

Koncert za udaraljke Jurice Hrenića i Andrea Joliveta - izvođačka analiza i usporedba

Đurković, Štefan

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of Music / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:224318>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-13**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU – MUZIČKA AKADEMIJA

3. ODSJEK, SMJER UDARALJKE

ŠTEFAN ĐURKOVIĆ

KONCERTI ZA UDARALJKE
JURICE HRENIĆA I ANDRÉA JOLIVETA

Izvođačka analiza i usporedba

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2021.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU – MUZIČKA AKADEMIJA

3. ODSJEK, SMJER UDARALJKE

KONCERTI ZA UDARALJKE
JURICE HRENIĆA I ANDRÉA JOLIVETA

Izvođačka analiza i usporedba

DIPLOMSKI RAD

Mentor: Igor Lešnik, prof.

Student: Štefan Đurković

Ak. god. 2020./2021.

ZAGREB, 2021.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

Igor Lešnik, prof.

Potpis

U Zagrebu, 30. 6. 2021.

Diplomski rad obranjen 28. 6. 2021.

POVJERENSTVO:

RED. PROF. IGOR LEŠNIK

IZV.PROF.ART. IVANA BILIĆ

DOC. BOŽIDAR REBIĆ

NASL. DOC. MARKO MIHAJLOVIĆ

ASS. LUIS CAMACHO MONTEALEGRE

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE
AKADEMIJE

Tijekom pet godina studiranja shvatio sam koliko je važno imati podršku ljudi koji nesebično daju sebe u svom poslu ne bi li napredak studenta učinili što intenzivnijim i kvalitetnijim. Zahvaljujem prof. Igoru Lešniku i asistentu Luisu Camachu Montealegreu, prof. Ivani Bilić, prof. Damiru Greguriću, prof. doc. Marku Mihajloviću i prof. Božidaru Rebiću na znanju koje su mi nesebično prenosili tijekom studiranja, ali i na strpljenju i razumijevanju. Zbog njih sam danas za jednu stepenicu više bolji glazbenik, no postao sam i bolji čovjek. Hvala i kolegama s Odsjeka udaraljki, kolegama s Akademije, te kompozitoru Jurici Hreniću koji mi je posvetio kompoziciju za moj diplomski koncert. Na kraju, ali ne najmanje važno, hvala i mojoj obitelji na podršci svih ovih godina, ali i njoj, mojoj djevojci Maji, bez koje ništa ne bi bilo isto.

SADRŽAJ

1. Uvod.....	6
2. Pojava prvih multiperkusionističkih djela.....	7
3. André Jolivet – biografija	8
3.1. Djela	10
3.2. Izvođačka analiza <i>Koncerta za udaraljke i orkestar</i>	10
4. Jurica Hrenić – biografija	19
4.1. Djela	19
4.2. Izvođačka analiza <i>Koncerta za udaraljke i klavir</i>	21
5. Izvođačka usporedba dvaju obrađenih koncerata	28
6. Zaključak	31
7. Izvori	32

1. Uvod

Početak 20. stoljeća udaraljke – uz svoju dotadašnju ulogu velike i raznovrsne grupe instrumenata u simfonijskom ili opernom orkestru – privlače sve više skladatelja i kao solistička glazbala. Odabirom jednog od najranijih koncerata za udaraljke, iz sredine 20. stoljeća, za usporedbu s jednim od najnovijih, utemeljio sam polazište za svoj diplomski rad u kojem ću izvođačkom analizom obuhvatiti dvije kompozicije koje u nastanku dijeli 70-ak godina. U korpusu solističkih djela za udaraljke i orkestar pažnju ću posvetiti grupi koncerata *multiperkusionističkog* karaktera, što je pojam koji ću objasniti na početku sljedećeg poglavlja.

Ovim radom želim također potaknuti i podržati mlade hrvatske skladatelje na pisanje više solističkih udaraljkaških djela kako bi obogatili taj segment domaće glazbene literature.

Udaraljke pružaju velike mogućnosti za istraživanje i inovacije, a one koji dublje uđu u inspirativno proučavanje tog područja često iznenadi bogatstvo mogućnosti. Dokazuje to i mladi hrvatski skladatelj Jurica Hrenić čiji je *Koncert za udaraljke i klavir* nastao 2020. godine kao dio mog diplomskog projekta.

Koncert za udaraljke i orkestar Andréa Joliveta iz 1956. godine, s druge strane, predstavlja jedno od temeljnih djela repertoara koji danas nazivamo „Francuskim udaraljkaškim koncertom 20. stoljeća“.

U svojoj usporedbi i izvođačkoj analizi ukazat ću i na sličnosti dvaju spomenutih djela koja su skladana u različitim razdobljima, pod drugačijim okolnostima, u različitim kulturama, a opet, uz korištenje sličnog instrumentarija te uz pregršt zanimljivih ideja.

2. Pojava prvih multiperkusionističkih djela

Pojam *multiperkusionistički* označava dionice u kojima jedan udaraljkaš svira istodobno na više različitih udaraljkaških glazbala koja iziskuju potpuno različite tehnike sviranja. Jedan od najvećih izvođačkih izazova takve solističke literature postizanje je ujednačenog zvučanja mnogobrojnih istodobno korištenih glazbala te stvaranje dojma izvedbe na samo jednom velikom instrumentu. Naziv *multipercussion*, preuzet iz engleskog jezika, uvriježen je u stručnoj uporabi, no zasad ne postoji prihvaćena hrvatska inačica.

Danas djela u kojima su dionice udaraljki napisane na *multiperkusionistički* način nisu uvijek solističkog karaktera nego ih vrlo često susrećemo u orkestru te u komornim sastavima suvremene glazbe. Kroz povijest je potražnja za solističkim udaraljkaškim djelima postala sve veća, što je potaklo kako strane tako i domaće suvremene kompozitore na sve češću i zahtjevniju uporabu *multiperkusionističkih* skladbi, koje su početkom 20. stoljeća imale izuzetno važnu ulogu među pedagozima diljem svijeta. Značenje riječi *multi* (lat. mnogo, više) objašnjava i uporabu takvog načina sviranja udaraljki.

Kad je pak riječ o solističkoj literaturi, mogli bismo reći da udaraljkaši „imaju sreće“, jer su podatci o autoru i godini nastanka prvog solističkog udaraljkaškog koncerta dobro poznati i opće prihvaćeni.

Prvi koncert za udaraljke napisao je Darius Milhaud 1929. godine na poticaj belgijskog udaraljkaša i pedagoga Théoa Coutelliera, koji je godinu dana kasnije *Concerto pour batterie et Petit Orchestre* i praizveo u *Palais des Beaux-Arts* u Bruxellesu, a u okviru festivala suvremene glazbe koji je organizirao belgijski muzikolog Paul Collaer, kojemu je djelo i posvećeno.

Narudžba je također imala za cilj stvaranje djela koje bi poslužilo kao obvezna kompozicija za diplomski ispit udaraljkaša na tamošnjem konzervatoriju. Instrumentaciju solističke dionice i komornog orkestra, Milhaud je dobio unaprijed zadanu s točnim popisom udaraljkaških instrumenata te sastavom ansambla koji će biti na raspolaganju. Ovaj vrlo uspješni koncert i danas je često izvođen, dok se na Muzičkoj akademiji u Zagrebu pedagoški obrađuje uglavnom na početku visokoškolskog studija.

Osim već navedenog koncertnog djela Dariusa Milhauda, u tablici ću navesti i još neke skladatelje koji su također među prvima pisali solistička udaraljkaška djela te izvođače i mjesto praizvedbi.

Tablica 1: Skladatelji nekoliko ranih udaraljkaških koncerata u programu studija udaraljki Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu

Skladatelj	Izvođač	Mjesto i godina praizvedbe
Darius Milhaud	Théo Coutellier	Palais des Beaux-Arts u Bruxellesu, 1929.
Henri Tomasi	Felix Passerone	Pariz
Jean Ballisat	Sumire Yoshihara	Finale međunarodnog natjecanja u Ženevi
André Jolivet	Članovi udaraljkaške sekcije i timpanist orkestra Nacionalnog orkestra Belgijskog radija	u Belgiji, 1957.

Gore navedena koncertna djela za udaraljke reprezentativni su primjeri koncertne udaraljkaške literature 20. stoljeća. Njihovim proučavanjem može se pratiti razvoj izvođačkih tehnika sviranja te rast razine umjetničkih zahtjeva interpretacije na udaraljka.

3. André Jolivet – biografija

André Jolivet bio je francuski skladatelj koji je svoje obrazovanje usavršavao kod Paula Le Flema i Edgarda Varèse.

Rođen je 8. kolovoza 1905. u ulici Rue Versigny u četvrti Montmartre u Parizu. Odrastajući u obitelji umjetnika nakon početnog kolebanja između slikarstva i muzike ipak je odabrao put glazbenika. Na početku Prvog svjetskog rata s drugom je djecom pozirao poznatom slikaru Francisqueu Poulbotu, a istodobno se upoznao s Abbeom Theodasom, šefom zbora *Notre-Dame de Clignancourt*, s kojim je proučavao harmoniju, liturgijske pjesme te glazbu Mozarta, Palestrine, Monteverdija i J. S. Bacha.

Iako je Jolivet bio poznati skladatelj i glazbenik, njegovo školovanje usko je vezano i uz slikarstvo koje je studirao 1919. godine kod kubističkog slikara Georges Valmiera. Ni slutio nije da će tada upoznati skladatelja Paula Le Flema koji će kasnije imati snažan utjecaj na njegovo stvaralaštvo. Tijekom svog glazbenog obrazovanja svirao je klavir, ali je studij ipak završio diplomom iz violončela 1920. godine. Samo pet godina kasnije upoznao je Edgarda Varèsea koji ga je motivirao da se kasnije u životu bavi komponiranjem.

Jolivet je 1930. godine skladao svoju prvu kompoziciju *Trois Temps* za klavir i gudački trio, koja je kasnije postala baza za cijelu suitu koju je napisao 1938. godine. Tijekom života stekao je brojna poznanstva i prijateljstva s mnogim poznatim umjetnicima i glazbenicima poput Oliviera Messiaena, Georges Migota i Antonina Artauda. Bio je velik ljubitelj putovanja te je 50-ih do ranih 60-ih godina posjetio mnogo europskih država među kojima i Jugoslaviju u čijem je sastavu tada bila Hrvatska. Tijekom tog posjeta André Jolivet boravio je u Zagrebu te je u okviru programa zagrebačkog Muzičkog biennalea dirigirao koncertom Zagrebačke filharmonije. Osim Europe, posjetio je i neke afričke države poput Egipta i Alžira koje su ga inspirirale za pisanje kompozicija u kojima je udaraljke, uz flautu, počeo koristiti kao solistički instrument. S Olivierom Messiaenom osnovao je 1936. g. grupu *La Jeune Frances* s kojom su nastupali po Francuskoj, ali i šire. Bio je ravnatelj glazbe u *Comédie Française* od 1945. do 1959. godine. Svoju je akademiju otvorio 1963. godine, a na njenom je vrhu bio pet godina, poučavajući poznate glazbenike poput Iannis Xenakisa koji je dao značajan skladateljski doprinos obogaćivanju solističkog udaraljkaškog repertoara. Bio je član žirija *Prix de Rome*, predsjednik Udruženja koncerata Lamoureux, član Nacionalne unije glazbenih umjetnika, a 1965. godine postao je počasni predsjednik tog istog društva. Već pred kraj života postao je profesor kompozicije na Konzervatoriju glazbe u Lyonu te predsjednik Nacionalne unije glazbenika.

André Jolivet umro je 20. prosinca 1974. godine.

3.1. Djela

Iz velikog opusa Andréa Joliveta izdvojiti ću samo nekoliko djela karakterističnih za njegovo stvaralaštvo ili relevantnih za udaraljkašku temu koju obrađujem u ovom radu.

Prvu je kompoziciju napisao 1930. godine – *Trois Temps* za klavir i gudački trio, čija je praizvedba bila 1931. godine. *Cinq Incantations* za solo flautu bila je jedna od kompozicija inspiriranih zvucima sjevernoafričke flaute koju je slušao u Maroku 1933. godine. Kompoziciju za solo klavir *Mana* napisao je 1935. godine. Te iste godine skladao je i *Trois Poèmes*.

Napisao je više koncerata za različite solističke instrumente. Dva njegova koncerta za trubu među njegovim su najizvođenijim djelima, kao i *Suite en concert pour flute et percussion*. Napisao je samo jedan solo koncert za udaraljke i orkestar nakon kojeg je sve češće upotrebljavao udaraljke u skupini solo instrumenata. Pisao je komornu glazbu, a istaknuo bih *Ceremonial*, djelo za šesteročlani udaraljkaški ansambl. Iako je skladan 1968. godine, profesor Igor Lešnik *Ceremonial* doživljava kao „odgovor“ A. Joliveta na *Ionisation* E. Varèsea, primjerice odabirom instrumenata te istaknutom ulogom vatrogasne sirene i slično. Djelo je iz Jolivetovog zrelog razdoblja te je oslobođeno „apologetike“ mladog autora, bivšeg Varèseova studenta. Skladba ima sve karakteristike Jolivetovog „potpisa“ poput kolorizma i ritualno-fetišističkog ugođaja.

Jolivet udaraljke koristi u već spomenutom djelu *Suite concertante pour flute et percussion* iz 1965. godine. Napisao je glazbu i za balet *Ariadne* i *Ballet des étoiles*, orkestralne kompozicije *3 Symphonies*, *Cinq danses rituelles* i *Symphony for strings*, vokalnu glazbu, glazbu za instrumente s tipkama, sakralnu glazbu i opere *Antigone* i *Dolorès ou Le miracle de la femme laide*.

3.2. Izvođačka analiza *Koncerta za udaraljke i orkestar*

Darius Milhaud je 1929. godine napisao koncert za udaraljke i mali orkestar koji se smatra prvim koncertnim djelom u kojem su udaraljke korištene kao solistički instrument. André Jolivet upoznao ga je 1936. godine, a 1956. godine, u zrelijoj fazi

komponiranja, i Jolivet je odlučio prvi i jedini put koristiti udaraljke kao solistički instrument uz pratnju orkestra.

Riječ je o tipičnom uzorku francuskog oblika udaraljkaškog koncerta: timpani i set bubnjeva u početnim i završnim stavcima dramatičnog ili vrlo energičnog karaktera uokviruju središnje stavke lirskog ili šaljivog ugođaja u kojima dominiraju klavijaturne udaraljke. Teško je reći da je A. Jolivet pritom bio inspiriran drugim skladateljima tog doba, koji su također pisali solistička udaraljkaška djela zbog svoje specifičnosti korištenja instrumenata i načinom izvođenja. Iako ću se usporedbom baviti nešto kasnije u diplomskom radu, predstaviti ću svaki stavak pojedinačno i iznijeti svoja iskustva i probleme s kojima sam se susretao svirajući i radeći na stavcima ovog koncertnog djela. Iako, nažalost, ovo djelo nisam imao prilike izvoditi s orkestrom, izvodio sam ga s klavirskom pratnjom umjetničkog suradnika i profesora Damira Gregurića, koji je također sudionik praizvedbe koncerta za udaraljke i klavir Jurice Hrenića.

Prvi stavak *Robuste*

Kako što i sam naziv otkriva, početak stavka i cijele kompozicije počinje snažnim, grubim i veoma čvrstim karakterom u dionici klavira. Od udaraljkaškog instrumentarija skladatelj koristi četiri timpana, dva mala bubnja (od čega je jedan po svojoj strukturi znatno „dublji“ i niže intonacije od drugog) te drveni blok. Tempo prvog stavka podosta je brz te je potrebno održavati konstantan kontakt s pratnjom klavira, što je jasno vidljivo na samom početku, odnosno u 7. taktu, kad nastupaju timpani. Dionice timpana i klavira u međusobnom su „razgovoru“ sve do 14. takta kada nastupaju zajedno u tihoj dinamici. U 24. taktu dolazimo do kratkog solo upada na timpanima koji se izvodi u veoma glasnoj dinamici te je ujedno i osvježanje nakon tihih i umjerenih dinamika. Nakon ponovne ekspozicije teme u 44. taktu, samo dva takta kasnije imamo nastup na dva mala bubnja koja sam ranije naveo kao dio instrumentarija namijenjenog za prvi stavak. Budući da je pauza prije nastupa malih bubnjeva samo dva takta, izvođač mora spretno uključiti mrežice na oba, pazeći na precizan i točan upad. Isti taj problem pokušao sam riješiti postavljanjem malih bubnjeva odmah do najmanjeg timpana kako bih što brže i efikasnije riješio problem

njihova uključivanja u nastup. Koristio sam i kombinirane palice kako bih uštedio na vremenu, kako sam to već ranije naveo. Pri kraju stavka, klavir ponovno izlaže temu koju iznosi kroz nekoliko oktava, dok solist istovremeno stavlja denfere čime zaglušuje timpane te ih tretira kao da svira po *tom-tomovima*. U broju 19. izvođač, svirajući akcente na triolama, u desnoj ruci po istom timpanu svira ih i lijevom rukom, pazeći da se ne dogode predudari. Završetak ovog stavka izvodi se na drvenom bloku pozicioniranom između trećeg i četvrtog timpana kako bi nastup istog bio što precizniji i točniji.

Vježbajući ovaj stavak najviše sam vremena potrošio na točnost izvođenja zajedno s klavirom, te sam obraćao pažnju na mnoštvo naglih promjena dinamika koje su prisutne u ovom stavku. Osim pripreme točnog notnog teksta, precizno sam uvježbavao pojedine trenutke poput stavljanja denfera na timpane, uključivanja i isključivanja mrežica na malim bubnjevima, a iznova sam pokušavao raditi i na što većoj pedantnosti izvedbe.



Slika 1: Postavka 1. stavka *Koncerta za udaraljke i orkestar* A. Joliveta

Drugi stavak *Dolent*

U sjetnom i veoma tužnom karakteru započinje drugi stavak ovog koncertnog djela. Tempo je spor i glavnu temu u prvom stavku nakon četvrtinske pauze iznosi klavir. Iako je notni tekst ovog stavka podosta jednostavan, lako se već u početku prevariti,

jer klavir ne nastupa na prvu dobu. U ovom stavku A. Jolivet koristi vibrafon, jednu *Crash* činelu koja se izvodi s metlicom u desnoj ruci te je postavljamo na desnoj strani, odmah do stalka za note, ispred vibrafona, te *China* činelu koja se izvodi lijevom rukom u kojoj je vibrafonska palica srednje tvrdoće postavljena odmah do stalka za note, ispred vibrafona, s lijeve strane.



Slika 2: Način na koji se sviraju činele na početku 2. stavka *Koncerta za udaraljke i orkestar* A. Joliveta

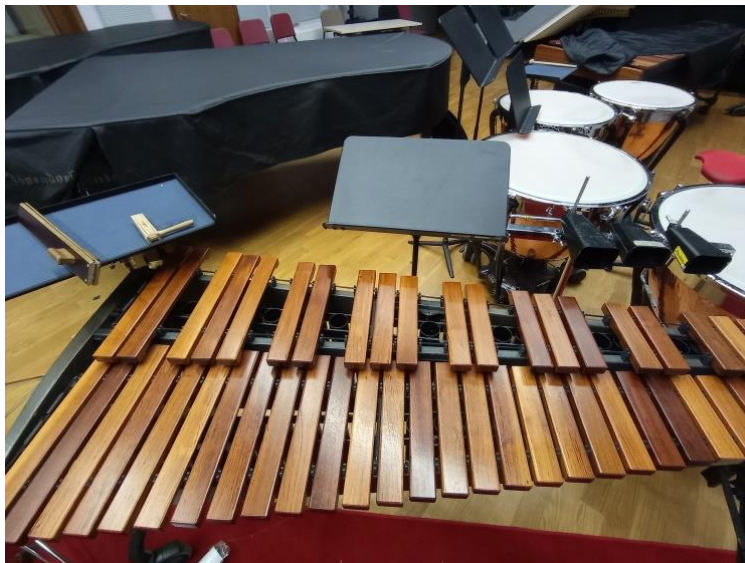
Budući da je početak stavka interpretiran na činelama, a ujedno koristimo i metlicu, preporučljivo je pokraj vibrafona postaviti stalak za palice ne bismo li u trenutku nastupa vibrafona s lakoćom metlicu zamijenili vibrafonskom palicom, a također i obrnuto, kasnije u stavku kad ponovno imamo nastup činela na identičan način kao i u početku.

Vertikala ovog stavka nije toliko „rascjepkana“ kao kod prvog ili trećeg stavka, no svejedno je vrlo važno održavati konstantan kontakt s klavirskom pratnjom, jer u samoj dionici klavira imamo čestu upotrebu pedalnog tona koji nas može zavarati i dati pogrešan dojam prve dobe. Nastupom vibrafona u broju 24, ne treba zaboraviti na tužan i sjetan karakter koji se postiže tihim dinamikama uz minimalne pokrete dajući dojam tuge i žalosti.

U ovom stavku pažnju sam najviše posvetio boji tona na vibrafonu te sam pazio na umirujući karakter, bez žurenja u pauzama. Stavak završava u tihoj dinamici i na način kao da nakon posljednjeg akorda dolazi još nešto, a zapravo sve odlazi u „ništa“ i glazba polako nestaje.

Treći stavak *Rapidement*

Prvi put u ovom koncertnom djelu solist na udaraljkaama sam započinje stavak. Skladatelj u ovom stavku koristi ksilofon, koji je najzastupljeniji instrument ovog stavka, s kratkim i efektnim upadima na pojedinim mjestima, svirajući na biču, čegrtaljki, a kasnije u stavku i na tri kravlja zvona koja sam postavio s desne strane, pokraj ksilofona.



Slika 3. Postavka instrumenata 3. stavka *Koncerta za udaraljke i orkestar* A. Joliveta

Pri korištenju biča i čegrtaljke, koji započinju ovaj stavak, važno je bilo kako ću ih postaviti i kojom rukom odsvirati.



Slike 4, 5 i 6: Način na koji se svira početak 3. stavka na biču i čegrtaljki

Nakon iznošenja kratkog uvoda u dionici klavira, dolazimo do nastupa ksilofona koji u određenim trenucima klavir prekida četvrtinskim udarcima ne bi li melodijsku liniju učinio što složenijom i također dao lažan privid prve dobe. Vježbajući dio od broja 33 pa sve do broja 36, često nisam koristio ksilofon već mali bubanj, jer je zadatak ovog dijela stavka razumjeti točne ritamske vrijednosti, budući da u tom dijelu u dionici ksilofona nema razvijene melodijske linije.

20

$\text{♩} = \text{♩. } \text{tréc.}$

Slika 7: Nerazvijena melodijska linija u dionici ksilofona u 3. stavku *Koncerta za udaraljke i orkestar* A. Joliveta – mogućnost vježbanja ritma i na malom bubnju

U ovom sam stavku najviše vremena potrošio na usklađivanje s klavirskom dionicom, naročito od broja 43 pa sve do broja 46. Cijeli je stavak pomalo šaljivog karaktera i odaje nam osjećaj „šlampavosti“ koji dodatno otežava pulsaciju na koju se veoma teško osloniti. Smatram da je u ovom stavku mnogo važnije poznavati dionicu pratnje nego se bazirati na mehaničko izvođenje vlastite solističke dionice. Osim obilate rascjepkanosti u vertikali, nailazimo i na česte promjene dinamika, stoga sam ovaj stavak odlučio izvoditi palicama s drvenim vrhom ne bih li uspješno izveo tihe i glasne dinamike, a ujedno i ostvario dobar zvuk na kravljim zvonima. Na samom završetku stavka, ksilofon i klavir i dalje nastavljaju u istom tonu šaljivog i pomalo komičnog karaktera te komplementiraju jedno drugome, a od broja 52 pa sve do 56 dodatnu problematiku u pulsaciji stvara *stringendo*. Stavak završava u tihoj dinamici nastupom klavira i naposljetku srednjeg kravljeg zvona također na šaljiv način.

Četvrti stavak *Allegrement*

Grandiozan i veoma silovit početak ponovno klavirske dionice najavljuje veliko finale ove kompozicije. Skladatelj je u ovom stavku koristio set bubnjeva s dodanim udaraljka koje su zapravo učestale u korpusu udaraljki kod orkestralnih skladbi. U setu bubnjeva koristio je bas bubanj koji se svira pedalom, mali bubanj, tri *tom-toma*, *Crash*, *China*, *Splash*, *Hi-Hat* činele, činele *a-due*, *grand cassu*, tamburin, tri *temple blocka* i *jedan wood block*.



Slika 8: Postavka 4. stavka *Koncerta za udaraljke i orkestar* A. Joliveta

Furiozan početak, s iznošenjem teme u klaviru nakon osmingske pauze, može biti veoma problematičan ukoliko izvođač ne poznaje dovoljno prateću dionicu klavira. Kao pomoć, u dionici svojih nota ispisao sam ritam dionice klavira koji mi je uvelike pomogao točno i precizno iznijeti nastup na *tom-tomovima*. Za razliku od ostalih stavaka, u ovom stavku dionice klavira i udaraljki konačno pronalaze „zajednički jezik“ te umjesto konstantnog nadopunjavanja, često skladno prolaze zadnjim stavkom. Gotovo cijeli stavak pisan je u dvopolovinskoj mjeri, osim u početku kad se ona isprepliće s tropolovinskom, stoga i nije toliko teško i zahtjevno biti precizan i točan. S obzirom da skladbe pisane za set bubnjeva u tadašnje vrijeme nisu bile učestale te gotovo da i nisu postojale, notacija za set bubnjeva raspodijeljena je u nekoliko crtovlja, ovisno o broju instrumenata koji u određenom trenutku nastupaju. Takav način zapisivanja seta bubnjeva u današnje vrijeme gotovo da i ne postoji, jer kad bismo izvodili kompleksnije skladbe, takav način zapisivanja uopće ne bi bio praktičan i jednostavan za čitanje, pa tako i za snalaženje. Posebno ću naglasiti problematiku u trećem taktu u broju 68, gdje na malom bubnju solist izvodi kvintole, a u klavirskoj dionici je nakon četvrtinske pauze nastup polovinki te na zadnjoj dobi četvrtinka, a situaciju sličnu toj nalazimo i nekoliko taktova kasnije.



Slika 9: Problematika sviranja nepravilnog ritamskog obrasca vertikalno s dionicom klavira u 4. stavku *Koncerta za udaraljke i orkestar* A. Joliveta

Iako je u broju 73 nastup *grand casse* ritmički veoma jednostavan, često je problem ostvariti postupnu gradaciju u dinamici s obzirom na to da je *grand cassa* velik instrument koji se svira velikom palicom često s opuštenom kožom, pa je samim time odbijanje palice često veoma slabo. Stoga je potrebno obratiti pažnju na to kako i

kojim intenzitetom udaraca postupno gradimo dinamiku u tom dijelu stavka. Odmah nakon nastupa *grand casse*, izvođač vrlo brzo ostavlja palicu na stalku te već nakon samo tri takta pauze nastupa sa činelama *a-due* u veoma glasnoj dinamici. Vježbajući ovaj stavak dosta sam vremena potrošio na vježbanje tranzicije između instrumenata, a također i na posljednju stranicu ovog koncerta, koja je zapravo osmišljena kao zapisani bubnjarski solo. Najviše sam vremena radio na postavi činela i balansu, ne bih li glasnoćom istih prekrrio zvuk pratnje u dionici klavira ili ostalih komponenti na setu bubnjeva. Kompozicija završava u glasnoj dinamici s mnoštvom ekspresija nakon pomalo virtuoznog sola.

Ovo koncertno djelo na Muzičkoj akademiji u Zagrebu izvodi se kao obavezna literatura na četvrtoj godini integriranog diplomskog studija – smjer udaraljke. Intervjuirajući profesora i dekana Igora Lešnika, mentora ovog mog diplomskog rada, želio sam saznati s kojim se pedagoškim situacijama i problemima susretao kroz dugi niz godina kao profesor: „Zajedničko većini studenata koji rade na koncertu Andréa Joliveta problem je interakcija s umjetničkim suradnikom na klaviru kao zamjenom za orkestar s dirigentom. Naime, sama solistička dionica danas se ne smatra posebice teškom, ali je sinkronizacija vertikala s klavirom (ili orkestrom) ono što je u izvedbi ovog djela najzahtjevnije. Razlog tomu je što većina studenata ne upozna klavirsku (orkestralnu) dionicu dovoljno dobro, a glazbena faktura djela je takva da se solist i orkestar jako isprepliću te nadopunjuju često svirajući istodobno više ritmičkih slojeva. Kod sličnih problema u izvedbi s orkestrom dirigent je od velike pomoći, primjerice pri organizaciji vertikala na završetku prvog ili četvrtog stavka te tijekom cijelog trećeg.“

Više o iskustvu i izvođačkoj analizi Jolivetovog *Koncerta za udaraljke i orkestar* pisat ću nešto kasnije, tijekom usporedbe s koncertom Jurice Hrenića. Osim u dugogodišnjem pedagoškom radu, profesor Igor Lešnik ovo je koncertno djelo izvodio u Bugarskoj i Njemačkoj i u mnogim drugim europskim zemljama, a s istim je nastupao i u Brazilu. Ovo djelo prvi je put bilo izvedeno u Hrvatskoj početkom 90-ih godina prošlog stoljeća kad je profesor Igor Lešnik kao solist nastupio zajedno sa Zagrebačkom filharmonijom pod ravnanjem Kazushi Ono. Njihovu je interpretaciju Lešnik snimio za CD nosač zvuka koji je objavljen kod *Harmonia Mundi* 1993. godine. Bio je to prvi diskografski zapis ovog djela uopće. Glasoviti bugarski profesor Dobri Paliev poticao je profesora Igora Lešnika na rad na ovom djelu kao dijelu

programa njegovog završnog postdiplomskog koncerta u Sofiji. Radeći na ovom koncertnom djelu profesor Lešnik navodi kako je najviše vremena posvetio muzičkom osmišljavanju finalnog stavka te usklađivanju vertikale s pratnjom, posebice trećeg stavka, a ne krije i afinitete prema drugom stavku, jer ga smatra muzički najuspjelijim.

4. Jurica Hrenić – biografija

Jurica Hrenić rođen je u Koprivnici 11. veljače 1993. godine. Osnovnu glazbenu školu za tamburu završio je u rodnom gradu 2007. godine kada je upisao srednju elektrotehničku školu. Baš kao i André Jolivet, i Hrenić je shvatio da je glazba puno bliža njegovim interesima nego ostale vještine te je odlučio da ona, kao i poučavanje drugih glazbenoj umjetnosti, bude njegov životni poziv. Studij glazbene pedagogije na Umjetničkoj akademiji u Osijeku upisao je 2011. godine. Nakon upisa na fakultet počeo se baviti aranžiranjem i kompozicijom pod mentorstvom profesora Davora Bobića s kojim je 2013. počeo suradnju. Osim toga, Bobić je bio jedan od najvećih poticatelja Hrenića na korištenje udaraljki uz sav atraktivan i širok instrumentarij koji one obuhvaćaju. Kao skladatelja nagrađivali su ga Hrvatski sabor kulture i Hrvatski tamburaški savez u Osijeku na natjecanjima za nove skladbe. Bilježi i suradnje s profesionalnim ansamblima kao što su Tamburaški orkestar HRT-a, Gudački kvartet Rucner i Balkan Connection Brass kvintet. Trenutačno je zaposlen kao nastavnik teorijskih glazbenih predmeta u Glazbenoj školi *Jan Vlačimsky* u Virovitici, djeluje kao dirigent Tamburaškog orkestra KUD-a *Podravka* iz Koprivnice, voditelj je Tamburaškog sastava Udruge *Prekodravski zvon* iz Gole, te aktivno svira klavir u jazz sastavu *Behave Community*.

4.1. Djela

Jurica Hrenić autor je 50-ak glazbenih djela za solo instrumente, razne komorne ansamble, zborove i orkestre. Dio njegovog cjelokupnog opusa izveli su strani profesionalni glazbenici i amateri na raznim koncertima i u raznim prigodama.

U travnju 2015. godine sa skladbom *Kolo* za violinu i klavir osvojio je prvu nagradu s maksimalnim brojem bodova i titulu laureata na međunarodnom natjecanju iz

kompozicije u sklopu Festivala slavenske muzike u Beogradu, nagradu za najbolju skladbu na slavensku temu i titulu diplomanta na Festivalu slavenske muzike u Moskvi.

Hrvatski sabor kulture u prosincu 2015. godine dodijelio mu je drugu nagradu za skladbu *Koračnica za maestra* na natječaju za nove skladbe u kategoriji tamburaških orkestara, a Hrvatski tamburaški savez u Osijeku dodijelio mu je četvrtu nagradu za skladbu *Simfonijska slika* na natječaju za nove skladbe u sklopu Festivala hrvatske tamburaške glazbe.

Skladbe *Igra* i *Polka* izdane su u zbirci nota za E-bisernicu i A-brač pod nazivom *Gdje su mi note...?*

Drugo mjesto u kategoriji juniora osvojio je na prestižnom natjecanju *International Antonín Dvořak Composition Competition*¹ u Pragu 2016. godine uz dvije posebne nagrade – za najbolju slobodnu skladbu i najbolju glazbu na teme Antonína Dvořaka. Na istom natjecanju 2017. i 2018. g. osvojio je treće mjesto u kategoriji seniora uz posebne nagrade – za najbolje varijacije i najbolju orkestralnu glazbu.

Skladbe u kojima je Hrenić koristio udaraljke su *Rhapsody of Memories* za simfonijski orkestar gdje je od udaraljki koristio zvona, timpane, *glockenspiel*, ksilofon, triangl, mali bubanj te činele; *Slimfonieta* za mali simfonijski orkestar u kojem je koristio timpane, činele, triangl i mali bubanj i skladba za solo alt saksofon i orkestar pod nazivom *Concertino* s velikim bubnjem, činelama i malim bubnjem. *Concerto grosso* i moj diplomski koncert za klavir i udaraljke značajni su, jer je skladatelj koristio set bubnjeva, kao i u skladbi *Slimfonieta II* za puhački orkestar te u skladbi *Place Within Us* za glas i simfonijski orkestar.

Već spomenuta skladba *Concerto grosso* značajna je i za Juricu Hrenića i za mene, jer sam na njevoj praizvedbi, svirajući timpane na Hrenićevom diplomskom koncertu, skladatelja napokon i upoznao. U izvođenju te skladbe sudjelovala su i dva udaraljkaša koja su prvi put u njegovom opusu imala ozbiljniji instrumentarij i veći značaj. Hrenić je za ovu skladbu koristio timpane, prvi put set bubnjeva koji je obogatio trianglom, *wood blockom* te tamburinom. Većina udaraljki dodana je u partituru nakon što su već ostale dionice bile oblikovane i zapisane, jer je skladatelj,

¹ Poznato međunarodno natjecanje skladatelja u Češkoj

bez obzira na efektnost skladbe, njima želio dodatno pojačati osjećaj nadmoći i širine zvuka. Kako god, udaraljke su poprilično iskorištene u cijeloj partituri. U izvođenju ovog djela na udaraljka su sudjelovali Krunoslav Benko i Robert Tešanović, a u drugim skladbama ponekad i sam kompozitor.

4.2. Izvođačka analiza Koncerta za udaraljke i klavir

Koncert za udaraljke i klavir naručio sam od Hrenića kako bih ga mogao prouzvesti na svom diplomskom koncertu te tako udaraljkašku scenu obogatiti još jednim djelom za buduće generacije koje će ga izvoditi. Radi se o solističkom koncertnom djelu koje odražava tradiciju trostavčnog klasičnog koncerta poštujući pritom raspored tempa u staccima i njihove forme.

Djelo u svojoj glavnoj ideji sadrži apstraktno upotrebljavanje indijskih božanstava poput *Rahma*, *Shiva* i *Vishnu*. Kako je djelo sve više popimalo svoj konačni oblik, skladatelj ga je odlučio oblikovati kao djelo s definiranim ciljem, odnosno postaje djelo oblikovano apsolutnom glazbom. U koncertu nalazimo tri stavka, odnosno tri različita karaktera s jednim ciljem, a to su pojave u ljudskom društvu: *Dialog*, kao prvi stavak, odnosno, u ovom slučaju, razgovor dionica udaraljki i klavira prikazan je kao komunikacija, kao dio društvenog aspekta; *Meditacija* kao drugi stavak prikazuje mirnoću, sveprisutnost i minimalizam prikazan kao individualiziran duhovni aspekt te *Duel* kao treći stavak koji kroz glazbu prikazuje „borbu“ dionica koje se međusobno natječu različitim ritamskim i melodijskim motivima.

Za ovakvo djelo skladatelj je cijelu godinu prikupljao ideje koje je u konačnici pretvorio u glazbu. Za razliku od podužih koncertnih djela, u izvođenju je inspirirano današnjim vremenima u kojima ljudi, nažalost, nemaju ili čak ne žele imati vremena za slušanje glazbe koja traje duže od 15-ak minuta.

Jurica Hrenić, inspiriran francuskim skladateljima poput Dariusa Milhauda te Andréa Joliveta, upotrebljava zanimljive stilske i skladateljske tehnike, no bazira se na spontanom iznošenju ideja kroz glazbu. Kako i sam skladatelj priznaje, ovo je djelo na njega ostavilo dubok trag, jer dosad nikad nije pisao za udaraljke kao solistički instrument. Osim toga, za pisanje tog djela, u odnosu na sva ostala u svom opusu, potrošio je najviše vremena. Solist u koncertu ima široku paletu instrumenata i

zvukova kojima rukuje što podrazumijeva veliku spremnost, uvježbanost i spretnost brzog prebacivanja s jednog instrumenta na drugi. Osim što smatram da je djelo zaista zanimljivo te veoma atraktivno za slušatelje, također podliježe mnogim pedagoškim manirama na koja izvođač mora obratiti veliku pažnju ne bi li ovo djelo izveo što bolje i točnije. Također, osim što sam prvi čitao notni tekst i s razumijevanjem dolazio do brojnih zaključaka koje sam pod svako poglavlje zasebnog stavka navodio, imao sam važnu ulogu osmisliti kako će izgledati set bubnjeva s obzirom na estetiku, primjenu i praktičnost samog. Način na koji sam postavio set bubnjeva nije obvezan za primjenu istog te svaki drugi izvođač ima potpunu slobodu postaviti ga kako mu najbolje odgovara. Postavljajući set bubnjeva kako bi sama izvedba bila što bolja i točnija, nisam želio previše mijenjati izgled klasičnog seta bubnjeva te sam ga gotovo nesvjesno postavio onako kako bih ga postavio i za *Koncert za orkestar i udaraljke* Andréa Joliveta, što me je i potaklo na analizu i usporedbu ovih dvaju djela.



Slika 10: Postavka seta bubnjeva za 1. i 3. stavak *Koncerta za udaraljke i klavir* Jurice Hrenića

Prvi stavak *Dialog*

Karakterom *moderato* izvođenja započinjemo ovo koncertno djelo iznošenjem prve od dviju tema na klaviru koje kodiranim načinom pisanja otkrivaju ime izvođača za kojeg je i nastalo ovo djelo.



Slika 11: Kodirani način pisanja glavne teme 1. stavka u dionici klavira *Koncerta za udaraljke i klavir* Jurice Hrenića otkriva ime izvođača radi kojeg je djelo nastalo

Prvi je stavak sonatnog oblika te sadrži dvije teme različitog karaktera koje kontrastiraju jedna drugoj po sadržaju i instrumentariju. Kako i naziv stavka govori – *Dialog*, nastao je iz razgovora motivskog rada između klavira i udaraljki. Instrumentarij koji skladatelj koristi u ovom stavku su klavir kao pratnja te set bubnjeva u kojem je pet tomova, jedan mali bubanj, veliki bubanj s pedalom, tri *temple blocka*² te dvije *Crash*³ činele, jedan *Hi-hat*⁴, jedna *China*⁵ činela, *Ride*⁶ činela i *Splash*⁷ činela. Zbog epidemiološke situacije u kojoj je djelo nastajalo, tomovi su u ovom stavku zapravo zamijenili timpane te se i sama izvedba tretira tako da tomovi zvuče kao timpani. U stavku prevladavaju terčna i sekstna harmonija od koje je i u konačnici nastala prva tema koja traje od početka stavka do 25. takta. Nakon iznošenja prve teme u klaviru javljaju se tomovi koji zapravo opisuju liniju timpana s kratkim prekidima na malom bubnju te činelama. Karakter prve teme je strogo orkestraln te je set bubnjeva prikazan tako da je realizirana skladateljeva ideja.

Druga tema donosi nam posve drugačiji karakter, koji u potpunosti kontrastira prvoj temi u trajanju od 26. do 53. takta. Solist u drugoj temi svira ksilofon koji svojim nastupom i luckastim karakterom slušateljima donosi sasvim novi ugođaj. Skladateljeva inspiracija pri pisanju druge teme u prvom stavku najviše proizlazi iz

² Drveni udaraljkaški instrument porijeklom iz Azije

³ Vrsta činele koja producira glasan i oštar zvuk izrađena od posebne legure metala

⁴ Kombinacija dviju činela ugođenih na posebnom stalku za izvođenje pedalom ili rukom

⁵ Vrsta činele koja producira glasan i eksplozivan zvuk, dolazi od kineskog instrumenta „bo“

⁶ Vrsta činele koja se smatra najvećom na klasičnom setu bubnjeva te ima sličnu funkciju kao i hi-hat činele

⁷ Vrsta male činele izrađene od posebne legure metala

funk glazbe. Nakon završetka druge teme, ponovno se vraćamo prvoj temi, odnosno, u 54. taktu započinje njegova provedba te se solist vraća na set bubnjeva koji, nakon kratkog nastupa, vrlo ubrzo – u 75. taktu – zamjenjuje ksilofonom zbog ponovnog nastupa druge teme. Kako bi se upotpunio sonatni oblik, repriza nastupa u 89. taktu te stavak privodimo kraju orkestralnim karakterom koji nas svojim oštrim i odlučnim osjećajem priprema za drugi stavak.

U ovom stavku skladatelj svoju inspiraciju najviše povezuje s *Koncertom za udaraljke i orkestar* Dariusza Milhauda zbog čega prve teme oba koncerta zvuče pomalo „istarski“, jer se najviše koriste male terce odnosno velike sekste. Kao trenutačno prvi izvođač ove kompozicije u ovom sam stavku morao obratiti pozornost na nekoliko stvari. Kao što sam i ranije naveo, zbog epidemiološke situacije instrumentarij ovog koncerta skraćen je u trenutcima pisanja samog te su timpani prepustili svoje mjesto *tom-tomovima*. U toj specifičnoj situaciji, kompozitor je princip pisanja za *tom-tomove* prilagodio onom za timpane, te sam kao izvođač pristupio takvim načinom vježbanja, sviranja i ugađanja njih samih pokušavajući dobiti zvonkost, a ujedno i toplinu zvuka kao da *tom-tomovi* zapravo i jesu timpani. S obzirom da je karakter ovog stavka u pojedinim dijelovima pisan u šesteroosminskoj mjeri, pomalo podsjeća na *Bolero* Mauricea Ravela te sam zbog toga u tim dijelovima stavka pribjegao strogom i egzaktnom načinu izvođenja i sviranja na malom bubnju. Kao veoma zanimljiv i atraktivan dio za vježbanje svakako bih „podcrtao“ nastup ksilofona u 26. taktu gdje se javlja druga tema. Osim preciznog izvođenja svih notnih vrijednosti i visina, smatram da izvođač u ovom dijelu stavka važnost mora dati osjećaju ritma te ga svirati podosta čvrsto i točno bez prizvuka razdoblja romantike kako u ovoj temi ne bi izgubio osjećaj i utjecaj funk glazbe koju i sam skladatelj vrlo rado koristi u svojim kompozicijama te ni sam ne krije afinitete prema istoj. Vježbajući ovaj stavak, odlučio sam koristiti što lakše i tanje palice za mali bubanj kako zbog strogog i snažnog karaktera ne bih ugrozio elegantnost i svečanost izvođenja, te mekanije palice kod nastupa ksilofona.

Drugi stavak *Meditation*

Drugi stavak predstavlja „odmor“ između prvog i trećeg stavka te je veoma mirnog i spokojnog karaktera. Napisan je u trenutku kad je skladatelj želio da ga kroz cijelu

kompoziciju prate ideje indijskih božanstava. *Vishnu*, kao jedno od triju indijskih božanstava u toj mitologiji, služi kao mirovna snaga koja pokušava cijeli svijet zaštititi od uništenja, pa je tako i u ovom stavku. Pod nazivom *Meditation* odnosno meditacija kroz glazbu su prikazani duševni mir, blagostanje i mirnoća. U ovom stavku skladatelj najviše koristi kvinte odnosno kvintnu harmoniju koja donosi širinu zvuka te ponekad, uz pratnju pedalnog tona, na trenutke doprinosi osjećaju napetosti koja kasnije u stavku vodi do samog vrhunca. Osim minimalističkog pristupa stvaranju ovog stavka, skladatelj koristi tehniku zlatnog presjeka, odnosno *Fibonaccijevog niza brojeva* koji u ovom stavku ima najveću ulogu kontekstualnog pitanja i samog oblika stavka. Zlatni presjek skladatelj koristi tako da zbrojem nastupa zaista malih i kratkih tema daje razvitak novih koje se javljaju postupno. Kako bi se miran i staložen karakter ovog stavka zadržao u potpunosti, skladatelj ovaj stavak odlučuje napisati za vibrafon koji izvođač svira četveropaličnom tehnikom koristeći konstantnu primjenu pedale kako bi širina zvuka ostala postojana i gotovo netaknuta. Izvođač ovog stavka ima izrazito važnu ulogu, jer samom dinamikom i načinom izvođenja mora postupno pojačavati zvuk do samog vrhunca stavka te ga u konačnici stišavati i dovesti do najtiše moguće dinamike. Kulminacija, odnosno vrhunac stavka, dolazi u 55. taktu nakon kojeg izvođač smiruje atmosferu i dovodi je na veoma tihu dinamiku prethodeći kadenci koja uvodi u drzak i surov karakter trećeg stavka velikog finala cijele kompozicije. U ovom stavku izrazito je važno istaknuti razliku između triola i osminki koje se javljaju u jednoj od tema, konkretnije u 21. taktu. Najviše sam pozornosti obratio na gradaciji dinamike ovog stavka, jer u svakom novom nastupu teme spoznajemo sve veću ritmičku gustoću koja također sama po sebi ima velik utjecaj na dinamiku. Kako bih uspio izvesti što veću razumljivost notnog teksta u veoma tihim dinamikama i istovremeno dobiti gromoglasan vrhunac skladbe, odlučio sam koristiti palice srednje tvrdoće. Osim obraćanja pozornosti na dinamičke promjene i gradaciju same, smatram da izvođač u većini skladbe mora ostati smiren i staložen kako bi i on sam na publiku ostavio dojam što veće smirenosti i spokoja te u njima potaknuo razmišljanje o unutarnjem miru i kako bi probudio pjesničke slike u kojima on sam odlučuje koje ga ljepote prirode ili možda određeni događaj u njegovoj prošlosti veseli i umiruje. Za razliku od prvog stavka, u *Meditaciji* je prizvuk razdoblja romantizma dobrodošao, jer i sam karakter i osjećaj stavka mora podsjećati na lepršavost, odnosno, velik kontrast između prvog i trećeg stavka.

Treći stavak *Duel*

Treći stavak započinje kadencom koja je zamišljena kao slobodna improvizacija, uvodeći tako u prvu od dviju tema ovoga stavka izražavajući pritom karakter izvođača onakvim kakav on i sam jest. Načinom izvođenja *agitato* donosimo uzrujanu atmosferu i u pravom smislu riječi potvrđujemo karakter ovog stavka koji sadrži formu složene trodijelne pjesme. Skladatelj u ovom stavku, točnije, u drugoj temi, najčešće koristi paralelne kvarte koje su i u povijesti ratovanja označavale početak bitki ili samih ratova. Nastup prve teme započinje nakon kadence jasnim znakom izvođača poslije završetka kadence. Nakon uzrujanog početka prve teme i javljanja pratnje i solista kroz također uzrujan završetak iste, dolazimo do druge teme koja traje od 18. pa sve do 57. takta. Skladatelj je u ovom stavku klavir želio upotrijebiti kao udaraljku napisavši klastere u pojedinim trenucima u stavku poput 18. i 91. takta. Osim orkestralnog početka nastupa druge teme u klaviru uz pratnju udaraljki, skladatelj u 58. taktu koristi i elemente popularne glazbe, a on ujedno služi i kao most između druge teme i provedbe. Kao i u prvom stavku, instrumentarij su ponovno set bubnjeva i ksilofon koji susrećemo u mostu kontrastirajući međusobno u atmosferi izvođenja i karakteru. U 91. taktu započinje repriza druge teme koja nam donosi još drskiji i suroviji karakter još od njezinog prvog nastupa te na taj način priprema reprizu koja započinje u 151. taktu i traje do kraja. Za razliku od javljanja prve teme i njezine reprize, ovaj put skladatelj odlučuje dodati konačni element popularne glazbe te dati kratak dio slobode izvođača odsviravši elemente rock glazbe na setu bubnjeva uz već napisani predložak. Na samom kraju stavka odnosno cijele kompozicije, dobivamo dojam velike pobjede uz snažnu dursku podlogu u triolama koje su također u povijesti znale, uz ritmove bubnjeva, označavati pohod vojske u osvajanja, stoga cijeli ovaj stavak možemo opisati kao snažan dojam personifikacije u glazbi.

U posljednjem stavku ovog koncertnog djela najviše sam vremena proveo radeći na brzini, preciznosti i karakteru. Spomenuvši personifikaciju u glazbi, u svojoj mašti sam pokušavao stvoriti sliku gladijatora koja me vodila kroz cijeli ovaj stavak, kako harmonijski na klaviru tako i ritmički na setu bubnjeva. U samom početku stavka nalazi se kadenca koju je kompozitor zamislio kao potpuno slobodnu iako smatram da bi svaki izvođač zbog boljeg razumijevanja i snalaženja trebao osmisliti nekoliko

motiva kako bi sama kadenca kontekstualno bila što jasnija i jasnim konkretnim znakom najavila početak trećeg stavka. U svojoj kadenci koristio sam pojedine motive svakog stavka kako bih ih poput reprize u simfonijskoj pjesmi ponovno predstavio publici slušajući ovo djelo u samom uvodu za veliko finale ove kompozicije. Potrebno je obratiti pažnju na glasnoću između *temple blockova* i ostalih udaraljki kako ne bi ostali neprimijećeni, jer dolaze kao zaista zanimljiv efekt i osvježenje u 49. taktu. Osim sviranja *hi-hat* činele palicom, izvođač mnogo puta nailazi na sviranje iste nogom te je između njih potrebno ostaviti dovoljan razmak kako bi bile dovoljno glasne i reprezentne u pojedinim trenutcima trećeg, ali i također prvog stavka. U 72. taktu dolazimo do potpuno mirnog i spokojnog dijela gdje na ksilofonu mekanijim palicama donosimo potpuno drugačiji karakter nego onaj na koji smo navikli ranije u stavku. Kako bih olakšao izvođenje ovog pomalo *rubato* dijela, koristio sam cijelu partituru skladbe koja mi je uvelike pomogla, no bez obzira na tu vrstu pomoći, potrebno je održavati stalan kontakt s korepetitorom. Često korištenje činela u ovom stavku može izazvati brojne probleme u dinamici, odnosno u prenapadnosti zvuka. Riješio sam to naginjanjem činele što okomitije, u smjeru izvođača, kako bih ih u brzim udarcima, zajedno s malim bubnjem, kao npr. u dolasku druge teme u 22. taktu, udario površinski, jer bih time izbjegao udarac po rubu koji čineli daje znatno glasniji zvuk i poduži odzvon.



Slike 12. i 13. Naginjanje činele radi bolje kvalitete izvođenja u 3. stavku *Koncerta za udaraljke i klavir* Jurice Hrenića – slika prije (lijevo) i slika poslije (desno)

Na samom završetku stavka, odnosno cijele kompozicije, u 169. taktu, kompozitor odlučuje *fill*⁸ prepustiti mašti izvođača, pa sam četvrtinke u klavirskoj dionici iskoristio kao *cue*⁹, a između njih samih u potpunoj izvođačkoj slobodi izvodio što god mi je u trenutku vježbanja palo na pamet ne bih li kraj samog koncertnog djela učinio što moćnijim i virtuoznijim.

5. Izvođačka usporedba dvaju obrađenih koncerata

Osim što se ova dva ponuđena djela razlikuju, isto tako imaju i dosta sličnosti koje ću navesti i obrazložiti u ovom poglavlju, a navest ću i nekoliko zanimljivosti. Jedna od zanimljivosti je da je Jolivet napisao svoju prvu skladbu točno sto godina prije rođenja Jurice Hrenića. Također, oba skladatelja vole koristiti udaraljke u svojim djelima te ne kriju afinitete prema puhačkim instrumentima koje nerijetko koriste u svom opusu. Najveća razlika između ponuđenih koncertnih djela su kontekst i sadržaj instrumentarija. Hrenić je u svom koncertnom djelu zadržao klasičnu formu trostavačnosti, dok je Jolivet napisao četiri stavka.

Koncertno djelo Andréa Joliveta, iako ga većina studenata izvodi uz klavirsku pratnju, pisano je za orkestar i udaraljke, dok je Hrenićevo djelo napisano za udaraljke i klavir s postojećim ambicijama aranžiranja za puhački orkestar i solistu na udaraljicama.

Kao što sam i ranije naveo u radu, Hrenićevo koncertno djelo nastajalo je pod teškim okolnostima epidemioloških mjera te je instrumentarij skraćen uglavnom na set bubnjeva s pojedinim udaraljicama, vibrafon i ksilofon. Za razliku od Joliveta, Hrenić zbog mjera ne koristi timpane nego ih zamjenjuje tomovima koji u prvom stavku „glume“ zvuk i način sviranja timpana, dok Jolivet prvi stavak koristi za timpane te dva mala bubnja i jedan *wood block*.

⁸ Kratka improvizacijska tranzicija između većih i značajnijih dijelova skladbe

⁹ Definicija kratkog i jasnog vizualnog signala za upad u određeni trenutak kompozicije

Osim navedenih razlika, set bubnjeva u prvom stavku koncertnog djela Jurice Hrenića bogatiji je od četvrtog stavka koncertnog djela Andréa Joliveta za dva toma i dvije *crash* činele.

Iako su postojane razlike već navedene, postavke oba seta doimaju se veoma sličnima zbog već klasičnog izgleda seta bubnjeva te na gotovo jednak način i na isto mjesto dodanih *temple blockova* kod oba koncertna djela.

U prvom stavku koncertnog djela i Joliveta i Hrenića postoje pauze odnosno kratki prijelazi između provedbi tema gdje izvođač mijenja instrumentarij, odnosno, izvođač u Jolivetovom prvom stavku prelazi s timpana na dva mala bubnja, dok izvođač u Hrenićevom prvom stavku prelazi sa seta bubnjeva na ksilofon i tako dva puta zbog provedbi obaju tema.

Jolivet koristi timpane na samom kraju stavka, konkretnije u broju 19., na posve neuobičajen način, te ih takvim načinom izvođenja približava zvuku tomova što ukazuje na razliku između njegovog i Hrenićevog prvog stavka u kojem on s tomovima čini sličan potez, jer ih u tom slučaju koristi kao timpane.

Oba su kompozitora drugi stavak posvetila vibrafonu kao solističkom instrumentu. Jolivet je u svom drugom stavku vibrafon koristio kao instrument s vodećom linijom, za razliku od Hrenića koji ga je minimalističkim načinom pisanja podredio pratećem.

Generalna razlika između ova dva stavka je sviranje na vibrafonu s dvije ili četiri palice. Osim što Jolivet koristi dvije palice na vibrafonu, u sklopu stavka koristi i dvije činele, dok Hrenić koristi jednu činelu kako bi povezoao drugi stavak i kadencu u trećem na slobodan odabir izvođača, što podrazumijeva veličinu i glasnoću iste.

Temu u drugom stavku Jolivetovog koncerta jasno prepoznajemo iznošenjem iste u klaviru nakon čega slijedi upad soliste koji svira *crash i china* činelu, dok u Hrenićevom drugom stavku izvođač prvi započinje jednu od tema te samim time zaključujemo kako je i velika razlika u samoj ekspoziciji, što znači da u Hrenićevom drugom stavku nalazimo više tema, dok je u drugom stavku Jolivetovog koncerta samo jedna.

Karakter Jolivetovog drugog stavka je tužan i sjetan, dok je kod Hrenića skroz pozitivan i sama melodija konstanto upućuje na svjetlost i širinu zvuka. Kod oba

stavka primjećujemo pasivnost i mirnoću izvođenja, osim što kod drugog stavka Jolivetovog koncerta ne primjećujemo veliku kulminaciju motiva i vrhunac u dinamici kao kod Hrenićevog drugog stavka. Samim time kod Joliveta dobivamo dojam tuge i sjete, dok kod Hrenića imamo konstantan dojam nečeg pozitivnog i sretnog kroz cijeli stavak.

Jolivet je treći stavak posvetio uglavnom ksilofonu, dok je Hrenić zbog klasične trostavačne forme treći stavak podredio samom finalu koncerta. Ksilofon je u Jolivetovom koncertnom djelu korišten isključivo u trećem stavku, dok ga je Hrenić raspodijelio na prvi i treći kao kontrastni dio glavne teme kod oba stavka.

Slušajući treći stavak Jolivetovog i Hrenićevog koncertnog djela, primijetio sam sličnost u karakteru i načinu izvođenja koji se doima pomalo nestašnim i šaljivim u svojim nastupima te se na taj način oba djela mogu međusobno poistovjetiti. Glavni solistički instrument je set bubnjeva kod udaraljki u četvrtom stavku Joliveta te u trećem stavku Hrenića. Razlika između tih stavaka je ta što Hrenić koristi znatno bogatiji set bubnjeva za razliku od Joliveta, što zbog vremena u kojem je pisao i samim time razvijenosti seta bubnjeva u to vrijeme, što zbog samog konteksta stavka.

Također, razliku primjećujemo i u pisanju samog notnog teksta. Hrenić set bubnjeva piše u jednom crtovlju, dok ga Jolivet piše u njih nekoliko, samim time nalik je orkestralnom djelu za više udaraljkaša. Povezani sličnim karakterom u oba stavka u navedenim djelima s navedenim razlikama, Hrenić ipak malo „odskake“ u pojedinim trenucima stavka pišući pojedine dijelove u nepravilnim mjerama za razliku od Joliveta koji gotovo cijeli stavak piše u dvopolovinskoj mjeri. Osim navedenih razlika, lako je primijetiti sličnost između sviranja bas bubnja i malog bubnja u oba stavka te samim time i sličnost u ritmizaciji bas bubnja s napisanim punktiranim ritmom.

The image shows a musical score snippet. On the left, there is a single staff with a series of notes, each with an accent (>) above it. Below the staff is the marking 'cresc.'. On the right, there is a system of two staves. The top staff is numbered '36' and has a series of notes. Below it is another staff with notes. To the left of these two staves are the markings 'C.C.I.' and 'G.C.'.

Slike 14 i 15: Sličnost pisanja malog bubnja i bas bubnja za drumset između 3. stavka *Koncerta za udaraljke i klavir* (lijevo) i 4. stavka *Koncerta za udaraljke i orkestar* (desno) A. Joliveta

6. Zaključak

Radeći na izvođačkoj analizi i usporedbi obaju djela koja sam predstavio u svom diplomskom radu, zaključujem koliko sam mnogo stvari, vezanih uz interpretaciju i razumijevanje istih, naučio, ali i kod ostalih koncertnih djela kojima pristupam. Smatram da je važno baviti se proučavanjem i istraživanjem već postojećih udaraljkaških solističkih djela ne bi li se olakšala interpretacija istih, ali možda i pronašao način i drugačija razmišljanja ostalih izvođača vezano uz samu postavku instrumenata, prstometa i rješavanja sličnih problema.

Također, imao sam čast dobiti djelo koje mi je posvećeno te samim time i zaključiti svoje obrazovanje na Muzičkoj akademiji. Motiviran činjenicom koliko je vremena bilo uloženo u pisanje koncerta za udaraljke i klavir Jurice Hrenića, želio sam budućim generacijama olakšati razumijevanje partiture, kako obratiti pažnju na određene probleme koji se nalaze u skladbi te isto tako kroz diplomski rad kratko ispričati i objasniti samu tematiku djela i stavaka.

I kod koncerta za udaraljke i orkestar A. Joliveta želio sam prenijeti svoje izvođačko iskustvo, te objasniti kako sam pristupao djelu i kako sam radio na pojedinim problematikama koje su me do dandanas izgradile kao cjelovitijeg glazbenika. Kod oba djela svaki izvođač može dosta toga naučiti vezano uz muzikalnost i spretnost, te kako reagirati u određenim karakterima stavaka, kako ojačati svoje fizičke i tehničke sposobnosti kod sviranja seta bubnjeva kod oba koncerta, kako naučiti biti miran i staložen, osvrnemo li se na oba stavka kod koncerata gdje izvođač svira vibrafon. Jednako je važno raditi i na pedantnosti kod ksilofona u trećem stavku gdje je zaista

bitno, ali i teško biti točan i uspostaviti dobru komunikaciju te vezu u vertikalnosti dionica. Posebna mi je čast i zadovoljstvo što sam izvođenjem ovog koncerta obogatio kako domaću glazbenu literaturu tako i udaraljkašku literaturu.

Kao završni dio diplomskog rada iznijet ću komentar svog mentora, profesora Igora Lešnika, na djelo Jurice Hrenića: „Iz dosadašnjeg uvida mogu reći kako je očito riječ o darovitom autoru kojeg je inspiracija dobro služila dok je ovu kompoziciju za udaraljke i klavir pisao. Mogu zamisliti da bi ovo privlačno djelo još dobilo na atraktivnosti u verziji s orkestrom, posebice jer bi sadašnja dionica klavira mogla dobro poslužiti kao ishodište orkestracije. Ovo djelo za udaraljke i klavir zapravo je samo najava onoga što bi moglo uslijediti.“

7. Izvori

<http://www.jolivet.asso.fr/en/biography/enbiography1905-1926/>

<http://www.mayertjes.nl/Mathilde/muziek/Jolivet.htm>

<https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:116:107537>