektroničke glazbe• u užem i u najširem smislu (v. DF 4 i 8), korisno je pripaziti na značenjske nijanse.

Dakle: •sinusoidni titraj, ton val• nema nikakvih •parcijalnih tonova• (kako je istaknuto u DF 4 i 8), t. ima •parcijale• maksimalne harmoničnosti; kod •zvuka• je ta harmoničnost zadržana, ali je — u odnosu prema t. — više (naročito gornjih) neharmoničkih •parcijala•, dok je kod •šuma• odnos među •parcijalima• posve neharmoničan i neperiodičan.

**V:** •boja tona•, •intenzitet (tona)• = (•dinamika•) = (•jačina•), •mješavina tonova•, •osni ton•, •osnovni ton•, •pilasti titraj, ton, zvuk, val•, •pravokutni titraj, ton, zvuk, val•, •sinusoidni titraj, ton, val• = (sinusni titraj, ton, val) = (sinusoidalni titraj, ton, val), •skladba od sinusoidnih tonova•, •skup tonova•, •temeljni ton•, •trajanje (tona)•, •trokutasti titraj, ton, zvuk, val• = (•deltasti titraj, ton, zvuk, val•), •visina (tona)•.

**USP:** •šum•, •zvuk•.

(BKR), IV, 247–248; (CAN), 551 (bez ijednog značenja u smislu gornjih DF!); (CH), 308 (bez ijednog značenja u smislu gornjih DF!); (GRI), III, 606; (GR6), XIX, 59; (HO), 1018; (LARE), 1561–1562 (bez ijednog značenja u smislu gornjih DF!); (MGG), XIII, 488–509; (MI), III, 800–801; (RAN), 863

1 U izvorniku stoji »Schall« (v. o tome KM •zvuka•).

2 U izvorniku stoji »Klang« (v. o tome KM •zvuka•).

## TONALITET

**EN:** tonality; **NJ:** Tonalität; **FR:** tonalité; **TL:** tonalità.

**ET:** Nejasna, jedva se i navodi. Jedan od rijetkih etimoloških izvoda nudi M. Beiche: »...od FR tonalité, sastavljen od pridjeva tonalan, izvedenog od •ton• (u smislu tonskog načina, od lat. tonus) i sufiksa –ité kao tipičnog završetka nomen qualitatis.« (BEICHE 1992: 1); sufiks –(i)tet, od lat. –tas (–tatis), kao imenička oznaka kvalitete, najčešće pridjevske osnove (⟨BAB⟩, 333; ⟨KLU⟩, 722); v. KR.

**DF:** 1) F.–J. Fétis (1844): »La tonalité se forme de la collection des rapports nécessaires, successifs ou simultanées, des sons de la gamme.« (»Tonalitet se

oblikuje iz skupa nužnih sukcesivnih ili istodobnih odnosa •tonova• u •ljestvici•.« (Cit. iz <RL>, 960.)

2) »(Naziv za) ukupnost svih značajki koje povezuju niz •tonova• ili •akorda• neke tonalne kompozicije oko *tonike*, odnosno oko središta tonaliteta. Tonalitet je prvenstveno harmonijski pojam, pa se može definirati i kao harmonijski sistem koji je osnova za harmonijsku izgradnju kompozicije ili pojedinoga njenog dijela. Postoje dvije vrste tonaliteta: *dur-tonalitet*... i *mol-tonalitet*...« (<MELZ>, III, 586)

3) »(Naziv za) iz vladajućeg tonskog poretka proizlazeći melodijski i harmonijski •sustav• odnosa •tonova• i •akorda• (koji počiva) na kakvu središnjem •tonu•, odnosno temeljnom •akordu•.« (<HI>, 479)

4) »...tonalitet označuje cio •sustav• durskih i mol-skih tonaliteta (za razliku od) •modaliteta• koji označuje •sustav• crkvenih •modusaa• (načina). No drugo, recentnije značenje nalazimo u uporabi pojma tonalitet u suprotnosti s •atonalitetom•. Tu tonalitet znači 'lojalnost tonici' (tj. tonskom središtu, koje se, naravno, može često mijenjati u skladbi), pa ne uključuje samo glazbu od 17. do 19. stoljeća nego i djela nekih modernih skladatelja, kao što su Stravinski i Hindemith, za razliku od Schönbergovih, u kojima je on odbio tradicionalnu koncepciju tonaliteta.« (<APE>, 304)

5) »(Naziv za) hijerarhijsku organizaciju •tonova• spram tonike kao referentnog •tona• u dursko-molskom •sustavu•. Pojam tonalitet ima smisao koji je istodobno ograničeniji i precizniji od njemačke riječi 'Tonalität', koja također podrazumijeva tonalitetno i modalitetno. Na francuskom jeziku glazba što se temelji na •modusima• koji su drukčiji od dura i mola proizlazi iz •modaliteta•.« (<HO>, 1019–1020)

6) »(Naziv za) skup odnosa... među hijerarhiziranim stupnjevima •ljestvice• tipa do-re-mi-fa-so-la-ti-do; tonalitetna hijerarhija uspostavlja odnos: do-fa-so koji se reducira na do-so i konačno na do, •osnovni ton• spram kojeg se ostali •tonovi• čine samo supstitutima.« (<MI>, III, 802)

**KM:** Pojam se ovdje navodi zbog raznih, iz njega izvedenih pojmova koji ga komentiraju ili osporavaju, a koji su bitan dio nazivlja u •glazbi 20. stoljeća•.<sup>1</sup>

Iz glavnine DF vidljivo je da precizno značenje t. nije ujednačeno: uglavnom se ne ograničuje na dursko-molski tonalitet, koji je osnova funkcionalne •harmonije•, nego se miješa s •modalitetom•. (Ovdje se treba prisjetiti i Schönbergove kontradiktorne definicije t. — v. KM i KR •atonaliteta•.) Za nas je naročito važna DF 4: s obzirom na •atonalitet• t. se tu jasno ograničuje na dursko-molski t., i to isticanjem tonike, premda bi onda točnije bilo govoriti o

•atonikalitetu• (no usp. KR •atonikaliteta, atonikalitetnosti, atonikalnosti•).

**KR:** U ET je »Adjektiv tonal« namjerno prevedeno kao »od pridjeva tonalan«. Isti se pridjev javlja i u DF 1. To je sadržajno dvojbena. Očito je da je do greške došlo prijevodom stranih pridjeva od imenice t. (EN: tonal, NJ: tonal, FR: tonale, TL: tonale) koji su na tim jezicima posve legitimni. Hrvatski je pridjev od imenice t. međutim »**tonalitetan**«, pa — umjesto »tonalan« — treba reći »tonalitetan« (npr. **tonalitetna**, a ne **tonalna** skladba) (<GL>, 56).

**V:** •antitalitet•, •atonalitet•, •atonikalitet•, atonikalitetnost, atonikalnost•, •bitalitet•, •harmonija/harmonika•, •metatonalitet•, •mikrotonalitet•, •multitalitet•, •nestalni tonalitet•, •pandijatonika•, •pantalitet•, •politonalitet•, •progresivni tonalitet•, •prošireni tonalitet•, •prototalitet•, •slobodni atonalitet•, •slobodni atonalitet•, •slobodni tonalitet•, •suspendirani tonalitet•, •tonalitetnost• = (•tonalnost•).

**USP:** •ljestvica•, •modalitet•, •modus•, •sustav•. (<BASS>, IV, 549; <BKR>, IV, 248–249; <CAN>, 552–553; <CH>, 308; <EH>, 354–355; <GR6>, XIX, 51–55; <HK>, 393–394; <IM>, 389; <JON>, 320–327; <KN>, 216–217; <L>, 589; <LARE>, 1562–1563; <MGG>, XIII, 510–519; <P>, 332; <RIC>, IV, 399–401)

1 U BEICHE 1985: 13 terminološki se obrađuje i apsurdan pojam »dvanaesttonski tonalitet« (= »Zwölfontonalität«), koji, naravno, nije uvršten u *Vodič*.

## TONALITETNOST = (•TONALNOST•)

**ET:** •Tonalitet•; sufiks -ost označuje osobinu, svojstvo, stanje i sl. (<BAB>, 290–292).

**DF:** Naziv za kvalitetu, svojstvo, odliku •tonaliteta•.

**KM:** »Izvedenice sa sufiksom -ost imaju apstraktno značenje. Označuju osobine, svojstvo, stanje, a katkada i pojavu svojstvenu pojmu koji se označuje pridjevom u izvedeničkoj osnovi. Stanje pretežno označuju izvedenice od pridjeva trpnih. Značenje im se može opisati preoblikom: a + -ost → osobina, stanje onoga što je a, npr. *bujnost* → osobina, stanje onoga što je bujno.« (<BAB>, 291)

»Od stranih imenica na -itet mnoge imaju tvorbene odnose i u našem jeziku: *aktivitet*... •tonalitet•... U biranijim se tekstovima mjesto tih imenica upotrebljavaju domaće riječi ili izvedenice od pridjevni osnovi sufiksom -ost (aktivnost...).« (<BAB>, 333)

**KR:** U <BAB>, 290, napominje se da se »sufiksom -ost izvedenice... tvore od pridjeva, a nekoliko ima izvedenih i od ostalih vrsta riječi«. Nevažno je dakle je li t. izgrađena od pridjeva »tonalitetno« (slično kao »bujno« u »bujnost«, v. KM) ili od imenice •tonalitet•. Također je jasno da t. nije isto što i

♦tonalitet♦ (kao što ni »aktivnost« nije isto što i »aktivitet«, a — pogotovo u filozofijskoj terminologiji — ni »realnost« nije isto što i »realitet«; v. KM). Pojam se dakle preporučuje rabiti u njegovu specifičnu značenju spram ♦tonaliteta♦, kako je navedeno u DF, posebno kao osnovu iz koje se izvode razni drugi pojmovi što ga komentiraju ili osporavaju, a koji su bitan dio nazivlja u ♦glazbi 20. stoljeća♦.

**V:** ♦antitonalitetnost♦ = (♦antitonalnost♦), ♦atonalitetnost♦ = (♦atonalnost♦), ♦atonikalitet, atonikalitetnost, atonikalnost♦, ♦bitonalitetnost♦ = (♦bitonalnost♦), ♦metatonalitetnost♦ = (♦metatonalnost♦), ♦mikrotonalitetnost♦ = (♦mikrotonalnost♦), ♦multitonalitetnost♦ = (♦multitonalnost♦), ♦pantonalitetnost♦ = (♦pantonalnost♦), ♦politonalitetnost♦ = (♦politonalnost♦), ♦prototonalitetnost♦ = (♦prototonalnost♦).

**USP:** (♦modalitetnost♦) = (♦modalnost♦), ♦tonalitet♦, (♦tonalnost♦).

#### (TONALNOST) = ♦TONALITETNOST♦

(**EN:** tonality; **NJ:** Tonalität; **FR:** tonalité; **TL:** tonalità.)

**ET:** Od pridjevskoga oblika imenice ♦tonalitet♦; sufixs –ost označuje osobinu, svojstvo, stanje i sl. (⟨BAB⟩, 290–292).

**DF:** Naziv, ali **netočan**, za kvalitetu, svojstvo, odliku ♦tonaliteta♦.

**KM:** U KR ♦tonaliteta♦ upozorava se na sadržajno dvojbenu hrvatski oblik pridjeva »tonalan«, do kojega je vjerojatno došlo nepromišljenim prijevodom sa stranih jezika.

**KR:** Dok je uporaba sufixa »–ost« u ♦tonalitetnosti♦ izdašna i preporučljiva, t. — i sve iz nje izvedene pojmove — treba isključiti iz uporabe zbog dvojbene pridjevskog oblika »tonalan« (umjesto »tonalitetan«).

**V:** ♦antitonalitetnost♦ = (♦antitonalnost♦), ♦atonalitetnost♦ = (♦atonalnost♦), ♦atonikalitet, atonikalitetnost, atonikalnost♦, ♦bitonalitetnost♦ = (♦bitonalnost♦), ♦metatonalitetnost♦ = (♦metatonalnost♦), ♦mikrotonalitetnost♦ = (♦mikrotonalnost♦), ♦multitonalitetnost♦ = (♦multitonalnost♦), ♦pantonalitetnost♦ = (♦pantonalnost♦), ♦politonalitetnost♦ = (♦politonalnost♦), ♦prototonalitetnost♦ = (♦prototonalnost♦).

**USP:** (♦modalnost♦) = (♦modalitetnost♦), ♦tonalitet♦, ♦tonalitetnost♦.

#### (TONSKA KLASA) = ♦KLASA VISINE TONA♦

#### TONSKI STUDIO

**EN:** (sound) recording studio, sound studio; **NJ:** (Ton)studio; **FR:** studio de prise de son, le studio d'enregistrement; **TL:** studio.

**ET:** ♦Ton♦; TL studio = (doslovno) radna soba, soba za učenje, od lat. studium = isto, od studere = učiti, proučavati (⟨KLU⟩, 710).

**DF:** »Naziv za prostor koji je posebno opremljen audiotehničkim uređajima i eventualno potrebnim glazbalima za snimanje i reprodukciju zvukovnih ♦signala♦ (glazbe, govora), uglavnom pri radijskim i televizijskim stanicama, diskografskim kućama, filmskim poduzećima itd.« (⟨EN⟩, 250)

**KR:** EN pojam »sound studio« pronađen je samo u ⟨LEU⟩, 372, no nigdje u stručnoj literaturi.

DF jasno pokazuje da t. s. treba razlikovati od ♦studija za elektroničku glazbu♦.

Sam je pojam u hrvatskoj varijanti neobičan jer doslovno znači »studio koji ima kvalitetu ♦tona♦«, no boljeg pojma nema, osim vrlo opsežna i nepraktična »studija za snimanje (♦zvuka♦)«, od čega je zapravo t. s. kraćenica. Daljnja kraćenica svodi pojam na »studio«, no onda pogotovo treba paziti da se ne miješa sa ♦studijom za elektroničku glazbu♦.

**V:** ♦prespojna ploča♦ = (patch board).

**USP:** ♦studio za elektroničku glazbu♦ = (♦studio za elektronsku glazbu♦) = (♦elektronički studio♦) = (♦elektronski studio♦).

⟨EH⟩, 360; ⟨HK⟩, 372–373; ⟨HO⟩, 961; ⟨KN⟩, 198–199; ⟨RIC⟩, IV, 324

#### TONSKO POLJE

**EN:** note field, pitch field; **NJ:** Tonfeld.

**ET:** ♦Ton♦.

**DF:** 1) »(Naziv za) nesređenu ♦grupu♦ nota koja se u glazbi (koja nastaje ♦operacijama sa slučajem♦) smatra manje–više cjelinom.« (⟨FR⟩, 59)

2) »(Naziv za) sve ♦visine tona♦ koje se nalaze ili u cijeloj skladbi ili pak u kakvu njezinu dijelu.« (⟨FR⟩, 66)

**KR:** Kako je to obično u ⟨FR⟩, nijedna DF ne determinira ni približno točno značenje toga vrlo važnog pojma: a) U nazivlju glazbe koja se temelji na ♦nedeterminaciji♦ pojam utvrđen u DF 1 gotovo se uopće ne rabi: Cage npr. u uputama za elaboraciju svojih *Variations I* (1958) ♦tonove♦ koji se sviraju zajedno naziva »konstelacijama« (v. GLIGO 1978–1988: 152–161); b) Kada bi DF 2 bila točna, onda bi pojam svakako trebalo izbaciti iz uporabe: Kome je uopće potrebno imenovati »sve ♦visine tona♦ koje se nalaze ili u cijeloj skladbi ili pak u kakvu njezinu dijelu«?

Točno značenje pojma vezano je uz tipologiju •serijalne glazbe•, tj. uz lanac •točka• — •grupa• — •polje• u kojemu se nastoji prikazati kontinuum od precizne determinacije parametarskih vrijednosti već od •pedsrednja građe• (npr. u •piktualnoj glazbi•) do sve veće, statističke približnosti, najprije u općim značajkama koji se očituju u •grupi• pa do još veće statističke približnosti u •polju• (⟨G⟩, 83–95; ⟨GL⟩, 67–69; ⟨KS⟩, 145–161; ⟨RL⟩, 868). Tako •dvanaestonsko polje• podrazumijeva slobodnije odnose među •tonovima•, i među onima koji su u •dvanaestonskoj tehnici• zadani •dvanaestonskim nizom•, i među onima kod kojih njihova parametarska vrijednost (•visina tona•) prestaje biti **strukturno** razaznatljiva jer preko postignute **teksturne** nerazaznatljivosti prelazi u drugu kvalitetu.

**V:** •grupa, grupna skladba•, •mikropolifonija•, •permeabilnost•, •polje•, •statistička glazba•, •skup tonova•, •struktura•, •tekstura•, •točka•.

**USP:** •dvanaestonsko polje•, •vremensko polje•.

### TOTALNI TEATAR

**EN:** total theater; **NJ:** totales Theater; **FR:** théâtre total.

**ET:** Lat. totus = sav, potpun (⟨KLU⟩, 734); grč. théatron = gledalište, kazalište, od theâsthai = gledati (⟨KLU⟩, 728).

**DF:** U nazivlju •glazbe 20. stoljeća• naziv za vrstu •glazbenog teatra• koja se temelji na težnji za stapanjem i ravnopravnošću svih sredstava izražavanja, i u estetičkom i u tehnološkom smislu.

**KR:** T. t. u nazivlju je •glazbe 20. stoljeća• pojam koji je nemoguće izbjeći — jer se neke pojave ne mogu imenovati tradicionalnim nazivljem — a koji je s druge strane toliko široka značenja da se jedva može smatrati tehničkim pojmom, odnosno stručnom riječi. To djelomično proizlazi iz njegova općeg značenja, koje se, kada se pokuša objasniti kao tehnički pojam ili stručna riječ, opet ograničuje na slučajeve koji — doduše — mogu ići pod t. t., ali su po drugim konotacijama posve divergentni. Tako se u DF 1 •glazbenog teatra• spominje kao (suvremeni) nastavak Wagnerove koncepcije *Gesamtkunstwerka*, koja je i u (ROS), 228, osnova za (maglovitu) determinaciju njegova značenja. Tu se pojam objašnjava kroz: a) uključenje filma u kakve »glazbeno-dramatske akcije« (Milhaudov *Christoph Colomb*, 1930; Bergova *Lulu*, 1935), b) »uvođenje •elektroakustičke glazbe•« (*Orphée 53* P. Schaeffera i P. Henrya); c) kroz Cageovu suradnju s Merceom Cunninghamom, Caroline Brown, Davidom Tudorom i Arline Carmen na realizaciji ideje •simultano-

sti• u *Theatre Piece 1960*, koja se navodno 1961. reflektira i u Stockhausenovim *Originale*; d) kroz »optiku 'nadraturalizma'« u Beriovim *Esposizione* (1963), gdje se »u akciju stavljaju svi pokretni, vidljivi i čujni elementi (⟨ROS⟩, 229)«. Itd. U (KS), 281, i »apsolutni teatar« navodi se uz bok t. t., a njegovim začetnikom smatra se B. A. Zimmermann: »Poticaji nisu došli samo od opere, u svakom slučaju ne od skladatelja, nego od scenografa, kao što su Adolph Appia i Edward Gordon Craig, teatarskih redatelja i autora kao što su Mejerhold, Tairov i Majakovski, Autant-Lara i Jarry...« U (V), 765, upućuje se na •nedeterminaciju• i na •mixed media•, a u tim se pak natuknicama t. t. uopće pobliže ne specificira (osim što se, na str. 339, izjednačuje s •mixed media• i navodi njegov navodni utjecaj na •psihodelički rock•).

Pojam treba rabiti oprezno (u svakom slučaju s obzirom na •glazbeni teatar•) zbog njegove (opasne) višeznačnosti koja omogućuje najrazličitije načine njegove uporabe. Razlikovanje od prividno srodnih pojmova (•intermedia•, •mixed media•, •multimedia•) također je neprecizno i neučinkovito (u kompetentnom priručniku kao što je KOSTELANETZ 1968 govori se npr. o »theatre of **mixed** means«).

**V:** •akciona glazba•, •environment, environmentna umjetnost•, •fluxus•, •fonoplastika•, •glazbeni teatar•, •happening•, •intermedia (art)• = •mixed media (art)• = •multimedia (art)•, •mixed media (art)• = •intermedia (art)• = •multimedia (art)•, •multimedia (art)• = •intermedia (art)• = •mixed media (art)•.

### TRAJANJE (TONA)

**EN:** duration; **NJ:** Dauer; **FR:** durée; **TL:** durata, durazione.

**ET:** •Ton•.

**DF:** »Trajanje je, pored •visine tona• i •intenziteta•, jedna od osnovnih osobina •tona•. U •serijalnoj glazbi• ono je jedan od •parametara• koji se podvrgavaju načelima •serijalne tehnike•.« (⟨RL⟩, 196)

**KM:** U DF nije spomenuta •zvukovna boja• kao •parametar• jer ona to, u akustičkom smislu, doista i nije (v. KM •zvukovne boje•).

T. (t.) se, u paru s »varijacijom«, kao »trajanje/varijacija« (= »durée/variation«), javlja u specifičnu značenju u teoriji •konkretne glazbe• P. Schaeffera (v. SCHAEFFER 1966: 122–123; ⟨GUI⟩, 123–124), koje je međutim toliko specijalističko da se u ovome *Vodiču* neće posebno obrazlagati.

**KR:** U (CH), 297, t. se definira kao »element •ritma•«, što nipošto nije dovoljno s obzirom na

specifičan **parametarski** karakter pojma u nazivlju **glazbe 20. stoljeća**.

**V:** **makrovrijeme/mikrovrijeme**, **parametar**, **serija trajanja (tona)**, **sirena**, **ton**.

**USP:** **intenzitet (tona)** = (**dinamika**) = (**jačina**), **visina (tona)**, **zvukovna boja** = (boja) = (boja zvuka) = (zvučna boja).

(BKR), I, 296-297; (EH), 57-58; FROBENIUS 1979; (GR), 66; (HO), 315; (L), 591; (LARE), 495; (MI), III, 495; (P), 334; (RAN), 247

### TRANSPOZICIJA (NIZA, SERIJE)

**EN:** (row, set) transposition; **NJ:** (Reihen)transposition.

**ET:** Lat. prijedl. trans = preko, iznad i positio = položaj, mjesto, od ponere = položiti, smjestiti ((KLU), 736, 556); **serija**.

**DF:** U nazivlju **glazbe 20. stoljeća**, posebno u **dvanaestttonske** i **serijalnoj tehnici**, naziv za postupak premještanja **osnovnog oblika niza, serije**, **obrata niza, serije**, **račjeg oblika niza, serije** i **račjeg obrata niza, serije** na preostalim jedanaest **tonova** **kromatske ljestvice**, čime se dobivaju 48 (teoretski) ravnopravnih **oblika niza, serije** kao osnovna građa za skladanje.

**KM:** U (EN), 255, navodi se značenje t. kao mijenjanje **tonaliteta** skladbe, no posebnim elektroničkim uređajima.

**KR:** U (HO), 1025, i (MI), III, 808, spominje se t. kao naziv za postupak **mutacije niza** i **serije**. Pojam se očito udomaćio na FR govornom području, ali to ipak nije razlog da se prihvati kao specifično tehnički pojam u nazivlje **glazbe 20. stoljeća**.

**V:** **agregat** (DF 2), **dvanaestttonska tehnika** (skladanja) = (**dodekafonija**), **dvanaestttonski niz, serija**, **oblik niza, serije**, **serijalna tehnika** (skladanja).

**USP:** **obrat (niza, serije)** = (**inverzija [niza, serije]**), **osnovni oblik (niza, serije)** = (**Grundgestalt**), **račji oblik (niza, serije)** = (**retrogradni oblik [niza, serije]**), **račji obrat (niza, serije)** = (**retrogradna inverzija [niza, serije]**).

(FR), 95

### TRAUTONIJ

**EN:** trautonium; **NJ:** Trautonium; **FR:** trautonium; **TL:** trautonium.

**ET:** Po imenu konstruktura F. Trautweina; **ton**; **-tonium** (-tonij) bila bi izvedenica u smislu izvora **tonova**.

**DF:** »(Naziv za) jednoglasni **elektronički glazbeni instrument** što ga je oko 1930. godine razvio F. Trautwein. **Zvuk** mu se temelji na **parcijalima**

**pilastim titrajima** tinjalice. Svira se na manualu s vrpcom koja služi kao potencijometar. Na trautoniju su moguće razne vrste artikulacije, ovisno o jačini pritiska na tipke. Za trautonij su skladali P. Hindemith (*Etide za tri trautonija, Concertino za trautonij*) i R. Strauss (u *Japanskoj festivalskoj glazbi trautonij* je u sastavu orkestra). Od 1950. godine O. Sala razvija savršeniju verziju trautonija — **miksturtrautonij**.« (EH), 365; (FR), 96; (RUF), 522

**KM:** Za t. je također skladao i J. Štolcer Slavenski, i to drugi dio svoje *Muzike u prirodno-tonskom sustavu* za četiri t. i timpane (1937).

**V:** **elektronički glazbeni instrumenti** = (**elektronski glazbeni instrumenti**), **miksturtrautonij**.

(BASS), IV, 579-580; (BKR), IV, 259; (CH), 308; (GR), 184; (GR1), III, 620-621; (GR6), XIX, 123; (HI), 486; (LARE), 1568; (MELZ), III, 596-597; (P), 335-336; (RAN), 867

### (TREĆA STRUJA) = THIRD STREAM

### TREĆINA STEPENA = (TREĆINA TONA)

**EN:** third-tone, third of a tone; **NJ:** Drittelton; **FR:** tiers de ton; **TL:** terzo di tono, terzo suono.

**DF:** Naziv za **mikrointerval** koji nastaje dijeljenjem cijelog stepena (velike sekunde) na tri jednaka dijela. »Rezultat (takve podjele cijelog stepena) jest i podjela oktave na devetnaest jednakih dijelova. McKay (MCKAY 1947: 82-85)... smatra takvu podjelu 'logičnijom mogućnošću' za razvoj zvukovne građe od **četvrtstepena**, jer je to manje drastično odvajanje od sadašnje prakse.« ((JON), 317-318)

**KR:** Iz KR **cjelostepene ljestvice** jasno je zbog čega **trećinu tona** treba zamijeniti t. s. (v. također KR **mikrointervala** i **mikrointervalske ljestvice**).

**V:** **hiperkromatika** = **ultrakromatika**, **mikrointerval**, **mikrointervalska ljestvica**, **mikrotonalitet**, **ultrakromatika** = **hiperkromatika**.

**USP:** **dvanaestina stepena** = (dvanaestina tona), **četvrtstepen** = (četvrtton), **mikrostepen** = (mikroton).

(BASS), III, 133-134; HÁBA 1927; (L), 159

### (TREĆINA TONA) = TREĆINA STEPENA

### (TRIGGER) = OKIDNI SIGNAL = OKIDNI SKLOP

**ET:** EN trigger = **okidni signal**, **okidni sklop** ((ŠPR), 567).

**USP:** **okidni signal**, **okidni sklop**.

**TRIKORD**

**EN:** trichord; **NJ:** Trichord; **FR:** tricorde; **TL:** tricordo.

**ET:** Grč. trikhordos = s tri žice, tj. \*tona\*, od treis = tri i khordē = žica ((DE), 1165, 169).

**DF:** U nazivlju \*glazbe 20. stoljeća\* naziv za \*segment\* \*dvanaesttonskog niza\* koji ima tri \*tona\*.

**V:** \*dvanaesttonski niz, serija\*, \*ljestvica\*, \*modus\*, \*niz\*, \*oblik niza, serije\*, \*serija\*.

**USP:** \*heksakord\*, \*pentakord\*, \*podniz, podserija\*, \*segment (niza, serije)\*, \*tetrakord\*.

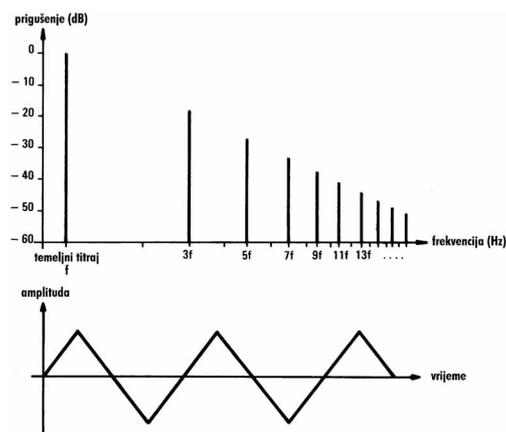
(FR), 96; (GR), 184; (JON), 332; (P), 337; (RAN), 869; (V), 767

**TROKUTASTI TITRAJ, TON, ZVUK, VAL = (\*DELTAŠTI TITRAJ, TON, ZVUK VAL\*)**

**EN:** delta wave (rijetko; v. \*deltasti titraj, ton, zvuk, val\*), triangular wave; **NJ:** Dreieckschwingung.

**ET:** \*Ton\*.

**DF:** »(Naziv za) titraj što ga proizvodi \*generator trokutastog titraja, tona, zvuka, vala\*, a na osciloskopu ima karakterističan trokutast oblik. \*Zvukovni spektar\* trokutastog titraja sadrži sve neparne \*parcijale\* koji stoje u harmoničkom odnosu prema \*temeljnog tonu\*, ali se njihova amplituda smanjuje u obratnu kvadratnom odnosu prema rednom broju \*parcijala\*. (\*Parcijal\* s rednim brojem 3 ima trostruku frekvenciju spram frekvencije \*temeljnog tona\*, ali i samo 1/9 njegove amplitude.)



Zbog slabo izražene \*strukture\* neparnih \*parcijala\* trokutasti titraj zvuči tamno i prazno.« ((EN), 53)

**KM:** Uz pridjev »trokutasti« navedeni su titraj, \*ton\*, \*zvuk\* i val zato što je u literaturi njihova

uporaba ravnopravna, pa su u tome kontekstu jednoznačni. Naziv »trokutast« dolazi od osciloskopskog prikaza t. t.; niz titraja stvara val; \*ton\* i \*zvuk\* podrazumijevaju slušnu percepciju tih titraja, odnosno vala.

**V:** \*elektronička glazba\* = (\*elektronska glazba\*), \*generator trokutastog titraja, tona, zvuka, vala\*, \*ton\*, \*zvuk\*.

**USP:** (\*deltasti titraj, ton, zvuk, val\*), \*pilasti titraj ton, zvuk, val\*, \*pravokutni titraj, ton, zvuk, val\*, \*sinusoidni titraj, ton, val\* = (sinusni titraj, ton, val) = (sinusoidalni titraj, ton, val).

(DOB), 201; (EH), 67–68; (FR), 96; (HU), 75

**TROP**

**EN:** trope; **NJ:** Tropus, Trope; **FR:** trope; **TL:** tropo.

**ET:** Grč. trópos = obrat, smjer, obrat ili figura u govoru, od trépein = okrenuti, obrnuti ((DE), 1170); u (GR6), XIX, 187, upozorava se da je t. u srednjovjekovnom glazbenom nazivlju (M. Kapela, Boetije i dalje) značio i vrstu oktave, \*modus\*.

**DF:** U nazivlju J. M. Hauer naziv za 44 moguća odnosa između dva \*heksakorda\*, koji su, za razliku od \*dvanaesttonskog niza\* u Schönbergovoj \*dvanaesttonskoj tehnici\*, osnova Hauerove \*dvanaesttonske tehnike\*.

**KM:** Hauer je u svom »nauku o tropima« (HAUER 1926) nastojao utvrditi kriterije po kojima se može steći pregled nad ukupno 479,001.000 mogućih \*dvanaesttonskih nizova\* i tako došao do 44 t.: svaki t. »sadrži« (ili »kontrolira«) 10,886.400 \*nizova\*. (Hauer je i t. dalje reducirao na četiri kategorije po broju tritonusa, ali tim kategorijama nije dao posebne nazive — v. (G), 45–47.) O funkciji t. kao \*pedsređenja građe\* u svojoj \*dvanaesttonskoj glazbi\* Hauer u HAUER 1926: 5 kaže ovo: »Tek proučavanjem tropa dopijeva se do spoznaje vrijednosti njihovih pjevnih<sup>1</sup> i harmonijskih posebnosti, koje u \*dvanaesttonskoj tehnici\* imaju izuzetno značenje. Nije riječ o tome da se nauče napamet sva 44 tropa i da se zapamte njihovi brojevi, nego o tome da nam se slika o tropima dobro usiječe u pamćenje, tako da se prepoznaju u ma kojem melosu da bi se onda moglo raditi slobodno i sa svijesti o cilju.«

Jedan od \*formanata\* \*varijabilne forme\* Boulezove III. klavirske sonate nosi također naziv t., ali nas to značenje ovdje ne obvezuje (v. primjer u \*varijabilnoj formi\*).

**KR:** T. ima obvezujuće značenje samo u okviru Hauerove skladateljske teorije.

**V:** •dvanaesttonska igra•, •dvanaesttonska tehnika (skladanja)• = (•dodekafonija•) (naročito KM), •predsređenje grade•.

**USP:** •dvanaesttonski niz, serija•, •ljestvica•, •modus•, •niz•, •serija•.

⟨APE⟩, 314; ⟨BASS⟩, IV, 607; BEICHE 1984: 12; ⟨BKR⟩, IV, 271 = uputnica na •dvanaesttonsku tehniku•; ⟨FR⟩, 96; ⟨GR⟩, 184; ⟨GR6⟩, XIX, 287; ⟨HI⟩, 492; ⟨JON⟩, 332–334; ⟨L⟩, 607; ⟨P⟩, 341; ⟨V⟩, 767

1 U izvorniku stoji »melisch«. U ⟨WAH⟩, 2403, taj se pojam označuje kao »liedhaft« (= »pjevan«), premda bi se — pogotovo u kontekstu s »harmonijskim« — mogao prevesti i kao »melodijski«. Pojam je tipičan za ionako prilično neobično Hauerovo nazivlje.

### TWIST

**EN:** twist; **NJ:** Twist; **FR:** twist; **TL:** twist.

**ET:** EN twist = okretati, obrtati, vrtjeti.

**DF:** »(Naziv za) pomodni ples s početka šezdesetih godina što ga je uveo i propagirao Chubby Checker i (američka) diskografska tvrtka Cameo. Brz ples u parnim taktovima nije pružao parovima mogućnost da se gledaju jer su bili jedino zaposleni... time da ne iščaše zglobove. Skladba 'Twist and Shout' na prvome albumu *Beatlessa* dade nam naslutiti one vrijednosti twista kojima se, u vrijeme pomodne opsjetnutosti njime, nije moglo odati priznanje.« (⟨KN⟩, 221)

**V:** •rock, rock–glazba•.

⟨BKR⟩, IV, 278 = uputnica na •rock and roll•; ⟨HK⟩, 400–401; ⟨P⟩, 345; ⟨RIC⟩, IV, 440

### TWO-STEP

**EN:** two-step, twostep (v. KR); **NJ:** Two-step, Twostep (v. KR); **FR:** two-step, twostep (v. KR),

deux temps (⟨GR6⟩, XIX, 296 — v. KR); **TL:** two-step, twostep (v. KR).

**ET:** EN = dvokorak.

**DF:** »(Naziv za) društveni ples koji je, uz •cake-walk•, prvi iz Sjedinjenih Američkih Država dospio u Europu. Plesao se u brzu tempu, a sastojao se od parnih taktova. U osnovi su mu bili pojednostavljeni koraci polke. Plesao se negdje do 1912, a onda ga je konačno zamijenio •one-step•.« (⟨RL⟩, 1002)

**KM:** U ⟨GR6⟩, XIX, 296, navodi se da je t.–s. postao naročito popularan devedesetih godina prošlog stoljeća, zahvaljujući *The Washington Post* (1889) i drugim Sousinim koračnicama na koje se plesao. Također se napominje da se u drugom desetljeću 20. stoljeća t.–s. u Europi često rabio kao istoznačnica s •foxtrotom•.

**KR:** FR ekvivalent »deux temps«, što se navodi u ⟨GR6⟩, XIX, 296, nije se pronašao u FR literaturi. Postavlja se pitanje zašto se u istome izvoru ne nude i ekvivalenti na drugim jezicima, nego samo (nepostojeći) ekvivalent na FR.

Ortografija je posve neujednačena, no netočno je pisanje pojma bez crtice (skupa ili rastavljeno), jer je on, kao i •one-step•, kraćenica od »two-step dance«. Umetanjem crtice ističe se pridjevska funkcija pojma, koja, bez imenice »dance«, postaje imenička.

**V:** •foxtrot•, •one-step•, •popularna glazba•, •zabavna glazba•.

⟨BASS⟩, IV, 633 = »two step«; ⟨BKR⟩, IV, 278; ⟨HI⟩, 495 = »Twostep«; ⟨MELZ⟩, III, 617 = »twostep«; ⟨RAN⟩, 890; ⟨RIC⟩, IV, 440

# U

## ULTRAKROMATIKA = •HIPERKROMATIKA•

**EN:** ultrachromaticism; **FR:** ultrachromatisme.

**ET:** pril. ultra = iznad, više, preko; •kromatika•.

**KR:** Tanana mogućnost da, osim o •kromatici•, govorimo i o •kromatizmu•, premda su pojmovi zapravo istoznačni (v. KM i KR •kromatizma•), ne daje nam pravo da govorimo i o »ultrakromatizmu«, odnosno »hiperkromatizmu«.

**USP:** •hiperkromatika•, •kromatika• = •kromatizam•.

(BOSS), 86-90 = istoznačnica s •mikrotonalitetom•; (GR), 186; (JON), 341; WYSCHNEGRADSKY 1972

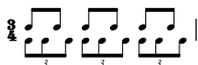
## UNAKRSNI RITAM

**EN:** counter-rhythm (v. KR), cross-rhythm, cross rhythm; **NJ:** Gegenrhythmus (v. KR), Polyrythmik ((RL), 740); **FR:** contre-rythme (v. KR), **TL:** ritmo contrastante (v. KR).

**ET:** •Ritam•.

**DF:** 1) »(Naziv za) istodobnu uporabu sukobljavajućih ritamskih obrazaca, npr. dvije note protiv tri (triole), ili sukobljavajućih akcenata, npr. 3/4 •metra• protiv 6/8 •metra•.« ((APE), 74)

2) »(Naziv za) ritamske obrasce kao što su dvije note protiv tri, tri protiv četiri, dvije protiv pet itd. Ponekad se pojam netočno rabi za označavanje bimatarske sheme kao što je 2/4 protiv 3/4.«



((FR), 19)

3) »(Naziv za) •ritam• u kojemu se pravilnom obrascu akcenata iz pretežnog •metra• suprotstavlja sukobljavajući obrazac, a ne puko trenutačno izmicanje koje pretežni •metar• ostavlja u osnovi netaknutim.« ((RAN), 216)

**KM:** U DF se 1 u primjeru za sukobljavajuće akcente (3/4 •metar• protiv 6/8 •metra• — prijevod je doslovan, premda bi umjesto •metra• u ovome

kontekstu bilo bolje upotrijebiti •mjeru•!) zapravo sugerira •polimetar•. No pitanje je uopće kako 3/4 i 6/8 •mjera• mogu stvoriti sukobljavajuće akcente kada su one proporcionalno sukladne: 6/8 •mjera• proizlazi iz proporcionalna smanjenja četvrtinke kao mjerne jedinice u 3/4 •mjeri• na osminku. U DF se 2 u. r. jasno razdvaja od •polimetra• (bimetar je vrsta •polimetra• s dva •metra•, odnosno •mjere•!). U DF se 3 u. r. također što jasnije nastoji odvojiti od •metra• (u nastavku je uputnica na sinkopaciju i na •poliritam•).

U DF 4 •poliritma• u. r. od •poliritma• nastoji se odvojiti kao njegov jednostavniji tip. No opet se i tu nudi primjer za •polimetar• (3/8 protiv 3/4).

**KR:** EN pojam »counter-rhythm«, NJ pojam »Gegenrhythmus«, FR pojam »contre-rythme« i TL pojam »ritmo contrastante« (koji pogotovo nije istoznačan s prethodnim pojmovima, jer znači »kontrastirajući •ritam•«, što se navode u (L), 223, treba prihvaćati s posebnim oprezom jer je očito da su nastali doslovnim i nepromišljenim prijevodom ionako problematičnog NJ pojma »Gegenrhythmus«, na koji se nije naišlo u konzultiranoj literaturi.

U. r. treba nastojati jasno odvajati od •poliritma• i od •polimetra•, ma koliko se i njihova razdvojenost činila problematičnom (v. KM •poliritma•, gdje se također upozorava da je NJ pojam »Polyrythmik«, po (RL), 740, ekvivalent EN pojmu »cross rhythm«; no usp. i KR •poliritmike•). Sukladno DF 4 •poliritma• u. r. doista se može smatrati jednostavnijom varijantom •poliritma•, ali se ne smije, kao što je to u DF 4 •poliritma•, miješati s •polimetrom•. Primjer što se nudi u DF 2 prejednostavan je, ali može poslužiti kao precizan obrazac za shvaćanje u. r. kao posljedice sukobljavanja različitih •ritmova•, no **unutar istog •metra•**. Ovaj primjer iz Messiaenove *Chronochromie* (1959-60) za veliki orkestar (br. 14 u *Uvodu*) tipičan je za u. r., koji se, zbog izrazite složenosti odnosa među različitim ritamskim slojevima, može nazvati i •iracionalnim ritmom•:

UNAKRSNI RITAM: Messiaen, *Chronochromie*

**V:** •iracionalni ritam•, •polimetar• = (•polimetrija•) = (•polimetrika•), •poliritam• = (•poliritmija•) = (•poliritmika•), •ritam•.  
(GR6), V, 64

### UNIVERZALNI FILTER

**NJ:** Universalfilter, Universal-Filter.

**ET:** Lat. universalis = općenit, sveobuhvatan, od universus = cio, potpun, doslovno: skupljen u cjelinu; od unus = jedan i vertere = okrenuti, obrnuti (⟨KLU⟩, 751); •filter(i)•.

**DF:** »(Naziv za) •filter• u kojemu se nalaze •visokopropusni filter•, •niskopropusni filter•, •pojasnopropropusni filter• i •pojasnozastavni filter•.« (⟨EH⟩, 368)

**V:** •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •filter(i)•.

**USP:** •filter formanata• = filter zvukovne boje, •filter s kontrolom napona• = (VCF) = (voltage-controlled filter), •filter šuma•, filter zvukovne boje = •filter formanata•, •niskopropusni filter•, •oktavn filter•, •pojasnopropropusni filter•, •pojasnozastavni filter•, •visokopropusni filter•.

(HI), 156

(UPORABNA GLAZBA) =  
•GEBRAUCHSMUSIK•

### UPUTNA NOTACIJA

**EN:** directive graphics (v. KR), directive notation;  
**NJ:** hinweisende Notation.

**ET:** Lat. notatio = bilježenje, označavanje, od notare = označiti, obilježiti, od nota = znak, biljeg, pismeni znak (⟨KLU⟩, 508).

**DF:** »(Naziv za) tip notacije (razvijene prije svega za uporabu u aleatoričkim djelima) koja sadrži simbole za •visinu tona•, •dinamiku• i tempo, a koja izvođaču dopušta stanovitu slobodu u interpretaciji i u reakciji na partituru.« (⟨FR⟩, 22)

**KR:** DF je zapravo određenje značenja pojma »uputna grafika« (= »directive graphics«), pa je u tom smislu izrazito nedostatna. (U ⟨FR⟩, 40, navodi se NJ pojam i s njega onda upućuje na »uputnu grafiku«, čije je značenje određeno u DF.) U KAR-KOSCHKA 1966: 65–83 cijelo je poglavlje posvećeno u. n. i u njemu se objašnjavaju i pojedini simboli i •glazbena grafika• (koja se u ovom *Vodiču* razlikuje od •grafičke notacije•). Pojam je naime po značenju nužno opsežan, pa nije potrebno, kao u DF, ograničavati tu njegovu opsežnost. Naime, po doslovnom značenju svaka je notacija u •suvremenoj glazbi• koja se razlikuje od tradicionalne notacije upravo u. n. jer preko posebnih znakova (koji nužno zahtijevaju i objašnjenja, odnosno upute) upućuje na njihovu realizaciju. (Ekstreman je slučaj •verbalna partitura• koja u pravilu sadrži samo — verbalne — upute.)

Zapravo je onda potrebno upitati se nije li i tradicionalna notacija **uputna**, jer joj je jedina funkcija upućivanje na realizaciju, no u ovome slučaju s egzaktnijim, jednoznačnijim simbolima. No u vezi s notacijom •suvremene glazbe• pojam ima opravdanja utoliko ukoliko je u njemu **uputnost** primarna,

ako ni zbog čega drugog, a ono zbog specifičnosti i mnogoznačnosti rabljenih simbola (zato i postoji •realizacijska notacija• i •partitura za realizaciju•, koje se razlikuju od tradicionalne, izvedbene notacije — v. DF •realizacijske notacije• i •partiture za realizaciju•). No ni u kojem slučaju pojam onda ne treba ograničavati samo na •glazbenu grafiku•, odnosno •grafičku notaciju•, kao u (FR), 22 (v. DF).

**V:** •akciona notacija•, •aleatorika•, •glazbena grafika•, •grafička notacija•, •okvirna notacija•, •partitura za realizaciju•, •realizacijska notacija•, •verbalna partitura•.

(KS), 170

### UREĐAJ ZA KAŠNJENJE

**EN:** delay unit, time processor; **NJ:** Verzögerungsgerät.

**DF:** »(Naziv za) višestruko rabljeni elektronički ili elektroakustički •modul• za •kašnjenje• zvukovnih procesa ili procesa upravljanja. Uređaji za kašnjenje nalaze se npr. u različitim uređajima za efekte (npr. u uređaju za jeku...) ili u spravama za upravljanje (npr. u •generatoru ovojnice•); također služe i za izjednačavanje vremenskih tokova u zvukovnim •signalima• koji se specijalnim... uređajima prenose u većim prostorima (npr. u crkvama) tako da •zvuk• što ga šalje zvučnik prije dođe do slušatelja od izvornog •zvuka•. Na taj se način izbjegavaju smetnje utjecaja jeke... Postoje različite mogućnosti tehničke realizacije (•kašnjenja•)... uređajem za kašnjenje: 1. elektroakustički, tako da se •signal• vodi kroz specijalne materijale. Npr. kod jednostavna uređaja za jeku... •zvuk• se vodi preko spiralne opruge, ploče ili folije koje proizvode mehaničke titraje. Na... izlazu se taj •zvuk• prihvaća... zvučnikom, koja ga pretvara u električne titraje... 2. elektromagnetski, tako da se •signal• pohrani na magnetofonsku vrpca i onda se s potrebnim •kašnjenjem• reproducira s magnetofona... (•Kašnjenje• se može realizirati •beskrajnim vrpca•)... 3. potpuno elektronički, tako da se •signal• analogno (u analognom •kašnjenju•)... ili... digitalno (u digitalnom •kašnjenju•)... pohrani u memoriju, iz koje se po volji reproducira. Pri digitalnim postupcima •signal• se najprije (rabi) u analognom obliku (da bi se onda preko analogno-digitalnog pretvarača pretvorio u digitalni). Budući da analogno pohranjivanje pri nešto duljim vremenima •kašnjenja• (od otprilike 0, 5 sek.) proizvodi jasno čujne smetnje u kvaliteti •zvuka• (jaki •šum•, gubitak visokih frekvencija, izobličenje), prednost je steklo digitalno...

pohranjivanje usprkos kompliciranoj tehnici.« (EN), 270

**V:** •automatska glazba• = (•kompjutorska glazba•) = •računalna glazba• (t. 2 u DF), •beskrajna vrpca• = (beskonačna vrpca) = (tape loop), •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •kašnjenje• = (delay), •petlja• = (loop), •računalna glazba (t. 2 u DF)• = •automatska glazba• = (•kompjutorska glazba•), •uzorkovanje• = (•sampling•).

### UTITRAVANJE

**EN:** attack; **NJ:** Einschwingen, Einschwingvorgang; **FR:** (transitoire d') attaque (d'un son); **TL:** (transitorio di) attacco (del suono).

**DF:** »(Naziv za) sam početak (•zvuka•) na glazbalu... Opći oblik instrumentalnog •zvuka•<sup>1</sup> katkada se opisuje njegovom •ovojnicom•. Definiraju se tri osnovne faze — utitravanje, stalno stanje ili stanje 'održavanja' (titraja)<sup>2</sup> i •istitravanje•. Kod •sintetizatora• je utitravanje tako prvi element dinamičke •ovojnice• što se unosi s •generatora ovojnice•. Utitravanje kod mnogih glazbala često ima kompleksne karakteristike (naročito s aspekta •zvukovne boje•),... pa često glazbalu daje njegov poseban karakter. Ili, drugačije rečeno, ako se snimci kakva •zvuka•<sup>1</sup> odreže dio s utitravanjem, često je vrlo teško prepoznati glazbalo koje je proizvelo •zvuk•.« (DOB), 17–18

**KR:** U (P), 337, u. se navodi kao »proces započinjanja treperenja«, a na stranim jezicima nude se i mnogi neobični ekvivalenti tom »procesu...«: na FR »production de sons transitoires«; na EN »transient phenomenon« i »build-up process« — no ne i »attack«. Zanimljivo je da se suprotnost u., tj. •istitravanje•, uopće ne navodi (osim kao »proces gašenja treperenja« na istom mjestu uz NJ pojmove »Ausschwingungsvorgang« i »Abklingvorgang«, koji su sušta suprotnost u.). Očito je da su pojmovi na stranim jezicima u (P), 337, preneseni iz (L), 169 (kao i EN pojmovi »transient phenomenon« i »build-up process« u (LEU), 239), gdje se inače javlja i FR pojam »processus de stabilisation du son« (= »proces stabilizacije •zvuka•«), koji znači •istitravanje•, a ne u.!

**V:** •ovojnica•, •stacionarni zvuk•.

**USP:** •istitravanje•.

(BASS), I, 34; (CAN), 555; (EH), 71–72; (FR), 7 = uputnica na »rise time« = »vrijeme porasta« ((SPR), 449); (HI), 140; (HO), 1025 = »transitoires«; (JON), 27–28; (RAN), 57

1 U izvorniku stoji: »note«.

2 U izvorniku stoji: »the steady-state or 'sustain' stage«.

**UZORKOVANJE = (•SAMPLING•)**

**EN:** (sound) sampling, (sound) digitizing; **NJ:** Sampling, Abtastung.

**DF:** »(Naziv za) proces pretvorbe kontinuiranoga analognog •signala• (npr. s mikrofona) u slijed binarnih brojeva što ih može obrađivati digitalno računalo... To je temelj opsežnih (mogućnosti) obrade •signala• i tehnika •sinteze zvuka•... •Signal• što se (obrađuje) vodi se u analogno-digitalni pretvarač, koji mjeri njegovu amplitudu u svakom vremenskom trenutku i svaku izmjerenu vrijednost predstavlja kao binaran broj koji se može pohraniti — kao bilo koji digitalni podatak — u memoriju, na magnetski ili optički disk... Podaci se mogu pozvati i pretvoriti u •zvuk• digitalno-analognim pretvaračem... •Signal• se također može uzorkovati, obrađi-

vati i ponovno pretvarati (u •zvuk•) u 'stvarnom vremenu', tj. bez ikakva primjetna •kašnjenja• između uzorkovanja •zvuka• i njegove reprodukcije... To je temelj moderne tehnike obrade •signala•...« ((DOB), 137)

**V:** •automatska glazba• = (•kompjutorska glazba•) = •računalna glazba• (t. 2 u DF), •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •petlja• = (loop), •računalna glazba• (t. 2 u DF) = •automatska glazba• = (•kompjutorska glazba•), •sinteza zvuka•, •sklop za uzorkovanje• = (•sampler•), •živa elektronička glazba• = (•živa elektronska glazba•) = (live electronic music) = (live-electronics).

**USP:** (•sampling•).

⟨CP1⟩, 242; ⟨EN⟩, 12, 221, 205; ⟨HK⟩, 338-339

# V

**(VALEUR AJOUTÉE) = •DODANA VRIJEDNOST•**

## VARIJABILNA FORMA

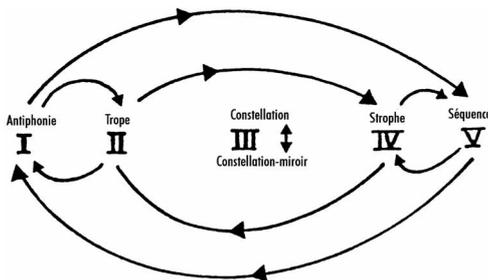
**NJ:** variable Form; **FR:** forme variable.

**ET:** Lat. variabilis = promjenljiv, od variare = mijenjati; forma = oblik ((KLU), 755–756, 226).

**DF:** Naziv za podvrstu •otvorene forme• u kojoj varijabilnost podrazumijeva manju višeznačnost od •višeznačne forme•.

**KR:** DF namjerno nije navedena iz konzultirane literature jer su ondje determinacije značenja pojma toliko različite da ni na koji način ne koriste njegovoj terminološkoj obradi (v. npr. DF 1 •momenta, momente forme•).

V. f. rabi se, kako je istaknuto u DF, za označavanje stupnja otvorenosti forme koji je manje višeznačan od •višeznačne forme•, npr. u (G), 139–142, u vezi s Boulezovom III. klavirskom sonatom. U BOULEZ 1981: 162 navedena je — kao poredak »•formanta•« (v. KM •formanta•) — ova formalna shema te skladbe:



Nutarnja varijabilnost svakog »•formanta•« (koja nije vidljiva iz primjera) i varijabilnost odnosa među »•formantima•« (koja je vidljiva iz primjera) osjetno ograničuju višeznačnost •otvorene forme• navedene skladbe od, recimo, •višeznačne forme• Stock-

hausenova *Klavierstücke XI* (v. KR •višeznačne forme•). O Boulezovoj III. klavirskoj sonati v. također STOIANOVA 1978: 129–156.

Pojam se, kao npr. u (MELZ), II, 714, ne smije rabiti kao istoznačnica s •otvorenom formom•, jer je to njezina podvrsta (v. KR •otvorene forme•), nego njegovo značenje treba ograničiti na primjere koje najbolje predstavlja Boulezova III. klavirska sonata.

**V:** •aleatorika•, •improvizacija•, •nedeterminacija• = (indeterminacija).

**USP:** •individualna forma•, •mobilna forma•, •moment, momentna forma•, •višeznačna forma•.

## VARIJABILNI METAR = (•PROMJENLJIVA METRIKA•)

**EN:** variable meter(s); **NJ:** variable Metren; **TL:** metro variabile.

**ET:** Lat. variabilis = promjenljiv, od variare = mijenjati ((KLU), 755–756); •metar•.

**DF:** 1) »(Naziv za) brze promjene •metra• bez dosljednog obrasca ponavljanja.«

$\frac{3}{4}$  |  $\frac{5}{8}$  |  $\frac{6}{4}$  |  $\frac{7}{4}$  |  $\frac{3}{8}$  itd.

((FR), 99)

2) »(Naziv za) sistematsku promjenu •metra• (npr. 3/8, 4/8, 5/8 u taktovima koji slijede jedan za drugim) koju je uveo B. Blacher, a koju je rabio i Hartmann. Nema veze s Carterovom tehnikom •metarske modulacije•.« ((GR), 187)

**KR:** V. m. je naziv što ga je doista uveo B. Blacher za sistematsku promjenu •metra• (U (EH), 371, spominje se ravnomjerno rastuća i padajuća promjena •metra• kao dokaz njegove sistematičnosti: 2/8, 3/8, 4/8, 5/8... 5/8, 4/8, 3/8, 2/8.) Prema tome je DF 1 pogrešna.

V. m. je dakle podvrsta •multimetra• kao horizontalnog •polimetra•, kod kojeg se, za razliku od •multimetra•, promjene •metara• odvijaju sistematski.

**V:** •metar•, •metarska modulacija• = (metrička modulacija), •multimetar•.

**USP:** (•promjenljiva metrika•).

(BASS), III, 133; (BKR), IV, 288; (HI), 502; (JON), 350

### VARI(O)SPEED

**EN:** vari(o)speed; **NJ:** Vari(o)speed; **FR:** vari(o)-speed; **TL:** vari(o)speed.

**ET:** Lat. varius = različit, promjenljiv, od variare = mijenjati (⟨KLU⟩, 755–756); **EN** speed = brzina.

**DF:** »(Naziv za uređaj) koji omogućuje kontinuirano mijenjanje brzine vrpce na magnetofonu. Vari(o)speed je koristan uređaj za snimanje trikova, za posebne manipulacije vrpcom, za •analizu spektra• te za izjednačavanje razlika u ugodbi glazbala pri višekanalnom snimanju.« (⟨EN⟩, 261)

**(VC) = (VOLTAGE CONTROL) =**  
•KONTROLA NAPONA•

**(VCF) = (VOLTAGE-CONTROLLED FILTER) =** •FILTER S KONTROLOM NAPONA•

**(VCO) = (VOLTAGE-CONTROLLED OSCILLATOR) =** •OSCILATOR S KONTROLOM NAPONA•

### VERBALNA PARTITURA

**EN:** verbal score, word score; **NJ:** Verbalpartitur; **FR:** partition textuelle, partition verbale.

**ET:** Lat. verbum = riječ, izraz, govor (⟨KLU⟩, 757); srednjovjekovni lat. partitura = podjela, razdioba, od lat. pars = dio, od 17. stoljeća na TL (⟨KLU⟩, 529).

**DF:** 1) »Prije svega (naziv za) određenu vrstu elektroničkih partitura koje je razvio Gottfried Michael Koenig, a koje se sastoje od napisanih tehničkih uputa i objašnjavajućih malih crteža.« (⟨KS⟩, 173)

2) (Naziv za) »partituru... koja nije čvrsto fiksirana. Pojam se... najviše odnosi na verbalne upute izvodačima. Ishodište je bilo, kao i kod •grafičke notacije•, •akciona notacija•, u kojoj konačno izvodače na akciju ne moraju poticati... znakovi, nego tekstovi. Ekstreman je primjer verbalne partiture Stockhausenova skladba objavljena kao pjesma *Aus den sieben Tagen* (1968) koja sadrži meditativne upute glazbenicima, a koja se odmah počela oponašati... U širem smislu i •partitura za realizaciju• kakve elektroničke skladbe može se shvatiti kao vrsta verbalne partiture.« (⟨EH⟩, 371–372)

**KM:** U KM •intuitivne glazbe• navodi se jedna »pjesma« iz Stockhausenove skladbe *Aus den sieben*

*Tagen* koja se spominje u DF 2. To je ujedno i primjer za •proznu glazbu•.

**KR:** U DF 1 značenje pojma ograničuje se samo na •elektroničku glazbu•, premda se u DF 2 — koja dolazi iz izvora u kojemu bi se upravo o tom značenju pojma trebalo ponajprije voditi računa — navodi tek na kraju. Drugim riječima: značenje pojma koje se odnosi na •elektroničku glazbu• doista je sekundarno i isključivo je u vezi s •partituro-rom za realizaciju• u njoj.

Sumnjiv je navod u DF 2 po kojemu se Stockhausenova partitura *Aus den sieben Tagen* odmah počela oponašati. Poznato je da su prve verbalne partiture nastale 1960. godine u sklopu •fluxusa•, a iz pera La Monte Younga — kao primjer za •proznu glazbu• (v. primjere u KM •prozne glazbe•) — i te su iste godine objavljene u YOUNG 1963. Doduše, njihova primarna funkcija nije bila realizacija u •zvuku•, pa se po tome razlikuju od *Aus den sieben Tagen*, odnosno kao primjeri za •proznu glazbu• također idu i u •privatnu glazbu•, kao i •meditativna glazba• u značenju c) u DF •meditativne glazbe•.

»Meditativne upute glazbenicima« što im ih — po DF 2 — donosi *Aus den sieben Tagen* doista su **meditativno** sumnjive (v. KR •meditativne glazbe• i KR •intuitivne glazbe•).

**V:** •akciona notacija•, •intuitivna glazba•, •glazba za čitanje•, •letrizam•, •partitura za realizaciju•, •prozna glazba•, •realizacijska notacija•, •uputna notacija•, •zvukovna poezija•.

LEVAILLANT 1981: 62, 68; STOIANOVA 1978: 84–89; (V), 796 = »verbal score« (uputnica na •proznu glazbu•), 823 = »word score« (uputnica na •proznu glazbu•)

### VERIZAM

**EN:** verismo, realism; **NJ:** Verismo, Verismus; **FR:** verismo, vérisme; **TL:** verismo.

**ET:** TL vero = istinit, od lat. verus = isto.

**KM:** DF je ispuštena zato što se u literaturi uglavnom definira pojam koji označava stil u razvoju talijanske opere krajem 19. stoljeća. U tom značenju, koje se raspoznaje i po izvornom TL obliku, pojam ne ide u nazivlje •glazbe 20. stoljeća•.

**KR:** U (THO), 167, v. se (kao »Verismus«) navodi kao istoznačnica s •Neue Sachlichkeit•, zbog čega je i uvršten u ovaj *Vodič*, premda ni •Neue Sachlichkeit• nije ponajprije glazbeno relevantan pojam (v. KR •Neue Sachlichkeit•).

**V:** •realizam, glazbeni•.

**USP:** •neue Sachlichkeit• = (nova objektivnost). (BR), 204–205; (P), 359

**VERTIKALIZACIJA****EN:** verticalization.**ET:** Lat. *vertex* = vrh, sljeme, od *vertere* = okretati (⟨KLU⟩, 763).**DF:** 1) »(Naziv za) predodžbu po kojoj će ma koja grupa nota koja ima značenje kao linearan slijed također imati i značenje kao vertikalna zvučnost. Predodžba se ponekad naziva vertikalnom melodijom.« (⟨FR⟩, 99)2) »(Naziv za) istodobno navođenje, u kakvoj dvanaestttonskoj skladbi<sup>1</sup>, dvaju ili više susjednih članova dvanaestttonskog niza. Vertikalizacija je tako značajna po tome što joj ne uspijeva definirati bilo koji poredak klasa visine tona. U ranim atonalitetnim djelima, kao u Schönbergovu prvom komadu iz Klavirskih komada, op. 11, 'ćelija' ili skup klasa visine tona u transpozicijskoj ekvivalenciji rabi se i za stvaranje akorda i za stvaranje linija. U tonalitetnom sustavu 'ćelije' kao što su trozvuci djeluju kao horizontalne i vertikalne determinante, ali u atonalitetu ne postoje iste metode za stvaranje očite funkcionalne diferencijacije između vertikalnih i horizontalnih događaja...« (⟨GR6⟩, XIX, 683)**KM:** Pojam »vertikalna melodija« javlja se u PERLE 1977<sup>4</sup>: 45, no s ogradom: »Vertikalizacija... predstavlja temeljni koncept atonalitetnog skladaanja — tj. da se ma koja grupa nota, navedena u horizontalnom slijedu, dade navesti i kao simultanost (tj. u vertikalnom slijedu — op. N. G.). Koncept se ponekad naziva prilično problematično i 'vertikalna melodija'«**KR:** Pojam se u PERLE 1977<sup>4</sup>: 84–93 dalje razrađuje, ali samo na primjerima skladbi koje su skladane dvanaestttonskom tehnikom. To ne treba zbnjivati, jer je za Perlea i glazba skladana dvanaestttonskom tehnikom također atonalitetna, pa nije čudo što se u PERLE 1977<sup>4</sup>: 84, kao i u DF 2, kojoj je autor također Perle (uz P. Lanskoga), također dovodi u vezu predsređenje građe u tonalitetu i u dvanaestttonskoj tehnici: »I u dijatonskom tonalitetu i u dvanaestttonskom sustavu (pedsređenje građe) kao harmonijski se kriterij podrazumijeva: u prvome je to trozvuk, a u drugome susjednost elemenata u nizu.« U (⟨RAN⟩), 909, međutim v. se odnosi samo na dvanaestttonsku tehniku.

Pojam je doista najbolje ograničiti na dvanaestttonsku odnosno serijalnu tehniku, jer se inače njegovo značenje širi unedogled, npr. u vezi s vertikalnom zvučnošću (kao u DF), čije se značenje međutim prije dade rabiti u smislu istoznačnom s agregatom (DF 1) ili akordom bez dursko-molskih tonalitetnih značajki. Drugim riječima: vertikalna

zvučnost može biti posljedica postupka v. u dvanaestttonskoj odnosno serijalnoj tehnici, ali ne samo u njoj.

**V:** atonalitet, dvanaestttonska tehnika (skladaanja) = (dodekafonija), dvanaestttonsko polje, serijalna tehnika (skladaanja), skup tonova, vertikalna zvučnost, višedimenzionalni glazbeni prostor.

(⟨JON⟩, 351–352)

1 U izvorniku stoji »12-note composition«.

**VERTIKALNA ZVUČNOST****EN:** vertical sonority.**ET:** Lat. *vertex* = vrh, sljeme, od *vertere* = okretati (⟨KLU⟩, 763).**DF:** »(Naziv za) ma koju kombinaciju nota koje zajedno zvuče. Taj se pojam... rabi kao zamjena za akord, koji najčešće podrazumijeva harmonijsku strukturu u tercama.« (⟨FR⟩, 100)**V:** agregat (DF 1), akord, biakord, cluster, harmonija/harmonika, osnovni ton (v. KM), poliakord, vertikalizacija, zvučnost (DF 2).**VIDLJIVA GLAZBA****EN:** visible music; **NJ:** sichtbare Musik; **FR:** musique visible; **TL:** musica visiva.**DF:** »(Naziv za) glazbu s neuobičajenim vizualnim zahtjevima. Vidljiva se glazba rabi na televiziji, filmu, u teatru i u vizualno aktiviranu koncertnom ritualu (v. instrumentalni teatar — op. N. G.), ali i u pretvorbi... zapisa u grafiku (v. glazbena grafika — op. N. G.), npr. u Schnebelovoj glazbi za čitanje MO–NO (1961) (SCHNEBEL 1969) te u glazbi koja se elektroakustičkim metodama transponira u vidljivo. Tradicionalno notno pismo nije vidljiva glazba, kako bi se moglo pomisliti s naivnog stajališta. U notama se naime ne vidi glazba, nego obratno: iz njih se mora glazba učiniti čujnom...«

Akciona glazba, koju je oko 1950. inaugurirao John Cage, pobudila je čula za vizualno... Sistematski se tim novim... glazbenim slikovnim elementima bavi M. Kagel, na koncertnom podiju, na sceni i u filmu... Slične tendencije nalazimo u komadima D. Schnebela, koji je na neki način i stvorio pojam (v. SCHNEBEL 1972), G. Ligetia, L. Beria, S. Bussottia, F. Evangelistia, H. G. Helmsa, H. Ottea, F. Donatonia, L. Ferraria te u elektronički realiziranim filmovima J. A. Riedla...« (⟨EH⟩, 309)

**V:** akciona glazba, fluxus, fonoplastika, glazba za čitanje, glazba za oči, glazbena grafika, improvizacija, instrumentalni teatar, nečujna glazba.

(⟨BASS⟩, IV, 743; (⟨LARE⟩), 1626; STEPHAN 1970)

**VISINA (TONA)**

**EN:** pitch, pitch-level; **NJ:** Tonhöhe; **FR:** hauteur (du son); **TL:** altezza (del suono).

**ET:** •Ton•.

**DF:** »(Naziv za) osnovnu osobinu •tona•..., uz •jačinu•, •boju• i jakost...« (⟨MELZ⟩, III, 677)

**KR:** U DF •trajanja (tona)• kao njegove »osnovne osobine« navedene su v. t., •intenzitet (tona)• i •trajanje (tona)•. •Boja• je izostavljena jer ona, u akustičkom smislu, i nije •parametar (v. KM •zvukovne boje•). U DF je dakle •intenzitet (tona)• ispušten kao njegova »osnovna osobina«, odnosno •parametar• (u smislu nazivlja •serijalne tehnike•). Razlikovanje između »•jačine•« i »jakosti« u DF također je nejasno: vjerojatno se misli na razliku između »•intenziteta (tona)•« i »•jačine•« u akustici (⟨EH⟩, 150, 187; v. KM •jačine•), no kao posebni pojmovi u ⟨MELZ⟩ nisu obrađeni ni •jačina• ni jakost ni •intenzitet•.

Kao pojam iz akustike v. t. je u nazivlju •serijalne glazbe• jedan od ravnopravnih •parametara• koji se, zajedno s •intenzitetom (tona)•, •trajanjem (tona)• i •zvukovnom bojom• podvrgavaju •predsređnju građe• •serijalnim postupcima•. U svakodnevnom govoru •ton• zapravo podrazumijeva •visinu tona•, no u nazivlju •serijalne glazbe• isticanjem v. t. u stvari se ističe njegov parametarski karakter.

**V:** •klasa visine tona• = (tonska klasa), •makrovrijeme/mikrovrijeme•, •parametar•, •serija visine (tona)•, •sirena•, •ton•.

**USP:** •intenzitet (tona)• = (•dinamika•) = (•jačina•), •trajanje (tona)•, •visina zvuka•, •zvukovna boja• = (boja) = (boja zvuka) = (zvučna boja).

⟨APE⟩, 227; ⟨BASS⟩, I, 24–26; ⟨BKR⟩, IV, 251; ⟨BOSS⟩, 61–62; ⟨CH⟩, 300; ⟨DOB⟩, 2–3; ⟨EH⟩, 357–358; ⟨G⟩, 35–36; ⟨GRI⟩, III, 122–129; ⟨GR6⟩, XIV, 779–786; ⟨GUI⟩, 43–46; ⟨HI⟩, 481; ⟨HO⟩, 460–461; ⟨L⟩, 592; ⟨LARE⟩, 719; ⟨M⟩, 16; ⟨MI⟩, III, 716; ⟨P⟩, 364; ⟨RAN⟩, 638–640, 864; ⟨RL⟩, 964–966

**VISINA ZVUKA**

**NJ:** Klanghöhe.

**DF:** Specifičan naziv za jednu vrstu •visine tona• što ga Schönberg, u svojoj raspravi o •melodiji zvukovnih boja• (SCHÖNBERG 1966<sup>7</sup>: 503–504), prilično nejasno uspoređuje sa •zvukovnom bojom•.

**KM:** Schönberg nastoji dokazati da je •zvukovna boja• važna i u •tonu•, a jedna dimenzija te •zvukovne boje•, po kojoj se raspoznaje i •ton•, jest upravo v. z.

**KR:** U cijeloj Schönbergovoj eksplikaciji ideje o •melodiji zvukovnih boja• vlada opća pojmovna zbrka, koja je inače karakteristična za njegovu

skladateljsku teoriju. No ovdje je potencirana zato što Schönberg gotovo nije poznavao osnovne pojmove iz akustike glazbe. (Ista je zbrka i u njegovu objašnjenju ravopravnosti konsonance i disonance.) Ono što bi on tim pojmom htio dokazati jest: budući da već •ton•, osim •visine•, u sebi sadrži i •boju• — i to kao v. z. (»visina zvuka nije ništa drugo nego •zvukovna boja•« — SCHÖNBERG 1966<sup>7</sup>: 503) — logična bi onda bila mogućnost da se •tonovi• redaju ne po svojoj •visini•, nego po •boji•, odnosno da se umjesto •visine tona• izmjenjuju — kao •boje• — v. z.

Pojam ima — kao Schönbergova izmišljotina — stanovitu važnost u raspravama o teorijskoj pozadini •melodije zvukovnih boja•, ali je inače posve neobavezan i, među ostalim, neutemeljen u akustici glazbe, zato što ne vodi dovoljno jasno računa o odnosu između •tona•, •zvuka• i •šuma•, odnosno o akustičkoj DF •zvukovne boje•.

U ⟨L⟩, 302, navode se posve netočni ekvivalenti NJ pojmu (koji se, doduše, javlja u modificiranu, no isto tako nerazumljivu obliku, tj. kao »notirana visina zvuka« = »notierte Klanghöhe«): »notated/actual pitch« (EN), »hauteur réelle« (FR), »altezza reale« (TL).

**V:** •melodija zvukovnih boja• = (•Klangfarbenmelodie•), •zvukovna boja• = (boja) = (boja zvuka) = (zvučna boja), •zvuk•.

**USP:** •visina (tona)•.

⟨EH⟩, 161, 162

**VISOKOPROPUSNI FILTER**

**EN:** high-pass filter; **NJ:** Hochpaß(filter), Hochpaß-Filter; **FR:** filtre passe-haut.

**ET:** •Filter(i)•.

**DF:** »(Naziv za) •pojasnopropusni filter•, koji, za razliku od •niskopropusnog filtera•, propušta samo visoke frekvencije.« (⟨EH⟩, 132)

**V:** •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •filter(i)•.

**USP:** •filter formanata• = filter zvukovne boje, •filter s kontrolom napona• = (VCF) = (voltage-controlled filter), •filter šuma•, filter zvukovne boje = •filter formanata•, •niskopropusni filter•, •oktavni filter•, •pojasnopropusni filter•, •pojasnozauštavni filter•, •univerzalni filter•.

⟨DOB⟩, 73; ⟨EN⟩, 81; ⟨FR⟩, 40; ⟨M⟩, 63; ⟨HI⟩, 156; ⟨HO⟩, 378; ⟨HU⟩, 81–82; ⟨KN⟩, 72; ⟨POU⟩, 200; ⟨RAN⟩, 307; ⟨RL⟩, 289

**VIŠEDIMENZIONALNI GLAZBENI PROSTOR**

**EN:** multidimensional musical space; **FR:** espace (musicale) multidimensionnel.

**ET:** Lat. dimensio = protega tijela, veličina, od dimetiri = premjeriti, izmjeriti, od dis- = raz- i metiri = mjeriti ((KLU), 146, 144).

**DF:** »(Naziv za) teoriju koja se pripisuje Arnoldu Schönbergu, a u kojoj •dvanaesttonski niz•, bez obzira na to kako ga je skladatelj modificirao u skladanju, uvijek zadržava svoj temeljni identitet. Pretpostavlja se da slušatelj uvijek zamjećuje osnovni karakter •niza•, bez obzira na njegove •permutacije•.« ((FR), 54)

**KM:** »...jedinstvenost glazbenog prostora zahtijeva apsolutnu i jedinstvenu percepciju. U tome prostoru, kao na Swedenborgovu nebu (opisanom u Balzacovoj *Seraphiti*), nema apsolutnog dna, desnog ili lijevog, naprijed ili natrag. Svaka glazbena konfiguracija, svaki pokret •tonova• mora se shvatiti prije svega kao recipročan odnos •zvukova•, titrajućih vibracija<sup>1</sup> koje se javljaju na različitim mjestima i u različitim vremenima. Za maštovitu su i kreativnu sposobnost odnosi u materijalnoj sferi neovisni o smjerovima ili planovima, kao što su i materijalni objekti, u svojoj sferi, (neovisni) o našim perceptivnim sposobnostima. Baš onako kako naša svijest npr. uvijek prepoznaje nož, flašu ili sat, bez obzira na njihov položaj, pa ih može prizvati u mašti u svakom mogućem položaju, tako i svijest glazbenog stvaraoča može podsvjesno operirati nizom •tonova•, bez obzira na njihov smjer, bez obzira na način na koji ogledalo može pokazati međusobne odnose koji ostaju dana kvaliteta.« (SCHOENBERG 1975: 223)

**KR:** KM je svojevrsna nadopuna DF: iz KM se naime vidi da Schönberg nije baš toliko vodio računa o tome kako će slušatelj zamijetiti »osnovni karakter •niza•« koliko o skladateljskom pravu da datosti •niza• tretira jednako u horizontalnom i vertikalnom smislu, u onome smislu kako se o tome govori u •dvanaesttonskom polju• (osobito u t. 3 KM •dvanaesttonskog polja•) i u •vertikalizaciji• (v. KR •vertikalizacije•).

Pojam se možda čini isuviše metaforičnim, no u sličnu smislu rabi se dosta često i u teoriji •serijalne glazbe•. Stockhausen npr. u STOCKHAUSEN 1963b: 37 govori, u vezi sa svojom skladbom *Kontra-Punkte*, o »četverodimenzionalnom prostoru«, u kojemu se kontrapunktiraju četiri •parametra• (usp. i DF 3 •parametra•). Boulez u BOULEZ 1966c: 210 govori o »višedimenzionalnom prostoru« i o »sukcesivnoj ili istodobnoj višedimenzionalnosti

s istim ili različitim osnovnim načelom« koju bi trebalo razviti u •elektroničkoj glazbi•.

Ponekad se metafore doista ne mogu izbjeći kao tehnički pojmovi i/ili stručne riječi.

**V:** •dvanaesttonska tehnika (skladanja)• = (•dodekafonija•), •dvanaesttonski niz, serija•, •dvanaesttonsko polje•, •niz•, •serija•, •vertikalizacija•.

<sup>1</sup> U izvorniku stoji »oscillatory vibrations«, što je zacijelo tautologija, no karakteristična za Schönbergov EN.

**VIŠEOKTAVNA LJESTVICA**

**EN:** multi-octave scale.

**ET:** Lat. octavus = osmi.

**DF:** (Naziv za) •sintetsku ljestvicu• koja se proteže kroz više oktava.

**KM:** Pojam postoji samo u Persichettia (PERSICHETTI: 48–49).

**V:** •ljestvica•, •sintetska ljestvica•.

**USP:** •višetonska ljestvica•.

((FR), 55; (JON), 176)

**VIŠETONSKA LJESTVICA**

**EN:** multitone scale.

**ET:** •Ton•.

**DF:** »(Naziv za) •sintetsku ljestvicu• koja sadrži više od sedam •tonova•.« ((JON), 177)

**V:** •ljestvica•, •sintetska ljestvica•.

**USP:** •alžirska ljestvica•, •oktatonska ljestvica•, •višeoktavna ljestvica•.

**VIŠEZNAČNA FORMA**

**NJ:** mehrdeutige Form, vieldeutige Form.

**ET:** Lat. forma = oblik.

**DF:** »Primjeri koji mogu objasniti odvajanje slike od •zvuka• rabe istodobno *višeznačnu formu*. Pojam 'otvorena forma', što se često navodi zadnjih godina, ne bi odgovarao. Višeznačna forma vrlo dobro može biti zatvorena ili jednoznačno otvorena. 'Višeznačna' znači da dijelovi forme ili čak cijela forma interpretu, čitatelju i slušatelju dopuštaju više tumačenja onoga što je naznačio skladatelj. Boulez mi je rekao kako ne želi da mu se njegova 'III. klavirska sonata' izvodi dva puta na istom koncertu; to zbog njegove predodžbe o višeznačnoj formi, po kojoj bi se različite varijante morale svirati u različito vrijeme i u promijenjenim uvjetima...« (STOCKHAUSEN 1963k: 186)

**KR:** U DF je naveden jedan od bitnih konteksta u kojemu Stockhausen piše o v. f. Treba priznati da DF neće mnogo pomoći pojašnjenju značenja:

a) Posve je nejasno koja i kakva v. f. može biti »zatvorena ili jednoznačno otvorena«.

b) Spominjanje »čitatelja« kao (manje više slobodna) tumača onoga što je naznačio skladatelj ovdje je opravdano, jer je DF iz Stockhausenova teksta o glazbi i grafici (v. KR •glazbene grafike• i •grafičke notacije•).

c) U vezi s Boulezovom III. klavirskom sonatom bolje je rabiti pojam •varijabilna forma• (v. KR •varijabilne forme•).

Na NJ se rabe dva pojma za v. f.: »mehrdeutige« i »vieldeutige Form«, ali posve istoznačno (npr. u ⟨G⟩, 142–144; v. također ⟨GL⟩, 177–bilj. A. II. 1/9). U hrvatskom je jeziku bolje govoriti o v. f. nego o »mногоznačnoj formi« (koja se spominje u ⟨MELZ⟩, II, 714), premda je »mногоznačna forma« točniji prijevod »vieldeutige Form«. No *mногоznačnost* za razliku od *višeznačnosti* pretpostavlja praktički neograničenost značenja, što ni u jednoj •otvorenoj formi•, pa ni u v. f. nije tako (v. f. se od •varijabilne forme• razlikuje upravo po stupnju višeznačnosti — v. KR •varijabilne forme•).

V. f. ne smije se — kao u ⟨MELZ⟩, II, 714 — smatrati istoznačnom s •otvorenim formom• općenito jer je to njezina podvrsta (v. KR •otvorene forme•). Njezino značenje je, kao u ⟨G⟩, 142–144, a usprkos nejasnoćama u DF, najbolje ograničiti na one vrste zapisa kao što je zapis Stockhausenova *Klavierstück XI*, koji je doista formalno **višeznačan**, premda je i ta njegova višeznačnost ograničena, pa se zato razlikuje od još ograničenije višeznačnosti •varijabilne forme• Boulezove III. klavirske sonate (v. KR •varijabilne forme•).

V: •aleatorika•, •improvizacija•, •nedeterminacija• = (indeterminacija).

USP: •individualna forma•, •mobilna forma•, •moment, momentna forma•, •varijabilna forma•.

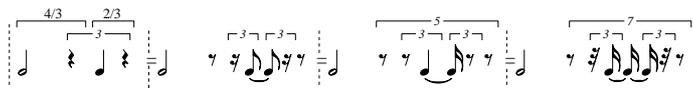
BLUMRÖDER 1984a: 2–6

(VOCODER) = •VOKODER•

VOKODER = (VOCODER)

EN: vocoder; NJ: Vocoder; FR: vocoder; TL: vocoder.

ET: 1) Složenica od EN riječi **voder** (= voice operation demonstrator, tj. pokazivač funkcioniranja glasa) i **coder** (= uređaj za kodiranje) (⟨ŠPR⟩, 79; ⟨EH⟩, 380); 2) složenica od EN riječi **voice** (= glas) i **coder** (⟨EN⟩, 273).



VREMENSKO POLJE

DF: »(Naziv za) uređaj koji dva različita zvukovna •signala•, najčešće govor i kakvu drugu zvukovnu građu (npr. •zvukove• glazbala snimljene mikrofonom, •sintetizator•, •elektroničke orgulje•, •šumove• — npr. gong, bubnjeve, •generator šuma• — i sl.), tako kombinira i obrađuje da specifičnu artikulaciju govornih •zvukova• prenosi na druge (negovorne) •zvukove•, pa se čini kao da ti drugi (negovorni) •zvukovi• 'govore'... U glazbene se svrhe rabe praktički samo tzv. kanalni vokoderi, koji u svom dijelu za analizu pomoću više •pojasnopropusnih filtera• razlažu uvedeni govorni •signal• na više •frekvencijskih pojaseva• (koji se zovu kanali). •Pojasnopropusni filteri• tako su međusobno podešeni da obuhvaćaju cijelo čujno frekvencijsko područje.« (⟨EN⟩, 273, 274)

KM: Oblik »vokoder«, koji se sugerira i u ⟨ŠPR⟩, 597, pomalo je neobičan zato što kombinira odlomak EN riječi »voice« s hrvatskom riječi »koder« (»coder«). No kako se na hrvatskom jeziku uvriježilo fonetsko pisanje EN pojma »coder« (⟨ŠPR⟩, 79), besmisleno bi bilo u prvom dijelu pojma rabiti kraćenicu prijevoda na hrvatski od EN riječi »voice« (= »glas«).

V: •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •filter(i)•, •pojasnopropusni filter•, •živa elektronička glazba• = (•živa elektronska glazba•) = (live electronic music) = (live–electronics).

⟨BASS⟩, II, 125; ⟨CP1⟩, 243; ⟨DOB⟩, 194–195; ⟨FR⟩, 100; ⟨GRI⟩, III, 824; ⟨HK⟩, 418–419; ⟨HU⟩, 108; ⟨KN⟩, 231; ⟨POU⟩, 233–234

(VOLTAGE CONTROL) = (VC) = •KONTROLA NAPONA•

(VOLTAGE–CONTROLLED FILTER) = (VCF) = •FILTER S KONTROLOM NAPONA•

(VOLTAGE–CONTROLLED OSCILLATOR) = (VCO) = •OSCILATOR S KONTROLOM NAPONA•

VREMENSKO POLJE

EN: time–field; NJ: Zeitfeld.

DF: 1) »(Naziv za) ritamske obrasce, podjele i •polja• u kojima je notacija takva da ih je nemoguće precizno odsvirati.« (⟨JON⟩, 318)

2)

»Pri pokušaju da se svaki od tih primjera što točnije odsvira prvi će primjer u usporedbi s mehanički mjeranim vremenom biti najbliži proporciji 4:2, a četvrti će primjer pokazati najveće odstupanje. Ako se ti *čimbenici nesigurnosti* točnije prouče, doći će se do različitih veličina zona u kojima se javljaju netočnosti u svirci. Te zone nazvat ćemo *vremenskim poljima*, a veličinu zona *veličinama* *polja*. Puki odnos među različitim notacijama i dobiveni stupanj preciznosti pri realizaciji uvodi dakle fluktuaciju u predodžbu o vremenu koja se ne može jednostavno opisati diskretnim vrijednostima. U našem je primjeru prije svega bitno da jedna te ista vremenska proporcija fluktuirala različito jačinom i da čimbenici nesigurnosti postupno ovise o notaciji.« (STOCKHAUSEN 1963: 126)

**KM:** Ono što se u DF 2 naziva »čimbenikom nesigurnosti« podrazumijeva zapravo statističku (**teksturnu**) približnost u odnosima među elementima koja karakterizira svako *polje*, i v. p. i *dvanaesttonsko polje* i *tonsko polje*. Jedino su elementi različiti: ovdje su to vrijednosti *trajanja*, tamo *visine tona*.

Umjesto v. p. ponekad se rabi pojam »vremenski šum« (NJ »Zeitgeräusch«) (v. DF 4 *šuma*), no njega je zbog naglašene metaforičnosti bolje ne rabiti (v. KR — t. IV-d *šuma*).

**V:** *grupa*, *grupna skladba*, *iracionalni ritam*, *makrovrijeme/mikrovrijeme*, *polje*, *statistička glazba*, *tekstura*, *točka*.

**USP:** *dvanaesttonsko polje*, *tonsko polje*.  
(FR), 93; (G), 91

## W

### WALKING BASS

**EN:** walking bass; **NJ:** walking bass, laufende Baßfigur, Laufbaß; **FR:** motif »allant« à la basse; **TL:** walking bass, un motivo camminante al basso.

**ET:** EN = šetajući bas, šetajuća basovska dionica.

**DF:** »U ♦jazzu♦ (naziv za) dionicu koja se izvodi na kontrabasu u pravilnim četvrtinkama u 4/4 ♦mjeri♦... (Također) u ♦boogie-woogie♦ (naziv za) obrazac s rastavljenim oktavama u lijevoj ruci.« ((GRJ), II, 589)

**KR:** W. b. tipičan je žargonski pojam koji je nespretno prevoditi, kako pokazuju njegovi ekvivalenti na NJ, FR i TL ((BR), 240–241). Osim toga FR i TL pojmovi čak su i krivo prevedeni, jer je pogrešno govoriti o motivu ako je riječ o pukoj pratnji. U tom je smislu NJ pojam točniji, premda se u (HI), 519, također rabi i obrađuje izvorni EN pojam (nerazumljivo je međutim zašto se tamo dovodi u vezu s ♦country bluesom♦).

**V:** ♦boogie-woogie♦, ♦jazz♦.

(BASS), IV, 757; (GR6), XX, 174; (HK), 421–422; (KN), 232; (L), 644; (RAN), 930–931

### WASHBOARD, WASHBOARD BAND

**EN:** washboard, washboard band; **NJ:** washboard, Waschbrett; **FR:** washboard, planche à laver; **TL:** washboard, asse per lavare.

**ET:** EN washboard = daska za pranje rublja; isto tako i glazbalo po DF; ♦band♦.

**DF:** 1) »(Naziv za) ritamsko glazbalo koje se ponajprije rabilo u ♦skiffle♦, ali i u javnim nastupima sjevernoameričkih ♦jazz♦-ansambala tridesetih godina. To je obična daska za pranje rublja s površinom od valovita lima. Svirač je drži okomito na koljenima i vrhovima prstiju (na kojima je ponekad napršnjak) ili kakvim štapićem struže preko brazda na njoj.« ((RL), 1062)

2) »(Naziv za) instrumentalnu grupu koja rabi... washboard kao ritamsko glazbalo...« ((GRJ), II, 596)

**KM:** Ekvivalenti na NJ, FR i TL koji odstupaju od EN izvornika nude se u (BR), 28–29. Od njih se, koliko se moglo zamijetiti iz konzultirane literature, donekle udomaćio jedino NJ izraz, premda je EN češći.

**KR:** W., w. b. tehnički je pojam koji označuje glazbalo, pa bi prijevod na hrvatski (= »daska za pranje«), slično kao i kod ♦jug banda♦ i ♦steel banda♦, njegovo značenje usmjerio izvan konteksta određenog DF.

**V:** ♦jazz♦.

**USP:** ♦jug band♦, ♦skiffle, skiffle band, skiffle group♦, ♦steel band♦.

(BASS), I, 256; (BKR), IV, 338–339; (GRI), III, 839–840; (GR6), XX, 224; (HI), 519; (HK), 423; (KN), 233; (L), 644; (RAN), 931

### WEST COAST JAZZ

**EN:** West Coast jazz, West-Coast-jazz, West Coast jazz 1950; **NJ:** West-Coast-Jazz, West Coast Jazz, »weisser« Jazz in Kalifornien; **FR:** West Coast jazz, jazz »blanc« en Californie; **TL:** West Coast jazz, jazz »bianco« in California.

**ET:** EN, odnosno američki = ♦jazz♦ sa Zapadne obale Sjedinjenih Američkih Država.

**DF:** »(Naziv za) stil u ♦jazzu♦ koji su pedesetih godina razvili glazbenici u Los Angelesu, a koji je srodan ♦cool jazzu♦...« ((GRJ), II, 612)

**KM:** Ekvivalenti na NJ, FR i TL koji su opisi EN pojma nude se u (BR), 240–241. EN pojam češće je u uporabi.

U (HI), 520, W. C. j. smatra se »smjerom u ♦modern jazzu♦«.

**KR:** Ne preporučuje se rabiti hrvatski prijevod toga pojma (= »♦jazz♦ sa Zapadne obale«) jer u njemu nisu dovoljno izražene stilske značajke što ih podrazumijeva izvornik (može jednostavno biti govora o bilo kojem ♦jazzu♦ sa Zapadne obale Sjedinjenih

Američkih Država). Zato se i na NJ, FR i TL rabi izvorni EN oblik.

Oblik pojma s crticom ponegdje se nalazi i na EN, češće na NJ a na FR i TL takav se način pisanja nije susreo. Preporučuje se na hrvatskom ne rabiti crticu.

**V:** •cool jazz•, •modern jazz•.

**USP:** •East Coast jazz•.

(BASS), IV, 761; (GR6), XX, 371; (MELZ), III, 727; (RAN), 932-933

### WORK IN PROGRESS = (DJELO U NASTAJANJU)

**EN:** work in progress; **NJ:** Work in progress.

**ET:** EN = djelo u nastajanju.

**DF:** 1) »(Naziv za) nedovršeno djelo. Pritom se ta nedovršenost ne shvaća kao fragment; predodžba o nedovršenosti prije počiva na ideji da odlomak iz kakva djela zastupa cjelinu i da se taj dio po volji može započeti i prekinuti... (Pojam) se dotiče problema •otvorene forme•.« ((EH), 389)

2) »Na granici •otvorene forme• stoji work in progress koji nalazimo u Bouleza i u Kagela: skladba koja dopušta svome autoru da je po želji dalje sklada. U toj je koncepciji doduše razbijena zatvorena forma, ali skladateljeva odgovornost zadržava svoja temeljna prava.« ((H), 56)

**KM:** Pojam je nastao kao jedan od najkarakterističnijih nadomjestaka za tradicionalni pojam djela čija je kriza u •glazbi 20. stoljeća• višestruko očita (v. DAHLHAUS 1976, DAHLHAUS 1976a i GLIGO 1987).

**KR:** U DF 1 točno je istaknuta problematičnost pojma, ali to nije nikakva posebnost u nazivlju

•glazbe 20. stoljeća•, kada je riječ o pojmovima koji bi trebali zamijeniti tradicionalne pojmove.

W. i. p., kao tehnički pojam i/ili stručnu riječ, preporučuje se rabiti u izvornu EN obliku, jer u prijevodu očito označuje nešto što je contradictio in adjecto. Izvorni EN oblik, u kojemu se w. i. p. pojavljuje u svoj konzultiranoj literaturi, zadržava precizne značenjske referencije i tako produbljuje promišljanje drugih, srodnih mu pojmova koji također na razne načine upućuju na krizu djela u •glazbi 20. stoljeća•.

**V:** •aleatorika•, •eksperiment, eksperimentalna glazba•, •moment, momentna forma•, •nedeterminacija• = (indeterminacija), •otvorena forma•, •slučaj•.

(M), 521

### WURLITZEROVE ORGULJE

**EN:** Wurlitzer organ; **NJ:** Wurlitzer Orgel; **TL:** organo Wurlitzer.

**ET:** Po imenu konstruktora i proizvođača — američke tvrtke *Wurlitzer* ((RUF), 571); •orgulje•.

**DF:** »(Naziv za) •elektroničke orgulje• koje je razvila američka tvrtka *Wurlitzer* tridesetih godina. Za proizvodnju •zvuka• rabe se vibrirajući piskovi.« ((RAN), 283)

**KR:** U (L), 300, kao istoznačnica se s W. o. navode »Kino-Orgel« (= »kinoorgulje«), no u (RUF), 240, jasno se napominje da W. o. nisu bile jedine »kino-orgulje«. Ta je istoznačnost dakle neprihvatljiva zbog ograničenja značenja pojma.

**V:** •elektroničke orgulje• = (•elektronske orgulje•), •elektronički glazbeni instrumenti• = (•elektronski glazbeni instrumenti•).

(BASS), III, 491; (GRI), III, 864-865; (HI), 523

# Z

## ZABAVNA GLAZBA

**EN:** light music, popular music; **NJ:** leichte Musik, Unterhaltungsmusik, U–Musik; **FR:** musique légère; **TL:** musica leggera.

**DF:** 1) »Skupni naziv za nepretenciozna muzička djela kojima je cilj da stvore ugodno raspoloženje, odnosno da budu zvučna kulisa uz razgovor na mjestima gdje se skupljaju ljudi zbog razonode (parkovi, kavane i sl.). Zabavna muzika u najširem smislu postoji zapravo oduvijek. Ona uključuje svako muzičko djelo koje nema određenu namjenu kao što je imaju npr. liturgijska, prigodna i instruktivna literatura, baletna i scenska muzika te opera... U XX stoljeću najtipičniji je oblik zabavne muzike •šlager•, pomodna pjesma pristupačne melodike, jednostavna oblika, •ritma• i •harmonije•. Najčešće govori o ljubavi, o malim dnevnim radostima i žalostima. Najveći konzumenti zabavne muzike su radio–stanice i televizija u čijim muzičkim programima ona zauzima dvije trećine vremena. U potražnji za kvalitetnijim ostvarenjima, radio–televizije naručuju djela zabavnog karaktera od afirmiranih umjetnika, pa nastaju vrijedne kompozicije... koje predstavljaju zabavnu muziku u pravom značenju toga naziva. Toj skupini pripadaju i •aranžmani• popularnih djela poznatih kompozitora (Čajkovski, Grieg, Dvořák i dr.).« (MELZ), III, 749

2) »Najvažniji zadatak glazbe, ma koje vrste bila, jest zabava, i to proizlazi iz igralačkog karaktera te vrste umjetnosti, odnosno umjetnosti općenito. (No riječ je, naravno, o razini i diferenciranosti zabave i igre.) Zbog toga se pojam čini isto tako slabo uporabljiv kao i njegova navodna suprotnost — ozbiljna glazba. Takve razlike mogu uspostavljati samo oni koji su bez umjetničkog iskustva.« (KN), 222

**KR:** Pojmovi na EN, NJ, FR i TL ponuđeni su u (BR), 188–189, i u (P), 369 (tu se još javlja i posve krivi FR pojam »musique récréative«). EN pojam

»popular music« odgovara •popularnoj glazbi•, a ne z. g.

U DF 1 načelno je točno postavljeno značenje pojma u smislu povijesne kategorije s posebnim obzirom na •glazbu 20. stoljeća• (slično je i s •popularnom glazbom• — v. DF 1 i 2 •popularne glazbe•), ali su se u obrazloženjima potkrale neke nejasnoće i nepreciznosti: a) djelu z. g. ne može se otpisati namjena (funkcija) — njegova je funkcija jednostavno u tome da zabavi; b) z. g. nije oblik, nego vrsta glazbe; c) tvrdnja da z. g. zauzima dvije trećine vremena u radijskim i televizijskim programima proizvodnja je i — osim toga — upozorava na opasnost od miješanja z. g. s •popularnom glazbom•, •pop–glazbom• i •rock–glazbom•, što je u terminologijskom smislu neprihvatljivo, pogotovo zato što se u (MELZ) •popularna glazba• i •pop–glazba• uopće ne obrađuju, po čemu bi se moglo zaključiti da su isključeni zato što su istoznačni sa z. g.

Potrebno je — usprkos ogradama u DF 2 — strogo paziti na razliku u značenju z. g. i — naročito — •popularne glazbe•.

**V:** •beguine•, •bossa nova•, •boston, valse boston•, •calypso•, •cha–cha–cha•, •charleston•, •glazba 20. stoljeća•, •juke box•, •mambo•, •one–step•, •rumba•, •salsa•, •samba•, •shimmy•, •šansona• (v. KR), •tango•, •two–step•.

**USP:** •popularna glazba•.

(BASS), II, 672–676; (BKR), IV, 283; (RIC), II, 584; (HI), 499–500; (HK), 402; (L), 616; (LARE), 889–890; (MGG), XIII, 1138–1152

## ZLATNI REZ

**EN:** golden section; **NJ:** goldener Schnitt.

**DF:** »(Naziv za) podjelu kakve količine na dva dijela tako da je odnos manjeg prema većem isti kao i odnos većeg prema cjelini (odnos je 0,618 prema 1). Grci su proporcionirali svoje hramove na taj način, a postoji i potanka evidencija o tome da su Debussy

i Bartók rabili zlatni rez u oblikovanju svojih glazbenih formi.« (⟨GR⟩, 83)

**KM:** O Debussyjevoj uporabi z. r. v. HOWAT 1983: 1–10, a o Bartókovoj LENDVAI 1983: 33–69.

Z. r., slično •Fibonaccievom nizu•, u •glazbi 20. stoljeća• često se rabi kao predložak reda.

**V:** •Fibonacciev niz•.

**(ZRCALNA INVERZIJA [NIZA, SERIJE]) = •ZRCALNI OBRAT (NIZA, SERIJE)•**

**ET:** Lat. inversio = obrat, od invertere = obrnuti, okrenuti (in = u, na + vertere = okrenuti).

**USP:** •zrcalni obrat (niza, serije)•.

### ZRCALNA LJESTVICA

**EN:** mirror scale.

**DF:** (Naziv za) •sintetsku ljestvicu• koja se konstruira zrcalnim rasporedom intervala oko kakva središnjeg •tona•, npr. u *Osama Vaughana Williamsa*:



ili u 29. skladbi iz I. knjige Bartókova *Mikrokosmosa*:



(⟨JON⟩, 310)

**V:** •ljestvica•, •sintetska ljestvica•.

**ZRCALNI OBRAT (NIZA, SERIJE) = (•ZRCALNA INVERZIJA• [NIZA, SERIJE]•)**

**EN:** mirror inversion.

**DF:** U nazivlju •dvanaesttonske tehnike• naziv za odnose među •heksakordima• u •dvanaesttonskom nizu, seriji•: •dvanaesttonski niz, serija• može se artikulirati tako da drugi •heksakord• nastane kao zrcalni obrat prvog. Treba ispuniti određene uvjete da u zrcalnom obratu drugoga •heksakorda• ne bi došlo do ponavljanja •tonova• iz prvoga •heksakorda•.

**KM:** Konstrukcijom •dvanaesttonskog niza, serije• pomoću z. o. •heksakorda• bavio se detaljno G. Rochberg (ROCHBERG 1955), koji je točno utvrdio i uvjete koje treba zadovoljiti da se z. o. prvoga •heksakorda• u drugom •heksakordu• •dvanaesttonskog niza, serije• dobiju odgovarajući •tonovi•.

**V:** •dvanaesttonska tehnika (skladanja)• = (•dodekafonija•), •dvanaesttonski niz, serija•, •oblik niza,

serije•, •serijalna tehnika (skladanja)•, •simetrični niz, serija•.

**USP:** •obrat niza, serije• = (•inverzija [niza, serije]•), •račji obrat (niza, serije)• = (•retrogradna inverzija [niza, serije]•), (•zrcalna inverzija [niza, serije]•).

EIMERT 1964; (JON), 142–143, 166

**(ZVUČNA BOJA) = (BOJA) = (BOJA ZVUKA) = •ZVUKOVNA BOJA•**

### ZVUČNA SKULPTURA

**EN:** sound sculpture; **NJ:** Klangskulptur; **FR:** sculpture sonore.

**ET:** Lat. sculptura = kip, od sculpere = sjeći, tesati, rezati (⟨DE⟩, 974).

**DF:** »(Naziv za) skulpturu ili konstrukciju koja stvara •zvuk•, ne uvijek glazbene prirode, vlastitim... mehanizmima ili onda kada je pokrenu elementi iz okoliša kao što su vjetar, voda ili sunčevo svjetlo ili pak posebnim rukovanjem.« (⟨GRI⟩, III, 429)

**KM:** Najčešće su z. s. na vjetar, kako se navodi u (CP1), 243, i u (FR), 102, kod kojih, kao kod nekih istočnjačkih glazbala, •zvuk• proizvodi strujanje zraka. No najpoznatije su z. s. (samorazarajuće) skulpture J. Tinguelya (v. TOMKINS 1975<sup>9</sup>: 145–187), zatim skulpture Takisa, Pola Burya, Johna Appletona, Maxa Eastleya, Paula Panhuysena, Joea Jonesa, Hugh-a Daviesa i drugih (⟨BOSS⟩, 148).

**V:** •environment, environmentna umjetnost•, •intermedia (art)• = •mixed media (art)• = •multimedia (art)•, •mixed media (art)• = •intermedia (art)• = •multimedia (art)•, •multimedia (art)• = •intermedia (art)• = •mixed media (art)•.

MUMMA 1975: 326–328

### ZVUČNI DOGAĐAJ

**EN:** sound event; **NJ:** Klangereignis; **FR:** événement sonore.

**DF:** 1) »(Naziv za) pojedinačnu, perceptivno odvojivu glazbenu jedinicu u svim njezinim dimenzijama, tj. u •visini tona•, •trajanju•, •intenzitetu•, •zvukovnoj boji• i sl.« (⟨V⟩, 229)

2) »Najneutralnije moguće sročeni pojam kojim se imenuje ma koji pojavni oblik •zvuka•, bez obzira je li pohranjen ili nepohranjen, je li u originalnu ili transformiranu obliku.« (⟨EH⟩, 297)

3) »(U tom pojmu) — kao pozitivna suprotnost njegovoj posvemašnjoj neutralnosti — leži krajnja spoznaja po kojim se kriterijima razlikuje; pretpostaviti je da pored zvučna događaja mora postojati i ne-događaj, vremenski raspon između dvaju događaja.

đaja koji protječe bez ikakve artikulacije •zvuka•. No ipak on ne ostaje posve prazan, nego kroz oba zvučna fenomena koja ga ograničuju i sam postaje glazbenim elementom. Moglo bi se dakle kakvu glazbu, koja na ovaj način uključuje pauze ili •tišine•, pa tako zvučno zbivanje izolira na pojedinačne zvučne događaje, manje ili više shematski podijeliti na vremenska mjesta; na ona koja su zauzeta i na ona koja ostaju nezauzeta. Time je izraz 'zvučni događaj', koji se pedesetih godina počeo rabiti u vezi s •piktualnom glazbom•, dobio dodatno i ispočetka jedva naslućivano značenje. On ne označava samo •zvuk• koji odgovara njegovu smislu nego i vrijeme, pa tako posreduje među dimenzijama glazbenog prostora, a da ih ipak ne imenuje.« (DIB), 332–333)

**KM:** DF 1 vezana je uz »događaj« (= »event«), a kao izvor naveden je *Music Educators Journal*, dakle časopis kojemu je među ostalim zadatak i standardizacija (značenja) nazivlja.

**KR:** Z. d. je tipičan pojam koji ima značenje u stručnom žargonu, ali je nemoguće odrediti što točno znači, jer je — kako je vidljivo iz DF 2 i, naročito, 3 — stvoren za imenovanje nečega tako neodređenog da se to zapravo i ne da imenovati. No u nedostatku boljeg pojma, koji, naravno, ne bi smio biti istoznačnica, pa bi morao bolje biti usmjeren prema imenovanju, dobar je i ovaj.

(FR), 28, 67; (MELZ), III, 769

**(ZVUČNI OBJEKT) = (OBJET SONORE) = •ZVUKOVNI OBJEKT•**

**(ZVUČNI SPEKTAR) = (SPEKTAR) = •ZVUKOVNI SPEKTAR•**

### ZVUČNOST

**EN:** sonority; **NJ:** Klanglichkeit, Sonorität; **FR:** sonorité; **TL:** sonorità.

**DF:** 1) (1) »U raspravama o •glazbi 20. stoljeća• (naziv za) •zvuk• definiran kombinacijom •boja• ili registara, naročito za onaj •zvuk• koji igra važnu ulogu u skladbi... (3) (Isto što i) •simultanost•.« (RAN), 771)

2) »(Naziv za) kombinaciju nota koje zvuče istodobno ili u slijedu. U jeziku današnje glazbe 'zvučnost' se češće rabi od •akorda•, jer •akord• ima tradicionalne i ograničene konotacije. Hanson (HANSON 1960: 3) rabi pojam 'da bi pokrio cijelo polje odnosa među •tonovima•, bilo u melodijskom bilo u harmonijskom smislu'.« (JON), 284)

**KM:** FR pojam »sonorité« ima, u odnosu spram »musicalité« (= »glazbenost«), posebno značenje u

Schaefferovoj teoriji •konkretne glazbe• (v. (GUI), 68–70); no budući da i to značenje jedva odstupa od uobičajena, u ovome se *Vodiču* posebno ne obrađuje (v. KR).

**KR:** DF 1 određuje značenje pojma u širem smislu koje se bliži njegovu općem značenju (sufiks »-ost« na osnovi »•zvuk•« upućuje na specifičnu kvalitetu, svojstvo ma kojeg •zvuka•), po kojemu on nije tehnički pojam i/ili stručna riječ u nazivlju •glazbe 20. stoljeća• (•boja• koja se spominje očito je ponajprije mišljena u smislu instrumentacije i/ili orkestracije, no može isto tako biti riječ i o •zvukovnoj boji• u užem smislu, koja također može imati karakterističnu z.). Na sličan se način u (G), 51, govori o z. koja proizlazi iz »nutarnjeg života •clustera•«.

DF 2 ograničuje značenje pojma na ono koje može zamijeniti •akord•, pa se to značenje čini najprihvatljivijim, npr. u •vertikalnoj zvučnosti• (u (FR), 83, sa z. se upućuje na •vertikalnu zvučnost•).

U DF 1 u t. 3 također se upućuje na •simultanost• kao na istoznačnicu sa z., premda je to izjednačenje problematično. Pojam •simultanost• doista je čest u američkom nazivlju, no pregledom literature ((FR), 82; (GR), 167; (JON), 280–281; PERLE 1977<sup>4</sup>: 84–110; (RAN), 749; (V), 683, itd.) ustanovilo se da njegovo značenje zapravo ni po čemu ne odstupa od uobičajena, pa da prema tome ni po čemu ne može ići u tehničke pojmove i/ili stručne riječi u nazivlju •glazbe 20. stoljeća•, čak ni kao jedan od mogućih supstituta za •akord•. Zato nije posebno obrađen u ovome *Vodiču*.

**V:** •agregat• (DF 1 i 3), •akord•, •cluster•, •harmonija/harmonika•, •simultanost•, •vertikalna zvučnost•, •zvuk•, •zvukovna boja• = (boja) = (boja zvuka) = (zvučna boja).

(L), 302; (P), 377

### ZVUK

**EN:** sound, tone ((EN), 112), note ((BR), 202); **NJ:** Klang, Schall; **FR:** son; **TL:** suono.

**DF:** 1–A) (Naziv za) »sve čujne titrajne procese. Pretpostavka je čujnosti da frekvencija i •intenzitet• titraja ostaju unutar određenih graničnih vrijednosti. Titraje ispod 16 Hz i iznad 20.000 Hz uho ne registrira pa se nazivaju infra–odnosno ultrazvukom. Zvuk se širi u obliku valova...« (RL), 843<sup>1</sup>)

1–B) »Opći pojam za akustičke pojave, koje se otprilike... javljaju između •tona• (pregnantan) i •šuma• (amorfan). Pritom taj pojam sadrži pozitivan naglasak naspram (amorfnog) •šuma• i (negativne) buke. •Zvukovna boja• karakteristika je koja akustički i psihologijski određuje zvuk. U svako-

dnevnoj uporabi pojam služi općem karakteriziranju akustičkih dojmova (zvuk zvona, zvuk glazbala, zvukovni ideal). U posebnu glazbenom nazivlju zvuk je veza istodobno zvučućih •tonova• (dvozvuk, trozvuk), odnosno suzvuk<sup>3</sup> •tonova• koji se ne smije ni shvaćati ni nazivati •akordom•, pa tako ni akordnom funkcijom. U 19. stoljeću uvriježila se, u osloncu na H. von Helmholtza, fizikalizirajuća uporaba pojma. U tom se smislu pojam •tona• sužuje na doživljaju primjeren korelat •sinusoidnom titraju•; zvukovima su se, nasuprot tome, nazivali svi zvukovni procesi koji su sadržavali više titraje. Ta klasifikacija proizlazi iz tadašnjeg koncepta redukcije svih čujnih pojava na fizikalne odnose i pravila, ali protuslovi i slušnom iskustvu i uporabi pojma u glazbi.« (⟨RL⟩, 457<sup>2</sup>)

2-A) »(Naziv za) čujne titraje materije koji se šire zrakom... u obliku valova...« (⟨EH⟩, 295<sup>1</sup>)

2-B) »Višeznačan (naziv za) akustičke i glazbene procese koji se mogu odnositi i na svojstva pojedinačnog zvuka i na svojstva istodobnih •grupa• •tonova•. U tom smislu govori se o zvuku zvona, zvuku orkestra, zvuku zbora ili o električnom zvuku, •stacionarnom zvuku•, o pokretu zvuka, o rezonanciji zvukova ili o istodobno zvučućim zvukovima koji se nazivaju suzvukom<sup>3</sup>... Jedina je precizna razlika ona koju je između •tona• i zvuka uveo Helmholtz. Oblik titraja •tona• Helmholtz karakterizira kao 'jednostavni titraj, poput njihala'. Riječ •sinusoidni ton• u Helmholtza se ne javlja; jedan jedini put govori u jednoj bilješci o 'sinusoidnim titrajima'. No zvuk se sastoji od •temeljnog tona• i harmoničkih •parcijala•, označuje dakle ono što se u glazbi naziva •tonom•, instrumentalnim •tonom• ili vokalnim •tonom•. To može dovesti do miješanja •tona• i zvuka. U... praksi •elektroničke glazbe• ta se ne tako važna jezična dilema lako može zaobići (jer je •sinusoidni ton• upravo u •elektroničkoj glazbi• postao glazbeni pojam). Nasuprot tome je pogrešno... fizikalizirani pojam •tona• od Helmholtza nadalje suziti na doživljaju primjeren korelat •sinusoidnom titraju• (v. DF 1-B, op. N. G.), pa tako cijelu glazbu takoreći reducirati na fiziku...« (⟨EH⟩, 158-159<sup>2</sup>)

3-A) »Skupni naziv za sve mehaničke titraje i valove u kakvu sredstvu koje je sposobno titrati (npr. zrak, voda, drvo itd.)...« (⟨EN⟩, 206<sup>1</sup>)

3-B) »Višeznačan naziv za različite akustičke i glazbene fenomene. Akustičari zvukom nazivaju čujne periodične titraje koji se, za razliku od •tona• (a misli se zapravo na •sinusoidni ton•), sastoje od više •parcijala•. Nasuprot tome glazbenici zvukom smatraju suzvuk<sup>3</sup>... više (glazbenih) •tonova•, dakle

otprilike kakav •akord•. No isto se tako može misliti i na •zvukovnu boju• kakva glazbala... ili na specifičan •sound• kakve... grupe, kakva stila. Tako se pojam može odnositi i na zvukovne karakteristike kakva... uređaja...« (⟨EN⟩, 112<sup>2</sup>)

4) »...Po definiciji zvuk su elastični titraji u krutim tijelima, kapljevinama i plinovima odnosno zvuk je promjena tlaka, napetosti, pomaka ili brzine čestica, koje se šire u elastičnoj sredini...« (⟨MELZ⟩, I, 20)

5) »(Naziv za) izmjenične periodične promjene fizičkoga stanja nekog tijela (titranje), koje se šire od izvora određenom brzinom i frekvencijom između 20 i 20.000 Hz, stvaraju zvučne valove koji u uhu nadražuju slušni živac i izazivaju osjet zvuka...« (⟨MELZ⟩, III, 769)

6) »Jedan jedini •sinusoidni titraj• daje 'čisti' •ton• (što se može samo elektronički proizvesti). Prirodni je •ton•, fizikalno gledano, već zvuk: sastoji se od zbroja •sinusoidnih tonova• koji se, kao •parcijalni tonovi•, stapaju u cjelinu... Kod •šuma• su titraji *neperiodički* i niz •parcijala• *neharmoničan*, a osim toga je i vrlo gust... Što se •visine• tiče, ona se kod •šumova• može samo otprilike odrediti zbog jako izražena •pojasa• •formanata•. Tzv. •bijeli šum• proteže se cijelim čujnim područjem...« (⟨M⟩, 17)

**KM:** DF su poredane tako da se u DF A određuje značenje NJ pojma »Schall«, a u DF B značenje NJ pojma »Klang«. »Schall« je, dakako, ograničen na uže značenje z. u smislu što ga ima u specijalističkom akustičkom nazivlju, a »Klang« je gotovo metaforički pojam kojega je »višeznačnost« — pa prema tome i neegzaktost — istaknuta u DF 2-B i 3-B. Korisno je ovdje upozoriti na polemički stav u DF 2-B spram stava u DF 1-B, koji je doista apsurdan, pogotovo zato što dolazi iz tako kompetentna izvora. DF 4 i 5 dolaze iz istoga izvora, ali iz različitih konteksta, a DF 6 jedina je (osim djelomično DF 2-B i DF 3-B) u kojoj se pojam točno stavlja u odnos prema •sinusoidnom tonu• i •šumu•, do čega nam je u ovome *Vodiču* posebno stalo.

**KR:** U DF 5 problematičan je odnos između titraja i zvukovnih valova (koji doista nisu »zvučni«, jer ne zvuče dok ne nadraže slušni živac u uhu, tj. dok ne izazovu osjet zvuka, kako inače stoji u DF), tj. nije posve točna tvrdnja da titraji stvaraju valove. U stručnoj literaturi ta su dva pojma istoznačna, npr. u NJ oblicima »Schwingungsform« (= »oblik titraja«) i »Wellenform« (= »oblik vala«). Dakle: titraj je već val onda kada se pojavi i u tom je smislu rabljen i u ovom *Vodiču* u nizu natuknica (npr. u •pravokutnom titraju, tonu, zvuku, **valu**•. (Ovo nije rasprava o kokoški i jajetu, ali je na tu nepreciznost korisno upozoriti.)

U ovom se *Vodiču* obiljem uputnica upozorava na razliku između (•sinusoidnog•) •tona•, z. i •šuma• koja se naročito njeguje na NJ govornom području. (U KM •sinusoidnog titraja, tona, vala• istaknuto je zbog čega se u samoj natuknici ne spominje z.). Dakako, naročito se •tonu• i z. ne može otpisati niz njegovih višeznačnosti u glazbenom nazivlju, no u nazivlju •glazbe 20. stoljeća•, naročito s obzirom na specifično nazivlje i postupke •elektroničke glazbe• u užem i u najširem smislu (v. DF 2–B), korisno je pripaziti na značenjske nijanse.

Dakle: •sinusoidni titraj, ton, val• nema nikakvih •parcijalnih tonova• (kako je ovdje istaknuto u DF 6), •ton• ima •parcijale• maksimalne harmoničnosti, kod z. ta je harmoničnost zadržana, ali je — u odnosu prema •tonu• — više (naročito gornjih) neharmoničkih •parcijala•, dok je kod •šuma• odnos među •parcijalima• posve neharmoničan i neperiodičan.

U ⟨RAN⟩, 430, navodi se samo NJ »Klang«, a EN »•sound•« uopće ne postoji kao natuknica. U ⟨L⟩, 532, kao NJ istoznačnica s EN pojmom »•sound•« (u smislu gornjih DF) posve se pogrešno navode »Laut« i »Ton« (uz **točne** pojmove »Klang« i »Schall«). »Laut« nije tehnički pojam ni stručna riječ (premda se može prevesti kao z.), a »Ton« je jednostavno •ton•!

**V:** •aditivna sinteza zvuka•, •analiza spektra• = •analiza zvuka• = (spektralna analiza), •analiza zvuka• = •analiza spektra• = (spektralna analiza), •crni zvuk•, •mješavina zvukova•, •organizirani zvuk•, •pilasti titraj ton, zvuk, val•, •pravokutni titraj, ton, zvuk, val•, •rotacija zvuka•, •sinteza zvuka•, •sinusoidni titraj, ton, val• = (sinusni titraj, ton, val) = (sinusoidalni titraj, ton, val), •skladanje zvuka• = (•Klangkomposition•), •skladba od zvuka• = (•Klangkomposition•), •sound•, •stacionarni zvuk•, •suptraktivna sinteza zvuka•, •trokutasti titraj, ton, zvuk, val• = (•deltasti titraj, ton, zvuk, val•), •visina zvuka•, •zvučnost•, •zvukolik•, •zvukovna boja• = (boja) = (boja zvuka) = (zvučna boja), •zvukovni objekt• = (objekt sonore) = (zvučni objekt), •zvukovni spektar• = (spektar) = (zvučni spektar).

**USP:** •šum•, •ton•.

⟨BKR⟩, II, 296 = »Klang«; ⟨BKR⟩, IV, 98–99 = »Schall«; ⟨GR⟩, 170–171; ⟨GR6⟩, XVII, 545–563; ⟨HI⟩, 237, 408; ⟨L⟩, 301 = »Klang«; ⟨L⟩, 495 = »Schall«; ⟨LARE⟩, 1467; ⟨MGG⟩, XI, 1547–1570 = »Schall«; ⟨MI⟩, III, 716; ⟨P⟩, 377; ⟨RIC⟩, IV, 329; ⟨V⟩, 691 = uputnica na •teksturu•

1 U izvorniku je natuknica »Schall«.

2 U izvorniku je natuknica »Klang«.

3 U izvorniku je »Zusammenklang«.

## ZVUKOLIK

**EN:** soundscape; **FR:** paysage sonore.

**DF:** 1) »Pojam koji je stvorio (kanadski) skladatelj R. Murray Schafer, a označava potpuni environmentni svijet •zvuka•, onako kako ga čuje ljudsko uho. •Zvukovi• automobila, bušilica, mlaznih aviona, •zvukovi• razgovora itd., sve bi to trebali biti sastavni dijelovi zvukolika.« (⟨FR⟩, 84)

2) »(Zvukolik je) zvukovni •environment•<sup>1</sup>. Tehnički se svaki dio zvukovnog •environmenta• uzima kao polje istraživanja. Pojam se isto tako može odnositi i na stvarne •environmente• ili na apstraktne konstrukcije, kao što su skladbe ili •montaže•, naročito kada se smatraju •environmentom•.« (SCHAFFER 1994: 274–275)

**KM:** Kanadanin je R. M. Schafer od 1971. voditelj »Projekta svjetskog zvukolika« (= »World Soundscape Project«): »Sjedište je projekta u Studiju za zvukovna istraživanja (= Sonic Research Studio) pri Odjelu za komunikacije Sveučilišta Simon Fraser u Britanskoj Kolumbiji u Kanadi. Tema je projekta komparativno proučavanje svjetskog zvukolika. Projekt je nastao 1971. i od tada se provelo niz nacionalnih i internacionalnih istraživanja u vezi sa slušnom percepcijom, zvukovnim simbolizmom, zagađenjem •šumom• itd. Kroz ta istraživanja pokušale su se sjediniti umjetnosti i znanosti koje se bave proučavanjem •zvuka• da bi se pripremio razvoj interdisciplinarnoga akustičkog dizajna.« (SCHAFFER 1994: 275) U SCHAFFER 1994: 271 »akustički dizajn« se definira kao »pokušaj otkrivanja načela po kojima se može unaprijediti akustički •environment• ili zvukolik«.

**V:** •ambijentalna glazba•, •environment, environmentna umjetnost•, •konkretna glazba• = (•musique concrète•), •muzak•, •prostorna glazba•, •tapećna glazba•, •zvuk•.

⟨BOSS⟩, 126–127

1 U izvorniku stoji »sonic environment«.

## ZVUKOVNA BOJA = (BOJA) = (BOJA ZVUKA) = (ZVUČNA BOJA)

**EN:** color, colour, timbre, tone color, tone colour, tone-color, tone-colour, tone/harmonic colo(u)r; **NJ:** Klangfarbe; **FR:** couleur, couleur harmonique/sonore, timbre; **TL:** colore, colore del suono, timbro.

**DF:** 1) »(Naziv za) 'neaktivni' aspekt među temeljnim svojstvima što se pripisuju kakvu •zvuku•, među •visinom tona•, •intenzitetom• i •trajanjem•. Pojam potječe iz poimanja akustike u 19. stoljeću i sugerira stanovitu sličnost s vizualnim, gdje •boja• ima sličnu funkciju.« (⟨RL⟩, 458)

2) »•Visina tona• i •trajanje• 'središnja' su, a •intenzitet• i zvukovna boja 'periferna' svojstva •tona• (J. Handschin). Premda zvukovne boje bitno određuju djelovanje glazbe, imaju prije pojašnjavajuću nego konstitutivnu funkciju, jer — za razliku od •visine tona• i •trajanja• — ne mogu stvoriti nikakvu •ljestvicu•.« (RL), 457)

3) »(Naziv za) jednostavan koncept koji pokriva vrlo složenu akustičku stvarnost. Zvukovna je boja kvaliteta •zvuka• koja dopušta da se razlikuje od svih ostalih •zvukova• iste •visine• i istog •intenziteta•. Globalni trodimenzionalni oblik •zvuka• u analizi će omogućiti to razlikovanje. Važno je za zvukovnu boju više njezinih sastavnih dijelova, jesu li harmonični ili nisu, njihov relativni •intenzitet•, njihov izbor (parni ili neparni •harmonici• ili cio niz •harmonika• itd.). Važnu ulogu igra i •utitravanje•, odnosno •istitravanje•. Često se neće moći prepoznati glazbalo koje je proizvelo •zvuk• ako mu se odrežu •tonovi• koji nastaju •utitravanjem•, odnosno •istitravanjem•. Predodžba o zvukovnoj boji ne može se svesti na jednostavno pitanje o broju •harmonika•.« (HO), 1016)

4) »(Naziv za) bitan, a ne 'periferan' element glazbe koji se u raznim kulturama i epohama jasno razlikuje, pa je u tom smislu neusporedivo važniji od drugih svojstava •tona•, kao što su •visina•, •trajanje• i •intenzitet•.« (EH), 160)

**KM:** Ni u jednoj se DF z. b. ne spominje kao •parametar•, što ona doista i nije — osim u posebnu shvaćanju •parametra• u nazivlju •serijalne tehnike•: »Zvukovna boja jest doduše svojstvo •tona•, ali ne i •parametar•, jer ona ne sudjeluje u zadovoljavanju uvjeta da bude varijabilna neovisno o drugim •parametrima•.« (DAHLHAUS 1966: 44) Drugim riječima: z. b. jest **rezultanta** odnosa između •parametara• •visine• (po •visini• sudjelujućih •aliquota•, •formanata•, •harmonika• i •parcijala•), •trajanja• (po •trajanju• sudjelujućih •aliquota•, •formanata•, •harmonika• i •parcijala•) i •intenziteta• (po •intenzitetu• sudjelujućih •aliquota•, •formanata•, •harmonika• i •parcijala•), pa nije samostalna kao ostali •parametri•.

**KR:** Usprkos krivoj uporabi u nazivlju •serijalne glazbe• •parametar• z. b. se toliko uvriježio da ga je nemoguće iskorijeniti.

•Boja tona•, po (L), 591, istoznačna je sa z. b., što je, dakako, pogrešno. Isto se tako i u (P), 376, sa »•zvučne boje•« upućuje na •boju tona• (v. KR •boje tona•).

Z. b. ovdje se predlaže umjesto •boje•, •boje zvuka• i •zvučne boje•. Sama je •boja• u stvari kraćenica od z. b. i može se samo tako rabiti. •Boja zvuka•

stilska je figura koja, doduše, kako je navedeno u DF 1, ima stanovitu analogiju s vizualnim (premda se nikada neće reći: »•boja• svjetla« ili »•boja• bijelog svjetla«, nego prije »spektar svjetla« ili »spektar bijelog svjetla«; »•boja• bijelog svjetla« čak zvuči kao tautologija!), ali je, kao stručna riječ i/ili tehnički pojam, neprecizna. »•Zvučna boja•« pak jednostavno znači »•boju• koja zvuči«, pa je posve neuporabljiv pojam, za razliku od •zvučne skulpture•, koja je doista »skulptura koja zvuči«.

**V:** •aliquot(i), aliquotni ton(ovi)•, •filter formanata• = filter zvukovne boje, filter zvukovne boje = •filter formanata•, •formant(i)•, •harmonik, harmonici, harmonički ton(ovi)•, •istitravanje•, •melodija zvukovnih boja• = (•Klangfarbenmelodie•), •modulacija zvukovne boje•, •parcijal(i), parcijalni ton(ovi)•, •parametar•, •serija zvukovne boje•, •utitravanje•, •visina zvuka•, •zvučnost•, •zvuk• •zvukovni spektar• = (spektar) = (zvučni spektar).

**USP:** •boja tona•, •intenzitet (tona)• = (dinamika) = (•jačina•), •trajanje (tona)•, •visina (tona)•. (APE), 63, 305; (BASS), I, 26–28, 617; (BKR), II, 296–297; (BOSS), 170–173; (CH), 308; (DG), 142; (DOB), 188; (FR), 93; (GR), 181; (GR6), XVIII, 823; (GUI), 48–52; (HI), 237; (HK), 206–207; (HO), 1016; (IM), 389; (KN), 111–112; (KS), 127; (L), 302; (LARE), 1556; (M), 16–17, 21, 439; (MELZ), I, 216; (MI), III, 796–797; (POU), 207–209; (RAN), 863; (RIC), IV, 387; (ROS), 230; (SLON), 1462; (VO), 123–126; (Z), 18–23, 33–34, 288

## ZVUKOVNA POEZIJA

**EN:** text–sound composition ((BOSS), 132); **NJ:** Lautgedichte; **FR:** poésie phonétique, poésie sonore.

**ET:** Grč. ποιῆσις = (doslovno: stvaranje, pravljenje), pjesništvo, od poieîn = (doslovno: činiti, stvarati), spjevati pjesme ((KLU), 553).

**DF:** »Po nekim mišljenjima zvukovna poezija čini se poljem eksperimentiranja koje je u blizini onoga glazbenog po zajedničkoj građi i po rabljenim tehnikama. Jedna je od osnovnih razlika da zvukovnu poeziju ne interpretira netko drugi iz partiture nego jedino sam autor u •performanceu• ili na snimci... Zvukovna poezija, vizualna poezija i •letrizam• odbijaju po svojoj prirodi podjelu umjetnosti na kategorije. Prema radnom procesu umjetnici kao što su Henri Chopin, François Dufrêne, Bernard Heidsieck, Ladislav Novak, Gerhard Rühm (i drugi) ili polaze od (grafizma) knjige, ili od podrške magnetofonske vrpce ili od mogućnosti glasa i tijela. Djela tih umjetnika pokazuju u kojoj je mjeri danas nedjelotvorna podjela na umjetničke žanrove. A polivalentna nije toliko njihova stvaralačka osob-

nost koliko građa, znak, fonem, slovo..., temelj njihovih istraživanja.« (⟨BOSS⟩, 131–132)

**KM:** U ⟨BOSS⟩, 132, spominju se još i ovi (američki) predstavnici z. p.: Allen Ginsberg, John Giorno, Jack Kerouac, Jackson MacLow..., no začudo ne i John Cage, čija su mnoga »predavanja« (npr. CAGE 1961a: 18–34, 41–56; CAGE 1961b; CAGE 1961c; usp. i GLIGO 1989a: 96–98) ujedno i »performancei« i z. p. po ulozi koju u njima igra vokalna artikulacija »predavača« (u ovom slučaju najčešće samog Cagea); no i Cageovi radiofonski projekti kao što je *Roaratorio*, inspiriran Joyceom (v. CAGE 1982). Od hrvatskih pjesnika z. p. bavi(o) se B. Vladović.

U literaturi se za z. p., odnosno za »letrizam« ponekad rabi i pojam »konkretna poezija« (npr. u GARNIER 1968), no u tom se pojmu više ističe veza s poezijom nego s glazbom, pa zato nije uvršten u ovaj *Vodič*.

**KR:** »Interdisciplinarnost« z. p., o kojoj se govori u DF, očituje se i u stanovitim terminolojskim problemima koji su vidljivi u razlikama među pojmovima na EN, NJ i FR. Njima treba pribrojiti i »govornu skladbu« koja, kako se ističe u DF, svoju inspiraciju nalazi i u samim počecima z. p. (recimo u Schwittersa), ali i »letrizam«. Iz DF »govorne skladbe« i »letrizama« također se vidi da se mnoge (primarno) skladbe mogu također svrstati u z. p. (osim Hansa G Helmsa, koji je ipak primarno pjesnik). Iz KM »prozne glazbe« jasno je da se neki primjeri takve vrste također mogu smatrati z. p., dakako, pod pretpostavkom da se realiziraju u »zvuku«. U tom se smislu i neke »verbalne partiture« također, opet ovisno o realizaciji, mogu smatrati z. p. (premda nije poznato da se Stockhausenova »verbalna partitura« *Aus den sieben Tagen*, koja se spominje u DF 2 »verbalne partiture«, ikada realizirala kao z. p., što međutim nije nezamislivo ni nemoguće).

Z. p. **zvukovna** je zato što je njezina primarna građa »zvuk«. **Zvučna** je onda kada se izvodi!

**V:** »fluxus«, »govorna skladba«, »performance«, »prozna glazba«, »verbalna partitura«.

**USP:** »letrizam«.

CABANNE — RESTANY 1969: 235

### ZVUKOVNI OBJEKT = (OBJET SONORE) = (ZVUČNI OBJEKT)

**EN:** sound object; **NJ:** Klangobjekt; **FR:** objet sonore.

**ET:** Lat. objectum = ono što je postavljeno ispred, predmet, od obicere = staviti ispred, od prijedl. ob = pred i iacere = baciti (⟨KLU⟩, 511, 512).

**DF:** 1) »(Naziv za) kompleks koji obično proizlazi iz elektrofonskog tretiranja »zvukova« — glazbenih

»zvukova« ili »šumova« — i koji se ne može označiti u smislu bilo koje specifične glazbene ili kakve druge prepoznatljive »zvučnosti«. Zvukovni objekti onda tvore »pročišćenu sirovinu« kojom skladatelj stvara svoju skladbu. Neke složene »zvučnosti« u nekim instrumentalnim djelima Varèsea, Weberna (Kantata, op. 31) i Cagea (djela za »preparirani klavir«) nisu ni »akordi« ni melodijska pratnja, pa po tome kao da najavljuju zvukovne objekte »konkretno glazbe« — no pojam se točno odnosi na »zvukove« koji se proizvode ili modificiraju elektrofonskim tehnikama.« (⟨JON⟩, 285–286)

2) »(Naziv za) predodžbu koja se uglavnom vezuje uz Pierrea Schaeffera, a označuje kakav zvukovni fenomen što se percipira u vremenu kao cjelina, kao jedinstvo, ma kakvi da su mu uzroci, smisao i područje kojemu pripada (glazbeno ili neglazbeno). U stanovitu smislu predodžba o zvukovnom objektu generalizira predodžbu o *noti* (kao kombinatoričnoj jedinici) na sav zvukovni svijet, uključujući i »zvukove« koji nemaju određenu »visinu« ili čiji profil, karakter, ne ide u uobičajene kriterije tradicionalne glazbe. Glazbena nota dakle postaje poseban slučaj zvukovnog objekta...« (⟨LARE⟩, 1112–1113)

**KM:** U DF 1 značenje se z. o. određuje u širem smislu nego što se definira u Schaefferovoj teoriji »konkretno glazbe« (DF 2 — v. SCHAEFFER: 1966: 389–597; SCHAEFFER 1967: 35–36; ⟨GUI⟩, 34–35), naročito u vezi s prijedlogom za uvođenje solfeggia »konkretno glazbe« (SCHAEFFER 1952: 201–228; SCHAEFFER 1966: 475–597).

**KR:** Značenja pojma treba razlikovati:

1) u širem smislu — kao u DF 1;

2) u smislu što ga rabi teorija »konkretno glazbe« — kao u DF 2. U ⟨EH⟩, 163, napominje se da je z. o. pojam oko čije se funkcije najbolje uočuje razlika između »elektroničke i »konkretno glazbe«: »Elektronička glazba« od početka je »zvukove« gradila iz pojedinačnih elemenata; »konkretno glazba« redala je zvukovne objekte i kao njezin glavni teorijski zadatak proklamirala njihovo analiziranje i — nakon analiziranja — po mogućnosti njihovo katalogiziranje.«

U oba slučaja z. o. može biti »objekt koji zvuči«, ali je ipak ponajprije to zvukovna građa koja, prije nego što zazvuči, stoji na raspolaganju skladatelju. Zato je z. o. širi pojam od »zvučnog objekta« (⟨MELZ⟩, III, 769 = uputnica na »konkretnu glazbu«).

**V:** »akuzmatika, akuzmatička glazba«, »konkretno glazba« = (»musique concrète«), »zvuk«.

**USP:** »glazbeni objekt« = (objet musical). (⟨BOSS⟩, 109–110; ⟨HO⟩, 677)

**ZVUKOVNI SPEKTAR = (SPEKTAR) = (ZVUČNI SPEKTAR)**

**EN:** formant spectrum, spectrum (of sound); **NJ:** Frequenzspektrum, Klangspektrum, Schallspektrum, Teiltonspektrum; **FR:** spectre de fréquence, spectre sonore; **TL:** spettro (sonoro).

**ET:** Lat. spectrum = slika u duši, pomisao, predodžba (⟨DIV⟩, 999), od specere = gledati, promatrati (⟨DE⟩, 1043).

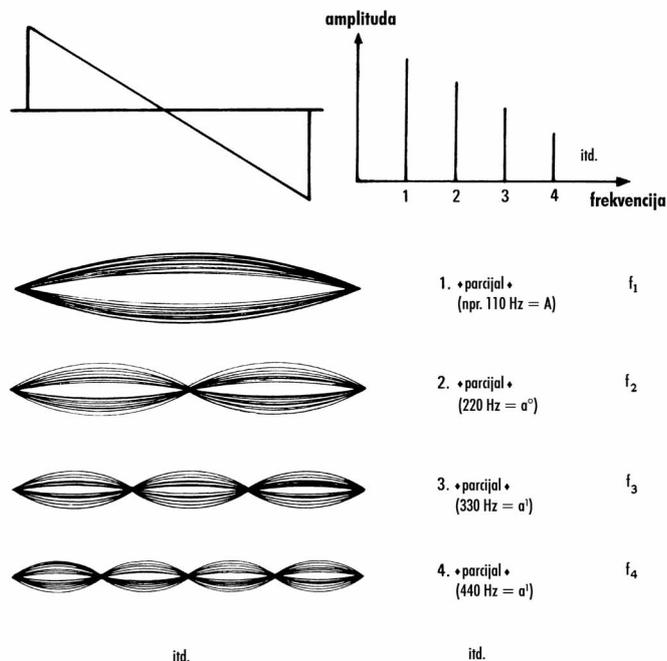
**DF:** »Naziv za opis kakva titraja grafičkom predodžbom frekvencije i amplitude •sinusoidnih titraja• kao •parcijala• od kojih se, po Fourierovu teoremu, sastoji svaki složeni, periodički titraj. Na spektrogram, u kojemu apscisa određuje frekvenciju, a ordinata amplitudu, unose se okomite crte za svaki pojedinačni •sinusoidni titraj• kao •parcijal•. U ovome primjeru prikazana su na spektrogramu četiri •parcijala• zvukovnog spektra •pilastog titraja• i, zatim, odgovarajući •sinusoidni titraji• kao •parcijali• (v. donji primjer)... Ako se •parcijali• u kakvu električnom titraju potisnu kakvim •filterom•, promijenit će se i oblik titraja koji proizlazi iz •strukture• •parcijala• i •zvukovna boja• titraja (v. •suptraktivna sinteza zvuka•). I obratno: oblik se titraja može izgraditi dodavanjem •sinusoidnih titraja• što ih proizvodi •generator sinusoidnog titraja• (v. •aditivna sinteza zvuka•)...

Ako se određeno frekvencijsko područje naročito pojača zbog specifičnih rezonantnih svojstava u kakvu proizvođaču titraja (npr. u kakvu glazbalu), i to tako da se svi •parcijali• koji idu u to područje posebno istaknu bez obzira na frekvenciju •temelnog tona•, onda se o tim istaknutim parcijalima govori kao o •formantima•... Kod električnih titraja •formanti• se mogu proizvesti umjetno, kakvim •filterom• (recimo, •pojasnopropusnim filterom•) ili •izjednačivačem•... (⟨EN⟩, 113–115)

**KR:** U (MELZ), III, 769, umjesto z. s. navodi se »zvučni spektar«. Z. s. bolje je rabiti jer je zvučni spektar ponajprije onaj spektar koji zvuči (kao •zvučna skulptura• i •zvučni događaj•, za razliku od •zvukovne boje• i •zvukovnog objekta•).

**V:** •aliquot(i), alikvotni tonovi•, •analiza spektra• = •analiza zvuka• = (spektralna analiza), •analiza zvuka• = •analiza spektra• = (spektralna analiza), •formant(i)•, •harmonik, harmonici, harmonički ton(ovi)•, •izjednačivač• = (•ekvalizator•) = (equalizer), •parcijal(i), parcijalni ton(ovi)•, •temeljni ton•, •zvuk•, •zvukovna boja• = (boja) = (boja zvuka) = (zvučna boja).

(BKR), II, 79–80; (BOSS), 156–157; (CH), 306–307; (DIB), 344–345; (DOB), 146; (EH), 105–106; (FR), 31; (HI), 238; (HO), 954; (L), 497; (RL), 306; (SLON), 1491–1492



## Ž

**ŽIVA ELEKTRONIČKA GLAZBA =**  
**(•ŽIVA ELEKTRONSKA GLAZBA•) =**  
**(LIVE ELECTRONIC MUSIC) =**  
**(LIVE-ELECTRONICS)**

**EN:** live electronic (v. **KR**), live-electronic music, live electronics; **NJ:** Live-Elektronik, live-elektronische Musik; **FR:** musique électronique vivante, musique électronique en direct (neuobičajeno; češći su **EN** nazivi!); **TL:** live electronic music, musica elettronica viva.

**ET:** •Elektronička glazba•.

**DF:** 1) »(Naziv za) glazbu u kojoj se neki aspekti elektroničkom opremom stvaraju i modificiraju za trajanja izvedbe.« ((**FR**), 49)

2) »(Naziv za) glazbu u kojoj elektronički •zvuk• izvodač stvara 'uživo', u koncertnoj situaciji, rabeći •elektroničke (glazbene) instrumente•. 'Živa' se tu također odnosi i na pristup koji je suprotan skladanju •elektroničke glazbe• izravno na vrpce... (Pojam također podrazumijeva) skladanje u •stvarnom vremenu• uz uporabu klavijatura, •sekvencera• i sl.« ((**CP1**), 240)

3) »(Naziv za) glazbu koja zahtijeva elektronička sredstva u izvedbi, premda pojam normalno isključuje reprodukciju s vrpce i uporabu industrijskih •elektroničkih instrumenata•. Moguća je... uporaba amplifikacije (da bi se postiglo) izobličjenje •zvuka• (Cageova *Cartridge Music*, Stockhausenova *Mikrofonie I*), uporaba •modulacije•, naročito •prstenastim modulatorom• (Stockhausenovi *Mixtur* i *Manttra*), uporaba magnetofona za snimanje i reprodukciju za izvedbe (Stockhausenov *Solo*), uporaba posebno konstruiranih instrumenata (npr. •elektrokorda•, •elektronija•) i... digitalne opreme... (Boulezov *Répons*). Cageov *Imaginary Landscape No. 1* (1939) obično se smatra prvim primjerom žive elektroničke glazbe, ali je ta vrsta postala naročito popularna šezdesetih godina, kada su Cage i Tudor počeli redovito raditi s elektronikom i kada su se u

Europi različiti ansambli počeli specijalizirati za tu vrstu glazbe (*AMM*, *Gentle Fire*, *Intermodulation*, Stockhausenov ansambl). Od tada je za mnoge skladatelje — za Stockhausena, Cagea, Glassa i Younga npr. — elektronika postala posve normalan sastavni dio njihova muziciranja.« ((**GR**), 110)

**KR:** Sve **DF** ravnopravno pridonose određenju značenja pojma, ali zahtijevaju i komentar:

a) **DF 1** posve točno, kratko i jezgrovito određuje značenje pojma. (Upravo je nevjerojatno kako se, nakon tako precizne **DF** ž. e. g. u (**FR**), može u tom istom izvoru onako površno definirati •izvedbu u stvarnom vremenu• — v. **DF** i **KR**.)

b) U **DF 2** nejasno je što se podrazumijeva pod skladanjem u •stvarnom vremenu•. (To bi bila posebna vrsta •improvizacije• — v. **KR** •izvedbe u stvarnom vremenu•!) Osim •sekvencera• može se rabiti i niz drugih instrumenata (kako se vidi iz **DF 3**), npr. •digitalni sintetizator• i razne •sklopove za uzorkovanje•.

c) U **DF 3** problematično je navođenje Cageove skladbe *Imaginary Landscape No. 1* kao prvoga primjera ž. e. g., jer se u **CAGE** 1962: 35 napominje da se ta skladba »izvodi kao snimka ili kao radijska emisija«, dakle nikako **uživo**. Također je problematično i odbacivanje industrijskih •elektroničkih instrumenata•: •elektrokord• i •elektronij• (v. t. 2 u njihovim **DF**) konstruirani su, doduše, za posebne skladateljske potrebe, no danas je ipak većina instrumenata koji se rabe u ž. e. g. industrijske, serijske proizvodnje (v. npr. **DF** •digitalnog sintetizatora• i •sklopa za uzorkovanje•). Među europskim grupama za ž. e. g. svakako treba spomenuti i rimsku grupu *Musica elettronica viva*, koja je nepravedno ispuštena iz **DF 3**. Problematično je spominjanje Glassa i Younga kao skladatelja koji se bave ž. e. g. (jer oni uglavnom samo rabe sofisticiranije vrste amplifikacije), a ne spomenuti T. Rileyja, koji je u svojim »musics for solo performer« (tj. »glazba-

ma za samo jednog izvođača») znao vrlo sofisticirano rabiti •beskrajne vrpce• i (digitalne) •petlje• (npr. u skladbama kao što su *Poppy Nogood & the Phantom Band* iz 1967, *Rainbow in Curved Air* iz 1969. i *Persian Surgery Dervishes* iz 1971).

Ortografija je raznolika i posve neobična. Ne čudi preuzimanje EN pridjeva »live« (koji se u nas djelomično udomaćio samo u žargonu; govori se npr. ipak o **živom i odgođenom** radijskom prijenosu, pa se zato ovdje također rabi prijevod, a ne EN pridjev) koliko uporaba pridjeva »electronic« kao imenice, premda je to također pridjev (npr. u »live electronic music«). »Electronic« je na EN uvijek »electronics« (= »elektronika«), ali to se, u pregledanoj literaturi, poštuje samo u NYMAN 1974: 75.

U ⟨BOSS⟩, 47, nudi se posve krivi EN ekvivalent FR pojmu koji nigdje ne postoji: »life electronic music«. »Life« naime na EN nije pridjev (kao »live«) nego imenica (= »život«)

**V:** •automatska glazba• = (•kompjutorska glazba•) = •računalna glazba• (t. 2 u DF), •bioglazba•,

•digitalni sintetizator•, •elektronička glazba• = (•elektronska glazba•), •izvedba u stvarnom vremenu•, •izvedbena partitura•, •računalna glazba• (t. 2 u DF) = •automatska glazba• = (•kompjutorska glazba•), •sklop za uzorkovanje• = (•sampler•).

**USP:** (•živa elektronska glazba•) = (live electronic music) = (live–electronics).

⟨BASS⟩, II, 127–129; ⟨BKR⟩, III, 54–55; ⟨EH⟩, 190–192; ⟨G⟩, 191–195; ⟨GR6⟩, VI, 108–109; ⟨HI⟩, 268; ⟨HU⟩, 209–216; ⟨LARE⟩, 919–920; ⟨M⟩, 555; MASSOW 1990; MUMMA 1975; ⟨V⟩, 432 = uputnica na •elektroničku glazbu• i •mixed media•

**(ŽIVA ELEKTRONSKA GLAZBA) =**

**•ŽIVA ELEKTRONIČKA GLAZBA• =**

**(LIVE ELECTRONIC MUSIC) =**

**(LIVE–ELECTRONICS)**

**KR:** Pridjev je »elektronska« pogrešan, jer ne dolazi od »elektronike«, nego od »elektrona« (⟨ŠPR⟩, 157–159).

**USP:** •živa elektronička glazba• = (live electronic music) = (live–electronics).

# SIGLE

- ⟨APE⟩ = APEL, W.–DANIEL, R. T., 1960. *The Harvard Brief Dictionary of Music*. NY: Washington Press
- ⟨BA⟩ = BAKER, Th., 1923. *A Dictionary of Musical Terms*. NY–Ldn: Schirmer–Collier Macmillan
- ⟨BAB⟩ = BABIĆ, S., 1991<sup>2</sup>. *Tvorba riječi u hrvatskom književnom jeziku. Načrt za gramatiku*. Zagreb: HAZU–Globus
- ⟨BASS⟩ = BASSO, A. (ed.). 1983–1984. *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Il Lessico*. I. sv. (1983): A–C, II. sv. (1983): D–LIV, III. sv. (1984): LIZ–PRA, IV. sv. (1984): PRE–Z. Torino: UTET
- ⟨BKR⟩ = DAHLHAUS, C.–EGGEBRECHT, H. H. (Hrsg.). 1992<sup>4</sup>. *Brockhaus Riemann Musiklexikon*. I. sv.: A–D, II. sv.: E–K, III. sv.: L–Q, IV. sv.: R–Z, V. sv.: *Ergänzungsband*. Mainz–München: Schott–Piper
- ⟨BOSS⟩ = BOSSEUR, J.–Y., 1992. *Vocabulaire de la musique contemporaine*. Paris: Minerve
- ⟨BP⟩ = CHAMBERLAIN, B. J.–HARMON, R. M., 1983. *A Dictionary of Informal Brazilian Portuguese. With English Index*. Washington, D. C.: Georgetown University Press
- ⟨BR⟩ = BRACCINI, R., 1992. *Praktisches Wörterbuch der Musik*. Mainz–München: Schott–Piper
- ⟨BRO⟩ = BRODNJAK, V., 1991. *Razlikovni rječnik srpskog i hrvatskog jezika*. Zagreb: Školske novine
- ⟨CAN⟩ = CANDÉ, R. de, 1983. *Nouveau dictionnaire de la musique*. Paris: Seuil
- ⟨CASS⟩ = SIMPSON, D. P., 1971<sup>5</sup>. *Cassell's New Latin–English English–Latin Dictionary*. Ldn: Cassell
- ⟨CH⟩ = CHARLES, D., 1968. »Ebauche d'un lexique propre à faciliter l'intelligence de quelques musiques récentes«. *Revue d'esthétique (= Musiques nouvelles)*. 21 (2–3–4). 293–309
- ⟨COD⟩ = FOWLER, H. W.–FOWLER, F. G., 1965. *The Concise Oxford Dictionary of Current English*. Ldn: OUP
- ⟨CP1⟩ = COPE, D., 1976<sup>2</sup>. *New Directions in Music*. Dubuque, Iowa: Brown Company (str. 237–243: *Glossary of Terms*)
- ⟨CP2⟩ = COPE, D., 1977. *New Music Composition*. NY: Schirmer (str. 341–342: *Brief Glossary of Terms*)
- ⟨DB⟩ = DARCY, L.–BOSTON, L., 1988<sup>3</sup>. *Webster's New World Dictionary of Computer Terms*. NY: Simon & Schuster
- ⟨DE⟩ = BARNHART, R. K. (ed.). 1988. *The Barnhart Dictionary of Etymology*. NY: Wilson Company
- ⟨DEI⟩ = BATTISTI, C.–ALESSIO, G., 1950–1957. *Dizionario etimologico italiano*. Sv. I–V. Firenze: G. Barbera Editore
- ⟨DG⟩ = DELLA CORTE, A.–GATTI, G. M., 1952<sup>4</sup>. *Dizionario di Musica*. Torino–Milano: G. B. Paravia & C.
- ⟨DIB⟩ = DIBELIUS, U., 1966. *Moderne Musik 1945–1965. Voraussetzungen. Verlauf. Material*. München: Piper (str. 311–353: *Begriffe*)
- ⟨DIV⟩ = DIVKOVIĆ, M., (1900<sup>2</sup>) 1980<sup>R</sup>. *Latinsko–hrvatski rječnik za škole*. Zagreb: Kraljevska hrvatsko–slavonsko–dalmatinska zemaljska vlada
- ⟨DLI⟩ = BATTAGLIA, S. (ed.). 1961–1992. *Grande dizionario della lingua italiana*. Sv. I–XVI (nedovršeno). Torino: UTET
- ⟨DOB⟩ = DOBSON, R., 1992. *A Dictionary of Electronic and Computer Music Technology*. Oxford–NY: OUP
- ⟨DTE⟩ = ROOM, A., 1986. *A Dictionary of True Etymologies*. Ldn–Boston: Routledge & Kegan Paul
- ⟨DUD⟩ = DROSDOWSKI, G., 1989<sup>2</sup>. *Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*. Mannheim–Leipzig–Wien–Zürich: Dudenverlag
- ⟨EG⟩ = EGGEBRECHT, H. H. (Hrsg.). 1972 (i dalje). *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Wiesbaden–Stuttgart: Steiner

- (EH) = EIMERT, H.–HUMPERT, U., 1973. *Das Lexikon der elektronischen Musik*. Regensburg: Bosse Verlag
- (EIN) = EINSTEIN, A., 1926. *Das neue Musiklexikon. Nach dem Dictionary of Modern Music and Musicians herausgegeben von A. Eaglefield–Hull übersetzt und bearbeitet von Alfred Einstein*. Bln: Hesses Verlag
- (EN) = ENDERS, B., 1985. *Lexikon. Musikelektronik*. München–Mainz: Goldmann–Schott
- (FR) = FINK, R.–RICCI, R., 1975. *The Language of Twentieth Century Music. A Dictionary of Terms*. NY–Ldn: Schirmer–Macmillan
- (G) = GIESELER, W., 1975. *Komposition im 20. Jahrhundert. Details. Zusammenhänge*. Celle: Moeck Verlag
- (GL) = GLIGO, N., 1987. *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*. Zagreb: MIC KDZ
- (GLU) = GLUHAK, A., 1993. *Hrvatski etimološki rječnik*. Zagreb: August Cesarec
- (GR) = GRIFFITHS, P., 1986. *The Thames and Hudson Encyclopaedia of 20th–Century Music*. Ldn: Thames and Hudson
- (GRI) = SADIE, S. (ed.). 1984. *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. I. sv.: A–F, II. sv.: G–O, III. sv. P–Z. Ldn–NY: Macmillan–Grove’s Dictionaries of Music
- (GRJ) = KERNFELD, B. (ed.). 1988. *The New Grove Dictionary of Jazz*. I. sv.: A–K, II. sv.: L–Z. Ldn–NY: Macmillan–Grove’s Dictionaries of Music
- (GR6) = SADIE, S. (ed.). 1985<sup>6</sup>. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Sv. I–XX. Ldn–NY–Hong Kong: Macmillan–Grove’s Dictionaries of Music–Peninsula Publishers
- (GUI) = CHION, M., 1983. *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris: Éditions Buchet/Castel–INA/GRM
- (H) = HÄUSLER, J., 1969. *Musik im 20. Jahrhundert von Schönberg zu Penderecki*. Bremen: Schünemann Verlag
- (HI) = HIRSCH, F., 1984. *Das große Wörterbuch der Musik*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen’s Verlag
- (HK) = HALBSCHIEFFEL, B.–KNEIF, T., 1992. *Sachlexikon Rockmusik. Instrumente, Stile, Techniken, Industrie und Geschichte*. Reinbek b. Hbg: Rowohlt
- (HO) = HONEGGER, M. (éd.). 1976. *Dictionnaire de la musique. Science de la musique*. I. sv.: A–K, II. sv.: L–Z. Paris: Bordas
- (HU) = HUMPERT, H. U., 1987. *Elektronische Musik. Geschichte–Technik–Kompositionen*. Mainz: Schott
- (IM) = ISAACS, A.–MARTIN, E., 1986. *Dictionary of Music*. Ldn: Sphere Books
- (JON) = JONES, R. C., 1965. *A Glossary of Theoretical Terms Used In Selected Writings In English About Twentieth–Century Music* (The University of Iowa, Ph. D., 1965). Ann Arbor: University Microfilms
- (KL) = KLAJIĆ, B., 1990. *Rječnik stranih riječi. Tuđice i posuđenice*. Zagreb: NZMH
- (KLU) = KLUGE, F. (i drugi). 1989<sup>22</sup>. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bln–NY: de Gruyter
- (KN) = KNEIF, T., 1978. *Sachlexikon Rockmusik. Instrumente, Stile, Techniken, Industrie und Geschichte*. Reinbek b. Hbg: Rowohlt
- (KS) = KIRCHMEYER, H.–SCHMIDT, H. W., 1970. *Aufbruch der jungen Musik. Von Webern bis Stockhausen*. Köln: Gerig Verlag
- (KSD) = FLORIAN, U.–MARTINEZ, F., 1989. *Wörterbuch Kuba–spanisch Deutsch*. Leipzig: Verlag Enzyklopädie
- (KU) = KUHAČ, F. Š., 1890. *Katekizam glazbe*. Zagreb: Hartman
- (L) = LEUCHTMANN, H. (ed.). 1978. *Terminorum musicae index septem linguis redactus*. Budapest–Kassel: Akademia Kiado–Bärenreiter
- (LARE) = VIGNAL, M. (éd.). 1982. *Larousse de la musique*. I. sv.: A–Kreuzer, II. sv.: Kreuzspiel–Zyklus. Paris: Larousse
- (LEU) = LEUCHTMANN, H., 1992<sup>4</sup>. *Dictionary of Terms in Music. English–German, German–English*. München: Saur
- (M) = MICHELS, U., 1977–1985. *dtv–Atlas zur Musik*. Kassel–München: Bärenreiter Verlag–Deutscher Taschenbuchverlag
- (MELZ) = KOVAČEVIĆ, K. (ur.). 1971–1977. *Muzička enciklopedija Jugoslavenskog leksikografskog zavoda*. I. sv. (1971): A–GOZ, II. sv. (1974): GR–OP, III. sv. (1977): OR–Ž. Zagreb: JLZ
- (MGG) = BLUME, F. (Hrsg.). 1989<sup>2</sup>. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sv. I–XVII. München–Kassel: DTV–Bärenreiter–Verlag

- ⟨MI⟩ = MICHEL, F. (éd.). 1958–1961. *Encyclopédie de la musique*. I. sv. (1958): A–E, II. sv. (1959): F–K; III. sv. (1961): L–Z. Paris: Fasquelle
- ⟨OAD⟩ = EHRlich, E.–FLEXNER, S. B.–CARRUTH, G.–HAWKINS, J. S., 1980. *Oxford American Dictionary*. NY: Avon
- ⟨OED⟩ = SIMPSON, J. A.–WEINER, E. S. C. (ed.). 1989. *The Oxford English Dictionary* (sv. I–XX). Oxford: Clarendon Press
- ⟨P⟩ = PERIČIĆ, V., 1985. *Višjejezični rečnik muzičkih termina*. Beograd: SANU–Muzikološki institut (posebna izdanja, knj. DLXIII, odeljenje likovne i muzičke umetnosti, knj. 5)
- ⟨POU⟩ = POUSSEUR, H., 1970. »Eclaircissements techniques«. u: POUSSEUR, H., 1970. *Fragments théoriques I sur la musique expérimentale. Etudes de sociologie de la musique*. Bruxelles: Editions de l'Institut de Sociologie–Université Libre de Bruxelles. 191–237
- ⟨RAN⟩ = RANDEL, D. M. (ed.). 1986. *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Mass.–Ldn: Belknap Press
- ⟨RIC⟩ = SARTORI, C. (ed.). 1963–1964. *Enciclopedia della musica*. I. sv. (1963): A–C, II. sv. (1964): D–LEU, III. sv. (1964): LEV–REU, IV. sv. (1964): REV–Z. Milano: Ricordi
- ⟨RL⟩ = EGGBRECHT, H. H. (Hrsg.). 1967. *Riemann Musiklexikon. Sachteil*. Mainz: Schott
- ⟨ROS⟩ = ROSTAND, C., 1970. *Dictionnaire de la musique contemporaine*. Paris: Larousse
- ⟨RUF⟩ = RUF, W. (Hrsg.). 1991. *Lexikon Musikinstrumente*. Mannheim–Wien–Zürich: Meyers Lexikonverlag
- ⟨SCH⟩ = SCHAAL, R., 1969. *Abkürzungen in der Musikterminologie*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag
- ⟨SIM⟩ = SIMEON, R., 1969. *Enciklopedijski rječnik lingvističkih naziva*. Zagreb: MH. I. sv.: A–O, II. sv.: P–Z
- ⟨SLON⟩ = SLONIMSKY, N., 1971<sup>4</sup>. *Music Since 1900*. NY: Scribner
- ⟨SM⟩ = SMITH, W. J., 1961. *A Dictionary of Musical Terms in Four Languages*. Ldn: Hutchinson
- ⟨ŠPR⟩ = ŠTAMBUK, A.–PERVAN, M.–PILKOVIĆ, M.–ROJE, V., 1991. *Rječnik elektronike, englesko-hrvatski i hrvatsko-engleski*. Split: Logos
- ⟨THO⟩ = THOMAS, K., 1989<sup>6</sup>. *DuMont's kleines Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts*. Köln: DuMont Buchverlag
- ⟨TLF⟩ = (grupa autora i suradnika). 1971–1992. *Trésor de la langue française*. Sv. I–XV (nedovršeno). Paris: CNRS–Gallimard
- ⟨V⟩ = VINTON, J. (ed.). 1974. *Dictionary of the 20th Century Music*. Ldn: Thames and Hudson
- ⟨VO⟩ = VOGT, H., 1982<sup>2</sup>. *Neue Musik seit 1945*. Stuttgart: Reclam
- ⟨WAH⟩ = WAHRIG, D. (i drugi). 1968. *Deutsches Wörterbuch*. Gütersloh: Bertelsmann Lexikon–Verlag
- ⟨Z⟩ = ZIMMERSCHIED, D. (Hrsg.). 1974. *Perspektiven Neuer Musik. Material und didaktische Informationen*. Mainz: Schott

# BIBLIOGRAFIJA

## A

- ADORNO, Th. W., 1972. *Philosophie der neuen Musik*. Ffm: Ullstein  
ALTMANN, P., 1977. *Sinfonia von Luciano Berio. Eine analytische Studie*. Wien: UE  
ANDREIS, J., 1975. *Povijest glazbe (I)*. Zagreb: Liber  
ANDREIS, J., 1976. *Povijest glazbe (II)*. Zagreb: Liber  
ANDREIS, J., 1976a. *Povijest glazbe (III)*. Zagreb: Liber

## B

- BABBITT, M., 1955. »Some Aspects of 12-tone Composition«. *The Score and IMA*. 12: 53–61  
BABBITT, M., 1960. »Twelve-Tone Invariants as Compositional Determinants«. *MQ*. 66 (2): 246–259  
BABBITT, M., 1961. »Set Structure as a Compositional Determinant«. *JMT* 5 (1): 72–94  
BALLIF, C., 1956. *Introduction à la métatonalité: vers une solution tonale et polymodale du problème atonal*. Paris: Richard-Masse  
BANDUR, M., 1990. »Schlager«. u: ⟨EG⟩  
BANDUR, M., 1994. »Neoklassizismus«. u: ⟨EG⟩  
BARBAUD, P., 1960. »Musique algorithmique«. *Esprit*. 28 (280). 92–97  
BARBAUD, P., 1966. *Initiation à la composition musicale automatique*. Paris: Dunod  
BARTOLOZZI, B., 1967. *New Sounds for Woodwind*. Ldn: OUP  
BEICHE, M., 1983. »Grundgestalt«. u: ⟨EG⟩  
BEICHE, M., 1984. »Reihe, Zwölftonreihe«. u: ⟨EG⟩  
BEICHE, M., 1985. »Zwölftonmusik«. u: ⟨EG⟩  
BEICHE, M., 1992. »Tonalität«. u: ⟨EG⟩  
BEICHE, M., 1993. »Polytonalität«. u: ⟨EG⟩  
BEKKER, P., 1920<sup>5</sup>. *Neue Musik*. Bln: Erich Reiß Verlag (1973<sup>R</sup>. Nendeln/Liechtenstein: Kraus Reprint)  
BEKKER, P., 1932. *Briefe an zeitgenössische Musiker*. Bln-Schöneberg: Max Hesses Verlag  
BINAL, W., 1983. »Dona nobis pacem« (komentar za *Requiem* A. Reimanna u programu koncerta u ciklusu *Musik der Gegenwart*). Bln, 9. siječnja 1983, SFB-WDR-RIAS, nepag.  
BLASER, W., 1976. *Struktur und Textur. Dokumentation über die Architektonik — Prinzipien von Tektonik und Textur*. Krefeld: Scherpe Verlag  
BLOCK, R.-FREYBOURG, A. M. (Hrsg.). 1983. *1962 Wiesbaden FLUXUS 1982. Eine kleine Geschichte von Fluxus in drei Teilen* (katalog izložbe). Wiesbaden-Bln: Harlekin Art-Berliner Künstlerprogramm des DAAD  
BLUMRÖDER, Ch. v., 1980. »Neue Musik«. u ⟨EG⟩  
BLUMRÖDER, Ch. v., 1981. »Experiment, experimentelle Musik«. u: ⟨EG⟩  
BLUMRÖDER, Ch. v., 1981a. »Cluster«. u: ⟨EG⟩  
BLUMRÖDER, Ch. v., 1982. »Parameter«. u: ⟨EG⟩  
BLUMRÖDER, Ch. v., 1982a. »Formel-Komposition — Minimal Music — Neue Einfachheit. Musikalische Konzeptionen der siebziger Jahre«. u: *Neuland. Ansätze zur Musik der Gegenwart*, Jahrbuch, Bd. 2 (hrsg. v. H. Henck). Bergisch Gladbach: Neuland Musikverlag Herbert Henck. 183–205

- BLUMRÖDER, Ch. v., 1983. »Modulatio/Modulation«. u: (EG)
- BLUMRÖDER, Ch. v., 1984. »Gruppe, Gruppenkomposition«. u: (EG)
- BLUMRÖDER, Ch. v., 1984a. »Offene Form«. u: (EG)
- BLUMRÖDER, Ch. v., 1985. »Serielle Musik«. u: (EG)
- BLUMRÖDER, Ch. v., 1987. »Motivo/motif/Motiv«. u: (EG)
- BLUMRÖDER, Ch. v., 1991. »Thematische Arbeit, motivische Arbeit«. u: (EG)
- BODE, H., 1954. »Das Melochord des Studios für elektronische Musik im Funkhaus Köln«. *Technische Hausmitteilungen des NWDR* (Sonderheft über elektronische Musik). 6 (1/2). 27–29. (1972<sup>R</sup>. Hbg: Institut für Rundfunktechnik)
- BOEHMER, K., 1967. *Zur Theorie der offenen Form in der Neuen Musik*. Darmstadt: Tonos-Verlag
- BORRIS, S., 1984<sup>3</sup>. *Einführung in die moderne Musik 1900–1950*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag
- BOSE, J. v., 1978. »Suche nach einem neuen Schönheitsideal«. u: *Ferienkurse '78* (= *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, hrsg. v. E. Thomas, Bd. XVII). Mainz: Schott. 34–39
- BOSSEUR, J.-Y., 1976. »Der Futurismus und das Werk von Edgard Varèse«. u: *Der musikalische Futurismus. Ästhetisches Konzept und Auswirkungen auf die Moderne* (= *Studien zur Wertungsforschung*, hrsg. v. O. Kolleritsch, Bd. VIII). Wien–Graz: UE. 37–49
- BOULEZ, P., 1963. *Penser la musique aujourd'hui*. Paris: Gonthier
- BOULEZ, P., 1966. »Alea«. u: BOULEZ, P., 1966. *Relevées d'apprenti*. Paris: Seuil. 41–55
- BOULEZ, P., 1966a. »Moment de Jean-Sébastien Bach«. u: BOULEZ, P., 1966. *Relevées d'apprenti*. Paris: Seuil. 9–25
- BOULEZ, P., 1966b. »Son et verbe«. u: BOULEZ, P., 1966. *Relevées d'apprenti*. Paris: Seuil. 57–62
- BOULEZ, P., 1966c. »A la limite du pays fertile (Paul Klee)«. u: BOULEZ, P., 1966. *Relevées d'apprenti*. Paris: Seuil. 205–221
- BOULEZ, P., 1966d. »Éventuellement...«. u: BOULEZ, P., 1966. *Relevées d'apprenti*. Paris: Seuil. 147–182
- BOULEZ, P., 1981. »Sonate 'que me veux-tu' (Troisième sonate)«. u: BOULEZ, P., 1981. *Points de repère*. Paris: Christian Bourgois. 151–163
- BRANT, H., 1978. »Space as an Essential Aspect of Musical Composition«. u: SCHWARTZ, E.–CHILDS, B. (ed.). *Contemporary Composers on Contemporary Music*. NY: Da Capo Press. 222–242
- BROWN, B., 1981–1982. »The Noise Instruments of Luigi Russolo«. *PNM*. 20 (1–2). 31–48
- BUDDE, E., 1972. »Zitat, Collage, Montage«. u: STEPHAN, R. (Hrsg.). *Die Musik der sechziger Jahre* (= *Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung*, Bd. XII). Mainz: Schott. 26–38
- BÜRGER, P., 1974. *Theorie der Avantgarde*. Ffm: Suhrkamp
- BUSONI, F., 1907. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig: Insel-Verlag
- BUSONI, F., 1956. *Wesen und Einheit der Musik* (= Neuausgabe der Schriften und Aufzeichnungen Busonis). Bln: Max Hesses Verlag

## C

- CABANNE, P.–RESTANY, P., 1969. *L'avant-garde au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Balland
- CAGE, J., 1961. »Experimental Music: Doctrine«. u: CAGE, J., 1961. *Silence*. Middletown, CT: Wesleyan University Press. 13–17
- CAGE, J., 1961a. »Composition as Process«. u: CAGE, J., 1961. *Silence*. Middletown, CT: Wesleyan University Press. 18–56.
- CAGE, J., 1961b. »Lecture on Nothing«. u: CAGE, J., 1961. *Silence*. Middletown, CT: Wesleyan University Press. 109–127
- CAGE, J., 1961c. »Lecture on Something«. u: CAGE, J., 1961. *Silence*. Middletown, CT: Wesleyan University Press. 128–145
- CAGE, J., 1962. *John Cage* (katalog s popisom djela i komentarima). NY: Henmar Press
- CAGE, J., 1970. »Defense of Satie«. u: KOSTELANETZ, R. (ed.). 1970. *John Cage*. NY–Washington: Praeger. 77–84
- CAGE, J., 1970a. »Sonatas and Interludes«. u: KOSTELANETZ, R. (ed.). 1970. *John Cage*. NY–Washington: Praeger. 74–76
- CAGE, J., 1976. *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles*. Paris: Belfond
- CAGE, J., 1982. *Roaratorio. An Irish Circus on Finnegans Wake*. Königstein/Ts.: Athenäum
- CARNER, M., 1955. *A Study of Twentieth-Century Harmony*, Vol. II: *Contemporary Harmony*. NY: Mills Music

## BIBLIOGRAFIJA

---

- CARTER, E., 1960. »Shop Talk by an American Composer«. *MQ* 46 (2): 189–201
- CHARLES, D., 1978. *Gloses sur John Cage*. Paris: Inédit (Union Générale d'Éditions)
- CHION, M., 1982. *La musique électroacoustique*. Paris: PUF
- CHION, M.–REIBEL, G., 1976. *Les Musiques électro-acoustiques*. Paris: INA/GRM–Edisud
- COOPER, G.–MEYER, L., 1960. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: University of Chicago Press
- COWELL, H., 1969. *New Musical Resources*. NY: Something Else Press
- COWELL, H., 1970. »Current Chronicle«. u: KOSTELANETZ, R. (ed.). 1970. *John Cage*. NY–Washington: Praeger. 94–105
- CROSS, L., 1968. »Electronic Music, 1948–1953«. *PNM* 7 (1). 32–65

## D

- DAHLHAUS, C., 1966. »Form in der Neuen Musik«. u: THOMAS, E. (Hrsg.). *Form in der Neuen Musik* (= *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Bd. X). Mainz: Schott. 41–49
- DAHLHAUS, C., 1966a. »Form in der Neuen Musik — Schlußreferat«. u: THOMAS, E. (Hrsg.). *Form in der Neuen Musik* (= *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Bd. X). Mainz: Schott. 71–75
- DAHLHAUS, C., 1968. *Arnold Schönberg: Variationen für Orchester, op. 31*. München: Fink Verlag
- DAHLHAUS, C., 1973. »Neuromantik«. u: (EG)
- DAHLHAUS, C., 1976. »Plädoyer für eine romantische Kategorie. Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik«. u: DAHLHAUS, C., *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*. Mainz: Schott. 270–278
- DAHLHAUS, C., 1976a. »Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs«. u: DAHLHAUS, C., *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*. Mainz: Schott. 279–290
- DAHLHAUS, C., 1976b. »Emanzipation der Dissonanz«. u: DAHLHAUS, C., *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*. Mainz: Schott. 146–153
- DAHLHAUS, C., 1976c. »Musikalische Prosa«. u: DAHLHAUS, C., *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*. Mainz: Schott. 134–145.
- DAHLHAUS, C., 1976d. »Musikalische Moderne und Neue Musik«. *Melos/NZ*. 2 (2): 90
- DAHLHAUS, C., 1980. *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 6, hrsg. v. C. Dahlhaus). Wiesbaden–Laaber: Athenaion Verlag–Laaber–Verlag
- DAHLHAUS, C., 1982. *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. München: Piper Verlag
- DAHLHAUS, C., 1982a. »Ästhetik und Musikästhetik«. u: *Systematische Musikwissenschaft* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 10, hrsg. v. C. Dahlhaus). Wiesbaden–Laaber: Athenaion Verlag–Laaber–Verlag. 81–108
- DALLIN, L., 1957. *Technique of 20th Century Composition*. Dubuque, Iowa: Brown
- DANUSER, H., 1978. »Musikalische Prosa«. u: (EG)
- DANUSER, H., 1984. *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 7, hrsg. v. C. Dahlhaus). Laaber: Laaber–Verlag
- DANUSER, H., 1990. »Zur Kritik der musikalischen Postmoderne«. u: GOJOWY, D. (Hrsg.). 1990. *Quo vadis musica?* (= *Bericht über das Symposium der Alexander von Humboldt–Stiftung, Bonn–Bad Godesberg 1988*). Kassel: Bärenreiter. 82–91
- DEVČIĆ, N., 1994. *Harmonijska komponenta u glazbenom djelu Ive Mačeka*. Zagreb: MIC KDZ
- DIBELIUS, U., 1991<sup>3</sup>. *Moderne Musik II: 1965–1985*. München–Mainz: Schott–Piper
- DUNWELL, W., 1960. *The Evolution of 20th Century Harmony*. Ldn: Novello

## E

- EATON, M. L., 1971. »Bio Music«. *Source. Music of the avant garde*. 5 (1 = issue nr. 9). 28–36
- EBBEKE, K., 1986. »Sprachfindung«. *Studien zum Spätwerk Bernd Alois Zimmermanns*. Mainz: Schott
- EGGEBRECHT, H. H., 1961. »Der Begriff des 'Neuen' in der Musik von der Ars nova bis zur Gegenwart«. u: *Kgr.–Ber.* (VIII. kongres međunarodnog muzikološkog društva, NY, 1961; ur. J. LaRue, knj. I). Kassel: Bärenreiter. 1961. 195–202
- EGGEBRECHT, H. H., 1972. »Punktuelle Musik«. u: (EG)
- EGGEBRECHT, H. H., 1991. *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München–Zürich: Piper

- EIMERT, H., 1955. »Vorwort«. u: EIMERT, H. (Hrsg.). *Die Reihe. Informationen über serielle Musik*, H. 1 (= *Elektronische Musik*). Wien-Ldn-Zürich: UE. 7
- EIMERT, H., 1964. *Grundlagen der musikalischen Reihentechnik*. Wien: UE
- EIMERT, H., 1969. »Die Franzosen sprechen nicht mehr von Musique concrète«. *Melos* 30 (9). 280
- ENZENSBERGER, H. M., 1962. »Die Aporien der Avantgarde«. u: *Einzelheiten*. Ffm: Suhrkamp, 290–315
- ERICKSON, R., 1963. »Time-Relations«. *JMT* 7 (2): 174–192
- EVANGELISTI, F., 1966. »Komponisten improvisieren als Kollektiv«. *Melos* (33) 3: 86–88

**F**

- FRANKOVIĆ, D., 1993. *Glazbeni život u Hrvatskoj i ilirska »Danica« od 1835. do 1849 (glazbeno nazivlje)* (dis.). Zagreb. rkp.
- FROBENIUS, W., 1976. »Aleatorik«. u: (EG)
- FROBENIUS, W., 1978. »Momentum/Moment, instans/instant, Augenblick«. u: (EG)
- FROBENIUS, W., 1979. »Dauer«. u: (EG)
- FÜRST-HEIDTMANN, M., 1979. *Das präparierte Klavier des John Cage* (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung*, hrsg. v. H. Hüsch, Bd. 97). Regensburg: Bosse Verlag
- FUHRMEISTER, M.-L.-WIESENHÜTTER, E., 1973. *Metamusik. Psychosomatik der Ausübung zeitgenössischer Musik*. München: Lehmann Verlag

**G**

- GARNIER, P., 1968. *Spatialisme et poésie concrète*. Paris: Gallimard
- GEHLHAAR, R., 1970. *Zur Komposition Ensemble* (= *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, hrsg. v. E. Thomas, Bd. XI). Schott: Mainz
- GLIGO, N., 1977. »Estetičke tendencije u razvoju hrvatske nove glazbe«. u: GLIGO, N., 1977. *Vrijeme glazbe*. Zagreb: Biblioteka SC. 61–79
- GLIGO, N., 1987. »Was für ein musikalisches Werk stellt A *Collection of Rocks* von John Cage dar? Ein Beitrag zur Werkdefinition in der experimentellen Musik.« u: KOLLERITSCH, O. (Hrsg.). 1987. *Entgrenzungen in der Musik* (= *Studien zur Wertungsforschung*, Bd. XVIII). Wien-Graz: UE. 247–272
- GLIGO, N., 1987–1988. »Schrift ist Musik? Ein Beitrag zur Aktualisierung eines nur anscheinend veralteten Widerspruchs«. *IRASM*. 18 (1). 145–162 (I. dio); 19 (1). 75–115 (II. dio)
- GLIGO, N., 1989. »Die musikalische Avantgarde als ahistorische Utopie. Die gescheiterten Implikationen der experimentellen Musik«. *AMl*. 61 (2). 217–237
- GLIGO, N., 1989a. »'Structure, un des mots de notre époque'. Die Komponistentheorie als notwendiger Beitrag zum Verständnis der Neuen Musik?«. u: KOLLERITSCH, O. (Hrsg.). 1989. *Verbalisierung und Sinngehalt. Über semantische Tendenzen im Denken in und über Musik heute* (= *Studien zur Wertungsforschung*, Bd. XXI). Wien-Graz: UE. 82–103
- GLIGO, N., 1992. »Atonalitet«. *AM* (23) 1: 101–112
- GLOBOKAR, V., 1972. »Man improvisiert... Bitte, improvisieren Sie... Komm, laß uns improvisieren«. *Melos*. 39 (2). 84–87
- GLOBOKAR, V. 1975. »L'interprète créateur«. u: MARGER, B.-BENMUSSA, S. (éd.). 1975. *La musique en projet*. Paris: Gallimard. 80–94
- GLOBOKAR, V., 1979. »Reflexionen über Improvisation«. u: BRINKMANN, R. (Hrsg.). *Improvisation und neue Musik* (= *Veröffentlichung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt*, Bd. XX). Mainz: Schott. 24–41
- GRIFFITHS, P., 1978. *A Concise History of Modern Music from Debussy to Boulez*. Ldn: Thames and Hudson

**H**

- HÁBA, A., 1927. *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems*. Leipzig: Kistner & Siegel
- HABA, A., 1937. »Quelques réflexions sur l'interprétation et sur les bases théoriques de la musique à quarts et à sixièmes de ton«. *RM*. 18 (175). 92–95
- HÁBA, A., 1971. *Mein Weg zur Viertel- und Sechsteltonmusik* (= *Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik*, Bd. 10). Düsseldorf: Im Verlag der Gesellschaft zur Förderung der systematischen Musikwissenschaft

## BIBLIOGRAFIJA

---

- HAMEL, P. M., 1981<sup>2</sup>. *Durch Musik zum Selbst. Wie man Musik neu erleben und erfahren kann.* München-Kassel-Basel-Ldn: DVA-Bärenreiter Verlag
- HANDSCHIN, J., 1948. *Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie.* Zürich: Atlantis Verlag
- HANSON, H., 1960. *The Harmonic Materials of Modern Music.* NY: Appleton
- HARTWICH-WIECHELL, D., 1974. *Pop-Musik. Analysen und Interpretationen.* Köln: Arno Volk Verlag-Hans Gerig
- HAUBENSTOCK-RAMATI, R., 1965. »Notation — Material und Form«. u: *Notation Neuer Musik* (= *Darmstädter Beiträge zur Neue Musik*, Bd. IX, hrsg. v. E. Thomas). Mainz: Schott. 51-54
- HAUER, J. M., b. g. *Vom Melos zur Pauke. Ein Einführung in die Zwölftonmusik.* Wien-NY: UE
- HAUER, J. M., 1926. *Zwölftontechnik. Die Lehre von den Tropen.* Wien: UE
- HAUER, J. M., 1966. *Vom Wesen des Musikalischen. Grundlagen der Zwölftonmusik.* Bln-Lichterfelde: Lienau
- HENCK, H., 1976. »Karlheinz Stockhausens Klavierstück IX. Eine analytische Betrachtung«. u: SCHNITZLER, G. (Hrsg.). *Musik und Zahl. Interdisziplinäre Beiträge zum Grenzbereich zwischen Musik und Mathematik.* Bonn-Bad Godesberg: Verlag für systematische Musikwissenschaft. 171-200
- HILLER, L.-ISAACSON, L. M., 1959. *Experimental Music. Composition with an Electronic Computer.* NY-Toronto-Ldn: McGraw-Hill
- HINTON, S., 1987. »Gebrauchsmusik«. u: (EG)
- HINTON, S., 1989. »Neue Sachlichkeit«. u: (EG)
- HODEIR, A., 1961. *Since Debussy. A View of Contemporary Music* (transl. by Noel Burch). NY: Grove Press
- HOWAT, R., 1983. *Debussy In Proportion. A Musical Analysis.* Cambridge-Ldn-NY: CUP
- HUNKEMÖLLER, J., 1976. »Jazz«. u: (EG)
- HUNKEMÖLLER, J., 1980. »Blues«. u: (EG)
- HUNKEMÖLLER, J., 1984. »Ragtime«. u: (EG)

## J

- JOHNSON, T., 1967. *Private Pieces. Piano Music for Self-Entertainment.* NY: Two-Eighteen Press
- JONES, G. Th., 1963. *Music Composition: A Manual for Training the Young Composer.* Evanston: Summy Birchard
- JOST, E., 1974. *Free Jazz* (= *Beiträge zur Jazzforschung*, Bd. IV). Graz: UE

## K

- KAGEL, M., 1959. »Ton-Cluster, Anschläge, Übergänge«. u: EIMERT, H. (Hrsg.). *Die Reihe. Informationen über serielle Musik*, H. 5 (= *Berichte. Analysen*). Wien-Ldn-Zürich: UE. 23-37
- KAGEL, M., 1963. »Über das instrumentale Theater«. u: *Neue Musik. Kunst- und gesellschaftskritische Beiträge* (hrsg. v. J. A. Riedl, H. III). München: Neue Musik. nepag.
- KAGEL, M., 1975. »Zu Staatstheater. Ein Gespräch mit 'OPERNWELT'«. u: KAGEL, M., 1975. *Tamtam. Monologe und Dialoge zur Musik* (hrsg. v. F. Schmidt). München-Zürich: Piper. 89-103
- KAPROW, A., 1966. *Assemblage, Environments and Happenings.* NY: Abram
- KARKOSCHKA, E., 1966. *Das Schriftbild der Neuen Musik.* Celle: Moeck Verlag
- KAUFMANN, D., 1972. »Elektroakustische Musik in Österreich«. *Melos*. 39 (4): 214-219
- KAYSER, H., 1976<sup>3</sup>. *Akròasis. Die Lehre von der Harmonik der Welt.* Basel-Stuttgart: Schwabe
- KEIL, S., 1974. »Zum Begriff 'Struktur' in der Musik«. *Musica*. 28 (4). 324-328
- KLEIN, F., 1925. »Die Grenze der Halbtonwelt«. *Die Musik*. 17 (4). 281-286
- KNEŽEVIĆ, R., 1985. *Jazz kao glazba dvadesetog stoljeća* (= dipl. radnja na Odjelu za muzikologiju u glazbeni publicistiku Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu). rkp. u knjižnici MA — signatura: 945
- KÖNIG, W., 1974. *Tonalitätsstrukturen in Alban Bergs Oper »Wozzeck«.* Tutzing: Schneider
- KOLLERITSCH, O. (Hrsg.). 1981. *Zur »Neuen Einfachheit« in der Musik* (= *Studien zur Wertungsforschung*, Bd. XIV). Wien-Graz: UE
- KONOLD, W., 1982. »Komponieren in der 'Postmoderne'«. u: *Hindemith-Jahrbuch* (hrsg. v. Paul-Hindemith-Institut, Ffm, Bd. X/1981). Mainz: Schott. 73-85
- KOS, K., 1976. »Začeci nove hrvatske muzike. Poticaj za revalorizaciju stvaralaštva zapostavljene generacije hrvatskih skladatelja«. *AM*. 7. 25-39

- KOSTELANETZ, R., 1968. *The Theatre of Mixed Means. An Introduction to Happenings, Kinetic Environment, and Other Mixed-Means Performances*. NY: The Dial Press
- KOSTELANETZ, R., 1970. »Environmental Abundance«. u: KOSTELANETZ, R. (ed.). 1970. *John Cage*. NY-Washington: Praeger. 173-177
- KŘENEK, E., 1937. *Über neue Musik. Sechs Vorlesungen zur Einführung in die theoretischen Grundlagen*. Wien: Verlag der Ringbuchhandlung
- KRENEK, E., 1939. *Music Here and Now*. NY: Norton
- KRENEK, E., 1940. *Studies in Counterpoint Based on the Twelve-Tone Technique*. NY: Schirmer
- KROPFINGER, K., 1974. »Bemerkungen zur Geschichte des Begriffswortes 'Struktur' in der Musik«. u: EGGBRECHT, H. H. (Hrsg.). 1974. *Zur Terminologie der Musik des 20. Jahrhunderts (= Bericht über das zweite Colloquium der Walcker-Stiftung. Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung, H. 5)*. Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlagsgesellschaft. 188-199
- KRPAN, E., 1992. »Ekspresionizam«. *AM*. 23 (2). 239-249
- KÜHN, K., 1972. *Das Zitat in der Musik der Gegenwart — mit Ausblicken auf bildende Kunst und Literatur*. Hbg: Wagner
- KURTH, E., 1917. *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie*. Bern: Drechsel Verlag

## L

- LEIBOWITZ, R., 1949. *Introduction à la musique de douze sons. Les Variations pour orchestre op. 31 d'Arnold Schoenberg*. Paris: L'Arche
- LEIPP, E., 1984<sup>4</sup>. *Acoustique et musique*. Paris: Masson
- LENDVAI, E., 1983. *The Workshop of Bartók and Kodály*. Budapest: Editio Musica
- LEVAILLANT, D., 1981. *L'Improvisation musicale*. Paris: Editions J.-C. Lattès
- LIGETI, G., 1958. »Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik in der Structure Ia«. u: EIMERT, H. (Hrsg.). *Die Reihe. Informationen über serielle Musik*, H. 4 (= *Junge Komponisten*). Wien-Ldn-Zürich: UE. 38-63
- LIGETI, G., 1960. »Wandlungen der musikalischen Form«. u: EIMERT, H. (Hrsg.). *Die Reihe. Informationen über serielle Musik*, H. 7 (= *Form — Raum*). Wien-Ldn-Zürich: UE. 5-17
- LIGETI, G., 1960a. »Über die Harmonik in Weberns erster Kantate«. u: STEINECKE, W. (Hrsg.). 1960. *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Bd. III. Mainz: Schott. 49-64
- LIGETI, G., 1967. *Volumina — Spielanweisungen*. Ffm-Ldn-NY: Litolf's Verlag. 1-4
- LIGETI, G., 1971. »Fragen und Antworten von mir selbst«. *Melos*. 38 (12). 509-516
- LOGOTHETIS, A., 1974. *Zeichen als Aggregatzustand der Musik*. Wien-München: Jugend und Volk
- LUENING, O., 1975. »Origins«. u: APPLETON, J. H.-PERERA (ed.). 1975. *The Development and Practice of Electronic Music*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall. 1-21
- LUTOSLAWSKI, W., 1968. »String Quartet (1964). Commentary by Witold Lutoslawski«. u: NORDWALL, O., (ed.). 1968. *Lutoslawski*. Stockholm: Edition Wilhelm Hansen. 81-88
- LUTOSLAWSKI, W., 1969. »Über das Element des Zufalls in der Musik«. *Melos* 36 (11). 457-460
- LYOTARD, J.-F., 1986. *Le Post-moderne expliqué aux enfants*. Paris: Galilée

## M

- MACHLIS, J., 1961. *Introduction to Contemporary Music*. NY: Norton
- MARTIN, R., 1971. »Sounds from the Inside«. *Source. Music of the avant garde*. 5 (2 = issue nr. 10). 95-96
- MASSOW, A. v., 1990. »Live-elektronische Musik, Live-Elektronik«. u: (EG)
- MASSOW, A. v., 1993. »Autonome Musik«. u: (EG)
- MCKAY, G. F., 1947. *The Technique of Modern Harmony. A Laboratory Plan for Advanced Study*. Ann Arbor: Edwards Bros.
- MERKAŠ, D., 1993. »Glazbena proza«. *AM* (24) 2: 299-314
- MERSMANN, H., 1927. *Die moderne Musik seit der Romantik (= Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 5, hrsg. v. E. Bücken)*. Wildpark-Potsdam: Athenaion
- MESSIAEN, O., 1944. *Technique de mon langage musical*. Paris: Leduc
- MESSIAEN, O., 1959. »Préface«. *RM* (Numero spécial: *Experiences musicales. Musique concrète, électronique, exotique*. 39 (244). 5-6

## BIBLIOGRAFIJA

---

- METZGER, H.-K., 1980. »Die geschichtliche Wahrheit des musikalischen Materials«. u: METZGER, H.-K., 1980. *Musik wozu. Literatur zu Noten* (hrsg. v. R. Riehn). Ffm: Suhrkamp: 137–144
- METZGER, H.-K., 1980a. »Der Begriff des Modernen: Fortschritt und Regression«. u: METZGER, H.-K., 1980. *Musik wozu. Literatur zu Noten* (hrsg. v. R. Riehn). Ffm: Suhrkamp: 15–19
- MEYER-EPPLER, W., 1952. »Über die Anwendung elektronischer Klangmittel im Rundfunk«. *Technische Hausmitteilungen des NWDR*. 4 (7/8). 130–135
- MEYER-EPPLER, W., 1953. »Elektronische Kompositionstechnik«. *Melos*. 20 (1): 5–9
- MEYER-EPPLER, W., 1954. »Zur Terminologie der elektronischen Musik«. *Technische Hausmitteilungen des NWDR* (Sonderheft über elektronische Musik). 6 (1/2). 5–7. (1972<sup>R</sup>. Hbg: Institut für Rundfunktechnik)
- MEYER-EPPLER, W., 1960. »Zur Systematik der elektrischen Klangtransformationen«. u: STEINECKE, W. (Hrsg.). *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Bd. III. Mainz: Schott. 73–86
- MEYERS, R. G., 1964. »Technical Basis of Electronic Music«. *JMT*. 8 (1). 2–52 (I. dio); 8 (2). 184–250 (II. dio)
- MILLER, H. A., 1930. *New Harmonic Devices*. Philadelphia: Oliver Ditson
- MITCHELL, D., 1963. *The Language of Modern Music*. Ldn: Faber
- MOLES, A., 1960. *Les musiques expérimentales. Revue d'une tendance importante de la musique contemporaine*. Paris-Zürich-Bruxelles: Éd. du Cercle d'art contemporain
- MUMMA, G., 1975. »Live-Electronic Music«. u: APPLETON, J. H.-PERERA (ed.). 1975. *The Development and Practice of Electronic Music*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall. 286–335

## N

- NATTIEZ, J.-J. (éd.). 1991. *Pierre Boulez — John Cage: Correspondance*. Paris: Christian Bourgois Éditeur
- NICHOLLS, D., 1990. *American Experimental Music, 1890–1940*. Cambridge: CUP
- NÜLL, E. v. d., 1931. *Die Entwicklung der modernen Harmonik*. Halle: Hendel
- NYMAN, M., 1974. *Experimental Music. Cage and Beyond*. Ldn: Studio Vista

## O

- OLIVEROS, P., 1971. »Sonic Meditations«. *Source. Music of the avant garde*. 5 (2 = issue nr. 10). 103–107
- OPELT, F. W., 1852. *Allgemeine Theorie der Musik auf den Rhythmus der Klangwellenpulse gegründet und durch neue Versinnlichungsmittel erläutert*. Leipzig: Verlag von Joh. Ambr. Barth

## P

- PARTCH, H., 1979<sup>2</sup>. *Genesis of a Music. An Account of a Creative Work, Its Roots and Its Fulfillments*. NY: Da Capo Press
- PERLE, G., 1977<sup>4</sup>. *Serial Music and Atonality. An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg and Webern*. Berkley-Los Angeles-Ldn: University of California Press
- PERSICETTI, V., 1961. *Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practices*. NY: Norton
- POLZOVIĆ, M., 1989. »O Sprechgesangu i nekim drugim problemima interpretacije Schönbergovog *Pierrot lunaire*«. *Zvuk*. 1 (1). 77–81
- POLZOVIĆ, M., 1990. *Struktura. Pojmovna monografija* (= dipl. radnja na Odjelu za muzikologiju i glazbenu publicistiku Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu). rkp. u knjižnici MA — signatura: 1322
- POUSSEUR, H., 1957. »Zur Methodik«. u: EIMERT, H. (Hrsg.). *Die Reihe. Informationen über serielle Musik*, H. 3 (= *Musikalisches Handwerk*). Wien-Ldn-Zürich: UE. 46–88
- POUSSEUR, H., 1960. »Musik, Form und Praxis (Zur Aufhebung einiger Widersprüche)«. u: EIMERT, H. (Hrsg.). *Die Reihe. Informationen über serielle Musik*, H. 6 (= *Sprache und Musik*). Wien-Ldn-Zürich: UE. 71–86
- PRATELLA, B., 1972. »Die futuristische Musik — Technisches Manifest (1911)«. u: APOLLONIO, U., 1972. *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution*. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg. 44–58

## R

- REICH, S., 1974. *Writings about Music*. Wien: UE

- RÉTI, R., 1978<sup>R</sup>. *Tonality — Atonality — Pantonality. A Study of Some Trends in Twentieth Century Music*. Westport, Conn.: Greenwood Press
- RIHM, W., 1977. »'Neue Einfachheit'. Aus- und Einfälle«. *HiFi Stereophonie*. 16 (4): 420
- RITZEL, F., 1970. *Musik für ein Haus* (= *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Bd. XII, hrsg. v. E. Thomas). Mainz: Schott
- ROCHBERG, G., 1955. *The Hexachord and its Relation to the 12-Tone Row*. Bryn-Mawr: Presser
- ROHWER, J., 1972. »Von Tonmusik zu Klangmusik. Skizze einer musikästhetische Konzeption für die Beurteilung der Musik des 20. Jahrhunderts«. *ZfMth*. 3 (2). 28–40
- RUFER, J., 1966<sup>2</sup>. *Die Komposition mit zwölf Tönen*. Kassel-Basel: Bärenreiter
- RUFER, J., 1971. »Begriff und Funktion von Schönbergs Grundgestalt«. *Melos* 38 (7–8): 281–284
- RUFER, J., 1978. »Begriff und Funktion der Grundgestalt bei Schönberg«. in: STEPHAN, R. (Hrsg.). *Bericht über den 1. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft*, Wien, 4. bis 9. Juni 1974 (= *Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft*, Bd. I). Wien: Verlag Elisabeth Lafite. 173–179
- RUHRBERG, K. (Hrsg.). 1977. *Metamusik-Festival 1 und 2. Berlin 1974 und 1976*. Bln: Berliner Festspiele — Berliner Künstlerprogramm des DAAD in Verbindung mit RIAS. nepag.
- RUSSOLO, L., 1978. »L'Arte dei rumori«. u: MAFFINA, G. F., 1978. *Luigi Russolo e l'arte dei rumori con tutti gli scritti musicali*. Torino: Martano Editore. 129–177
- RUSSOLO, L., 1978a. »L'enanarmonismo«. u: MAFFINA, G. F., 1978. *Luigi Russolo e l'arte dei rumori con tutti gli scritti musicali*. Torino: Martano Editore. 210–211
- S**
- SANDNER, W., 1977. »Rock'n'Roll — Rock and Roll — Rock. Anmerkungen zur Geschichte der Rockmusik«. u: SANDNER, W. (Hrsg.). *Rockmusik. Aspekte zur Geschichte, Ästhetik, Produktion*. Mainz: Schott. 9–35
- SATIE, E., 1977. *Ecrits*. Paris: Champs libres
- SCHAEFFER, P., 1952. *A la recherche d'une musique concrète*. Paris: Seuil
- SCHAEFFER, P., 1966. *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil
- SCHAEFFER, P., 1967. *La musique concrète*. Paris: PUF
- SCHAEFFER, P., 1968. »La sévère mission de la musique«. *Revue d'esthétique* (= *Musiques nouvelles*). 21 (2–3–4). 279–291
- SCHAFER, R. M., 1994. *Our Sonic Environment and the Soundscape. The Tuning of the World*. Rochester, Vermont: Destiny Books
- SCHLOEZER, B. d.–SCRIABINE, M., 1959. *Problèmes de la musique moderne*. Paris: Minuit
- SCHMUSCH, R., 1993. »Klangfarbenmelodie«. u: (EG)
- SCHNEBEL, D., 1969. *MO-NO. Musik zum Lesen*. Köln: DuMont Schauberg Verlag
- SCHNEBEL, D., 1970. *Mauricio Kagel. Musik. Theater. Film*. Köln: DuMont Schauberg
- SCHNEBEL, D., 1972. »Sichtbare Musik«. u: SCHNEBEL, D., *Denkbare Musik. Schriften 1952–1972* (hrsg. v. H. R. Zeller). Köln: DuMont. 310–335
- SCHÖNBERG, A., 1966<sup>1</sup>. *Harmonielehre*. Wien: UE
- SCHOENBERG, A., 1975. »Composition with Twelve Tones«. u: SCHOENBERG, A., *Style and Idea. Selected Writings* (ed. by L. Stein). Ldn: Faber. 214–245
- SCHOENBERG, A., 1975a. »Bach«. u: SCHOENBERG, A., *Style and Idea. Selected Writings* (ed. by L. Stein). Ldn: Faber. 393–397
- SCHOENBERG, A., 1975b. »Brahms the Progressive«. u: SCHOENBERG, A., *Style and Idea. Selected Writings* (ed. by L. Stein). Ldn: Faber. 398–441
- SCHOENBERG, A., 1975c. »New Music: My Music«. u: SCHOENBERG, A., *Style and Idea. Selected Writings* (ed. by L. Stein). Ldn: Faber. 99–106
- SCHÖNBERG A., 1976. »Die glückliche Hand«. u: SCHÖNBERG A., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. I, hrsg. v. I. Vojtech). München: Fischer Verlag. 235–239
- SCHÖNBERG A., 1976a. »Analyse der 4 Orchesterlieder op. 22«. u: SCHÖNBERG A., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. I, hrsg. v. I. Vojtech). München: Fischer Verlag. 286–300
- SCHÖNBERG A., 1980. »Drei Satiren für gemischten Chor — Vorwort«. u: SCHÖNBERG, A., *Sämtliche Werke*, Abt. V: *Chorwerke*, R. A, Bd. 18: *Chorwerke I*, (hrsg. v. T. Okuljar). Mainz-Wien: Schott-UE. 66–67

## BIBLIOGRAFIJA

---

- SCHULLER, G., 1963. »American Performance and New Music«. *PNM* 1 (2): 1–8
- SEDAK, E. (ur.). 1977. *9. Muzički biennale Zagreb* (programska knjiga festivala). Zagreb: DSH
- SEDAK, E., 1993. »Nacionalizam (u glazbi)«. *AM* 24 (1): 133–148
- SELEM, P., 1972. »Nova hrvatska glazba«. u: SELEM, P. (ur.). *Novi zvuk. Izbor tekstova o suvremenoj glazbi*. Zagreb: Nakladni zavod MH. 217–241
- SOHM, H. (Hrsg.). 1970. *Happening & Fluxus. Materialien* (katalog izložbe). Köln: Kölnische Kunstverein
- STEGEN, G., 1981. *Studien zum Strukturdenken in der Neuen Musik* (= *Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft*, hrsg. v. H. Hüschen, Bd. 117). Regensburg: Bosse Verlag
- STEPHAN, R., 1970. »Sichtbare Musik«. u: *Der Berliner Germanistentag 1968. Vorträge und Berichte* (hrsg. v. K. H. Borck u. R. Henss). Heidelberg: Winter Verlag. 90–99
- STEPHAN, R., 1972. »György Ligeti: Konzert für Violoncello und Orchester. Anmerkungen zur Cluster-Komposition«. u: STEPHAN, R. (Hrsg.). *Die Musik der sechziger Jahre* (= *Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt*, Bd. XII). Mainz: Schott. 117–127
- STEPHAN, R., 1974. »Zum Terminus 'Grundgestalt'«. u: EGGBRECHT, H. H. (Hrsg.). 1974. *Zur Terminologie der Musik des 20. Jahrhunderts* (= *Bericht über das zweite Colloquium der Walcker-Stiftung, Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung*, H. 5). Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlagsgesellschaft. 69–76
- STOCKHAUSEN, K., 1963. »...wie die Zeit vergeht...«. u: STOCKHAUSEN, K., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik* (Bd. I: *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*). Köln: DuMont Schauberg. 99–139
- STOCKHAUSEN, K., 1963a. »Arbeitsbericht 1953: Die Entstehung der elektronischen Musik«. u: STOCKHAUSEN, K., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik* (Bd. I: *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*). Köln: DuMont Schauberg. 39–44
- STOCKHAUSEN, K., 1963b. »Arbeitsbericht 1952/53: Orientierung«. u: STOCKHAUSEN, K., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik* (Bd. I: *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*). Köln: DuMont Schauberg. 32–38
- STOCKHAUSEN, K., 1963c. »Musik im Raum«. u: STOCKHAUSEN, K., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik* (Bd. I: *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*). Köln: DuMont Schauberg. 152–175
- STOCKHAUSEN, K., 1963d. »Elektronische und instrumentale Musik«. u: STOCKHAUSEN, K., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik* (Bd. I: *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*). Köln: DuMont Schauberg. 140–151
- STOCKHAUSEN, K., 1963e. »Erfindung und Entdeckung. Ein Beitrag zur Form-Genese«. u: STOCKHAUSEN, K., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik* (Bd. I: *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*). Köln: DuMont Schauberg. 222–258
- STOCKHAUSEN, K., 1963f. »Gruppenkomposition: Klavierstück I (Anleitung zum Hören)«. u: STOCKHAUSEN, K., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik* (Bd. I: *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*). Köln: DuMont Schauberg. 63–74
- STOCKHAUSEN, K., 1963g. »Zur Situation des Metiers (Klangkomposition)«. u: STOCKHAUSEN, K., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik* (Bd. I: *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*). Köln: DuMont Schauberg. 45–61
- STOCKHAUSEN, K., 1963h. »Struktur und Erlebniszeit«. u: STOCKHAUSEN, K., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik* (Bd. I: *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*). Köln: DuMont Schauberg. 86–98
- STOCKHAUSEN, K., 1963i. »Von Webern zu Debussy. Bemerkungen zur statistischen Form«. u: STOCKHAUSEN, K., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik* (Bd. I: *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*). Köln: DuMont Schauberg. 75–85
- STOCKHAUSEN, K., 1963j. »Momentform. Neue Zusammenhänge zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment«. u: STOCKHAUSEN, K., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik* (Bd. I: *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*). Köln: DuMont Schauberg. 189–210
- STOCKHAUSEN, K., 1963k. »Musik und Graphik«. u: STOCKHAUSEN, K., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik* (Bd. I: *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*). Köln: DuMont Schauberg. 176–188
- STOCKHAUSEN, K., 1964. »Nr. 5 Zeitmaße (1955/56) für Oboe, Flöte, Englisch-Horn, Klarinette, Fagott«. u: STOCKHAUSEN, K., *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer. Aktuelles* (Bd. II: *Aufsätze 1952–1962 zur musikalischen Praxis*). Köln: DuMont Schauberg. 46–48

- STOCKHAUSEN, K., 1964a. »Nr. 6: Gruppen für 3 Orchester (1955–1957)«. u: STOCKHAUSEN, K., *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer. Aktuelles* (Bd. II: Aufsätze 1952–1962 zur musikalischen Praxis). Köln: DuMont Schauberg. 71–72
- STOCKHAUSEN, K., 1964b. »Nr. 7: Klavierstück XI (1956)«. u: STOCKHAUSEN, K., *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer. Aktuelles* (Bd. II: Aufsätze 1952–1962 zur musikalischen Praxis). Köln: DuMont Schauberg. 69–70
- STOCKHAUSEN, K., 1964c. »Nr. 3: Elektronische Studien I und II (1953/54)«. u: STOCKHAUSEN, K., *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer. Aktuelles* (Bd. II: Aufsätze 1952–1962 zur musikalischen Praxis). Köln: DuMont Schauberg. 22
- STOCKHAUSEN, K., 1971. »Aus den sieben Tagen«. u: STOCKHAUSEN, K., *Texte zur Musik 1963–1970* (Bd. III: Einführungen und Projekte. Kurse. Sendungen. Standpunkte. Nebennoten, hrsg. v. D. Schnebel). Köln: Verlag M. DuMont Schauberg. 123–125
- STOCKHAUSEN, K., 1971a. »Elektronische Musik aus Studios in aller Welt«. u: STOCKHAUSEN, K., *Texte zur Musik 1963–1970* (Bd. III: Einführungen und Projekte. Kurse. Sendungen. Standpunkte. Nebennoten, hrsg. v. D. Schnebel). Köln: Verlag M. DuMont Schauberg. 242–289
- STOCKHAUSEN, K., 1978. »Interview I: Gespräch mit holländischem Kunstkreis«. u: STOCKHAUSEN, K., *Texte zur Musik 1970–1977* (Bd. IV: Werk–Einführungen. Elektronische Musik. Weltmusik. Vorschläge und Standpunkte. Zum Werk Anderer, ausgewählt und zusammengestellt durch Ch. von Blumröder). Köln: DuMont Buchverlag. 478–549
- STOCKHAUSEN, K., 1978a. »Mantra für 2 Pianisten (1970)«. u: STOCKHAUSEN, K., *Texte zur Musik 1970–1977* (Bd. IV: Werk–Einführungen. Elektronische Musik. Weltmusik. Vorschläge und Standpunkte. Zum Werk Anderer, ausgewählt und zusammengestellt durch Ch. von Blumröder). Köln: DuMont Buchverlag. 154–166
- STOCKHAUSEN, K., 1978b. »Weltmusik«. u: STOCKHAUSEN, K., *Texte zur Musik 1970–1977* (Bd. IV: Werk–Einführungen. Elektronische Musik. Weltmusik. Vorschläge und Standpunkte. Zum Werk Anderer, ausgewählt und zusammengestellt durch Ch. von Blumröder). Köln: DuMont Buchverlag. 468–477
- STOCKHAUSEN, K., 1978c. »Interview II: Zur Situation (Darmstädter Ferienkurse '74)«. u: STOCKHAUSEN, K., *Texte zur Musik 1970–1977* (Bd. IV: Werk–Einführungen. Elektronische Musik. Weltmusik. Vorschläge und Standpunkte. Zum Werk Anderer, ausgewählt und zusammengestellt durch Ch. von Blumröder). Köln: DuMont Buchverlag. 550–555
- STOIANOVA, I., 1978. *Geste — Texte — Musique*. Paris: Inédit (Union Générale d'Éditions)
- STRAVINSKI, I., 1970<sup>3</sup>. *Poétique musicale sous forme de six leçons*. Cambridge, Mass.: CUP
- STROH, W. M., 1972. »Elektronische Musik«. u: (EG)
- STÜRZBECHER, U., 1971. *Werkstattgespräche mit den Komponisten*. Köln: Gerig
- SZABOLCSI, B., 1972. »Bartok und die Volksmusik«. u: SZABOLCSI, B. (Hrsg.). 1972. *Bela Bartok. Weg und Werk. Schriften und Briefe*. Kassel-München: Bärenreiter-DTV. 93–104

## T

- TOMKINS, C., 1975<sup>9</sup>. *The Bride and the Batchelor. Five Masters of the Avantgarde (Duchamp, Tinguley, Cage, Rauschenberg, Cunningham)*. NY: Viking Press
- TRAUTWEIN, F., 1954. »Das elektronische Monochord«. *Technische Hausmitteilungen des NWDR* (Sonderheft über elektronische Musik). 6 (1/2). 24–27. (1972<sup>R</sup>. Hbg: Institut für Rundfunktechnik)
- TROSCHKE, M. v., 1987. »Expressionismus«. u: (EG)
- TROSCHKE, M. v., 1990. »Impressionismus«. u: (EG)

## V

- VARÈSE, E., 1978. »Music as an Art-Science«. u: SCHWARTZ, E.-CHILDS, B. (ed.). *Contemporary Composers on Contemporary Music*. NY: Da Capo Press. 198–201
- VARÈSE, E., 1983. »Le son organisé pour le film sonore«. u: VARÈSE, E., 1983. *Ecrits. Textes réunis et présentés par Louise Hirbour*. Paris: Christian Bourgeois Éditeur. 108–112
- VARÈSE, E., 1983a. »Déserts«. u: VARÈSE, E., 1983. *Ecrits. Textes réunis et présentés par Louise Hirbour*. Paris: Christian Bourgeois Éditeur. 141–144
- VINCENT, J., 1974<sup>2</sup>. *The Diatonic Modes in Modern Music*. Hollywood: Curlew Music
- VUKOVOJAC, S. (ur.). 1989. *15. Muzički biennale Zagreb* (programska knjiga festivala). Zagreb: DSH

## BIBLIOGRAFİJA

---

### W

- WEBER, H., 1986. »Varietas, variation/Variation, Variante«. u: (EG)
- WEHINGER, R., 1970. *Artikulation — elektronische Musik. Eine Hörpartitur*. Mainz: Schott
- WINCKEL, F., 1960. *Phänomene des musikalischen Hörens. Ästhetisch-naturwissenschaftliche Betrachtungen. Hinweise zur Aufführungspraxis in Konzert und Rundfunk*. (= *Stimmen des 20. Jahrhunderts*, Bd. 4). Bln-Wunsiedel: Max Hesses Verlag
- WINCKEL, F. (Hrsg.). 1970. *Experimentelle Musik. Raum Musik — Visuelle Musik — Medien Musik — Wort Musik — Elektronik Musik — Computer Musik*. Bln: Mann
- WÖRNER, K. H., 1963. *Karlheinz Stockhausen. Werk und Wollen 1950–1962* (= *Kontrapunkte. Schriften zur deutschen Musik der Gegenwart*, hrsg. v. H. Lindlar, Bd. 6). Rodenkirchen/Rhein: Tonger
- WÖRNER, K. H., 1969. *Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik* (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 18). Regensburg: Bosse Verlag
- WYSCHNEGRADSKY, I., 1972. »L'ultrachromatisme et les espaces non octavians«. *RM*. 52 (290–291). 71–133

### X

- XENAKIS, I., 1971. »Vers une métamusique«. u: XENAKIS, I., *Musique–Architecture*. Tournai: Casterman. 38–70
- XENAKIS, I., 1981<sup>2</sup>. *Musiques formelles. Nouveaux principes formels de composition musicale*. Paris: Éditions Stock/Musique

### Y

- YATES, P., 1967. *Twentieth-Century Music. Its Evolution from the End of Harmonic Era into the Present Era of Sound*. NY: Pantheon
- YOUNG, L. (ed.). 1963. *An Anthology*. NY: Heiner Friedrich (nepag.)

### Z

- ZIMMERMANN, B. A., 1974. »Vom Handwerk des Komponisten«. u: ZIMMERMANN, B. A., 1974. *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk* (hrsg. v. Ch. Bitter). Mainz: Schott. 31–37
- ZIMMERMANN, B. A., 1974a. »Dialoge. Konzert für zwei Klaviere und großes Orchester«. u: ZIMMERMANN, B. A., 1974. *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk* (hrsg. v. Ch. Bitter). Mainz: Schott. 98–102

# KAZALO OSOBNIH IMENA\*

## A

Acuff, Roy, 37, 38  
Alexander, Monty, 29  
Almond, Marc, 276  
Ammons, Albert, 26  
Anderson, Eric, 76  
Andersson, Laurie, 200  
Andreis, Josip, 206  
Anka, Paul, 240  
Antheil, George, 82, 159, 177, 268  
Appia, Adolph, 290  
Appleton, John, 308  
Armstrong, Louis, 11, 26, 140, 246  
Arthuys, Philippe, 127  
Ashley, Robert, 226  
Aubert, Louis François Marie, 107  
Austin, Larry, 125, 166  
Autant-Lara, Claude, 290  
Avalon, Frankie, 240  
Aznavour, Charles, 276

## B

Babbitt, Milton, 2, 3, 17, 97, 123, 126, 185, 247, 269, 273  
Bach, Johann Sebastian, 11, 31, 107, 136, 179, 180, 239  
Bachauer, Walter, 145  
Baker, Josephine, 30  
Bakers, Ginger, 2  
Baldani, Jovan, 77  
Balla, Giacomo, 82  
Ballard, Hank, 240  
Ballif, Claude, 147  
Balzac, Honoré de, 302  
Bandur, Markus, IV  
Barbaud, Pierre, 8  
Barber, Chris, 256  
Barber, Samuel, 183  
Barraqué, Jean, 285

Barron, Bebe, 168  
Barron, Louis, 168  
Barth, Hans, 39  
Bartók, Béla, 1, 18, 55, 56, 74, 83, 86, 108, 136, 146, 158, 159, 182, 183, 196, 210, 219, 223, 224, 269, 308  
Bartolozzi, Bruno, 166  
Basie, Count, 122, 238  
Baudelaire, Charles, 17, 109  
Bayle, François, 5, 6, 108  
Beckett, Samuel, 226  
Beethoven, Ludwig van, 11, 31, 40, 56, 181, 213, 273  
Beiche, Michael, IV, 287  
Bekker, Paul, 55  
Benn, Gottfried, 55  
Berg, Alban, 6, 31, 50, 53, 55, 56, 57, 86, 94, 107, 180, 181, 261, 269, 290  
Berio, Luciano, 17, 31, 32, 87, 89, 92, 93, 124, 128, 135, 155, 290, 300  
Berlin, Irving, 189, 214  
Berlioz, Hector, 107, 183  
Bernouilli, Jacques, 266  
Bernstein, Leonard, 168  
Berry, Chuck, 238, 240, 271  
Bersa, Blagoje, 159  
Bertrand, René, 44  
Besseler, Heinrich, 83  
Beyer, Robert, 66, 258  
Biro, Dave, 22  
Birtwistle, Harrison, 92  
Biti, Vladimir, VI  
Blacher, Boris, 220, 298  
Blakey, Art, 100  
Blumröder, Christoph von, IV  
Boccioni, Umberto, 82  
Bock, Jerry, 168  
Bode, Harald, 144  
Boehmer, Konrad, 231  
Boetije, Anicije Manlije Torkvat Severin, 292

## KAZALO OSOBNIH IMENA

---

- Boetius [Boethius], Anicius Manlius Torquatus Severinus, v. Boetije, Anicije Manlije Torkvat Severin  
Bojé, Harald, 70  
Boone, Pat, 240  
Borodin, Aleksandar Porfirjevič, 107  
Bortolotto, Mario, 58  
Bose, Hans Jürgen von, 178  
Bosseur, Jean-Yves, IV  
Boulez, Pierre, 3, 7, 78, 86, 87, 104, 110, 111, 127, 129, 135, 155, 156, 160, 171, 216, 233, 249, 250, 269, 285, 286, 292, 298, 302, 303, 306, 315  
Boyer, Lucienne, 276  
Brahms, Johannes, 11, 90, 125, 180, 234  
Brand, Max, 268  
Brant, Henry, 17, 222  
Brassens, Georges, 276  
Brau, Jean-Louis, 135  
Brauner, Rudolph Franz, II  
Brecht, George, 76, 85, 226  
Brinkmann, Reinhold, II  
Britten, Benjamin, 183, 196  
Broš, Milana, 77  
Brown, Caroline, 290  
Brown, Clifford, 100  
Brown, Earle, 94, 129, 155, 221  
Brown, James, 238, 263  
Brown, Ruth, 240  
Brown, Trisha, 200  
Bruante, Aristide, 276  
Bryars, Gavin, 219  
Bucker, Milton, 23  
Budd, Harald, 129  
Burec, Dragutin, VI  
Burroughs, Edgar Rice, 226  
Bury, Pol, 308  
Busoni, Ferruccio, 45, 125, 180, 181, 269, 285  
Bussotti, Sylvano, 92, 112, 300  
Butor, Michel, 125  
Byrd, Charlie, 27
- C**
- Cage, John, 2, 3, 4, 7, 17, 54, 55, 66, 67, 72, 85, 87, 92, 94, 99, 112, 113, 114, 127, 154, 159, 160, 168, 169, 170, 171, 189, 205, 214, 218, 226, 236, 261, 264, 267, 285, 289, 290, 300, 313, 315  
Cahill, Thaddeus, 45, 62, 65  
Calder, Alexander, 155  
Cannon, Gus, 120  
Capella, Martianus, v. Kapela, Marcijan  
Caplet, André, 107  
Cardew, Cornelius, 87, 89, 90, 94, 125, 153, 226  
Carillo, Julián, 149  
Carmen, Arline, 290  
Carrà, Carlo Dalmazzo, 82  
Carter, Elliott, 17, 147, 298  
Casella, Alfredo, 195  
Cash, John(ny), 37, 38, 239  
Castelli, Luciano, 200  
Cézanne, Paul, 107  
Chabrier, Emmanuel, 107  
Charles, Daniel, 3  
Charles, Ray, 238, 263  
Chauvin, Louis, 134  
Chávez, Carlos, 39, 149  
Checker, Chubby, 293  
Cherry, Don, 174  
Chevalier, Maurice, 276  
Christo, 72  
Chopin, Frédéric, 11, 107, 108, 123  
Chopin, Henri, 135, 312  
Clair, René, 88  
Clapton, Eric, 242  
Clarke, Kenny, 26  
Cobham, Billy, 81  
Cocteau, Jean, 179, 180  
Cole, Nat »King«, 29  
Coleman, Ornette, 80, 174  
Collin, Bernard, 127  
Coltrane, John, 11, 174  
Colyer, Ken, 256  
Condon, Eddie, 30  
Confrey, Zes, 251  
Cook, Will Marion, 121  
Cooke, Sam, 237, 263  
Cooper, Grovesnor, 146  
Copland, Aaron, 86, 159, 160, 182, 195  
Coryell, Larry, 120  
Costello, Elvis, 174  
Couperin, François, 107  
Cowell, Henry, 3, 17, 21, 35, 43, 44, 71, 86, 130, 138, 177, 205, 206, 225, 237, 239  
Craig, Edward Gordon, 290  
Crawford, Ruth, 177  
Crosby, Bing, 37, 214  
Cunningham, Merce, 99, 290
- Č**
- Čahtarević, Edin, VI  
Čajkovski, Petar Iljič, 213, 265, 307
- D**
- Dahlhaus, Carl, 71, 101, 159, 197, 198, 235  
Dalcroze, Émile, v. Jaques-Dalcroze, Émile  
Dallapiccola, Luigi, 55

Dallin, Leon, 223  
 Dance, Stanley, 140  
 Danuser, Hermann, 159  
 Dargomižski, Aleksandar Sergejevič, 32  
 Davies, Hugh, 69, 308  
 Davies, Peter Maxwell, 92, 124  
 Davis, Miles, 61, 120  
 Debussy, Claude, II, 29, 31, 32, 33, 56, 107, 108, 109, 119, 143, 195, 219, 284, 286, 307, 308  
 Delius, Frederick, 107, 252  
 Detoni, Dubravko, 205  
 Deuter, Christian, 174  
 Devčić, Natko, VI  
 Dietrich, Albert Hermann, 125  
 Dix, Otto, 173  
 Dodds, Johnny, 120  
 Dolphy, Eric, 11, 174  
 Domino, Fats, 238, 240, 256  
 Donegan, Lonnie, 256  
 Donatoni, Franco, 300  
 Dräger, Hans Heinz, 60  
 Dranem [Ménard, Armand], 276  
 Dubuffet, Jean, 282  
 Duchamp, Marcel, 89, 90  
 Dufrene, François, 135, 312  
 Dugan, Franjo, 159  
 Dukas, Paul, 107, 108, 285  
 Duncan, Johnny, 256  
 Duparc, Henri, 285  
 Dvořák, Antonin, 307  
 Dylan, Bob, 214

**E**

Eaglefield-Hull, Arthur, 158  
 Eastley, Max, 308  
 Eaton, Manfred, 22  
 Ebel, Pascal, 135  
 Edmunds, Dave, 174  
 Eggebrecht, Hans Heinrich, IV  
 Eimert, Herbert, 50, 65, 66, 93, 104, 203, 204, 229, 230, 258  
 Einstein, Alfred, 18, 58, 219  
 Eisenmann, Richard, 64  
 Eisler, Hans, 178  
 Elgar, Edward William, 158, 285  
 Ellington, Duke, 121, 134  
 Emmanuel, Maurice, 179  
 Eno, Brian, 9, 174  
 Eötvös, Peter, 64  
 Erickson, Robert, 1  
 Evangelisti, Franco, 300

**F**

Falla, Manuel de, 92, 107, 180  
 Fauré, Gabriel, 107  
 Fawcett, Rodney, 59  
 Feldman, Morton, 94, 129  
 Felsenstein, Walter, 91, 92  
 Fender, Leo, 237  
 Ferrari, Luc, 62, 127, 300  
 Fétis, François-Joseph, 157, 287  
 Fetting, Rainer, 200  
 Fibonacci, Leonardo, 74  
 Fink, Robert, III  
 Fitzgerald, Ella, 246  
 Flatt, Lester, 24  
 Foss, Lukas, 87, 129  
 Fourrier, Jean Baptiste, 1, 314  
 Franklin, Aretha, 263  
 Freeman, Bud, 30  
 Friedländer, Walter, 231  
 Fucks, Wilhelm, 267  
 Fürst-Heidtmann, Monika, 3

**G**

Gabriel, Peter, 274  
 Gabrielli, Giovanni, 233  
 Gamble, Kenny, 263  
 Garnier, Pierre, 135  
 Gershwin, George, 214, 252  
 Gesualdo, Carlo da Venosa, 107  
 Getz, Stan, 27  
 Gieseler, Walter, 52  
 Gilbert, William Schwenck, 214  
 Gillespie, Dizzy [Birks, John], 2, 19, 26, 29  
 Ginsberg, Allen, 313  
 Giorno, John, 313  
 Glass, Phil, 87, 153, 236, 315  
 Gligo, Nikša, I, II, VI, X  
 Glinka, Mihail Ivanovič, 32  
 Globokar, Vinko, 110, 111, 125  
 Goehr, Alexander, 92  
 Goethe, Johann Wolfgang, 274  
 Goeyvaerts, Karel, 250  
 Goldstein, Malcolm, 282  
 Goodman, Benny, 30  
 Gréco, Juliette, 276  
 Grieg, Edvard Hagerup, 307  
 Griffiths, Paul, IV  
 Grossberg, Carl, 173  
 Grosz, George, 173  
 Gruenberg, Louis, 27  
 Guézec, Jean-Pierre, 108

Guiffre, Jimmy, 160  
 Guilbert, Yvette, 276

**H**

Hába, Alois, 13, 39, 149, 251  
 Habunek, Vladimir, 77  
 Haggard, Merle, 37, 38  
 Haley, Bill, 240  
 Halmágyi, John, 71  
 Hammond, Laurence, 99, 263  
 Hampton, Lionel, 236  
 Händel, Georg Friedrich, 180  
 Handschin, Jacques, 25, 312  
 Handy, William C., 134  
 Hanson, Howard, 183, 309  
 Hardy, Françoise, 276  
 Harris, Roy, 182, 195  
 Harrison, George, 135  
 Harrison, Lou, 17, 86, 224, 225  
 Harry, Bill, 19  
 Hartmann, Karl Amadeus, 298  
 Hartwich-Wiechell, Dörte, 213  
 Hatze, Josip, 159  
 Haubenstein-Ramati, Roman, 90, 127, 265  
 Hauer, Josef Matthias, 48, 49, 292, 293  
 Haydn, Franz Joseph, 181, 233  
 Haza, Ofra, 274  
 Heidsieck, Bernard, 135, 312  
 Heike, Georg, 74, 115  
 Hekman, Jelena, VI  
 Helberger, Bruno, 102  
 Helmholtz, Hermann von, 25, 286, 310  
 Helms, Hans G, 93, 300, 313  
 Hendricks, Jon, 246  
 Hendrix, Jimi, 102, 242  
 Henry, Pierre, 72, 108, 127, 290  
 Henze, Hans Werner, 16, 92  
 Hervé, Julien Auguste, 58  
 Heym, Georg, 55  
 Higgins, Dick, 76, 92  
 Hiller, Lejaren A., 72, 233  
 Hindemith, Paul, 2, 27, 31, 55, 57, 58, 78, 83, 86, 136, 173, 179, 180, 183, 196, 209, 210, 251, 261, 269, 284, 288, 291  
 Hinze, Chris, 174  
 Hodeir, André, 223  
 Honegger, Arthur, 44, 55, 58, 82, 88, 127, 142, 223, 268  
 Hornbostel, Erich Moritz von, 60  
 Horvat, Stanko, 142  
 Hovhaness, Alan, 17  
 Hubbuch, Karl, 173  
 Huff, Leon, 263

**I**

Ibert, Jacques, 9, 108  
 Irving, Washington, 24  
 Isaacson, Leonard, 233  
 Isham, Mark, 174  
 Isou, Isidore, 135  
 Ives, Charles, 17, 55, 86, 124, 177, 222, 285

**J**

Janequin, Clément, 107  
 Jaques-Dalcroze, Émile, 239  
 Jarry, Alfred, 290  
 Jefferson, Eddie, 246  
 Jennings, Waylon, 37  
 Jobim, Antonio Carlos, 27  
 Joel, Billy, 242  
 John, Elton, 242  
 Johnson, James P., 30  
 Johnson, Tom, 219  
 Jones, Grace, 45  
 Jones, »Grandpa«, 38  
 Jones, Joe, 308  
 Joplin, Janis, 242  
 Jopplin, Scott, 134, 233  
 Joyce, James, 93, 160, 226, 313  
 Jusić, Đelo, 168

**K**

Kabiljo, Alfi, 168  
 Kaempfert, Bert, 215  
 Kagel, Mauricio, 87, 91, 92, 93, 112, 113, 124, 135, 154, 165, 300, 306  
 Kandinski, Vasilij, 160  
 Kapela, Marcijan, 292  
 Kaprow, Allan, 72, 99  
 Karkoschka, Erhard, 59, 125, 205  
 Kayser, Hans, 101, 109  
 Kenton, Stan, 220  
 Kerbler (Körbler), Milivoj, 168  
 Kern, Jerome, 214, 235  
 Kernfeld, Barry, 134  
 Kerouac, Jack, 313  
 Kieselbach, Edmund, 72  
 King, B. B., 263  
 King, Carole, 242  
 Kirk, Andy, 122  
 Kitaro, 174  
 Klein, Fritz Heinrich, 50  
 Knight, Gladys, 263  
 Kodály, Zoltán, 107  
 Koenig, Gottfried Michael, 299  
 Korner, Alexis, 256

Kos, Koraljka, 159  
 Kostelanetz, Richard, 72  
 Krajač, Ivica, 241  
 Křenek, Ernst, 57, 74, 78, 83, 252  
 Kristofferson, Kris, 37  
 Krpan, Erika, VI  
 Krupa, Gene, 30  
 Kupkovič, Ladislav, 205  
 Kvintilijan, Aristid, 148, 239

**L**

Lachenmann, Helmut, 172  
 Laneri, Roberto, 145  
 Langer, Nicholas, 71  
 Lansky, Paul, 282, 300  
 Lear, Amanda, 45  
 Lendvai, Ernő, 74  
 Lennon, John, 256  
 Leoninus, 273  
 Lertes, Peter, 102  
 Leslie, Donald F., 135  
 Lewis, Jerry Lee, 240  
 Lewis, Meade »Lux«, 26  
 Lichtenstein, Roy, 214  
 Lifton, John, 22  
 Ligeti, György, 76, 87, 101, 112, 113, 124, 135, 150, 151, 201, 256, 258, 282, 285, 300  
 Lisicki, El, 166  
 Liszt, Franz, 32, 107, 125, 132, 180, 183  
 Little Richard, 238, 240  
 Logothetis, Anestis, 3, 89  
 Longhair, P., v. Professor Longhair  
 Lucier, Alvin, 22, 226  
 Luening, Otto, 67, 168, 169  
 Lutoslawski, Witold, 53, 186, 187  
 Lynn, Loretta, 38  
 Lyotard, Jean-François, 126

**M**

Mâche, François-Bernard, 127  
 Maciunas, George, 76, 92, 226  
 Mack, Cecil, 30  
 MacLow, Jackson, 76, 313  
 Maček, Ivo, 237  
 Maderna, Bruno, 16  
 Mager, Jörg, 64, 122, 199, 251  
 Magne, Michael, 170  
 Maharishi, Yogi, 142  
 Mahler, Gustav, 31, 56, 159, 183, 220, 285  
 Majakovski, Vladimir, 290  
 Malec, Ivo, 127, 128  
 Malipiero, Gian Francesco, 195

Mallarmé, Stéphane, 109  
 Manilow, Barry, 242  
 Mann, Harbie, 27  
 Mann, Thomas, 226  
 Marenzio, Luca, 107  
 Marinetti, Emilio Filippo Tommaso, 81  
 Marley, Bob, 236  
 Martenot, Maurice, 141  
 Martin, Richard, 219  
 Martinon, Jean, 142  
 May, Phil, 241  
 McDermot, Galt, 241  
 McDevitt, Chas, 256  
 McKay, George F., 291  
 McKenzie, Red, 30  
 McLaren, Norman, 168  
 McPhatter, Clyde, 237  
 McPhee, Colin, 17  
 McPartland, Jimmy, 30  
 McShann, Jay, 122  
 Mejerhold, Vsevolod E., 290  
 Mel, Melle, 234  
 Mendelssohn, Felix, 180  
 Mendes, Sergio, 27  
 Mersmann, Hans, 159  
 Merkaš, Davor, VI  
 Messiaen, Olivier, II, 23, 33, 35, 47, 50, 54, 65, 97, 108, 127, 128, 138, 142, 162, 163, 164, 173, 176, 183, 188, 208, 216, 237, 249, 250, 286, 294  
 Metikoš, Karlo, 241  
 Meyer, Leonard, 146  
 Meyer-Eppler, Werner, 15, 16, 197, 198  
 Milhaud, Darius, 82, 88, 125, 127, 142, 180, 210, 246, 252, 284, 290  
 Miller, Horace Alden, 206  
 Miller, Steve, 242  
 Mingus, Charles, 11, 174  
 Mistinguett [Bourgeois, Jeanne], 276  
 Monet, Claude, 107, 108, 109  
 Monk, Meredith, 200  
 Monk, Thelonius, 26  
 Monroe, Bill, 24  
 Montand, Yves, 276  
 Monteverdi, Claudio, 92, 107  
 Moraz, Patrick, 134  
 Moréas, Jean, 179  
 Moret, Meil, 134  
 Moroder, Giorgio, 45  
 Morton, Jelly Roll, 267  
 Mosolov, Aleksandar Vasiljevič, 268  
 Moten, Benny, 122  
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 33, 90, 181, 210, 211, 234

Mulligan, Gerry J., 160  
 Müller-Siemens, Dietrich, 178  
 Musorgski, Modest Petrovič, 12, 107

**N**

Nath, Pandit Pran, 153  
 Nelson, Willie, 37  
 Nettl, Paul, 83  
 Nicolais, Albert, 72  
 Nižić, Živko, VI  
 Nono, Luigi, 17, 135  
 Novak, Ladislav, 312

**O**

Obukhov, Nicolas, 170  
 Ohm, Georg Simon, 286  
 Oliver, Joe King, 30, 267  
 Oliveros, Pauline, 142, 226  
 Ono, Yoko, 226  
 Opelt, Friedrich Wilhelm, 229, 255  
 Orff, Carl, 83, 183  
 Otte, Hans, 300  
 Owens, Buck, 37

**P**

Paik, Nam June, 76, 112, 226  
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da, 180, 273  
 Palmer, Tony, 215  
 Panhuysen, Paul, 308  
 Parker, Charlie, 19, 26  
 Parker, Graham, 174  
 Partch, Harry, 17, 86, 149  
 Patterson, Benjamin, 92, 226  
 Patti, Guesch, 276  
 Paxton, Steve, 200  
 Pejačević, Dora, 159  
 Penderecki, Krzysztof, 36, 87, 88, 135, 256, 257, 258  
 Pergolesi, Giovanni Battista, 31, 179  
 Perkins, Carl, 239  
 Perle, George, 300  
 Persichetti, Vincent, 140, 206, 254, 302  
 Peterson, Oscar, 12  
 Pfitzner, Hans, 159, 183  
 Philppot, Michel, 127, 267  
 Piaf, Édith, 276  
 Picasso, Pablo, 124, 160  
 Pickett, Wilson, 263  
 Piene, Otto, 72  
 Pijper, Willem, 40  
 Pitagora, 5  
 Porter, Cole, 168, 214, 252

Pot, Cornelius, 123  
 Poulenc, Francis, 180  
 Poullin, Jacques, 127  
 Pousseur, Henri, 52, 113, 125, 171, 197, 227  
 Powell, Bud, 26  
 Pratella, Francesco Balilla, 81, 126, 268  
 Presley, Elvis, 213, 214, 239, 240  
 Pride, Charley, 37  
 Prince [Nelson, Roger], 234  
 Professor Longhair, 134  
 Prohaska, Miljenko, 241  
 Prokofjev, Sergej, 22, 78, 86, 179, 183, 195, 269  
 Proust, Marcel, 160, 226

**Q**

Quintilianus, Aristides, v. Kvintilijan, Aristid

**R**

Radica, Ruben, 142  
 Räderscheidt, Anton, 173  
 Rameau, Jean Philippe, 107  
 Rauschenberg, Robert, 99, 214  
 Ravel, Maurice, 31, 107, 108, 119, 142, 179, 195, 219, 284  
 Rebikov, Vladimir Ivanovič, 32, 33  
 Redding, Otis, 263  
 Reger, Max, 180, 269  
 Reich, Steve, 54, 74, 87, 153, 216, 236  
 Reimann, Aribert, 178  
 Respighi, Ottorino, 107, 183  
 Restany, Pierre, 72  
 Réti, Rudolph, 196, 223  
 Rhodes, Harold, 237  
 Ricci, Robert, III  
 Richard, L., v. Little Richard  
 Riedl, Josef Anton, 88, 300  
 Riehn, Reiner, 172  
 Rihm, Wolfgang, 178  
 Riley, Terry, 152, 153, 226, 236, 315  
 Rimski-Korsakov, Andrej Vladimirovič, 71  
 Rimski-Korsakov, Grigorij Mihajlovič, 251  
 Rimski-Korsakov, Nikolaj Andrejevič, 125  
 Roach, Max, 26, 100  
 Rochberg, George, 87, 308  
 Rogers, Shorty, 160  
 Roland-Manuel, Lévy [Roland Alexis Manuel, Lévy], 107  
 Rollins, Sonny, 29, 100  
 Ross, Diana, 263  
 Rossi, Tino, 276  
 Rossini, Gioacchino, 31  
 Roussel, Albert, 107, 180

- Rudhyar, Dane, 177  
 Rufer, Josef, 191, 192, 252  
 Rühm, Gerhard, 312  
 Ruggles, Carl, 17, 177  
 Russell, Pee Wee, 30  
 Russolo, Luigi, 28, 81, 82, 88, 114, 125, 126, 135, 244, 278  
 Ruyneman, Daniel, 64  
 Ružić (Rosenberg), Vjekoslav, 159  
 Rzewski, Frederic, 87, 125
- S**
- Sachs, Kurt, 60  
 Sakač, Branimir, 77, 222  
 Sala, Oscar, 291  
 Salomé, 200  
 Salopek, Damir, VI  
 Santana, Carlos, 134  
 Satie, Erik, II, 82, 86, 88, 107, 280  
 Sauguet, Henri, 127  
 Schad, Christian, 173  
 Schäffer, Boguslaw, 188, 212  
 Schaeffer, Pierre, II, 4, 5, 6, 16, 40, 66, 73, 77, 97, 98, 125, 127, 128, 160, 169, 243, 282, 290, 309, 313  
 Schafer, Murray R., 311  
 Schaal, Richard, XII  
 Schenker, Heinrich, 270  
 Scherchen, Hermann, 127  
 Schering, Arnold, 56, 58  
 Schillinger, Joseph, 197  
 Schlichter, Rudolf, 173  
 Schmit, Thomas, 76  
 Schnebel, Dieter, 71, 72, 92, 112, 113, 300  
 Schöffler, Nicolas, 72  
 Schönbach, Dieter, 72, 166  
 Schönberg, Arnold, II, 6, 12, 13, 14, 31, 35, 40, 41, 48, 49, 55, 56, 57, 58, 59, 70, 71, 85, 86, 90-91, 92, 94, 96, 107, 108, 125, 126, 132, 143, 144, 147, 153, 159, 160, 176, 177, 178, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 191, 192, 196, 204, 211, 218, 225, 232, 234, 261, 269, 288, 300, 301, 302  
 Schrecker, Franz, 56  
 Schubert, Franz, 180  
 Schulhoff, Ervin, 27, 30  
 Schuller, Gunther, 129, 284  
 Schumann, Robert, 125  
 Schütz, Heinrich, 107  
 Schwitters, Kurt, 93, 166, 313  
 Scott, Cyril, 107  
 Scott, Raymond, 34  
 Scott, Tony, 142  
 Scruggs, Earl, 24  
 Sedak, Eva, VI  
 Seeger, Charles, 17, 177  
 Segal, George, 72  
 Seger, Bob, 242  
 Sessions, Roger, 160  
 Seurat, Georges, 203, 286  
 Severini, Gino, 82  
 Shade, Will, 120  
 Shannon, Claude, 266  
 Shapiro, Gerald, 226  
 Shilkret, Nat(haniel), 125  
 Sibelius, Jan, 182, 183, 285  
 Silić, Josip, IV, V  
 Silver, Horace, 263  
 Simon, Paul, 274  
 Sinatra, Frank, 37, 214, 215  
 Skrbabin, Aleksandar, 56, 107, 108, 109, 132, 153, 154, 220, 254  
 Slavenski, Josip, v. Štolcer Slavenski, Josip  
 Slick, Grace, 242  
 Slinger, Francisco, 265  
 Slonimsky, Nicolas, 50, 195  
 Small, Minnie, 256  
 Smetana, Bedřich, 183  
 Smith, Patti, 174  
 Sokolowski, Victor, 48, 49  
 Sousa, John Philip, 293  
 Spanier, Muggsy, 30  
 Spingel, Hans Otto, 92  
 Spree, Winston, 265  
 Springsteen, Bruce, 242  
 Squire, George, 169  
 Stamic, Jan, 180  
 Stein, Richard Heinrich, 149  
 Stephan, Rudolf, II  
 Stevens, Cat, 242  
 Stewart, Rod, 242  
 Stockhausen, Karlheinz, II, 7, 17, 26, 62, 64, 65, 66, 70, 74, 78, 79, 86, 96, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 135, 138, 141, 142, 145, 147, 154, 155, 156, 164, 165, 171, 194, 197, 199, 205, 216, 222, 226, 230, 231, 236, 243, 258, 259, 260, 264, 265, 269, 274, 286, 290, 298, 299, 303, 313, 315  
 Stramm, August, 55  
 Strange, Allen, 166  
 Strauss, Richard, 31, 58, 107, 158, 159, 183, 291  
 Stravinski, Igor, II, 9, 10, 11, 18, 22, 23, 31, 44, 55, 56, 57, 78, 82, 86, 92, 93, 125, 136, 158, 159, 160, 167, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 188, 195, 196, 206, 208, 210, 219, 223, 254, 269, 284, 288  
 Strobel, Heinrich, 274  
 Stumpf, Carl, 25  
 Stürmer, Bruno, 268  
 Stürzbecher, Ursula, 230

## KAZALO OSOBNIH IMENA

---

Sullivan, Arthur, 214  
Sullivan, Joe, 30  
Summer, Donna, 45  
Swedenborg [Swedberg], Emanuel, 302

### Š

Šipuš, Krešimir, 142  
Šostakovič, Dimitrij, 17, 78, 177, 261  
Štolcer Slavenski, Josip, 9, 291

### T

Tadić, Marko, VI  
Tairov, Aleksandar, 290  
Takis, 308  
Taylor, Cecil, 80  
Taylor, Charles, 174  
Taylor, James, 242  
Tee, Tricky, 234  
Teremin, Leon (Lev), 66, 72, 239, 283, 284  
Terry, Megan, 241  
Teschemacher, Frank, 30  
Thomas, Leon, 246  
Thompson, Randall, 182  
Thomson, Virgil, 183  
Thorn, David, 174  
Thorogood, George, 240  
Tinguely, Jean, 308  
Tizol, Juan, 134  
Toch, Ernst, 125  
Toller, Ernst, 55  
Tosh, Peter, 236  
Tough, Dave, 30  
Townshend, Pete, 241  
Trakl, Georg, 55  
Trautwein, Friedrich, 69, 291  
Travolta, John, 45  
Tredici, David Del, 87  
Trenet, Charles, 276  
Trojahn, Manfred, 178  
Tubb, Ernest, 37  
Tudor, David, 4, 99, 290, 315  
Turner, Joe, 240

### U

Ussachevsky, Vladimir, 67, 127, 168, 169

### V

Varèse, Edgard, 17, 28, 82, 86, 124, 127, 159, 160,  
189, 190, 214, 222, 255, 268, 285, 313  
Vaughan Williams, Ralph, 195, 308

Verdi, Giuseppe, 12, 71  
Verlaine, Paul, 109  
Vierling, Oskar, 64  
Villa-Lobos, Heitor, 89, 246  
Vincent, Gene, 239  
Vinton, John, IV  
Višnjegradski, Ivan, 149  
Vladović, Borben, 313  
Vorhaus, David, 122

### W

Wagner, Richard, 90, 91, 122, 166, 180, 290  
Walton, William, 93, 183  
Ward, Billy, 240  
Weber, Loyd A., 241  
Webern, Anton, II, 6, 42, 51, 55, 56, 57, 86, 108, 143,  
144, 159, 176, 177, 203, 204, 231, 269, 285, 313  
Wedekind, Frank, 55  
Weill, Kurt, 92, 173  
Weiner, Leo, 268  
Welte, Edwin, 274  
Weseler, Günter, 72  
Whiskey, Nancy, 256  
Whiteman, Paul, 252  
Wildgans, Anton, 55  
Williams, Clarence, 120  
Williams, Hank, 37  
Williams, Hank st., 240  
Winckel, Fritz, 25  
Winter, Paul, 27

### X

Xenakis, Iannis, 7, 16, 103, 104, 125, 127, 171, 262,  
264, 265, 266, 267, 268

### Y

Young, La Monte, 76, 85, 152, 153, 170, 226, 236,  
299, 315

### Z

Zappa, Frank, 214  
Zarlino, Gioseffo (Gioseffe), 272  
Zimmermann, Bernd Alois, 32, 124, 145, 203, 290  
Zovko, Darko, VI  
Zupko, Ramon, 166

### Ž

Živanović, Ivan, VI  
Županović, Lovro, V

Osobna imena koja se odnose samo na *Sigle* i na *Bibliografiju* nisu uvrštena u ovo kazalo.

# SADRŽAJ

Predgovor . . . . .	VII
Riječ jezičnoga savjetnika . . . . .	XIII
Upute . . . . .	XVII
Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća . . . . .	1
Sigle . . . . .	317
Bibliografija . . . . .	320
Kazalo osobnih imena . . . . .	331

Nakladnici  
*Muzički informativni centar KDZ*  
*Matica hrvatska*

Za nakladnike  
*Erika Krpan*  
*Josip Bratulić*

Likovno oblikovanje  
*Heiko Daxl, Media in Motion, Berlin*

Notografija  
*Ivan Živanović*

Priprema  
*Kolumna d.o.o., Zagreb*

Tisak  
*Kratis, Zagreb 1996.*