

Problemi temeljnoga hrvatskoga glazbenoteorijskog nazivlja

Kiš Žuvela, Sanja

Doctoral thesis / Disertacija

2016

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Split, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Split / Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:172:838592>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-11**

Repository / Repozitorij:

[Repository of Faculty of humanities and social sciences](#)



SVEUČILIŠTE U SPLITU

FILOZOFSKI FAKULTET

SANJA KIŠ ŽUVELA

**PROBLEMI TEMELJNOGA HRVATSKOGA
GLAZBENOTEORIJSKOG NAZIVLJA**

**S POSEBNIM OSVRTOM NA LITERATURU NAMIJENJENU
NASTAVI TEORIJSKIH GLAZBENIH PREDMETA**

DOKTORSKI RAD

SPLIT, 2016.

SVEUČILIŠTE U SPLITU

FILOZOFSKI FAKULTET

Poslijediplomski sveučilišni (doktorski) studij

Humanističke znanosti, modul lingvistika

SANJA KIŠ ŽUVELA

**PROBLEMI TEMELJNOGA HRVATSKOGA
GLAZBENOTEORIJSKOG NAZIVLJA**

**S POSEBNIM OSVRTOM NA LITERATURU NAMIJENJENU
NASTAVI TEORIJSKIH GLAZBENIH PREDMETA**

DOKTORSKI RAD

MENTORI:

DR. SC. NIKŠA GLIGO, RED. PROF.

DR. SC. MASLINA LJUBIČIĆ, RED. PROF.

SPLIT, 2016.

O Wort, du Wort, das mir fehlt!

Arnold Schönberg,

Moses und Aron

PREDGOVOR

Poučavajući teorijske glazbene predmete u najveće sam kušnje zapadala kada je trebalo iznaći prikladnu riječ o glazbi. Usrećila me spoznaja da nije u pitanju tek nedostatak osobne elokucije: cijela je struka patila od iste boljke, htjeli to moji sustručnjaci priznati ili ne. Odlučila sam ustrajati u nastojanju da se toj bolesti pronađe lijeka. Nadam se da će ovaj rad pridonijeti, ako ništa drugo, ublažavanju akutnih simptoma.

Posvećen je mojoj obitelji, mentorima i najbližim prijateljima bez čije blagonaklone podrške, savjeta i strpljenja posao zacijelo ne bih bila privela kraju.

SADRŽAJ

Predgovor	iv
Sadržaj	v
Popis oznaka i kratica	viii
1. Uvod	1
1.1. Motivacija	2
1.2. Povijest i stanje istraživanja	4
1.2.1. Začeci hrvatske glazbene terminologije.....	4
1.2.2. Znanstvenoistraživački projekt MZOS-a Hrvatska glazbena terminologija (1991. – 1993.).....	7
1.2.3. Program Struna – izgradnja hrvatskoga strukovnog nazivlja, projekt Temeljno glazbeno nazivlje (IHJJ, 2013. →) i projekt HRZZ-a Conmusterm (2014. – 2018.).....	9
1.3. Područje i opseg istraživanja	11
1.3.1. Teorija glazbe i teorijski glazbeni predmeti.....	11
1.4. Cilj i hipoteze istraživanja	12
1.4.1. Cilj.....	12
1.4.2. Hipoteze.....	12
1.5. Metodologija	13
1.5.1. Izbor građe.....	13
1.5.1.1. Obrada korpusa.....	14
1.5.1.2. Anketa.....	16
1.5.2. Načela obrade građe.....	23
1.5.2.1. Terminološka načela.....	23
1.5.2.2. Nužnost dijakronijske osjetljivosti.....	25

2. Problemi suvremenoga hrvatskoga glazbenoteorijskog nazivlja.....	26
2.1. Semantički problemi.....	27
2.1.1. Sinonimija.....	27
2.1.1.1. Kategorije sinonima.....	29
2.1.1.1.1. Podjela sinonima prema denotativnome i konotativnome značenju Eugena Wüster.....	29
2.1.1.1.2. Podjela sinonima na istoznačnice i bliskoznačnice..	30
2.1.1.1.3. Podjela na dublete, sinonime i varijante Josipa Silića.....	31
2.1.1.1.4. Kognitivnolingvistička ljestvica sinonimnosti Davida Alana Crusea.....	32
2.1.1.1.5. Podjela sinonima s obzirom na normativni status...	35
2.1.1.2. Sinonimija u znanstvenome funkcionalnom stilu i pedagoškome funkcionalnom podstilu.....	42
2.1.1.3. Potpuna sinonimija: istoznačnice.....	44
2.1.1.3.1. Supostojanje riječi stranoga podrijetla u raznim fazama adaptacije u sustav hrvatskoga standardnog jezika...	46
2.1.1.3.1.1. Strane riječi i izrazi ↔ tuđice.....	49
2.1.1.3.1.2. Strane riječi/tuđice ↔ posuđenice.....	55
2.1.1.3.1.3. Ekskurs: razgraničenje značenjskih polja sinonimnih parnjaka strane i pohrvaćene grafije.....	58
2.1.1.3.1.4. Istoznačnost posuđenica i kalkova: internacionalizmi.....	64
2.1.1.3.2. Supostojanje različitih izraza istoga podrijetla.....	67
2.1.1.3.2.1. Sinonimija unutar jednoga ili više djela istoga autora.....	67
2.1.1.3.2.2. Odstupanja između sinonima u djelima različitih autora.....	80
2.1.1.4. Djelomična sinonimija: bliskoznačnice.....	85
2.1.1.4.1. Semantička specijalizacija posuđenice i kalka.....	85
2.1.1.4.2. Plezionimi (približni sinonimi): ograničenja međusobne zamjenjivosti.....	94

2.1.1.5. Tvorbeno-semantički i sintaktički problemi kod istoznačnica i bliskoznačnica.....	106
2.1.1.5.1. Tvorba odnosnih i posvojnih pridjeva.....	106
2.1.1.5.2. Određenje gramatičkog roda.....	113
2.1.1.5.3. Zamjena posvojnoga genitiva ili genitiva cjeline posvojnim pridjevom.....	114
2.1.1.5.4. Tvorba složenica.....	115
2.1.1.5.5. Tvorba hibridnih složenica (stopljenica).....	115
2.1.1.5.6. Tvorba neologizama.....	118
2.1.2. Metonimija	121
2.1.2.1. Sinegdoha.....	126
2.1.2.2. <i>Singularis pro plurali</i>	130
2.1.3. Polisemija.....	131
2.1.3.1. Autorske razlike u definicijama i uporabnoj normi.....	131
2.1.3.2. Dijakronijska polisemija.....	135
2.1.4. Sintaktičko-semantički problemi.....	139
2.1.4.1. Pleonastične konstrukcije.....	139
2.1.5. Ontološki problemi – hijerarhija pojmovnog sustava.....	142
2.1.5.1. Ljestvična polisemija.....	144
2.2. Pravopisni problemi.....	147
2.2.1. Navođenje stranih riječi u kurzivu.....	147
2.2.2. Izvorna ili pohrvaćena grafija?.....	148
2.2.3. Pisanje složenica, stopljenica i sl.....	149
3. Zaključak.....	150
4. Rječnik preporučenih, dopuštenih i nepreporučenih naziva.....	153
Popis izvora.....	166
Sažetak.....	182
Abstract.....	185
Životopis autorice.....	188
Životopisi mentora.....	193

POPIS OZNAKA I KRATICA

*	nepreporučeni naziv	MA	Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu
↔	„u odnosu na“ (odnos dvaju naziva)	mađ.	mađarski
≠	„nije jednako“ (odnos značenja dvaju naziva; drugi je naziv također preporučeni, ali u različitom značenju)	n.	<i>neutrum</i> [srednji rod]
∅	praznina (leksička ili referencijalna)	N	nominativ
adj.	<i>adiectivum</i> [pridjev]	neol.	neologizam
arh.	arhaizam (zastarjelica)	neprep.	nepreporučeni naziv
BWV	<i>Bach-Werke-Verzeichnis</i> , popis djela Johanna Sebastiana Bacha	niz.	nizozemski
češ.	češki	njem.	njemački
D	dativ	obilj.	obilježeni naziv (npr. stilski ili registarski)
def.	definicija	odn.	odnosno
dop.	dopušteni naziv	op.	opus
f.	<i>femininum</i> [ženski rod]	pl.	<i>plurale</i> [množina]
franc.	francuski	prep.	preporučeni naziv
G	genitiv	predl.	predloženi
grč.	grčki	sg.	<i>singulare</i> [jedinina]
HRZZ	Hrvatska zaklada za znanost	str.	stranica
IHJJ	Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje, Zagreb	subst.	<i>substantivum</i> [imenica]
lat.	latinski	tal.	talijanski
m.	<i>masculinum</i> [muški rod]	usp.	usporedi
		v.	vidi!
		žarg.	žargonizam

Napomena:

Kratice i akronimi bibliografskih jedinica te nazivi drugih izvora navedeni su u Popisu izvora.

1. Uvod

1.1. Motivacija

„No, u današnjoj muzičkoj terminologiji bez sumnje ima mnogo netočnosti, jezičnih i pojmovnih nagrda, neukusnosti, samovoljnih i nelogičnih prijevoda, a nadasve bezbroj ponekad vrlo oprečnih termina za isti pojam. Neujednačena terminologija stvara priličnu zabunu, naročito zato što je postalo pravilo, da u toj situaciji svaki pedagog prema svom nahođenju i svojoj logici stvara vlastitu terminologiju. To se ogleda i u udžbenicima, od kojih svaki ima drugu terminologiju.“¹

I više od pola stoljeća nakon što je Slavko Zlatić u *Muzičkim novinama* 1952. objavio ovaj tekst (i to kao manifest uz izdavački projekt koji je s novim udžbenicima trebao donijeti i novi standard jezika struke), njegove riječi odjekuju između redaka hrvatske glazbenoteorijske literature. Cjelokupno nam je temeljno glazbeno nazivlje opterećeno nizom problema, poput velikog broja riječi iz drugih jezičnih sustava, naziva polisemičnih uslijed povijesnih mijena pojmova te ostalim standardnim terminološkim poteškoćama, a to je najočitije upravo s pedagoškoga gledišta. „Naročito djeluje nepedagoški, ako nastavnik u razredu razpravlja i koplja lomi sad za ovaj sad opet za onaj izraz.“²

Za razliku od većine predmetnih područja, učenje glazbe od najranije dobi podrazumijeva i svladavanje metajezika struke jer se glazbeni pojmovi u pravilu ne mogu imenovati riječima općega jezika. Tijekom desetgodišnjeg obrazovanja u osnovnoj i srednjoj glazbenoj školi učenici upoznaju nekoliko tisuća strukovnih naziva kojih se značajan broj može smatrati vrijednima znanstvene obrade. Republika Hrvatska jedna je od rijetkih zemalja s dugom tradicijom usporednoga odgoja i obrazovanja u javnim državnim umjetničkim školama koja je nedavno dobila i dugoočekivani zakonski okvir

¹ Zlatić 1952: 1.

² Cipra 1943: 16.

(*Zakon o umjetničkom obrazovanju*, NN 130/11), a u sklopu Cjelovite kurikularne reforme u izradi je i tzv. umjetnički kurikulum, koji ima odmijeniti još uvijek važeće nastavne planove i programe. I nadalje nam predstoji izrada kataloga znanja, detaljnih i specijaliziranih nastavnih programa te odgovarajućih nastavnih materijala, kao i drugi oblici stručnoga i znanstvenoga rada, no suvremena referentna literatura kojom bi se stručnjaci u radu mogli poslužiti nažalost ne postoji.

Nada je autorice ovoga rada da će on svojim opsegom i spoznajama anticipirati poteškoće koje će se zacijelo javiti tijekom provođenja Cjelovite kurikularne reforme te svojim zaključcima i normativnim rješenjima, utemeljenim na suvremenim uzusima terminološke, muzikološke i glazbenoteorijske struke, pridonijeti sređivanju stanja hrvatskoga glazbenog nazivlja.

1.2. Povijest i stanje istraživanja

1.2.1. Začeci hrvatske glazbene terminologije

Temeljno glazbeno nazivlje jedna je od kritičnih točaka institucionalnoga glazbenog obrazovanja u Hrvatskoj od samih početaka u prvim desetljećima 19. stoljeća. Prva su hrvatska instruktivna izdanja namijenjena učenicima javnih glazbenih škola uglavnom bila prijevodi provjerenih stranih priručnika, poput Kuhačeva prijevoda Lobeova *Katekizma glazbe*³ i kasnijega samostalnog pokušaja⁴ koji je svojim značajem utemeljenju hrvatskoga glazbenog nazivlja donio koliko koristi, toliko i štete. Kuhač se, u okviru svojih mogućnosti, zadatku posvetio najpredanije što je mogao, a svoja je terminološka rješenja nastojao utemeljiti na narodnome jeziku i građi prikupljenoj tijekom dvanaestogodišnjeg rada na prikupljanju hrvatske narodne baštine.⁵ Konzultirao se s najvećim stručnjacima do kojih je došao posredstvom Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, a među kojima ističe Ivana viteza Trnskoga i Frana Kurelca.⁶ Tomu usprkos, Kuhačevi, kao i neologizmi drugih autora nastali prevođenjem stranih glazbenih naziva, često su bili morfološki nespretni, semantički neadekvatni, leksički neprihvatljivi, a većini je bio pridodan i arhaičan prizvuk kako bi se dobio dojam njihove ukorijenjenosti u povijesnosti narodnoga jezika. Velik se broj tih naziva, naravno, nije uspio održati u praksi.

Svaki je domaći izdavački poduhvat na polju teorije glazbe nakon toga neizostavno predstavljao i uspostavljanje odnosa prema Kuhačevim rješenjima, o čemu nam detaljno piše Milo Cipra⁷:

- Vjenceslav Novak i Zlatko Grgošević nalaze se na suprotnim polovima, Novak u potpunosti pristajući uz Kuhačeva rješenja, a Grgošević pak mahom ih napuštajući

³ Lobe 1875.

⁴ Kuhač 1890.

⁵ Cipra 1943: 113.

⁶ Kuhač 1875: X.

⁷ Prema Cipra 1943: 116.

- Franjo Dugan u svojoj je *Elementarnoj teoriji muzike* (1922.) uglavnom preuzeo Kuhačeva rješenja, no nastojao se „približiti internacionalnoj terminologiji“⁸⁸; predstavnik je umjerene linije između Novaka i Grgoševića.

U citiranome je članku u *Sv. Ceciliji* Cipra donio detaljnu usporednu tablicu temeljnih glazbenih naziva kako ih nalazimo kod Kuhača, Novaka, Dugana i Grgoševića (v. sljedeću stranicu!) te najavio potrebu usustavljanja glazbenoga nazivlja i izrade terminološkoga rječnika, koji bi se imao izrađivati na seminarima zagrebačkoga Konzervatorija. Nažalost je Ciprina inicijativa ostala bez većega odjeka do posljednjega desetljeća 20. stoljeća, kada se pokreće znanstvenoistraživački projekt Hrvatska glazbena terminologija pod vodstvom Nikše Gliga.

⁸⁸ *Ibid.* Približavanje internacionalnoj terminologiji ipak je u najvećoj mjeri podrazumijevalo napuštanje Kuhačevih naziva.

Kuhač: Katekizam glasbe, I. izd. 1871. (1) Kuhač: Katekizam glasbe, II. izd. 1889. (2)	Novak: Priprava k nauci o glasbenoj harmoniji, 1889. (1) Novak: Teor. i prakt. obuka zbornog pjevanja, 1900. (2) Novak: Nauka o glasbenoj harmoniji, I. izd. 1889., II. izd. 1898. (3)	Dugan: Elementarna teorija muzike, 1922.	Matz: Prvi nauk o glasbi, 1924.	Grgošević: Muzička početnica, 1931. Grgošević: Zadaće i vježbe za harmoniju, 1941.	Lučić: Elementarna teorija glasbe i pjevanja, I.—III., 1940. Lučić: Harmonija I. i II. dio, 1924.
glasba kajda vesak (Schall) glas (Ton) zvuk (Klang) crtovlje pacra mjera naglašena i nenaglašena kajda pomaš (thesis) uzmah (arsis) dio mjere (fakteil) tinac (1, 2), razstavka (2) ciela kajda (1, 2), cjelica (2) polukajda (1, 2), polovnjača (2) četrvtina (1), četrvtinka (2) brzica stanka ljestvica stupka (u ljestvici) poluglas cijeli glas sazvuk trozvuk glasoklon podunni glasoklon poluklon, varav klon dionice idu uzporodo u peticah zbitno, raztresito suglasje	glasba kajda vesak ton t. j. zvuk (na kakovu glasb. nastrojju) ili glas (u grlu) (z) crtovlje pacra mjera (ritam) (1) mjera (takt) (2) naglašeni (jaci) i nenaglašeni (slabiji) dio mjere tinac ciela kajda (z) ili cijelica (1) polukajda (1), polovnjača (2) četrvtina (1), četrvtinka (2) brzica stanka (pauza) ljestvica stupka poluglas cijeli glas sazvuk (3) trozvuk (3) glasoklon (3) autentični, polovični, plagalni klon (3) uzporodne kvinte (3) zbitno, raztresito suglasje (3)	muzika nota zvuk pravilan zvuk = glas ili ton (muzikalni zvukovi) crtovlje pomoćna crta mjera (takt) pomaš, težka doba mjere uzmah, laka doba mjere, »što se obično podudara sa naglašena doba mjere«. meda ili tinac ciela nota polovina četrvtina šestnaestina stanka ili pauza ljestvica stepen mala sekunda velika sekunda	glasba kajda — glas ili ton crtovlje pacra mjera naglašena i nenaglašena (težka i laka, laka i slaba) vremen- ska jedinica; teza, arza tinac ciela kajda polovina (polovnjača, polukajda, polovinska kajda) četrvtina kajda ili četrvtina šestnaestinska kajda, šestnaestinska (šestnaestinka) stanka (pauza) stupka (trupan) poluzrnjak cijeli razmak	muzika nota — ton crtovlje pomoćna crtica takt težka doba takta ili teza laka doba takta ili arza meda ili taktna crta ciela nota polovina četrvtina šestnaestina pauza ili stanka skala stupnjevski skale polustepen cijeli stepen akord ili suzvuk trozvuk kadenca autentična, plagalna kadenca polovina kadenca uzastopne (paralelne) kvinte tisi, razmaknuti slog	glasba nota — glas (ton) crtovlje pomoćna crta mjera (ritam) naglašeni ili težki dio mjere nenaglašeni ili lahki dio mjere (arza) tinac ili meda ciela nota polovina četrvtina šestnaestina stanka (pauza) ljestvica (skala) stepen poluglas cijeli glas sazvuk (akord) kvintakord kadenca autentična, polovična, plagalna kadenca uzastopne kvinte zbitno, raztresito suglasje

U onim slučajevima, gdje su navedena dva i više izraza, pisac redovito daje prednost prvom. Navodimo izraze onim redom, kako u pojedinim knjigama dolaze prvi put.

Cipra: usporedna tablica glazbenoga nazivja kod Kuhača, Novaka, Grgoševića i Lučića, Sv. Cecilijska, XXXVII, 4-5 (1943), 114-115.

1.2.2. Znanstvenoistraživački projekt MZOS-a Hrvatska glazbena terminologija (1991. – 1993.)

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

Taj rječnički priručnik nikada nije objavljen, no projekt je ipak rezultirao određenim, za hrvatsku znanost nemalim brojem publikacija⁹. U časopisu *Arti musices* objavljen je tucet pojmovnih monografija različitih autora, a voditelj projekta Gligo sastavio je *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća s uputama za pravilnu uporabu pojmova*¹⁰, jedino suvremeno referentno terminološko izdanje na hrvatskome jeziku, nedavno uspješno prevedeno i na slovenski jezik. No ovaj je priručnik, usmjeren ponajprije ka problematici nazivlja glazbe 20. stoljeća, tek djelomično ponudio rješenja glavnoga problema hrvatskoga metajezika glazbe, a to je neuređenost temeljnoga glazbenog nazivlja, koje se uglavnom nalazi u domeni teorije glazbe. Po završetku rada na projektu Gligo je istaknuo neke posebne probleme hrvatskoga glazbenoteorijskog nazivlja:

- razlikovanje značenja naziva *stupanj* i *stepen*
- tvorbe iz imenske osnove *tonalitet* (a za razliku od onih iz osnove *ton*)
- značenje sufiksa *-ka* u imenicama poput *harmonika*, *ritmika* i sl.
- pitanje grafijske prilagodbe stranih naziva
- oblik kalkiranih složenica.¹¹

⁹ Dostupne su na mrežnoj stranici http://www.mzos.hr/svibor/6/04/172/rad_h.htm, pristup 16. veljače 2016.

¹⁰ Gligo 1996.

¹¹ Gligo 1999.

U ovome ćemo radu, nastalom gotovo dvadeset godina kasnije, vidjeti da su svi ti problemi i dalje nazočni.

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

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

Jedan je od razloga tomu nedostatak suvremene, visokokvalitetne referentne literature na hrvatskome jeziku. Posljednje je takvo doista reprezentativno izdanje, *Muzička enciklopedija* Leksikografskoga zavoda urednika Krešimira Kovačevića, objavljeno prije čak četiri desetljeća¹². Ta je publikacija još uvijek u intenzivnoj uporabi u Hrvatskoj, ali i u njezinu širem okruženju, zahvaljujući kako kvalitetnoj opremi i kompetentnim autorima, tako i zastupljenosti nekoliko jezičnih varijanti tadašnjega službenog jezika, što je, osim zastarjelosti, dodatno čini neprikladnom a da bi predstavljala suvremenu hrvatsku nazivoslovnu normu. Opći se jezični, kao i nazivoslovni standard svih struka, pa tako i glazbenih, u proteklih nekoliko desetljeća bitno promijenio pod utjecajem burnih političkih i društvenih promjena, kao i kretanja unutar temeljnih disciplina u okviru kojih se glazbeno nazivlje razvija, a to su muzikologija i teorija glazbe.

¹² MELZ 1, MELZ 2 i MELZ 3.

1.2.3. Program Struna – izgradnja hrvatskoga strukovnog nazivlja, projekt Temeljno glazbeno nazivlje (IHJJ, 2013. Ě) i projekt HRZZ-a Conmusterm (2014. – 2018.)

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

Posebna kvaliteta programa Struna leži u jasno razrađenom modelu suradnje između predmetnih stručnjaka i jezikoslovaca. Bez takvoga interdisciplinarnog pristupa teško je zamisliti sustavnu izgradnju strukovnoga nazivlja, osobito u humanističkim znanostima, gdje je većina pojmova apstraktna te je za njihovo imenovanje, razlikovanje i vrednovanje potrebno opsežno stručno predznanje. Mnoga su naša leksikografska izdanja (a to će se vidjeti i kroz diskusiju u ovome radu) jezično besprijeckorno sređena, no zbog nepoznavanja teorijske potke predmetne struke ne predstavljaju relevantan oslonac. Stoga je uloga predmetnih stručnjaka u izgradnji strukovnoga nazivlja nezamjenjiva jer

„[j]ezik znanstvenoga stila mora biti strogo u skladu sa sadržajem znanstvenoga stila. Pa kako je znanstveni sadržaj ipak u kompetenciji onoga tko taj sadržaj stvara, dakle u kompetenciji znanstvenika, jezik se njegov ne smije mijenjati bez znanja onoga tko ga stvara, dakle bez znanstvenika. Onaj tko bdije nad jezikom znanstvenoga stila (lektor) mora usko surađivati s onim komu taj jezik pripada.“¹³

¹³ Silić 2006: 64. Upravo je Josip Silić kroz dugogodišnju suradnju s glazbenim piscima kao lektor i jezični savjetnik oblikovao mnoga načela koja su odredila poglede na hrvatsko glazbenoteorijsko nazivlje: od suradnje s Nikšom Gligom na *Pojmovnome vodiču kroz glazbu 20. stoljeća*, preko lektura velikog broja

S obzirom na to da su se istraživači Nikša Gligo i Sanja Kiš Žuvela programu Struna pridružili na dobrovoljnoj osnovi (jer od 2011. godine Hrvatska zaklada za znanost nije raspisivala nove natječaje za financiranje progama), nisu raspolagali sredstvima za materijalne troškove istraživanja i nužnu nadogradnju terminološke baze. Stoga su se, zajedno sa suradnicima iz IHJJ-a Tomislavom Bošnjak Botica i Krešimirom Sučevićem-Međeralom, prijavili na natječaj HRZZ-a za financiranje novih znanstvenoistraživačkih projekata, na kojem su i dobili potporu za daljnji rad u okviru posebnoga projekta, Conmusterm – Problemi temeljnoga suvremenoga glazbenog nazivlja u Hrvatskoj. Usporedo s radom na tome projektu i dalje se obrađuju podaci za terminološku bazu Struna, koja će biti otvorena za javnost po završetku rada na projektu Conmusterm.

Znanstvenoistraživački projekt Conmusterm započeo je u rujnu 2014. i trajat će do rujna 2018. godine. Voditelj je projekta Nikša Gligo, a suradnici Sanja Kiš Žuvela, Tomislava Bošnjak Botica, Krešimir Sučević-Međeral, a od prosinca 2015. i Ana Ostroški Anić. Glavni su zadaci projekta izučiti probleme suvremenoga temeljnoga glazbenog nazivlja u Hrvatskoj s lingvističkoga, terminološkoga i muzikološkoga gledišta, predložiti suvremenu terminološku normu koja bi istodobno olakšala sporazumijevanje, odgovarala potrebama struke i zadovoljavala kriterije standardnoga jezika te izraditi javnosti dostupnu bazu podataka s rezultatima istraživanja. Ova je disertacija također djelomično zasnovana na metodologiji i spoznajama koje je autorica stekla tijekom rada na terminološkoj bazi Struna i projektu Conmusterm.

1.3. Područje i opseg istraživanja

1.3.1. Teorija glazbe i teorijski glazbeni predmeti

Teorija glazbe poddisciplina je sistematske muzikologije, ali i samostalna grana znanosti o umjetnostima. U nas nije razvijena kao znanstvena disciplina, već se svodi na izučavanje normativnoga nauka o skladbenotehničkim postupcima.

Akademski obrazovani glazbeni teoretičari u RH u pravilu su osposobljeni za izvođenje nastave teorijskih glazbenih predmeta pa se opseg tih predmeta može smatrati glavnom odrednicom domaće glazbenoteorijske struke. Riječ je o sljedećim predmetima: *Solfeggio*, Harmonija, Polifonija, Glazbeni oblici/Analiza glazbenih oblika/Glazbeni oblici i stilovi i Teorija glazbe.¹⁴

Predmetom ovoga rada u užemu smislu smatraju se svi odobreni udžbenici i pomoćna nastavna sredstva namijenjena poučavanju teorijskih glazbenih predmeta u RH. Udžbenike za osnovne i srednje škole odobrava Ministarstvo znanosti, obrazovanja i sporta, pomoćna nastavna sredstva Agencija za odgoj i obrazovanje, a sveučilišne udžbenike i priručnike nadležna tijela pri senatima sveučilišta.

¹⁴ Navedeni su aktualni nazivi predmeta, no oni iz godine u godinu mogu varirati od ustanove do ustanove.

1.4. Cilj i hipoteze istraživanja

1.4.1. Cilj

Cilj je ovoga rada na temelju kritike postojeće pedagoške literature namijenjene poučavanju teorijskih glazbenih predmeta pridonijeti sređivanju nazivlja te struke, pri čemu je važno napomenuti da je to u nas prva obradba glazbenoteorijskog nazivlja utemeljena na suvremenim terminološkim načelima.

1.4.2. Hipoteze

Glavne su hipoteze ovoga istraživanja sljedeće:

1. Hrvatsko je glazbeno nazivlje nesređeno, što je vidljivo iz odobrenih nastavnih materijala i usmene uporabne norme; stoga mu je potrebna standardizacija utemeljena na suvremenim terminološkim načelima.

2. Najveći su problemi hrvatskoga glazbenog nazivlja, pa tako i njegova glazbenoteorijskog segmenta, semantički.

3. Semantički problemi glazbenoteorijskoga nazivlja najvećim su dijelom vezani uz sinonimiju i polisemiju.

4. Sinonimija i polisemija u glazbenoteorijskome nazivlju uglavnom su rezultat procesa jezičnoga posuđivanja, a proizlaze i iz nesređenosti pojmovnoga sustava u struci, kao i registarske raslojenosti tekstova namijenjenih poučavanju teorijskih glazbenih predmeta na svim razinama glazbene naobrazbe u Republici Hrvatskoj.

5. Uzrok se takvomu stanju može pronaći u raznim sociolingvističkim okolnostima, od profila samih autora, utjecaja dnevne politike na opći jezik i jezične politike, ali i u objektivnim preprekama standardizaciji, kao što je nepostojanje relevantne terminološke baze ili kakva drugog terminološkog standarda kojim bi se autori literature namijenjene poučavanju teorijskih glazbenih predmeta trebali voditi prilikom pisanja.

1.5. Metodologija

Na početku istraživanja odredit će se ciljevi i hipoteze te ograničiti opseg korpusa za analizu. Iz odabranoga će se korpusa izlučiti problematični nazivi te kategorizirati prema vrsti problema koju predstavljaju. O načinu uporabe nekih od tih naziva provest će se istraživanje mišljenja pripadnika struke u okviru stručnih skupova. Osim kroz diskusije o odabranim bibliografskim jedinicama korpusa te stručne i referencijalne literature, problematični će se nazivi i pojmovi koje predstavljaju podvrći i poredbenoj analizi njihova statusa u hrvatskome i svjetskim jezicima (njemačkome, engleskome, talijanskome, francuskome i dr.), a u odgovarajućim će se slučajevima konzultirati i povijesni izvori. Kroz interdisciplinarni (prvenstveno muzikološki i leksikološki) pristup obradit će se svi problematični nazivi i odrediti njihov položaj unutar pojmovnoga sustava.

Na temelju tako obrađenoga korpusa provest će se postupak terminološkoga planiranja, odnosno onomaziološka uspostava jezične norme.

1.5.1. Izbor građe

Iako se općenito misli da je sadržaj teorijskih glazbenih predmeta podudaran sa sadržajem teorije glazbe kao discipline, u nastavnoj praksi oni zapravo obuhvaćaju tek nižu razinu glazbene pismenosti te omogućuju stjecanje osnovnih slušnih, analitičkih i skladbenotehničkih vještina. S obzirom na to, korpus odabran za ovo istraživanje ne može biti prava teorijsko-glazbena literatura, već će se ono baviti instruktivnom i drugom pomoćnom literaturom koja se rabi u nastavi teorijskih glazbenih predmeta te kao takva utječe na formiranje strukovnoga leksika.

Osnovu korpusa činit će literatura koja je u trenutku pisanja rada odobrena za uporabu u nastavi teorijskih glazbenih predmeta u RH. U prvome će redu biti obrađeni udžbenici i priručna nastavna sredstva koja je za uporabu u školama odobrilo Ministarstvo znanosti, obrazovanja i sporta te Agencija za odgoj i obrazovanje. Potom će se obraditi

sveučilišni udžbenici, priručnici i skripta te nastavni programi na svim razinama glazbenog obrazovanja u RH. Izbor građe pao je na odobrena izdanja jer je nemoguće utvrditi što se sve u nastavi doista i upotrebljava; ideja je bila analizirati ono što bi se u nastavi *trebalo* (a jer je odobreno) upotrebljavati te kakvu to poruku šalje sudionicima nastavnoga procesa.

Izdanja koja čine referentni korpus (predmet istraživanja) navedena su odvojeno, na početku popisa izvora. Argumentacija će se temeljiti na svim ostalim referentnim izdanjima, kako stručnoj i znanstvenoj literaturi, tako i na specijaliziranoj i općoj leksikografiji te drugim odgovarajućim izvorima.

1.5.1.1. Obrada korpusa

Korpus ovoga istraživanja nije, kao što se danas obično razumijeva, „skup svih pojavnica koji se izrađuje računalnim putem za uporabu u konkordancijama, tezaurusima i sl.“¹⁵, već „ukupnost izričaja koji se podvrgavaju analizi kako bi se opisao dani jezik.“¹⁶

Za istraživanje prirodnoga jezika danas vlada općeprihvaćen stav da „bez pomoći računala nije samo mukotržno i dugotrajno nego, uslijed ljudske nemogućnosti da se u obradi zamašne jezične građe odrede kriteriji i(li) koncentracija, često i paranznanstveno“¹⁷. Autorica je, međutim, mišljenja da bi istraživanje jezika glazbenoteorijske struke temeljeno na općejezičnim referentnim korpusima (HNK, HJK) moglo dati tek dodatan uvid, no ne i predstavljati temelj i polazište znanstvenog istraživanja, naročito ako je cilj toga istraživanja normiranje nazivlja. U općejezičnim se referentnim korpusima, naime, tekstovi o glazbi svode na izvještaje, recenzije i kritike iz dnevnoga i tiska i periodike namijenjene najširem krugu publike pa se tako glazbenoteorijsko nazivlje u tome korpusu susreće tek sporadično. Potom, ekstenzijska vrijednost nekih naziva u općejezičnim referentnim korpusima i laičkom varijetetu značajno se razlikuje od one u stručnome i znanstvenome diskursu, što ćemo pokazati na primjeru naziva *muzika* i *glazba*. Nadalje, autori tekstova zastupljenih u općejezičnim

¹⁵ VRH 604.

¹⁶ HE, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=33259>, pristup 16. veljače 2016.

¹⁷ Tadić 1996: 603.

korpusima najčešće nisu stručnjaci pa se stoga ti tekstovi ne mogu uzeti kao relevantni za standardizaciju jezika struke.

Konačno, opseg literature u kojoj se obrađuje glazbenoteorijska tematika na hrvatskome je jeziku doista dovoljno skroman i saglediv da ne iziskuje računalnu obradu, osobito ako se ograniči na odobrene udžbenike, nastavna sredstva i pomagala. Usto, za sam pristup analizi tekstova potrebno je složeno predznanje koje je teško iskazati kroz parametre raspoložive alatima za računalnu obradu korpusa, a statistički podaci u ovome radu ne predstavljaju ključan materijal na temelju kojega bi se gradili stavovi ili donosile odluke. Stoga je korpus u ovome radu obrađen uglavnom na tradicionalan način, ručno i analogno.

1.5.1.2. Anketa

U okviru istraživanja provedena je anketa u kojoj je ispitano mišljenje pripadnika struke o nekim terminološkim rješenjima prisutnim u stručnome i znanstvenome glazbenoteorijskom diskursu.

Anketa je provedena u razdoblju od 22. studenoga 2014. do 17. svibnja 2015. u šest različitih hrvatskih gradova i to u sklopu predstavljanja projekta Conmusterm. Sudjelovalo je 185 ispitanika koji su mogli odabrati jedan ili više ponuđenih odgovora. Sudionici ankete bili su nastavnici teorijskih glazbenih predmeta te studenti teorije glazbe i glazbene pedagogije.

Prvenstveni cilj anketiranja nije bio prikupljanje podataka za statističku obradu, već motivacija sudionika za radionicu i raspravu o problemima hrvatskoga glazbenog nazivlja. Stoga u obzir i nisu uzete sve informacije dobivene anketiranjem, niti su sustavno statistički obrađene. Iako rezultati dobiveni anketiranjem neće biti važan kriterij vrednovanja prilikom normiranja nazivlja u ovome radu, dragocjeni su jer ukazuju na regionalnu i konceptualnu raslojenost te oslikavaju pravo stanje uporabne norme.

U ovome uvodnom dijelu prilažemo anketni obrazac, popis pitanja i tablični prikaz odgovora s kratkim komentarom, dok ćemo analizom nekih rezultata pozabaviti na odgovarajućim mjestima u središnjem dijelu rada.

ANKETA PROVEDENA MEĐU NASTAVNICIMA I STUDENTIMA;

UZORAK: 185 ISPITANIKA

Bjelovar, 22. 11. 2014. (GŠ V. Lisinskog)	19 ispitanika
Osijek, 28. 2. 2015. (GŠ F. Kuhača) i 3. 3. 2015. (Umjetnička akademija)	50 ispitanika
Pula, 18. 3. 2015. (Muzička akademija)	26 ispitanika
Rijeka, 18. 3. 2015. (GŠ I. M. Ronjgova & MA ZG)	22 ispitanika
Zadar, 1. 4. 2015. (AZOO, Hotel Kolovare)	40 ispitanika
Split, 17. 5. 2015. (Umjetnička akademija)	27 ispitanika

U zadacima 1. – 9. potrebno je **zaokružiti** slovo ispred izraza za koji smatrate da točno nadopunjuje tvrdnju. Moguće je odabrati **jedan ili više** ponuđenih izraza.

1. „Ta – te“ su _____ slogovi.

- a. ritmički
- b. ritamski
- c. ritmični
- d. ritmizirani
- e. ritamni

	Bjelovar (19)	Osijek (51)	Pula (26)	Rijeka (22)	Zadar (40)	Split (27)	svi (185)
a	2	6	15	5	7	5	40
b	18	39	21	20	36	22	156
c	0	0	0	1	0	0	1
d	0	1	0	0	0	0	1
e	0	0	0	0	0	0	0

2. Savršena kadenca je

- a. kadenca u kojoj oba završna akorda nastupaju u osnovnome obliku i oktavnome položaju.
- b. kadenca u kojoj završni akord nastupa u oktavnome položaju.
- c. kadenca u kojoj završni akord nastupa u osnovnome obliku, na tešku dobu i u oktavnome položaju.
- d. kadenca u kojoj dva posljednja akorda nastupaju u osnovnome obliku, a završni nastupa u oktavnome položaju na tešku dobu.

	Bjelovar (19)	Osijek (51)	Pula (26)	Rijeka (22)	Zadar (40)	Split (27)	svi (185)
a	0	9	1	1	4	3	18
b	7	9	9	4	8	3	40
c	11	20	15	13	16	16	91
d	5	6	6	4	5	7	33

3. Predznak kojim se visina označenoga tona mijenja za polustepen naniže naziva se

- a. razrješilica.
- b. snizilica.
- c. povratilica.
- d. razrješnica.
- e. povisilica.
- f. povratnica.

	Bjelovar (19)	Osijek (51)	Pula (26)	Rijeka (22)	Zadar (40)	Split (27)	svi (185)
a	6	6	8	3	5	3	31
b	19	36	26	21	38	26	166
c	0	0	0	0	0	0	0
d	0	2	0	0	1	0	3
e	0	1	1	0	1	0	3
f	0	0	0	0	1	0	1

4. Predznak koji poništava djelovanje povisilice ili snizilice na ljestvičnome stupnju na kojem se nalazi naziva se

- a. razrješnica.
- b. povratilica.
- c. povratnica.
- d. razrješilica.

	Bjelovar (19)	Osijek (51)	Pula (26)	Rijeka (22)	Zadar (40)	Split (27)	svi (185)
a	2	6	0	1	3	1	13
b	0	2	0	1	1	1	5
c	1	0	0	0	0	0	1
d	17	19	26	20	38	26	146

5. Okomita crta koja presijeca notno crtovlje, odnosno notna crtovlja spojena akoladom i označava granicu takta naziva se

- a. tinac.
- b. taktica.
- c. taktna crta.
- d. taktovna crta.
- e. međa.

	Bjelovar (19)	Osijek (51)	Pula (26)	Rijeka (22)	Zadar (40)	Split (27)	svi (185)
a	1	0	1	1	0	1	4
b	0	2	1	0	0	1	4
c	19	40	26	21	40	25	171
d	0	1	0	0	0	1	2
e	0	1	0	0	0	0	1

6. Akord g-h-d je _____.
- | | |
|--|-----------------------------|
| a. dominantna funkcija | a. C-dura. |
| b. dominantna | b. u C-duru. |
| c. dominantni trozvuk | c. C-dur ljestvice. |
| d. akord dominantne funkcije | d. u C-dur ljestvici. |
| e. dominantni akord | e. tonaliteta C-dura. |
| f. akord dominantne harmonijske funkcije | f. u tonalitetu C-dura. |
| g. kvintakord V. stupnja | g. C-tonaliteta. |
| h. V. kvintakord | h. u C- tonalitetu. |
| i. trozvuk V. stupnja | i. C-durskoga tonaliteta. |
| j. dominantna harmonija | j. u C-durskome tonalitetu. |

	Bjelovar (19)	Osijek (51)	Pula (26)	Rijeka (22)	Zadar (40)	Split (27)	svi (185)
a	4	10	4	1	5	0	24
b	3	7	10	4	8	6	38
c	8	20	11	6	10	9	64
d	5	8	6	6	3	4	32
e	3	11	7	1	1	3	26
f	3	4	1	5	2	5	20
g	11	21	15	11	21	14	93
h	0	5	0	1	1	2	9
i	1	11	3	2	6	4	27
j	1	8	3	1	1	3	17

	Bjelovar (19)	Osijek (51)	Pula (26)	Rijeka (22)	Zadar (40)	Split (27)	svi (185)
a	7	16	12	4	9	7	55
b	5	12	7	5	11	10	50
c	2	9	4	7	6	7	35
d	4	4	5	5	7	4	29
e	2	5	1	1	1	1	11
f	1	4	2	4	2	2	15
g	1	5	1	2	4	0	13
h	0	4	0	0	0	1	5
i	2	5	0	0	2	2	11
j	1	4	0	0	0	2	7

7. Interval koji iznosi dvanaestinu čiste oktave naziva se

- poluton.
- polustepen.
- mala sekunda.
- poluglas.
- polustupanj.
- povećana prima.
- polu tona.
- polutonski razmak.

	Bjelovar (19)	Osijek (51)	Pula (26)	Rijeka (22)	Zadar (40)	Split (27)	svi (185)
a	2	7	4	2	8	1	24
b	12	27	18	15	19	14	105
c	13	20	14	15	11	12	85
d	0	0	0	0	0	0	0
e	0	4	1	1	2	1	9
f	8	0	3	2	1	4	18
g	0	2	2	3	0	0	7
h	0	2	1	0	2	1	6

8. U duru vođicom nazivamo

- a. VII. ljestvični stupanj.
- b. VII. i IV. ljestvični stupanj prirodnoga oblika, VII., IV. i VI. stupanj u harmonijskome, odnosno IV. i VI. stupanj u melodijskome obliku.
- c. VII. i IV. ljestvični stupanj prirodnoga oblika, IV. i VI. stupanj u harmonijskome, odnosno IV. i VI. stupanj u melodijskome obliku, ali i svaki alterirani ton.

	Bjelovar (19)	Osijek (51)	Pula (26)	Rijeka (22)	Zadar (40)	Split (27)	svi (185)
a	18	45	25	23	34	24	169
b	0	4	3	1	0	1	9
c	0	2	0	0	1	2	5

9. Ispravni nazivi četverozvuka su:

- a. mali smanjeni
- b. umanjeni
- c. povećani
- d. polusmanjeni
- e. veliki durski
- f. veliki povećani
- g. smanjeni smanjeni
- h. smanjeni
- i. mali povećani
- j. mali durski
- k. dominantni
- l. subdominantni
- m. prekomjerni

	Bjelovar (19)	Osijek (51)	Pula (26)	Rijeka (22)	Zadar (40)	Split (27)	svi (185)
a	16	33	15	16	23	21	124
b	0	3	1	4		20	27
c	13	35	20	19	20	22	129
d	3	42	13	4	1	20	83
e	18	8	23	19	21	7	96
f	4	3	5	5	7	5	29
g	4	31	3	4	1	17	60
h	8	3	18	17	23	2	71
i	0	26	2	2	1	20	51
j	16	36	20	20	17	14	123
k	11	7	15	18	21	6	78
l	0	0	1	0	3	1	5
m	0	0	0	0	0	0	0

stvarni izgled anketnog obrasca¹⁸:

**ANKETA UZ PREDSTAVLJANJE PROJEKTA CONMUSTERM
NA MUZIČKOJ AKADEMIJI SVEUČILIŠTA JURJA DOBRILE U PULI, 18. ožujka 2015.
anketu priredila: Sanja KIŠ Žuvela**

U sljedećim zadacima potrebno je zaokružiti slovo ispred izraza za koji smatrate da točno nadopunjuje tvrdnju. Moguće je odabrati jedan ili više ponuđenih izraza.

1. „Ta – te“ su _____ slogovi.

- a. ritmički
- b. ritamski
- c. ritmični
- d. ritmizirani
- e. ritamni

2. Savršena kadenca je

- a. kadenca u kojoj oba završna akorda nastupaju u osnovnome obliku i oktavnome položaju.
- b. kadenca u kojoj završni akord nastupa u oktavnome položaju.
- c. kadenca u kojoj završni akord nastupa u osnovnome obliku, na tešku dobu i u oktavnome položaju.
- d. kadenca u kojoj dva posljednja akorda nastupaju u osnovnome obliku, a završni nastupa u oktavnome položaju na tešku dobu.

3. Predznak kojim se visina označenoga tona mijenja za polustepen naniže naziva se

- a. razrješilica.
- b. snizilica.
- c. povratilica.
- d. razrješnica.
- e. povelilica.
- f. povratnica.

4. Predznak koji poništava djelovanje povelilice ili snizilice na ljestvičnome stupnju na kojem se nalazi naziva se

- a. razrješnica.
- b. povratilica.
- c. povratnica.
- d. razrješilica.

5. Okomita crta koja presijeca notno crtovlje, odnosno notna crtovlja spojena akoladom i označava granicu takta naziva se

- a. tinac.
- b. taktica.
- c. taktna crta.
- d. taktovna crta.
- e. međa.

¹⁸ Ovdje je priložen samo jedan ogledni obrazac jer su svi bili gotovo istovjetni, razlikovali su se samo u mjestu i datumu ispitivanja.

6. Akord g-h-d je _____
- | | |
|--|-----------------------------|
| a. dominantna funkcija | a. C-dura. |
| b. dominantna | b. u C-duru. |
| c. dominantni trozvuk | c. C-dur ljestvice. |
| d. akord dominantne funkcije | d. u C-dur ljestvici. |
| e. dominantni akord | e. tonaliteta C-dura. |
| f. akord dominantne harmonijske funkcije | f. u tonalitetu C-dura. |
| g. kvintakord V. stupnja | g. C-tonaliteta. |
| h. V. kvintakord | h. u C- tonalitetu. |
| i. trozvuk V. stupnja | i. C-durskoga tonaliteta. |
| j. dominantna harmonija | j. u C-durskome tonalitetu. |

7. Interval koji iznosi dvanaestinu čiste oktave naziva se

- a. poluton.
- b. polustepen.
- c. mala sekunda.
- d. poluglas.
- e. polustupanj.
- f. povećana prima.
- g. pola tona.
- h. polutonski razmak.

8. U duru vođicom nazivamo

- a. VII. ljestvični stupanj.
- b. VII. i IV. ljestvični stupanj prirodnoga oblika, VII., IV. i VI. stupanj u harmonijskome, odnosno IV. i VI. stupanj u melodijskome obliku.
- c. VII. i IV. ljestvični stupanj prirodnoga oblika, IV. i VI. stupanj u harmonijskome, odnosno IV. i VI. stupanj u melodijskome obliku, ali i svaki alterirani ton.

9. Ispravni nazivi četverozvuka su:

- a. mali smanjeni
- b. umanjeni
- c. povećani
- d. polusmanjeni
- e. veliki durski
- f. veliki povećani
- g. smanjeni smanjeni
- h. smanjeni
- i. mali povećani
- j. mali durski
- k. dominantni
- l. subdominantni
- m. prekomjerni

Hvala Vam na trudu!

1.5.2. Načela obrade građe

Obrada građe i normiranje nazivlja odvijat će se prema terminološkim načelima koja se primjenjuju u bazi strukovnoga nazivlja Struna pri Institutu za hrvatski jezik i jezikoslovlje u Zagrebu uz nužna odstupanja u smislu dijakronijske osjetljivosti na povijest pojmova u specijaliziranoj, historiografski ograničenoj stručnoj literaturi.

1.5.2.1. Terminološka načela

„Razlozi, koji govore za jedinstveno stručno nazivlje, u prvom su redu pedagoški. Pravilan rad u školi ne samo da je olakšan, nego je uobće tek moguć jedinstvenim i ustaljenim nazivljem. Za svaki pojam jedan naziv! to je zahtjev psihološki, a izvire iz potrebe ekonomije mišljenja.

I predavaču, a pogotovo učeniku, odvija se misaoni tok nesmetano i bez zapreka, ako raspolažemo u pravom času pravom rieči. To je dakako moguće samo onda, ako nam se u pravom času javi u svijesti samo jedna rieč, a ne dvije-tri, od kojih je – da neprilika bude veća – jedna ili druga još i strana. [...] Lako i brzo razumievanje bez suvišnih nesporazumaka, bilo ustmeno bilo pismeno, moguće je i opet samo, ako smo predhodno utvrdili stručno nazivlje.“¹⁹

Ciprini su zahtjevi i dandanas suvremeni, a ekonomika mišljenja još je uvijek misao vodilja svakoga terminološkog planiranja. Opća su terminološka načela koja će se primjenjivati prilikom normiranja nazivlja u ovome radu sukladna uzusima rada u terminološkoj bazi Struna:²⁰

- domaći naziv ima prednost pred stranim
- nazivi latinskoga i grčkoga podrijetla imaju prednost pred nazivima preuzetim iz engleskoga, francuskoga, njemačkoga itd.

¹⁹ Cipra 1943: 116.

²⁰ Prema Hudeček i Mihaljević 2009: 70 – 78. Ova su načela formirana po uzoru na odredbe standarda ISO 704: 2009 čl. 7.4.2 (str. 38 – 41).

- prošireniji naziv ima prednost pred manje proširenim
- naziv koji je stručnjacima određene struke prihvatljiviji ima prednost pred nazivom koji je manje prihvatljiv
- naziv mora biti usklađen sa (fonološkim, morfološkim, tvorbenim, sintaktičkim) sustavom hrvatskoga standardnog jezika
- kraći nazivi imaju prednost pred duljima
- naziv od kojeg se lakše tvore tvorenice ima prednost pred onim od kojeg se ne mogu tvoriti tvorenice
- unutar istoga terminološkog sustava naziv ne smije imati više značenja
- značenje naziva ne smije se bez valjana razloga mijenjati
- ako jedan naziv već ima određeno značenje, ne treba istomu nazivu davati nova značenja
- naziv ima prednost ako odgovara pojmu kojemu je pridružen i odražava svoje mjesto u pojmovnome sustavu.

U posebnim slučajevima, kada ova načela ne budu dostajala ili korespondirala s naravi konkretnih problema, primijenit će se i druga načela koja ćemo navesti i obrazložiti na odgovarajućim mjestima u tekstu.

1.5.2.2. Nužnost dijakronijske osjetljivosti

Poseban problem susreće se u nazivlju struka koje obuhvaćaju historiografiju pa time i povijest pojmova, što je u humanističkim znanostima neizbježno. Pokušamo li ukratko opisati povijesni put teorije glazbe u zapadnoeuropskome kulturnom krugu, mogao bi se podijeliti u tri velika razdoblja: modalnost, uspostava tonaliteta i posttonalitetno doba. S obzirom na ta tri razdoblja mijenjala su se i značenja osnovnih pojmova i njihovih naziva, koji su iz današnje perspektive uslijed svojega razvoja postali polisemični i stoga zahtijevaju posebnu terminološku raspravu.

Kada danas sa stajališta teorije glazbe kao nadvremenske norme pristupamo definiranju pojmova i njihovih naziva, stav je autorice da današnja definicija pojma, ako govorimo općenito, mora biti u skladu s ukupnošću suvremenih znanja o pojavi u trenutku. S druge strane, u historiografski ograničenim kontekstima (poput tekstova koji govore samo o nekom određenom razdoblju, npr. baroka, ili su k tomu ograničeni i geografski pa dolaze u obzir regionalne varijante naziva), nazivi se smiju upotrebljavati i u njihovim povijesnim značenjima, no ta se dva pristupa unutar jednoga teksta ne bi smjela kombinirati jer takva nedosljednost ne pridonosi ni komunikacijskoj vrijednosti niti znanstvenoj i stručnoj vjerodostojnosti teksta.

2. PROBLEMI SUVREMENOGA HRVATSKOGA GLAZBENOTEORIJSKOG NAZIVLJA

2.1. SEMANTIČKI PROBLEMI

2.1.1 SINONIMIJA

Kod svakoga pokušaja normiranja u terminologiji²¹ posebno je istaknut problem preklapanja značenjskih polja različitih naziva - sinonimija, za koju se tvrdi da je jedna od najproučavanijih semantičkih kategorija²². Može se tvrditi da je sinonimija, uz s njome tijesno povezanu polisemiju, ujedno i najproblematičnija pojava s kojom se terminolog susreće prilikom normiranja nazivlja. Naime, osim sinonimije i polisemije svi se ostali slučajevi svode na leksičke praznine, rješive slobodnim formiranjem novoga naziva koji na najbolji mogući način zadovoljava terminološke kriterije, a to je uvijek manje zahtjevno od vrednovanja postojećih inačica istoga ili sličnoga značenja. Poteškoće pritom proizlaze kako iz postojećega fonda sinonima unutar odabranoga nazivlja, tako i iz samoga određenja pojma sinonimije, odnosno definicije kojoj se autor norme priklanja ili je pak samostalno konstruirao na temelju vlastita kritičkog promišljanja.

Oko definicije pojma sinonimije u leksikologiji ne vlada konsenzus, no u najopćenitijem se smislu može opisati kao „pojava da riječi²³ imaju različit izraz, a isti sadržaj“²⁴, često uz naglašavanje kriterija međusobne zamjenjivosti u istim, sličnim ili različitim kontekstima. Prihvatimo li definiciju sadržaja kao „veze s izvanjezičnim svijetom i ukupnosti svih elemenata koji se tiču značenja leksema“²⁵ te podjelu toga sadržaja na

²¹ I sam se naziv *terminologija* može dovesti u vezu s cijelim nizom sinonima jer je po sebi višeznačan pa među inime označava skup naziva koji se rabe u određenome području djelovanja, znanost o nazivima i nazivljima, publikaciju u kojoj su nazivi sakupljeni i dr. (usp. npr. Mihaljević 1990: 151f). U skladu s time, naziv *terminologija* u svakome se pojedinačnom značenju može zamijeniti posebnim nazivom tvorenim od hrvatske osnove: *nazivlje*, *nazivoslovlje*, *rječnik nazivlja* i sl. Naziv *terminologija* sinoniman je nazivu *nazivlje* u onom segmentu u kojem se odnosi na skup naziva koji se rabe u određenome području djelovanja. Ipak, čak i u dijelu u kojem su istoznačni, između tih se dvaju naziva osjeća registarska razlika: *nazivlje* je stilski obilježeno i kao takvo uvrježenije u znanstvenome funkcionalnom stilu, osobito u leksikologiji i srodnim disciplinama (u kojima je i svijest o višeznačnosti naziva terminologija prisutnija), dok je u istom značenju uporabljen naziv *terminologija* stilski neobilježen i češći u gotovo svim ostalim kontekstima. U ovome se radu skup naziva redovito naziva nazivljem, dok se izraz terminologija upotrebljava za imenovanje znanosti o nazivima i nazivljima, po analogiji s nazivima drugih spominjanih znanstvenih disciplina poput muzikologije ili leksikologije.

²² Npr. Petrović B. 2005: 13.

²³ Pogrešno je sinonimiju kao pojavu ograničiti na riječi jer se sinoniman odnos može uspostaviti i između višerječnih izraza. U nazivljima su višerječni izrazi iznimno česti, a nastaju upravo iz potrebe da se izbjegne izlišna sinonimija (op. a.).

²⁴ VRH 1402.

²⁵ Samardžija 1995: 11.

denotativna ili *neutralna* i *konotativna značenja*²⁶, jasno je da zapravo ne postoji nijedan par sinonima koji bi u potpunosti zadovoljio konotativni kriterij²⁷. Odnos sinonima s obzirom na njihovo konotativno značenje uvelike utječe na njihovu zamjenjivost u različitim (ili u svim) kontekstima. Uz denotativno i konotativno značenje neki autori, poput Zguste, kao uvjet za apsolutnu sinonimiju navode i opseg primjene naziva [*range of application*].²⁸ Zgusta taj uvjet izdvaja kao posebnu kategoriju i ne smatra ga sastavnicom konotativnoga značenja. Autorica ovoga rada smatra da opseg primjene naziva izravno proizlazi iz njegove konotativne zalihe te ga stoga ni ne izdvaja kao posebnu kategoriju, kao ni većina ostalih autora čije razredbe ovdje navodimo.

Bez obzira na primijenjeni kriterij, većina se autora slaže oko stava da potpuna sinonimija nije moguća, čak ni u nazivlju.²⁹ Ipak, postoje sinonimni izrazi dovoljno slična sadržaja da ih se može smatrati gotovo istoznačnima i oni predstavljaju osnovu za utvrđivanje sinonimnoga niza prilikom normiranja nazivlja neke struke. Tada se među članovima sinonimnoga niza uspostavlja hijerarhija te ih se vrednuje s obzirom na kategoriju u koju se mogu svrstati prema odabranim svojstvima.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Usp. Milković 2010: 138f.

²⁸ Zgusta 1971: 38, 89f.

²⁹ Zgusta navodi kako se varijante najbliže potpunoj sinonimiji mogu javiti u strukovnome nazivlju te spominje par medicinskih izraza potpuno iste denotacije, konotacije i opsega primjene. Nazivi se razlikuju samo po tome što je jedan izveden iz grčke, a drugi iz latinske osnove (Zgusta 1971: 89). U glazbenome nazivlju također postoje takvi parnjaci, iako su rijetki (npr. *dijastematski* i *intervaljski*, koji se odnose na *interval* u značenju „razlika u visini dvaju tonova“), no u uporabi je jedan (*dijastematski*) znatno rjeđi, a razlikuju se i u tvorbenoj plodnosti osnova iz kojih su izvedeni (*interval* je neusporedivo tvorbeno plodniji). Stoga pri normiranju prednost valja dati uvrješčenijemu i tvorbeno plodnijemu nazivu, ili pak terminološkom normom odrediti značenjsku razliku.

2.1.1.1. KATEGORIJE SINONIMA

Da znanstveni pogledi na sinonimiju nipošto nisu jedinstveni, ogleda se upravo u mnoštvu kategorija koje se sinonimima pridijevaju. Stupnjevanje sinonimije od autora do autora također značajno varira: dok jedni ne prave razliku između različitih razina podudaranja značenjskih polja članova sinonimnoga niza ili u tome nisu dosljedni,³⁰ kod drugih se može primijetiti visoka osjetljivost na stilske i značenjske nijanse. Budući da ni jezikoslovno nazivlje na tome području nije u potpunosti sređeno, navest ćemo nekoliko češćih leksikoloških podjela i stupnjevanja sinonima kojima se danas priklanjaju autori domaćih tekstova, a na koje ćemo se referirati i u ovome radu, i to ne tako da pristanemo uz neku od podjela, već ćemo pojave etiketirati najprikladnijom kategorijom bez obzira na podjelu iz koje dolazi.

2.1.1.1.1. Podjela sinonima prema denotativnome i konotativnome značenju Eugena Wüster³¹

U općoj teoriji terminologije [*allgemeine Terminologielehre*] Eugen Wüster sinonime razvrstava prema denotativnome značenju [*Sachbedeutung*], konotativnome značenju [*Mitbedeutung*] te njihovoj koincidenciji [*Zusammentreffen*].

Prema denotativnome značenju Wüster sinonime dijeli na one kojima se denotativna značenja u potpunosti podudaraju – *potpune sinonime* [*Vollsynonyme*] – i

³⁰ Među nedosljedne po tome pitanju ubraja se *Hrvatski jezični savjetnik* IHJJ-a (Barić *et al.* 1999), koji na jednome mjestu izjednačava nazive istoga ili vrlo bliskoga značenja („Istoznačnicama ili sinonimima zovu se riječi koje mogu stajati jedna umjesto druge bez bitne promjene značenja, tj. koje imaju isto, odnosno vrlo blisko značenje“, *ibid.*, 199; na istome se mjestu, međutim, navodi i da se za terminološke potrebe imenice tvorene sinonimnim sufiksima mogu razlikovati), dok se drugdje forsira terminološko razgraničenje između pojma *bliskoznačnih naziva* i *istoznačnica* (*ibid.*, 296), koji se obuhvaćaju nadređenim pojmom *istoznačni nazivi*. U daljnjemu se tekstu (*ibid.*) pak značenje *istoznačnoga naziva* izjednačava s pojmom *istoznačnice* (jer se govori o odabiru najbolje inačice među potpuno sinonimnim nazivima, do toga mjesta nazivanim *istoznačnicama*). Ta je nedosljednost još neobičnija ako se uzme u obzir da je autorica poglavlja iz kojeg su primjeri citirani, *Leksik* (*ibid.*, 282 – 298), upravo Milica Mihaljević, koja u drugim svojim tekstovima (npr. Mihaljević 1990: 156, 158) jasno razgraničava značenje naziva *istoznačnica* (=sinonim) od značenja naziva *bliskoznačnica*. Nejasnom i nepotrebnom čini se stoga uporaba perifrastičnoga višerječnog naziva *istoznačni naziv*, koji se na prvome citiranom mjestu javlja kao hiperonim nazivima *bliskoznačnica* i *istoznačnica*, a na drugome kao naziv istoga reda.

³¹ Prema Wüster 1985: 83f.

njima antonimne *djelomične sinonime* [*Teilsynonyme*], kojima se denotativna značenjska polja djelomično preklapaju, bilo po vertikali (tzv. *ljestvični sinonimi* [*Leitersynonyme*], gdje je riječ o nazivima međusobno podređenoga i nadređenoga pojma) ili po horizontali (tzv. *presječni sinonimi* [*Überschneidungssynonyme*], koji su nazivi istoga reda).

Sinonime koji se razlikuju prema konotativnome značenju [*Synonyme nach der Mitbedeutung*] Wüster naziva *nijansiranim sinonimima* [*nuancierte Synonyme*]. Oni se mogu razlučiti po smislu [*Sinnform*], sentimentalnoj vrijednosti [*Gefühlswert*] i značenjskoj sferi [*Bedeutungssphäre*], no tu se mogućnosti njihova nijansiranja nipošto ne iscrpljuju. Najčešće je riječ o potpunim sinonimima među čijim uporabnim kontekstima postoji značajnije odudaranje.

Prema odnosu konotativnoga i denotativnoga značenja Wüster uspostavlja još dvije kategorije sinonima: *potpune sinonime* [*Gesamtsynonyme*], potpune sinonime između kojih nema nijansi, te *približne sinonime* [*Ungefährsynonyme*], u koje se osim djelomičnih i nijansiranih sinonima ubrajaju i njihove kombinacije. Potonja je vrsta sinonima najčešća, dok se na apsolutne i potpune nailazi rijetko.

2.1.1 1.2. Podjela sinonima na istoznačnice i bliskoznačnice

Podjela na *istoznačnice* i *bliskoznačnice*, iako naizgled rigidna, najuobičajenija je u hrvatskoj leksikologiji. Ona grubo naznačava razliku između potpune (apsolutne) i djelomične sinonimije. Autori koji zastupaju takvu razredbu³² usredotočeni su na denotativnu vrijednost naziva, pri čemu *istoznačnice* imaju istu denotaciju pa se stoga nazivaju i *apsolutnima*, odnosno *pravim sinonimima*, dok se denotacije u *bliskoznačnica* tek djelomično poklapaju. Konotativni je aspekt kod zagovornika te podjele u drugome planu jer smatraju da su *apsolutni sinonimi* („riječi koje se podudaraju i po značenju i po uporabi, koje imaju isto i denotativno i konotativno značenje, istu i priopćajnu i komunikacijsku i uporabnu vrijednost“³³) iznimno rijetki, a s obzirom na funkcionalnu

³² Npr. Mihaljević 1990: 156 i 158, Hudeček i Mihaljević 2009: 34ff, Šarić i Wittschen 2008, Babić 2002 i dr.

³³ Hudeček i Mihaljević 2009: 34.

vrijednost izraza možda uopće ni ne postoje³⁴. Jesu li dva naziva sinonimna i u kojoj mjeri, nemoguće je jednoznačno utvrditi, a odluka u podjednakoj mjeri ovisi o jezičnome osjećaju arbitra³⁵ kao i o primijenjenoj definiciji sinonimije.

U ovome će se radu naziv *istoznačnica* rabiti za one nazive čije se denotativne vrijednosti u potpunosti podudaraju, dok će se svi ostali sinonimni nazivi svrstavati u *bliskoznačnice*.

2.1.1.1.3. Podjela na dublete, sinonime i varijante Josipa Silića³⁶

U raspravi *Leksik i norma* Josip Silić sinonime također razvrstava prema denotativnim i konotativnim (ne)podudarnostima, no usto u obzir uzima i kriterij izraza. Prema tome, riječi istoga i sličnoga značenja Silić dijeli na *dublete (istoznačnice)* – riječi „različitoga izraza i sličnoga sadržaja“³⁷, *sinonime (sličnoznačnice ili suznačnice)*³⁸, kojima je izraz različit, a sadržaj sličan, te *varijante (inačice)*³⁹, koje se tek djelomično razlikuju u izrazu. Važno je napomenuti da Silić izbjegava označavanje krovnooga pojma nazivom *sinonim*, što je pak slučaj kod svih ostalih spomenutih autora. Isto tako, Silić naglašava važnost kontekstualne osviještenosti, no kriterij sinonimnosti Silić s obzirom na kontekst ne ograničava: „lako su sinonimi kontekstom uvjetovane pojave, mi sinonimima ne smatramo riječi koje su sinonimne samo dotle dok su u kontekstu. Za nas su riječi sinonimne tek kada su sinonimne i izvan konteksta u kojem se nalaze, jer se jedino tada mogu vratiti u kontekst sa značenjem koje su u njemu dobile.“⁴⁰ Prema tome, tvrdi Silić,

³⁴ Takav stav nalazimo primjerice u sljedećih autora: Hudeček i Mihaljević 2009: 34 i 37, Mihaljević 1990: 156; Blaževac i Vajs 1999: 51, 74.

³⁵ U općoj teoriji terminologije Wüster među inime predviđa i podjelu sinonima prema sentimentalnoj vrijednosti [*Gefühlswertunterscheiden*] gdje uzima u obzir različite sociolingvističke čimbenike poput socijalnoga statusa, okoline, situacije, podrijetla govornika i dr. (Wüster 1996: 84).

³⁶ Silić 1999: 291ff.

³⁷ *Ibid.*, 291.

³⁸ Suznačnice se razlikuju s obzirom na funkcionalni stil kojemu su svojstvene (*ibid.*), dok se među sličnoznačnicama može nazrijeti i denotativna razlika.

³⁹ U drugih se autora nazivaju i *tvorbenim dubletama* (usp. Tafra 2005b: 270).

⁴⁰ *Ibid.* O samome nazivlju sinonima u nas gotovo da nema konsenzusa. Za razliku od Silićeve razredbe, u prvome izdanju *Hrvatskoga jezičnog savjetnika* (Barić et al. 1999: 47) nazivi *inačica* i *dubleta* navode se kao istoznačni, usprkos tomu što je jedan od recenzenata knjige upravo Silić.

dublete su zamjenjive u istome kontekstu, dok se *sinonimi* mogu međusobno zamijeniti u različitim kontekstima.⁴¹

S obzirom na značajan otklon Silićeve razredbe od većine uobičajenih, u ovome će se radu u Silićevu smislu upotrebljavati samo naziv *suznačnica*⁴² koji nema pravoga ekvivalenta u drugim kategorizacijama. Uporabu toga naziva nalaže funkcionalno raslojavanje sinonimnih leksičkih jedinica koje je u glazbenome nazivlju razmjerno česta pojava.

Za terminološko planiranje osobito je vrijedna Silićeva misao da „u jeziku kao sustavu nema »istoga« ni »sličnoga«, pa onda ni sinonimnoga. U njemu ima samo različito. I upravo time, različitim, on osigurava komunikaciju.“⁴³ Jezik kao sustav tako korisnicima nazivlja dopušta „da ih [oblike i riječi istoga i sličnoga značenja] komunikacijski raspodijele onako kako im odgovara“⁴⁴. Tako dolazi do procesa desinonimizacije u kojem se sinonimi, dublete, a osobito varijante, postupno značenjski raslojavaju, omogućujući precizniju komunikaciju među pripadnicima struke. U ovome će se radu također pokušati donijeti prijedlog desinonimizacije nekih istoznačnih i bliskoznačnih naziva na temelju njihovih tvorbenih i značenjskih svojstava, uporabnih konteksta i manipulativnoga prostora koji nam u tom pogledu pruža Silićev jezik kao sustav. Posebno su pogodni istokorijenski sinonimi – tvorbene dublete – kod kojih standard s vremenom počinje davati prednost jednomu od njih, dok ostali prelaze u pasivni sloj ili drugi funkcionalni stil.⁴⁵ Normiranjem takvih naziva može se osigurati sposobnost razlikovanja finih značenjskih nijansi unutar nazivlja određene struke, što je mogućnost koju prepoznaje i gramatička norma.⁴⁶

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Tafra (2005b: 268) upozorava da „Silićev naziv *suznačnice* odgovara izvornomu nazivu *sinonimi*.“ Vjerojatno se upravo stoga njegovo tumačenje značenja naziva *sinonim* razilazi od većine ostalih autora kojima *sinonim* predstavlja krovni pojam što obuhvaća sve riječi i izraze istoga i sličnoga značenja (npr. Šarić i Wittschen 2008: 9). Kako bi se izbjegla polisemična uporaba naziva *sinonim* u ovome radu, taj se naziv ne upotrebljava kao sinonim za Silićevu *suznačnicu*.

⁴³ Silić 1999: 285.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Tafra 2005b: 270.

⁴⁶ Primjerice, u Barić *et al.* 1999: 199 stoji kako se za terminološke potrebe imenice tvorene inače sinonimnim sufiksima mogu i razlikovati.

2.1.1.1.4. Kognitivnolingvistička ljestvica sinonimnosti Davida Alana Crusea

U semantičkim studijama Davida Alana Crusea sinonimi se definiraju kao leksičke jedinice koje imaju poseban stupanj semantičke sličnosti⁴⁷ i to tako da se u bitnim značajkama podudaraju, dok se u perifernima mogu razlikovati⁴⁸. Priznajući da se sinonimi teško mogu razvrstati na uredan način, Cruse ipak uspostavlja ljestvicu sinonimnosti u kojoj utvrđuje sljedeće glavne stupnjeve: *apsolutnu sinonimnost* [*absolute synonymity*]⁴⁹, *kognitivnu sinonimnost* [*cognitive synonymity*]⁵⁰ odn. *propozicijsku sinonimnost* [*propositinal synonymity*]⁵¹, *plezionimnost* [*plesionimity*]⁵² odn. *približnu ili djelomičnu sinonimnost* [*near-synonymity*]⁵³ i *nultu sinonimnost* [*zero synonymity*]⁵⁴.

Apsolutna je sinonimnost, prema Cruseu, svojstvo leksičkih jedinica koje imaju isto značenje u svim mogućim kontekstima.⁵⁵ Pritom je autor u potpunosti svjestan da je to svojstvo nedokazivo jer je nemoguće predvidjeti sve kontekste kojih je po definiciji beskonačno mnogo⁵⁶ pa utvrđuje kako je stupanj apsolutne sinonimnosti tek idealna krajnost kojoj se odnos dvaju leksema može približiti, no ne može je dosegnuti. Na suprotnom se kraju ljestvice nalazi *nulta sinonimnost*.

Kognitivna je sinonimnost svojstvo sintaktički jednakovrijednih leksičkih jedinica koje se u svakoj izjavnoj rečenici što sadržava jednu od njih mogu međusobno zamijeniti a da se istinitost iskaza ne naruši.⁵⁷ Kognitivni sinonimi mogu, ali i ne moraju biti bliski

⁴⁷ Cruse 1986: 265.

⁴⁸ *Ibid.*, 267.

⁴⁹ Cruse 1986: 265ff i 2000: 157ff.

⁵⁰ Cruse 1986: 88ff, 270ff.

⁵¹ Cruse 2000: 158.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*, 159.

⁵⁴ Cruse 1986: 268.

⁵⁵ *Ibid.* Stoga autor izraze koji teže apsolutnoj sinonimnosti traži u njima najprirodnijim, „najmanje specifičnim kontekstualnim odnosima, naime, relativnoj normalni“ [“in terms of the least specific of contextual relations, namely, relative normality”] (*ibid.*).

⁵⁶ Na prvi se pogled može učiniti da su svi mogući konteksti u okviru jezika pojedinačne struke predvidljivi pa da se stoga može utvrditi i apsolutna sinonimnost međusobno zamjenjivih izraza, no pokazat će se da takav idealan slučaj ne postoji jer čak ni kriterij zamjenjivosti u svim kontekstima ne jamči konotativnu istoznačnost tzv. apsolutnih sinonima.

⁵⁷ Cruse 1986: 88. Kognitivnu sinonimiju autor ilustrira dvama engleskim nazivima za violinu: *violin* i *fiddle*. Zamijenimo li naziv *violin* nazivom *fiddle* u rečenici „*He plays the violin very well*“, kako navodi autor na spomenutom mjestu, istinitost se iskaza neće promijeniti. Ipak, navedeni kognitivni sinonimi nisu zamjenjivi u svakome kontekstu pa se tako koncerte skladane za violinu gotovo nikada ne naziva *fiddle concerto* (Cruse 2000: 158). Zanimljivo je da postoji skladba pod nazivom *Fiddle Concerto*, koju je 1992.

idealu apsolutne sinonimije, odnosno, kognitivna sinonimija ne ovisi o kontekstu u kojem se javlja pa tako nije povezana ni sa zamjenjivošću leksičkih jedinica u različitim kontekstima. U kasnijim radovima Cruse naziv *kognitivna sinonimnost* [*cognitive synonymy*] zamjenjuje nazivom *propozicijska sinonimnost* [*propositional synonymy*], dajući gotovo identičnu definiciju uvjeta za takav odnos: „Ako su dvije leksičke jedinice propozicijski sinonimi, mogu se međusobno zamijeniti u svakome izrazu koji posjeduje svojstva istinitosti bez ikakva utjecaja na ta svojstva.“⁵⁸ Propozicijski se sinonimi mogu razlikovati po onim svojstvima koja ne utječu na uvjet istinitosti, kao što su izražajnost, funkcionalno-stilska pripadnost, uvriježenost u određenome području diskursa i sl.⁵⁹ Osim zamjenjivosti, za koju je i sam Cruse naglasio da ju je nemoguće dokazati u svakome (ili u konačnome) broju slučajeva, kritika dovodi u pitanje i uvjet istinitosti jer nisu sva pitanja podložna jedinstvenome istinosnom sudu.⁶⁰

*Plezionimi (približni sinonimi)*⁶¹ leksičke su jedinice kojima se značenjska polja tek djelomično preklapaju pa nisu zamjenjive u svakome kontekstu. Međusobnom zamjenom plezionimnih parnjaka mijenja se i istinitosna vrijednost iskaza u kojem se plezionim javlja.⁶² Na ljestvici sinonimnosti plezionimi ispunjavaju stupnjeve između propozicijske i nulte sinonimnosti. Stupanj sinonimnosti kod plezionima ne ovisi o udjelu, već o kvaliteti podudaranja značenjskih polja.

skladao američki glazbenik Marc O'Connor. Uporabom naziva *fiddle* umjesto *violin* u naslovu svoje skladbe (za koju se inače tvrdi da je najizvođeniji koncert za violinu - *sic!* - nastao u posljednjih pola stoljeća, usp. <http://www.cadenzaartists.com/2015/12/21/mark-oconnor-and-the-oconnor-family-band/> [pristup 30. prosinca 2015.]) O'Connor se jasno stilski ograđuje od klasične umjetničkogskladbene tradicije, dajući do znanja da je njegov idiom bliži tradicijskoj i popularnoj glazbi jer upravo se u diskursu o takvoj glazbi naziv *fiddle* daleko češće susreće od naziva *violin*. U hrvatskome nazivlju sličan odnos nalazimo među članovima sinonimnoga niza *kontrabas*, **bas* i **bajs*.

⁵⁸ „If two lexical items are propositional synonyms, they can be substituted in any expression with truth-conditional properties without effect on those properties“ (Cruse 2000: 158). O tome da je naziv *propozicijska sinonimija* legitiman nasljednik naziva *kognitivna sinonimija* te da kod Crusea označava isti pojam, svjedoči činjenica da ta dva naziva nikada ne supostoje unutar jednoga te istoga teksta toga autora.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Npr. Blaževac i Vajs 1999: 54.

⁶¹ Cruse je naziv *plezionim* iz 1986: 285ff. kasnije zamijenio nazivom *near-synonymy* (npr. u 2000: 159).

⁶² Cruse 1986: 285.

Na kraju ljestvice sinonimnosti koji je suprotan *apsolutnoj sinonimiji* nalazi se točka *nulte sinonimije*. Na tome stupnju između dvaju leksičkih izraza nije moguće ustanoviti nikakvo semantičko preklapanje.⁶³

2.1.1.1.5. Podjela sinonima s obzirom na normativni status

Normiranje nazivlja podrazumijeva određenje normativnoga statusa svakoga naziva i njegovih istoznačnica radi izbjegavanja sinonimije, prije svega u znanstvenome funkcionalnom stilu. U nas je u terminološkome radu nazive uobičajeno razvrstavati prema sljedećim kategorijama: *preporučeni*, *dopušteni*, *nepreporučeni*, *zastarjeli* i *žargonski naziv*.⁶⁴

S obzirom na to da se izgradnja i normiranje hrvatskoga strukovnog nazivlja danas sustavno odvija samo u okviru programa Struna pri Institutu za hrvatski jezik i jezikoslovlje u Zagrebu, može se tvrditi da je kategorizacija normativnih statusa koju su osmislili institutski stručnjaci trenutačno najprikladnija u domaćoj terminologiji. Navest ćemo kratak opis kategorija koje postoje u njihovoj terminološkoj bazi (dostupnoj na www.struna.ihjj.hr), a kojima ćemo se služiti i u ovome radu:

Preporučeni je naziv „jezično najprihvatljiviji naziv koji se najbolje uklapa u sustav hrvatskoga standardnog jezika, ali i u sustav nazivlja struke o kojoj je riječ. To je u pravilu i naziv od kojega se najlakše tvore značenjski povezani nazivi. U slučaju kad je naziv dug, predlaže se i njegov skraćeni oblik koji se može upotrebljavati u definicijama.“⁶⁵ Valja

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Hudeček i Mihaljević 2009: 94. U ove se kategorije prema normativnome statusu svrstavaju članovi sinonimnih nizova znanstvenih naziva u okviru terminološke baze Struna pri Institutu za hrvatski jezik i jezikoslovlje u Zagrebu. Tu bazu strukovnoga nazivlja izgrađuju interdisciplinarni timovi sastavljeni od jezikoslovaca s Instituta i predmetnih stručnjaka. Uz navedene kategorije sinonima, u bazi se javlja još jedna, kategorija *predloženog naziva*. U nju se svrstavaju nazivi koji su prema mišljenju institutskih stručnjaka najprimjereniji, no od strane stručnjaka nisu prihvaćeni kao preporučeni (v. <http://struna.ihjj.hr/page/o-struni/#sadrzaj> [pristup 2. siječnja 2016.]). Ipak, i preporučene je nazive važno zabilježiti u bazi podataka kako bi bili dostupni mogućim korisnicima te se eventualno i potvrdili kroz uporabnu normu, u slučaju da se u njima doista krije potencijal sukladan procjeni institutskih stručnjaka.

⁶⁵ Preuzeto s mrežne stranice programa Struna <http://struna.ihjj.hr/page/o-struni/#sadrzaj> [pristup: 2. siječnja 2016.].

primijetiti da nije dovoljno da preporučeni naziv bude „jezično najprihvatljiviji“⁶⁶; podjednako je važno da on u što većoj mjeri bude i usklađen s terminološkim načelima opisanim u poglavlju broj 1.5.2.1.

Skraćeni oblik naziva nije kratica preporučenoga naziva, već je najčešće riječ o sinonimu nastalom redukcijom višerječne cjeline na njezin nužan dio. Ova je kategorija sinonima iznimno važna jer se u znanstvenome i stručnome diskursu nazivi često rabe u skraćenu obliku i to u onim kontekstima u kojima se izostavljeni dio podrazumijeva. Tako se tekst rasterećuje od suvišnoga ponavljanja te dobiva na racionalnosti i ekonomičnosti sadržaja, a samim time i na jasnoći i razumljivosti. To je osobito prikladno u tekstovima koji su tematski usko specijalizirani, što je u znanosti čest slučaj. Primjerice, u muzikološkome tekstu u kojem se govori isključivo o glazbenim ljestvicama i njihovim, ljestvičnim stupnjevima atributi *glazbena* i *ljestvični* mogu se slobodno izostaviti iz sintagmi *glazbena ljestvica* i *ljestvični stupanj* bez ikakvih komunikacijskih gubitaka. S druge strane, ako se u jednome tekstu javljaju nazivi *ljestvični stupanj* i *stupanj gustoće* (npr. fature), nijedan od njih nije uputno svoditi na skraćeni oblik *stupanj* kako ne bi došlo do sinonimnoga odnosa među tim dvama nazivima. U glazbenom je nazivlju, uslijed jakoga upliva strukovnoga žargona⁶⁷, učestalo neprimjereno kraćenje dugih, višerječnih naziva metonimijom, pri čemu također dolazi do nepoželjnoga polisemnog tretmana skraćenog oblika naziva, koji se u drugome kontekstu upotrebljava i samostalno u neprenesenu značenju. Tako je u jednome sveučilišnom udžbeniku⁶⁸ *imitacija u augmentaciji* (imitacija kod koje su notne vrijednosti uvećane u odnosu na model) postala *augmentacijom* te se izrazom izjednačila s jednorječnim nazivom drugoga pojma (*augmentacija* u značenju uvećanja notnih vrijednosti u odnosu na model). Problem je tim veći ako se takva metonimija u tekstu pojavljuje naizmjenice s izvornim značenjem preporučenoga jednorječnog naziva. Jasno je da norma ne smije dopuštati sinonimiju unutar nazivlja jedne struke pa se takva uporaba smatra nepreporučenom. Postoje, međutim, i u nazivlju sinonimi čija uporaba nije preporučena, ali ni nepoželjna.

⁶⁶ Nije dovoljno ako terminologiju smatramo samostalnom disciplinom koja se emancipirala od lingvistike, što je i gledište autorice ovoga rada.

⁶⁷ Vjerojatno stoga što, s izuzetkom muzikologa, stručnjaci koji se glazbom bave nemaju znanstvenu, već samo umjetničku naobrazbu.

⁶⁸ Lučić 1997: 49. Ovomu će se problemu posvetiti posebno poglavlje. Problem je još značajniji uzme li se u obzir da kod ovoga autora pogreška nije slučajna, već se javlja u većem broju analognih slučajeva, što progovara o nepostojanju dosljedno izgrađenoga pojmovnog sustava u toga autora.

„Dopušteni su nazivi oni koji se susreću u struci kao potpune istoznačnice preporučenog naziva, ali su po nekome kriteriju normativno manje prihvatljivi od preporučenoga naziva.“⁶⁹ Valja, međutim, reći da se i kod tih parnjaka teško može govoriti o apsolutnoj sinonimiji (u prvome redu zahvaljujući stilskom raslojavanju), no u pravilu je riječ o nazivima koji se toj idealnoj kategoriji u najvećoj mogućoj mjeri približavaju. Najčešće su to supostojeći sinonimi tvoreni iz domaće i strane osnove kojima je denotat konkretan, kao što je slučaj s nazivima *glazbalo* i *instrument*, *pauza* i *stanka* ili pak *kompozitor* i *skladatelj*⁷⁰. Neki autori⁷¹ smatraju da domaćemu nazivu uvijek treba davati prednost pred stranim, a internacionalizme redovito kategorizirati kao dopuštene nazive te ih navoditi u zagradama (informativno).⁷² U ovom se radu nazivi neće normirati prema unaprijed određenome jedinstvenom kriteriju jer neki domaći nazivi ne udovoljavaju terminološkim načelima, velik ih je broj stilski obilježenih, a neki se stalno kolebaju između aktivnoga i pasivnoga leksičkog sloja. Zbog toga će se prednost davati samo onim domaćim nazivima koji u većoj mjeri zadovoljavaju terminološka načela s obzirom na njima istoznačan internacionalizam. U svakom bi slučaju unutar istoga teksta valjalo izbjegavati alternativnu uporabu preporučenoga i dopuštenoga naziva (kao i bilo koje druge kombinacije istoznačnica), s obzirom na to da se tako sugerira postojanje značenjske distinkcije između njih.

„Nepreporučenim nazivima smatraju se nazivi koji nisu prihvatljivi za uporabu u strukovnome jeziku jer su jezično neprihvatljivi ili pogrešno ili nepotpuno izražavaju pojam na koji se odnose.“⁷³ Najčešće su to nazivi koji grubo krše neko od terminoloških načela ili pak tvorbeno ne odgovaraju značenju pojma koji bi trebali označiti. Nerijetko se radi o nazivima koji su primjereni označitelji kojega drugog pojma, no često se pogrešno upotrebljavaju. Takav je slučaj *stupanj*⁷⁴, preporučeni naziv za položaj tona unutar ljestvice, koji se nerijetko rabi u značenju „jedinica mjerenja veličine intervala“ umjesto

⁶⁹ Hudeček i Mihaljević 2009: 94.

⁷⁰ Valja napomenuti da se terminološka načela s vremenom mijenjaju, kao što je slučaj s nazivom *kompozitor*, koji se danas doima stilski obilježenom posuđenicom iz luksuza, dok je u drugoj polovici 20. stoljeća u strukovnom diskursu nepoželjnim i stilski obilježenim nazivom smatrala njegova istoznačnica, *skladatelj*.

⁷¹ Npr. Hudeček, Mihaljević i Vidović 2006: 120.

⁷² Spomenuti autori, osim statusa preporučenoga i dopuštenoga naziva, predviđaju još i kategoriju „za pedagošku praksu nedopuštenoga naziva“ (*ibid.*).

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Stupanj* je inače skraćeni oblik već spomenutoga naziva *ljestvični stupanj*.

preporučena naziva toga pojma, *stepen*. Zadatak je terminološke norme ukazati na takvu, nepoželjnu polisemiju (kao u naziva *stupanj*) i njome uzrokovanu *sinonimiju* (među nazivima *stepen* i *stupanj*).

Neke su kategorije nepreporučenih naziva posebno izdvojene, a među njima su u (pogrešnoj) uporabi najčešći *zastarjeli nazivi* i *žargonizmi*.

„Zastarjeli su nazivi oni nazivi koji se u jeziku struke više ne upotrebljavaju.“⁷⁵ Iako su (prema gornjoj definiciji) potisnuti iz uporabe, terminološka se norma prema njima ipak mora odrediti jer nije rijedak slučaj prelaženje takvih naziva iz pasivnoga u aktivni sloj, kao što se u hrvatskome glazbenom diskursu događalo uslijed društveno-političkih promjena u posljednjem desetljeću dvadesetog stoljeća. Oživljavanjem izraza iz pasivnog sloja dolazi do uspostave sinonimije između zastarjeloga i suvremenoga preporučenog naziva, no taj je odnos privremen i završava tako da jedan izraz reafirmira i potisne drugi u manje aktivan ili pasivni sloj.⁷⁶

Naposljetku među nepreporučenim nazivima valja spomenuti i žargonizme, „koji se upotrebljavaju u neslužbenome razgovoru među stručnjacima, a često su posuđenice iz drugih jezika, metaforični izrazi i sl.“⁷⁷ Uz već navedene primjere metonimije⁷⁸, svojstvene razgovoru među skladateljima, u glazbenom su nazivlju žargonizmi u prvome redu posuđenice iz njemačkoga jezika povezane s notnim zapisom i izvođenjem glazbe, uobičajene u komunikaciji tijekom glazbenih pokusa (**proba*). U češće se takve nazive ubrajaju **laga (položina)*, **štima (dionica)*, **pult (stalak)*, **štrajh (gudači, gudaća glazbala)*, **klapna (poklopac puhaćega glazbala)*, **doplštrih (dvostruka taktna crta)* i sl.

Uz navedeno, u optjecaju je i određeni broj kategorija sinonima koje se mogu, ali i ne moraju promatrati u kontekstu gorespomenutih. Postoji, primjerice, podjela sinonima na gramatičkoj razini⁷⁹, a najviše je primjera koji se razlikuju s obzirom na tvorbu riječi

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Usp. Tafra 2005a: 218.

⁷⁷ Preuzeto s mrežne stranice programa Struna <http://struna.ihjj.hr/page/o-struni/#sadrzaj> [pristup: 2. siječnja 2016.].

⁷⁸ Npr. *imitacija u augmentaciji i augmentacija*.

⁷⁹ Usp. Tafra 2005a: 214.

(tzv. *morfološki sinonimi*, *istokorijenski sinonimi* ili *tvorbene dublete*, različite tvorbe od iste osnove, istoga ili bliskoga značenja, npr. *akordni* i *akordski*) i sintaksu (*sintaktički sinonimi*, najčešće su u pitanju višerječni izrazi koji se razlikuju s obzirom na suodnos sadržanih leksičkih jedinica i vrstu riječi kojoj elementi pripadaju, npr. *teorija glazbe* i *glazbena teorija*). Važno je primijetiti da razlike na gramatičkoj razini nužno podrazumijevaju i značenjsku distinkciju pa je tako *teorija glazbe* očigledno teorija čiji je predmet glazba, dok je naziv *glazbena teorija* manje transparentan jer je osnovno značenje pridjeva *glazben* posvojno, a ne odnosno.

Pravopisna norma također može biti osnovom za funkcionalno raslojavanje sinonimnih leksičkih jedinica. Raslojavanje prema pravopisnoj normi u glazbenom se nazivlju često javlja s obzirom na fazu adaptacije tuđica, kao i u načinu tvorbe i pisanja hibridnih složenica. Neki autori smatraju da gramatičke i pravopisne inačice standardni jezik ugrožavaju, dok su leksičke i stilističke poželjne, s izuzetkom nazivlja.⁸⁰ Autorica ovoga teksta smatra da je takve inačice potrebno normirati, no ne prihvaća načelan stav da sinonimija na gramatičkoj i pravopisnoj razini ugrožava standardni jezik jer bi to značilo zaustavljanje razvoja jezika u stanju zatečenoga povijesnog trenutka, bez davanja korekcijskoga prostora uporabnoj normi. Posebno je to važno u znanstvenome nazivlju koje, gotovo bez iznimke, nastaje kalkiranjem, procesom koji može biti toliko dugotrajan da ponekad prođu i desetljeća dok se naziv u potpunosti ne adaptira u sustav jezika primatelja, a neki se nazivi tome čak i uporno opiru. Hrvatsko je glazbeno nazivlje najvećim dijelom nastalo preuzimanjem i kalkiranjem stranoga nazivlja, prije svega njemačkoga, talijanskoga i engleskoga. Zaslugom Franje Kuhača njemačko je glazbenoteorijsko nazivlje u drugoj polovici 19. stoljeća u cijelosti prevedeno na hrvatski jezik⁸¹ te se, iako se mnogi Kuhačevi prijevodi u praksi nisu održali, njemački glazbeni nazivi u znanstvenome funkcionalnom stilu rabe u prevedenome obliku. S druge strane, mnogi talijanski i engleski glazbeni nazivi (i ne samo u hrvatskome jeziku!) pružaju otpor adaptaciji pa fonetizirani način pisanja tih naziva u praksi nikada nije zaživio, usprkos tomu što ga je pravopisna norma uvijek dopuštala⁸², a ponekad i preporučivala.⁸³ Iz

⁸⁰ Npr. Barić *et al.* 1999: 48.

⁸¹ Lobe 1875, Kuhač 1890.

⁸² Važeća pravopisna norma, *Hrvatski pravopis* Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje, također predviđa i fonetiziran način pisanja pojedinih glazbenih naziva, primjerice, *džez*, *pank*, *rok* i *solfeđo* (*Pravopis.hr*: 6.1,

navedenoga je vidljivo da živi jezik nameće svoje zakonitosti te da normom nije moguće na isti način tretirati sve (naizgled) istovrsne slučajeve, a ponajmanje dokinuti pojedine oblike sinonimije (poput gramatičkih i pravopisnih, iako se upravo njima ta norma najstrože obraća). Supostojanje sinonima u nazivlju u pravilu je privremeno i kratkotrajno ako nije stilski raslojeno⁸⁴ i upravo je to prigoda u kojoj korisnici nazivlja daju mogućnost kvalitetnijoj inačici da se u praksi potvrdi i uvriježi, dok ona manje prikladna biva potisnuta u pasivni sloj leksika.

Sinonimija se u leksiku javlja i kao posljedica uporabe jezika u različitim sociolingvističkim kontekstima. Oni su pak međusobno propusni jer pojedinačni korisnici jezika (pa tako i nazivlja) gotovo nikada ne djeluju u okviru samo jednoga govornog varijeteta. Uspostavljanjem kontakta među varijetetima nastaju nizovi kojima najčešće najmanje jedan član odudara svojom nepripadnošću standardnomu jeziku. U glazbenome su nazivlju najprisutniji sinonimni parovi kod kojih je jedan izraz standardan, dok je drugi svojstven strukovnomu žargonu. Žargonizmi su pritom počesto regionalno i/ili dijalektalno obojeni pa sinonimni nizovi obuhvaćaju i *kontaktne sinonime* (nastale u dodiru standardnog jezika s nestandardnim varijetetima poput dijalekta, žargona, slenga i dr.), kao što je to slučaj s istoznačnicama naziva *rog*, za koji postoje (najmanje) tri supstandardne inačice: **korna*, **korno* (talijanizam svojstven čakavskome dijalektu) i **horna* (germanizam uobičajen u govorima sjeverne i sjeverozapadne Hrvatske) te pripadajući nazivi zanimanja. Problem nastaje kada se supstandardna inačica ili čak i cijeli niz kontaktnih sinonima tretiraju kao punopravni strukovni nazivi u službenome dokumentu kao što je još uvijek važeća *Nacionalna klasifikacija zanimanja* s nazivima u muškom i ženskom rodu (NN 124/2008) u kojoj se spominju i **kornist/*kornistica*⁸⁵, i

<http://pravopis.hr/pravilo/pisanje-opcih-rijeci-i-sveza/46/>, pristup 3. veljače 2016.), kao što su predviđale i ostale recentne norme (npr. Babić i Moguš 2011: 47; Anić i Silić 2011: 779; Badurina *et al.* 2008: 217 itd.), a neke i nalagale (Badurina *et al.* 2008). Međutim, uvidom u Hrvatski nacionalni korpus (HNK) i Hrvatski jezični korpus (HJK) može se pokazati da nijedna preskriptivna norma nije uspjela nametnuti fonetiziranu grafiju. Tako, primjerice, naziv *jazz* pisan izvorno bilježi 2582 pojavnice u HNK-u i 1972 pojavnice u HJK-u, dok se u obliku *džez* javlja tek 14 puta u HNK-u i 99 puta u HJK-u. *Punk* se javlja 243 puta u HNK-u i 190 puta u HJK-u, a *pank* tek po 4 puta u svakome korpusu. *Solfeggio* je u HNK-u zastupljen 62 puta, a u HJK-u 12 puta, dok se *solfeđo* pojavljuje samo po jedanput u svakome korpusu (pretraženi su svi gramatički oblici riječi u cjelovitim korpusima HNK_v30, odn. HJK na dan 3. veljače 2016.).

⁸³ Npr. Badurina *et al.* 2008: 217.

⁸⁴ Tafra 2005a: 220.

⁸⁵ NKZNMŽ 2008: 59.

hornist*/hornistica*⁸⁶, i **rogist*/**rogistica*⁸⁷, tri nezgodna primjera istoznačnih kontaktnih sinonima od kojih nijedan nije u skladu s terminološkim načelima⁸⁸.

U raspravi o stupnjevima sinonimije u glazbenome nazivlju poslužiti ćemo se prvenstveno prvonavedenom podjelom sinonima na *istoznačnice* i *bliskoznačnice*, dok ćemo se na ostale opisane vrste sinonima osvrnuti prema potrebi. S obzirom na to da svaka od navedenih podjela nudi neku drugu kvalitativnu nijansu, ne želimo se ograničiti isključivim pristajanjem uz sustav nekoga određenoga autora, već ćemo za svaku situaciju nastojati pronaći najbolju kategoriju. Kao poseban slučaj obraditi ćemo nazive koji su, protivno osnovnim terminološkim načelima i značajkama znanstvenoga funkcionalnog stila, u sinoniman odnos dovedeni metonimijom.

⁸⁶ *Ibid.*, 38. Za razliku od ostalih ovdje spomenutih, jedino par **hornist*/**hornistica* u navedenome popisu zanimanja pripada kategoriji akademskih glazbenika, dok su ostali „samo“ glazbenici, svirači.

⁸⁷ *Ibid.*, 59.

⁸⁸ Od triju navedenih mogućnosti *VRH* prepoznaje samo kombinaciju **hornist*/**hornistica* u značenju „onaj koji svira rog“ (str. 400) te kao dodatno značenje navodi „trubač u vojsci [*Hornist je u vojsci*]“ (*ibid.*), što nalazimo i na HJP-u (<http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search>, pristup 10. veljače 2016.), u *RHJ*-u, kao i u *RSR*-u („trubač, značar (u vojsci)“, *RSR* 556). Pretpostavljamo da je do te sinonimije došlo zbog činjenice da se u novije vrijeme vojni signali (znakovi) daju na trubi, dok su se nekoć izvodili na signalnome rogu. O nedoumicama oko suvremenih naziva svirača roga svjedoči i činjenica da ga neki rječnici potpuno ignoriraju, ne navodeći nijednu mogućnost. Takvu situaciju nalazimo primjerice u Anićeveu *RHJ*-u iako je riječ o deskriptivnome, a ne o normativnome tipu rječnika.

2.1.1.2. SINONIMIJA U ZNANSTVENOME FUNKCIONALNOM STILU I PEDAGOŠKOME FUNKCIONALNOM PODSTILU

Sinonimija je normalna pojava u svakome prirodnom jeziku bez koje bi ostvarivanje različitih funkcionalnih stilova standardnoga jezika bilo nemoguće. Leksičkom se normom odnosi među sinonimima uređuju, dodjeljuju im se odgovarajući normativni statusi te se raslojavaju i raspodjeljuju prema funkciji i uporabnoj normi.⁸⁹ U ovome će se radu pokušati predložiti regulacijska norma za uporabu temeljnoga glazbenoteorijskog nazivlja u okviru znanstvenoga funkcionalnog stila s osobitim obzirom na pedagoški funkcionalni podstil.

Za razliku od književno-umjetničkoga ili razgovornoga funkcionalnog stila, nezamislivih bez istoznačnica i bliskoznačnica koje ih stilski obogaćuju i pridonose dinamici teksta, u znanstvenome je funkcionalnom stilu, a time i u nazivlju, sinonimija načelno nepoželjna. Hudeček, Mihaljević i Vidović smatraju da sinonimi u pedagoškoj literaturi odražavaju ili neuređenost naziva određene struke ili pak različite stavove pojedinih stručnjaka. Nazivlje koje se upotrebljava u udžbenicima prema tim bi autorima trebalo uskladiti,⁹⁰ što na području teorije glazbe trenutačno nije moguće jer ne postoji referentna baza podataka koja bi predstavljala normativni oslonac takvu usklađivanju.

Osim što je sinonimija nepoželjna unutar nazivlja jedne struke u znanstvenome funkcionalnom stilu, još veći problem predstavlja kada se javi unutar jednoga te istoga teksta. Iznimke se mogu opravdati tek u posebnim slučajevima pedagoškoga funkcionalnog podstila, gdje bi potvrđene sinonime bilo dobro navesti prilikom prve pojave pojma u tekstu (kako bi se čitatelj mogao s razumijevanjem služiti drugim tekstovima slične tematike gdje su možda zastupljena drukčija terminološka rješenja), dok bi se u ostatku teksta trebalo dosljedno držati jedne odabrane inačice.⁹¹ Međutim, osim na spomenutom mjestu, didaktički je neučinkovito, a usto i nestručno, unutar jednoga teksta iste pojmove označavati različitim nazivima. Takav nedosljedan stil zbunjuje čitatelja kojemu susret s različitim nazivima nužno sugerira i postojanje značenjske razlike među pojmovima koje označavaju, a nepovoljno progovara i o autorovoj stručnoj

⁸⁹ Barić *et al.* 1999: 48.

⁹⁰ Hudeček, Mihaljević i Vidović 2006: 120.

⁹¹ Mihaljević 2007: 67.

kompetenciji jer pravi bi stručnjak nazivlje morao upotrebljavati precizno, jednoznačno i s dubokim uvjerenjem u vlastiti odabir (ili u autorski formiran neologizam).

Literatura namijenjena poučavanju teorijskih glazbenih predmeta prilično je opterećena suvišnom sinonimijom, koja se počesto bez opravdana razloga javlja čak i unutar istoga teksta jednoga autora. Problem zasigurno među inime leži i u profilu stručnjaka koji pišu glazbeno-pedagošku literaturu, a to su mahom autori iz praktičarskih krugova (skladatelji, nastavnici teorijskih glazbenih predmeta, nastavnici glazbene kulture i sl.) koji slabo vladaju znanstvenim aparatom, a usto počesto nisu ni jezično kompetentni.⁹² Njima su zakonitosti znanstvenoga funkcionalnog stila uglavnom nepoznate, a nemaju ih potrebu ni upoznati, djelomično i zbog uvriježenoga stava da teorija glazbe nije znanstvena, već umjetnička disciplina (iako joj se i umjetnički legitimitet u akademskome smislu često odriče). U tekstovima takvih autora razni stupnjevi sinonimije i polisemije odražavaju i duboku krizu pojmovnoga sustava jer za razumijevanje teorijskoga teksta, kojemu je zadatak što jednoznačnije objasniti gradivo kojim se bavi, uvjet ne smije biti vladanje metaforičkim sadržajem žargona; taj bi tekst morao biti u sebi dorečen i nedvosmislen, osobito kad su u pitanju instruktivna izdanja, o kojima je ovdje prvenstveno i riječ.

U daljnjem će se tekstu predstaviti paradigmatički slučajevi te predložiti rješenja koja bi zadovoljila okvir uporabe u okviru zadane discipline, odnosno subdiscipline. Pritom će se osobito nastojati prema predmetu uspostaviti stav sa suvremenog stajališta, no imajući u vidu svijest o povijesti pojmova i dijakronijskoj perspektivi njihovih naziva.

⁹² Pitanje koje se ovdje nužno nameće jest uloga i učinkovitost (zakonom propisanih) recenzenata, lektora i korektora te službi nadležnih za odobravanje uporabe tih nastavnih materijala na različitim razinama obrazovanja (Ministarstvo znanosti, obrazovanja i sporta, Agencija za odgoj i obrazovanje, Agencija za znanost i visoko obrazovanje). Pregledom većine ovdje obrađenih izdanja (čak i onih u čijim se predgovorima autori srdačno zahvaljuju lektorima na odlično odrađenome golemom poslu) ne može se zaobići dojam da većina tekstova nije ni najmanje uređena – a možda ni pregledana – počevši od gramatičkoga i sintaktičkoga (ne)slaganja međusobno ovisnih rečeničnih članova do zatipaka, supstandardnih idioma, pravopisnih i gramatičkih pogrešaka... Nažalost, u tome prednjače udžbenici, pomoćna nastavna sredstva te školski i studijski nastavni programi. U takvome kontekstu potraga za terminološkom sustavnošću pretvara se u borbu s vjetrenjačama na razini o kojoj autori u korpus uvrštenih tekstova zasigurno nisu vodili nikakva računa. Čak se ni autori suvremenih programa, standarda i udžbenika namijenjenih poučavanju hrvatskoga jezika ni približno ne uspijevaju usuglasiti oko terminološke norme pa se i unutar jednoga te istoga izdanja nerijetko može naići na semantički problematičnu uporabu sinonimnih parova i nizova (usp. Peti-Stantić i Langston 2013: 215ff; Hudeček, Mihaljević 2007, Mihaljević i Vidović 2007 i dr.).

2.1.1.3. POTPUNA SINONIMIJA: ISTOZNAČNICE

Potpuna je sinonimija moguća ako postoje *potpuni sinonimi* ili *istoznačnice*,⁹³ nazivi koji su „međusobno zamjenjivi u svakome kontekstu“⁹⁴ bez ikakve promjene značenja. Takav je tip sinonimije vrlo rijedak, a s obzirom na konotativni sadržaj naziva neki ga autori smatraju i nemogućim,⁹⁵ dok drugi tvrde da „apsolutna istoznačnost [...] možda postoji samo u terminologiji“⁹⁶ smatrajući je „periferijom kategorije sinonim u leksikografskoj praksi“.⁹⁷

U hrvatskome glazbenom nazivlju potpuno se sinoniman odnos najčešće susreće među nazivima stranoga podrijetla u različitim fazama adaptacije u sustav jezika primatelja ili pak između supostojećega internacionalizma i njemu istoznačnoga leksema domaćega podrijetla. Većina glazbenih pojmova nastala je izvan domaćega kulturnog kruga pa su tako i njihovi domaći nazivi uglavnom motivirani stranima. Strani pak nazivi uvijek prolaze kroz nekoliko faza adaptacije dok se ne odomaće u sustavu jezika primatelja, pri čemu neko vrijeme supostoje dvije različite inačice naziva, odnosno sinonimi koje valja normirati. Ponekad taj put i nije jednosmjernan, već se račva u dva smjera: s jedne strane transformacija se riječi zaustavlja u fazi kad je još uvijek prepoznatljiva tvorba jezika davatelja (najčešće je riječ o internacionalizmima), dok drugi put nastavlja prema formiranju kalka – prevedenice ili semantičkoga kalka.⁹⁸ Prilikom odvajanja nerijetko dolazi do značenjskih promjena – promjena u semantičkoj ekstenziji⁹⁹. Filipović¹⁰⁰ razlikuje tri mogućnosti: *nultu semantičku ekstenziju*, kod koje nema promjene značenja prilikom adaptacije, *suženje značenja* ili *semantičku specijalizaciju*, prilikom koje se smanjuje broj značenja ili pak sužava značenjsko polje u odnosu na model, te

⁹³ Osim istoznačnicama i bliskoznačnicama ova se dva tipa sinonima u domaćoj literaturi nazivaju: *pravim* i *nepravim sinonimima* (v. Babić 1992: 260 s komentarom u Petrović B. 2005: 122), odnosno *dubletama* i *varijantama* (koje uglavnom odgovaraju pojmu istoznačnice) te *sinonimima* (sličnoznačnicama, suznačnicama, v. Silić 1999: 190f). U ovom se radu preferira uporaba naziva *istoznačnica*.

⁹⁴ Samardžija 1995: 18.

⁹⁵ Npr. Palmer 1981: 89, Milković 2010: 138f i dr.

⁹⁶ Šarić i Wittschen 2008: 9. Autorice ne obrazlažu ovakav svoj stav, no iz teksta je moguće naslutiti da je tomu tako stoga što je prilikom terminološkoga planiranja moguće po volji konstruirati naziv (neologizam), njegovu definiciju, opseg i hijerarhijski status.

⁹⁷ Šarić 2011: 317.

⁹⁸ Objašnjenje faza adaptacije i s njima povezanih naziva nalazi se u sljedećemu poglavlju.

⁹⁹ Filipović 1986: 161ff.

¹⁰⁰ *Ibid.*

naposljetku i *proširenje značenja*, koje je u terminologiji iznimno rijetko jer se nazivi uglavnom posuđuju kako bi označavali točno određeno i ograničeno značenjsko polje, leksičku prazninu u jeziku primatelju.

Pravim istoznačnicama najbliži su oni sinonimi koji označavaju pojmove jednostavnoga, konkretnog, obično predmetnog sadržaja. U slučaju da postoji više potvrđenih inačica koje podjednako zadovoljavaju terminološka načela, uputno je odlučiti se za hrvatski naziv ili, ako je to nemoguće, za što adaptiraniji naziv stranoga podrijetla.

Neki se strani nazivi, međutim, doista čvrsto opiru adaptaciji. Takvi su, primjerice, gotovo svi talijanski izrazi za tempo, dinamiku i način izvođenja glazbe koji se tradicionalno i u cijelome svijetu upotrebljavaju u izvornome obliku. Kao takvi, predstavljaju stanoviti glazbeni esperanto koji bi bilo besmisleno pohrvaćivati na bilo koji način, a i pravopisna norma predviđa pisanje tih riječi i izraza u izvornome obliku¹⁰¹. Slično je i s pojedinim nazivima preuzetim iz engleskoga (uglavnom nazivi novijih stilova i pravaca kao što su *house*, *trance* i sl., no vrijedi i za poneki stariji kao što je *boogie-woogie*)¹⁰². Neki se glazbeni nazivi, međutim, reterminologiziraju i/ili determinologiziraju pa po usvajanju u drugim nazivljima ili općemu jeziku ponekad preuzmu i hrvatsku grafiju, dok se to u literaturi s područja glazbe ne susreće često.¹⁰³

¹⁰¹ *Pravopis.hr*: 6.1., <http://pravopis.hr/pravilo/pisanje-opcih-rijeci-i-sveza/46/>, pristup 7. veljače 2016.

¹⁰² Primjerice, naziv *house* (pravac elektroničke glazbe) ne bilježi nijednu fonetiziranu pojavnicu (*haus*) u HJK-u, dok se u izvornome obliku javlja trideset i šest puta; *trance* bilježi osam pojavnica, *trens* ponovno nijednu; *boogie-woogie* javlja se šesnaest puta, a *bugi-vugi* tek četiri (pretraživanje cjelokupnoga korpusa na dan 7. veljače 2016.).

¹⁰³ Tako, primjerice, u HJK-u nalazimo da se riječ *crescendo* (= rastući), jedan od talijanskih naziva koji se u literaturi o glazbi redovito javlja u izvornome obliku, fonetizira kada se upotrebljava u medicinskoj literaturi („apikalni sistolički šum [...] ispunjava cijelu sistolu s krešendom prije njezina kraja“, Mardešić, D. *et al.*, *Pedijatrija*, Zagreb: Školska knjiga, 2000, str. 561), kao i kad se, u prenesenome značenju, pojavi kao dio općega jezika, primjerice u novinskim tekstovima: „Krugovi bliski radikalnoj desnici tvrde da će potkraj kolovoza početi niz skupova – uvertira bi trebala biti na splitskoj rivi, a krešendo u listopadu.“ (*Vjesnik online*, 3. 8. 2001.), „Te antologijske dogodovštine mladoga hrvatskoga političkog milenija, taj urnebesani predizborni krešendo, metež i drmež izbornog derneka, vrijedni su svačije pozornosti.“ (*Vjesnik online*, 30. 11. 2003.), „Bit će to plivački krešendo!“ (*Vjesnik online*, 19. 11. 2004.). Međutim, i u takvim se kontekstima često javlja u izvornoj grafiji pa se ne može govoriti o pravilu.

2.1.1.3.1. SUPOSTOJANJE RIJEČI STRANOGA PODRIJETLA U RAZNIM FAZAMA ADAPTACIJE U SUSTAV HRVATSKOGA STANDARDNOG JEZIKA

Kao što je iz prethodnih primjera vidljivo, riječi stranoga podrijetla prilikom adaptacije u sustav jezika primatelja katkada istodobno zadržavaju dvije ili više različitih inačica. Analizom takvih riječi utvrđeno je da njihovo značenjsko polje može ostati posve nepromijenjeno pa govorimo o istoznačnicama, no može se i razlikovati – suziti ili na drugi način promijeniti, što rezultira drukčijim značenjskim odnosima između modela i replike.¹⁰⁴ Osim promjene značenjskoga polja, uporabom riječi stranoga podrijetla u raznim fazama adaptacije tekst se može i registarski varirati¹⁰⁵, pri čemu za manje adaptiranim inačicama – posuđenicama iz luksuza – često posežu autori koji tekstu žele dati prizvuk visokoga stila. Međutim, u znanstvenome funkcionalnom stilu tekst bi trebalo rasteretiti od nepotrebnih stranih izraza ako postoje istoznačni potvrđeni hrvatski nazivi koji zadovoljavaju terminološka načela.

U jezikoslovnoj uporabi postoji niz naziva kojima se označavaju leksičke jedinice u raznim fazama jezične adaptacije. Koristit ćemo se uglavnom četirima stupnjevima Filipovićeve razredbe pa ćemo razlikovati *strane riječi* (ili *izraze*), *tuđice*, *posuđenice* i *kalkove*.¹⁰⁶ *Strana se riječ* upotrebljava u izvornome obliku, kao i u jeziku iz kojeg je posuđena, i ni na koji se način ne prilagođava sustavu jezika primatelja. *Tuđica* je grafijski prilagođena jeziku primatelju, no zadržava neke gramatičke odrednice svojstvene sustavu jezika davatelja. *Posuđenica* je i gramatički prilagođena sustavu jezika primatelja, dok naziv *kalk* obuhvaća *prevedenice* (kod kojih su strani morfemi zamijenjeni domaćima) i *semantičke kalkove* (novotvorenice koje su nastale na poticaj stranoga modela te se s njime značenjski podudaraju, no tvorbeno nisu u nikakvoj vezi).¹⁰⁷

Kod nekih se riječi statusi tuđice i posuđenice preklapaju jer im nije potrebna posebna gramatička prilagodba sustavu jezika primatelja. Primjerice, imenice ženskoga

¹⁰⁴ Dolazi do tzv. *semantičke specijalizacije* posuđenica. O značenjskim razlikama među izrazima u raznim fazama adaptacije u sustav jezika primatelja bit će govora u poglavlju posvećenome bliskoznačnicama.

¹⁰⁵ Za razliku od registra u diskursu o glazbi, gdje naziv označava određeno područje visine tona, ovdje je riječ o registarskoj varijaciji, odnosno „varijaciji u govoru određene skupine s obzirom na situaciju“ (Cruse 2000: 60f).

¹⁰⁶ Stupnjevanje prema Filipović 1986: 43f, 156.

¹⁰⁷ Noviji teoretičari nude i drukčije modele stupnjevanja prema fazama adaptacije u sustav jezika primatelja, no za potrebe ovoga osvrta Filipovićeve je ocijenjena prikladnom.

roda s dočetakom *-a* odmah po preuzimanju postaju sklonjive te se ponašaju kao i sve takve imenice domaćega podrijetla:

strana riječ: *cadenza* (tal.)
tuđica = posuđenica: *kadenca* (G: *kadence*, D: *kadenci* itd.)

Neke pak strane riječi ne zahtijevaju čak ni grafijsku prilagodbu pa se iznimno lako uklapaju u sustav jezika primatelja: *nota*, *ostinato*, *rondo* i sl. One se u tolikoj mjeri osjećaju dijelom hrvatskoga leksika da ih nije potrebno navoditi u kurzivu.¹⁰⁸

Iako terminološka načela nalažu da se hrvatskim nazivima dade prednost pred onima stranoga podrijetla¹⁰⁹, prihvaćanje je potonjih nužno kada ne postoji zadovoljavajuća domaća istovrijednica. Najveći broj glazbenih naziva ipak čine internacionalizmi, uglavnom grčkoga, latinskoga i talijanskoga podrijetla, koji su prisutni u svim europskim jezicima i bilo bi ih nerazumno, možda i nemoguće, prevesti. Stoga je međujezično posuđivanje leksičkih jedinica u glazbenomu nazivlju nužnost, no u svakom je slučaju poželjno odabrati inačicu koja se bolje odomaćila u sustavu jezika primatelja. Kriteriji odomaćenosti nigdje nisu jasno postavljeni pa ih za potrebe ovoga rada formuliramo u skladu s jezičnim osjećajem autorice teksta.

Prema tome poželjno je da preporučena inačica naziva bude:

1. potvrđena u relevantnoj suvremenoj stručnoj i/ili znanstvenoj literaturi¹¹⁰
2. potvrđena u suvremenoj općoj referencijalnoj literaturi¹¹¹ i/ili
3. potvrđena u dostupnim digitalnim korpusima (HNK, HJK, AM¹¹²)¹¹³.

¹⁰⁸ U ovom su radu svi nazivi (i domaći i strani) istaknuti kurzivom jer je to uobičajeno u takvom tipu radova. U svim se drugim vrstama tekstova kurzivom ističu samo oni nazivi koji ne odgovaraju sustavu jezika primatelja – najčešće odudaraju grafijski, a mnogi su i infleksibilni.

¹⁰⁹ Hudeček i Mihaljević 1999: 70ff.

¹¹⁰ Navedena je uglavnom pedagoška literatura namijenjena poučavanju teorijskih glazbenih predmeta i odobrena za uporabu u osnovnim i srednjim školama, odnosno obvezna i dopunska literatura u sustavu visokoga glazbenog školstva.

¹¹¹ Potvrđenost u općoj referencijalnoj literaturi manjkav je kriterij jer je riječ o vrlo specijaliziranim pojmovima koje uglavnom nisu dijelom općega leksika. Ipak, neki se nazivi mogu pronaći pa će se na takve i obratiti pozornost.

¹¹² AM je korpus sastavljen iz naslova, sažetaka i ključnih riječi tekstova objavljenih u časopisu Hrvatskoga muzikološkog društva *Arti musices* u razdoblju od 2007. do 2015. godine. Rezultati su dobiveni pretraživanjem Portala znanstvenih časopisa Republike Hrvatske *Hrčak* (<http://hrcak.srce.hr/arti-musices>). Potvrđenost u tome korpusu pokazat će se manjkavim kriterijem jer taj časopis nije specijaliziran za glazbenoteorijska pitanja.

¹¹³ Potvrđenost u HJK-u i HNK-u također se može učiniti labavim kriterijem s obzirom na to da se u njima javlja vrlo mali broj pojava naziva glazbenih naziva (javljaju se uglavnom u glazbenim kritikama, izvještajima o

Među tako odabranim inačicama prednost će se dati onoj koja bolje udovoljava ostalim terminološkim načelima: proširenija je, usklađenija sa sustavom jezika primatelja, kraća te tvorbeno plodnija. Moguće je, međutim, da se konačan izbor kompetentnoga terminologa zbog različitih razloga ipak ne podudara s uporabnom normom. Stoga je svakome pojedinačnom nazivu važno prilagoditi pristup i pomno ispitati sve aspekte problema.

koncertnim zbivanjima, recenzijama izdanja i sl.). Ipak, autorica je mišljenja da je vrijedno u obzir uzeti i taj kriterij jer on otkriva formu u kojoj su glazbeni nazivi dostupni najširoj javnosti.

2.1.1.3.1.1. STRANE RIJEČI I IZRAZI ↔ TUĐICE

Između stranih riječi, odnosno izraza, i tuđica, naziva u prvoj i drugoj fazi adaptacije u sustav jezika primatelja, razlika je uglavnom samo u načinu pisanja, dok im se značenjska polja u pravilu preklapaju. Načelno će se prednost dati prilagođenijem nazivu, osim u slučaju nedovoljne potvrđenosti te tamo gdje se grafijom želi istaknuti semantička specijalizacija jedne od inačica (npr. *rondeau* i *rondo*). Izdvajamo nekoliko paradigmatičkih primjera.

*CAMBIATA ↔ KAMBIJATA

	<i>cambiata</i>	kambijata
suvremena stručna i znanstvena literatura	(Lučić 1951 i 1969) ¹¹⁴ Devčić 1993 Magdić 2006 Michels 2006	Petrović 2006, 2011
suvremena opća referencijalna literatura	-	-
dostupni digitalni korpusi (broj pojavnica u glazbenome kontekstu)	-	-

Kambijata je kontrapunktna stilska figura iz razdoblja renesanse za čiji se naziv može tvrditi da pripada vrlo specijaliziranome dijelu leksika, što je i vidljivo iz izostanka pojavnica iz općega dijela odabrane literature, a to je vjerojatno i jedan od razloga njezine pretežne neuklopljenosti u sustav jezika primatelja. Javlja se u petorima promatranim bibliografskim jedinicama, no tek u jednoj u fonetiziranu obliku, uz sljedeću etimološku bilješku: „Prema imenu skokom napuštene disonantne note – *nota cambiata* (tal. *cambiare* – mijenjati, izmjenjivati) – figuru nazivamo kambijatom.“¹¹⁵ S obzirom na to da je fonetizirana inačica potvrđena u stručnoj literaturi, a ponaša se kao i slične imenice ženskoga roda tvorene od domaće osnove, nema se potrebe služiti stranom grafijom te valja preporučiti oblik *kambijata*.¹¹⁶ Značenjske razlike među sinonimnim parnjacima nema, osim što se zbog potvrđenosti fonetiziranoga naziva uporaba strane riječi može smatrati ortografskim posuđivanjem iz luksuza, stanovitim stilskim nijansiranjem. Uporaba oblika *cambiata* bila bi opravdana samo u sklopu latinske sintagme, *nota cambiata*, upravo tako kako je učinjeno u gornjemu citatu.

¹¹⁴ Podatak je stavljen u zagradu jer nije riječ o suvremenoj literaturi, no ipak smo ga morali navesti jer su obje knjige uvrštene kao obvezna literatura na sveučilišnim studijima u RH.

¹¹⁵ Petrović 2006: 54.

¹¹⁶ U suvremenoj studijskoj literaturi postoji čak i pokušaj prevođenja ovoga naziva na hrvatski: u prijevodu knjige *Glazba u renesansi* Stanislav Tuksar prevodi ga kao *obrat* (Brown i Stein 2005: 297). Jasno je da je taj naziv neprikladan jer je jednak uvriježenu nazivu za inverziju intervala, no nasreću nije dalje proširen. Uostalom, prikladniji bi prijevod bio *zamjena* negoli *obrat*.

CHACONA, CHACONNE, CIACCONA ↔ ČAKONA;

PASSACAGLIA ↔ PASAKALJA

Čakona i pasakalja nazivi su za instrumentalne skladbe nastale tehnikom variranja ostinatnoga obrasca, a po obliku su varijacijski nizovi. Na ovome ih mjestu obrađujemo usporedno¹¹⁷ jer se tijekom povijesti glazbe njihova značenja neprestano isprepliću do te mjere da se gotovo može govoriti o jedinstvenome značenjskom polju.

Iako se (i) danas u teoriji nastoji uspostaviti jasna razlika između *čakone* i *pasakalje* pa se najčešće objašnjava kako tema *čakone*, za razliku od *pasakalje*, osim ostinatnoga basa može¹¹⁸ (ili mora¹¹⁹) biti ostinatna akordna progresija, ti su se nazivi tijekom povijesti svojega supostojanja uglavnom upotrebljavali alternativno, osobito u 17. stoljeću, kada tip varijacija koji označuju dosiže klasičnu formu.¹²⁰ Von Troschke¹²¹ navodi kako se od 1615. godine nadalje pasakaljom ili čakonom nazivaju varijacijski nizovi nad ostinatnim basom te da se u 17. stoljeću nazivi upotrebljavaju u različitim značenjima, da bi u 18. stoljeću među njima nestalo svake ranije utvrđene razlike. Istodobno, međutim, njemački teoretičari nastoje uspostaviti umjetno razgraničenje između (tada već povijesnih i gotovo „mrtvih“) formi označenih oblicima naziva *čakona* i *pasakalja*¹²², da bi u 20. stoljeću o stvarnom značenju tih naziva zavlada prava nedoumica.

¹¹⁷ Tako je učinjeno i u *HMT*-u gdje su ti nazivi obrađeni u jedinstvenoj pojmovnoj monografiji naslovljenoj *Chaconne – Passacaglia* (von Troschke 1992).

¹¹⁸ Klobučar 2011: 85, Petrović 2005: 164 i 2011: 68.

¹¹⁹ V. stav W. Apela spomenut u Brunšmid 1977a. Tomu nasuprot Lučić navodi kako „neki pisci ističu da je tema chaccone uvijek u basovskoj dionici, a u passacaglijе može biti i u ostalim dionicama, iako to praksa uvijek ne dokazuje.“ (Lučić 1997: 515 i 1954: 501). Zanimljivo je da Lučić ne spominje mogućnost da tema tih varijacijskih nizova bude harmonijska progresija, iako spominje neke takve primjere poput Bachove *Ciaccone* iz *Partite za soloviolinu u d-molu* BWV 1004 (usp. Lučić 1954: 501).

¹²⁰ Prije toga „klasičnog“ razdoblja *pasakalje* i *čakone* postojale su neke sitne značenjske razlike. U 16. st. raznim oblicima naziva *čakona* obilježavaju se pjesme za ples, osobito one iz „novoga svijeta“, a od početka 17. stoljeća i ritmizirani nizovi akorda kojima se prate pjesme za pjevanje i plesovi. Za to se vrijeme raznim oblicima naziva *pasakalja* imenuju improvizirane glazbene forme i na sličan način nastale skladbe. Na samome početku 17. stoljeća bilježi se uporaba naziva *pasakalja* za kadencirajuće formule i druge harmonijske obrasce, a od 1620. i za razne varijacijske forme. Potom se inačice naziva *pasakalja* i *čakona* rabe sinonimno (von Troschke 1992: 1).

¹²¹ *Ibid.*

¹²² Kao razlikovni čimbenici spominju se mjera, tonski rod, struktura teme, tempo, način primjene ostinata i dr. (*ibid.*, 10).

Naziv *čakona* stariji je i javlja se u Španjolskoj tijekom 16. stoljeća kada *chacóna* označava pjesme namijenjene plesu. U raznim jezicima susreću se i različite inačice naziva: u španjolskome *chacota* i *chacóna*, u talijanskome *ciacóna*, *ciaccona*, u francuskome *chacónne*, a u engleskome *chacóny*. Etimologija mu je posve nejasna.¹²³

U domaćoj literaturi naziv ovoga izvorno španjolskog plesa dolazi u različitim oblicima kao posuđenica iz nekoliko jezika (španjolskoga, talijanskoga, francuskoga i dr.). Većina se autora opredjeljuje za izvornu grafiju, iako svoj izbor inačice ničime ne potkrepljuje. Dominiraju one s dočekom *-a*, a potom je najčešći iz francuskoga preuzet oblik *chacónne*, vjerojatno stoga što se i u glazbenoj literaturi često realizirao u francuskome stilu, a i francuski su nazivi uvriježeni po analogiji na uzuse imenovanja suitnih stavaka. U fonetiziranom se obliku naziv javlja tek na Hrvatskome jezičnom portalu, no tamo se nalaze i dvije nefonetizirane inačice.

	<i>chacóna, chacónne, ciaccona</i>	čakona
suvremena stručna i znanstvena literatura	Lučić 1997 (<i>ciaccona, chacónna</i>) Petrović 2006 (<i>chacónne</i>) Michels 2006 (<i>chacónne</i>) Petrović 2010a, 2011 (<i>ciaccona</i>) Klobučar 2011 (<i>ciaccona</i>) ¹²⁴	-
suvremena opća referencijalna literatura	<i>HE (chacónne)</i> <i>HJP (chacóna, chacónne)</i> <i>PE (chacónne)</i>	HJP
dostupni digitalni korpusi (broj pojavnica u glazbenome kontekstu)	-	-

I naziv *pasakalja* nastao je u Španjolskoj, a isprva je glasio *pas(a)calle*; etimološki se oslanja na riječi *pasar (ići, prolaziti)* i *calle (ulica)*. U raznim jezicima bilježi mnogo više oblika od prethodnoga. Talijanske su mogućnosti *passacallo*, *passacaglia* i *passacaglio* (u množini *passacalli*, *passacaglie*, *passacagli*), a francuske *pasecalle*, *passacaile* i *passecaille*.¹²⁵ U ovome se slučaju naši autori redovito odlučuju za talijanski oblik s dočekom *-a*. U općejezičnim su referentnim korpusima pak primijećeni i pokušaji fonetizacije tih naziva.

¹²³ *Ibid.*, 1.

¹²⁴ Informativno navodi i francusku inačicu (*chacónne, op. cit.*, 84).

¹²⁵ *Ibid.*

	<i>passacaglia</i>	<i>pasakalja</i>
suvremena stručna i znanstvena literatura	Palisca 2005 NPPSGPŠ 2008 Petrović 2005, 2010, 2011 Klobučar 2011	-
suvremena opća referencijalna literatura	HE PE VRH	-
dostupni digitalni korpusi (broj pojavnica u glazbenome kontekstu)	HJK: 6 HNK: 8	HJK: 2 HNK: 2

Prilikom normiranja tih naziva u obzir valja uzeti sljedeće činjenice:

- osnovno je značenje pojmova *pasakalja* i *čakona* povezano s njihovom klasičnom formom, ostinatnim varijacijskim nizovima kakve nalazimo u glazbi 17. i 18. stoljeća

- razlika između naziva (s obzirom na taj klasični oblik) uspostavljena je naknadno i to teorijski, a iz korpusa glazbene literature ne može se izlučiti nikakvo razlikovno pravilo

- fonetizirani način pisanja u ovim slučajevima nije uvriježen, no ipak je potvrđen

- izvornih oblika naziva *pasakalja* i *čakona* mnogo je, no postoji samo po jedna hrvatska fonetizirana inačica i ona pokriva sve regionalne oblike

- autori koji se koriste pojedinim izvornim načinima pisanja tih naziva nigdje ne obrazlažu svoj odabir (jer je i razlika među njima nejasna, ako se uopće može utvrditi)

- uglavnom se rabe inačice s dočekom *-a* (a ne npr. *-e*) jer se one lakše uklapaju u sustav jezika primatelja: istoga su roda te se sklanjaju na isti način kao i hrvatske imenice ženskoga roda s dočekom *-a*, što je također potvrda integriranosti u sustav (usp. prethodni primjer, *kambijata*); mišljenje je autorice teksta da se nazivi koji su prihvatili fleksiju svojstvenu hrvatskomu jeziku trebaju smatrati posuđenicama, što se mora odraziti i u načinu pisanja

- terminološka načela nalažu davanje prednosti nazivu koji je bolje prilagođen sustavu hrvatskoga standardnog jezika.

Sve to govori u prilog odabiru fonetiziranih oblika *pasakalja* i *čakona* kao preporučenih naziva, iako su u praksi bez iznimke uvriježeniji strani. Fonetizirani su oblici, međutim, prikladniji, ne samo zato što se bolje uklapaju u sustav jezika primatelja već i

stoga što, prihvatimo li takvu definiciju, (u okviru hrvatskoga jezika) mogu predstavljati hiperonim stranim oblicima, koji se pak mogu normirati kao nazivi za oslikavanje regionalnih i stilskih nijansi.¹²⁶ Otvorenim ostaje pitanje sinonimije između dvaju glavnih naziva, a posebno s obzirom na umjetno im nametnuto teorijsko razgraničenje. Nijedan od njih (ni *pasakalju* ni *čakonu*) ne bi imalo smisla proglasiti preporučenim nazivom nauštrb onoga drugoga i to je mjesto gdje čak i kognitivnu sinonimiju valja tolerirati, pogotovo s obzirom na nemogućnost utvrđivanja definitivnoga odnosa između pripadajućih im značenjskih polja. Uzrok je toj pojavi u stvarnome stanju s obzirom na autorske naslove djela umjetničke glazbene literature koja bi na koncu morala presuditi u značenjskoj debati.

*CODA ↔ KODA, *CODETTA ↔ KODETA

U usporedbi s prethodnim primjerima nazivi *koda* i *kodeta* potvrđeniji su u fonetiziranome obliku, vjerojatno zahvaljujući i gramatičkoj podudarnosti sa sustavom jezika primatelja (podudarnost gramatičkoga roda s obzirom na dočetak *-a* koja omogućuje laku prilagodbu hrvatskoj fleksiji; naglasni i uopće fonološki sastav), zbog čega im je bila potrebna minimalna prilagodba. Imenice *koda* i *kodeta* ponašaju se posve poput domaćih imenica s istim dočekom. Tomu usprkos kod mnogih ih autora još uvijek nalazimo i u izvornoj grafiji, što se s današnjega gledišta može smatrati namjernim obilježavanjem iz luksuza jer značenjske razlike među domaćim i stranim parnjacima nema, a ne bi je bilo moguće ni uspostaviti s obzirom na to da razina pojmova *koda* i *kodeta* nadilazi povijesna i stilska ograničenja.

Promotrimo li inačice prema kriteriju potvrđenosti, dolazimo do sljedećega rezultata: fonetizirani je način pisanja znatno prošireniji kod osnovnoga naziva *koda* nego što je to slučaj s iz njega izvedenim nazivom *kodeta*. Potonji je pak i kao pojam u uporabi

¹²⁶ Iako se protivi fonetizaciji nekih glazbenih naziva jer bi „izgledali nakaradno“, ni Gligo ne vidi nikakve prepreke fonetiziranomu načinu pisanja naziva *pasakalja*: „Iz prethodno navedenih Silićevih primjera (rock, jazz, blues) jasno je da se u praksi nije ni prišlo razmišljanju o pomaku granica prema fonološkoj ortografiji jer bi oblici rok, džez i bluz izgledali nakaradno. [...] Zašto npr. pojam *passacaglia* ne pisati pasakalja, *solfeggio* solfeđo, *musical* mjuzikl, *happening* hepening ako već violončelo nije *violoncello* a ni čembalo *cembalo*?“ (Gligo 2004: 34). Iz citiranog se teksta također razabire da je preferencija za jedan ili drugi način pisanja velikim dijelom temeljena na subjektivnoj prosudbi.

znatno rjeđi (jer svi glazbeni oblici mogu imati kodu, no samo neki, uglavnom oni skladani prema sonatnom načelu, imaju kodetu) pa njegovu fonetiziranu inačicu stoga nalazimo tek u jednome promatranom izvoru. U svakome slučaju valja preporučiti fonetizirane oblike naziva *koda* i *kodeta* jer su prilagođeniji sustavu jezika primatelja, iako su u praksi znatno manje uvriježeni od talijanskih. Od svih spomenutih oblika najnoviji rječnik hrvatskoga standardnog jezika, *VRH*¹²⁷, kao dio standardnoga leksika bilježi samo *kodu*.

	<i>coda</i>	<i>koda</i>
suvremena stručna i znanstvena literatura	Cipra 1962 ¹²⁸ Lučić 1997 Klobučar 2011 Dedić 2014; 2015 ¹²⁹	Petrović 2006 Michels 2006 Dedić 2015
suvremena opća referencijalna literatura	<i>HE</i> ¹³⁰ HJP <i>PE</i>	HJP ¹³¹ <i>VRH</i>
dostupni digitalni korpusi (broj pojavnica u glazbenome kontekstu)	HJK: 2 HNK: 6	HJK: 3

	<i>codetta</i>	<i>kodeta</i>
suvremena stručna i znanstvena literatura	Cipra 1962 Klobučar 2011 Dedić 2014; 2015	Petrović 2010a
suvremena opća referencijalna literatura	HJP <i>PE</i>	-
dostupni digitalni korpusi (broj pojavnica u glazbenome kontekstu)	-	-

¹²⁷ Str. 564.

¹²⁸ Ovaj naslov ne može se smatrati suvremenom literaturom, no, poput Lučićevih starijih knjiga (1951, 1954 i 1969), propisan je kao obvezna literatura iz većega broja kolegija na visokim školama u RH pa je stoga i uvršten na ovo mjesto.

¹²⁹ Ovaj se autor u naznačenome tekstu koristi objema inačicama, no u načelu zastupa stranu grafiju i to bez isticanja kurzivom. *Coda* se javlja 13 puta, *koda* tek dvaput, *codetta* šest puta, a *kodeta* nijednom.

¹³⁰ U *Hrvatskoj enciklopediji* nalazimo zanimljivu razliku između naziva *koda* koji se odnosi na poeziju i napisan je fonetizirano (*HE* <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=32203>, pristup 5. siječnja 2016.) i njegova glazbenog homofona zabilježenog na izvorni način (usp. *HE*, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=12167>, pristup 5. siječnja 2016.).

¹³¹ HJP bilježi obje inačice osnovnoga naziva, i *codu* i *kodu*, dok je od inačica umanjene prisutna samo *codetta* (HJP, *koda*, http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=eltnWhg%3D&keyword=koda; *coda*, http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=f1xhXBk%3D&keyword=coda, gdje se bilježi i dodatno značenje, „u jazzu: završna sekvenca neovisna o prethodnim refrenima, ističe virtuoznost izvođača“, te naposljetku *codetta*, http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=f1xhXxE%3D&keyword=codetta, pristup svemu 6. veljače 2016.).

2.1.1.3.1.2. STRANE RIJEČI/TUĐICE ↔ POSUĐENICE

Kada strana riječ ili tuđica postane posuđenica, to znači da se svojim gramatičkim odrednicama posve integrirala u sustav jezika primatelja. Vidjeli smo da strane imenice ženskoga roda s dočetakom *-a* (*cambiata*, *passacaglia*, *ciaccona*, *coda*...) u pravilu bez problema prihvaćaju oblike hrvatske fleksije uz nultu transmorfemizaciju (pritom, naravno, pravopisna prilagodba ne igra nikakvu ulogu). Neke druge kategorije riječi, međutim, u procesu integracije u sustav jezika primatelja prolaze i kroz morfološke promjene, najčešće tako da prilikom usvajanja gube strani dočetak (npr. *concerto* → *koncert*¹³², **portamento*¹³³ → *portament*¹³⁴, **ritornello* → *ritornel*¹³⁵ i dr.) ili pak tako da dobiju hrvatski dočetak, obično kada su u pitanju suglasničke osnove kojima je potrebno dodatno određenje gramatičkoga roda (npr. njem. *Kadenz* → hrv. *kadenca*¹³⁶).

Autori literature namijenjene nastavi teorijskih glazbenih predmeta u nas često se kolebaju u odabiru između strane riječi, tuđice i posuđenice, pri čemu malokoji pokazuje načelan stav, dok se kod nekih ne može razabrati nikakva dosljednost. Ipak, može se razabrati da neki autori više naginju izvornoj grafiji, poput Magdića koji se koristi inačicama **cambiata*, **portamento*, **stretta* i sl.¹³⁷ Kod Klobučara se, primjerice, ne može nazrijeti jasan stav pa se tako javljaju **coda* i **codetta*, **sarabande* (franc.), **continuo*, **couplet*, **refrain*¹³⁸ ali i *sarabanda* (hrv.), *tokata*, *ričerkar*, *kancona*, *ritornel*, kao i

¹³² U ovom se slučaju dočetak izgubio već prilikom ulaska naziva u sustav jezika posrednika, njemačkoga. Istom se prigodom dogodila transfonemizacija talijanskoga „č“ [č] u njemački „z“ [c], koji se zadržao i u hrvatskome, usp. Ljubičić 2011: 64.

¹³³ Magdić 2006: *passim*.

¹³⁴ Petrović 2006: *passim*.

¹³⁵ Pretraživanjem HJK-a saznajemo kako taj naziv tretiraju klasici hrvatske književnosti: August Šenoa služio se fonetiziranim oblikom (*Prijan Lovro*, 1873.), dok Vladan Desnica i Nedjeljko Fabrio preferiraju stranu grafiju (*Proljeća Ivana Galeba*, 1957. i *Vježbanje života*, 1985.). HJK, pretraživanje cjelovitoga korpusa, 2. veljače 2016.

¹³⁶ Ova je riječ zanimljiva jer je u jeziku posredniku, njemačkome, najprije izgubila dočetak, da bi ga u hrvatskome ponovno dobila.

¹³⁷ Magdić 2006: *passim*.

¹³⁸ Spominjući *refrain* kao temu ronda u razdoblju baroka, Klobučar navodi kako se on „ne smije poistovjetiti s istoimenim nazivom za pripjev u složenom obliku pjesme“ (2011: 39). Ni kod jednoga drugog autora ne nalazimo takvu semantičku specijalizaciju, osobito imajući na umu povijesno ispreplitanje kružnih vokalnih i instrumentalnih formi o kojima će biti riječi kasnije (instrumentalnoga *refraina* ionako ne bi bilo bez vokalnoga, a u baroku nalazimo i vokalna i vokalno-instrumentalna ronda istoga tipa). U MELZ-u 3 nazivi *refrain* i *pripjev* tretiraju se kao ljestvični sinonimi, pri čemu hiperonim *pripjev* obuhvaća i razna značenja koja su tijekom povijesti bila pripisivana nazivu *refrain* (Kuntarić 1977a: 128).

**stretto* (tal., adj., m.), **strettu* (tal., subst., f.) i *stretu* (hrv., subst., f.).¹³⁹ Petrović zastupa načelo najprilagođenije inačice pa kod njega čitamo o *kambijati, ritornelu, refrenu, ritornelu* (hrv.) i sl.¹⁴⁰

Kao i u ostalim sličnim slučajevima, dokle god se radi o potpunim istoznačnicama, zagovaramo uporabu inačice koja je integrirana u sustav jezika primatelja, dok inzistiranje na stranoj grafiji i morfologiji ne podržavamo, smatrajući ga posuđivanjem iz luksuza koje ne bi trebalo biti svojstveno ni znanstvenomu funkcionalnom stilu ni pedagoškomu funkcionalnom podstilu. Isto tako, držimo da se unutar istoga djela ne bi smjeli alternirati nazivi različitoga stupnja prilagodbe jer se tako sugerira postojanje značenjske razlike među njima.

Iako prilikom normiranja svaki naziv valja promotriti posebno, stav je autorice ovoga teksta da se oni nazivi stranoga podrijetla koji podliježu hrvatskoj fleksiji u najvećemu broju slučajeva mogu smatrati posuđenicama te da ih u skladu s time valja bilježiti fonetizirano, dok se oni infleksibilni trebaju tretirati kao strane riječi i pisati u kurzivu, kao što i nalaže pravopisna norma. Postoji li odgovarajuća hrvatska istovrijednica, a koja je uz to prihvaćena u struci, najbolje je opredijeliti se za tu inačicu, a ako je u pitanju didaktička literatura, vrijedno je čitatelja usto uputiti i na strane nazive imajući u vidu izrazitu višejezičnost glazbene literature¹⁴¹ i drugih tekstova o glazbi s kojima bi se mogao susresti u praksi.

S obzirom na navedene primjere, teško je uspostaviti jedinstveno pravilo primjenjivo na sve slučajeve: otvorenim ostaje pitanje prioriteta terminoloških načela. Usto se nameće i pitanje odakle toliki otpor prilagodbi grafije stranih naziva u domaćoj literaturi. Vjerojatno je on dobrim dijelom i odraz otpora hrvatskih jezikoslovaca (ali i ostalih hrvatskih govornika) nametnutim jezičnim unijama sa srpskim jer „srpska se ovostoljetna¹⁴² pismenost odlikovala težnjom za što dosljednijom primjenom fonološkoga

¹³⁹ Klobučar 2011.

¹⁴⁰ Petrović 2006, 2011 i dr.

¹⁴¹ U stručnome sporazumijevanju naziv *glazbena literatura* koristi se prije svega za imenovanje notnih zapisa glazbenih djela, a potom i kao oznaka za sama ta glazbena djela. Pod tim se izrazom, dakle, ne podrazumijeva muzikološka literatura ni bilo koja druga literatura o *glazbi*.

¹⁴² Citat je nastao krajem 20. stoljeća.

načela¹⁴³, a pisci su udžbenika u nas redovito vremešnji predstavnici struke kojima su „novosadska vremena“ još uvijek u živome sjećanju. Tijekom posljednjih dvaju desetljeća 20. stoljeća uporabna je norma, prema sjećanjima Nikše Gliga, postala elastičnija prema prodoru fonetiziranih posuđenica u tekstove o glazbi, da bi neke od njih kasnije u potpunosti i prigrlila: „Koliko se sjećam, mislim da su se prvi tragovi pisanja stranih riječi po fonološkim načelima u glazbenu nazivlju javili preko kojih dvadesetak godina, i to onda kada se *violoncello* počelo pisati violončelo a *cembalo* čembalo. Lektori su u početku sumnjičavo reagirali na ove inicijative ali se danas može reći da ih se prihvaća bez ikakvih zadržki. Dakle, riječ je o pomaku granica primjene fonoloških načela i pitanje koje nas muči jest upravo u tomu koliko se daleko može ići u tomu pomicanju granica.“¹⁴⁴

Onaj tko propisuje terminološki standard mora povesti računa o činjenici da je ortografska prilagodba normalna, a u velikom broju slučajeva i neizbježna faza integracije posuđenica u sustav hrvatskoga jezika. Ona je, uostalom, samo pisani odraz transfonemizacije koja se događa u prethodnoj fazi adaptacije. Propusti li fonetizaciju kodificirati terminologija, vjerojatno će se za nju pobrinuti sâm jezik. Upravo je u vezi s odabirom izvorne ili pohrvaćene grafije Silić napisao: „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. [...] ako se ovaj ili onaj pojam iskazan »nedomaćom« riječju toliko odomaćio, zašto ga ne makar »poluodomaćiti?«¹⁴⁵

¹⁴³ Badurina 1995: 68.

¹⁴⁴ Gligo 2004: 34. Pretraživanjem HJK-a vidi se da se u njihovom korpusu oblici riječi *violončelo* javljaju od 1901. do 1948. godine i nakon 1998., *cello* bilježi pojavnice između 1913. i 1970. te nakon toga samo jedanput, 2002., dok se *violoncello* javlja samo jedanput, 1970. Suprotno očekivanjima, *cembalo* se javlja samo dvaput, 2000. i 2004., dok *čembalo* i njegove izvedenice bilježe 164 pojavnice, sve nakon 2000. godine (pretraga cjelokupnoga korpusa na dan 27. siječnja 2016.). Jasno je da su ti rezultati tek djelimice relevantni jer se specijalizirani tekstovi, o kojima najvjerojatnije progovara Gligo, nažalost ne nalaze u digitaliziranim korpusima; njihova je digitalna obrada zadatak koji glazbenoj terminologiji tek predstoji. Ipak, pretraživanjem HNK-a i HJK-a može se dobiti zanimljiv uvid u uporabu glazbenoga nazivlja u književnih klasika, kao i u glazbenoj kritici u dnevnome tisku.

¹⁴⁵ Silić 1996: XVI.

2.1.1.3.1.3. Ekskurs: RAZGRANIČENJE ZNAČENJSKIH POLJA SINONIMIH PARNJAKA STRANE I POHRVAĆENE GRAFIJE: *rondeau* ↔ *rondo*

Za razliku od prethodno obrađenih sinonimnih parova i nizova, nazivi *rondo* i *rondeau* nisu istoznačnice, već ih većina autora tretira kao djelomične sinonime, neki po vertikalnoj (hiperonim – hiponim), a neki po horizontalnoj osnovi (kao nazive istoga reda). Jedino VRH bilježi samo jednu inačicu, *rondo*, no definicija je formulirana bez stilskih i povijesnih odrednica pa prema tome nastoji prikazati *rondo* kao krovni pojam: „vedra skladba s jednom ili više tema koje se u stavku pojavljuju najmanje tri puta“¹⁴⁶.

	<i>rondeau</i>	<i>rondo</i>
suvremena stručna i znanstvena literatura	Brown i Stein 2005 ¹⁴⁷ Petrović 2010a ¹⁴⁸ Michels 2004 ¹⁴⁹	Cipra 1962 Brown i Stein 2005 Michels 2004, 2006 NPPSGPŠ 2008 Petrović T. 2005, 2010 Klobučar 2011 ¹⁵⁰
suvremena opća referencijalna literatura	HE HJP PE ¹⁵¹	HE HJP PE VRH
dostupni digitalni korpusi (broj pojavnica u glazbenome kontekstu)	HJK (3) HNK (1)	HJK (24) HNK (6)

Daljnji se problem nazire u kronološkome opsegu pojma koji označava specijalizirana inačica *rondeau*. Kod kod nekih se autora, poglavito njemačkih, on odnosi na jednu od vokalnih glazbenih vrsta srednjovjekovlja i renesanse¹⁵², dok je kod drugih to

¹⁴⁶ VRH 1349. Definicija je manjkava iz najmanje dvaju razloga: najprije stoga što u njoj nazivi *stavak* i *skladba* označavaju isti pojam (bolje bi bilo navesti jedan, a na drugome mjestu upotrijebiti zamjenicu; ovako se sugerira nepostojeća značenjska razlika), a potom i zato što iz formulacije proizlazi da se u rondo s više tema sve te teme ponavljaju najmanje tri puta, što nije istina – najmanje tri puta ponavlja se samo glavna tema. Stoga bi pravilna definicija mogla glasiti: „vedra skladba s jednom ili više tema od kojih se glavna ponavlja najmanje tri puta“ (podrazumijeva se da se ponavlja u toj skladbi, a ne izvan nje).

¹⁴⁷ Ovdje se javlja fonetizirana inačica.

¹⁴⁸ Rabi obje inačice uz jasnu značenjsku distinkciju. *Rondo* je pritom naziv krovnoga pojma i hiperonim *rondeauu*, za koji navodi i sinonime *barokni rondo* te *Couperinov rondo* (Petrović 2010a: 75). U ranijem radu (Petrović T. 2005: 164) isti autor ne navodi francuski naziv *rondeau*, već samo inačice *barokni* i *Couperinov rondo*.

¹⁴⁹ Kod ovoga je autora naziv *rondeau* semantički specijaliziran i odnosi se na srednjovjekovni i renesansni vokalni tip (str. 192ff, 216ff *et passim*), dok inačica *rondo* pokriva praksu od baroka nadalje.

¹⁵⁰ Ovdje je *rondo* krovni pojam, a za *rondo* u razdoblju baroka spominje se naziv *Couperinov rondo* (str. 39).

¹⁵¹ U PE ne nalazimo *rondeau* kao samostalnu natuknicu (opisan je u natuknici *rondo*), no spominje se u francuskoj grafiji u natuknicama *ars nova* i *chanson*.

¹⁵² Npr. Reckow 1972 i Michels 2004.

naziv za instrumentalni oblik iz razdoblja baroka¹⁵³. Potonje je uobičajeno u anglosaksonskim tekstovima u kojima je *rondo* redovito oznaka krovnooga pojma, dok je *rondeau* semantički specijaliziran¹⁵⁴.

Po vertikalnoj osnovi odnos između ovih naziva uspostavljaju Petrović¹⁵⁵ i Klobučar¹⁵⁶. Oni naziv *rondo* tretiraju kao oznaku glazbene vrste unutar koje se mogu razlikovati četiri povijesno-stilske razvojne faze: srednjovjekovna, renesansna, barokna i klasička. Posebne pak nazive rondo nosi samo u razdobljima baroka (*barokni rondo*, *Couperinov rondo*, *rondo s kupletima*, *rondeau*)¹⁵⁷ i klasike (*klasički rondo*¹⁵⁸ te *sonatni rondo*¹⁵⁹, hibridni spoj ronda i sonatnoga oblika).

U domaćoj referencijalnoj literaturi, u kojoj vlada poprilična zbrka s definicijama, nazivi *rondo* i *rondeau* javljaju se mahom kao djelomični sinonimi po horizontalnoj osnovi. Svi takvi tekstovi na koje ćemo se osvrnuti u nekoj su vezi s predmetnim natuknicama u *Muzičkoj enciklopediji*¹⁶⁰, iako se na njih ne pozivaju otvoreno, a nedosljednosti očito proizlaze iz nemarna odnosa prema tom izvoru. Tamo se pod natuknicom *rondeau* navode dva značenja:

„RONDEAU (franc. *pjesma u krugu*), 1. jednoglasni i višeglasni vokalni oblik u francuskoj muzici srednjega vijeka. Uz jednoglasni r., poznat i pod nazivom *rondel* (starofranc.), po svoj prilici se i plesalo. Susreće se osobito u XIII st. u muzici truvera, a više puta i kao sastavni dio srednjovjekovnog moteta.“¹⁶¹ te

2. „Instrumentalni oblik iz XVII. st. koji se sastojao od naizmjeničnih nastupa stalnog pripjeva (*refrain*) i raznovrsnih kupleta, prema shemi: *ABACAD...A*. Ovaj r.

¹⁵³ Petrović 2010a: 75.

¹⁵⁴ Razvidno je to iz sljedećega primjera: „Listen to Example 26.1, which contains a *rondeau* by François Couperin. The refrain is the first thing heard and always occurs in the home key - this is common in most *rondos*.“ [“Poslušajte primjer 26.1 koji sadržava jedan *rondeau* François Couperina. Refren je prva stvar koja se čuje i uvijek se javlja u glavnome tonalitету, što je uobičajeno u većini *ronda*.“](Laitz 2011: 521; nazive istaknula autorica). Uporaba odgovara i u ostalim autoritativnim izvorima poput Cole 2016.

¹⁵⁵ Petrović 2010a: 75ff.

¹⁵⁶ Klobučar 2011: 38f.

¹⁵⁷ Petrović (2010a: 75) spominje *barokni* i *Couperinov rondo* te *rondeau*, a Klobučar (2011: 39) samo *Couperinov rondo*.

¹⁵⁸ Petrović 2010a: 77ff.

¹⁵⁹ Petrović 2010a: 79 i Klobučar 2011: *passim*.

¹⁶⁰ Andreis 1977a i 1977b.

¹⁶¹ Andreis 1977a: 226. Ovo nije kraj natuknice, no dostajat će za potrebe ove studije.

za koji nije dokazano da je na bilo koji način povezan sa srednjovjekovnim, često se susreće u francuskih clavecinista¹⁶² itd.

Zanimljivo je da se drugo značenje naziva nalazi u natuknici *rondeau*, zajedno sa srednjovjekovnim vokalnim oblikom, iako „nije dokazano da je na bilo koji način povezan sa srednjovjekovnim“¹⁶³, dok je na mnogo načina dokazano da je povezan s kasnijim, također instrumentalnim, oblikom homofona naziva, *rondom*, što se i navodi u predmetnoj natuknici:

„RONDO, instrumentalni oblik koji se razvio iz instrumentalnog *rondeaua* (→*Rondeau*, 2.) smanjenjem broja kupleta.“¹⁶⁴

U potonjoj se natuknici ne spominje nikakva periodizacijska odrednica osim što se iz navoda da se „razvio iz instrumentalnog *rondeaua*“¹⁶⁵ početak razvitka toga oblika može smjestiti u 17. stoljeće (ili nakon njega). S obzirom na to možemo smatrati da takva datacija određuje naziv *rondo* kao ime krovnog pojma pa bi logičnije bilo kad bi i „instrumentalni *rondeau*“, bez obzira na polisemiju naziva, bio uključen u sadržaj natuknice *rondo*. U trenutku „razvijanja“ *ronda* iz *rondeauxa* došlo je samo do jedne jedine promjene: grafijske prilagodbe, i to (naravno) isključivo u „nefrancuskim“ jezicima – frankofoni i dandanas skladaju *rondeaux*. Sa suvremenoga terminološkog gledišta, međutim, tu se okolnost može iskoristiti za normiranje semantičke specijalizacije grafijski neprilagođene inačice.

Opća sljednica izdanja izdavača prethodnoga izvora, *Hrvatska enciklopedija (HE)*, u tome je smislu popravljena pa se povijest pojma nazvanoga *rondo* počinje pratiti od početka 17. stoljeća, što je vrijeme nastanka „instrumentalnog *rondeaua*“ iz prethodno opisanih natuknica. U ovom se izvoru javlja i natuknica posvećena pojmu grafijski neprilagođena naziva, *rondeau*. Taj se naziv, međutim, u ovome izvoru uopće ne dovodi u

¹⁶² *Ibid.* Ni ovo nije kraj natuknice za drugo značenje, no za potrebe rasprave dostaje.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ Andreis 1977b. I ova je natuknica skraćena.

¹⁶⁵ *Ibid.*

vezu s instrumentalnim rondom iz razdoblja baroka, koji je ovdje ipak „labavo povezan i sa srednjovjekovnim i renesansnim → *rondeauom*“¹⁶⁶.

HJP također navodi obje grafijske inačice. Pod nazivom *rondeau* kriju se zapravo definicije istovjetne onima iz *MELZ-a* 3¹⁶⁷, dok u definiciji fonetiziranoga *ronda*¹⁶⁸ prepoznamo sadržaj krovnooga pojma prethodno citiranoga iz *VRH-a*, a zapravo preuzetoga iz *RHJ-a*¹⁶⁹.

Svi dosad navedeni izvori bez obzira na pristup načelno pokrivaju cjelokupno semantičko polje *ronda*, no u *PE* nalazimo natuknicu čiji sadržaj gotovo nikako ne obuhvaća klasično značenje tako nazvanoga pojma. Pod naslovom *rondo*¹⁷⁰ najprije se navode dva značenja naziva *rondeau* preuzeta više-manje doslovno iz *MELZ-a*, da bi se u zaključku tek šturo spomenulo: „Instrum. skladba iz XVII. st. oblikovana od višekratnoga doslovnog ili variranog ponavljanja stalnog pripjeva (refren) prekidanog umetnutim epizodama (kuplet) prema shemi ABACAD...A. Omiljen u franc. operama i skladbama za čembalo, često kao stavak suite, a u XVIII. najčešće kao završni stavak sonate. Može biti oblikovan i prema shemi sonatnog stavka (ekspozicija–provedba–repriza) kada kuplet nastupa kao druga tema.“¹⁷¹ Iz teksta se daje zaključiti da se nakon 18. stoljeća rondo više ni ne sklada, a da je tijekom 18. stoljeća prisutan samo u dvama oblicima: baroknoga i sonatnog rondo. O tome da se rondo u razdoblju klasike razvija u velike peterodijelne i sedmerodijelne složene forme poput finala Beethovenove sonate op. 53, o ronu u ostalim (osobito koncertantnim) glazbenim vrstama, o modifikacijama tonalitetskoga plana i uslošnjanju forme u simfonijskome stvaralaštvu 19. i 20. stoljeća nigdje ni riječi. Natuknica *rondo* u *PE*-u detaljno opisuje *rondeau*, no ne govori gotovo ništa o *rondonu* (s izuzetkom onoga sonatnoga)¹⁷².

¹⁶⁶ HE, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=53333>, pristup 11. veljače 2016. U ranije navedenom izvoru (Andreis 1977a: 226) tvrdilo se da nikakva veza nije dokazana.

¹⁶⁷ HJP, *rondeau*, http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=dlhkWhY%3D&keyword=rondeau, pristup 11. veljače 2016.

¹⁶⁸ HJP, *rondo*, http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=dlhkWhk%3D&keyword=rondo, pristup 11. veljače 2016.

¹⁶⁹ RHJ 629.

¹⁷⁰ Fonetizirani se oblik u ovoj natuknici uopće ne spominje.

¹⁷¹ PE, Rondo, <http://proleksis.lzmk.hr/44257/>, pristup 11. veljače 2016.

¹⁷² Čak se ni navod o sonatnome rondonu ne može smatrati zadovoljavajućim jer se (budući da se ništa drugo ne spominje) na temelju teksta iz *PE*-a taj pojam može povezati isključivo s baroknom oblikovnom normom,

Valja navesti i primjer autora koji među ovim nazivima uopće ne uspostavlja sinoniman odnos. Nefonetizirani oblik naziva, *rondeau*, u Michelsovu *Atlasu glazbe* svodi se isključivo na vokalne srednjovjekovne i renesansne forme, što je otprilike sukladno prvomu značenju iz *MELZ*-a 3¹⁷³, dok se fonetizirani *rondo* odnosi na sve instrumentalne oblike odgovarajuće strukture od baroka nadalje¹⁷⁴.

U *HMT*-u *rondo* nije obrađen u zasebnoj pojmovnoj monografiji. Postoji samo *rondeau*, i to kao pretežito vokalna forma u okviru monografije *Rondellus / Rondeau, rota*, koja obrađuje povijest tih pojmova do kraja razdoblja renesanse.¹⁷⁵ Već s obzirom na to periodizacijsko određenje može se zaključiti da autor monografije ne smatra da je *rondo* u razdobljima koja slijede izravni nasljednik te glazbene vrste, što na jednome mjestu izrijeком i spominje.¹⁷⁶

Postoji mogućnost da se semantička specijalizacija iskaže i u fonetiziranome obliku, kao što je učinio Tuksar u prijevodu knjige *Glazba renesanse*¹⁷⁷, gdje se ta razlika (pri čitanju teksta) iskazuje naglasnom strukturom, no nije uvijek vidljiva i iz zapisa. U tome se tekstu naziv *rondo* raslojava na dva pojma koji su homografi u nominativu i u akuzativu jednine: hiperonim *ròndo* (m.; G: *rònda*, D: *ròndu* itd.; Npl *ròndi*) i hiponim *rondô* (m.; G: *rondôa*, D.: *rondôu*, Npl.: *rondôi*¹⁷⁸). U toj se knjizi inačica s naglaskom na posljednjemu slogu, *rondô*, također rabi za srednovjekovni i renesansni pretežno vokalni tip, dok se s ostalima ne dovodi u vezu uslijed periodizacijske ograničenosti izdanja.

Na koncu, autorica ovoga rada priklanja se razredbi u kojoj se inačica *rondo* smatra hiperonimom, a grafijski neprilagođen *rondeau* hiponimom s točno određenom povijesno-stilskom konotacijom. Poštujući skladbenu praksu, predlažemo uporabu naziva

a poznato je da se većina sonatnih ronda (kao i „pravih“ sonatnih stavaka) odlikuje složeno oblikovanim temama, bogatom tematskom razradom, fragmentarnom strukturom, razrađenom provedbom i kodom, odstupanjem od tonalitetskoga plana prema udaljenim tonalitetima, sve značajkama koje su u baroknome ronu potpuno nezamislive.

¹⁷³ Michels 2004: 192ff, 216ff *et passim*.

¹⁷⁴ Michels 2004 i 2006, *passim*.

¹⁷⁵ Reckow 1972.

¹⁷⁶ *Ibid.*, 5.

¹⁷⁷ Brown i Stein 2005: *passim*. Iznenaduje činjenica da se ovaj pojam označava fonetiziranim nazivom (umjesto da se diferencira na pravopisnoj razini, kao što nalazimo u drugih autora), a to je u opreci s većinom drugih naziva u toj knjizi, zabilježenih prema etimološkomu načelu.

¹⁷⁸ Naglasci u samoj knjizi nisu upisani, već ih je dodala autorica za potrebe ovoga rada. Zanimljivo je da ove dvije naglasne inačice bilježi i HJP, no tamo je imenica *rondô* navedena kao da je ženskoga roda i ne odnosi se na glazbeni pojam, već na vrstu žardinjere (HJP, pristup 10. veljače 2016.).

rondeau za sve one tipove skladbi koje su se doista tako i nazivale u vremenu svojega nastanka, bez na to obzira je li to bilo u razdoblju srednjega vijeka, renesanse ili baroka, o vokalnoj, vokalno-instrumentalnoj ili instrumentalnoj glazbi.¹⁷⁹ Kada se odlučuje o terminološkoj „sudbini“ ovih dviju inačica, valja imati na umu da su one, iako homofone, u hrvatski jezik došle iz istih jezika – neposrednih davatelja (njemačkoga i talijanskoga) - ali u različitome stanju: *rondo* u grafijski prilagođenome, a *rondeau* u izvornome, no (u odnosu na jezik iz kojega obje varijante vuku *etymologiu remotu*) semantički specijaliziranome obliku. S jezicima neposrednim davateljima hrvatski dijeli i nesuglasja u diferencijaciji značenja tih dvaju naziva.

¹⁷⁹ S posebnim oprezom valja pristupiti glazbenoj literaturi frankofonih autora jer u francuskome jeziku postoji samo jedan oblik naziva, *rondeau*, koji označava krovni pojam na način na koji mi predlažemo uporabu naziva *rondo*.

2.1.1.3.1.4. ISTOZNAČNOST POSUĐENICA I KALKOVA: INTERNACIONALIZMI

Između kalkova i posuđenica (osobito internacionalizama, koji su općeprihvaćeni u većini svjetskih jezika) ponekad je teško odlučiti kojoj inačici valja dati prednost, iako terminološka načela i ovdje nalažu prioritet domaćeg izraza¹⁸⁰. Internacionalizmi, koji su inače, kako im i ime govori, nazivi prihvaćeni na međunarodnoj razini, predstavljaju još jednu u nizu „trauma novosadskoga pravopisa“. U njemu se nalazi poglavlje *Pravopisna terminologija* u kojemu se nalagala zamjena hrvatskih naziva stranima, mahom srbizmima i internacionalizmima. Hrvatski jezikoslovci smatraju da je „[n]akana [...] bila jasna: uvesti srpsko nazivlje, a kako ne bi bila previše očita, u prvo vrijeme hrvatske nazive treba barem zamijeniti internacionalizmima. Ipak, unatoč takvoj situaciji ili upravo zbog takve situacije, u Hrvatskoj se neprestano radi na njegovanju hrvatskog jezika.“¹⁸¹

S valom jezičnoga purizma u posljednjemu desetljeću 20. stoljeća u jezik struke na velika su se vrata vratile *stanke, skladatelji, skladbe, glasoviri, glasovirači, glasoviračice* pa i sama *glazba*. Mnoge su prevedenice poput naziva *skladatelj* ponovno uspješno zaživjele, no iako HJK bilježi 3145 pojavnica hrvatske inačice *skladatelj* i tek 159 pojavnica internacionalizma *kompozitor*¹⁸², Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu nije prestala obrazovati *kompozitore*, a nije ni postala *Glazbenom akademijom* (kako je se u medijima često naziva), bez obzira na to što su razlikovni rječnici i savjetnici nalagali. Neki se internacionalizmi uporno opiru kalkiranju, uzurpirajući mjesto svojim domaćim sinonimnim parnjacima.

Primjer mogu predstavljati nazivi *pauza* i **stanka*. Pauza je internacionalizam rasprostranjen u mnogim europskim jezicima: svima romanskima, njemačkome, ruskome i dr. U hrvatski je jezik ušla s jedne strane izravno iz talijanskoga, a s druge preko jezika posrednika, njemačkoga. Neki europski jezici bilježe i nazive za izostanak zvuka tvorene iz domaćih osnova: engl. *rest*¹⁸³ i niz. *rust*, češ. *pomlka*, mađ. *szünet* i slično. Kuhač 1875. govori „O stankah (pauzah)“¹⁸⁴, a 1890. „O stankama (pauzama)“¹⁸⁵, no za pojavu *stanke*

¹⁸⁰ Hudeček i Mihaljević 2009: 70.

¹⁸¹ Frančić, Hudeček i Mihaljević 2005: 201.

¹⁸² HJK, pretraga cjelokupnog korpusa, 11. veljače 2106.

¹⁸³ Engleski naziv *rest* češće se rabi za notacijski znak, dok se samo odsustvo zvuka naziva i *pause*.

¹⁸⁴ Lobe 1875: 44.

¹⁸⁵ Kuhač 1890: 35. Internacionalizam navodi, baš kao što i mi preporučujemo, samo prilikom prve pojave novoga naziva u tekstu udžbenika.

umjesto *pauze* u hrvatskome jeziku zaslužan je njegov prethodnik Šulek¹⁸⁶, vjerojatno nadahnut slovenskim rješenjem iz Janežičeva rječnika¹⁸⁷. *VRH* bilježi obje riječi, i *pauza* i *stanka*, no glazbeno značenje navodi samo za *pauzu*, što je i preporuka autorice ovoga rada.¹⁸⁸ Među autorima ovdje promatranih suvremenih udžbenika odobrenih za nastavu teorijskih glazbenih predmeta za *stanku* su se opredijelili Petrović i Magdić, dok pauzu odabiru Golčić, Brković i Belković, mjestimice informativno spominjući *stanku*¹⁸⁹. Osim što je prošireniji, naziv *pauza* i tvorbeno je plodniji. Tako ga nalazimo, primjerice, kao dio višerječnoga naziva *generalna pauza*, za koji nema zadovoljavajuće domaće inačice, a u notnome se tekstu bilježi oznakom G. P.

Govornicima tzv. malih jezika kakav je hrvatski poznavanje internacionalizama u nazivlju neizmjerljivo je važno jer im omogućava lakše hvatanje ukoštac sa specijaliziranim tekstovima na stranim jezicima. S obzirom na to da je hrvatska stručna i znanstvena produkcija relativno skromna te da je na hrvatskome jeziku izdano tek nekoliko desetaka glazbenoteorijskih tekstova (pod predmetnicom „teorija glazbe“ u NSK-u u Zagrebu nalazimo tek 41 bibliografsku jedinicu!), jasno je da se hrvatskome glazbenom teoretičaru gotovo da nije moguće baviti svojim poslom ako ne prati literaturu na stranim jezicima. Internacionalizme bi stoga u udžbenicima valjalo navoditi uvijek, pa i kada odlučimo dati prednost domaćemu nazivu, ali informativno, po mogućnosti samo jedanput, prilikom prvoga navođenja novoga naziva u tekstu.¹⁹⁰

¹⁸⁶ Šulek 1860b: 1002.

¹⁸⁷ Janežič 1851: 413. Prema tvrdnjama Antona Breznika, Šulek je mnoge nazive slavenske osnove preuzeo i iz Janežičevih i drugih slovenskih rječnika. Tako je bilo i s nazivima *glasba* i *glasovir* (usp. Vince 1990: 544). Glazbenu *stanku* Slovenci, međutim, i dalje nazivaju *pauza*.

¹⁸⁸ *VRH* 1032 (*pauza*) i 1464 (*stanka*). Definicija, koja otkriva polisemičnost naziva *pauza*, ponešto je površna: „1. ritmički prekid [*Pauza je u trećem taktu!*]; 2. znak koji označuje dužinu prekida u notnim zapisima glazbenih kompozicija [*Ne žuri! Zar ne vidiš pauzu nakon druge četvrtinke?*]“. Pauza je, između ostaloga, također dio ritma kao i zvuk pa se ne može govoriti o prekidu u smislu značenja pod 1. (a sve da se i može, riječ bi bila o *ritamskome*, a ne *ritmičkome* prekidu. *Ritamski* je motiviran imenicom *ritam*, a *ritmički* imenicom *ritmika*, kao što se, uostalom, može pročitati u tome istom rječniku na str. 1342 ili kod Silić 1996: 15). I drugo je značenje ponešto nemarno definirano jer se pauzom ne označuje nužno *dužina* prekida (a da se i označuje, bilo bi točnije govoriti o *trajanju*). Generalna pauza, primjerice, nema određeno trajanje. Na koncu, pauza ne označava samo *dužinu* (ili trajanje) prekida, već i prekid sâm, a pitanje je i može li tu uopće biti govora o prekidu (jer da može, ne bi se moglo govoriti o njegovoj *dužini*, odnosno *trajanju*). Primjerenija je definicija iz Petrović 2013: 12 („znak za šutnju ili izostanak tona“).

¹⁸⁹ Npr. Golčić 2003a: 10 (u udžbeniku za 1. razred osnovne glazbene škole, dok se u onima za više razrede *stanka* ne spominje).

¹⁹⁰ Usp. Mihaljević 2007: 67.

Međutim, malo je sinonimnih parova internacionalizama i kalkova koji su doista istoznačni. Čak i kada im je ekstenzija potpuno istovjetna (*pauza i stanka, klavir i glasovir, kompozitor i skladatelj*), u najmanju se ruku može reći da je po jedan parnjak iz svakoga para stilski i registarski obilježen. Stoga ćemo se sinonimnim parovima internacionalizama i kalkova više pozabaviti u poglavlju o semantičkoj specijalizaciji posuđenica i kalkova, dok na ovome mjestu valja ponovno naglasiti da bi znanstveno nazivlje moralo biti lišeno subjektivnosti i stilske obojenosti.

2.1.1.3.2. SUPOSTOJANJE RAZLIČITIH IZRAZA ISTOGA PODRIJETLA

U sljedećem ćemo se poglavljju pozabaviti oblicima sinonimije koji nisu (samo) rezultat jezičnoga posuđivanja, već i odraz stava autora prema uporabi nazivlja i izražavanju općenito. Uglavnom će biti riječi o izrazima istoga podrijetla, ili pak onima kod kojih podrijetlo ne igra ulogu pri odabiru. Pokazat ćemo kakvo je stanje građe s obzirom na terminološka načela i zakonitosti znanstvenoga funkcionalnog stila, odnosno pedagoškoga funkcionalnog podstila te normirati postojeća rješenja ili ponuditi nova.

2.1.1.3.2.1. SINONIMIJA UNUTAR JEDNOGA ILI VIŠE DJELA ISTOGA AUTORA

Uporaba sinonimnih izraza unutar jednoga djela nije po sebi problematična ako ih autor navodi samo kod prve pojave u tekstu (kako bi s njima upoznao čitatelja i olakšao mu čitanje drugih tekstova) ili ih dosljedno provodi usporedno kroz cijeli tekst (što nije dobro jer opterećuje tekst suvišnom ponavljanjem)¹⁹¹. Govoreći o udžbenicima za nastavu hrvatskoga jezika, Mihaljević izražava stav da je takva, unutarudžbenička, sinonimija, manje opasna od one međuudžbeničke.¹⁹² S terminološkoga se gledišta, međutim, teško može pristati uz takvo razmišljanje. Skup naziva svakoga djela (udžbenika, bibliografske jedinice) istodobno predstavlja i zatvoren i otvoren sustav: zatvoren u smislu da, kao cjelina, mora biti u sebi samodostatan i kao takav dosljedno odražavati autorov pojmovni sustav, dok s druge strane, kao otvoren (ali definiran) sustav, mora dopuštati komunikaciju sa sličnim sustavima, a usto i biti jamstvom vlastite opstojnosti kao terminološkoga sustava (zbog čega je istodobno i zatvoren). Pojavi li se unutar teksta nekontrolirana sinonimija, pojmovni se sustav urušava: čitatelj ne razumije tekst u potpunosti jer nazočnost različitih izraza sugerira i razliku među pojmovima koje označavaju.¹⁹³ Pojavi li se pak sinonimija između dvaju u sebi terminološki usustavljenih djela iz iste struke, neće doći do tako jakoga šuma u komunikacijskome kanalu, a struktura

¹⁹¹ Mihaljević 2007: 67.

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ U nekim se udžbenicima javljaju i cijeli sinonimni nizovi, čiji su članovi naizgled bez ikakva smisla raspoređeni po tekstu. Takav je primjer Klobučarev udžbenik *Glazbeni oblici* u kojem se javlja više sinonimnih nizova, a jedan od najdužih (i najneopravdanijih) je niz *sonatni allegro* ↔ *sonatni oblik* ↔ *sonatni stavak* ↔ *sonatna forma* (Klobučar 2011).

pojmovnoga sustava omogućit će uspostavljanje veze tamo gdje ona ne postoji u samome nazivlju.

Promotrimo nekoliko slučajeva unutarudžbeničke sinonimije i njihove posljedice na razumijevanje teksta.

1. *glavni tonalitet* ↔ *osnovni tonalitet*

Nazivi *glavni* i *osnovni tonalitet* upotrebljavaju se za označavanje tonaliteta u kojemu neka skladba počinje, a najčešće i završava.¹⁹⁴ U jednome se udžbeniku namijenjenome akademskoj nastavi Glazbenih oblika¹⁹⁵ upotrebljavaju oba oblika, no *glavni* znatno rjeđe od *osnovnoga*. Utječe li ta nedosljednost na razumijevanje teksta? Čitatelju usredotočenom na materijalni (denotativni) sadržaj teksta razlika će možda i promaknuti jer su značenja riječi *osnovni* i *glavni* i u općemu jeziku često vrlo bliska, a u predmetnom su tekstu nazivi *glavni* i *osnovni tonalitet* međusobno zamjenjivi u svakome kontekstu – istinitosna se vrijednost iskaza njihovom zamjenom ne bi nimalo promijenila. Uostalom, od studenata kojima je knjiga namijenjena očekuje se određeni stupanj predznanja pa možda i neće obraćati pozornost na sinonimiju jer znaju (ili nesvjesno osjećaju) da je značenje obaju naziva isto. Kad bi se knjigom, međutim, poslužio čitatelj koji se s predmetom kolegija Glazbeni oblici susreće po prvi puta, ili pak čitatelj osjetljiviji na terminološke nijanse, vjerojatno bi (poput autorice ovoga teksta) pokušao pronaći razliku u porabi tih dvaju naziva. I ne bi je pronašao jer su doista međusobno zamjenjivi u svakome kontekstu u toj knjizi.

Treba li pak normirati naziv za tonalitet u kojem se „nalazi“ (ili „jest“) neka skladba, autorica ovoga rada odlučila bi se za naziv *glavni tonalitet*, a definiciju proširila odrednicom da je to tonalitet u kojem se prvi puta izlaže glavni tematski sadržaj skladbe. Taj glavni sadržaj pak ne mora biti *osnovom* od koje se gradi cjelokupan glazbeni oblik, no mora zauzimati *glavno* mjesto u njegovoj strukturi (primjerice, biti prvom temom sonatnoga oblika). Smatramo da pridjev *glavni* bolje odgovara navedenom značenju od pridjeva *osnovni*, koji sugerira da je riječ o *osnovi* od koje (ili na kojoj) se nešto tvori, gradi

¹⁹⁴ Rjeđe se događa da tonalitetna skladba ne počinje u glavnome tonalitetu, kao što je slučaj s Haydnovom *104. simfonijom u D-duru* Hob. 1/104, koja se otvara dugačkim uvodom u istoimenome d-molu, ili pak u 1. stavku Mahlerove *7. simfonije u e-molu*, koja počinje u tonalitetu molske dominante, h-molu.

¹⁹⁵ Klobučar 2011.

(kao što se na *osnovnome tonu* može izgraditi interval ili akord). Bez obzira na izbor, autori bi ga se unutar tekstova morali dosljedno držati.

2. *suzvuk/*suzvučje¹⁹⁶/akord

U više se instruktivnih izdanja koja se dotiču akordike nazivi **suzvuk*, **suzvučje* i *akord* tretiraju kao istoznačnice. Ovdje ćemo promotriti situaciju u trima udžbenicima za visoke škole namijenjenima nastavi različitih kolegija: Klobučarevim *Glazbenim oblicima* (2011.), Devčićevoj *Harmoniji* (1993.) i Magdićevoj *Vokalnoj polifoniji* (2006.).

Klobučar: *Glazbeni oblici*

1. „sažimanjem motiva dovodi do dvostruke harmonije - istodobnog nastupa *toničkog* i dominantnog *suzvuka*“¹⁹⁷

„Figura koja opisuje tonove *toničkog akorda* osnova je čitava preludija.“¹⁹⁸

2. „*početni suzvuk* provedbe je septakord VII. stupnja“¹⁹⁹

„*Početni akord* (e-g-b-des) upućuje na uvodni motiv prvog stavka sonate.“²⁰⁰

3. „enharmonijskom zamjenom *završnog suzvuka* teme priprema se nastup mosta“²⁰¹

„*Codetta* je proširena sa *završna dva akorda*.“²⁰²

Nazive *akord* i **suzvuk* Klobučar rabi kao istoznačnice. **Suzvuk* se, međutim, u cjelokupnome tekstu pojavljuje tri puta, dok se *akord* susreće preko stotinu puta pa se stječe dojam da su se **suzvući* u tekstu zatekli pukim slučajem. **Suzvučja* Klobučar ne spominje.

Za razliku od prethodnoga primjera, nadalje je potrebno odvagnuti je li za pojam akorda opravdana uporaba čak triju sinonima, jesu li oni doista potpuno sinonimni i je li to

¹⁹⁶ Riječ **suzvučje* nije po sebi problematična osim kao istoznačnica naziva *akord* u glazbenome nazivlju. Zbog toga je u ovome tekstu **suzvučje* i označeno zvjezdicom, što ne ograničava njegovu uporabu u općemu jeziku.

¹⁹⁷ Klobučar 2011: 147. Kurzive u ovome i sljedećih pet primjera dodala je autorica.

¹⁹⁸ *Ibid.*, 177.

¹⁹⁹ *Ibid.*, 190.

²⁰⁰ *Ibid.*, 168.

²⁰¹ *Ibid.*, 153.

²⁰² *Ibid.*, 122.

u skladu s uporabom u tekstovima. Navest ćemo primjere uporabe iz obaju ostalih gorespomenutih udžbenika.

Devčić: *Harmonija*

„Ako je taj drugi *akord* neki alterirani ili uopće disonantni *suzvuk*, koji obično priprema i modulaciju u neki novi tonalitet, onda se takva kadenca zove **izbjegnuta**.“²⁰³

„I, konačno, još jedno terminološko objašnjenje: riječ »harmonija« često će se u toku narednih poglavlja upotrebljavati i u svome užem značenju, tj. kada će se njome nazivati samo pojedina *suzvučja*, bez obzira na njihovu konkretnu akordičku [*sic!*] konstrukciju.“²⁰⁴

U predmetnome kazalu Devčićeve knjige ne nalazimo ni **suzvučje* ni **suzvuk*, već samo *akord*, koji zapravo i jest dominantan naziv u ovome tekstu. Stoga još više čudi povremena i posve nepotrebna uporaba sinonimnih mu naziva **suzvučje* i **suzvuk*, koji, osim što uvode zbrku u pojmovni sustav korisnika (koji, ponavljamo, tek treba ovladati zakonitostima toga sustava!), nepotrebno opterećuju i sintaktičku strukturu teksta. Da je tomu doista tako, dokazat ćemo apstrahiranjem naziva **suzvučje* i **suzvuk* iz gornjih citata:

„Ako je taj drugi akord neki alteriran ili uopće disonantan, a usto obično priprema i modulaciju u neki novi tonalitet, onda se takva kadenca zove **izbjegnuta**.“

„I, konačno, još jedno terminološko objašnjenje: riječ »harmonija« često će se u toku narednih poglavlja upotrebljavati i u svome užem značenju, tj. kada će se njome nazivati samo pojedini akordi, bez obzira na njihovu konkretnu konstrukciju.“

²⁰³ Devčić 1993: 33. Nazive *akord* i **suzvuk* istaknula je autorica. U daljnjem će se tekstu pisati o nepreporučljivosti uporabe odnosnoga ili posvojnoga pridjeva **akordički* za izražavanje odnosa s imenicom *akord*.

²⁰⁴ *Ibid.*, 9. Naziv **suzvučje* istaknula autorica.

Magdić: *Vokalna polifonija*

„Oktavno udvajanje rabilo se kod zajedničkog mješovitog pjevanja, dok je heterofonija [...] činila dvoglasje u kojem još ne postoji svijest o određenom intervalskom suzvučju. [...]

Određenom intervalu ili suzvučju u razvoju europskog višeglasja bilo je potrebno dugo razdoblje da bi se udomaćili i postali priznati.“²⁰⁵

„Tretman konsonantnih suzvuka [...]

U višeglasju se upotrebljavaju sljedeća suzvučja, odnosno akordi: kvintakordi s velikom ili malom tercom, njihovi sekstakordi, sekstakord smanjenog kvintakorda i vrlo rijetko sekstakord povećanoga kvintakorda.“²⁰⁶

Magdićeva je knjiga također opremljena kazalom, no u njemu ne nalazimo ni *akord*, ni **suzvučje*, nego samo **suzvuk*:

„suzvuk, 115, 118

- kvartsekstakord, 137

- kvintakord, 115, 137

- sa septimom, 137

- sekstakord, 137“

Kazalo nije od prevelike pomoći jer je već i iz priloženih dvaju citata vidljivo da u njemu nisu nabrojana sva mjesta na kojima se obrađuju pojedini pojmovi. Usto nije jasno zašto se trozvuci (*kvintakord*, *sektakord*, *kvartsekstakord*) u ovome tekstu imenuju, a „*suzvuk sa septimom“ ne nosi svoje analogno, uvriježeno ime – *septakord*. Nazive *interval*, *akord*, **suzvuk* i **suzvučje* Magdić tretira sinonimno, uspostavljajući među njima čas jednu, čas drugu parnjačku spregu, alternirajući ih bez ikakva pravila i razloga. Na prvi bi se pogled moglo učiniti da je **suzvučje* krovni pojam u značenju „istodobno zvučanje“ te da se dijeli na akorde, suzvuke i intervale (pa uvodi **intervalsko suzvučje*, kao da je *interval* podvrsta **suzvučja*, odnosno da su u nekoj vrsti ljestvične sinonimije, a na nekim se mjestima i odnos **suzvučja* i *akorda* može tako protumačiti), no pomnijim čitanjem uviđamo da tomu nije tako: u gornjem su citatu (sa str. 115) nabrojani samo *trozvuci* (koje

²⁰⁵ Magdić 2006: 15.

²⁰⁶ *Ibid.*, 115.

autor naziva *akordima*, odnosno **suzvucima*), a ne i, primjerice, *dvozvuci*²⁰⁷ građeni iz nesavršenih konsonanca, koji također predstavljaju vertikalnu osnovu u višeglasju palestrinijanskoga stila.

Očigledno je da je u svim trima slučajevima dovoljan samo jedan jedini naziv – *akord* – jer smo dokazali da su sva tri izraza – *akord*, **suzvuk* i **suzvučje* – u svim navedenim kontekstima međusobno zamjenjivi. Vidjet ćemo i da naziv **suzvučje* uopće ne bi trebalo tretirati kao njihovu istoznačnicu. Samim je time i svako umnažanje naziva izlišno. Da je dovoljan samo jedan jedini naziv, ogleda se i u predmetnim kazalima Devčićeve i Magdićeve knjige u kojima se nalazi samo po jedna natuknica u tome značenju. S normativnog je stajališta *akord* neusporedivo bolje rješenje od **suzvuka*: stilski je neobilježen, tvorbeno plodan i znatno prošireniji:

	HNK ²⁰⁸	HJK ²⁰⁹
akord	44	277
suzvuk	3	1

Obilje sinonima za naziv *akord* među inim je vjerojatno i posljedica želje da se taj pojam izrazi domaćom riječju. Stoljeće i pol nakon prvih takvih nastojanja posve je jasno da su sva ona bila tek „meci u prazno“.

Još je Šulek njemački galicizam *Accord* nastojao približiti govoru puka kalkom *suglas*²¹⁰, koji kao i *glasba* i *glasovir* upućuju na slovenski uzor, Janežičev *Slovensko-njemački džepni rječnik*, u kojem se spominje izraz *soglas*²¹¹. U prvome izdanju Lobeova *Katekizma* Kuhač još uvijek navodi i internacionalizam i kalk : „*akord, sazvuk*²¹²“ da bi u drugome ostao samo potonji²¹³. **Sazvuk* je najkasnije do 1970-ih postao **suzvukom*, no nikada se nije dao izjednačiti sa **suzvučjem* jer **suzvučje* je stanje, a *akord/*suzvuk* pojava²¹⁴. Današnja se značenja ne razlikuju umnogome od devetnaestostoljetnih.

²⁰⁷ Naziv dvozvuk, kao ni trozvuk, Magdić ne upotrebljava, no zato na drugim mjestima i o dvozvucima govori kao o **suzvučjima* i **suzvucima*, ističući intervalski sastav, npr. *kvintoktavni suzvuk* (*ibid.*, 87).

²⁰⁸ Pretraživanje cjelovitoga korpusa na dan 10. veljače 2016.

²⁰⁹ Pretraživanje cjelovitoga korpusa na dan 10. veljače 2016.

²¹⁰ Šulek 1860a: 38.

²¹¹ Janežič 1851: 400.

²¹² Lobe 1875: 159.

²¹³ Kuhač 1890: *passim*.

²¹⁴ Usp. i Gligo 2008: 26f.

VRH bilježi kako je *suzvuk* sinonim naziva *akord*, koji je, međutim, ipak preporučena inačica. Akord je prema VRH-u „istodobno zvučanje više tonova različite visine“²¹⁵. Za *suzvučje* pak navodi da je izvedenica iz riječi **suzvuk* (pa mu, dakle, u nazivlju ne može biti sinonim, iako bilježimo i takvu porabu²¹⁶) i to uz sljedeći opis: „slaganje, podudaranje zvukova, skladnost zvukova“²¹⁷. U teoriji glazbe **suzvučje* ne nalazi referencijalnoga pojma pa je stoga uporaba toga naziva u gornjim primjerima neprimjerena, čak i ako se postavi kao hiperonim *akordu*, što bi se iz nekih konteksta moglo nazrijeti²¹⁸. Što se pak **suzvuka* tiče, mišljenje je autorice da je taj naziv prešao u pasivni leksički sloj te da je ostao, iako je bilo pokušaja njegova „oživljavanja“ u zamasma jezičnoga purizma 1970-ih²¹⁹ i 1990-ih²²⁰, neuspješnim neologističkim poduhvatom. *Akord* je i dalje jedini od tih triju naziva koji zadovoljava suvremenu glazbenoteorijsku normu, što je vidljivo i iz većine promatranih udžbenika i priručnika izdanih u ovome i prošlomu desetljeću²²¹.

3. višestruki kontrapunkt ↔

dvostruki kontrapunkt ↔ *obrtajni kontrapunkt* ↔ **kontrapunkt u obratu* ↔ **dvostruki kontrapunkt u obratu*²²²

**tehnika obrata* ↔ *obrtajna tehnika*

U daljnjoj ćemo se raspravi pozabaviti unutarudžbeničkim sinonimnim nizovima u kojima ćemo nastojati normirati nazive vezane uz obrtajnu vrstu kontrapunktnoga sloga. Također ćemo uspostaviti distinkciju između sloga i tehnike, kao i ukazati na semantičke probleme nekih uvriježenih višerječnih naziva. Analizirat ćemo primjere prikladne i

²¹⁵ VRH 13. S obzirom na elastičan značenjski opseg riječi *više* koja „označuje neodređeno veću količinu“ (*ibid.*, 1685), bolja bi formulacija bila „istodobno zvučanje tonova različite visine“.

²¹⁶ Devčić 1993, Petrović 2006 i Magdić 2006.

²¹⁷ VRH 1498.

²¹⁸ Odgovarajući hiperonim *akordu* bio bi jednostavno *zvuk*, usp. Gligo 2008: 26f.

²¹⁹ Prek i Završki 1973: *passim*.

²²⁰ Devčić 1993, Magdić 2006, Stefanija 2008, Klobučar 2011 i dr.

²²¹ Svi ovdje obrađeni udžbenici sljedećih autora: Petrović, Golčić, Belković, Brković, Jakopanec. U NPPSGPŠ 2008 akord se javlja 121 puta, *suzvuk* jedanput, a *suzvučje* nijednom.

²²² Sinonimni niz kod Magdić 2006.

neprikladne uporabe nazivlja u dvama udžbenicima usredotočenima na renesansnu vokalnu polifoniju, Magdićevu i Petrovićevu.

Magdić: *Vokalna polifonija*

„Pod pojmom tehnika obrata ili kontrapunkt u obratu podrazumijevamo polifoni stavak izrađen tako da, ako obrnemo kontrapunktske melodije u određenom intervalu, i dalje dobivamo njihov korektan odnos.“²²³

U prvome redu valja prokomentirati autorovo određenje samoga pojma. U definiciji autor uspostavlja korespondenciju između *tehnike*, *kontrapunkta* i **stavka*²²⁴:

<u>određenica</u>	<u>odredbenica</u>
<i>tehnika</i>	<i>obrata</i>
<i>kontrapunkt</i>	<i>u obratu</i>
<i>*stavak (= slog)</i>	<i>polifoni</i>

Trostruka određenost naziva kod Magdića samo je odraz trostrukosti značenja pojma *kontrapunkt* koja proizlazi iz dijakronijskih promjena njega i njegova naziva. Iako se sva tri značenja mogu naći u literaturi, *dvostruki* ili *obrtajni kontrapunkt* nije ni *stavak* ni *tehnika*, već rezultat primjene takve tehnike (*tehnike dvostrukog kontrapunkta*) unutar određenoga **stavka* (*polifoni slog*). *Kontrapunkt* je pak danas naziv za *melodiju* koja je u točno određenom (kontrapunktnom) odnosu s drugom, ranije zadanom melodijom (npr. temom).

Kontrapunkt kod kojega odnosi dionica ostaju korektni i kada one po vertikali zamijene mjesta (a intervali između njih postanu vlastiti obrati) može se imenovati prema dvama različitim kriterijima:

- *tehnici* kojom nastaju (*kontrapunkt u obratu*, *dvostruki kontrapunkt*) ili
- *broju dionica* koje se mogu obrtati a da se kontrapunktni odnos očuva: *dvostruki* (dvije dionice), *trostruki* (tri dionice), *četverostruki* (četiri dionice) itd.: *višestruki* ili **mnogostruki kontrapunkti* (dvije i više dionica) itd.

²²³ *Ibid.*, 105.

²²⁴ Naziv **stavak* ovdje je zabilježen sa zvjezdicom kao nepreporučeni sinonim naziva *slog*. Očito ga je autor primijenio kao doslovan prijevod njemačkoga naziva *Satz*, koji pokriva mnoga izvanglazbena i glazbena značenja – rečenicu, stavak, ali i slog. U ovom je slučaju primjerena uporaba naziva *slog*, dok je dominantno značenje naziva *stavak* u naše doba ipak „cjelovit dio višestavačne skladbe“.

Čak i oni gorenavedeni predstavnici različitih kategorija čija se značenjska polja najvećim dijelom preklapaju (npr. *obrtajni kontrapunkt* i *dvostruki kontrapunkt*) nisu istoznačnice i ne bi se smjeli takvima prikazivati u literaturi namijenjenoj nastavi u specijaliziranim školama. *Dvostruki je kontrapunkt* onaj kod kojega se mogu obrtati dvije melodije, dok naziv *obrtajni kontrapunkt* ne podrazumijeva određeni broj dionica, već tek njihov tehnički potencijal.

Sâm se Magdić koleba između *nekoliko* naziva za isti pojam: *obrtajna tehnika*²²⁵; **tehnika obrata*²²⁶, *kontrapunkt u obratu*²²⁷ i **dvostruki kontrapunkt u obratu*²²⁸, od čega je potonji naziv pleonastičan jer *dvostruki kontrapunkt* nije moguć ako nije *u obratu*. Takva je unutarudžbenička sinonimija potpuno nepotrebna i bila bi opravdana jedino u slučaju da je autor naveo alternativne nazive samo na jednome mjestu u tekstu, prilikom prve pojave novoga naziva, a zatim ustrajao na jednoj inačici.

Petrović: *Nauk o kontrapunktu*

Petrović pedantno razlikuje sâm kontrapunkt (melodiju) od tehnike kojom je ostvaren, *kontrapunktne tehnike* odnosno *tehnike* (ovdje dvostrukog) *kontrapunkta*:

„Kontrapunktna melodija može biti skladana tako da svoju ulogu jednako dobro ostvaruje iznad i ispod koje druge dionice. Takav kontrapunkt nazivamo dvostrukim kontrapunktom, a tehnika kojom nastaje zove se tehnika dvostrukog kontrapunkta.“²²⁹

Kod Petrovića problem predstavlja zbirni izraz za kontrapunktirajuće melodije koje je moguće obrtati. On ih je nazvao **mnogostrukim kontrapunktom* i to je izraz koji bi trebao predstavljati suprotnost *jednostavnome*, odnosno *jednostrukome kontrapunktu*²³⁰. Potvrđeni sinonimi za **mnogostruki kontrapunkt* bili bi *obrtajni kontrapunkt*, *kontrapunkt u obratu* i *višestruki kontrapunkt*. Kao suprotnica *jednostavnomu kontrapunktu* (koji je

²²⁵ *Ibid.*, 103.

²²⁶ *Ibid.* 105.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ *Ibid.*, 113, 133 *et passim*.

²²⁹ Petrović 2006: 13.

²³⁰ *Ibid.*

jednostruki) najprihvatljiviji bi bio naziv *višestruki kontrapunkt* jer *više-* je suprotnica od *jedno-*, dok je *mного-* značenjski suprotstavljeno prefiksu *malo-*.²³¹

rješenje ↔ *razrješenje*²³² ↔ **razrješavajući ton*²³³

Jedan od glavnih fenomena tonalitetne glazbe zasigurno je pojam disonance²³⁴ koja se, da bi se zadovoljila želja za otpuštanjem disonantne napetosti, treba *razriješiti*. Ton u koji se *rješava* ili *razrješava* disonanca zove se *rješenje*, odnosno *razrješenje*.

Kako bismo *razriješili* disonance oko uporabe naziva *rješenje* i *razrješenje*²³⁵ valja objasniti da se disonanca može *riješiti* u *konsonancu* ili u novu *disonancu*, no potonjim se *rješenjem* ne postiže i *razrješenje*. Kad bismo dakle ustrajali na uporabi naziva *razrješenje*, on bi vrijedio samo onda kad bi to *razrješenje* predstavljalo konsonantan zvuk. Kako je pak pojam *konsonance* s današnjega gledišta također labava odrednica, ne može se doreći u teoriji, a ima i svoju subjektivnu dimenziju, mišljenje je autorice da je uporaba naziva *razrješenje* kao posebnog slučaja *rješenja* disonance u suvremenome diskursu u glazbi izlišna, no može se dopustiti u specijaliziranome značenju, čija će se narav svaki put iznova definirati kontekstom.

Alternativna uporaba tih naziva kakvu nalazimo kod Magdića²³⁶ nije opravdana. Taj autor alternira čak tri naziva: *rješenje*, *razrješenje* i **razrješavajući ton*. Potonji je naziv nepreporučan pleonazam: podrazumijeva se da su *rješenje* i *razrješenje* tonovi.

²³¹ Uostalom, pojam *višestrukoga kontrapunkta* kao hiperonim obuhvaća podređene nazive *dvostruki*, *trostruki*, *četverostruki* itd. *kontrapunkt*. Za brojeve 2, 3, 4, i sl. ne može se utvrditi da bi označavali *mного*, a u odnosu na *jedno*, no može se reći da znače *više* u usporedbi s *jednim* iz izraza *jednostavni* ili *jednostruki kontrapunkt*.

²³² Naziv je prevedenica njemačkoga naziva *Auflösung*, koji je Kuhač preveo kao *rasklad* (Kuhač 1890: 151).

²³³ Magdić 2006: 50.

²³⁴ Disonanca je stilski i dijakronijski promjenjiv pojam, a podložan je i subjektivnoj prosudbi pa je stoga nije moguće jednoznačno odrediti prema tome koji su zvukovi zapravo disonantni, a koji ne. Da je, međutim, težnja disonance razrješenju u konsonancu osnovni mehanizam koji pokreće tonalitet kao sustav, ne može se osporiti.

²³⁵ Od promatrane literature namijenjene nastavi teorijskih glazbenih predmeta javlja se samo u Magdić 2006 i Petrović 2011.

²³⁶ Npr. Magdić 2006: 50.

6. Usložnjavanje naziva glazbenih oblika

Glazbeni oblici nastavni su predmet i sveučilišni kolegij u okviru kojega se izučava odnos glazbenih oblika kao oblikovnih normi koje određuju unutarnju strukturu stavka i individualnih formi u konkretnim glazbenim djelima. Kako bi to bilo moguće i učinkovito, norma mora biti dobro definirana i imati jasno sređeno nazivlje. U Klobučarevim *Glazbenim oblicima*, namijenjenima upravo svladavanju oblikovne norme, nazivlje je nepotrebno usložnjeno, pa se tako za isti oblikovni obrazac koristi i petorima nazivima. Razmotrit ćemo primjer norme koju autorica ovoga rada naziva *barokni dvodijelni/trodijelni instrumentalni oblik*:

1. **(dvodijelni/trodijelni) suitni stavak*²³⁷
2. **prošireni (dvodijelni, trodijelni) oblik pjesme*²³⁸
3. **dvodijelni/trodijelni instrumentalni oblik*²³⁹
4. **(dvodijelni/trodijelni) suitni oblik*²⁴⁰
5. **barokni suitni instrumentalni oblik*²⁴¹.

Problem je očit: autor se na oblikovnu normu referira proizvoljno formuliranim opisnim izrazima koji *nisu nazivi*. Međutim, da to i jesu, ne bi na zadovoljavajući način predstavljali svoj sadržaj.

Prvi je izraz, **(dvodijelni/trodijelni) suitni stavak*, neprikladan jer bi se prema odredbenici *suitni* moglo zaključiti da je riječ o obliku tipičnome za suitu kao glazbenu vrstu te da se drugdje ne javlja, dok određenica *stavak* ne može predstavljati oblikovnu normu jer govori samo o izvanjskoj formalnoj cjelovitosti, a ne o unutarnjoj strukturi. Drugi je izraz, **prošireni (dvodijelni, trodijelni) oblik pjesme*, osporio i sam autor navodeći kako se „ta struktura nalazi samo u djelima za instrumente“²⁴², no bez obzira na to nekoliko ga puta upotrebljava u ovoj knjizi. Treći je izraz, **dvodijelni/trodijelni instrumentalni oblik*, neprikladan jer nije ni povijesno ni stilski određen, a zajednički skup normativnih odrednica koji bi se odnosio na reprezentativnu većinu dvodijelnih i

²³⁷ Klobučar 2011: 22. Za svaku formulaciju navodimo samo po jedno pojavno mjesto.

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ *Ibid.*, 23.

²⁴⁰ *Ibid.*, 98ff.

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² *Ibid.*, 23.

trodijelnih instrumentalnih formi nemoguće je jednoznačno utvrditi. Nadalje, **(dvodijelni/trodijelni) suitni oblik* ne govori mnogo više od prvoga, osim što je određenica *stavak* zamijenjena određenicom *oblik* koja ipak upućuje na normativnost statusa „naziva“. Sporan je i atribut *suitni* jer spomenuti oblici nipošto nisu ograničeni na *suitu* kao glazbenu vrstu, a s druge strane u *suitama* nalazimo barem isto toliko drukčijih oblika koji s ovdje promatranom normom ne dijele nikakve poveznice. Konačno, peti je izraz kombinacija prethodnih koji daje povijesno-stilsku odrednicu, no ne govori ništa o unutarnjoj strukturi stavka. Pažljiv će čitatelj možda poći u potragu za distinkcijom među navedenim „nazivima“, no na temelju izložene građe neće polučiti uspjeh, što ga može pokolebati u daljnjemu učenju.

U ovoj knjizi sličan odnos nalazimo i među izrazima kojima autor opisuje još jednu vrlo važnu oblikovnu normu, *složeni trodijelni oblik*:

1. *složeni trodijelni oblik*²⁴³
2. **složena trodijelna cjelina*²⁴⁴
3. **složeni oblik pjesme*²⁴⁵.

Za razliku od prvoga izraza koji određuje sve bitne značajke norme pa može predstavljati naziv (*složeni* govori da je riječ o obliku čiji su dijelovi jednostavni oblici, *trodijelni* o tome da su prvi i treći dio jednakoga ili podjednakoga trajanja i građe te *oblik* koji sugerira da je riječ o normi), drugi je neprikladan jer određenica *cjelina* ne može predstavljati naziv za oblikovnu normu koja se u svakom slučaju odnosi na cjelinu (stavka), dok je treći preusko postavljen s obzirom na to da *složeni trodijelni oblik* kao norma nadilazi razinu izvođačkoga sastava.

²⁴³ *Ibid.*, 64.

²⁴⁴ *Ibid.*, 69.

²⁴⁵ *Ibid.*, 99.

7. Izbjegavanje uporabe nazivlja

Posljednji primjeri djeluju kao da autor namjerno izbjegava dosljedno rabiti nazivlje, ili pak kao da važnosti dosljedne uporabe nazivlja uopće nije svjestan. To nije rijetkost u glazbenopedagogijskoj literaturi, vjerojatno uslijed okolnosti koje smo već naveli u poglavlju 2.1.1.2.

Izbjegavanje uporabe nazivlja nalazimo i kod drugih autora, a ono rezultira nepotrebnom sinonimijom koja zbunjuje korisnika te narušava strukturu pojmovnoga sustava. Tako Magdić često piše **metrička [sic!] jedinica* umjesto *doba*²⁴⁶, **četvrtinska nota*, **polovinska nota*²⁴⁷ itd. umjesto *četvrtinka*, *polovinka*; slično nalazimo i kod Golčića²⁴⁸ koji alternira i po tri sinonimna naziva, primjerice **osminska nota*, *osminka*, **nota osminka*²⁴⁹, zatim **zaostajalični ton* kod Petrovića²⁵⁰ i dr. Naravno da je taj oblik sinonimije u instruktivnoj literaturi osobito štetan.

²⁴⁶ Magdić 2006: 10, 36, 38 itd. **Metrička jedinica* (bolje: *metarska*) i *doba* nisu čak ni istoznačni izrazi.

²⁴⁷ *Ibid.*, 10.

²⁴⁸ To je još problematičnije jer su korisnici djeca koja tek počinju učiti glazbu.

²⁴⁹ Golčić 2003a: 11, 44 *et passim*. *Nota osminka* usto je i pleonazam.

²⁵⁰ Petrović 2006: *passim*. *Zaostajalica jest ton* pa je izraz, kao i prethodni, pleonastičan.

2.1.1.3.2.2. ODSUPANJA IZMEĐU SINONIMA U DJELIMA RAZLIČITIH AUTORA

Uz primjere unutar jednoga autorskog opusa, sinonime u glazbenome nazivlju nalazimo i usporedbom diskursa različitih autora. Dok sinonimi unutar jednoga djela ipak imaju utjecaj samo na ograničenu skupinu onih koji se tim djelom služe, sinonimija među djelima različitih autora opasna je jer može narušavati komunikaciju u sustavu struke u cjelini. Promotrit ćemo tri paradigmatiska primjera.

1. *polustepen/cijeli stepen* ↔ **(polu)stupanj/*cijeli stupanj* ↔ **poluton/*cijeli ton*

Jedan su od zasigurno najspornijih parova u glazbenoteorijskome nazivlju *(polu)stepen* i *stupanj*, dva inače punopravna glazbenoteorijska naziva koji, međutim, uopće ne bi trebali biti sinonimi, no stalno se dovode u sinonimni kontekst. Riječ je o nazivima temeljnih glazbenih pojmova bez kojih je gotovo bilo kakav glazbenoteorijski diskurs nemoguć.

Polustepen je interval čiji je raspon jednak dvanaestini čiste oktave, a u zapadnome je tonskom sustavu osnovna jedinica mjerenja veličine intervala. Odgovara intervalima male sekunde, povećane prime i dvostruko smanjene terce. *Cijeli* je *stepen* jedinica mjerenja veličine intervala sastavljena od dvaju polustepena. Često se upotrebljava i u skraćenome obliku *stepen*.

Ljestvični stupanj ili skraćeno *stupanj* označava „položaj tona unutar ljestvice“²⁵¹. Najčešće se rabi u skraćenome obliku *stupanj*, osim kada se u istome kontekstu ne nalazi još neki izraz koji sadrži isti leksem.

²⁵¹ VRH 1482. Iako prepoznaje *stupanj* s citiranom definicijom s kojom smo u potpunosti suglasni i koja je u istome obliku (puno prije objavljivanja VRH-a) ušla u bazu muzikološkoga nazivlja pri Struni, VRH ne prepoznaje *stepen* kao glazbeni naziv, već tek kao zastarjelicu za stepenicu (str. 1469). Za *polustepen* (koji se u VRH-u ne bilježi) nudi čak dvije nepreporučene istovrijednice, **poluton* (def. „najmanja razlika u visini između dvaju tonova“, str. 1102; def. je inače pogrešna jer postoje intervali manji od polustepena) i **polustupanj* (def. „najmanja razlika u visini između dvaju susjednih tonova, jednak je intervalu male sekunde“, *ibid.*; ni ova def. nije točna jer polustepen, osim što nije najmanja moguća razlika u visini između dvaju susjednih tonova, nije ni jednak (samo) intervalu male sekunde, već i povećane prime, što se vidi i iz nastavka teksta te iste natuknice gdje se govori o *dijatonskome *polustupnju*, odn. maloj sekundi, i *kromatskome *polustupnju*, povećanoj primi). Zanimljivo je i da leksikograf nije primijetio sinonimiju između **polustupnja* i **polutona* – unatoč gotovo identičnomu opisu i činjenici da se nalaze na istoj stranici.

Iako su dio hrvatskoga glazbenog nazivlja bili još 1931., kada ih je (uz jasnu distinkciju prema *stupnju*) u svojoj *Muzičkoj čitanci* upotrijebio Zlatko Grgošević²⁵², za vala jezičnoga purizma 1990-ih nazivi *polustepen* i *cijeli stepen* bili su proskribirani kao srbizmi.²⁵³ Uslijed toga došlo je do izbjegavanja tih naziva u praksi, a kako bi ih se nadomjestilo, uglavnom se posezalo za pasivnim slojem leksika iz „junačkoga doba hrvatske glazbene terminologije“, druge polovice 19. stoljeća. Umjesto *stepena* Josip Završki poseže za Kuhačevom **stupkom*²⁵⁴, ne mareći što je taj izraz Kuhač rabio za *stupanj*, a ne za današnji *stepen*²⁵⁵. Golčić se pak odlučuje za **poluton* i **cijeli ton*, kolokvijalne prijevode njemačkih žargonizama *Halbton* i *Ganzton* (skraćenih od *Halbtonschritt* i *Ganztonschritt*), koji su se u njegovim udžbenicima zadržali do danas; usto se koristi i višerječnim pleonastičnim izrazom **polutonski razmak*.²⁵⁶ Međutim, **stupka* Josipa Završkoga nije zaživjela u sustavu usporednoga glazbenog obrazovanja.

Autori suvremenih odobrenih udžbenika za nastavu teorijskih glazbenih predmeta prema stavu o tome pitanju mogu se podijeliti na one koji zastupaju *polustepen* i *cijeli stepen* te one koji su ostali pri **polutonu* i **cijelome tonu*:

- *polustepen* i *cijeli stepen*: Belković, Devčić, Jakopanec, Loginova i Brković, Petrović, Poje, *NPPSGPŠ*.

- **poluton* i **cijeli ton*: Golčić, Magdić, *NPPOGŠOPŠ*.

U nastavnim programima za osnovne glazbene škole pretežito se javlja inačica **poluton/*cijeli ton*, iako se sporadično javlja i *polustepen*, kao i **polustupanj*.²⁵⁷ Potonji se pak ne javlja ni u jednome odobrenom udžbeniku ni pomoćnome nastavnom sredstvu u RH. Nastavni programi za srednje glazbene škole, kao i za umjetničke akademije, uglavnom pristaju uz par *polustepen/cijeli stepen*, što i ovdje normiramo kao preporučene nazive. Nazivi **poluton* i **cijeli ton* nisu preporučeni jer "... ton se ne da dijeliti na pola da bi bio 'poluton', jer poluton u duhu hrvatskoga jezika – čak i kada ga pokušamo shvatiti u

²⁵² Usp. Gligo 1999: 12. Na tome mjestu v. i detaljnije o *stupnju* i *stepenu* prije 1990.

²⁵³ Usp. Brodnjak 1992: 523, Šimundić 1994: 164, Blažanović 1995: 198; Barić *et al.* 1999: 1092 i 1381 i dr.

²⁵⁴ Završki 1995 i 1997.

²⁵⁵ U predgovoru (*ibid.*, 6-7) Završki i sam priznaje ovu zamjenu nazivlja koju autorica ovoga teksta smatra povijesnom krivotvorinom. Usp. i Gligo 1999: 12.

²⁵⁶ Golčić: svi tekstovi navedeni u popisu izvora.

²⁵⁷ *NPPOGŠOPŠ* 2006: *passim*.

posebnu metajeziknom značenju kao tehnički pojam odnosno stručnu riječ – znači ‘ponešto sumnjiv ton’. [...] [‘C]ijeli tonovi’ zapravo su velike sekunde, dakle intervali, tj. razmaci između dva tona. ‘Polutonovi’ su prema tome kao male sekunde još besmisleniji.”²⁵⁸ Argumentacija protiv **polustupnja* još je jasnija: ako *stupanj* definiramo kao „položaj tona unutar ljestvice“²⁵⁹, taj položaj zasigurno nije moguće „prepoloviti“, a kamoli takvim prepolovljavanjem iz *položaja* (tona unutar ljestvice) dobiti najmanju *razliku u visini* između dvaju tonova²⁶⁰.

Promotrimo li rezultate ankete²⁶¹ provedene u sklopu ovoga istraživanja, vidjet ćemo da bi većina ispitanika (56,75 %) danas upotrijebila naziv *polustepen*, no s obzirom na to da je riječ o tek nešto više od polovice svih ispitanih, ta je razina još uvijek daleko od konsenzusa. Naziv **poluton* ipak je relativno prisutan u praksi i upotrijebilo bi ga gotovo 13% ispitanika, što je sigurno povezano i s koncentracijom toga naziva u nastavnim programima za osnovne glazbene škole, kao i u udžbenicima Ivana Golčića, koji su najrasprostranjeniji udžbenici te vrste u Republici Hrvatskoj.²⁶²

Interval koji iznosi dvanaestinu čiste oktave naziva se ²⁶³	Bjelovar (19)	Osijek (51)	Pula (26)	Rijeka (22)	Zadar (40)	Split (27)	svi (185)
a) <i>*poluton</i> . ²⁶⁴	2	7	4	2	8	1	24 (12,97%)
b) <i>polustepen</i> .	12	27	18	15	19	14	105 (56,75%)
c) mala sekunda.	13	20	14	15	11	12	85 (45,94%)
d) <i>*poluglas</i> .	0	0	0	0	0	0	0
e) <i>*polustupanj</i> .	0	4	1	1	2	1	9 (4,86%)
f) povećana prima.	8	0	3	2	1	4	18 (9,73%)
g) <i>polatona</i> .	0	2	2	3	0	0	7 (3,78%)
h) <i>polutonski razmak</i> .	0	2	1	0	2	1	6 (3,24%)

²⁵⁸ Gligo 2009: 14.

²⁵⁹ VRH 1482.

²⁶⁰ *Ibid.*, 1102.

²⁶¹ Napomena uz ovo anketno pitanje: točni odgovori na ovo pitanje u užem su istinitosnom smislu a, b, d, g i h, no u terminološkome samo b – *polustepen*. U širem bi se (kvantitativnom) smislu moglo utvrditi da je svaki odgovor na svoj način točan, no izrazi *mala sekunda* i *povećana prima* sadržavaju podatke koji se ne mogu dobiti pukom podjelom čiste oktave na dvanaest dijelova (vrstu i veličinu intervala) pa stoga kvalitativno ne odgovaraju tipu tražene informacije.

²⁶² Golčićevi su udžbenici bili jedini udžbenici odobreni za uporabu u osnovnoškolskoj nastavi *Solfeggia* 2009. godine, kada su škole za službovanja bivšega ministra znanosti, obrazovanja i športa Dragana Primorca dobivale besplatne donacije odobrenih udžbenika i pomoćnih nastavnih sredstava. To je Golčićevim knjigama među inime osiguralo trajnu prisutnost na tržištu i snažan utjecaj na struku.

²⁶³ Masnim su slovima označeni nazivi o kojima se govori u ovome tekstu.

²⁶⁴ Prilikom ispitivanja anketni obrazac nije sadržavao zvjezdice, oznake za nepreporučene nazive. Dodane su na ovome mjestu kako bi čitatelju olakšale praćenje teksta. Pravi izgled ankete dostupan je u poglavlju 1.5.2.2.

2. *rastvorba* ↔ *rastavljeni akord* ↔ **razdvojeni akord*²⁶⁵ ↔ **razloženi akord*²⁶⁶
↔ *akordna figuracija* ↔ **akordička figuracija*²⁶⁷

Rastvorba ili *rastavljeni akord* melodijska je figura koja se sastoji od tonova nekoga (ili nekih) akorda²⁶⁸. Bit je razlike između *akorda* i *rastvorbe* u tome što akord podrazumijeva istodobno zvučanje, a *rastvorba* ne. *Rastvorba* i *rastavljeni akord* dobra su terminološka rješenja, no s obzirom na to da je naziv *rastvorba* kraći i praktičniji, a usto i uvriježen, naročito u poduci svirača, mišljenje je autorice ovoga rada da ga valja smatrati preporučenim, a *rastavljeni akord* dopuštenim nazivom.

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

Razdvojiti znači podijeliti nešto na dva dijela i u tome bi smislu izraz **razdvojeni akord* mogao opisivati samo dvodijelne rastvorbe. Golčić ga, međutim, obilato rabi za označavanje rastvorbi trozvuka, četverozvuka i peterozvuka.²⁶⁹ Klobučar pak govori o „figurama razloženih akorda“²⁷⁰: osim što je izraz pleonastičan (jer je *rastvorba* po definiciji figura), pridjev *razložen* nije dio standardnoga leksika²⁷¹. Na koncu je **akordička figuracija* nepreporučeni naziv jer značenje je pridjeva *akordički* onaj koji se odnosi na *akordiku*, skup svojstava svih akorda u nekoj cjelini. Pravilna bi bila uporaba odnosnoga pridjeva *akordna* (koji se odnosi na akord).

²⁶⁵ Golčić.

²⁶⁶ Klobučar 2011: 77.

²⁶⁷ Cipra, 1962, Devčić 1993, Magdić 2006, Lučić 2007, Klobučar 2011 i dr.

²⁶⁸ Brunšmid 1977b.

²⁶⁹ Npr. Golčić 2003a, koji doduše alternira nazive *rastavljeni* i **razdvojeni akordi*.

²⁷⁰ Klobučar 2011: 77.

²⁷¹ VRH i HJP ga ne bilježe. U HJK-u je pronađeno 17 pojavnica, uglavnom iz djela književnih klasika s prijelaza iz 19. u 20. stoljeće (i to u značenju u kojemu danas upotrebljavamo srodan pridjev *obrazložen*; pretraga cjelokupnoga korpusa 13. veljače 2016.).

3. *ritornelni oblik* ↔ **oblik s ritornelom*²⁷²/*ritornellom*²⁷³ ↔ **ritornello-oblik*²⁷⁴ ↔ **forma ritornella*²⁷⁵

Ritornelni je oblik klasični oblik koncertantnoga stavka iz razdoblja baroka. U domaćoj stručnoj literaturi donedavna nije bilo uvriježenoga naziva za ovu oblikovnu normu, već se nazivao raznim opisnim izrazima, često vezanima uz ime Antonija Vivaldija (Vivaldijev koncertantni oblik ili Vivaldijev oblik stavka) jer je u opusu toga majstora dosegao zrelu formu. U posljednje se vrijeme u teorijskoj literaturi može primijetiti težnja formiranju naziva za taj oblik pa su se pojavile tri nove pisane inačice: *ritornelni oblik*, **oblik s ritornelom/ritornellom* i **forma ritornella*, dok se u žargonu često čuje *ritornello-forma* ili samo *ritornelo*.

Žargonski naziv **ritornello-forma* ukazuje na put kojim je naziv došao u naš jezik: vjerojatno iz engleskoga ili njemačkoga, kojima su bliske takve tvorbe. To je ujedno i razlogom što ćemo **ritornello-oblik* svrstati u nepreporučene nazive: našem jeziku takva tvorba nije svojstvena pa je valja, gdje je to moguće, izbjeći. Autorica ovoga rada zagovara naziv s odnosnim pridjevom, *ritornelni oblik*, jer je u njemu upravo stalno vraćanje materijalu ritornela osnovno načelo izgradnje forme koje se ovim nazivom posebno ističe. **Oblik s ritornelom* naizgled šalje sličnu poruku, no barokne su reprizne arije također oblici s ritornelom, a nisu istovjetna oblika kao instrumentalni koncertantni stavci pa je stoga ovaj naziv možda previše općenit. **Forma ritornella* nepreporučena je jer posvojni genitiv sugerira da je *ritornel* cjeloviti oblik, a ne tek dio oblika. U grafijskome smislu svakako treba težiti prilagođenijoj inačici pa su stoga svi oblici s izvornom grafijom dospjeli u kategoriju nepreporučениh.

²⁷² Klobučar 2011: 91ff.

²⁷³ Petrović 2010a: 73.

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ Palisca 2008: 157.

2.1.1.4. DJELOMIČNA SINONIMIJA: BLISKOZNAČNICE

S obzirom na to da je pravih sinonima iznimno malo, do te mjere da neki teoretičari tvrde da ni ne postoje, jasno je da bliskoznačnice predstavljaju dominantan dio sinonimske zalihe svakoga prirodnog jezika. Neke smo aspekte razgraničenja između istoznačnica i bliskoznačnica već izložili u prethodnim poglavljima pa ćemo se ovdje detaljnije pozabaviti semantičkom specijalizacijom posuđenica i kalkova, plezionimijom i tvorbeno-semantičkim i sintaktičkim problemima kod sinonima.

2.1.1.4. SEMANTIČKA SPECIJALIZACIJA POSUĐENICE I KALKA

Riječi se iz stranih jezika obično posuđuju „iz potrebe“ kako bi se popunile jezične praznine. Pritom dvojezični govornik – posuditelj riječi – na umu ima točno određeno značenje (inače prirodno polisemične) riječi koju posuđuje pa se njezino semantičko polje prilikom integracije u jeziku primatelju ili njegovu ciljanom registru u pravilu sužava²⁷⁶.

Ponekad se pak riječi posuđuju „iz luksuza“ iako sinonim već postoji u jeziku primatelju. Tada je počesto stilska zaliha samoga izraza posuditelju važnija i od samoga značenja, u protivnome bi se zasigurno poslužio domaćom riječju²⁷⁷. Kada jezično posuđivanje postane sredstvo identifikacije, otvara se prostor za društvene i političke manipulacije. U poglavlju o istoznačnosti posuđenica i kalkova već smo se dotakli problema odnosa značenja posuđenice i kalka, koja će se u daljnjemu tekstu udaljavati, možda i uslijed namjerne manipulacije mislima.

Konačno, prilikom jezičnoga posuđivanja na umu valja imati da posuđene (kao i sve ostale) riječi nikada neće prenositi potpuno isto značenje svim korisnicima jezika i da će konotativno značenje posuđene riječi u nekim slojevima društva možda postati upravo proturječno prestižu i značenjskoj zalihi zbog koje je riječ u prvom redu i bila posuđena²⁷⁸.

²⁷⁶ Usp. Filipović 1986: 164 i Ljubičić 2011: 12f.

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ Usp. Ljubičić 2011: 32.

OBLIK Å FORMA

U osvrtu na usložnjavanje naziva glazbenih oblika već je spomenuto kako *oblik* i *forma* u glazbenome nazivlju nisu potpuni sinonimi kao što su to možda u općemu kolokvijalnom ophođenju. Glazbeni je oblik apstraktna oblikovna norma u obliku formalnoga obrasca pomoću kojega se može urediti unutarnja struktura stavka. Kako teoretičar spoznaje zakonitosti glazbenog oblika, opisuje Tihomir Petrović:

„Godinama sam analizirao i »prosijavao« najrazličitija glazbena djela promatrajući ono što ostaje kada se usredotočim samo na oblik, tj. kada se glazbeni sadržaj te stilska i sva druga obilježja potisnu u drugi plan. To što ostane nakon »prosijavanja« formalni je model, oblikovna norma ili jednostavno kostur, ogoljen do shematskoga prikaza slovima i brojkama; to je dakle **glazbeni oblik**, koji se može tumačiti odvojeno od glazbenog sadržaja, stila, aranžmana i sl.“²⁷⁹

Za razliku od apstraktnoga i univerzalnog oblika, forma je konkretna i individualna pa gotovo uvijek umiče svojemu apstraktnom kalupu. Svaka je forma neponovljiva i nikada nigdje nisu nastale dvije potpuno jednake skladbe. Netko bi mogao osuditi posuđivanje riječi koja već ima istoznačnicu u domaćemu jeziku kao posuđivanje iz luksuza, no sličan je odnos prisutan i u drugim jezicima, primjerice u njemačkome, između imenica *Form* i *Gestalt*, no kod njih je latinska imenica u tome suodnosu prestižnija i tretira se apstraktno, dok je *Gestalt* vidljiva, konkretna pojavnost²⁸⁰.

Teško je precizno utvrditi zašto je u hrvatskome glazbenom nazivlju situacija suprotna njemačkomu primjeru. Možda je to zato što oblik u glazbeno nazivlje nije ušao „prirodnom“ terminologizacijom, dugotrajnom prirodnom selekcijom iz općega, svakodnevnog jezika, već tek kada je Kuhač odlučio prevesti Lobeov *Katekizam glasbe*. Tako je *oblik* od samoga trenutka svojega ulaska u hrvatsko glazbeno nazivlje bio strukovni naziv za apstraktnu normu, a ne obična, domaća riječ; stoga je njegovu kvazisinonimnom parnjaku, *formi*, ostalo pokriti konkretna, individualna značenja.

²⁷⁹ Petrović 2010a: 4.

²⁸⁰ Zanimljivo je da Vrančić 1595. u svojemu „*Dikcionaru*“ latinsku riječ *forma* na njemački prevodi obama izrazima, „*Form, gestalt*“, dok kao ilirsku istovrijednicu navodi *nacsin* (Vrančić 1992: 38). *Način* je apstraktan; glazbeni oblik *način* je na koji se pravi glazbena *forma*.

S druge je strane pravo svakoga autora ograničiti se na jedan parnjak i ignorirati gorenavedenu značenjsku nijansu. Ako se pak autor odluči rabiti oba parnjaka, među njima mora postojati jasna distinkcija, kao što je opisao Petrović. Klobučar redovito govori o glazbenome *obliku*, no u tvorbi pridjeva poseže za *formom* kao osnovom (*formalna cjelina, formalni element*), a ponekad pribjegava *formi* čak i kad imenuje *oblikovnu* normu (*forma luka*)²⁸¹.

Preporuka je rabiti oba izraza u jeziku struke te ih specijalizirati tako da se hrvatska riječ *oblik* specijalizira prema apstraktnome, idealnom značenju, a da *forma* ostane izrazom individualne konkretije.

SKLADBA Å KOMPOZICIJA; SKLADATELJ Å KOMPOZITOR

Nakon što smo ranije govorili o „traumi novosadskog pravopisa“ u vezi s prihvaćanjem internacionalizama, sad ćemo pokušati analizirati semantičke posljedice alternacije izraza *skladba, kompozicija, skladatelj, kompozitor, muzika* i *glazba*.

Do posljednjega desetljeća 20. stoljeća internacionalizmi su u glazbenome znanstvenom i stručnom diskursu imali prestižan položaj. Enciklopedijske natuknice u MELZ-u (1971. – 1977.) gotovo bez iznimke govorit će o *muzici, kompozitorima* i *kompozicijama*. Profesionalci u djelatnostima koje su se mogle opisati latinskim nazivima bili su višega ranga, tako da bi latinski naziv profesije otkrivao visoku stručnu spremu, a domaći srednju.²⁸² U akademskim ispravama Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu od njezina je osnutka uvijek stajao samo jedan akademski naziv – (akademski ili diplomirani *muzičar* -) *kompozitor* – a tako će, čini se, na Odsjeku za *kompoziciju* i teoriju glazbe ostati i do daljnjega.

Tijekom Domovinskoga rata i u poraću nazivi *kompozicija, kompozitor* i druge tvorenice od iste osnove bili su proskribirani kao srbizmi i nepotrebne tuđice u raznim

²⁸¹ Klobučar 2011: 25 *et passim*.

²⁸² Usp. Mihaljević u Božić 2015: „Taj je odnos bio između riječi bibliotekar (visoka stručna sprema) i knjižničar (srednja stručna sprema), ali je danas u službenoj uporabi samo knjižničar. Sličan je odnos i između riječi geografija i zemljopis.“

jezičnim savjetnicima²⁸³. Status će im se donekle rehabilitirati, no u općem i znanstvenom diskursu u posljednjih desetak godina dominirat će izrazi *skladatelj* i *skladba*²⁸⁴. Pogledom u *VRH* pokušat ćemo utvrditi kakav je danas njihov položaj u standardnome jeziku:

- kompozitor: „autor glazbenoga djela“²⁸⁵
- skladatelj: „onaj koji piše ili sklada glazbu“²⁸⁶
- kompozicija: „2. *GLAZB* a) djelo koje je rezultat glazbenoga stvaranja
b) *METON* teorija pisanja glazbe.“²⁸⁷
- skladba: „glazbeno djelo“²⁸⁸.

Iz gornjih je definicija moguće donijeti razne neprimjerene zaključke:

- kompozitori su autori skladbi, a skladatelji glazbe (no ne i glazbenih djela)
- djelatnost skladatelja opisuje kompozicija (skladatelji *pišu* glazbu, a kompozicija je teorija *pisanja* glazbe)
- nije posve jasno tko je glazbeni stvaratelj koji stvara kompoziciju kao djelo, no imajući u vidu da skladatelji *pišu* glazbu, a kompozicija je teorija *pisanja* glazbe, očito je da
- skladatelji *pišu* kompozicije i glazbu, a kompozitori skladbe.

Dovodeći gornje rječničke natuknice do apsurdna pokušali smo ilustrirati koliko nepotrebno, a i štetno, može biti usiljeno diferenciranje inače (ipak) istoznačnih naziva *kompozitor* i *skladatelj* te *kompozicija* i *skladba*. Kada autor udžbenika, i sâm skladatelj (ili možda kompozitor?), alternira uporabu naziva *skladba* i *kompozicija*²⁸⁹, čitatelj se ponovno bez potrebe navodi na dvojbu je li riječ o istoznačnicama ili ne te kojoj inačici valja dati prednost. Analizom teksta uviđa se da nikakve značenjske razlike nema.

²⁸³ Npr. Brodnjak 1992: 237 i 307, Šimundić 1994, Blažanović 1995: 48 i 145, Barić *et al.* 1995: 723 i dr.

²⁸⁴ Na sljedećoj stranici nalaze se rezultati pretrage HJK-a, HNK-a i AM-a koji podupiru ovu tvrdnju.

²⁸⁵ *VRH* 1412.

²⁸⁶ *VRH* 579. Nije jasno koja je razlika između „pisanja“ i „skladanja“ glazbe na koju se aludira u ovoj natuknici. Ako pak nije bilo nikakve namjere, još i gore.

²⁸⁷ *VRH* 578; *GLAZB* = glazbeno; *METONIM* = metonimijski.

²⁸⁸ *VRH* 1412.

²⁸⁹ Kao u Klobučar 2011 gdje se ta dva naziva javljaju usporedno, podjednako često. *Kompozitori* se pak, za razliku od *skladatelja*, u toj knjizi uopće ne spominju.

Pretražujući ove nazive u HJK-u, HNK-u i AM-u dobivamo sljedeći broj pojava²⁹⁰:

	HJK	HNK	AM
<i>kompozitor</i>	159	148	1
<i>skladatelj</i>	3145	5909	35
<i>kompozicija</i>	1422	639	1
<i>skladba</i>	2339	817	19

S obzirom na rezultate obrade korpusa, vidimo da su izrazi s domaćom osnovom prošireniji i u općem jeziku i u jeziku struke (u potonjemu drastično). Stoga predlažemo da se nazivima *skladatelj* i *skladba* dade prednost kao preporučenim nazivima, dok se *kompozitor* i *kompozicija* mogu smatrati dopuštenima. Pritom se uporaba strane inačice nužno smatra stilski obilježenom. Valja imati na umu i to da, za razliku od *skladatelja* i *kompozitora* koji imaju identičnu ekstenziju, *kompozicija* ipak posjeduje znatno šire semantičko polje od *skladbe* te s njome nipošto nije zamjenjiva u svim kontekstima. Značenjima naziva *kompozicija*, uz ona navedena u VRH-u, valja pridodati i status *kompozicije* kao *umjetničke discipline*.

GLAZBA ↔ MUZIKA

U VRH-u se nazivi *glazba*²⁹¹ i *muzika*²⁹² tretiraju kao istoznačnice, imaju zajedničku definiciju, *muzika* nije posebno obilježena, no *glazbi* se daje prednost. Naziv je *muzika* u posljednjih četvrt stoljeća, kao i mnogi internacionalizmi, pomalo nasilno istisnut iz dominantne uporabe, pa čak i iz aktivnoga sloja leksika pojedinih jezičnih registara pa ga zbog toga neki jezikoslovci vide kao proizvod jezičnoga snobizma²⁹³. Za razliku od VRH-a, u *Wiktionaryju* smatraju da je tuđica *muzika* oblik koji se rabi rijetko i to uglavnom u stilski obilježenim oblicima²⁹⁴.

²⁹⁰ Pretraga cjelovitih korpusa na dan 12. veljače 2016.

²⁹¹ VRH 336.

²⁹² VRH 785.

²⁹³ Mihaljević u Božić 2015.

²⁹⁴ Muzika, u: <https://hr.wiktionary.org/wiki/muzika>, pristup 22. svibnja 2015.

Malen je broj jezika koji posjeduju naziv za glazbu tvoren iz domaće osnove, a još manji broj onih u kojima se domaća riječ rabi kao dominantna. Uz hrvatsku *glazbu*, u europskim jezicima tu su još i češka, odnosno slovačka *hudba*, mađarska *zene* i slovenska *glasba* koja je Šuleku i poslužila kao uzor za tvorbu hrvatskoga naziva²⁹⁵.

Kao sekundarna značenja riječi *muzika VRH* spominje kolokvijalne izraze „živa muzika“ i „koliko para, toliko muzike.“²⁹⁶ Jezikoslovci koji pak vide razliku između ovih dvaju naziva vežu se upravo uz vernakular svojstven supkulturnim zajednicama u kojima se često susreću ta sekundarna značenja. Takvo funkcionalnostilsko raslojavanje omogućuje održavanje obiju inačica u aktivnome dijelu leksika, no snažno polarizirane konotativne vrijednosti. Tako Belaj i Tanacković Faletar posuđenicu *muzika* stavljaju u odnos s bliskoznačnicom *glazba* pa tvrde da se

„njihova značenja projiciraju u potpuno oprečne konceptualne domene (prvo značenje u domenu zabave, raskalašenosti, pijanstva, plesa i sl., a drugo u domenu ozbiljnosti, svečanosti, umjetnosti itd.).“²⁹⁷

Sličan je zaključak donijelo nekadašnje Vijeće za normu hrvatskoga standardnog jezika na svojoj je sjednici 21. prosinca 2006. godine:

„Poraba hrvatskih riječi, ako treba i prilagođena značenja, ili hrvatskih tvorenic, ako se doživljavaju kao uspjele, predstavlja veću vrijednost nego mehaničko preuzimanje stranih izražajnih sredstava. Tako je onda hrvatska riječ svečanija i formalnija (*glazba*, *mirovina*, *redarstvenik*), a posuđenica opuštenija i manje zahtjevna (*muzika*, *penzija*, *policajac*). Ta dimenzija purizma ugrađena je u same temelje hrvatske jezične osjetljivosti.“²⁹⁸

Ta je procjena jezikoslovaca upravo u suprotnosti s kulturnim statusom koji naziv *muzika* u odnosu na *glazbu* čuva u jeziku struke. U učenim (znanstvenim i stručnim) radovima na hrvatskome jeziku do početka devedesetih godina 20. stoljeća pretežno nailazimo na internacionalizam *muzika*, naročito u tekstovima koju tu riječ tretiraju kao

²⁹⁵ Usp. Vince 1990: 544.

²⁹⁶ *VRH* 785.

²⁹⁷ Belaj i Tanacković Faletar 2007: 17.

²⁹⁸ Katičić u VNHSJ 2006.

strukovni naziv (npr. *MELZ* i Devčić 1993). Riječ *glazba* i iz nje izvedeni nazivi, kao i slične tvorenice iz domaće osnove (npr. *glasovir*), u to su doba pripadale drugim jezičnim registrima te su se smatrale izrazito stilski obilježenima.

Tijekom razdoblja intenzivnoga zamaha jezičnoga purizma uslijed društveno-političkih promjena 1990-ih godina *muzika*, međutim, biva proskribirana te joj se posve neopravdano pridaje etiketa srbizma, kao i mnogim riječima stranoga podrijetla za koje postoje istoznačnice hrvatskoga ili slavenskoga korijena. Tako 1994. godine Tanocki piše:

„Riječ *muzika* je [...], kao i njene izvedenice *muzičar*, *muzikant*, *muzički*, *muzikalan* i neke druge, karakteristična za srpski jezik, ali se upotrebljavala i u hrvatskome jeziku u prošlosti kojemu je bila nametana kao isključiva u vrijeme nasilnoga jezičnog izjednačavanja hrvatskoga i srpskoga jezika.“²⁹⁹

U skladu s time slijede i preporuke za uporabu, koje su, iako restriktivne, ponekad ipak dopuštale obje inačice, no ne u istome značenju i funkcionalnom stilu:

„Riječ *muzika* i njene izvedenice ipak nećemo posve isključiti iz upotrebe jer su i one dijelom hrvatske³⁰⁰, ali ćemo njihovu upotrebu svesti na manju mjeru“³⁰¹.

Iste je godine objavljen i *Rječnik suvišnih tuđica u hrvatskomu jeziku* Mate Šimundića u kojem se imenicu *muzika* i sve iz nje izvedene oblike smatra, kao što i naslov knjige ukazuje, suvišnim tuđicama. Šimundić, međutim, navodi neka značenja te riječi kojima joj priznaje šire semantičko polje od onoga što ga pokriva pojam *glazba*:

„MUZIKA. Grč. *mousikḗ*, f. – glasba, pjesništvo; umjetnost; obrazovanost. U nas je osnovno značenje *glasba*.“³⁰²

²⁹⁹ Tanocki 1994: 41.

³⁰⁰ Iz pratećega teksta (Tanocki 1994: 41) nije razvidno kojim bi to dijelom navedene riječi bile hrvatske i kako to uopće neka riječ može biti djelomično hrvatska (a djelomično pak ne).

³⁰¹ *Ibid.* Slična je napomena dana i u raspravi o alternaciji naziva *glasovir* i *klavir* (*ibid.*, 43). Tanocki piše da je uporaba riječi *klavir* „[...] bila opravdana sve dok nije stvorena odgovarajuća riječ s hrvatskom narodnom osnovom, odnosno do nastanka i prihvaćanja riječi *glasovir*“ (*ibid.*). U toj tvrdnji Tanocki sam sebi proturiječi jer je nekoliko redaka ranije utvrdio da ni riječ *glasovir* ni *klavir* nisu izvorne narodne riječi hrvatskoga jezika te da tvorba riječi *glasovir* „nije u skladu sa zakonima i pravilima hrvatskoga jezika“ (*ibid.*).

³⁰² Šimundić 1994: 143.

Razvidno je da je Šimundićev pojam *muzike* sukladan antičkomu te da prepoznaje semantičku specijalizaciju koja se dogodila u posljednjoj fazi adaptacije u sustav jezika primatelja – svođenje na značenjsko polje naziva *glazba*.

Stariji muzikolozi još uvijek rabe naziv *muzika* u elitnome umjetničkom smislu, dok naziv *glazba* ostaje ograničen na reproduktivnu praksu, publicistiku i jezik javnoga ophođenja:

„Muzikologija je izrazito multidisciplinarna znanost ukliještena između povijesti, teorije, fenomenologije i prakse umjetnosti kojom se bavi. Njezin je predmet *muzika* – kao što se običava reći, najapstraktnija ili, možda bolje, ali jednako neprecizno, pojmovno najneuhvatljivija od svih *umjetnosti* – a njezin medij riječ, ta toliko varljiva alatljika čovjekova pojmovnog sporazumijevanja. I zato se muzikolog kreće u onom osjetljivom, često i opasnom prostoru između egzaktnosti i aproksimacija u kojemu smisleno djelovati znači odabrati onaj sustav ograničenja unutar kojega će znati i umjeti najpotpunije iskoristiti njezine mnogostruke mogućnosti. Od strogih pravila znanstvene verifikacije povijesnih, filoloških, ikonografskih i sličnih istraživanja na izvorima i njihove analitičke interpretacije, do kriterija vjerodostojnosti, korektnosti i stručne opremljenosti svih oblika publicističkoga posredništva između *glazbe*, *glazbenika* i javnosti.“³⁰³

U novijim je muzikološkim tekstovima takva praksa nešto rjeđa. U korpusu *AM* nalazimo 108 bibliografskih jedinica u kojima se javljaju riječi s osnovom *glazb-* te nešto manje, 68 bibliografskih jedinica u kojima se javljaju riječi s osnovom *muzik-* i *muzič-*.

Na primjeru naziva *muzika* i *glazba* vidjeli smo primjer funkcionalnostilskoga i registarskog raslojavanja, ne samo između nekoć istoznačne (ili barem suznačne) domaće riječi (kalka) i internacionalizma, već i unutar pojedine kategorije riječi, što rezultira stvaranjem novih značenja i zahtijeva ponovno vrednovanje. „Široka kontekstualno-semantička polja internacionalizama [...] koja kroatizmi često ne mogu u potpunosti, a ponekad i nikako, pokriti omogućuju tim riječima u odgovarajućim kontekstima status ravnopravan hrvatskim riječima, a koji tada mora biti i normativan.“³⁰⁴ Isto se tako

³⁰³ Sedak u Jelača 2014. Odabrane nazive kurzivom je istaknula autorica rada.

³⁰⁴ Belaj 2005: 329.

pojedini internacionalni leksemi ne smiju olako otpisivati jer posuđenica i kalk nerijetko imaju različite tvorbene mogućnosti, a ni neke izvedenice nisu im međusobno zamjenjive, primjerice:

glazba: glazben, glazbar/ica, glazbalar/ica

muzika: muzikalan, muzikalnost, muzikalija, muzikant/ica, muzikaš/ica, muzikologija, muzikolog/inja

Prijedlog za normizaciju bio bi da se nazivu *glazba* i njegovim izvedenicama daje prednost u značenjima u kojima je suznačan nazivu *muzika* (odnosno, u kojem su ti nazivi međusobno zamjenjivi bez bitne promjene značenja), a da se u ostalim kontekstima preporuča uporaba naziva *muzika* i njegovih izvedenica.

2.1.1.4.2. PLEZIONIMI (PRIBLIŽNI SINONIMI): OGRANIČENJA MEĐUSOBNE ZAMJENJIVOSTI

Plezionimi su zamjenjivi samo u nekim, obično vrlo ograničenim kontekstima i kao takvi predstavljaju kategoriju najudaljeniju od stupnja apsolutne sinonimije. Problem nastaje kada se nazivi slična značenja ili izraza zamijene u neprikladnome kontekstu, mijenjaju značenje teksta, a mogu ga učiniti i besmislenim. Literatura namijenjena poučavanju posljednje je mjesto gdje bi se takve pojave smjele tolerirati, no ipak je nerijetko poprištem neželjene plezionimije.

METAR Å MJERA Å TAKT

Zbog upliva strukovnoga žargona glazbenika-praktičara u glazbenoteorijskom se diskursu često miješaju pojmovi *metra*, *mjere* i *takta*, triju osnovnih odrednica za artikulaciju glazbenoga vremena. Pojam je *metra* u glazbu dospio iz pjesništva i u osnovi mu je analogan. *Metar* je, dakle, način izmjenjivanja naglašenih i nenaglašenih dijelova glazbene građe. Vrlo je sličan pojam *mjere*, no on je povezan s postojanjem takta i određuje njegovu unutarnju strukturu. Odnos *metra* i *mjere* može se nazrijeti iz sljedećega:

„*Metar* je zadržan ako se u parnoj *mjeri* prvoj tezi odgovori drugom tezom i obrnuto, ako se prvoj arzi odgovori drugom arsom i obrnuto.“³⁰⁵

Neovisnost *mjere* i *metra* vidi se i iz toga što *metar* postoji i u odsustvu *mjere* (kod glazbe koja nije podijeljena na taktove), dok se s druge strane unutar jednoga takta (čije je unutarnje uređenje određeno mjerom) može naći i više *metarskih* jedinica (=stopa).

Da problem nije trivijalan iako su u pitanju najosnovniji glazbeni pojmovi, svjedoči i posve zbunjujući tretman tih naziva u *MELZ-u 2*. Potražimo li natuknicu *takt*, ona nas upućuje na *mjeru*. Natuknica *metar* ne postoji, a taj se naziv ni ne spominje u vezi

³⁰⁵ Magdić 2006: 93. *Metar* je zadržan, zadržana je dakle naglasna struktura, dok izraz „u parnoj *mjeri*“ govori da je svaki takt ustrojen tako da ima parni broj doba.

s *mjerom*. U natuknici *mjera* najprije se uspostavlja istoznačan odnos između mjere i takta:

„MJERA (takt [...]), jedinica za mjerenje muzičkog ritma³⁰⁶ „³⁰⁷

da bi u se ostatku članka zapravo djelomično govorilo o pojmu takta (npr. „m. se od susjedne m. odjeljuje posebnom *taktnom crtom*“³⁰⁸), a djelomično o pojmu mjere. Tek na kraju natuknice Bezić konceptualno razgraničava *takt* od *mjere*, smještajući ih u jasan kontekst (no terminološki i dalje nastavlja unositi zbrku):

„Umjesto naziva mjera upotrebljava se i naziv takt, npr. dvočetvrtinski takt. Međutim, naziv takt redovito se primjenjuje kao oznaka vremena trajanja određene mjere koja se u notnom zapisu omeđuje taktnim crtama. Uobičajeno je reći „u 19. taktu neke kompozicije“, dok se, naprotiv, ne običava kazati „u 19. mjeri“, jer bi se takvo označivanje moglo shvatiti i kao upozorenje da u kompoziciji ima 19 različitih mjera.“³⁰⁹

Jasno je, dakle, da se ni u vodećim referencijalnim izdanjima nije u potpunosti uspjelo razgraničiti ove problematične pojmove i njihove nazive. Očigledno su oni u mnogim kontekstima zamjenjivi s obzirom na istinitosnu vrijednost, no ipak bi u instruktivnim izdanjima više računa trebalo povesti i o terminološkoj (a time i pojmovnoj) čistoći. Naši se teoretičari često zapliću u plezionimije prepuštajući čitatelju da se snalazi kako zna i umije. Tako na jednome mjestu nalazimo:

„najprije bi nastupio mirni ples u binarnom metru, a potom bi slijedila njegova življa varijanta u trodobnoj mjeri.“³¹⁰

Iz citata se daje iščitati terminološka neosjetljivost autora: prvi je ples u *binarnome*, a drugi u *trodobnome*; prvi u *metru*, a drugi u *mjeri*. I mjera i metar mogu biti i binarni i ternarni, i parni i neparni, dvodobni i trodobni, no koliko god da je citirana tvrdnja istinita, uspoređuju se pojmovi iz različitih kategorija.

³⁰⁶ Točnije bi bilo „jedinica za mjerenje muzičkog vremena“ jer je jedinica za mjerenje muzičkog ritma doba.

³⁰⁷ Bezić 1974.

³⁰⁸ *Ibid.* Pitanje je zašto se mjera, ako je mjera, od druge mjere ne odvaja *mjernom*, nego *taktnom crtom*.

³⁰⁹ *Ibid.*

³¹⁰ Klobučar 2011: 58.

NOTA Å TON/ZVUK (kod Golčića i *nota* ↔ *pauza*)

U hrvatskome glazbenom nazivlju neobično se često zamijene nazivi *nota* i *ton*, što je još jedan upliv kolokvijalnoga izričaja u standard, osobito u pedagoški registar. *Noti* se pritom daju atributi *tona*, kao što je visina, trajanje, jakost i sl. To nije slučaj samo u hrvatskome već se javlja i, primjerice, u britanskome engleskom nazivlju gdje *nota* nosi čak tri značenja: pisani znak koji predstavlja visinu i/ili trajanje tona, tipku glazbala s tipkama i pravi čujni zvuk³¹¹. Takva se polisemija naziva *nota* te sinonimičnost s nazivima *ton* i *zvuk* u sređenome nazivlju ne bi smjela tolerirati, pogotovo u pedagoškoj literaturi. Zbog te polisemije često dolazi do logičkih pogrešaka uslijed uspoređivanja pojmova različitih kategorija, kao što smo netom primijetili za *metar* i *mjeru*, *binarno* i *trodobno* i slične inkomplementarne parove.

Već u prvome razredu osnovne glazbene škole na satu *sofeggia* učenici uče da

„dok traje pauza, ne čuje se ton (zvuk).“³¹²

Ne objašnjavajući u čemu je razlika između tona i zvuka (i ima li razlike) ni što uopće znače riječi *ton* i *zvuk*, nastavlja:

„Kao suprotnost tonu, pauza ima u skladbi značajnu i važnu ulogu. *Pauza* ili *stanka* je *znak* kojim se bilježi privremeni prekid tona.“³¹³

Budući da je *znak*, pauza niti može biti *suprotnost tonu* (koji nije notacijski znak) niti je to što se pauzom bilježi prekid tona (već odsustvo zvuka jer pauzom se odsustvo tona bilježi i kada prije nije „zvučao“ neki ton koji bi se prekinuo). Nastavlja:

„Pozor! Svakome tonu po dužini trajanja odgovara pauza jednakoga trajanja.“³¹⁴
Tonu ponovno odgovara pauza kojoj autor također pridaje trajanje,³¹⁵ a u nastavku daje

³¹¹ *Note OCM.*

³¹² Golčić 2003a: 10. Sve važne nazive na ovoj i sljedećoj stranici kurzivom je istaknula autorica.

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ *Ibid.*, 11.

³¹⁵ Note i pauze nemaju trajanje, već *notnu vrijednost* kojom se iskazuje trajanje označenoga tona ili zvuka.

pregled *nota* i *pauza* s odgovarajućim *trajanjem*: „Naučimo koliko traju pojedini znakovi pauza uspoređeni s notama jednakoga trajanja“.³¹⁶

Ne traju znakovi, već zvukovi ili tišina. Znakovi – note i pauze – imaju svoje *notne vrijednosti*.

Mišljenje je autorice ovoga teksta da se na takvim osnovama, kojima čak ne manjka ni terminoloških načela, već upravo zdravoga razuma, teško može zasnovati stabilan pojmovni sustav.

Na sličnu zamjenu pojmova nailazimo i u sveučilišnim udžbenicima: Magdić primjerice također značenjski izjednačava *notu* i *ton*, a *notama* (znakovima) pripisuje nepripadajuće parametre *trajanja*, *visine* i *naglasaka*:

„Osminska (dio dobe) izmjenična nota na lakom dijelu dobe često se upotrebljava kao silazna [...] Kao uzlazna javlja se pred dužom, odnosno kulminacijskom notom, kao ukras, i to kao posljednja u osminskom nizu.“³¹⁷

O notama ne bi trebalo govoriti kao uzlaznima, silaznima, izmjeničnima ili kulminacijskima jer to su svojstva koja može jedino imati ton, ona proizlaze iz parametra visine tona. Note nemaju visinu, već jedino svoje mjesto u notnome zapisu. Jednako je neopravdano govoriti o dužoj ili kraćoj noti jer se ti izrazi ponovno odnose parametar trajanja zvuka koji nota označava, a ne na samu notu. Isti autor spominje **note dužeg trajanja*, **note istog trajanja* pa i **duže notne vrijednosti*³¹⁸. Slično nalazimo i kod Devčića gdje, govoreći o srednjovjekovnoj praksi, izjednačava notu i ton: „n o t a f i n a l i s, odnosno z a v r š n a n o t a ili z a v r š n i t o n“³¹⁹.

Zamjena naziva za *ton* nazivima za *notu* i obilježavanje odgovarajućih atributa toliko je česta u glazbenome diskursu da bismo je mogli smatrati odlikom glazbeničkoga idioma, no i dalje je neprihvatljiva u standardu, a i u suprotnosti je s terminološkim načelom jednoznačnosti.

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ Magdić 2006: 50.

³¹⁸ Ispravno bi bilo *veće notne vrijednosti*.

³¹⁹ Devčić 1993: 79; slično i na str 165.

LJESTVICA Ā TONALITET

Još jedna tipična zamjena temeljnih glazbenih pojmova jest neprikladna alternacija naziva *ljestvica* i *tonalitet*. Definiramo li ljestvicu kao „određeni niz tonova različite visine, poredanih uzlazno ili silazno“³²⁰, a tonalitet kao „ukupnost svih značajki koje povezuju niz tonova ili akorda neke tonal[itet]ne skladbe oko tonike, odnosno oko središta tonaliteta“³²¹, jasno je da:

- ljestvica *nije samostalan sustav, već samo konstrukt izoliran iz tonaliteta kao ukupnosti*, dakle, ljestvica je konstrukt istoga reda kao i akord, interval i sl.
- skladbe, ali i tonski konstrukti nižega reda (melodije, akordi i dr.) ne mogu biti **u ljestvici, već samo u tonalitetu*. U ljestvici mogu biti (na određenome ljestvičnom stupnju) samo pojedinačni tonovi ili nizovi susjednih tonova (isječci ljestvice, npr. trikordi, tetrakordi i sl.³²²).

Ova je pogreška ponovno najprisutnija u udžbenicima za nastavu *Solfeggia* u osnovnim glazbenim školama³²³, što je posebno opasno jer učenici od samoga početka učenja glazbe izjednačavaju značenje pojmova *ljestvice* i *tonaliteta*. Međutim, pomalo je iznenađujuća je činjenica da se nađe i u tekstovima autora koji inače skrbe o pravilnoj uporabi nazivlja, npr.:

„ako je riječ o tonu C i bude li prepoznat durski način nizanja tonova, valjalo bi za skladbu kazati da je *“tonalitetna, u durskoj ljestvici s početnim tonom c“*³²⁴.

³²⁰ Kuntarić 1974a: 492.

³²¹ Kuntarić 1977b: 586.

³²² Intervali mogu biti „u ljestvici“, ali samo u smislu odnosa između tonova/stupnjeva ljestvice, a ne istodobnoga zvučanja.

³²³ Gotovo svi Golčićevi, npr. „glavni kvintakordi u D-dur ljestvici“, str. 66.

³²⁴ Petrović 2010b: 81.

Razvojni koncepti poput *polifonije* i *kontrapunkta* jedan su od najvećih problema kada se pristupa nazivlju struka koje njeguju svijest o povijesnosti, osobito u krugu humanističkih znanosti. Pojmovi se kroz povijest mijenjaju i razvijaju, a njihovi nazivi najčešće ili ostaju nepromijenjeni, ili pak ne idu ukorak s promjenama samoga pojma. U jednostavnijim slučajevima problemu se može doskočiti dodavanjem odgovarajuće odredbenice (npr. *vođica u dijatonicima*, *renesansni kontrapunkt*, *slobodni atonalitet* i sl.), no problem nastaje kada je potrebno zahvatiti definiciju pojma u duljemu, a heterogenome vremenskom razdoblju i svesti je na univerzalne bitne značajke, što nije uvijek lako, a ponekad ni moguće. Naposljetku, povijesni nazivi nisu nastali u procesu terminološkoga planiranja pa su, poput svih drugih jezičnih sustava, bogati sinonimijom i polisemijom, što uvelike otežava zauzimanje stava prema terminološkoj normi. Ipak, i tada se među nazivima i pojmovima koje označavaju mora uvesti red pri čemu su moguća dva kompetentna pristupa, oba sinkronijska: odabir definicije pojma s terminologu suvremenoga gledišta ili odabir definicije s gledišta suvremenoga pojavi koju opisujemo. Slučajevi koji slijede problematični su stoga što ih se ni s jednoga aspekta ne bi moglo verificirati.

Iako polifoniju u najopćenitijem smislu možemo definirati kao višeglasje uređenoga sloga (a o kontrapunktu je već bilo dovoljno riječi), često se događa da se nazivi *polifonija* i *kontrapunkt* pogrešno dovode u sinoniman odnos:

„Umjesto naziva polifonija ravnopravno se rabi sinonim **kontrapunkt**“³²⁵,

iako isti autor nešto dalje donosi različite definicije tih pojmova:

„Pod pojmom polifonija [...] podrazumijeva se istodobno vođenje nekoliko melodijskih [...] linija prema utvrđenim pravilima o međusobnim odnosima“ i nadalje: „[...] kontrapunkt je s jedne strane melodija, ili melodija koja se dodaje

³²⁵ Magdić 2006: 13.

drugoj melodiji, a s druge strane teoretska disciplina koja obrađuje građu vezanu za višeglasnu linearnu tehniku.³²⁶

Ovdje autor i sam opisuje problem: kontrapunkt je zapravo polisemičan naziv. Međutim, nijedno spomenuto značenje toga naziva ne podudara se sa značenjem naziva *polifonija* pa je stoga pogrešno tvrditi, kako navodi autor, da su nazivi *polifonija* i *kontrapunkt* sinonimni. I u daljnjemu tekstu autor eksplicitno³²⁷ izjednačava ova dva naziva, i to pogrešno jer zapravo govori o kontrapunktu, a ne polifoniji:

„Većina teoretičara dijeli polifoniju, odnosno kontrapunkt na jednostavni ili jednostruki i dvostruki, trostruki i višestruki³²⁸, čime se u stvari pravi razlika između kontrapunkta u obratu i onoga koji nije u obratu. Kako jednostavni kontrapunkt obuhvaća najveći obujam građe i polifonije, razumnije je da se ovaj izraz zanemari i zadrži pojam tehnika u obratu, odnosno polifonija u obratu, koja, naravno, može biti i dvostruka i višestruka³²⁹. Polifonija, za razliku od kontrapunkta, ne može biti u obratu, jednostruka, dvostruka ni višestruka. Može to biti samo kontrapunkt, odnosno tehnika imitacije³³⁰ kao jedna od kontrapunktnih tehnika.³³¹

³²⁶ *Ibid.*

³²⁷ „[P]olifoniju, odnosno kontrapunkt“, *ibid.*, 14.

³²⁸ Ne postoje pojmovi „jednostruke i dvostruke, trostruke i višestruke polifonije“.

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ I ovaj je izraz neprecizan jer kontrapunkt u obratu ne mora biti u tijesnoj vezi s imitacijom.

³³¹ Na drugome mjestu Magdić ponovno na nejasan način dovodi pojmove polifonije i kontrapunkta u upitan sinoniman odnos: „Za razliku od dvostrukoga, trostrukoga i višestrukog kontrapunkta, polifoniju bez tehnike obrata mnogi teoretičari smatraju jednostavnim kontrapunktom“ (Magdić 2006: 105), da bi već u sljedećoj rečenici govorio o tome da „renesansna polifonija rabi u znatno većoj mjeri jednostavan kontrapunkt“ (*ibid.*), dakle, kontrapunkt tretira kao tehniku kojom se personificirana polifonija služi.

DISKANT Å SOPRAN

U sveučilišnom udžbeniku *Glazbeni oblici* Klobučar naizmjenice, bez određenoga pravila, upotrebljava nazive *diskant* i *sopran* u značenju najviše dionice u višeglasnome slogu (u Klobučarevu je tekstu približno jednak broj obiju pojavnica, a odnose se na skladbe iz različitih povijesno-stilskih razdoblja).³³²

O tome da naziv *diskant* može označavati i jednu vrstu organuma, najjednostavnijega oblika dvoglasnoga sloga, progovara Tihomir Petrović, pravilno naznačujući kako je

„takav organum tek korak od još razvijenijeg načina višeglasnoga pjevanja, koje će se prema nazivu najviše dionice u njemu zvati *discantus*. U njemu je uz svaku notu gregorijanskoga korala [...] prateći glas – *discantus* ili *discant* – mogao izvesti i više tonova različita trajanja.“³³³

Magdić pak naziv *diskant* značenjski ograničava na određeni srednjovjekovni polifoni slog, odnosno stil koji iz njega proizlazi, a koji naziva *diskantnim stilom*:³³⁴

„U diskantu (lat. *dis* – odvojeno, *cantare* – pjevati) primjenjuje se suprotno kretanje glasova s naizmjeničnom primjenom kvinta i oktava.“³³⁵

Iako su u povijesnim kontekstima oba navedena značenja riječi *diskant* (*diskant* kao najviša dionica u polifonome djelu i *diskant* kao način skladanja, tehnika koja određuje stil) potvrđena³³⁶ pa se u tome smislu može utvrditi kako nijedan od spomenutih autora nije pogriješio kada se opredijelio za samo jedno od (ne samo dvaju!) značenja te

³³² Klobučar 2011: *passim*.

³³³ Petrović T. 2005: 181.

³³⁴ Magdić (str. 16) navodi *stil organuma* kao prijelaz u *diskantni stil*; tehnika određuje pripadnost stilu. Zanimljivo je, međutim, primijetiti nedosljednost u Magdićevu načinu imenovanja stilova: *stil organuma* obilježen je posvojnim (odnosnim) genitivom, *diskantni stil* opisnim pridjevom (-ni), a *conductusov stil* (*ibid.* 19) posvojnim pridjevom tvorenim kao da je *conductus* živo biće (što nije!). U terminologiji bi trebalo težiti dosljednosti u načinu tvorbe naziva pa bi tako tri spomenuta naziva mogla glasiti: 1. organumni/diskantni/konduktusni stil ili 2. *stil organuma/diskanta/conductusa*. Treća mogućnost koja proizlazi iz Magdićeva teksta, ona s posvojnim pridjevom sa sufiksom -ov, u ovome slučaju ne bi bila prihvatljiva jer bi imenica od koje se pridjev tvori trebala označavati živo biće: „Sufiksima -ov, -ev, -in, -ljev izriče se pripadanje pojedincu (ako imenica označuje osobu), odnosno pripadanje vrsti (ako imenica označuje biljku ili životinju)“ (Barić 2005: 362, čl. 1102). Slično je i u slučaju naziva *basov ključ*, *basov ton* i dr.

³³⁵ Magdić 2006: 16.

³³⁶ Beiche 1997; 1.

riječi, nedopustivo je da se unutar istoga djela³³⁷ isti pojam bez određenoga razloga i bez posebne napomene imenuje dvama različitim nazivima (*diskant* i *sopran*). Za razliku od Klobučara, Magdić, Tihomir Petrović i većina drugih promatranih autora najvišu dionicu višeglasnoga sloga nazivaju *gornjim glasom* ili *sopranom*³³⁸, izbjegavajući tako polisemičnu uporabu naziva *diskant* unutar istoga teksta. S današnjega bi gledišta uporabu naziva *diskant* radi izbjegavanja sinonimije i polisemije ipak trebalo kontekstualno ograničiti na slučajeve u kojima ne postoji mogućnost uporabe nekoga drugog naziva, a to su:

1. diskant kao vrsta višeglasja nastala u 12. stoljeću, u kojem se *cantusu firmusu* postavljenom u donji glas suprotstavlja *discantus*, melodija u gornjemu glasu (ili više njih)³³⁹
2. diskant kao oznaka registracije (označava gornji dio tonskoga prostora izvedivoga na pojedinome glazbalu, npr. kod orgulja registar koji omogućuje zvučanje samo gornje polovice cijevi orgulja; kod gitare, registar koji obuhvaćaju gornje tri žice i sl.).

Mogućnost da se ova dva značenja susretnu u istome kontekstu minimalna je jer su onaj dijakronijski u velikome raskoraku, čime je ujedno otklonjena i mogućnost sinonimne uporabe.

³³⁷ Klobučar 2011.

³³⁸ Ovdje treba napomenuti da izrazi *gornji glas* i *sopran* ne moraju biti sinonimi iako se u mnogim kontekstima njihova značenjska polja preklapaju. S terminološkoga bi gledišta nazivanje najviše dionice sopranom naizgled moglo predstavljati problem jer se taj naziv upotrebljava i za imenovanje visokoga ženskog glasa. Tu je prividnu polisemiju, međutim, u jeziku struke gotovo nemoguće dokinuti jer za visoki ženski glas nema alternativnoga naziva (ni u hrvatskome, ni u drugim jezicima). Naziv *sopran* jednostavno se, u svojem primarnom značenju, odnosi na najvišu (stvarnu ili potencijalnu) dionicu u nekome određenom kontekstu. Tako on, s jedne strane, može označavati dionicu koja izvodi najvišu melodiju u višeglasnome (vokalnome, instrumentalnom ili vokalno-instrumentalnom) glazbenom djelu, a u kontekstu razredbe pjevačkih glasova (ili glazbala, npr. sopranski saksofon) sposobnost toga glasa (ili glazbala) za izvođenje najviše dionice u višeglasnome glazbenom djelu, što je stanovita metonimija koja, međutim, teško može predstavljati komunikacijski problem.

³³⁹ HE navodi da je „vrsta srednjovjekovnog višeglasja“ primarno značenje naziva *diskant*, no spominje i mogućnost da se tako imenuje „viši, gornji glas u višeglasnoj skladbi“ (<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=15396>, pristup 28. kolovoza 2015.). Zanimljivo je da je u *PE* istoga izdavača kao primarno navedeno značenje „više dionice u ondašnjem [12-stoljetnome, op. a.] višeglasju“, a kao sekundarno „vrsta srednjovj. višeglasja“ (<http://proleksis.lzmk.hr/17950/>, pristup 28. kolovoza 2015.). U potonjem je članku istaknuto da je naziv diskant bio i „od XVII. do XIX. st. u običnom glazb. govoru oznaka za najvišu vok. izvedenu dionicu“, iz čega bi se trebalo zaključiti da je u međuvremenu to značenje potisnuto u pasivni sloj, što je u skladu i s ovdje navedenim prijedlogom koji u tome značenju nalaže uporabu naziva *sopran*.

GLAZBENA VRSTA ↔ OBLIK ↔ FORMA ↔ DJELO

Glazbena vrsta, oblik, forma i djelo tvore još jedno pojmovno gnijezdo u kojem se nazivi pojmova značenjski isprepliću i miješaju, djelomično i uslijed nesuglasja u definicijama. O obliku i formi već je bilo govora u poglavlju o semantičkoj specijalizaciji posuđenica, a na ovome ćemo se mjestu osvrnuti na pojam *glazbenoga djela* i *glazbene vrste*. *Glazbenim djelom* zvat ćemo cjelovitu, u sebi sadržanu skladbu, dok ćemo *glazbene vrste* odrediti kao „skupine glazbenih djela koja su međusobno podudarna po svrsi, sastavu, izboru teksta odnosno izvedbenoj praksi, a posve su međusobno neovisna po stilu i formi. U glavne vrste idu, među ostalim, solosonata, gudački kvartet, solokonzert, simfonija, solopjesma, kantata, oratorij, opera.”³⁴⁰ U nas je pojam glazbene vrste slabo poznat, a u pedagoškoj literaturi nalazimo ga samo u Petrovićevim *Glazbenim oblicima*.³⁴¹ Ipak, sve su ostale navedene kategorije dobro poznate pa se u udžbenicima ne bi smjele događati grube pogreške.

Govoreći o *misi* u opusima majstora frankoflamanske škole, Magdić tu glazbenu vrstu naziva *formom*, *oblikom* i *djelom* te ih dovodi u nelogičan sinonimni odnos:

„Polifona uravnoteženost i izražajnost ipak je naišla na svoje prave predstavnike, i to u prvom redu u najsloženijoj formi duhovne glazbe – u **misi**, koja je upravo kod Nizozemaca postala važno i jedinstveno muzičko djelo.”³⁴²

Ako pisac i ne vlada pojmom glazbene vrste, nipošto nije jasno zbog čega je misu svrstao u nabrojane kategorije jer ona nije određena ni formom, ni oblikom, ni cjelovitošću glazbenoga djela (što je ionako nepostojeća kategorija u ono vrijeme).

I drugi autori brkaju pojmove *oblika* i *vrste*: tako Klobučar spominje da je „preludij najstariji izvorni instrumentalni oblik”³⁴³ iako je preludij po definiciji slobodne forme pa stoga nikako ne može biti oblik, no treba se i može nazvati glazbenom vrstom. Poslije za prvi stavak Beethovenove sonate op. 27/2 navodi da „spaja oblik preludija s

³⁴⁰ Ferdinand Hirsch, u: Gligo 2006: 29.

³⁴¹ Petrović 2011: 8.

³⁴² Magdić 2006: 22.

³⁴³ Klobučar 2011: 44.

harmonijskim planom sonatnog oblika³⁴⁴, no nipošto nije jasno o kakvom bi obliku mogla biti riječ. Kod Lučića nailazimo na isti problem: on tvrdi: „Preludij je stari oblik“³⁴⁵, i to tek nekoliko rečenica nakon što je ispravno ustanovio da on „budući da je slobodnoga improvizacijskog karaktera, nema stalnog oblika.“³⁴⁶

SONATA Ā KLASIČNI INSTRUMENTALNI CIKLUS (*SONATNI CIKLUS)

U Klobučarevim *Glazbenim oblicima* također nema jasne distinkcije između glazbenog oblika i glazbene vrste. Gotovo sva poglavlja u knjizi *Glazbeni oblici* nose naslove koji su nazivi glazbenih vrsta, a ne oblika: fuga, suite, varijacija, *passacaglia*, koncert, sonata, glasovirske minijature i simfonijska pjesma.³⁴⁷ Vrstu spominje dvaput: na stranici 98 (*simfonija i gudački kvartet*) i 188 (*simfonijska pjesma*). Rečenica

„Četverostavačna struktura *sonate* utvrđuje se najprije u *glazbenim vrstama* kao simfonija i gudački kvartet, a tek s Beethovenovim prvim sonatama³⁴⁸ i u klavirskoj glazbi.“³⁴⁹

svjedoči o tome da Klobučar između *sonate* kao glazbene vrste i *klasičnoga instrumentalnog ciklusa*³⁵⁰ kao njoj nadređenoga formalnog obrasca ne pravi nikakvu

³⁴⁴ *Ibid.*, 141.

³⁴⁵ Lučić 2007: 474.

³⁴⁶ *Ibid.*

³⁴⁷ Klobučar 2011: 5. Oblik se doista spominje samo u uvodnome dijelu u kojem su opisani elementi glazbenog oblika i način određivanja glazbenog oblika.

³⁴⁸ V. analizu Beethovenove *Sonate za klavir u f-molu*, op. 2/1! U uvodnome tekstu Klobučar piše: „Rasporedom stavaka i njihovim ustrojem ovo je djelo tipično za oblikovanje sonate u razdoblju klasike.“ (Klobučar 2011: 131) Riječ je o četverostavačnome djelu čija shema odgovara tipičnim oblicima gudačkoga kvarteta i simfonije u zreleme klasičkom stilu i općenito višestavačnim djelima čiji se način oblikovanja može protumačiti kao klasični instrumentalni ciklus. Međutim, četverostavačne su sonate u razdoblju klasike razmjerno rijetke. Promotrimo samo klavirske sonate, koje brojnošću uvelike nadmašuju sve ostale klasičke sonatne (pod)vrste, na primjeru triju velikana toga razdoblja: Joseph Haydn skladao je, prema Hobokenovu katalogu, 52 sonate, od kojih su samo dvije četverostavačne (no i njih je autor naslovio drukčije: Hob. XVI/6 zapravo je partita, a Hob. XVI/8 divertimento). Mozartove klavirske sonate (njih 18) sve su trostavačne, dok je među 38 njegovih sonata za violinu četverostavačna samo jedna. Iako se gdjegdje može naići na podatak da se ta četverostavačna struktura u klavirskoj glazbi utvrđuje od prvih Beethovenovih sonata (Klobučar 2011: 98), od 32 sonate toga autora četverostavačnih je tek dvanaest (uglavnom najranijih; treba istaknuti da opusi 101 i 102, ovdje također ubrojani kao četverostavačni, potpuno odstupaju od ikakve ustaljene formalne sheme, pogotovo one kakvu Klobučar uspostavlja na str. 99, odn. 131). Svi ovi podaci potkrepljuju tvrdnju da Klobučar ne govori o sonati, već o klasičnome instrumentalnom ciklusu i to onakvome (četverostavačnome) kakav za tu glazbenu vrstu uopće nije karakterističan.

³⁴⁹ *Ibid.*, 98.

razliku. Kako bi se inače *četverostavačna struktura sonate* mogla najprije potvrditi negdje drugdje (u glazbenim vrstama poput simfonije i gudačkog kvarteta), a tek potom u samoj sonati? „*Sonata*“ o čijoj se četverostavačnoj strukturi ovdje govori očit je terminološki danak popularnoj američkoj kulturi u kojoj se i sâm klasični instrumentalni ciklus (**sonata cycle*³⁵¹) skraćeno naziva **sonatom*.

³⁵⁰ Klasični instrumentalni ciklus oblikovna je norma u koji se uklapa većina višestavačnih glazbenih vrsta - sonata, gudačkih kvarteta i drugih komornih vrsta, simfonija i koncerata - iz razdoblja klasike i romantike. Pojam obuhvaća oblikovnu normu pojedinačnih stavaka, kao i njihov međusobni odnos po pitanju tempa, karaktera, tonaliteta i dr.

³⁵¹ Neki autori umjesto naziva *klasični instrumentalni ciklus* i kod nas rabe naziv *sonatni ciklus* (npr. Petrović 2010: 61, 100;

2.1.1.5. TVORBENO-SEMANTIČKI I SINTAKTIČKI PROBLEMI KOD ISTOZNAČNICA I BLISKOZNAČNICA

Glazbeno nazivlje, kao i sve druge leksičke jedinice, podliježe gramatičkoj i pravopisnoj normi te s njima mora korespondirati ako želi ostati suvremenim i funkcionalnim dijelom jezika. Mnogi glazbeni nazivi nastali su u prošlosti kada su jezične norme bile drukčije od današnjih, a zadržali su stare gramatičke i pravopisne značajke. Autori se prema njima često ponašaju konzervativno, ne dajući im da prate razvoj živoga jezika. Drugi su pak, bez obzira na vrijeme nastanka, tvoreni na pogrešan način pa ne iskazuju ona značenja koja bi prema uporabnim kontekstima morali iskazivati.

2.1.1.5.1. TVORBA ODNOSNIH I POSVOJNIH PRIDJEVA

Među tvorbenim problemima u hrvatskome se glazbenoteorijskom nazivlju ističu pojedini oblici pridjeva čiji morfološki oblik ne odgovara željenomu značenju. Načelno se daju podijeliti u dvije skupine: na one tvorene iz „krive“, neodgovarajuće osnove i na one tvorene pogrešnim sufiksom.

PRIDJEVI TVORENI OD NEODGOVARAJUĆE OSNOVE

Među primjerima tvorenim od neodgovarajuće osnove (tj. od osnove koja ne izražava željeno značenje) ističu se pridjevi tvoreni od osnove ženskoga roda na *-ka* (*metrika, ritmika, akordika*) umjesto od srodne suglasničke osnove muškoga roda (*metar, ritam, akord*). Pogrešnim odabirom osnove (npr. *ritmika* umj. *ritam*) dobiva se izraz neželjena značenja: pridjev **ritmički* koji označava odnos s *ritmikom*, skupom svih ritamskih značajki neke cjeline ili učenjem o ritmu³⁵², ili pak odnos s *ritmikom* kao granom gimnastike, a ne sa željenim *ritmom*. Tomu je nasuprot pridjev *ritamski* koji izražava odnos s *ritmom* ili pak pripadnost *ritmu*.

³⁵² Usp. Silić 1996: XV. Prema tome sufiks *-ički* ne nastaje samo tvorbom iz imenske osnove na *-ka*, već postoji i samostalni sufiks *-ički* koji ne mora biti nužno u strukturnoj vezi sa sufiksom *-ika*. „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.“ (*ibid.*).

U anketi je ispitana uporaba pridjeva izvedenih iz osnove *ritam* na primjeru sintagme *ritamski slogovi*. Očekivani točan odgovor je bio b) ritamski. Očekivali smo i određeni broj opredijeljenih za odgovor a) ritmički jer je prije dvadesetak i više godina to bio standardni naziv. Prema ostalim odgovorima bili smo indiferentni mi, a i ispitanici. Za optimalnu tvorbu *ritamni* nije se odlučio nitko, iako je naziv konstruiran tako da se iz oblika pridjeva vidi da je riječ o neživoj stvari i ne sugerira nikakva daljnja značenja (za razliku od *ritamski* koji je ipak višestruko motiviran).

10. „Ta – te“ su _____ slogovi.

	Bjelovar (19)	Osijek (51)	Pula (26)	Rijeka (22)	Zadar (40)	Split (27)	svi (185)
a) ritmički	2	6	15	5	7	5	40 (21,62%)
b) ritamski	18	39	21	20	36	22	156 (84,32%)
c) ritmični	0	0	0	1	0	0	1 (0,54%)
d) ritmizirani	0	1	0	0	0	0	1 (0,54%)
e) ritamni	0	0	0	0	0	0	0

Osim para *ritmički* ↔ *ritamski*, u glazbenoteorijskom su diskursu najčešći analogni parovi *metrički* ↔ *metarski* i *akordički* ↔ *akordni*³⁵³. Na primjeru pridjevskoga para *metrički* ↔ *metarski* pokazat ćemo značenjske i uporabne nijanse.

Od osnove *metar* možemo tvoriti pridjeve *metarski* (koji se odnosi na metar ili metru pripada) i *metrički* (koji se odnosi na metriku ili metrici pripada).

Magdić rabi pridjev „metrički“, i to u obama značenjima:

„U Palestrinino doba bilo je već jasno da postoji samo dvodijelna i trodijelna *metrička* podjela (binarna i ternarna) i da svi ostali *metrički* obrasci proizlaze iz njih.“³⁵⁴

1. značenje: *dvodijelna i trodijelna metrička podjela*: skup metarskih svojstava, odlika metrike općenito – pravilna uporaba

³⁵³ O tome zašto je ova inačica preporučljivija od **akordski* v. u sljedećem poglavlju.

³⁵⁴ Magdić 2006: 35.

2. značenje: *metrički obrasci* kao odlika metra; bolje bi bilo reći *metarski* jer je riječ o primjeni na pojedinačni element.

U prvome dijelu knjige prevladava naziv *metar* i iz njega izvedeni oblici, dok se kasnije (npr. na str. 59) služi isključivo nazivom *mjera*. Usto se izrazom *mjera* nepropisno koristi i za *takt*.³⁵⁵

Kod Klobučara³⁵⁶ nalazimo nejasnu distinkciju između *metra* i *mjere*³⁵⁷ te u istome kontekstu i nespretnu uporaba pridjeva *metrički* („metrička labilnost“ zapravo je metarska labilnost; primjer inače ne ilustrira situaciju jer je melodija izolirana iz harmonijskoga konteksta, a u harmoniji se očituje izrazito trodobni metar). Melodija se tu zapravo metarski suprotstavlja harmoniji, osim u završnim taktovima fraza, 3. i 6. Fraze su izrazito *trotaktne* i ne može se reći da su to zapravo četverotakti, kao što tvrdi Klobučar, jer slušno dominira ritam harmonijske pratnje u pravilnoj trodobnoj mjeri pa je, uzevši u obzir cjelokupnu fakturu, zapravo melodija element koji odstupa od pretežitoga i ne može se smatrati presudnim.³⁵⁸

**(a)tonalan* Å *tonski* Å *(a)tonalitetan*

U hrvatskome je jeziku moguća tvorba opisnih pridjeva dodavanjem sufiksa latinskoga podrijetla *-al(a)n*. Takvi pridjevi nose opće pridjevsko značenje, a motivirani su imenicama posuđenim iz stranih jezika (prema Barić 2005: 358, čl. 1086). Među glazbenim nazivima u ovoj je skupini osobito istaknut pridjev **tonalan* i njegova suprotnica, **atonalan*, koji se ni u jednome kontekstu suvremenoga znanstvenog i stručnog diskursa o glazbi ne bi mogli preporučiti za uporabu.³⁵⁹

Adaptiran iz stranih jezika davatelja, osobito njemačkoga, pridjev **tonalan* imao je od samoga početka dvojno značenje: *tonskoga* (koji se odnosi na glazbeni ton kao zvuk određene frekvencije ili pak njegovo svojstvo, *tonskost*) i *tonalitetnoga* (koji se odnosi na

³⁵⁵ *Ibid.* 34 – 36.

³⁵⁶ Klobučar 2011.

³⁵⁷ *Ibid.*, 9.

³⁵⁸ Nadalje su metar i mjera kod Klobučara u sinonimnome odnosu na str. 58 („[...]najprije bi nastupio mirni ples u binarnom metru, a potom bi slijedila njegova življa varijanta u trodobnoj mjeri.“).

³⁵⁹ Šarić i Wittschen (2008: 115) spominju mogućnost djelomične sinonimije izraza *atonalan* i *bez glasa*. Značenjska se polja tih izraza preklapaju tek u jednome, manjem dijelu koji se odnosi na zvukove određene frekvencije. U tomu je smislu uporaba izraza *atonalan* također neprikladna.

*tonalitet*³⁶⁰ kao tonski sustav). S obzirom na to da hrvatski jezik kao sustav omogućuje da se nastavak *-itet* shvati kao dio imenske osnove pa da se od te cjeline tvore pridjevi, te da se kroz terminologizaciju značenjski izdiferencira, omogućila je tvorbu pridjeva *tonalitetan* koji označava odnos prema *tonalitetu*, a ujedno i izbjegava pojavu oblika *atonalan*, koji bi se mogao shvatiti kao *netonski* (koji nema veze s tonovima ili nije od njih građen).

I sama je riječ *tonalitet* prema Siliću izražajnije od riječi *tonalnost* jer podrazumijeva, osim tonskoga, i značenje tonaliteta kao sustava:

„Riječ (termin) tonalitet [...] nosi u sebi sadržaj koji je »bogatiji« od sadržaja riječi (termina) *tonalnost*. Taj je sadržaj čini »predmetnijom« od riječi *tonalnost*. [...] Od tako se »opredmećene« riječi *tonalitet* prirodnije može izvoditi pridjev *tonalitetni* i od njega imenica *tonalitetnost*.”³⁶¹

Tomu usprkos, u našem je glazbenoteorijskom diskursu pridjev *tonalan* još uvijek prilično prisutan, iako je ovaj Silićev tekst objavljen prije točno trideset godina. U hrvatskome bi se standardnojezičnom sustavu mogao pravilno upotrijebiti jedino kao sinonim za *tonski*, no budući da prilikom normiranja nazivlja prednost dajemo hrvatskim izrazima, a da se riječ *ton* odavno osjeća punopravnim dijelom domaćega leksika³⁶², preporučeni bi naziv svakako bio *tonski*, tvoren pomoći slavenskoga sufiksa *-ski*. Bez obzira je na to pridjev *tonalan* čest slučaj u hrvatskim glazbenoteorijskim tekstovima.

Ponekad je teško utvrditi koje od dvaju značenja pridjevu *tonalan* pojedini autor želi pridati: je li riječ tek o odnosnome pridjevu *tonski* ili je značenje podignuto na višu razinu organizacije – *tonalitet*. Tako primjerice Magdić o skladanju Johannesa Ciconije kaže: „Nije mu više osnova *cantus firmus*, već slobodno koncipirane dionice koje služe kao vertikalna tonalna podloga (pr. 5)“³⁶³. Promatrajući primjer, možemo zaključiti da u ovome slučaju ključ najvjerojatnije leži u riječi *vertikalna*, što asocira na harmonijsku

³⁶⁰ *Hrvatski jezični savjetnik*, u kojem se preporučuje zamjena sufiksa njemačkoga podrijetla *-itet* domaćim sufiksom *-ost*, u terminologijama dopušta supostojanje imenica tvorenih pomoću tih inače sinonimnih sufiksa isključivo u metajezicima struke kad među tako tvorenim nazivima postoji značenjska razlika (Barić et al. 1999: 229). Pritom se tvrdi da sufiks *-itet* sugerira konkretno značenje, a *-alnost* apstraktno, pri čemu se navodi primjer naziva *tonalitet* i *tonalnost* (*ibid.*). Nije posve jasno po kojem bi kriteriju pojam *tonaliteta* mogao biti konkretniji od pojma **tonalnosti* (bez obzira na dvojako značenje potonjega, inače nepreporučenog, naziva).

³⁶¹ Silić 1996: XIV.

³⁶² Internacionalizam *ton* uspio se održati u hrvatskome jeziku u svojem izvornom značenju usprkos činjenici da su ga od samih početaka izgradnje hrvatskoga glazbenog nazivlja puristi pokušavali istisnuti neprikladnim slavenskim bliskoznačnicama među kojima se ističe **glas* (Šulek 1860b: 1372, Kuhač 1875: 2f i dr.).

³⁶³ Magdić 2006: 21.

uređenost skladbe i anticipira tonalitetne odnose. Da nije riječi *vertikalna*, teško bismo dokučili smisao rečenice.

Na drugome pak mjestu isti autor riječ *tonalan* upotrebljava u značenju *tonski*: „Isto tako tonalno središte nalazilo se na linearnom težištu, bez obzira na to je li posrijedi niži ili viši stupanj razvoja višeglasja.“³⁶⁴

Među kontekstima u kojima se pridjev *tonalan* pogrešno upotrebljava ističe se antonimni par *realan* i *tonalan* (npr. transpozicija, odgovor, imitacija i dr.). Riječ je o paru pridjeva koji označavaju način premještanja (transpozicije) tonskoga materijala (teme, fraze i sl.) na neku drugu visinu u tonskome prostoru. Tako naziv *realna transpozicija* označava premještanje tonskoga materijala bez ikakve promjene njegove intervalske strukture, no u tome se slučaju obično (osim kada se transponira za oktavu) mijenja i tonalitet. Alternativna je mogućnost *tonalitetna transpozicija* prilikom koje se ostaje u istome tonalitetu (otuda i ime), no da bi se to moglo ostvariti, mijenja se intervalska struktura premještenoga materijala. U jezicima koji nemaju mogućnost razlikovanja pridjeva **tonalan* (=tonski) i *tonalitetan*, odnosno koji ne poznaju mogućnost tvorbe pridjeva od imenice *tonalitet*, jasno je da će se takva transpozicija nazivati *tonalnom*. U hrvatskome, međutim, postoji mogućnost takve tvorbe pa je stoga pravilno govoriti o *tonalitetnoj transpoziciji* (ili *odgovoru, risposti*³⁶⁵ itd.) jer se izrazom želi označiti svojstvo tonalitetnosti (očuvanja tonaliteta), a ne tonskosti.

Magdić pridjev **tonalan* upotrebljava u dvama značenjima: *tonski* i *tonalitetan*. Kada govori o *tonskosti* (npr. *tonalno središte*, ako nije riječ o tonalitetnome središtu), tada je uporaba naziva dopuštena, no ako **tonalan* stoji umjesto *tonalitetnoga*, značenje je promašeno. U svakom je slučaju bolje govoriti o *tonskome* i *tonalitetnome* negoli o **tonalnome*.

Ponekad je zaklinjanje u tzv. **tonalnost* dovedeno do apsurdna kao u sljedećemu primjeru, gdje je doista teško zaključiti što bi pridjev *tonalan* trebao označavati u kolokaciji s priložnom oznakom *u tonalitetu*, dok je pak izraz *harmonijska funkcija u*

³⁶⁴ Magdić 2006: 16, riječ je o počecima višeglasja, odnosno o predtonalitetnome razdoblju, pa je jasno da se govori o *tonskome*, a ne o *tonalitetnome* središtu melodije.

³⁶⁵ Kao kod Magdić 2006: *passim*.

tonalitetu pomalo pleonastičan jer harmonijske funkcije po definiciji postoje isključivo u tonalitetu:

„Kod metode **relativne intonacije** slogovi solmizacije predočuju **tonalnu i harmonijsku funkciju* u tonalitetu, pa se takvo imenovanje tonova i primjenjuje dok se melodija kreće u okviru tonalnosti. U atonalnoj glazbi [...]“³⁶⁶

U svakom je slučaju preporučljivije govoriti o *tonskome, tonalitetnome* i *atonalitetnome* negoli o **tonalnome* i **atonalnome*.

PRIDJEVI TVORENI POMOĆU NEODGOVARAJUĆEGA SUFIKSA

U glazbenoteorijskome nazivlju također susrećemo pridjevske inačice kojima bi trebalo normirati oblik, s obzirom na njihovo značenje.

akordni Å **akordički* Å **akordski*

kontrapunktni Å **kontrapunktički* Å **kontrapunktski*

Često se javljaju pridjevi koji se već odnose na nešto neživo (ili mu pripadaju) te nose sufiks *-ski*, a mogao bi se primijeniti *-ni*.³⁶⁷ U takvim slučajevima predlažemo tu mogućnost (*akordni, kontrapunktni*), što je bolje od inačice na *-čki* (jer ona je povezana s imenicom osnove *-ka* u značenju skupa svojstava, npr. *akordika* → **akordički* i *kontrapunktika* → **kontrapunktički*), kao i od inačice na *-ski* koja bi označavala odnos sa živim bićem (**akordski, *kontrapunktski*):

zvučan Å *zvukovni*

Kod ovog se para pridjeva treba voditi računa o značenjskoj razlici: osnovno značenje pridjeva *zvučan* „koji se dobro čuje, koji ugodno zvuči“, a sporedno „koji se odnosi na zvuk, koji sadržava zvuk“³⁶⁸ (i tu se misli na zvuk kao fenomen, a ne na konkretan zvuk), dok je *zvukovni* onaj „koji se odnosi na zvukove ili se sastoji od

³⁶⁶ Golčić 2003b: 4.

³⁶⁷ Usp. Znika 1997: 342.

³⁶⁸ VRH 1774.

zvukova³⁶⁹. U glazbenoteorijskome diskursu često se rabi naziv *zvučan* u značenju *zvukovnog*³⁷⁰, što bi valjalo izbjegavati.

Šarić i Wittschen³⁷¹ uopće ne prepoznaju mogućnost uporabe pridjeva *zvučan* kao gradivnoga ili odnosnoga pridjeva, već ga spominju u sljedećim dvama značenjima, primarnomu i prenesenom, u kojima je značenjski naglasak stavljen na jakost i kakvoću zvuka: „1. (*koji odjekuje/odzvanja*) zvonak, sonorant, rezonantan, jasan glasan, snažan, (*koji dobro prenosi zvuk*) akustičan“ i „2. (*zvučno ime*) poznat, čuven, glasovit, istaknut“. To su ujedno i značenja u kojima bi pridjev *zvučan* bilo preporučljivo upotrebljavati i u stručnome diskursu.³⁷²

Palestrinin (**Palestinin stil*) Å *palestrinijanski* (*palestrinijanski stil*)

Albertijev Å **albertinski*³⁷³ (**albertinski bas*) Å *albertijanski* (*albertijanski bas*)

Kada želimo imenovati značajku stila ili načina skladanja po uzoru na opus nekoga drugoga skladatelja valja odabrati nastavak *-(i)janski* (*palestrinijanski*, *albertijanski*), a kod odnosnoga pridjeva izbjegavati uporabu posvojnoga pridjeva (*Palestrinin*, *Albertijev*) jer se on odnosi samo na opus toga skladatelja, a ne i njegovih epigona. Pridjevi koji označavaju skladanje na način Palestrine ili Albertija bili bi *palestrinijanski* i *albertijanski*, kao u nazivima *palestrinijanski stil* i *albertijanski bas*³⁷⁴.

Palestrinin (**palestinin stil*) ↔ *palestrinijanski* (*palestrinijanski stil*)

Albertijev ↔ **albertinski*³⁷⁵ (**albertinski bas*) ↔ *albertijanski* (*albertijanski bas*)

Još bi poželjniju inačicu predstavljali *palestrininski* i *albertijevski* (jer se ne odnose na epigona – *palestrinijanca* odnosno *albertijanca* – već izravno na Palestrinu i Albertija), no oni, međutim, nisu potvrđeni u korpusu.

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ Primjere takve uporabe nalazimo u Klojučar 2011 (npr. 146 *et passim*), de la Motte-Haber 1999: 36 *et pass.*

³⁷¹ Šarić i Wittschen 2008: 553.

³⁷² Usp. i Gligo 1996: 123.

³⁷³ Naziv **albertinski bas* vjerojatno je preuzimanjem talijanskoga naziva *basso albertino* u neprilagođenu obliku.

³⁷⁴ Ovakav slučaj nije jasno reguliran normom, no u *VRH-u* (str. 1659) nalazimo primjer imenice *vagnerijanac* u značenju „kompozitor koji komponira Wagnerovim načinom i u njegovu duhu, sljedbenik Wagnerova načina komponiranja“ i odgovarajući pridjev *vagnerijanski* koji nam može poslužiti za usporedbu.

³⁷⁵ Naziv **albertinski bas* vjerojatno je nastao preuzimanjem talijanskoga naziva *basso albertino* u djelomično prilagođenu obliku.

2.1.1.5.2. ODREĐENJE GRAMATIČKOG RODA

Kod nekih je posuđenica (*unisono*, *violončelo*, *finale*, *čembalo*, *kontinuo*, **ritornelo*, **bijenale/biennale*³⁷⁶) unatoč tendenciji muškoga roda u hrvatskome jeziku prisutan dvojak tretman gramatičkoga roda imenica koje su kao *masculina* posuđene iz talijanskoga jezika (na posredan ili neposredan način): *violončelo*, *finale*, *čembalo* i sl. Te imenice prilikom sklonidbe manifestiraju i muški i srednji rod, bez obzira na stupanj prilagodbe. Tako Devčić *unisono*³⁷⁷ tretira kao imenicu srednjega roda³⁷⁸, što je pravilo i za *čembalo*, *violončelo* i *finale*³⁷⁹, dok bi *bijenale* (i **biennale*)³⁸⁰, *kontinuo* i **ritornelo* (kao i *ritornel*) trebali pratiti paradigmu sklonidbe imenica muškoga roda.

³⁷⁶ *Bienalle* nije glazbeni naziv u užemu smislu, no u muzikološkom je diskursu iznimno prisutan zahvaljujući festivalu *Muzički bienalle Zagreb*, zbog kojega je u čestoj uporabi i pridjev *biennalski*, odn. *bijenalski* (npr. *bijenalska skladba*).

³⁷⁷ U općem je jeziku *unisono* prilog (v. *VRH* 1621), no u glazbenome nazivlju riječ je o imenici koje opisuje istodobno zvučanje tonova iste visine.

³⁷⁸ Devčić 17, 24, 56, 311f, 314. „paralelna unisona“, str. 24.

³⁷⁹ Usp. *VRH* 143, 298 i 1682.

³⁸⁰ *Ibid.*, 81.

2.1.1.5.3. ZAMJENA POSVOJNOGA GENITIVA ILI GENITIVA CJELINE POSVOJNIM PRIDJEVOM

teorija glazbe Å *glazbena teorija*

visina tona Å **tonska visina*

Normativistika često previđa značenjsku razliku između atributnoga genitiva i posvojnoga pridjeva te zanemaruje komunikacijsku vrijednost kategorije posvojnosti³⁸¹. Primjerice, *glazba* ne može „imati“ *teoriju*, no *teorija* se može baviti *glazbom* pa je točnije upotrijebiti izraz *teorija glazbe*. *Ton* ne posjeduje *visinu*, koja je samo čujna manifestacija njegove frekvencije (postoje i tonovi izvan slušnoga spektra, koje ne čujemo, no prema fizikalnim se svojstvima ne razlikuju od onih što ih čujemo), dakle, pravilnije je reći *visina tona*, a ne **tonska visina*³⁸²⁾³⁸³. Isto vrijedi i za **tonsko trajanje*³⁸⁴, pri čemu je naravno riječ o *trajanju tona*.

Tijekom 1990-ih godina zamijećena je „povlaštenost posvojnog pridjeva na račun posvojnoga genitiva, opet iz »političkih razloga«³⁸⁵ pa su mnoge sintagme poput *teorije glazbe*, *visine* i *trajanja tona*, *spoja akorda*³⁸⁶ i sl. bez opravdana razloga bile potiskivane; tako danas imamo studij *teorije glazbe* u Zagrebu, a *glazbene teorije* u Splitu.

Opravdana je uporaba pridjeva *tonski* u gradivnome smislu kada se govori o *tonskome nizu*, *tonskome sustavu* i sl., iako bi se i u tim slučajevima komunikacijski točnije bilo poslužiti atributnim genitivom.

³⁸¹ O tome više u Mićanović 2000: 118 – 121.

³⁸² Takvu porabu nalazimo u Klobučar 2011 (*passim*), de la Motte Haber 1999 (*passim*) i drugdje.

³⁸³ Usp. i Gligo 1996: 301.

³⁸⁴ Klobučar 2011: 47.

³⁸⁵ Mićanović 2000: 119. O pozadini političke hipoteke posvojnoga genitiva vidi i Rendić 1971.

³⁸⁶ Magdić 2006: 126 rabi naziv **akordski spoj*.

2.1.1.5.4. TVORBA SLOŽENICA

*C-dur, C-dur(ska) ljestvica, *C-durski tonalitet,
bas-ključ, *basov ključ, basovski ključ...*

U pokušajima zamjene prvoga dijela složenice pridjevom često dolazi do personifikacije (apstraktnoga) objekta na koji se pojam odnosi pa se taj odnos izražava pridjevskim sufiksom *-ov* koji označava pripadanje pojedincu³⁸⁷. Takva je tvorba ovdje neprikladna jer dobiveni izraz **basov ključ*³⁸⁸ navodi na pomisao da je riječ o ključu koji pripada nekome konkretnom glazbeniku koji izvodi najdublju dionicu, a ne crtovlju namijenjenomu toj dionici. Stoga je ovdje prikladnije govoriti o *basovskome ključu* jer uporaba sufiksa *-ovski* označava „na način svojstven nekome ili nečemu“, u ovome slučaju crtovlju kojim se služe izvođači basovske dionice.

2.1.1.5.5. TVORBA HIBRIDNIH SLOŽENICA (STOPLJENICA)

Hibridne složenice (stopljenice, poluanalitičke ili bastardne konstrukcije³⁸⁹) učestala su pojava u hrvatskome glazbenom nazivlju jer su svojstvene jezicima davateljima iz kojih takvi nazivi uglavnom potječu, prije svega njemačkomu i engleskomu, u kojima je takvo slaganje (njemački *Komposition* ili *Zusammensetzung*, engleski *composition*) i inače jedan od najčešćih načina tvorbe riječi.³⁹⁰ Pritom je u tim jezicima drugi (desni) dio sintagme redovito glavna sastavnica, *determinatum* (određenica), dio koji određuje gramatičke i semantičke značajke složenice, dok prvi (lijevi) dio, zavisna sastavnica *determinans* (odredbenica), koji može imati posvojno ili odnosno značenje, poblje određuje drugi.³⁹¹

Mnogi su naslovi glazbenih djela i druge složenice u hrvatskoj pedagoškoj literaturi i drugim tekstovima o glazbi zaživjele u obliku takvoga sintaktičkog kalka, u

³⁸⁷ Barić *et al.* 1999: 238; Barić *et al.* 2005: 362 i dr.

³⁸⁸ Nepreporučena inačica **basov ključ* česta je u udžbenicima i priručnim nastavnim sredstvima, osobito onima u kojima se mogu nazrijeti težnje jezičnome purizmu, no čiji su autori nažalost nedovoljno kompetentni u pogledu standardnojezične norme (npr. Golčić 2006 i dr.)

³⁸⁹ Silić 1996: XVI.

³⁹⁰ Usp. Schumann 2010: 392 i Payne 2011: 88f.

³⁹¹ *Ibid.*

prvome redu zahvaljujući snažnom prožimanju stručnoga žargona s ostalim funkcionalnim stilovima:

- naslovi glazbenih djela: **Goldberg-varijacije*, **Grobschmied-varijacije*, **Jupiter-simfonija*, **Radetzky-marš* i sl.
- nazivi glazbenih elemenata, povijesnih glazbenih oblika, tehnika i sl.: **dur-kvintakord*, **C-dur ljestvica*, **bas-ključ*, **Tristan-akord*, **balletto-kadenca*, **ritornello-oblik*, **bar-oblik*, **cantus firmus tehnika*, **ostinato skladba* i sl.

Hrvatskomu je standardnom jeziku takav poredak riječi stran te ga stoga u normi treba pokušati izbjeći gdje god se za to ukaže prilika. Ako strani dio hibridne složenice označava posvojni odnos, od apozicije valja pokušati načiniti posvojni pridjev ili zamijeniti redosljed riječi tako da određenica prethodi apozicijskoj odredbenici:

**Tristan-akord*³⁹² → *Tristanov akord*

**Radetzky-marš*³⁹³ → *Radetzkyjeva koračnica*.

Češći su pak slučajevi apozicije u odnosnome značenju pa od njih valja načiniti odnosni pridjev ili zamijeniti redosljed riječi tako da određenica prethodi apozicijskoj odredbenici:

<u>složenica</u>	<u>odnosni pridjev + određenica</u>
* <i>dur-kvintakord</i> ³⁹⁴ →	<i>durski kvintakord</i> ³⁹⁵
* <i>C-dur ljestvica</i> →	<i>C-durska ljestvica</i>
* <i>bas-ključ</i> → * <i>basov ključ</i> ³⁹⁶ →	<i>basovski ključ</i>
* <i>ostinato skladba</i> ³⁹⁷ → * <i>ostinatna skladba</i> ³⁹⁸ →	<i>skladba na ostinatnu temu</i>

³⁹² Devčić 1993: 273f; u *NPPSGPŠ* 2008: 439 javlja se u nesastavljenu obliku, bez spojnice, **Tristan akord*, što je pogrešno jer se u tome slučaju oba dijela naziva sklanjaju.

³⁹³ Popularnost ove skladbe Johanna Strauša oca zasigurno je imala odlučujuću ulogu u širenju kolokvijalnoga naslova kojemu, smatramo, u znanstvenomu funkcionalnom stilu ipak treba pristupiti sa zadržkom. Jasno je da će u slobodnijim registrima i dalje biti nazočan. Čak je i knjiga austrijskoga spisatelja Josepha Rotha *Radetzky marsch* u hrvatskome prijevodu objavljena pod naslovom *Radetzky marš* (prijevod: Milan Soklić, Zaprešić: Fraktura 2014). Primijetit ćemo da bi, čak i u slučaju da se s prijevodom složimo (jer je primjeren književnomjetničkomu funkcionalnom stilu), između riječi *Radetzky* i *marš* morala stajati spojnica kako obje riječi ne bi podlijegale sklonidbi.

³⁹⁴ Npr. Devčić 1993, Golčić 2006, 2008 i 2009, *passim*.

³⁹⁵ Npr. Petrović 2005, 2006, 2011 i 2013, Belković 2012 i 2013, *passim*.

³⁹⁶ Ova se tvorba često susreće, no pogrešna je jer je upotrijebljen posvojni (*basov*) umjesto odnosnoga (*basovski*) pridjeva (nije namjera iskazati „vlasništvo“, već o odnos). S obzirom na pravilo da nastavak -ski pretežno ide uz imenice koje označavaju nešto živo, a -ni uz one što označavaju nešto neživo (Znika 1997: 342), još bi bolji oblik bio *basovni ključ* (jer ključ se ne odnosi na čovjeka dubokoga glasa, već općenito na dionicu u dubokom registru), no taj je u potpunosti nepotvrđen.

određenica + apozicijska odredbenica:

**Goldberg varijacije*³⁹⁹, **Goldberg-varijacije*⁴⁰⁰ → *Varijacije Goldberg*

**Grobschmied-varijacije* → **Varijacije Grobschmied* → (*Varijacije*) „*Harmonični kovač*“ (prep.)⁴⁰¹ → *Varijacije na kovačevu temu*⁴⁰² (dop.)

**balletto kadenca*⁴⁰³ → *kadenca balletto* (prep.)

**ritornello-oblik*⁴⁰⁴; **oblik s ritornellom*⁴⁰⁵ → *oblik s ritornelom*⁴⁰⁶

**cantus firmus tehnika*⁴⁰⁷ → *tehnika cantusa firmusa*

Ako se unutar određenoga nazivlja riječ rabi samo u jednome značenju, kao što je to slučaj s nazivom *bar* (jednostavan glazbeni oblik tematskoga rasporeda aab), najbolje je rješenje ispustiti određenicu *oblik* iz sintagme jer je već sadržana u značenjskome polju same odredbenice:

**bar-oblik*⁴⁰⁸, **bar oblik*⁴⁰⁹ → *bar*, (prep.); *oblik bar*, (dop.)

³⁹⁷ Brown i Stein 2005, 198.

³⁹⁸ Ni u ovome primjeru nije dovoljno apoziciju pretvoriti u odnosni pridjev jer ono što je ostinatamente u **ostinato skladbi* nije skladba, već njezina tema, obrazac koji se uporno ponavlja. Stoga je najbolje rješenje opisati skladbu na predloženi način. Osim toga, ako se izraz već i upotrebljava, trebalo bi ga pisati sa spojnicom.

³⁹⁹ Klobučar 2011: 74ff. Naziv nije u kurzivu i nema spojnice.

⁴⁰⁰ Petrović 2010a: 94ff. Piše u kurzivu, sa spojnicom.

⁴⁰¹ Ovaj je naziv preporučan jer je prijevod najizvornijega, engleskog naslova (koji je prvo skovan).

⁴⁰² Naslov (ili, bolje rečeno, nadimak) djela nije autorski, a riječ je o posljednjemu stavku Händelove *Suite u E-duru*, HWV 430, koji se od početka 19. stoljeća nazivao i *The Harmonious Blacksmith (Harmonični kovač)*, u njemačkome prijevodu *Der harmonische Grobschmied*. Budući da je riječ o varijacijskome stavku, u njemačkome se žargonu često naziva i *Grobschmied-Variationen*, što je model prema kojem je u hrvatskome stručnom žargonu usvojena nepreporučena inačica naslova, *Grobschmied-varijacije*. Uz samu sintaktičku konstrukciju, u tome je kolokvijalnom naslovu pogrešna uporaba njemačke opće imenice *Grobschmied* (kovač) u funkciji vlastita imena, po svoj prilici po analogiji s glasovitim Bachovim *Varijacijama Goldberg* (u strukovnome žargonu poznatijima kao *Goldberg-varijacije*). Nadimački naslov *The Harmonious Blacksmith* veže se uz više različitih i ne odviše vjerodostojnih anegdota koje temu Händelova varijacijskog stavka povezuju s omiljenim napjevom nekoga (ili nekih, različitih) kovača (usp. Harris 2014: 135 – 136).

⁴⁰³ Klobučar 2011: 70. Obje riječi piše u kurzivu, bez spojnice. Analogne nazive figura Klobučar, recimo, navodi ispravno: *figura corte*, *figura circolo mezzo*, *figura tirata* i sl. (*ibid.*, 70 – 72).

⁴⁰⁴ Petrović 2010a: 73.

⁴⁰⁵ *Ibid.* Naziv je nepreporučan jer je imenica *ritornel* potvrđena u obliku posuđenice pa nema potrebe rabiti stranu riječ.

⁴⁰⁶ Klobučar 2011: 91ff.

⁴⁰⁷ Petrović T. 2005: 140. Zanimljivo je da se na istome mjestu navode obje inačice, i ova koju obilježavam nepreporučenom (**cantus firmus tehnika*), kao i preporučena (*tehnika cantusa firmusa*), iako se nepreporučena javlja više puta i na istaknutijim mjestima (sadržaj, naslov). U kasnije objavljenim udžbenicima taj se autor ipak odlučuje za preporučenu inačicu (npr. Petrović 2011, *passim*) koja je, uostalom, sintaktički usklađena i s drugim sličnim nazivima iz toga područja (npr. *tehnika imitacije*, *tehnika dvostrukoga kontrapunkta* i sl.).

Iako je upravo zbog navedenih razloga naziv *oblik bar* pomalo pleonastičan, može mu se priznati status dopuštenoga naziva jer strukturom odgovara ostalim preporučenim oblicima naziva (određenica + apozicijska odredbenica), a i u drugim jezicima opstaje kao dvorječni naziv (njemački: *Bar-Form*, uz jednorječni *Bar*; engleski: *bar-form*; francuski: *la forme „bar“*, talijanski: *la forma bar*⁴¹⁰).

2.1.1.5.6. TVORBA NEOLOGIZAMA

Tvorba neologizama logičan je postupak u slučaju da postoji leksička praznina ili se u struci upotrebljava neadekvatan naziv. Tada autor teksta pojam može opisati perifrastično ili pak osmisliti vlastiti naziv. U terminološkoj bazi Struna takvi se nazivi svrstavaju u kategoriju *autorskih naziva*. Neologizmi se mogu tvoriti na razne načine⁴¹¹, a na ovome ćemo se mjestu osvrnuti na tri primjera – jedan uzoran i druga dva manje uspješna:

1. Petrović: postoji leksička praznina i pravilno je ispunjena

U udžbeniku *Nauk o glazbenim oblicima*⁴¹² Petrović je pribjegao tvorbi novoga naziva za postojeći pojam koji se u literaturi javlja označen različitim nazivima (npr. *osnovni oblik*⁴¹³), od kojih nijedan nije pokrivaio sve glazbene oblike sastavljene od jednostavnih glazbenih rečenica ili odsjeka, a i značenjska su im se polja preklapala s opsegom drugih naziva. Stoga je Petrović tim najstarijim glazbenim oblicima zapadnoeuropske umjetničke tradicije dao naziv *praoblici*, što govori i o vremenu njihova nastanka u tome kontekstu (nastali su prije ostalih), kao i o njihovom značaju za daljnji razvoj glazbenih oblika (iz njih se kasnije razvijaju svi ostali homofoni oblici). Svoj postupak autor objašnjava ovako:

⁴⁰⁸ Petrović naziv rabi sa spojnicom, a odredbenicu *bar* naglašava kurzivom (Petrović 2010a: 36, 41, 45).

⁴⁰⁹ Klobučar naizmjenice rabi naziv *bar* (preporučeni naziv) i dvočlani izraz **bar oblik* (pri čemu je riječ *bar* u kurzivu, a pogrešno je što nema spojnice između riječi (Klobučar 2011: *passim*).

⁴¹⁰ Leuchtman 1980: 54.

⁴¹¹ Prema Frančić, Hudeček i Mihaljević novi nazivi nastaju prihvaćanjem stranih naziva, prihvaćanjem internacionalizama latinskoga i grčkoga podrijetla ili naziva tvorenih latinskim ili grčkim elementima, hrvatskom tvorbom, pretvaranjem riječi općega jezika u nazive te povezivanjem riječi u sveze (Frančić, Hudeček i Mihaljević 2005: 221).

⁴¹² Petrović 2010.

⁴¹³ Npr. Klobučar 2011.

„Dakle, ukratko, praoblake sam izmislio iz potrebe da se sve jednostavne kombinacije rečenica, a bez glazbenih perioda u sastavu, svedu pod neko zajedničko ime. Kombinacije s periodom su oblici zvani pjesma (dvodijelna, trodijelna, reprizna..., jednostavna, složena...). Kombinacije u kojima su samo rečenice nisam pronašao bilo gdje sistematizirane poput svih vrsta pjesme. Klobučar ih mjestimice naziva „osnovnim oblicima“; osnovni dvodijelni oblik, osnovni trodijelni oblik, ili u određenom kontekstu samo dvodijelni oblik, trodijelni oblik...

Da se izbjegne zbrka s uporabom naziva „osnovni“ kao i zbrka da „trodijelni oblik“ može biti pjesma, sonatni oblik... smislio sam naziv praoblik. Tako su dvije rečenice jednostavni dvodijelni praoblik i tome slično, kako je već u mojoj knjizi opisivano...“⁴¹⁴

2. Postoji leksička praznina, no autor je ne uspijeva adekvatno popuniti

Ponekad postoji leksička praznina (ili ne postoji adekvatan hrvatski naziv, nego samo posuđenica) pa je autori udžbenika pokušavaju popuniti neprikladnim nazivom. U takvom slučaju bolje zadržati posuđenicu, osobito ako je ona potvrđeni internaiconalizam, negoli ići na tvorbu novoga naziva koji će promašiti svoju svrhu.

Tako je Lučić u svojoj *Polifonoj kompoziciji* pokušao iznaći hrvatski naziv za *kontraekspoziciju*. Taj je naziv vezan za prvu provedbu fuge i opisuje njezin *drugi* dio ako je ona sastavljena iz dvaju dijelova (što ne mora biti slučaj). Taj *drugi dio kontraekspozicije* Lučić naziva **dvostrukom prvom provednom fuge*⁴¹⁵, odnosno, on izjednačava nazive *kontraekspozicija* i **dvostruka prva provedba fuge*. Naravno da takva jednakost ne opisuje stvarno stanje pojma jer ako je nešto dvostruko, tada ima dva dijela, a *kontraekspozicija* je samo *drugi dio dvostruke prve provedbe fuge* (koja se sastoji od ekspozicije i kontraekspozicije!). S obzirom na to da je Lučićev prijedlog neprihvatljiv jer u pokušaju iznalaženja hrvatske istovrijednice autor nije ispoštovao opseg pojma koji želi označiti, a da je izraz *kontraekspozicija* potvrđen i prihvaćen u struci, ne vidimo nikakva razloga za njegovu zamjenu netočnim izrazom **dvostruka prva provedba fuge*.

⁴¹⁴ Petrović u pismu autorici ovoga rada 10. veljače 2016. Obrada pojma u udžbeniku nalazi se u Petrović 2010: 33ff.

⁴¹⁵ Lučić 1997: 154ff.

3. Ne postoji leksička praznina, no autor uvodi neologizam i to neprikladan

Događa se ponekad da autori udžbenika iznalaze nove nazive kada to uopće nije potrebno jer postoji potvrđen i proširen naziv koji je u skladu s terminološkim načelima. Tako je Golčić u svojim udžbenicima⁴¹⁶ *akorde tercne građe* (ili *akorde složene po tercama*⁴¹⁷) naziva **tercijarnim akordima*. S obzirom na to da riječ *tercijaran* znači „treći po redu ili važnosti“⁴¹⁸, odnosno „koji se odnosi na tercijar [*tercijarno razdoblje*]“⁴¹⁹, naziv je posve promašen i ne možemo ga preporučiti, iako je vjerojatnost da će ući u praksu razmjerno velika jer se nalazi u trima proširenim udžbenicima odobrenim za uporabu u glazbenim školama.

⁴¹⁶ Golčić 2009, 2013a: 15, 2013b: 12 *et passim*.

⁴¹⁷ Devčić 1993.

⁴¹⁸ VRH 1550.

⁴¹⁹ *Ibid.*

2.1.2. METONIMIJA

AUGMENTACIJA, DIMINUCIJA, STRETA = IMITACIJA?

U domaćemu glazbenoteorijskom nazivlju koje opisuje način skladanja polifone glazbe osobita zbrka vlada uslijed velikoga broja metonima, koji su trag upliva žargona u strukovno nazivlje, a prisutni su uglavnom u vrlo utjecajnim (i donedavna jednim) udžbenicima iz toga područja na hrvatskome jeziku, onima Franje Lučića. Taj autor gotovo redovito višerječne nazive zamjenjuje nekom od njihovih sastavnica, što je metonimija koja ne bi bila sporna kada te sastavnice i same ne bi bile nazivi samostalnoga, drukčijeg značenja.

Augmentacija je naziv za „tehnički postupak koji se sastoji u povećavanju ritmičkih vrijednosti tonova postojeće teme, motiva, fraze i sl.“⁴²⁰ Kada se govori o primjeni toga postupka prilikom imitacije, pravilno bi bilo upotrijebiti izraz *imitacija u augmentaciji*⁴²¹. Lučić pak piše:

„Imitacija može tonove teme donijeti u dvostrukoj notnoj vrijednosti [...]. Ta vrsta imitacije zove se *augmentacija*.“⁴²²

Riječ je o obliku metonimije u kojoj priložna oznaka – dio višerječnoga naziva (*imitacija u augmentaciji*, *imitacija u diminuciji*) – postaje jednorječna istoznačnica toga višerječnog naziva (*augmentacija*, *diminucija*), što možda ne bi predstavljalo terminološki problem kada ti jednorječni nazivi ne bi imali vlastito značenje i izvan navedenih sintagmi (*augmentacija*: uvećavanje notne vrijednosti, *diminucija*: umanjivanje notne vrijednosti), i to neovisno o tome javljaju li se u imitacijskome kontekstu s početnim notnim vrijednostima ili ne. Takve su metonimije neprikladne jer komuniciraju pogrešnu informaciju. Valja ponovno naglasiti da je jasnoća izraza od osobite važnosti u literaturi s

⁴²⁰ Ajanović 1971.

⁴²¹ Usp. npr. Petrović 2006: 66.

⁴²² Lučić 1997: 49; analogna je i def. *imitacije u diminuciji* koju pogrešno naziva *diminucijom* na str. 50, *strete* i *imitacije u streti* na str. 51, *kanona* i *kanonske imitacije* na str. 51. Za razliku od toga, *imitaciju u inverziji* i *imitaciju u protupomaku*, opisanu na str. 48 i 54, ne pokušava na isti način nazvati *inverzijom*, odnosno protupomakom.

pomoću koje bi laik trebao izrasti u profesionalca, čemu ovakav semantički nemar zasigurno ne ide u prilog.

KONTRAPUNKT

O nazivu *kontrapunkt* i njegovim bliskoznačnicama već je bilo riječi o poglavlju o plezionimima, a ovdje ćemo se osvnuti samo na metonimijski aspekt toga problema.

Tako se događa da kod Magdića naziv *kontrapunkt* nastupa i u svojem samostalnom značenju (melodija), i kao zastupnik višerječnoga naziva *nauk o kontrapunktu*, što je puni naziv te, kako autor kaže, „teoretske discipline“:

„[...] kontrapunkt je s jedne strane *melodija*, ili melodija koja se dodaje drugoj melodiji, a s druge strane *teoretska disciplina* koja obrađuje građu vezanu za višeglasnu linearnu tehniku.“⁴²³

Jasno je da je u nazivlju takva polisemija nepoželjna.

KANON Ā *KANONSKA TEHNIKA Ā KANONSKA IMITACIJA

Slična je i metonimija u kojoj se nazivom *kanon*, koji ima i svoje neovisno značenje, naziva **kanonska tehnika* i *kanonska imitacija*.

Problem je u tome što je *kanon skladba* ostvarena posebnom tehnikom – *kanonskom imitacijom*⁴²⁴ – a ne sâma ta tehnika⁴²⁵! Tehnika se naziva *kanonskom*

⁴²³ Magdić 2006: 13. Kurziv istaknula autorica.

⁴²⁴ Usp. Gligo 1996: VIII, o skupini pojmova oko *serije*!

⁴²⁵ I u *Hrvatskog enciklopediji* LZMK-a također se pogrešno izjednačava pojam kanona s tehnikom i kanonskom imitacijom: „U glazbi, tehnika skladanja višeglasne vokalne ili instrumentalne skladbe koja se temelji na načelima tzv. stroge imitacije, gdje se jednu melodijsku liniju ili temu, izloženu u početnoj dionici, oponaša u ostalim dionicama, tvoreći tako višeglasje. Kanon može biti dvoglasan, troglasan, četveroglasan itd. Najstariji primjeri kanonske tehnike potječu iz XII. st. U renesansnoj vokalnoj polifoniji razvijaju se jednostavne i složene kanonske imitacije (npr. J. Ockeghem), u baroku se kanon njeguje više u instrumentalnoj glazbi (npr. J. S. Bach), da bi u XX. st. skladatelji opet počeli posezati za kanonskom tehnikom“ (HE, Kanon, 9, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=30217>, pristup 27. srpnja 2015.; potcrtala autorica). Uostalom, da je kanon doista tehnika, ne bi trebalo posezati za sintagmom „kanonska tehnika“ jer bi ona bila pleonastična.

imitacijom i pogrešno je izjednačavati ta dva naziva kao što to čini Lučić koji tvrdi da „tu vrstu imitacije zovemo *kanonskom* ili, ukratko, *kanonom*“⁴²⁶. Na drugome pak mjestu, gdje definira kanon, drži se osnovnoga značenja u kojemu danas upotrebljavamo taj naziv:

„Pod kanonom razumijevamo dvoglasnu ili višeglasnu skladbu u kojoj ostale dionice od početka do kraja imitiraju početnu dionicu.“⁴²⁷

Slično nalazimo i kod Magdića:

„Ako se u risposti sadržaj proposte i naknadni sadržaj doslovno imitiraju, takva se *imitacija* naziva *kanonska* (grč. κανών - pravilo) ili **kanon** [...] U 13. stoljeću naziva se *rondellus*, zatim *caccia* i *fuga*, a tek u baroku *fuga canonica*, odnosno kanon. [...] kanon je stroga imitacija.“⁴²⁸

U Magdićevu se tekstu *kanon* (kao glazbeno djelo, bolje rečeno, vrsta skladbe) izjednačava s *kanonskom imitacijom* (skladbenom tehnikom⁴²⁹, kao sinonim se navodi i *stroga imitacija*, te *kanonska tehnika*), ali i drugim oblicima skladbi u kojima se primjenjuje kanonska imitacija. U nekim se izvorima navodi da je kanon posebna vrsta *sloga* ostvarena tehnikom kanonske imitacije⁴³⁰.

⁴²⁶ Lučić 1997: 51.

⁴²⁷ *Ibid.*, 71.

⁴²⁸ Magdić 2006: 99.

⁴²⁹ Na sličan način Magdić tehnikom proziva i homofoniju: „Ako se glasovi kreću u jednakom ritmu, uz istodobnu primjenu istih slogova (silabičnost), i pritom zadržavaju svoju linearnu samostalnost, takva se *tehnika* naziva *homofonijom*.“ (Magdić 2006: 130, kurzivom istaknula autorica). U daljnjemu tekstu kao istoznačnicu naziva *homofonija* rabi višerječni naziv *homofona tehnika* (jer naziv *homofonija* očito ne progovara dovoljno transparentno o njezinoj tehničkoj naravi) te tvrdi: „**Homofona tehnika** u Palestrininim je djelima nuždan kontrast u odnosu na **imitacijsku tehniku**“ (*ibid.*, kurzivom istaknula autorica), što stoji, ali ne zato što je potonja tehnika imitacijska, već stoga što odsječci skladani u *homofonom slogu* kontrastiraju onima u *polifonome*, i to bez obzira na to je li u njima primijenjena tehnika imitacije ili nije!

⁴³⁰ Kao glazbeni pojam *kanon* je izvorno označavano pisanu uputu koju je izvođač trebao slijediti kako bi realizirao jednu ili više dionica iz nepotpunoga glazbenog zapisa. Jedna od mogućnosti bila je i uputa da jedna dionica treba imitirati drugu u nekome intervalu i s određenim vremenskim odmakom. Takva je stroga ili kanonska imitacija bila toliko uobičajen i koristan postupak da je riječ *kanon* s vremenom počela označavati *vrstu polifonoga sloga* nastalog primjenom takve vrste imitacije, što je, prema tumačenju u mrežnom izdanju Groveova enciklopedijskog leksikona glazbe i glazbenika, i primarno značenje naziva *kanon* danas (Mann *et al.*, n. d.). Isti portal, međutim, donosi i definiciju kontrapunkta kao kontrapunktnoga *sredstva* (*device*, Scholes *et al.*, n. d.), kao i *najstrože vrste kontrapunktne imitacije* (S. N., *Canon*).

Petrović⁴³¹ jasno razlikuje kanonsku imitaciju kao tehniku od samoga kanona kao glazbenoga djela. Tumačeći njihov međusobni odnos nužno se dotiče i problema neizbježne polisemije tipične za nazive koji su obilježeni dijakronijskim promjenama značenja:

„Kanonskom imitacijom mogu se oblikovati dijelovi pojedinih glazbenih djela. Takvim se načinom imitiranja mogu izgraditi i samostalna glazbena djela, u tome slučaju najčešće naslovljena “kanon”. Kanon je, dakle, naziv i za *posebnu imitacijsku tehniku* i za *glazbeno djelo*⁴³² koje je u potpunosti izgrađeno takvom vrstom imitacije.“⁴³³

U *Proleksis enciklopediji* navodi se pak da je kanon „[n]ačin izvedbe višeglasne skladbe, pri čemu se dosljedno, u određenim razmacima, ponavlja ista tema.“⁴³⁴ Naglašavanje izvedbene dimenzije ne susrećemo u ostalim izvorima, iako je s historiografskoga gledišta opravdano tumačiti tu pojavu s polazišta izvedbene prakse (ali samo u određenome povijesnom kontekstu!) jer imitacijsko višeglasje na svojim počecima nije bilo toliko čvrsto fiksirano kakvim ga doživljavamo danas. Međutim, prilikom definicije osnovnoga značenja naziva ipak treba voditi računa o njegovu statusu u suvremenosti, vremenskoj točki s koje promatramo njegovo značenje.⁴³⁵ U tome smislu *kanon* kao imenica danas prvenstveno označava *skladbu* ostvarenu kanonskom imitacijom, dok su druga značenja toga naziva potisnuta u pasivni sloj te ih valja (po

⁴³¹ Petrović 2006: 75.

⁴³² Npr. „Kanon: Oblik višeglasne skladbe temeljene na oponašanju melodijske teme jedne dionice.“ Međutim, moguća je imitacija i više od jedne dionice. Golčić (2009: 133) kanon kao tehniku/slog/glazbeno djelo dovodi u vezu s polisemijom naziva *gudački kvartet* (izvođački sastav i glazba pisana za taj sastav).

⁴³³ Petrović 2006: 79.

⁴³⁴ *PE, Kanon, 4.*, <http://proleksis.lzmk.hr/29947/>, pristup 20. kolovoza 2015 .

⁴³⁵ Kako navode autorice *Rječnika sinonima*, „[j]ezik je sustav u stalnoj mijeni, a svaki, pa tako i ovaj rječnik, svojevrsno okamenjenje jedne etape jezičnoga kretanja.“ (Šarić i Wittschen 2008: 11). Zanimljivo je kako su poneka leksikografska izdanja ostala okamenjena u vrlo davnim etapama jezičnoga kretanja pa tako Anićeve i Goldsteinove *Rječnik stranih riječi* navodi samo jedno glazbeno značenje riječi *kanon*, a to je „naprava za mjerenje matematičkih zakona titranja žice; monokord“ (Anić&Goldstein 2007: 286), definicija inače preuzeta iz *MELZ2/II*: 299, u kojoj je to značenje navedeno na prvome mjestu (od ukupno četiri), no ne zbog prioriteta, već stoga što je to značenje najstarije (u natuknicama u *MELZ2*-u značenja se nabrajaju kronološkim redoslijedom). U rječniku namijenjenom širokom krugu korisnika (kao što je spomenuti Anićeve i Goldsteinove, no primjedba vrijedi i za druga opća leksikografska izdanja) osnovno bi značenje svakako moralo biti ono kanona kao glazbene vrste, ako ni zbog čega drugoga, stoga što se nestručnjaci već u dječjoj dobi susreću s tim značenjem, a ako se ne počnu profesionalno baviti glazbom, ono im najčešće ostaje i jedino, ujedno i najproširenije u općemu jeziku. Stariji je Klaićev *Rječnik stranih riječi* isticao tehničko značenje naziva kao „oblik strogog muzičkog oponašanja“ (Klaić 1983: 656).

mogućnosti uz posebnu napomenu) rabiti na povijesno osviješten način, i to samo u odgovarajućim kontekstima. Zanimljivo je da rijetki izvori⁴³⁶ spominju to, danas dominantno, značenje naziva *kanon* u definicijama, bez obzira na to je li riječ o stručnim i znanstvenim tekstovima ili o izdanjima namijenjenima široj javnosti. Međutim, iz konteksta se može razabrati da taj naziv vrlo često označava upravo skladbu, a ne tehniku, slog, instrument ili način izvođenja, čak i u tekstovima koji ga u definicijama zaobilaze.

⁴³⁶ S izuzetkom Lučić 1997: 71, Petrović T. 2006: 75, Golčić 2009: 133.

2.1.2.1. SINEGDOHA

Oblik metonimije u kojemu dio predstavlja cjelinu sličan je prethodnim primjerima i također vrlo čest u hrvatskome glazbenom nazivlju. Također mu je izvor u strukovnome žargonu, no iz propedeutičkih razloga ne bi mu smjelo biti mjesta u literaturi namijenjenoj poučavanju teorijskih glazbenih predmeta.

RITORNEL/RITORNELLO Ā RITORNELNI OBLIK

Ritornel (ili grafijski neprilagođen **ritornello*) naziv je za odsječak glazbenoga djela koji se poput refrena javlja na početku i na kraju stavka te, ovisno o povijesno-stilskim okolnostima, određeni broj puta unutar stavka.⁴³⁷ U razdoblju baroka takav je način raščlambe globalne forme toliko učestao da je po tome odsječku ime dobio i oblik instrumentalnoga koncertantnog stavka karakterističnoga za to razdoblje, *ritornelni oblik* (**oblik s ritornelom*⁴³⁸, **forma ritornella*⁴³⁹).

U važećemu nastavnom programu iz predmeta Glazbeni oblici za srednje glazbene škole naziv se javlja u izvornome obliku, *ritornello*, svrstan je pod jednostavačne višedijelne glazbene oblike, a uz njega se u zagradi, kao uputnica na sinonim, nalazi naziv **Vivaldijev oblik stavka*.⁴⁴⁰ Na sličan se način cjelina predstavlja nazivom dijela u Klobučarevim *Glazbenim oblicima*, gdje se naziv oblika najprije pravilno navodi kao *oblik s*

⁴³⁷ Škunca (1977) navodi četiri značenja izraza *ritornello*: 1. talijanski naziv za pripjev; 2. posljednji stihovi strofa u madrigalima 14. st., metarski i motivski različiti od ostalih; 3. kraći odlomak u vokalno-instrumentalnim djelima 17. i 18. st. koji se izvodio kao preludij, interludij i postludij te imao ulogu instrumentalnog pripjeva; 4. pojedini odsječci *concerta grossa* koji se ponavljaju u određenim razmacima. U Troschke (1999: 1, 7) tim značenjima pridodaje još jedno, općenitije, koje odgovara definiciji autorice ovoga rada te pojašnjava da se od kraja 18. stoljeća naziv upotrebljava i izvan granica spomenutih glazbenih vrsta te se općenito može primijeniti na svaki „dio forme u kojem se izlaže glavna misao nekoga djela“ (*ibid.*, 7). Usput, Škunca (1977) navodi još jedno značenje naziva koje je pogrešno uvršteno pod ovu natuknicu: vezano je uz francuski naziv *ritournelle* (vrsta plesa u francuskim baletima 17. st.) koji nije sinonim talijanskomu, već mu je tek lažni prijatelj.

⁴³⁸ Klobučar 2011: 91f.

⁴³⁹ Palisca 2008: 157 *et passim*. O odabiru norme za ovaj naziv v. poglavlje o stranim riječima, tuđicama i posuđenicama.

⁴⁴⁰ *NPPSGPŠ* 2008: 226. *Vivaldijev oblik stavka* ili *Vivaldijev koncert(ant)ni oblik* samo je jedan, klasični oblik instrumentalnoga ritornelnog stavka iz razdoblja visokoga baroka (usp. Skovran i Peričić 1991: 267). *Ritornelni oblik* pak podrazumijeva svaku „primjenu strukture vokalnog refrena na instrumentalnu glazbu“ (Palisca 2008: 157). Inačica **Vivaldijev oblik stavka* ovdje je označena zvjezdicom jer ne zadovoljava važeću pravopisnu normu koja nalaže bilježenje glasa *j* u sklonidbi i tvorbi posvojnih pridjeva od riječi koje završavaju glasom *-i* (*Pravopis.hr*: 3.1.5, <http://pravopis.hr/pravilo/glas-j/5/>, pristup 4. kolovoza 2015.).

ritornelom, da bi zatim (u usporedbi s rondom, što je također jednostavačni glazbeni oblik) upotrijebio sinegdohu *ritornel* kao skraćeni naziv: „Zbog vraćanja na glavnu glazbenu misao, taj je tip stavka i dobio naziv *oblik s ritornelom*. [...] Može se usporediti i s rondom, no kod ronda tema se pojavljuje uvijek cjelovito i u glavnom tonalitetu, dok kod ritornela često nastupa fragmentarno ili u srodnim tonalitetima.“⁴⁴¹

Iz prikazanih je primjera jasno da ova ljestvična sinonimija, nastala uporabom naziva za (doduše karakterističan) dio cjeline kao označitelja cjeline, može zbuniti čitatelja, osobito onoga koji tek treba savladati opisani sadržaj, a to je upravo korisnik instruktivne literature. Uspostavljena jednakost između dijela oblika (*ritornel*) i samo jedne od većega broja oblikovnih normi koje taj dio sadržavaju (**Vivaldiev oblik stavka*), jednako kao i izjednačavanje s općenitijom, stilski neobilježenom oblikovnom normom (*oblik s ritornelom*) progovaraju o nedopustivu uplivu žargona⁴⁴² u pedagoški funkcionalni podstil. Čitatelja mogu navesti na pogrešne zaključke, a odražavaju i nebrigu autora za točnost posredovanih informacija.

DOMINANTA Å AKORD V. STUPNJA Å DOMINANTNA HARMONIJSKA FUNKCIJA

Dominanta je „peti stupanj dijatonske ljestvice, u durskoj i molskoj ljestvici, uz toniku harmonijski najvažniji stupanj“⁴⁴³. U glazbenoteorijskom se diskursu, međutim, javlja u mnogim metonimijskim kontekstima. Često označava i akord V. stupnja, kao i akord dominantne funkcije⁴⁴⁴ (*dominantna harmonija*⁴⁴⁵) pa i tonalitet (koji se naziva i *dominanta*⁴⁴⁶, i *tonalitet dominante* i *dominantni tonalitet*, ponekad i u okviru jednoga te istoga teksta⁴⁴⁷). Takva je uporaba živa i u žargonu struke, što ilustriraju i rezultati ankete, u kojima se može vidjeti i elastičan tretman naziva oznaka za tonalitet:⁴⁴⁸

⁴⁴¹ Klobučar 2011: 91.

⁴⁴² U žargonu glazbenika, kao i svakome drugome, kraćenje je naziva uobičajeno i dopustivo do mjere u kojoj se sugovornici međusobno razumiju.

⁴⁴³ VRH 218.

⁴⁴⁴ Usp. Devčić 1971.

⁴⁴⁵ Klobučar 2011: 131.

⁴⁴⁶ Usp. *ibid.*, 8: „Prva je tema svedena na prvu rečenicu, na koju se nadovezuje most, kao proširena rečenica, načinjena iz građe prve teme, modulirajući prema dominantni f-mola“; zatim: „Osim u osnovnom tonalitetu i njegovoj dominantni, tema se može pojaviti u srodnim tonalitetima...“ (*ibid.*, 47) i sl.

⁴⁴⁷ Npr. *ibid.* 109, 112, 135, 139 i dr.

⁴⁴⁸ U tablicama su masnim slovima označeni slučajevi o kojima se raspravlja u tekstu, a uokviren je slučaj nepreporučene uporabe naziva *dominanta*.

Akord g-h-d je _____.

- | | |
|--|-----------------------------|
| a. dominantna funkcija | a. C-dura. |
| b. dominantna | b. u C-duru. |
| c. dominantni trozvuk | c. C-dur ljestvice. |
| d. akord dominantne funkcije | d. u C-dur ljestvici. |
| e. dominantni akord | e. tonaliteta C-dura. |
| f. akord dominantne harmonijske funkcije | f. u tonalitetu C-dura. |
| g. kvintakord V. stupnja | g. C-tonaliteta. |
| h. V. kvintakord | h. u C-tonalitetu. |
| i. trozvuk V. stupnja | i. C-durskoga tonaliteta. |
| j. dominantna harmonija | j. u C-durskome tonalitetu. |

	Bjelovar (19)	Osijek (51)	Pula (26)	Rijeka (22)	Zadar (40)	Split (27)	svi (185)
a) *dominantna funkcija	4	10	4	1	5	0	24 (12,97%)
b) *dominantna	3	7	10	4	8	6	38 (20,54%)
c) dominantni trozvuk	8	20	11	6	10	9	64 (34,59%)
d) akord dominantne funkcije	5	8	6	6	3	4	32 (17,30%)
e) *dominantni akord	3	11	7	1	1	3	26 (14,05%)
f) akord dominantne harmonijske funkcije	3	4	1	5	2	5	20 (10,81%)
g) kvintakord V. stupnja	11	21	15	11	21	14	93 (50,27%)
h) *V. kvintakord	0	5	0	1	1	2	9 (4,86%)
i) trozvuk V. stupnja	1	11	3	2	6	4	27 (14,59%)
j) *dominantna harmonija	1	8	3	1	1	3	17 (9,19%)

	Bjelovar (19)	Osijek (51)	Pula (26)	Rijeka (22)	Zadar (40)	Split (27)	svi (185)
a) C-dura	7	16	12	4	9	7	55 (29,73%)
b) u C-duru	5	12	7	5	11	10	50 (27,03%)
c) *C-dur ljestvice	2	9	4	7	6	7	35 (18,92%)
d) *u C-dur ljestvici	4	4	5	5	7	4	29 (15,68%)
e) *tonaliteta C-dura	2	5	1	1	1	1	11 (5,95%)
f) *u tonalitetu C-dura	1	4	2	4	2	2	15 (8,11%)
g) C-tonaliteta	1	5	1	2	4	0	13 (7,03%)
h) u C-tonalitetu	0	4	0	0	0	1	5 (2,70%)
i) C-durskoga tonaliteta	2	5	0	0	2	2	11 (5,95%)
j) u C-durskome tonalitetu	1	4	0	0	0	2	7 (3,78%)

Iz tablica je vidljivo kako bi se velik broj ispitanika nažalost opredijelio za nepreporučene mogućnosti, pa bi tako i svaki peti ispitanik (20,45 %) u stručnome diskursu upotrijebio metonimiju *dominantna* ↔ *kvintakord V. stupnja*. Ispitanici su vrlo neosjetljivi na značenjske nijanse sličnih izraza pa je distribucija parova sličnih naziva

podjednaka (npr. zastupljenost naziva *dominanta*, *dominantna funkcija*, *akord dominantne funkcije* i *dominantni akord* kreće se oko 30 %; po pitanju tonaliteta sličan je rezultat za parove naziva istih sastavnica koji se razlikuju po padežu i prijedlogu, npr *C-dura – u C-duru* itd.). Većina ispitanika sklona je odabiru naziva koje smatramo preporučenima (*kvintakord V. stupnja*, *C-dura*, *u C-duru*), no s obzirom na to da taj postotak jedva dosiže 50 %, teško se može govoriti o konsenzusu. I ostali parametri govore u prilog tezi o heterogenosti uporabne norme.

2.1.2.2. SINGULARIS PRO PLURALI

Ponekad se za množinske pojave pogrešno upotrebljava jednina, koja bi trebala biti *jednina vrste (singularis specii)*. Takav je način izražavanja neprikladan ako se bez osobitoga razloga alternira jedninski i množinski oblik. Primjer pogrešne uporabe nalazimo kod Klobučara⁴⁴⁹, gdje za glazbenu vrstu, doduše, uglavnom rabi množinski oblik *varijacije*, no ponekad ga navodi i u jednini.⁴⁵⁰ Osim toga, na istim se mjestima *varijacijom* naziva i sâm skladbeni postupak, koji bi se prema našem mišljenju ipak trebao nazivati *variranjem* jer *varijacija* u većem broju značenja izražava stanje, a ne postupak, a time bi se i razgraničio naziv glazbene vrste od samoga skladbenog postupka. *Varijacija* kao skladbeni postupak spomenuta je, doduše, i u *VRH-u*⁴⁵¹, no činjenica da je kao osnovno značenje riječi naveden „rezultat preinačivanja“ potvrđuje naš prijedlog norme.

Sama pojava *jednine vrste* nije po sebi pogrešna, no s obzirom na to da je suvremenomu hrvatskom jeziku strana, mišljenja smo da bi je i načelno trebalo izbjegavati, osim kada označava jedninsku glazbenu vrstu ili kakvu drugu jedninsku pojavu, kao što je to slučaj u sljedećemu primjeru:

„U motetu prevladava dijatonika, a u madrigalu kromatika i alteracija.“⁴⁵²

⁴⁴⁹ Klobučar 2011: 23 i 70ff.

⁴⁵⁰ Naziv *varijacija* označava jednu promjenu modela, dok su *varijacije* naziv glazbene vrste. Distinkcija je pogotovo opravdana što se u *varijacijama* kao glazbenoj vrsti nikada ne javlja samo jedna *varijacija* teme.

⁴⁵¹ *VRH* 1664.

⁴⁵² Lučić 1997: 455.

2.1.3. POLISEMIJA

2.1.3.1. AUTORSKE RAZLIKE U DEFINICIJAMA/UPORABNOJ NORMI

U ranijim smo se poglavljima već dotakli problema različitih definicija naziva u naših autora; iz njih su proizlazili i problemi, ali i normativni prijedlozi. Najveći broj nesporazuma proizlazi iz nepreciznoga načina izražavanja kojemu su neki autori skloni, ali i iz mnogostrukosti povijesnih značenja pojmova koja se na različite načine odražavaju u suvremenim tekstovima.

S obzirom na to da se u glazbenome školovanju na više razina provode razredbeni postupci u kojima sudjeluju kandidati iz raznih krajeva RH, školovani prema različitim udžbeničkim standardima, događa se da zbog terminoloških nesuglasja i nedostatka referentne terminološke baze dolazi do poteškoća koja za kandidate mogu biti i od životne važnosti. Heterogenost stanja na terenu prikazat ćemo analizom uporabne norme na primjeru naziva *savršena kadenca*, kao i usporednim prikazom kategorizacije kadenca u promatranome korpusu pedagoške literature.

KADENCA

U sklopu anketiranja postavili smo i sljedeći zadatak:

Savršena kadenca je

- a. kadenca u kojoj oba završna akorda nastupaju u osnovnome obliku i oktavnome položaju.
- b. kadenca u kojoj završni akord nastupa u oktavnome položaju.
- c. kadenca u kojoj završni akord nastupa u osnovnome obliku, na tešku dobu i u oktavnome položaju.
- d. kadenca u kojoj dva posljednja akorda nastupaju u osnovnome obliku i oktavnome položaju, a završni nastupa na tešku dobu.

Odgovori ispitanika pokazuju da uporabna norma u odnosu na taj temeljni glazbenoteorijski pojam nije ni najmanje jedinstvena.

Savršena kadenca je	Bjelovar (19)	Osijek (51)	Pula (26)	Rijeka (22)	Zadar (40)	Split (27)	svi (185)
a) kadenca u kojoj oba završna akorda nastupaju u osnovnome obliku i oktavnome položaju	0	9	1	1	4	3	18 (9,73%)
b) kadenca u kojoj završni akord nastupa u oktavnome položaju	7	9	9	4	8	3	40 (21,62%)
c) kadenca u kojoj završni akord nastupa u osnovnome obliku, na tešku dobu i u oktavnome položaju	11	20	15	13	16	16	91 (49,19%)
d) kadenca u kojoj dva posljednja akorda nastupaju u osnovnome obliku, a završni nastupa u oktavnome položaju na tešku dobu	5	6	6	4	5	7	33 (17,84%)

Prvi je primjer konstruiran, drugi (b) odgovara definiciji koju nalazimo kod Petrovića⁴⁵³, treća (c) odgovara Magdićevoj⁴⁵⁴, a četvrta (d) Devčićevoj⁴⁵⁵.

Distribucija odgovora šarolika je i ukazuje na nedostatak konsenzusa struke po pitanju toga naziva. Paradoksalno je da je dominantna definicija (c, 49,19 %) ove eminentno harmonijske pojave uzeta iz udžbenika koji nije namijenjen poučavanju harmonije, već renesansne polifonije. Isto je tako neobično da je definicija iz Devčićeva udžbenika (d), koji se u nas smatra svojevrsnom harmonijskom Biblijom, zastupljena tek u malome postotku (17,84 %), iako je zadana kao obvezna literatura iz Harmonije i za srednje glazbene škole, kao i na svim visokoškolskim ustanovama u RH. Neznatno je više „glasova“ dobila definicija kakvu nalazimo kod Petrovića (21,62 %). Konstruirani je primjer zaslužen dobio najmanje glasova, iako je i ta definicija legitimna.

Slijedi tablična usporedba svih vrsta kadenca (u zagradama su navedeni brojevi stranica na koje se referiramo).

⁴⁵³ Petrović 2011: 72.

⁴⁵⁴ Magdić 2006: 126.

⁴⁵⁵ Devčić 1993: 31.

	Devčić 1993 (Harmonija)	Magdić 2006 (Vokalna polifonija)	Klobučar 2011 (Glazbeni oblici)	Petrović 2011 (Od Arcadelta do Tristanova akorda)
autentična kadenca	„autentičnu kadenca čine dominantni i tonički kvintakord“ (31)	autentična kadenca: spoj akorda prvog i petog stupnja (dominanta – tonika) (125)	autentična kadenca (kvintakordi V.– I.)	autentična kadenca „koju čine akordi V. i I. stupnja“ (72)
plagalna kadenca	plagalna kadenca: subdominantni i tonički kvintakord (31)	plagalna kadenca: subdominanta-tonika; ulogu subdominante npr. u jonskome [načinu] može preuzeti drugi stupanj (126)	plagalna (12)	plagalna kadenca „spoj akorda IV. i I. stupnja“ (72)
savršena kadenca	savršena kadenca: „ako su oba akorda u temeljnom obliku te ako je posljednji, dakle tonički kvintakord, u oktavnom položaju i nastupa na naglašenoj dobi“ (31)	savršena kadenca; završni akord nastupa na tezi i u oktavnom položaju u osnovnom obliku (125)	cijela (12) = potpuna (17) = savršena (12, 65, 67)	savršena kadenca: „prema savršenome (oktavnome) položaju završnoga kvintakorda u njima“ (72)
nesavršena kadenca	nesavršena kadenca: završni akord „ne nastupa u oktavnom, nego u nekom drugom položaju“ i/ili se jedan od akorda javlja u obratu sinonim: nepotpuna (32)	nesavršena kadenca: ako ne ispunjava uvjete za savršenu, tj. ako je jedan od akorda koji tvore kadenca u obratu ili ako funkciju dominante preuzima sedmi stupanj, odnosno kad je završni akord u tercnom ili kvintnom položaju sinonimi: nepotpuna ili oslabljena (126)	nesavršena kadenca (uzima u obzir položaj i oblik akorda)	nesavršena kadenca: „završni kvintakord u nesavršenome (tercnome ili kvintnome) položaju“ (72)
polovična kadenca	polovična kadenca: „završava s kvintakordom V. ili IV. stupnja, a najčešće s kvintakordom V. stupnja“ (33)	„ Polukadenca ili polovična kadenca zastoj je na petom stupnju (dominanta), odnosno četvrtom stupnju (subdominanta)“ (ovo zadnje u frigijskome modusu) (126)	polovična kadenca: na V. stupnju (12) „ polovična kadenca na V. stupnju “ (53)	polovična ili polukadenca: na kvintakordu V. stupnja (72)
varava kadenca	varava kadenca: „poslije dominantne harmonije, umjesto toničkoga kvintakorda, dolazi neki drugi akord, najčešće kvintakord VI stupnja“ (33)	„ varava ili neočekivana kadenca (dominanta – šesti stupanj ili dominantna – subdominanta) u akordskom je spoju stanovito iznenađenje, odatle i njezin naziv“ (126)	varava kadenca (str. 54: zapravo izbjegnuta, na VII7; na str. 176 varava – na VI. st.)	varava kadenca: „ako iza akorda V. stupnja umjesto očekivanoga kvintakorda I. nastupi kvintakord VI. stupnja (ili VI7, što je vrlo efektno u molu)“ (72)
izbjegnuta kadenca	izbjegnuta kadenca: „ako je taj drugi akord [poslije dominantne harmonije] alterirani ili uopće disonantni suzvuk, koji obično priprema modulaciju u neki drugi tonaliteta“ (33)			izbjegnuta kadenca: „Nastupi li iza dominantnoga akorda koji izrazito disonantan akord radi poticanja napetosti i odgađanja pravoga završetka djela“ (72)
frigijska kadenca	frigijska kadenca: „polovična kadenca u molu koja završava s kvintakordom V stupnja u oktavnom položaju, a kome prethodi kvintakord ili sekstakord IV stupnja“ (33) na str. 79 dopuna: „pri čemu vodeći glas (bas ili sopran) čini tzv. „frigijski pomak“, tj. silazi postepenim pomakom sa šestoga stupnja na dominantu“ (79)	frigijska kadenca „je jedina zadržala prvotne karakteristike (dopunjena clausula vera), formira se od sekstakorda sedmog stupnja i tonike, odnosno najniža dionica kreće silazno za pola stupnja (sekstakord molskoga kvintakorda) na finalis“ (126)		frigijska kadenca: „polovična kadenca na dominantni molskoga tonaliteta kada završnome kvintakordu V. stupnja prethodi sekstakord IV. stupnja“ (73)
(središnje kadence)		središnje „se rabe tijekom skladbe“ (polukadence, varave, nesavršene ili oslabljene) (126)		
(završne kadence)		završne „se rabe na samom kraju skladbe“ (savršene i frigijska) (126)		
(muški završetak)	muška kadenca, muški završetak: „Posljednji akord kod kadenca pada redovito na naglašenu dobu, što predstavlja 'muški završetak'.“ (34)			
(ženski završetak)	ženska kadenca, ženski završetak: „posljednji akord na nenaglašenu dobu“ (34)			neuvjerljiva kadenca (tzv. meka kadenca (72) „završni akord u njoj nastupio na nenaglašenome (slabome ili mekome) dijelu takta“

ODREDNICE INTERVALA – VRSTA I VELIČINA (sinonimija i polisemija)

Vrsta i veličina intervala također su odrednice oko kojih se lome koplja u glazbenoteorijskome diskursu. Dominira mišljenje da je *vrsta* intervala određena brojem obuhvaćenih stupnjeva (pa su po tome kriteriju vrste intervala *prima, sekunda, terca* itd.), dok veličina ovisi o broju obuhvaćenih polustepena (pa tako *mala sekunda* obuhvaća jedan polustepen, a *velika* dva)⁴⁵⁶.

Magdić se koristi odrednicom *veličina intervala* na upravo suprotan način. Njegova je razredba implicirana u sljedećoj rečenici (o inverziji): „Kod stroge intervali zadržavaju svoju veličinu i kakvoću, a kod slobodne samo veličinu.“⁴⁵⁷ U Golčićevim udžbenicima za osnovnu glazbenu školu *veličina* uglavnom također označava broj obuhvaćenih ljestvičnih stupnjeva, no u srednjoškolskima nije dosljedan pa tako na nekim mjestima tvrdi da se prema vrstama intervali dijele na čiste, male, velike, smanjene i povećane⁴⁵⁸, dok na drugima zastupa suprotno⁴⁵⁹.

U europskim jezicima nema analogne podjele pa je teško govoriti o mogućim uzorima. Jedino se u francuskome kao fiksirana kategorija pojavljuje vrsta intervala, *le nom* [ime] i veličina intervala, *le qualificativ* [određenica]⁴⁶⁰, no oni nam ne mogu biti od pomoći jer ne korespondiraju s našom *vrstom* i *veličinom*. Za oba bi se izbora našlo argumenata, no ovdje smo skloniji vrstom intervala nazivati njihove kategorije po broju obuhvaćenih stupnjeva, a veličinom njihovu kvalitetu (čisti, mali, veliki, povećani, smanjeni), s obzirom na to da je vrsta ipak kategorija koja bi trebala biti nadređena veličini, a i s obzirom na to da najveći broj intervala u tome smislu može biti veliki, mali, povećani i smanjeni, što su ipak „veličinski“ pojmovi.

⁴⁵⁶ Ovakav je stav zastupljen u Petrović 2013, Belković i dr.

⁴⁵⁷ Magdić 2006: 96. Odlomak iz kojega je citat preuzet govori o vrstama inverzije: kod stroge inverzije npr. interval velike terce ostaje velika terca, čista kvinta ostaje čista kvinta itd., dok je kod slobodne važno da terce ostaju terce, kvinte ostaju kvinte, a nije presudno hoće li veliki intervali ostati velikima, čisti čistima itd.

⁴⁵⁸ Npr. Golčić 2013a: 9.

⁴⁵⁹ Tako, primjerice, nekoliko stranica dalje kaže da veličina septime može biti velika, mala i smanjena (*ibid.*, 15).

⁴⁶⁰ [https://fr.wikipedia.org/wiki/Intervalle_\(musique\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Intervalle_(musique)), pristup 22. kolovoza 2015.

2.1.3.2. DIJAKRONIJSKA POLISEMIJA

U prethodnim su poglavljima razjašnjeni neki problemi vezani uz dijakronijsku polisemiju naziva *kontrapunkt*, *rondo*, *kanon* i dr., a na ovome ćemo mjestu promotriti još dva problematična temeljna glazbena naziva: *dominanta* i *vođica*, a s obzirom na to da u udžbenicima i u uporabnoj normi nalazimo vrlo različita, ponekad i međusobno nepomirljiva značenja tih naziva.

DOMINANTA

Osim što u okviru glazbenoteorijskoga diskursa ima veliki metonimijski potencijal, naziv *dominanta* i u dijakronijskome smislu skriva mnoga značenja. Navest ćemo kratak pregled prema HMT-u⁴⁶¹:

- ▶ u kasnome srednjem vijeku još nema određeno značenje; upotrebljava se u raznim kontekstima kao kvalitativna oznaka
- ▶ od 16. st. u francuskoj teoriji najvažniji ton modusa koji se izjednačavao s:
 - ▶ tenorom (tubom) osam tradicionalnih crkvenih načina
 - ▶ visinom recitativnoga tona u psalmodiji
 - ▶ tenorom autentičnoga načina, odnosno kvintom ispod naglašenoga tona u basu plagalnoga načina
- ▶ od kasnoga 16. st. odnos prema *noti finalis*:
 - ▶ gornja granica ambitusa (oktava)
 - ▶ od početka 17. st. gornja kvinta
- ▶ od ranoga 18. st. izričito 5. stupanj bilo kojega modusa
- ▶ tijekom 18. st.: razvoj harmonijskoga načina mišljenja:
 - ▶ Rameau: jedan od triju glavnih stupnjeva tonskoga načina
 - ▶ svaki disonantni akord koji se rješava uzlaznom kvintnom vezom
- ▶ u drugoj polovici 18. st.: razvoj teorije stupnjeva:
 - ▶ isključivo 5. stupanj ljestvice
- ▶ prijelaz 19./20. st.:
 - ▶ pod utjecajem dualističkih teorija (Oettingen, Riemann) d' Indy i Karg-Elert dominantom nazivaju i subdominantu u molu
- ▶ u Riemannovoj teoriji funkcija (od 1891.)
 - ▶ dominantom se naziva dominantna harmonijska funkcija
- ▶ u 20. st. u raznim skladateljskim teorijama dobiva i druga značenja.

⁴⁶¹ Gut 1976.

Prema tome, u dijakronijski osjetljivome diskursu i danas je moguća uporaba naziva *dominanta* u svim navedenim značenjima, s tim da je to ograničenije potrebno eksplicitno ili implicitno dati do znanja čitatelju. Podrazumijeva se da se u tome slučaju naziv treba javljati samo u jednome odabranom značenju ili da diferencijaciju valja naznačiti dodavanjem posebnih odrednica (npr. *dominanta modusa*) kako ne bi došlo do polisemije.

Međutim, ako govorimo s normativnoga gledišta današnje teorije glazbe, moramo odrediti jedinstveno, natpovijesno značenje pojma koje zadovoljava najveći broj mogućih konteksta (a to je ujedno i ono značenje koje se javlja u općim referencijalnim izdanjima, npr. u *VRH-u*). To se radi svođenjem značenja pojma na osnovni opseg i denotaciju, a u slučaj dominante univerzalna definicija glasi: „peti stupanj dijatonske ljestvice“.

VOĐICA

U anketi smo ispitanicima postavili i pitanje o tome koji bi, s današnjega gledišta, trebao biti opseg pojma/naziva *vođica*. Promotrimo odgovore:

11. U duru vođicom nazivamo

- a. VII. ljestvični stupanj.
- b. VII. i IV. ljestvični stupanj prirodnoga oblika, VII., IV. i VI. stupanj u harmonijskome, odnosno IV. i VI. stupanj u melodijskome obliku.
- c. VII. i IV. ljestvični stupanj prirodnoga oblika, IV. i VI. stupanj u harmonijskome, odnosno IV. i VI. stupanj u melodijskome obliku, ali i svaki alterirani ton.

U duru vođicom nazivamo	Bjelovar (19)	Osijek (51)	Pula (26)	Rijeka (22)	Zadar (40)	Split (27)	svi (185)
a) VII. ljestvični stupanj	18	45	25	23	34	24	169 (91,35%)
b) VII. i IV. ljestvični stupanj prirodnoga oblika, VII., IV. i VI. stupanj u harmonijskome, odnosno IV. i VI. stupanj u melodijskome obliku	0	4	3	1	0	1	9 (4,86%)
c) VII. i IV. ljestvični stupanj prirodnoga oblika, VII., IV. i VI. stupanj u harmonijskome, odnosno IV. i VI. stupanj u melodijskome obliku, ali i svaki alterirani ton	0	2	0	0	1	2	5 (2,70%)

Iako je riječ o temeljnome glazbenom nazivu, nisu svi ispitanici odgovorili na pitanje (najmanje dva nisu, jer odgovora je 183, a moglo se izabrati i više ponuđenih odgovora).

Definicija a) odnosi se na čistu dijatonsku dursku ljestvicu (odnosno, njezin „istoznačni“ modus, jonski) koja je isključivu tonsku osnovu predstavljala samo u razdoblju renesanse, da bi se kasnije bez alteracija javljala vrlo rijetko. Definicija b) podrazumijeva također dijatonsku tonsku osnovu, ali s harmonijski sniženim VI. stupnjem, što unosi još jednu polustepenu napetost u sustav, a susreće se od prijelaza iz 17. u 18. stoljeće nadalje. Naposljetku, u posljednjoj definiciji prepoznamo značajke proširenoga tonaliteta koji je zrelost doživio u drugoj polovici 19. stoljeća, iako ni prije, osobito u doba baroka, nisu bile rijetke skladbe zasnovane na tako izrazito kromatiziranoj tonskoj osnovi.

S današnjeg bismo gledišta morali zauzeti posljednji stav jer je danas pojmu vođice nužno pristupiti sa sviješću o ukupnosti povijesnih konotacija toga naziva, što je uostalom tako i u dvama promatranim udžbenicima harmonije (Devčić i Petrović). Uporabna je norma terminološki ostala vjerna renesansnoj dogmi, koja se po udžbenicima još dan danas prenosi, iako su poslije ankete mnogi ispitanici priznali da i oni naziv *vođica* rabe u najširem smislu, iako to, blokirani dogmama iz osnovnoga glazbenog školovanja, u trenutku ispitivanja nisu uspjeli osvijestiti.

Devčić⁴⁶² naziv *vođica* upotrebljava u dvama značenjima: u užemu smislu za VII. ljestvični stupanj koji teži rješenju u toniku (koji se nalazi polustepen ispod tonike) te u širem smislu, za svaki ton koji teži rješenju u ton susjednoga ljestvičnog stupnja. Potonje, šire značenje dodatno pojašnjava atributima *uzlazna*, *silazna*, *privremena*, *umjetna*. Način na koji Devčić tretira taj pojam u potpunosti odgovara spoznajnom stanju trenutka i na suvremen način obuhvaća sva relevantna značenja toga naziva, a s obzirom na sveukupnost tradicije tonalitete glazbe.

Petrović⁴⁶³ upotrebljava naziv *vođica* kao krovni naziv koji obuhvaća *uzlazne* i *silazne vođice*. U poglavlju *Posebnosti akorda s vođicama* Petrović nudi ponešto nejasnu

⁴⁶² Devčić 1993.

⁴⁶³ Petrović 2011: 27.

definiciju toga pojma, no iz nje ipak nedvosmisleno proizlazi najšire značenje, ono *usmjerenoga tona*:

„Vođicom nazivamo ton koji izrazito teži k nastavku⁴⁶⁴ postupnim uzlaženjem ili silaženjem. Smisao vođice može biti skriven ili istaknut njezinim odnosom prema ostalim tonovima akorda, tj. položajem vođice u tonalitetu.“⁴⁶⁵

Iz navedenih je primjera jasno da stručnjaci za tonalitetne odnose, autori udžbenika za nastavu Harmonije, imaju u vidu činjenicu da je pojam *vođice* u proširenome tonalitetu mnogo širi od onoga izvornoga, tona usmjerenoga prema tonskome središtu, tonici (ili još prije toga, *noti finalis*), međutim, sam naziv *vođica* i dalje rabe na oba načina. Budući da je taj naziv očigleno prešao na višu hijerarhijsku razinu i postao nadređen ostalima, najsmislenije ga je rabiti isključivo u širemu smislu – za svaki usmjereni ton, a VII. ljestvični stupanj nazivati *glavnom vođicom* u tonalitetu (naziv koji bi bio analogan nazivu *glavni ljestvični stupnjevi*).

⁴⁶⁴ Na ovome mjestu nedostaje objekt [harmonijske progresije, kretanja...] te je utoliko definicija nejasna. Nedvojbeno je, međutim, da pojam vođice nije povezan s pojedinim ljestvičnim stupnjem, već isključivo sa zajedničkom značajkom svih *vođica*, a to je usmjerenost, odnosno težnja rješenju, ono što Petrović obilježava izrazom „smisao vođice“ (*ibid.*).

⁴⁶⁵ *Ibid.*, 59.

2.1.4. SINTAKTIČKO-SEMANTIČKI PROBLEMI

Kao što smo već vidjeli, autorima domaće glazbenoteorijske pedagoške literature opisni način izražavanja i terminološka nedosljednost (ili neosviještenost) nisu strani. Njihovom spregom često dolazi do stvaranja višerječnih izraza čija je informacijska zaliha veća no što je potrebno. To unosi poteškoće pri razumijevanju teksta, a terminološka nedosljednost narušava stabilnost pojmovnoga sustava. Promotrimo neke česte pleonastične sintagme koje se javljaju u tekstovima naših glazbenih teoretičara.

2.1.4.1. PLEONASTIČNE KONSTRUKCIJE

**intervalški odnos*

Prihvatimo li vrlo preciznu definiciju intervala kao „odnos[a] između dvaju tonova prema njihovoj visini ili broju titraja“⁴⁶⁶, jasno je da je sintagma **intervalški odnos*⁴⁶⁷ nepotrebno pleonastična u značenju *interval*.

Etimološke definicije intervala kao *razmaka*⁴⁶⁸ među tonovima ili pak *razlike u visini* između dvaju tonova, kakve posvuda nalazimo u pedagoškoj literaturi⁴⁶⁹, nespretno su i ne odražavaju pravu prirodu značenja toga naziva. Razmak (= udaljenost) među tonovima prostorna je kategorija i postoji samo metaforički, kao udaljenost u tzv. tonskome prostoru (prostoru čije koordinate označavaju apsolutne visine tonova), no kada govorimo o razmaku, može se pomisliti i na vremenski razmak između nastupa (izvođenja) dvaju tonova ili još štogod drugo. *Razlika u visini tona* također nije prikladna definicija jer bismo tada mogli govoriti i npr. o razlikama u frekvenciji pa bi ta razlika mogla iznositi i 0 (nula), kao i kakav negativni broj, a oznake su intervala u tradiciji zapadnoga kulturnog kruga kvalitativne i izražavaju se dvjema informacijama: *vrstom intervala* (odnosom između ljestvičnih stupnjeva dvaju tonova) te *veličinom intervala*

⁴⁶⁶ VRH 438.

⁴⁶⁷ Magdić 2006: 95.

⁴⁶⁸ Lat. *inter* = između + *vallus/vallum*, palisada, opkop; *intervallum* = međuprostor, udaljenost, razlika (Divković 1980: 553, 1116).

⁴⁶⁹ Npr. „Seksta (6.) je udaljenost u visini između šest stupnjeva dijatonske ljestvice.“ (Golčić 2006: 69) „U glazbi pod riječju interval podrazumijevamo razmak između dva tona.“ (Golčić 2009: 15).

(razlika u visini dvaju tonova s obzirom na broj obuhvaćenih polustepena), a ne kakvim apsolutnim brojem. Stoga je o intervalu najprimjerenije govoriti kao o *odnosu visina* dvaju tonova, iz čega proizlazi i zaključak da je izraz *interval* po sebi pleonastičan i da bi ga bilo bolje jednostavno zamijeniti nazivom *interval*.

Tako bismo Magdićevu rečenicu:

„Tada risposta ne počinje doslovno transponiranim intervalskim odnosom, već se primjenjuje mutacija (lat. *mutatio* = promjena), tj. mijenja se intervalski odnos“⁴⁷⁰

mogli ispraviti i pojednostavniti na sljedeći način:

„Tada risposta ne počinje doslovno transponiranim intervalom, već se primjenjuje mutacija (lat. *mutatio* = promjena), tj. mijenja se interval“.

Risposta, kao ni jedna druga melodija, ne sastoji se od intervalskih odnosa, već od intervala pa stoga ne može ni početi intervalskim odnosom, već samo intervalom.

**dvoglasni intervalski suzvuk*

Autorovu su stilu, čini se, svojstvene pleonastične konstrukcije⁴⁷¹ pa tako govori, između ostaloga, i o **dvoglasnim intervalskim suzvucima*⁴⁷². Taj je izraz dvostruko predefiniran jer:

- pojam intervala podrazumijeva odnos dvaju tonova, odn. dvoglasje
- svaki je interval **suzvuk* (ili pravilno: *akord*) ako njegovi tonovi zvuče istodobno (tzv. *harmonijski interval*).

Takva je pleonastična formulacija čitatelju posve nerazumljiva, a može se zamijeniti jednom jedinom riječju – *interval* – ili pak dvorječnim izrazom *dvoglasni akord*⁴⁷³ (= **suzvuk*).

⁴⁷⁰ Magdić 2006: 95.

⁴⁷¹ Već je spomenut primjer pleonastičnoga naziva *dvostruki kontrapunkt u obratu* (*ibid.*, 133); dvostruki kontrapunkt i kontrapunkt u obratu sinonimni su izrazi.

⁴⁷² *Ibid.*, 107.

Klobučarova knjiga⁴⁷⁴ također obiluje pleonazmima do te mjere da bismo to mogli nazvati idiomom, no takav je pristup u udžbenicima kontraproduktivan i nepoželjan. Navest ćemo još nekoliko primjera.

Pošto je *polovičnu kadencu* definirao kao kadencu na V. stupnju⁴⁷⁵, u daljnjemu tekstu spominje **polovičnu kadencu na V. stupnju*⁴⁷⁶, iako je to dodatno pojašnjenje nepotrebno onomu tko je značenje naziva usvojio na početku knjige. Spominje i **pripremljenu zaostajalicu*⁴⁷⁷, iako je zaostajalica po definiciji pripremljena⁴⁷⁸ te **akord dominantnog septakorda*⁴⁷⁹ (za koji je jasno da je akord po riječi *septakord*). Ista je stvar s izrazima **durski tonalitet* i *molski tonalitet*⁴⁸⁰, iako je jasno da su dur i mol po definiciji tonaliteti. Svakako je naposljetku potrebno još jednom naglasiti da je nebriga o sustavnosti nazivlja nedopustiva u okviru znanstvenoga funkcionalnog stila i pedagoškoga funkcionalnog podstila.

⁴⁷³ U nas je uobičajeno akordom nazivati kombinacije **triju** i više tonova (npr. Golčić 2008: 24, Gligo 1996: 5), no zapravo je akord, sa suvremenoga stajališta, sve od dvozvuka nadalje, kako navodi i *VRH* na već spomenutome mjestu (13). Sličnu definiciju nalazimo i u *GMO*-u: „The simultaneous sounding of two or more notes.“ [“Istodobno zvučanje dviju ili više *nota.“] (S. N.: *Chord. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.* <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05671>), pristup 21. kolovoza 2015.

⁴⁷⁴ Klobučar 2011: 136

⁴⁷⁵ *Ibid.*, 12.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, 53. Slični izrazi javljaju se i u daljnjemu tekstu, npr. **autentična kadenca na tonici* (*ibid.* 114).

⁴⁷⁷ *Ibid.*, 7. Iz primjera je vidljivo da zapravo nije riječ o zaostajalici, već o nastupu *appoggiature* kojoj prethodi anticipacija (trajanje je „priprave“ kraće od trajanja „zaostajalice“, a treba biti jednako ili duže, usp. Devčić 2003: 281).

⁴⁷⁸ *Ibid.*, 280. Na istome mjestu Devčić upozorava na neprikladnost uporabe naziva **nepripravljena zaostajalica* (*contradictio in adjecto*) jer se zaostajalica, ako nije na valjan način pripravljena, ne može ni smatrati zaostajalicom, već *appoggiaturom*. Za taj pak pojam, osim s razlogom osporene **nepripravljene zaostajalice*, ne postoji adekvatan hrvatski naziv. Mogla bi se predložiti prevedenica *naslonjenica*, koja već postoji kao gramatički naziv, te vidjeti bi li se zaživjela u struci. Nekoć je Kuhač predlagao inačicu *predraz*, kalkiranu iz njemačkoga *Vorschlag* (Kuhač 1890: 151); ona još uvijek živi, mahom u žargonu glazbenika-reproduktivaca (zajedno s tuđicom **voršlag*), no nije uvriježena u suvremenome teorijskom diskursu. Osim toga, semantičko polje naziva *appoggiatura* u teoriji glazbe danas je suženo u odnosu na polje naziva *predraz*: nakon *appoggiature* (kao i nakon zaostajalice) redovito slijedi rješenje za polustepen ili cijeli stepen uzlazno ili silazno, dok nakon *predraza* (*Vorschlag*) može nastupiti bilo koji ton. Potonja se pojava naziva i hrvatskom riječju *predudar*, također (i to doslovno) kalkiranom iz njemačkoga *Vorschlag* (usp. Klobučar 2011: 10).

⁴⁷⁹ *Ibid.*, 136.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, 99.

2.1.5. ONTOLOŠKI PROBLEMI – HIJERARHIJA POJMOVNOG SUSTAVA

Složimo li se s Rocheovom tvrdnjom da „terminologija utvrđuje odnos između naziva, jedinica jezika za posebne namjene, i pojmova, jedinica razumijevanja u predmetnom području izvan jezikoslovlja“⁴⁸¹, nazivlje kao sustav strukturom bi moralo korespondirati s pojmovnim sustavom određene struke. Samo je po sebi razumljivo da takav idealan slučaj ne postoji ni u jednomu prirodnom jeziku pa tako ni u jezicima struke; zadatak je terminološkoga planiranja, međutim, približiti se tome idealu.

No problem nije samo u korespondenciji između nazivlja i pojmovnoga sustava, već i u tome što ni u „predmetnome području izvan jezikoslovlja“ ne postoji jedinstveni pojmovni sustav. Pravo je, usto, svakoga autora (naročito u humanističkim znanostima) pojave i fenomene tumačiti na vlastiti način, što rezultira mnogim individualnim pojmovnim sustavima; u pedagoškoj je literaturi, međutim, poželjno držati se „srednje linije“ kolektivne (a ne individualne) spoznaje kako bi komunikacija uopće bila moguća. Dodatnu poteškoću stvaraju tekstovi autora koji prilikom pisanja izlaganja građe ne vode računa o hijerarhiji pojmovnoga sustava, bilo zbog funkcionalno-stilističkih ili registarskih opredjeljenja, bilo zbog nedostatka terminološke pedanterije jer im je „sve savršeno razumljivo i nitko se dosad nije žalio da nešto ne razumije“⁴⁸², bilo iz (najčešće) pukoga nemara.

Istina je da se stručnjaci u međusobnome kolokvijalnom ophođenju savršeno razumiju iako se ne drže gotovo nijednoga terminološkog načela, no time se ne može opravdati takav pristup izlaganju građe u pedagoškoj literaturi jer ona, osim što treba zadovoljavati stručne i znanstvene kriterije pa i terminološke, mora *služiti onima koji tek trebaju postati stručnjacima* e da bi se kao takvi međusobno razumjeli ne držeći se terminoloških načela.

⁴⁸¹ „Terminology establishes a relationship between terms, units of language for specific purposes, and concepts, units of understanding in a subject field outside linguistics“ (Roche 2015: 133).

⁴⁸² Razgovor autorice s jednim od autora obrađenih udžbenika koji je htio ostati anonimn.

Uz već opisane slučajeve metonimije koji (iako im to nije bila namjera) ozbiljno ugrožavaju sliku o hijerarhiji pojmovnoga sustava, najveći ontološki problem u udžbenicima predstavlja izjednačavanje naziva pojmova različitoga reda (hiponima i hiperonima), odnosno *ljestvična polisemija*.

2.1.5.1. LJESTVIČNA POLISEMIJA

Autori udžbenika za poučavanje teorijskih glazbenih predmeta počesto izjednačavaju nazive nadređenoga i podređenoga pojma, pri čemu potonji obično predstavlja (danas) najzastupljeniji ili najistaknutiji slučaj među različitim podređenim pojmovima, kao što je slučaj s vrlo čestim izjednačavanjem naziva *violinski ključ* i *g-ključ*.

Takve je parnjake Wüster nazvao *ljestvičnim homonimima* [*Leiterhomonyme*]⁴⁸³, a zapravo je riječ o vidu polisemije⁴⁸⁴ u kojem se odražava manjkavost hijerarhije terminološkoga (a ponekad i pojmovnoga) sustava.⁴⁸⁵ Često je rezultat povijesnih promjena značenjskoga polja pojmova, ali i nedostatnoga specijalističkog znanja iz područja kojemu pojedini naziv pripada te nebrige samoga autora za jasnoću izlaganja.

Ljestvičnoj polisemiji i općenito nepotrebnomu „simplificiranju“ nazivlja posebno su skloni autori pedagoške literature namijenjene korisnicima nižega uzrasta, čije se sposobnosti često podcjenjuju pa im se stoga serviraju paušalne definicije, koje će se u kasnijim fazama učenja morati zamijeniti stručnijim pristupom⁴⁸⁶.

Bila riječ o literaturi za početnike ili profesionalce, važno je pojmove nazivati pravim imenima i od početka izgrađivati jasnu hijerarhiju među njima. Postavljanje pojmovnoga sustava na pogrešnim temeljima često dovodi do posvemašnje pomutnje u trenutku kada ga želimo proširiti na višu razinu pa često i u tekstovima formiranih stručnjaka prepoznajemo znakove ontološke krize (ili, blaže rečeno, nemara).

⁴⁸³ Wüster 1979: 81.

⁴⁸⁴ Usp. Mihaljević 1990: 152. O ljestvičnoj je polisemiji riječ ako pojavu promatramo iz perspektive naziva koji podrazumijeva više denotativnih značenja na različitim hijerarhijskim razinama. U drugome radu pojava se, gledana iz perspektive zahvaćenih pojmova, naziva *ljestvičnom homonimijom* (tj. više je pojmova imenovano istim nazivom, v. Hudeček, Mihaljević i Vidović 2006: 107).

⁴⁸⁵ Wüster čak i dopušta postojanje ljestvičnih homonima jer to odgovara normi ISO 1951 kojom se on u svojem radu između ostaloga rukovodi (Wüster 1979: 81).

⁴⁸⁶ Tada se kod djece često poljulja autoritet učitelja i povjerenje u struku jer ako svaki učitelj i svaka knjiga govori nešto drugo, netko je zacijelo u krivu.

KLJUČEVI: VIOLINSKI Å G, BASOVSKI Å F (Golčić)

U novije vrijeme naziv *g-ključ* i njegov hiponim *violinski ključ* tretiraju se kao sinonimi jer su ostale inačice *g-ključa* u suvremenoj standardnoj notaciji uglavnom napuštene pa se semantičko polje toga naziva suzilo, no ne toliko da bi se ta dva naziva doista mogla smatrati istoznačnicama. U udžbenicima, naročito namijenjenima djeci mlađe dobi, često se simplificira:

„Ključ s kojim ćemo ući u svijet tonova zove se **violinski** ili **G-ključ**.“⁴⁸⁷

Pogreška je zapravo ontološka i samim time ozbiljna jer narušava hijerarhiju pojmovnoga sustava izjednačavajući nadređeni i podređeni pojam. Osim toga, *g-ključ* treba razlikovati od *violinskoga* jer u praksi ipak opstaju i druge vrste *g-ključeva*, primjerice *oktavni g-ključ*, koji jest zapravo izveden iz *violinskoga*, no i *francuski g-ključ* (ponovno aktualan i stoga što se – uslijed globalnoga *revivala* starije glazbe – masovno izrađuju replike povijesnih koncertnih glazbala za koje se glazba bilježila u tome ključu). U Magdićevoj je knjizi točno tablično navedena razredba svih ključeva⁴⁸⁸, iako i taj autor u tekstu sporadično izjednačava nazive *diskant-ključ* i *violinski ključ*⁴⁸⁹. Točnu diferencijaciju ontoloških razina nalazimo u Petrovićevim *Osnovama teorije glazbe*: vrste ključeva najprije navodi prema tonu čiju visinu označavaju (*f-ključ*, *c-ključ*, *g-ključ*), a kasnije te vrste raščlanjuje prema glasovima ili glazbalima čiji se „korisnici“ služe pojedinim ključem.⁴⁹⁰

⁴⁸⁷ Golčić 2003a: 26.

⁴⁸⁸ Magdić 2006: 40.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, 39f.

⁴⁹⁰ Petrović 2013: 36f.

KORALNA NOTACIJA Å KVADRATNA NOTACIJA

Neki autori⁴⁹¹ izjednačavaju nazive i pojmove *koralna notacija* i *kvadratna notacija*, iako je pojam koralne notacije nadređen pojmu kvadratne notacije te osim potonjega obuhvaća mnoge druge načine zapisivanja jednoglasnih koralnih melodija. *Koralna notacija* zapravo je krovni pojam koji obuhvaća dva velika pravca razvoja notacije jednoglasnih srednjovjekovnih, uglavnom crkvenih, napjeva, koralna: neumatsku notaciju na zapadu Europe te bizantsku notaciju na kršćanskome istoku. Neumatska pak notacija podrazumijeva sve načine zapisivanja koralna koji su prethodili razvoju menzuralne notacije, od najranijih jednostavnih neumatskih zapisa do razvijenih sustava poput kvadratne ili gotičke notacije. Pogrešno je stoga dovoditi ta dva pojma u sinoniman odnos, osobito imajući na umu da hijerarhijski između pojma koralne i pojma kvadratne notacije stoji još jedan pojam, neumatska notacija.⁴⁹² Kvadratna je notacija svakako jedan od najrazvijenijih oblika koralne notacije, koji se još i danas u liturgiji katkada rabi, no to nipošto ne može predstavljati dovoljan razlog da bismo je smatrali jedinom predstavnicom koralne notacije i stoga je s njome izjednačavati.⁴⁹³

⁴⁹¹ Magdić 2006: 30, Petrović T. 2005:178 i Kuntarić 1974b: 674.

⁴⁹² Budući da oba autora (Petrović T. 2005 i Magdić 2006) u popisu literature navode Kuntarić 1974b, moguće je da je navedena natuknica iz *MELZ*-a izvor ovih neprikladnih sinonimnih odnosa. Neka novija izdanja Leksikografskoga zavoda Miroslav Krleža jasno razgraničuju ova dva pojma, donoseći *korálnu* i *kvadratnu* notaciju u zasebnim natuknicama (v. *PE*, www.proleksis.lzmk.hr, članci ažurirani 2013.!), pri čemu je *kvadratna notacija* podređeni pojam (v. *Kvadratna notacija* www.proleksis.lzmk.hr/33352; *Koralna notacija* [http://proleksis.lzmk.hr/32404/!](http://proleksis.lzmk.hr/32404/)). Prigovoriti se može jedino izjednačavanju značenja *korálne* i *neumatske notacije* u potonjem članku, što svjedoči o tome da je autor natuknice previdio koralnu notaciju istočnoeuropskoga, bizantskoga tipa. Druga pak izdanja istoga izdavača (npr. *HE*, www.enciklopedija.hr) pojam neumatske notacije ograničavaju na neume *in campo aperto* (bez crta i crtovlja), iz čega proizlazi da se većina inačica koralnih notacija ne bi mogla svrstati u ovu skupinu, pa tako ni *kvadratna notacija* (v. natuknicu *Neume*, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=43539> i *Notacija*, 2. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=44160>). Takvu podjelu, međutim, među svim spomenutim izvorima nalazimo samo u *HE* (datum svih pristupa u ovoj natuknici: 22. kolovoza 2015.).

⁴⁹³ Npr. Bent *et al.*, 2015. i http://universal_lexikon.deacademic.com/221392/Choralnotation, pristup 22. kolovoza 2015.

2.2. PRAVOPISNI PROBLEMI

2.2.1. NAVOĐENJE STRANIH RIJEČI U KURZIVU

U najvećem broju obrađenih udžbenika strane se riječi ne pišu kurzivom, ili se to ne čini dosljedno⁴⁹⁴. Tako Magdić⁴⁹⁵ uopće ne rabi kurziv radi isticanja stranih naziva, već ga upotrebljava kako bi naglasio važne podatke (no u istu svrhu koristi se i masnim tiskom). Kod Lučića⁴⁹⁶ strane riječi stoje u izvornome obliku i ne navodi ih u kurzivu (*ricercar, ciaccona, chaccona, passacaglia*). U obliku tuđice (fonetizirano) rabe se samo nazivi *tokata* i *fugeta*.

Najčešći su primjeri stranih naziva kod kojih u promatranoj literaturi pogrešno izostaje kurziv: *solfeggio, mezzosopran, cantus* (npr. *cantus firmus*) te nazivi povijesnih glazbenih oblika i vrsta (*ritornello, ricercar, rondeau* i dr.).

Valja napomenuti da prije 2013. i donošenja *Pravopis.hr*-a obilježavanje stranih riječi kurzivom nije bilo propisano svim pravopisnim normama pa odatle vjerojatno i odstupanja u praksi.

⁴⁹⁴ Npr. Klobučar 2011.

⁴⁹⁵ Magdić 2006.

⁴⁹⁶ Lučić 1997: 508 i 514ff.

2.2.2. IZVORNA ILI POHRVAĆENA GRAFIJA?

Ovaj je problem već naveden kao semantičko pitanje, s obzirom na to da je, prema mišljenju autorice, odluka o odabiru inačice ujedno i stilska raslojnicica te sa sobom nosi i značenjsku dimenziju. Stoga ćemo ukratko prokomentirati stil pojedinih spominjanih autora.

Klobučar⁴⁹⁷ često donosi obje inačice (fonetiziranu i izvornu), pri čemu je izvorni način pisanja ponekad istaknut kurzivom, a ponekad nije; kad se opredjeljuje između tih dviju inačica, češće odabire fonetizirani način pisanja, no ponekad se i koleba između inačica, npr. u pisanju naziva *sarabanda* odn. *sarabande*.

Magdić⁴⁹⁸ najčešće donosi strane nazive u izvornoj grafiji, no ne ističe ih kurzivom te ih sklanja poput hrvatskih imenica kad god je to moguće; rijetko se opredjeljuje za fonetiziranu/pohrvaćenu grafiju (čini to npr. s imenicom „streta“ na str. 95 gdje izbacuje udvostručeno „t“ iz talijanskoga izvornika „stretta“ i dalje tu imenicu upotrebljava kao običnu hrvatsku riječ). Taj autor, što je njegovoj temi i primjereno, donosi izrazito velik broj stranih, u prvom redu latinskih i talijanskih naziva (npr. *cantus firmus*, *cantus figuratus*, *conductus* i dr.) koje redovito ne obilježava kurzivom (osim ako je kurziv primijenjen radi isticanja, ali isticanja novoga naziva, a ne isticanja stranoga naziva).

U pedagoškoj bi se literaturi pravopisna norma trebala najstrože poštivati (o čemu je bilo i govora u poglavlju o stranim riječima, tuđicama i posuđenicama). Nažalost, to u izdanjima namijenjenim nastavi teorijskih glazbenih predmeta u pravilu nije slučaj. Jedini izdavač glazbenoteorijske literature koji se odlikuje sustavnom brigom za nazivlje trenutačno je Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, koje za svako izdanje provodi pomne konzultacije s lektorima i jezičnim savjetnicima, a što je vidljivo i iz primjera navedenih u ovome radu.

⁴⁹⁷ Klobučar 2011.

⁴⁹⁸ Magdić 2006.

2.2.3. PISANJE SLOŽENICA, STOPLJENICA I SL.

Složenice tvorene slaganjem kombinacija imenica s apozicijama i nesklonjivim pridjevskim atributima čest su slučaj u jezicima iz kojih se preuzima glazbeno nazivlje, prvenstveno njemačkome i engleskome. Sustavu hrvatskoga standardnog jezika one su strane te se osjećaju kao sintaktički kalk. Budući da takvo slaganje nama nije najpoželjniji i najplodniji način tvorbe riječi, terminološka norma nastoji izbjeći takve konstrukcije⁴⁹⁹ kad god je to moguće, na načine koji su već opisani u poglavlju *Tvorbeni i tvorbeno-semantički problemi*.

Postoje, međutim, slučajevi u kojima je složenice teško ili nemoguće izbjeći pa se one usvajaju kao preporučeni nazivi. Tada, međutim, u različitim autora dolazi do neslaganja s obzirom na primijenjenu pravopisnu normu, a nedosljednosti su često primjetne čak i unutar istoga djela jednoga autora, što zapravo svjedoči o nebrizi za taj aspekt standardnoga jezika⁵⁰⁰.

Valja imati na umu da su gotovo sva promatrana izdanja objavljena prije 2013. godine, kada je važeća norma stupila na snagu, pa su neka od njih usklađena s nekim od starijih pravopisa. Nažalost, velik dio izdanja ne pristaje ni uz jednu normu.

Važeći pravopis predviđa sljedeće načine pisanja složenica: sastavljeno (jednorječnice), rastavljeno (višerječnice) i pisanje sa spojnicom, a svaki od njih razrađen je s obzirom na vrstu riječi⁵⁰¹. U instruktivnim bi se izdanjima bez iznimke morala poštivati pravopisna norma, što nije uvijek slučaj. Najčešće se to manifestira izostankom spojnice u složenicama s nesklonjivim atributom (npr. *bar oblik*⁵⁰² umjesto *bar-oblik*) te rastavljenom pisanju složenica koje valja pisati sastavljeno (npr. *solo violina*⁵⁰³ umjesto *soloviolina*).

⁴⁹⁹ Usp. Hudeček i Mihaljević 2009: 118.

⁵⁰⁰ Kao što je već spomenuto u uvodu za poglavlje o sinonimiji, a s obzirom na to da se u ovome radu uglavnom analizira odobrena pedagoška literatura za koju su izdavači dužni jamčiti usklađenost s jezičnim standardom, uvijek se iznova nameće pitanje zašto lektori, recenzenti, urednici i tijela koja literaturu stavljaju na raspolaganje nastavnomu procesu ne pokazuju više odgovornosti prema svojoj zakonskoj obvezi primjene pravopisne norme.

⁵⁰¹ *Pravopis.hr* 5, <http://pravopis.hr/kategorija/sastavljeno-i-nesastavljeno-pisanje/59/>, pristup 2. veljače 2016.

⁵⁰² Klobučar 2011: 18, 20 *et passim*.

⁵⁰³ Klobučar 2011: 92.

3. ZAKLJUČAK

Po obradi referentne građe – literature namijenjene poučavanju teorijskih glazbenih predmeta – možemo utvrditi da su naše hipoteze, zasnovane na desetgodišnjoj nastavnoj praksi u sustavu usporednoga glazbenog odgoja i obrazovanja, bile točne: hrvatsko je glazbenoteorijsko nazivlje bremenito problemima među kojima se ističu oni semantički, poglavito sinonimija. Unutar obrađenoga korpusa pedagoške literature može se nazrijeti stilska i registarska raslojenost koja također predstavlja prepreku iznalaženju optimalnoga terminološkog standarda. Potvrđeno je da se uzrok takvu stanju može pronaći u raznim sociolingvističkim okolnostima: autori su mahom skladatelji ili profesori teorije glazbe bez potrebne znanstvene naobrazbe i jezične kulture, no pokazano je da su u mnogim slučajevima nedosljednosti nastale propustima nadležnih urednika i lektora. Nadalje, jedan od čimbenika koji djeluju na formiranje nazivlja jest dnevno-politička situacija, no i sustavna jezična politika koju određuju nadležna tijela, poput nekadašnjega Vijeća za normu hrvatskoga standardnog jezika. Nadalje, poteškoće proizlaze i iz registarske raslojenosti tekstova namijenjenih poučavanju teorijskih glazbenih predmeta u Republici Hrvatskoj do koje je došlo pod snažnim uplivom strukovnoga žargona, posebice živopisnoga vernakulara glazbenika reproduktivaca. Postoje i objektivne prepreke standardizaciji, a to je u prvome redu nedostatak relevantne suvremene referentne literature. Možda će ovaj rad svojim rezultatima pridonijeti poboljšanju tih nesretnih prilika.

Nakon provedenoga istraživanja zaključak je autorice da je sinonimija, koja najozbiljnije ugrožava sustavnost hrvatskoga glazbenoteorijskog nazivlja, u prvome redu posljedica jezičnoga posuđivanja i supostojanja riječi u raznim fazama adaptacije u sustav jezika primatelja. Standardizacija nazivlja obavljena je po uzoru na opću standardnojezičnu normu, tamo gdje je to primjenjivo, a za posebne slučajeve formirana su dijakronijski osjetljiva terminološka načela, kao što je učinjeno u ekskursu *Razgraničenje značenjskih polja sinonimnih parnjaka strane i pohrvaćene grafije*. U svim ostalim slučajevima primijenjena su opća terminološka načela, a najvažnije je bilo prihvaćanje inačice naziva koja je najbolje prilagođena sustavu hrvatskoga standardnog jezika, čak i u slučajevima kada to u struci nije uobičajeno (npr. *pasakalja* i *čakona*).

S obzirom na to da je korpus bio sačinjen u prvome redu od literature namijenjene poučavanju teorijskih glazbenih predmeta, zanimljivo je bilo promotriti pojavnosti sinonimije unutar tekstova jednoga autora i usporediti ih s analognim slučajevima među djelima različitih autora, tzv. *međuidžbeničke sinonimije*. Zaključeno je da su oba tipa sinonimije u odabranoj literaturi intenzivno nazočna te da se mnogi slučajevi javljaju u obama kontekstima, što govori u prilog hipotezi da je pojmovni sustav u hrvatskoj glazbenoteorijskoj struci nesređen pa se ta nesređenost zrcali i u stanju njezina nazivlja.

Taj se zaključak dodatno potvrđuje nakon analize približnih sinonima, gdje je najveći dio problema ponovno rezultat jezičnoga posuđivanja, povezan s promjenama semantičke ekstenzije u procesu integracije naziva u sustav jezika primatelja. Kao poseban problem pokazala su se ograničenja u međusobnoj zamjenjivosti bliskoznačnica, koja su također posljedica semantičke specijalizacije prilikom posuđivanja naziva iz stranih jezika. Kod uporabe plezionima i metonima primijećena je, uz jezičnu, i historiografska nekompetencija pojedinih autora, kao i nepoznavanje pojmovnih kategorija.

Promatrajući karakteristike polisemije u hrvatskome glazbenoteorijskom nazivlju primijetili smo dva glavna uzroka intenzivne nazočnosti te pojave. Prvi je sklonost autora ka slobodnome pristupu definiranju pojmova, pri čemu se često ne drže ni logičkih ni stručnih načela. S druge je strane polisemija rezultat dijakronijskih semantičkih promjena na koje prilikom normiranja nazivlja valja biti posebno osjetljiv te u obzir uzeti kontekst u kojemu je pojedini povijesni naziv nastao, ali i cjelokupni kontekst teksta u kojemu se naziv primjenjuje.

Nadalje su još jednom promotreni ontološki problemi (iako smo se s njima neizbježno susretali i u drugim kategorijama). Obrađeni slučajevi ljestvične polisemije još su jednom rasvijetlili nedostatke individualnih pojmovnih sustava autora, ali i struke u cjelini. Naposljetku smo dodatno prokomentirali najčešće tipove pravopisnih problema (kojih je također bilo i u prethodnim poglavljima) te potvrdili sumnju u jezične kompetencije pojedinih autora, ali i nebrigu za jezik u cjelini.

Na koncu ćemo reći ponešto i o autorima obrađene literature. Neki autori, poput autora sveučilišnih udžbenika, (naših inače velikih) skladatelja Lučića, Klobučara i Magdića

te autora školskih udžbenika Golčića, pedagoga, jednostavno ne pristaju uza zakonitosti znanstvenoga funkcionalnog stila odnosno pedagoškoga funkcionalnog podstila, a nisu ni posebno jezično kompetentni. Pokazali smo, međutim, da problem i nije samo stilske prirode, već da uslijed nebrige za jezik i paušalnoga načina izražavanja dolazi do urušavanja pojmovnoga sustava. Korisnici literature, koji tim sustavom tek trebaju ovladati, uz pomoć ovih udžbenika teško će doći do uspjeha. Među drugim se autorima brigom za jezik ističe Petrović, kao i druga izdanja Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara. Ta su izdanja znatno dosljednija, no s obzirom na to da su namijenjena osnovnoškolskomu i srednjoškolskomu glazbenom obrazovanju, ograničena su utjecaja. Devčićev se sveučilišni udžbenik ističe kao poseban slučaj jer uglavnom u sebi jest konzistentan, no objavljen je prije više od tri desetljeća pa se u njemu vide logična odstupanja u odnosu na u međuvremenu promijenjenu standardnojezičnu normu.

Nadamo se da će zaključci ovoga rada pridonijeti sređivanju stanja glazbenoteorijskoga nazivlja i navesti autore budućih udžbenika na ozbiljnije promišljanje jezika struke i pojmovnoga sustava na kojemu on(a) (ne) počiva.

U Splitu 17. veljače 2016.

4. RJEČNIK PREPORUČENIH, DOPUŠTENIH I NEPREPORUČENIH NAZIVA

Nazivi obuhvaćeni ovim rječnikom izlučeni su iz promatranoga korpusa literature namijenjene poučavanju teorijskih glazbenih predmeta. Najveći broj obuhvaćenih naziva raspravljen je u radu, no neki od njih navedeni su samo u rječniku. Isto tako, neki od naziva spomenutih u radu ne nalaze se u rječniku jer ne pripadaju temeljnomu glazbenoteorijskom nazivlju. Prikazana su normativna rješenja autoričina, u skladu su sa stavovima i zaključcima izloženim u ovome radu te se ne moraju nužno podudarati s mišljenjima ostalih članova istraživačkoga tima projekta Conmusterm.

preporučeni naziv SKŽ	definicija	dopušteni naziv SKŽ	nepreporučeni naziv SKŽ
akord	istodoban zvuk dvaju ili više tonova		suzvučje (≠); suzvuk (arh.); sazvuk (arh.)
akordna figuracija	melodija koja se kreće po tonovima nekoga akorda	figuracija akorda	akordička figuracija; akordska figuracija
akordna progresija	slijed akorda	progresija akorda; harmonijska progresija	akordička progresija; akordska progresija
akordni/neakordni	koji se odnosi/ne odnosi na akord		akordički/neakordički (≠); akordski/neakordski (∅); akordijski/neakordijski(∅)
albertijevski bas	jednostavna pratnja melodiji u obliku akordne figuracije, nazvana po Domenicu Albertiju, skladatelju koji se njome često koristio	albertijanski bas	albertinski bas
alterirani akordi dijatonskoga tipa	akordi koji su alterirani u promatranome tonalitetu, no u nekom se drugom tonalitetu mogu pronaći kao dijatonski	alterirani akordi u širem smislu	nepravi alterirani akordi

preporučeni naziv SKŽ	definicija	dopušteni naziv SKŽ	nepreporučeni naziv SKŽ
alterirani akordi kromatskoga tipa	akordi koji ni u jednome tonalitetu ne postoje kao dijatonski	alterirani akordi u užem smislu	pravi alterirani akordi
appoggiatura (pred. neol.: naslonjenica)	melodijski ukras koji nastupa nepripravljeno na tešku dobu, a rješava se na nenaglašenu dobu ili nenaglašeni dio dobe postupnim pomakom		nepripravljena/nepripremljena zaostajalica
autentična kadenca	kadenca koja završava akordima V. i I. stupnja		prava kadenca
bar	glazbeni oblik sa shemom aab	oblik bar	bar-oblik; bar oblik
barokni rondo	rondo tipičan za razdoblje baroka	couperinovski rondo; <i>rondeau</i> ; rondo s kupletima	Couperinov rondo
basovski ključ	f-ključ pomoću kojega se bilježi basovska dionica	bas-ključ	bas ključ; basov ključ; f-ključ (≠)
C-durska ljestvica	durska ljestvica čija je tonika c	C-dur-ljestvica	C-dur tonalitet (pleon.; ≠); C-dur ljestvica; ljestvica C-dura
cjelostepeni (npr. cjelostepena ljestvica)	koji se sastoji od cijelih stepena ili koji se odnosi na cijele stepene		cjelotonski (cjelotonska ljestvica); cjelostepenski
čakona	vrsta stilizirane plesne forme zasnovane na ostinatnome obrascu	<i>chaccona</i> , <i>ciaccona</i> , <i>chaconne</i> (samo kao stilski i/ili regionalno obilježene forme)	
durski kvintakord	kvintakord koji se sastoji od temeljnoga tona, velike terce i čiste kvinte	dur-kvintakord	dur kvintakord; veliki kvintakord
dvostruki kontrapunkt	dvoglasni višestruki kontrapunkt		obrtajni kontrapunkt (≠)

preporučeni naziv SKŽ	definicija	dopušteni naziv SKŽ	nepreporučeni naziv SKŽ
glavni (ljestvični) stupnjevi	I. (tonika), IV. (subdominanta) i V.(dominanta) ljestvični stupanj		glavni tonovi
glavni tonalitet	tonalitet u kojem skladba ili stavak višestavačne skladbe počinje, a najčešće i završava	osnovni tonalitet	
glazba	umjetnost koja se ostvaruje u zvuku	muzika (obilj.)	
glazbalo	naprava za proizvodnju glazbenoga zvuka	instrument	
glazbeni	koji se odnosi na glazbu ili joj je svojstven		muzički (≠)
glazbeni oblik	oblikovna norma u obliku formalnoga obrasca pomoću kojega se može urediti unutarnja struktura stavka		muzički oblik
glazbeni stil	ukupnost glazbenih obilježja promatranoga opusa ili skupine opusa		muzički stil
glazbeno djelo	skladbeno ostvarenje fiksirano u ideji, zvuku ili zapisu		muzičko djelo
gudački (npr. sastav, kvartet i sl.)	koji se odnosi na gudače i gudaća glazbala		gudaći (npr. sastav, kvartet i sl.; ≠)
gudaći (npr. pribor)	koji je namijenjen guđenju	gudački (jer je onaj koji je namijenjen guđenju ujedno namijenjen i gudaču)	
harmonija	nauk o vertikalnome ustroju glazbe		akord (≠)

preporučeni naziv SKŽ	definicija	dopušteni naziv SKŽ	nepreporučeni naziv SKŽ
imitacija u inverziji	imitacija prilikom koje se mijenja smjer intervala u odnosu na model	imitacija u inverziji	inverzija (≠)
intonacijski	koji se odnosi na visine tonova	intonativan	
inverzija	promjena smjera intervala	obrat	
izmjenični ton	ukrasni ton koji se javlja naizmjenice s glavnim (akordnim) tonom melodije	izmjenica	
izoritam	periodično ponavljanje ritamskog obrasca		izoritmija
jednostavna fuga	fuga s jednom temom		jedinstvena fuga
kadenca	zaključni dio glazbene rečenice obilježen određenom harmonijskom progresijom ili melodijskim pomakom		klauzula (≠); završetak
kambijata/<i>cambiata</i>	kontrapunktna figura koja uključuje silazni skok s disonantnoga napuštenog izmjeničnog tona u konsonancu nakon čega slijedi postupni pomak u suprotnome smjeru	<i>cambiata</i>	cambiata
kanon	skladba ostvorena kanonskom imitacijom		kanonska tehnika (≠); kanonska imitacija (≠)
kanonska imitacija	imitacija prilikom koje se model doslovno ponavlja na istome ljestvičnom stupnju ili u transpoziciji	stroga imitacija	kanon (≠); kanonska tehnika; tehnika kanona
klasičan	koji je priznat kao uzor; svojstven komu ili čemu		klasički (≠); klasicistički

preporučeni naziv SKŽ	definicija	dopušteni naziv SKŽ	nepreporučeni naziv SKŽ
klasički	koji se odnosi na klasiku ili klasike		klasičan (≠); klasicistički
klasički rondo	oblik ronda tipičan za razdoblje klasike (2. polovica 18. i početak 19. stoljeća)	klasički rondo	klasični rondo (≠); klasicistički rondo
klasički sonatni oblik	sonatni oblik tipičan za razdoblje klasike, odn. djela klasičara (npr. bečkih); ujedno je i klasičan jer je sonatni oblik klasike klasična forma toga formalnog obrasca	klasični sonatni oblik	klasicistički sonatni oblik
klauzula	melodijska formula na kraju odsječka (u glazbi srednjovjekovlja i renesanse)		kadencia (≠)
klavir	žičano glazbalo s tipkama i drvenim rezonantnim sandukom na kojem se zvuk obično proizvodi udarcem prsta po tipki, što pokreće mehanizam koji dovodi do udarca batića po žici koja tada zazvuči	glasovir (obilj.)	
koda	završni odsjek stavka	<i>coda</i>	
kodeta	završni odsjek dijela glazbenog oblika (npr. ekspozicije sonatnoga oblika)	<i>codetta</i>	
komplementarni ritam	pojava da se dionice u polifonome slogu međusobno ritamski nadopunjuju, obično ostvarujući pravilan puls		komplementni ritam
kontinuo	izvođačko tijelo koje izvodi dionicu <i>bassa continua</i>	<i>continuo</i> (obilj.)	

preporučeni naziv SKŽ	definicija	dopušteni naziv SKŽ	nepreporučeni naziv SKŽ
kontraekspozicija	druga ekspozicija teme u prvoj provedni fuge		dvostruka prva provedba fuge
kontrapunktni	koji se odnosi na kontrapunkt		kontrapunktički; kontrapunktski (≠)
kvintna srodnost	veza akorda čiji su temeljni tonovi udaljeni za kvintu		kvartno-kvintna srodnost
kvintni krug (uzlazni, silazni) *kvartni krug	zamišljeni krug tonova/akorda/tonalite ta udaljenih za čistu kvintu kojim se zorno prikazuju odnosi akorda/tonaliteta, odn. njihova srodnost		kvartni krug (= silazni kvintni krug)
melodijsko-ritamski (npr. vježba za <i>solfeggia</i>)	u kojem se kombiniraju melodija i ritam		meloritamski
metarski (>metar)	koji se odnosi na metar		metrički (>metrika; ≠)
metodički	koji se odnosi na metodiku		metodski
mjera	način pravilnog odmjenjivanja naglašenih i nenaglašenih doba u taktu s obzirom na njihov broj i notnu vrijednost (npr. tročetvrtinska mjera)		metar (≠); takt (≠)
molski kvintakord	kvintakord koji se sastoji od temeljnoga tona, male terce i čiste kvinte		mol kvintakord; mali kvintakord
motivska razrada	skladateljska manipulacija motivom	razrada motiva; motivski rad	motivička/motivska obrada; motivički rad; rad s motivom

preporučeni naziv SKŽ	definicija	dopušteni naziv SKŽ	nepreporučeni naziv SKŽ
naglašena doba	doba koja se ističe naglaskom (prva doba u taktu kod jednostavnih mjera, dok ih kod složenih mjera uz prvu može biti još)	teza	teška doba
nasljedne kvinte i/ili oktave	uzastopna pojava čistih kvinta ili oktava između dviju dionica		oslabljene kvinte i/ili oktave
nesavršena kadenca	kadenca u kojoj zadnji akord ne nastupa u oktavnom položaju i/ili na naglašenu dobu		nepotpuna kadenca; oslabljela kadenca
notna vrijednost	relativno trajanje zvuka označenoga notom	vrijednost note	trajanje note; notno trajanje
∅	gornji tetrakord u melodijskoj molskoj ljestvici		melodijski tetrakord (uzlazno durski, silazno prirodni)
oblik luka	glazbeni oblik s zrcalno simetričnim tematskim rasporedom odsječaka	lučni oblik	forma luka (≠)
osnovni oblik (motiva, teme...)	oblik u kojemu se glazbeni materijal javlja po prvi puta		temeljni oblik
osnovni ton	najdublji harmonik (u alikvotnome nizu)		temeljni ton (≠)
palestrininski stil	stil kojemu je uzor opus Giovannija Pierluigija da Palestrine	palestrinijanski stil	Palestrinin stil (≠)
pauza	notacijski znak za izostanak zvuka		stanka (obilj.; arh.)
pedalni ton	ležeći ton u najdubljij dionici		orgelpunkt (žarg.)

preporučeni naziv SKŽ	definicija	dopušteni naziv SKŽ	nepreporučeni naziv SKŽ
perioda	sklop dviju uzastopnih glazbenih rečenica koje se odlikuju nekom (obično ritamskom i melodijskom) sličnošću i nekom (redovito harmonijskom) razlikom		period (≠)
polovična kadenca	kadenca koja završava akordom V. stupnja		polukadenca; polovična kadenca na V. stupnju (pleon.)
polovinka, četvrtinka, osminka, šesnaestinka itd.	vrste nota prema njihovim vrijednostima, odn. relativnome trajanju zvuka koji označavaju		polovina, četvrtina, osmina, šesnaestina (dijelovi cjeline, a ne note); polovinska, četvrtinska, osminska, šesnaestinska itd. nota
portament	(u nauku o kontrapunktu) vrsta melodijskoga ukrasa, anticipacija tona koji će nastupiti na naglašenu dobu		portamento
povećani kvintakord	kvintakord koji se sastoji od temeljnoga tona, velike terce i povećane kvinte		prekomjerni kvintakord
povećani septakord	septakord koji se sastoji od temeljnoga tona, velike terce, povećane kvinte i velike septime		prekomjerni septakord
prohodni ton	ton preko kojega se melodija postupno kreće do sljedećega akordnog tona	prohod	
protupomačne kvinte/oktave	kretanje dviju dionica u protupomaku pri čemu je njihov odnos kvinta ili oktava	kvinte/oktave u protupomaku; antiparalelne kvinte/oktave	
protupomak	istodobno melodijsko kretanje dviju dionica u suprotnome smjeru		suprotno kretanje

preporučeni naziv SKŽ	definicija	dopušteni naziv SKŽ	nepreporučeni naziv SKŽ
puhački (npr. sastav i sl.)	koji se odnosi na puhače i puhača glazbala		puhaći (≠); duhački; duhaći
puhaći (npr. pribor)	koji je namijenjen izvođenju na puhaćim glazbalima	puhački (jer je onaj koji je namijenjen izvođenju na puhaćkim glazbalima ujedno namijenjen i puhaču)	duhaći; duhački
rastvorba	melodijska figura koja se sastoji od tonova nekoga akorda	rastavljeni akord	razdvojeni akord; razloženi akord
razrješenje (disonance)	rješenje disonance u konsonancu		rješenje (≠)
refren	odsječak koji se poput pripjeva više puta ponavlja tijekom trajanja skladbe		<i>refrain</i> (≠)
retrogradna imitacija	imitacija u kojoj se tonovi modela ponavljaju obrnutim redoslijedom	račji hod (metaf.); račja imitacija	rakova imitacija
ritamski	koji se odnosi na ritam		ritmički (≠)
ritornelni oblik	koncertantni glazbeni oblik kod kojega se glavni sadržaj, tzv. ritornel, javlja najmanje tri puta, najčešće na početku, u sredini i na kraju stavka		koncertni oblik stavka; oblik s ritornellom; ritornello-oblik; oblik s ritornelom; Vivaldiev oblik stavka; forma ritornella
rješenje (disonance)	zvuk koji slijedi nakon disonance		razrješenje (≠)
rogovske kvinte	način usporednoga pomaka dviju dionica iz velike terce ili male sekste u čistu kvintu tako da se gornja dionica kreće postupno, a donja skokom, na način na koji je to moguće odsvirati na prirodnim rogovima	rožne kvinte	kvinte rogova

preporučeni naziv SKŽ	definicija	dopušteni naziv SKŽ	nepreporučeni naziv SKŽ
romantički (>romantika)	koji je svojstven razdoblju romantike		romantičan (≠)
savršena kadenca	kadenca u kojoj posljednji akord nastupa u oktavnome položaju i na tešku dobu		cijela kadenca; potpuna kadenca
silabičan (npr. napjev)	u kojemu je svaki slog naglašen ili svakome slogu pripada samo jedan ton		silabički
silabički (pridjev; npr. silabičko pjevanje)	koji podrazumijeva naglašavanje svakoga sloga ili izvođenje samo jednoga tona na svakome slogu (označava svojstvo; npr. <i>silabičko pjevanje</i>)		silabičan
silabički (prilog)	načinski prilog koji označava da se (npr. izvođenja napjeva) svaki slog naglašava ili da svakome slogu odgovara jedan ton (a ne više njih)		silabičan
skladan, -a, -o	koji je nastao postupkom skladanja	komponiran	
skladanje	postupak autorskoga stvaranja glazbenog djela	komponiranje	kompozicija (≠)
skladatelj	autor glazbenoga djela	kompozitor	
skladati	autorski stvoriti glazbeno djelo	komponirati	
skladba	autorski stvoreno glazbeno djelo	kompozicija	
skladbena tehnika	tehnika primijenjena prilikom skladanja	kompozicijska tehnika	kompozitorska tehnika (≠); skladateljska tehnika (≠)
skladbeni	koji je svojstven skladanju	kompozicijski	

preporučeni naziv SKŽ	definicija	dopušteni naziv SKŽ	nepreporučeni naziv SKŽ
skrivena kvinte i/ili oktave	usporedan ulazak dviju dionica u kvintu i/ili oktavu		sakrite kvinte i/ili oktave (arh.)
zmanjeni kvintakord	kvintakord koji se sastoji od temeljnoga tona, male terce i smanjene kvinte		umanjeni kvintakord
solistička kadenca	virtuozni solistički odsječak umetnut obično prije kode koncertantnoga stavka ili arije		koncertna solistička kadenca (pleon.)
stepen (polustepen, cijeli stepen)	jedinica mjerenja intervala (polustepen iznosi dvanaestinu čiste oktave)		stupanj (cijeli stupanj, polustupanj); cjelotonski i polutonski razmaci; pola tona, cijeli ton; cijeli ton, poluton
streta	dio (obično treće) provedbe fuge ili nekoga drugoga stavka u kojem se primjenjuje tehnika imitacije u streti		stretta; stretto; tehnika umjetne imitacije (≠)
temeljni oblik (akorda)	oblik akorda kojemu je temeljni ton u najdubljjoj dionici	osnovni oblik	
temeljni ton (akorda)	najdublji ton temeljnoga oblika akorda	osnovni ton	
teorija glazbe	teorijska disciplina koja izučava temeljne glazbene pojmove	glazbena teorija	
teorijski glazbeni predmeti	nastavni predmeti koji se bave teorijom glazbe	glazbenoteorijski predmeti	glazbeni teorijski predmeti; glazbeno teorijski predmeti
(akord) terčne građe	(akord) koji u temeljnome obliku ima terčnu strukturu (tonove udaljene za tercu)	(akord) građen po terčama	tercijarni (akord)

preporučeni naziv SKŽ	definicija	dopušteni naziv SKŽ	nepreporučeni naziv SKŽ
teški prohodni ton	prohodni ton koji nastupa na tešku dobu	teški prohod	
tonalitetan/atonalitetan	koji je/nije svojstven tonalitetu		tonalan/atonalan (≠)
tonalitetnost	svojstvo onoga što je u tonalitetu		tonalnost
tonski	koji se odnosi na ton ili se sastoji od tonova	tonalan	
tonski sustav	zaliha tonova točno određenoga intervalskog ustroja	tonski sustav	tonski sistem
trajanje tona	vrijeme tijekom kojega se ton čuje		tonsko trajanje
Tristanov akord	lajtmotivski akord iz Wagnerove glazbene drame <i>Tristan i Izolda</i>	Tristan-akord	Tristan akord
trostruki kontrapunkt	troglasni višestruki kontrapunkt		
trozvuk	akord koji se sastoji od triju tonova		kvintakord (≠)
truba	limeno puhaće glazbalo duge, zavinate cijevi		trompeta; trublja (arh.)
u C-duru	u tonalitetu čija je tonika c		u C-dur tonalitetu (pleon.); u C-dur-ljestvici (≠); u ljestvici C-dura (≠, neprep.)
uklon	privremena promjena tonaliteta bez potvrđivanja ciljnoga tonskog središta		skretanje
usporedne kvinte i/ili oktave	uzastopan nastup dviju ili više kvinta i/ili oktava u dionicama koje se usporedno kreću	paralelne kvinte i/ili oktave	otvorene kvinte i/ili oktave; izravne kvinte i/ili oktave
usporedni pomak	pomak dionica za isti interval u istome smjeru	paralelni pomak	paralele

preporučeni naziv SKŽ	definicija	dopušteni naziv SKŽ	nepreporučeni naziv SKŽ
usporedni tonaliteti	dur i mol koji u prirodnome obliku dijele istu zalihu tonova, no nemaju istu toniku, već tonika mola odgovara VI. stupnju njemu usporednoga dura	paralelni tonaliteti	
varava kadenca	kadenca koja završava akordom VI. stupnja		ne očekivana kadenca; varljiva kadenca
veličina intervala (č., v., m., p., s.)	odrednica intervala prema njegovu opsegu (v., m., p., s.) i zvuku (č.)	kakvoća intervala (č., v., m., p., s.)	vrsta intervala (≠)
visina tona	subjektivan doživljaj tona s obzirom na njegovu frekvenciju		tonska visina
višestruki kontrapunkt	kontrapunkt kod kojega odnosi dionica ostaju korektni i kada one po vertikalni zamijene mjesta (obrnju se)	obrtajni kontrapunkt; kontrapunkt u obratu	mногоstruki kontrapunkt
vrsta intervala (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8...)	odrednica intervala s obzirom na broj stupnjeva dijatonske ljestvice koji obuhvaća		veličina intervala (1, 2, 3, 4...)
zaostajalica	vrsta melodijskoga ukrasa kod kojega ton iz prethodnoga akorda traje za vrijeme teze i nakon nastupa novoga akorda, dok se na arzu rješava		zaostajalični ton (pleon.)
zvučan	koji zvuči		zvukovni (≠)
zvukovni	koji se odnosi na zvuk ili je od zvukova sačinjen		zvučan (≠)

PEDAGOŠKA LITERATURA

SVEUČILIŠNI UDŽBENICI I PRIRUČNICI PROPISANI NASTAVNIM PROGRAMIMA SVEUČILIŠTA U REPUBLICI HRVATSKOJ:

Brown i Stein 2005:

Brown, Howard M. i Stein, Louise K. *Glazba u renesansi* [preveo Stanislav Tuksar]. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.

Cipra 1962:

Cipra, Milo. *Muzički oblici*. Zagreb: Udruženje studenata Muzičke akademije, 1962.⁵⁰⁵

Devčić 1993:

Devčić, Natko. *Harmonija*. Zagreb: Školska knjiga, 1993.

Klobučar 2011:

Klobučar, Anđelko. *Glazbeni oblici*. Zagreb: Muzička akademija & Leykam international d.o.o, 2011.

Lučić 1951:

Lučić, Franjo. *Kontrapunkt*. Zagreb: Školska knjiga, 1951.

Lučić 1954:

Lučić, Franjo. *Polifona kompozicija*. Zagreb: Školska knjiga, 1954.

Lučić 1969:

Lučić, Franjo. *Kontrapunkt*. Zagreb: Školska knjiga, 1969.

Lučić 1997:

Lučić, Franjo. *Polifona kompozicija* [priredio Krešimir Brlobuš]. Zagreb: Školska knjiga, 1997.

⁵⁰⁴ Kada se u napomenama javi kratica izvora bez oznake stranice (npr. Lučić 1997), znači da se referiramo na cjelokupan tekst izvora. Ako pak navedemo broj stranice, znači da se referiramo samo na tu stranicu (Lučić 1997: 12), na nabrojane stranice (Lučić 1997: 12, 14, 15) ili na označen opseg (Lučić 1997: 25-47). Navedemo li u pojedinome slučaju sam prezime autora (Lučić), znači da se referiramo na sva njegova ovdje nabrojana djela.

⁵⁰⁵ U studijskim programima zagrebačke Muzičke akademije na nekim se mjestima kao obavezna literatura spominje izdanje iz 1948., koje bi u jednome primjerku moralo biti zastupljeno u Knjižnici MA. Budući da tomu nije tako i da općenito nigdje nije dostupno takvo izdanje, bilješke u ovome radu odnose se na izdanje iz 1962.

Magdić 2006:

Magdić, Josip. *Vokalna polifonija: renesansni strogi slog*. Zagreb: Muzička akademija, 2006.

De la Motte-Haber 1999:

De la Motte-Haber, Helga. *Psihologija glazbe* [preveo Pavel Rojko]. Jastrebarsko: Naklada Slap, 1999.

Palisca 2005:

Palisca, Claude Victor. *Barokna glazba* [preveo Stanislav Tuksar]. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2005.

Rojko 2004:

Rojko, Pavel. *Metodika glazbene nastave – praksa I. dio*. Zagreb: Jakša Zlatar, 2004.

Stefanija 2008:

Stefanija, Leon. *Metode analize glazbe*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2008.

SVEUČILIŠNA SKRIPTA

Dedić 2014:

Dedić, Srđan. *Glazbeni oblici i stilovi 19. i 20. stoljeća* [za studente Muzičke akademije u Zagrebu]. Zagreb: vlastita naklada, 2014., dostupno na:

<http://www.muza.unizg.hr/images/muza/pdf/Srdan%20Dedic%20-%20Glazbeni%20oblici%20i%20stilovi%20-%20skripta.pdf> [pristup 12. prosinca 2015.].

Dedić 2015:

Dedić, Srđan. *Glazbeni oblici razdoblja baroka i klasike* [za studente Muzičke akademije u Zagrebu]. Zagreb: vlastita naklada, 2014., dostupno na:

<http://www.muza.unizg.hr/images/muza/pdf/Srdan%20Dedic%20-%20Glazbeni%20oblici%20i%20stilovi%201%20-%20skripta.pdf> [pristup 12. prosinca 2015.]

UDŽBENICI I POMOĆNA NASTAVNA SREDSTVA ODOBRENA ZA UPORABU U OSNOVNIM I SREDNJIM GLAZBENIM ŠKOLAMA U REPUBLICI HRVATSKOJ:

Belković 2012:

Belković, Martina. *Kajdanka-vježbanka za solfeggio u osnovnoj glazbenoj školi*. Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, 2012.

Belković 2013:

Belković, Martina. *Kajdanka-vježbanka za solfeggio u srednjoj glazbenoj školi*. Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, 2013.

Belković 2014:

Belković, Martina. *Glazbena literatura za harmonijsku analizu*. Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, 2014.

Golčić 2003a:

Golčić, Ivan. *Solfeggio 1: udžbenik za prvi razred solfeggia za osnovne glazbene škole*. Zagreb: HKD Sv. Jeronim, 2003.

Golčić 2003b:

Golčić, Ivan. *Solfeggio 1: priručnik za nastavnike za prvi razred solfeggia za osnovne glazbene škole*. Zagreb: HKD Sv. Jeronim, 2003.

Golčić 2004:

Golčić, Ivan. *Solfeggio 2: udžbenik za drugi razred solfeggia za osnovne glazbene škole*. Zagreb: HKD Sv. Jeronim, 2004.

Golčić 2005:

Golčić, Ivan. *Solfeggio 3: udžbenik za treći razred solfeggia za osnovne glazbene škole*. Zagreb: HKD Sv. Jeronim, 2005.

Golčić 2006:

Golčić, Ivan. *Solfeggio 4: udžbenik za četvrti razred solfeggia za osnovne glazbene škole*. Zagreb: HKD Sv. Jeronim, 2006.

Golčić 2008:

Golčić, Ivan. *Solfeggio 5: udžbenik za peti razred solfeggia za osnovne glazbene škole*. Zagreb: HKD Sv. Jeronim, 2008.

Golčić 2009:

Golčić, Ivan. *Solfeggio 6: udžbenik za šesti razred solfeggia za osnovne glazbene škole*. Zagreb: HKD Sv. Jeronim, 2009.

Golčić 2013a:

Golčić, Ivan. *Solfeggio S. 1: udžbenik solfeggia za prvi razred srednje glazbene škole*. Zagreb: HKD Sv. Jeronim, 2013.

Golčić 2013b:

Golčić, Ivan. *Solfeggio S.2: udžbenik solfeggia za drugi razred srednje glazbene škole*. Zagreb: HKD Sv. Jeronim, 2013.

Jakopanec 2012a:

Jakopanec, Alida. *Dvoglasni primjeri za solfeggio*. Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, 2012.

Jakopanec 2012b:

Jakopanec, Alida. *Ritamske vježbe*. Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, 2012.

Jakopanec 2014:

Jakopanec, Alida. *Zbirka primjera za solfeggio u srednjoj glazbenoj školi*. Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, 2014.

Loginova i Brković 2013:

Loginova, Larisa i Brković, Haris. *Solfeggio 1. Udžbenik za prvi razred osnovne glazbene škole*. Zagreb: Haris Brković.

Loginova i Brković 2014:

Loginova, Larisa i Brković, Haris. *Solfeggio 2. Udžbenik za drugi razred osnovne glazbene škole*. Zagreb: Haris Brković.

Loginova i Brković 2015:

Loginova, Larisa i Brković, Haris. *Solfeggio 3. Udžbenik za treći razred osnovne glazbene škole*. Zagreb: Haris Brković.

Petrović T. 2005:

Petrović, Tihomir. *Nauk o glazbi*. Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, 2005.

Petrović 2006:

Petrović, Tihomir. *Nauk o kontrapunktu*. Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, 2006.

Petrović 2010a:

Petrović, Tihomir. *Nauk o glazbenim oblicima*. Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, 2010.

Petrović 2010b:

Petrović, Tihomir. *Osnove teorije glazbe*. Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, 2010.

Petrović 2011:

Petrović, Tihomir. *Od Arcadelta do Tristanova akorda*. Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, 2011.

Petrović 2013:

Petrović, Tihomir. *Osnove teorije glazbe*. Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, 2013.

Poje 2013:

Poje, Jadranka. *Solfeggio 1. Priručnik iz solfeggia za prvi razred osnovne glazbene škole*. Zagreb: Glazbena škola Bonar, 2013.

Poje 2014:

Poje, Jadranka. *Solfeggio 2. Priručnik iz solfeggia za drugi razred osnovne glazbene škole*. Zagreb: Glazbena škola Bonar, 2014.

PROPISI I JAVNI DOKUMENTI:

NPPOGŠOPŠ 2006:

Nastavni planovi i programi za osnovne glazbene škole i osnovne plesne škole, *Narodne novine* 102/2006, 7025-7179.

NPPSGPŠ 2008:

Nastavni planovi i programi za srednje glazbene i plesne škole, Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih i plesnih pedagoga, 2008.

NKZNMŽ 2008:

Nacionalna klasifikacija zanimanja s nazivima u muškom i ženskom rodu, u: *Izmjene i dopune nacionalne klasifikacije zanimanja*, NN 124/2008, Zagreb: Državni zavod za statistiku, <http://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/dodatni/378415.pdf>, pristup 3. veljače 2016.

OSTALI IZVORI:

Ajanović 1971:

Ajanović, Ivona. Augmentacija, u: Kovačević, Krešimir (gl. ur.). *Muzička enciklopedija*, 1. svezak. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971, 83.

AM

korpus naslova, sažetaka i ključnih riječi iz članaka objavljenih u časopisu *Arti musices* od 2007. do 2017. na Potralu znanstvenih časopisa RH *Hrčak*, www.hrca.hr (datumi pristupa uz pojedinačne navode u tekstu).

Andreis 1977a:

Andreis, Josip. Rondeau, u: Kovačević, Krešimir (gl. ur.). *Muzička enciklopedija*, 3. svezak. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977, 226-227.

Andreis 1977b:

Andreis, Josip. Rondo, u: Kovačević, Krešimir (gl. ur.). *Muzička enciklopedija*, 3. svezak. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977, 227.

Anić i Silić 2011:

Anić, Vladimir; Silić, Josip: *Pravopis hrvatskoga jezika*. Zagreb: Novi Liber & Školska knjiga, 2011.

Babić 1966:

Babić, Stjepan. Sufiksna tvorba pridjeva u suvremenom hrvatskom ili srpskom književnom jeziku, *Rad JAZU* 344, 14 (1966), 63-256, digitalizirano izdanje: <http://dizbi.hazu.hr/?object=view&id=9319&rpo=194>, pristup 15. kolovoza 2015.

Babić 2002:

Babić, Stjepan. *Tvorba riječi u hrvatskome književnom jeziku*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti & Nakladni zavod Globus, 2002.

Babić i Moguš 2011:

Babić, Milan; Moguš, Stjepan. *Hrvatski pravopis*. Zagreb: Školska knjiga, 2011.

Badurina 1995:

Badurina, Lada. Pravopis hrvatski – pravopis srpski, *Fluminensia*, 7 (1999), 2, 59-69.

Badurina *et al.* 2008:

Badurina, Lada; Marković, Ivan; Mićanović, Krešimir. *Hrvatski pravopis*. Zagreb: Matica hrvatska, 2008.

Barić *et al.* 1999

Barić, Eugenija (ur.); Hudeček, Lana; Koharović, Nebojša; Lončarić, Mijo; Lukenda, Marko; Mamić, Mile; Mihaljević, Milica; Šarić, Ljiljana; Švačko, Vanja; Vukojević, Luka; Zečević, Vesna; Žagar, Mateo. *Hrvatski jezični savjetnik*. Zagreb: Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje & Pergamena & Školske novine, 1999.

Barić *et al.*⁴ 2005:

Barić, Eugenija (ur.); Lončarić, Mijo; Malić, Dragica; Pavešić, Slavko; Peti, Mirko; Zečević, Vesna; Znika, Marija. *Hrvatska gramatika* [4. izdanje] Zagreb: Školska knjiga, 2005.

Beiche 1997:

Beiche, Michael. Discantus / Discant, u: Riethmüller, Albrecht; Eggebrecht, Heinz Heinrich (ur.). *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* [digitalno izdanje priredio Markus Bandur]. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2012.

Belaj 2005:

Belaj, Branimir. O nekim aktualnim problemima pravopisne i leksičke norme u hrvatskom jeziku, u: Nikčević, Vojislav (ur.). *Norma i kodifikacija crnogorskog jezika*. Cetinje: Institut za crnogorski jezik i jezikoslovlje, 2005, 319-335.

Belaj i Tanacković Faletar 2007:

Belaj, Branimir i Tanacković Faletar, Goran. Jedan mogući teorijski model pristupa analizi jezičnog posuđivanja. *Jezikoslovlje* 8.1 (2007), 5-25.

Bent *et al.*:

Bent, Ian D. "Notation." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 17 Aug. 2015. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20114pg4>>

Bezić 1974:

Bezić, Jerko. Mjera, u: Kovačević, Krešimir (gl. ur.). *Muzička enciklopedija*, 2. svezak. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974, 594.

Blažanović 1995:

Blažanović, Stjepan. *Hrvatski rječnik najučestalijih 7500 razlikovnih riječi hrvatskoga i srpskoga jezika*. Zagreb i Sarajevo: HKD Napredak.

Blaževac i Vajs 1999:

Blaževac, Krešimir i Vajs, Nada. Sinonimija i jednojezični rječnik. *Rasprave Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje*, 25 (1999), 47-76.

Božić 2015:

Božić, Ivan. Otkrivamo zašto je u Hrvatskoj srednja škola – glazbena, a akademija – muzička [intervju s Milicom Mihaljević, 12. siječnja 2015.], <http://srednja.hr/Zbornica/>

Nastava/Otkrivamo-zasto-je-u-Hrvatskoj-srednja-skola---glazbena-a-akademija---muzicka, pristup 14. lipnja 2015.

Brodnjak 1992:

Brodnjak, Vladimir. *Rječnik razlika između hrvatskoga i srpskoga jezika*. Zagreb: Školske novine & Hrvatska sveučilišna naklada, 1992.

Brunšmid 1977a:

Brunšmid, Tea. Passacaglia, u: Kovačević, Krešimir (gl. ur.). *Muzička enciklopedija*, 3. svezak. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977, 46.

Brunšmid 1977a:

Brunšmid, Tea. Rastavljeni akordi, u: Kovačević, Krešimir (gl. ur.). *Muzička enciklopedija*, 3. svezak. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977, 167.

Cipra 1943:

Cipra, Milo. Potreba jedinstvenog glasbenog nazivlja, *Sv. Cecilija XXXVII*, 4-5 (1943), 113-117.

Cole 2016:

Cole, Malcolm S. Rondo. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23787>, pristup 12. veljače 2016.

Cruse 1986:

Cruse, David Alan. *Lexical Semantics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

Cruse 2000:

Cruse, David Alan. *Meaning in Language. An Introduction to Semantics and Pragmatics*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Devčić 1971:

Devčić, Natko. Dominanta, u: Kovačević, Krešimir (gl. ur.). *Muzička enciklopedija*, 1. svezak. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971, 463.

Divković 1980:

Divković, Mirko. *Latinsko-hrvatski rječnik* [reprint]. Zagreb: Naprijed.

Filipović 1986:

Filipović, Rudolf. *Teorija jezika u kontaktu*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti/Školska knjiga, 1986.

Frančić, Hudeček i Mihaljević 2005:

Frančić, Anđela; Hudeček, Lana; Mihaljević, Milica. *Normativnost i višefunkcionalnost u hrvatskome standardnom jeziku*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2005.

Gligo 1992:

Gligo, Nikša. Hrvatska glazbena terminologija (prolegomena jednom istraživačkom projektu), *Arti musices* 23/1 (1992), 21-34.

Gligo 1996:

Gligo, Nikša. *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća*. Zagreb: Muzički informativni centar KDZ & Matica hrvatska, 1996.

Gligo 1999:

Gligo, Nikša. Neki problemi hrvatskoga glazbenog nazivlja, *Theoria* I, 1 (1999), 11-14.

Gligo 2004:

Gligo, Nikša. „Strano“ i „domaće“: o problemu asimilacije stranoga nazivlja u hrvatsku glazbenu terminologiju, *Theoria* VI, 6 (2004), 34-35.

Gligo 2006:

Gligo, Nikša. Forma i/ili vrsta i/ili žanr?, *Theoria* VIII, 8 (2006), 29-30.

Gligo 2007:

Gligo, Nikša. Dilema nema? O skrivanju iza strukovnoga autoriteta, *Theoria* IX, 9 (2007), 14-15.

Gligo 2008:

Gligo, Nikša. Što je zapravo suzvuk ili: zašto ne zvuk (umjesto akorda)?, *Theoria* X, 10 (2008), 26-27.

Gut 1976:

Gut, Serge (1976). Dominante – Tonika – Subdominante. U: Riethmüller, Albrecht; Eggebrecht, Heinz Heinrich (ur.). *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* [digitalno izdanje priredio Markus Bandur]. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2012.

Harris 2014:

Harris, Ellen Turner. *George Frideric Handel. A Life with Friends*. New York & London: W. W. Norton & Company, 2014.

HE:

Ravlić, Slaven (gl. ur.). *Hrvatska enciklopedija* [mrežno izdanje], Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2016, <http://www.enciklopedija.hr> (datumi pristupa uz pojedinačne navode u tekstu).

HJK:

Hrvatski jezični korpus u Hrvatskoj jezičnoj riznici Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje u Zagrebu, <http://riznica.ihjj.hr/index.hr.html> hr (datumi pristupa uz pojedinačne navode u tekstu).

HJP:

Hrvatski jezični portal, Zagreb: Novi Liber, Srce & Znanje, 2016, <http://hjp.znanje.hr> (datumi pristupa uz pojedinačne navode u tekstu).

HMT:

Riethmüller, Albrecht; Eggebrecht, Heinz Heinrich (ur.). *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* [digitalno izdanje priredio Markus Bandur]. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2012.

HNK:

Hrvatski nacionalni korpus pri Filozofskome fakultetu Sveučilišta u Zagrebu <http://www.hnk.ffzg.hr> verzija 3.0 (datumi pristupa uz pojedinačne navode u tekstu).

Hudeček i Mihaljević 2009:

Hudeček, Lana, Mihaljević, Milica. *Hrvatski terminološki priručnik*. Zagreb: Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje, 2009.

Hudeček, Mihaljević i Vidović 2007:

Hudeček, Lana; Mihaljević, Milica; Vidović, Domagoj. Sinonimni parovi u temeljnome jezikoslovnom nazivlju, *Filologija*, 46-47(2007), 101 – 122.

Janežič 1851:

Janežič, Anton. *Vollständiges Wörterbuch der slovenischen und deutschen Sprache*. Klagenfurt: J. Sigmund'sche Buchhandlung, 1851.

Jelača 2014:

Jelača, Miljenko. Muzikolozi nas štite od loše glazbe [razgovor s muzikologinjom Evom Sedak], *Vijenac* XXII/528, 2014. <http://www.matica.hr/vijenac/528/Muzikolozi%20nas%20%C5%A1tite%20od%20lo%C5%A1e%20glazbe/>, pristup 22. svibnja 2015.

Klaić 1983:

Klaić, Bratoljub. *Rječnik stranih riječi*. Zagreb: Matica hrvatska, 1983.

Kuhač 1875:

Kuhač, Franjo. Predgovor, u: Lobe, Johann Christian. *Katekizam glazbe* [iz njemačkoga polag J. C. Lobe-a preveo i opazkama razjasnio Franjo Š. Kuhač]. Zagreb: Štampa Dragutina Albrechta, 1875, VII-XII.

Kuhač 1890:

Kuhač, Franjo. *Katekizam glazbe* [Izradio po I. C. Lobeu Fr. Š. Kuhač. Drugo, znatno nadopunjeno i popravljeno izdanje]. Zagreb: Naklada Akadem. Knjižare Lav. Hartmana, 1890.

Kuntarić 1974a:

Kuntarić, Marija. Ljestvica, u: Kovačević, Krešimir (gl. ur.). *Muzička enciklopedija*, 2. svezak. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974, 492-493.

Kuntarić 1974b:

Kuntarić, Marija. Neumatska notacija, u: Kovačević, Krešimir (gl. ur.). *Muzička enciklopedija*, 2. svezak. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974, 673-675.

Kuntarić 1977a:

Kuntarić, Marija. Pripjev, u: Kovačević, Krešimir (gl. ur.). *Muzička enciklopedija*, 3. svezak. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977, 128-129.

Kuntarić 1977b:

Kuntarić, Marija. Tonalitet, u: Kovačević, Krešimir (gl. ur.). *Muzička enciklopedija*, 3. svezak. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977, 586.

Laitz 2011:

Laitz, Steven Geoffrey. *The Complete Musician. An Integrated Approach to Tonal Theory, Analysis and Listening*. New York i Oxford: Oxford University Press.

Leuchtmann 1980:

Leuchtmann, Horst (ur.). *Terminorum musicae index septem linguis redactus* [2. izdanje]. Budapest: Akadémiai Kiadó & Kassel i dr.: Bärenreiter, 1980.

Lobe 1875:

Lobe, Johann Christian⁵⁰⁶. *Katekizam glasbe* [iz njemačkoga polag J. C. Lobe-a preveo i opazkami razjasnio Franjo Š. Kuhač]. Zagreb: Štampa Dragutina Albrechta, 1875.

Ljubičić 2011:

Ljubičić, Maslina. *Posuđenice i lažni parovi. Hrvatski, talijanski i jezično posuđivanje*. Zagreb: FF Press, 2011.

Mann 2015:

Mann, Alfred *et al.* Canon (i). *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04741>, pristup 12. kolovoza 2015.

Mičanović 2000:

Mičanović, Krešimir. Posvojni pridjevi i izražavanje posvojnosti, *Suvremena lingvistika* 49-50 (2000), 111-123.

⁵⁰⁶ Iako je u domaćoj literaturi uvriježeno Kuhača navoditi kao autora ovoga djela, u ovome se radu navodi pravi autor, Johann Christian Lobe, jer se u tome, prvome, izdanju Kuhač na više mjesta deklarira isključivo kao prevoditelj, a ne i autor djela (Lobe 1875: naslovnica, posveta, VII). Za razliku od toga, u drugome izdanju (Kuhač 1890) izrijekom navodi da je knjigu „izradio po I. C. Lobe-u“ te da je izdanje „znatno nadopunjeno i popravljeno“ (*ibid.*, naslovnica) te se potpisuje kao „pisac“ (*ibid.*, VIII).

MELZ 1:

Kovačević, Krešimir (gl. ur.). *Muzička enciklopedija*, 1. svezak. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971.

MELZ 2:

Kovačević, Krešimir (gl. ur.). *Muzička enciklopedija*, 2. svezak. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974.

MELZ 3:

Kovačević, Krešimir (gl. ur.). *Muzička enciklopedija*, 3. svezak. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977.

Michels 2004:

Michels, Ulrich. *Atlas glazbe 1* [prevela Jelena Vuković]. Zagreb: Golden marketing i Tehnička knjiga, 2004.

Michels 2006:

Michels, Ulrich. *Atlas glazbe 2* [prevela Dina Puhovski]. Zagreb: Golden marketing i Tehnička knjiga, 2006.

Mihaljević 1990:

Mihaljević, Milica. O terminološkom nazivlju, *Rasprave Zavoda za jezik*, 16 (1990), 151 – 165.

Mihaljević 2001:

Mihaljević, Milica. Terminološki rječnik i norma. Uputnice, odrednice i normativne napomene u terminološkom rječniku. *Rasprave Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje*, 27 (2001), 191-208.

Mihaljević 2007:

Mihaljević, Milica. Međuudžbenička i unutarudžbenička sinonimija i nepodudarni terminološki sustav, u: Barbaroša Šikić, Mirela: *Kominukacija u nastavi hrvatskoga jezika*. Zagreb: Naklada Slap, 65-83.

Milković 2010:

Milković, Alen. *Normiranje neologizama u hrvatskome jeziku* [doktorska disertacija, mentor: Josip Silić]. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu – Filozofski fakultet, 2010.

Note OCM:

note." *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4762>> , pristup 2. prosinca 2015.

Palmer 1981:

Palmer, Frank Robert. *Semantics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

Payne 2011:

Payne, Thomas Edward. *Understanding English Grammar: A Linguistic Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

PE:

Vujić, Antun (gl. ur.). *Proleksis enciklopedija*. Zagreb: PRO LEKSIS & Leksikografski zavod Miroslava Krleža, 2013, www.proleksis.lzmk.hr (datumi pristupa uz pojedinačne navode u tekstu).

Peričić 1977:

Peričić, Vlastimir. Pauza, u: Kovačević, Krešimir (gl. ur.). *Muzička enciklopedija*, 3. svezak. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977, 50-51.

Peti-Stantić i Langston 2013:

Peti-Stantić, Anita; Langston, Keith. *Hrvatsko jezično pitanje danas. Identiteti i ideologije*. Zagreb: Srednja Europa, 2013.

Petrović B. 2005:

Petrović, Bernardina. *Sinonimija i sinonimičnost u hrvatskome jeziku*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2005.

Pravopis.hr:

Jojić, Željko (gl. ur.); Blagus Bartolec, Goranka; Hudeček, Lana; Lewis, Kristian; Mihaljević, Milica; Ramadanović, Ermina (ur.). *Hrvatski pravopis* [prvo internetsko izdanje]. Zagreb: Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje, 2013, www.pravopis.hr (datumi pristupa uz pojedinačne navode u tekstu).

Prek i Završki 1973:

Prek, Stanko i Završki, Josip. *Teorija glazbe*. Zagreb: Školska knjiga, 1973.

Reckow 1972:

Reckow, Fritz. Rondellus / Rondeau, rota (1972), u: Riethmüller, Albrecht; Eggebrecht, Heinz Heinrich (ur.). *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* [digitalno izdanje priredio Markus Bandur]. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2012.

Rendić 1971:

Rendić, Smiljana. Izlazak iz genitiva ili drugi hrvatski preporod, *Kritika* 18 (1971), 417-428, mrežni prijenos na Portalu hrvatskoga kulturnog vijeća, <http://www.hkv.hr/vijesti/dokumenti/12768-smiljana-rendic-izlazak-iz-genitiva-ili-drugi-hrvatski-preporod.html>, pristup 18. siječnja 2016.

RHJ

Anić, Vladimir. *Rječnik hrvatskoga jezika*. Zagreb: Novi Liber, 1991.

Roche 2015:

Roche, Christophe. Ontological definition, u: Kockaert, Hendrik i Steurs, Frida (ur.). *Handbook of Terminology*. Amsterdam: John Benjamins, 2015, 128 – 152.

RSR

Klaić, Bratoljub. *Rječnik stranih riječi*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1983.

Samardžija 1995:

Samardžija, Marko. *Leksikologija s poviješću hrvatskoga jezika*. Zagreb: Školska knjiga, 1995.

Scholes 2015:

Scholes, Percy, et al. "Canon." *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1115>, pristup 12. kolovoza 2015.

Schümann 2010:

Schümann, Michael: Wortbildung, u: Hentschel, Elke (ur.). *Deutsche Grammatik*. Berlin & New York: De Gruyter, 390-395.

Silić 1996:

Silić, Josip. Riječ jezičnog savjetnika, u: Gligo, Nikša. *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća*. Zagreb: Muzički informativni centar KDZ/Matica hrvatska, XIII-XVI, 1996.

Silić 1999:

Silić, Josip. Leksik i norma, u: Samardžija, Marko (ur.). *Norme i normiranja hrvatskoga standardnog jezika*, Zagreb: Matica hrvatska, 1999, 282-292.

Silić 2006:

Silić, Josip. *Funkcionalni stilovi hrvatskoga jezika*. Zagreb: Disput, 2006.

Skovran i Peričić 1991:

Skovran, Dušan i Peričić, Vlastimir. *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1991.

Šarić 2011:

Šarić, Ljiljana. Kognitivna lingvistika i sinonimija, *Croatica et slavica iadertina*, 7(2011), 2, 305 – 325.

Šarić i Wittschen 2008:

Šarić, Ljiljana; Wittschen, Wiebke. *Rječnik sinonima*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 2008.

Šimundić 1994:

Šimundić, Mate. *Rječnik suvišnih tuđica u hrvatskomu jeziku*. Zagreb: Barka, 1994.

Škunca 1977:

Škunca, Mirjana. Ritornello, u: Kovačević, Krešimir (gl. ur.). *Muzička enciklopedija*, 3. svezak. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977, 212.

Šulek 1860a:

Šulek, Bogoslav. *Deutsch-kroatisches Wörterbuch*, 1. svezak. Zagreb: Narodna tiskarnica dra. Ljudevita Gaja, 1860.

Šulek 1860b

Šulek, Bogoslav. *Deutsch-kroatisches Wörterbuch*, 2. svezak. Zagreb: Verlag der Franz Suppan'schen Buchhandlung, Druck von Dr. Ludwig Gaj in Agram, 1860.

Tadić 1996:

Tadić, Marko. Računalna obradba hrvatskoga i nacionalni korpus, *Suvremena lingvistika*, 41-42 (1996), 1-2, 603-611.

Tafra 2005a:

Tafra, Branka. Bliskoznačni odnosi u leksiku, u: Tafra, Branka (ur.), *Od riječi do rječnika*, Zagreb: Školska knjiga, 2005, 213-226.

Tafra 2005b:

Tafra, Branka. Desinonimizacija, u: Tafra, Branka (ur.), *Od riječi do rječnika*, Zagreb: Školska knjiga, 2005, 267-279.

Tanocki 1994:

Tanocki, Franjo (1994). *Hrvatska riječ. Jezični priručnik*. Osijek: Matica hrvatska.

Von Troschke 1992:

Von Troschke, Michael (1992). Chaconne - Passacaglia, u: Riethmüller, Albrecht; Eggebrecht, Heinz Heinrich (ur.). *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* [digitalno izdanje priredio Markus Bandur]. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2012.

Von Troschke 1999:

Von Troschke, Michael (1999). Ritornello / Ritornell, u: Riethmüller, Albrecht; Eggebrecht, Heinz Heinrich (ur.). *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* [digitalno izdanje priredio Markus Bandur]. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2012.

Vince 1990:

Vince, Zlatko. *Putovima hrvatskoga književnog jezika*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1990.

VNHSJ 2006:

Zapisnik s 15. sjednice Vijeća za normu hrvatskoga standardnog jezika, 21. prosinca 2006., https://hr.wikisource.org/wiki/Zapisnik_s_15._sjednice_Vije%C4%87a_za_normu_hrvatskoga_standardnog_jezika, pristup 22. svibnja 2015.

Vrančić 1992:

Vrančić, Faust. *Dictionarium quinque nobilissarum Europae linguarum*. Zagreb: Novi Liber, 1992.

VRH:

Jojić, Ljiljana (gl. ur.); Nakić, Anuška; Vajs Vinja, Nada; Zečević, Vesna (ur.). *Veliki rječnik hrvatskoga standardnog jezika*. Zagreb: Školska knjiga, 2015.

Wüster 1979:

Wüster, Eugen. *Einführung in die allgemeine Terminologielehre und terminologische Lexikographie* [2. izdanje]. Kopenhagen: Infoterm, 1985.

Završki 1995:

Završki, Josip. *Teorija glazbe*. Zagreb: Školske novine, 1995.

Završki 1997:

Završki, Josip. *Teorija glazbe*. Zagreb: Školske novine, 1997.

Zgusta 1971:

Zgusta, Ladislav. *Manual of Lexicography*. Prague: Academia.

Zlatic 1952:

Zlatic, Slavko. Za reviziju naše muzičke terminologije, *Muzičke novine*, 1, 6 (1952), 1-2.

Znika 1997:

Znika, Marija. Opisni i odnosni pridjevi, *Suvremena lingvistika*, 43-44(1997), 1-2, 341-357.

Napomena: uputnice na kraće natuknice kojima je autor nepoznat, a nalaze se u skupnim referencijalnim izdanjima, referiraju se na matičnu publikaciju ili bazu podataka (npr. *HE*, *VRH*, *Pravopis.hr*, *HNK*), a datum pristupa (ako je riječ o mrežnom izdanju) označen im je na mjestu navođenja u tekstu, dok se one kojima su autori poznati navode posebno pod prezimenom autora (npr. von Troschke 1999), a datum pristupa natuknicama iz mrežnih izdanja nalazi se u popisu literature.

SAŽETAK

**PROBLEMI TEMELJNOGA HRVATSKOGA GLAZBENOTEORIJSKOG NAZIVLJA
S POSEBNIM OSVRTOM NA LITERATURU NAMIJENJENU
NASTAVI TEORIJSKIH GLAZBENIH PREDMETA**
(sažetak doktorske disertacije)

Temeljno je glazbeno nazivlje jedna od najslabijih točaka hrvatskoga institucionalnoga glazbenog obrazovanja i to od svojih začetaka u prvoj polovici 19. stoljeća. Većina terminoloških poteškoća, počevši od onih s kojima se susretao Franjo Kuhač pri pokušaju prevođenja Lobeova djela *Katechismus der Musik*, još je uvijek prisutna u suvremenom muzikološkom diskursu. Kao što je Kuhač i opisao u predgovoru spomenuta prijevoda, hrvatsko je glazbeno nazivlje bremenito polisemijom, homonimijom, stranim riječima i izrazima, posuđenicama, leksičkim prazninama i dr.⁵⁰⁷ Spomenuti su problem najočitiji s gledišta glazbenoga pedagoga, osobito u državnome usporednom sustavu glazbenoga obrazovanja. Stoga se standardizacija suvremenoga glazbenog nazivlja nameće kao važan cilj svim sudionicima u tome sustavu. Važnost zadatka proizlazi iz privilegirana položaja metajezika glazbe, osobito u okviru institucionalnoga glazbenog obrazovanja.

Ova je disertacija interdisciplinarnan pokušaj uspostavljanja normativnoga jezičnog standarda u okviru teorije glazbe kao grane muzikologije, u okviru konteksta takozvanih teorijskih glazbenih predmeta u sustavu institucionalnoga glazbenog obrazovanja u HR (usporedne osnovne i srednje glazbene škole te muzičke akademije). Rad su nadzirali mentori Nikša Gligo, muzikolog (Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu) i Maslina Ljubičić, jezikoslovka (Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu i Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu).

Osnovna je hipoteza bila da je suvremeno hrvatsko glazbeno nazivlje iznimno heterogeno, bremenito neprikladnim nazivima kao što su sinonimi, strane riječi i

⁵⁰⁷ Kuhač 1875: VII-XII.

posuđenice, homonimi, arhaizmi, semantički ili morfološki dvojbene konstrukcije i mnogim drugim terminološkim problemima. Stoga zahtijeva temeljitu znanstvenu obradu s jezikoslovnoga i muzikološkoga gledišta. Spomenuti su problemi u tijesnoj vezi s nedosljednostima pojmovnih sustava hrvatskih glazbenih teoretičara, osobito autora pedagoške literature i pripadnika nastavničke struke općenito.

Samo se istraživanje nastavlja na rezultate nekadašnjega znanstveno-istraživačkog projekta Hrvatska glazbena terminologija (1993. – 1996.), koji je također vodio Nikša Gligo. U radu su primijenjeni normativni kriteriji i standardi koje su utvrdili jezikoslovci s Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje u Zagrebu za potrebe rada na tamošnjoj terminološkoj bazi Struna.⁵⁰⁸ Rad se djelomično oslanja na rezultate istraživanja provedenih u okviru projekta Conmusterm – Problemi temeljnoga suvremenoga glazbenog nazivlja u Hrvatskoj.

Polazište je rada analiza korpusa pedagoške literature koja je u uporabi u sustavu odgoja i obrazovanja (predmetni udžbenici i pomoćna nastavna sredstva odobrena koje je odobrilo Ministarstvo znanosti, obrazovanja i sporta; nastavni planovi i programi za osnovne i srednje glazbene škole te muzičke akademije; dopunska literatura koja se upotrebljava u nastavi teorijskih glazbenih predmeta).

Kako bismo prikazali raskorak između uporabe, norme i varijacije u pisanom i govorenom muzikološkom diskursu, proveli smo i malu anketu među pripadnicima struke – nastavnicima i studentima teorije glazbe te glazbene kulture i umjetnosti. Nazive kod kojih je zamijećena varijacija u uporabi smatrali smo vrijednima daljnje znanstvene obrade i razvrstali prema kategoriji zastupljenoga terminološkog problema.

Provedena je i kontrastivna analiza nekih naziva i to u kontekstu strukovnih nazivlja onih stranih jezika koji su utjecali na formiranje hrvatskoga glazbenog nazivlja. Starije hrvatske inačice pojedinih naziva također je bila uzeta u obzir tamo gdje je to bilo potrebno. U posebnim slučajevima dijakronijske polisemije raspravljalo se o povijesti pojmova, kao i o potrebi povijesno-obaviještene devijacije u odnosu na opća terminološka načela tamo gdje je to nalažu zahtjevi struke.

Svi su nazivi pomno promotreni u odgovarajućim hijerarhijskim sustavima. Raspravljalo se o nedosljednostima unutar pojmovnih sustava različitih autora. Zaključci su

⁵⁰⁸ Hudeček i Mihaljević 2009.

doneseni u skladu sa suvremenim muzikološkim spoznajama. Potvrđene su hipoteze o sinonimiji i polisemiji kao najvećim problemima u suvremenome glazbenoteorijskom diskursu.

Rezultati su istraživanja omogućili i izradu baze standardiziranih hrvatskih glazbenoteorijskih naziva u organiziranome konceptualnom okviru, usklađenome s općom jezičnom normom kako je vidimo sa suvremenoga muzikološkog stajališta. Tu smo normativnu bazu podataka zamislili kao otvorenu formu, sustav čija propusnost i elastičnost omogućava nadgradnju i razvoj kako bi i ubuduće zadovoljavala potrebe muzikološkoga diskursa. Javnosti je ponuđena referentna terminološka studija za koju se nadamo da će pomoći stručnjacima, studentima, prevoditeljima i ostalim korisnicima u pristupu glazbenoteorijskim temama na hrvatskome standardnom jeziku.

ABSTRACT

Problems of Basic Croatian Music Theory Terminology with Special Emphasis on Literature Intended for Teaching Music Theory

(PhD dissertation abstract)

Since its beginnings in the first decades of 19th century, the basic musical terminology has always been one of the weakest points of Croatian institutional music education system. Most of the terminological difficulties beginning with Franjo Kuhač's attempt to translate Lobe's *Katechismus der Musik*, described in the foreword of his work, are still present in contemporary musicological discourse: polysemy, homonymy, foreign words and expressions, lexical voids etc.⁵⁰⁹ The mentioned issues are most obvious from the teachers' perspective, especially in the state-funded parallel music education system. Therefore, the standardization of contemporary musical terms imposes itself as an important scientific and general task for all its participants. The importance of the task arises from the privileged position of musical metalanguage, especially within the institutional music education discourse.

The dissertation is an interdisciplinary attempt to set up a normative language standard within Music Theory regarded as a subdiscipline of Musicology, limited to the context of the so-called "Music Theory Subjects" ("teorijski glazbeni predmeti"⁵¹⁰) in the Croatian institutional music education system (parallel elementary and secondary music schools, music academies). The thesis supervisors are Nikša Gligo, musicologist (Music Academy, University of Zagreb) and Maslina Ljubičić, linguist (Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb & Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Split).

The basic premise was that contemporary Croatian musical terminology is severely heterogeneous, crowded with inappropriate terms like synonyms, loanwords, homonyms, heteronyms, archaisms, semantically or morphologically doubtful

⁵⁰⁹ Kuhač 1875: VII-XII.

⁵¹⁰ The Music Theory subdiscipline in Croatia comprises the following teaching subjects: *Solfeggio* (ear training and elementary music theory), Music Theory, Harmony, Polyphony, Musical Forms and Genres, Analysis of Musical Forms as well other subjects covering the same contents under different subject names.

constructions and many other terminological issues and thus requires a thorough scientific processing from both linguistic and musicological aspects respectively. The above mentioned problems are tightly connected with the inconsistency of the conceptual systems among Croatian music theorists, especially the authors of educational literature and teaching staff in general.

The research was based upon the achievements of a former state-funded scientific project led by Nikša Gligo, the *Croatian Musical Terminology (Hrvatska glazbena terminologija*, conducted from 1991 to 1993). The applied normative criteria meet the standards determined by the language experts of the Institute for Croatian Language and Linguistics in Zagreb, intended for contributors of their terminological database Struna⁵¹¹ (e.g. Hudeček & Mihaljević 2009).

The main point of departure was a corpus analysis of the authorized educational literature (authorised subject-specific textbooks and other educational literature approved by the Croatian Ministry of Science, Education and Sports; authorised curricula for elementary and secondary music schools, music academies and other music subjects taught at universities and other literature used in teaching music theory).

In order to show the discrepancies between the usage, norm and variation in written and spoken musicological discourse, a short survey was conducted among teaching professionals and students of music theory and music education. All terms showing any essential variation in usage were considered worth further scientific elaboration and categorized by the type of represented terminological issue.

A contrastive analysis of disputed terms was conducted within the context of special field terminologies of foreign languages which influenced the formation of Croatian music theory terms. Earlier Croatian variants of these terms were taken into account when necessary. The conceptual history of the terms was discussed in special cases of polysemy caused by their diachronic development and modifications. The need for a historically-informed deviation from the general terminological standards was disputed in appropriate cases.

⁵¹¹ Struna – Hrvatsko strukovno nazivlje is a database of Croatian Special Field Terminology supported by the Institute of the Croatian Language and Linguistics, Zagreb. It was officially inaugurated on the web in February 2012. Its aim is to gradually make available to the public the standardized Croatian terminology for all professional domains. The candidate has been contributing to the Struna database since 2013.

All terms were carefully observed in their hierarchical conceptual contexts. The research reflected upon the inconsistencies within conceptual systems of different authors and brought some solutions corresponding with the current state of musicological thought. The hypotheses that synonymy and polysemy represent the main source of problems in today's discourse on music theory were confirmed.

The research also offers a set of standardized Croatian music theory terms within an organized conceptual framework harmonized with the general lexical norm, as seen from the contemporary musicological standpoint. Such a normative database should however remain an open form whose permeability and flexibility would enable upgrading and development in order to correspond to requirements of future musicological discourses. The public is offered a referential terminological study to support field experts, students, translators and other users in their approach to music theory in Croatian language.

ŽIVOTOPIS AUTORICE

Sanja Kiš Žuvela rođena je 18. srpnja 1975. godine u Zagrebu. Srednjoškolsko obrazovanje zaključila je 1993. godine u Obrazovnome centru za jezike/XVI. gimnaziji te 1994. na teorijskom odjelu Glazbene škole Blagoja Berse u Zagrebu.

Na Sveučilištu u Zagrebu studirala je arhitekturu i teoriju glazbe, a diplomirala je 2004. godine na I. b. odsjeku za kompoziciju i teoriju glazbe Muzičke akademije s temom *Proporcije u glazbi* (mentor: prof. Mladen Tarbuk). Na istoj je ustanovi upisala i poslijediplomski znanstveni studij muzikologije koji je završila 2010. godine obranivši magistarski rad *Načelo zlatnog reza kao izvor sustavnosti u glazbi 20. stoljeća – neki primjeri* pod mentorstvom akademika Nikše Gliga. 2014. upisuje doktorski studiji interdisciplinarnih humanističkih znanosti na Filozofskome fakultetu Sveučilišta u Splitu i radi na disertaciji *Problemi temeljnoga hrvatskog glazbenoteorijskog nazivlja* (mentori: akademik Nikša Gligo i red. prof. dr. sc. Maslina Ljubičić).

Tijekom radnoga staža bavila se različitim djelatnostima na području umjetničke glazbe, a od 2004. godine odlučuje se posvetiti pedagogiji, najprije kao nastavnica teorijskih glazbenih predmeta u GŠ Frana Lhotke u Sisku, a potom u UŠ Franje Lučića u Velikoj Gorici. U siječnju 2013. promaknuta je u zvanje profesora mentora. U ljetnome semestru ak. god. 2014./2015. kao naslovna asistentica sudjeluje u nastavi na Odsjeku za muzikologiju zagrebačke Muzičke akademije, a od listopada 2015. zaposlena je kao asistentica na tome odsjeku.

Uz nastavnu djelatnost intenzivno se bavi znanstvenoistraživačkim radom u kojemu posebnu pozornost posvećuje odnosu između umjetničke glazbe i vizualnih umjetnosti te istraživanju glazbenoga nazivlja. Pod vodstvom akademika Nikše Gliga od 2013. godine sudjeluje u obradi temeljnoga glazbenog nazivlja u okviru programa Struna – izgradnja hrvatskoga strukovnog nazivlja pri Institutu za hrvatski jezik i jezikoslovlje u Zagrebu, a od rujna 2014. suradnica je na četverogodišnjemu znanstvenoistraživačkom projektu Conmuster – Problemi temeljnoga suvremenog glazbenog nazivlja u Hrvatskoj, koji također vodi akademik Gligo uz potporu Hrvatske zaklade za znanost. Objavila je više radova te sudjelovala na nizu stručnih i znanstvenih skupova (popisi u posebnome

prilogu), a 2011. godine tiskana joj je knjiga *Zlatni rez i Fibonaccijev niz u glazbi 20. stoljeća*. Urednica je, recenzentica i savjetnica za strukovno nazivlje različitih publikacija namijenjenih nastavi teorijskih glazbenih predmeta. Redovita je članica Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara i Hrvatskoga muzikološkog društva.

POPIS OBJAVLJENIH ZNANSTVENIH I STRUČNIH RADOVA

(dostupan i na <https://bib.irb.hr/lista-radova?autor=334830>)

KNJIGA:

Kiš Žuvela, S. (2011). *Zlatni rez i Fibonaccijev niz u glazbi 20. stoljeća*. Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara.

ZNANSTVENI I STRUČNI RADOVI:

Ljubičić, M. i Kiš Žuvela, S. (2016). Traduzione della terminologia musicale: nomi italiani degli strumenti musicali e i loro equivalenti croati. U: *Zbornik radova s Prvoga međunarodnog skupa „Prevođenje i višejezičnost“, Pula, 3. – 4. srpnja 2015*. Pula: Sveučilište Jurja Dobrile (u tisku).

Kiš Žuvela, S. (2015). Analitičko slušanje glazbe na nastavi harmonije. U: *Sinteza tradicionalnog i suvremenog: zbornik radova s Četvrtog međunarodnog simpozija glazbenih pedagoga*. Split: Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu; 305-316 (u tisku).

Kiš Žuvela, S. (2015). Problems of Basic Croatian Music Terminology (with special emphasis on literature intended for teaching Music Theory). U: *Zadar Linguistic Forum 2015 – Book of Abstracts*, Zadar: Sveučilište u Zadru, <http://zadarskilingvistickiforum.blogspot.hr/2015/03/we-are-happy-to-present-book-of.html>.

Kiš Žuvela, S. (2014). O potrebi sređivanja temeljnoga hrvatskog glazbenog nazivlja i pokretanju novoga znanstvenoistraživačkog projekta, *Theoria*, 2014, 16; 5-7.

Kiš Žuvela, S. (2014). O položaju harmonijske analize i mogućnostima analitičkoga slušanja glazbe na nastavi harmonije, *Theoria*, 2014, 16; 21-26.

Kiš Žuvela, S. (2014). Structural Analogies between the Arts in Teaching Music Theory. U: Bergé, P., Coulembier, K., Boucquet, K., Christiaens, J. (ur.). *Abstracts of the Eighth European Music Analysis Conference EuroMAC 2014 Leuven*. Leuven: KU Leuven; 174.

Kiš Žuvela, S. (2014). Alistair Noble, *Composing Ambiguity: The Early Music of Morton Feldman* (2013). *International Review of Aesthetics and Sociology of Music*, 45 (2014), 1; 195-197.

Kiš Žuvela, S. (2013). Između zvuka, slike i riječi: neke mogućnosti interdisciplinarnoga pristupa nastavi teorijskih glazbenih predmeta. U: Vidulin-Orbanić, S. (ur.). *Interdisciplinarni pristup glazbi: istraživanje, praksa i obrazovanje: zbornik radova s Trećeg međunarodnog simpozija glazbenih pedagoga = Interdisciplinary Approach to Music:*

Research, Practice and Education: Proceedings from the Third International Symposium of Music Pedagogues. Pula: Sveučilište Jurja Dobrile; 427-438.

Kiš Žuvela, S. (2012). Prostorno-vremenski kontinuum: O nekim aspektima glazbe i arhitekture u 20. stoljeću. U: Davidović, D.; Bezić, N. (ur.): *Nova nepoznata glazba: Svečani zbornik za Nikšu Gliga*. Zagreb: DAF; 390-395.

Kiš Žuvela, S. (2011). The Golden Section as a Source of Consistency in 20th Century Music, *Arti musices*, 2011, 42/2, 271-280.

Kiš Žuvela, S. (2011). *Repetitio est mater studiorum* – ponavljanje kao didaktički i skladbeni postupak u nastavi teorijskih glazbenih predmeta, *Theoria*, 2011, 13; 8-13.

Kiš Žuvela, S. (2010). Kako se zlatni rez urezao u glazbenu praksu, *Theoria*, 2010, 12; 38-45.

Kiš Žuvela, S. (2010). Korelacija likovnog i glazbenog u nastavi teorijskih glazbenih predmeta, *Theoria*, 2010, 12/XII, str. 46-49.

Kiš Žuvela, S. (2009). Harmony of Spheres and Harmonic Proportion in Architecture, with a review of Croatian Renaissance examples. U: Yannacoupoulou, J.; Kyriakidou, A. (ur.). *Proceedings of the 2nd International Conference for PhD Music Students*. Thessaloniki: Ziti; 222-229.

Kiš Žuvela, S. (2005). Muzička analogija u graditeljstvu, *Theoria*, 2005, 7; 20-23.

Kiš, S. (2000). Glazbeni odgoj – estetski odgoj, *Tonovi*, 2000, 35/15(1), 44-54.

REFERATI NA MEĐUNARODNIM ZNANSTVENIM SKUPOVIMA:

3. 10. 2015. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie
Umjetničko sveučilište [Universität der Künste] Visoka škola za glazbu *Hanns Eisler*, Berlin
tema referata: Der Goldene Schnitt und die Fibonacci-Folge als Zeitgliederungsmuster in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts
4. 7. 2015. Međunarodni znanstveni skup *Prevođenje i višejezičnost*
Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
tema referata: Traduzione della terminologia musicale: nomi italiani degli strumenti musicali e loro equivalenti croati (1. autorica: Maslina Ljubičić)
16. 5. 2015. Četvrti međunarodni simpozij glazbenih pedagoga
Sveučilište u Splitu
tema referata: Analitičko slušanje glazbe na nastavi harmonije
23. 3. 2015. Zadarski lingvistički forum
Sveučilište u Zadru
tema referata: Problems of Basic Croatian Music Theory Terminology with Special Emphasis on Literature Intended for Teaching Music Theory
20. 9. 2014. 8th European Music Analysis Conference EuroMAC 2014
Katoličko sveučilište u Leuvenu
tema referata: Structural Analogies Between the Arts in Teaching Music Theory
19. 4. 2013. Treći međunarodni simpozij glazbenih pedagoga
Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
tema referata: Između zvuka, slike i riječi: neke mogućnosti interdisciplinarnoga pristupa nastavi teorijskih glazbenih predmeta
13. 2. 2009. 2nd International Conference for PhD Music Students,
Aristotelovo sveučilište u Solunu
tema referata: Harmony of Spheres and Harmonic Proportion in Architecture, with a review of Croatian Renaissance examples

ŽIVOTOPISI MENTORA

NIKŠA GLIGO

Akademik Nikša Gligo rođen je 1946. godine u Splitu, gdje je 1964. maturirao na Klasičnoj gimnaziji *Natko Nodilo* i na Glazbenoj školi *Josip Hatze*. 1969. godine diplomirao je komparativnu književnost te engleski jezik i književnost na Filozofskome fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, a 1973. muzikologiju na Filozofskome fakultetu Sveučilišta u Ljubljani. 1981. je stekao titulu magistra znanosti na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu, a doktorirao je 1983, također na Filozofskome fakultetu Sveučilišta u Ljubljani.

Usavršavao se 1972./'73. na Filozofskome fakultetu Sveučilišta u Kölnu (stipendija DAAD-a), 1976. u Salzburgu (*Salzburg Seminar in American Studies: American 20th Century Music*), 1979. je na poziv State Departmenta boravio na raznim sveučilištima u SAD-u, 1983./'84. u Berlinu (stipendija DAAD-a: znanstveni program), 1985./'86. i 1993./'94. u Freiburgu i. B. (stipendija Zaklade *Alexander von Humboldt*).

Od 1969. do 1986. bio je zaposlen kao upravitelj Muzičkoga salona Studentskog centra Sveučilišta u Zagrebu, od 1986. radi kao docent na Odsjeku za muzikologiju Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu, gdje je u trajno zvanje redovitoga profesora izabran 2003. godine. Predavao je kao gostujući profesor pri Muzikološkome seminaru Sveučilišta *Albert Ludwig* u Freiburgu i. B. (1985./'86.), na Odsjeku za muzikologiju Muzičke akademije Univerziteta u Sarajevu (od 1998.), na poslijediplomskome studiju informacijskih znanosti na Fakultetu organizacije i informatike u Varaždinu (1996. – 2001.), na poslijediplomskome studiju na Odsjeku za kulturalne studije Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Rijeci (od 2005.) te na znanstvenome poslijediplomskom studiju muzikologije na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu (2005. – 2007.).

Od 2006. redoviti je član, a od 2011. i član predsjedništva Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. 2014. godine izabran je i za člana Europske akademije (*Academia Europaea*).

Član je više strukovnih udruga, među ostalim, Hrvatskoga muzikološkog društva, Hrvatskoga društva skladatelja i Međunarodnoga udruženja za semiotičke studije (*IASS/AIS*; od 1994. član izvršnoga odbora).

Bio je član uredništva časopisa *Arti musices* (1992./'96), član je uredništva *The International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* (od 1992.), sarajevskoga časopisa *Muzika* (od 1992) i izdavačkoga savjeta časopisa *MusikTexte* iz Kölna (od 1993.).

Objavio je preko stotinu znanstvenih i stručnih tekstova na hrvatskom, njemačkom, engleskom i francuskom jeziku u Hrvatskoj i u inozemstvu. Autor je pet knjiga i prevoditelj četiriju.

Laureat je brojnih nagrada i priznanja: nagrade *Josip Andreis* Društva skladatelja Hrvatske (1985, 1987 i 2000); ordena viteza u redu umjetnosti i književnosti francuskoga Ministarstva kulture (1992); hrvatske diskografske nagrade *Porin*; godišnje državne nagrade za znanost (1997); odlikovanja Reda Danice hrvatske s likom Marka Marulića (2000); nagrade *Josip Juraj Strossmayer* Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti i Zagrebačkog velesajma (2000).

Osnovna područja Gligovih znanstvenih interesa su glazba 20. stoljeća (posebno suvremena hrvatska glazba), glazbena terminologija i semiotika/semiografija glazbe. Svojom je znanstvenom i nastavnom djelatnošću na tim područjima bitno proširio znanstvene muzikološke spoznaje u nas, a nipošto nije zanemariv ni odjek njegovih radova objavljenih u inozemstvu. Naročito je bitan i dalekosežan Gligov doprinos standardizaciji hrvatskoga glazbenog nazivlja (bio je voditelj projekta MZOS-a *Hrvatska glazbena terminologija* od 1993. – 1996., a od 2014. vodi projekt Conmusterm – *Problemi suvremenoga hrvatskog glazbenog nazivlja* pod pokroviteljstvom HRZZ-a). Njegovi radovi o hrvatskoj glazbi druge polovine 20. stoljeća svakako bacaju posebno svjetlo na taj segment hrvatske suvremene kulture.

Popis radova na bib.irb.hr: <https://bib.irb.hr/lista-radova?autor=102736>

MASLINA LJUBIČIĆ

Maslina Ljubičić rođena je 1955. godine u Splitu. Nakon završene Klasične gimnazije na Filozofskom fakultetu u Zagrebu diplomirala je talijanski i španjolski jezik i književnost, te kao paralelan studij engleski i francuski jezik i književnost. Magistrirala je radnjom o prevođenju člana, a doktorirala temom o slaganju vremena u talijanskom jeziku.

Od 1980. zaposlena je na Katedri za talijanski jezik Odsjeka za talijanistiku Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, najprije kao asistent, od 1981. kao znanstveni asistent, od 1990. kao docent. Od 1994. do 1998. živjela je u Njemačkoj, dok joj je radni staž mirovao. U zvanje izvanrednoga profesora izabrana je 2000. godine, od 2005. redoviti je profesor, a od 2011. redoviti profesor u trajnome zvanju.

Od 1990. sudjeluje u nastavi poslijediplomskoga studija lingvistike na Filozofskome fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Pod njezinim je mentorstvom izrađeno nekoliko doktorskih, magistarskih i kvalifikacijskih radova te sedamdesetak preddiplomskih, diplomskih i završnih radova. Također je mentorica na doktorskom studiju lingvistike Univerziteta u Sarajevu. Od 2011. godine predaje na Poslijediplomskome doktorskom sveučilišnom studiju humanističkih znanosti na Filozofskome fakultetu Sveučilišta u Splitu (modul Mediteranski interdisciplinarni kulturološki studij). Bila je pročelnica Odsjeka za talijanistiku (2007.-2009.), zamjenica pročelnika (1987.-1989., 1999./2000.) i predstojnica Katedre za talijanski jezik (1990.-1994., 1999./2000. i od 2011.).

U listopadu 1991. u Pisi dodijeljena joj je nagrada za promicanje talijanske kulture *Premio Ascarelli* Zaklade *Galileo Galilei dei Rotary Club Italiani*. Tiskane su joj dvije znanstvene knjige (*Studije o prevođenju*, Hval / Zavod za lingvistiku Filozofskoga fakulteta, Zagreb, 2000.; *Posuđenice i lažni parovi. Hrvatski, talijanski i jezično posredovanje*, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu – FF-press, Zagreb, 2011.). U domaćim i stranim publikacijama objavila je preko 50 znanstvenih radova, a sudjelovala je s izlaganjima na šezdesetak znanstvenih skupova.

Do 2002. godine surađivala je na znanstvenom projektu Hrvatsko-talijanske književne veze (voditelj prof. emeritus dr. sc. Mate Zorić). Od 2002. do 2006. bila je voditeljica projekta MZOS-a *Supostavna analiza hrvatskoga i talijanskoga jezika*, a od 2007. do 2013. projekta *Talijanski i hrvatski u kontaktu i kontrastu* u okviru programa *Jezični i kulturni transferi – kontakti i kontrastiranje* (voditeljica prof. dr. sc. Zrinjka Glovacki-Bernardi). Bila je voditeljica znanstveno-istraživačke teme Sveučilišta u Zagrebu *Talijanski i hrvatski varijeteti: dodiri i usporedba* 2014. godine, te *Usporedbe talijanskih i hrvatskih varijeteta u europskom kontekstu* 2015. godine. Od 2005. godine suradnica je međunarodnoga znanstvenog projekta *Widespread Idioms in Europe and Beyond* (voditeljica dr. sc. Elisabeth Piirainen, Steinfurt, Njemačka).

Od 1987. članica je uredništva časopisa *Studia Romanica et Anglica Zagradiensia*; od 1987. do 1994. bila je tajnica uredništva, a od 2002. godine glavna je urednica.

Od znanstvenih udruga, članica je Hrvatskoga filološkog društva, Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana (A.I.S.L.I.), i European Society of Phraseology (EUOPHRAS).

Popis radova na bib.irb.hr: <http://bib.irb.hr/lista-radova?autor=106654>