

Solo djela za timpane i tretman timpana kao solističkog instrumenta

Marinac, Davor

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:116:269407>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-01**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
MUZIČKA AKADEMIJA
III. ODSJEK

DAVOR MARINAC

**SOLO DJELA ZA TIMPANE I TRETMAN TIMPANA
KAO SOLISTIČKOG INSTRUMENTA**

DIPLOMSKI RAD



Zagreb, 2021.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

Izv. prof. Ivana Kuljerić Bilić

Potpis

U Zagrebu, 9. lipnja 2021.

Diplomski rad obranjen 23. lipnja 2021. ocjenom _____

POVJERENSTVO:

1. izv. prof. Ivana Kuljerić Bilić
2. red. prof. Igor Lešnik
3. nasl. doc. Božidar Rebić
4. ass. Luis Camacho Montealegre

Mentor: izv. prof. art. Ivana Kuljerić Bilić

Student: Davor Marinac

Akadska godina: 2020. / 2021.

Želio bih zahvaliti svim profesorima i kolegama udaraljkašima na pruženom znanju i podršci tijekom čitavog studija, a ponajprije svojoj mentorici profesorici Ivani Kuljerić Bilić koja me je pratila od mojih akademskih početaka pa sve do izrade diplomskog rada.

SADRŽAJ

Sažetak / Summary	5
1. Uvod	6
2. Povijest timpana	6
2.1. Vojni i ceremonijalni instrument	6
2.2. Orkestralni počeci	7
2.3. Timpani u romantičkom orkestru	9
2.4. Dvadeseto stoljeće	11
3. Razvoj solo repertoara	11
3.1. Novo poimanje timpana	13
4. Osvrt na vlastiti repertoar i kratka analiza	15
4.1. John Psathas: <i>Planet Damnation</i>	15
4.2. Boris Papandopulo: <i>Koncert za timpane i orkestar</i>	20
4.3. Elliot Carter: <i>Osam komada za timpane</i>	24
4.3.1. Sačeta	25
4.3.2. March	27
5. Zaključak	31
6. Literatura	32

SAŽETAK

Ovaj rad sastoji se od povijesnog pregleda razvoja timpana kao člana orkestra do njegove uloge i tretmana kao solističkog instrumenta. Proučavanjem pojave i razvoja dionica za solo timpane proći ću kroz brojne inovacije u vještini sviranja instrumenta, pisanja za timpane te navesti ključna djela koja su transformirala poimanje timpana i njihove funkcije u suvremenoj glazbi. Uz povijesni pregled, kroz osobni pristup u analizama triju djela s kojima sam se susreo tijekom studija, pobliže ću se pozabaviti zahtjevima solo djela za timpane u kontekstu tehničkih izazova, shvaćanja ritma, istraživanja zvukovnih mogućnosti instrumenta i odnosa timpana i zvukovne pratnje.

Ključne riječi: timpan kao solistički instrument, inovacije u vještini sviranja, povijesni pregled, suvremena glazba

SUMMARY

This paper consists of a historical overview of the development of the timpani as a member of the orchestra to its role and treatment as a solo instrument. By studying the emergence and development of sections for solo timpani, I will go through numerous innovations regarding the skills of playing the instrument, writing for timpani and listing the key works that have transformed the view of timpani and their function in contemporary music. In addition to the historical overview, through a personal approach to the analysis of three works I encountered during my studies, I will take a closer look at the requirements of solo works in the context of technical challenges, rhythm comprehension, exploration of timbre and sound possibilities of the timpani, and their relationship with the sound accompaniment.

Key words: timpan as solo instrument, innovations of the skills of playing, historical overview, contemporary music

1. Uvod

Uz konstantne tehničke i sviračke inovacije tijekom dugih stoljeća, timpani su se postupno nametnuli kao stalni i temeljni član svakog orkestra, a potom i kao solo instrument širokih i raznolikih mogućnosti artikulacije, dinamike, stilova i zvukovnih boja. Naravno, u samim počecima sviranje timpana bilo je rudimentarno, a njihovo poimanje kao instrumenta ograničeno. Dan danas timpani sadrže određenu dualnost kao ritamski i/ili melodijski instrument. U ovom radu bavit ću se kronološkim i stilskim pregledom razvoja timpana kao orkestralnog i solističkog instrumenta kroz glazbena razdoblja, ključnih djela i skladatelja; utjecaja tehnološkog napretka na pisanje za timpane te istražiti različite pristupe pisanju za solo timpane kroz prizmu njihove goleme zvukovne raznolikosti i izvođačkih mogućnosti u pojedinim glazbenim situacijama. Kroz osobni pristup pri analizama pojedinih solo djela s kojima sam se susretao u dosadašnjem repertoaru tijekom studiranja, usporediti ću razne zahtjeve na mene kao svirača, shvaćanje timpana kao solo instrumenta – njihovo mjesto u orkestralnim i komornim sastavima, u pratnji klavira ili ostalih udaraljki ili uz pratnju snimke, te zahtjeve koje zadaju svakom studentu udaraljki, glazbeniku i interpretu udaraljkaške glazbe.

2. Povijest timpana

2.1. Vojni i ceremonijalni instrument

Rane inačice timpana sežu do srednjeg vijeka kada su bili korišteni kao ratni bubnjevi. Porijeklom s Bliskog istoka, bili su to daleko manji instrumenti od današnjih timpana, s obujmom od oko 25 cm koji su se svirali u paru, montirani na konjima. Pod imenom *naker*, od saracenskog *naccara*, preko križarskih ratova brzo se šire i u Europu. Uz *naker*, postoji i engleski naziv *kettle drums* koji također opisuje dva bubnja na konju, ali ti su bubnjevi bili građeni od metala i većih dimenzija. Upravo zbog navedenih razlika u odnosu na *naker*, *kettle drums* mogu se smatrati izravnim prethodnikom modernih orkestralnih timpana.¹

Bubnjevi unutar para razlikovali su se po veličini pa samim time i visinom tona, te bi se tijekom bitke sviranjem određenih ritamskih figura na malom ili velikom bubnju izdavale upute i zapovijedi vojnicima – postojale su određene ritamske fraze koje su simbolizirale točnu uputu vojsci. Od 15. i 16. stoljeća *kettle drums* postaju neophodan dio svakog

¹ Jakšić, Đura, Timpani, u: Kovačević, Krešimir (ur.), *Muzička enciklopedija*, 3, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1978, str. 576–577.

europskog dvora i dobivaju raskošnu ceremonijalnu funkciju. Na manifestacijama na zatvorenom svirač ih je svirao stojeći, a u procesijama montirane na konje ili čak na zaprežna kola. Zbog određene tajnovitosti unutar tadašnjih udruženja dvorskih timpanista i usmene predaje znanja, ne znamo mnogo o tehnici sviranja tadašnjih timpana (*Schlagmanieren*). Rezonantne kutije bile su građene od bakra ili mjedi, pokrivene napetom telećom kožom (tzv. *vellum*), a svirali su se palicama s drvenim vrhovima ili onima od slonovače. Iako je postojala razlika u visini tona između dva bubnja, njihova glazbena namjena osim ritamske pratnje bila je prilično ograničena. Prva inovacija bio je dodatak drvenog obruča na bubanj preko kojega se opna vezicama ravnomjernije mogla zatezati. Početkom 16. st. u Njemačkoj se razvija mehanizam ugađanja pomoću vijaka umjesto vezica, čime započinje razdoblje relativno pouzdanog ugađanja tona timpana. Odnos intervala između dva bubnja većinom je bio kvarta, a bubnjar bi pratio dionicu trublji svirajući pojednostavljenu *ad libitum* dionicu najdublje trube. Istaknuti skladatelji marševa za timpane i trube tog razdoblja bili su Francuzi braća Phillidor s dvora Louisa XIV. kojima se pripisuju brojni marševi u zbirci *Pièces de trompettes et timbales a 2,3, et 4* (1685.)². Zanimljivo je da su se, prema povjesničaru Blazeu, neki marševi znali izvoditi i bez trublja, što predstavlja prva solo djela za timpane. Francuz Bablon u zbirci (uz braću Phillidor) *Marches de timbales pour les gardes du Roi* (1705.) također piše marševe u kojima prvi put nalazimo naznake predudara i akorda na timpanima.³

2.2. Orkestralni počeci

Iako im je funkcija i dalje pretežito jednostavna pratnja trubama, timpani krajem 16. i početkom 17. st. polako ulaze u sastav orkestra. Prvi zabilježeni nastup timpana u orkestru bio je u intermediju *Psyche ed Amore* (1565.) nepoznatog francuskog skladatelja, a značajniji primjer rane dionice timpana, i to u donekle samostalnijoj ulozi u odnosu na strogu vezu timpana i trublji, bila je opera *Tezej* (1675.) Jeana Baptistea Lullyja⁴. Lully prvi jasno zapisuje dionicu timpana u partituru, a 1692. godine *Vilinska Kraljica* H. Purcella donosi prvu orkestralnu solo dionicu timpana. Bach redovito piše za timpane uz dionicu truba i zbora. U sklopu svog *Božićnog oratorija* u prvom stavku njegove kantate *Tönet, ihr Pauken* (1734.) piše solo dio za timpane koji preuzima zbor i u kojem među prvima namjerno upisuje oznaku za *tremolo* na timpanima. Što se tiče ritma, timpanist je imao relativnu slobodu improvizacije kako bi ukrasio dionicu truba ili zbora i sama tremola nisu se često svirala – pretežito zbog

² Blades, James, *Percussion instruments and their history*, London: Faber & Faber Limited, 1975, str. 236.

³ Blades, James, nav. dj., str. 241.

⁴ Blades, James, nav. dj., str. 242.

dubljeg timpana koji nije mogao zadržati rezonanciju tona. Upute za dionice timpana bile su slabe ili nepostojeće i svirač je često morao sam shvatiti položaj svoje dionice u glazbi.⁵

U ranobaroknom razdoblju timpani su gotovo uvijek bili zapisivani kao transponirajući instrument. Talijan Francesco Barsanti donosi novi izazov tadašnjim timpanistima u svojem *Concertro Grosso* (1743.). U djelu od 5 stavaka prvi put upisuje promjenu tona ugođenog timpana usred skladbe. U to vrijeme J. C. Christian Fischer također sklada djelo *Simfonija za 8 timpana* (oko 1780.) koje zahtijeva puno tonova, ali za razliku od svojih prethodnika koji su koristili po dva timpana, on ih traži 4 puta više. Fischerova simfonija također prvi put uključuje solo kadencu timpana. S Fischerovom uređenom verzijom za 5 timpana (koju je uredio Igor Lešnik) susreo sam se tijekom studija i dobro se sjećam kadence kao velikog izazova za *pedaliranje* i reproduciranje jasnih tonova durskih trozvuka. Još nekoliko skladatelja koji su skladali za više timpana bili su Antonio Salieri s djelom *La Secchia rapita* (1772) (tri timpana) i J. M. Molter sa svojom *99. Simfonijom* (5 timpana). Mozart piše *Divertimenti* (1773.) za 2 flaute, tri trube u C, dvije trube u D i 4 timpana. To su bila dva para timpana, ali prvenstveno kao rješenje za promjene tonskih visina – jedan par timpana za jedan, drugi za drugi tonaliteta. U kontekstu razvoja sviračkih tehnika, u *Idomeneo* (1781.) i *Čarobnoj fruli* (1791.) Mozart piše oznaku *coperti* koja se odnosi na prigušivanje kože komadom tkanine ili filca.

Joseph Haydn prvi ustraje na pisanju timpana kao netransponirajućih i koristi više promjena tonaliteta usred svojih djela.⁶ Na početku svoje *Simfonije 103 (Paukenwirbel)* (1795.) koristi impozantni *tremolo* kao moćni zvučni efekt i programsko sredstvo dočaravanja nesigurnih vremena tadašnje političke situacije u Europi. Iako sam solo nije tehnički zahtjevan, Haydn originalno bira timpane kao prvi zvuk simfonije. Također koristi timpane kao programsko sredstvo u *Stvaranju svijeta* (1798.) pri opisivanju groma. U svojoj *Misi u C*, tzv. *Paukenmesse* (1796.) tijekom dijela *Agnus Dei*, dionica timpana sadrži solo od 10 taktova koji kulminiraju velikim *crescendom*⁷. Koristeći bogati dramatski efekt timpana Haydn će inspirirati i utemeljiti put skladateljima poput Beethovena koji će dodatno razviti timpane u kontekstu klasičnog orkestra.

Beethoven uvodi brojne inovacije u način pisanja za timpane, oni donose melodiju, ritam, harmoniju i emotivni element. Uz par rijetkih iznimaka prije njega, odvaja se od

⁵ Blades, James, nav. dj., str. 245

⁶ Spivack, Larry S., Kettledrums: A European change in attitude 1500-1700, part 1, *Percussive notes – The journal of the percussive arts society*, 36, 1998, 6, str 54–59.

⁷ Blades, James, nav. dj., str. 259-260.

intervala kvarte i kvinte. U svojim dionicama timpana koristi smanjenu kvintu u *Fideliju* (1805.), malu sekstu u 7. *simfoniji* (1812.), a u 8. (1812.) i 9. *simfoniji* (1824.) oktave kao tonove timpana. Njegov *tremolo* pod utjecajem Haydna ima veliki dinamički i dramatski efekt koji se može čuti u 8. *simfoniji* s najdužim timpanskim *tremolom* ikada zapisanim do tada.⁸

Beethoven koristi *tremolo* kao dinamički i harmonijski element, ponukan tehničkim naprecima timpana koji sada mogu pouzdanije držati ton pod pritiskom tremola. Njegovi timpani u 9. *simfoniji* aktivno sudjeluju u progresiji s ostatkom orkestra, a same dionice počinju se odvajati od trubi i limene sekcije te postaju vodilja ritmičkih motiva. Tonovi timpana podudaraju se s melodijskom linijom te tako timpani uz ritamsku bazu sviraju i melodiju ili donose temu. Beethovenu se uz pomoć izuma metronoma pripisuju počeci metričke modulacije u skladanju. Godine 1812. Nijemac Gerhard Cramer razvija timpan s jedinstvenim mehanizmom jednog vijka koji istovremeno kontrolira sve vijke na obruču timpana.

Schubertova *Nedovršena simfonija* (1822.) i brojne Verdijeve opere primjeri su problema tumačenja starih partitura iz konteksta mehaničkih sposobnosti. Mnogi skladatelji (Mozart, Beethoven, Mendelsohn i dr.) jednostavno nisu mogli dobiti dovoljno visoki ton te bi se zadovoljili nižim disonantnim tonom. Danas to predstavlja dilemu u tumačenju notnog teksta, ali da su skladatelji imali pristup tehnološkim mogućnostima dostupnim nakon njihova života, sigurno bi ih bili iskoristili i izbjegli disonancu.⁹

2.3. Timpani u romantičkom orkestru

Uz tehničke inovacije i Beethovenov doprinos umijeću orkestracije timpana, skladatelji romantičkog razdoblja nastavljaju sve opsežnije pisati za timpane. Javlja se trend tretmana timpana kao melodijskog instrumenta sa zahtjevima brzog i preciznog mijenjanja tonskih visina te oni postaju prvenstveno melodijski solo instrument nasuprot ulozi onog ritmičkog. Najistaknutiji inovator skladanja za timpane tog razdoblja svakako je Hector Berlioz. Razumio je ne samo ritmičku i melodijsku ulogu već i moć boje timpana u kompoziciji. Kao i Haydn, bio je protivnik upisivanja timpana u partituru kao transponirajućeg instrumenta te konzistentno zapisuje prirodne tonove. Inzistira na jasno napisanim zahtjevima za vrste palica te potiče svirače na korištenje nekoliko varijanti – one s drvenim, spužvastim i kožnim

⁸ Blades, James, nav. dj., str. 268-270.

⁹ Jimenez, A. E., The Verdi Timpani Parts: The Case for Historically-Informed Emendations; I: Introduction, a background of emendation practices, and the case as related to Verdi, *Percussive Notes*, 40, 2002, 2, str. 45–48.

glavama. U svojoj *Fantastičnoj simfoniji* (1830.) Berlioz zapisuje vrste palica, prstomete i mjesta prigušivanja timpana. U *Grande Messe des Mots* ili *Requiem* (1837.) piše za čak 16 timpana, koje svira deset svirača. Za svog života Berlioz je aktivno radio na unaprjeđenju timpana i stremio ka rasponu od dviju oktava, što je dotad bilo nezamislivo.¹⁰

Richard Wagner piše za dva para timpana s dva timpanista u svojem *Prstenu Nibelunga* (1848.–1874.) i *Parsifalu* (1857.–1882.), ali za razliku od Berlioza koji je koristio više svirača kao efekt, Wagneru svaki svirač ima konkretnu ulogu. U *Pogrebnom maršu iz Siegfrieda* (1856.–1871.) prvi put piše za tri timpana te im također daje programsku ulogu dionicom koja oponaša otkucaje zmajevog srca.¹¹ Za vrijeme Wagnerovog života pedalni mehanički timpani, iako i dalje nesavršeni, postaju standard i do početka 20. st. uspijevaju doseći pune dvije oktave. Verdi piše za tri timpana u *Othellu* (1887.), *Don Carlosu* (1867.) i *Requiemu* (1874.), a zanimljivo je da povremeno koristi *gran cassa* kao lažno duboki timpan¹². Njegov sunarodnjak i timpanist Pietro Pieranzovini piše koncert za timpane, kao i Julius Tausch. Nielsen u svojoj *4. simfoniji* (1914.–1916.) na zanimljiv način koristi *glissando* – dva timpanista sa suprotnih strana pozornice sviraju ulomak kromatski u tercama¹³. Prva poznata uporaba *glissanda* ipak pripada Walfordu Daviesu u djelu *Conversations* (1914.) – istu tehniku kasnije koristi i Bela Bartok u *Music for Strings, Percussion, and Celesta* (1936.). Gustav Mahler u svojoj *1. simfoniji* (1888.) piše zahtjev za svirača – prigušene timpane koje svirač mora sam osloboditi jednom rukom, a drugom nastaviti svirati. Također, u svojoj *4. simfoniji* (1900.) upisuje uputu za timpan sviran s obje ruke koje označava notom s dvije zastavice. Elgar upisuje točne note i mjesta promjena tonskih visina unaprijed i piše *Enigma varijacije* (1899.). Koristi oznaku *mit dem griff* (s drškom) kojom želi brze promjene zvuka odnosno palica s mekanog na tvrdo te česta tremola s drvenim palicama, također programski kako bi dočarao zvuk brodskih motora. Njegove upute za *tremolo* tvrdim palicama nakon kojeg odmah slijedi ritamska fraza svirana *naturale*, bez naznake gdje se palice mijenjaju, stvorile su potrebu za dvostrukim palicama. Postoji i varijanta gdje se *tremolo* drvenih palica svira kovanicama.¹⁴

¹⁰ Blades, James, nav. dj., str. 283-285.

¹¹ Blades, James, nav. dj., str. 294-295.

¹² Blades, James, nav. dj., str. 298.

¹³ Blades, James, nav. dj., str. 324.

¹⁴ Blades, James, nav. dj., str. 431.

2.4. 20. stoljeće

Razvojem pedalnih timpana, set od četiri postaje standard u orkestrima. Stravinski i R. Strauss standardno pišu za pet timpana, a udaraljke se osamostaljuju kao zasebna skupina instrumenata za koju se sve više sklada. *Posvećenje proljeća* (1913.) sadrži minimalno pet timpana i goleme zahtjeve od timpanista. Traže se nove teksture zvuka i boja te skladatelji eksperimentiraju s načinima sviranja. Skladatelji poput Charlesa Villiersa Standforda, Constanta Lamberta i Benjamina Frankela u svojim djelima označuju *tremola* koja se sviraju prstima, nohtima te rukama. U *Plesu duhova i vatre* iz baleta *The perfect fool* (1922.) Gustava Holsta traži se sviranje timpana (i bas bubnja) s po jednom mekanom i jednom drvenom palicom, a Britten uporabu *ruta* u operi *Smrt u Veneciji* (1973.). William Russell u svojoj *Fugi za 8 udaraljki* (1933.) uz mnoštvo nekonvencionalnih predmeta u službi udaraljki traži povlačenje metlice po rubu kože timpana te udaranje ruba i kotla timpana palicom od trianglera, a Bernstein u *Jeremiah Symphony* (1942.) i plesovima iz *West Side Story* koristi *maracas* kao palice.¹⁵

Bartok u *Music for Strings, Percussion, and Celesta* (1936.) koristi *glissando* bez *tremola* te trotonske akorde, a u *Sonati za dva klavira i udaraljke* (1937.) označava različite pozicije u udaranju kože i istražuje odnos timpana u za to vrijeme netipičnu kombinaciju instrumenata u sastavu. Također piše iznimno puno promjena tonskih visina u 4. stavku *Koncerta za orkestar* (1943.). Schoenberg u svojoj skladbi *Five pieces for orchestra* (1909.) piše polutonski triler za timpane, koji je zahtjevan za ugađanje, a Benjamin Britten piše brze kromatske ulomke za *pedal* timpane u svojem *Nocturne for tenor solo, seven obligato instruments and string orchestra* (1958).¹⁶

3. Razvoj solo repertoara

Nakon braće Phillidor, Pieranzovina, Tauscha, Fischera, Moltera i drugih, skladatelji druge polovice 20. st. počinju sve više pisati solo djela za timpane. Ottmar Gerster piše *Cappriccietto za timpane i orkestar* (1932.), a Aleksandar Čerepnin *Sonatinu za dva timpana i orkestar* (1954.) odnosno za timpane i klavir (1940.).¹⁷

Introduction and allegro for timpani (1966.) Saula Goodmana, Thärichenov *Koncert za timpane i orkestar* (1954.) i drugi, pokazuju realnu mogućnost pisanja za timpane kao samostalni solo instrument. Mnogi timpanisti etabliranih orkestara aktivno su promovirali

¹⁵ Blades, James, nav. dj., str. 426-434.

¹⁶ Blades, James, nav. dj., str. 423-430.

¹⁷ Blades, James, nav. dj., str. 431-432.

solističke sposobnosti modernih timpana i njihovu implementaciju kao solo instrumenta u moderni orkestar. Pišu se koncerti, komorna djela, solo komadi bez pratnje te naposljetku i oni s pratnjom vrpce. Same tehnike sviranja u velikoj su mjeri pod utjecajima svih u prijašnjim poglavljima nabrojanih inovacija i veliki je poriv pojedinih skladatelja iskoristiti timpane izvan njihove tradicionalne uporabe. To se postizalo prepariranjem timpana, odnosno dodavanjem drugih udaraljki u njihovu konstrukciju, manipulacijom kožama, udarcima po kotlu i ostalim dijelovima instrumenta, te tretiranjem timpana kao nemelodijskog instrumenta. U svojem *8 komada za timpane* Elliott Carter istražuje zvukovne boje izmjenjujući i kombinirajući različite pozicije sviranja na koži timpana. Suprotstavljanjem timpana različitih boja u kombinaciji s čestim i zanimljivim ritamskim modulacijama i permutacijama, svirač bi u određenim situacijama bio prisiljen pristupiti timpanima i kao setu multiperkusija s različitim udaraljkama. John Bergamo u *4 pieces for timpani* (1963.) također nekonvencionalno sklada za timpane.¹⁸ Piše ulomke bez ritamske mjere i odvaja fraze *fermatama* različitih trajanja, koristi četveronotne akorde (što zahtijeva 4 palice kod svirača) i disonantne tonalne strukture, te naposljetku oponaša *be bop* bubnjeve Maxa Roacha. Jan Williams inspiriran Carterom piše puno metričkih modulacija u svojem *Variations for Kettledrums* (1964.). Koristi dvanaesttonska tehnika pri pisanju varijacija – svaka je bazirana na 4 tona ljestvice. Upotrebljava različite vrste notacija i *fermata* kako bi razlikovao modulirajuće fraze i motivički materijal što stvara osjećaj dezorijentacije u vremenu i prostoru kod slušatelja.¹⁹

John Beck također uvodi zanimljiv svirački efekt na timpanima – stisnuti udarac na kožu timpana koji uzrokuje trenutnu promjenu tona savijanjem opne pod težinom palice.²⁰ Beckov *Concerto for timpani and percussion ensemble* (1985.) istražuje položaj timpana unutar pratećeg sastava udaraljki te njihov međusobni odnos. Izmjenjuje se melodijska i ritamska uloga timpana te uloga ansambla kao pratnje timpanima ili unisone linije sa solo dionicom. Još jedan važan primjer djela za timpane (i to za dva timpanista) sa značajnom ulogom udaraljki je *Concerto Phantasy for two timpanists and orchestra* (2000.) Phillipa Glassa. Iako su već prije postajala djela pisana za dva ili više timpanista, uloga dvoje timpanista i njihov odnos u Glassovom koncertu puno je promišljeniji s jasnom funkcijom. Obje dionice od dva

¹⁸ Marcus, Naomi Joy, *Four Works for Solo Timpani: An Analysis and Performance Guide*, The Ohio State University, 2016.

¹⁹ Anderson, Thad, Twelve-tone timpani : Jan Williams' „Variations for solo Kettledrums, *Percussive notes – The journal of the percussive arts society*, 46, 2008, 4, str 48-50.

²⁰ Landry, Brett Bernard, *The new solo timpanist: an analysis of selected compositions from the 20th century featuring the timpanist*, Bloomington: Indiana University of Pennsylvania, 2012.

seta timpana po sedam bubnjeva komplementiraju se harmonijski i ritamski, te stvaraju efekt neprekinutih fraza koje teku jedna u drugu. Ansambl udaraljki snažno korespondira s ritmovima solo dionice koja je prepuna čestih pedaliranja i jako malo pauzi tijekom cijelog djela.²¹ Koncert sadrži i dvije kadence u kojima se dodatno naglašava ritmička komponenta udaraljki kao pratnje melodije timpana.

Od hrvatskih autora važno je spomenuti Borisa Papandopula i njegov *Koncert za timpane i orkestar* (1963.) koji ću u kasnijem poglavlju kratko i analizirati, te *Kurenti za kontrabas i 4 timpana* (1994.) Marka Ruždjaka koja je zanimljiv primjer timpana u komornom okruženju. Igor Lešnik obradio je Fischerovu *Simfoniju za 5 obbligato timpana* (2006.) za set od pet timpana, a u 1. stavku svog *Koncerta za udaraljke i orkestar* (2006.) piše solo dionicu za timpane s izraženim virtuoznim uloncima i kadencama, eksperimentiranjem zvukovnim bojama (sviranje po kotlovima) te vjerno prikazuje odnos timpana i udaraljkaškog ansambla kao homogenog sastava i kao pratnje solo dionici. U drugom i trećem stavku izražena je uloga timpana kao bas gitare u kontekstu ritam sekcije.

3.1. Novo poimanje timpana

Broj djela za solo timpane od druge polovice 20. i početkom 21. stoljeća zaista je značajan te bi analize i spominjanje svih skladbi zauzelo previše prostora za jedan rad. U nastavku rada bavit ću se vlastitim opažanjima različitih pristupa timpanima proniklih iz tog plodnog razdoblja stvaralaštva s tek pokojim imenovanjem reprezentativnih djela i autora.

Uza sve spomenute inovacije u pisanju za timpane kroz stoljeća, možemo primijetiti i jasnu putanju njihovog poimanja u kontekstu funkcije. Počeci su bili pompozni i ceremonijalni, a rana uloga u orkestru strogo utilitaristička kao ritamska pratnja trublja. Slijedi značajni pomak i asimilacija u romantički / klasični orkestar kao sredstvo melodije i programskih motiva, sve do eksperimentiranja i odmaka od njihove tradicionalne uloge u 20. stoljeću te do eksplozije timpana kao solo instrumenta. Skladatelji prepoznaju velik raspon frekvencija i boja zvukova dobivenih ne samo tradicionalnim načinom – udarcem opne koja vibrira i čije se vibracije pojačavaju u rezonantnoj kutiji (metalnom kotlu), već se razne komponente same konstrukcije timpana koriste za dobivanje zvuka. Timpani se prepariraju s ostalim udaraljka ili drugim predmetima. Opna se koristi kao sredstvo simpatetičke rezonance, a kotao kao rezonantna kutija za metalofone udaraljke ili činele. Per Norgard u djelu *I Ching (III)* (1982.) koristi metalne zdjele i kalimbu na koži timpana te uz stiskanje

²¹ Landry, Brett Bernard, *The new solo timpanist: an analysis of selected compositions from the 20th century featuring the timpanist*, Bloomington: Indiana University of Pennsylvania, 2012.

pedale timpana prozivodi *glissando* efekt na tonovima spomenutih instrumenata.²² Također je cijeli koncept stavaka baziran na *I Ching* – kineskoj knjizi mudrosti koja istražuje numeričke koncepte proricanja budućnosti i daje skladbi dodatan mističan efekt. Steve Ridley u djelu *Animism* (1995.) pokriva tri timpana gongovima i *glissando* zvuk metala suprotstavlja prigušenom zvuku jednog timpana pokrivenog tkaninom, a u djelu za multiperkusije *The gender of metal* (2017.) Casey Cangelosi također istražuje interakciju između zvuka metalnih udaraljki i pokretne opne timpana. Razne palice svih mogućih materijala i oblika (u djelu *4 Grotesques*, 1996. David Williams koristi 4 marimba palice), a i predmeti koji nemaju veze s palicama (kamenje kod Freda Noaka u *Dance primitive*, 1957.) postaju ustaljen alat za istraživanje novih zvukova i stvaranje drukčijih ugođaja. Izražena ritamska funkcija timpana u mnogim djelima se negira te se pišu komadi gdje je njihova funkcija ona atmosferičnosti, psihodeličnog zida zvuka (Daniel Arango-Prada, *Interzone za timpane i elektroniku*, 2017.), ili programskih dočaravanja prirodnih pojava (Olja Jelaska, *Na dnu mora*, 1996.), psihičkih stanja (Herbert Brün, *Moody moments*, 2000.)²³, filozofskih promišljanja (Willmarth, *Bushido way of the warrior*, 2006.) i sličnih neglazbenih motiva. Mnoga djela crpe inspiraciju iz motiva klasičnih skladbi ili iz folklornih utjecaja u kombinaciji s modernim pristupom. Markus Hauke u *Richard; ausatmen* (1996.) za četiri timpana, jednu kinesku činelu i jedan krotal kompoziciju gradi na dionici timpana iz *Siegfriedovog posmrtnog marša* odnosno iz Wagnerove opere *Sumrak bogova*. Započinje citatom iz te dionice sviranim prstima i dlanovima. Skladatelji koriste timpane i za oponašanje zvukova drugih udaraljki. William Cahn u djelu *Raga no. 1* (1968.) biva inspiriran sjevernoindijskom glazbom, indijskom tablom (upisuje čak tri vrste tehnike sviranja prstima) i vokalnim stilom *Baya* koji pokušava oponašati *glissandima*.²⁴ Christopher Dean imitira zvuk *djembe* i zapadnoafričkih ritmova u *Prelude no. 3* (1994.), kao i Joseph Aiello u *Classic African* (1983.). Među prvim djelima za timpane koje sam ikada svirao bila je *Folklorna suita* D. Palieva (1990.) inspirirana bugarskim folklornim plesovima i kolima.

Položaj timpana unutar orkestra i ansambla te kombiniranje zvukovnih boja s ostalim instrumentima također postaju sredstvo eksperimentiranja. George Crumb u *Music for a summer evening (Makrokosmos III)* (1974.) aludira na set klavirskih djela *Makrokosmos* Bele

²² Solomon, Samuel Z., *How to write for Percussion, a comprehensive guide to percussion composition*, New York: SZSolomon, 2002.

²³ Shuster, Eric T., The secret behind Herbert Brün's „Moody moments“ for solo timpani – a revolutionary approach, *Percussive notes – The journal of the percussive arts society*, 48, 2020, 4, str 44–48.

²⁴ Marcus, Naomi Joy, *Four Works for Solo Timpani: An Analysis and Performance Guide*, The Ohio State University, 2016.

Bartoka. Crumb svoju skladbu piše za dva klavira, dva seta udaraljki u kojima svaka sadrži po jedan timpan s krotalima i činelama na koži. John Psathas u *Planet damnation* (2016.) suprotstavlja timpane snimci cijelog orkestra, a John Beck istražuje odnos timpana i snimke u *Interactions for timpani and sound* (1996.). Pojavom vrpce i elektroničke pratnje značajno se proširuje paleta zvukova i boja s kojima se timpani mogu kombinirati. Već spomenuti *Animism* sadrži snimku pratećih afričkih udaraljki. Skladba *Warzone* (2016.) skladatelja Alexandera Singera i Roberta McClurea primjer je snimljene pratnje koja se sastoji od zvukova bojišta – eksplozija, sirena, pucnjave i helikoptera kao podloge za notni materijal dionice timpana. *Planet Damnation* Johna Psathasa sadrži sličnu ratnu tematiku u kontekstu inspiracije za djelo, ali je elektronska pratnja u ovom slučaju snimka orkestra. Djela *Copper Wired* (2015.) Alexa Orfalyja i *Interzone* Daniela Arango-Prade primjeri su najmodernijeg pristupa stvaranju pratnje digitalnim i kompjuterski sintetiziranim zvukovima koji uvode timpane u potpuno nove zvukovne situacije i izvođačke koncepte, lišene konvencionalnog pristupa boji i zvuku. Kombiniraju široku paletu sintetiziranih elektroničkih šumova i zvukova s timpanima. Pomoću različitih palica, sviranjem po samom rubu kože i agresivnim *glissandima* demonstriraju mogućnosti timpana da zvuče kao digitalni instrument – integriran u zid zvuka prateće snimke. Kada bismo uspoređivali ove dvije skladbe s drugim solo djelima za timpane poput *Simfonije za 8 timpana* J.C. Fischera ili čak i *Eight Pieces for Four Timpani* Elliotta Cartera, razlike u doživljaju instrumenata su značajne.

4. Osvrt na vlastiti repertoar i kratka analiza

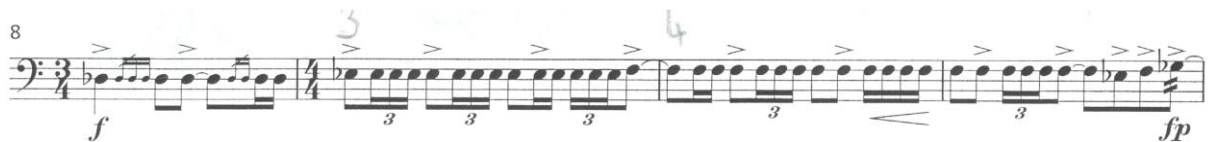
4.1. John Psathas: *Planet Damnation*

Jedna od skladbi kojom ću se baviti u ovom radu i koja pripada programu mog diplomskog koncerta je *Planet Damnation* Johna Psathasa. Inspirirana je knjigom *The Great War for Civilisation* Roberta Friska – prikazom svakodnevice ratom zahvaćenih područja Bliskog istoka iz autorove zbirke članaka. Tematika rata, herojstva i bojišta u velikoj se mjeri može osjetiti u zvučnoj slici skladbe. Dinamika je gotovo stalno *forte*, mjestimično prekinuta *forte piano crescendima* koji dodatno naglašavaju dramatičnost.

Timpani kao solistički instrument dolaze do izražaja u nekoliko uloga: kao nositelji melodije koja je na trenutke pjevna i jasna uz značajnu ulogu *glissando* efekta pri mijenjanju tonova četvrtog timpana; kao programsko sredstvo dočaravanja spomenutih motiva bojišta i kaosa putem dubokih pulsirajućih ulomaka i akcenata na dva najniža timpana, te kombinacijom obiju uloga u obliku izrazito ritmičnih fraza preko svih pet timpana u brzom

tempu, s čestim i preciznim ugađanjima i promjenama mjera. Jedan je od bitnih čimbenika djela sama pratnja koja se sastoji od snimke orkestra. Snimljena pratnja zahtijeva veliku točnost u tempu i artikulaciji, te za razliku od živog orkestra s dirigentom ne omogućuje korekcije tijekom izvedbe. Orkestracija i aranžman orkestra kao i solo dionica, također su izrazito glasne dinamike, ali daju timpanima mjesta za isticanje u ulozi solo instrumenta. Kompozitor vješto izmjenjuje instrumente koji u pojedinim temama nastupaju unisono s timpanima kako bi održao svježinu boje i izbjegao repetitivnost pri nastupima tema.

Skladba započinje dugim i glasnim *forte piano crescendima* koji u 16. taktu kratko predstavljaju prvu i najznačajniju od nekoliko tema koje se protežu kroz djelo. Ritam je vojničkog odnosno marševskog karaktera sa sinkopiranim naglascima, predudarima i *tenuto* naglascima koji daju osjećaj poliritmije (vidi sliku 1). Taj ritamski obrazac ponavljat će se kroz čitavo djelo i preko cijelog raspona timpana.



Slika 1

U 37. taktu pojavljuje se druga tema i nagovještaj četvrtog timpana kao nositelja melodijske linije. Melodija je izrazito sinkopirana i ukrašena tridesetdruginskim ukrasima koji i dalje potvrđuju dojam marša. Raspon tonova melodije je od Es do A na četvrtom timpanu s pokojim skokom na treći.

Materijal od 43. do 84. takta definitivno mi je predstavljao najveći izazov u smislu ugađanja tonova i ostajanja u tempu sa snimkom. Sama pratnja je reducirana na tihi osminski puls konge, ali je također bogata sinkopiranim naglascima za *tutti*, oprečnim onima u dionici timpana, pa je vrlo lako izgubiti orijentir. Vježbajući spomenuti odlomak na četvrtom timpanu, primjetio sam veliku ulogu prstometa u reproduciranju što jasnijeg tona. Brze promjene tonova i *glissanda* najbolje su zvučali svirani strogim izmjeničnim udarcima bez ponavljanja iste ruke i pozicije odnosno točke na koži instrumenta (vidi sliku 2).

59

62 *fp* *f* *sfz* *sfz*

66

69

72 3 2 5

76 buzz

81 *ff* *mf* 3 3 3

Slika 2

Taktovi 77–84 predstavljaju izazov za ostanak u ritmu sa snimkom zbog razbijanja osminkog pulsa 6/8 mjere duolskim grupacijama *tremola* koji zatim prelaze u dugi *tremolo* preko nekoliko taktova bez jasnog pulsa. Spomenuti *tremolo* kulminira u 84. taktu nakon kojeg kreće ulomak karakteriziran visokom melodijsko-ritmičnom linijom između dva najviša timpana.

Visoki registar tona C i tona F, praktički ostanatne fraze i konstantne promjene mjera, daju timpanima boju i puls istočnjačkih udaraljki poput darbuke (vidi sliku 3). Sam skladatelj u jednom intervjuu to potvrđuje izjavivši kako je za nekoliko melodija u skladbi bio inspiriran transkripcijama iranske glazbe za *frame drum* skupine *Trio Chemirani*.²⁵

²⁵ www.johnpsathas.com



Slika 3

U taktu 105 nastavlja se sličan puls kao u prethodnim taktovima, ali ovaj put potpuno drukčijeg karaktera. On je *fortissimo* dinamike i kreće na najnižem timpanu na tonu Ges. Ugođaj je ponovno vojnički, glasan i kaotičan. Za ovaj ulomak specifičan je uzlazno-silazni smjer kretanja melodije preko cijelog raspona timpana kao i na samom početku skladbe. Ritam fraza je prilično ostanatan, pun pravih i *tenuto* naglasaka koji daju poliritamski puls 3 preko 2. Zbog dotičnog jednoličnog ritma i pulsa izazov mi je bio izbjeći očiti prirodan pad u dinamici pri prelasku na više timpane.

U taktu 126 uzlazno-silazna melodija kulminira u *tremolu* koji priprema ponovni nastup teme iz 16. takta. Po mom mišljenju ovo je jedan od „refrena“ skladbe. Idućih nekoliko taktova sadrže glasni *tremolo* koji me opet tjerao na dodatni napor za ostajanje u tempu sa snimkom. Taj napor će se isplatiti u taktovima 139–140 kada nastupa *general pauza* od ukupno pet doba. Važno je napomenuti da kroz cijelu skladbu izvođač ima samo jedno mjesto od četiri takta pauze ubrzo nakon početka, te samo nekoliko mjesta s više od četiri dobe za predah. Uz trajanje od deset minuta i tempo od 126 udaraca u minuti, izvedba iziskuje veliku količinu koncentracije.

Taktom 141 na prvu dobu unisono sa snimkom, timpani kreću s novim materijalom. Značajan je zvuk malog bubnja koji nadalje ima veliku ulogu kao orijentir u ritmu i frazama te kao unisoni glas s timpanima. U taktu 149 ponovno kreće tema i materijal iz takta 37 s određenim varijacijama.

Od 172. takta nastupa atraktivan dio koji zahtijeva brze dvostruke udarce lijevom rukom na najdublja dva timpana uzlazno dok desna svira naglaske izmjenično na trećem i četvrtom. Odnos naglasaka u desnoj ruci i šesnaestinski u lijevoj daju poliritamski puls 4 preko 3. U taktovima 185 do 188 morao sam na kratko žrtvovati prije navedeni izmjenični prstomet na četvrtom timpanu zbog iznimno brzih skokova između niskih i dubokih timpana.

Nakon tri takta *crescenda* i *sforzato* naglasaka nastupa prvi značajno tihi ulomak skladbe u 194. taktu. Ulomak sadrži izmjenjivanja 3/4, 4/4 i 7/8 mjera, stalne promjene tonova prvog

timpana i isprekidane ritamske figure koje uz tihu dinamiku pratnje dodatno otežavaju točnost u tempu.

U taktu 207 nastupa prvi od dvaju ulomaka s dugom ostanom frazom od 29 taktova tijekom kojih pratnja potpuno utihne. Tih 29 taktova predstavljaju ogroman izazov za osjećaj tempa. Fraza se proteže kroz cijeli raspon timpana, sadrži puls koji se sastoji gotovo potpuno od šesnaestinki s brzim sekstolama između četvrtog i trećeg timpana koje je u originalnom tempu iznimno teško odsvirati (vidi sliku 4). Povrh svega, ostanom fraza sadrži 7 taktova u kojima cijela pratnja ima *general pauzu*. Bez konzistentnog vježbanja ovog odlomka uz metronom, upasti na prvu dobu sa snimkom u taktu 217 gotovo je nemoguće.

Slika 4

Postupnim *crescendom* dolazimo do ponovnog nastupa materijala kao iz takta 105, većinom na prvom timpanu koji uz efektne unisone naglaske s orkestrom kroz taktive 246–252 prelazi na uzlazno-silaznu varijantu (također već viđenu ranije). Od takta 277 drugi put nastupa „refren“ uz pripadajuću varijaciju *tremola* na četvrtom timpanu.

Od takta 293 počinje najglasniji i najefektniji dio skladbe. Ovaj put lijeva ruka svira naglaske na najnižem timpanu dok desna izvodi tehnički zahtjevan pokret dvostrukih udaraca izmjenično između trećeg i četvrtog timpana (vidi sliku 5). Puls je ponovno poliritamski 4 preko 3.

Slika 5

Kulminacija cijele skladbe dolazi u taktu 307 s grandioznim fanfarskim dijelom i za snimku zanimljivom *rallentando* oznakom (vidi sliku 6). Slijedi stišavanje u *subito piano* i ponovni nastup identične ostinatne fraze iz takta 207 s istim prstometom i ritmom, ali drugim tonovima. Početna tiha dinamika u solo dionici uz djelomično kompliciranije sekstole dodatno otežavaju pravilno izvođenje raspleta skladbe. Prema kraju skladbe snimka se također postepeno stišava i potpuno se gubi čvrst zvukovni oslonac za tempo sve do zadnjeg takta i posljednjeg udarca s orkestrom unisono.

Slika 6

4.2. Boris Papandopulo: *Koncert za timpane i orkestar*

Koncert za timpane i orkestar Borisa Papandopula prvi je hrvatski koncert za timpane. Trostavna je građa (1. *Introduzione*, 2. *Marcia funebre*, 3. *Scherzo fantastico*). Započevši pripremu prvog stavka djela, u oči odmah upadaju brzi tempo, ostinatni karakter mnogih fraza, prisutnost kadenci, te veoma zahtjevna ugađanja po nekoliko timpana u isto vrijeme unutar jako kratkog vremenskog okvira – na mjestima i unutar jednog takta. Uvidjevši nekoliko razlika u tonovima i oznakama između partiture i samostalne tiskane dionice bilo je potrebno s profesoricom utvrditi finalne verzije pojedinih notnih zapisa. Uzroci spomenutih razlika variraju, od skladateljevih kreativnih ispravaka tijekom usavršavanja djela do korekcija od strane prvih izvođača. Logično je pretpostaviti da je i određeni broj ispravaka uvjetovan tehničkim napretkom timpana u odnosu na vrijeme pisanja koncerta što je omogućilo učinkovitije brojne promjene tonskih visina usred djela.

Na samom početku, od prvog takta nastupa tema u kombinaciji s udaraljka koje na trenutke također imaju gotovo solističku ulogu. Ulomak koji traje 18 taktova odlikuju izmjene *forte* i *piano* fraza koje u broju 2 prelaze u *piano* ostinatnu frazu. U nadolazećim taktovima bitno je održati veliku točnost svirajući fraze s isprekidanim šesanstinkama i triolama kako bi se održao jasan ritamski puls s klavirskom pratnjom.

U velikom broju 9 nastupa prva kadenca timpana. Najveći izazov predstavljali su mi uzlazni i silazni *glissandi* u intervalu sekste i njihovo jasno reproduciranje od prvog do zadnjeg tona (vidi sliku 7). Glazbenim znakom od tri takta kadenca završava, te nastupa novi ulomak s nastavkom klavirske pratnje.

The image shows three staves of musical notation for timpani. The first staff, labeled 'Timp.', covers measures 70 to 73. It begins with a rest in measure 70, followed by triplet patterns in measures 71 and 72. Measure 73 starts with a 'Meno mosso' marking and continues with triplet patterns. The second staff, also labeled 'Timp.', covers measures 74 to 78. It features a sixteenth-note run in measure 74, followed by a glissando in measure 75, and then rhythmic patterns with accents in measures 76, 77, and 78. The third staff, labeled 'Timp.', covers measures 79 to 83. It begins with a boxed number '10' and features a complex rhythmic pattern with triplets and accents throughout the measures.

Slika 7

Fraze se opet sastoje od pauzama isprekidanih šesnaestinki i triola, same pauze padaju na prve dobe i u opreci su s materijalom pratnje koja svira osminke u mjestu pauza. Dodatni izazov predstavlja zahtjev dvoglasja na timpanima koje iziskuje sviranje objema rukama u isto vrijeme (vidi sliku 8).

The image shows two staves of musical notation for timpani. The first staff, labeled 'Timp.', covers measures 86 to 92. It begins with a complex rhythmic pattern in measure 86, followed by a boxed number '11' and a '2' marking. The pattern continues with triplets and accents through measures 87, 88, 89, 90, 91, and 92. The second staff, also labeled 'Timp.', covers measures 93 to 98. It features a sixteenth-note run in measure 93, followed by rhythmic patterns with triplets and accents in measures 94, 95, 96, 97, and 98. The piece concludes with a 'pp' marking in measure 98.

Slika 8

Velikim brojem 14 ponovno nastupa tema s početka s variranim materijalom. Nakon *corone* od 1 takta, u velikom broju 18 prvi put odlažemo palice i koristimo dlanove. Ulomak je brzog tempa u 2/4 mjeri s konstantnim skokovima između visokih i niskih timpana koji kod svirača dodatno naglašavaju manjak doseg bez palica kao produžetka tijela.

Sigurno najizazovniji dio prvog stavka nastupa u broju 24. Izrazito brza ugađanja u kombinaciji s isprekidanim triolskim i sekstolskim ritmom (hemiole), naglom promjenom tempa i unisonim uzlazno-silaznim promjenama tonova na najnižem timpanu, velika su

zamka za potpuni gubitak koherencije s klavirskom pratnjom. Na kraju prvog stavka nastupa druga kadenca koja je ujedno *attacca* uvod u idući stavak.

Sama kadenca sporog je tempa, ali izrazito komplicirana za ugađanje. Tonovi koji čine jasnu i pjevnu melodiju mijenjaju se svaku dobu i potrebna je velika preciznost nogu da se izbjegne neželjeni *glissando* efekt pri promjenama tonova. Zadnjih nekoliko taktova zahtijeva predumišljaj i svijest o tempu kako bi prijelaz u idući stavak bio neprimjetan (vidi sliku 9).

216
Timp. *tr* *3*

226
Timp. *3* *tr* *tr* *3*

Slika 9

Drugi stavak započinje šesterotaktnom frazom u orkestru. Nakon tvrdih palica tijekom prvog stavka, tihi i spori drugi stavak zahtijeva palice mekanog filca. Najzahtjevniji dio cijelog koncerta za ugađanje nalazi se u velikom broju 29 (vidi sliku 10). Promjene tonova odvijaju se bez pauze na svakoj dobi i zahtijevaju dobro promišljen rad nogu na pedalama. Stopala neće biti konvencionalno raspoređena – lijeva na donja dva i desna na gornja dva timpana, već su potrebne brze rotacije cijelog tijela s jednog kraja seta na drugi.

253 [29] *f* *3* *pp* *3*

Perc. *f* *ppp*

255 *3* *3* *3* *3*

Timp. Perc.

Slika 10

U taktu prije velikog broja 32 nalazi se oznaka *legno* za lijevu ruku, koja traži okret palice na drveni kraj čime se postiže efekt dvoglasja i kontrasta tvrdog zvuka drva naspram mekanog filca u desnoj ruci. Do kraja stavka dinamika je *ppp* i priprema nastup trećeg stavka.

Scherzo fantastico razlikuje se od prethodna dva stavka po čestim zahtjevima sviranja timpana prstima, noktima i dlanovima, te kombinacijom drvenih i mekih palica. Sama uloga timpana više je ritmičke prirode, a kadence maksimalno potenciraju virtuoznost svirača. Uz brzi tempo i 3/8 mjeru, pojedina mjesta na kojima kao u prvom stavku treba ugoditi nekoliko timpana u isto vrijeme, još su zahtjevnija.

Kadence u broju 52 omogućuje izvođaču pokazati osjećaj za ritam i muzikalnost izmjenom krešendirajućeg niza kvartola, kvintola i sekstola koje prelaze u duole i isprekidane šesnaestinke i naposljetku dugačka *glissanda* (vidi sliku 11). Nastavkom pratnje nastupa zanimljiv niz taktova s poliritmom ostvarenim kombiniranjem: drvena palica vodi konstantni puls osminki na jednom timpanu, dok mekana obilazi set udarcima u hemioli (vidi sliku 12). Općenito je značajna česta uporaba hemiole u nizu s kombinacijom udaraca s obje ruke po jednom ili dva timpana koja stvara duolski puls i lako izbace svirača iz tempa s pratnjom.

438 [52] quasi cadenza
Timp. *pp sempre* *pp cresc.* *ff*

450 *p cresc.* *ff* *pp* *cresc.*

462 *ff* *p* *f* *sub. p* *p* *f* *p*

474 *f*

485 *legno*

Slika 11

Slika 12

Broj 63 nudi jedan od efektnijih komada neprekinutih šesnaestinki između tri timpana (vidi sliku 13). Ovo mjesto također zahtijeva promišljanje prstomete kojim se može doseći svaki timpan bez žrtvovanja jasnoće i konzistencije tona i osjećaja mjere. Nakon šest taktova dolazi do ritamske modulacije uporabom šesnaestinskih fraza grupiranih po četiri tona unutar troosminskog takta koje potpuno mijenjaju puls i osjećaj prijašnjih šest taktova. Brze notne vrijednosti svirane dvostrukim udarcima uzlazno od najnižeg do najvišeg timpana s prijelomom fraze preko taktne crte iziskuju jasan osjećaj za prvu dobu, tempo i povezanost s pratnjom.

Slika 13

4.3. Elliott Carter: *Osam komada za timpane – Saëta i March*

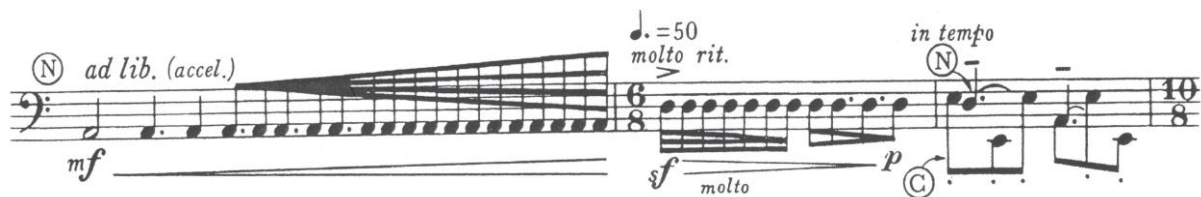
Najznačajnije djelo za solo timpane bez pratnje nesumnjivo je *Osam komada za timpane* (1949.–1966.). Svaki od osam komada sadrži neku od povijesnih inovacija starih skladatelja dodatno razvijenih do tehnički zavidne razine. U ovoj analizi baviti ću se stavicima *March* i *Saëta* jer su na mene ostavili naj snažniji dojam u smislu sviranja timpana i poimanja ritma

općenito. U usporedbi s ostalim dvama djelima kojima se bavim u ovome radu, odmah su jasne ključne i temeljne razlike. Za početak, *Eight pieces for Timpani* djelo je za solo timpane bez pratnje i nesputano istražuje zvukovne mogućnosti instrumenta u svim dinamičkim rasponima. Druga velika razlika je ta da komadi *March* i *Saëta* (samo *Adagio* i *Canto* koriste pedalne timpane) ne sadrže nikakve promjene tonskih visina te su zahtjevi i izazovi pri sviranju ovih dvaju stavaka bili isključivo tehničke, dinamičke, metričke, ritamsko modulacijske i zvukovne prirode.

4.3.1. Saëta

Saëta započinje odmjerenim *ad libitum* ubrzavajućim udarcima na tonu D koji prerastaju u *tremolo*. Isti odmjereni *tremolo* pojavit će se još dva puta tijekom skladbe, na tonu A i naposljetku E. Tonovi D i A na drugom i trećem timpanu predstavljaju melodiju, a ton E u oktavama na prvom i četvrtom timpanu tihu pratnju i pojačanje pulsa. Glavna je značajka *Saëte* raspored pozicija navedenih tonova melodije naspram dvaju timpana pratnje: oznaka N koja se odnosi na *Normal*, odnosno standardnu poziciju sviranja kože timpana (melodija) i oznaka C kao *Center* – sami centar kože koji proizvodi suhi, zagušeni ton bez alikvota, ali s prisutnim temeljnim tonom (pratnja). Komad iz zbirke naslova *Canaries* u sebi sadrži još jednu poziciju – onu tik uz rub opne.

Nastup *tremola* koji predstavlja najveći izazov je drugi u 7. i 8. taktu (vidi sliku 14). Nakon njegovog vrhunca izvođač mora isti taj *tremolo* usporiti, ali ovaj put u tempu unutar takta od 6/8, kako bi se poklopio s osminkama u tempu fraze koja nastupa nakon njega.



Slika 14

Izazovi pri izvođenju *in tempo* ulomka od 9. takta su brojni. Udarci u centar prvog i četvrtog timpana moraju biti pozicijski dosljedni jer se inače zvuk mijenja. Da bi se to postiglo, raspon pokreta mora biti prilično širok i brz, a opet kontroliran jer je dinamika strogo *piano*. Drugi i treći timpan sviraju se *tenuto* u normalnoj poziciji i moraju uvijek biti lagano glasniji od ostala dva iako su također *piano*. Još jedna prilika za grešku su udarci s obje ruke u isto vrijeme paralelno na timpanima oznake *Center* i *Normal* – nenamjerni *flam* udarci (jednostruki predudari). U 21. taktu postepeno se pojačavaju naglasci na tonovima A i D dok

prateći tonovi u centru ostaju *piano* što zahtijeva veliku kontrolu dinamike. Dobiva se efekt ritamske modulacije gdje naglašeni tonovi A i D svakih dvije i pol osminke daju puls četvrtinki usred mjere 5/8 (vidi sliku 15).

The image shows a musical score for two staves, (N) and (C), in 5/8 time. Staff (N) features a melodic line with dynamics ranging from piano (p) to forte (f), and includes the instruction 'emphasize A and D more and more'. Staff (C) features a bass line with dynamics from pianissimo (pp) to mezzo-forte (mf), including a '5' fingering and a '3' fingering. A tempo marking of quarter note = 60 is present.

Slika 15

Taj puls se u idućem ulomku nastavlja u 4/4 mjeri s pripadajućom oznakom tempa. Svi tonovi nastavljaju se svirati na standardnoj poziciji kože. Nastavak ulomka zahtijeva brza prigušivanja timpana rukom, daljnje ritamske modulacije i promjene mjera koje sve više ubrzavaju do osminskog pulsa.

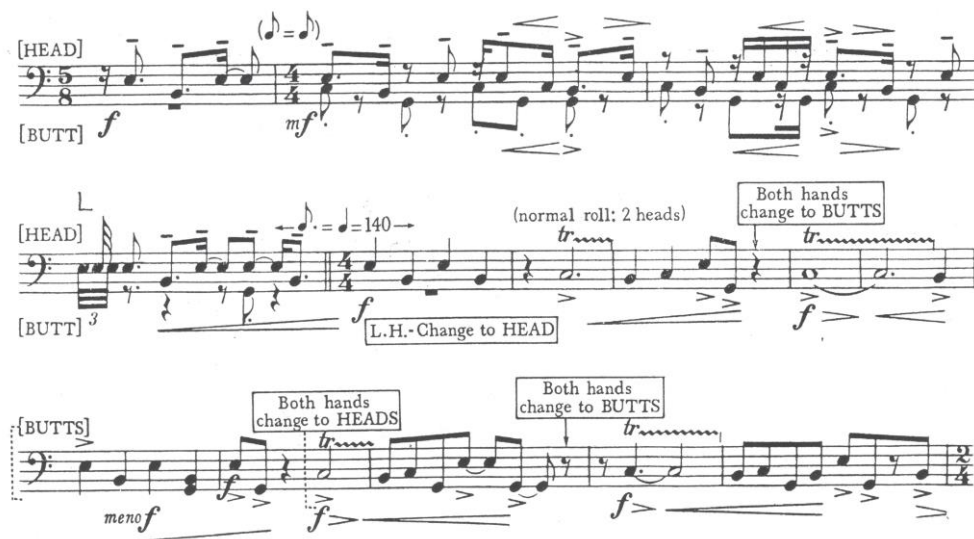
Posebnu pozornost treba pridati kontrastu između *piano* i *forte* nota u taktovima od 51 do 61. Na zadnjoj dobi 12/8 takta broj 61, oznaka zahtijeva brzo preokretanje palica naopačke na drvenu dršku. Takt poslije počinje ulomak u kojem udarci drvenom stranom s obje ruke istovremeno u brzom tempu i *piano* dinamici predstavljaju veliki napor sve do ponovnog postupnog naglašavanja tona A. Osjećaj za tempo je ključan u taktovima 71 do 75 u kojima kroz šesnaestinske mjere s punktiranim osminkama naglasci iz prijašnjih taktova moduliraju u stabilan 6/8 puls s početka stavka (vidi sliku 16), te nastupa rekapitulacija teme i posljednji *tremolo* prije samog kraja koji sadrži prvi i jedini DS (*dead stroke* – udarac kojim se palicom guši vibracija opne).



Slika 16

4.3.2. March

Kao i u *Saėti*, glavna tema *Marcha* bazira se na kontrastnim odnosima u pristupu timpanima. Ovaj put to nije u poziciji sviranja po koži, već u palicama (vidi sliku 17). Lijeva ruka drži palicu okrenutu na drvenu stranu i oponaša dionicu puhača nižeg registra dok desna ruka mekanom palicom stvara zvuk nježnije boje karakteristične za drvene puhače, ali pojačane *tenuto* naglascima. Naglasci dolaze do vrhunca u 14. taktu kada nastupa ritamska modulacija iz punktiranih naglašenih nota u četvrtinke. Četvrtinka u lijevoj ruci može se nazvati *metričkom tonikom* u početku komada jer se oko nje grade ostale ritamske modulacije (vidi sliku 18).



Slika 17

$\text{♩} = 105$
 medium-hard sticks
 R.H.-HEAD
 L.H.-BUTT
 mf
 f
 3
 [HEAD]
 [BUTT]
 mf
 f
 (L.H.-mf sempre)

Slika 18

Nadalje, jedan od većih problema predstavljaju česta i brza, gotovo akrobatska okretanja obiju palica jednu dobu prije *forte tremola* (vidi sliku 17). U taktu 26 nastaje osminski puls u 10/8 mjeri nakon koje je potreban odličan osjećaj za kvintole i prijelaz u 2/2 mjeru. Takt 32 donosi tehnički izazov šesnaestinki s četvrtinkom na prve dvije dobe. Slijedi metrički najkompliciraniji ulomak cijelog stavka. Šesnaestinke koje su prešle u grupaciju od sedam tijekom takta u 14/16 mjeri, postaju mjera za jednu dobu polovinke u taktu 31 koji je u 2/2 mjeri. Taktovi 32–34 slijede puls četvrtinki i velikih triola koje u 35. taktu postaju osminke u 3/8 mjeri. Osminke postaju mjerilo osminskog pulsa u taktovima 36–38. U ta tri takta prisutan je zanimljiv efekt dvostrukog zvuka ponovnim kombiniranjem mekane i tvrde palice i njihovim izmjenjivanjem u sviranju predudara (vidi sliku 19).

32
 [HEAD]
 [BUTT]
 sf
 sf/mf
 sf
 3
 sf
 mf
 sf
 sf
 sf
 $\text{♩} = 64$
 $\text{♩} = 48$
 [HEAD]
 [BUTT]
 mf
 LL
 LL
 LCD
 DDL
 LDL
 5
 5
 10

Slika 19

Na kraju 38. takta kvintole postaju mjera za idući takt koji od sinkopiranih četvrtinki s osminkama modulira u 4/4 mjeru s četvrtinskim pulsom (takt 40). Slijedi osam taktova fraze šesnaestinskih septola i polovinki u 2/2 mjeri s konstantnim okretanjem palica svakih par taktova (vidi sliku 20).

The musical score for Slika 20 consists of two staves. The top staff begins with a tempo marking of quarter note = 48 and a dynamic of *f*. It features a sequence of notes with accents and dynamic markings of *meno f* and *f*. A bracket labeled 'HEADS' spans a section of the staff, and a box labeled 'BUTTS' is positioned at the end. The bottom staff starts with a tempo marking of quarter note = 120 and a dynamic of *meno f*. It includes a 7-measure rest, followed by notes with accents and dynamics of *f* and *ff*. A bracket labeled 'HEADS' is also present here.

Slika 20

51. takt donosi posljednji nastup šesnaestinskih septola koje u narednim taktovima prelaze u naglaskom grupirane skupine po četiri šesnaestinke, zatim po tri, da bi naposljetku u taktu 55 u grupi od dva para šesnaestinki i osminkom, modulirali u 4/4 mjeru i puls s početka skladbe (vidi sliku 21).

The musical score for Slika 21 is divided into three systems. The first system starts with a tempo of quarter note = 60 and a dynamic of *meno f*. It features a 7-measure rest and notes with accents. A bracket labeled 'HEADS' is shown, and a box labeled 'BUTTS' is at the end. The second system begins with a tempo of quarter note = 105 and a dynamic of *fff*. It contains a series of notes with accents and dynamics of *fff* and *mf-p*. A tempo change to quarter note = 140 is indicated. The third system starts with a tempo of quarter note = 140 and a dynamic of *f sub.*. It includes a box labeled 'R.H. - Change to HEAD' and a bracket labeled 'HEAD'. The dynamic changes to *mf sub.* and a box labeled 'BUTT' is present.

Slika 21

Izvesti sve ove ritamske modulacije i vratiti se u isti tempo kao na početku predstavlja najveći zadatak ovog komada i ultimativni test osjećaja za tempo i mjeru. Posljednja tema

uvodi još jednu tehničku vježbu za izvođača, a to je postavljanje prigušivača jednom rukom na pojedini timpan dok druga svira. Posebno težak takt je broj 70 u kojem se u četiri dobe moraju odsvirati zapisane note, staviti prigušivač te preokrenuti obje palice na drvenu stranu. Posljednja tri takta sadrže frazu sa zanimljivom raspisanom gradacijom gustoće notnih vrijednosti uz *decrescendo* i *accelerando*, koja, ako se pravilno izvede, dobiva efekt odbijanja ping pong loptice po kožama timpana (vidi sliku 22).

The image displays four systems of musical notation for timpani, likely in bass clef. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. Key performance instructions are provided in boxes:

- System 1: [HEAD] and [BUTT] are indicated. A box says "L.H.-Mute C and G". A "muted" marking is present at the end of the system.
- System 2: [HEAD] and [BUTT] are indicated. A "(muted)" marking is under the first note. A "(>)" marking is above the final note.
- System 3: [HEAD] and [BUTT] are indicated. A box says "R.H.-Mute B". A "muted" marking is above the second measure. A box says "R.H.-Mute E and change to BUTT". A "(muted)" marking is above the final note. A box at the bottom right says "[Both hands, BUTTS] All drums muted."
- System 4: Features triplets (marked with '3' and a bracket), an "accel." marking, and a fermata over the final note.

Slika 22

Sviranjem Carterovih komada prirodno se nameće i pitanje – tko je publika za ovakva djela? Same kompozicije izrazito su bogate zahtjevnim, poučnim i zanimljivim dijelovima koji će svakom timpanistu svakako postati dio palete vještina. S druge strane, laik koji je kao publika prvi put suočen s ovakvim djelom ne može ni približno biti svjestan što je čuo niti prepoznati nebrojene izazove s kojima se izvođač mjesecima vježbajući susretao. Možda je jedan od čimbenika koji timpane u ovakvim situacijama spašava taj da će kao instrument uvijek biti vizualno privlačni, a zvučno moćni svakom uhu, neovisno o glazbenoj naobrazbi.

Svaka od ovih triju skladbi tretira timpane na drukčiji način u odnosu na poziciju s orkestrom i pratnjom, te njezinim izostankom. Njihova funkcija varira od izražene melodijske kao u *Planet Damnation*, tradicionalne ritamsko-melodijske kod Papandopula ili izrazito didaktičke i tehničke u Carterovu djelu. Carter istražuje zvukovne boje koža i palica te ih međusobno suprotstavlja u ritamskim obrascima, istražujući dobiveni zvukovni efekt nekoliko svirača. Koristi timpane kao set multiperkusija naspram seta od različitih tonova, a ritmičke fraze odvojenih ruku invociraju tehnike bubnjara na modernom setu bubnjeva. Kod Psathasa uloga timpana je programske prirode i vezana uz inspiraciju iz literarnog predloška. Palice i pozicije nepromijenjene su kroz cijelo djelo i ne eksperimentira zvukom kao Papandopulo i Carter u svojim skladbama. Ipak, ideja melodijske *glissando* linije na jednom timpanu daje poseban zvuk i ulogu tom instrumentu u koju druge opisane skladbe nemaju, a tehnički zahtjevi su bazirani na brzini i artikulaciji.

5. Zaključak

Čini se kako se perspektiva o ulogama i ograničenjima timpana kroz vrijeme konstantno mijenja. Kao membranofona udaraljka velikih dimenzija, snažnog basa i upečatljivog izgleda, laiku će prvi refleks uvijek biti smjestiti ga u isti koš s koncertnim bas bubnjem ili drugim imponantnim udaraljka koje se vežu uz glasnoću, tutnjavu, snagu i moć. Pojedincima bolje upoznatim s timpanima jasna je ključna razlika od ostalih membranofonih udaraljki – mogućnost ugađanja tonova i njihove promjene usred sviranja. Faktor snažne ritmičnosti i tonske jasnoće zauvijek će ih nametnuti kao neophodne članove ritam sekcija u orkestrima širom svijeta. Jesu li timpani toliko razvijeni da mogu stajati samostalno kao solo instrument? Razmišljajući izvan okvira dualnosti timpana kao sredstva ritma i pojačanja harmonije unutar orkestra, odgovor je apsolutno – da. Timpani su podložni bezbrojnim modifikacijama koje izravno utječu na njihov zvuk i boju pa samim time i funkciju unutar glazbe. Iskorištavanjem svih tih mogućnosti uz stoljećima izgrađenu tehniku sviranja, dolazimo do ogromnog broja kreativnih opcija koje su se manifestirale u pisanju za timpane i iskoristile na bezbroj načina. Kombiniranjem dubokog registra samih timpana sa zvukom zvečke ili krotala dobivamo golem frekvencijski raspon, a izmjenom palica ili korištenjem ruku, artikulacijski potencijal kože je značajno povećan. Suprotstavljanjem različitih boja otvara se cijeli spektar sviranja timpana kao multiperkusijskog seta naspram onom uvjetovanom jedino razlikama u tonskim visinama, a kamo li i korištenjem ostalih dijelova instrumenta kao podloge za sviranje. Sva navedena solo djela ili solistički ulomci poznatih orkestralnih djela koriste neke od tih

varijanti promjene zvuka, a posebnost je u tretmanu timpana kao solističkog instrumenta upravo to što uz sam notni zapis nudi istraživanje brojnih dodatnih detalja. Bilo to u sklopu dionice orkestralnog djela, koncerta ili komornog djela, timpani imaju jasnu ulogu kao snažan glas donjeg registra i ritamskog pulsa ili kao nositelj melodijske linije. U solo kompoziciji bez pratnje ili one uz pratnju elektroničke snimke, timpani sadrže golem raspon zvukova, boja, harmonijskih mogućnosti i tehnika koje uspijevaju pokriti zahtjeve modernog skladatelja u svakoj dinamici. Mogu oponašati zvukove ostalih instrumenata ili sintetiziranih sekvenci, imati strogi marševski karakter ili biti potpuno nevezani za tempo i ritam, biti izvor atmosfere i mistične neprekinute vibracije zvuka. Sva poimanja funkcije timpana – kao ritamske pratnje trubljama iz srednjeg vijeka, melodijske linije u *9. simfoniji*, do sredstva za prenošenje metafizičkih koncepata gudaalom i činelom na opni legitimna su – i upravo zato čine timpane jednim od najslojevitijih i najsvestranijih orkestralnih i solo instrumenata.

6. Literatura

- Anderson, Thad, Twelve-Tone Timpani: Jan Williams' "Variations for Solo Kettledrums," *Percussive Notes*, 46, 2008, 4, str. 48.
- Blades, James, *Percussion instruments and their history*, London: Faber & Faber, 1975.
- Jakšić, Đura, Timpani, u: Kovačević, Krešimir (ur.), *Muzička enciklopedija*, 3, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1978, str. 576–577.
- Jimenez, A. E., The Verdi Timpani Parts: The Case for Historically-Informed Emendations; I: Introduction, a background of emendation practices, and the case as related to Verdi, *Percussive Notes*, 40, 2002, 2, str. 45–48.
- Kovačević, Krešimir (ur.), *Muzička enciklopedija* 3, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1978.
- Shuster, Eric T., The secret behind Herbert Brün's „Moody moments“ for solo timpani – a revolutionary approach, *Percussive notes*, 48, 2020, 4, str 44–48.
- Solomon, Samuel Z., *How to write for Percussion, a comprehensive guide to percussion composition*, New York: SZSolomon, 2002.

Spivack, Larry S., Kettledrums: A European change in attitude 1500–1700, 1, *Percussive Notes*, 36, 1998, 6, str. 54–59.

Slikovni prilozi:

Zahvaljujem Juliji Furek na slikama 7 – 13

Slike 1 – 6 preuzete su iz notnog zapisa : Psathas, John, *Planet damnation*, Promethean editions limited, 2012.

Slike 14 – 22 preuzete su iz notnog zapisa : Carter, Elliott, *Osam komada za timpane*, New York, Associated music publishers, 1968.