

Mutualizam suvremenih udaraljkaških stilova (sinergija različitosti u odabiru te izvedbi programa diplomskog koncerta)

Čunko, Rupert

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:116:027805>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-04**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA
AKADEMIJA

III. ODSJEK

RUPERT ČUNKO

**MUTUALIZAM SUVREMENIH
UDARALJKAŠKIH STILOVA
(SINERGIJA RAZLIČITOSTI U ODABIRU
TE IZVEDBI PROGRAMA DIPLOMSKOG
KONCERTA)**

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2021.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

III. ODSJEK

**MUTUALIZAM SUVREMENIH
UDARALJKAŠKIH STILOVA
(SINERGIJA RAZLIČITOSTI U ODABIRU
TE IZVEDBI PROGRAMA DIPLOMSKOG
KONCERTA)**

DIPLOMSKI RAD

Mentor: red. prof. art. Igor Lešnik

Student: Rupert Čunko

Ak. god. 2020/2021.

ZAGREB, 2021.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

red. prof. art. Igor Lešnik

Potpis

U Zagrebu, 28.06.2021.

Diplomski rad obranjen _____ ocjenom _____

POVJERENSTVO:

1. red. prof. art. Igor Lešnik _____

2. izv. prof. art. Ivana Kuljerić Bilić _____

3. ass. Luis Camacho Montealegre _____

4. nasl. doc. Božidar Rebić _____

5. nasl. doc. Marko Mihajlović _____

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU

KNJIŽNICI MUZIČKE AKADEMIJE

Sadržaj

Sažetak.....	
1. Uvod.....	
2. Olympian Drums: Igor Lešnik.....	
2.1. Instrumentarij: Tapan.....	
2.2. Osvrt na djelo.....	
3. Two Movements for Marimba: Toshimitsu Tanaka.....	
3.1. Osobni pristup/izvođačka analiza.....	
4. Etude d'impacts: Yan Maresz.....	
4.1. Problematika pri uvježbavanju djela.....	
4.2. Matematička pravilnost.....	

5.	Black Page: Frank Zappa.....
5.1.	O inspiraciji za nastanak djela.....
5.2.	O djelu.....
5.3.	Melodijski pristup instrumentu.....
5.4.	Adaptacija ansambla i djela na uvjete i okolnosti.....
6.	Zaključak.....
7.	Izvori.....
7.1.	Literatura.....
7.2.	Elektronski izvori.....
7.3.	Multimedijalni izvori.....
8.	Prilozi.....
8.1.	Intervju sa Igorom Lešnikom.....
8.2.	Intervju sa Yan Mareszom.....
8.3.	Intervju s Jean Geoffroyem.....
8.4.	Analiza Etude d'Impacts.....
8.5.	Adaptirani sažetak <i>Black Page</i>
8.6.	Slike i notni zapisi.....

SAŽETAK

Tema ovog rada, vezana uz program diplomskog koncerta, zamišljena je oko ideje da čitatelja približi suvremenijim udaraljkaškim stilovima. Primarno kao uvid u različite nekonvencionalne izvedbene tehnike na različitim udaraljkaškim instrumentima, a osim toga i uvid u neuobičajen pristup instrumentu. Kako ovaj rad sadrži i problematiku uvježbavanja pojedinog djela, može biti od velike koristi svakom izvođaču koji će se susresti sa spomenutim kompozicijama.

Ključni pojmovi: suvremeni udaraljkaški stilovi, suvremena glazba, neuobičajen pristup instrumentu, problematika uvježbavanja

SUMMARY

Following thesis, related to the master's degree concert, is conceived around the idea of bringing the reader closer to contemporary percussion styles. Primarily as an introduction to various unconventional performance techniques on various percussion instruments, in addition to an insight into the unusual approach to the instruments. As this paper also contains the issue of rehearsing individual works, it can be of great benefit to any performer who encounters with mentioned compositions.

Key phrases: contemporary percussion styles, contemporary music, unusual approach to the instrument, issue of rehearsing.

1. Uvod

Two Movements for Marimba svojom nepredvidivom i divljom ritamskom dionicom uz čiste intervale (kvarte, kvinte i oktave) prati borbu samuraja, a topla, drvena zvučna boja marimbe dočarava ambijent - japansku tradiciju. Predah slušateljima i borcima dolazi na početku drugog stavka kao koral sa stabilnijim harmonijskim progresijama. Pristup je sada dijametralna suprotnost prvom stavku, umjesto perkusivnog i ritmičnog sada imamo melodijski koralni napjev koji nas uvodi u drugu rundu borbe. Sama kompozicija završava brzom i oštrom frazom – odlučujućim potezom oštrice.

Budući da sam osobno ljubitelj glazbe Franka Zappe te *progressive rock* žanra, ova kompozicija se činila kao logičan izbor za dio diplomskog koncerta. Ne samo da izvođač ima priliku sjest za set bubnjeva i pokazati svoje improvizacijske vještine, već je izazvan to učiniti s obzirom na kontekst skladbe. Upravo je u tome izazov ovog djela, svirati set bubnjeva kao ravnopravan instrument ostalim melodijskim instrumentima. Slično kao u ranijoj *jazz* glazbi, set bubnjeva sada dobiva i kontekst fraziranja, nasuprot strogo ritamske pratnje. Pojam fraziranja na setu bubnjeva zahtjeva poseban pristup izvođača i poznavanje materijala kako govorimo o instrumentu bez tonskih visina koji sada dobiva i melodijski prizvuk.

Etude d'impacts, nestručnom uhu donosi napor, stručnom uhu bez uvida u note tek naznake nekakvih pravilnosti, ali izvođaču apsolutni izazov jednako za ruke i noge. Moj osobni dojam kompozicije jest „Carter na steroidima. Stalno nadopunjavanje dviju dionica - melodijske i ritamske dodatno je naglašeno i izborom palica, jedna dionica svira se mekom palicom, a druga pak drvenom. U kompoziciji za mali bubanj Askeell Massona *Prim* nalazimo matematičku pravilnost- početak kompozicije je napisan tako da su note 32-inskih vrijednosti stavljene na mjesta prostih, odnosno prim brojeva (1.,2.,3.,5.,7... 32-inka itd.). Na sličan i maštovit način Yan Maresz piše i ovo djelo; dok jedna dionica ima melodiju, druga ju prati u različitim matematičkim obrascima (16-inke grupirane u skupine od 5 daju dojam kvintole), 'ritamski crescendo' usitnjavanjem notnih vrijednosti pruža dojam ubrzavanja i suprotno, stalni ritamski *ostinato*¹ kao naznaka pravilnosti koji biva zamaskiran drugom dionicom itd. Yan Maresz kao protivnik stabilnog ritma ne daje priliku slušatelju da lupka nogom u tempu.

¹ Naziv za kontinuirano ponavljanje tona, ritamskog obrasca itd., često u ulozi pratnje, poveznica-
<https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=45785>

Pri radu na ovoj kompoziciji nailazim na tri veća izazova:

1. ritamski (za koji me pripremio Eight Pieces for Four Timpani E. Cartera i brojne ritamske modulacije unutar tog djela)
2. melodijski (sa više samopouzdanja se bavim ovime radi timpanističkih dionica koje sam svirao u kompozicijama Dwarfs suite i Concerto for Percussion and Percussion Igora Lešnika koji timpane također doživljava kao melodijsku udaraljku, odnosno u njegovom maniru, kao bas gitaru).
3. izazov odabira različitosti- jedan od prioriteta u ovoj skladbi jest definiranje važnosti pojedinih elemenata; gdje je ritam bitniji od melodije i obrnuto?

Grčki folklorni ples, konj Aleksandra Velikog, zvučne halucinacije, duhovno pročišćenje i grčki borilački sport nemaju ništa zajedničko, sve dok se ne susretnete sa kompozicijom Olympian Drums. U kompoziciji za istočno folklorni instrument- tapan i zvučni pejzaž izvođač svojim sviranjem i plesnim pokretima te glumom pokušava uvesti slušatelja u priču o grčkoj kulturi. Neuobičajen pristup instrumentu pronalazimo i u ovoj kompoziciji: svirač, naime, ne mora samo svirati instrument, već se i boriti sa njime, grliti ga, plesati, itd.

2. Olympian Drums: Igor Lešnik

Definitivno najbitniji element koji me potaknuo da upravo ovu kompoziciju uvrstim u program svog diplomskog koncerta jest drugačiji i svježiji pristup instrumentu, te izvođačka sloboda. Kako prof. Lešnik navodi u svom intervjuu „Za udaraljkaše koji se s ovakvom (danas već bogatom) literaturom nisu ranije bavili, svladavanje izazova ovog djela moglo bi značiti korak ka otvaranju vrata u područje istraživanja scensko-improvizatorsko-simbiotske glazbe.“² Taj citat opisuje presjek moje situacije kako sam se tek sada prvi puta susreo sa solo skladbom u simbiozi sa zvukovnim pejzažem. Sa skladbom sam se upoznao još u ranijim izvedbama mojih starijih kolega udaraljkaša, a privukla me upotreba teatra, te instrumentarij. Kompozicija Olympian Drums za matricu i tapan u moj svijet donosi potpuno osvježenje s obzirom na raniji repertoar iz mog dosadašnjeg školovanja.

² Vidi 8.1. Intervju sa prof. Igorom Lešnikom, odgovor na osmo pitanje

2.1. Instrumentarij: Tapan

Tapan (albanski *tupan*) je membranofoni udaraljkaški folklorni instrument balkanskog podneblja. Karakterističan za konkretno sljedeće zemlje: Albanija, Makedonija, Srbija, te Bugarska. Tijelo mu je drveno, najčešće orahovina, dok su sa svake strane raspeta prirodne životinjske kože. Kako se instrument drži u vodoravnoj poziciji remenom obješenim za lijevo rame, raspoznavamo desnu i lijevu kožu za sviranje. Dvije različite strane instrumenta podrazumijevaju i različite kože, pa tako i različite visine i boje udarca. Na desnoj strani instrumenta raspeta je deblja koža u odnosu na lijevu, najčešće u telećoj, ovčjoj, te katkad magarećoj varijanti, dok je sa lijeve strane instrumenta raspeta tanja koža, najčešće od koze. Razlika između dvije strane instrumenta dodatno je istaknuta vrstom palica kako se deblja koža sa desne strane svira debljom drvenom palicom, lijeva strana se svira tankom šibom i to na način da šiba gotovo cijelom svojom duljinom udara kožu. U narodnoj glazbi su se teške dobe na tapanu svirale na debljoj koži, a lake dobe na tanjoj koži sa suprotne strane. Poznato je i više varijanti tapanu s obzirom na veličinu instrumenta.³



Slika 1- tapan sa dvije pripadajuće palice⁴

S obzirom na tradicionalni pogled na tapan kao autohtonu udaraljku, ulazimo u kontekst skladbe te kompozitorovu preinaku spomenutog instrumenta. Budući da nas ovo djelo vodi u „...istraživačko putovanje u (...) drugačiji glazbeni prostor od onog u kojem živi tapan kao izvorno folklorno glazbalo“⁵, autor djela tako pronalazi moderniju varijantu tapanu- tom tom obješen na lijevo rame svirača. U odnosu na izvorni instrument, novost je također i izbor palica;

³ Kovačević, Krešimir; Muzička Enciklopedija, Jugoslavenski Leksikografski Zavod, Zagreb, 1983. str. 547., 548.

⁴ Poveznica: http://crafts.shopbulgaria.com/index.php?route=product/product&product_id=5504 (Pristup 11. Lipnja 2021.)

⁵ Vidi 8.1. Intervju sa prof. Igorom Lešnikom, odgovor na četvrto pitanje

u uvodnoj riječi autor navodi da se kompozicija svira sa dvije palice za marimbu, i to sa drvenom drškom od ratana, te na pojedinim mjestima sa metlicama.⁶ Arsenal kasnije uključuje prste, nokte, koljena i sl.



Slika 2- varijanta tapana- tom tom



Slika 3- prikaz držanja tapana obješenog na lijevo rame svirača

⁶ Skladatelj ne mijenja princip sviranja sa palicama, zadržava osnovni pristup; po deboljoj koži se svira glavom palice, dok se po tanjoj svira sa tankom drškom palice



Slika 4 i 5- prikaz načina sviranja na obje kože

Instrumentalnom preinakom autor otkriva vrelo novi zvukova i načina sviranja. Na taj način obogaćuje, odnosno modernizira tradiciju i stare principe sviranja ovog instrumenta, te kako navodi u intervjuu tapan shvaća kao „specifični skup udaraljkaških tehnika izvedbe a ne konkretno folklorno glazbalo.“⁷

Olympian Drums NOTATION LEGEND

for 16" Floor Tom-tom

Sound nr. 1:
RH - mallet head
on "bass" drum head

Sound nr. 2:
RH - mallet shaft on
"bass" drum head counterhoop

Sound nr. 3:
RH - mallet head
on drum shell

Sound nr. 4:
RH - mallet shaft
on drum shell (or drum lug)

Sound nr. 5:
LH - mallet shaft
on "soprano" drum head

Sound nr. 6:
LH - mallet shaft
on "soprano" drum head counterhoop

Sound nr. 7:
LH - mallet shaft
on drum shell (or drum lug)

Sound nr. 8:
LH - mallet head
on drumshell

Tupan

Notni zapis 1- legenda

⁷ Vidi 8.1. Intervju sa prof. Igorom Lešnikom, odgovor na četvrto pitanje

2.2. Osvrt na djelo

I. BUCEPHALAS

Inicijalni stavak nas uvodi u vrijeme grčke mitologije, budući da sam naziv stavka nosi ime mitskog konja Aleksandra Velikog. Nakon gotovo minute uvoda matrice pojavljuju se prvi udarci tapana i to u ritmu konjičkog galopa. Notne grupe po tri udarca u različitim ritamskim figurama na različitim visinama nastupaju između znakova u matrici.

The image shows a musical score for the first section of 'Bucephalas'. It features a staff for the Bass Drum (Tupan) and a grand staff for the piano. The tempo is marked as quarter note = 120. The score begins at 0:56. The piano part consists of groups of three notes, each group starting with a different rhythmic pattern. The bass drum part consists of groups of three notes, each group starting with a different rhythmic pattern. The score is marked with a circled 1 and the time 0:56.

Notni zapis 2- grupe po tri udarca u znaku konjskog galopa

Forma je kasnije znatno slobodnija kako kreću repetirajući udarci uz razlike u dinamici i brzini sviranja.

The image shows a musical score for the second section of 'Bucephalas'. It features a staff for the Bass Drum and Maracas, and a grand staff for the piano. The score begins at 1:18. The piano part consists of groups of three notes, each group starting with a different rhythmic pattern. The bass drum part consists of groups of three notes, each group starting with a different rhythmic pattern. The maracas part consists of groups of three notes, each group starting with a different rhythmic pattern. The score is marked with a circled 2 and the time 1:18. The piano part is marked with dynamics *ff*, *p*, and *cresc.*. The maracas part is marked with *accel.* and *molto*. The bass drum part is marked with *rit.* and *molto*. The piano part is marked with *mf* and *p*. The score is marked with a circled 3 and the time 1:34. The piano part is marked with *mf* and *p*. The score is marked with *combine with playing area variations*.

Notni zapis 3- prikaz notnog materijala gdje je glavni adut boja različitih visina, ne ritam. Prvi stavak, kao upoznavanje slušatelja sa instrumentom, nas dovodi do sljedećeg stavka, ritamski bogatijeg i izvođački izazovnijeg.

II. PARACUSIA

Parakuzija (lat. *Paracusia*), kao definicija pojma, jest auditivna halucinacija bez vanjskog auditivnog podražaja. Shodno nazivu, sami ugođaj stavka je maksimalno približen spomenutoj situaciji i to na način da s početkom stavka matrica staje i ne pojavljuje se sljedećih sto sekundi. Jedini zvukovni podražaj sada dolazi od tapana koji oponaša razne zvukove kao što to, zamišljam, biva u realnim situacijama. Najprije je, slično kao kraj prvog stavka, materijal nepravilan u pogledu ritma, a kasnije u stavku se javlja jasni pravilni ritam kao naznaka nekakve repetitivnosti koja je također dio iste halucinacije.

4 II. PARACUSIA
2:40
02:41
Silence until 04:00

RH - combine knee muted bass glissando variations with change of dynamics

Notni zapis 4- početak drugog stavka, solo tapan sa efektom pritiskanja kože koljenom, odnosno promjenom boje udarca

LH - muted (by hand or knee)
mallet shaft on soprano drumhead

LH - open

Notni zapis 5- sljedeća ideja kompozitora sada je dvoglasna halucinacija kako desna ruka svira tremolo sa drškom palice po obruču bubnja, lijeva drškom svira zapisani ritam po tijelu bubnja

The image shows a musical score for a drum set, consisting of four staves of notation. The first staff features a rhythmic pattern with dynamics *f* and *mp*. The second staff is annotated with "LH - mallet shaft on counterhoop & muted soprano drum head" and "simile". The third staff is annotated with "RH - finger muted bass & drum shell" and "mf". The fourth staff includes "optionally fill in" markings, "LH - open soprano", and "RH - open bass & drum shell" with a dynamic of *f*.

Notni zapis 6- ritam ternarne forme kao pravilnost u zvučnoj halucinaciji

Upravo se nakon gore navedenog djela ponovno pojavljuje matrica, sada isprekidano sa naznačenim pauzama u kojima izvođač izvodi ritmove slične onima na matrici. Na taj se način tapan i matrica upotpunjuju kreirajući doživljaj zvučne halucinacije. Meni je osobno upravo ovo mjesto predstavljalo jedan od većih izazova u skladbi budući da izvođač ima točno sto sekundi (do ponovnog pojavljivanja matrice) da odsvira navedeni materijal. Ideja je kompozitora, kako navodi u svom intervjuu, stvoriti dojam da izvođač upravlja matricom a ne obrnuto. Nakon toga auditivni podražaji dobivaju i svojevrsnu treću dimenziju kako izvođač sada ulazi u prostor oko publike, te obilazi pet činela raspoređenih po gledalištu, stvarajući tako širu zvučnu sliku oko slušatelja.

III. ZEIBEKIKO

Nakon zvučnih halucinacija skladatelj se vraća na prostor Grčke i to kroz grčki folklorni ples- *Zeibekiko*. Ritam plesa, najčešće u devet četvrtinskom metru, sada se izvodi na tapanu, ponovno bez matrice.

The image shows a musical score for a piece titled "III. ZEIBEKIKO". The score is written on three staves. The first staff begins with a circled number 8, a quarter note followed by "= 74", and the instruction "ON THE STAGE AGAIN - improvise dance movements while playing". The first staff also has a dynamic marking of "ff". The second staff has a performance instruction "LH - knee muted glissandos" with arrows pointing to specific notes. The third staff continues the musical notation. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 9/8.

Notni zapis 7- notni zapis ritma je devet doba u jednom redu

U ovom je stavku štoviše i poželjno imitiranje *Zeibekiko* plesača na način da izvođač raširi ruke u položaju za ples. S obzirom da je skladba *Olympian Drums* između ostalog i scensko djelo, elementi teatra su dobrodošli.

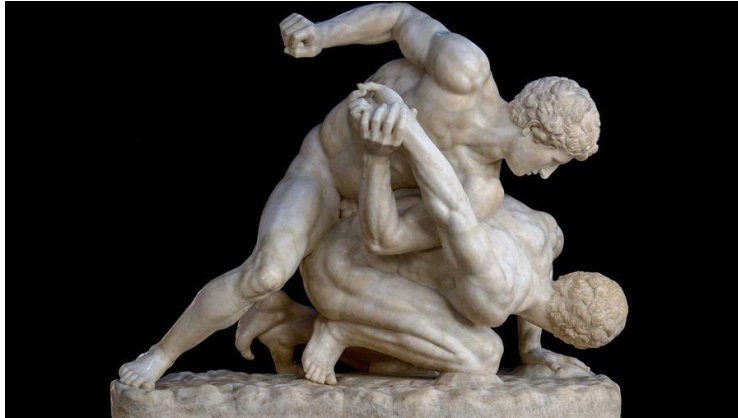


Slika 6- *Zeibekiko* plesač⁸

⁸ Poveznica: <https://greekherald.com.au/community/key-tips-to-slay-a-zeibekiko-2/> (Pristup 11. Lipnja 2021.)

IV. PANGRATION

Dolazimo do četvrtog stavka skladbe, najvirtuoznijeg te zvukovno najbogatijeg. Ime stavka dolazi od sportske discipline- borilačkog sporta antičke Grčke, sport koji je uključivao udarce te hrvanje dvaju natjecatelja.



Slika 7- fotografija kipa dvaju *Pangration* boraca⁹

Pri početku stavka, izvođač skida bubanj sa ramena, stavlja ga na pod ispred sebe te prelazi u klečeći položaj. Upravo iz tog položaja svira bubanj po gotovo svim njegovim dijelovima budući da ga više puta okreće u svim smjerovima. Naposljetku, kako i sam naziv stavka govori, izvođač se hrva sa bubnjem, oponašajući tako *Pangration* borbu. Kao kulminacija borbe, izvođač glumi savladavanje protivnika (bubnja) tako da stavlja jednu nogu preko bubnja te sada svira po obje kože palicama, u spomenutom položaju. Zvukovni pejzaž prati dinamičnost borbe, ali i daje izvođaču signale kada je vrijeme za prijelaz na idući dio. Matrica se s odmakom vremena zvukovno prorjeđuje što također izvođača navodi da smiri intenzitet sviranja. Na taj način skladatelj uvodi u posljednji stavak skladbe.

V. KATHARSIS

Nakon pobjedonosne borbe, izvođač „pada u trans“ te doživljava duhovno pročišćenje, odnosno katarzu. Peti, znatno mirniji stavak, u odnosu na prethodni, započinje zvukom otkucaja srca uz prateće zvukovne signale. Slično kao u drugom stavku pojavljuju se mnogi repetirajući dijelovi raspisani po raznim visinama bubnja. Ponovno se javlja situacija prestanka matrice u trajanju jedne minute, te u to vrijeme svirač sa repetitivnih udaraca prelazi na konkretniji te kompleksniji ritam koji ujedno biva i uvod za kraj kompozicije.

⁹ Poveznica: <https://www.estia.tv/arxaiologia/istorika/item/416-to-pagkration-stin-arxaia-ellada-i-apolyti-elliniki-polemiki-texni> (Pristup 15. Lipnja 2021.)

15 V. KATHARSIS

9:27

Chime

"Heartbeat" $\text{♩} = 60$

RH - malletshaft on counterhoop
shaft length variations throughout

pp

9:39

p *mp*

Notni zapis 8- početak petog stavka uz zvuk otkucaja srca

RH - bounce malletshaft on counterhoop

LH - on drumshell malletshaft & mallethead $\text{♩} = 80$

RH - malletshaft & mallethead on counterhoop & basshead

Extend or cut improvisation adjusting to sounds reappearance

LH - on drumshell malletshaft & mallethead

RH - continues as before

Notni zapis 9- razrada materijala kasnije u stavku

Ideja je kompozitora da se ponovni upad matrice nadoveže na solističku dionicu, a zadatak je izvođača da slušatelju pruži taj dojam na način da ritam na tapanu započne svirati u tempu uskoro nadolazeće matrice. Ovo mi je osobno također bio jedan od interesantnijih izazova u skladbi koji zahtjeva dobro i detaljno poznavanje zvukovnog pejzaža. Ponovni upad matrice javlja se u određenom ritmu na indijskom folklornom instrumentu *Tabla*. Kako je sama ideja da stavak bude katarzičan i hipnotizirajući, nužno je da u poluslobodnoj kadenci izvođač zadrži isti ponavljajući ritam, bez promjena u tempu, uz minimalne dinamičke razlike. Matrica koja prema kraju skladbe jenjava sugerira isto i izvođaču, stagniranje intenziteta sviranja. Završetak skladbe je zamišljen kao smirenje uz element svijetla. Izvođač pri kraju pali svjetiljku pričvršćenu na glavi te u sporom ritmu sviranja miče glavom te mijenja smjer svjetlosnog snopa. Osobno sam smatrao kako ću se kao individualni izvođač više približiti ambijentu antičke Grčke ako budem kao izvor svijetlosti koristio vatru, nasuprot elektriciteta. Tako moja varijanta izvedbe pri samom kraju, umjesto svjetiljke, uključuje upaljač.

3. Two Movements for Marimba: Toshimitsu Tanaka

Japanski kompozitor Toshimitsu Tanaka 1965. godine sklada ovo djelo za japanskog marimbista Yoshihisa Mizunu (izv. Yoshihisa Mizuno). Skladba je najprije zamišljena za izvedbu sa dvije palice, no nakon intervencije poznate japanske marimbistice Keiko Abe, skladatelj djelo prerađuje za četveropalično sviranje. Abe kompozitoru također sugerira izvedbu prvog stavka u bržem tempu od metronomska oznaka četvrtinke= 156 bpm-a. U službenom izdanju djela japanskog nakladnika *ONGAKU NO TOMO SHA* iz 1970. godine stoji izvorni tempo kompozitora od metronomske oznake četvrtinke= 132 bpm-a. Iz ovoga zaključujem da kompozitor nije strogo inzistirao na određenom tempu, pa je tako opcionalni brži tempo izbor izvođača. Autor ovo djelo opisuje kao mozaično, odnosno fragmentirano, sastavljeno od puno kratkih cjelina¹⁰. Za mene je osobno ovo djelo predstavljalo izazov kako sam se u svom dosadašnjem obrazovanju uglavnom na marimbi bavio čelo suitama J. S. Bacha.

3.1. Osobni pristup/ izvođačka analiza

I. stavak

Uvodni stavak, iznimno ritmičan, većinom je pisan jednoglasno- melodijska linija koja je često obogaćena intervalima u oktavi. Fragmenti izrazito brze i pokretne linije su povremeno odvojeni kratkim pauzama, ali u konkretnim notnim vrijednostima. Esencijalno je da su pauze metrički jasne, nikako slobodne. Budući da je melodija disonantna, isprekidana i nepravilnog ritma, pogrešku pri izvedbi u notnom materijalu slušatelju nije lako čuti, međutim, brojne čiste oktave kada nisu pravilno odsvirane odskaču i znatno osiromašuju ukupan dojam izvedbe. Osobno sam u izvježbavanju pravio jako puno pogrešaka glede ritma s obzirom da nema jasne metričke okosnice (gotovo svaki takt je u zasebnoj mjeri). Nepravilni ritam, u kombinaciji sa metrički zadanim pauzama, zahtjeva detaljnu pažnju izvođača. Najučinkovitije načelo koje garantira točan rezultat je svakako izvježbavanje svake ruke zasebno.¹¹ Iako je melodija uglavnom jednoglasna, pojedina mjesta u skladbi su slojevita, npr. dok se u desnoj ruci nalaze oktave, lijeva ruka ima niz od četiri tona u silaznom smjeru i slično.

¹⁰ Holm, Matthew D. "The Common Voice from Japan: A Performance Guide and Examination of the Three Unaccompanied Marimba Pieces Performed by Keiko Abe on October 4th, 1968" (2016): 18-19.

¹¹ Notni materijal je koncipiran klavirski- dok je gornje crtovlje materijal desne ruke, donje crtovlje je materijal lijeve ruke. Također, na taj način kompozitor izvođaču sugerira prstomet.



Notni zapis 10- oktave u desnoj ruci u kontrastu sa silaznom melodijom u lijevoj ruci



Notni zapis 11- dok su sada oktave u lijevoj ruci, desna ruka svira melodiju, katkad između nastupa lijeve ruke, katkad zajedno sa lijevom rukom

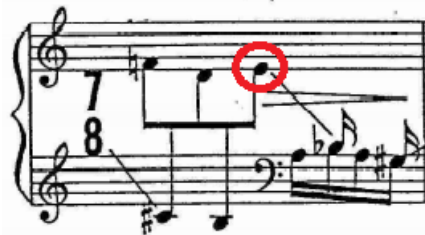


Notni zapis 12- melodija u desnoj ruci u oktavama popraćena je nizom istih tonova u lijevoj ruci. Niz od istih tonova se mijenja u svakom taktu

Početak prvog stavka je cjelina od sedamnaest taktova ponovljena dva puta gotovo identično. Jedina razlika je u odnosu između takta petnaest i takta trideset dva. U prvoj repeticiji, peti udarac u spomenuta dva takta je ton es1, dok je u drugoj repeticiji, u taktu trideset dva, taj ton e1. Česta je zabuna, osobno i moja, smatrati to izdavačevom greškom, no nakon istraživanja literature otkrivam kako je to detalj koji je kompozitor zapisao svjesno. Dakle cjelina od sedamnaest taktova, ponovljena drugi put, gotovo je identična kako je jedina razlika u drugoj repeticiji u odnosu na prvu spomenuti ton es1 odnosno e1. Na tu je temu vođeno mnogo rasprava između različitih izvođača, čak je i spomenuto u knjizi autora Virginia Wiebel: „*Wrong Notes are Deadly; The Importance of 'E' in Tanaka's 'Two Movements for Marimba'*.“ (Lipanj 1999).



Notni zapis 13- spomenuti takt u prvoj repeticiji sa naznačenim tonom es1



Notni zapis 14- varijanta u drugoj repeticiji sa naznačenim tonom e1

Nerijetko se u prvom stavku pojavljuju tremola i to u dvije varijante: na jednom tonu ili u određenom intervalu. Ovisno o kontekstu, ta se tremola sviraju *legato*¹² ili odvojeno. Skladatelj nije jasno naznačio pulsaciju tremola, niti prstomet tako da je i to izbor izvođača. Moj vlastiti pristup je da se tremolo izvodi izmjeničnim prstometom i to sekstolskom pulsacijom. Kada su u materijalu dva uzastopna tremola na istom tonu, osobno ih sviram odvojeno kako bi jasno naznačio nastup pojedinog tremola.

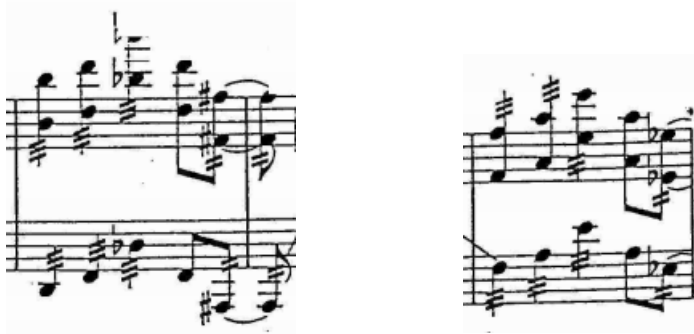


Notni zapis 15 i 16- nastup dva ili više uzastopna tremola na istom tonu

Kada se tremola sviraju uzastopno ali na različitim tonskim visinama, ideja je što više približiti se *legato* artikulaciji. S obzirom na tempo skladbe i razlike u tonskim visinama, poseban je izazov odsvirati tremola bez stanke između nastupa. Time sam se bavio na način da sam naznačene tonske visine svirao u tempu, ali bez tremola. Kada sam izvježbao skokove, od

¹² Oznaka za artikulaciju- naznačuje da se note različitih tonskih visina sviraju bez naznačene stanke između pojedinog nastupa, označuje se lukom iznad notnog materijala

sporijeg prema bržem tempu, nastojao sam vezati svaki nastup tremola. Postupno prema originalnom tempu dolazim do željene *legato* artikulacije.



Notni zapis 17i 18- nastup tri uzastopna tremola na različitim tonskim visinama

Ako se prvi stavak izvodi u bržem, ranije spomenutom tempu, preporuka je da se tremola izvode šesnaestinskom izmjeničnom pulsacijom.

Usred prvog stavka javlja se kratka stanka kao prvi predah od početka. Udarci na tonu d kroz tri različite oktave u tridesetdruginskim notnim vrijednostima jasno naznačuju prijelaz na sljedeću cjelinu. Ovo je prvo i jedino mjesto gdje kompozitor naznačuje *ritardando*¹³.



Notni zapis 19- ovdje je bitno točno odsvirati prvi nastup oktava, zatim zadržati istu poziciju palica do kraja fraze kako bi svaki nastup bio točan

Nastavak djela sada je osmišljen po principu glavne melodije i pratnje. Gotovo nakon svakog takta se odnos melodije i pratnje zamjeni u pogledu lijeve i desne ruke, te registra. Tako najprije desna ruka svira melodiju dok lijeva prati ostanom, zatim pratnja prelazi u desnu ruku, ali sada u oktavama, pa lijeva ruka preuzima melodiju.

¹³ Oznaka načina izvođenja- obilježava postepeno usporavanje



Notni zapis 20- plava linija naznačuje melodiju, a zelena pratnju

Naznaka kraja prvog stavka svakako je oktavirana melodija koja se izvodi sa obje ruke. Melodija je varirano repetirana, a glavna razlika je što je melodija u drugoj repeticiji u šesnaestinskom faznom pomaku. Tako je ritam doslovno dvostruko brži u drugoj repeticiji u odnosu na prvu.



Notni zapis 21- oktavirana melodija unisono



Notni zapis 22- oktavirana melodija u faznom pomaku

Niz od silaznih tremola terci u obje ruke anticipira kraj stavka. Nakon umirujućeg tremola u trajanju od cijele note (također pod koronom) dolazi ritmičan i glasan kraj.



Notni zapis 23- posljednja tri takta stavka

Kraj valja izvesti u istom karakteru kao i početak kompozicije, izrazito ritmično, jasno artikulirano i glasno.

II. stavak

Smatram da je drugi stavak konceptualno znatno bogatiji u odnosu na prvi budući da donosi oprečno drugačiji materijal. Već sam početak novog stavka odskače od ostatka cijelog djela, homofoni koralni napjev u sporom tempu sa duljim notnim vrijednostima. Zanimljivo je da je melodijska linija izvedena u dvije varijante; dvoglasno i četveroglasno. Budući da je melodija vrlo pjevna i znatno konsonantnija u odnosu na prvi stavak, u obje je spomenute varijante voditi melodiju i praviti prirodne fraze vrlo intuitivno.



Notni zapis 24- primjer četveroglasne varijante



Notni zapis 25- primjer dvoglasne varijante

Osobno nastojim stvoriti vrlo homogenu zvučnu sliku fraza i akorada, stoga prakticiram tzv. neovisni tremolo. Pokušavam reducirati istovremeni udarac dvije ili više palica, odnosno popuniti sve zvučne praznine na način da svaka palica udari pločicu instrumenta u svoje vrijeme, naravno u najkraćem mogućem vremenskom intervalu. To postizem slabijim stiskom šake te blagim kružnim pokretima ruku, za razliku od uobičajenog principa udaranja; gore zamah- dolje udarac. Kako melodija nije uvijek u sopranu, vođenje glasova je poseban izazov, no spomenutom tehnikom tremola to je vrlo izvedivo kako se većinom oslanjam upravo na težinu palica.



Notni zapis 26- primjer melodije u prvom glasu



Notni zapis 27- primjer melodije u trećem glasu

Slično kao i u prvom stavku, početak drugog je također repetiran, sada je ponovljeno prvih četrnaest taktova. Jedina je razlika u drugoj repetitiji u prva tri takta- odsvirani su oktavu niže. Na tom mjestu je ujedno i zapisan najdublji ton u cijelom djelu, c mali. Zanimljivost je da je kompozitor imao namjeru iskoristiti cijeli raspon tadašnje marimbe (1965.). Tada aktualne inačice instrumenta nisu bile u rasponu od pet oktava kao danas, već od četiri oktave pa nadalje (4.3, 4.5 itd.). Najviši ton skladbe je zadnji udarac u petom taktu prvog stavka- a 4. Koralni napjev kao uvodni dio drugog stavka završava brzim uzlaznim *glissando*-m i to sa drvenim vratom palice po rubovima pločica. To stvara potpuno novu boju zvuka; drvom na drvo.



Notni zapis 28- spomenuti *glissando* naznačen je simbolom x sa obje palice desne ruke

Glissando nas uvodi u novi materijal, sada puno sličniji ritmičnom i energičnom prvom stavku. Drugi stavak je gotovo do kraja koncipiran klavirski- melodija u desnoj ruci, pratnja u lijevoj ruci.



Notni zapis 29- odnos melodije u desnoj ruci i pratnje u lijevoj

Prije no što nas gore navedeni klavirski materijal uvede u sam kraj kompozicije, kompozitor umeće kratak novi fragment, ali sada u polifonom slogu. Taj je dio posebno izazovan za uvježbavanje kako nosi dvije ravnopravne melodijske linije u nepravilnim promjenjivim mjerama.



Notni zapis 30- dva glasa katkad nastupaju zajedno, katkad izmjenično

Pri kraju se opet pojavljuje sličan materijal početku stavka, miran koral sa većim notnim vrijednostima u sporijem tempu. Kompozitor je želio što više naglasiti razlike između koralnog napjeva i ritmične polimetrije pa tako nakon šest taktova umirujućeg tremola završava kompoziciju sa glasnom oktaviranom frazom od dva takta.



Notni zapis 31- oktavirana završna fraza

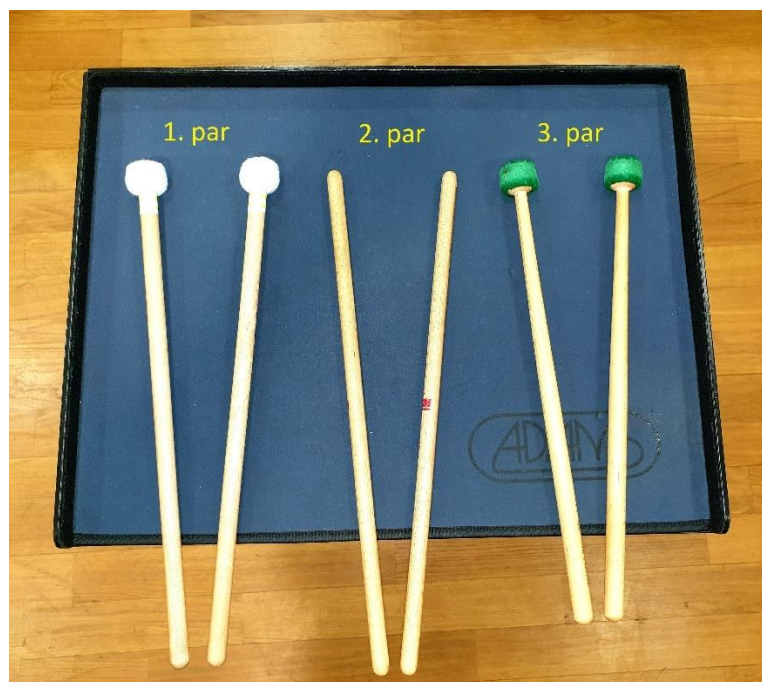
Moj osobni umjetnički dojam skladbe je oponašanje borbe dvaju samuraja različitim muzičkim idejama i karakterima na instrumentu koji i sam svojom bojom podsjeća na japansku glazbenu kulturu i japanski tradicionalni ambijent. Kroz dva stavka jasno raspoznajem različite faze borbe koje završavaju gore ilustriranom frazom- već ranije spomenuto „odlučujući potez oštrice“.

Također zanimljivost je da se upravo drugi stavak i danas smatra jednim od konceptualno zanimljivijih i originalnijih kratkih marimbističkih komada. Tako je upravo ovaj stavak bio dio obaveznog programa druge etape međunarodnog marimbističkog natjecanja *2007 Belgium Universal Marimba Competition*.¹⁴

4. Etude d'impacts: Yan Maresz

4.1. Problematika pri uvježbavanju djela

Kompozicija je napisana za set od pet timpana i četiri kombinirane palice (jedan kraj staccato drvena a drugi mekani sa filcem). Moja varijanta uključuje set od 3 para palica, jedan par sa glavom od filca, drugi par sa drvenom glavom i treći par staccato za timpane koji po kožama zvuči kao glava od filca, a po kotlovima kao glava od drva.



Slika 8- izbor palica

Kako sam se najviše vremena bavio sa ovom kompozicijom u Glazbenoj školi u Bjelovaru gdje u setu ima samo četiri timpana, također pošto se peti timpan prvi puta pojavljuje tek na šestoj stranici (od ukupno devet), pokušao sam prilagoditi kompoziciju za četiri timpana kako

¹⁴ Holm, Matthew D., 23.

bi se lakše rukovalo sa setom radi budućih potencijalnih izvedbi ovog djela. Oslanjao sam se na mogućnost ugađanja četvrtog timpana kao nadoknade za peti, međutim to se nije pokazalo izvedivim radi stalnog ugađanja preostala četiri timpana u setu. Valja napomenuti ukoliko izvođaču stoji na raspolaganju set od samo četiri timpana, u svrhe vježbanja dovoljno je peti timpan nadoknaditi sa tom tomom pošto se peti timpan ugađa isključivo na dva mjesta pred sam kraj kompozicije. Za koncertnu izvedbu peti timpan je nužan. Od prvih doba kompozicije prisutan je izazov kombiniranja i usklađivanja dviju različitih dionica; jedna melodijska, druga pak isključivo ritamska kao svojevrsni *reset* melodijske linije od nekoliko tonova na jednom timpanu.

Krenimo redom; melodijska linija u prve trideset i četiri dobe¹⁵- iako je pisana na način da u šesnaestinskim notnim vrijednostima svaka nota ima drugu tonsku visinu, pri brzini od metronomske oznake četvrtinka=120 bpm¹⁶-a fizički je nemoguće ugoditi timpan precizno na traženu intonaciju na pojedinoj šesnaestinki. Moj osobni pristup je bio po principu da se timpan postepeno, odnosno *glissando*¹⁷ tehnikom, ugađa u određenom tonskom i ritamskom intervalu. Iz mog osobnog iskustva efekt suprotstavljanja dvaju dionica još je izraženiji kako je jedna dionica ritamski jasna i intonativno stabilna, a druga uz *glissando* „fluidno“ mijenja svoju intonaciju što maksimalno „zamaskira“ njen pravilan ritamski obrazac. Razlika dvaju dionica dodatno je naglašena izborom palica; ritamska dionica izvodi se drvenim palicama, dok se melodijska dionica izvodi mekim palicama.

¹⁵ S obzirom na to da nema taktova jedina referenca za orijentiranje u skladbi je broj stranice, broj reda i broj dobe

¹⁶ Udaraca u minuti (eng. beats per minute)

¹⁷ Naziv za artikulaciju- označava kontinuirani nastup niza susjednih tonova ali bez jasnih nastupa pojedine tonske visine, na timpanu se taj efekt postiže pedalom, zatezanjem ili opuštanjem opne neposredno nakon udarca, poveznica: <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=22318>

The image shows three staves of musical notation for woodwinds. The top staff is labeled 'partie supérieure : bois' and has a dynamic marking of $f < ff$. It features a red horizontal line above the staff and a blue horizontal line below it. The middle staff has dynamic markings mf , ff , and f , and is labeled 'partie inférieure : bois'. The bottom staff is labeled '(centre)'. Various notes are circled in red and blue, and some are marked with Roman numerals (III, IV, I, II).

Notni zapis 32- ritamska dionica označena crvenom linijom i crvenim krugovima (vratovi prema gore), melodijska dionica označena plavom linijom (vratovi prema dolje).

Također, kao i mnogo puta kasnije u kompoziciji, javlja se problematika nalaženja logičnog prstometeta kako se razlika dvaju dionica dodatno naglašava sviranjem različitih palica- par tvrdih i par mekih. Izvođač se služi sa 4 palice (najprije vanjski par tvrdih- 1 i 4, unutarnji mekih- 2 i 3, a kasnije obrnuto) na četiri timpana istovremeno.¹⁸ Kako je potrebno voditi računa o dinamici, intonaciji, odgovarajućem timpanu i tonu, izazov je odrediti logičan i prirodan prstomet da bi se kretnje ruku što više približile gotovo automatskim pokretima. Osobno sam se najviše oslanjao na tzv. „lateralnu tehniku“ sviranja, odnosno udaranja 2 uzastopna udarca na 2 susjedna timpana istom rukom ali različitim palicama kako bi minimalizirao velike pokrete ruku, odnosno „skokove“. Sličan pristup koristi se u sviranju marimbe četveropalično.

This image shows a close-up of a musical staff labeled 'partie supérieure : bois'. It features a red circle around a note with the number '3' and a blue circle around a note with the number '4'. Roman numerals III and IV are also present. The staff is marked with accents and dynamic markings.

¹⁸ Napomena: peti timpan se prvi puta svira tek na šestoj stranici kompozicije

Notni zapis 33- Primjer 1 (sviranje dva susjedna timpana palicama iste ruke)



Notni zapis 34- Primjer 2

U drugom redu druge stranice kompozicije dolazimo do situacije zamjene vrste palica, odnosno promjene unutarnjih i vanjskih parova.



Slika 9- konfiguracija palica prije promjene



Slika 10- konfiguracija palica nakon promjene

Promjenu je potrebno obaviti najbrže moguće kako svirač za vrijeme promjene palica svira *ostinato* ton b na drugom timpanu. Vrijeme je ograničeno sa 8 udaraca notne vrijednosti četvrtinke s točkom.

Na drugoj strani, drugi red, sedma doba pojavljuje se nezgodan dvostruki predudar na g tonu četvrtog timpana u isto vrijeme sa notom as na drugom timpanu. Poistovjetio sam to mjesto sa sličnom situacijom sa dvostrukim predударima u kompoziciji Iannisa Xenakisa- *Rebonds b*. U tom slučaju izvođač „žrtvuje“ glavni udarac na istom bubnju na kojem je zapisan dvostruki predudar pa je udarac na dobu odsviran samo na donjoj visini. Ja osobno nisam želio „žrtvovati“ ton g na četvrtom timpanu kako smatram da je ta dionica od jednake važnosti kao i potonja, pa izvodim taj dio na način da minimalno usporim, ali opet odsviram što je brže moguće dvostruki predudar kako bi sva tri udarca na tom timpanu jasno zazvučala.



Notni zapis 35- dvostruki predudar u kompoziciji *Etude d'impacts*



Notni zapis 36- dvostruki predudar u kompoziciji *Rebonds b*

U novodošlom djelu odmah nakon zamjene palica sada se suprotstavljaju vanjska dva i unutarnja dva timpana. Novi izazov je sada pozicija udarca na koži instrumenta; kako promjenu u intonaciji ima samo drugi timpan, udarci na vanjskim timpanima ukrašeni su bojom udarca, odnosno promjenom mjesta udarca na timpanu (dok je na prvom timpanu kombinacija

„mrtvog“ udarca palicom u sredinu kože i uobičajenog udarca na standardnom mjestu na koži, četvrti timpan se neprekidno svira na samom rubu kože, pružajući tako plitak i tanak zvuk). Tako je razlika sviranja vanjskih i unutarnjih timpana dodatno naglašena ne samo razlikom u poziciji sviranja po instrumentu već i izborom palica (vanjski timpani mekim palicama, unutarnji tvrdim).



Slika 11- zone sviranja; vanjske palice sviraju na neuobičajenim mjestima na koži (prva palica svira u centar prvog timpana, dok četvrta palica svira po samom rubu četvrtog timpana)

Prvi značajniji dinamički kontrast pojavljuje se u drugom redu treće stranice. Izvođač odlaže dvije drvene palice te nadalje svira sa dvije meke timpanske palice. Oštar prijelaz u *pianissimo* dinamiku upotpunjuje dinamički spektar ove kompozicije- od *forte fortissimo* do *piano pianissimo*. Novi dio ne donosi samo dinamički rez već i prvu metričku modulaciju. Kako je metar do sada bio jasno četvrtinski, glavna metrička figura postaje četvrtinka produžena za jednu šesnaestinku- odnosno nota u trajanju od pet šesnaestinki. Gornja dionica je metar koji je sada kvintolski i zapisan je kao *ostinato* na trećem i četvrtom timpanu. Donja dionica je ritam koji tvore udarci na prvom i drugom timpanu u pravilnim razmacima. Svi udarci traju jednako, najprije devet šesnaestinki. Obje dionice nastupaju istodobno, a svojevrsni *reset* se dešava kada udarci gornje i donje dionice ponovno nastupe na istu dobu. Nakon ponovnog zajedničkog nastupa obje dionice, udarci donje dionice sada su skraćeni za jednu šesnaestinku, odnosno sada

osam šesnaestinki. Taj se proces ciklički ponavlja pa se ritam donje dionice doima fonetički postupno bržim. Kada udarci donje dionice postanu svirani na svaku šesnaestinku, dolazimo do novog materijala.



Notni zapis 37- crveno zaokruženi *ostinato* udarci- gornja linija, plavo zaokruženi udarci koji tvore ritam- donja linija

Moja osobna mantra za lakše uvježbavanje ovog djela bila je raspodjela *ostinato* ritma na kvintole. Kako svaku notu kvintole vežem uz pojedine slogove riječi MATEMATIKA, svakom udarcu donje dionice pridodajem jedan od slogova tvoreći tako nazive ritma, npr. „MA KA TI MA TE“, „MA TI TE KA MA“ itd.



Notni zapis 38- rukopisni notni zapis u kvintolskom metru sa pripadajućim fonetičkim slogovima

Manji izazov je ovdje bilo preštimavanje prvog i trećeg timpana kako je ipak najzahtjevnija sastavnica ovog djela jasna i točna metrička modulacija.

Osobno, najizazovnije mjesto javlja se na samom kraju treće stranice a pruža se do drugog reda pete stranice. Princip zapisa notnog materijala je klavirski- gornji red desna ruka, donji red lijeva ruka. Ovaj dio je specifičan radi svoje slojevitosti; desna ruka sa dvije palice svira melodijsku liniju na trećem i četvrtom timpanu, intonacija trećeg timpana je e i ostaje nepromijenjena, dok se četvrti timpan neprestano ugađa između tona gis i a. Kompozitor je naročito obogatio melodijsku liniju na način da se ugađanje četvrtog timpana, između tonova gis i a, obavlja na dva načina; na pojedinim mjestima postepeno odnosno tehnikom *glissanda*, dok na ostalim mjestima oštro bez čujnog *glissanda* (ugađanje na željeni ton se obavlja neposredno prije udarca).



Notni zapis 39- primjer 1- oštra promjena zaokružena crveno, *glissando* promjena naznačena plavom linijom

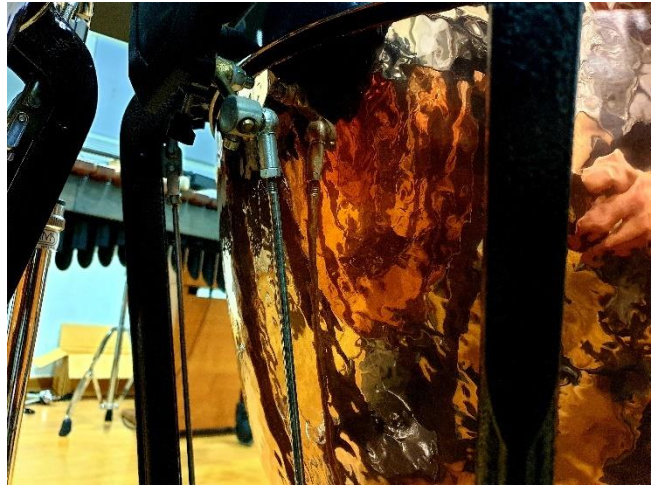


Notni zapis 40- primjer 2

Pri odabiru prstometa u desnoj ruci nije bilo nedoumica kako je jedini način da se odsvira spomenuti dio po principu- četvrti timpan vanjskom palicom, a treći timpan unutarnjom palicom.

Izazov je spojiti dionicu desne ruke sa dionicom lijeve ruke koja jednom palicom svira dva susjedna kotla. Donji red je zapis dvoglasne linije na 2 kotla drugog i trećeg timpana. Kako ja osobno izvodim ovo djelo na setu timpana sa *professional* sustavom pedala, otežano mi je bilo sviranje po dva različita kotla, odnosno konkretno po kotlovima drugog i trećeg timpana (kako je kompozitor naznačio) radi građe samog instrumenta.¹⁹

¹⁹ Okvir instrumenta koji povezuje obruč sa podnožjem timpana sprečava neometano sviranje kotlova po mjestima gdje je udaljenost između susjedna dva kotla najmanja.



Slika 12 i 13- timpani sa *professional* sustavom pedala



Slika 14- timpani sa *universal* sustavom pedala

Taj sam problem riješio na način da spomenutu dionicu sviram po kotlovima trećeg i četvrtog timpana kako sam četvrti timpan (radi manjeg broja preštivanja u odnosu na treći) blago zakrenuo u smjeru obrnutom od kazaljke na satu. Time sam pomaknuo i sam okvir instrumenta čime sam dobio veći prostor za sviranje. Posebno su zahtjevna mjesta na kojima se oba kotla izvode istovremeno. U procesu uvježbavanja shvaćam kako je dva kotla istovremeno gotovo nemoguće odsvirati (u prostoru između dva kotla nema mjesta za dvije palice u jednoj ruci) pa

pronalazim način kako bih to izveo sa jednom palicom. U svojoj verziji sam to riješio na način da dobe na kojima su zapisana oba kotla istovremeno, sviram samo po donjem, odnosno trećem kotlu kako bi što više istaknuo razliku. Rezultat je najbliži originalnoj ideji kompozitora kako se boja udarca po većem kotlu uvelike razlikuje od boje udarca na manjem kotlu.



Notni zapis 41- crveno zaokružene dobe nastupa oba kotla istovremeno

Na samom početku zadnjeg reda četvrte stranice potrebna je zamjena palica, odnosno lijeva ruka uzima unutarnju palicu iz desne ruke pa sada imamo zrcalnu situaciju u odnosu na ranije; u lijevoj ruci su dvije palice dok je u desnoj jedna.



Slika 15 i 16- slika lijevo prikazuje situaciju prije promjene palica, a slika desno nakon promjene

Iako u notnom zapisu nema naznačene pauze, kratka stanka je nužna kako sada desna ruka preuzima dionicu kotlova a lijeva ruka svira po kožama. Slično mjesto u vezi promjene palica nalazimo i na kraju pete stranice, stanka je neslučajna radi izvođačke pažnje oko detalja, kao što su intonacija, promjena palica, ton timpana i slično. Od druge polovice drugog reda pete stranice ključno je ostati u srednje glasnoj dinamici kako bi *glissando* efekt na prvom timpanu došao do izražaja. Dodatan izazov je što je izvođač u neprirodnom položaju kako istodobno preštima prvi i četvrti timpan.

Na šestoj stranici dolazimo do najduljeg dijela kompozicije koji traje do četvrtog reda osme stranice. Izvodi se drvenim palicama, a dinamički je najsiromašniji u odnosu na ostatak materijala kako je većina u *forte* dinamici. Iz stajališta izvođača upravo je ovo mjesto iznimno nezahvalno radi detalja koji slušatelju, bez uvida u notni materijal, nisu očiti i jasni. Na primjer, minimalna preštimanja drugog timpana u intervalima od male sekunde, zajednički nastupi dvaju timpana na istoj vertikali, dvostruki predudari po dva različita timpana na glavni ton na ne susjednom timpanu. U ostaloj literaturi, nabrojano ne predstavlja veliki izazov, no uz zahtijevanu brzinu sviranja u ovoj kompoziciji to je priličan tehnički izazov za izvođača.

Kako bi se sve izvelo artikulirano i jasno, potrebna su odstupanja od nekih osnovnih timpanističkih pravila glede prstometa kao što su; zabranjeno ponavljanje iste ruke u ritamskoj figuri na istom timpanu. Pojedine figure zahtijevaju i do pet udaraca jednom rukom po istom timpanu, konkretno u sljedećoj situaciji:



Notni zapis 42- zelenom linijom je naznačeno pet uzastopnih udaraca istom rukom po jednom timpanu radi pratećih udaraca na nižim timpanima koji se sviraju lijevom rukom

Naposljetku, dolazimo do posljednjeg dijela kompozicije, stranica i pol u umirujućoj *piano* dinamici. Izvođač se do sada u ovoj kompoziciji imao prilike dokazati u svim aspektima timpanističkog sviranja: tehnička spremnost, intonativna stabilnost, spretnost u rukama i nogama, ton, koordinacija 2 ili više dionice, prepoznavanje i razumijevanje ritamskih obrazaca i figura van metra kompozicije i slično. Izvođaču na kraju još samo preostaje jedan završni izazov; pokazati sve navedeno i u *piano* dinamici. Osobno najzanimljiviji dio je kreativno suprotstavljanje sviranih dijelova i dinamičkih oznaka. Sraz je to ritamskog crescenda i dinamičkog decrescenda. Kako se frekvencija udaraca podiže tako se dinamika stišava. Sve to

biva dodatno popraćeno i melodijskom linijom. Dakle, sa porastom brzine udaraca podiže se i intonacija, a svemu tome suprotstavlja se dinamički *decrescendo*. Svakom sviraču bi upravo suprotno bilo najprirodnije; uz ubrzanje raste i dinamika, no kompozitor se dosjetio još jednog trika kojim izaziva svirača.

4.2. Matematička pravilnost

Glavni razlog pri odabiru ove kompozicije za diplomski koncert je svakako bio razina virtuoznosti, ritamska etida u punom smislu fraze. No tek kad sam počeo uvježbavati ovo djelo, uviđam strukturalne pravilnosti. Kompozicija je zamišljena kao polifono djelo, stalni kontrapunkt u pravilnim matematičkim obrascima. U ovom ću dijelu svog diplomskog rada čitatelju, potencijalno budućem izvođaču, pokušat ilustrirat obrasce kontrapunkta koje sam prepoznao.

Kompozitor je uvelike olakšao raspoznavanje dvaju glasova kako je razlike naglašavao na više očitih načina; vratovi u suprotnim smjerovima ili svaki glas u zasebnom crtovlju, izborom palica (jedan glas se svira mekom palicom, drugi glas tvrdom), dva različita registra instrumenta (iskorišten je cijeli tonski raspon svih pet timpana) i tako dalje. Glavna čestica kao ritamski identitet pojedinog glasa je jedna šesnaestinka. Dakle, kad se spominje omjer dvaju glasova npr. 3:4, misli se na odnos između prvog glasa u trajanju od tri šesnaestinke i drugog glasa u trajanju od četiri šesnaestinke. Djelo je koncipirano na način da se materijal prvo proširuje (dilatacija) a zatim skraćuje, odnosno sažima (kontrakcija). Skladba započinje sa jednim samostalnim udarcem²⁰ (prvi glas) šesnaestinske notne vrijednosti, dok se već na sljedećem udarcu prvog glasa javlja kontrapunkt i to u omjeru 1:2. Sam omjer također predstavlja trajanje oba glasa; prvi broj naznačuje koliko u ritamskom obrascu²¹ imamo udaraca u gornjem glasu, a donji broj definira koliko šesnaestinki ta nota traje. Drugi broj također obilježava koliko udaraca ima drugi glas u trajanju tog ritamskog obrasca. Materijal se najprije proširuje po principu dodavanja šesnaestinki (1:2, 1:3, 1:4 itd.). Dok se u prvom glasu ne mijenja broj udaraca već samo produljuje trajanje tih nastupa, u drugom glasu se dodaje konkretan udarac sa svakom novom šesnaestinkom. Na taj je način

²⁰ Prvi udarac je ukrašen trostrukim predudarom, međutim to nije konceptualni dio skladbe već samo predudar kao ornament.

²¹ Kako ritamske fraze kontrapunkta nadilaze formu jedne četvrtinske dobe, najprecizniji termin kojim definiram formu jednog omjera je „ritamski obrazac“.

svaki sljedeći obrazac specifičan s obzirom na svoj omjer te pripadajuću poliritmiju. Drugi broj u omjeru dolazi do devet šesnaestinki u obrascu, nakon toga započinje sažimanje materijala, no sada se dodaje novi udarac u gornjem glasu (2:9, 2:8, 2:7, 2:6, itd.). Veće cjeline su na nekim mjestima povezane sa pojedinim udarcem, tremolom na timpanima ili *glissando* udarcima kako bi se popunio bilokakav prazan prostor u skladbi, ili pak prikrila nužna stanka radi preštimavanja timpana ili promjene palica. To su dijelovi koji nisu dio definirane forme, a radi što boljeg razumijevanja povlačim paralelu sa neakordičkim tonovima. Specifična situacija se javlja na kraju treće stranice gdje proširenje i sažimanje nastupaju istodobno, proširenje se svira na kožama timpana a sažimanje na obročima. Zanimljivost je da je zadnja stranica retrogradni materijal prve stranice.

Grafički prikaz spomenutog nalazi se pod točkom 8. Prilozi.

5. Black Page: Frank Zappa

5.1. O inspiraciji za nastanak djela

Zappa, poznat po svojoj posebnosti i uvrnutim idejama, donosi nam dvostavačnu kompoziciju *Black Page* za set bubnjeva i prateći ansambl kao nešto potpuno neuobičajeno; set bubnjeva više nema prateću ulogu ritam sekcije već ravnopravnu ulogu ostalim melodijskim instrumentima. Samo ime skladbe dolazi kao plod kompozitorove dosjetljivosti s obzirom na količinu crne tinte na bijeloj stranici papira ovog djela. Za djelo *Black Page*, kompozitor inspiraciju nalazi u Vareseovoj *Ionizaciji* za udaraljkaški ansambl. Daleko melodijski bogatija od same skladbe *Ionisation*, *Black Page* je skladba pisana za veliki mješoviti ansambl, sa naglaskom na udaraljke. Dok Vareseovo djelo melodijske instrumente (klavir, glockenspiel i zvona) koristi tek u zadnjih petnaestak taktova, i to više kao dio ritamske strukture, umjesto harmonijske, *Black Page* je, osim inicijalnog *drum solo*-a, prožet bogatom melodijskom linijom i to u oba stavka. Zappa u Vareseovoj skladbi pronalazi inspiraciju isključivo glede ritma. *Ionisation* počinje kratkom prezentacijom boje svih instrumenata u trajanju od osam taktova. Uvod nema jasan metar kako su sve notne vrijednosti duljeg trajanja, uz minimalnu prisutnost jasnog ritma. Nakon osam taktova uvoda započinje glavni materijal koji, uz pratnju ostalih instrumenata, donosi mali bubanj. Upravo je po uzoru na ovo mjesto Zappa započeo i svoj *Black Page*- takt i pol ritmične igre između malog bubnja i bas bubnja. Kasnije dodaje i ostale elemente seta bubnjeva (tom tomove, činele itd.).

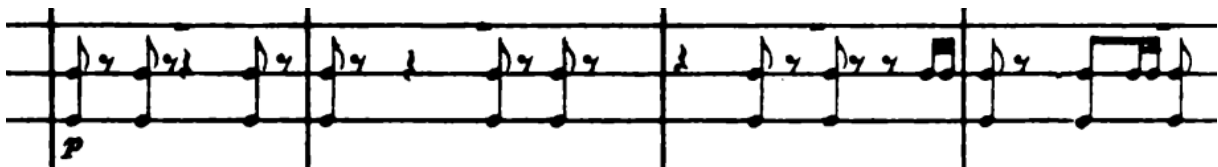


Notni zapis 43- početak glavnog materijala, *Ionisation*



Notni zapis 44- početak *Black page*

Sljedeća Vareseova ideja koju je Zappa smatrao dostojnom svog djela je ritamska fraza koja nadilazi četvero-četvrtinski metar.

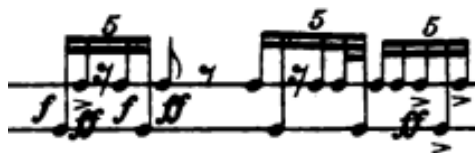


Notni zapis 45- pratnja u *maracas* šušalicama u tri-četvrtinskoj frazi tvori polimetriju u četvero-četvrtinskom taktu



Notni zapis 46- Zappina inačica polimetrije, udarci u trajanju pet šesnaestina dobe u četvero-četvrtinskom taktu

Karakteristični ritamski obrasci za obje kompozicije svakako su ritamske figure neparnih šesnaestinskih notnih vrijednosti, npr. šesnaestinske kvintole, sa varijantama bez pojedinih nota unutar figure.



Notni zapis 47- šesnaestinske kvintole u *Ionisation*



Notni zapis 48 i 49- Zappina varijanta je umetanje, uz kvintole, i ostalih neparnih figura u fraze, kao što su septole, ne bi li što više zamaskirao jasan metar.

5.2. O djelu

Što se tiče konfiguracije seta bubnjeva, kompozitor je potpunu slobodu davao izvođačima; dok je Terry Bozzio je svirao preko 50 elemenata, Chad Wackerman i Vinnie Colaiuta svirali su svoje gotovo minimalističke setove od samo nužnih elemenata. Ova inačica skladbe me obvezuje na set od tri tom toma, jednog bas bubnja, malog bubnja, par bongosa, *hi hat* činele i *crash* činele. Ostali elementi ovise o osobnim preferencijama izvođača.



Slika 17- osobna konfiguracija seta bubnjeva

Skladba *Black Page* nikada nije snimljena u studiju već je snimana na *live* nastupima. Kompozitor nije inzistirao niti na strogoj formi ansambla kako je gotovo na svakoj turneji mijenjao sastav i članove ansambla. S obzirom da je Zappa bio odličan osebujni i specifični orkestrator, prilagodio bi ovo djelo svakoj prilici ili ansamblu. Poznato je da je ovo djelo snimljeno u više izvedbenih verzija, a svaka je specifična glede sastava ansambla, ugođaja, tempa, odabira instrumenata u fokusu, odnosno odabira zvučne boje skladbe itd. Referentna i inicijalna inačica ove skladbe je upravo ova koju sam izvodim na diplomskom koncertu. Forme

gledano, sastoji se od dva stavka. Prvi stavak, u osnovnoj četvero četvrtinskoj mjeri uz metronomsku oznaku tempa= 60 bpm-a, sastavljen je od dva djela; prvi dio kao *drum solo*²², a drugi dio doslovno ponovljen materijal solističke dionice, sada uz prateći ansambl. U ovom djelu prvi puta zazvuči cijeli ansambl, dodajući i melodijski element. Drugi stavak je jedna od verzija prvog stavka. Kompozitor je ovu verziju nazivao *Easy teenage New York version*, kako i sam autor opisuje u *live* nastupu u New Yorku 1976 godine: „Ova je pjesma izvorno zamišljena kao *drum solo*. (...) Mislio sam da bi kompozicija postala cjelovita kada bih dodao i druge instrumente pa sam napisao melodiju uz solo bubanj. Tako je nastao prvi stavak *Black Page no.1, the Hard version*. Tada sam pomislio 'što je sa ostalim ljudima koji bi mogli uživati u melodiji *Black Page*, ali ne razumiju njenu gustu strukturnu formu u originalnom obliku. Tako sam se bacio na posao i napravio stvarčicu koja se sada naziva *Black Page part two, the Easy teenage New York version*“^{23, 24}

Drugi stavak je preslika materijala iz prvog stavka ali sa ritamskim varijacijama; složeni nepravilni ritmovi sitnijih notnih vrijednosti sada su pojednostavljeni u obliku uobičajenih ritmova, npr. sinkope, osminske triole itd. Drugi je stavak u također četvero četvrtinskom metru ali sada u dvostruko bržem tempu nego ranije (metronomska oznaka tempa= 120 bpm-a). Cilj ovog stavka je, kako kompozitor ranije spominje u citatu, približiti glazbenu ideju i samu melodiju djela *Black Page* slušateljima koji ne razumiju složenost ritmova koje nosi prvi stavak. Solo dionica seta bubnjeva u drugom stavku nije strogo zapisana kao u prvom stavku, već je izvođač, unutar općenitog²⁵ zapisanog ritamskog obrasca, slobodan improvizirati po volji. Drugi stavak daje priliku izvođaču da doda svoj vlastiti potpis kompoziciji, pa je kao takav zamišljen kao svojevrsna kadenca.

²² uz unisonu pratnju sitnim udaraljka po želji

²³ Drugi stavak *Black Page*

²⁴ Zappa, Frank; *Black Page #2; Frank Zappa- Zappa in New York (live); Palladium, NYC; December 1976.*

²⁵ Bez zadanih instrumentalnih visina

Notni zapis 50- prvi red- *Black Page* prvi stavak; drugi i treći red- *Black Page* drugi stavak- melodija iz prvog stavka je proširena i zapisana u pravilnim ritmovima do šesnaestinskih notnih vrijednosti.

5.3. Melodijski pristup instrumentu

U ovoj Zappinoj skladbi, slično kao i u *Engleskoj suiti* na tomovima W. Krafta, melodija bubnjeva gotovo da se može i zapjevati. Iako je kompozitor najprije zapisao solističku dionicu, koristeći je kao okosnicu za pisanje za ostatak ansambla, kao izvođač se pitam je li ranije u glavi čuo melodiju. Kao glavna Zappina ideja, predstaviti set bubnjeva ne kao strogo prateći, isključivo ritamski instrument, već kao melodijski (uz element pravilnosti i stabilnosti, metronomska oznaka tempa 60 u *hi hat* čineli koju izvođač konstantno svira nogom). Skladatelju to polazi za rukom na način da setu bubnjeva pristupa kao instrumentu sa više tonskih visina. Set bubnjeva ne nosi ulogu ritam sekcije, već solo instrumenta- notni zapis je jednak notnom zapisu instrumenata koji nose melodiju, npr. električna gitara, električne orgulje, marimba itd. Zappa nedostatak tonskih visina na setu bubnjeva nadomješćuje sa različitim bojama zvuka; razni bubnjevi, činele, zvana, odnosno sve što bubnjaru padne pod ruku. Notni materijal potiče izvođača da iskoristi cijeli spektar svog instrumenta. Dionica seta bubnjeva je strogo vezana uz dionicu melodijskih instrumenata pa tako određene visine seta bubnjeva prate, odnosno oponašaju tonske visine melodijskih instrumenata, npr. kad melodija ide silazno, sviraju se tom tomovi također silazno. Ritam je orkestriran po cijelom setu bubnjeva na način da su svi elementi iskorišteni u jednakoj mjeri.



Notni zapis 51- gornji red prikazuje dionicu seta bubnjeva, a donji red melodijsku dionicu marimbe

5.4. Adaptacija ansambla i djela na uvjete i okolnosti

Da bi izvedba ovog djela bila što bliža prirodi samog studija, odlučio sam se za ediciju izdavača *Bachovich Music Publications* u obradi Jonatana Haasa za udaraljkaški ansambl. Partitura se sastoji od sljedećih dionica: solistička dionica- set bubnjeva; glockenspiel/crotales, ksilofon, marimba kao nositelji glavnog tematskog materijala; vibrafon u ulozi klavijature kao glavni nositelj harmonijskih progresija; bas marimba i timpani u ulozi bas gitare. Dakle ova inačica skladbe zahtjeva šest svirača u ulozi pratnje solista. Ideja je u začetku bila idealna s obzirom na dostupnost instrumenata te volju mojih kolega za sudjelovanje na mom diplomskom koncertu. Međutim, radi izvanredne globalne situacije u vezi pandemije virusa mnogo je projekata i planova propalo, pa tako i moja izvedba kako je broj ljudi u sastavu bio prevelik. Tada sam se, u dogovoru sa mentorom, odlučio za kompromis odnosno varijantu izvedbe uz traku. Osobno nisam bio oduševljen sa tom idejom kako sam u glavi ranije imao sliku sastava sa najbližim prijateljima. Budući da se situacija s obzirom na mjere s vremenom stabilizirala, ukazala se opcija izvedbe djela sa živim izvođačima ali sa reduciranim sastavom. To je naravno predstavljalo novi izazov u vezi novog aranžmana. Okolnosti su dozvoljavale najviše troje izvođača u pratećem ansamblu, dakle trojicu je trebalo ukloniti. Smatrao sam da je nužno da novonastali sastav sadrži dionicu timpana kao okosnicu ritam sekcije, marimbu kao prepoznatljivu melodijsku udaraljku koja nosi glavnu melodiju, te vibrafon kao nositelj harmonije. U razgovoru o djelu, kolega Šimun Matišić mi predlaže aranžman sa orguljama umjesto vibrafona. Ta je ideja zaživjela kad sam je iznesao svom dugogodišnjem prijatelju Nevenu Resniku, inače bivšem orguljašu i studentu kompozicije na Zagrebačkoj Muzičkoj Akademiji. Kako je upravo kolega Resnik osoba koja me upoznala sa radom F. Zappe, sastavom *Emerson, Lake & Palmer* te ostalim imenima *progressive rock* žanra, za mene osobno, ovaj

hodogram po pitanju mog diplomskog koncerta dobiva novi značaj. Budući da smo uključili orgulje u aranžman, odlučili smo se još više približiti izvornoj boji zvuka ove skladbe te samog žanra, pa tako klasične orgulje zamjenjujemo električnim orguljama te dodajemo opciju analognog sintisajzera. Na taj način proširujemo spektar mogućnosti zvukovne boje pa to uvelike utječe i na sam aranžman. Zajedničkim trudom pronalazimo idealan način kako što realnije nadomjestiti trojicu svirača u originalnoj verziji. Principi su sljedeći:

- dubokim registrom na analognom sintisajzeru poduprijeti dionicu timpana
- električne orgulje, kao nadomjestak za vibrafon, donose bogate harmonijske progresije
- na ključnim mjestima, glavnu melodiju, uz marimbu, nose i sintisajzer i orgulje, katkad zasebno, katkad u kombinaciji

Dok su gore navedeno bile moje smjernice orguljašu, konačan aranžman je njegov vlastiti potpis kako je on imao posljednju riječ glede vertikalna orguljaške dionice ali i odabira registara te zvučnih boja.²⁶



Notni zapis 52- fragment dionice el. orgulja iz prvog stavka: glavni princip jest melodija u desnoj ruci, a dionica timpana i vibrafona u lijevoj ruci u razmaku od jedne dobe- homogenost zvuka (briga o rasporedu nastupa svake dionice kako bi se izbjegla zasićenost zvuka na početku takta)

²⁶ Potpuni aranžman dostupan pod točkom 8. Prilozi

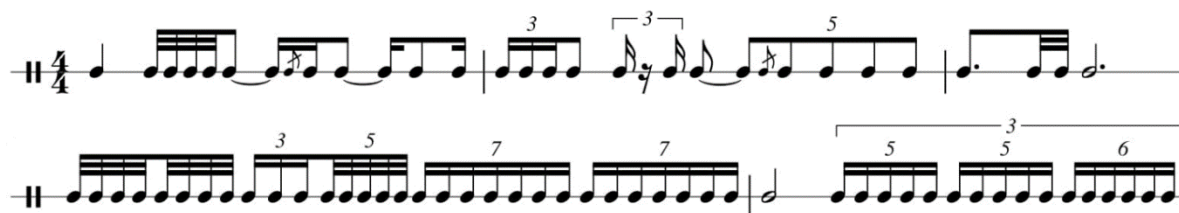


Notni zapis 53- fragment dionice el. orgulja iz drugog stavka: sličan princip je i u drugom stavku, a radi bržeg tempa harmonije nastupaju samo na većim notnim vrijednostima (melodija je jednoglasna)

Napomena: u aranžmanu svjesno nisu označeni detalji kao npr. instrument (el. orgulje ili sintisajzer) i registri iz dva razloga: 1- odabir registra je često stvar improvizacije; 2- mogućnost slobodnog izbora za svakog potencijalnog budućeg izvođača u pogledu zvučne boje i registra.

U procesu uvježbavanja sa pratećim ansamblom, uviđam kako marimba, koja nosi glavni tematski materijal, radi svoje boje u srednjem registru ne dolazi dovoljno do izražaja uz set bubnjeva, timpane, te električne klavijature. Taj problem rješavam na način da dionicu marimbe zamjenjujem dionicom ksilofona. Materijal je isti budući da oba instrumenta nose melodiju, razlika je minimalna u boji, ali značajnija u dinamici kako sada melodija na ksilofonu, odsvirana oktavu više, dolazi do izražaja.

Također, po uzoru na izvedbu ovog djela u New Yorku 1976. godine, odlučujem obogatiti *drum solo* u prvom stavku sa pratećim sitnim udaraljka. Tri izvođača u pratećem ansamblu sviraju unisoni ritam sa solističkom dionicom na *woodblocks* udaraljka, kravljim zvonima te kaskanjetama. Ritam je strogo definiran, ali ne i visina udaraljki kako svaki izvođač u pratećem ansamblu raspolaže sa minimalno dvije različite visine. Ideja je zvučno obogaćivanje sa dvije različite boje; drvenom (*woodblocks*, kaskanjete) i metalnom (kravlja zvona).



Notni zapis 54- notni zapis pratnje u sitnim udaraljka bez naznačene visine

ZAKLJUČAK

Iako moj program diplomskog koncerta nije zasnovan na pedagoškim kompozicijama, već umjetničkim, smatram kako svaka kompozicija može biti izvor novih saznanja i spoznaja dok god je umjetnik otvoren i spreman prihvatiti nove, dosad neistražene izazove. Svaka kompozicija je prilika za suočiti se sa novom problematikom, izazov za vlastito znanje i vještine, te mogućnost za razvijanje svog vlastitog individualnog glasa i pristupa.²⁷

Pri odabiru programa diplomskog koncerta imao sam na umu sljedeće kriterije;

- raznolikost u svakom smislu; instrumentarij, vrijeme nastanka kompozicija, raznolikost izvedbenih tehnika, porijeklo skladatelja i skladateljskih tehnika itd.
- tehnička zahtjevnost svake skladbe odnosno želja za dodatnim napredovanjem na različitim instrumentima (jedan od kriterija odabira skladbe za timpane je svakako bila kompleksnost materijala, maksimalan izazov za mene kao izvođača timpana, kriterij odabira *Black Page* je osobni doživljaj glazbe koja me ispunjava i to na akademskoj razini, na setu bubnjeva s kojim se, u svom obrazovanju, nisam susretao u većoj mjeri, kriterij *Olympian Drums* je suočavanje sa simbiotičkom glazbom i novim instrumentom), jednom riječju- izlaz iz komfor zone.
- unatoč raznolikosti programa, prezentacija prirode studija i udaraljkaške literature široj publici (usprkos njenoj kompleksnosti), odnosno laicima kojima bi ovakav program mogao biti atraktivan i zanimljiv.

„Udaranje“ po marimbi, više perkusivni nego melodijski pristup klavijaturi, nasuprot tome melodijski pristup setu bubnjeva, polifono nadopunjavanje ritamske i melodijske linije kod timpana nalik orguljama, te prepričavanje starih priča tapanom inspiracija su za temu ovoga rada. Dakle, naizgled nespojive kompozicije diplomskog koncerta povezane su već spomenutom poveznicom: neuobičajen pristup instrumentu.

²⁷ Vidi 8.3. Intervju sa Jean Geoffreyem, odgovor na četvrto pitanje

7. Izvori

7.1. Literatura

1. Holm, Matthew D. "The Common Voice from Japan: A Performance Guide and Examination of the Three Unaccompanied Marimba Pieces Performed by Keiko Abe on October 4th, 1968" (2016)
2. Kovačević, Krešimir; Muzička Enciklopedija, Jugoslavenski Leksikografski Zavod, Zagreb, 1983. str. 547., 548.
3. Wiebel, Virginia. "Wrong Notes are Deadly; The Importance of 'E' in Tanaka's 'Two Movements for Marimba.'" (June 1999)

7.2. Elektronski izvori

1. Hrvatska enciklopedija: poveznica-
<https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=22318>
(pristup 10. Lipnja 2021.)
2. Hrvatska enciklopedija: poveznica-
<https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=45785>
(pristup 10. Lipnja 2021.)

7.3. Multimedijalni izvori

Zappa, Frank; *Black Page #2; Frank Zappa- Zappa in New York (live); Palladium, NYC; December 1976.*- https://www.youtube.com/watch?v=bA_F8717o_k

8. Prilozi

8.1. Intervju sa prof. Igorom Lešnikom

1. Prije svega, znam da je djelo napisano za olimpijske igre u Ateni tako da tu nema pitanja. Intrigira me, zašto konj Aleksandra Velikog, borilački sport, ples, zvučne halucinacije i katarza kao nazivi stavaka?

„Djelo nije napisano za igre u Ateni nego za Olimpijadu u Pekingu (detalji u citiranom tekstu).

Naslovi stavaka povezani su s grčkim mitovima, legendama i općenito kulturom antičke Grčke (uz pojedine suvremene reminiscencije, primjerice na 9/4 ples Zeibekiko - <https://www.youtube.com/watch?v=GTFjKnzLeSg>) a proizlaze iz zvučnih asocijacija na značenje pojmova navedenih u IDIOTICONu.

Ideja Olimpijade poveznica je između korištenih pojmova. Primjerice, Aleksandar Veliki i njegov mitski konj Bukefal smještaju nas u odgovarajuće vrijeme i geografsko područje, Pangration kao natjecateljska borilačka disciplina antičke olimpijade zamišljena je kao vrhunac izvedbe tijekom kojeg se solist “hrve” s bubnjem a nakon pobjede dolazimo do Katharsis - katarzičkog stanja svijesti pobjednika.“

2. Otkuda inspiracija za zvukovni pejzaž?

„Nastanak opisan u dijelu teksta “The work came to life...”

Najkraće rečeno, su-autori Cibulka & Lešnik su nakon odabira teme dogovorili redosljed koraka u nastajanju zajedničke kompozicije:

- najprije stvaranje zvukova te njihovog protoka kao zadane zvučne podloge,
- potom dodavanje “žive” izvođačke dionice što je moguće bogatije različitim zvukovima samo jednog arhetipskog, udaraljkaškog te što jednostavnijeg glazbala,
- na kraju usklađivanje dvaju elemenata.“

3. U poduljoj slobodnoj kadenci u posljednjem stavku *Katharsis* nalazim izazovno konstantno svirati i istovremeno se bojim zvukovnog prezasićenja radi bogate matrice, pa se pitam je li možda mudro na tom mjestu odmoriti ruke i ostaviti matricu da dođe do izražaja? Također, jeste li i Vi kao izvođač imali takva mjesta „odmora“ u skladbi?

„Završnu katarzu u djelu je teško postići. Zadana zvučna podloga dobro se spaja s hipnotičkom repetitivnošću kao osnovom improvizirane dionice. Preporučam nadopunjavati se s dionicom table koju se može koristiti kao nit vodilju. Improvizacija podrazumijeva i mjestimično korištenje tišine odnosno pauza ali potpuno “prešutjeti” završni dio kompozicije nije opcija.

I to iz najmanje dva razloga:

- potpuno bi se izgubio sinergijsko & simbiotski efekt dvaju dionica to jest fiksirane zvučne podloge i bubnja;
- završni solo izvođača (broj 19 nakon što su zvukovi utihnuli nakon 14:10) bi se u tom slučaju doimao kao nasilno nalijepljen umjesto da uokviri cijelu priču kao replika uvodnog “sola” zvučne podloge (do broja 1 odnosno 0:56).

Osobno sam se (uvjetno rečeno) “odmarao” između brojeva 5 i 7 (od 04:00 do 05:50) puštajući zvučni pejzaž neka radi umjesto mene, samo uz moje mjestimične intervencije u prostoru (kako je navedeno u uputama).

Elementi izvedbe o kojima pišem dobro su kombinirani u videu japanske premijere koju preporučam pogledati na linku

<https://www.youtube.com/watch?v=dcPmTzQOz-A>

Može se to naravno izvesti i drugačije, ali na ovom videu su zastupljeni svi najvažniji kompozicijski elementi uz uglavnom vrlo dobru sinkronizaciju s podlogom i prijelazima. Teatarski elementi su tipično “japanski pogled na svijet” posebice pomalo robotski koreografirani pokreti (usporedi s pokretima izvornog plesača na linku u početku) ili “ponašanje” izvođača na samom završetku kompozicije. Međutim, to je prihvatljiva “cijena slobode” koju autor mora biti spreman platiti za izvedbu djela na globalnoj sceni.“

4. Zašto baš tapan kao solistički instrument?

„Podnaslov “for Tupan and Sounds” shvaćam generički, imajući pritom na umu specifični skup udaraljkaških tehnika izvedbe a ne konkretno folklorno glazbalo.

Dapače, smatram da bi se uporaba “pravog” tapana udaljila od izvorne želje za istraživačkim putovanjem u - što je moguće udaljeniji – drugačiji glazbeni prostor od onog u kojem živi tupan kao izvorno folklorno glazbalo.

Koncept solističke dionice koja se izvodi uz zvučnu podlogu može se sažeti u definiciju ideala jednostavnosti arhetipskog udaraljkaškog ili proto-glazbala “jedan čovjek-jedan bubanj”. „

5. Kao izvođač, što Vam je bilo najizazovnije pri sviranju i uvježbavanju ovog djela?

„Najzahtjevniji svirački izazov za mene je bio postići simbiozu u konačnom zvučnom rezultatu kroz sinergiju fiksiranih zvukova i žive dionice, posebice na prijelazima između solo dijelova i ponovnog nastupa zvučne podloge. Krajnji cilj bio bi stvoriti kod slušatelja osjećaj kako udaraljkaš kontrolira nastupe i ponašanje zvučnog pejzaža a nikako obrnuto.“

6. Jeste li improvizirane dijelove osmislili ranije i koliko ste se oslonili na spontanost u trenutku izvođenja?

„Treba naglasiti da “improvizirani dijelovi” ne podrazumijevaju potpuno slobodnu izvođača jer se traži strukturirani tip improvizacije. Kao uzorak za razumijevanje takvog ovdje poželjnog koncepta improvizacije može poslužiti stavak IV: Pangration.

Naime, zapis izvođačke dionice nudi određene ritmičke modele koji su zadanog tempa i trajanja dok verbalne pisane upute nadopunjuju smjernice za izbor zvukova, položaj glazbala ili ponašanje izvođača na sceni. Riječ je dakle o strukturiranoj improvizaciji: tek nakon usvojenog zadanog sadržaja izvođača se potiče na spontanu kombinaciju zadanih elemenata u ograničenom vremenu te na zadanim mjestima u protoku zvučne podloge. „

7. Kao kompozitorov savjet izvođaču, koliku važnost imaju vertikale između solo dionice i matrice? Imam li i ovdje određenu slobodu?

„Sloboda ili obveza poštivanja vertikala točno je označena u partituri te proizlazi iz:

- samog notnog zapisa u kojem su jasno izražene poželjne vertikale u protoku vremena ili partiture;
- pisanih tekstualnih uputa te uvodnih objašnjenja, kojih dio citiram u okviru.

Careful study of the audio track is of utmost importance. This pre-recorded sonic landscape is notated in a simplified manner providing information on timing, sound or instrument description with occasional rhythmic cues. Memorizing the audio track well

should enable an unhindered play-along performance. The gaps of silence require extra attention in performance, though absolute accuracy of the written solo part at points of sound reappearances is not obligatory. Players should freely adapt and modify the solo part in such spots in order to achieve smooth transitions.“

8. Smatrate li, i zašto, ovo djelo pedagoški značajnim?

„Očito je da kompozicija nije nastala u pedagoške svrhe.

Međutim, smatram kako može imati i donekle pedagošku vrijednost za udaraljkaše koji su – okruženi obilnom mainstream literaturom - u potrazi za kompozicijama koje nude mogućnost za stilski te izvođački odmak od standardnih izvođačkih postupaka. Za udaraljkaše koji se s ovakvom (danas već bogatom) literaturom nisu ranije bavili, svladavanje izazova ovog djela moglo bi značiti korak ka otvaranju vrata u područje istraživanja scensko-improvizatorsko-simbiotičke glazbe. „

8.2. Intervju sa skladateljem Yan Mareszom

1. Otkuda inspiracija za ovo djelo? Što ste od glazbe slušali da vas je potaknulo na pisanje ovog djela?

„Nisam slušao ništa. Samo intervencija jednog udaraljkaša s obzirom na rad sa pedalama. Ostalo, poliritamska struktura je bila moj dio posla.“

2. Ima li namjernih dodirnih točaka sa Eight Pieces for Four Timpani by Elliot Carter?

„Ne.“

3. Jeste li se konzultirali sa kojim udaraljkašem pri komponiranju ovog djela, i ako da, sa kime? Kako je intervenirao?

„Samo jednom radi provjere mogućnosti preštimanja.“

4. Biste li izdvojili pojedine dijelove u svojoj kompoziciji i po čemu?

„Ne.“

5. Sa gledišta kompozitora, ima li i koliko umjetničke slobode izvođač pri izvedbi ovog djela?

„Nema slobode kako su sve pauze između cjelina izbrojane.“

6. Ja sam osobno u ovom djelu napravio manje preinake kao što su kraće pauze u svrhu promjene palica i sviranje *unisono* kotlova isključivo na nižem kotlu. Jesu li takve stvari Vama kao kompozitoru prihvatljive?

„To je uvijek moguće, međutim u posljednje izdanje skladbe je uključena mogućnost sviranja kotlova sa pedalama za bas bubanj.“

7. Smatrate li svoje djelo pedagoški značajnim i korisnim za udaraljkaša?

„Nadam se ali ne znam koliko s obzirom da ovu skladbu sviraju samo napredniji svirači.“

8. Imate li kakvih savjeta za izvođača?

„Tempo!“

8.3. Intervju sa Jeanom Geoffroyem

1. Jeste li bili prisutni u procesu komponiranja ovog djela?

„Apsolutno ne.“

2. Je li Vas ova kompozicija podsjetila na neka slična djela s kojima ste se susreli?

„Ne utoliko koliko je timpanistička literatura uglavnom pisana za 'tom tomove sa preštivanjem.' Glavna problematika ove kompozicije je svakako njen stalni kontrapunkt i stajalište s obzirom na dobe.“

3. Koliko Vam je ova kompozicija bila izazovna i kojim ste dijelovima posvetili najviše vremena?

„Očuvati istu energiju i tempo kroz cijelu skladbu.“

4. Je li Vam ova kompozicija bila od osobne umjetničke koristi i kako?

„Da kako je svaka nova kompozicija mogućnost za izvođača da pronađe svoj osobni pristup, te da razvije svoj vlastiti glas. Bitno je razlikovati što je napisano, i što izvođač čita s lista.“

5. Jeste li odsvirali sve dijelove kako piše ili ste unijeli neke preinake u materijalu? Ako da gdje i zašto?

„Svirao sam sve kako je zapisano, ali do neke mjere, to je izbor izvođača.“

6. Smatrate li i zašto ovo djelo pedagoški značajnim?

„Naravno s obzirom da pruža svjež i drugačiji pristup instrumentu, no također kao prilika za izvođača da razvije osjećaj prilagodbe s obzirom na dinamiku i frekvenciju udaraca kako bi izbjegao zvukovno zasićenje.“

7. Za kraj, koji biste savjet dali drugom izvođaču u vezi ovog dijela?

„Svirati što je jasnije moguće, održati tempo i pulsaciju, sačuvati istu energiju u svim dinamikama, te učiti o vlastitom pristupu.“

8.4. Analiza Etude d'Impacts

Legenda: -Proširenje: plavom bojom

-Sažimanje: zelenom bojom

-Vezni materijal, napetost: žutom bojom

-Omjeri: crvenom bojom

PROŠIRENJE

1:1 1:2 1:3 1:4 1:5 1:6 1:7 1:8

IV.
III.

m.d. bag. dure côté bois
m.g. bag. dure côté bois

mp

partie inférieure : feutre

SAŽIMANJE

(1:8) 1:9 2:9 2:8

ff
ub.

I.

II.
centre (son moins résonant)

f

mf

2:7 2:6 2:5 2:4 2:3

(centre)

f mf

PROŠIRENJE

(2:3) 2:2 2:1 3:1 3:2 3:3 3:4 3:5

(centre)

f mf ff

(3:5) 3:6 3:7

3:8

3:9

p

PROŠIRENJE

(3:9)

(III.)

4:1

4:2

4:3

IV.

II.

ff

La' & Fa : bois, position ordinaire

partie inférieure : feutre

I.

ff

f

(*ff*)

III.

4:4

4:5

4:6

IV.

f

mf > *mp*

ff

mf — *mp*

f

buzz, sur toute la durée

mp

[*f* *mf* — *f* *mf* —]

centre —

centre —

(4:6)

4:7

4:8

f

mp

mf

(*f*)

(centre) —

f *p* —

centre —

mf

(4:8) 4:9

p *mf* *p*

(dead strokes) *mf* *p*

centre

(4:9) 5:9

pp

(5:9) 5:8 5:7

pp

(5:7) 5:6 5:5

pp

(5:5) 5:4 5:3 5:2

p *mf* *p* *mf* *mp*

5:1

m.d. une baguette côté feutre pour le Mi (le plus court possible) (m.d.)

m.g., les deux baguettes côté bois (m.g.)

f *ff*

6:1 6:2

9:4

* La partie inférieure peut aussi être exécutée au pieds, en utilisant deux pédaliers de grosse caisse auxquels sont fixés une baguette de bois venant frapper les futs. Si cette option est choisie, la partie supérieure se joue à deux mains avec dans la m.d., une baguette de vibra côté petit manche fin et dans la main gauche la baguette côté feutre.

(6:2) 6:3 6:4 6:5
 (9:4) 8:4 7:4
p *mf* *p* *mf*

(6:5) 6:6 6:7
 (7:4) 6:4 5:4 4:4
p *mf* *p* *mf* *p* *mf*

(6:7) 6:8
 (4:4) 3:4 2:4 1:4 1:4 2:4 3:4 4:4
p *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf*

(6:8) 6:9
 (4:4) 5:4 6:4 7:4
p *mf* *p* *mf* *p* *mf*

(7:4) 8:4
 (7:4) *f* 9:7
 3 4

(8:4) 9:4

(9:7) 8:7

(mf)

(8:7) 7:7

(m.d. poser bag. de vibra et reprendre la deuxième baguette double face)

(7:7) 7:6 7:5

(7:5) 7:4 7:3

(7:3) 7:2 7:1

tout : côté bois

fff pp

7:1 7:2 7:3 7:4

(7:4) 7:5

(7:5) 7:6

(7:6) 7:7

(7:7) 7:8

(7:8) 6:7 6:6

(6:6) 6:5

(6:5) 6:4 6:3

(6:3) 6:2 6:1 5:1 5:2 5:3

(5:3) 5:4 5:5

(5:5) 5:6 5:7

(5:7) 5:8

(5:8) 6:4 6:4

(6:4) 5:4 4:3

(4:3) 4:2 4:1 3:1 3:2 3:3 3:4 3:5

(3:5) 3:6 3:7

(3:7) 3:8 2:8 2:7

(2:7) 2:6 2:5 2:4 2:3 2:2

(2:2) 2:1 1:1 1:2 1:3 1:4 1:5 1:6 1:7 1:8

(9)

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

pp *p*

(*p*) *mp* *p*

mp *p* (*p*)

(3:9) 3:8

(3:8) 3:7 3:6

faire progressivement ressortir la partie inférieure

(3:6) 3:5 3:4 3:3 3:2 3:1 2:1

(faire progressivement ressortir la partie inférieure)

mf

2:2 2:3 2:4 2:5 2:6 2:7

(2:7) 2:8 2:9 1:9

(1:9) 1:8 1:7 1:6 1:5 1:4

1:3 1:2 1:1

8.5. Adaptirani sažetak *Black Page*

The Black Page

Frank Zappa

$\text{♩} = 60$

The musical score is written for piano in 4/4 time with a tempo of 60 beats per minute. It consists of six systems of music. The first system shows a melodic line in the right hand with triplets and a quintuplet, and a bass line with chords. The second system features a complex melodic line with fingerings 3, 5, 7, 5, 5, 3, and 6, and a bass line with chords. The third system continues the melodic line with fingerings 3, 5, 6, and 5, and a bass line with chords. The fourth system shows a melodic line with fingerings 3, 5, 5, 5, and 5, and a bass line with chords. The fifth system features a melodic line with chords and a bass line with a single chord. The sixth system shows a melodic line with chords and a bass line with chords.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first two measures, a bracketed group of seven notes labeled '7', and a bracketed group of five notes labeled '5'. The bass clef staff is mostly empty, with a whole note chord in the second measure.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a complex melodic line with slurs and brackets, including groups of three notes labeled '3', five notes labeled '5', and seven notes labeled '7'. The bass clef staff contains a sustained chord in the first measure, indicated by a long horizontal line.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with slurs and brackets, including groups of five notes labeled '5', five notes labeled '5', three notes labeled '3', and six notes labeled '6'. The bass clef staff contains a complex chordal accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with slurs and brackets, including groups of three notes labeled '3', five notes labeled '5', and six notes labeled '6'. The bass clef staff features a complex chordal accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with slurs and brackets, including groups of three notes labeled '3', five notes labeled '5', and five notes labeled '5'. The bass clef staff is mostly empty.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff features a complex melodic line with slurs and brackets, including groups of five notes labeled '5', five notes labeled '5', five notes labeled '5', and two groups of eleven notes labeled '11'. The bass clef staff is mostly empty.

Seventh system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with slurs and brackets, including groups of three notes labeled '3', five notes labeled '5', five notes labeled '5', three notes labeled '3', and six notes labeled '6'. The bass clef staff contains a complex chordal accompaniment.

II.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a few notes and rests. A dynamic marking of *pp* is present in the bass staff.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the first system. The lower staff contains a bass line with rests and a few notes. A dynamic marking of *pp* is present in the bass staff.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a complex melodic line with slurs and ornaments, including a triplet of eighth notes. The lower staff contains a bass line with rests and a few notes. A dynamic marking of *pp* is present in the bass staff.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a complex melodic line with slurs and ornaments, including a triplet of eighth notes and a sextuplet of eighth notes. The lower staff contains a bass line with rests and a few notes. A dynamic marking of *pp* is present in the bass staff.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a complex melodic line with slurs and ornaments. The lower staff contains a bass line with rests and a few notes. A dynamic marking of *pp* is present in the bass staff.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes (marked '3') and a sixteenth-note triplet (marked '5'). The bass clef staff is empty.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a complex melodic line with triplets (marked '3') and sixteenth-note triplets (marked '5'). The bass clef staff contains a single note with a sharp sign and a fermata.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with eighth-note patterns. The bass clef staff contains a chord with two sharps and a fermata.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with eighth-note patterns. The bass clef staff contains a chord with two sharps and a fermata.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a seven-note triplet (marked '7') and a three-note triplet (marked '3'). The bass clef staff is empty.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a three-note triplet (marked '3') and a sixteenth-note triplet (marked '3'). The bass clef staff contains a chord with two flats and a fermata.

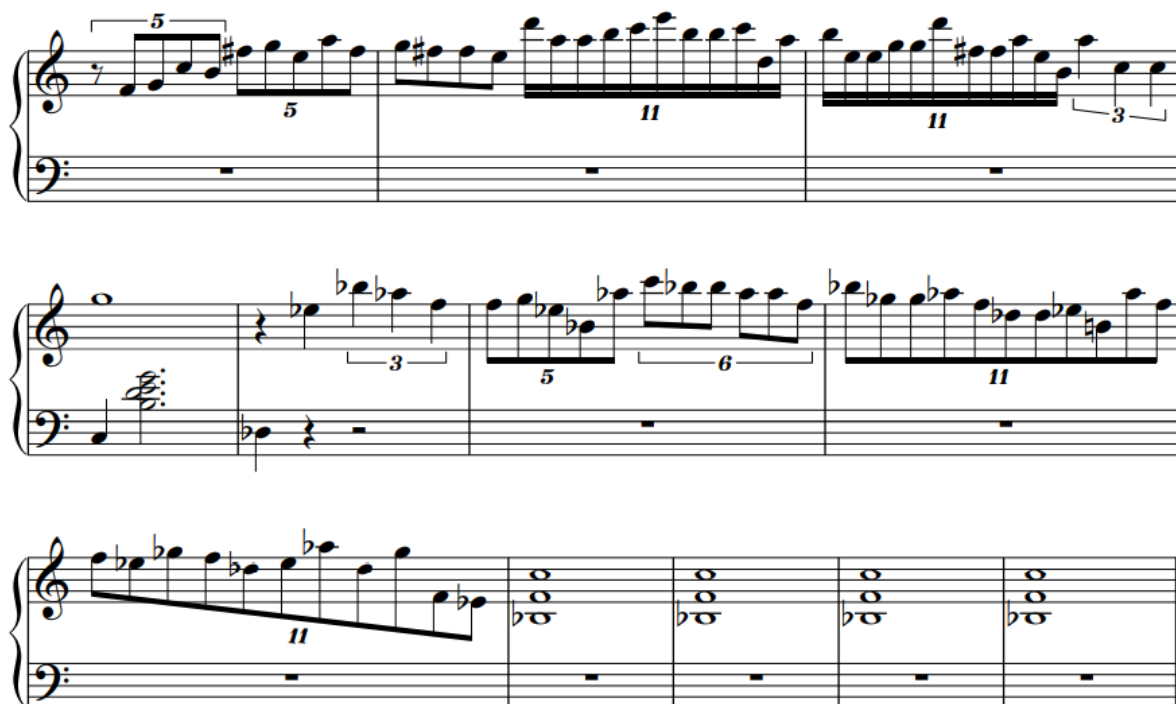
First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a trill on the first measure, followed by eighth-note runs. The bass clef staff has rests. Fingering numbers 3, 5, 7, and 3 are indicated below the treble staff.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with eighth-note runs and a sixteenth-note triplet. The bass clef staff has rests. Fingering numbers 3, 3, and 6 are indicated below the treble staff.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with slurs and ties. The bass clef staff contains a complex accompaniment of chords and arpeggios. A treble clef is also present in the bass staff for the final two measures.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has eighth-note runs with slurs. The bass clef staff has rests. Fingering numbers 3, 5, and 6 are indicated below the treble staff.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains eighth-note runs with slurs. The bass clef staff has rests. Fingering numbers 3, 5, 3, and 5 are indicated below the treble staff.



8.6. Slike i notni zapisi

Slika 1: Poveznica:

http://crafts.shopbulgaria.com/index.php?route=product/product&product_id=5504

(Pristup 11. Lipnja 2021.)

Slika 6: Poveznica:

<https://greekherald.com.au/community/key-tips-to-slay-a-zeibekiko-2/>

(Pristup 11. Lipnja 2021.)

Slika 7: Poveznica:

<https://www.estia.tv/arxaiologia/istorika/item/416-to-pagkraton-stin-arxaia-ellada-i-apolyti-elliniki-polemiki-texni>

(Pristup 15. Lipnja 2021.)

Slike 2-5: iz osobne arhive

Slike 7-17: iz osobne arhive

Notni zapisi 1-54: iz osobne arhive