

Glazbenoteorijski vjesnik

Sadržaj Glazbenoteorijskog vjesnika članci su vezani uz teoriju glazbe, harmonijske, kontrapunktne, formalne i simboličke analize glazbenih djela, klavirski aranžmani pojedinih citiranih djela, metodičke upute i sve drugo što može stvaranje, izvođenje, slušanje i poučavanje glazbe učiniti suvremenijim, zanimljivijim i djelotvornijim. Namijenjen je svima zainteresiranima za teoriju glazbe.

Autor članaka: Tihomir Petrović
Grafički prilozi: Slavko Križnjak
Br. 1, listopad 2023.

Sadržaj:

Od kvintnoga kruga do palete akorda	2
Silazna kvintna srodnost ili <i>Fly Me To The Bach</i>	13
2 – 5 – 1	16
Evo, tako se to radi ili kakva je veza između skladbi <i>Hold My Hand</i> (Lady Gaga – Michael Tucker, 2022.) i <i>Don't Let Me Down</i> (Lennon – McCartney, 1969.)	23
<i>Please Come Home for Christmas</i>	26
Simbolika brojeva u glazbi Johanna Sebastiana Bacha Tekst predavanja održanog 25. 3. 2023. uz Festival glazbe sv. Jeronima u Zagrebu	31
GES-B-DES-E Priča o povećanom kvintsektakordu na sniženom šestom stupnju dura, u funkciji dominante dominante	36

Od kvintnoga kruga do palete akorda

Uvod

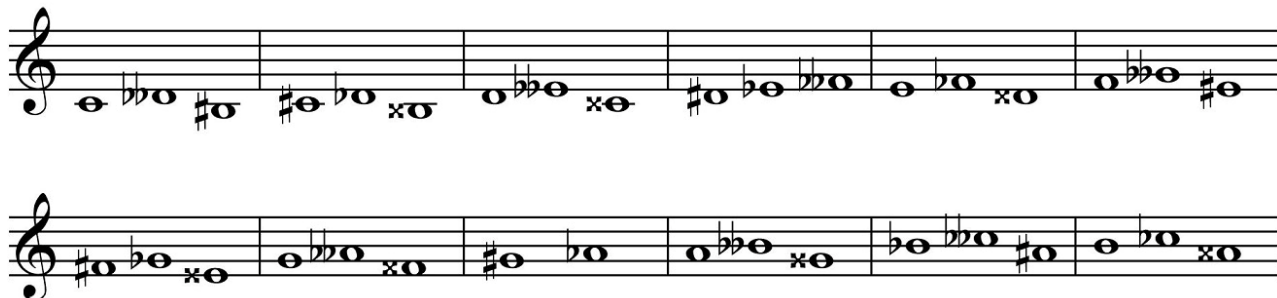
Uz skladbu *Ave Maria* navode se dva autora: Johann Sebastian Bach (1685. – 1750.) i Charles-François Gounod (1818. – 1893.), a objavljena je 1853. pod nazivom *Méditation sur le Premier Prélude de Piano de S. Bach*. Gounod je uz akorde Bachova *Preludija u C-duru*, BWV 846, dopisao melodiju izgrađenu od tonova tih akorda. Potpisao joj je riječi molitve *Zdravo, Marijo* (prema rimskom brevijaru iz 1568.) pa se, uz činjenicu da je Gounod uzeo predložak Bachova *Preludija* u koji je Christian Friedrich Gottlieb Schwencke (1767. – 1822.) umetnuo jedan takt, autorstvo nad skladbom dodatno širi. Bez obzira na činjenicu da su autori ni na koji način nisu mogli surađivati, jer su živjeli u različito doba, skladba se i danas izvodi i spada među najizvođenija djela uopće.

Temelj skladbe Bachovi su akordi i harmonijske progresije. Akordi stoga oduvijek izazivaju velik interes, jer nerijetko glazba počiva baš na slijedu odabranih akorda. Sve vezano uz akorde sadržaj je **nauka o harmoniji**, u čijem svladavanju pomoć može biti grafički model naziva **PALETA AKORDA**. Paleta akorda je alat koji omogućuje vizualni pregled nad akordima, radi razmatranja njihovih međusobnih odnosa. Ne samo radi razumijevanja harmonijske strukture i uspostave osjećaja prisnosti sa željenom vrstom glazbe i određenim djelima, nego i zbog stvaranja harmonijskih progresija kao temelja novih glazbenih djela. Paleta akorda izvodi se iz kvintnoga kruga ljestvica.

Kvintni krug

U temperiranom tonskom sustavu dvanaest je različitih tonskih visina unutar intervala čiste oktave. Svaku se od njih može različito zapisati, uz uporabu jednostrukih i dvostrukih predznaka. Tako je ton C istozvučan s tonovima His i Deses, pri čemu njihova položina (pripadnost određenoj oktavi tonskog sustava) nije bitna. Navedeni su tonovi tzv. enharmonijski ekvivalenti (v. sl. 1).

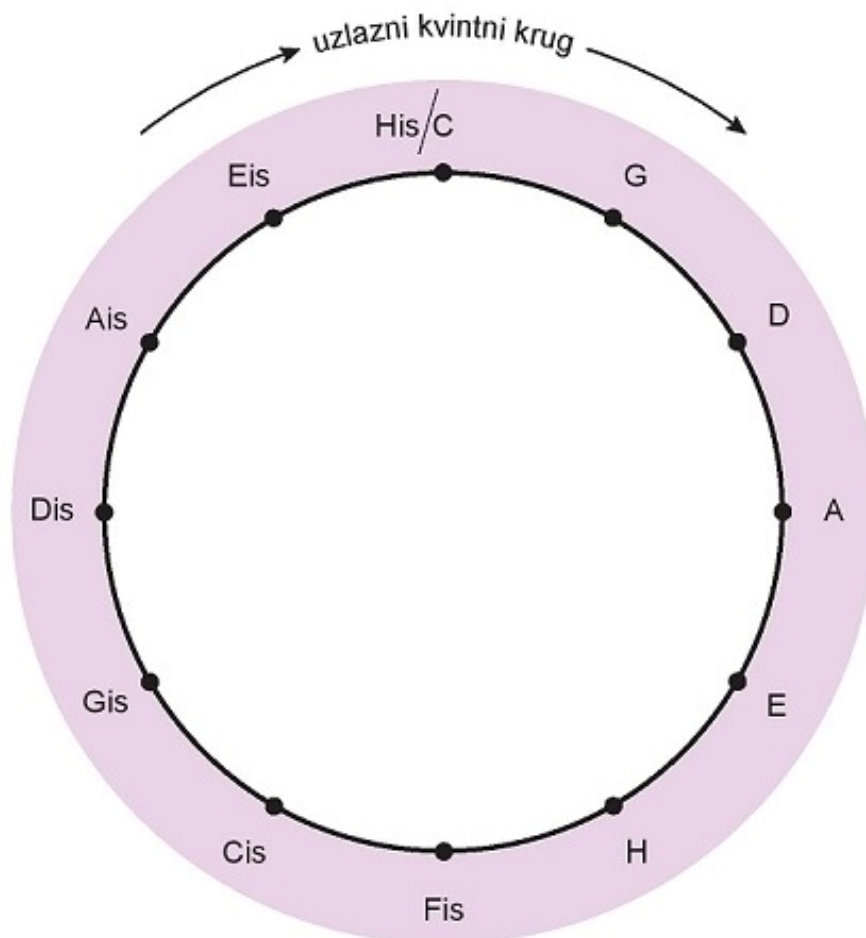
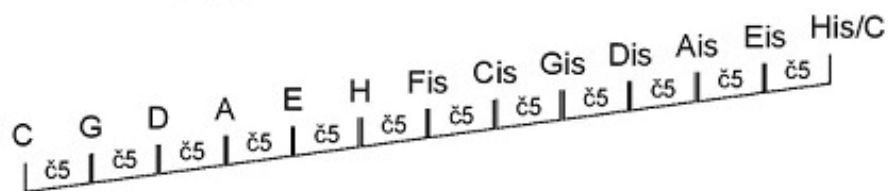
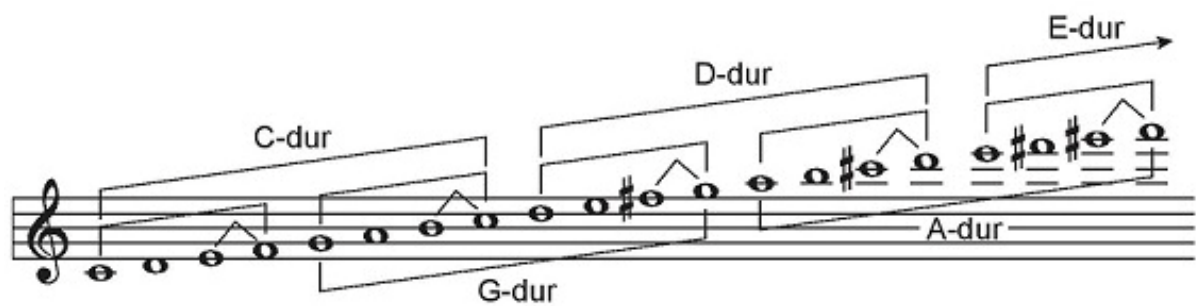
sl. 1



Na svakoj se od tih dvanaest različitih tonskih visina može izgraditi durska ljestvica. Njihovo upoznavanja kreće od zapisom najjednostavnije, C-durske ljestvice, ka složenijima, pri čemu se poštuje pravilo najveće srodnosti. Srodnost se očituje u brojnosti istih tonova te u zajedničkom tetrakordu koji dijele dvije međusobno najrodnije durske ljestvice. Tim načinom mogu nastati dva niza durskih ljestvica nanizanih prema najvećoj srodnosti.

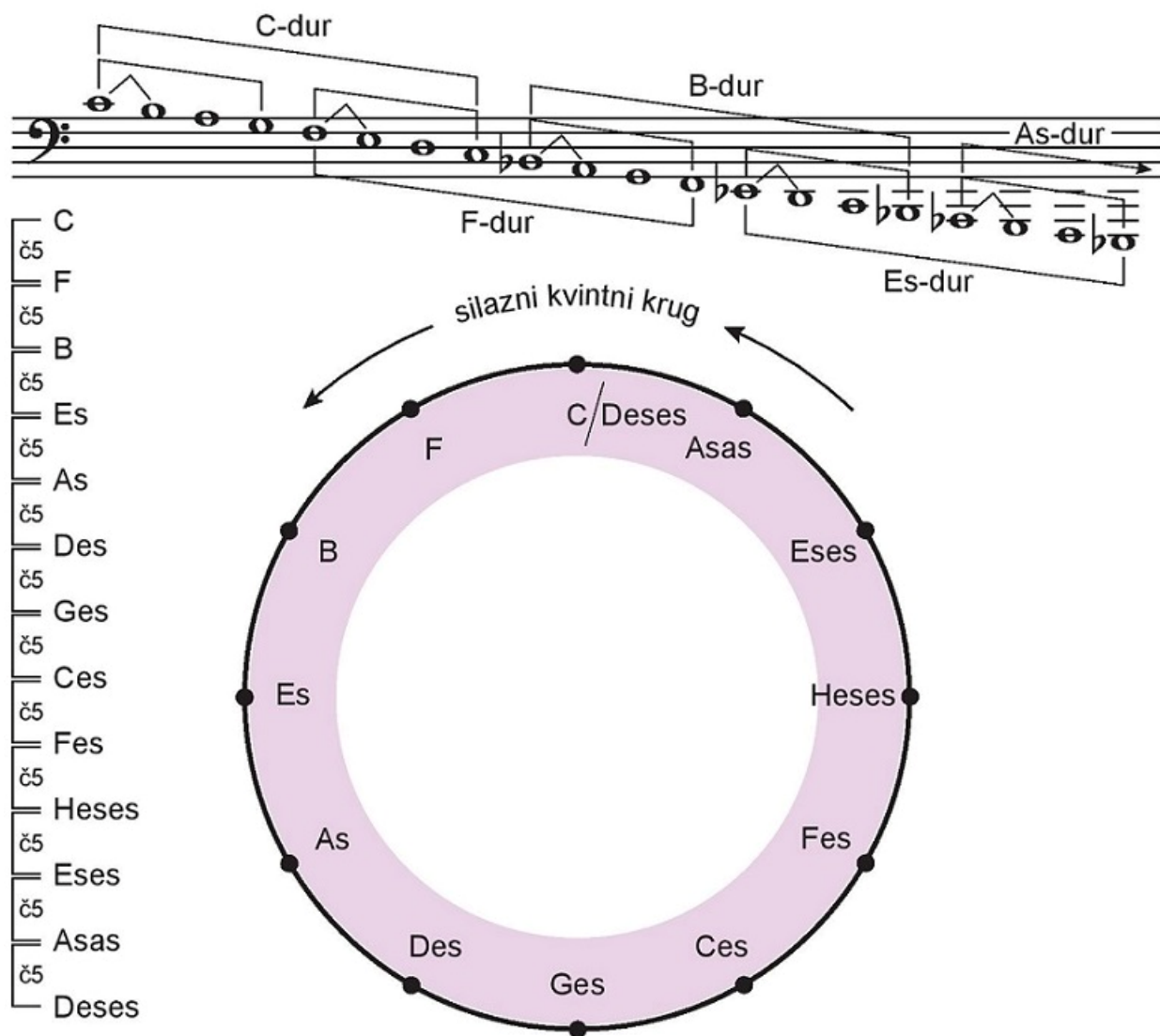
U prvom od tih dvaju nizova najrodnija durska ljestvica započinje čistu kvintu uzlazno od tonike polazne ljestvice, na njezinoj dominantni. Gornji tetrakord polazne ljestvice postaje donji tetrakord nove i polaznoj najrodnije ljestvice. Svaka ljestvica u tom nizu ima jednu povisilicu više od prethodne i samo se jednim tonom razlikuje od nje. Nakon dvanaest različitih ljestvica u tom nizu, s početnim tonovima C, G, D, A, E, H, Fis, Cis, Gis, Dis, Ais, Eis, trinaesta (His-durska) je istozvučna s početnom C-durskom ljestvicom. Stoga se taj niz može prikazati na kružnici, pri čemu će se ljestvice nizati udesno, u smjeru kazaljki sata. Svaka nova ljestvica u tom nizu počinje čistu kvintu uzlazno od prethodne pa se takav prikaz niza zove **uzlazni kvintni krug** (v. sl. 2).

sl. 2



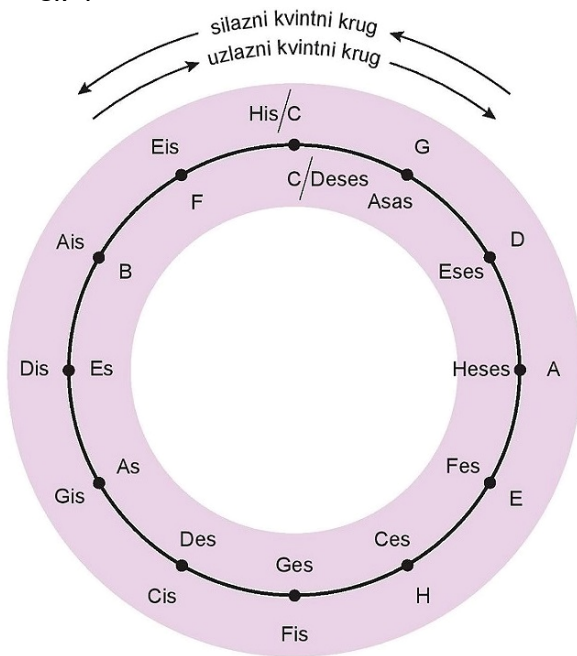
U drugom od dvaju nizova durskih ljestvica nanizanih prema najvećoj srodnosti najrodnija ljestvica počinje čistu kvintu silazno od tonike polazne ljestvice, na njezinoj subdominanti. Donji tetrakord polazne durske ljestvice postaje gornji tetrakord nove i polaznoj opet najrodnije ljestvice. Svaka ljestvica u tom nizu ima jednu snizilicu više od prethodne i samo se jednim tonom razlikuje od nje. Nakon što se i tako izgrade ljestvice na svakoj od dvanaest različitih tonskih visina, početni tonovi bit će im C, F, B, Es, As, Des, Ges, Ces, Fes, Heses, Eses, Asas. Trinaesta (Deses-durska) ljestvica u tom nizu opet je istozvučna s početnom C-durskom ljestvicom. Stoga se i taj niz može prikazati na kružnici, pri čemu će se ljestvice nizati ulijevo, suprotno od smjera kretanja kazaljke sata. Svaka nova ljestvica počinje čistu kvintu silazno od prethodne pa se takav niz zove **silazni kvintni krug** (v. sl. 3).

sl. 3

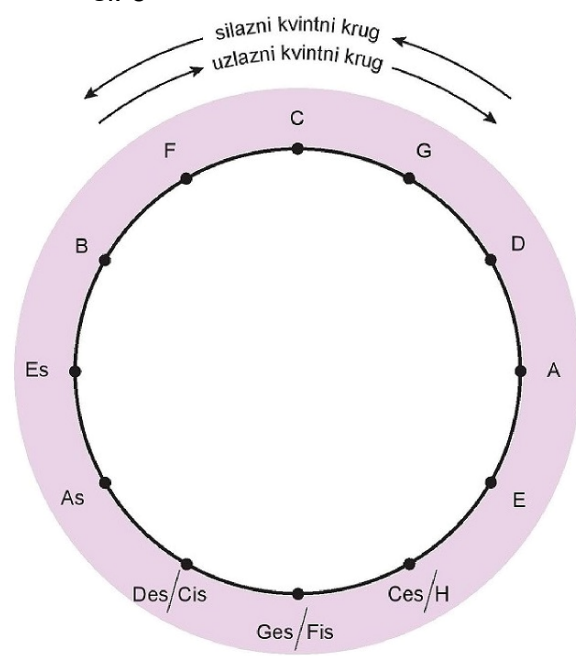


Uzlazni i silazni kvintni krug enharmonijski su ekvivalentni. Ljestvice na svakoj točki kruga na sl. 4 različito se zovu i zapisuju; jedna s povisilicama, a druga sa snizilicama, no jednako zvuče (v. sl. 4). Za zapis durske ljestvice na pojedinoj tonskoj visini u praksi se odabire jednostavnija varijanta, osim u posebnim slučajevima. U glazbenoj praksi stoga ostaje samo jedan kvintni krug, iz kojega izostaju ljestvice s dvostruko povišenim i dvostruko sniženim tonovima. U tom krugu svoje mjesto ima **petnaest durskih ljestvica**, jer se na tri tonske visine u praksi nalaze obje istozvučne varijante ljestvice, tj. i ona zapisana sa snizilicama i ona s povisilicama (v. sl. 5).

sl. 4

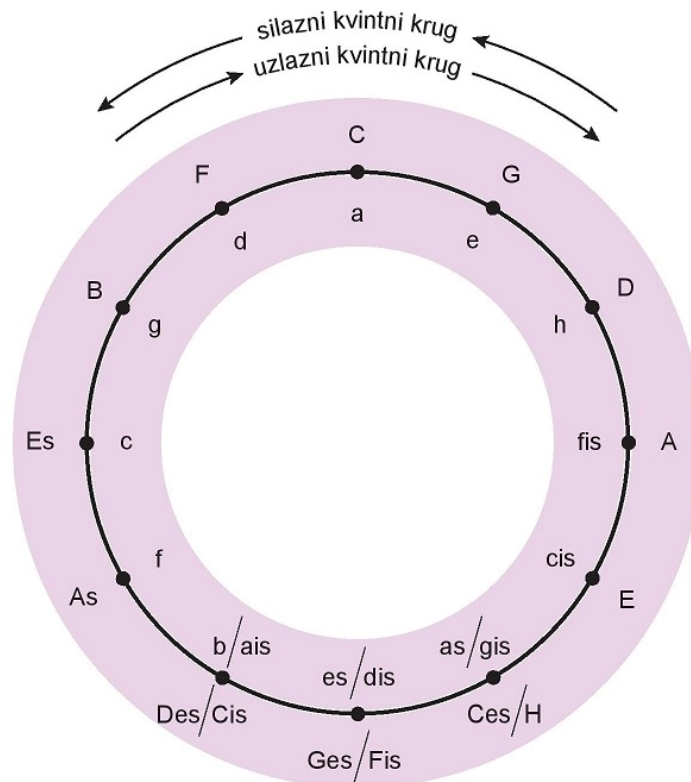


sl. 5



Na temelju zajedničkih tonova svakoj durskoj ljestvici pridružuje se paralelna molska ljestvica, čime nastaje **kvintni krug durskih i molskih ljestvica** (v. sl. 6).

sl. 6



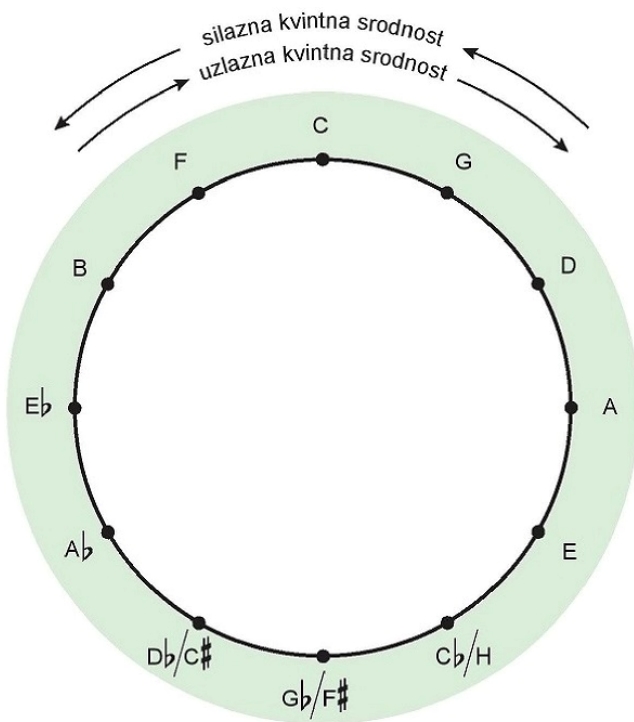
Ljestvice, intervali i akordi pretežno se razmatraju nizanjem tonova u uzlaznom smjeru. Slijedom toga je i silazni kvintni krug obrnut u uzlazni kvartni krug. Takvo podilaženje „lakšem“ vodi u dvojnost sustava i gomilanje podataka koje valja pamtiti te zamučuje sliku iz koje je srodnost ljestvica kroz zajednički tetrakord tako očita (v. sl. 2 i 3). Kako ni nauk o harmoniji ne poznaje kvartnu srodnost akorda, nego se uvijek spominje kvintna srodnost, tako i kvartni krug treba zanemariti te isticati samo kvintni krug, u uzlaznom i silaznom smjeru.

Paleta akorda

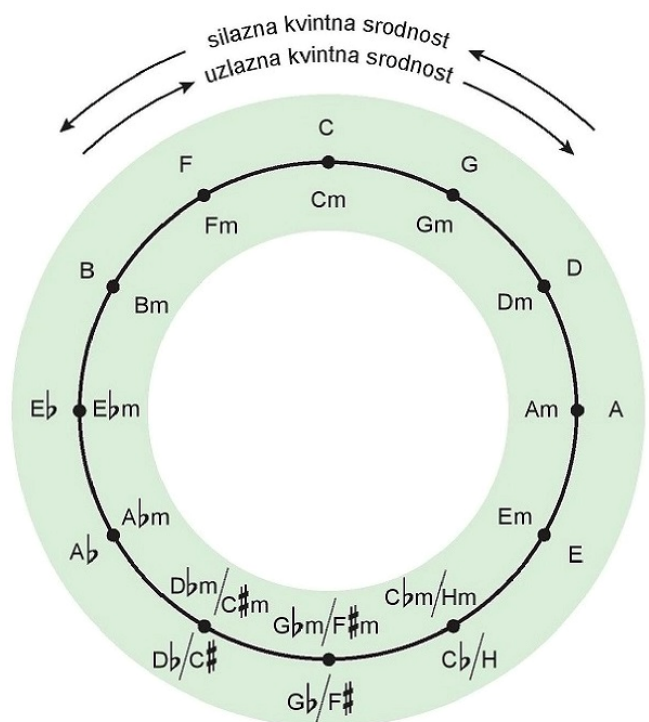
Srodnost između C-durske i G-durske ljestvice može se protegnuti na C-durski i G-durski kvintakord, kao toničke kvintakorde tih dviju najrodnijih ljestvica. Isto se može ustvrditi i za C-durski i F-durski kvintakord. Uz to, G- i F-durski kvintakord, tonički kvintakordi ljestvica najrodnijih C-durskoj, sastavni su dio C-dura kao kvintakordi glavnih mu stupnjeva; G-durski kao dominantni kvintakord u C-duru, F-durski kao subdominantni. Stoga, zamijenimo li oznake durskih ljestvica u kvintnom krugu s uvriježenim oznakama durskih kvintakorda, kvintni krug durskih ljestvica postaje **paleta akorda** – kvintni krug durskih kvintakorda nanizanih prema najvećoj srodnosti (v. sl. 7).

Ljestvice na istoj točki kvintnoga kruga su durska i njoj paralelna molska, jer su građene od istih tonova i povezane istom armaturom – predznacima koje bilježimo iza ključa (v. sl. 6). Tako uz C-dursku ide paralelna joj a-molska ljestvica i slično. Raznovrsni akordi mogu se uspoređivati i povezati s obzirom na temeljni im ton pa se uz svaki durski akord na istu točku palete akorda može smjestiti i molski akord s istim temeljnim tonom. Dakle, uz C-durski ide c-molski akord i slično (v. sl. 8).

sl. 7

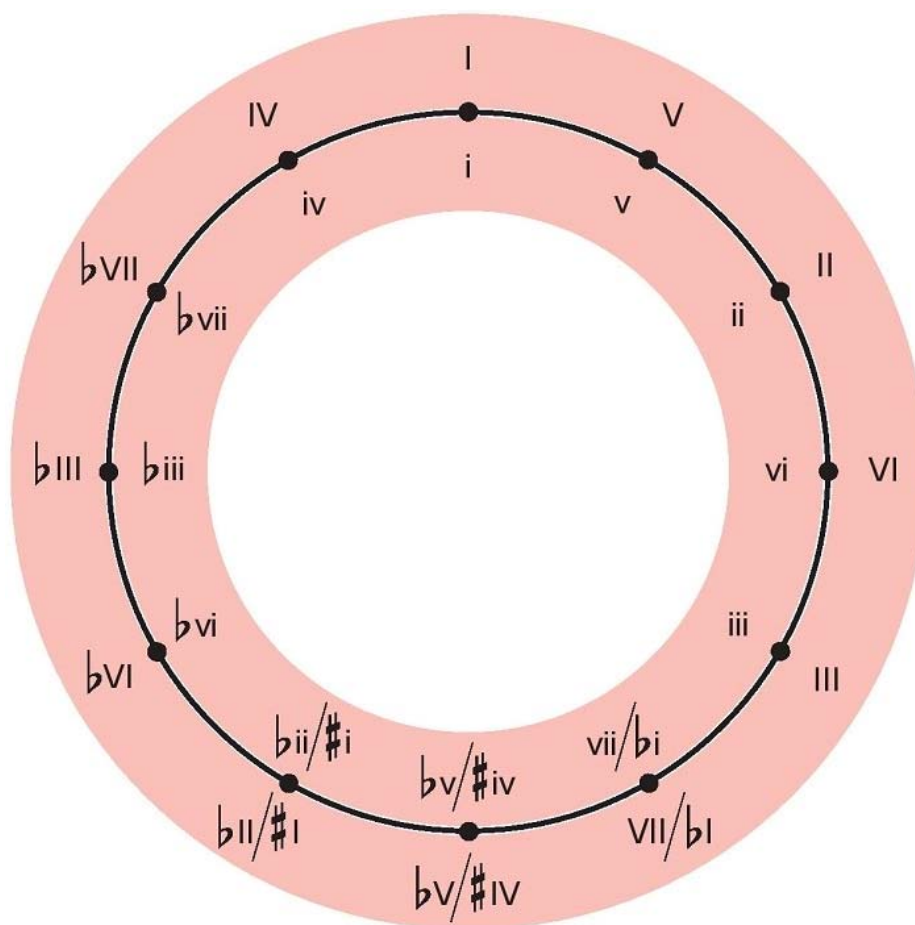


sl. 8



C-durski akord na vrhu sl. 9 može se uzeti za kvintakord na prvom stupnju C-durske ljestvice pa se umjesto slova „C“ može napisati „I“. U odnosu na njega akordi na svim ostalim točkama kruga mogu se označiti kao stupnjevi unutar te iste ljestvice. Tako se umjesto „G“ može napisati „V“, umjesto „F“ pisat će „IV“, umjesto „D“ pisat će „II“, umjesto „B“ pisat će \flat VII i slično.

Pri navodu ljestvica uvriježeno je durske ljestvice pisati velikim, a molske malim slovom abecede. Sukladno tomu rimskim brojevima s vanjske strane palete akorda označit će se durski, a malim slovima u ulozu rimskih brojeva s unutarnje strane označit će se molski akordi. Tako će na mjestu c-molskog akorda označenog „Cm“ pisati „i“, umjesto „Fm“ pisat će „iv“ i slično (v. sl. 9).



Slovni nazivi akorda

Nazive glavnih stupnjeva ljestvice može se prenijeti na akorde izgrađene na tim stupnjevima. Velikim slovima označavaju se durski glavni kvintakordi, a malima molski. Dakle: **T** = durski tonički kvintakord, **t** = molski tonički kvintakord, **S** = durski subdominantni kvintakord, **s** = molski subdominantni kvintakord, **D** = durski dominantni kvintakord, **d** = molski dominantni kvintakord.

Povezanost akorda može se promatrati kroz kvintni krug ljestvica (v. sl. 6), što je dovelo do formiranja palete akorda (v. sl. 7). No povezanost između akorda može se promatrati i prema međusobnoj zvukovnoj sličnosti pojedinih akorda, proizašoj iz zajedničkih tonova uočenih u akordima koje se uspoređuje. Na zvukovnoj sličnosti temelji se srodnost glavnih i pojedinih sporednih kvintakorda. Sa svakim kvintakordom glavnog stupnja mogu se tako povezati dva sporedna kvintakorda. Jedan leži tercu iznad, a drugi tercu ispod glavnoga kvintakorda pa je riječ o terčnoj srodnosti glavnoga i sa svakim od tih dvaju sporednih kvintakorda. Ta će dva sporedna kvintakorda svoj naziv dobiti prema odnosu s glavnim kvintakordom kojem su terčno srodni.

Sporedni kvintakord udaljen **malu tercu** od glavnoga kvintakorda njemu je **paralelan akord**. Takvu vezu u C-duru ostvaruju, primjerice, C-durski i a-molski kvintakord, koji naziv paralelnog akorda zaslužuje sukladno činjenici da su C-durska i a-molska paralelne ljestvice. Dakle, C-durskom kvintakordu koji je na paleti akorda označen rimskim brojem „I“ paralelan je molski akord označen sa „vi“. Sloвна oznaka tog akorda bit će malo slovo (jer je molski akord) „p“ uz veliko slovo „T“, kojim je označen durski tonički akord. Tako se na paletu akorda umjesto „vi“ može staviti sloвна oznaka **Tp**. Sukladno tomu subdominantnom akordu (**S**) označenom „IV“ paralelan je akord

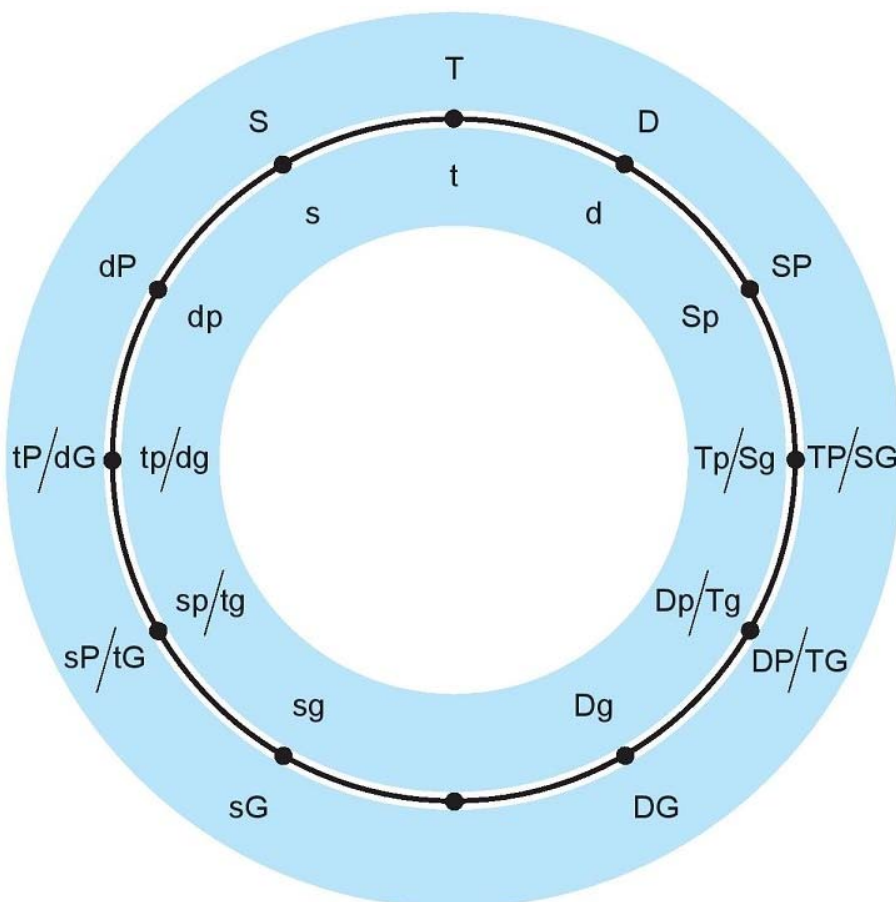
označen s „ii“ pa se na njegovu mjestu može napisati slovna oznaka **Sp**. Dominantnom akordu (**D**) označenom „V“ paralelan je akord označen s „iii“, koji se može označiti sa **Dp**.

C-molskom kvintakordu paralelan je Es-durski akord, jer su c-molska i Es-durska paralelne ljestvice i slično. Tako nastaju parovi akorda: i (**t**) – \flat III (**tP**), iv (**s**) – \flat VI (**sP**), v (**d**) – \flat VII (**dP**).

Drugi od dvaju sporednih kvintakorda srodan glavnom udaljen je od njega za veliku tercu. Takvu vrstu srodnosti izražavaju parovi akorda: C – Em (I – iii), F – Am (IV – vi) te G – Hm (V – vii), odnosno Cm – $A\flat$ (i – \flat VI), Fm – $D\flat$ (iv – \flat II) te Gm – B (v – \flat VII). Taj se sporedni kvintakord naziva **protuakord**, jer leži nasuprot paralelnoga. Uvriježeno je da se molska ljestvica interpretira za tercu silazno od durske kojoj je paralelna. Stoga zamislimo li akord označen „vi“ tercu ispod „I“, tada bi „iii“ bio tercu iznad „I“, dakle nasuprot paralelnog akorda. Protuakord se označava slovom „G“ (njem. *gegen* = protiv, nasuprot i *Gegenklang* = protivan zvuk, tj. protivan ili suprotan akord, dakle protuakord). Tako je **Tg** oznaka za molski protuakord durskom toničkom akordu ili tonički molski protuakord (iii), **dP** je durski akord paralelan molskom dominantnom akordu (\flat VII) i slično.

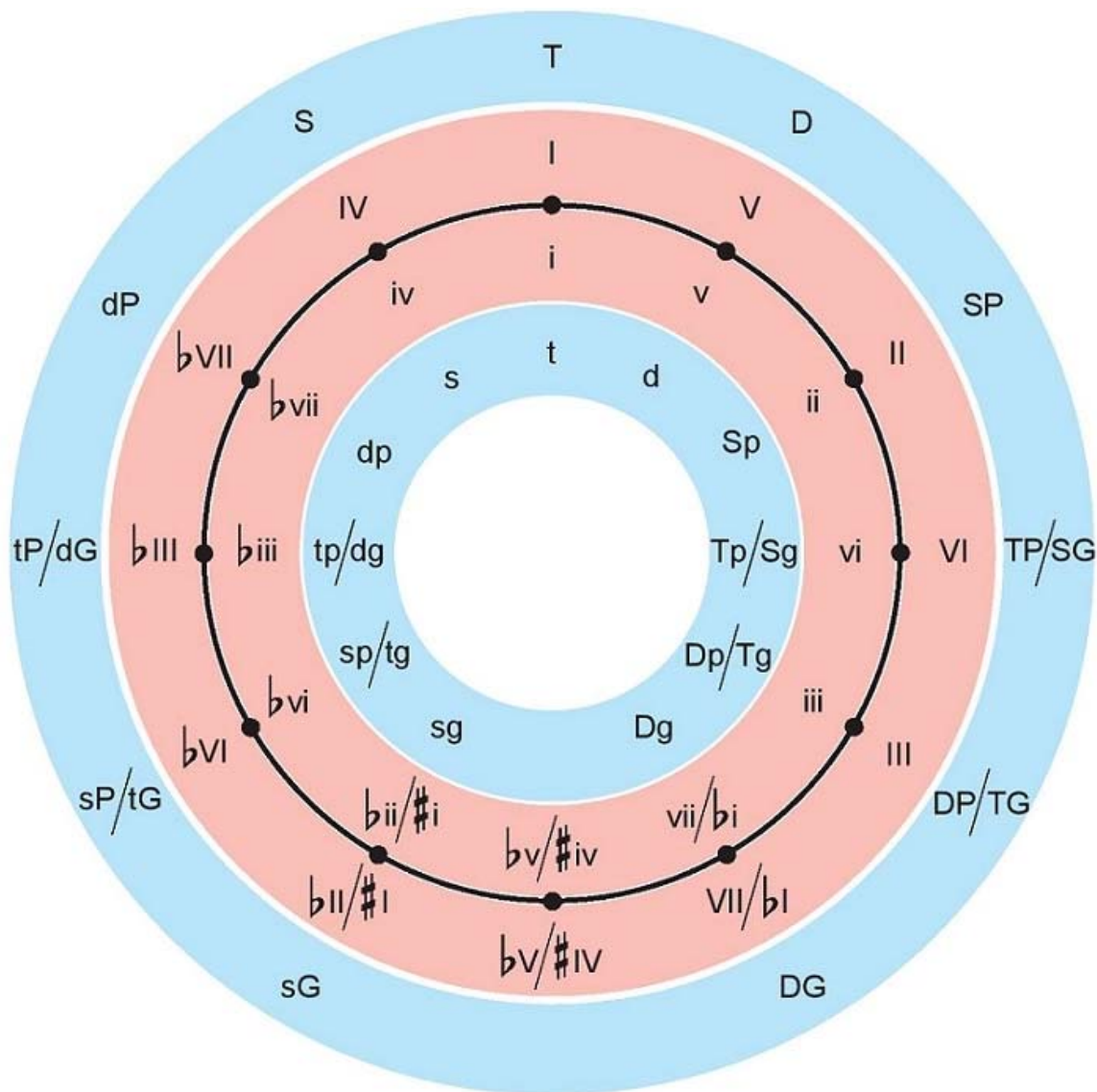
Pojedini se akordi sporednih stupnjeva na temelju prethodno opisane terčne srodnosti mogu povezati s dvama različitim glavnim stupnjevima pa će i oznake uz njih biti dvostruke. Tako će uz molski kvintakorda šestog stupnja (vi) pisati **Tp/Sg**, jer je taj akord molski akord paralelan durskom toničkom akordu, molska paralela durske tonike (**Tp**), a istodobno je i molski protuakord durskog subdominantnog akorda (**Sg**). Molski kvintakord trećeg stupnja (iii) je molska paralela durske dominante (**Dp**), a istodobno i molski protuakord durske tonike (**Tg**) i slično (v. sl. 10).

sl. 10



Spoje li se slike 9 i 10 nastaje potpuniji prikaz palete akorda. Uz već isticanu uzlaznu i silaznu kvintnu srodnost, koju izražavaju akordi na susjednim točkama kruga, sada se na paleti akorda lako uočava i terčna srodnost, koju izražavaju akordi s istim početnim slovom u oznaci (v. sl. 11).

sl. 11



Oznake harmonijskih funkcija

Funkcija glavnih stupnjeva u ljestvici prenosi se i na akorde koje na tim tonovima gradimo. Tako kvintakord na tonici preuzima funkciju tonike i izražava toničku harmonijsku funkciju. Kvintakord na dominantu izražava dominantnu, a onaj na subdominantu izražava subdominantnu harmonijsku funkciju. Harmonijska funkcija nije trajno svojstvo akorda, nego je izraz njegova odnosa prema akordima s kojima je okružen i povezan u tonalitetnom glazbenom odlomku.

O harmonijskim funkcijama se najčešće samo razgovara pri analizi, a često se i podrazumijevaju uz pojedine akorde pa se ni ne ističu pri označavanju akorda. Radi bolje preglednosti analize i razumijevanja nauka o harmoniji, harmonijske se funkcije mogu označiti ovako: Oznaka (**T**) – veliko slovo u zagradi, oznaka je toničke harmonijske funkcije, koju izražava tonički kvintakord (durski ili moltski, dakle „T“ ili „t“), a mogu je izraziti i njima silazno i uzlazno dijatonski terčno im srodni akordi (Tp, Tg, tP, tG), dakle svi koji počinju istim slovom, velikim ili

malim. Oznaka dominantne funkcije je **(D)**, a subdominantne **(S)**, a može se s pojedinoga glavnog prenijeti i na sve dijatonski terčno mu srodne akorde sporednih stupnjeva.

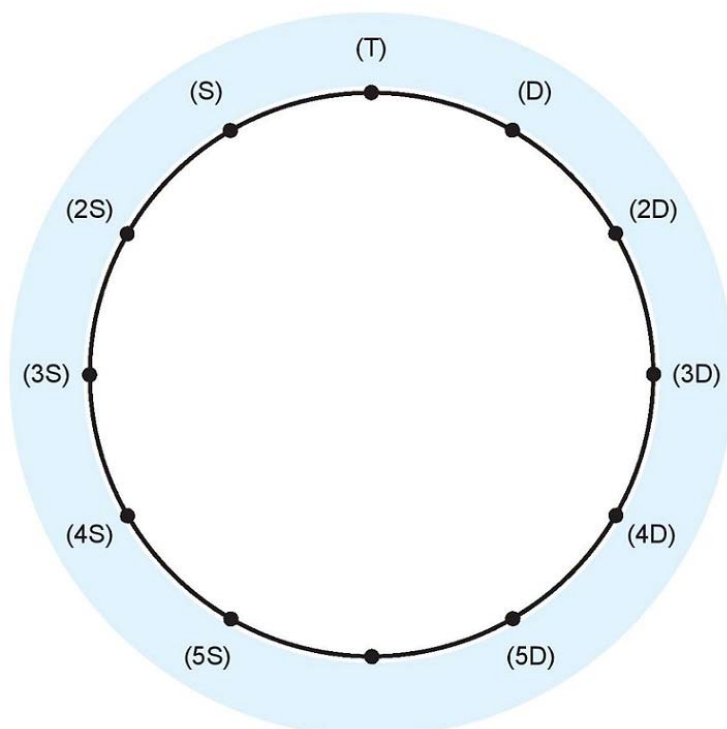
Alterirani akordi mogu izraziti dominantnost ili subdominantnost prema kojemu drugom akordu različitom od toničkoga. U tom slučaju riječ je sekundarnoj dominantnosti ili subdominantnosti u odnosu na privremenu toniku. Privremena tonika bit će bilo koji od konsonantnih akorda u tonalitetu osim toničkoga, koji je prava ili primarna tonika, što se podrazumijeva i ne ističe se.

Primjerice, durski kvintakord drugog stupnja (**II, SP**) može izraziti dominantnu harmonijsku funkciju prema akordu petog stupnja. Pri spoju s akordom petog stupnja bit će, sukladno teoriji stupnjeva, označen kao **V/V** (peti stupanj od petoga stupnja ili jednostavno peti od petog, dominanta dominante), čime je njegova dominantna harmonijska funkcija sasvim jasno izražena. Slovne oznake takve sekundarne dominantnosti mogu biti ove: **(D/D)**, **(D)D**, **D²**, **2D**, a sve upućuju na dominantu dominante ili dvostruku dominantu (v. sl. 12).

Durski akord šestog stupnja (**VI, TP**) može izraziti dominantnost prema akordu drugog stupnja, tj. može biti **V/II** ili **V/ii**, ovisno o tome je li akord drugog stupnja durski ili molski. Slovne oznake za dominantu durskog akorda drugog stupnja bile bi **(D/D/D)** – dominantna dominantine dominante, **D³**, **3D**, a za dominantu molskog drugog (**(D)Sp**), i tome slično.

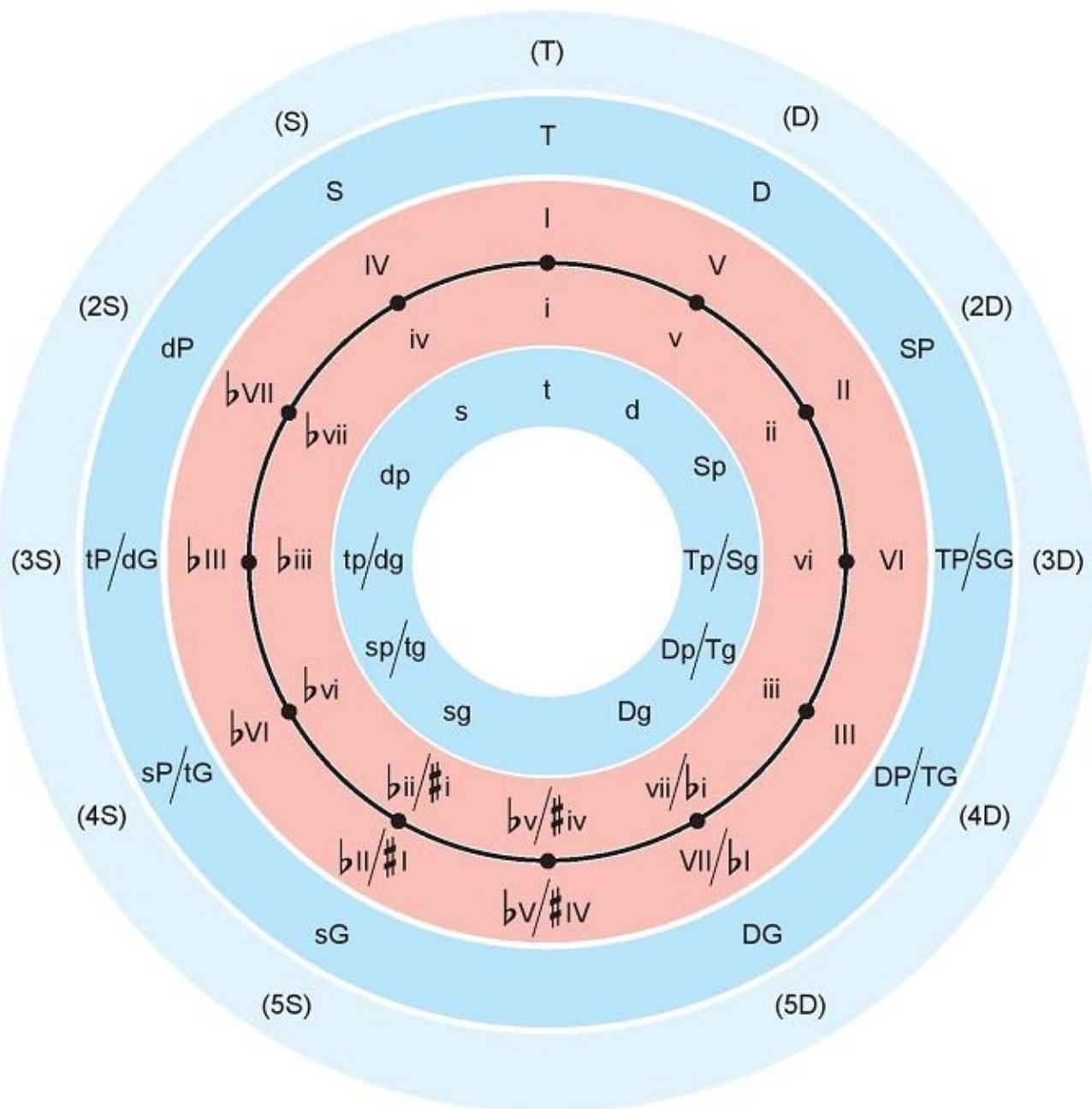
Akord sniženog sedmog stupnja (**♭VII, dP**) može izraziti subdominantnu harmonijsku funkciju prema subdominanti pa će u tom slučaju biti **IV/IV** (četvrti od četvrtog, subdominanta subdominante). Slovne oznake u tom slučaju bit će **(S/S)**, **(S)S**, **S²**, **2S**, što sve upućuje na subdominantu subdominante ili dvostruku subdominantu, i tome slično (v. sl. 12). Valja opet napomenuti da je harmonijska funkcija pojedinoga akorda opis njegova odnosa s akordima u okružju. Tako taj isti akord (**♭VII, dP**), kada iza njega slijedi akord sniženog trećeg stupnja (**♭III, tP**), ostvaruje funkciju njegove dominante, dakle je **V/♭III** ili **(D)tP**.

sl. 12



Spoje li se sl. 11 i 12 nastaje sl. 13, na kojoj je uz oznake prema teoriji stupnjeva i nazive prema teoriji funkcija dodana i harmonijska funkcija za pojedine alterirane akorde, kao najčešća od mogućnih funkcija koju ti akordi mogu izraziti u određenom glazbenom sadržaju (v. sl. 13).

sl. 13



Čemu služi paleta akorda?

Paleta akorda je alat koji omogućuje vizualni pregled nad akordima, radi razmatranja njihovih međusobnih odnosa. Kako zbog razumijevanja harmonijske strukture i uspostave osjećaja prisnosti sa željenom vrstom glazbe, tako i zbog stvaranja harmonijskih progresija kao osnove novih glazbenih djela. Pritom valja istaknuti: Akordi na susjednim točkama palete akorda najrodniji su, a srodnost opada porastom broja točaka.

Pomakom bilo s koje točke kruga za jedno mjesto udesno (ravnajući se prema središtu kruga) prikazuje se spoj akorda prema uzlaznoj kvintnoj srodnosti, a pomakom ulijevo prikazuje se spoj prema silaznoj kvintnoj srodnosti akorda. Uzlazna i silazna kvintna srodnost akorda razlikuju se po kvaliteti. Razlog je tomu ovaj: Sedmi je stupanj durske i harmonijske molske ljestvice nazvan vođicom, jer teži k nastavku u toniku. Spoj vođice i tonike doživljavamo kao uzrok i posljedicu. Vođica je sastavnica dominantnog kvintakorda pa, kao što je vođica uzrok i prethodi tonici kao posljedici, tako i dominantni kvintakord postaje uzrok nakon kojega slijedi tonički kvintakord kao posljedica. **Silazna kvintna srodnost time postaje uzor i najčvršća moguća veza između akorda** pa joj se daje prednost nad uzlaznom.

Akordi na drugoj točki od polazne razmaknuti su za dvije kvinte (što sažeto daje v2), uzlazno ili silazno. Za te akorde najčešće kažemo da su nesrodni.

Akordi na trećoj točki od polazne udaljeni su za tri kvinte uzlazno (m3) ili silazno (m3) i terčno su srodni. Isto vrijedi i za akorde na četvrtoj točki od polazne, uzlazno (v3) ili silazno (v3). Budući da srodnost između akorda opada kako raste razmak između točaka, slijedi zaključak da je veza povezanost akorda udaljenih za m3 veća.

Akordi na petoj točki od polazne udaljeni su za pet kvinta uzlazno ili silazno (m2) i u pravilu su alterirani u odnosu na tonalitet akorda na polaznoj točki, a tumače se opet kao nesrodni.

Akord na šestoj točki od polazne udaljen za šest kvinta uzlazno (p4) enharmonijski je ekvivalentan akordu koji je od polaznog udaljen za kvinta silazno (s5). Riječ je dakle o akordu koji dijametralno suprotan polaznom akordu, a udaljenost između njih je najveća moguća. Polazni i od njega dijametralno suprotan akord nazivaju se još i **polarnim akordima**.

Vrijednost i uloga svakoga pojedinog odnosa akorda sadržaj je nauka o harmoniji.

Zaključak

Razumijevanje odnosa između akorda i poimanje harmonijskih funkcija najbolje je opisano ovim riječima: "Harmonijska funkcija djeluje u odnosu na tijek vremena u prvome redu unaprijed, dakle onako kako glazba teče, ali katkada i unazad. Harmonijska je funkcija kategorija koje postajemo svjesni tek pod uvjetom da istovremeno doživljavamo, prisjećamo se i očekujemo." (AMON, Reinhard: *Lexikon der Harmonielehre*, Wien-München: Doblinger-Metzler, 2005., str. 268).

Slušanje djela uz paralelno praćenje akorda na paleti omogućit će prethodno spomenutu istodobnost sadašnjosti, prošlosti i budućnosti. Uz upiranje pogleda na aktualan akord u svijesti je prisutan i netom napušten akord, a pozicija aktualnog akorda i oznake uz akorde dobar su temelj za pretpostavku sljedećeg akorda. Čin pretpostavljanja nastavka naročito se odnosi na aktivne i zainteresirane slušatelje, koji će time razvijati vlastitu osjetljivost na harmonijske pojave, što je temeljni cilj nauka o harmoniji. Praćenjem akorda na paleti akorda pasivni će slušatelji biti potaknuti na aktivaciju, jer će im pritom istodobno biti zauzeta dva bitna osjetila – vid i sluh pa se čini da je dobrobit očita.

Više informacija o paleti akorda i njezinoj uporabi u nastavi pruža autor članka:

Tihomir Petrović, 10000 Zagreb, Palmotićeve 2, 0998538839, tipizag@gmail.com

Silazna kvintna srodnost

ili *Fly Me To The Bach*

Svaki razgovor o akordima i harmoniji prije ili kasnije stigne i do Johanna Sebastiana Bacha.

Njemu zahvaljujemo za afirmaciju temperiranoga tonskog sustava i harmonijske progresije akorda nanizanih prema najvećoj srodnosti, a to silazna ili autentična kvintna srodnost, koja se na paleti akorda manifestira pomicanjem za jedno mjesto ulijevo.

Vjerojatno najdulji takav niz akorda nalazi se u odlomku iz orguljske *Fantazije u g-molu*, BWV 542. Odlomak počinje durskim kvintakordom petog stupnja, koji uz prohodnu septimu u basovoj dionici postaje dominantni sekundakord te slijedi molški tonički sekstakord. Bas nastavlja prohoditi silazno do temeljnog tona toničkog kvintakorda, pri čemu se taj iz molskog kromatski mijenja u durski kvintakord. Silaznim prohodom basa taj durski kvintakord postaje mali durski septakord prvog stupnja u funkciji dominante subdominante. Subdominantni akord preuzima funkciju privremene tonike, a zatim se, kao i prethodno, taj sekstakord mijenja u durski kvintakord istog stupnja te dodavanjem male septime postaje dominanta akordu koji leži kvintu niže, u ovom slučaju akordu sniženoga sedmog stupnja. Slično se nastavlja nekoliko puta, dok se ne stigne do maloga durskog sekundakorda sniženoga petog stupnja, dakle do akorda koji leži dijagonalno u odnosu na početni akord petog stupnja. Odlomak se može tumačiti kao niz modulacija (g-mol → c-mol → f-mol → b-mol → es-mol → as-mol → des-mol), uz kromatske promjene molških akorda u durske, kako se pokazano u primjeru na sl. 1.

Sl. 1

g:V i⁶ I iv⁶ des:i I
c:i⁶ I iv⁶ as:i⁶ I iv⁶
f:i⁶ I iv⁶ es:i⁶ I iv⁶
b:i⁶ I vi⁶

Jednostavnije i prikladnije tumačenje bit će navod nizanja akorda prema silaznoj kvintnoj srodnosti, u kojemu se svaki akord građom sastavlja tako da bude dominanta akordu koji leži kvintu niže, jedan od oblika izvantonalitetne sekvence. Progresija kreće od dominante g-mola, dakle: V, i⁶ → I (V/iv), iv⁶ → IV (V/bvii), bvii⁶ → bVII (V/biii), biii⁶ → bIII (V/bvi), bvi⁶ → bVI (V/bii), bii⁶ → bII (V/bv), bv⁶ → bV...

Posebnu pozornost u kontekstu harmonijskih progresija na temelju autentične kvintne srodnosti izaziva odlomak teme Bachovih *Goldberg varijacija*, BWV 988. Akordi u taktovima 27, 28, 29 i 30 nanizani su baš tako, uz melodijski obrazac basove dionice koji vodi iz jednog akorda u sljedeći akord postavljen kvintu niže (v. sl. 2).

Sl. 2

The image shows a musical score for measures 27-30. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is written for piano. The bass line is particularly notable for its descending fifth pattern: G2 (measure 27), D2 (measure 28), G1 (measure 29), and C1 (measure 30). The treble line contains a complex melodic pattern with many sixteenth notes. Below the bass line, the chords are labeled: G:ii, V, I, and IV.

Naravno, sličnih progresija naći će se u skladbama svih razdoblja pa tako i u popularnoj glazbi. Skladbu *Fly Me to the Moon*, prvotno zvanu *In Other Words*, godine 1954. skladao je Bart Howard, a izvela ju je Kaye Ballard (<https://www.youtube.com/watch?v=Mg0A7j85vik>). Bijaše to polagani valcer, s 4 takta uvoda. Skladbu su tijekom godina obrađivali mnogi glazbenici, pri čemu se mjera promijenila u 4/4. Najpopularnija njezina izvedba, ona Franka Sinatre iz 1964., navodno je bila tijesno vezana uz svemirski program *Apollo* i osvajanje mjeseca.

Skladba se u potpunosti temelji na nizanju akorda prema autentičnoj kvintnoj srodnosti, što se lako otkriva i u priloženom jednostavnom aranžmanu za klavir (v. sl. 3). Aranžman skladbe napravljen je s uvodom sličnim onom iz originalne verzije iz 1954., u 3/4 mjeri i za ovu prigodu u G-duru, zbog lakše usporedbe s melodijskim obrascem iz 28., 29. i 30. takta teme *Goldberg varijacija* (v. sl. 2). U aranžmanu je taj melodijski obrazac maksimalno rabljen gdje se to god moglo, radi isticanja doživljaja spoja akorda prema autentičnoj kvintnoj srodnosti.

Zanemari li se pri analizi uvod i koda, sastavljeni za ovu prigodu prema raznim izvedbama skladbe, ostaje glavni sadržaj (taktovi br. 5 do 36). Riječ je o rečeničnom nizu sastavljenom od dviju rečenica: a (t. 5 – 12), b (t. 12 zadnja doba – 20). Taj se rečenični niz, s novim tekstom, ponavlja uz neznatne izmjene u drugoj rečenici; a (t. 21 – 28), b1 (t. 28 zadnja doba – 35, uključujući i t. 36 u kojem bi trajala tonika ispjevana u t. 31, uz tonički akord, što je ovom aranžmanu promijenjeno zbog dodane kode).

U prvom rečeničnom nizu je 16 akorda uz 15 spojeva. Od toga je 12 spojeva na temelju autentične kvintne srodnosti, 1 na temelju autentične tercne srodnosti (t. 15/16), 1 na temelju plagalne tercne srodnosti (t. 19/20) i 1 na temelju polarne veze akorda (IV – vii, t. 9/10).

Prvi i drugi rečenični niz također su povezani silaznom kvintnom srodnošću (t. 20/21). U drugom rečeničnom nizu (t. 29 – 36) je 15 akorda uz 14 spojeva. Od toga je 12 na temelju autentične kvintne srodnosti, 1 na temelju autentične tercne srodnosti (t. 30/31) te 1 na temelju polarne veze akorda (IV – vii, t. 25/26).

Dakle, od ukupno 29 spojeva akorda 24 (cca 83 %) je autentična kvintna srodnost. Uz to valja istaknuti sekundarne dominante: III (V/vi, t. 4, 11, 20, 27), I \flat 7 (V/IV, t. 8, 24), VI (V/ii, t. 12, 28, 32) te sekundarne subdominante: vii (ii/vi, t. 10, 26) te iii (ii/ii, t. 31).

Fly Me To The Moon

Bart Howard

Arr. Tihomir Petrović

MM = 77

Fly me to the moon, and let me play a-mong the

IV I ii III V/vi vi ii V

stars, let me see what spring is like on Ju - pi - ter and Mars In oth - er words,

I V/IV IV vii ii/vi III V/vi vi VI V/ii ii

hold my hand! In oth - er words, dar - ling, kiss me!

V I vi ii V I

Fill my heart with song and let me sing for - ev - er more, you are all I

III V/vi vi ii V I V/IV IV

long for all I wor - ship and a - dore. In oth - er words, please be true! In

vii ii/vi III V/vi vi VI V/ii ii V iii ii/ii VI V/ii

oth - er words I love you!

ii V I vi ii V I

2 – 5 – 1

Glazbenici često ističu harmonijsku progresiju **2 – 5 – 1**, o kojoj na elektroničkim platformama postoji nepregledno obilje materijala. U mnogima se ta progresija glorificira i ističe kao temeljna *jazz*-progresija. Takvo „prisvajanje“ određene progresije postaje argument za podjele pa se u tom smislu često spominje tzv. *jazz*-harmonija i slično.

Glazbena harmonija – osviješten i uhu ugodan način građe, postave, nizanja i spajanja akorda – samo je jedna i upoznaje se kroz **nauk o harmoniji**. Posebnosti vrste, postave, nizanja, označavanja i spajanja akorda mogu se vezati ne samo uz određeni žanr i skladatelje, nego i uz pojedina glazbala no to nipošto ne opravdava podjele na klasičnu i neku drugu harmoniju.

Glazbenicima koji su prošli kroz nauk o harmoniji spomenuta progresija **2 – 5 – 1** i nije posebna novost. Navedene su brojke temeljni tonovi akorda brojeći od tonike durske ili molske ljestvice i u ovom sadržaju simboliziraju akorde započete tim tonovima. Riječ je o spoju triju akorda ostvarenom na temelju silazne (autentične) kvintne srodnosti, najveće srodnosti koja se među akordima različitih harmonijskih funkcija može uspostaviti. Osim toga, ti su akordi poredani baš onako kako godi svijesti ljudskoj i kada je riječ o smjeni harmonijskih funkcija: **2** je zamjenik akorda četvrtog stupnja i izražava subdominantnu harmonijsku funkciju (**S**). Akord označen **5** izražava dominantnu harmonijsku funkciju (**D**), a akord označen **1** izražava toničku harmonijsku funkciju (**T**). U toj se progresiji dakle sjedinjuju dva mehanizma najboljeg povezivanja akorda u slijed. Jedan je nizanje akorda prema autentičnoj kvintnoj srodnosti, a drugi je prirodan redoslijed harmonijskih funkcija pa je popularnost i dopadljivost progresije **2 – 5 – 1** lako razumljiva.

Glazbeno djelo u potpunosti izgrađeno od progresije **2 – 5 – 1**, započete akordom prvog stupnja, skladba je naziva *Happy Xmas* (John Lennon – Yoko Ono, 1971.). Akordi su na početku skladbe ovi: **A, Hm, E, A**, što u A-durskom tonalitetu odgovara progresiji **I – ii – V – I** ili, pojednostavljeno, **1 – 2 – 5 – 1**. I nastavak je građen od iste progresije, u D-duru, pa je ta skladba idealna za upoznavanje progresije **1 – 2 – 5 – 1**.

Happy Xmas

John Lennon – Yoko Ono

A
So this is Christ-mas and what have you done? A-not-her year o-ver, a new one just be-gun.
A-dur: I ii V I

Takav se način nizanja akorda – nizanje prema silaznoj kvintnoj srodnosti – afirmirao u baroku, a najčešće bi u progresiju bio uključen još jedan akord. Ispred akorda drugog stupnja nastupio bi akord šestog stupnja (koji je još kvintu iznad akorda drugog stupnja), dakle: **6 – 2 – 5 – 1**.

Bude li ta progresija započeta akordom prvoga stupnja, izgledala bi ovako: **1 – 6 – 2 – 5 – 1**. Pritom je u nju uključen i treći mehanizam povezivanja akorda. Taj se temelji na zvukovnoj sličnosti akorda proizašoj iz brojnosti zajedničkih tonova u akordima pa su akordi prvog i šestog stupnja (**I – vi**; **1 – 6**) zahvaljujući dvama zajedničkim tonovima povezani kao pupčanom vrpcom. Stoga postaje sasvim jasno zašto je progresija **1 – 6 – 2 – 5 – 1** temeljna progresija glazbe našega kulturnoga kruga.

Obje se progresije, dakle i progresija **1 – 6 – 2 – 5 – 1** i njezina skraćena verzija **1 – 2 – 5 – 1**, mogu uočiti na početku arije *Bist du bei mir* Gottfrieda Heinricha Stölzela (1690. – 1749.), suvremenika Johanna Sebastiana Bacha (prepisano iz *Knjižice za Annu Magdalenu Bach, 1725.*).

Bist du bei mir

Gottfried Heinrich Stölzel

Bist du bei mir, geh ich mit Freu - den

Es: I vi ii7 V V2 I6 ii ii2 V6/5 V7 I

Akordi su ovi: I (E \flat – 1), vi (Cm – 6), ii7 (Fm7 – 2), V (B – 5), V2 (B7/A \flat – 5), I6 (E \flat /G – 1), ii (Fm – 2), ii2 (Fm7/E \flat – 2), V6/5 (B7/D – 5), V7 (B7 – 5), I (E \flat – 1).

Čitatelj se može zapitati koja je razlika između silazne (autentične) i uzlazne (plagalne) kvintne srodnosti. Odgovor je najbolje potražiti u glazbi, primjerice u skladbi *With a Little Help From My Friends* (Lennon – McCartney, 1967.). Početni dio skladbe donosi akorde baš tim redom: **1 – 5 – 2** (dakle, niz prema plagalnoj kvintnoj srodnosti) te zatim **2 – 5 – 1** (niz prema autentičnoj kvintnoj srodnosti). Pozorni će slušatelj uočiti da je za razumijevanje i praćenje plagalne kvintne srodnosti potrebno uložiti napor, dok je autentična srodnost prirodna i prati se bez ikakva napora.

With a Little Help From My Friends

Lennon – McCartney

What would you do if I sang out of tune? Would you stand up and walk out on me?

I V6 ii4/3 ii7 ii7 V7 I

Akordi su ovi: I (E – 1), V6 (H/D \sharp – 5), ii4/3 (F \sharp m7/C \sharp – 2), ii7 (F \sharp m7 – 2), V7 (H7 – 5), I (E – 1).

ALI, TO NIJE SVE ☺. Stvari postaju zanimljivije kad se akordi odnosa **2 – 5 – 1** postave i preurede tako da taj **1** (cilj harmonijskoga kretanja) postane temeljni ton bilo kojeg od konsonantnih akorda u tonalitetu, postajući tzv. **sekundarna ili privremena tonika**. Nazovemo li tu privremenu toniku akordom Y, od njega **2** će biti njegova **privremena ili sekundarna subdominanta** (ii/Y – drugi od Y, subdominanta u odnosu na Y), a od njega **5** bit će njegova **privremena ili sekundarna dominantna** (V/Y – peti od Y, dominantna u odnosu na Y).

Primjerice, ulogu privremene tonike može preuzeti akord četvrtog stupnja (IV – 4). Pritom će **2** u odnosu na njega biti molški akord petog stupnja (dakle, molški kvintakord ili, češće, mali molški septakord na dominantni tonaliteta tzv. molška dominantna, v7), a **5** u odnosu na akord četvrtog stupnja bit će akord prvog stupnja, pritom u pravilu alteriran u mali durski septakord, I \flat 7 ili I-7.

Tako je, primjerice, u koralu *Ach Herr, lass dein lieb Engelein* (Johann Sebastian Bach, *Muka po Ivanu*, BWV 245, završni koral).

Ach Herr, lass dein lieb Engelein

J. S. Bach, *Muka po Ivanu*, BWV 245, završni koral

Ach Herr, lass dein lieb En - ge - lein

Es: I V vi iii v7 I4/3 IV I
ii/IV V/IV

Akordi su ovi: I (E \flat), V (B), vi (Cm), iii (Gm), v7 (Bm7, ii/IV, drugi od četvrtog, subdominanta četvrtog, sekundarna subdominanta), slijedi I4/ \flat 3 (E \flat 7/B, V/IV, peti od četvrtog, dominantna četvrtog, sekundarna dominantna), zatim nastupa IV (A \flat , privremena tonika), i na kraju progresije nastupa I (E \flat , prava ili primarna tonika).

Sličan je i početak drugog dijela skladbe *You Are So Beautiful* (Billy Preston – Bruce Fisher, 1974.).

You Are So Beautiful

Billy Preston – Bruce Fisher

to me.

Can't you see?

You're ev-'ry - thing I hoped for

I I7 v7 I-7 IV III
ii/IV V/IV

Akordi su ovi: A \flat (I), A \flat Maj7 (I7), E \flat m7 (v7 – ii/IV, sekundarna subdominanta, subdominanta IV), A \flat 7 (I \flat 7 – V/IV, sekundarna dominantna, dominantna IV), D \flat (IV, privremena tonika).

Ista se progresija može usmjeriti i na akord drugog stupnja u duru kao privremenu toniku, dakle na molski kvintakord (ii). Njegov 2 (ii/ii) u tom slučaju može po vrsti biti mali molski septakord ili, što je češće, mali smanjeni septakord trećeg stupnja tonaliteta. Naime, akord drugog stupnja mola može biti mali smanjeni septakord (u harmonijskom obliku mola) ili mali molski septakord (u melodijskom obliku mola). Dominanta ili 5 od drugog (V/ii) bit će mali durski septakord šestog stupnja. U primjeru je koralni preludij Johanna Sebastiana Bacha *Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ*, BWV 639, takt br. 12.

Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ

12 Johhan Sebastian Bach, BWV 639

As: I iii4/3 VI9/7 ii
 ii/ii V/ii

Akordi su ovi: A \flat (I), Cm7-5/G \flat (iii4/3 na sniženom basovom tonu – ii/ii, sekundarna subdominanta), F7-9 (VI \flat 9/7 – V/ii, sekundarna dominanta), Bm (ii, privremena tonika).

Isto se događa u skladbi *Life on Mars?* (David Bowie, 1973.), uz kromatsko spuštanje basa. Nakon kvintakorda I stupnja (F) slijedi sekundakord I stupnja (Fmaj7/E), zatim ide iii4/3 na sniženom basovom tonu (Am7-5/E \flat , kao ii/ii, sekundarna subdominanta), pa VI7 (D7, kao V/ii, sekundarna dominanta) te se stiže na kvintakord drugog stupnja (ii, Gm, privremena tonika) što je i bio cilj pokrenutog harmonijskog kretanja. Bas nastavlja silazno kretanje i od kvintakorda drugog stupnja nastaje njegov sekundakord (ii2, Gm7/F), slijede kvintsektakord petog (V6/5, C7/E), septakord petog (V7, C7) te kvintakord prvog stupnja (I, F).

Life on Mars?

David Bowie

It's a God-aw-ful small af-fair to the girl with the mou-sy hair. But her

F: I I2 iii4/3 VI7 ii
 ii/ii V/ii

6 mum-my is yel - ling "No" And her dad - dy has told her to go.

ii2 V6/5 V7 I

Privremena tonika može biti i akord trećeg stupnja u duru (iii), kako je to na početku *Svadbene koračnice* (Felix Mendelssohn, odlomak iz djela *San ljetne noći*). Njegov **2** bit će mali smanjeni septakord povišenog četvrtog stupnja, a njegov **5** bit će mali durski septakord sedmog stupnja.

Svadbena koračnica

Felix Mendelssohn-Bartholdy

C: I +iv6/5 VII iii
ii/iii V/iii

Akordi su ovi: C (I), F#m7-5/A (+iv6/5, ii/iii, sekundarna subdominanta), H (VII, V/iii, sekundarna dominantna), Em (iii, privremena tonika).

Privremena tonika može biti akord sniženog šestog stupnja, kao što je to, primjerice, u skladbi *Dark Black* (Kristina Train – Martin Craft, 2012.). Skladba je u C-duru, a citirani se odlomak odvija uz mutaciju u c-mol, vjerojatno zato da željeni akord sniženog sedmog stupnja (bvii7 – ii/bVI, sekundarna subdominanta) ugodnije stigne do slušateljeva uha.

Dark Black

Kristina Train – Martin Craft

Akordi u tom odlomku, koji počinje 25. taktom, ovi su: Eb (bIII), AbMaj7 (bVI7), Dm7-5 (ii7/b5), G7 (V7), Cm (i), Bm7 (bvii7 – ii/bVI, sekundarna subdominanta), Eb7 (bIII7 – V/bVI, sekundarna dominantna), Ab (bVI, privremena tonika), Fm (iv), Dm7-5 (ii7/b5), G7 (V7), iza kojega, u sljedećem odlomku skladbe, slijedi tonički kvintakord (C, I).

ALI; NI TO NIJE SVE ☺. U skladbi *Life on Mars?*, u kojoj se progresija iii – VI7 – ii (dakle, **2 – 5 – 1** na razini sekundarne subdominantnosti i dominantnosti u odnosu na kvintakord drugog stupnja kao privremenu toniku), ima zanimljiv nastavak; pravu progresiju **2 – 5 – 1**. Opisane su dvije progresije lančano povezane: **2 – 5 – 1** u odnosu na kvintakord drugog stupnja nastavlja se kao **2 – 5 – 1** u odnosu na kvintakord prvog stupnja.

Skladba *Moon River* Godine 1961. nagrađena je Oscarom za najbolju skladbu. Audrey Hepburn ju je sjajno izvela u filmu Blaka Edwarda "Doručak kod Tiffanyja", a do danas je zabilježeno nebrojeno mnogo izvedbi i obrada.

Uz navedeno, u njoj ima još harmonijskih posebnosti. Primjerice, u 7. taktu nastupa septakord sedmoga stupnja (vii7, Em7-5), koji stječe subdominantnu funkciju u odnosu na kvintakord šestoga stupnja, dakle je ii/vi, sekundarna subdominanta. U 8. taktu slijedi V/vi, A7, sekundarna dominantna. U 9. taktu nastupa cilj ovog harmonijskog kretanja, akord šestog stupnja kao privremena tonika. Silaznom kvintnom srodnošću akorda kroz 10, 11 i 12 takt doseže se akord sniženoga sedmog stupnja (bVII, Eb) iza kojega slijedi akord šestog stupnja (vi, Dm), što je jedan od oblika tzv. frigijskog spoja akorda. Skladba zbog svega navedenog zaslužuje biti čitava pokazana, a aranžman koji nudim u nastavku dovoljno je jednostavan da mu mogu pristupiti i manje vješti svirači. Uživajte ☺.

Moon River

Glazba: Henry Mancini
Tekst: Johnny Mercer

MM = 77

Moon Riv-er, wid-er than a mile I'm cross-ing you in style some day. Oh, dream mak-er, you

vii7 III7 vi I I2

11 heart break-er, wher-ev-er you're go-in', I'm go-in' your way. Two drift-ers, off to see the

IV6 IV -VII vi I6/4 +IV7 VII7 iii7 VI7 ii7 V9/7 I

20 world. There's such a lot of world to see. We're af - ter the same rain-bow's

29 end wait-in' 'round the bend, my luck-le-ber-ry friend, Moon Riv-er and me.

Evo, tako se to radi

ili kakva je veza između skladbi

Hold My Hand (Lady Gaga – Michael Tucker, 2022.) i

Don't Let Me Down (Lennon – McCartney, 1969.)

Prije više od pola stoljeća otkrio sam glazbu s tri akorda glavnih stupnjeva u duru (I, IV, V), primjerice *Twist And Shout* (Bert Berns – Phil Madley, 1961.), a ubrzo zatim i onu s četiri akorda; uz durske akorde glavnih stupnjeva dodan je i jedan molski, akord šestog stupnja (vi). Među prvim skladba tog tipa koje sam upoznao i često svirao bila je *Diana* (Paul Anka, 1957.). I od tada do danas nebrojeno mnogo puta kupio sam glazbu napravljenu od samo ta 4 akorda (I, vi, IV, V, u raznim kombinacijama), primjerice *Stand by Me* (Ben E. King, Jerry Leiber, Mike Stoller, 1961.), *Blue Moon* (u izvedbi Chrisa Isaaka, 1994.) itd. Među zadnjim uspješnicama te kategorije bile su *Say Something* (Ian Axel, Chad King, Mike Campbell, 2013.) i *All Of Me* (John Stephens, Toby Gad, 2013.) u kojima uz navedena 4 mjestimice nastupaju i preostali akordi sporednih stupnjeva u duru, akordi drugog i trećeg stupnja (ii, iii).

I baš kad sam pomislio da je s time gotovo, pojavila se nova uspješnica koja zaslužuje pozornost. Ovaj put je riječ o skladbi *Hold My Hand*, koju potpisuju Lady Gaga i Michael Tucker, a vezana je uz film *Top Gun 2 (Top Gun: „Maverick“)*. Skladba me osvojila na prvu no ne kao djelo posebne umjetničke kvalitete ili žanra kojemu bih bio posebno sklon (oni koji me bolje znaju sjetit će se da sam ja BBB-ovac, a mojih tri „B“ su Bach, Beethoven i Beatlesi ☺), nego kao izrazito profesionalan i stručan suvremen glazbeni uradak. Evo zašto:

Dobra skladba mora imati uvod, napravljen od materijala same skladbe, dakle u uvodu se najčešće priprema materijal koji će se kasnije prepoznati kao dio same skladbe. Primjerice, jedan od najboljih uvoda koje sam ikada uočio u popularnom žanru je uvod skladbe *Help* (Lennon – McCartney, 1965.), napravljen od harmonijske progresije druge glazbene rečenice iz skladbe. U skladbi ta rečenica ima 8 taktova, a za potrebe uvoda sažeta je na 4 takta, uz melodijski razvoj koji se kasnije neće više javljati. Divan primjer jedinstva u suprotnosti.

U skladbi *Hold My Hand* (koju opisujem na temelju slušanja) kao uvod nastupa prva rečenica djela, prepoznatljiva harmonijskog razvoja no bez prepoznatljivih ritamskih obilježja i uz distorziju zvuka, prikladnu okružju elektroničkih komunikacija vezanih uz sadržaj filma. Uvod se stapa s početkom skladbe, u kojem razaznajemo polaganu dvodobnu mjeru ternarnog tipa, 6/8. Skokovi u melodiji podcrtavaju dramatiku teksta, što se odavno zna. Primjerice, jedan od odličnih primjera isticanja dramatike skokovima u melodiji je skladba *Love Of My Life* (Freddie Mercury, 1975.).

Skladba *Hold My Hand* ima tri dijela (**A**, **B**, **C**). Svaki je dio po formi dvostruka glazbena rečenica i sastavljen je od dviju glazbenih četverotaktnih rečenica, označenih istim no malim slovom abecede, u kojima je harmonijski razvoj jednak, a melodija tek mjestimice neznatno različita. Tako **A = a**, **a**; **B = b**, **b**; **C = c**, **c**. Dio **A** završava dominantnim akordom pa je akord šestog stupnja kojim počinje dio **B** očekivan. Dio **B** također završava dominantnim akordom, koji još bolju vezu ostvaruje s toničkim akordom na početku dijela **C**.

Nakon dijela A odmah nastupa B, a dio C slijedi iza stanke od jednog takta, čime dobiva na značaju. Dio C produljen je ponavljanjem zadnje dvotaktne fraze (c/2). Ta je skromna kodeta znak da je skladba zapravo gotova i da slijedi ponavljanje prethodnog sadržaja. I doista, ponavljaju se

sva tri dijela, a treći opet biva produljen ponavljanjem dvotaktne fraze (c/2) u ulozi kodete no sad slijedi nepromijenjeno ponavljanje dijela C. Nastavak je nova cjelina (**D**), građena od dviju četverotaktnih rečenica kao i svi prethodni dijelovi (**D = d1, d2**). Taj je dio tzv. most, koji omogućuje produljenje skladbe i još jedan nastup dijela C no ovaj puta uz reduciran tekst.

Dvije rečenice kao sastavnice dijela D imaju različite završetke. Prva rečenica (d1) građena je od četiriju različitih akorda no jedan od njih je nov u odnosu na prethodne dijelove skladbe. Riječ je o alteriranom akordu, akordu sniženoga sedmog stupnja, koji skladbu iz *pop* područja otklanja u *rock*-domenu. Tako u rečenici d2 nastupa 5 različitih akorda. Nakon toga slijedi koda, mantranje dijela teksta koji je u naslovu skladbe uz akord četvrtog stupnja (IV), kojim završava rečenica c pa je koda njezin logični nastavak, dakle produljenje trajanja akorda četvrtog stupnja. Zatim slijedi totalni prekid iza kojega nastupa još jedna rečenica teksta, dodatak sličan trećem taktu iz rečenice a, i taj na akordu četvrtog stupnja, te tonički kvintakord za kraj.

Tako je od tri različite cjeline (**A, B, C**) nastala forma koju nazivamo **jednostavna trodijelna pjesma**. Uvod, most i koda neobavezni su dijelovi kojima skladba dobiva na kvaliteti i volumenu.

Hold My Hand (Lady Gaga – Michael Tucker, 2022.)

Uvod, A, B, C+c/2 (kodeta), A, B, C+c/2 (kodeta), C, D (most), C (c, c), Koda

A = a, a B = b, b C = c, c D (most) = d1, d2

Jednostavna trodijelna pjesma s uvodom, mostom i ponovljenim dijelom C te kodom

	Akordi	Raspon melodije
a	I (G), V (D), IV (C), I (G), V (D) (3 različita akorda)	g – g1 (pretežno mala oktava, skokovi u melodiji)
b	vi (Em), IV (C), I (G), V (D) (4 različita akorda)	e1 – h1 (pretežno prva oktava, rastavljeni akord u melodiji, uz spuštanje do a)
c	I (G), V (D), vi (Em), IV (C) (4 različita akorda)	d1 – e2 (gornji dio prve i početak druge oktave, skokovi u melodiji)
d1	V (D), vi (Em), -VII (F), IV (C) (4 različita akorda, uz jedan novi u odnosu na prethodne dijelove)	g1 – d2 (ljestvično kretanje melodije)
d2	V (D), vi (Em), -VII (F), I (G), V (D) (5 različitih akorda)	a1 – d2 (ljestvično kretanje uzlazno, do vrhunca)

Slično, od tri različite cjeline (**A, B, C**) Lennon i McCartney skladali su *Don't let Me Down* no ta je skladba u formi **ronda s tri teme (A, B, A, C, A, B, A)**. Dakle (vidi sliku):

Don't Let Me Down (Lennon – McCartney, 1969.)

Uvod, A, B, A, C, A, B, A, koda

A = a, a B = b, b C = c1, c2

Rondo s tri teme

Tema:	A	B	C
Oblik teme:	a, a (dvostruka rečenica)	b, b (dvostruka rečenica)	c1, c2 (glazbena perioda)
Skladbeni slog:	homofoni	homofoni	polifoni
Tonski niz:	pentatonika	proširena pentatonika	durska ljestvica
Ritamske posebnosti:	poliritam	polimetar	sinkopa
Vrsta pjeva:	krik	recitativ	arija

U obje skladbe je sve, od forme do odabira i rasporeda akorda, raspona i melodijskog tijeka te načina pjevanja, uključujući i ritamske posebnosti, napravljeno promišljeno, pažljivo dozirano i vodi prema vrhuncu (u obje skladbe to je odsjek C). Naravno, to nije rezultat posebne nadarenosti autora glazbe ili nečega neobjašnjivoga, što se često ističe kao „ono nešto umjetničko“, nego je posljedica svjesne kontrole svih glazbenih parametara na temelju znanja o glazbi, u ovom slučaju prvenstveno znanja o glazbenom oblikovanju, koje se nudi kroz nauku o glazbenim oblicima.

Please Come Home for Christmas

Please Come Home for Christmas je 1960. godine skladao pjevač i pijanist Charles Brown, u suradnji s Geneom Reddom. Čini mi se da je skladba nepravedno zanemarena u uvriježenom božićnom repertoaru pa ovom analizom želim pridonijeti njezinoj afirmaciji, potaknut činjenicom da njezin harmonijski sadržaj kvalitetom nadilazi slične skladbe.

Skladbu najčešće pronalazimo zapisanu u 6/8 mjeri. Slušanjem se otkriva četverodobni takt, koji se u pojedinim izdanjima zapisuje kao 4/4. Vjerujem da bi skladbu najbolje bilo zapisati u 12/8 mjeri, na čemu će se temeljiti i ova analiza.

Skladba (i svaki njezin dio) počinje predtaktom. Na samom početku glasu pjevača radi isticanja božićnoga ugođaja prethode tri otkućaja zvona, u intonaciji dominante. Zvuk zvona povremeno će se čuti i u nastavku skladbe, u intonaciji tonike, dominante i subdominante.

Skladba ima oblik trodijelne pjesme, skraćenoga središnjeg dijela i može se shematski prikazati ovako: **uvod, A (a1, a2), B (b1, b2), A'(a3, a4)**.

Prvi je dio (**A**) skladan u obliku velike glazbene periode, sastavljene od dviju velikih glazbenih rečenica, a1 i a2, svaka od osam taktova. Prva završava dominantnim, a druga toničkim akordom. Akorde po taktovima, bez prethodno opisanog uvodnog predtakta, prikazuje slika 1.

Sl. 1

	1	2	3	4	5	6	7	8
a1:	E, G#m/H I, iii6	E7 Ib7	A IV	F#dim/A# +ii6/5	E, A I, IV	E, C#m I, vi	F#7 II7	H V
a2:	E, G#m/H I, iii6	E7 Ib7	A IV	F#dim/A# +ii6/5	E, A I, IV	E, C#m I, vi	F#7, H II7, V	E, E7 I, Ib7

Od harmonijskih rješenja u ovom dijelu skladbe valja spomenuti:

1. silaznu kvintnu srodnost (2. → 3. t., 5. t., 6. → 7. → 8. t., 7. → 8. t., 8. → 1. t. rečenice a2, 8. t. rečenice a2 → 1. t. rečenice b1, koja slijedi u nastavku) – ukupno 11 nastupa, te uzlaznu kvintnu srodnost (5. → 6. t.) – 2 nastupa.

2. silaznu tercnu srodnost (1. → 2., 3. → 4. t., 6. t.) – 6 nastupa, te uzlaznu tercnu srodnost (1. t.) – 2 nastupa.

U kontekstu silazne terčne srodnosti valja razjasniti nastup smanjenoga septakorda u 4. taktu. Način njegova nastupa upućuje da je riječ o smanjenom septakordu na povišenom četvrtom stupnju (ais, cis, e, g – A#dim). Njemu se za temeljni uzima ton F#, prema kojemu se i određuje silazna terčna srodnost s akordom IV stupnja. No njegov odstup upućuje da nije riječ o akordu ais, cis, e, g, koji bi trebao izraziti dominantnost u odnosu na akord V stupnja (u ovom slučaju H), nego da je riječ o kvintsekstakordu povišenoga drugog stupnja (ais, cis, e, g → ais, cis, e, fisis – F#dim/A#, +ii6/5), koji izražava dominantnost prema toničkom akordu. No umjesto očekivanoga

kvartsekstakorda I stupnja (I6/4, E/H), jer je ton ais u basu smanjenoga kvintekstakorda vođica prema tonu H, ovdje nastupa tonički kvintakord (I5/3, E), pri čemu se u basu javlja skok za povećanu kvartu, zanemariv u kontekstu popularne glazbe.

Drugi dio (**B**) skladan je u obliku male glazbene periode, sastavljene od dviju četverotaktnih rečenica, b1 i b2. Akorde po taktovima prikazuje slika 2.

Sl. 2

	1	2	3	4
b1:	A IV	Am iv	E, G#m/H I, iii6	E7 Ib7
b2:	A IV	Am iv	F#7 II7	H V

Ako se slično kao prethodno opišu odnosi akorda, uočava se ovo:

1. silazna kvintna srodnost (4. t. rečenice b1 → 1. t. rečenice b2, 3. → 4. t. rečenice b2, 4. t. rečenice b2 → 1. t. rečenice a3 koja slijedi u nastavku) – ukupno 3 nastupa, te i uzlaznu kvintnu srodnost (2. → 3. t.) – 1 nastup.

2. silaznu tercnu srodnost (3. → 4. t. rečenice b1, 2. → 3. t. rečenice b2) – 2 nastupa, oba kromatskoga tipa, te uzlaznu tercnu srodnost, (3. t. rečenice b1) – 1 nastup.

Valja istaknuti kromatsku promjenu akorda četvrtog stupnja, durske subdominante, u molsku subdominantu (A → Am, 1. → 2. t.), što pridonosi željenom ugođaju djela.

Treći dio (**A'**) repriza je početnoga no uz povećanje harmonijske gustoće i obogaćenje sekundarnom dominantnošću. Rečenica a3 ponavlja se kao rečenica a4 uz izmjene dovoljne da spoj tih dviju rečenica tumačimo kao glazbenu periodu. U rečenici a4 prva je četverotaktna fraza izvedena instrumentalno, kao melodijska improvizacija u okviru poznatih i prethodno zapamćenih akorda, uz zanemarivu promjenu u 1. taktu. Posljednji je takt izmijenjen dodatkom nastupa izmjeničnog kvintakorda IV stupnja, kao uvjerljiviji završetak. Najzanimljiviji dio ovoga dijela i cijele skladbe su 6. i 7. takt, u kojima se akordi mijenjaju na svaku dobu, kao gotovo u svim harmonizacijama crkvenih napjeva od Bachova doba nadalje, što me i potaknulo na analizu. Akorde u rečenicama a3 i a4 pokazuje slika 3.

Sl. 3

	1	2	3	4	5	6	7	8
a3:	E, G#m/H I, iii6	E7 Ib7	A IV	F*dim/A# +ii6/5	E, G#7 I, III7	C#m, E7/H, A, F*dim/A# vi, I4/3, IV, +ii6/5	E/H, C#7, F#7, H I6/4, VI7, II7, V	E I
a4:	E I	E7 Ib7	A IV	F*dim/A# +ii6/5	E, G#7 I, III7	C#m, E7/H, A, F*dim/A# vi, I4/3, IV, +ii6/5	E/H, C#7, F#7, H I6/4, VI7, II7, V	E, A, E I, IV, I

Harmonijska struktura rečenica slična je onima iz prvoga dijela:

1. silazna kvintna srodnost (2. → 3. t., 5. → 6. t., 6. t., 7. t., → 7. → 8. t., 8. t. u rečenici a4) – ukupno 13 nastupa, te uzlazna kvintna srodnost (8. t. u rečenici a4) – 1 nastup.

2. silaznu tercnu srodnost (1. → 2., 3. → 4. t., 6. t.) – 7 nastupa, te uzlaznu tercnu srodnost (1. t.) – 5 nastupa.

Kvintsekstakord povišenoga drugog stupnja (ais, cis, e, fisis – F*dim/A#) rješava se, kao i u prvom dijelu, u kvintakord prvoga stupnja (4. t. → 5. t.). U nastavku se, sukladno očekivanju, rješava u kvartsekstakord prvoga stupnja (6. t. → 7. t.). Statistički gledano u skladbi je gotovo 60% kvintne srodnosti, od toga desetina uzlazne. Tercne je srodnosti oko 40%, od toga oko trećine uzlazne. Zanimljivo je da nesrodnosti u ovom djelu uopće nema. Pretežno dijatonska, uz ponešto pojava s područja kromatike, ova skladba sasvim pripada području klasične harmonije, kako se naziva harmonija u tonalitetu, razvidna – najjednostavnije – od Bacha do Beatlesa.

Skladbu su tijekom vremena obrađivali mnogi izvođači. Jedna od najboljih obrada je ona sastava Eagles, iz 1978., u A-duru. Uvod je i dalje oponašanje crkvenih zvona no ovaj puta tu su različite tonske visine (a, e, fis, cis). Harmonijski sadržaj je neznatno promijenjen u odnosu na original, a smanjeni septakord iz 4. takta rečenica a zamijenjen je kvintsekstakordom drugog. U 7. taktu dijela A' (rečenice a3 i a4) umjesto durskoga nastupa molski akord četvrtog stupnja, čime se izgubila njegova dominantnost u odnosu na akord drugog stupnja. Pojedini su akordi povezani prohodnim tonovima u basovoj dionici, čime, uz još neka ljestvična nizanja tonova, ona postaje melodijski bogatija pa time uočljivija i zanimljivija protuteža dionici pjevača, što je skroman no hvale vrijedan pomak prema polifonoj stilizaciji. Skladbi je dodana i mala koda nastala proširenjem posljednjega takta te dodavanjem zvona iz uvodu. Akorde skladbe u obradi Eaglesa donosi sl. 4:

Sl. 4

A:	1	2	3	4	5	6	7	8
a1:	A, AMaj7/E I, I4/3	A7 Ib7	D IV	H7/D# II6/5	A, D I, IV	A, A/G#, F#m I, I2, vi	H7 II7	E, E ⁺⁵ V, V#5
a2:	A, AMaj7/E I, I4/3	A7 Ib7	D IV	H7/D# II6/5	A, D I, IV	A, A/G#, F#m I, I2, vi	H7, E7 II7, V7	A, A7 I, Ib7

B:	1	2	3	4
b1:	D IV	Dm iv	A, E ⁺⁵ I, V#5	A7 Ib7
b2:	D IV	Dm iv	H7 II7	E, E ⁺⁵ V, V#5

A':	1	2	3	4	5	6	7	8	
a3:	A, AMaj7/E I, I4/3	A7 Ib7	D IV	H7/D# II6/5	A, C#7 I, III7	F#m, F#m/E, D, H7/D# vi, vi2, IV, II6/5	A/E, F#m7, H7, E7 I6/4, vi7, II7, V7	A, E+5 I, V#5	
a4:	A, AMaj7/E I, I4/3	A7 Ib7	D IV	H7/D# II6/5	A, C#7 I, III7	F#m, F#m/E, D, H7/D# vi, vi2, IV, II6/5	A/E, F#m7, H7, E7 I6/4, vi7, II7, V7	A, D I, IV	A I

Uz slušnu analizu originala i obrade Eaglesa prilažem i svoj jednostavan aranžman skladbe, kao svojevrsnu sintezu rješenja ponuđenih u raznim obradama i zapisima. Naravno, notni zapis zahtijeva akademsku preciznost pa ga valja uzeti samo kao okvir za vlastitu interpretaciju. Uživajte ☺.

Please Come Home for Christmas

Charles Brown, Gene Redd
Obradio: Tihomir Petrović

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a sequence of chords and melodic lines in both hands.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar chordal and melodic structures in both staves.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Fourth system of musical notation, featuring more complex chordal textures and melodic movement.

Fifth system of musical notation, including some triplet markings (indicated by the number 7) in the treble staff.

Sixth system of musical notation, continuing the melodic and harmonic progression.

Seventh system of musical notation, concluding the piece with sustained chords and melodic lines. It includes triplet markings (7) and a double bar line at the end.

Simbolika brojeva u glazbi Johanna Sebastiana Bacha,

tekst predavanja održanog 25. 3. 2023. uz Festival glazbe sv. Jeronima u Zagrebu

Svako predavanje na ovu temu volim započeti citatom: Kada su biologa Thomasa Lewisa (1913. – 1993.) jednom upitali kakvu bi poruku čovječanstvo trebalo poslati drugim civilizacijama u svemiru, on je rekao: „Ja bih poslao cjelokupni opus Johanna Sebastiana Bacha. Ali to bi bilo hvalisanje.” (TV serija Veliki skladatelji: Johann Sebastian Bach, produkcija NVC ARTS)

O skladatelju Johannu Sebastianu Bachu lako je otkriti osnovne podatke. Pa se tako na Wikipediji može pročitati: „Johann Sebastian Bach (Eisenach, 21. ožujka 1685. – Leipzig, 28. srpnja 1750.), njemački skladatelj i orguljaš baroknog razdoblja. Općenito ga se smatra jednim od najvećih skladatelja svih vremena. Njegova se djela odlikuju intelektualnom dubinom, tehničkom zahtjevnosti i umjetničkom ljepotom, te su bila nadahnuće gotovo svim skladateljima europske tradicije, od Mozarta do Schönberga.“ Uza sve hvalospjeve njegovu radu i njegovim djelima, valjalo bi istaknuti još jednu njegovu osobinu, i staviti je na prvo mjesto. Naime, glazba Johanna Sebastiana Bacha ima čudesnu osobinu. Slušate li je pažljivo, ona vas obuzima i prožima u potpunosti, stvarajući u vama osjećaj da je tek medij za prenošenje poruke mnogo višega reda negoli što je ritmizirani zvuk koji se prima sluhom, bez obzira na svu njegovu zavodljivu ljepotu i ugodu koju potiče. A poruka je čitavoga Bachova opusa samo jedna – ona izražava kršćansku vjeru. Uzvišenost te poruke u potpunosti odgovara glazbi stvorenoj da ju prenosi u sve vijekove vjekova, što razjašnjava i atraktivnost te glazbe, koja je barokna samo po izvanjskim pojedinostima. Po svemu je drugome bezvremenska, vječna. Stoga je jasno da ne može biti samo zvuk i ritam. Da bi djelovala, mora biti raskošnija ne samo od svake druge glazbe, nego i ljepša od leptirovih krila, trajnija od mramora i čvršća od paučine. Tako Bachova glazba zapravo i nije glazba, jer je umnogome nadišla zakonitosti glazbenoga sloga. Bachova je glazba zvukovni okvir za otajstvo Božje riječi. Pa kao što se dragocjenosti ne drže u limenim sanducima, i ta glazba doseže dimenziju otajstva koje posreduje. Pokušaj njezine ocjene prema zvukovnome dojmu nalikuje procjeni snage ledene sante samo na temelju vrha koji izviruje iz vode. I kao što snaga ledene sante leži u oku nevidljivomu dijelu skrivenu u tmini podmorja, tako se ni Bachovu glazbu ne može spoznati samo sluhom. Nju valja i promatrati kao sliku, a zatim i razmatrati, kao i ma koji drugi duhovni sadržaj.

Ludwig Prautzsch (1926. – 2021.), njemački crkveni glazbenik i pisac, evangelik, otkrio je sustav prema kojemu se raspoznaje neglazbeni sadržaj i značenje Bachove glazbe. Njegovo je otkriće ravno Mendeljejevljevu otkriću periodnoga sustava elemenata od kojih je sastavljen svijet i po kojemu se njihova svojstva mogu lako predviđati, a sve je opisao u knjizi *Ovime stupam pred prijestolje tvoje – figure i simboli u posljednjim djelima Johanna Sebastiana Bacha* (HDGT, Zagreb, 2007., 2008. drugo izdanje.). Pozivajući se na relevantne onodobne izvore i na suvremenu stručnu literaturu o toj poetici (uz navođenje svih bibliografskih podataka tih izvora, što knjizi daje posebnu dimenziju), autor na stručan, koncizan i uvjerljiv način prvo otkriva, a zatim i analitički dokazuje skrivene sadržaje i značenja Bachovih posljednjih djela u kontekstu vremena njihova nastanka i duhovnosti njihova skladatelja, ostavljajući uvijek i čitatelju prostora za dogradnju spoznaja i nastavak istraživanja slojevitosti Bachove glazbe, koja se sada jasno prepoznaje. Slijedeći Prautzschovu metodu, zainteresirani će se čitatelj posežući za sve finijim

kistom poput arheologa moći upustiti u razotkrivanje sve dubljih i skrivenijih slojeva ne samo djela koja raščlanjuje Prautzsch, nego i drugih.

Koji alati su na raspolaganju za simboličku analizu? Kao prvo, to je gemetrija, praksa dodavanja brojevnoga ekvivalenta imenu osobe. Svako slovo ima svoj brojevni ekvivalent, a njihov zbroj postaje ekvivalent imena. Bach je rabio latinsku abecedu od 24 slovna znaka.

A = 1, B = 2, C = 3, D = 4, E = 5, F = 6, G = 7, H = 8, I, J = 9, K = 10, L = 11, M = 12, N = 13, O = 14, P = 15, Q = 16, R = 17, S = 18, T = 19, U, V = 20, W = 21, X = 22, Y = 23, Z = 24.

Uz to, Bach se pridržavao i već ustaljene simbolike brojeva. Tako je:

- 1 = Bog, jedinstvo (Unität)
- 2 = Čovjek „koji dolazi od Boga, istinskoga Jednog“, „Vječna Riječ, Bog Sin“
- 3 = Trojstvo, Bog
- 4 = Zemlja, svijet (4 strane svijeta, 4 elementa: zemlja, voda, vatra i zrak)
- 5 = simbol Sotone, vražjega djelovanja, boli i patnje
- 6 = simbol savršene, dovršene cjeline
- 7 = simbol punine, sveobuhvatnosti, savršenstva (3 + 4)
- 8 = 23, simbol savršenstva i vječnoga života
- 9 = 3 x 3, trostruko umnožena snaga Svetoga Trojstva
- 10 = simbol reda i zakona (10 zapovijedi)
- 11 = simbol grijeha
- 12 = 3 x 4, Bog koji se objavljuje na Zemlji, KRIST
- 13 = simbol smrti
- 14 = 2 + 1 + 3 + 8 = BACH, ljudsko biće, čovjek
- 29 = J. S. B kao i S. D. G. („Soli Deo Gloria“)
- 41 = J. S. BACH
- 47 = HERR
- 48 = I. N. R. I
- 48 = 2 x 1 x 3 x 8 = Bachovo potpuno ispunjenje (48 preludija i fuga)
- 53 = SOHN
- 59 = GOTT, GLORIA
- 158 = JOHANN SEBASTIAN BACH

Andreas Werckmeister (1645. – 1706.), dao je uputu koju je Bach slijedio: „Budući da glazbeni intervali nisu ništa drugo doli brojevi i proporcije, a Bog je sve sastavio i doveo u dobar red u brojevima, mjerama i težini, tako se i glazbenik, pa i svaki drugi čovjek, mora potruditi i proučiti kako slijediti takav divan red.“ Bach ga je slijedio u potpunosti, na sve moguće načine. Evo samo nekih primjera, za upoznavanje sveobuhvatnosti Bachova sustava:

Tema Bachove *Passacaglie u c-molu*, BWV 582 je znakovita. Čini se da je Bach odustao od glazbene logike motivskog rada u predzadnjem taktu teme (v. drugi red nota na sl. 1) baš zbog toga da tema ostane u okviru željenih 15 tonova. 15 = 3 x 5 (3 = trojedni Bog, Krist, 5 = bol i patnja), čime izostaje potreba za bilo kakvim pisanim uputama u način izvođenja i tempo (v. sl. 1).

Sl. 1

J. S. Bach: *Passacaglia u c-molu*, BWV 582, tema, 15 tonova



Nakon mojeg predavanja slijedio je koncert s Bachovim djelima iz ciklusa *Sonate i partite za violinu solo* pa mi se činilo dobro i pokazati kako simbolika utječe na odabir tonaliteta djela, uz poštovanje boje svakog tonaliteta ponaosob, o čemu nekom drugom prigodom. Na slici 3 vidi se da su tonaliteti odabrani tako da intervali između tonika tonaliteta ostvaruju željeni cilj. Sve su skladbe izraz samoće nakon smrti supruge Barbare i ufanja u Krista, posebno *Ciaconna* iz *Suite u d-molu*, koja je 5. stavak djela, a prva rečenica teme ima baš 37 tonova ($37 = 22 + 15$, **XP**, prema grč. **ΧΡΙΣΤΟΣ** – Christos, jedan od simbola Krista, v. sl. 2).

Sl. 2



Simbol Krista prepoznatljiv je i u brojevima na slici br. 3: $144 = 12 \times 12$, što može značiti da su sva djela iz ciklusa posvećena Kristu! No impresionira i odabir tonaliteta djela, jer se kombiniranjem brojevnikih simbola intervala između pojedinih tonaliteta otkriva ime i prezime autora.

Sl. 3

Johann Sebastian Bach

Sonate i partite za soloviolinu

Sonata u g-molu / Partita u h-molu

Sonata u a-molu / Partita u d-molu

Sonata u C-duru / Partita u E-duru

g-mol h-mol a-mol d-mol C-dur E-dur

$$3 + 2 + 4 + 2 + 3 = 14 \text{ (BACH)}$$

$$3 \times 2 \times 4 \times 2 \times 3 = 144$$

$$144 = 58 \text{ (JOHANN)} + 86 \text{ (SEBASTIAN)}$$

$$144 = 12 \times 12$$

CORO I. II.

Oboe I.
Oboe II.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Soprano.
Alto.
Tenore.
Basso.
Organo e Continuo.

Otk 5, 6 Tada opazih između prijestolja s četirima bićima i između staraca Janje gdje stoji kao zaklano...

7 I **Janje** se primaknu da uzme knjigu iz desnice **onoga koji sjedi na Prijestolju**.

8 Kad uze knjigu, **četiri** bića padoše pred Janjetom zajedno sa **dvadeset i četiri** starca...

J. S. Bach: Muka po Mateju, BWV 244, Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen, Zaista, ovo bijaše Sin Božji

Taktova: **2**, zbornih dionica: **4**, glazbala u pratnji: **5**
Ukupno dionica: **9 (3 x 3)**, s kontinuum **10**

Glazbala u pratnji grupirana su u **3** skupine (2 + 2 + 1):

2: Oboa I. – **15** tonova (3 x 5)
Oboa II. – **18** tonova (2 x 3 x 3)
Ukupno: **33**

2: Violina I. – **15** (3 x 5)
Violina II. – **18** (2 x 3 x 3)
Ukupno: **33**

Viola – **19**
Ukupno: **85** (8 + 5 = 13) → **58** (**JUGEND = MLADOST**, u smislu **VJEČNOST**)

Sopran – **16** (2 x 8)
Alt – **18** (2 x 3 x 3)
Tenor – **19**
Bas – **14**

Ukupno: **67** (6 + 7 = 13) → **76** (**KREUZ = KRIŽ**)

Kontinuo – **15** (3 x 5)
Ukupno – **82** → **28 = 24 + 4**

24 staraca i **4** bića okružuju onoga koji sjedi na prijestolju (19)

U najmanju ruku zapanjuje činjenica s koliko truda i vještine je u ta dva kratka odlomka Bach simbolikom brojeva ukazao na osobe i potpun kontekst ispjevanog teksta. Možemo samo nagađati koliko se još simbolike nalazi u drugim dijelovima *Muke po Mateju*, kao i u svim drugim Bachovim djelima.

GES-B-DES-E

Priča o povećanom kvintsekstakordu na sniženom šestom stupnju dura, u funkciji dominante dominante

U skladbi naslova *Dream a Little Dream of Me* skriva se poseban akord vrijedan pozornosti. Na tekst Gusa Kahna davne 1931. godine *Dream a Little Dream of Me* skladali su Fabian Andre i Wilbur Schwandt. Tijekom gotovo stoljeća izvođenja snimljena je više od četiri stotine puta uz zamjetne razlike u harmonizaciji.

Za potrebe nastave na *Rock*-akademiji i tu sam skladbu obradio vrlo jednostavno, uglavnom se držeći mojoj generaciji najbliže izvedbe sastava The Mamas & The Papas. Skladba bi mi, uz sva odlična harmonijska rješenja, poslužila i za upoznavanje učenike s povećanim kvintsekstakordom na sniženom šestom stupnju dura. Skladbu sam zapisao u B-duru pa je riječ o akordu ges-b-des-e. Akord ges-b-des-e i njegov spoj s akordom f-a-c u nastavku zvuči sjajno (v. t. 9, 12, 17, 28, 33, 36, 41, 52, 57, 59), poput uzroka i posljedice, pa je red malo se pozabaviti i razjasniti zašto je tako, tim više jer je riječ o, s obzirom na B-dursku ljestvicu, trostruko alteriranom akordu.

Akord ges-b-des-e prvi je obrat akorda e-ges-b-des, septakorda koji nastaje sniženjem terce u smanjenom septakordu na povišenom četvrtom stupnju. Dakle, smanjeni septakord e-g-b-des postaje e-ges-b-des (Edim → Edim-3). Ta snižena terca (ges) još je jedna silazna vođica više prema jednom od tonova sljedećega akorda (ges je silazna vođica prema tonu f) i daje posebnu draž akordu, potencirajući njegovu dominantnost u odnosu na F-durski akord. To se posebno ističe kad se smanjena terca e-ges obrne u povećanu sekstu ges-e, tj. kad se umjesto septakorda upotrijebi njegov prvi obrat, kvintsekstakord (Edim-3/Ges). Upotreba tog obrata postaje gotovo obaveza pa akord ges-b-des-e stoga dobiva određenje prema basovu tonu – nazivamo ga **povećani kvintsekstakord na sniženom šestom stupnju dura**, ignorirajući njegov temeljni. Kao i uvijek, ignoriranje korijena i podrijetla nikad ne završi dobro... Jer, nakon užitka u slušanju i sviranju ne samo te skladbe, nego i dugih u kojima nastupa slična harmonijska pojava, možemo se upitati: Doista, a koji je temeljni ton akorda ges-b-des-e? Da bi to razjasnili moramo se vratiti malo unazad.

U početku bijaše smanjeni septakord na povišenom četvrtom stupnju, akord e-g-b-des (Edim), čijom je alteracijom nastao e-ges-b-des (Edim-3). Smanjenom septakordu e-g-b-des za temeljni se ton pri razmatranju odnosa s akordima u okružju uzima nepostojeći ton C. Dakle, akord e-g-b-des (Edim) u teorijskom je smislu samo dio maloga durskog nonakorda **c-e-g-b-des** (C7-9). Taj je nastao proširenjem durskog kvintakorda C (c-e-g → c-e-g-b → c-e-g-b-d) te sniženjem none (c-e-g-b-d → c-e-g-b-des) i autentično je kvintno srodan akordu f-a-c (F), tj. njegova je dominanta. Tako ispada da su akordi ges-b-des-e i f-a-c autentično kvintno srodni, tj. da ih povezuje najčvršća moguća veza – silazna kvintna srodnost. To se uostalom dobro zamjećuje slušanjem, a na paleti akorda prepoznaje se kao jedan korak ulijevo. U konkretnoj skladbi i tonalitetu to bili akordi II i V stupnja, kako prikazuje slika 1.

Sl. 1

Edim-3/Ges

C C7 C9 C-9 Edim Edim-3 Ges+6 F

B-dur: II II7 II9 II-9 +IV-7 +IV-7/-3 na -VI 6/-5 V

V/V V/V V/V V/V vii/V vii/V

Valja ukazati i na enharmonijsku modulaciju preko povećanog kvintsekstakorda na spoju središnjeg i reprize početnog odlomka skladbe (v. t. 26). Središnji je dio skladbe u G-duru. Iza toničkog akorda (I, G, g-h-d, t. 25) nastupa alterirani akord sedmog stupnja (VII7, Fis7, fis-ais-cis-e, t. 26) koji bi u G-duru trebao ostvariti dominantnost prema akordu trećeg stupnja (VII7, Fis7, fis-ais-cis-e = V7/iii, iii = Em, e-g-h). No akord Fis7 (VII7, fis-ais-cis-e, MD7) u ovom se slučaju enharmonijski mijenja u ges-b-des-e, povećani kvintsekstakord na sniženom šestom stupnju B-dura (fis-ais-cis-e → ges-b-des-e), u kojem ostvaruje funkciju D/D (V/V) pa se i rješava u akord f-a-c (V, F) te slijedi početni odlomak skladbe, u B-duru (t. 27).

Šifranti akorda u popularnoj glazbi nisu voljni umarati se s toliko informacija i teorije, računajući na ležernost onih koji pristupaju sustavu *Chord and Lyrics* da bi svirali neku skladbu. Tako će akord ges-b-des-e umjesto Edim-3/Ges ili eventualno Ges+6, jednostavno označiti kao Ges7, dakle kao mali durski septakord na tonu Ges – ges-b-des-fes, koji jednako zvuči kao i povećani kvintsekstakord na tonu ges, jer su ton e i ton fes enharmonijski ekvivalenti.

Slično tomu će u skladbi *Black Velvet*, koju su skladali Christopher Ward i David Tyson, a popularnost joj je 1990. godine priskrbila pjevačica Alannah Myles, povećani kvintsekstakord na šestom stupnju e-mola (c-e-g-ais), akord u funkciji dominante dominante (D/D, V/V) biti označen kao C7 (c-e-g-b), koji jednako zvuči. Valja imati na umu da je c-e-g-ais prvi obrat septarkoda ais-c-e-g, koji je nastao sniženjem terce u smanjenom septakordu ais-cis-e-g. Njegov temeljni je ton fis, budući da se u teoriji glazbe smanjeni septakord uzima za gornji dio dominantnog nonakorda s malom nonom, što bi ovom slučaju bio akord fis-ais-cis-e-g. Dakle, slično kao i prethodno: fis-ais-cis → fis-ais-cis-e → fis-ais-cis-e-g → ais-cis-e-g → ais-c-e-g → c-e-g-ais = povećani kvintsekstakord na šestom stupnju e-mola. Taj se akord u popularnoj glazbi šifrira kao C7 (c-e-g-b), jer su ais i b enharmonijski ekvivalenti.

Kako god bilo ili se zvalo i označilo, uživajte u glazbi! 😊

Dream a Little Dream of Me

Gus Kahn, Wilbur Schwandt, Fabian Andre
Arr: Tihomir Petrović

Stars shin-ing bright a - bove you,

5 night breez-es seem to whis-per "I love you". Birds sing-in' in the sy-ca-more tree,

9 "Dream a lit-tle dream of me". Say "Night-ie night" and kiss me,

13 just hold me tight and tell me you'll miss me, while I'm a-lone and blue as can be

17 dream a lit-tle dream of me. Stars fad-ing but I lin - ger on, dear,

21 still crav-ing your kiss. I'm long-ing to lin-ger 'til dawn, dear,

25 just say - ing this. Sweet dreams 'til sun - beams

28 find you, sweet dreams that leave all wor-ries be-hind you, but in your dreams, what-

32 ev-er they be, dream a lit-tle dream of me, ba ba ba.

36

40 Stars fad-ing but

44 I lin - ger on, dear, still crav-ing your kiss. I'm long-ing to

48 lin - ger 'til dawn, dear, just say - ing this.

51 Sweet dreams 'til sun-beams find you, sweet dreams that leave all

54 wor - ries be-hind you, but in your dreams, what - ev - er they be,

57 dream a lit-tle dream of me. dream a lit-tle dream of me.