

Long Sullen Silences And An Occasional Punch In The Face - za orkestar i klavir solo

Žerovnik, Juraj Marko

Master's thesis / Diplomski rad

2018

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:639900>

Rights / Prava: [In copyright](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2022-11-27**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

I. ODSJEK

JURAJ MARKO ŽEROVNIK

LONG SULLEN SILENCES AND
AN OCCASIONAL PUNCH IN THE FACE
ZA KLAVIR SOLO I ORKESTAR

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2018.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

I. ODSJEK

LONG SULLEN SILENCES AND
AN OCCASIONAL PUNCH IN THE FACE
ZA KLAVIR SOLO I ORKESTAR

DIPLOMSKI RAD

Mentor: red. prof. art. Frano Parać

Student: Juraj Marko Žerovnik

Ak.god. 2017./2018.

ZAGREB, 2018.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

red. prof. art. Frano Parać

Potpis

U Zagrebu, 26. 9. 2018.

Diplomski rad obranjen:

POVJERENSTVO:

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE
AKADEMIJE

1. UVOD

Gotovo niti jedan instrument nema u povijesti zapadne klasične glazbe toliko važnu ulogu kao što je to klavir. Tokom svojih gotovo tri stoljeća postojanja posvjedočio je mijenama stilova, estetika, tehnika sviranja, zvukovnosti i poimanja glazbe. Razlog što je upravo klavir postao skladateljsko *igralište* za isprobavanje novih ideja leži vjerojatno u kombinaciji fizičkih dimenzija, velikog raspona, boje zvuka i relativno povoljne cijene.

Osobno sam i ja pred dvadeset godina započeo svoj glazbeni put lupajući po klavijaturi – put koji je nedavno kulminirao stjecanjem diplome glazbenika klavirista. Sve to vrijeme postojala je maštarija o veličanstvenoj skladbi, koja bi bila posvećena svom instrumentu. Sa skladateljskog gledišta, pisanje za orkestar je pak kao igranje s najsajnijom i najzabavnijom igračkom do koje dijete (skladatelj) može doći. Gledano iz tog gledišta, činilo mi se sasvim prirodnim primiti se očite kombinacije: koncert za klavir i orkestar.

Čitanjem naslova slušatelj dobiva već, makar nesvjesno, malu najavu onog što slijedi. *Long Sullen Silences and an Occasional Punch in the Face* je citat iz jedne vrlo popularne TV serije, a pokazalo se da vrlo dobro opisuje moju glazbu. Osim što nosi potencijalno glazbene konotacije, ideja ovakvog naslova je i stvaranje svojevrsnog mosta između suvremene klasične glazbe i popularne kulture. Nadovezujući se na misao o takvom mostu, posebno zanimljivim se je pokazalo još pitanje utjecaja takve kulture na skladatelja. Konkretno, interesantnim mi se je učinilo pitanje kako svaki pojedini skladatelj nove glazbe razlikuje svoju glazbu od one popularne, koju čuje na radiju ili u kafiću. S obzirom na to da u 21. stoljeću nitko ne može kredibilno zaniijekati da ga je *mainstream* kultura u potpunosti zaobišla, taj netko nužno ima svoje (makar nesvjesno) mišljenje o njoj.

Između ostalih, takve ideje su utjecale na razvoj glazbenih misli u mojoj skladbi. Prije početka skladanja ove skladbe odlučio sam primijeniti drugačiji misaoni postupak od onih koje sam do sada primijenjivao. Uvijek je dosad bio slučaj da bih na neki način stvorio stilski okvir temeljen na trenutnom raspoloženju i koji onda stajao relativno čvrsto. Unutar takvog okvira bi se gotovo glazbeno djelo trebalo nalaziti i tako prenijeti svoju ideju. To se je činilo kao dobra strategija za izbjegavanje paralize, koja nužno nastane kada je skladatelj suočen s beskonačnošću izbora pri početku skladanja. Međutim, takav način pokazao se je nedostatan, jer bi tada uvijek morale otpasti ideje koje su se činile *nepodobnima*. S obzirom na raznolikost takvih ideja činilo se je nemoguće objediniti ih u jedno djelo, no na kraju sam ipak odlučio pokušati ih iskoristiti. Na kraju se je to pokazalo najbolji mogući način, koji je rezultirao osobnim napretkom, otkrivanjem osobnog stila i mnogo življom i životnijom muzikom.

2. ANALIZA I PREGLED ORKESTRACIJE

Kao što sam već ranije dao do znanja, svojom glazbom želio sam ocrtati svijet ispunjen zvukovima naše svakodnevice 21. stoljeća. To naravno nije mišljeno isključivo na način tonskog slikanja, gdje bi glissando na harfi s flažoletima na violini sviranima spiccato trebao predstavljati vodopad ili brzi uzlazni i silazni arpeggi trebali predstavljati nevrijeme. U zvučnom svijetu kojeg nastojim stvoriti vlada polistilizam – elementi starijih glazbi susreću se u naizgled kaotičnoj mješavini te se bore za prevlast. Slušatelju će ipak najviše ostati u uhu korištenje ponavljajućih struktura, nastalih pod utjecajem američkih minimalista. Osim toga, izuzetno snažnim sam doživio auditivne iluzije Shepardovog tona i Rissetovog ritma, odnosno beskrajnog glissanda i beskrajnog *acceleranda*. Zahvaljujući svojem izmijenjenom pristupu, napokon sam i ritmu dodijelio dovoljno prostora za disanje, na račun vertikalnih sklopova i horizontalnih linija. Ritam sam kao glazbeni parametar osobno uvijek doživljavao kao najvažniji i najsnažniji. Kao zadnji od važnijih generativnih elemenata moje glazbe naveo bih sekventno ponavljanje glazbenog materijala. Velika količina naizgled tonalitetno-funkcionalnih ili kakvih drugih sklopova nastala je vjerojatno iz sekventnog tretiranja prethodnog materijala.

Ljestvični materijal je rudimentaran i najčešće proizlazi iz jednog početnog akorda. Ponekad su prisutni tonalitetni prizvuci, koji su tu međutim zbog svoje zvučne boje te stoga nisu tretirani tonalitetno. Češći je slučaj da se nekoliko tonova ishodišnog akorda počne pojavljivati samostalno i na taj način počnu zvučati kao dio oktatonске ili cjelotonske ljestvice ili pak kakvog dvanaesttonskog niza. Jedini princip klasičnog tonaliteta za kojeg smatram da je preživio test vremena jest dominacija jedne tonske visine nad drugima. U mojoj skladbi se na kraju odsjeka uvijek pojavi jedan ton koji se češće pojavljuje i koji stekne smisao tonike.

Vertikalne strukture su uglavnom nastale iz potrebe da određeni sklop postane glasniji. Uz povećavanje dinamike, shvatio sam da se glasnoća sklopa može povećati i dodavanjem tonskih visina. Stvarajući takve sklopove nastojao sam izbjeći bilokakva poznata zvučanja, te sam akorde uglavnom gradio od snažnih disonanci poput velikih septima, malih nona i sl. Takva metoda gradnje vertikale je posebno prisutna u klavirskog dionici, gdje je još uzet u obzir i fizički osjećaj akorda na klavijaturi. Iz toga razloga, poznata zvučanja poput kvintakorda ili septakorda rezervirana su za vrlo malobrojna mjesta od posebne važnosti.

Glazbene ideje od kojih sam skrojio svoje djelo nastale su također drugačijim putem od dosadašnjeg. Svako misli koja je dodijeljena nekom instrumentu, nastojao sam pronaći oblik koji će na dotičnom instrumentu najbolje zvučati. Takav princip je ponekad doveo i do toga da se prvotna, *izvrsna* ideja transformira do neprepoznatljivosti, samo zato da bi odlično zvučala primjerice na trombonu ili flauti. Osim tog principa, prije skladanja sam već došao i sa setom zvukova za koje sam znao da želim iskoristiti i oko kojih je zbog toga izrasla neka sasvim nova glazba.

Pod utjecajem *minimal music* je i moj tretman udaraljki, koje u ovoj skladbi imaju izuzetno važnu ulogu. Može se sa sigurnošću reći da su po hijerarhiji važnosti na mjestu ispod solo klavira, a iznad ostatka orkestra. Ali na kraju je orkestru ipak dodijeljena uloga onoga tko ima *zadnju riječ*.

Sastav orkestra za koji sam se na kraju odlučio je *a tre*: piccolo, dvije flaute (druga flauta duplira drugi piccolo), dvije oboe, engleski rog, dva klarineta in B, bas-klarinet in B, dva fagota, kontrafagot, četiri roga in F, četiri trube in C, tri tenor trombona (treći duplira i kao bas trombon), tuba, udaraljke, dvanaest prvih violina, deset drugih violina, osam viola, šest violončela i šest kontrabasa. Uz sve njih se tu nalazi naravno i solistički tretirani klavir.

Kao što je već navedeno, udaraljke su vrlo važne te je prisutan i veliki asortiman instrumenata: četiri timpana, triangel, veliki bubanj, dva tam-tama (srednji i vrlo veliki), pet wood blockova, pet praznih konzervi ili limenki od boje, pet tom-tomova, dvije crash činele (velika i mala), vrlo mala kineska činela, ride činela, splash činela, hi-hat činela, djembe, dva bongosa, marimba i shaker.

2.1. Prvi stavak

Početak prvog stavka stvara glazbenu kulisu na kojoj nastaje cijela skladba. Klavirski solo na početku, poput neke ranobarokne toccate, privlači odmah pažnju na sebe. Glazba u ovom klavirskom solu, kao i u većini ostalih, je gestično i u krajnje ekstremnoj dinamici osmišljena. Građena je od repetiranih tonova, koji se izmjenjuju između širokog akorda i jednog tona – fis kontra. Tih prvih nekoliko taktova, međutim, nije tematskih te tek u šestom taktu nastupa prvi glavni motiv prvog stavka.



Ovaj motiv sadrži sve stilske odrednice koje sam već ranije naveo: ritmički je izrazit, izaziva asocijacije na neki drugi žanr glazbe (latino?, jazz?), u ekstremnoj je dinamici, instrumentalno je idiomatski osmišljen i pogodan je za jednostavne postupke ritamske razrade. Već nakon četiri takta nastupa karakterističan tretman: kompleks zapadnjačkih, afričkih i latinoameričkih udaraljki svira *groove* u jedanaesteroosminkoj mjeri koji je stalnom sukobu s prvotnim četveročetvrtinskim ritmom klavira. Priča se nastavlja do 19. takta gdje započinje novi blok. Taj je blok temeljen na brzom peterodobnom ritmu koji se opsesivno ponavlja

sljedećih stotinjak taktova:

(3+2)

pp marcato

Taj glazbeni materijal funkcionira kao protuteža ili odgovor početnom četveročetvrtinskom, sinkopiranom motivu. Uvođenjem drugog dijela skladbe počinjem koristiti i novi princip koje je također vrlo važan za ovu glazbu: hipnotička, dugotrajna ponavljanja. Peterodobni ritam funkcionira kao ostinato uz kojeg su pažljivo posložene male geste u drugim instrumentima. Cilj ovakvog pisanja stvoriti osjećaj statičnosti i svaku sljedeću promjenu učiniti neočekivanom. Paralelno s tim nastavlja se u udaraljkaškoj sekciji prethodni četveročetvrtinski ritam, koji stvara prvi nivo poliritma.

Završni sastavni dio ovog dijela jest ritam u trajanju od dvadeset i tri šesnaestinke koji se nalazi u dionici klavira. Ritam je identičan u obje ruke i građen je od nasumično raspoređenih osminkskih i šesnaestinskih trajanja, ali u svojem prvom pojavljivanju to nije čujno. Takav je slučaj zbog toga što je dionica desne ruke pomaknuta u fazi za jednu šesnaestinku. Svakim sljedećim ponavljanjem pomak u fazi povećava se za jednu šesnaestinku i samim time nastaje nova zvučna slika, slična a opet različita.

(3+2)
(group: 23 ♩)

senza ped. sempre

Za svirače je ovo možda i najteže mjesto u cijeloj skladbi. Dugo vremena sam proveo razmišljajući na kojih bih način instrumentirao ovo mjesto, a da se smanji rizik od raspada i gubljenja. Međutim, pokazalo se je nemogućim olakšati ovo mjesto bez odricanja od njegovog fundamentalnog građevnog elementa – peterodobnog ritma. Stoga sam dotični element posvetio drvenim puhačima – instrumentima s jasnom atakom i vrlo dobrim dinamičkim rasponom.

Slijedi ponovna solo kadenca klavira, ovaj put dulja i još glasnija od prve. Građena je također manipuliranjem ritamskih vrijednosti, u protuslovlju sa šejkerom koji strpljivo svira šesnaestinke u četveročetvrtinskoj mjeri. Akordi su ovdje građeni kombinacijom malih sekundi, tritonusa i velikih septima – tonova koji čine akord ugodnim za svirati u glasnoj dinamici.

Nakon solo klavira slijedi svojevrsan provedbeni dio – mjesto u svojoj skladbi na kojem sam se najviše približio klasičnom tretiranju motivskog materijala. Početni četveročetvrtinski motiv ovdje se također pomiče u fazi, mijenja mu se raspored teških doba, rastvara ga se na proste faktore i prekida neočekivanim ispadima energije ostatka orkestra.

Repriza je lapidarna, smanjenog instrumentarija i ponovno praćena neumornim zapadnjačko-afričko-latinskim ritmom na udaraljka. Sve se to odvija na tepihu od visokog klastera u gudačima i završava gotovo nenadano kako je i započelo. Peterodobni motiv se također još jednom pojavljuje, kako bi podsjetio slušatelja na svoje dane slave. Gudački klaster za to vrijeme gotovo neprimjetno poprima sve kompleksniju i kompleksniju unutarnju strukturu. Međutim, čim je slušatelj primjeti, strukture tone u tišinu.

2. 2. Drugi stavak

Drugi stavak preuzima ulogu skerca u ovom koncertu. Od samog pojavljivanja prve ideje, instrumentirane za bas-klarinet, kontrafagot, marimbu, violončela i kontrabase pizzicato, pojavljuje se asocijacija sa *slapstick* humorom iz starih crtanih filmova ili možda pak Mickey Mouse efektom iz muzike. Na ovom se mjestu također pojavljuje i postupak koji će kako vrijeme odmiče dobivati na važnosti: *accelerando*. Jedan takav *accelerando* dolazi i dovodi do pojave prvog motiva ovog stavka:



Na ovom mjestu zamišljena je i mala reminiscencija na sličan početak prvog stavka. Dolazi do kontrasta kad se iznevjeri želja za ponavljanjem i tema s latino prizvukom skrene prema glasnijoj varijanti sebe. Na ovom mjestu nastupa klavir s ritamski variranim dvostrukim sekundama, dok komunicira s ostatkom orkestra preko uzlaznih glissanda.

U ovom stavku postaje sve izraženija tendencija ka blokovskom komponiranju glazbe, odnosno sve manjom i manjom količinom razrade motiva. Ovdje je također prisutan polistilistički princip, u kojem se radi izražajnijeg kranjeg efekta spajaju glazbe iz različitih vremena i prostora.

Cijeli orkestar se uključuje nakon malog neočekivanog dua piccola i kontrabasa, i podsjeća slušatelja glasne ritamske udarce prvog stavka. Ovdje se ponovno nalazim u peterodnoj mjeri, koja se ovaj put dovoljno sporo kreće, da se čuje točno svaka doba zasebno. Glazba je građena od tri instrumentalne situacije: politonalitetni sklop u visokim puhačima, nekoliko pizzicato akorada s wood blockovima i opsesivnim pulsom dubljih puhača i gudača. Ta tri stvaraju Mickey Mouse efekt – kaleidoskopski skačući s jednog na drugi.

Mjesto kulminira dolaskom akorada u klaviru u fortissimo dinamici i žestokom kontriranju orkestra. Ovdje je glazba za orkestar ponovno pisana vrlo gestično: izmijenjući krajnje visoke i krajnje duboke registre (vidi primjer!). Na način na koji bi se to dogodilo možda u crtiću, glazba splasne i umiri se jednako naglo kao što se je rasplamsala.

Završetak stavka i ovaj put asocira na početak, no kreće se iz visina prema dolje. U duhu cijelog stavka kraj dolazi nenadano i neočekivano je tih. Mnogo tko bi ovdje mogao još očekivati svakojakih eskapada...

Također bi mnogo tko na ovom mjesto mogao očekivati i kakvu sporiju glazbu, nešto što će malo dulje trajati. Tog neće biti. Ovdje sam kao skladatelj svjesno ignorirao čestu praksu kombiniranje spore i brze glazbe, jer sam mnogo puta na izvedbama skladbi drugih skladatelja shvatio da mi se ti spori stavci najmanje sviđaju. Ti su stavci često bili razlog mog ne slušanja neke simfonije ili koncerta u njegovoj cjelini.

133

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Cbsn.

Hn. in F

Tpt. in C

Tbn.

B. Tbn.

Tba.

Timp.

B. D.

W. Bl.

Perc.

Mar.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

o. s.

arco

pizz.

2. 3. Treći stavak

Treći stavak donosi na neki način najveću glazbenu silinu, ali s najmanjim sredstvima. Na ovom mjestu napustio sam u potpunosti ma kakav klasičan tretman motiva ili tema i prepustio sam zvukovima samima kakvi jesu: ritamski puls u deseteroosminskoj ili četveročetvrtinskoj mjeri, zastrašujući odjek velikog tam-tama.

U ovom sam stavku također ostvario svoju dugogodišnju maštariju: klavir će nastupiti sam s udaraljka! I to tako da će i sam poprimiti prirodu udaraljke, kakva i jest! Klavirist u ovom stavku više ne koristi prste za sviranje, nego šake, dlanove, podlaktice i cijelu ruku.

Nadalje, želja mi je bilo u ovom stavku stvoriti kulminaciju onog psihoakustičkog koncepta koje se polako prikada već od početka skladbe: kako nešto učiniti uistinu glasnim? U ovom stavku želio sam iskoristiti izazivanja straha i nemira koju iznenadni glasni zvuk ima na slušatelja. Taj zadatak zvuči jednostavno, no ipak je teže nego što bi se dalo naslutiti. Naime, kako to da slušatelji s najglasnijih glazbenih događanja do kojih se može doći – *heavy metal* koncerata – ne odlaze s njih paralizirani od straha? Na kraju se pokazuje kako je privikavanje uha na tišinu i potom iznenadni glasni zvuk najbolji način za izazivanja tzv. *glazbenog straha*.

Sastav od četiri udaraljkaša pokazao se je ovdje kao idealnim kandidatom za stvaranje takvog glazbenog svijeta. Jer koliko god je veliki bubanj sposoban *srušiti luster* svojog galamom, ne leži njegova moć u tome. Leži upravo u tome što je slušatelja strah svakog sljedećeg udarca za vrijeme trajanja tišine između tih udaraca.

Stavak je dakle moguće podijeliti u dvije polovice: prva je građena komponiranjem s tišinom, a druga crescendom. U prvoj polovici primjenjuje se i slušna iluzija Rissetovog ritma, koja u kombinaciji s glasnom dinamikom funkcionira kao nositelj *glazbenog straha*. Tri pojavljivanja beskrajnog acceleranda u ovom stavku isprekidana su kratkim solima udaraljki i klavira.

Posljednji dio građen je na pedalnom tonu B. Taj je ton bio jedna od gore navedenih ideja s kojima sam došao još i prije nego što sam počeo sa skladanjem ove skladbe. U ovom dijelu orkestar ipak pokazuje kako može nadjačati nekoliko udaraljkaša silinom zvuka. Polako rastući klasteri iznad apokaliptičnog pedalnog tona najavljuju kako neminovni kraj skladbe tako i koračanje vremena u velikom stroju s motorom prema neizvjesnoj budućnosti.

3. ZAKLJUČAK

Pisanje ovog djela proteglo se kroz gotovo dvije godine i samim tim je postalo djelo koje je imalo najviše vremena za sazrijevanje. U ovom djelu nastojao sam predočiti svoju viziju nove glazbe i način na koji se ona može postaviti nasuprot raširenijoj i nerijetko isključivo na zaradu orijentiranoj popularnoj kulturi. U ovom djelu svoje su mjesto našli stilizirani zvukovi motora, aviona, vlakova, kompjutera, ljudi i njihovi misli u ovom trenutku 21. stoljeća.