
MIRJANA SIRIŠČEVIĆ

HARMONIJA U SKLADATELJSKOM OPUSU
JOSIPA MIROŠEVIĆA

Izvorni znanstveni članak

UDK: 781.2/4 : 78.071 Mirošević, J.

NACRTAK/ABSTRACT

Glazba Josipa Miroševića temelji se na tradicijskim načelima koja prožimaju sve elemente njezinog glazbenog izraza: melodiku, ritmiku, harmoniju, polifoniju i formu. U središtu istraživanja kojih je ovaj rad rezultat, bila je harmonijska komponenta zbog osobitosti i značaja koji ima kao organski dio cjelokupne glazbene građe.

Josip Mirošević, suvremeni hrvatski skladatelj, javlja se svojim prvim djelima (scenska glazba za dječje igrokaze) krajem šezdesetih godina. Bilo je to uistinu burno razdoblje hrvatske glazbe za koje je općenito karakteristična internacionalizacija glazbenog izraza, osobito posredstvom Muzičkog biennala Zagreb na kojemu će se suvremena hrvatska glazba imati prilike ogledati s Europom i svijetom. Opterećen zahtjevom aktualnosti, a ne mogavši se pronaći u okvirima avangardnih tehnika i stilova, Mirošević čini dulju stanku, prestaje skladati. Ali, stanje u hrvatskoj glazbi postepeno se mijenjalo. Tako su već sedamdesete godine vrijeme "izbornog prava na pluralizam stilova i tehnika u kojemu subjektivno skladateljsko opredjeljenje preostaje kao jedini dokaz aktualnosti izraza" (Gligo, 1985:11). Godine 1979., potaknut primjerima skladatelja koji su "preživjeli" razdoblje dominacije avangarde slijedeći tradicijske uzore, Mirošević nastavlja započeti skladateljski put koji bez prekida traje sve do danas. Njegov opus je opsežan, a čine ga: skladbe za glasovir, komorne skladbe, skladbe za zbor, za zbor i orkestar, te scenske glazbe za brojne dječje igrokaze (vidi popis skladbi u prilogu).

Glazbeni jezik Miroševića zasniva se na tradicijskim glazbenim načelima koja prožimaju cjelokupnu glazbenu građu: melodiku, ritmiku, harmoniju, polifoniju i formu. Ova utemeljenost, međutim, ne podrazumijeva samo primjere u kojima je oslonac na tradiciju jasno prepoznatljiv, nego i one u kojima autor svjesno krši tradicijske norme oslobađajući se unaprijed zadanih okvira na razini svih elemenata glazbenog jezika.

Najizrazitija značajka glazbe Miroševića, uz melodiku, je upravo njezina harmonijska komponenta, a ona je vrlo često rezultat primarno melodijskog vođenja dionica. Naime, u glazbenoj fakturi gotovo uvijek dominira melodija ili pak kraći melodijski fragmenti ravnopravno raspoređeni u sve dionice, ali ne u smislu imitacijske polifonije, nego se radi o primjerima koje obično od-

ređujemo terminom harmonijske polifonije. Vertikalna komponenta u glazbi Miroševića, se doduše, zasniva na tercnom akordnom sustavu i proširenom dursko-molskom tonalitetnom sustavu, ali razina harmonijske misli što ju skladatelj u svom opusu doseže obuhvaća, ne samo svu raznolikost mogućnosti što ih pruža klasična harmonija u svojim najširim granicama, nego i primjere koji izlaze iz njezinih okvira i kao takvi najbolje svjedoče o stupnju zanatskog umijeća i bogatstvu umjetničkog nadahnuća autora.

U tekstu koji slijedi obrađuje se, s teoretskog motrišta, hamonijska komponenta glazbe upravo zbog njezinog značaja, a prikaz započinje opisom akorada i neakordnih tonova kao elementarnih dijelova harmonijske okosnice, odnosno cjelokupnog harmonijskog tijeka. Uslijedit će prikaz tonalitetne dimenzije, a zatim i složenijih akordnih progresija koje se mogu analizirati s različitih motrišta.

AKORDI¹

U svojim skladbama Mirošević se služi svim vrstama akorda iz klasičnog akordnog repertoara građenim na tercnom načelu što uključuje kvintakorde, septakorde i nonakorde, a isto tako i složenije akorde nastale daljim dodavanjem terca. Kvintakordi se, međutim, rijetko pojavljuju kao nositelji tonalitetnih funkcija, ali nasuprot tome, vrlo su česti u paralelnom kretanju (bilo u osnovnom obliku ili u obratu) kada u prvi plan stupa koloristička značajka akordnog slijeda. Za razliku od kvintakorda, septakordi i nonakordi vrlo su česti, kako u dijatonskom obliku, tako i u najrazličitijim alteriranim varijantama: pr. 1

¹ Akord je “istodobni suzvuk, suglasje, triju ili više tonova”. U glazbi 20. stoljeća javlja se niz pojmova kojima se nastoji upozoriti na razliku između akorda u užem smislu (tj. tonalitetnog dursko-molskog akorda) i svih suprostavljanja tonova koji s tim užim značenjem nemaju više nikakve veze (Gligo, 1996:5). Naziv akord u užem smislu riječi (uz izuzeće clustera) zadovoljit će nas u cijelosti kada govorimo o skladateljskom opusu Miroševića s obzirom da se harmonijska komponenta zasniva na tonalitetnom sustavu.

a) Bajami, t. 11

b) Bajami, t. 7

c) Bajami, t. 6

d) Kroki za gudače, t. 11

e) Tri usputna stavka, br. 3, t. 71

f) Tri usputna stavka, br. 3, t. 72

g) Tri usputna stavka, br. 3, t. 4

h) Tri usputna stavka, br. 3, t. 3

i) Nemir, t. 97

j) Nemir, t. 97

k) Igre, br. 3, t. 1

U primjerima a'-k' svedeni su svi akordi iz primjera a-k na osnovni ton g.

Nadu se i primjeri nonakorda s nonom ispod osnovnog tona što ponekad daje mogućnost dvojakog tumačenja: pr. 2a, b

a) Tri usputna stavka, br. 2, t. 43

b) Igre, br. 3, t. 119

U citiranim primjerima, na samom početku, slušni dojam ide u prilog kvartnom akordu u pratećem sloju. Melodija donje dionice upotpunjuje, međutim, dominantni nonakord, u primjeru a) a-mola, a u primjeru b) C-dura.

Mirošević koristi i složenije akorde kao samostalna suzvučja: pr. 3

- a) Kroki za gudače, t. 13
 b) Kroki za gudače, t. 14
 c) Igre, br. 3, t. 1
 d) Igre, br. 3, t. 1

- e) Nemir, t. 12
 f) Nemir, t. 210
 g) Kroki za gudače, t. 4

Kako se može vidjeti iz citiranih primjera, kod primjene složenijih akorada Mirošević najčešće primjenjuje postupak sukcesivnog dodavanja tonova čime ublažava disonantnost akorda i istovremeno ostvaruje postepeni porast napetosti i gustoće zvuka.

Česti su u uporabi i clusteri² najrazličitijih vrsta: cjelostepeni (pr. 4a i b), kromatski (pr. 4c) i bijeli (pr. 4d): pr. 4a, b, c, d

² Clusteri su akordi sastavljeni od velikih i malih sekunda koje se mogu izvesti iz viših parcijala, pa su prema tome zvukovno utemeljeni ... Iako je cluster, morfološki gledan, akord, njegovo je zvučanje kvalitetno drukčije. Zbog maksimalno gustog rasporeda svojih tonova od kojih svaki rada i posebnim nizom alikvotnih tonova što još više pojačava gustoću,

Pri oblikovanju clustera, gotovo kao u pravilu, primjenjuje se isti postupak sukcesivnog dodavanja tonova kao u prije citiranim primjerima, s tim da se tonovi dodaju redom ili pak simetričnim širenjem intervala oko početnog tona koji je u tom slučaju osimetrije (pr. 4b).

Kod primjene disonantnih akorada, dijatonskih ili alteriranih, Mirošević se ne pridržava klasičnih pravila o vođenju glasova, tj. uvođenju i rješavanju disonance. To je, uostalom, posve uobičajena pojava u instrumentalnom slogu, ali stupanj te slobode, barem u većem dijelu njegova opusa, toliko je visok da često rezultira potpunim osamostaljenjem disonantnih akorada i samim tim ukidanjem harmonijsko-funkcionalne uzročnosti (pogotovo u primjerima koji se oslanjaju na impresionistička harmonijska sredstva i postupke). Jasno je da u ovakvom kontekstu disonanca gubi potrebu za rješenjem i postaje konstitutivni dio samostalnih akordnih struktura.

NEAKORDNI TONOVI

U glazbi Miroševića gotovo uvijek dominira melodija, čak i u slučajevima kada je ona hotimice razbijena u fragmente, bilo harmonizacijom, bilo ritmom pratećeg sloja (Mirošević, naime, vrlo često upravo u pratećem sloju interpolira dvodobnu mjeru u trodobnu i obratno). Unutrašnju živost melodije skladatelj ostvaruje primjenom svih vrsta neakordnih tonova razvijajući široku lepezu varijanti i kombinacija koje, najčešće, prelaze okvire tradicijskih uzora.

U skladu s već spomenutim slobodnim tretmanom disonantnih akorada, stroga klasična zaostajalica s pripremom i postepenim rješenjem gotovo se uopće ne pojavljuje, a kada se i pojavi najčešće odstupa od klasičnih načina primjene: pr. 5.

U citiranom primjeru zadovoljeni su, doduše, svi uvjeti stroge primjene zaostajalice glede melodijskog vođenja gornje dionice - radilo bi se o posrednom rješenju zaostajalice, pri čemu je između nastupa i rješenja umetnuta

Groteska, br. 1, t. 5

cluster se doima kao kompaktan tonski amalgam u kome se gube egzaktne tonske visine, a ostaje samo apercepcija registra: duboko-srednje-visoko, odnosno niže-više. No, zato cluster donosi novu zvučnu kvalitetu - "specifičnu boju koja se nalazi na granici šuma" /Gligo, 1996:34,35/

škom taktovom dijelu. Upravo zbog ovoga slušni dojam ide u prilog tumačenju da se radi o progresiji paralelnih kvintakorda s kvartom umjesto terce i zao-stajalicom u donjim dionicama.

Kod primjene prohodnih i izmjeničnih tonova zanimljivi su slučajevi kada ih Mirošević kombinira s drugim vrstama neakordnih tonova: pr. 6a, b

a) Quasi sonata, 3. st., t. 8

b) Pokret, t. 185

U primjeru a) radi se o varijantama izmjeničnih tonova *fis* i *cis* (*h* u dionici flaute je *appoggiatura*) koje su u klavirskoj dionici “odebljane” dodanim sekundama, dok se u primjeru b) izmjenjuju terckvartakordi ispod ležećeg tona u najvišoj dionici.

Pedalni tonovi također se javljaju u najrazličitijim varijantama, pri čemu Mirošević rado eksponira glavnu tematiku iznad ili ispod pedálnih, odnosno ležećih dionica, kao što je to slučaj u sljedećim primjerima: pr. 7 a-d

a) Tri usputna stavka, br. 2, t. 1-4

b) Lovre i mačka, t. 7-8

c) Preludij, t. 128-131

d) Tri usputna stavka, br. 1, t. 44-46

Uočimo u citiranim primjerima a) i b), u pedalnoj dionici ležeću sekundu, odnosno figurirani pedal. U primjeru c) harmonijski tijek ulazi u cjelostepenu ljestvicu, te se u ovakvom kontekstu ton *f* u melodiji donje dionice čuje kao *appoggiatura*. Primjer d) donosi ležeću sekundu u srednjim dionicama uz protupomak vanjskih i dosljedno provedenu ritamsku komplementarnost što rezultira latentnim troglasjem.

I dodani tonovi zauzimaju važno mjesto u harmoniji Miroševića. To su velike ili male sekunde koje se dodaju uz pojedine tonove akorda zamagljujući na taj način njegovu tercnu strukturu. U primjerima gdje je sekunda dodana konsonantnom akordu, ona se slušno jasno izdvaja od akordne konsonantne okosnice, dok se u slučajevima gdje nastupa u okviru disonantnog akorda stapa s njime u jedinstveni zvučkovni amalgam: pr. 8 a-j

Od primjera dodanih sekunda samo je mali korak do onih u kojima sekunda stoji umjesto akordnog tona kojemu bi inače bila dodana kao što je to slučaj

- a) Lovre i mačka, t. 34
- b) Preludij, t. 34
- c) Igre, br. 4, završni akord
- d) Jugo, t. 50
- e) Preludij, t. 28
- f) Igre, br. 3, t. 85
- g) Quasi sonata, 3. st., t. 17
- h) Preludij, t. 27
- i) Nemir, t. 8
- j) Tri usputna stavka, br. 2, t. 39

u primjeru j) - nonakord sa sekstom umjesto kvinte. Mirošević uistinu često rabi dodane sekunde, te možemo reći da je glazbeno tkivo njima doslovno prožeto.³

TONALITET

Tonalitet Miroševića, barem u najvećem dijelu njegovog opusa, ima značajke romantičkog tonaliteta, što naravno podrazumijeva i odgovarajući način koncipiranja i primjene akordnih progresija. Opća značajka romantičke harmonije - prenošenje težišta s konstruktivne uloge harmonije na njemu ekspresivnu vrijednost važi u cijelosti i za opus Miroševića. Interes je, dakle, potaknuti, na koloristički i ekspresivni harmonijski detalj, pri čemu je njegovo funkcionalno značenje, doduše uvijek prepoznatljivo, ali potisnuto u drugi plan.

Glavni postupci koje Mirošević primjenjuje u svom opusu, a vezani su uz tretman tonaliteta i razbijanje njegovih klasičnih okvira su:

- 1) širenje sustava alteracije do maksimuma,
- 2) prožimanje dura i mola,
- 3) oživljavanje modaliteta,
- 4) primjena cjelostepene ljestvice,
- 5) kombinacija navedenih postupaka,
- 6) impresionistički tretman tonaliteta.

1) Širenje sustava alteracije ogleda se u obilnoj primjeni alteriranih akorada pri čemu se oni ne pojavljuju više u okviru klasičnog lanca sekundarnih dominantni i privremenih tonika kao što je to slučaj u klasičnoj harmoniji, nego kao punopravni zamjenici glavnih stupnjeva. Na ovaj način, ne samo da je cijeli niz akorada koji inače izlaze iz okvira dijatoničke uključeni u tonalitet, nego i alterirani tonovi - umjetne vodice koji se u tim akordima nalaze, gube potrebu za rješenjem i postaju sastavni dijelovi relativno stabilnih i samostalnih akorada što ljestvičnu bazu tonaliteta proširuje do kromatskog maksimuma. pr. 9

³ Brojni su primjeri dodanih sekunda u glazbenoj literaturi. U sljedećem primjeru sekunda je dodana završnom toničkom kvintakordu (Lenormand, 1976:83, 84):

RENÉ LENORMAND. *Pièces exotiques*.

Groteska I, t. 1-2

H: I₇ ————— N₆ D/S D/II V₂ ————— VII₂
 T ————— (D/N) S ————— D —————

U citiranom primjeru početak teme - njen prvi dvotakt, smješten je u H-dur. Alterirani tonovi se ovdje javljaju u sklopu akorada s jasno izraženom tonalitetnom funkcionalnošću: sniženi II. stupanj *c* javlja se u sklopu napuljskog sekstakorda, sniženi VII. stupanj *a* u sklopu harmonije D/S, sniženi VI. stupanj *g* u sklopu dominantnog nonakorda. Alteracija V. stupnja *f*is u *f* ne ugrožava ovdje bitno osjećaj tonalitetnog centra kao što je to najčešće slučaj u sličnim primjerima. Razlog leži u tome što se *f* ne pojavljuje umjesto *f*is nego najprije u okviru harmonije D/N₆, a zatim kao neakordni ton - dodana sekunda uz N₆ i u drugom taktu kao prohod istovremeno s akordnim tonom *f*is u drugoj dionici. Uočimo nadalje odsustvo vodice iz akorada dominantne funkcije i tretman sekundarih dominantni koji posve odgovara onome u romantičkom harmonijskom stilu - one i ovdje stoje umjesto akorada u koje bi se inače trebale riješiti. Usprkos svim navedenim postupcima koji znatno proširuju tonalitetni okvir, tonalitetni centar se jasno osjeća, što više, u osnovi cjelokupnog harmonijskog tijeka je najjednostavnija klasična progresija: T - S - D.

I u sljedećem primjeru u kojem je harmonijski tijek smješten u F-dur, tonalitet je proširen obilnom primjenom alteriranih akorada: pr. 10

Igre, br. 2, t. 5-9

F: I₇ V₇_{#5} mS

VI_v VII₇ D/III VI_v DD T
 (MT) (D/F) D

To su: alterirani dominantni septakord s povišenom kvintom (1. takt), donja medijanta (prividni terčni srodnik) subdominante (2. takt), nadalje, akord na početku 3. takta koji se može dvojako tumačiti - kao VI. varijantni (akord iz istoimenog mola) ili kao donja medijanta tonike koja ovdje stoji umjesto nje. Slijed akorada u 4. i 5. taktu obilježen je u primjeru s tim da se drugi akord može opet dvojako shvatiti, a treći donosi sukob funkcija DD i D koji se rješava toničkim septakordom (sa četverostrukom appoggiaturom) u 5. taktu. I ovaj akord je, međutim, alteriran - sadrži disalteraciju terce i miksolidijsku septimu pa ga ne doživljavamo kao smirenje usprkos funkciji koju ima u okviru tonaliteta. Uočimo u zadnja dva takta citiranog primjera paralelizam akorada, inače omiljeni postupak Miroševića.

2) Prožimanje dura i mola imali smo već u prethodna dva primjera. Ono je posljedica primjene varijantnih akorada i disalteracije toničke terce. U praksi se prožimanje dura i mola često kombinira s modalitetnim varijantama: pr. 11

Groteska 1, t. 80-83

U gornjem primjeru melodijski element teme (donja dionica) je u f-molu, a prateći (gornja dionica) u F-duru s miksolidijskim prizvukom.

3) Oživljavanje modaliteta i njihovo uvođenje u tonalitetni okvir uistinu je često u opusu Miroševića. Naravno, tretman modusa je sada postavljen na sasvim drukčiju osnovu - koriste se, ne samo njihove melodijske, već i harmonijske značajke, te je proces upravo suprotan od onoga u kojem se iz modalitetne ljestvične baze iskristalizirao dursko-molski tonalitetni sustav: pr. 12 a, b

a) Koso njena

b) Ko slamka sam...

a

F: T — MS MD T

U primjeru a) Mirošević proširuje osnovni Es-dur miksolidijskom septimom *des*.⁴ U ovakvom proširenju tonaliteta, u okviru diatonike, modalitetne spe-

⁴ Devčić je naziva "plava nota" (Devčić, 1994:19).

cifičnosti najjasnije dolaze do izražaja. To, naravno, rezultira arhaičnim prizvukom koji je u citiranom primjeru podcrtan i paralelizmom kvintakorda. U primjeru b) F-dur je na samom početku skladbe "potvrđen" frigijskim i lidijskim kvintakordima koji zamjenjuju funkcije subdominante i dominante: F_3^5 kao medijanta subdominante i L_3^5 kao medijanta dominante. I u ovom primjeru paralelizam kvintakorda na dijatonskoj osnovi ostvaruje atmosferu arhaičnog ugodaja.

4) Koheziju tonalitnog sustava u velikoj mjeri slabi i primjena cjelostepene ljestvice. U sljedećem primjeru glazbeni tijek ulazi u cijelosti u cjelostepenu ljestvicu: pr. 13

Podne

S
A
Za - zvo - nil zvon za - zvo - nil zvon za - zvo - nil zvon za - zvo - nil zvon

Početni motiv asocira zvuk zvana. U primjeru citiranom pod 7c melodija teme kreće se, također, po tonovima cjelostepene ljestvice (u ovakvom kontekstu, kako je već rečeno, ton *f* na početku 3. takta čuje se kao appoggiatura), kojoj pripada i ležeća sekunda prateće dionice.

5) Svi navedeni postupci kojima se proširuje ili pak razbija tonalitetni okvir u praksi se najčešće susreću kombinirani u sukcesivnom ili simultanom kretanju. U ovakvim kombinacijama gotovo uvijek je prisutna cjelostepena lje-

Nemir, t. 29-31

d - mol
cjelostepena ljestvica
kromatska ljestvica
d - mol

stvica, kako u melodici, tako i u harmoniji. To svakako nije slučajno. Njena neutralna intervalska struktura, tonalitetna neodređenost, kao i činjenica da ona i nije ljestvica u pravom smislu te riječi,⁵ čine je pogodnom bazom onim

⁵ Cjelostepena ljestvica nema početni, odnosno završni ton jer je u notaciji uvijek prisutna dilema koji cijeli stepen notirati kao smanjenu tercu, a zvukovni rezultat je, neovisno o notaciji, uvijek isti.

epizodama koje povezuju dijelove skladbe zasnovane na drukčijim ljestvičnim tipovima, a također se dobro kombinira s njima i u paralelnom tijeku. Sljedeći primjer donosi kombinaciju tonaliteta, cjelostepene ljestvice i kromatske ljestvice u sukcesivnom slijedu u melodijskom elementu teme: pr. 14.

Harmonijski tijek citiranog primjera smješten je u d-mol koji je naznačen ležećom sekundom prateće dionice i početnim motivom melodije. U nastavku se melodija kreće po tonovima cjelostepene ljestvice, nakon čega se njen tijek kromatizira i ulazi ponovo u početni d-mol: pr. 15 a, b

a) Glas sa zvijezda

Musical score for 'Glas sa zvijezda' (a) featuring Soprano (S) and Alto (A) voices. The score is in 3/4 time and D minor. The vocal lines consist of two phrases. The first phrase is a diatonic scale in C major (labeled 'a' in the original), and the second phrase is a chromatic scale in D minor (labeled 'a' in the original). The accompaniment consists of a single melodic line in the right hand.

b) Na tri

Musical score for 'Na tri' (b) featuring Violin (Vi.) and Piano (Pf.). The score is in 3/4 time and C major. The violin part consists of a single melodic line. The piano accompaniment consists of two staves, with the right hand playing a diatonic scale in C major and the left hand playing a chromatic scale in C major. The accompaniment is labeled 'cis' in the original.

U primjeru a) stoje jedna do druge dvije fraze od kojih prva ima dijatonsku (ulazi u C-dur), a druga cjelostepenu ljestvičnu osnovu, dok primjer b) donosi u paralelnom tijeku melodiju teme in C u dionici glasovira i prateći motiv violine koja ulazi u cjelostepenu ljestvicu na *cis*.

Sljedeći primjer je složeniji: pr. 16

Tri usputna stavka, br. 3, t. 17-21

Musical score for 'Tri usputna stavka, br. 3, t. 17-21' (c) featuring Piano (Pf.). The score is in 3/4 time and C major. The piano accompaniment consists of two staves, with the right hand playing a diatonic scale in C major and the left hand playing a chromatic scale in C major. The accompaniment is labeled 'des' in the original.

Harmonijski tijek je smješten in C s frigijskim prizvukom (*des*). Melodijski element teme odvija se iznad ostinatne dionice koja naznačuje dominantnu

funkciju C tonaliteta. Tonovi melodije u 1. taktu ulaze u Des-dur, pri čemu su latentno naznačene harmonije D - T ovoga tonaliteta, te bi se moglo govoriti i o svojevrsnoj bitonalitetnoj situaciji. Spomenuta progresija ulazi, međutim, i u C tonalitet kao slijed alteriranih akorada D/F - F / F - frigijski kvintakord/. Ovaj sukob harmonija rješava se na početku 2. takta da bi odmah uslijedio silazni melodijski motiv po tonovima cjelostepene ljestvice što ponovo osporava tonalitetni centar. On je u nastavku posve jasan, ali i dalje s frigijskim prizvukom.

6) Već je prije rečeno da Mirošević rado koristi sredstva i postupke svojstvene impresionističkom stilu što se svakako odražava i na koncepciju tonaliteta: pr. 17 a, b

a) Grotaska br. 2, t. 37-40

Musical score for 'Grotaska br. 2, t. 37-40'. The score is for piano (Pf.) and consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music features a complex harmonic structure with chromaticism and dissonance, characteristic of impressionism. The key signature has one flat (B-flat).

b) Nemir

Musical score for 'Nemir'. The score is for piano (Pf.) and consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music features a complex harmonic structure with chromaticism and dissonance, characteristic of impressionism. The key signature has one flat (B-flat). The score includes triplets and a fermata.

Druga glazbena ideja iz *Grotaske br. 2* donesena je u tipično impresionističkoj maniri - uz tonove melodije dodane su sekunde, odnosno kvarte, dok završetak skladbe *Nemir* kombinira tri impresionistička postupka: paralelne kvinte, oblikovanje složene akordne strukture sukcesivnim dodavanjem tonova i sekunde u kadenci (dodane uz tonove dominante i tonike) koje "potvrđuju" tonalitet, ali djeluju primarno kao boja. Jedan od načina impresionističkog tretmana tonaliteta je i slučaj kada je tonalitet prisutan samo u glavnoj melodijskoj liniji dok prateći sloj izlazi iz njegovih okvira: pr. 18

Pod korom noći, t. 22-26

Musical score for 'Pod korom noći, t. 22-26'. The score is for voice (Soprano 1, Soprano 2, Alto) and piano (A). The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music features a complex harmonic structure with chromaticism and dissonance, characteristic of impressionism. The key signature has one flat (B-flat). The score includes lyrics and a bracketed section labeled 'paralelni 6'.

ža - - gor u ča - - mi. Tro - most u dnu mra - ka

paralelni 6

Tro - most u dnu mra - ka, u dnu mra - ka, mra - - ka.

paralelni 6/4

U citiranom primjeru melodija je u C-duru - radi se o jednostavnom napjevu mediteranskog ugođaja. Harmonizacija je, međutim, in C (tijek, dakle, oscilira između dura i mola) s frigijskim prizvukom. Uočimo, nadalje, i paralelne durske kvartsektakorde koji se poput miksturnog odebljanja dodaju tonovima melodije. Miksturni postupak je još izrazitiji u sljedećem primjeru: pr. 19

Večer, t. 34-37

S
A
li - po, li - po sa - mo jed - na kla - pa pri cr - no - ga mra - ka li - po,

T
B

Večer, t. 40-43

S
A
li - po, za - kan - ta - la div - nji pod po - ni - stru div - nji pod po - ni - stru o

T
B

Ista melodija harmonizirana je na dva načina: na početku primjera harmonizacija je dijatonska, a prvi takt anticipira miksturni postupak koji će pri ponavljanju biti dosljedno proveden - uz tonove melodije dodaju se sada durski kvintakordi te harmonijski tijek izlazi iz okvira F-dura. Ovo je, dakle, slučaj kada harmonijska progresija prestaje biti harmonijski spoj i dobija smisao jedne melodije s dodanim miksturama čime se, dakako, ulazi u područje melodijske harmonije.

HARMONIJSKE PROGRESIJE

Strogo uzevši, harmonijska progresija je slijed dvaju akorada, dok u širem smislu može predstavljati i dulji odlomak nekog harmonijskog kretanja. Tako će u ovo poglavlje biti uključene kadence kao poseban aspekt harmonijskih progresija s obzirom na mjesto gdje se pojavljuju, zatim progresije zasnovane na paralelnom kretanju kao i one koje nisu primarno funkcionalno zamišljene, već je u prvom planu stupanj napetosti intervala, odnosno akorda.

Kadence Miroševića ne čine sustav, ali ipak dopuštaju klasifikaciju u nekoliko grupa. U prvu grupu svrstali smo kadence koje se oslanjaju na klasične uzore, a kriterij podjele unutar grupe je udaljenost osnovnih tonova završnih akorada.

1) Kvinto-kvartna udaljenost završnih akorada - autentična kadencia tipa V-1. U primjerima koji slijede primijetit ćemo da završna kadencia vrlo često nije u osnovnom tonalitetu skladbe: pr. 20 a-f

a) Primalice



b) Tri usputna stavka, II.



c) Nestašna igra



Es: III v
C: DD D ——— T

d) Igre, br. 2



e) Nemir



f) Vivo



Primjer a) donosi klasičnu autentičnu kadencu u B-duru, a osnovni tonalitet skladbe je Es-dur. U primjeru b) u dominantnom septakordu javlja se disalteracija kvinte *des/dis*, a ton *e* je klasični primjer anticipacije - ton tonike u okviru dominantne harmonije. U sljedećem primjeru osnovni tonalitet stavka je Es-dur, a završna kadencia je u C-duru. Modulacija je enharmonijska: treći varijantni stupanj Es-dura (koji se tijekom skladbe često pojavljuje kao medijanta dominante) mijenja se u DD (*d-fis-ais*) C-dura (ton *as/gis* je dodana

sekunda). U primjeru d) modulira se, također, u samoj kadenci, sada iz E-dura u B-dur enharmonijskom promjenom akorda, a sama kadenca je autentična. U primjerima e) i f) kvintnokvartna udaljenost završnih harmonija samo je naznačena po jednim tonom uz koji je dodana sekunda.

2/ Tercna udaljenost završnih akorada

U sljedeća dva primjera kadencu čini posve netipična progresija VI-I: pr. 21 a, b

a) Tri usputna stavka, I. b) Jutro

le o, o, plam - tje - le, o

U primjeru b), skladba je inače u g-molu, završnoj kadenci dodana je progresija paralelnih durskih kvintakorda koji bi se, doduše, mogli protumačiti jezikom funkcionalne harmonije gledano iz g-mola kao slijed susjednih kvintakorda: II. frigijski, III. prirodni, IV. melodijski. Ovdje je, međutim, takvo tumačenje nepotrebno jer je u prvom planu paralelizam akorada i njihova "svijetla" durska terca nakon molskog ugođaja koji im neposredno prethodi.

3) Sekundna udaljenost završnih akorada: pr. 22 a, b

a) Quasi sonata, II. st. b) Tri usputna stavka, III.

U gore citiranim završecima imamo primjere frigijske kadence. U primjeru b) osnovni tonalitet stavka je a-mol, a završna kadenca je u G-duru.

U drugu grupu svrstali smo kadence u kojima dominira paralelizam akorada: pr. 23 a-e

a) Bajami b) Šutnja usred dvorišta c) Ko slamka sam..

(ba)- ja - - me. ne ▽ ma dna. Dok te ne po - žde - re du - (bina)

G: V₂^{#6} I F: VI MD T — F: T F₃⁵ III F₃⁵ MD — T

d) Preludij

e) Kroki za gudače

Ovakav postupak najčešće rezultira afunkcionalnom harmonijskom progresijom u kojoj koloristički efekt stupa u prvi plan (primjeri d) i e). Ima, međutim, i slučajeva kada je slijed funkcija i u okviru ovakve progresije posve jasan. U primjeru a) radi se o alteriranim septakordima sa sniženom kvintom od kojih se drugi, u donosu na završni akord u koji se rješava čuje kao alterirani dominantni sekundakord. U primjerima b) i c) funkcionalno tumačenje akordnog slijeda je opravdano stoga što je završni akord tonički kvintakord: osnovni tonalitet skladbe u oba primjera je F-dur, te je progresija koja mu prethodi funkcionalno određena u odnosu na njega kako je gore obilježeno.⁶

Sljedeća dva primjera kadence posve su netipični: pr. 24 a, b. U primjeru a) završnom durskom kvintakordu prethodi odsjek građen na bazi cjelostepene ljestvice. Terca *d-fis*, u odnosu na završni akord, naknadno dobija značenje frigijske harmonije. U primjeru b) na završetku stoje tonalitetno posve neodređene sekunde kao boje zvuka u različitim registrima.

a) Glas sa zvijezda

b) Groteska br. 3

⁶ Vrlo je sličan sljedeći primjer Straussove kadence (König, 1974:21):
Rosenkavalier, Rofrano-Akkorde, 2. Akt, Ziffer 18.

E F Es E

Uočimo kako se autor pri određivanju osnovnog tona akorda rukovodi Hindemithovim prijedlogom (Hindemith, 1983:108).

Iako kadence Miroševića ne očituju sustav, njih ipak spaja jedna značajka koja dominira. Naime, zaključnost koja je svojstvena klasičnoj kadenci ovdje se gotovo sistematski izbjegava, a to je u uskoj vezi i s koncepcijom forme. Upravo na ovoj razini Mirošević najviše odstupa od klasičnih obrazaca. Njegove forme sadrže, doduše, obrise dvodjelnosti ili trodjelnosti, elemente sonatnog oblika s odstupanjima na tonalitetnom planu, ali prije svega u njegovim je skladbama prisutna težnja za rastvaranjem prepoznatljivih formalnih obrisa, za izlaženjem iz unaprijed zadanih okvira. I upravo je kadenca u kojoj se tako često izbjegava tonički kvintakord mjesto i način svojevrsnog, posve individualnog, "otvaranja" forme.

Već smo na primjerima kadenci, a isto tako i tretman atonaliteta mogli uočiti da je paralelizam akorada omiljeni postupak Miroševića. Paralelno vođenje dionica javlja se tako na razini kvintakorda i obrata pri čemu su vrlo česti paralelni kvartsektakordi - kao da skladatelj hotimice afirmira istovremeno dvije "zabrane" klasične harmonije. Jednako su česti paralelni septakordi⁷ i nonakordi koji se, kao u pravilu, javljaju u osnovnom obliku što živo asociira impresionistički ugođaj: pr. 25 a-h

a) Némir, t. 132-136

b) Bajami t. 30-31

⁷ Vrlo je lijep sljedeći primjer paralelnih septakorda ispod ležećeg tona u najvišoj dionici (Lernormand, 1976:24):

CLAUDE DEBUSSY. *Pelléas et Mélisande*.

c) Elegija, t. 57-60

Musical score for 'Elegija, t. 57-60'. The score is for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Baritone (Bar). The melody is in the Soprano part, with lyrics: Mje - se - čev od - raz i lju - di i sa - nje. The accompaniment is in the Tenor and Baritone parts. The piece is in 4/4 time and G major. A bar line with the number 6 is shown below the Tenor and Baritone staves.

d) Buđenje, t. 1-4

Musical score for 'Buđenje, t. 1-4'. The score is for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Baritone (Bar). The melody is in the Soprano part, with lyrics: Ko - kot za - ku - ku - ri - kol, ko - kot za - ku - ku - ri - kol. The accompaniment is in the Tenor and Baritone parts. The piece is in 4/4 time and G major. A bar line with the number 7 is shown below the Tenor and Baritone staves.

e) Ko slamka sam..., t. 28-32

Musical score for 'Ko slamka sam..., t. 28-32'. The score is for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Baritone (Bar). The melody is in the Soprano part, with lyrics: o ska - ku - ta, ska - ku - ta, ska - ku - ta, ska - ku - ta. The accompaniment is in the Alto, Tenor, and Baritone parts. The piece is in 4/4 time and G major. A bar line with the number 7 is shown below the Alto, Tenor, and Baritone staves.

f) Tri usputna stavka, br. 1, t. 54-57

Musical score for 'Tri usputna stavka, br. 1, t. 54-57'. The score is for piano. The piece is in 4/4 time and G major. A bar line with the number 7 is shown below the piano staves.

g) Nemir, t. 97-98

Musical score for 'Nemir, t. 97-98'. The score is for piano. The piece is in 4/4 time and G major. A bar line with the number 9 is shown below the piano staves.

h) Tri usputna stavka, br. 1, t. 99-103

Musical score for 'Tri usputna stavka, br. 1, t. 99-103'. The score is for piano. The piece is in 4/4 time and G major. A bar line with the number 9 is shown below the piano staves.

U nastavku ćemo prikazati još jedan primjer harmonijske progresije u kojoj je stupanj napetosti intervala, odnosno akorda u prvom planu, a to zahtjeva i analizu s posve drukčijeg motrišta. Pitanje napetosti (odnosno stupnja disonantnosti) intervala kao osnovnog građevnog elementa različitih glazbenih sustava⁸ oduvijek je bilo u središtu zanimanja skladatelja koji su “zadane” norme prihvaćali ili pak kršili. Problem vrednovanja intervala postaje, međutim, osobito aktualan u okvirima atonalitetne glazbe XX. st. kada stupanj napetosti intervala, odnosno akorda, postaje jedini kriterij pri vrednovanju harmonijske komponente. Ali, pitanje ne gubi aktualnost ukoliko se vezuje uz sustave u kojima se harmonijsko zbivanje koncipira u odnosu na središnji ton ili akord, jer se i u takvim sustavima harmonijski tijek odvija kroz slijed napetosti i rješenja. I upravo u okviru ovakvih razmišljanja analizirat ćemo sljedeći primjer iz opusa Miroševića: pr. 26

Groteska br. 2, t. 1-16

Akordi koji čine harmonijsku okosnicu i njihova napetost iskazana brojciano

⁸ Većina autora koji se bave pitanjem vrednovanja intervala s napetosnog motrišta dolaze do vrlo sličnih rezultata iako im se putevi razlikuju (Hindemith, Persichetti, Carner, Brindle). Pokazat ćemo samo prijedlog Brindla koji u najvećoj mjeri objedinjuje rezultate drugih autora, a osim toga uvažava i još jedan vrlo važan kriterij - psihološki učinak popuštanja napetosti intervala koji se ostvaruje širenjem intervalskog prostora:

Bazu sustava vrednovanja čini, dakle, šest intervala (oktavni komplementi imaju jednaku napetost). Napetost intervala smanjuje se, a stabilnost raste u smjeru u desno, širenjem intervalskog prostora. Ako Brindlovom prijedlogu dodamo još i brojciano iskazivanje vrijednosti intervala, to nam nadalje omogućuje da precizno odredimo napetost bilo kojeg akorda zbrajajući napetosne vrijednosti intervala koji ga čine. Primjerice, durski kvintakord ima napetost 9:

$$\begin{array}{c} \boxed{\begin{array}{c} 2 \\ 3 \\ c - e - g \\ 4 \end{array}} \quad 3 + 2 + 4 = 9 \end{array}$$

Na isti način možemo definirati svih sedam četverozvuka klasičnog harmonijskog sustava:

Uočimo odmah ekonomičnost u primjeni glazbene građe - cijela glazbena ideja izrasla je iz intervala terce: melodijskog u gornjoj dionici, harmonijskog u donjoj. Melodija je smještena u dijatonski F-dur koji se slušno jasno percipira s obzirom na motivsku izdvojenost melodije od prateće dionice u kojoj dominira kromatika. Uočimo, nadalje, i do sada tako čest paralelizam u vođenju dionica. U citiranom primjeru Mirošević kao da ispituje napetost suzvuka koji se oblikuju u glazbenom tijeku kao posljedica primarno horizontalnog kretanja - u pravih osam taktova u protupomaku, a zatim paralelno. U prvom dvotaktu suprotstavlja veliku tercu i dominantni nonakord, a u 5. i 6. taktu veliki durski nonakord i povećani kvintakord. Na ovaj način ostvaruje najprije rast, a zatim pad napetosti suzvuka (vidi brojčano iskazane vrijednosti u citiranom primjeru). U sljedećih osam taktova najveći stupanj napetosti imaju akordi u 9. i 10. taktu: veliki durski septakord s disalteracijom terce i dominantni nonakord, da bi u predzadnjem dvotaktu došlo do pada napetosti u progresiji dominantni nonakord - molski sekstakord. Ovakav napetosni tijek zaokružuje temu u harmonijskom smislu, jer se jedina dva konsonantna suzvuka nalaze na početku i završetku, dok joj neutralni povećani kvintakord u 8. taktu daje obrise klasičnog perioda. Harmonijski tijek u citiranom primjeru mogao bi se protumačiti i jezikom romantičke harmonije (u okviru medijantike), ali bi ovakvo tumačenje bilo više teoretske prirode s obzirom da je vertikalna komponenta ovdje rezultat, a ne unaprijed definiran element glazbenog tijeka.

ZAKLJUČAK

Iz svega do sada rečenog, lako je zaključiti osnovne zanačajke glazbene misli Josipa Miroševića glede koncepcije i tretmana harmonijske komponente. Harmonija se, doduše, temelji na tradicionalnom tonalitetnom sustavu, ali joj ova utemeljenost osigurava samo neophodni red. Autor u svojim skladbama daleko nadilazi i razbija klasične norme na svim razinama glazbenog izraza. Tako u izboru akorada prevladavaju septakordi, nonakordi i složeniji akordi nastali daljim dodavanjem terce. Uobičajen je i postupak dodavanja sekunda uz pojedine tonove akorda tako da je glazbeno tkivo njima doslovno prožeto. Na području vezivanja akorada, Mirošević se ne pridržava klasičnih pravila o uvođenju i rješenju disonance. To, naravno, nije ništa neobično u instrumentalnom slogu, ali i na ovoj razini dominiraju primjeri u kojima je stupanj te slobode toliko visok da disonanca gubi potrebu za rješenjem i postaje konstitutivni dio samostalnih akordnih struktura. Omiljeni postupak Miroševića

U nizu citiranih četverozvuka napetost raste u smjeru u desno. što u cijelosti ostvaruje analogiju sa stupnjem disonantnosti akorada gledano s motrišta klasične harmonije.

pri spajanju akorada je paralelno vođenje dionica. Paralelizam se tako javlja na svim mogućim razinama u okviru harmonijske komponente. Ovo uključuje i primjere u kojima harmonijska progresija prestaje biti harmonijski spoj što znači da gubi funkcionalno značenje, ali isto tako i one u kojima se primjenjuje postupak miksturnog dodavanja uvijek istog akorda tonovima melodije /kod Miroševića je to vrlo često durski kvartsekstakord/ čime se ulazi u područje melodijske harmonije. Na području primjene neakordnih tonova Mirošević ostaje uglavnom u okvirima klasičnih varijanti i njihovih kombinacija, s izuzetkom dodanih sekunda. Fakturu glazbe Miroševića odredili smo terminom harmonijske polifonije što u praksi znači da je u središtu zbivanja uvijek melodija ili pak kraći melodijski fragmenti ravnopravno raspoređeni u sve dionice. Tako se glazbeno tkivo oblikuje iz međusobnog djelovanja dvaju ravnopravnih komponenti: horizontalne i vertikalne, a to se na harmonijskom planu odražava dominacijom slučajnih akordnih struktura u okviru sveukupnog harmonijskog tijeka. Tonalitet Miroševića je prošireni dursko-molski tonalitet pri čemu postupci razbijanja tonalitetnih okvira obuhvaćaju, ali i nadilaze svu raznolikost varijanti romantičke i impresionističke harmonije. Postupci su sljedeći: širenje sustava alteracije do kromatskog maksimuma, prožimanje dura i mola, oživljavanje modalitetnih varijanti, primjena cjelostepene ljestvice i, što je u praksi najčešće, kombinacije svih navedenih postupaka. Kadence Miroševića ne očituju sustav, ali ih povezuje jedna zajednička značajka. Skladatelj gotovo sistematski izbjegava zaključnost koja je svojstvena klasičnoj kadenci. Tako je tonički kvintakord uistinu rijetko završni akord. Na ovaj način kadenca postaje mjesto svojevrsnog "otvaranja" i tonaliteta i forme.

I na kraju da zaključimo, glede primjene harmonijskih sredstava i postupaka opus Miroševića sintetizira na posve originalan način obilježja romantičke i impresionističke harmonije, dok na razini glazbenog izraza dominira romantička ekspresivnost kao rezultat maksimalne isprepletenosti svih harmonijskih elemenata u njihovom međusobnom djelovanju i povezivanju.

LITERATURA

- BRINDLE, Reginald Smith *Serial Composition*, Oxford: Oxford University press, 1966.
- CARNER, Mosco *Twentieth-Century Harmony*, New York: Da Capo Press, 1977.
- DEVČIĆ, Natko *Harmonijska komponenta u glazbenom djelu Ive Mačeka*, Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1994.

- GLIGO, Nikša *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća*, Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, Matica hrvatska, 1996.
- GLIGO, Nikša *Varijacije razvojnog kontinuiteta: skladatelj Natko Devčić*, Zagreb, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1985.
- HINDEMITH, Paul *Tehnika tonskog sloga*, prijevod s njemačkog V. Peričić, Beograd: Univerzitet umetnosti, 1983.
- KONIG, Werner *Tonalitätsstrukturen in Alban Bergs Oper "Wozzeck"* Tutzing, Verlegt bei Hans Schneider, 1974.
- LENORMAND, Rene *Twentieth-Century Harmony*, New York: Da Capo Press, 1976.
- PERSICHETTI, Vincent *Twentieth-Century Harmony*, New York: W. W. Norton and Company, 1961.

SUMMARY

Josip Mirošević, a modern Croatia composer, appeared with his first work at the end of the 60's, at the time of the forceful swing of avangarda in Croatian music. Burdened with the demands of actuality, and without being able to find himself in the frames of avangarda's technics and styles, Mirošević discontinues his composing to be able to continue his career path at the end of the 70's, more precisely 1979. when he composed the cycle for the piano under the title "Memories". Mirošević's music language is based on the classic toned system, but this base only assures an indispensable order. The author in his compositions excels and breaks all classical standards on all levels of music structures, that include: melody, rhythm, harmony, polifony and form. The harmonic element of his music synthetizes in a pure, original way, features of romantic and impressionistic harmony, while on the level of music expression dominates romantic expression as a result of a maximum blending of all harmonic elements in their mutual function and connection.