

Sanja Kiš Žuvela

Maura Filippi

Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu

skiszuvela@muza.hr

mfilippister@gmail.com

„BRZO AL NE PREVEĆ”¹: DIJAKRONIJSKI OSVRT NA HRVATSKE PRIJEVODE TALIJANSKIH OZNAKA ZA NAČIN IZVOĐENJA GLAZBE

Prevodeći Lobeov *Katekizam glazbe*, otac hrvatske glazbene terminologije Franjo Kuhač jasno je zauzeo stav da praktični glazbenik mora poznavati izvorne talijanske glazbene nazive kako bi mogao muzicirati diljem svijeta (1875: X). Međutim, i sâm se ipak okušao u prevođenju (ne samo) talijanskih naziva kako bi čitatelju, odnosno učeniku omogućio njihovo razumijevanje, a njegov su uzor slijedili i drugi autori instruktivne literature. Analizom specijaliziranoga korpusa s područja glazbene umjetnosti autorice su odredile neke posebnosti prijevoda talijanskih oznaka za način izvođenja glazbe na hrvatski jezik,² značenjskih aspekata tih prijevoda te posljedica odstupanja od izvornika na razumijevanje glazbe.

1. Uvod

Glazbena nazivlja većine svjetskih jezika sadržavaju nazive preuzete iz talijanskoga mahom u izvornome, neprilagođenom obliku. Za njih najčešće ne postoje lokalne istovrijednice. Hrvatsko je glazbeno nazivlje također bogato takvim nazivima; uglavnom se bilježe u izvornome obliku, dok je u izgovoru primjetna neznatna transfonemizacija. Tek se sporadično susreće grafijska prilagodba

¹ Prijevod upute *allegro ma non troppo* u Kuhač 1875: 51.

² Napominjemo da se u ovome radu ne raspravlja o tvorbi hrvatskih istovrijednica talijanskih glazbenih naziva, već o objasnidbenim prijevodima nastalim u didaktičke svrhe.

(npr. *koda*, *kodeta*, *libreto*, *primadona*, *opereta*, *korona*),³ a prevedenica s talijanskoga gotovo da i nema. Pritom talijanske imenice i pridjevi, kao i poimeničeni pridjevi i prilozi, redovito podliježu sklonidbi, neovisno o stupnju grafijske prilagodbe, dok se u priloga takva prilagodba ne susreće. Bez obzira na sintaktički uvjetovanu prilagodbu, u kosim se padežima kod grafijski neprilagođenih naziva izvorna grafija zadržava, kao i isticanje kurzivom (npr. N *solfeggio*, G *solfeggia*, D *solfeggiu* itd.).

Fond je talijanskih naziva u većini europskih jezika vrlo sličan, a pokriva pojmove iz svih područja nauka o glazbi. Među njima je najviše uputa za način izvođenja glazbe (npr. *crescendo*, *piano*, *forte*, *solo*, *tutti*, *con moto*, *allegro*, *adagio*, *alla breve*, *calando* itd.), naziva ukrasa i improvizacijskih obrazaca (npr. *trillo*, *grupetto*, *appoggiatura*, *accacciatura*, *arpeggio*, *fioritura*, *tremolo*), dijelova glazbenoga zapisa (npr. *partitura*, *armatura*, *fermata*, *corona*) te uputa za čitanje (npr. *da capo*, *dal segno*, *ossia*, *attacca*). Nadalje se talijanskim nazivima označavaju elementi glazbene forme (npr. *coda*, *melodia*, *cadenza*, *ritornello*, *basso continuo*, *ostinato*), glazbeni oblici, vrste i žanrovi (npr. *passacaglia*, *cavatina*, *sonata*, *cantata*, *sinfonia*, *concerto*, *aria*, *intermezzo*, *capriccio*, *scherzo*, *bagatella*, *fantasia*, *partita*, *opera*) te tekstni predlošci glazbeno-scenskih djela (npr. *libretto*). Popularnosti opere i intenzivnim migracijama talijanskih glazbenika dugujemo nazive profesionalnih uloga poput *maestro*, *primadonna* ili *impresario*. Nazivi ljudskih glasova, njihovih tipova i značajki također su preuzeti iz talijanskoga (npr. *soprano*, *mezzosoprano*, *alto*, *tenore*, *baritono*, *basso*, *profondo*, *buffo*, *castrato*, *spinto*), kao i mnogi nazivi izvedbenih tehnika (npr. *belcanto*, *messa di voce*, *legato*, *vibrato*, *portamento*, *glissando*, *pizzicato*). I u organologiji su obilato zastupljeni talijanski nazivi (npr. *viola*, *viola da gamba/d'amore/da braccio*, *violino*, *pianoforte*, *violoncello*, *flauto*, *piccolo*). Iz talijanske pedagoške tradicije baštinimo *solfeggio* i *partimento*, a na javnim glazbenim izvedbama diljem svijeta stoljećima odjekuju uzvici *bravo* i *bravissimo*.

Na tlu današnje Italije već su u 16. stoljeću nastali prvi terminološki priručnici na nekom od modernih jezika, poput rječnika glazbenih naziva Giovannija del

³ Budući da se u muzikološkim i drugim tekstovima o glazbi neki nazivi tradicionalno grafijski prilagođavaju, dok se drugi takvoj prilagodbi uporno upiru, kao kriterij odabira prilikom normiranja hrvatskoga glazbenoga nazivlja (npr. u projektu istraživanja hrvatskoga glazbenog nazivlja Conmusterm, odnosno terminološkoj bazi Struna) u obzir se uzima uporabna norma, tj. uvriježenost prilagođenih, odn. neprilagođenih inačica u jeziku struke (usp. Kiš Žuvela i dr. 2018: *passim*)

Laga iz 1530. (Coover i Franklin 2001). Od kraja 16. stoljeća talijansko je glazbeno nazivlje u izvornome obliku prisutno u većini europskih pedagoških i leksikografskih izdanja, uz nužna objašnjenja i prijevode namijenjene glazbenicima nevičnima tomu jeziku. Nalazimo ih i u iznimno utjecajnome Waltherovu rječniku glazbenih naziva (1732.), najstarijemu enciklopedijskom rječniku glazbe u povijesti te prvome takve vrste tiskanome na njemačkome. Prvi moderni prijevodi talijanskih glazbenih naziva na hrvatski jezik djelo su oca hrvatske glazbene terminologije Franje Kuhača (1875.⁴ i 1890.). Svjestan važnosti poznavanja talijanskih glazbenih naziva u izvorniku, bez kojeg je glazbovanje nezamislivo, Kuhač piše: „Svi nazivi tičući se praktičnog izvadjanja kojega glasbotvora, kamo idu tempo, prikaz i drugi svakojaki poveljaji, n. p. Largo, Allegro, dolce, crescendo, grazioso, tremolo, staccato, col arco, itd. neka ostanu talijanski, jer se praktičnomu glasbeniku mora ostaviti mogućnost, da u kojoj mu drago zemlji i iz kojih mu drago kajda može glasbovati.” (1875: X). Međutim, u svojim se izdanjima, s više ili manje uspjeha, ipak okušao u prevođenju (ne samo) talijanskih naziva kako bi čitatelju koji ne vlada talijanskim jezikom omogućio njihovo razumijevanje. Mnogi su Kuhačevi prijevodi zaživjeli i u izdanjima drugih autora, a neki su se i čvrsto održali.

2. Suvremeni prijevodi talijanskih oznaka za način izvođenja glazbe na hrvatski jezik

U sklopu ovoga rada obrađeno je osam udžbenika i priručnika službeno odobrenih za nastavu u glazbenim školama, objavljenih od 1875. do danas (Kuhač 1875, 1890; Grgošević 1931; Lučić 1940; Kazić 1972; Prek i Završki 1973; Petrović 2013; Binder 2016). Talijanske oznake za način izvođenja glazbe tvore glavninu ovdje obuhvaćenog leksika. One se u notnim zapisima pojavljuju od oko 1600. godine, a brojne su od njih u uporabi i dandanas. Izravan je poticaj njihovu uvođenju bio povećan interes skladatelja za učinak glazbe na psihi tijekom 17. i 18. stoljeća, zbog kojega su nastojali obogatiti notne zapise što većim brojem takvih oznaka (Wolf 2016). Tomu usprkos, oznake za tempo i način izvođenja dio su notacije koji se možda i najsustavnije ignorira u glazbenoj praksi (Fallows 2001b).

⁴ Ovo je izdanje prvi priručnik za učenje teorije glazbe tiskan na hrvatskome jeziku.

Analizom talijanskih oznaka za način izvođenja glazbe utvrđen je niz posebnosti u prijevodima. One se općenito mogu svrstati u dvije kategorije:

1. značenjske posebnosti vezane uz vrstu riječi i
2. značenjski problemi nastali manjkavim prevođenjem.

Za svaku će kategoriju biti prikazani paradigmatički primjeri i moguća rješenja problema koji iz njih proizlaze.

2.1. Značenjske posebnosti vezane uz vrstu riječi

U udžbeničkim se prijevodima s talijanskoga jezika značenje naziva počesto mijenja uslijed promjene vrste riječi između jezika davatelja, talijanskoga, i jezika primatelja, u ovom slučaju hrvatskoga. Analizom tih prijevoda u korpusu su utvrđene sljedeće posebnosti:

- promjena značenja kao posljedica promjene vrste riječi prilikom prevođenja talijanskih pridjeva
- promjena značenja uslijed prevođenja talijanskih gerunda hrvatskim pridjevima
- promjena vrste riječi prilikom prevođenja talijanskih imenica i imeničkih sklopova u instrumentalu
- promjena značenja uslijed prevođenja talijanskoga apsolutnog superlativa hrvatskim superlativom.

2.1.1. Promjena značenja kao posljedica promjene vrste riječi prilikom prevođenja talijanskih pridjeva

Talijanske oznake za način izvođenja često su pridjevi kojima se označuje s jedne strane raspoloženje, a s druge strane tempo izvođenja (Donington 1982: 15). Floros ističe kako su „riječi poput *allegro* i *grave* izvorno termini koji označavaju emocije: tek su puno poslije poprimile [nama danas] bliske agogičke konotacije” (2011: 37), odnosno, tek su se poslije počele shvaćati kao priložne oznake za način izvođenja. U obrađenim udžbenicima i priručnicima na hrvatskome jeziku u prvom je pak redu zastupljeno potonje značenje. Primjerice, pridjev *allegro* u svim se promatranim jedinicama prevodi prilozima: „brzo” (Kuhač 1875, Lučić

1940, Kazić 1972), „veselo” (Grgošević 1931, Petrović 2013) te „brzo, veselo” (Prek i Završki 1973, Binder 2016). Pritom se prijevod *veselo* odnosi na izvorno značenje, emociju ili afekt sadržan u samome glazbenom materijalu, dok se priložima, npr. *brzo*, označava rezultat te sadržine u samoj izvedbi, i to reduciran na njezinu posljedicu, odnosno tempo. Dijakronijski gledano, u hrvatskoj se literaturi *allegro* primarno shvaća kao oznaka tempa (Kuhač 1875, 1890), tek početkom 20. stoljeća i oznaka karaktera (Grgošević 1931), da bi se poslije često navodila oba značenja.

Talijanski općejezični rječnik *Treccani* navodi dva značenja glazbenoga naziva *allegro*: pridjevsko i imeničko (<http://www.treccani.it/vocabolario/allegro>, 3). Kao pridjev *allegro* označava „poprilično brz pokret”, dok mu se, kao poimeničenom pridjevu, značenje metonimijski proteže i na „[glazbeni] komad koji se izvodi takvim pokretom, a uobičajeno i prvi stavak sonate u klasičnoj formi”. Sironov francuski rječnik glazbenoga nazivlja također navodi pridjevska značenja „lagan (estetika, karakter, tempo), brz, živahan, veseo, zabavan” te imeničko značenje „brz, živ stavak”, odnosno „brz i virtuozan komad u klasičnom baletu” (2006: 37). Thiemel (2005: 1) spominje pridjevska značenja „veseo, živahan, lagan”, dok značenje „brz” (koje u hrvatskim prijevodima prevladava) navodi kao sporedno, pozivajući se na etimologiju (starofr. *haliegre*, (*h*)*alegre*, srednjefr. *allegre* ‘živahno, veselo’). Isti izvor spominje uporabu poimeničenoga pridjeva *allegro*, s deminutivom *allegretto*, kao oznaku odsjeka ili stavka odgovarajućega karaktera. U nas se *allegro* kao poimeničeni pridjev rijetko upotrebljava, a u obrađenim priručnicima i udžbenicima uopće se ne spominje. Prilikom prevođenja računa bi trebalo povesti i o činjenici da se značenje pridjeva *allegro* na brzi tempo, bez referencija na teoriju afekata, svodi tek krajem 17. stoljeća pa ga se u tome smislu ne bi trebalo primjenjivati prilikom izvođenja prije nastale glazbe. Instruktivna bi literatura morala, između ostaloga, senzibilizirati budućega glazbenika na dijakronijske aspekte značenja pojedinih naziva te njihove posljedice na glazbenu izvedbu.

Oznaka *adagio*, koja se već od 16. stoljeća javlja u paru s oznakom *allegro*, u hrvatskim se izvorima redovito odnosi isključivo na tempo, najčešće suprotan brzomu *allegro*, dok se druga, starija značenja izostavljaju. U Kuhača tako u glavni naslovljenoj *O tempu ili mahu* nalazimo objašnjenje: „otezito. To znači da se prva kajda ima polaganije, t.j. otezito izvesti, i da se sve ostale kajdne vrednote po tom imaju odmjeriti.” (Kuhač 1875: 52). Njegov se primjer dosljedno slijedi

u novijim udžbenicima i priručnicima, u kojima je *adagio* isključivo oznaka tempa, i to polaganoga: „otezito” (Lučić 1940), „polagano” (Kazić 1972, Petrović 2013, Binder 2016), „široko⁵ i otegnuto” (Grgošević 1931) te „polagano, vrlo sporo” (Završki i Prek 1973). Kroz povijest, međutim, oznaka *adagio* obuhvaća tempa od umjerenoga do vrlo sporoga, ovisno o razdoblju i lokalnoj izvođačkoj tradiciji (v. Thiemel 2005), počesto u izvornom značenju ‘udobno, ugodno’, koje upućuje na etimologiju samoga izraza (od tal. *ad agio*, ‘s udobnošću, na udoban način’, usp. <http://www.treccani.it/vocabolario/adagio1/>). *Adagio* može označavati i tempo (ne nužno polagan!) u kojem se sav glazbeni materijal može razgovijetno izvesti, ovisno o njegovu sadržaju i mogućnostima izvođača (Fallows 2001a), pa Monteverdi u *Magnificatu* sugerira orguljašu način izvođenja *adagio* tako da sopran može ispjevati osminke (ibid.), a kod Frescobaldija, primjerice, *adagio* i nije oznaka tempa, već stila (Fallows 2001d: 3.4). Time se još jednom potvrđuje nužnost konzultiranja povijesnih izvora te prenošenja specifičnih povijesnih značenja u instruktivnu literaturu.

2.1.2. Promjena značenja uslijed prevođenja talijanskih gerunda hrvatskim prilozima

Mnoge upute za izvođenje glazbe, poput oznaka *crescendo* ili *decrescendo*, u talijanskome imaju oblik gerunda, glagolskoga načina koji označava „radnju potrebnu da se što izvrši” (usp. <http://www.treccani.it/vocabolario/gerundio/>).⁶ U hrvatskome bi tomu odgovarao glagolski prilog sadašnji: *crescendo* ‘rastući’, odnosno *decrescendo* ‘smanjujući (se)’. Međutim, u hrvatskim se instruktivnim izdanjima prijevod uglavnom svode na rezultat izvođenja neke radnje (prilog), a ne na način na koji se taj rezultat postiže, odnosno na sam tijek radnje (glagolski prilog sadašnji).

⁵ Neobičan je Grgoševićev prijevod talijanskoga priloga *adagio* hrvatskim *široko*, za koji postoji talijanska istovrijednica *largo*, čije pak značenje kroz povijest uglavnom znatno odstupa od značenja priloga *adagio* (Fallows 2001c).

⁶ Ovi se gerundi u talijanskom jeziku upotrebljavaju i supstantivirano. Primjerice, *crescendo* i *decrescendo* rabe se i kao imenice (pa je *crescendo* „glazbena didaskalija koja označava postupno povećanje intenziteta zvuka unutar glazbenoga odsječka”, usp. <http://www.treccani.it/vocabolario/crescendo/>, a *decrescendo* „postupno smanjivanje intenziteta zvuka”, usp. <http://www.treccani.it/ricerca/decrescendo/>). I u hrvatskome zapažamo takvu uporabu, pri čemu se u jeziku struke talijanski nazivi grafijski ne prilagođavaju, dok se u općem jeziku, osobito kad je riječ o metonimijskoj uporabi, susreću i prilagođene inačice, npr. „ponio ga je krešendo emocija” ili „prostoriju je ispunio fortissimo motorâ” (primjeri iz Hrvatskoga nacionalnog korpusa, prema Kiš Žuvela i dr. 2018: 16).

Među prijevodima gerunda *crescendo* i *decrescendo* nalazimo „*sve jače i jače; zunehmend in der Stärke*” ‘povećavajući jačinu’, odn. „sve slabije i slabije; *abnehmend in der Stärke*” ‘umanjujući jačinu’ (Kuhač 1875); „postupno jače”, odn. „postupno tiše” (Prek i Završki 1973), „postupno sve glasnije” i „postupno sve tiše” (Petrović 2013). Grgošević nudi opisno rješenje: „*crescendo* označuje, da treba početi tiho, pa postepeno sve jače, a *decrescendo* znači, da treba početi jako, pa postepeno sve tiše” (1931: 50). Zajedničko je svim tim prijevodima da se talijanski gerund u hrvatskome zamjenjuje prilogom, te da označavaju samo jakost, a ne i volumen zvuka kao što je to slučaj u izvorniku.

Glagolski su prilozi sadašnji, iako prikladniji, u domaćoj literaturi razmjerno rijetki. U Kuhača nalazimo *morendo* kao „izdišuć, nestajuć”, *rallentando* „zatezajuć”, *rilasciando* „popuštajuć”, *ritardando* „oklijevajuć” (1875, 1890), no u uporabi glagolskih priloga nije dosljedan, pa *rinforzando* ‘pojačavajući’ prevodi kao „žešće”. Lučić *ritardando* prevodi „zaustavljajući”, *rallentando* „usporavajući”, *stringendo* „žureći, goneći”, no ni on se vrste riječi ne drži dosljedno pa navodi *rinforzando* kao „pojačano”, a *sforzando* ‘naprežući se’, ‘trudeći se’ kao „žestoko” (Lučić 1940), odstupajući od izvornoga značenja. Glagolski prilog sadašnji, „gubeći se u tišinu”, nalazimo u Grgoševića kao prijevod gerunda *perdendosi* ‘gubeći se’, s dodatkom pojašnjenja „u tišinu”, a slično proširuje i prijevodno značenje oznake *calando* ‘opadajući’, koju prevodi izrazom „umanjujući silu zvuka” (Grgošević 1931).

Talijanski se gerundi u nas ipak najčešće prevode priložima: *scherzando* nije ‘šaleći se’, već „šaljivo” (Binder 2016), *carezzando* nije ‘milujući’, već „umiljato” (ibid.), pri čemu se u potonjem slučaju gubi izvorno značenje upute koja bi trebala izražavati odnos svirača s glazbalom. Gerund *stringendo*, „glazbena didaskalija koja se upotrebljava kako bi se propisalo ubrzanje tempa sjedinjeno s rastom emotivnoga naboja” (<http://www.treccani.it/vocabolario/stringendo>), nalazimo čak i u posve pogrešnome priložnom prijevodu „stisnuto, stegnuto” (Petrović 2013), za koji nije posve jasno na što se odnosi, te koji ponovno upućuje na rezultat radnje (jer je prilog tvoren od svršenoga oblika glagola), a ne na njezin tijek, kao što to je slučaj u izvorniku.

Za talijanski *andante* također nalazimo različite priložne prijevode: „polagano” (Kuhač 1875, Lučić 1940), „umjereno polako” (Kazić 1972), „polako, korakom” (Prek i Završki 1973, pod natuknicom „umjereni tempo”), dok se Grgošević

(1931) snalazi uporabom instrumentala „mirnim kretanjem”. Do razmimoilaženja u značenju, od same brzine tempa (koji se uglavnom određuje kao umjeren iako je kroz povijest označavao čak i vrlo spor tempo, usp. Fallows 2001a), do karaktera („mirno”) i oznake radnje („korakom”) moglo je doći oslanjanjem na različite povijesne izvore, što ponovno upućuje na činjenicu da prijevod oznake ne smije biti jedinstven, već osjetljiv na dijakronijske i geografske aspekte djela u kojem tu oznaku nalazimo.

U svakom bi slučaju talijanske gerunde bilo najprimjerenije prevoditi hrvatskim glagolskim priložima sadašnjim kako ne bi došlo do gubitka ili promjene značenja izvornoga naziva.

2.1.3. Promjena vrste riječi prilikom prevođenja talijanskih imenica i imeničkih sklopova u instrumentalu

Talijanske upute za način izvođenja u obliku imenice ili višerječnoga izraza s prijedlogom *con* 's/sa', što odgovara hrvatskomu instrumentalu, na hrvatski se također redovito prevode priložima iako bi neke od njih izvornu vrstu riječi mogle zadržati i u prijevodu. U rijetkim se slučajevima to i događa, poglavito u starijim izvorima poput Kuhača, koji izraz *con amore* prevodi isključivo instrumentalom, „sa ljubaznošću”, no češće mu taj instrumental služi tek kao pojašnjenje priloga, npr. *con moto* „kretljivo, s okretnošću” ili *con sentimento* „čuvstveno, sa osjećajem” (1875, 1890). U suvremenijoj literaturi instrumental se javljaju rijetko; iznimka je npr. Petrović (2013) koji nudi prijevode izraza *con agilità* „s okretnošću” (suvremenoj bi uporabi možda bio svojstveniji prijevod prilogom, „okretno”) te *con spirito*, „s duhom”.

Posljednjih desetljeća prevladavaju, uglavnom značenjski primjereni, prijevodi priložima: tako talijanskoj oznaci *con fuoco* odgovara „vatreno” (Kazić 1972, Prek i Završki 1973, Petrović 2013, Binder 2016), a izrazu *con brio* „živahno” (Kazić 1972), „poletno” (Prek i Završki 1973, Petrović 2013) i „bodro” (Prek i Završki 1973). Ponekad se ipak s promjenom vrste riječi mijenja i značenje, pa bi *con molto sentimento* umjesto izrazom „jako osjećajno” (Binder 2016) uputnije bilo doslovno prevesti „s mnogo osjećaja”.

2.1.4. Promjena značenja uslijed prevođenja talijanskoga apsolutnog superlativa hrvatskim superlativom

Neke česte glazbene oznake imaju oblik talijanskoga apsolutnog superlativa (*fortissimo*, *pianissimo*, *prestissimo*, *vivacissimo*), koji se u hrvatskome izražava dodavanjem modifikatora *vrlo*, *jako*, *veoma* i sl. Riječ je o oznakama koje su kontekstualne i relativne, a ne izražavaju najviši mogući stupanj značenja (usp. Fallows 2001d). Tipični su primjeri *fortissimo* ‘vrlo snažno’ (kr. *ff*) i *pianissimo* ‘vrlo tiho, mirno, polako’ (kr. *pp*). Oni ne označavaju dinamičke krajnosti, jer postoje i snažniji oblici *forte fortissimo* (kr. *fff*), *piano pianissimo* (kr. *ppp*), koji se dodavanjem istoga slova mogu i dodatno stupnjevati, *ffff*, *fffff* itd. Međutim, u nekih se autora prevode hrvatskim superlativima, implicirajući da je riječ o krajnjim stupnjevima značenja, pa se *pianissimo* prevodi kao „najtiše” (Kuhač 1875, 1890, Prek i Završki 1973, Petrović 2013), a *fortissimo* kao „najjače, veoma posve jako” (Kuhač 1875, 1890)⁷. Ipak, u većini slučajeva nalazimo prikladne prijevode talijanskih apsolutnih superlativa, primjerice *pianissimo* kao „veoma tiho” (Grgošević 1931), a *fortissimo* „veoma jako” (Grgošević 1931, Lučić 1940) ili „vrlo glasno” (Petrović 2013). Te bi uzore valjalo slijediti i inače.

3. Neki drugi značenjski problemi nastali manjkavim prevođenjem

Upitnim prijevodnim rješenjima talijanskoga glazbenog nazivlja uzroke katkad valja tražiti u njegovim posebnostima. Prema Fallowsu (2001d), talijanske oznake za način izvođenja u jeziku struke odražavaju specifična značenja, tek djelomično povezana s općima (*adagio*, *andante*, *allegro*), mnogi se izrazi u općem jeziku uopće ne upotrebljavaju (*adagietto*, *andantino*), a neki su nastali u inojezičnim zajednicama pa se, iako obilježeni talijanskom osnovom i tvorbom, smatraju pseudotalijanizmima⁸. Ponekad je riječ o jezičnoj (ne)kompetenciji au-

⁷ Uz pogrešan superlativ nalazimo i prijevod toga izraza „jako” (Prek i Završki 1973) u kojem manjka modifikator intenziteta (*vrlo* ili sl.). Isti autori oznaku *fff* tumače kao „najjače”, a *ffff* kao „jako koliko god je moguće” iako se u glazbenoj literaturi javlja i oznaka *fffff* itd.

⁸ Fallows (2001d) navodi dva primjera takvih pseudotalijanizama: *glissando* i *leggieramente*. *Glissando* je doista pseudotalijanizam nastao početkom 20. stoljeća u francuskome iz francuske osnove s talijanskim nastavkom (usp. <http://www.cnrtl.fr/etymologie/glissando>; <https://www.dwds.de/wb/glissando>; <http://www.oxfordjournals.org/lookup/doi/10.1093/oxfordjournals/etymology.a1000001>).

tora ili o dijakronijski neosjetljivom sužavanju značenjskoga polja naziva; već su navedeni neki takvi primjeri, a ovdje ćemo se osvrnuti na još nekoliko naziva koji se u domaćoj literaturi manjkavo tumače.

Prijevodni su takvih naziva često lišeni pragmalingvističkoga sadržaja; nedostaju im opisi afekata i emocija, specifično glazbeno značenje te konteksti poput povijesnoga, mitološkoga, religijskoga ili socijalnoga, nužni za potpuno tumačenje glazbenih djela koja obilježavaju. Pridjev *dolce* u nas se tumači na nekoliko načina: „slatko” (Kazić 1972; Prek i Završki 1973), „milo” (Petrović 2013), „slatko, milo” (Binder 2016), a u Kuhača (1875) „sladko, blago, s blagošću, vrlo blago, meko”, što bi najpotpunije odgovaralo općejezičnomu sadržaju talijanskoga izvornika (<http://www.treccani.it/vocabolario/dolce1>). Međutim, glazbeni izvori iz 17. i 18. stoljeća upućuju i na njegovo dinamičko značenje, tiho izvođenje (usp. Fallows 2001b).

Oznaka *pastorale* svodi se na prijevod „pastirski” (Petrović 2013), no izostaju informacije o književnim alegorijama, razlici između svjetovnih (projekcija erotskih sadržaja u seosko okruženje od 12. stoljeća nadalje, ljubavne avanture trubadura, veza aristokrata i pastirice, seoska idila...) i duhovnih (Božić, pastoralna zajednica...) konotacija te posebnoj vrsti istoimena plesa (usp. Schmitz-Groeningeßer 1995). Oznaka *marziale* prevodi se kao „marševski” (Petrović 2013), što je zapravo istovrijednica pridjeva *marziale*⁹ ‘poput koračnice’, dok pridjev *marziale* sadržava izravnu referenciju na boga Marsa i odgovarajuće mitološke sadržaje. Stoga je primjereniji opis kakav nalazimo u Kuhača „bojno, vojnički, davorski” (1875, 1890), gdje je, doduše, rimski bog rata zamijenjen slavenskim.

4. Zaključak

Nazočnost istih prijevoda u različitim tekstovima upućuje na njihovu fiksiranost te postojanje stanovite „tradicije” njihova prenošenja kroz povijest, čak i kada

www.treccani.it/vocabolario/glossare), dok *leggieramente* zapravo nije pseudotalijanizam, već arhaizam zabilježen u povijesnim talijanskim rječnicima s primjerima iz Dantea i talijanskih prijevoda Plutarha, koji, međutim, iščezava iz uporabe do pojave 5. izdanja *Vocabolario degli accademici della Crusca* (1863. – 1923., usp. <http://www.lessicografia.it>, odn. <https://bit.ly/2QrchvJ>).

⁹ U ovome je slučaju uvrženija oznaka *alla marcia*. Inačica *marziale* ne pripada talijanskomu standardnom jeziku pa je u tome obliku ne nalazimo ni u jednome od konzultiranih talijanskih rječnika, no ponekad se, kao pseudotalijanizam, javlja kao oznaka za način izvođenja glazbe u notnim izdanjima.

značenjem odstupaju od izvornika. Analizom dijakronijskoga korpusa tekstova namijenjenih poučavanju glazbe nastojalo se pronaći izvorišta te pojave, ponuditi klasifikaciju posebnosti takvih prijevoda te odgonetnuti razloge njihove održivosti. U hrvatskim je tekstovima primjetna sklonost uporabi priloga, čak i kad bi zadržavanje vrste riječi iz izvornika bolje odgovaralo značenju pojma. Među prijevodima se uočavaju različite jezične i kontekstualne kompetencije autora, koje mogu imati bitne posljedice na razumijevanje i izvedbu glazbe. Manjkavi ili pogrešni prijevodi ponekad se fiksiraju, što konceptualno osiromašuje jezik struke. U budućim bi izdanjima više pozornosti trebalo posvetiti semantičkim aspektima izvornika, kao i osvještavanju kulturnoga konteksta s ciljem potpunijega humanističkog obrazovanja. Riječima Constantina Florosa, „pravo razumijevanje glazbe podrazumijeva stanovitu ‘obrazovnu pozadinu’. Kako bismo shvatili glazbeno djelo i u njemu uživali, moramo uspostaviti bliskost sa stilom, izrazom, a do neke mjere i intencijama skladatelja. Trebali bismo znati ponešto o glazbenoj i intelektualnoj povijesti te u konačnici i o genezi i poetici djela.” (2011: 202).

Literatura:

Sastavnice korpusa:

- BINDER, BLAŽENKA. 2016. *Solfeggio 6*. Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara. Zagreb.
- GRGOŠEVIĆ, ZLATKO. 1931. *Muzička početnica*. Muzička škola Lisinski. Zagreb.
- KAZIĆ, JOSIP. 1972. *Kako nastaje melodija*. Školska knjiga. Zagreb.
- KUHAČ, FRANJO. 1875. *Lobe, Johann Christian. Katekizam glazbe. Iz njemačkoga poglavja J. C. Lobe-a; preveo i opazkama razjasnio Franjo Š. Kuhač*. Štampa Dragutina Albrechta. Zagreb.
- KUHAČ, FRANJO. 1890. *Katekizam glazbe*. Akadem. Knjižara Lav. Hartmana. Zagreb.
- LUČIĆ, FRANJO. 1940. *Elementarna teorija glazbe i pjevanja za srednje glazbene škole*. St. Kugli. Zagreb.
- PETROVIĆ, TIHOMIR. 2013. *Osnove teorije glazbe*. Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara. Zagreb.
- PREK, STANKO; ZAVRŠKI, JOSIP. 1973. *Teorija glazbe*. Školska knjiga. Zagreb.

Ostale bibliografske jedinice:

Accademia della Crusca: Lessicografia della Crusca in rete. www.lessicografia.it (pristupljeno 5. siječnja 2019.)¹⁰

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. www.cnrtl.fr (pristupljeno 5. siječnja 2019.)¹⁰

COOVER, JAMES B.; FRANKLIN, JOHN C. 2001. *Dictionaries & encyclopedias of music.* *Grove Music Online.* Gl. ur. Root, Deane. <http://www.oxfordmusiconline.com/grove-music/> (pristupljeno 20. svibnja 2018.)

Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache. <https://www.dwds.de/wb/Haus> (pristupljeno 5. siječnja 2019.)¹⁰

Dizionario Treccani. Romani, Luigi (ur.). Istituto della Enciclopedia Italiana. Roma. www.treccani.it (pristupljeno 20. svibnja 2018.)¹⁰

DONINGTON, ROBERT. 1982. *Baroque music: Style and performance: A handbook.* Faber and Faber. London. Fallows, David. 2001a. Adagio. 2001b. Dolce. 2001c. Largo. 2001d. Tempo and expression marks. Sve u: *Grove Music Online.* Gl. ur. Root, Deane. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/> (pristupljeno 20. svibnja 2018.)

FLOROS, CONSTANTIN. 2011. *Humanism, Love and Music.* Peter Lang. Frankfurt.

KIŠ ŽUVELA, SANJA; BOŠNJAK BOTICA, TOMISLAVA; OSTROŠKI ANIĆ, ANA; GLIGO, NIKŠA; SUČEVIĆ-MEDERAL, KREŠIMIR. 2018. *Glazbenički jezični priručnik.* Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu. Zagreb.

SCHMITZ-GROPENGEßER, FRAUKE. 1995. *Pastorale. Handwörterbuch der musikalischen Terminologie,* Eggebrecht, H. H., Riethmüller, A. i Bandur, M. (ur.). Steiner. Wiesbaden.

SIRON, JACQUES. 2006. *Dictionnaire des mots de la musique.* Outre Mesure. Paris.

THIEMEL, MATTHIAS. 2005. *Allegro - Adagio. Handwörterbuch der musikalischen Terminologie,* Eggebrecht, H. H., Riethmüller, A. i Bandur, M. (ur.). Steiner. Wiesbaden.

WALTHER, JOHANN GOTTFRIED. 1732. *Musicalisches Lexikon, oder Musicalische Bibliothek.* Wolffgang Deer. Leipzig.

WOLF, UWE. 2016. *Notation, VII.3. MGG Online.* Gl. ur. Lütteken, Laurenz. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47305> (pristupljeno 20. svibnja 2018.)

¹⁰ Adrese natuknica iz ovoga rječnika u zagradama su umetnute u tekst.

“Allegro, but not too much so”[1]: A diachronic review of Croatian translations of Italian music performance designations

Abstract

In his 1875 translation of Lobe's *Kathekismus der Musik* (the first music theory manual printed in Croatia), father of Croatian musical terminology Franjo Kuhač clearly expressed his attitude towards the possible calquing of Italian musical terms in Croatian: “All terms concerning the practical performance of a musical work, including tempo markings and other sorts of explanations, e.g. Largo, Allegro, dolce, crescendo, grazioso, tremolo staccato, col arco etc., should remain in Italian, because a practicing musician must be able to perform music in any country and read any score”¹¹. Kuhač, however, did not miss the opportunity to translate (to a greater or lesser degree of success) Italian terms in order to clarify them to non-Italian-speaking students. Professional texts on music written in Croatian and other European languages include a large number of disputable translations of Italian musical terms. The authors have discussed such translations and examined their possible influence on the performance practice of those musicians who do not speak Italian. The presence of the same translations in different texts indicates their fixedness and the existence of a certain “tradition” of their transfer through history. By analyzing a diachronic corpus of music teaching materials, this paper aims to find the origins of this phenomenon, to offer a classification of disputable translations, and to decipher the reasons for their persistence.

Ključne riječi: glazbeno nazivlje, hrvatski, prevođenje, priručnici, talijanski, udžbenici

Keywords: Croatian, handbooks, Italian, music terminology, textbooks, translation

¹¹ Kuhač 1875: X.

