Koncert za domru i orkestar u g-molu Nikolaja Budaškina: formalna analiza i tehnički aspekti izvedbe

Stanojević, Srđan

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://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:116:049869

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-01**

Repository / Repozitorij:

Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

VIII. ODSJEK

Integrirani preddiplomski i diplomski instrumentalni studij – smjer Tambure

SRĐAN STANOJEVIĆ

KONCERT ZA DOMRU I ORKESTAR U G-MOLU NIKOLAJA BUDAŠKINA: FORMALNA ANALIZA I TEHNIČKI ASPEKTI IZVEDBE

DIPLOMSKI RAD

ZAGREB, 2021.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

VIII. ODSJEK

Integrirani preddiplomski i diplomski instrumentalni studij – smjer Tambure

KONCERT ZA DOMRU I ORKESTAR U G-MOLU NIKOLAJA BUDAŠKINA: FORMALNA ANALIZA I TEHNIČKI ASPEKTI IZVEDBE

DIPLOMSKI RAD

Mentor: Veljko Valentin Škorvaga, v. pred.

Student: Srđan Stanojević

Ak. god. 2020/2021.

ZAGREB, 2021.

DIPLOMSKI RAD ODOBRIO MENTOR

Veljko Valentin Škorvaga, v. pred.

_____

Potpis

U Zagrebu, 15.03.2021.

Diplomski rad obranjen _____

(datum, ocjena)

POVJERENSTVO:

1. red. prof. art. Tomislav Uhlik _____
2. doc. art. Siniša Leopold_____
3. Veljko Valentin Škorvaga, v. pred._____

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI

MUZIČKE AKADEMIJE

Sažetak

Diplomski rad razmatra tehničke aspekte izvedbe te formalnu analizu Koncerta za domru i orkestar u g-molu Nikolaja Budaškina, obrađenog za bisernicu i klavir.
Život i stvaralaštvo ruskog skladatelja Nikolaja Budaškina obrađeno je u prvom poglavlju nakon čega slijedi formalna analiza svakog pojedinog stavka kao i solističke kadence unutar prvog stavka. Poseban naglasak diplomskog rada je na tehničkim aspektima izvedbe gdje se analizom tehnički i interpretativno zahtjevnih dijelova unutar koncerta nastoje pružiti smjernice za izvođenje na tamburi bisernici.

Ključne riječi: domra, tambura bisernica, koncert, analiza, izvedba

Summary

This final thesis considers technical aspects of performance of the Concerto for domra and orchestra in G Minor by Nikolai Budashkin (arrangement for tamburitza and piano), including the formal analysis of the piece. Biography of the Russian composer Nikolai Budashkin is covered in the first chapter, followed by formal analysis of each movement, as well as the soloist cadence of the first movement. Special emphasis is placed on the technical aspects of interpretation. By analyzing technically and interpretatively challenging parts of the piece, the thesis seeks to provide guidelines for performance on tamburitza.

Key words: domra, tamburitza, concerto, analysis, performance

Zahvale

Marko Bertić i Marija Saraga u velikoj su mjeri svojom glazbenom ekspertizom i stručnim primjedbama utjecali na izradu ovog diplomskog rada. Najsrdačnije im se zahvaljujem na utrošenom vremenu i na nesebičnom dijeljenju znanja.

SADRŽAJ

1. Uvod 8

2. Nikolaj Pavlovič Budaškin – biografija 10

3. Formalna analiza i tehnički aspekti izvedbe 12

3.1. Prvi stavak – Allegro 13

3.1.1. Solistička kadenca 24

3.2. Drugi stavak – Pjesma – Andante 27

3.3. Treći stavak – Finale – Allegro 36

4. Zaključak 49

5. Literatura 50

6. Popis primjera 51

7. Prilozi 53

1. Uvod

Kada sam razmišljao o temi svog diplomskog rada kao student najmlađeg instrumentalnog studija – smjer Tambure na Muzičkoj akademiji u Zagrebu pri VIII. odsjeku za glazbenu pedagogiju, vodio sam se mišlju da bi bilo praktično izabrati analizu skladbe koju ću izvesti na prvom dijelu diplomskog koncerta. Odabrao sam Koncert za domru i orkestar Nikolaja Budaškina u g-molu. Sam naslov tj. tema diplomskog rada *Koncert za domru i orkestar u g-molu Nikolaja Budaškina: Formalna analiza i tehnički aspekti izvedbe* na prvi pogled djeluje kao nešto što je već nebrojeno puta obrađivano. Usuđujem se ustvrditi da veliki broj kolega instrumentalista s raznih odsjeka uzima slične teme za izradu svojih diplomskih radova, u što sam se i sam uvjerio pretražujući digitalni repozitorij Muzičke akademije u Zagrebu. Bez obzira na izrečeno, a imajući u vidu činjenicu da će prva generacija studenata tambure diplomirati u tekućoj akademskoj godini (2020./2021.) smatram da je istraživanje koje sam proveo prilikom pisanja svojeg diplomskog rada svojevrstan pionirski pothvat.

Domra je kao tradicijsko trožičano trzalačko glazbalo po načinu sviranja vrlo slično tamburi. Duboko je ukorijenjena u tradiciju ruskog naroda iako se inačica domre zvana kobza svira i u Ukrajini. U Rusiji je kao glazbalo dosegla najviše umjetničke razine te se od sredine 20. st. izučava na najboljim i najvećim ruskim konzervatorijima i univerzitetima, primjerice na Državnoj ruskoj glazbenoj akademiji Gnesin u Moskvi kao i na Državnom konzervatoriju *Nikolaj Rimski-Korsakov* u Sankt-Peterburgu.

Iz navedenog je evidentno da domra, kao glazbalo na kojem se izvodi umjetnička glazba, ima mnogo dužu povijest nego tambura. Iz tog razloga, kao i zbog samog nedostatka originalne literature pisane za tamburu, odlučio sam se na koncert jednog od najpopularnijih skladatelja tzv. ruskog estradnog stila, Nikolaja Budaškina čijoj sam biografiji posvetio poglavlje u diplomskom radu. Simbioza ruske tradicijske i klasične glazbe jedna je od odlika Budaškinova skladateljskog stila te smatram da je to jedan od smjerova koji bi tambura, kao ravnopravno solističko glazbalo na kojem se izvodi umjetnička glazba, trebala slijediti.

Koristeći se metodama analize (deskriptivnom, strukturalnom i komparativnom) te induktivnom metodom prikupljanja podataka (analizom sadržaja) formalno sam analizirao svaki od triju stavka koncerta, stavljajući poseban naglasak na tehnički aspekt izvedbe. Mnogi glazbeni pedagozi koji su svoje diplome stekli na Muzičkoj

akademiji u Zagrebu bavili su se tamburom kao temom u svojim diplomskim radovima, no nije mi poznat (što ne znači da i ne postoji) niti jedan diplomski rad u čijem je fokusu analiza određenog glazbenog djela kao i tehnički aspekti istog.

Koncert Nikolaja Budaškina virtuozna je kompozicija koju u repertoaru imaju ponajbolji ruski domristi. Analizirajući brojne pasaže, dvohvate i trohvate pokušao sam dati nekoliko rješenja za njihovo izvođenje koristeći alternativne prstomete i položaje. Također sam se fokusirao na problematiku fraziranja na tamburi, pravilne i nepravilne pokrete desne ruke, intenzitet držanja trzalice kod izvođenja različitih dinamičkih oznaka, agogiku, kao i na svoje viđenje interpretacije solističke kadence u prvom stavku koncerta.

Vjerujem da sam baveći se navedenom problematikom dao svoj obol unaprjeđenju umjetničkog muziciranja na tamburi te ohrabrio generacije koje dolaze nakon mene da se upuste u isto. Nadam se također da će buduće generacije instrumentalista tamburaša izvoditi i analizirati ne samo transkripcije, već i koncerte i skladbe originalno pisane za tamburu te da će ovaj diplomski rad makar i u najmanjoj mogućoj mjeri pomoći u ostvarenju tog cilja.

2. Nikolaj Pavlovič Budaškin – biografija

Nikolaj Pavlovič Budaškin rođen je 6. kolovoza 1910. godine u selu Ljubahovka, Mosalski okrug, oblast Kaluga. Obitelj Budaškin voljela je rusku narodnu glazbu te je Nikolajev otac budućeg skladatelja već u ranoj mladosti podučavao sviranju narodnih instrumenata i notnom pismu. Godine 1917. obitelj Budaškin seli u Sibir, grad Čitu, gdje Nikolaj pohađa industrijsku školu, radi u kovačnici te svira u amaterskoj limenoj glazbi i orkestru ruskih narodnih instrumenata. Moskovski konzervatorij u razredu Reinholda Moriseviča Glièrea i Nikolaja Jakovljeviča Mjaskovskog upisuje 1929. godine. Za vrijeme studija na konzervatoriju skladao je *Mordovsku suitu* za simfonijski orkestar, Prvu simfoniju i Svečanu uvertiru. Diplomirao je kompoziciju 1937., a godinu kasnije, 1938., i magistrirao. Iste se godine zapošljava na Moskovskom konzervatoriju kao asistent na odsjeku za instrumentaciju. Značajan događaj u ruskom glazbenom životu predstavila je njegova Uvertira za orkestar ruskih narodnih instrumenata, koju je skladao 1940. godine.

Tijekom Drugog svjetskog rata Nikolaj Budaškin služio je na brodovima Baltičke flote gdje je napisao nekoliko pjesama o borbenom životu sovjetskih mornara punom teških iskušenja. Nakon rata Budaškin se povezuje s Državnim akademskim ruskim narodnim orkestrom Nikolaja Petroviča Osipova u kojemu je od 1945. do 1951. djelovao kao pomoćnik voditelja orkestra. Tijekom tih godina Budaškin je skladao dvije fantazije na teme pjesama B. Mokrousova, *Rusku fantaziju,* dva koncerta za domru i orkestar, dvije rapsodije, glazbene slike *Na sajmu*, *Dumka* i *Priča o Bajkalu*, Lirsku suitu u četiri čina i mnoge druge. Budaškin je sastavni dio orkestra bio do 1951. godine, a u umjetničkom vijeću orkestra sudjelovao je s prekidima sve do 1961. godine. S orkestrom je putovao na inozemne turneje u DDR (1949.), Rumunjsku (1952.), Austriju (1953.).

Plodno je i njegovo stvaralaštvo za kazališne predstave. Tako je zajedno sa svojim starim prijateljem Borisom Mokrousovim, kojeg je upoznao još na konzervatoriju, napisao glazbu za produkciju moskovskog satiričnog kazališta *Vjenčanje s mirazom*. Mokrousov je autor triju pjesama na stihove A. Fatjanova: *Stepa cvjeta šumama*, *Neću se hvaliti draga* i valcera *Na tvom trijemu*. Budaškin je napisao orkestralnu glazbu na ove teme, a uz to su skladane i melodije za harmoniku, ples, poskočice i tužaljke koje se usput izvode. U njima se služio tipičnim ruskim narodnim

frazama i melodijama. Dugo su ga povezivali s moskovskim *Malim teatrom*, gdje se među njegovim djelima isticala glazba za predstavu *Snaga tame*. Autor je glazbe za kazališne predstave *Vojvoda* A. N. Ostrovskog (1955.), *Nedorašće* D. I. Fonvizina (1964.), *Gospoda Golovljevi* M. E. Saltikova-Ščedrina (1976.) i druge. Budaškin je također pisao glazbu za filmove *Seoski liječnik* (1951.), *Vanka* (1959.), *Morozko* (1964.), *Vatra, voda i bakrene cijevi* (1968.), kao i za animirane filmove *Grimizni cvjetić* (1952.), *Slamnati bik* (1954.), *Čudesni zdenac* (1957.), *Utjelovljena mašta* (1959.), *Mašenjka i medvjed* (1960.) i druge.

Nikolaj Pavlovič Budaškin započeo je s pedagoškim radom na Moskovskom državnom institutu za kulturu kao docent 1965. godine, a 1973. godine odobreno mu je zvanje akademskog profesora na Katedri za instrumentaciju i sviranje partitura.

Glazba Nikolaja Pavloviča Budaškina bila je uvijek usmjerena širokoj publici. Njegovo nadahnuto stvaralaštvo, duboko povezano s ruskom narodnom glazbenom kulturom donijelo mu je ljubav i poštovanje u domovini i u mnogim stranim zemljama. Njegova demokratska orijentacija očitovala se u svim fazama stvaralačkog djelovanja, a prije svega u skladbama za ruski narodni orkestar. U to je područje unio visoku kompozitorsku kulturu i otvorio nove poglede. Rad nadarenog skladatelja obilježen je mnogim vladinim nagradama: dvaput je postao laureat državne nagrade, nagrađivan je ordenima i medaljama (1947., 1949.), a dodijeljena mu je titula narodnog umjetnika Ruske Sovjetske Federativne Socijalističke Republike (1972.). Od 1976. godine u Čiti se redovito održavaju natjecanja amaterskih ansambala i orkestara čija nagrada nosi njegovo ime.

Nikolaj Pavlovič Budaškin umro je 31. siječnja 1988. godine u Moskvi te je pokopan na moskovskom Kuncevskom groblju.

3. Formalna analiza i tehnički aspekti izvedbe

Koncert za domru i orkestar djelo je nastalo 1943. godine te je pisano za domru solo i orkestar ruskih tradicijskih instrumenata. Solisti ga osim uz pratnju orkestra izvode i uz klavirsku pratnju. Kako i sam ovo djelo izvodim na tamburi bisernici uz pratnju klavira, odlučio sam formalnu analizu izraditi koristeći klavirski izvadak. Koncert je izvorno skladan u g-molu, a radi prilagodbe za izvedbu na tamburi bisernici transponiran je sekundu više, u tonalitet a-mola[1], stoga će se formalna analiza u ovome radu temeljiti na toj verziji. Nakon formalne analize svakog pojedinog stavka podrobnije ću se baviti tehničkim aspektima i interpretacijskim zahtjevima izvedbe pojedinih dijelova koncerta.

Koncert se sastoji od tri stavka:

I. Allegro

II. Pjesma – Andante

III. Finale - Allegro

Ovisno o izvedbi u prosjeku traje od 18 do 20 minuta.

[1] Domra se ugađa na d^2, a^1, e^1, a bisernica na e^2, h^1, fis^1, cis^1, pa je zbog čestog korištenja slobodnih žica u navedenoj skladbi transponiranje nužno kako bi skladbu tehnički mogli odsvirati istovjetno s originalom.

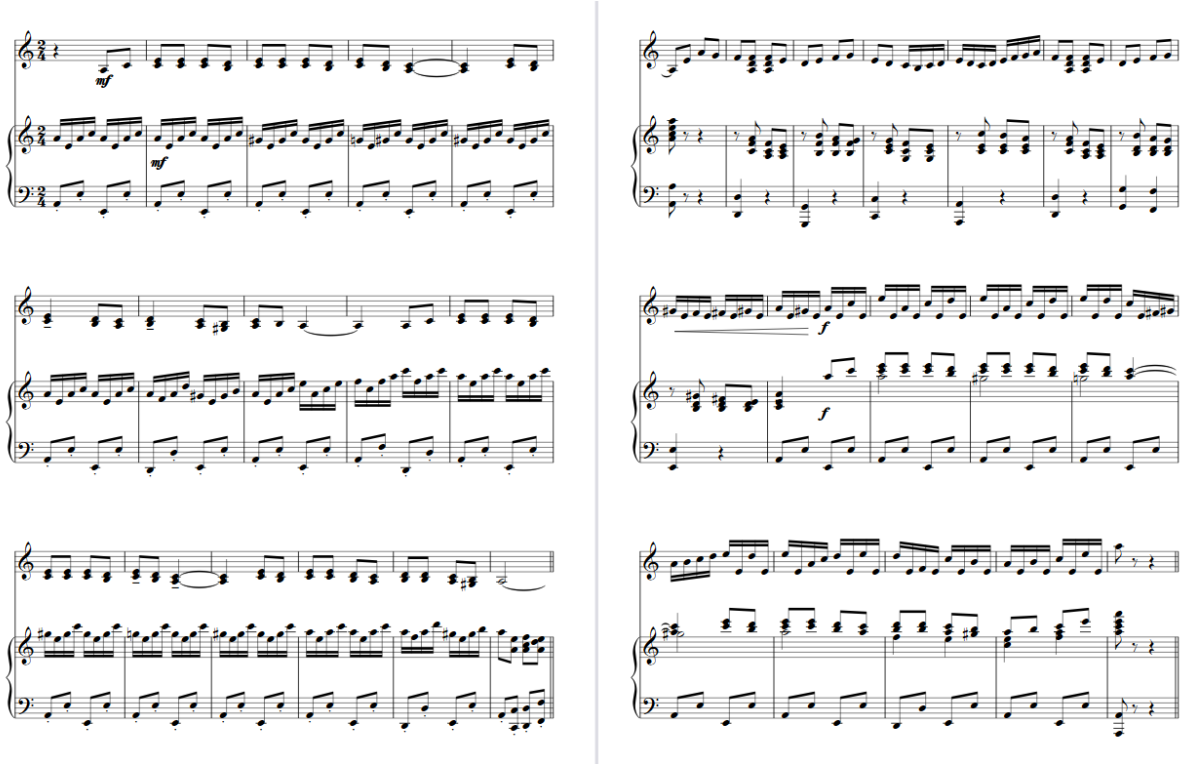
3.1. Prvi stavak – Allegro

A				
UVOD	**TEMA (a)** **a' b' a''**	**TEMA (b)** **a+a**	**TEMA (a)** **a**	**codetta**
24	8+8+8+8	8+8	8	26
B				
a	**b**	**a**	**proširenje**	**kadenca**
4+4+2	4+4	4+4+2	4+2	
A				
UVOD	**TEMA (a)** **a' b' a''**	**TEMA (b)** **a+a+a'**	**TEMA (a)** **a**	**codetta**
19	8+8+8+8	8+8+10	8	26

Primjer 3.1.1. Formalni prikaz prvog stavka uz dijelove, strukturu i broj taktova

Prvi stavak koncerta u obliku je složene trodijelne pjesme (**A B A**). Početak stavka je u 2/4 mjeri, tonalitetu a-mola te počinje uvodom od 24 takta u kojima solist virtuoznim pasažama priprema nastup **A** dijela. **A** dio trodijelna je pjesma (**a b a**) i započinje u 25. taktu kada solist iznosi glazbenu misao, odnosno temu. Strukturu **a** dijela ili u ovom slučaju teme možemo prikazati ovako: **a'** – dvije velike glazbene rečenice, 8+8 taktova; **b'** – velika glazbena rečenica od 8 taktova te **a''** – također velika glazbena rečenica od 8 taktova, koju ovaj put iznosi klavir dok solist varira tematsku misao u kojoj se korištenjem prve prazne žice na nenaglašenim dobama stvara dojam

ostinata. Strukturu teme, odnosno **a** dio, možemo definirati kao prijelazni oblik dvodijelne u trodijelnu pjesmu.



Primjer 3.1.2. Struktura teme **a**, prijelazni oblik dvodijelne u trodijelnu pjesmu

Slijedi materijal **b** oblikovan od dvije velike glazbene rečenice u trajanju od 8+8 taktova koje iznosi klavir u tonalitetu F-dura. On služi kao svojevrsni most koji priprema ponovni nastup **a** dijela u osnovnom tonalitetu a-mola, ovaj put skraćenog u veliku glazbenu rečenicu od 8 taktova. Osnovnu glazbenu misao iznosi klavir dok solist virtuoznim pasažama i akordičkim figuracijama varira temu.

Nakon nastupa **a** dijela slijedi *codetta* u trajanju od 26 taktova u kojoj klavir i solist u početku donose glazbenu misao u odnosu pitanje-odgovor, nakon čega solist iznosi materijale iz uvoda, pasažu u kojoj kombinira prirodnu i melodijsku a-mol ljestvicu te *crescendo* koji se proteže kroz četiri takta, a završava akordima dominante i tonike zajedno s klavirom u ***ff*** dinamici. Time završava **A** dio.

Slijedi harmonijsko smirenje u klaviru u trajanju od 7 taktova, koje služi kao priprema za **B** dio. Preko enharmonijske modulacije pomoću povećanog

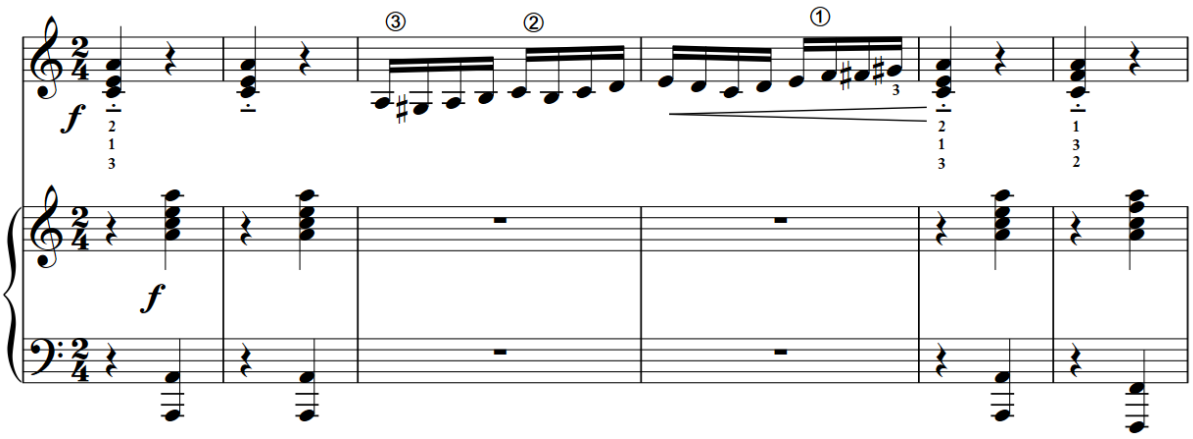
kvintsekstakorda na IV. stupnju melodijske a-mol ljestvice skladatelj modulira u tonalitet fis-mola.

B dio je u fis-molu, 4/4 mjere te je u obliku trodijelne pjesme. Dio **a** (dvije male rečenice, 4+4 takta uz proširenje od 2 takta) iznosi solist uz akordičku pratnju klavira. Slijedi **b** dio u A-duru; glazbenu misao iznosi klavir u obliku male periode od 8 taktova nakon čega slijedi povratak u fis-mol i **a** dio. Oblikom je identičan kao i kada se prvi put pojavljuje, 4+4+2 takta, osim što je sada osnovna glazbena misao u klaviru dok je solistička dionica u kontrapunktu naspram teme. Nakon **a** dijela, a prije nastupa solističke kadence, slijedi proširenje od 4+2 takta, građeno od materijala teme **a** koju iznosi klavir, dok solist istovremeno u svojoj dionici razlaže akordičku figuraciju, tj. harmonijsku strukturu teme.

Solistička kadenca donosi, između ostalog, i materijale iz uvoda stavka u raznim tonalitetima, a osim demonstracije virtuoznosti solista služi i kao sredstvo modulacije u osnovni tonalitet (a-mol) u kojem će nastupiti repriza **A** dijela. Dijatonska modulacija postignuta je preko VII. stupnja prirodne fis-mol ljestvice –akord e-gis-h postaje dominanta u a-mol tonalitetu.

Ponovni nastup, odnosno repriza **A** dijela, gotovo je doslovno ponavljanje uz vrlo male preinake. Uvod sada traje 19 taktova te se tema **a** dijela u solističkoj dionici iznosi za oktavu više. Oblik **b** dijela (8+8 taktova) koji donosi klavir sada je proširen za dodatnih 10 taktova te se osim tonaliteta F-dura javljaju kratki ukloni u B-dur i Es-dur. Tonalitetnim skokom preko dominantne harmonije u a-molu postignut je povratak u osnovni tonalitet i završni nastup **a** dijela te *codette*, čime stavak i završava.

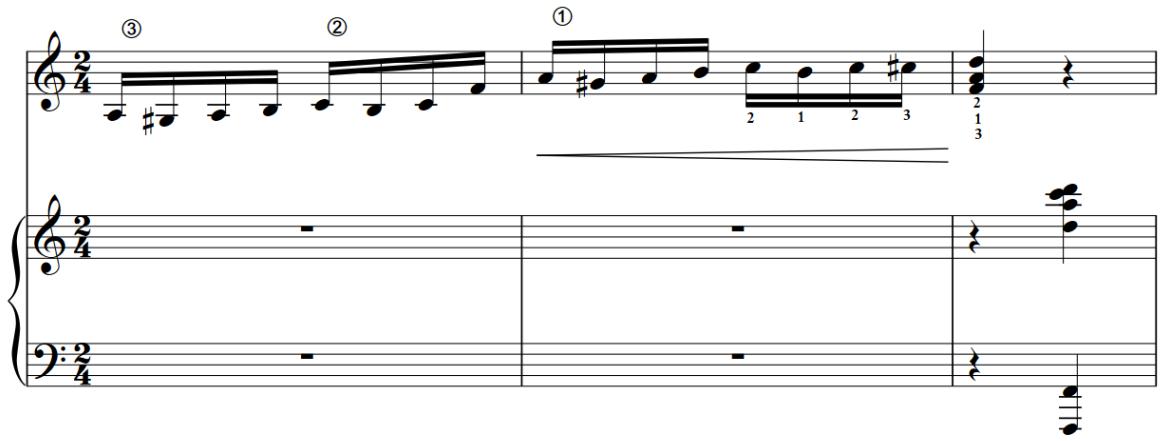
Već na samom početku, u uvodu prvoga stavka, nailazimo na tehnički zahtjevne pasaže koje bi interpretu mogle predstavljati problem. U primjerima koji slijede brojevi ispod nota označavaju prstomet dok brojevi iznad nota unutar kruga označavaju broj žice na tamburi.



Primjer 3.1.3. Prvi stavak, uvod, taktovi 1-6

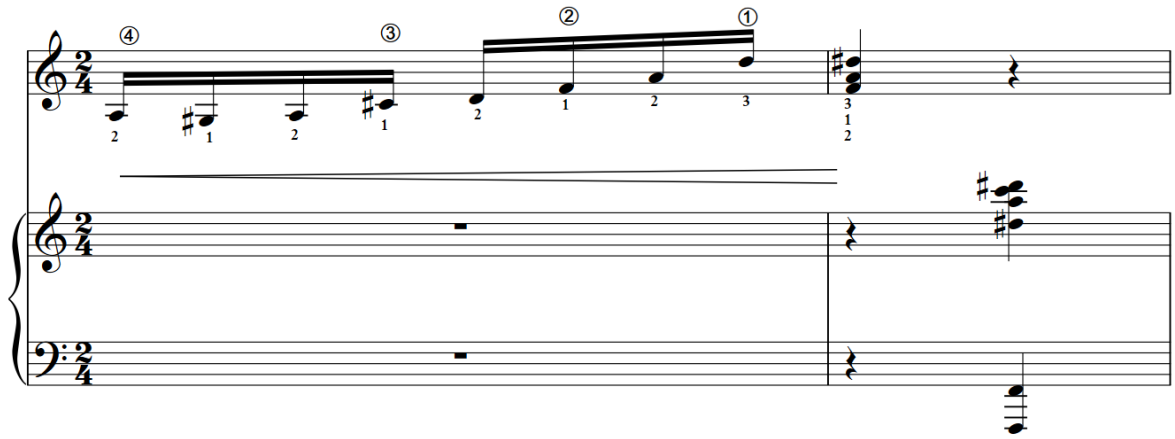
Prvi akord, sekstakord a-mola, trebalo bi primiti prstometom 2-1-3, tako da je drugi prst na prvoj, e žici, prvi prst na drugoj, h žici, a treći prst na trećoj, fis žici. Eventualni problem može nastati u tranziciji pri brzom tempu[2] s tona gis2[3] odsviranog trećim prstom u četvrtom taktu na ponovni sekstakord a-mola u petom taktu. Navedenu tranziciju trebalo bi vježbati u sporom tempu tako da se nakon zadnjeg tona pasaže (gis2) na akord koji slijedi prijeđe sa zadrškom (prividno sa zakašnjenjem)[4]. Tehnika je to kojom se koriste solisti na gotovo svim instrumentima i koja znatno olakšava izvedbu zahtjevnih mjesta unutar skladbe. Imajući u vidu da solist sekstakord a-mola svira sam, bez pratnje klavira, takav je način izvođenja tim više opravdan i primjeren. Navedeni način interpretacije valja koristiti prilikom tranzicije iz pasaža na akorde na svim mjestima u uvodu prvog stavka, kako će biti prikazano u sljedećim primjerima.

[2] Metronomska oznaka prvog stavka: Allegro, ♩ = 144
[3] Bisernica je transponirajuće glazbalo koje zvuči oktavu više nego li je zapisano. U ovom slučaju pisano gis1 je slušno gis2.
[4] Opisana tehnika, kao i ostale tehnike te načini intepretacije navedeni u ovom diplomskom radu temeljito su obrađivani na kolegiju Metodika nastave tambure s pedagoškom praksom na trećoj godini studija tambure.



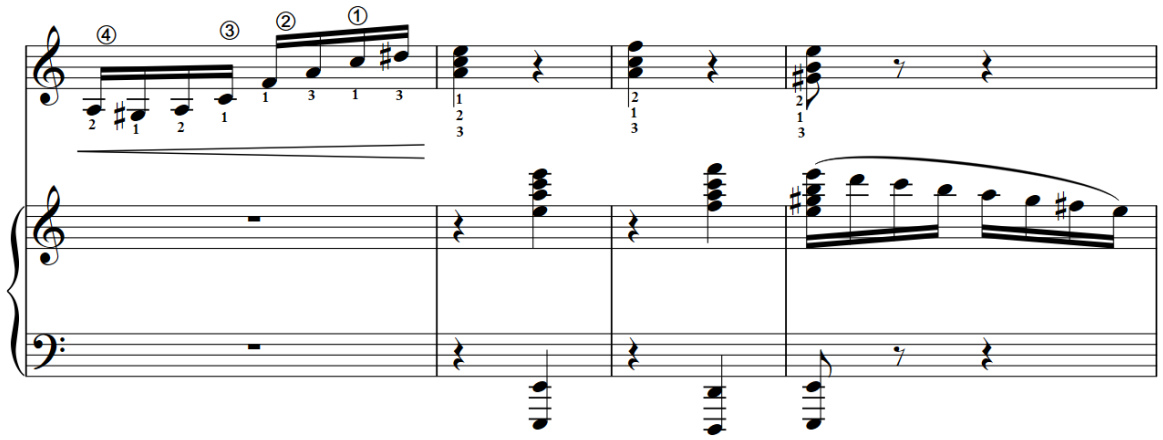
Primjer 3.1.4. Prvi stavak, uvod, taktovi 7-9

Taktovi uvoda 10-15 predstavljaju sljedeće tehnički zahtjevno mjesto. Pasaža u desetom taktu u rasponu je smanjene duodecime te bi je trebalo izvesti preko svih četiriju žica. Dodatno zahtjevnom ovu pasažu čine nepravilni potezi, tj. *štrihovi* koji dolaze na tonove cis2, f2 i d3.



Primjer 3.1.5. Prvi stavak, uvod, taktovi 10-11

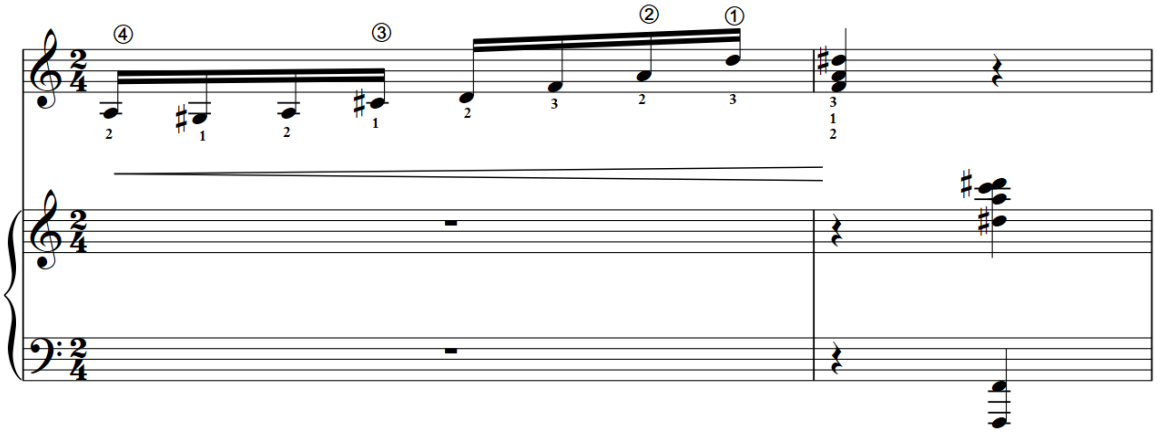
Slično bi trebalo izvesti pasažu u 12. taktu. U ovom slučaju nepravilni *štrih* pojavljuje se samo na tonu c2. Problem bi mogao nastati kod prelaska s tona c2 na f2. Prstomet naveden u primjeru 3.1.6. sugerira da se oba tona odsviraju istim, prvim prstom. Iz tamburaške prakse poznato je da tonove u intervalu kvarte koji slijede jedan za drugim nastojimo ne svirati istim prstom[5], već kombinacijom prvog i drugog, drugog i trećeg itd. S obzirom na brzi tempo i visoku poziciju, tj. uskost polja, u ovom je slučaju opravdano korištenje istog prsta.



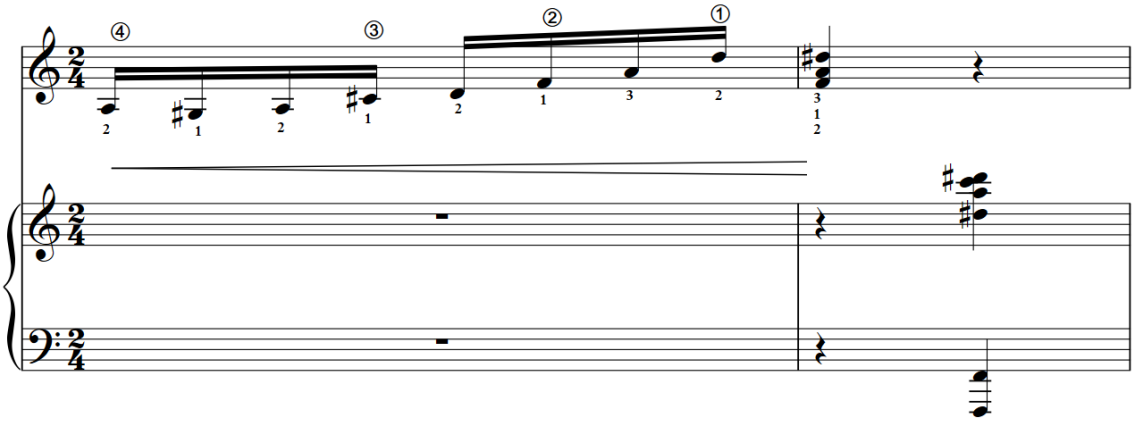
Primjer 3.1.6. Prvi stavak, uvod, taktovi 12-15

Akordima tonike, VI. i V. stupnja a-mol ljestvice završava tehnički zahtjevan dio uvoda prvog stavka. Kod akorada u visokim pozicijama, kao i generalno u svim pozicijama, važno je pravilno namjestiti prste koji će izvesti interval kvarte. U nastavku će biti prikazano nekoliko alternativnih varijanti prstometa pasaža iz 10. i 12. takta.

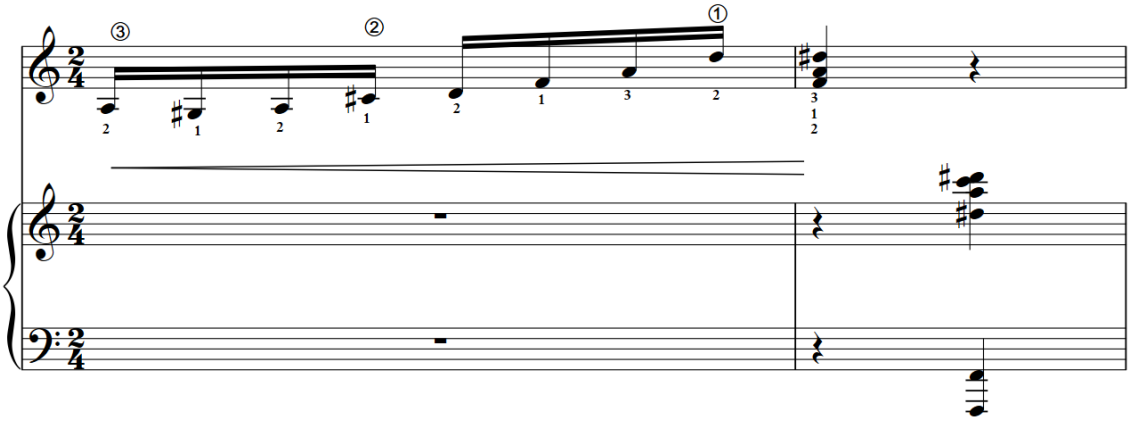
[5] Tonovi intervala kvarte na tamburi su tonovi na istom polju dviju susjednih žica. Ako se primjerice radi o tonovima e2 i h1 (prva i druga žica na tamburi bisernici), onda govorimo o dvije susjedne prazne žice.



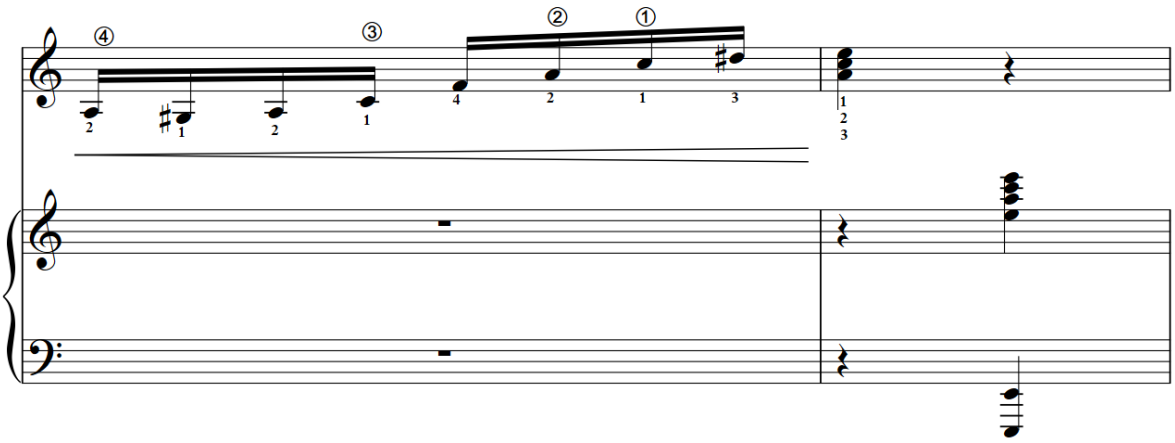
Primjer 3.1.7. Prvi stavak, uvod, taktovi 10-11, alternativni prstomet



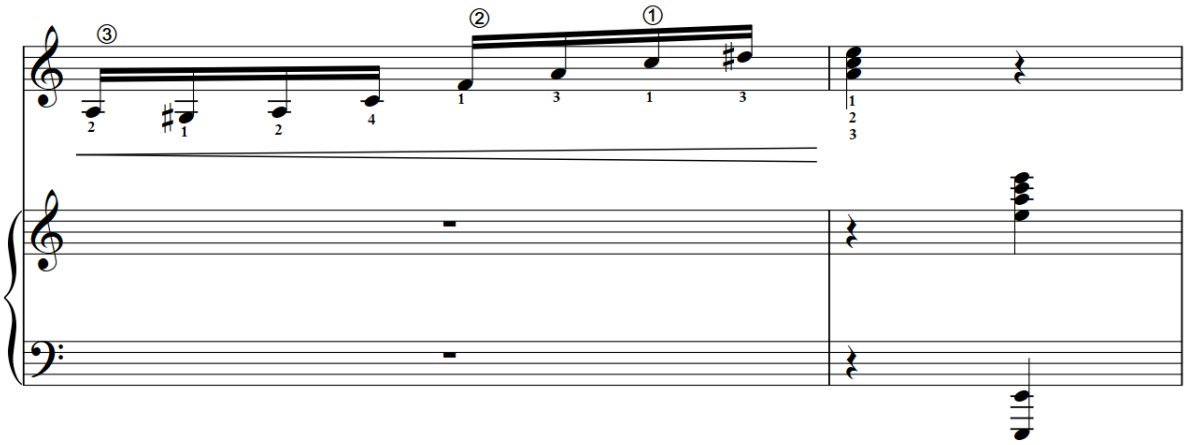
Primjer 3.1.8. Prvi stavak, uvod, taktovi 10-11, alternativni prstomet



Primjer 3.1.9. Prvi stavak, uvod, taktovi 10-11, alternativni prstomet

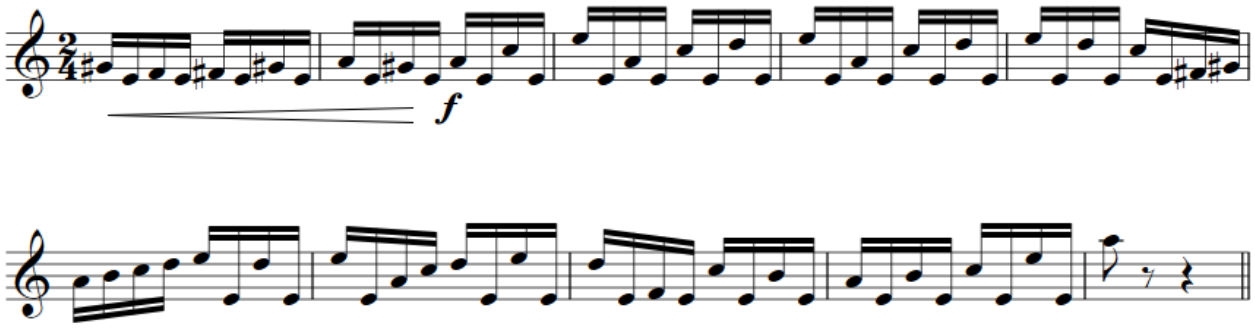


Primjer 3.1.10. Prvi stavak, uvod, taktovi 12-13, alternativni prstomet



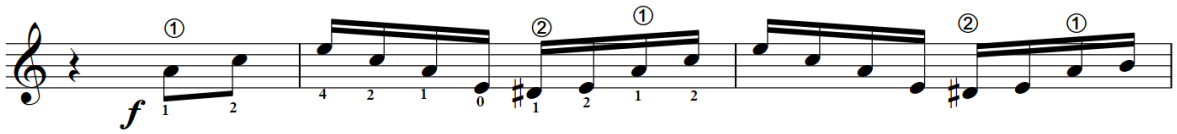
Primjer 3.1.11. Prvi stavak, uvod, taktovi 12-13, alternativni prstomet

Sljedeće tehnički zahtjevno mjesto nalazi se u **A** dijelu, temi **a,** točnije u tranziciji između **b'** i **a''**. Kako je izrečeno u formalnoj analizi, temu iznosi klavir dok solist varira tematsku misao stvarajući dojam ostinata korištenjem prve prazne žice na nenaglašenim dobama. Prilikom izvođenja ostinatnih figura, posebice u brzom tempu, važno je minimalizirati pokrete desne ruke, a lijevu ruku, odnosno prste lijeve ruke, držati što bliže hvataljki.



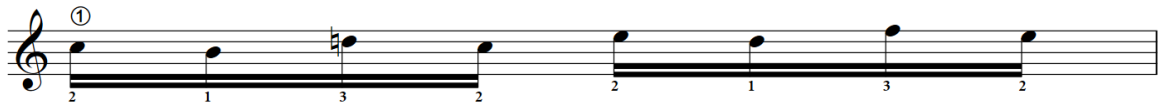
Primjer 3.1.12. Prvi stavak, **A** dio, **a** tema, tranzicija između **b'** i **a''**

Ponovni nastup **a** teme u osnovnom tonalitetu a-mola u vidu virtuoznih pasaža i akordičkih figuracija sljedeće je mjesto koje treba podrobnije promotriti. Prva dva takta razlažu harmoniju a-mola uz pojavu neakordičkog tona dis2. Prstometom prikazanim u primjeru 3.1.13. sugerira se izvođenje tog mjesta.

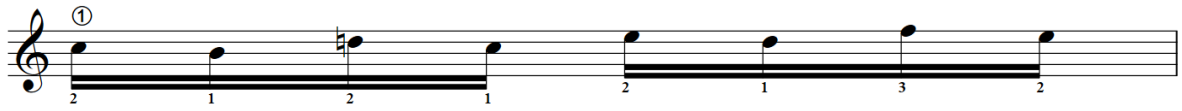


Primjer 3.1.13. Prvi stavak, **A** dio, ponovni nastup **a** teme, taktovi 1-2

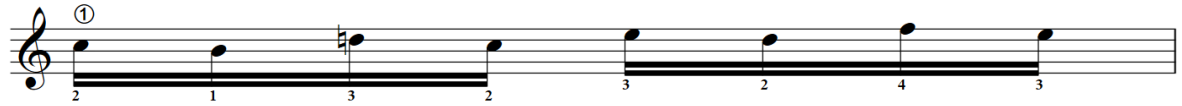
Treći takt donosi prividno jednostavnu fakturu. Ako se ne primijeni pravilan prstomet, a imajući u vidu brzi tempo izvođenja, ova jednostavna tercna struktura može zazvučati „nečisto“. U nastavku slijedi nekoliko varijanti prstometa spomenutog mjesta.



Primjer 3.1.14. Prvi stavak, **A** dio, ponovni nastup **a** teme, takt 3

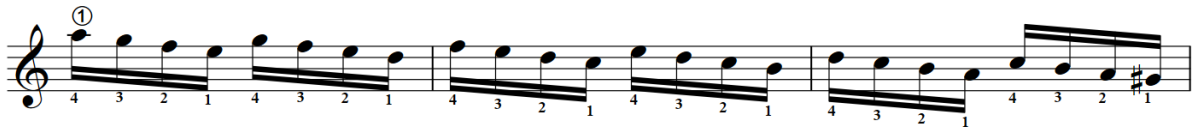


Primjer 3.1.15. Prvi stavak, **A** dio, ponovni nastup **a** teme, takt 3, alternativni prstomet



Primjer 3.1.16. Prvi stavak, **A** dio, ponovni nastup **a** teme, takt 3, alternativni prstomet

Taktovi 4-6 ne donose tehnički suviše zahtjevan segment. Uskost polja u visokim pozicijama i brzi tempo mogu učiniti ove pasaže „nečistima“ te ih stoga treba vježbati u sporom tempu uz prstomet koji će biti predložen u primjeru 3.1.17.

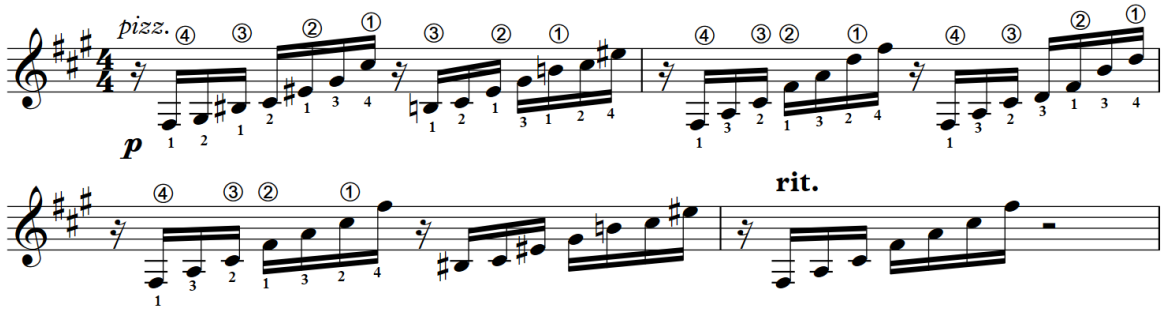


Primjer 3.1.17. Prvi stavak, **A** dio, ponovni nastup **a** teme, taktovi 4-6

Taktovi 7 i 8 donose već viđenu figuraciju s ostinatnom figurom. *Codetta* sadrži materijal koji nije pretjerano tehnički zahtjevan. Tijekom prvih osam taktova *codette* klavir i solist iznose glazbenu misao u odnosu pitanje-odgovor, pri čemu glavna odgovornost solista leži u tome da ne požuruje i ne iznosi svoju misao prije no što klavir iznese svoju. Ostatak *codette* sastavljen je od materijala uvoda i teme čiji su tehnički aspekti već obrađeni.

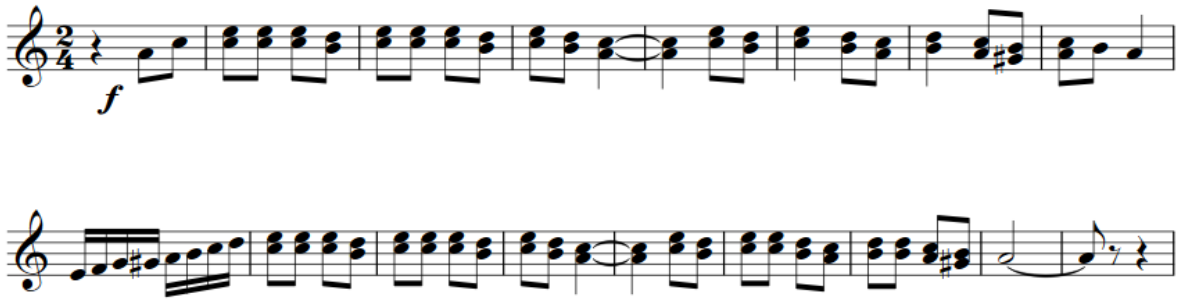
Struktura **B** dijela je takva da pred solista postavlja tehničke izazove u vidu gustoće trzanja, fraziranja, agogike i kvalitete tona. Proširenje od 4+2 takta prije nastupa solističke kadence donosi materijal koji od solista zahtjeva izvođenje *pizzicato*

tehnikom koja se ne sreće često u interpretaciji solističke literature za tamburu. Na tamburi se *pizzicato*, za razliku od primjerice violine, izvodi najčešće palcem desne ruke. Iako je dinamika u proširenju ***p***, pri izvedbi treba voditi računa da akordičku figuraciju, odnosno harmonijsku strukturu teme, u potpunosti ne prekrije tema koju iznosi klavir. Prijedlog prstometa iznesen je u primjeru 3.1.18.



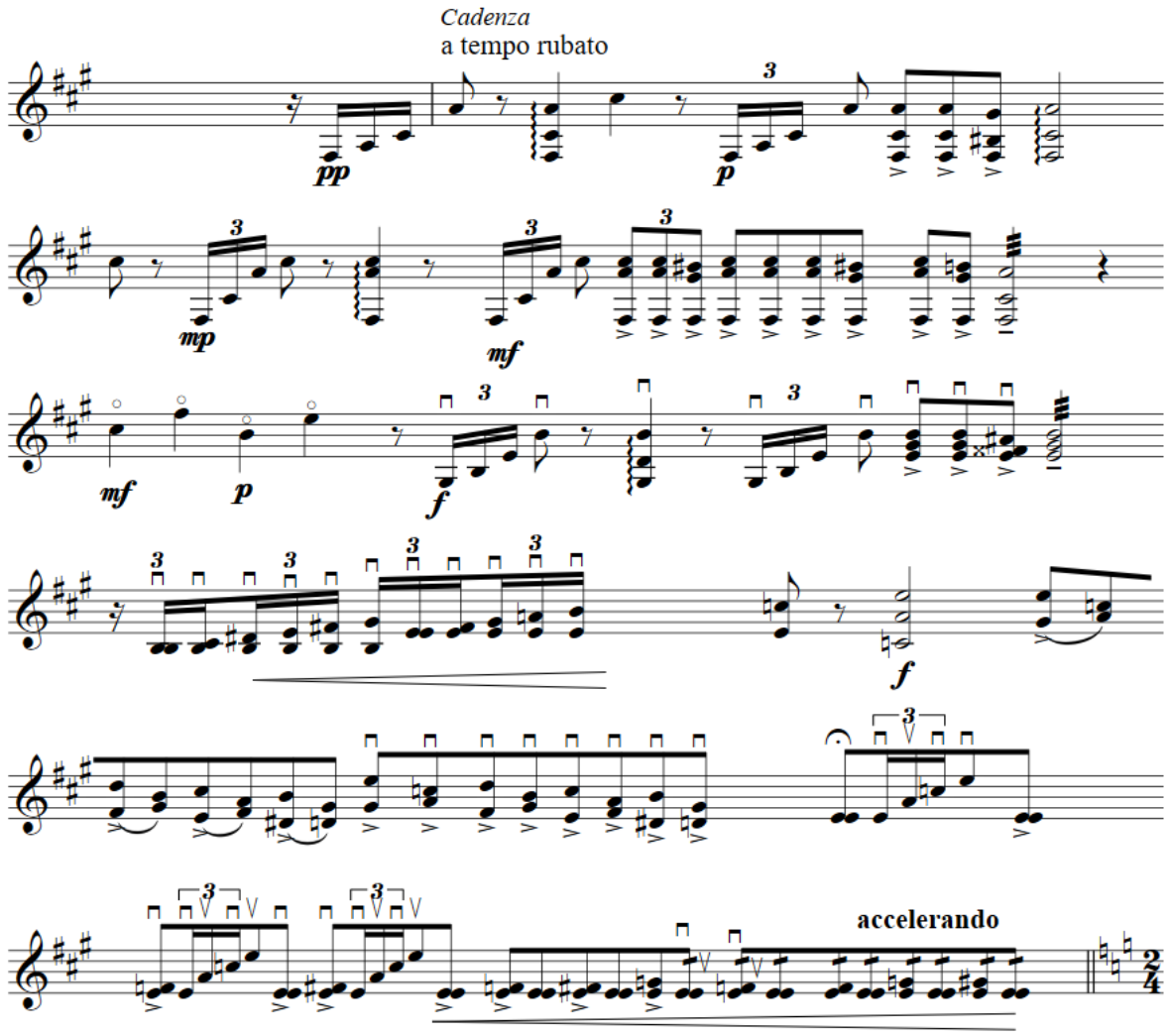
Primjer 3.1.18. Prvi stavak, **B** dio, proširenje, taktovi 1-4

U tehničkom i interpretativnom smislu, repriza A dijela u solističkoj dionici donosi gotovo identičan materijal, uz iznimku prve teme **a** koja se iznosi oktavu više.



Primjer 3.1.19. Prvi stavak, **A** dio, repriza, **a** tema

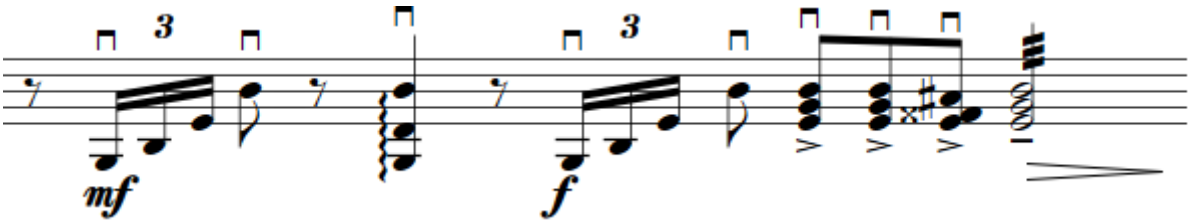
3.1.1. Solistička kadenca



Primjer 3.1.1.1. Prvi stavak, solistička kadenca

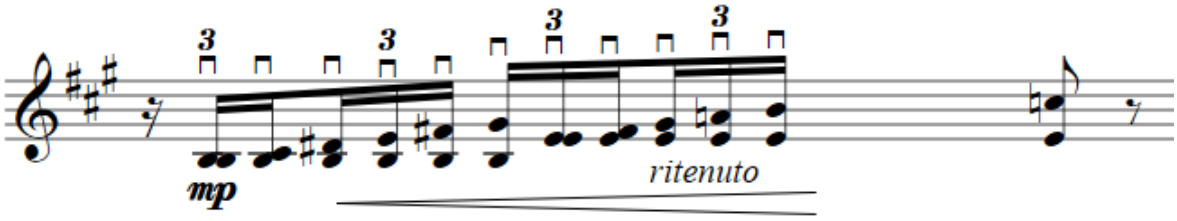
Solistička kadenca, prikazana u primjeru 3.1.1.1., nastupa nakon meditativnog **B** dijela u prvome stavku i služi kao svojevrstan most koji najavljuje ponovni nastup **A** dijela. Kao što je spomenuto u formalnoj analizi, kadenca se, između ostalog, sastoji i od materijala uvoda koji su na njezinu početku izneseni u fis-molu. Prvi red kadence potrebno je izvesti u vrlo tihoj dinamici, kako sugerira i sam skladatelj. Trzalicu prilikom izvođenja ***p*** i ***pp*** dinamike treba držati što je mekše moguće te tako onemogućiti grčenje desne ruke, a koje bi neminovno utjecalo na kvalitetu tona u navedenoj dinamici. Drugi red kadence, koji donosi prošireni materijal prvog reda, trebalo bi interpretativno varirati s namjerom stvaranja napetosti u izvedbi – kako kod samog

izvođača, tako i kod publike. Trzalicu bi trebalo čvršće primiti, a materijal koji slijedi izvesti uz dinamički *crescendo* i umjereni *accelerando* nakon čega bi uslijedilo smirenje u vidu *ritenuta* na osminke koje prethode kvintakordu fis-mola u širokom slogu. Sam kvintakord treba zatrzati u ***f*** dinamici te nakon toga stišati da bi se napravila priprema za flažolete koji, osim kao zanimljiv zvučni efekt, u ovom slučaju služe kao i sredstvo dijatonske modulacije iz fis-mola u a-mol. Ulomak kadence u E-duru prema skladateljevim uputama trebalo bi izvesti u ***f*** dinamici. U svrhu postizanja još veće dramatske napetosti u primjeru 3.1.1.2. bit će prikazan prijedlog alternativne interpretacije ovog ulomka.



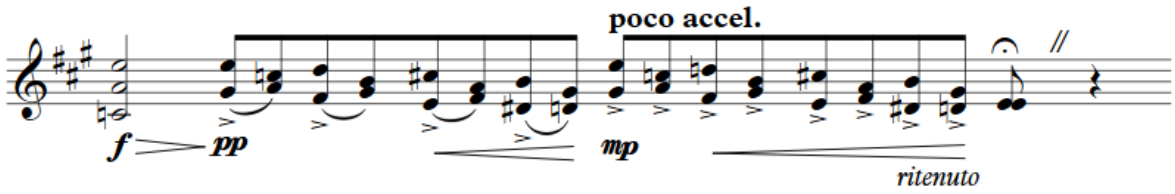
Primjer 3.1.1.2. Prvi stavak, solistička kadenca, ulomak

Osminke koje prethode kvintakordu E-dura trebalo bi izvesti na sličan način kao i osminke koje su prethodile kvintakordu fis-mola pri kraju drugog reda kadence. Ulomak koji slijedi i koji nas vraća u osnovni tonalitet a-mola treba izvesti u tihoj, ***mp*** dinamici uz *crescendo,* ali i umjereni *accelerando* sve do zadnjih triolskih šesnaestinki na kojima bi bilo poželjno (kao i u prethodnim slučajevima) napraviti *ritenuto* prije intervala sekste e2-c3. Navedeno je prikazano u primjeru 3.1.1.3.



Primjer 3.1.1.3. Prvi stavak, solistička kadenca, ulomak

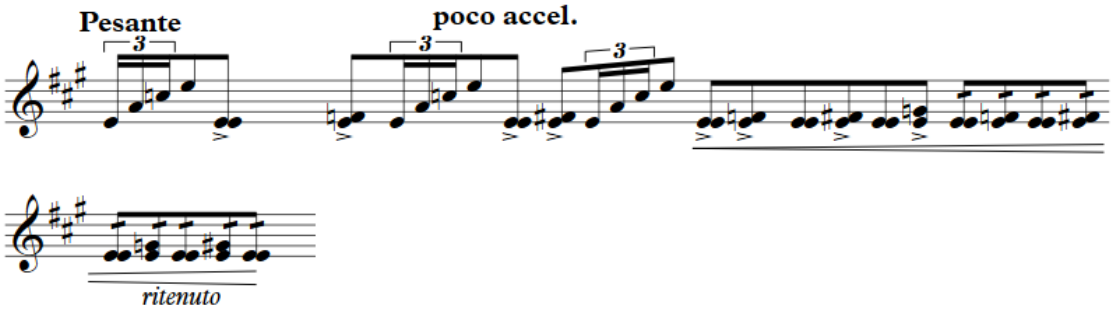
Sekstakord a-mola u širokom slogu koji slijedi treba izvesti u ***f*** dinamici. Sljedeći ulomak ne donosi nikakve dinamičke oznake te je stoga moguće izvesti zaključak kako bi i taj ulomak trebalo izvesti u ***f*** dinamici. Primjerom 3.1.1.4. sugerirat će se alternativno rješenje interpretacije navedenog ulomka.



Primjer 3.1.1.4. Prvi stavak, solistička kadenca, ulomak

Nakon što je sekstakord a-mola zatrzan u ***f*** dinamici i zatim stišan, slijede dvije identične fraze koje bi trebalo izvesti kao što je prikazano u gornjem primjeru. Prva fraza ispisana je tako da su dvije osminke vezane legato lukom. U ovom slučaju primjereno bi bilo zatrzati prvu osminku, a drugu otkucati pokretom desne ruke prema dolje. Sljedeću frazu, koja donosi isti tematski materijal, potrebno je odsvirati tako da je svaka iduća osminka brža i glasnija od prethodne uz *ritenuto* na zadnje dvije osminke, prije negoli se unisono izvedu tonovi e2 tako da se jedan ton e2 svira na prvoj praznoj žici, a drugi na petom polju druge žice. Uz koronu je dodana i cezura radi stvaranja veće pauze koja prethodi završnom ulomku kadence.

Završni ulomak prikazan u primjeru 3.1.1.5. priprema ponovni nastup **A** dijela. Početak uvoda trebalo bi odsvirati teško i naglašeno, u skladu s oznakom *pesante.* Na umu valja imati kako skladatelj u kadenci nije naveo oznake za interpretaciju osim onih za ubrzavanje na samom kraju, što se podudara s izvodilačkom praksom solističke kadence. Već od druge šesnaestinske triolske figuracije trebalo bi polako početi ubrzavati da bi se postigao željeni tempo u kojem će nastupiti repriza **A** dijela. Zadnje četiri osminke kadence mogu se izvesti tako da se na njima primijeni *ritenuto*, kako bi solist bio posve siguran da reprizu neće započeti u prebrzom tempu.



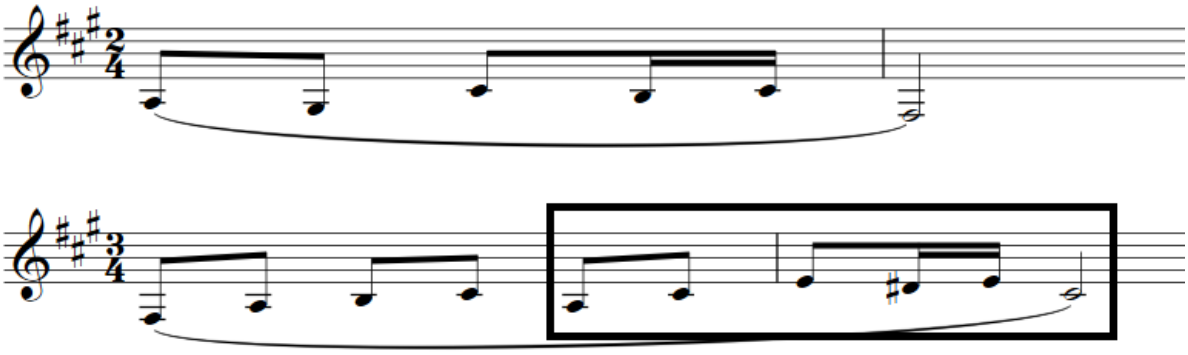
Primjer 3.1.1.5. Prvi stavak, solistička kadenca, ulomak

3.2. Drugi stavak – Pjesma – Andante

A							
a	**b**	**a'**	**b'**	**b''**	**most**		
4+4	3+3	3+3	4+4	3+4	10		
B							
UVOD	**c**	**d**	**c'**	**d'**	**c''**	**d''**	**most**
2	3+3	3+4	3+3	16 (3+8+5)	3+3	20	6
A							
UVOD	**a**	**most**	**CODA**				
2	4+4	3+11	9				

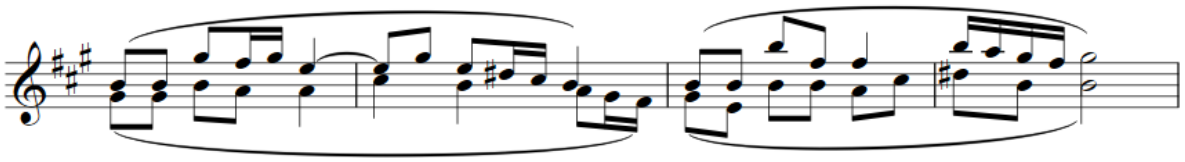
Primjer 3.2.1. Formalni prikaz drugog stavka uz dijelove, strukturu i broj taktova

Drugi stavak koncerta u obliku je trodijelne pjesme (**A B A**). **A** dio je u fis-molu, mješovite mjere (2/4 i 3/4). Strukturu **A** dijela možemo prikazati na sljedeći način: **a** – dvije ponovljene male rečenice (4+4 takta); **b** – dvije trotaktne fraze ili nepravilne male rečenice (3+3); **a'** – dvije trotaktne fraze (3+3); **b'** – dvije male rečenice 4+4 takta; **b''** – nepravilna struktura 3+4 takta, u tematskom i harmonijskom smislu mala perioda gdje temu sada, za razliku od prethodnih dijelova, umjesto solista iznosi klavir. Slijedi most od 10 taktova koji koristi tematski materijal, tj. motiv **a** unutar **A** dijela. Most ima modulativnu svrhu koja se ogleda u dijatonskoj modulaciji iz fis-mola u E-dur, tonalitet **B** dijela. Solistička dionica je sekvente građe dok klavir donosi akordičku pratnju.



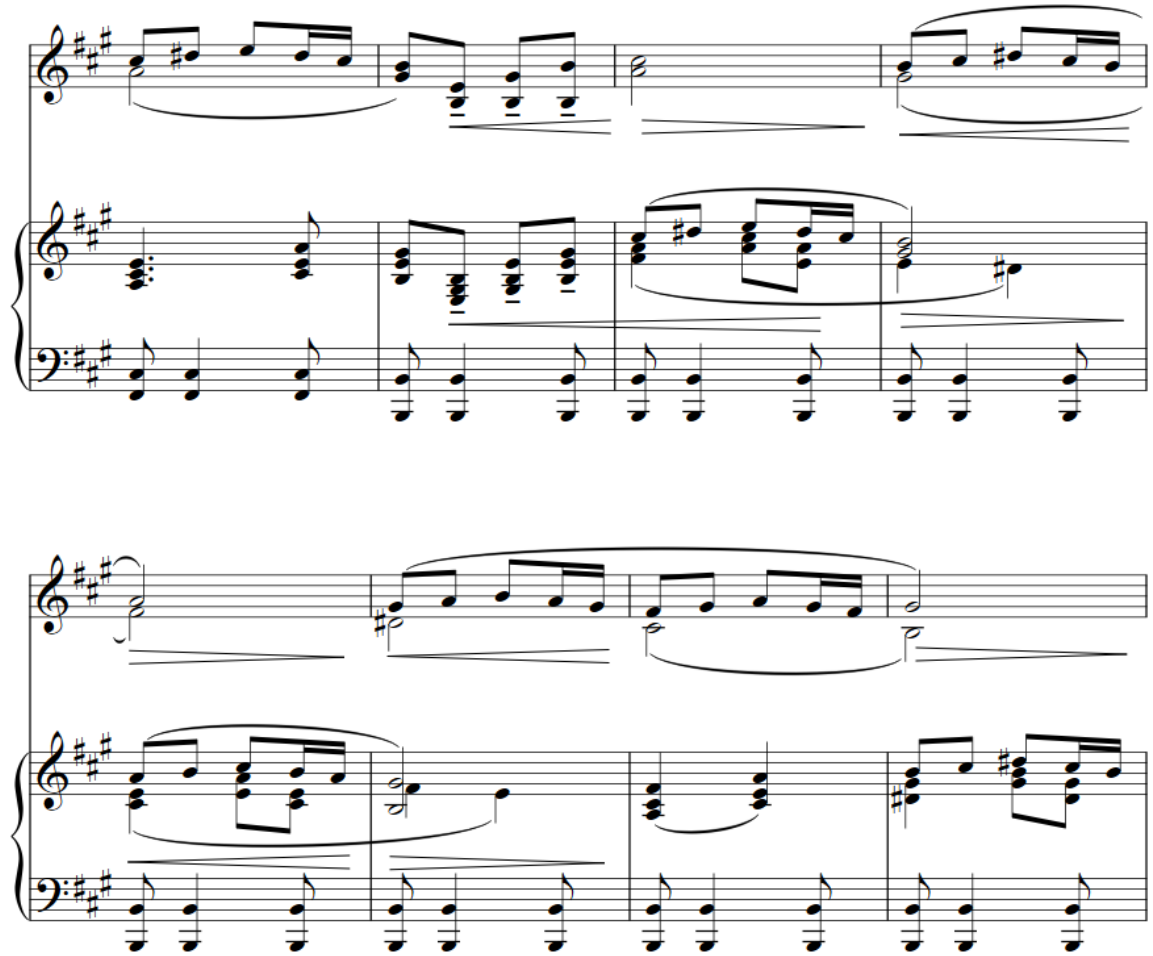
Primjer 3.2.2. Drugi stavak, motiv teme **a** iznesen prvo u **A** dijelu, a zatim u mostu

B dio u 2/4 mjeri započinje uvodom od dva takta u kojem klavir potvrđuje tonalitet E-dura. Strukturu **B** dijela možemo prikazati na sljedeći način: **c** – dvije trotaktne fraze (3+3, kuriozitet koji se pojavljuje već u **A** dijelu); **d** – nepravilna rečenična struktura od 3+4 takta (posljednja četiri takta mogu biti podijeljena na dvije dvotaktne fraze); **c'** – dvije trotaktne fraze (3+3); **d'** – proširena struktura od 3+8+5 taktova, od kojih središnji dio od 8 taktova može biti podijeljen na dvije, trotaktnu i jednu dvotaktnu fraze (3+2+3); **c''** – dvije trotaktne fraze (3+3) u kojima temu iznosi klavir; **d''** – proširena struktura od 20 taktova koja donosi razradu materijala u klaviru i može biti podijeljena po frazama na 3+2+2+2+2+2+3+4 takta. Tematski materijal u **c'** iznesen je tako da solist u gornjem glasu svira melodiju teme dok donji glas donosi kontrapunkt.



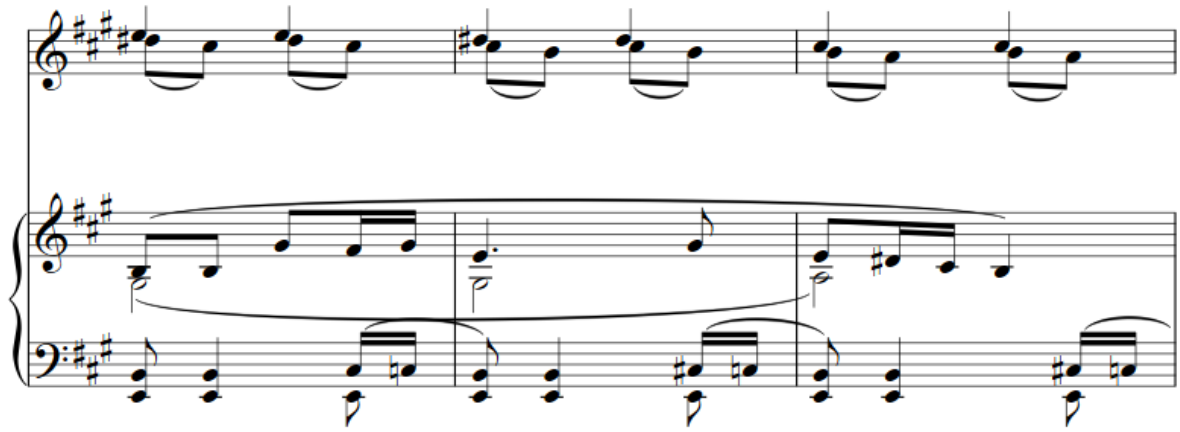
Primjer 3.2.3. Drugi stavak, **B** dio, **c'** – melodija teme i kontrapunkt

Materijal **d'** u solističkoj dionici iznesen je na identičan način kao i u **c'**. Središnji dio od 8 taktova (3+2+3) donosi pedalnu harmoniju na dominanti E-dura u lijevoj ruci klavira dok desna ruka iznosi motiv teme **d** nakon što je isti iznesen u solističkoj dionici.



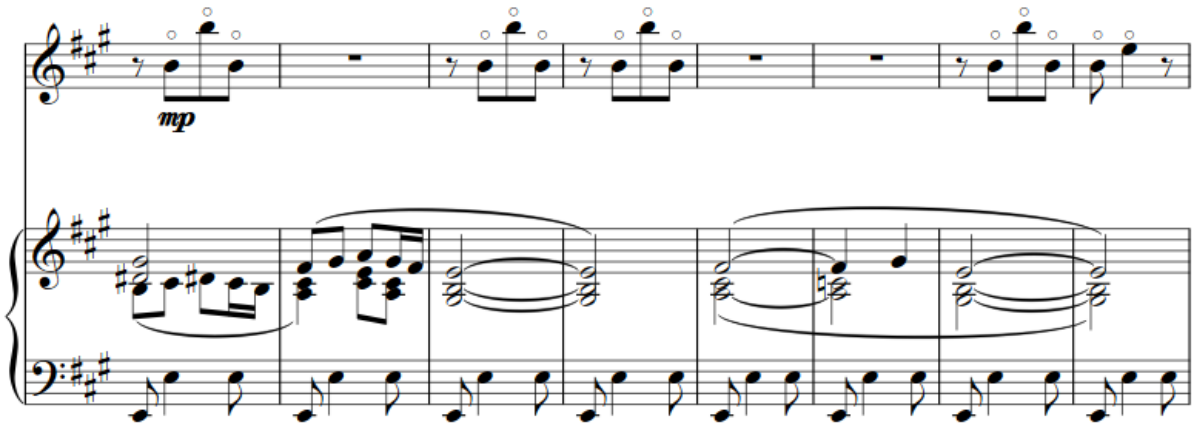
Primjer 3.2.4. Središnji dio (3+2+3) **d'** u **B** dijelu drugog stavka

Nastup **c'',** uz već spomenutu temu u klaviru, donosi u donjem glasu solističke dionice motiv uzdaha, jednu od manira manhajmske škole.



Primjer 3.2.5. Drugi stavak, **B** dio, **c''** – motiv uzdaha u donjem glasu solističke dionice

Proširena struktura od 20 taktova u **d''** i dalje se sastoji od motiva uzdaha u donjem glasu solističke dionice, dok klavir kroz dvotaktne i trotaktne fraze iznosi motiv teme **d**. Zadnjih osam taktova **d''** karakteriziraju flažoleti u solističkoj dionici na harmoniji prvog stupnja.

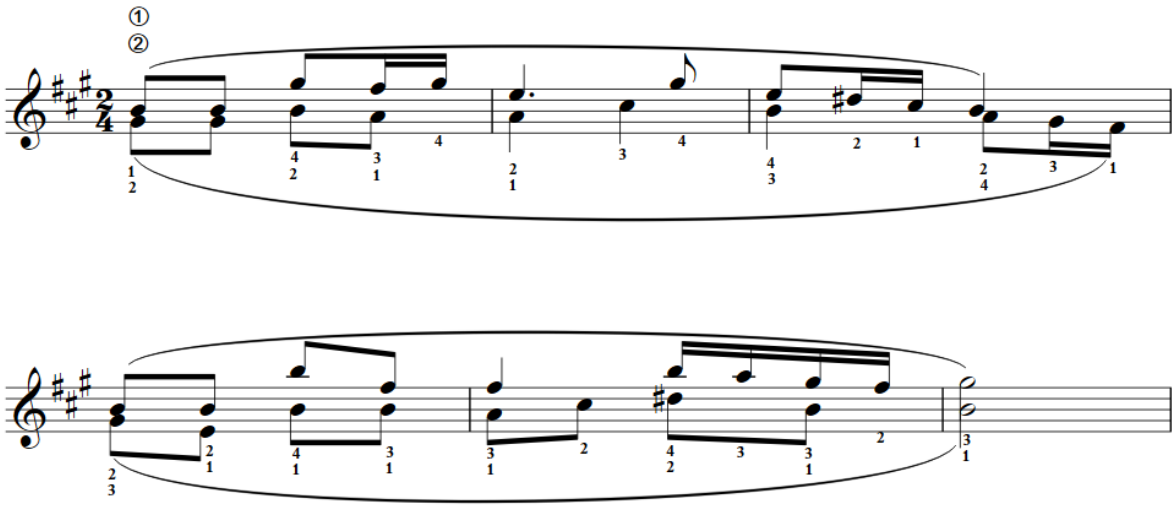


Primjer 3.2.6. Drugi stavak, **B** dio, **d''** – flažoleti u solističkoj dionici

Slijedi most od šest taktova koji nas vraća u osnovni tonalitet fis-mola. Repriza **A** dijela počinje uvodom u fis-molu te je strukturirana na sljedeći način: **a** – dvije ponovljene male rečenice (4+4 takta) koje donose motiv teme u solističkoj dionici

dvoglasno, u intervalima velike i male sekste; **most** – 3+11 taktova, sastavljen od materijala teme **a** i sekventno oblikovanog materijala već korištenog u mostu između dijelova **A** i **B**. **CODA** izlaže glazbeni motiv u odnosu pitanje-odgovor između solista i klavira te donosi harmonijsko smirenje na prvom stupnju fis-mola, čime stavak i završava.

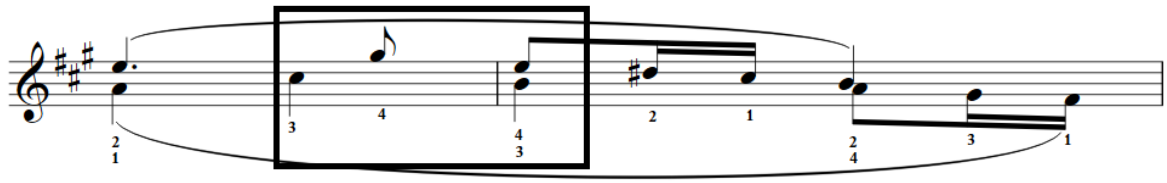
Drugi stavak, za razliku od prvog i trećeg, ne obiluje tehnički zahtjevnim mjestima, već izvođaču postavlja izazove interpretativnog karaktera. Kvaliteta tona u ***p*** i ***f*** dinamici, pravilno fraziranje, gusto trzanje, dinamičko nijansiranje i sl., aspekti su izvedbe na koje bi solist trebao obratiti pozornost. Prvo tehnički zahtjevno mjesto nalazimo u **B** dijelu stavka, točnije u **c',** u trenutku dok solist izvodi temu u gornjem glasu uz kontrapunktsku pratnju u donjem glasu. Prstomet za izvođenje ove dvije trotaktne fraze predložen je u primjeru 3.2.7.



Primjer 3.2.7. Drugi stavak, **B** dio, **c'**

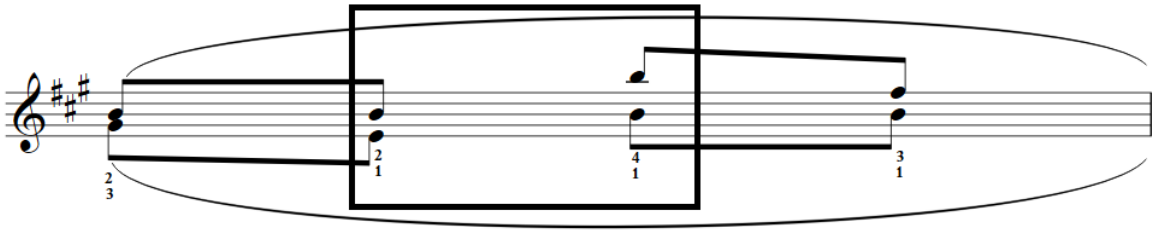
Prilikom izvođenja dvoglasja prikazanog u primjeru 3.2.7., desnu ruku treba pomaknuti što je moguće bliže prečnicama i tako omogućiti zglobu desne ruke nesmetano kretanje. Gustoća trzanja također je bitan faktor kod izvođenja dvoglasnih figura. Iako lukovi označavaju da trzanje ne bi trebalo prekinuti niti u jednom trenutku, tranziciju između zadnje dobe drugog takta i prve dobe trećeg takta nemoguće je

izvesti bez prekida trzanja. Tranziciju treba vježbati u sporom tempu tako da interval kvinte (cis3-gis3) skratimo za najmanji mogući dio dobe potreban da se na vrijeme dođe na prvu dobu trećeg takta i interval kvarte (h2-e3). Tranzicija na interval kvarte posebno je zahtjevna s obzirom na već ranije spomenutu problematiku izvođenja intervala kvarte na tamburi, kao i uskost polja te prstomet.



Primjer 3.2.8. Drugi stavak, **B** dio, **c' –** tranzicija između drugog i trećeg takta

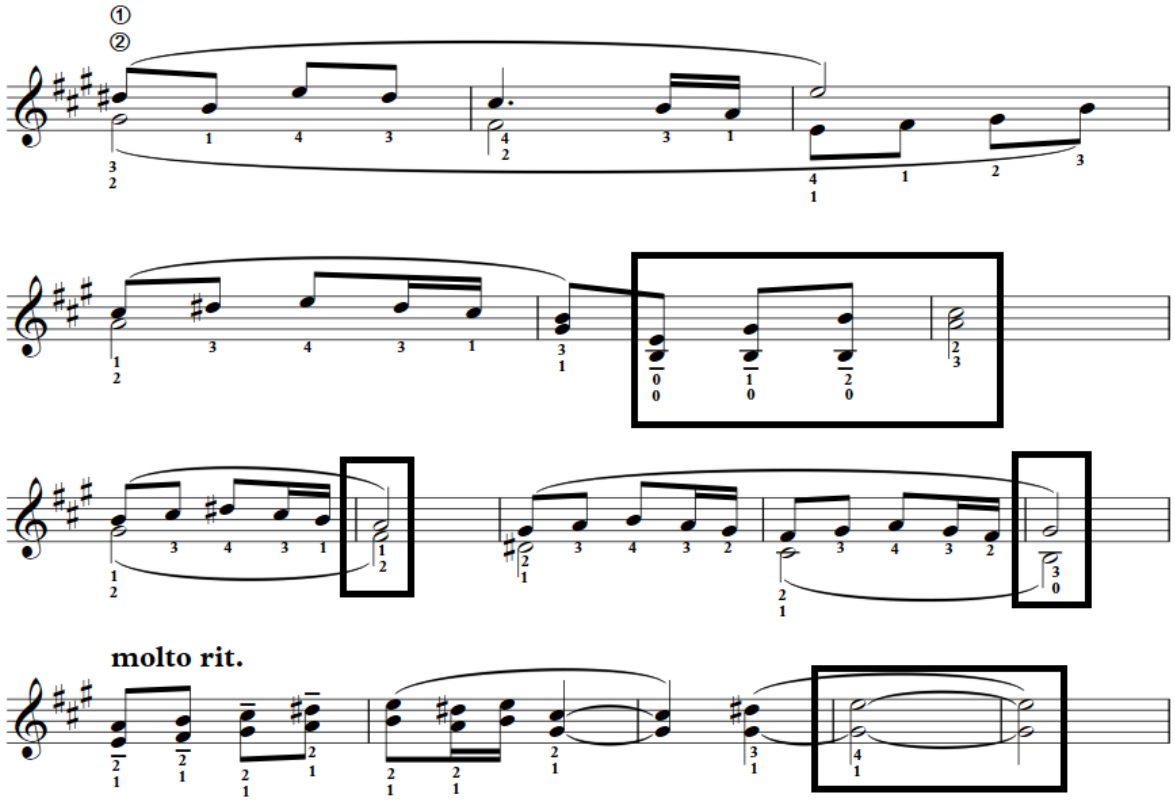
Na sličan način treba pristupiti problematici u četvrtom taktu (odnosno prvom taktu druge troktaktne fraze) **c'**. Interval kvinte na drugom dijelu prve dobe (e2-h2) treba skratiti kako bi se na vrijeme mogao izvesti skok na prvi dio druge dobe, tj. oktavu (h2-h3).



Primjer 3.2.9. Drugi stavak, **B** dio, **c'** – četvrti takt, tranzicija između 1. i 2. dobe

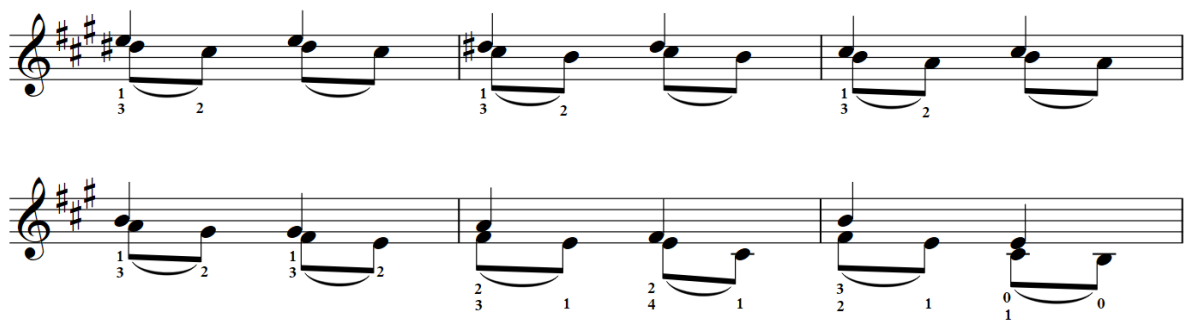
Proširena struktura unutar **d'** (3+8+5) u tehničko-izvedbenom aspektu ne donosi novu problematiku. Grčenje desne ruke problem je koji bi se mogao pojaviti pri dugotrajnom i neprekidno gustom trzanju. Stoga strateški treba ruku opuštati na mjestima koja to dopuštaju, primjerice na dugim notama ili osminkama koje nisu povezane legato

lukom. Prijedlog prstometa za **d'**, kao i moguća mjesta za opuštanje desne ruke iznesena su u primjeru 3.2.10.



Primjer 3.2.10. Drugi stavak, **B** dio, **d'**

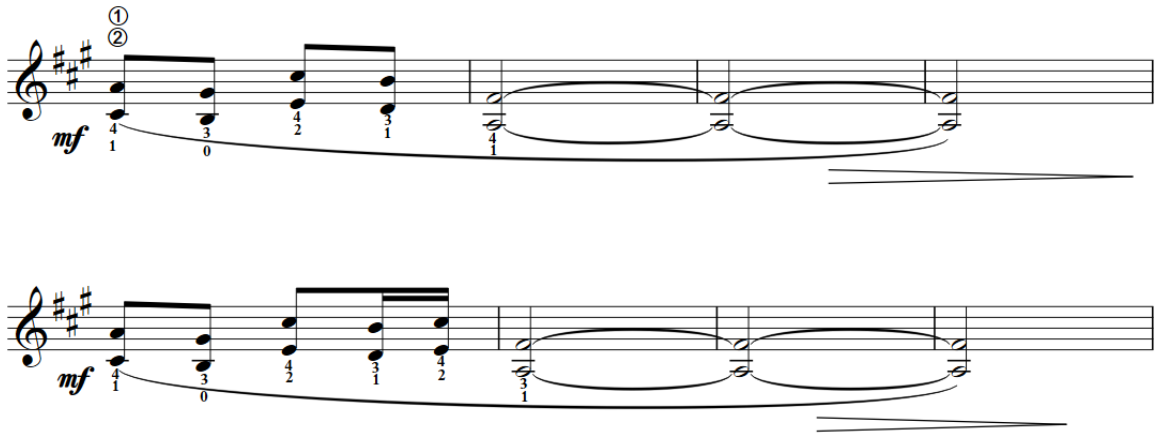
Motiv uzdaha unutar **c''**, ranije spomenut pri formalnoj analizi stavka, donosi melodijsko kretanje u donjem glasu solističke dionice. Drugu žicu (h) treba zatrzati s umjerenim akcentom kako bi se naglasio motiv uzdaha. S obzirom na to da temu sada iznosi klavir, solistička dionica predstavlja svojevrsnu pratnju. S tim na umu sugerira se ***mp*** dinamika tijekom trajanja čitave fraze. Prijedlog prstometa prikazan je primjeru 3.2.11.



Primjer 3.2.11. Drugi stavak, **B** dio, **c''**

Proširena struktura od 20 taktova u **d''** i dalje donosi motive uzdaha u solističkoj dionici, a u zadnjih osam taktova i flažolete. Flažoleti se, u ovom konkretnom slučaju na tonovima h2 i h3, izvode tako da se tonovi na prečnici tambure prstima lijeve ruke prime oktavu niže (h1 i h2), odnosno 5. polje na trećoj žici za ton h1 te 7. polje na prvoj žici za ton h2. Kada su prsti lijeve ruke postavljeni na odgovarajuća polja, kažiprst ili srednjak desne ruke prislanja se dvanaest polja dalje, u ovom slučaju na 17. polje treće i 19. polje prve žice. Dok se kažiprst ili srednjak desne ruke odmiče od polja, trzalicom se istovremeno otkuca žica te se tako dobiva efekt flažoleta.

Repriza **A** dijela donosi motiv **a** u sekstama. Prijedlog prstometa prikazan je u primjeru 3.2.12.



Primjer 3.2.12. Drugi stavak, repriza **A** dijela – motiv **a** u sekstama.

Završni taktovi **CODE**, ujedno i čitavog drugog stavka, donose smirenje na harmoniji tonike. Završni ton fis3 u solističkoj dionici može se izvesti na način *una corda* tako da se trza na samo jednoj, po mogućnosti donjoj, e žici.

3.3. Treći stavak – Finale – Allegro

A						
UVOD	**a**	**b**	**a'**	**c**	**a''**	**most**
2	4+4	4	4+5	5	4+4	16

B				
a	**b**	**a'**	**b'**	**most**
12 (3+3+3+3)	12 (3+3+3+3)	12 (3+3+3+3)	12 (3+3+3+3)	12

C					
uvodni dio		**središnji dio**		**završni dio**	
a	**a**	**trotaktne fraze**	**TEMA a**	**TEMA a**	**most**
6+6+5	6+6	12 (3+3+3+3)	24 (6+6+6+6)	22 (6+6+3+3+4)	25

A		
a	**a'**	**most**
4+4	4+5	15

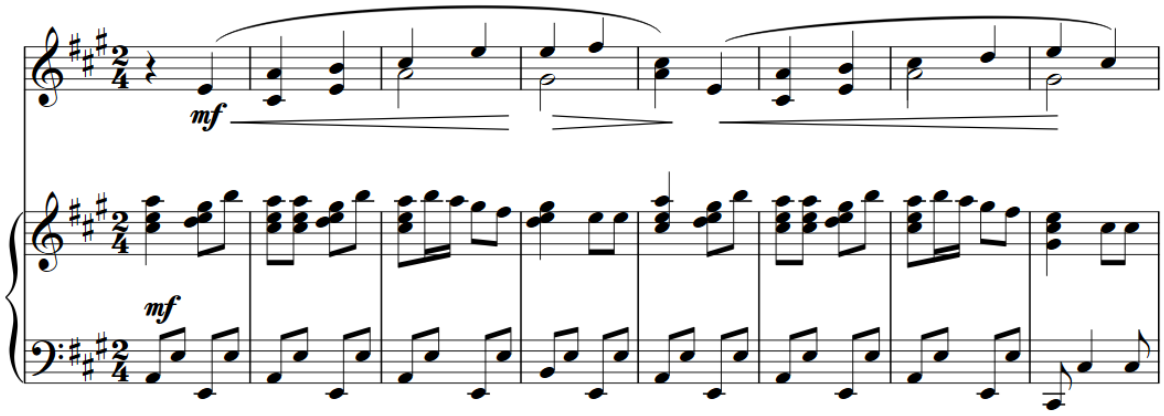
B					
a	**b**	**a'**	**b'**	**most**	**CODA**
12 (3+3+3+3)	12 (3+3+3+3)	12 (3+3+3+3)	12 (3+3+3+3)	11	80

Primjer 3.3.1. Formalni prikaz trećeg stavka uz dijelove, strukturu i broj taktova

Treći stavak koncerta kompleksnije je građe od prethodna dva. Njegovu strukturu **A B C A B** možemo promatrati kao sonatni oblik s tri teme.

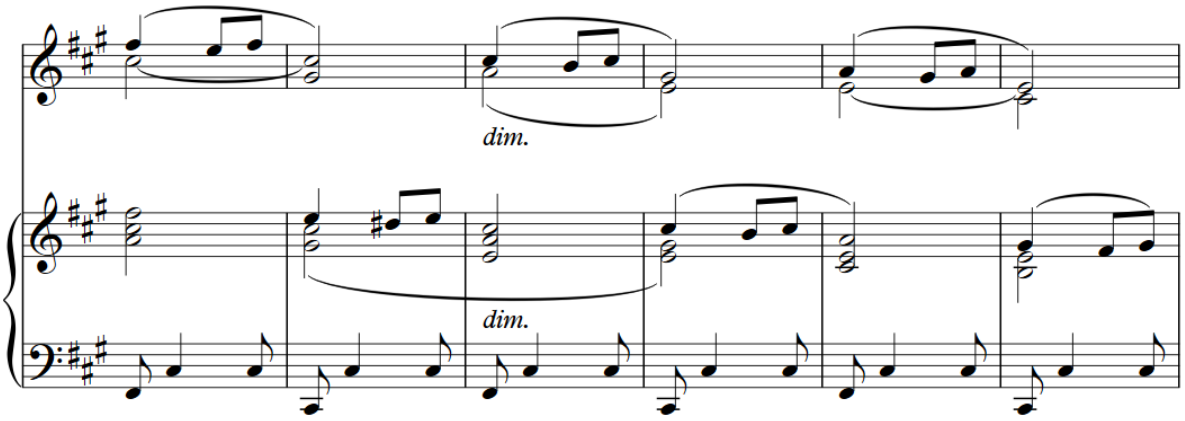
A dio u tonalitetu je A-dura i 2/4 mjeri. Sastavljen je od sljedećih dijelova: uvod (2 takta); **a** – mala glazbena perioda (4+4 takta); **b** – mala rečenica od 4 takta; **a'** – mala perioda nepravilne strukture (4+5 taktova); **c** – mala rečenica nepravilne strukture (5 taktova); **a''** – mala glazbena perioda (4+4 takta).

A dio započinje dvotaktnim uvodom u dionici klavira nakon kojeg slijedi **a** u kojem klavir iznosi tematski materijal dok solist varira temu akordičkom figuracijom. Prva rečenica u **a** završava na harmoniji dominante, a druga na harmoniji III. stupnja u A-duru. Slijedi **b** koji započinje na harmoniji VI. stupnja. Donosi temu u dionici klavira uz variranje teme akordičkom figuracijom u solističkoj dionici te završava na harmoniji V. stupnja. U dijelu **a'** temu ponovno iznosi klavir uz akordičku figuraciju u solističkoj dionici. Prva rečenica završava na dominanti A-dura, dok druga, atipično, završava na harmoniji IV. stupnja. U ulozi svojevrsnog mosta javlja se proširena rečenica **c** koji najavljuje ponovni nastup varirane teme **a**. Akordičke je građe na harmonijama VI., IV. i III. stupnja. Slijedi **a''** koji nastupa na prvom stupnju osnovnog tonaliteta te donosi temu u dionici klavira. Istovremeno se u solističkoj dionici pojavljuje zasebna tema koje počinje dobu kasnije u odnosu na temu u klaviru, kako je prikazano u primjeru 3.3.2.



Primjer 3.3.2. Treći stavak, **A** dio, **a''** – tema u solističkoj dionici superponirana je temi u klaviru

Harmonijski odnosi između rečenica u **a''** identični su odnosima rečenica u **a**. Slijedi most od 16 taktova izgrađen od osam dvotaktnih fraza izloženih između solista i klavira u odnosu pitanje-odgovor, što je prikazano u primjeru 3.3.3. Most služi kao sredstvo modulacije u tonalitet E-dura u kojem započinje **B** dio.

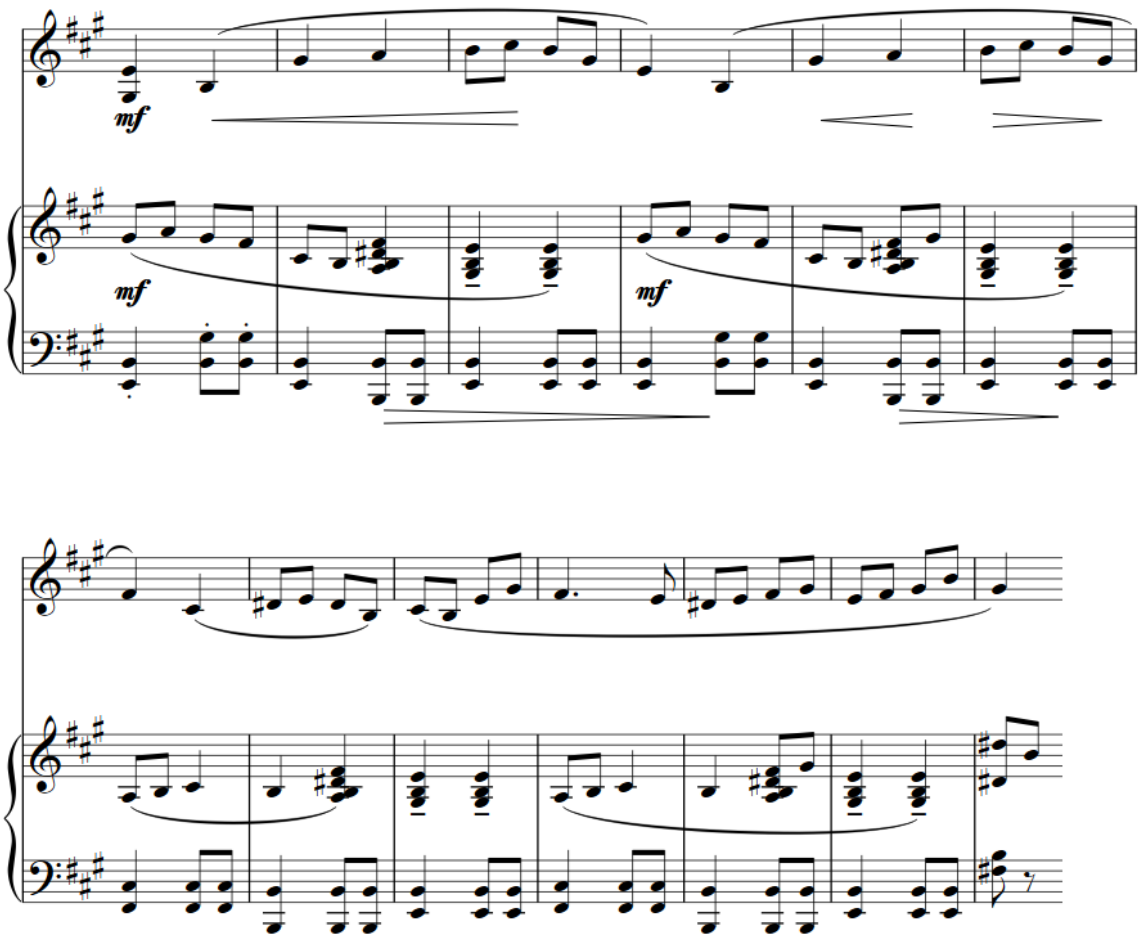


Primjer 3.3.3. Treći stavak, **A** dio, most – dvotaktne fraze u odnosu pitanje-odgovor (fragment)

Cijeli **A** dio, ako treći stavak promatramo kao sonatni oblik, možemo smatrati prvom temom, a prethodno iznesenu strukturu **A** dijela provedbom prve teme.

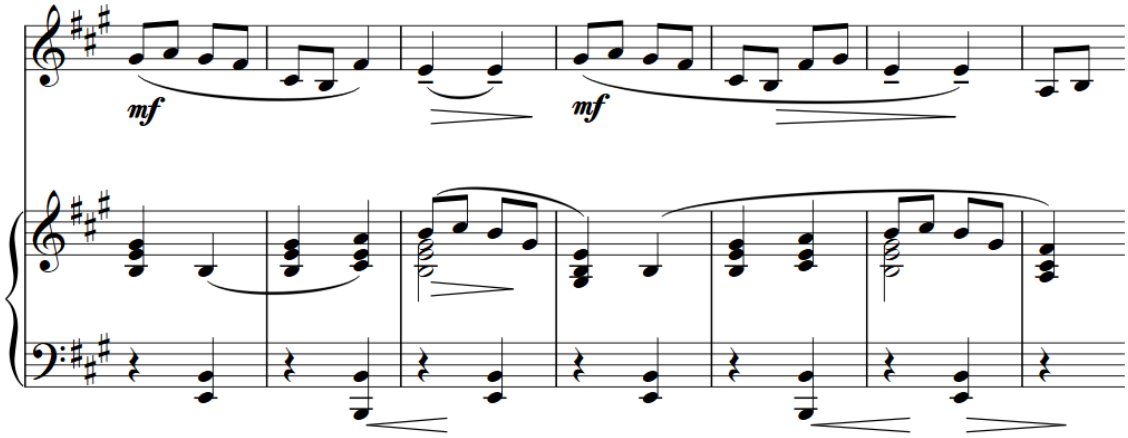
B dio u tonalitetu je E-dura i u 2/4 mjeri. Sastavljen je od četiri dijela: **a**, **b**, **a** i **b**', svaki strukturiran od četiri trotaktne faze (12 taktova).

Dio **a** donosi temu u klaviru kojoj je superponirana tema u solističkoj dionici. Ona, kao što je bio slučaj i u **a''** unutar **A** dijela, počinje dobu kasnije negoli tema u klaviru, što je i prikazano u primjeru 3.3.4.



Primjer 3.3.4. Treći stavak, **B** dio, **a**

Dio **b** trajanja 12 taktova u harmoniji III. stupnja E-dura također je sastavljen od četiri trotaktne fraze. Temi u klaviru kontrapunktira solistička dionica rastavljenim akordima harmonije III. stupnja uz nekolicinu neakordičkih tonova. Nastup **a'** dijela na prvom je stupnju E-dura te iznova suprotstavlja dvije teme. Teme su u odnosu na **a** dio zamijenile mjesta – ona koja se javljala u dionici klavira sada je u solističkoj dionici i obratno. Navedeno je prikazano u primjeru 3.3.5.



Primjer 3.3.5. Treći stavak, **B** dio, **a'** (fragment)

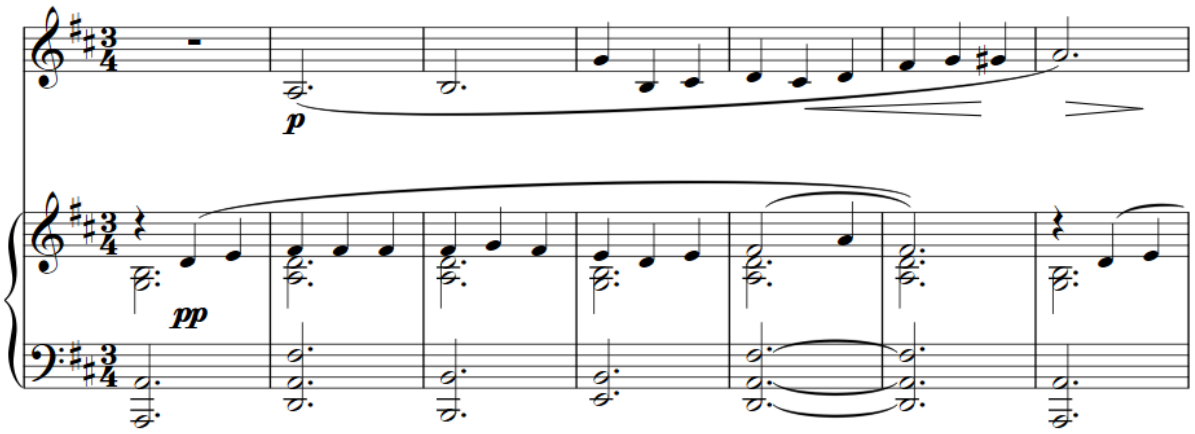
Slijedi dio **b'** na harmoniji III. stupnja E-dura. Tematski materijal u obje dionice melodijski je i harmonijski variran u odnosu na **b** dio. Most od 12 taktova građen od materijala **b** koji služi kao sredstvo modulacije u D-dur u kojem započinje **C** dio. Kromatska modulacija postignuta je preko sekundakorda IV. stupnja u E-duru koji postaje dominanta u D-dur tonalitetu.

Cijeli **B** dio, promatran u kontekstu sonatnog oblika s tri teme, druga je tema, a prethodno iznesena struktura provedba je druge teme.

C dio, iako nova tema, ima karakter formalne provedbe unutar sonatnog oblika. U tonalitetu je D-dura, 3/4 mjere te je strukturiran na sljedeći način: **uvodni dio**: **a** – nepravilne rečenične strukture 6+6 taktova uz 5 taktova proširenja nakon kojeg slijedi isti **a**, ponovno nepravilne rečenične strukture 6+6 taktova; **središnji dio**: razrada tematskog materijala **a** kroz četiri trotaktne fraze (12 taktova); **TEMA a** – 24 takta (četiri šesterotaktne rečenice) tematskog materijala **a**; **završni dio**: **TEMA a** – 22 takta podijeljena na: **a** – nepravilne rečenične strukture 6+6 taktova; dvije trotaktne fraze (6 taktova); mala glazbena rečenica (4 takta).

Tematsku misao u uvodnom dijelu iznosi klavir solo na toničkoj funkciji D-dura. Slijedi proširenje, nepravilna rečenica od 5 taktova koja završava na V. stupnju osnovnog tonaliteta. Ponovni nastup **a** i dalje donosi klavir solo uz oktavno udvajanje melodije teme. Na početku središnjeg dijela razrađuje se tematski materijal **a** kroz četiri trotaktne fraze koje i dalje iznosi klavir solo. Slijedi **TEMA a** sastavljena od četiri šesterotaktne rečenice u kojima temu u fis-molu sada iznosi solist uz akordičku pratnju

klavira. Završni dio vraća se osnovni tonalitet D-dura, a temu sada ponovno iznosi klavir uz kontrapunkt u solističkoj dionici, prikazan u primjeru 3.3.6.



Primjer 3.3.6. Treći stavak, **C**, **završni dio** – tema u klaviru uz kontrapunkt u solističkoj dionici (fragment)

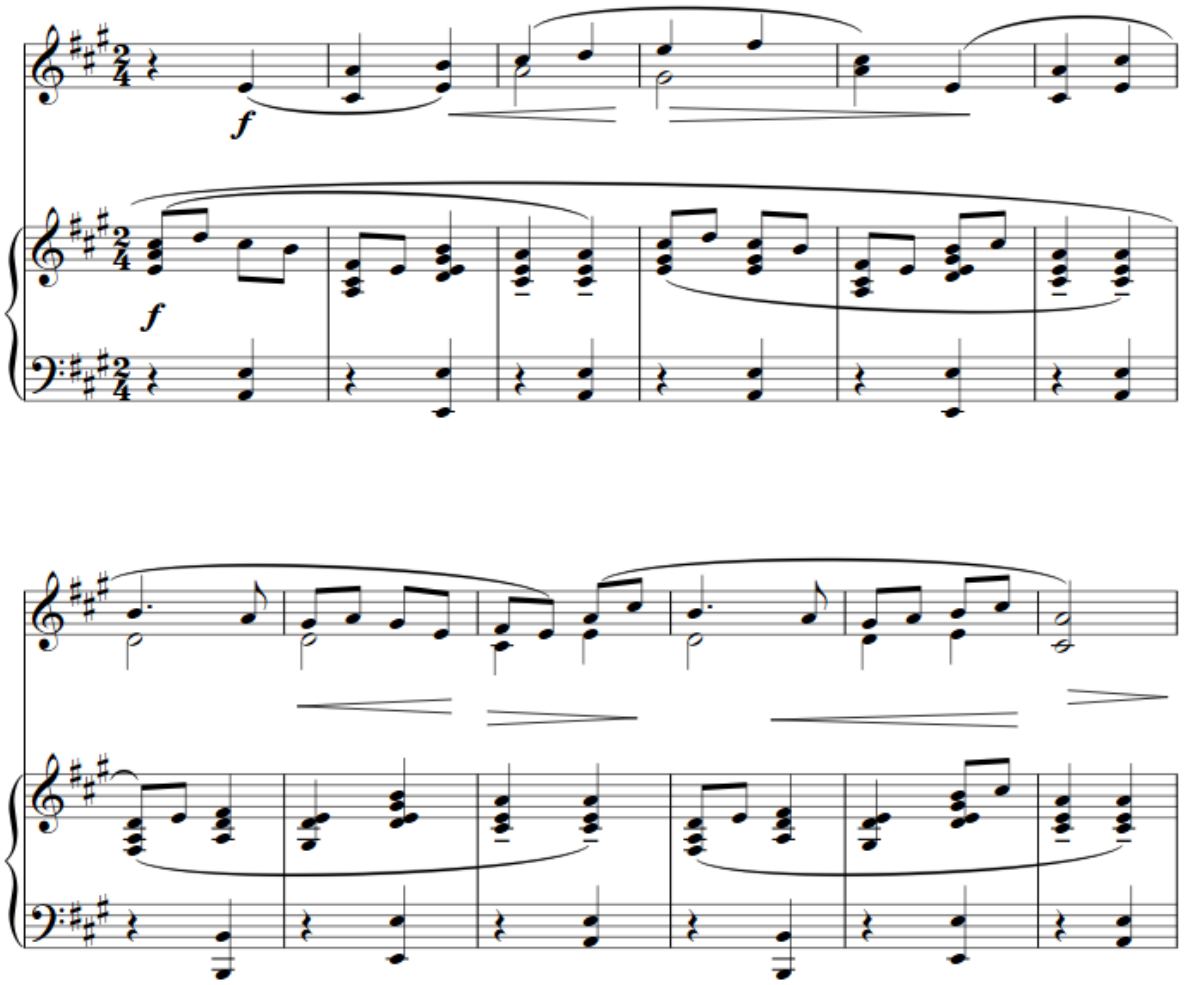
Dvije trotaktne fraze i mala rečenica od četiri takta razrađuju materijal teme u završnom dijelu formalne provedbe **C**. Slijedi most od 25 taktova u 2/4 mjeri građen od novog materijala (trotaktne i dvotaktne fraze) koji služi kao sredstvo modulacije u tonalitet a-mola u kojem će nastupiti repriza **A** dijela.

Repriza **A** dijela u tonalitetu je a-mola, 2/4 mjere te je strukturirana od **a** – mala glazbena perioda (4+4 takta) i **a'** – proširena mala glazbena perioda (4+5 taktova).

Tematski materijal u dijelu **a** iznosi klavir, a solist varira tematsku misao virtuoznim pasažama u obliku akordičkih figuracija s prohodnim i izmjeničnim tonovima. Prva rečenica završava na harmoniji IV. stupnja, a druga na harmoniji dominante. Tematski materijal u **a'** istovjetan je materijalu **a**, kao i harmonijski odnos rečenica. Slijedi most od 15 taktova građen od materijala **c** iz prvog **A** dijela (koji je imao ulogu svojevrsnog mosta) te fragmenata materijala **a**. Most je modulativnog karaktera i vodi nas u tonalitet A-dura u kojem nastupa ponovljeni **B** dio.

Repriza **B** dijela u tonalitetu je A-dura, 2/4 mjere te je strukturirana na sljedeći način: **a**, **b**, **a'**, **b'** (svaki dio sastavljen od četiri trotaktne fraze).

U reprizi **B** dijela, **a** tematski korespondira **a'** iz prvog nastupa **B** dijela, dok **b** u dionici klavira donosi istovjetnu temu (ali u drugom tonalitetu) kao i u prvom nastupu **B** dijela, uz variranje u solističkoj dionici. Zanimljivost **a'** ogleda se u tome što u njemu dionica klavira iznosi tematski materijal korišten u **a** u prvom nastupu **B** dijela, dok solist donosi varirani materijal **a''** iz prvog nastupa **A** dijela, što je i prikazano u primjeru 3.3.7.

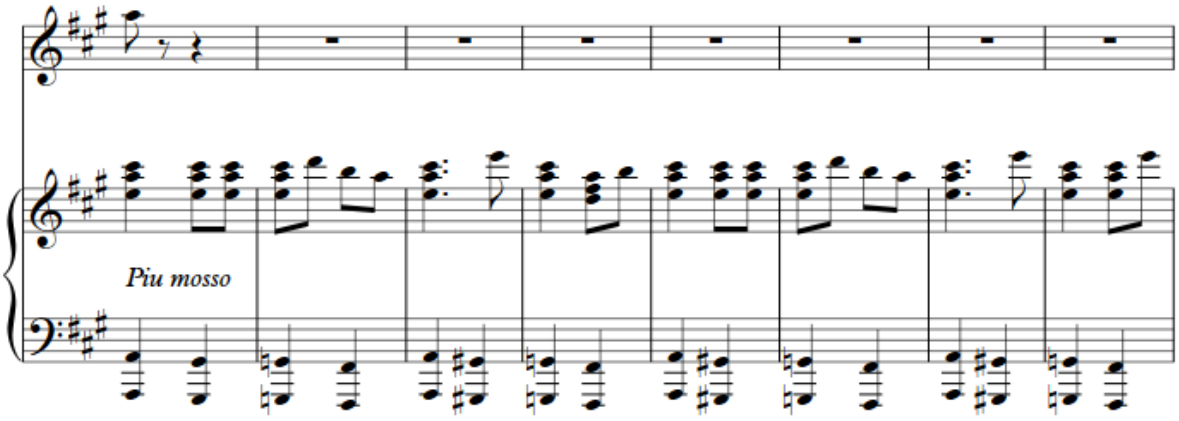


Primjer 3.3.7. Treći stavak, repriza **B**, **a'**

Dio **b'** u reprizi tematski korespondira **b'** u prvom nastupu **B** dijela, osim što su teme zamijenile mjesta – ona koja se javljala u dionici klavira sada je u solističkoj

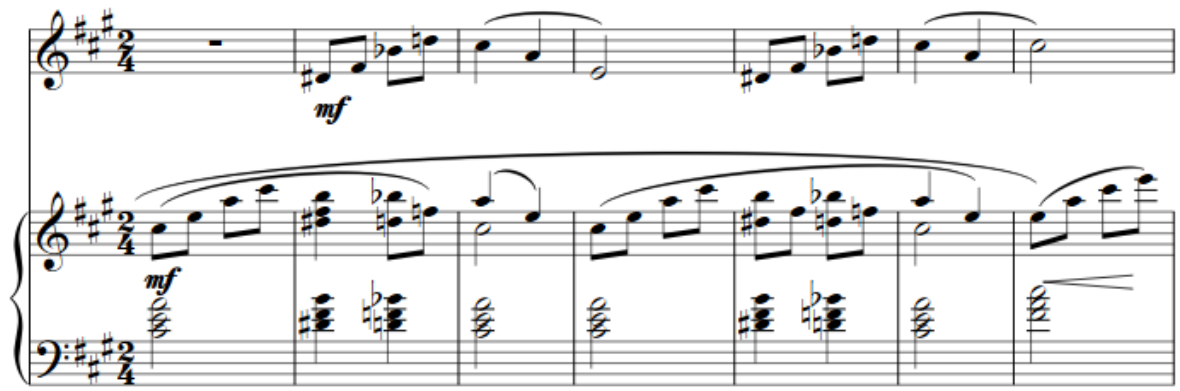
dionici i obratno. Slijedi most od 11 taktova kao priprema za **CODU** koji koristi isti materijal kao most u prvom nastupu **B** dijela.

CODA je u osnovnom tonalitetu A-dura i 2/4 mjere. Prvih šesnaest taktova građeno je od malih glazbenih rečenica (4+4+4+4) u kojima je tematski materijal iznesen u dionici klavira, dok solist varira tematsku misao virtuoznim pasažama u obliku akordičkih figuracija s prohodnim i izmjeničnim tonovima. Sljedećih 16 taktova ponovno je građeno od malih glazbenih rečenica (4+4+4+4). Donose melodijsko i ritamski variran materijal formalne provedbe **C** u dionici klavira, kao što je prikazano u primjeru 3.3.8.



Primjer 3.3.8. Treći stavak, **CODA** – varirani materijal formalne provedbe **C** (fragment)

Idućih 30 taktova **CODE** podijeljeno je na deset trotaktnih fraza u kojima se obrađuje materijal **b** iz **B** dijela pri čemu klavir iznosi tematsku misao koju zatim solist variranu ponavlja s taktom zakašnjenja. Navedeno je prikazano u primjeru 3.3.9.

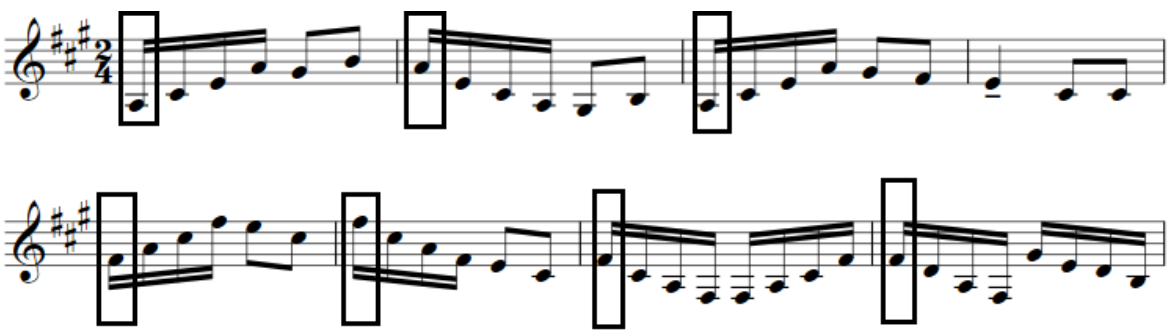


Primjer 3.3.9. Treći stavak, **CODA** – materijal **b** iz **B** dijela trećeg stavka

Sljedećih 10 taktova **CODE** sastoji se od pet dvotaktnih fraza u kojima se u solističkoj dionici fragmentarno obrađuje materijal **b** iz **B** dijela uz akordičku pratnju klavira. Završnih osam taktova **CODE**, ujedno i čitavog koncerta, u solističkoj dionici donosi kromatske pasaže uz akordičku pratnju u dionici klavira (samo na prvom dijelu prve dobe u 1., 3. i 5. taktu) na harmoniji II. stupnja u osnovnom A-dur tonalitetu. Koncert završava u ***ppp*** dinamici akordima V. i I. stupnja u obje dionice.

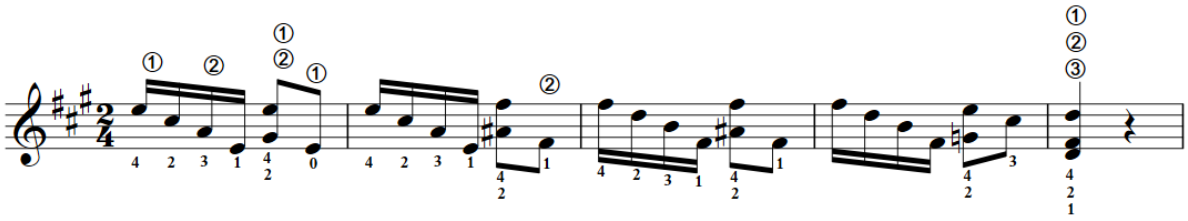
Treći stavak, kao formalno najkompleksniji stavak koncerta, u interpretativnom smislu spaja problematiku prvog i drugog stavka.

Akordičke figuracije dijelu u **A** treba izvoditi tako da se svaka prva nota u grupi od četiri šesnaestinke malo produži kako bi se u nastavku dobila ravnomjernost izvođenja i izbjeglo ubrzavanje.



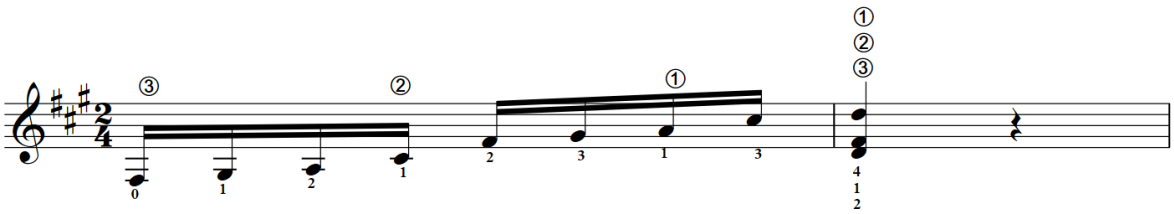
Primjer 3.3.10. Treći stavak, **A** dio (fragment)

Proširena rečenica (5 taktova) u **a'** unutar dijela **A** sadrži problematiku tranzicije s akordičke pasaže na intervale sekste. Interval sekste, kao što je spomenuto u interpretativnoj analizi prvog stavka, trebalo bi izvesti tako da se na njega nastupi sa zadrškom (prividno sa zakašnjenjem). Prijedlog prstometa prikazan je u primjeru 3.3.11.



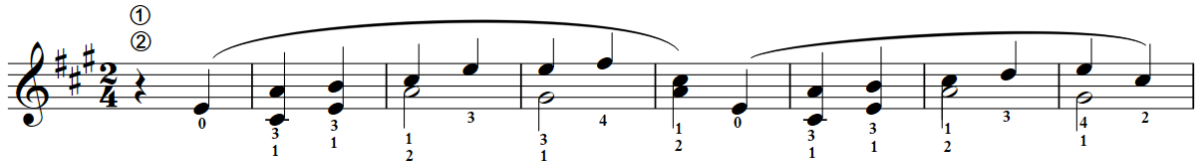
Primjer 3.3.11. Treći stavak, **A** dio, **a'** – proširena rečenica (5 taktova)

Na isti način treba izvesti tranziciju iz pasaže na akord u **c**.



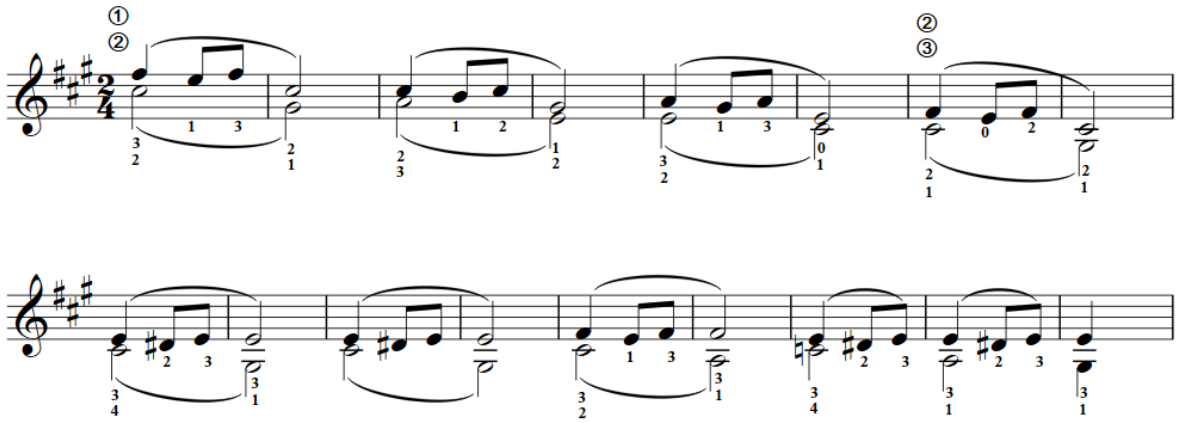
Primjer 3.3.12. Treći stavak, **A** dio, **c** (fragment)

Zasebna tema u solističkoj dionici u **a''** iznesena je u obliku dvoglasja. Kod izvođenja navedenog mjesta, desnu ruku trebalo bi približiti prečnicama i maksimalno opustiti zglob desne ruke. U interpretativnom smislu važno je uvažiti fraziranje naznačeno legato lukovima te ne prekidati trzanje unutar fraze. Prijedlog prstometa prikazan je u primjeru 3.3.13.



Primjer 3.3.13. Treći stavak, **A** dio, **a''**

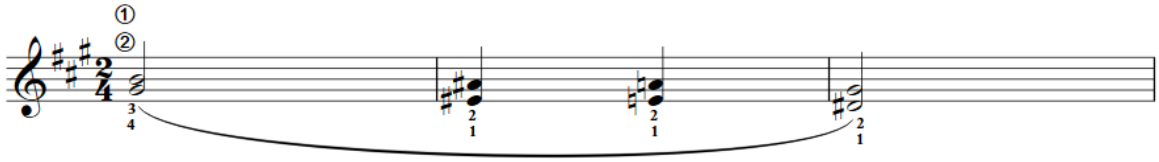
Most koji slijedi također je građen od dvoglasja koje treba izvoditi na isti način opisan u **a''**. Prstomet je predložen u primjeru 3.3.14.



Primjer 3.3.14. Treći stavak, **A** dio, most

Dio B koji započinje četirima trotaktnim frazama (**a**) donosi raspjevanu temu u solističkoj dionici. Karakter melodije sugerira istrzavanje osminki što može biti problem u brzom tempu. Desnu ruku treba opustiti koliko je maksimalno moguće, ali ipak s dozom napetosti u gornjem dijelu podlaktice, kako ne bi došlo do prekida u trzanju. Svih 12 taktova u **a** mogu se svirati na drugoj, h žici.

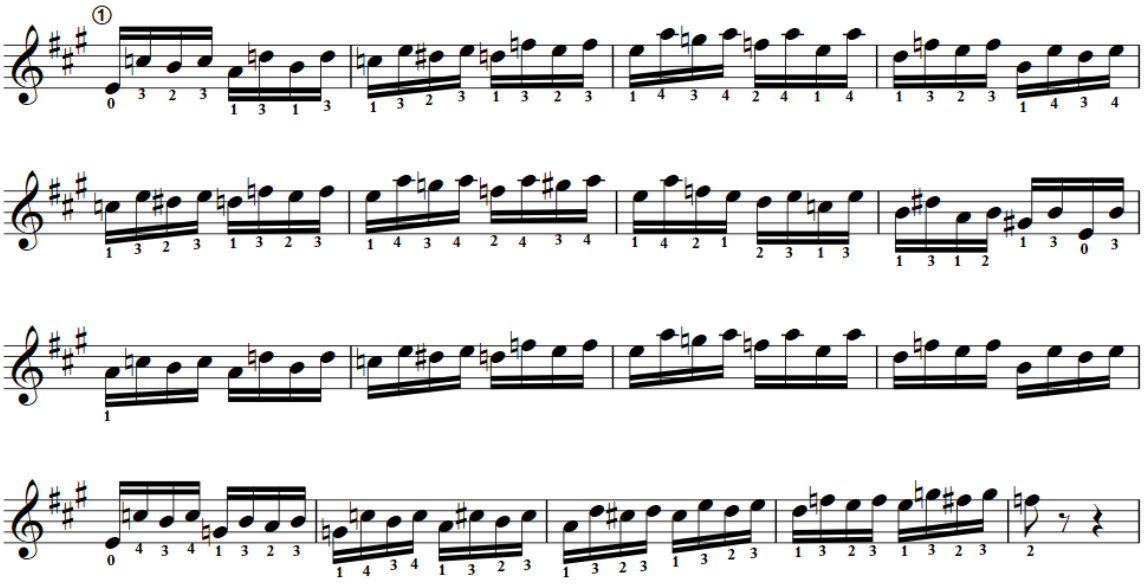
Dio **b'** u prve dvije trotaktne fraze u solističkoj dionici kvartne je strukture. Kao što je opisano u **a'** i mostu **A** dijela, važno je uvažiti fraziranje naznačeno legato lukovima te ne prekidati trzanje unutar fraze. Prijedlog prstometa prikazan je u primjeru 3.3.15.



Primjer 3.3.15. Treći stavak, **B** dio, **b'** (fragment)

Formalna provedba, tj. **C** dio nema tehnički zahtjevnih mjesta. Na umu treba imati kvalitetu tona u ***p*** i kasnije ***f*** dinamici, dinamičko nijansiranje te pravilno fraziranje.

Repriza **A** dijela u tehničkom je smislu jedno od najzahtjevnijih mjesta u čitavom trećem stavku. Virtuozne pasaže u brzom tempu koje variraju tematsku misao dodatno su zahtjevne s obzirom na visoke pozicije te uskost polja u njima. Pasaže treba vježbati u sporom tempu uz prstomet koji je predložen u primjeru 3.3.16.

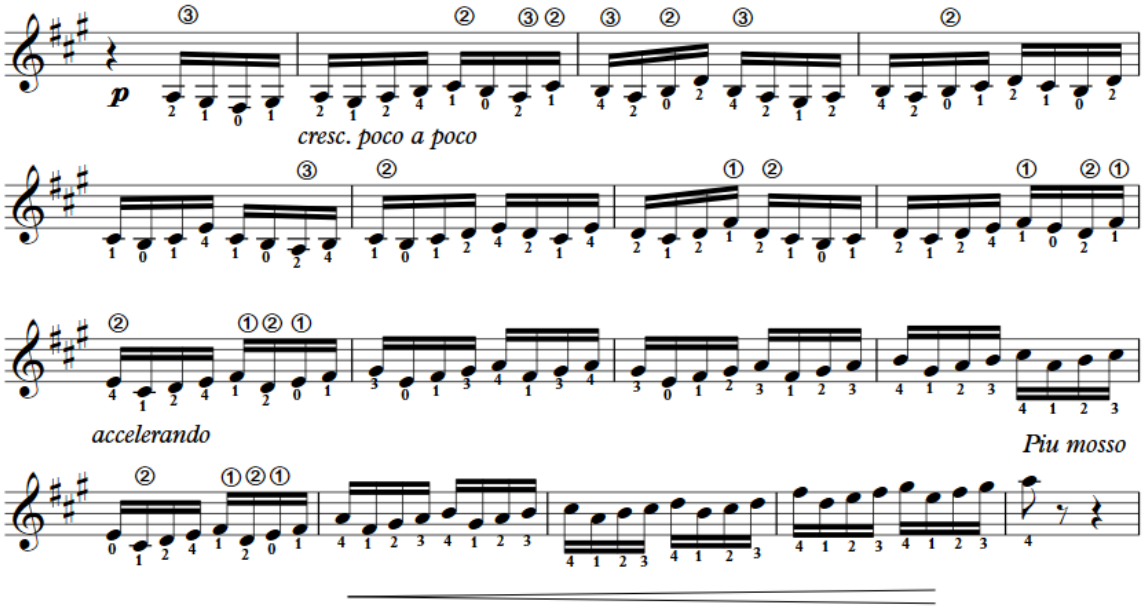


Primjer 3.3.16. Treći stavak, repriza **A** dijela

Most u reprizi donosi sličan materijal i problematiku opisanu u prvom nastupu **A** dijela.

Repriza **B** dijela ne donosi novi problematiku u tehničkom i interpretativnom smislu. Naglasak treba biti na gustom trzanju, pravilnom fraziranju dvoglasnih figura, kvaliteti tona i dinamičkom nijansiranju, tj. svim komponentama koje su do sada već opisane u interpretativnoj analizi trećeg stavka.

Prvih šesnaest taktova **CODE** u solističkoj dionici iznose variranu tematsku misao virtuoznim pasažama u obliku akordičkih figuracija s prohodnim i izmjeničnim tonovima. Pasaže počinju u ***p*** dinamici te zahtijevaju gradaciju kako u dinamici (u vidu *crescenda* kroz svih 16 taktova), tako i u tempu (kroz *accelerando* u zadnjih osam taktova pasaže). Prijedlog prstometa prikazan je u primjeru 3.3.17.



Primjer 3.3.17. Treći stavak, **CODA** – taktovi 1-16

Završni dio **CODE** je u *Presto* tempu i donosi u zadnjih osam taktova kromatske pasaže koje treba izvesti u ***p*** dinamici uz *decrescendo* kroz zadnja četiri takta. Akorde V. i I. stupnja kojima koncert završava treba izvesti u ***ppp*** dinamici.

4. Zaključak

Analizirajući formalno i interpretativno Koncert za domru i orkestar u g-molu Nikolaja Budaškina postavio sam si smjernice i osvijestio koncept izvođenja ove skladbe na prvom dijelu svog diplomskog ispita. U uvodu ovome radu već sam iznio mišljenje da je analiza jednog ovakvog cikličnog djela svojevrsni pionirski pothvat (imajući na umu da sam uz još četvero kolega prva generacija studenata tambure na Muzičkoj akademiji u Zagrebu), stoga nisam imao tu sreću da mi je bila dostupna literatura koja bi mi poslužila kao vodilja pri analizi koncerta. U duhu te činjenice, a vodeći se idejom da se svako djelo može glazbeno analizirati i interpretirati na više načina, nije isključeno da moje viđenje određene glazbene strukture ili rješenja tehničke problematike može odudarati od potencijalnih drugih.

Koncert kao ciklična forma u umjetničkoj je literaturi za tamburu vrlo slabo zastupljen. Iako je Budaškinov koncert pisan za domru, s obzirom na sličnost domre i tambure, promatrao sam ga iz vlastite perspektive instrumentalista-tamburaša.. U trenutku pisanja ovog diplomskog rada (ožujak 2021. godine) poznata su mi samo tri autora koja su se upustila u skladanje koncerata za tamburu: uz doajene tamburaške orkestralne glazbe Josipa Andrića (Koncert za brač solo i tamburaški orkestar u a-molu) i Julija Njikoša (Koncert za bisernicu, brač i tamburaški orkestar u D-duru; Koncert za brač i tamburaški orkestar u G-duru), samo se Marko Bertić (Klasični koncert za bisernicu i tamburaški orkestar, skladan 2019. godine) u recentno vrijeme upustio u skladanje ove vrste djela. Za razliku od gore spomenutih doajena čiji je glazbeni stil i izričaj bio uglavnom protkan narodnim, tj. tradicijskim melosom, Bertićev je koncert prvi pravi klasični trostavačni koncert pisan za tamburu bisernicu. Vjerujem da bi studij tambure kao i sve veći broj virtuoznih solista tamburaša trebao biti dovoljan motiv skladateljima za stvaranje nove, originalne literature za tamburu, uključujući i solističke koncerte posvećene ovom instrumentu.

5. Literatura

1. Hrytsa, S. Bandura. *Grove Music Online*. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001950. (pristup 15. ožujka 2021.)

2. Kiszko, M. Balalaika. *Grove Music Online*. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001834. (pristup 15.ožujka 2021.).

3. Klobučar, A. *Glazbeni oblici.* Zagreb: Leykam International, 2011.

4. Peričić, D.; Skovran, D. *Nauka o muzičkim oblicima, 6. dopunjeno izdanje.* Beograd: Fond za izdavačku delatnost Univerziteta umetnosti, 1896.

5. Petrović, T. *Nauk o glazbenim oblicima.* Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, 2010.

6. Škorvaga, V. V. *Etide za bisernicu 1*. Zagreb: Cantus d.o.o., 2018.

7. Škorvaga, V. V. *Metodika nastave tambure*, *prezentacije*. Zagreb, 2018.

Mrežni izvori

1. https://www.kino-teatr.ru/kino/composer/sov/34636/bio/ (pristup 15.ožujka 2021.)

2. http://www.balalaika-master.ru/festival/VII/memories/2/ (pristup 15. ožujka 2021.)

6. Popis primjera

Primjer 3.1.1. Formalni prikaz prvog stavka uz dijelove, strukturu i broj taktova

Primjer 3.1.2. Struktura teme a, prijelazni oblik dvodijelne u trodijelnu pjesmu

Primjer 3.1.3. Prvi stavak, uvod, taktovi 1-6

Primjer 3.1.4. Prvi stavak, uvod, taktovi 7-9

Primjer 3.1.5. Prvi stavak, uvod, taktovi 10-11

Primjer 3.1.6. Prvi stavak, uvod, taktovi 12-15

Primjer 3.1.7. Prvi stavak, uvod, taktovi 10-11, alternativni prstomet

Primjer 3.1.8. Prvi stavak, uvod, taktovi 10-11, alternativni prstomet

Primjer 3.1.9. Prvi stavak, uvod, taktovi 10-11, alternativni prstomet

Primjer 3.1.10. Prvi stavak, uvod, taktovi 12-13, alternativni prstomet

Primjer 3.1.11. Prvi stavak, uvod, taktovi 12-13, alternativni prstomet

Primjer 3.1.12. Prvi stavak, A dio, a tema, tranzicija između b' i a"

Primjer 3.1.13. Prvi stavak, A dio, ponovni nastup a teme, taktovi 1-2

Primjer 3.1.14. Prvi stavak, A dio, ponovni nastup a teme, takt 3

Primjer 3.1.15. Prvi stavak, A dio, ponovni nastup a teme, takt 3, alternativni prstomet

Primjer 3.1.16. Prvi stavak, A dio, ponovni nastup a teme, takt 3, alternativni prstomet

Primjer 3.1.17. Prvi stavak, A dio, ponovni nastup a teme, taktovi 4-6

Primjer 3.1.18. Prvi stavak, B dio, proširenje, taktovi 1-4

Primjer 3.1.19. Prvi stavak, A dio, repriza, a tema

Primjer 3.1.1.1. Prvi stavak, solistička kadenca

Primjer 3.1.1.2. Prvi stavak, solistička kadenca, ulomak

Primjer 3.1.1.3. Prvi stavak, solistička kadenca, ulomak

Primjer 3.1.1.4. Prvi stavak, solistička kadenca, ulomak

Primjer 3.1.1.5. Prvi stavak, solistička kadenca, ulomak

Primjer 3.2.1. Formalni prikaz drugog stavka uz dijelove, strukturu i broj taktova

Primjer 3.2.2. Drugi stavak, motiv teme a iznesen prvo u A dijelu, a zatim u mostu

Primjer 3.2.3. Drugi stavak, B dio, c' – melodija teme i kontrapunkt

Primjer 3.2.4. Središnji dio (3+2+3) d' u B dijelu drugog stavka

Primjer 3.2.5. Drugi stavak, B dio, c'' – motiv uzdaha u donjem glasu solističke dionice

Primjer 3.2.6. Drugi stavak, B dio, d'' – flažoleti u solističkoj dionici

Primjer 3.2.7. Drugi stavak, B dio, c'

Primjer 3.2.8. Drugi stavak, B dio, c' – tranzicija između drugog i trećeg takta

Primjer 3.2.9. Drugi stavak, B dio, c' – četvrti takt, tranzicija između 1. i 2. dobe

Primjer 3.2.10. Drugi stavak, B dio, d'

Primjer 3.2.11. Drugi stavak, B dio, c''

Primjer 3.2.12. Drugi stavak, repriza A dijela – motiv a u sekstama

Primjer 3.3.1. Formalni prikaz trećeg stavka uz dijelove, strukturu i brojeve taktova

Primjer 3.3.2. Treći stavak, A dio, a'' – tema u solističkoj dionici superponirana je temi u klaviru

Primjer 3.3.3. Treći stavak, A dio, most – dvotaktne fraze u odnosu pitanje-odgovor (fragment)

Primjer 3.3.4. Treći stavak, B dio, a

Primjer 3.3.5. Treći stavak, B dio, a' (fragment)

Primjer 3.3.6. Treći stavak, C, završni dio – tema u klaviru uz kontrapunkt u solističkoj dionici (fragment)

Primjer 3.3.7. Treći stavak, repriza B, a'

Primjer 3.3.8. Treći stavak, CODA – varirani materijal formalne provedbe C (fragment)

Primjer 3.3.9. Treći stavak, CODA – materijal b iz B dijela trećeg stavka

Primjer 3.3.10. Treći stavak, A dio (fragment)

Primjer 3.3.11. Treći stavak, A dio, a' – proširena rečenica (5 taktova)

Primjer 3.3.12. Treći stavak, A dio, c (fragment)

Primjer 3.3.13. Treći stavak, A dio, a''

Primjer 3.3.14. Treći stavak, A dio, most

Primjer 3.3.15. Treći stavak, B dio, b' (fragment)

Primjer 3.3.16. Treći stavak, repriza A dijela

Primjer 3.3.17. Treći stavak, CODA – taktovi 1-16

7. Prilozi

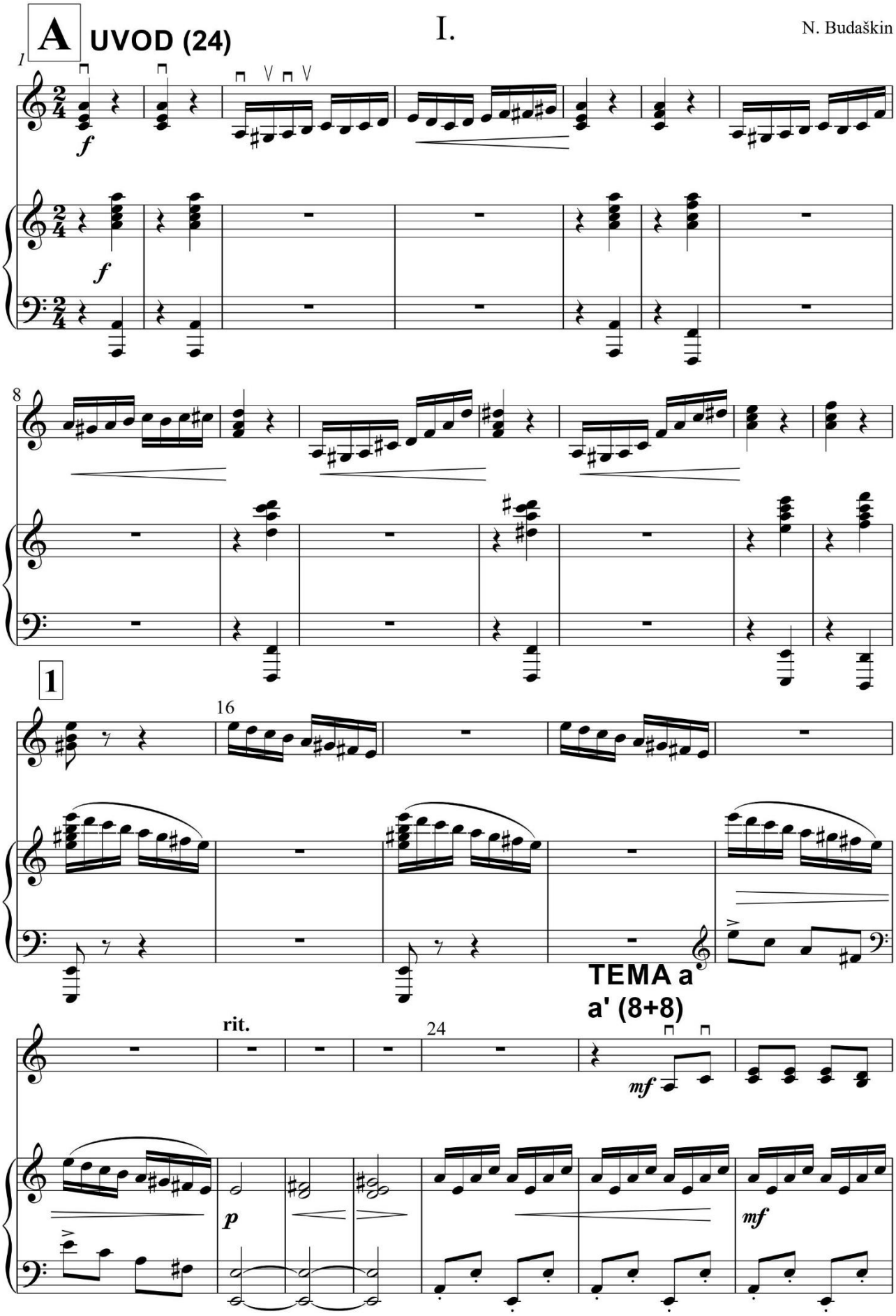
Partitura Koncerta za domru i orkestar u g-molu (obrada za bisernicu i klavir u a-molu) Nikolaja Budaškina

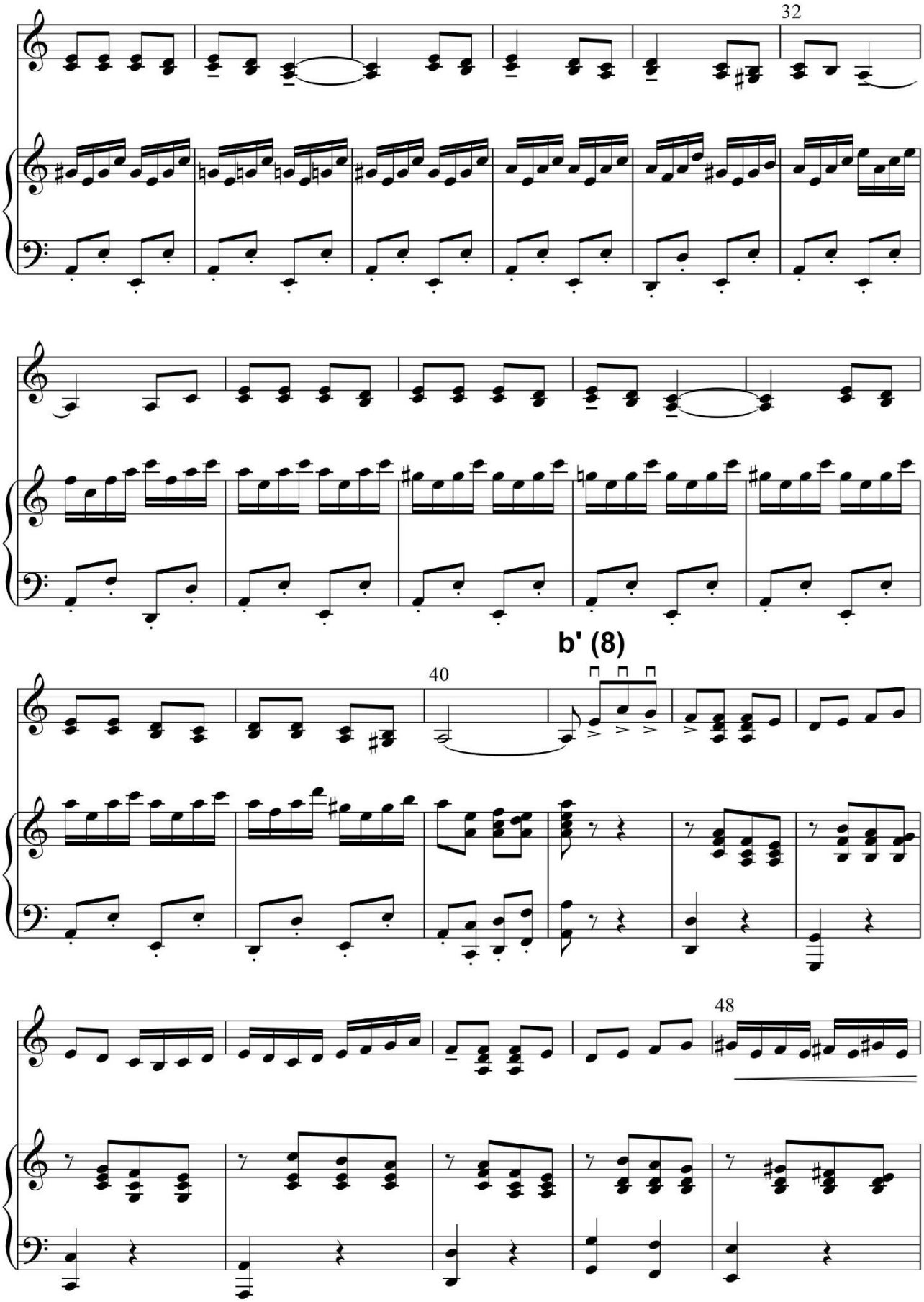
Allegro (♩ = 144)

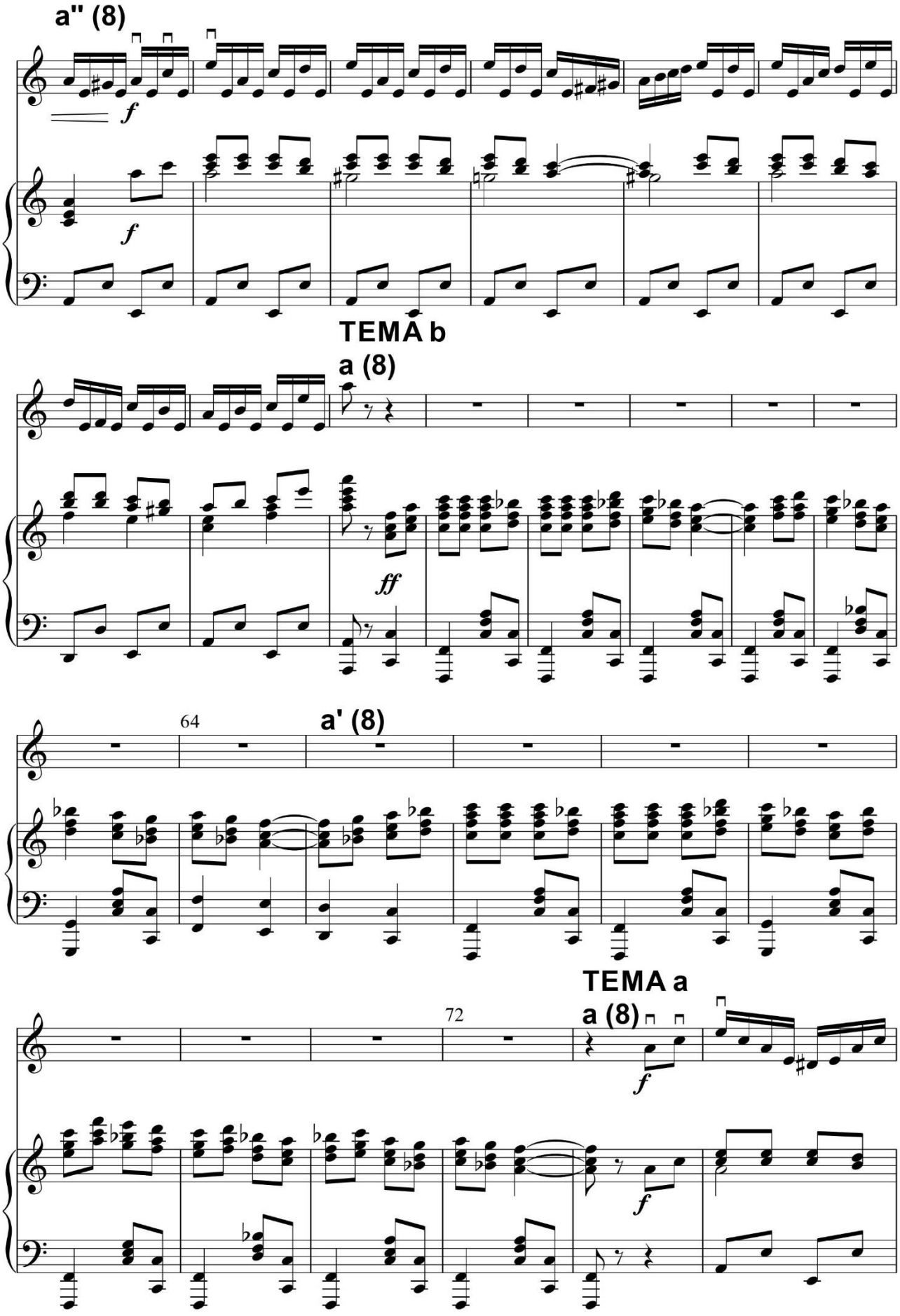
Koncert

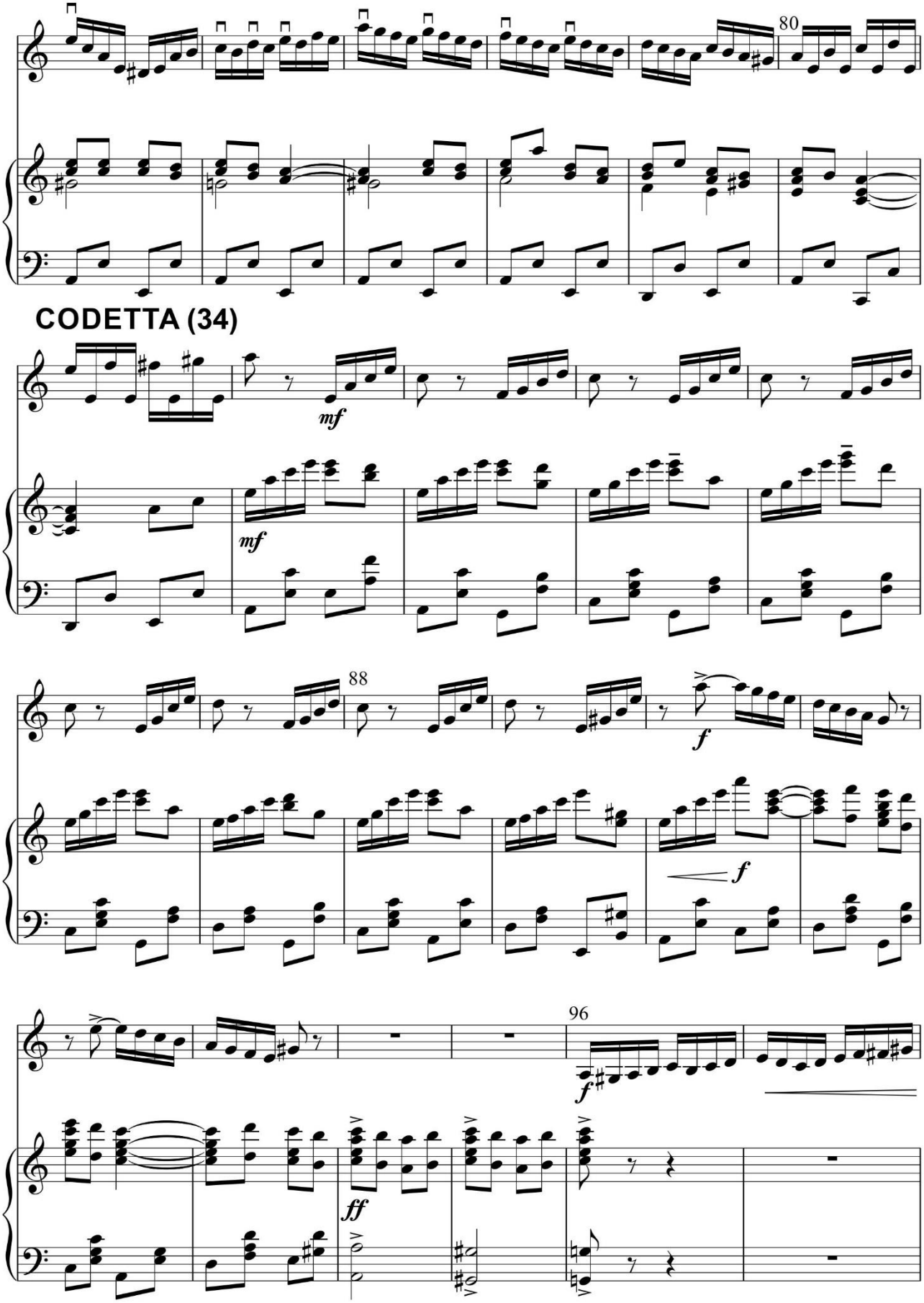
I.

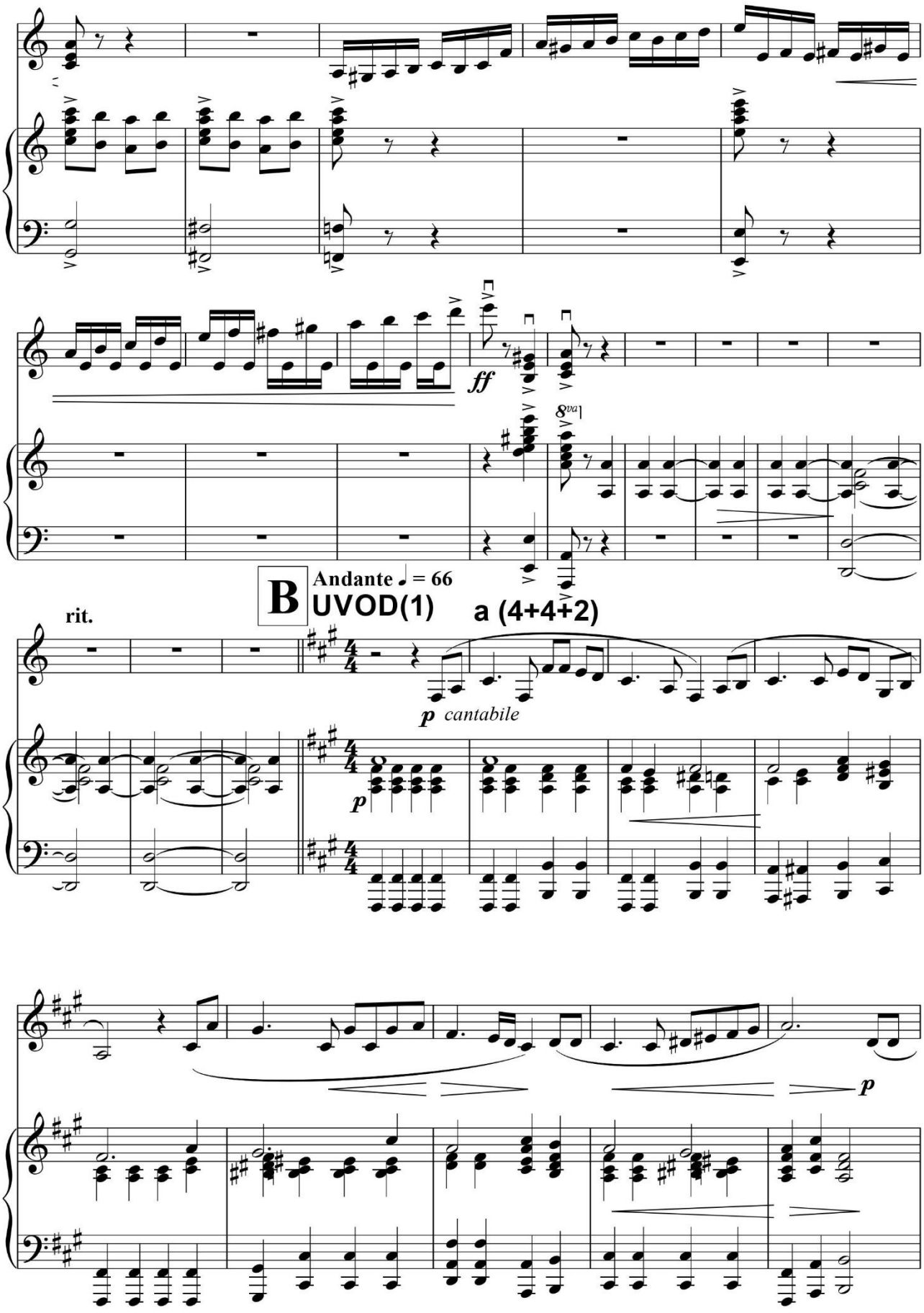
N. Budaškin

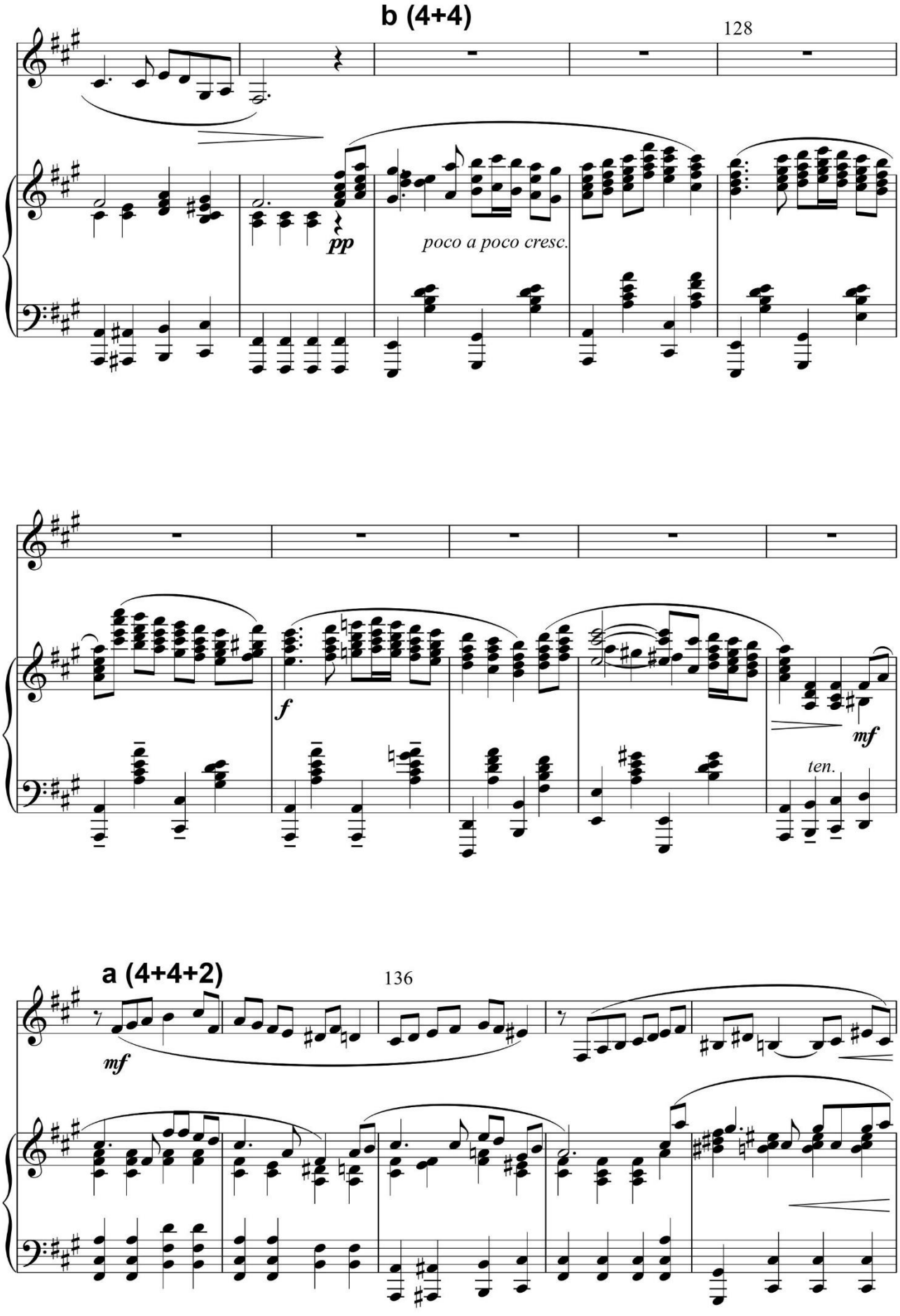


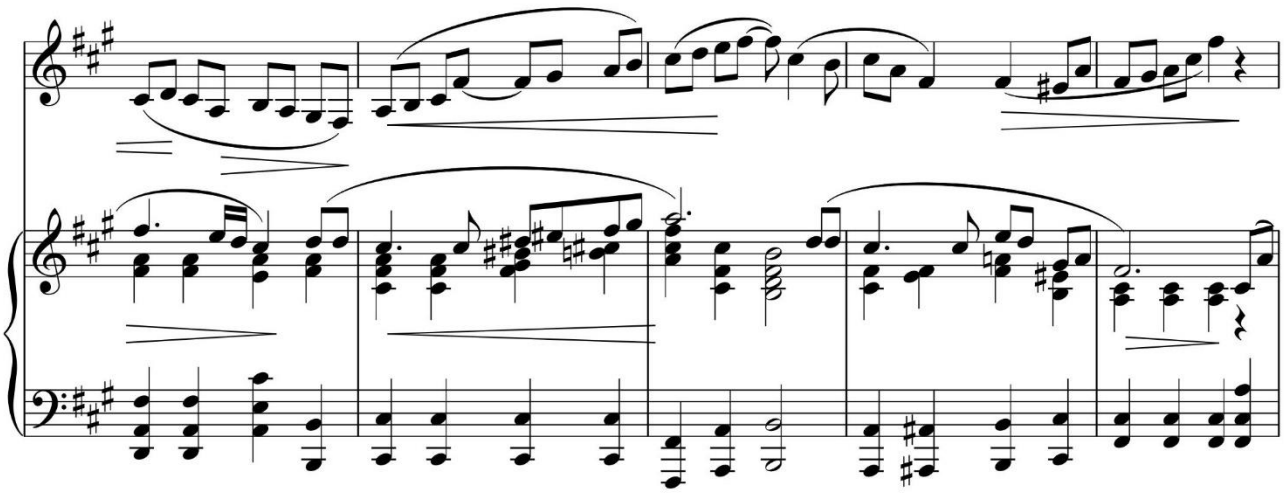

32
b' (8)
40
48


a'' (8)
f
f
TEMA b
a (8)
ff
64
a' (8)
TEMA a
72
a (8)
f
f

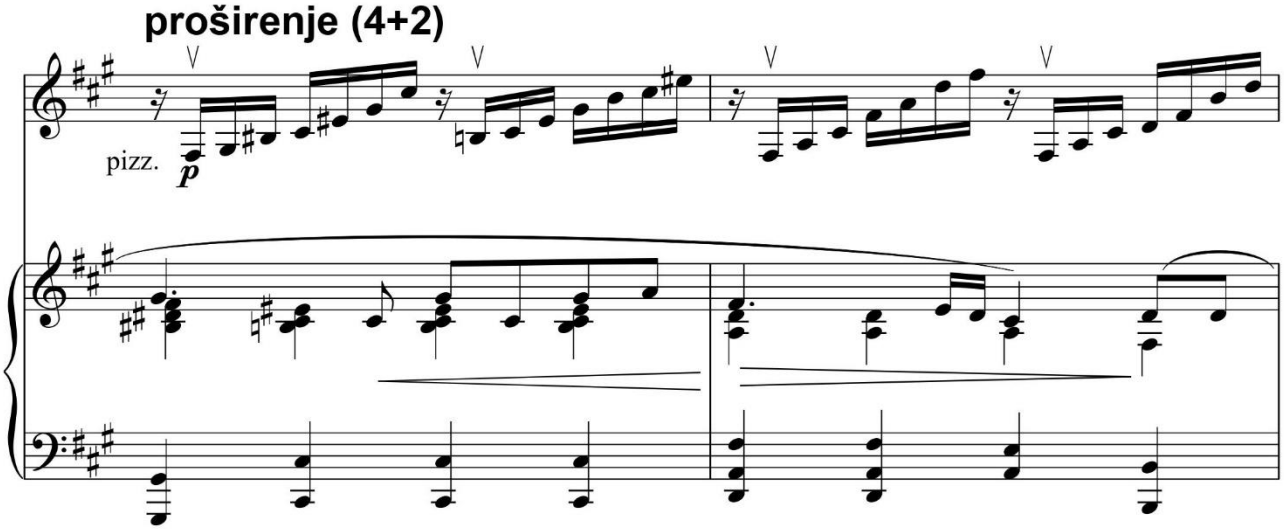

80
CODETTA (34)
mf
mf
88
f
f
96
f
ff

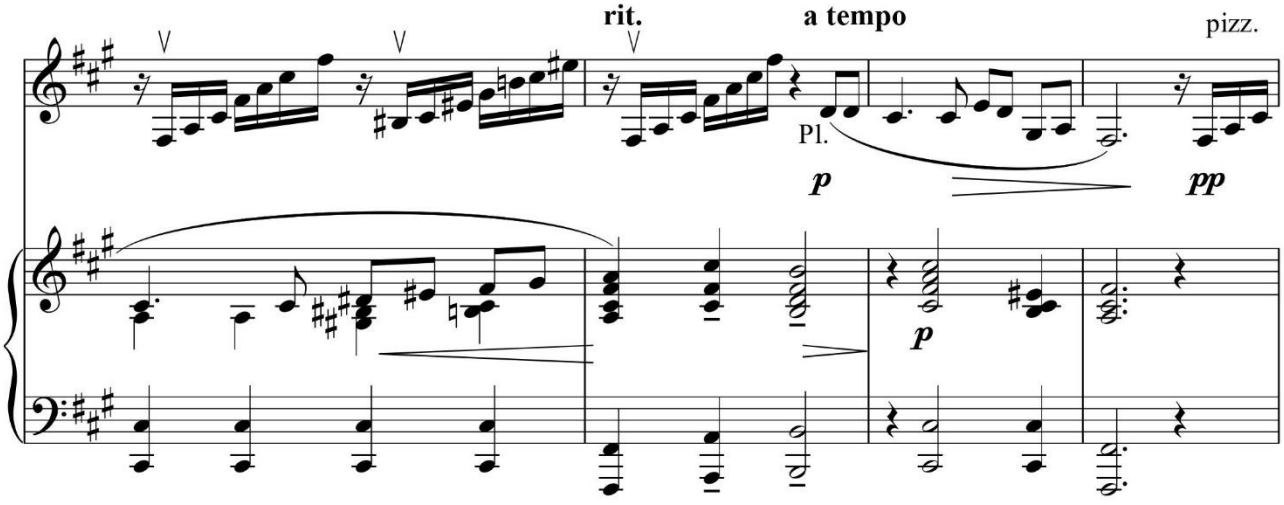

ff
8va
B
Andante ♩ = 66
UVOD(1)
a (4+4+2)
rit.
p cantabile
p
p

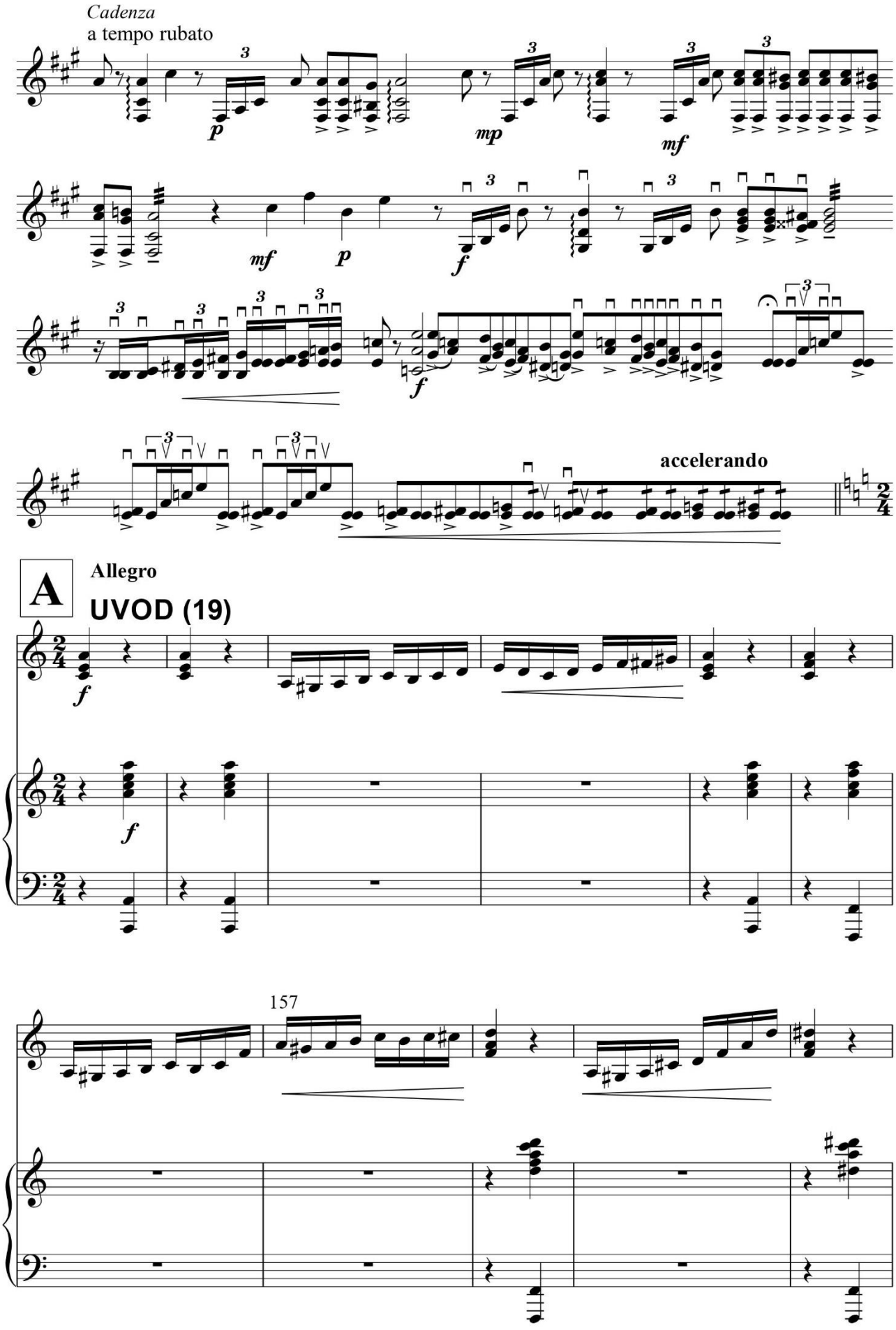

b (4+4)
128
pp
poco a poco cresc.
f
mf
ten.
a (4+4+2)
136
mf

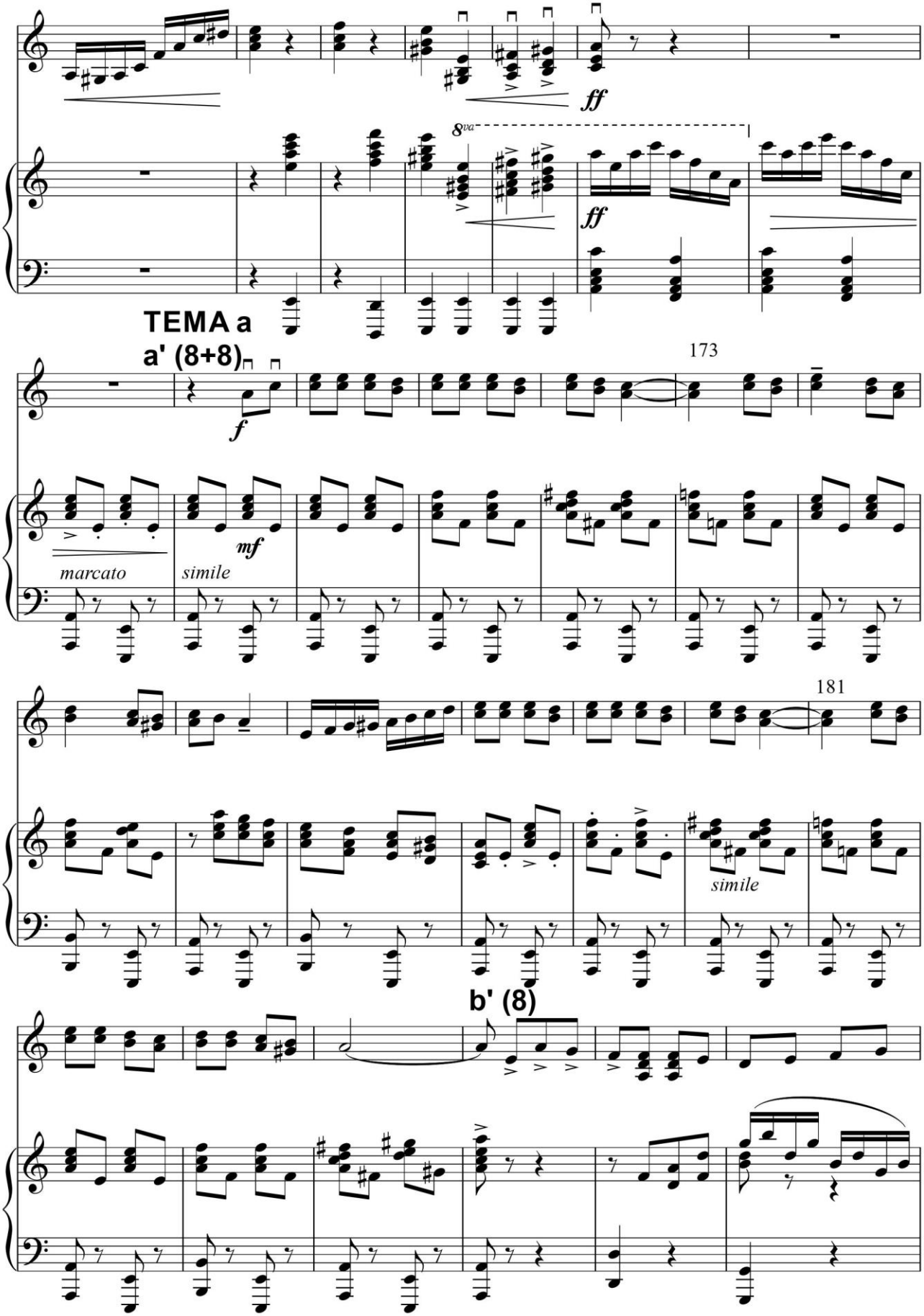


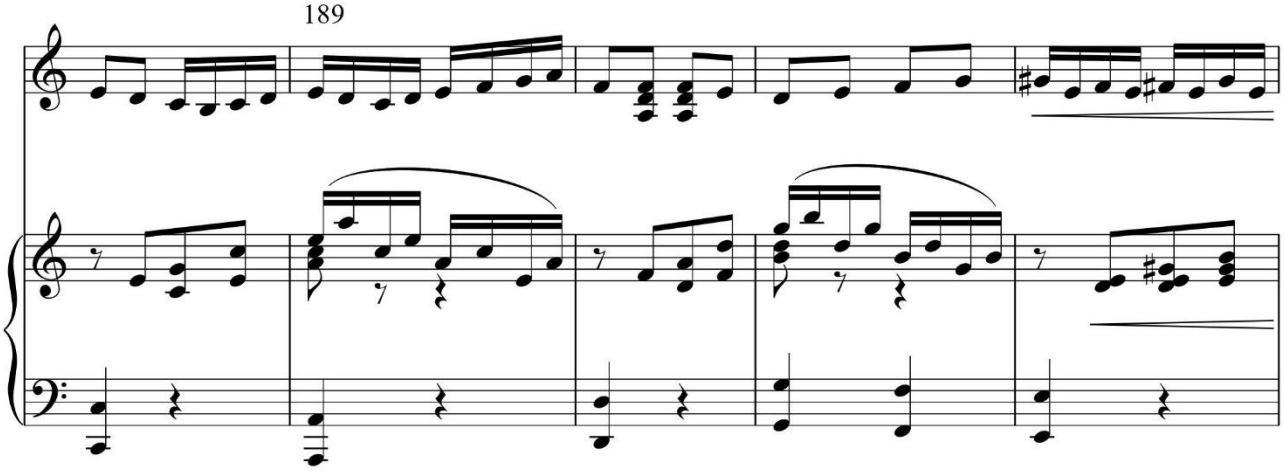
proširenje (4+2)

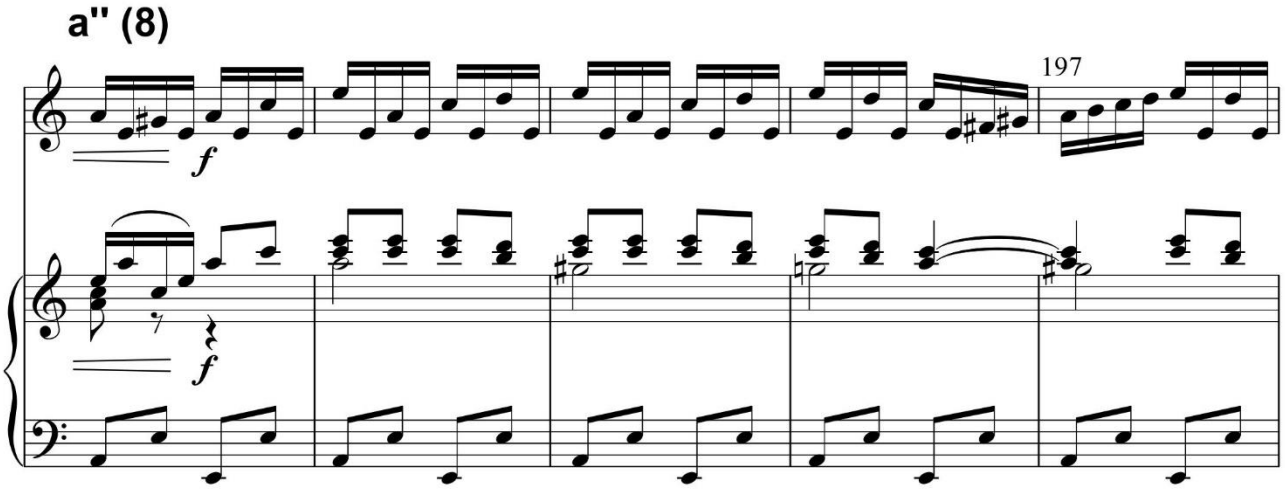


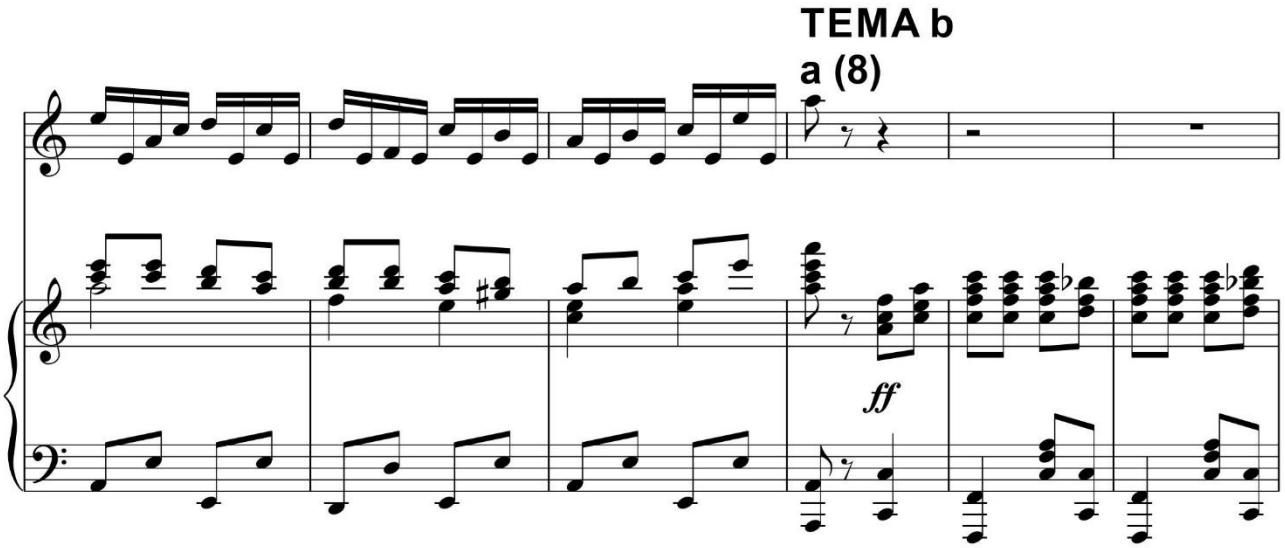


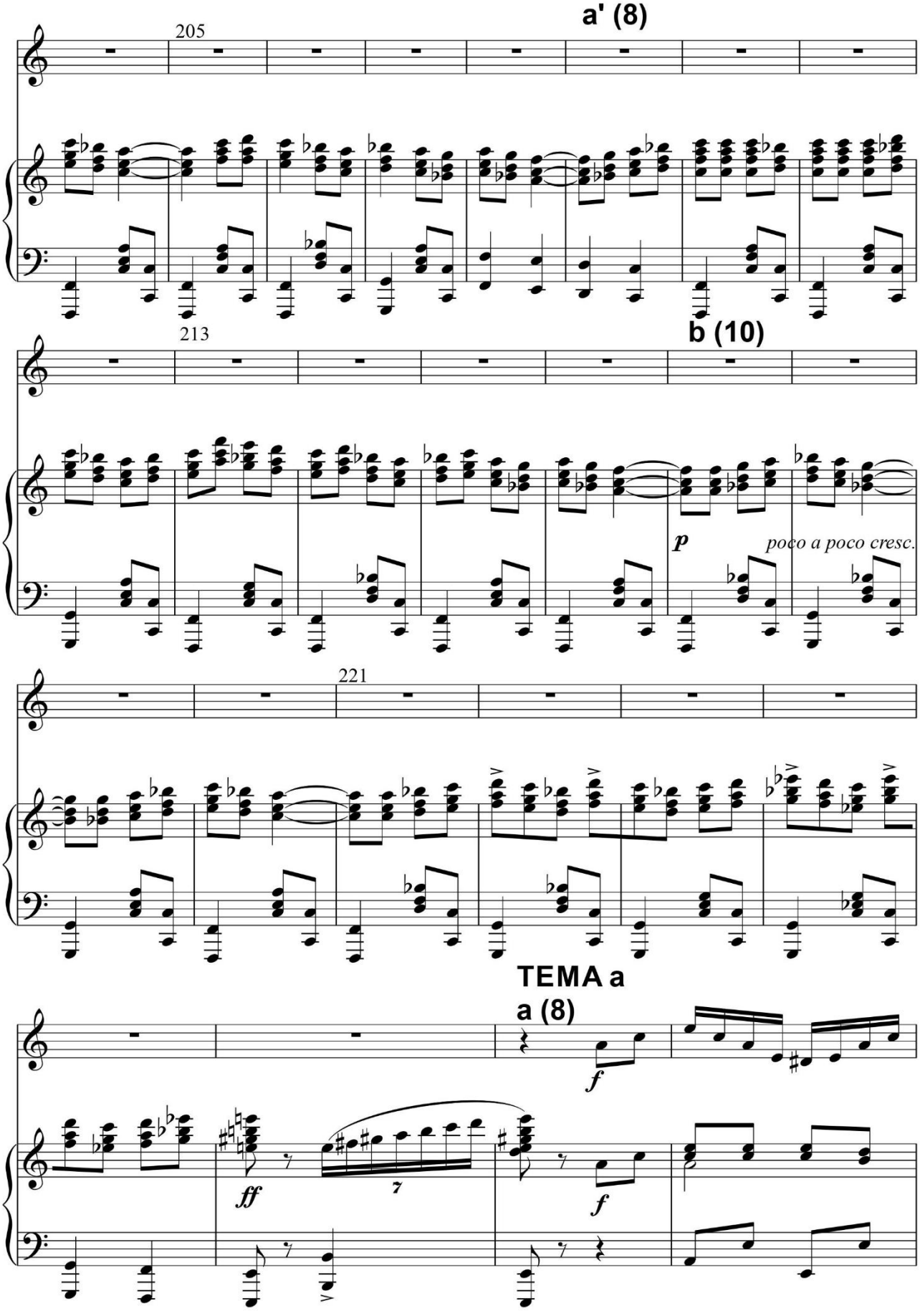

Cadenza
a tempo rubato
accelerando
A
Allegro
UVOD (19)
157

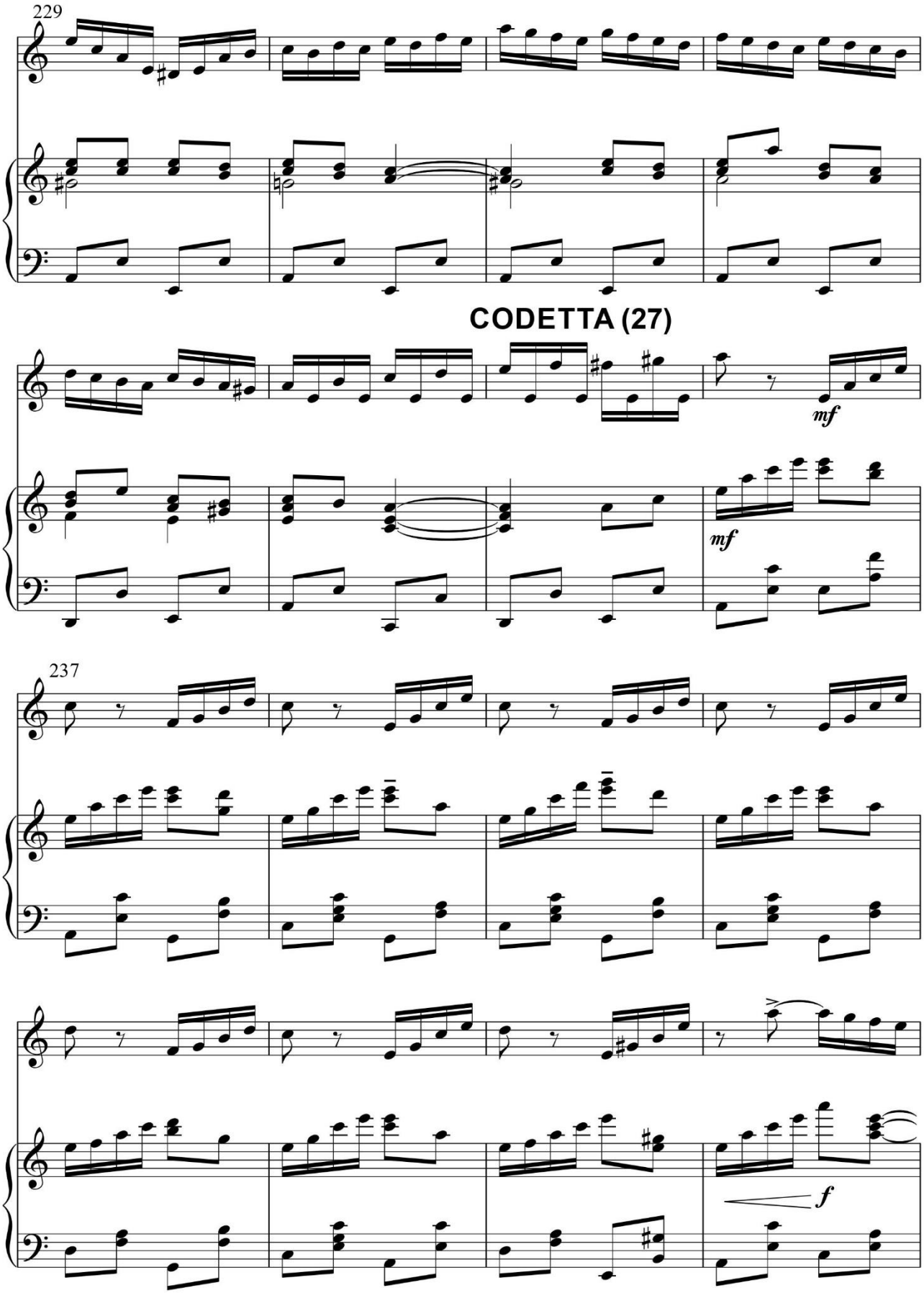

ff
8va
ff
TEMA a
a' (8+8)
f
173
marcato
mf
simile
181
simile
b' (8)

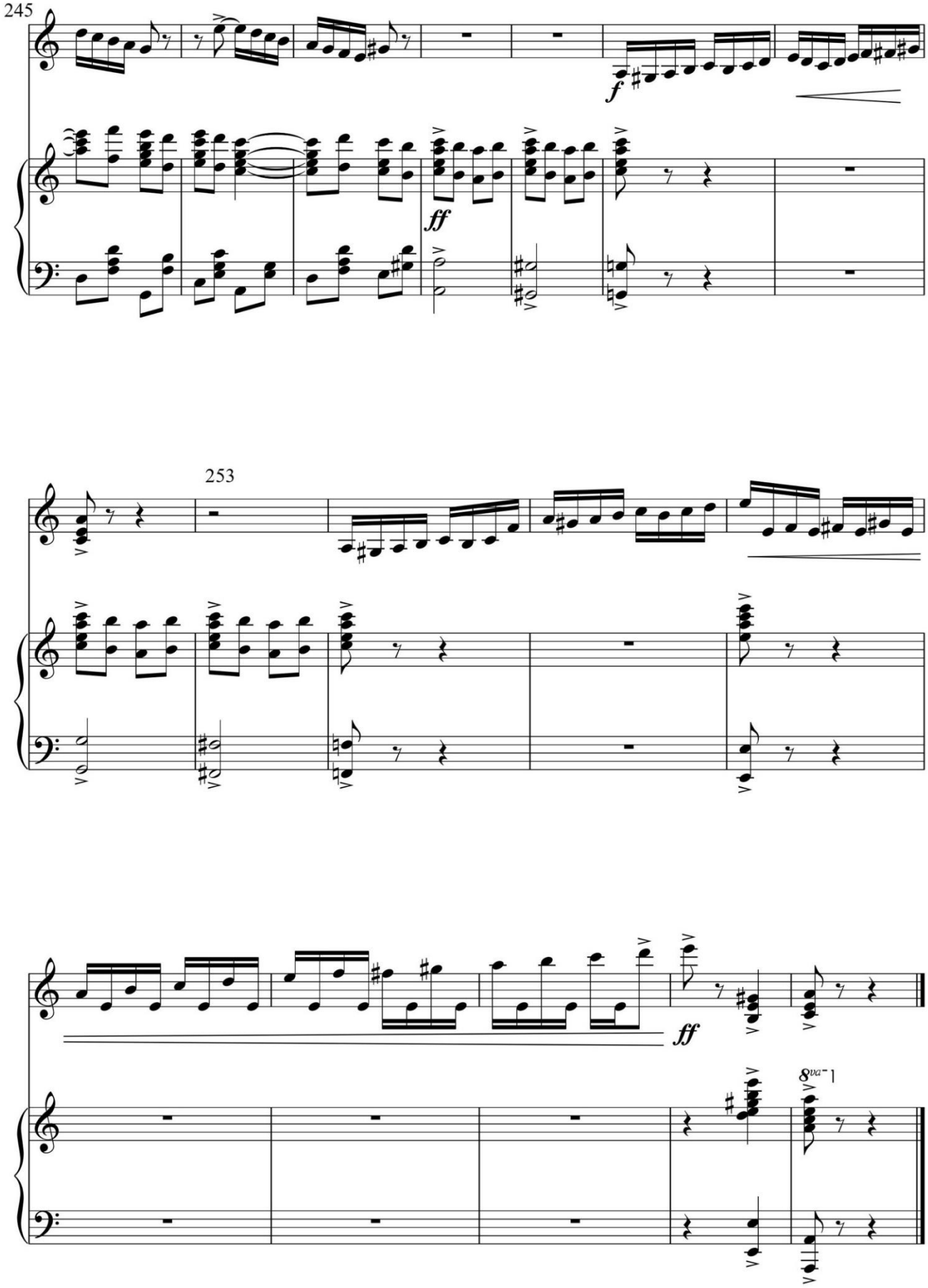

189


a'' (8)
197
f
f


TEMA b
a (8)
ff


a' (8)
205
213
b (10)
p
poco a poco cresc.
221
TEMA a
a (8)
f
ff
7
f


229
CODETTA (27)
mf
mf
237
f


245
f
ff
253
ff
8va

II.
Koncert
Pjesma

N. Budaškin

A

Andante (♩ = 60)

a (4+4)

mp

p

9

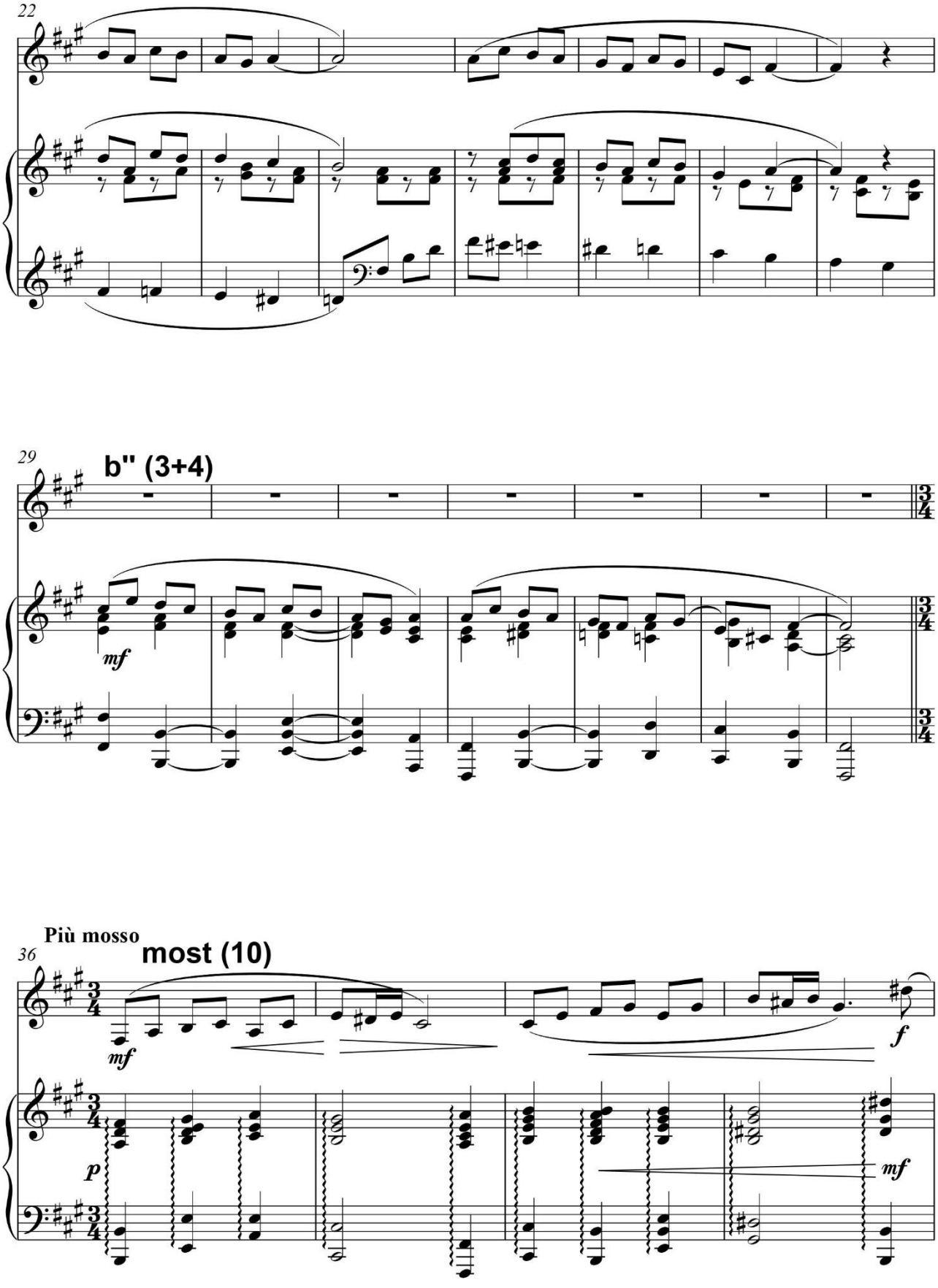
b (3+3)

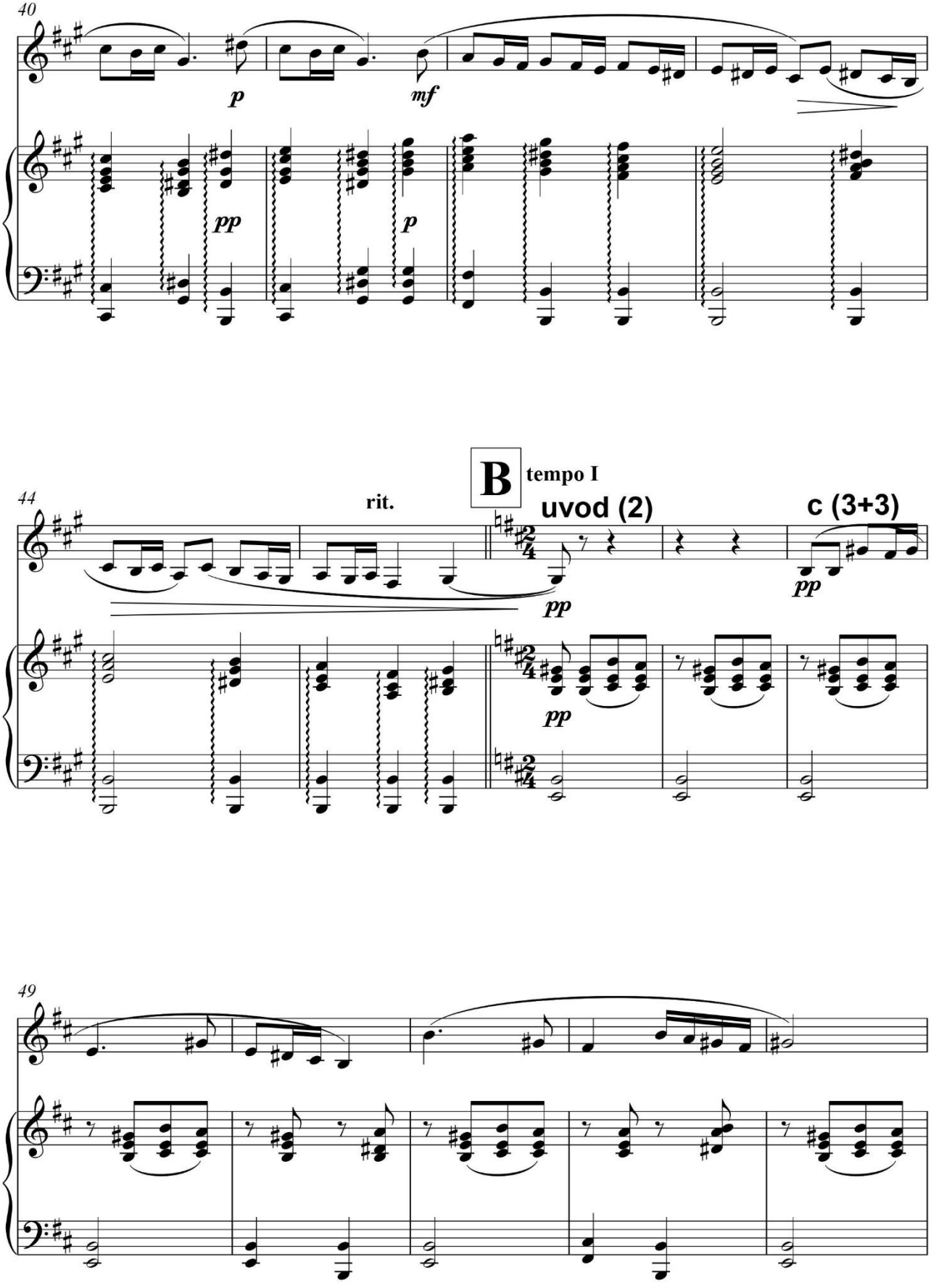
a' (3+3)

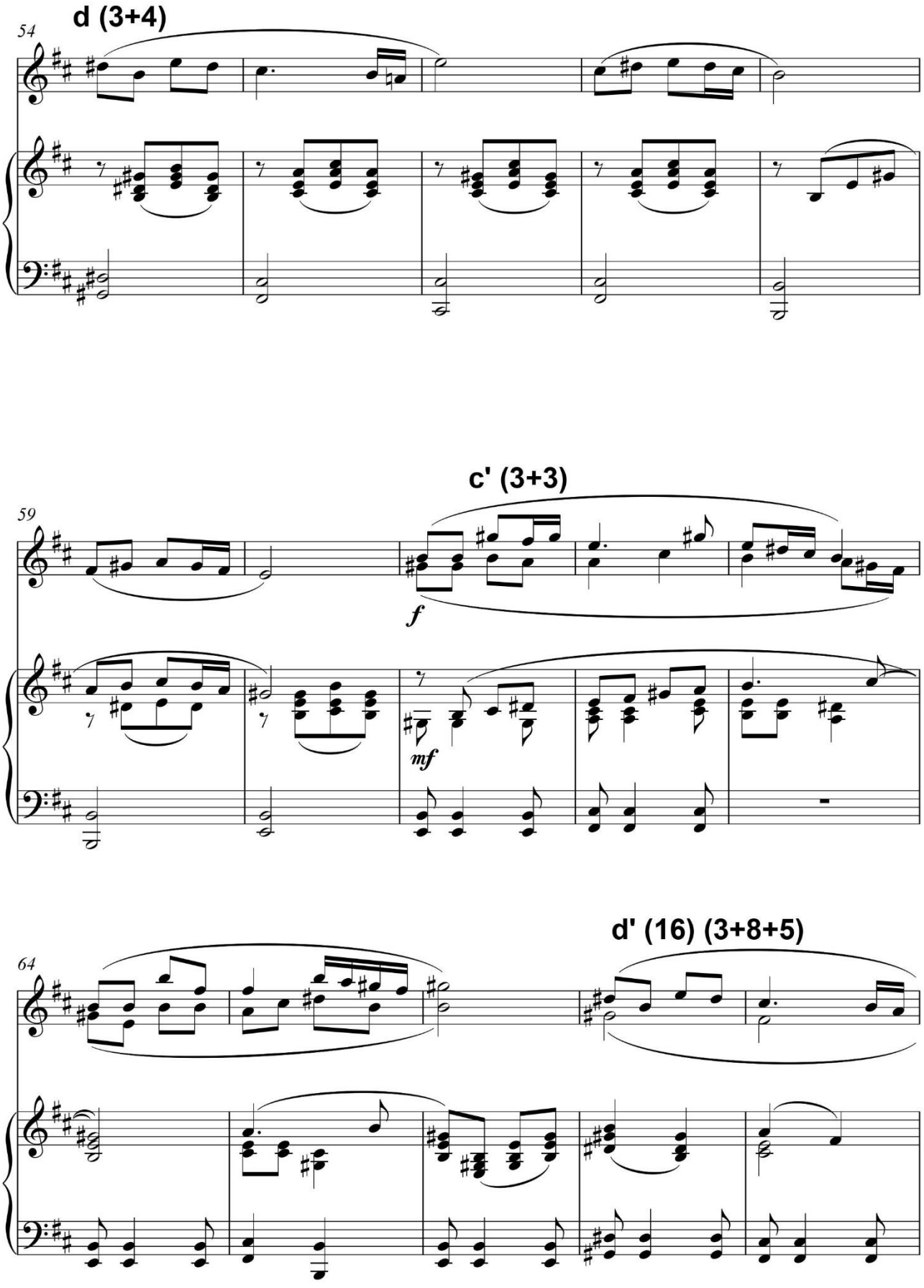
mf

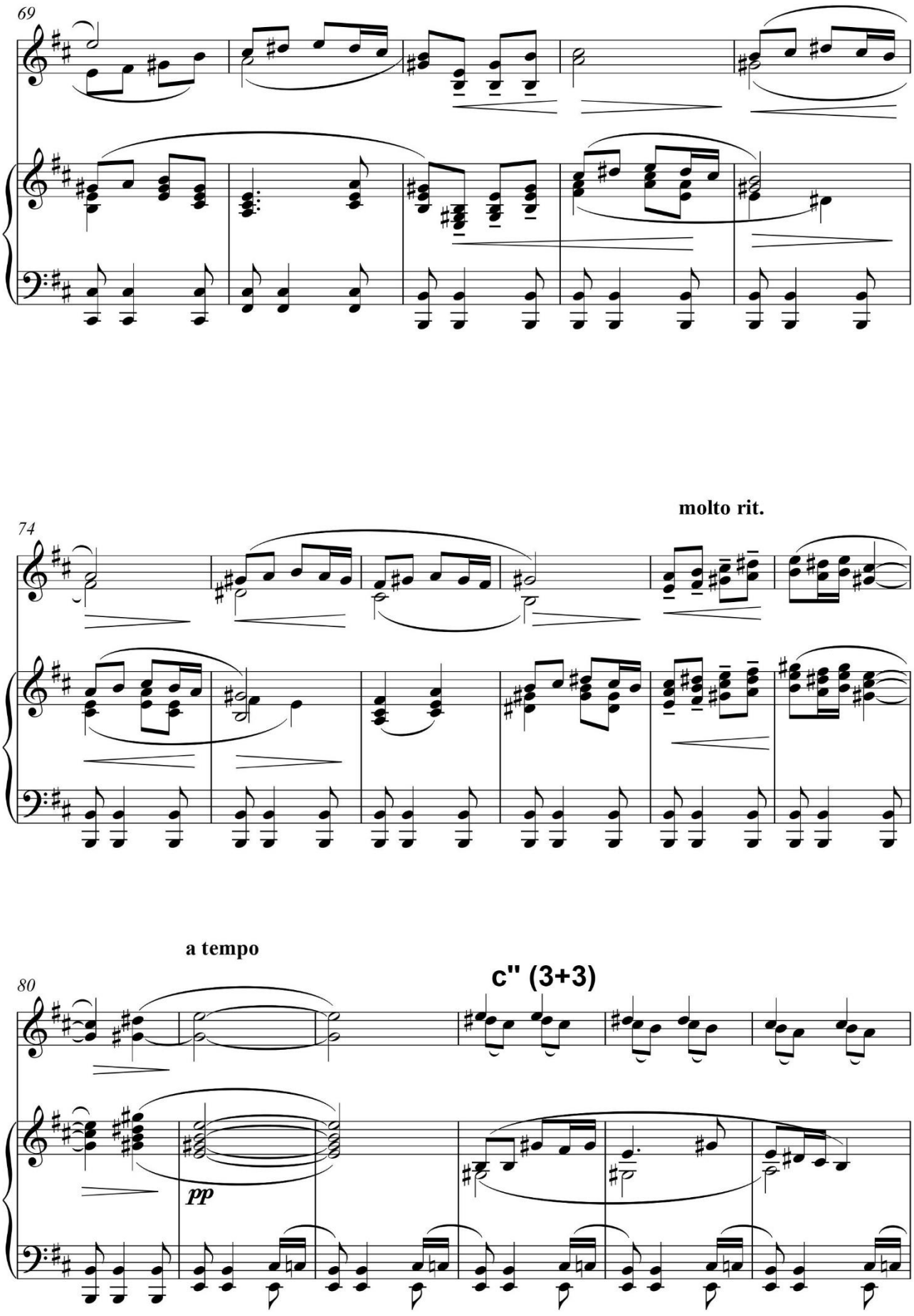
16

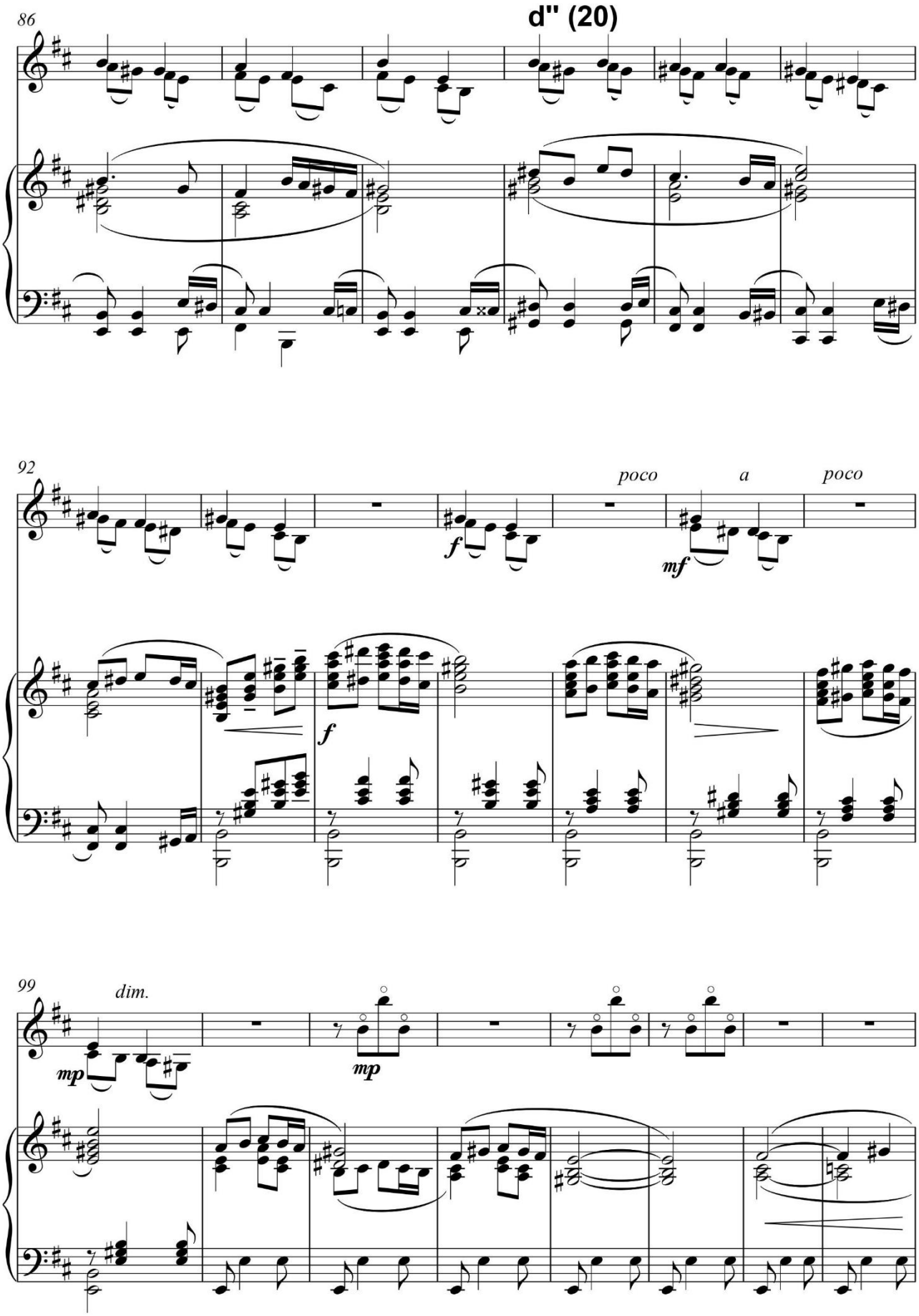
b' (4+4)

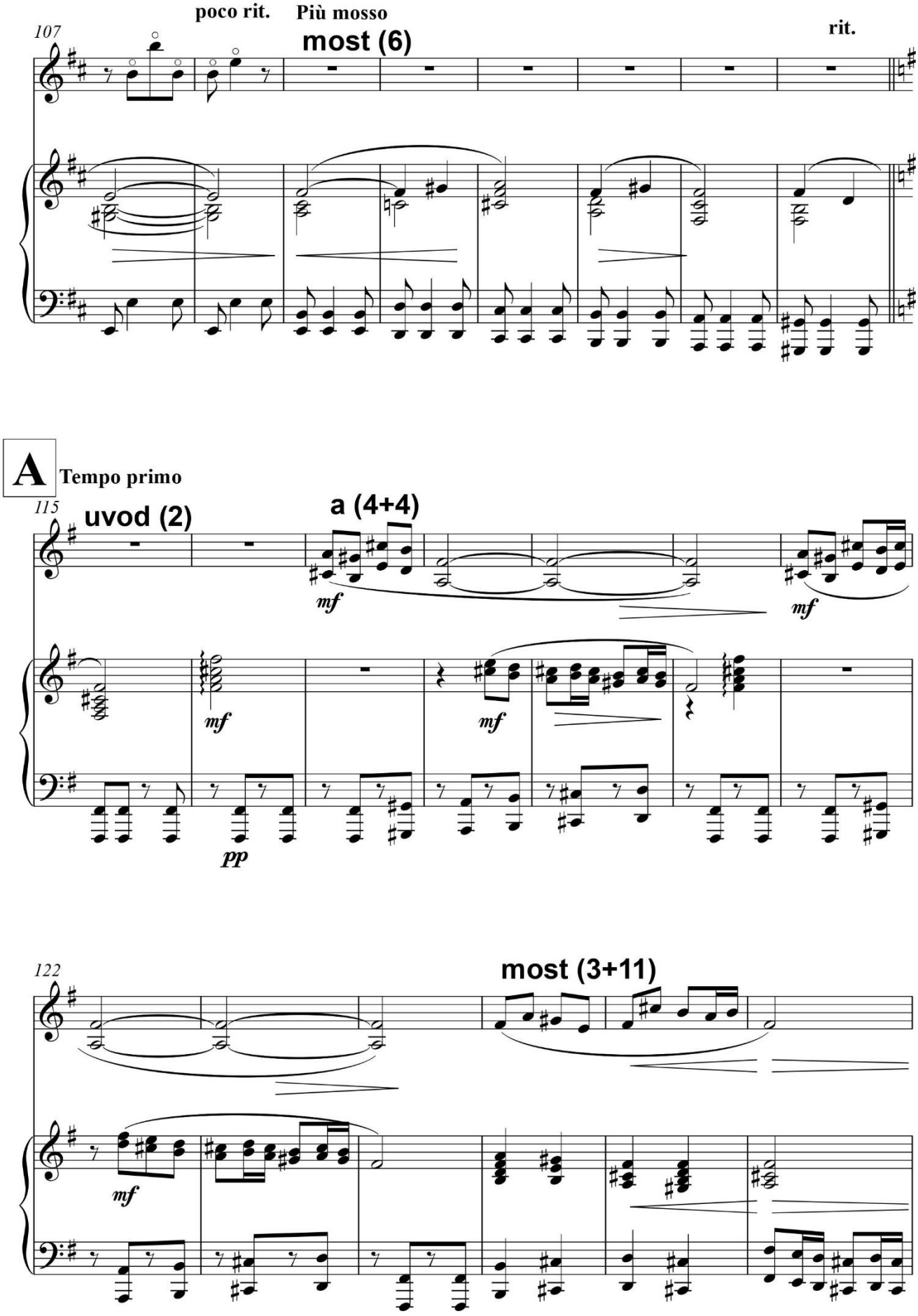

22
29
b" (3+4)
mf
36
Più mosso
most (10)
mf
f
p
mf

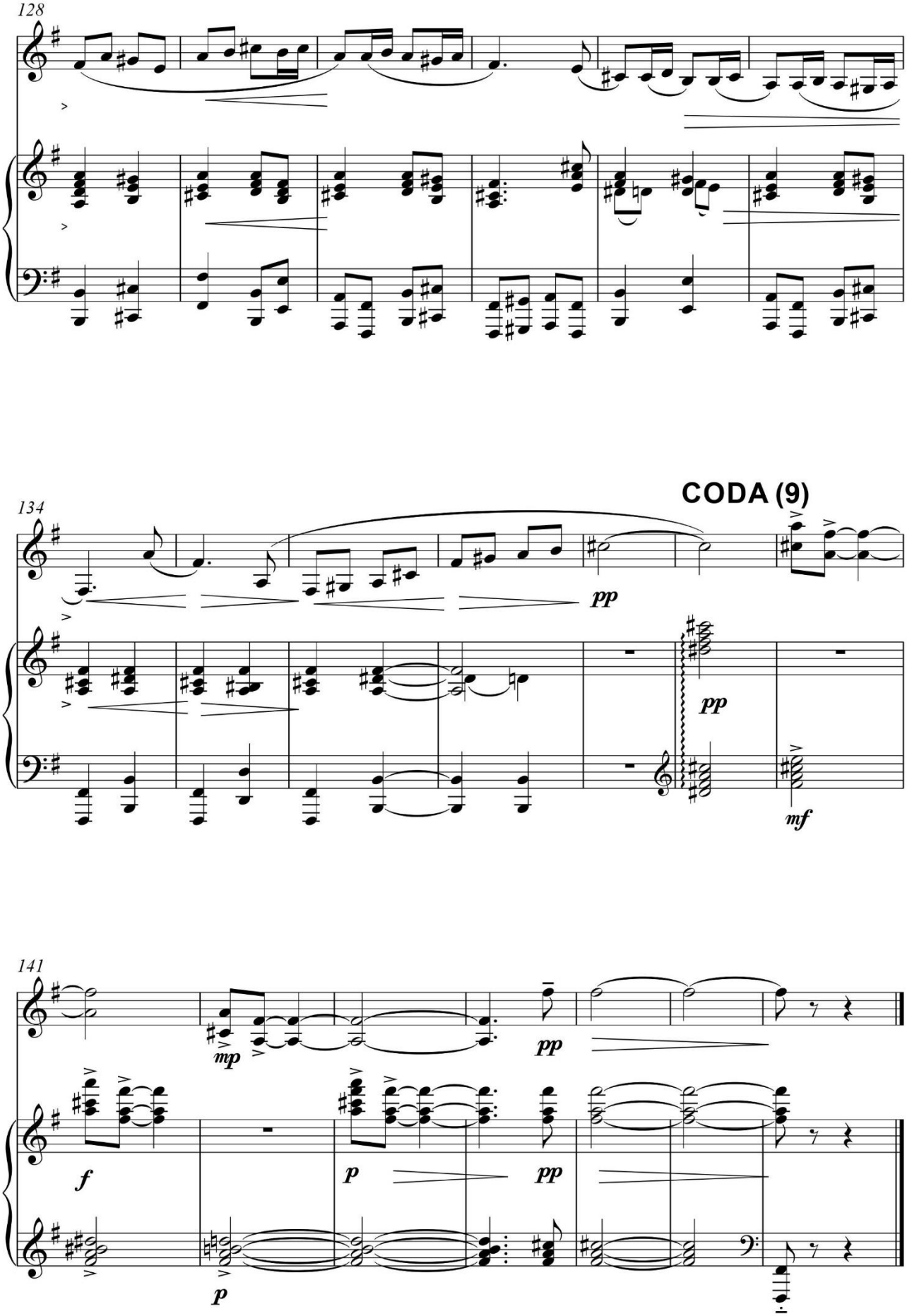

40
p
mf
pp
p
44
rit.
B
tempo I
uvod (2)
c (3+3)
pp
pp
pp
49


d (3+4)
54
c' (3+3)
59
f
mf
d' (16) (3+8+5)
64


69
74
molto rit.
80
a tempo
c" (3+3)
pp

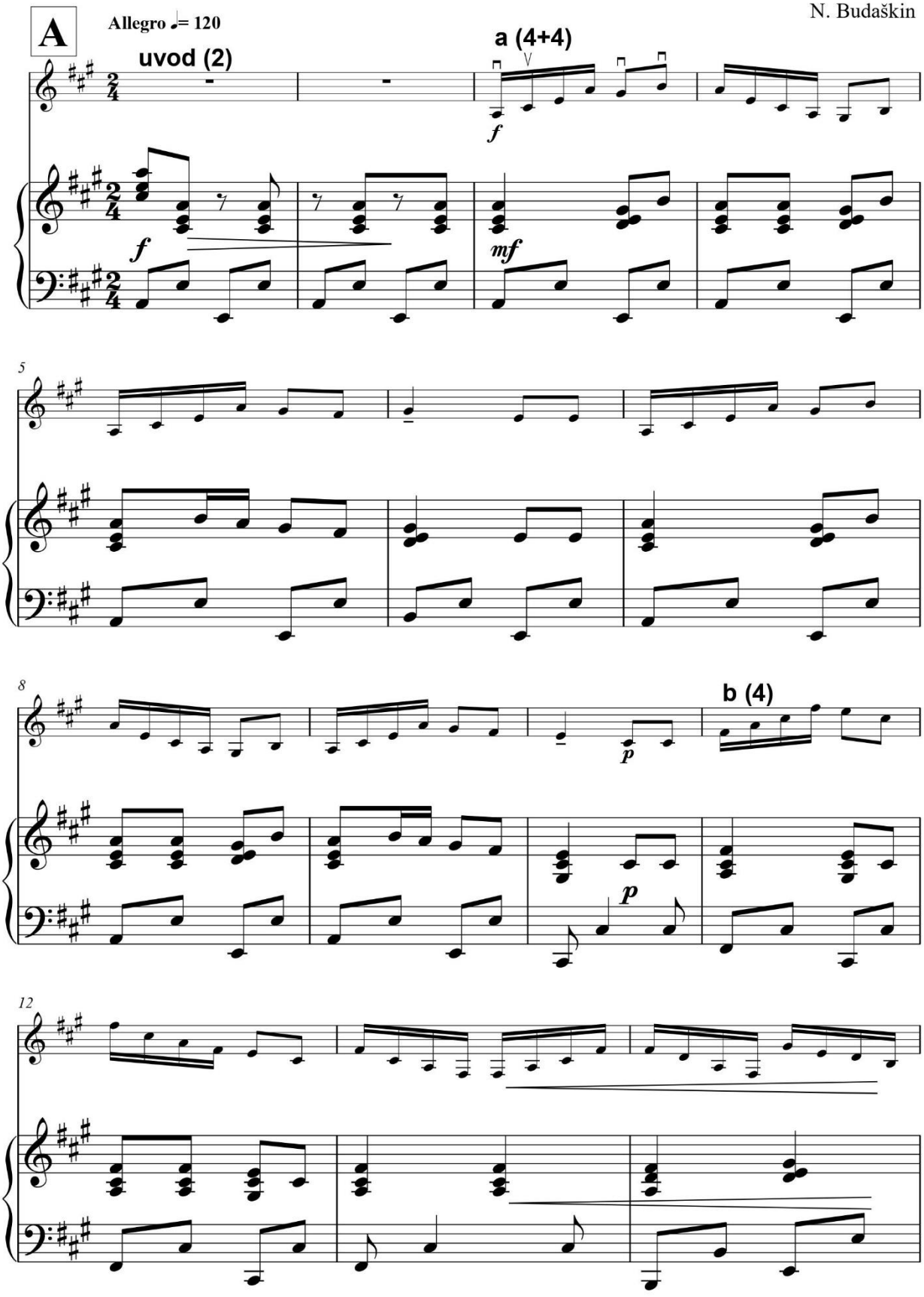

d'' (20)
86
92
poco
a
poco
f
mf
f
99
dim.
mp
mp

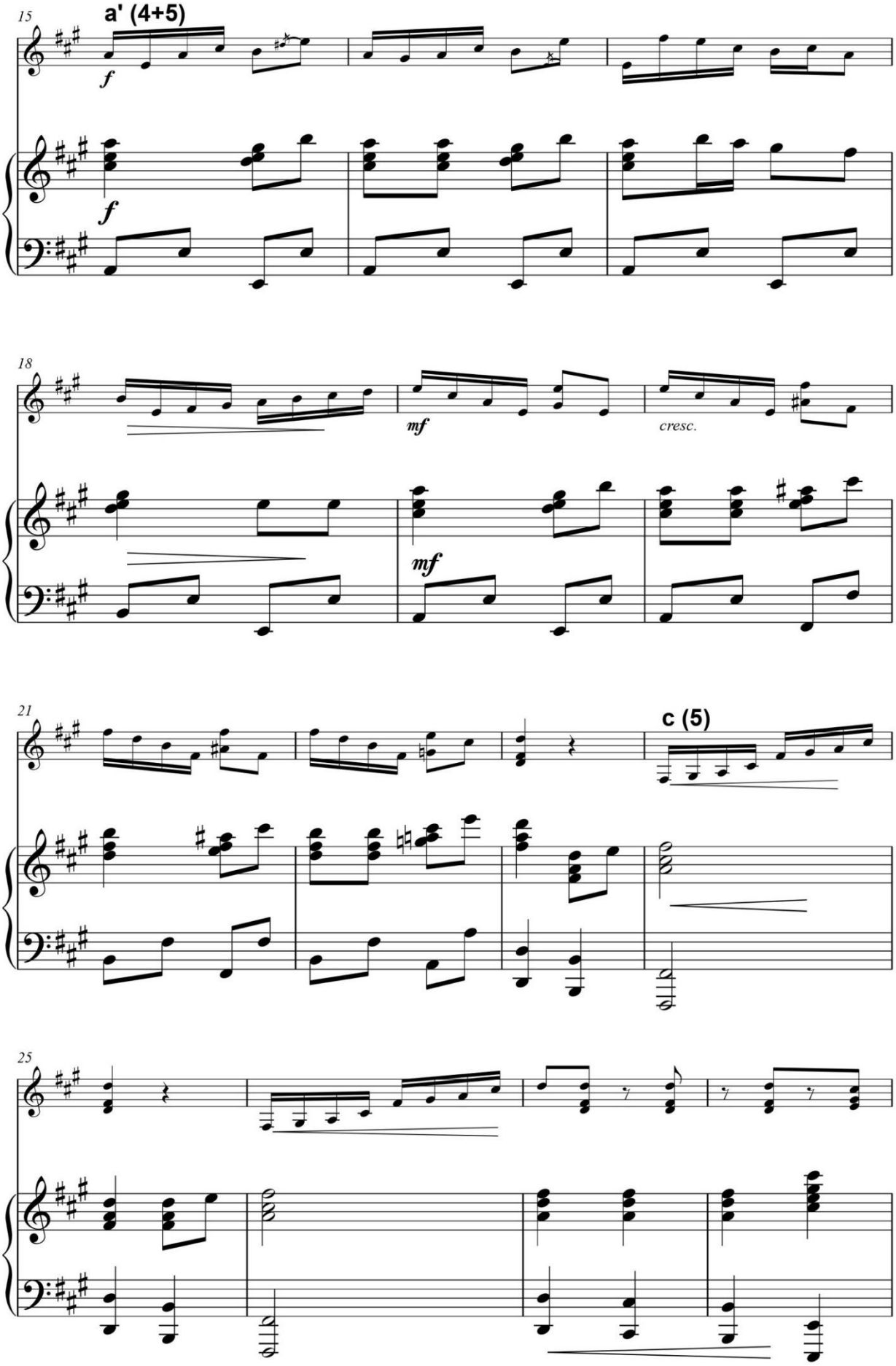

poco rit.
Più mosso
most (6)
rit.
107
A
Tempo primo
115
uvod (2)
a (4+4)
mf
mf
mf
mf
pp
122
most (3+11)
mf

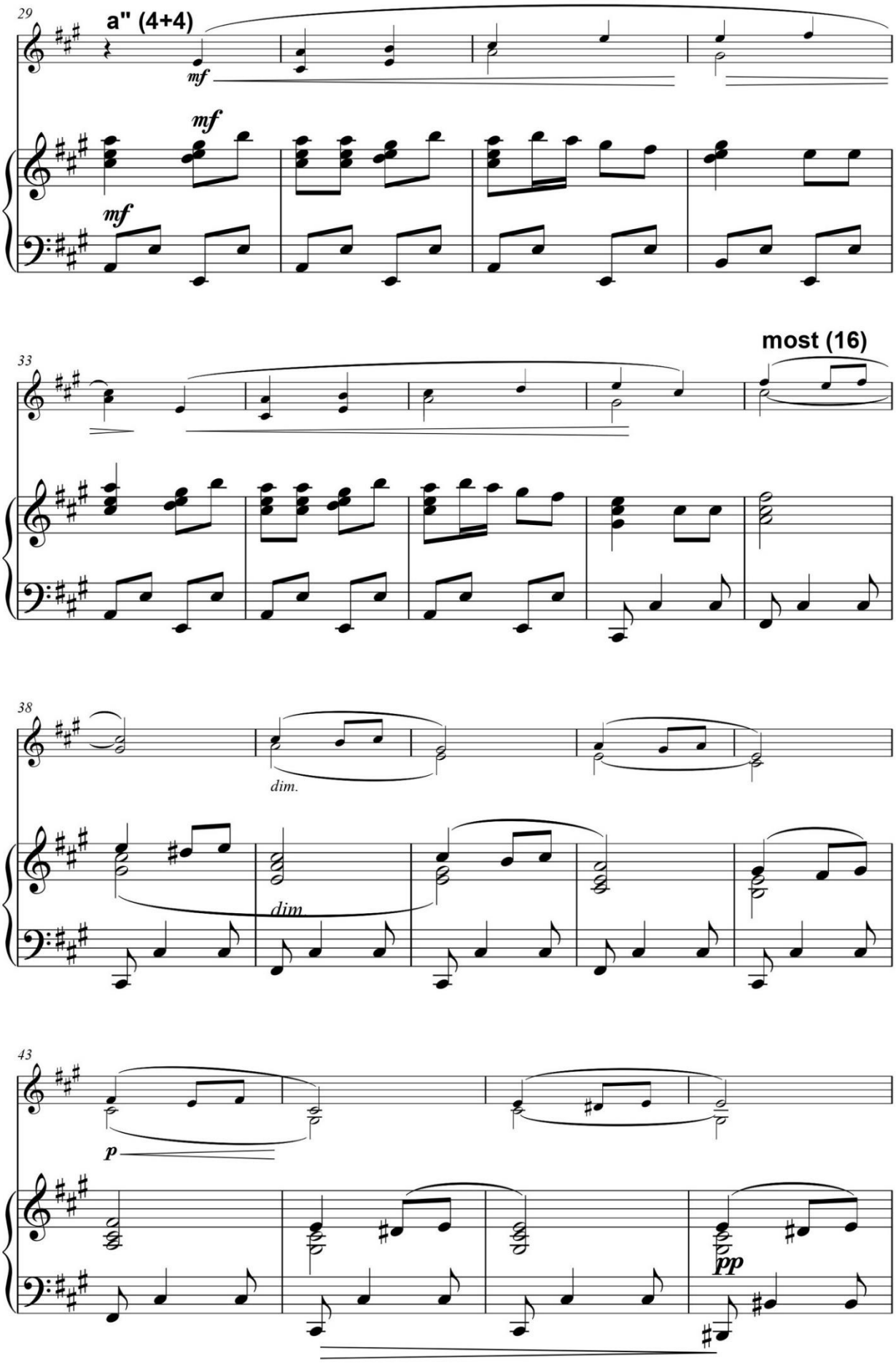

128
134
CODA (9)
pp
pp
mf
141
mp
pp
f
p
pp
p

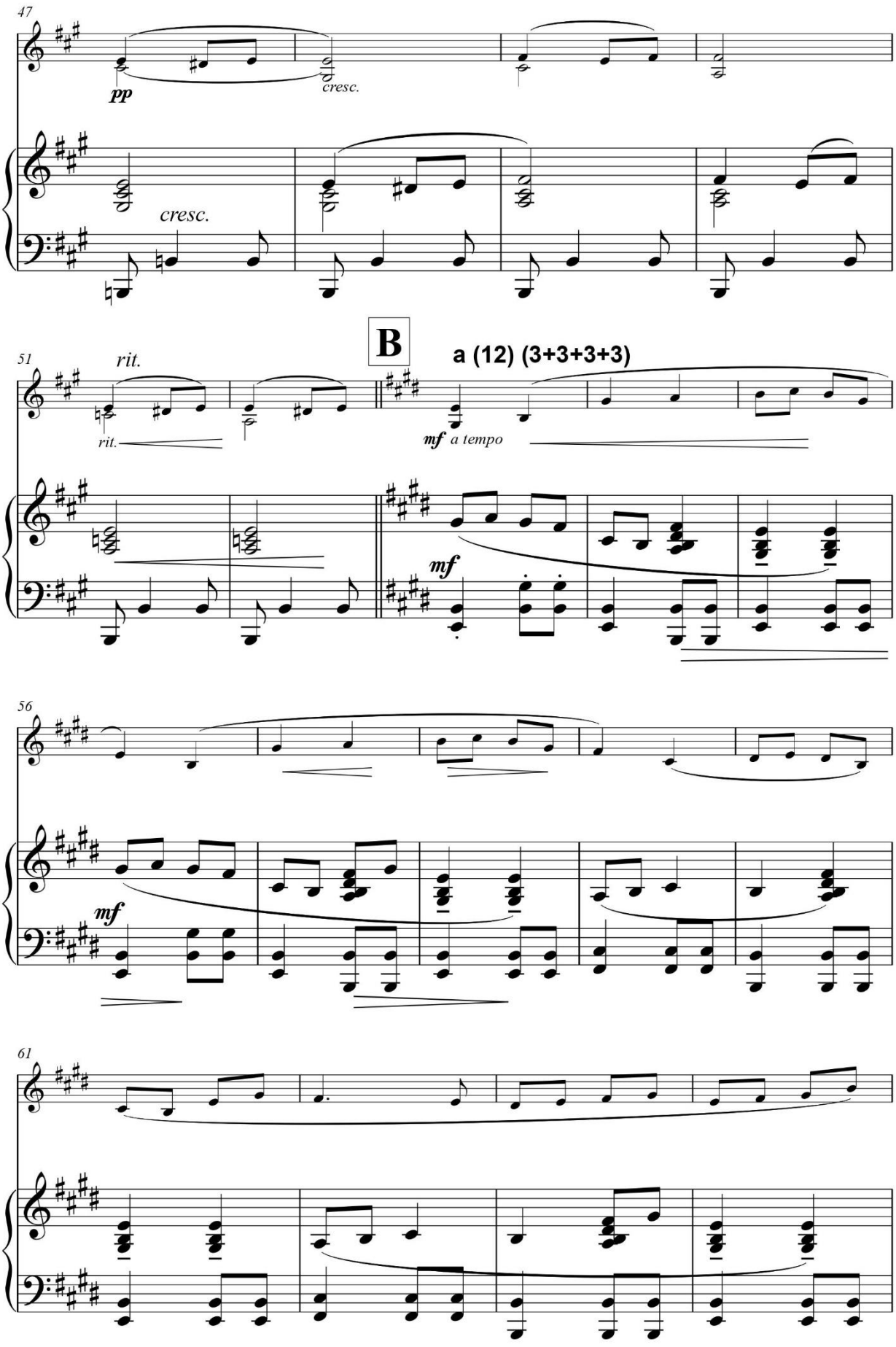
III.st

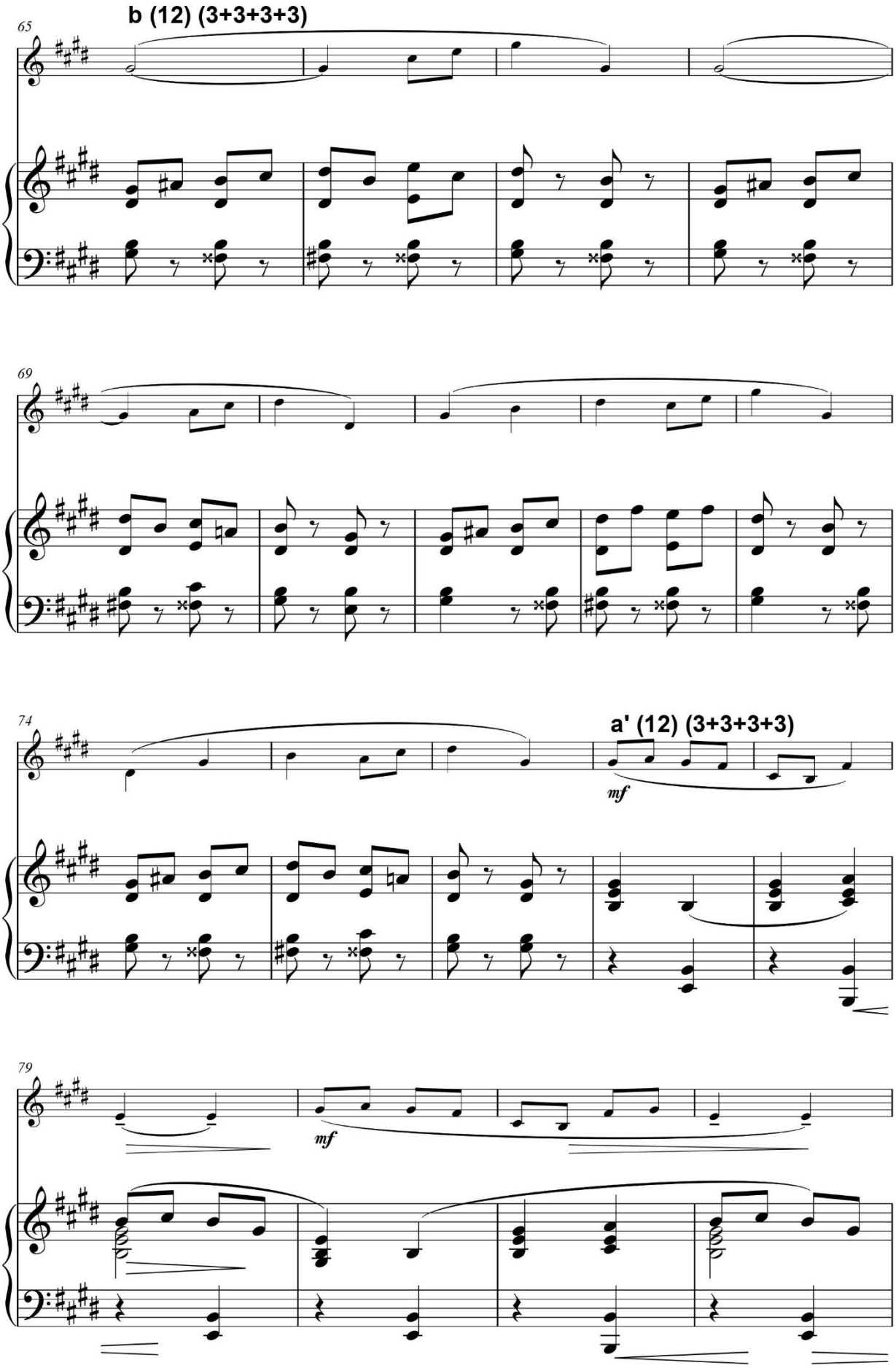
N. Budaškin

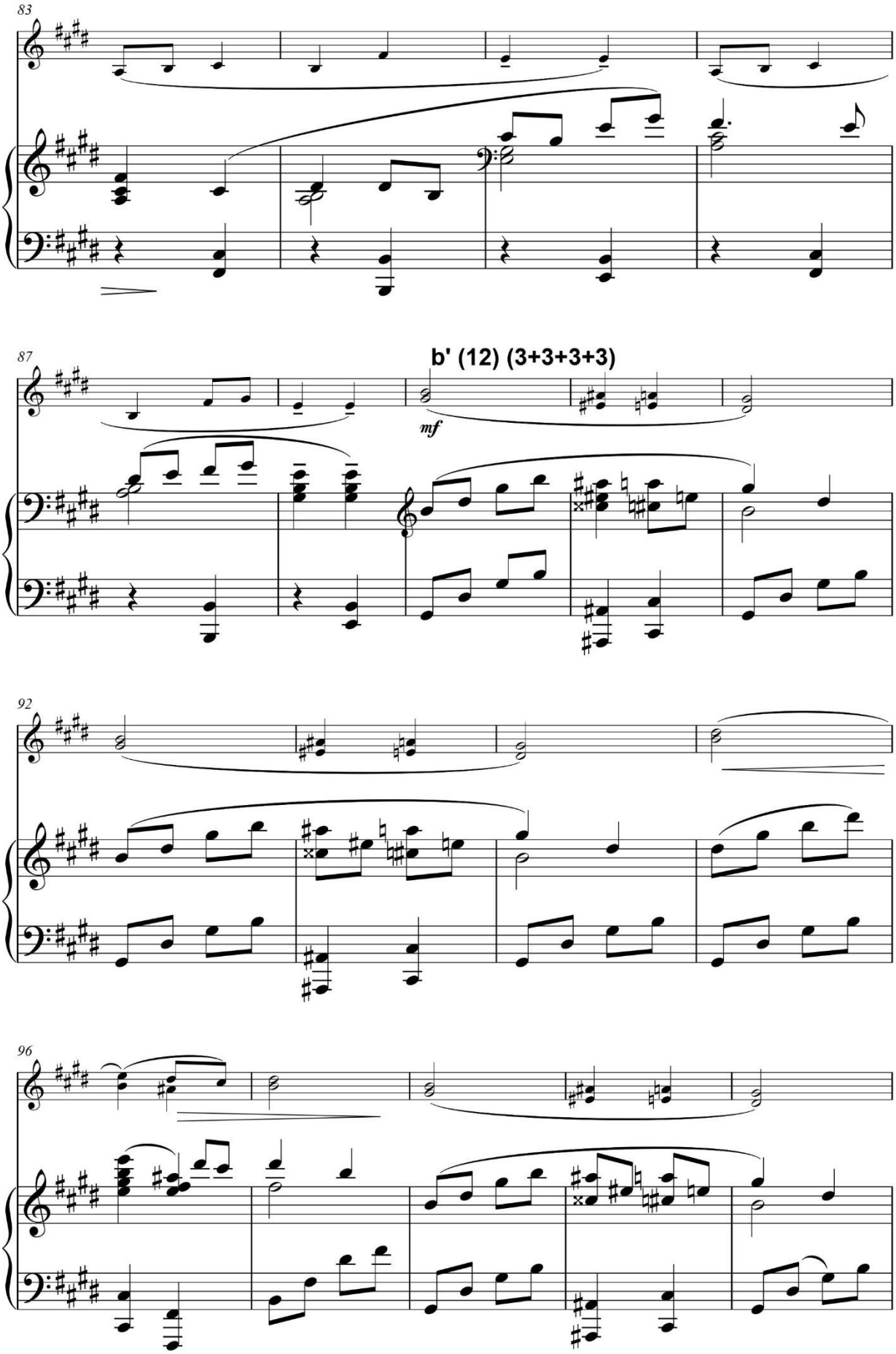


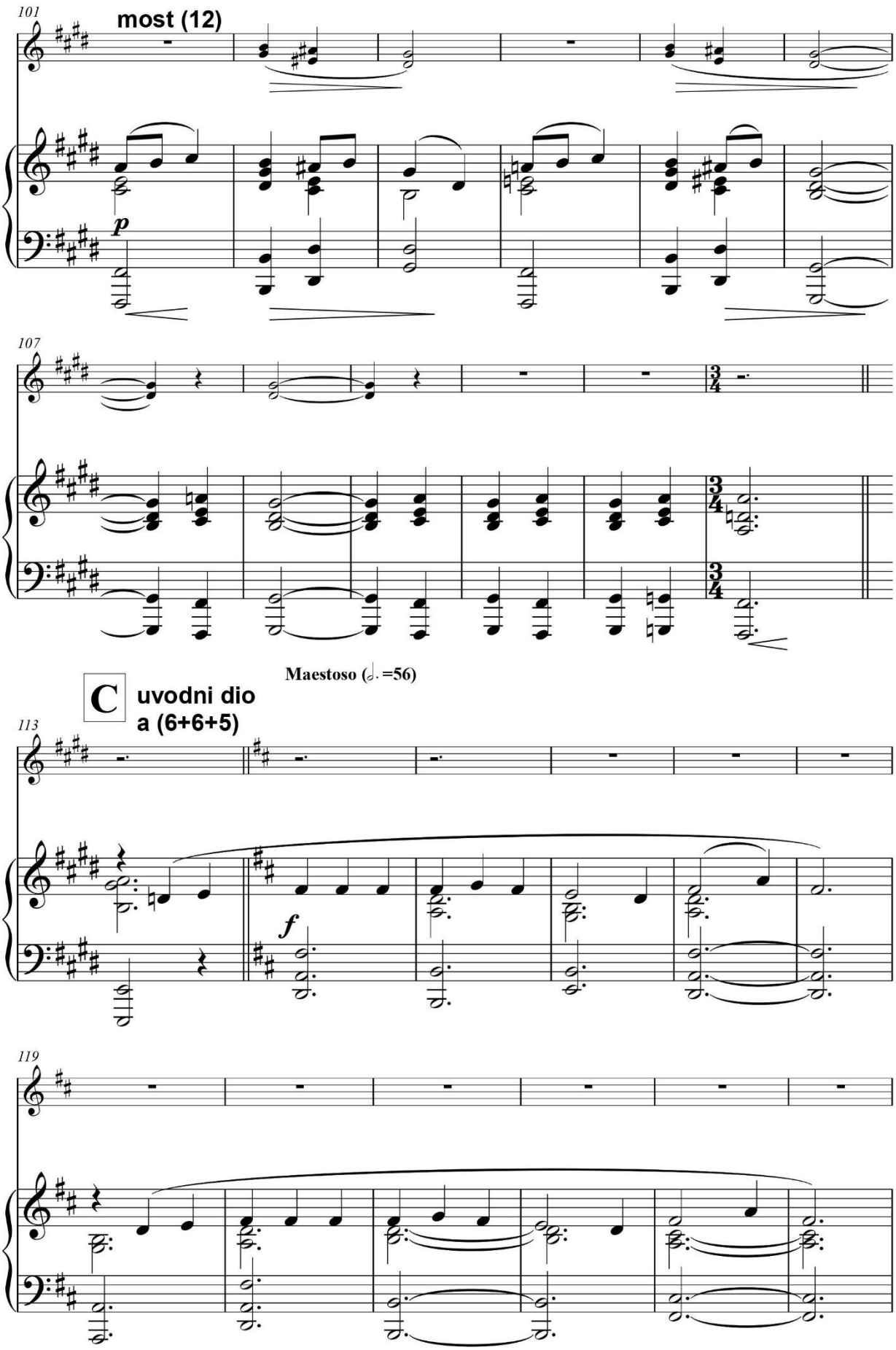

15
a' (4+5)
f
f
18
mf
cresc.
mf
21
c (5)
25

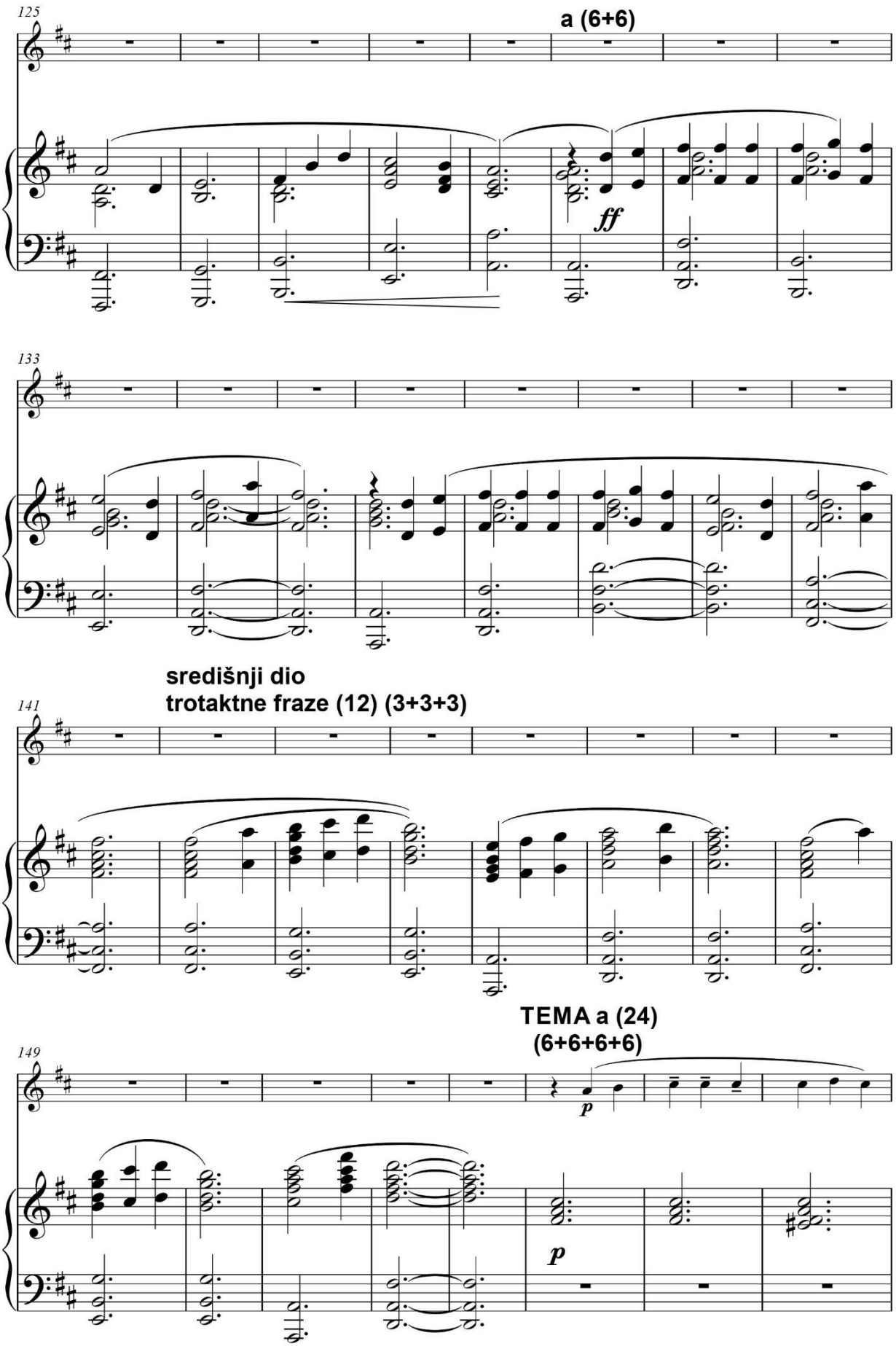

29
a" (4+4)
mf
mf
mf
33
most (16)
38
dim.
dim
43
p
pp

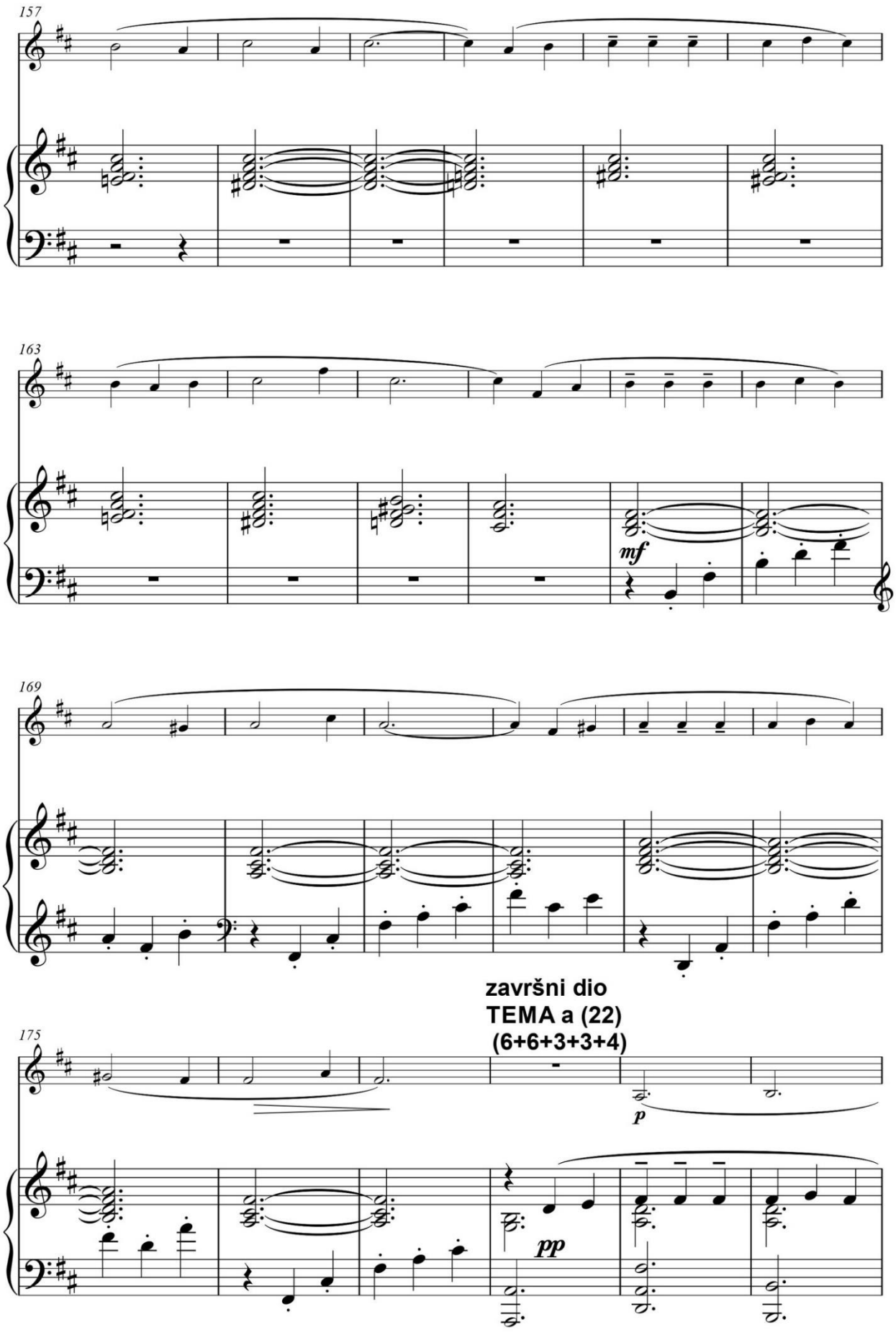

47
pp
cresc.
cresc.
51
rit.
rit.
B
a (12) (3+3+3+3)
mf a tempo
mf
56
mf
61

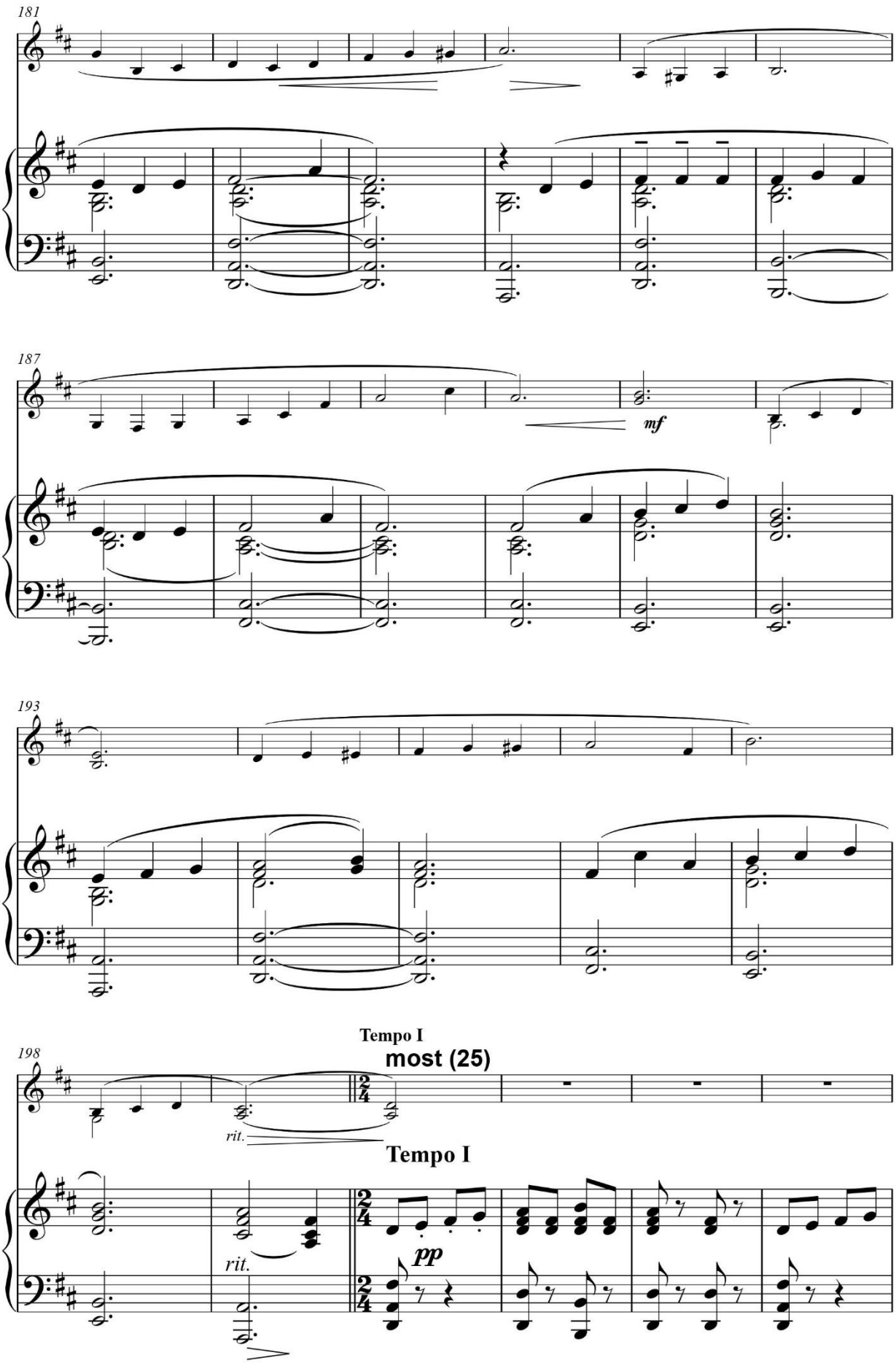

b (12) (3+3+3+3)
65
69
74
a' (12) (3+3+3+3)
mf
79
mf

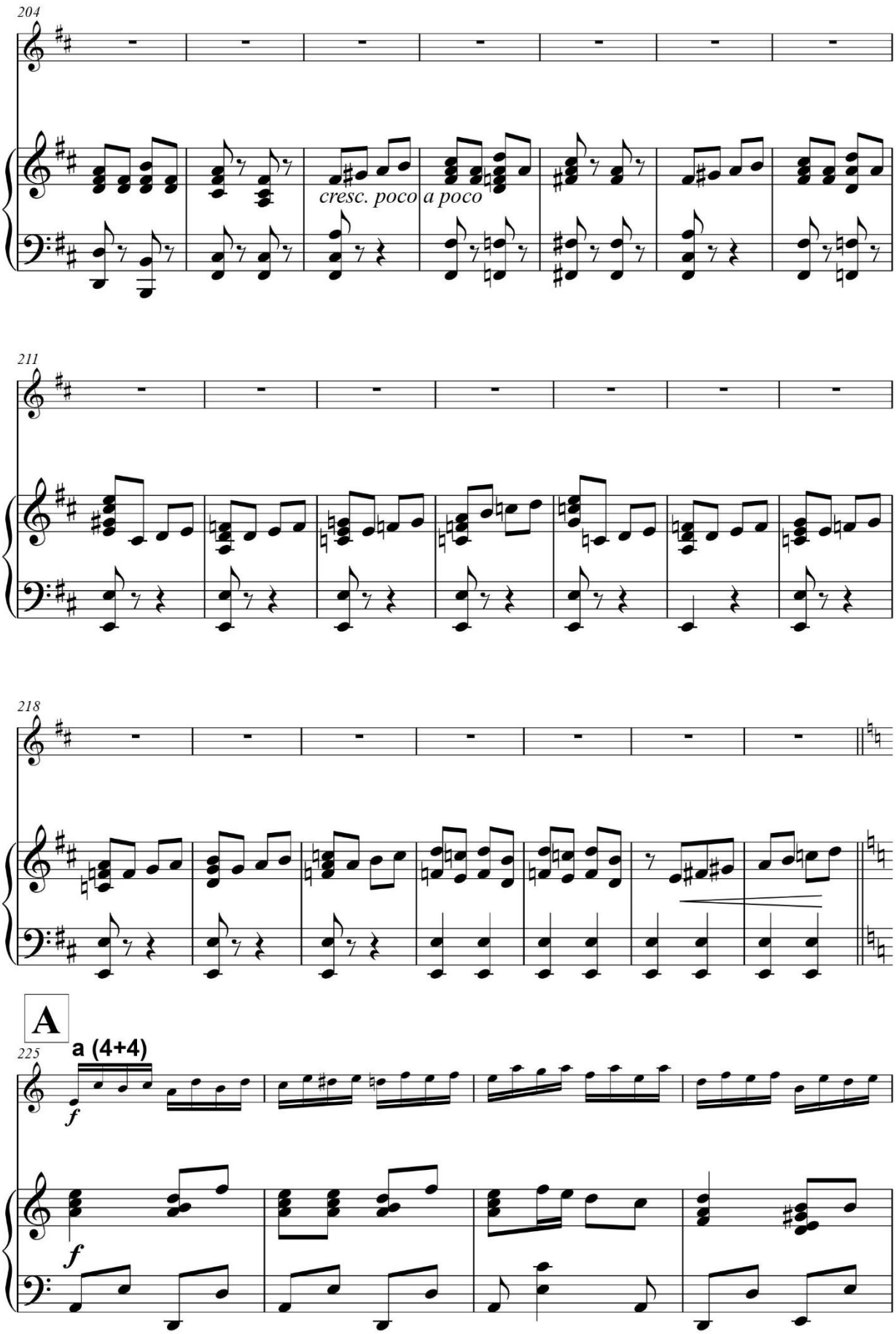

83
87
b' (12) (3+3+3+3)
mf
92
96

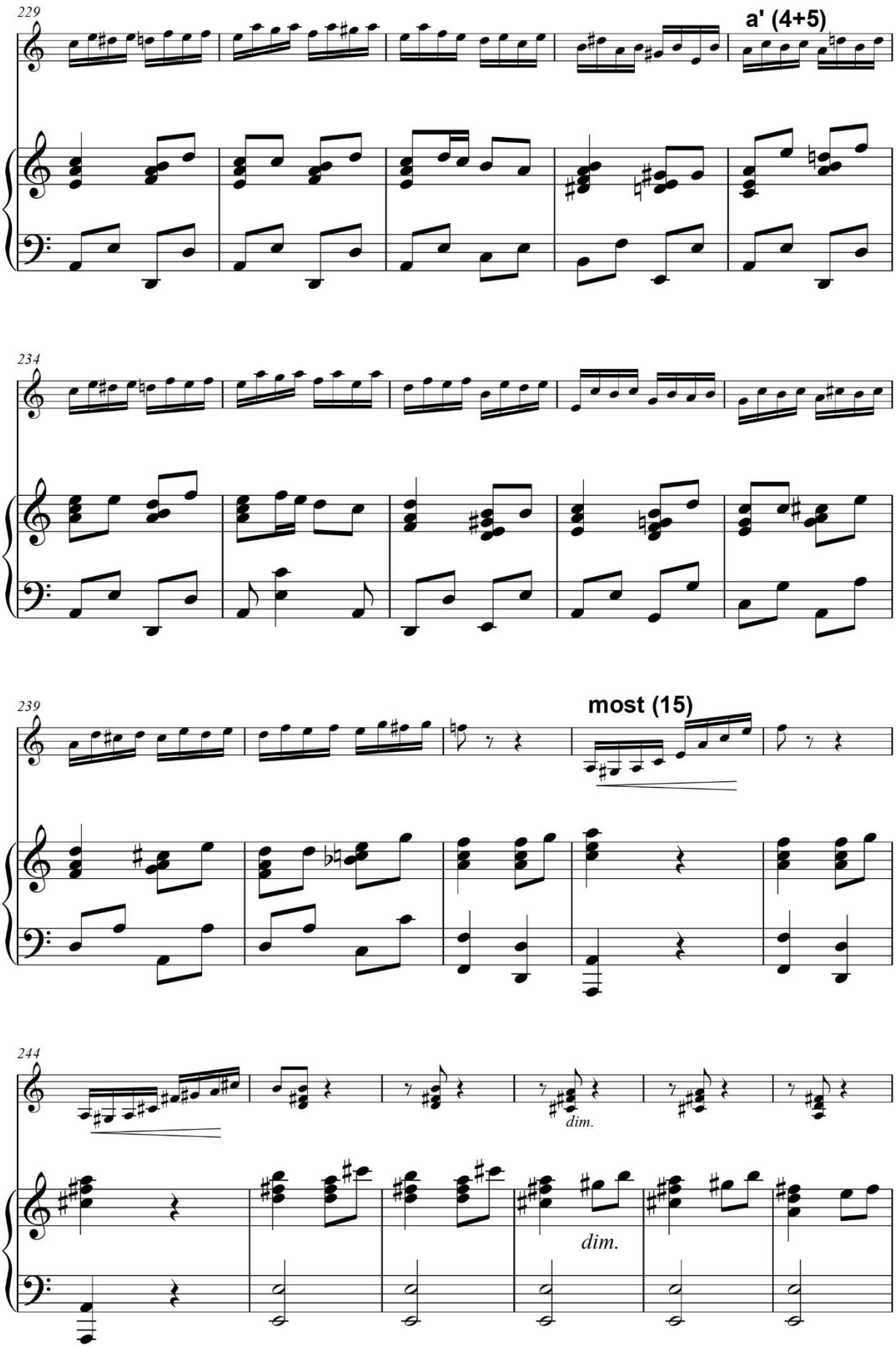

101
most (12)
p
107
Maestoso (𝅗𝅥. =56)
C
uvodni dio
a (6+6+5)
113
f
119

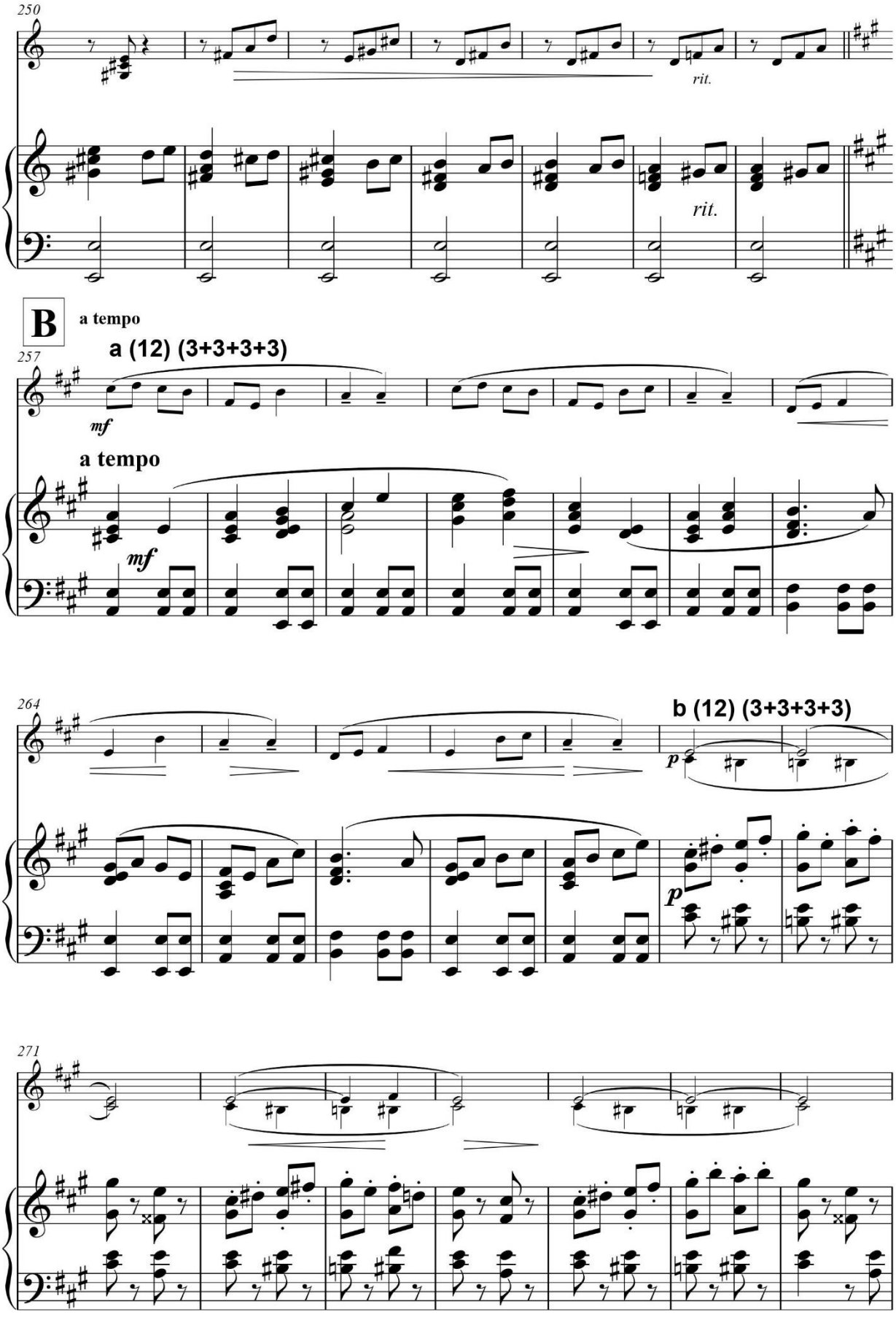

125
a (6+6)
ff
133
središnji dio
trotaktne fraze (12) (3+3+3)
141
TEMA a (24)
(6+6+6+6)
149
p
p

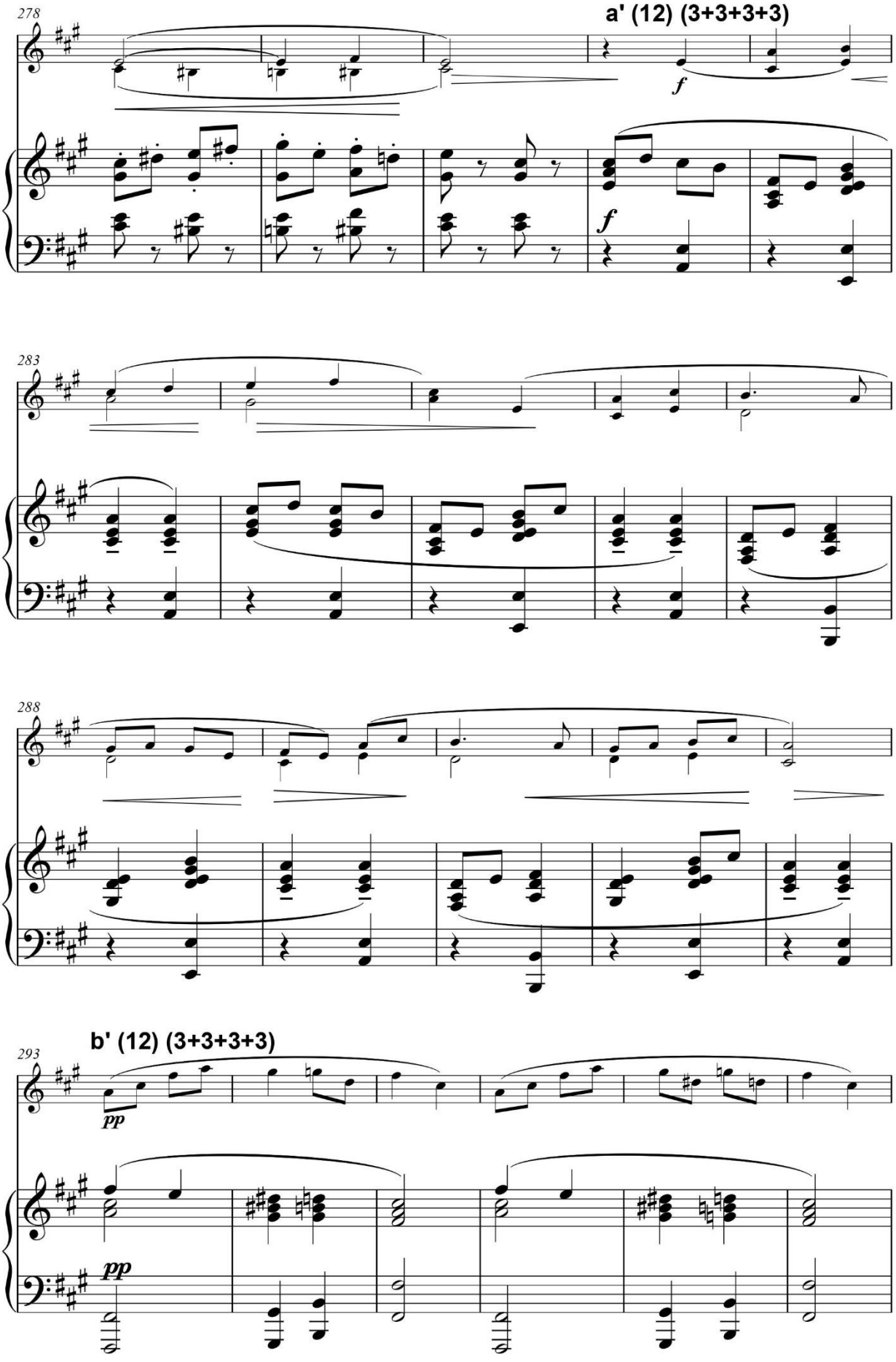

157
163
mf
169
završni dio
TEMA a (22)
(6+6+3+3+4)
175
p
pp

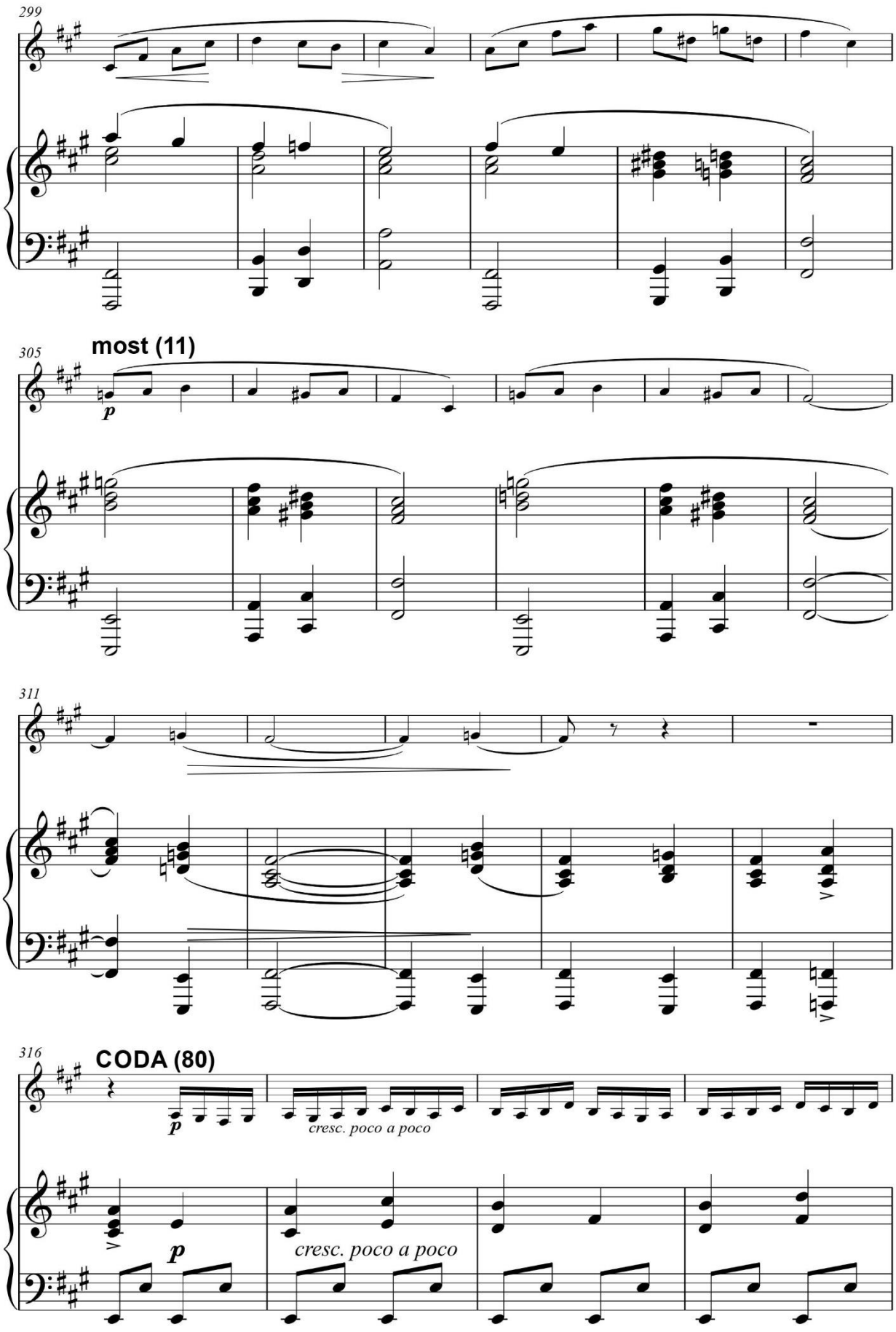

181
187
mf
193
198
Tempo I
most (25)
rit.
Tempo I
rit.
pp

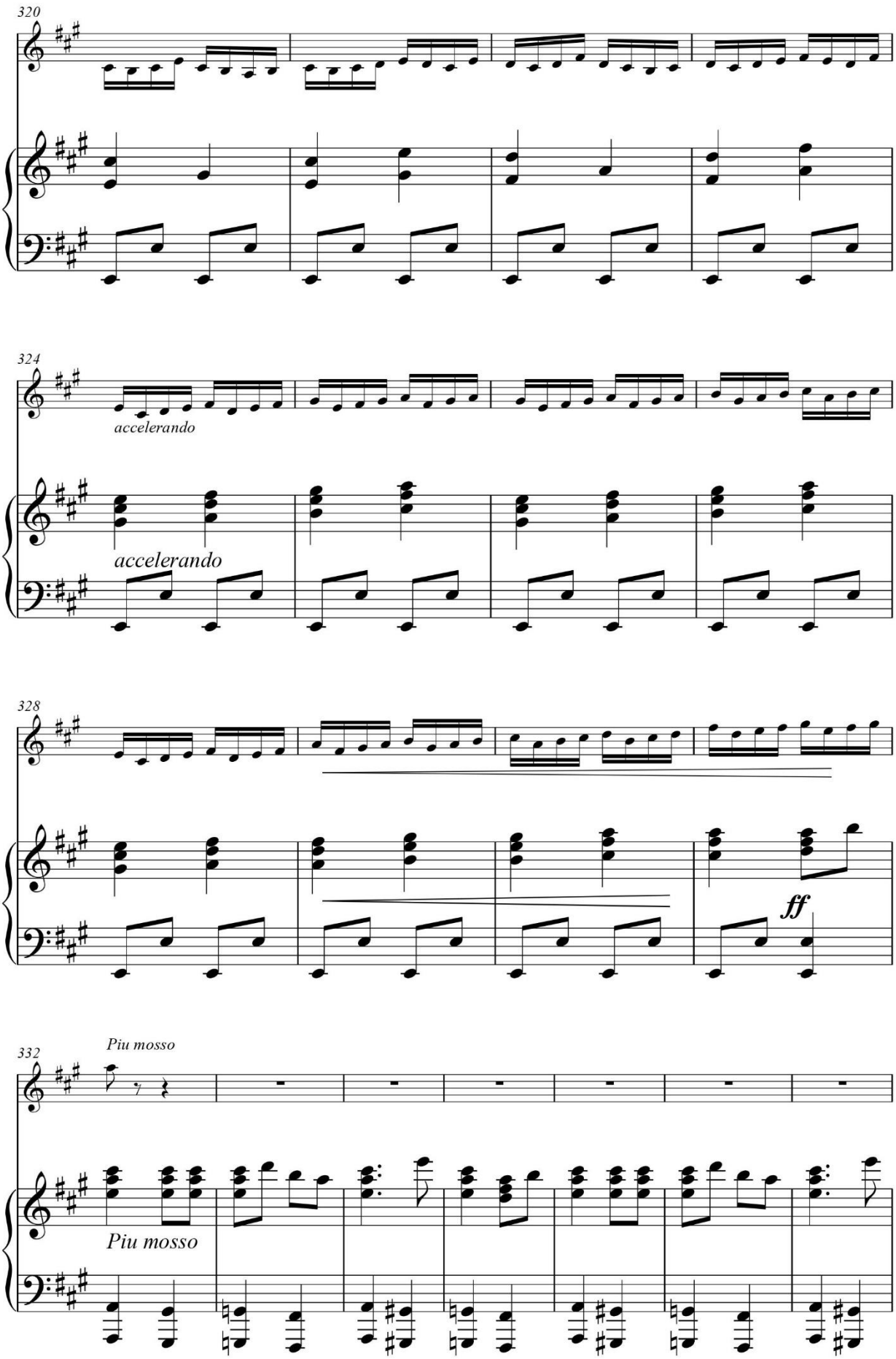

204
cresc. poco a poco
211
218
A
a (4+4)
225
f
f

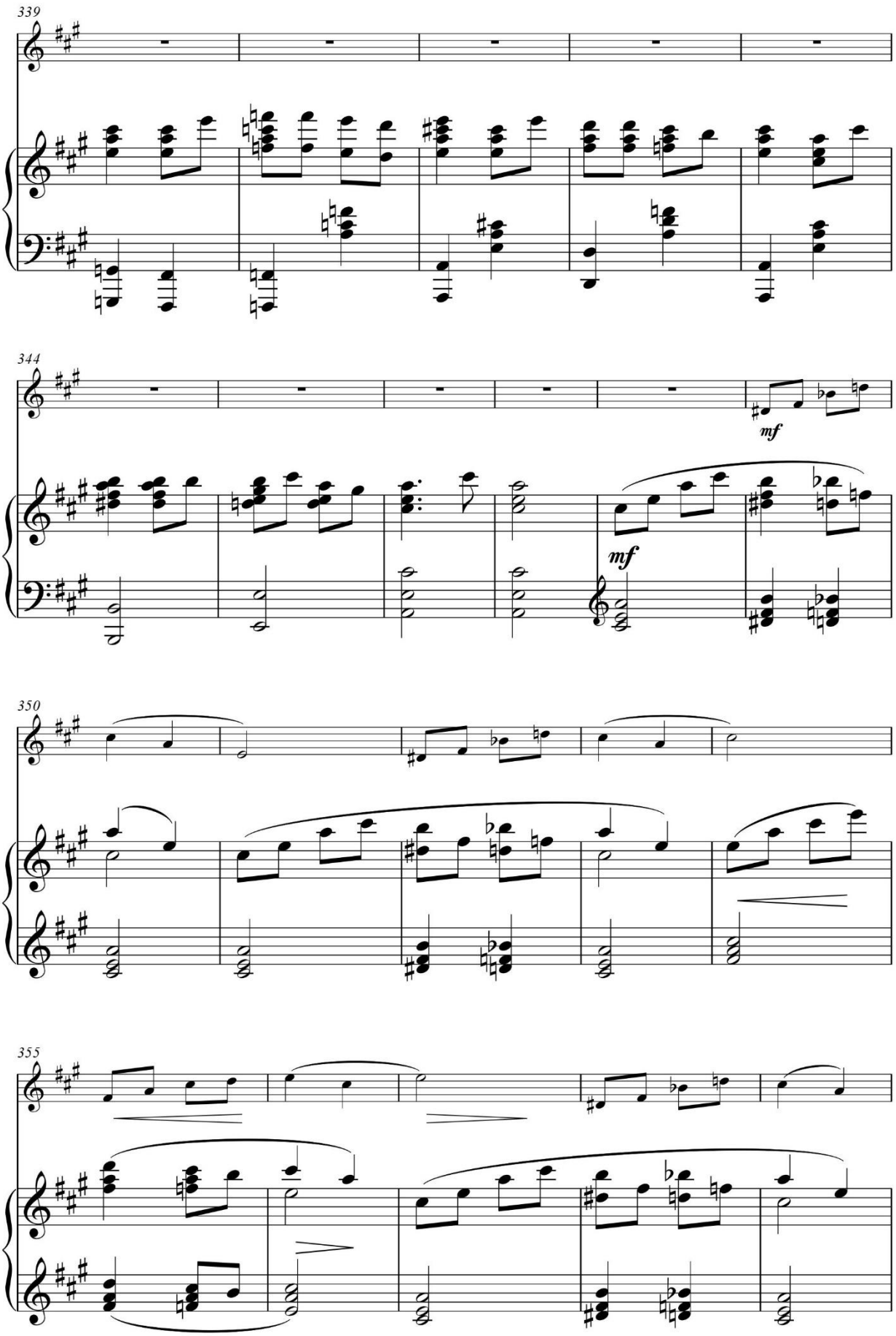

229
a' (4+5)
234
239
most (15)
244
dim.
dim.

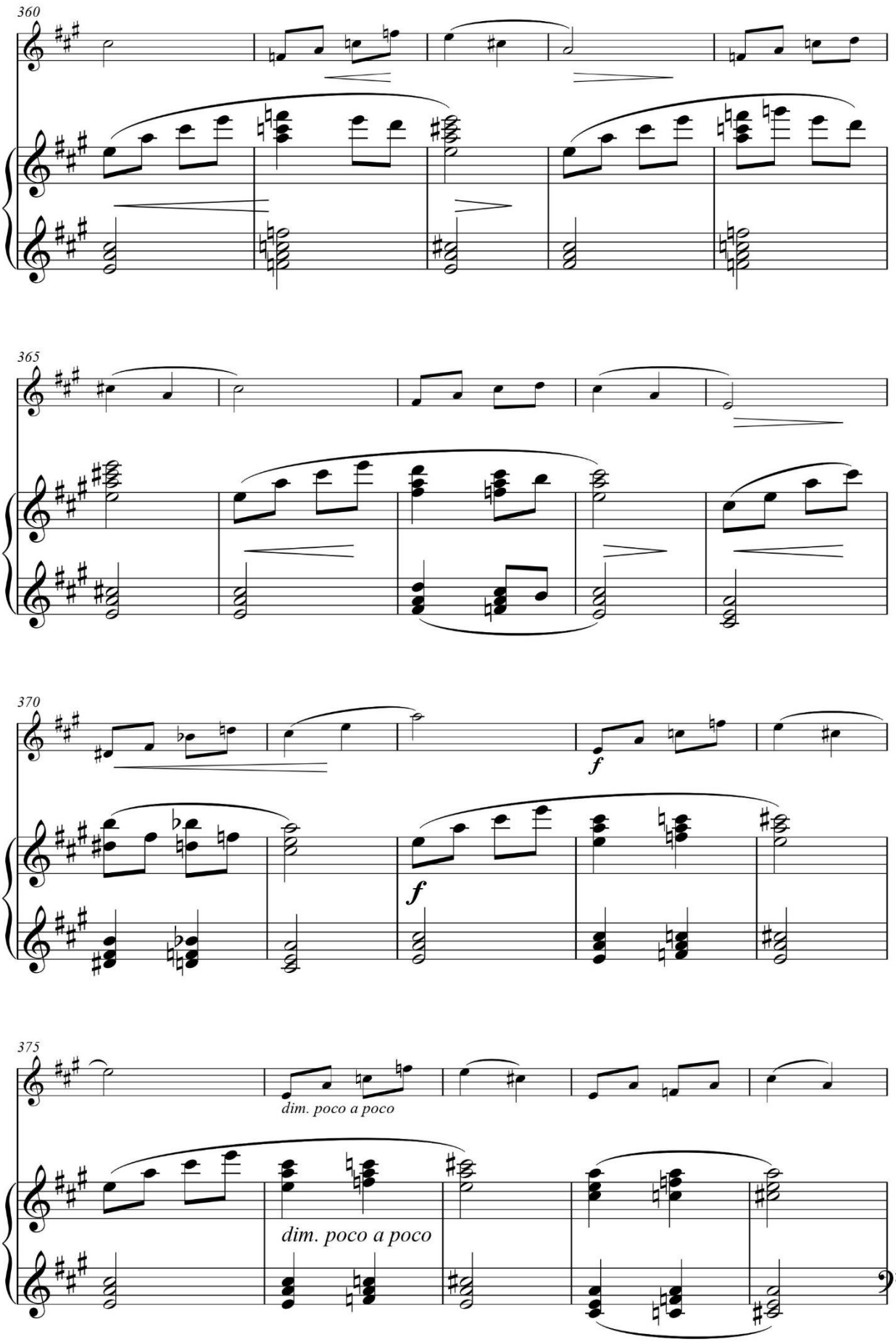

250
rit.
rit.
B
a tempo
a (12) (3+3+3+3)
257
mf
a tempo
mf
264
b (12) (3+3+3+3)
p
p
271

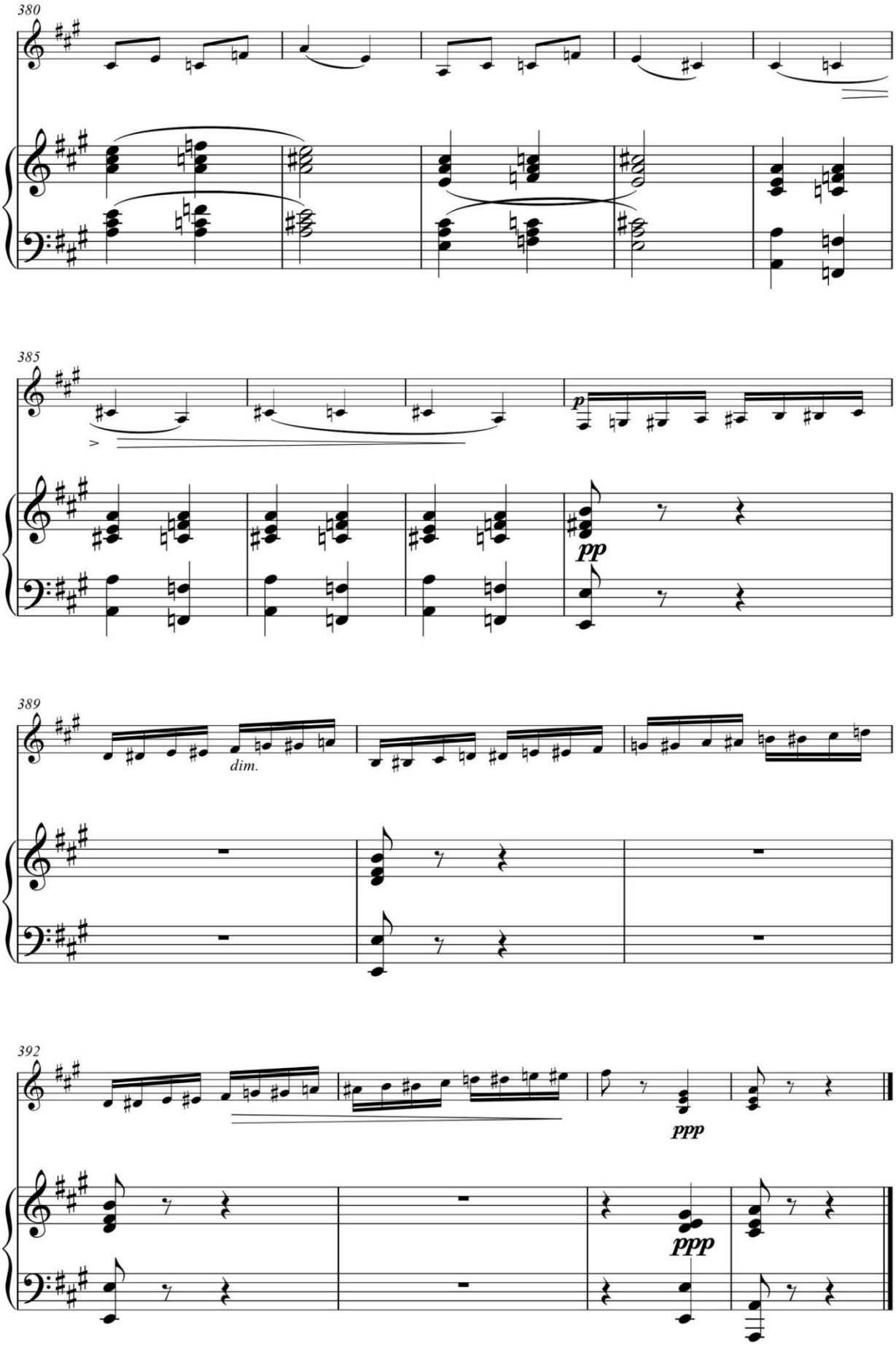

278
a' (12) (3+3+3+3)
f
f
283
288
293
b' (12) (3+3+3+3)
pp
pp


299
305
most (11)
p
311
316
CODA (80)
p
cresc. poco a poco
p
cresc. poco a poco


320
324
accelerando
accelerando
328
ff
332
Piu mosso
Piu mosso


339
344
mf
mf
350
355


360
365
370
f
f
375
dim. poco a poco
dim. poco a poco


380
385
389
dim.
392