

Izvođačka analiza skladbe Berislava Šipuša: Goan Concerto za timpane i gudački orkestar

Borščak, Marin

Master's thesis / Diplomski rad

2021

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:490769>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-06**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA
III. ODSJEK

MARIN BORŠČAK
IZVOĐAČKA ANALIZA SKLADBE
BERISLAVA ŠIPUŠA: *GOAN CONCERTO* ZA
TIMPANE I GUDAČKI ORKESTAR
DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2021.
SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA
III. ODSJEK

IZVOĐAČKA ANALIZA SKLADBE
BERISLAVA ŠIPUŠA: *GOAN CONCERTO* ZA
TIMPANE I GUDAČKI ORKESTAR

DIPLOMSKI RAD

Mentor: izv. prof. art. Ivana Bilić

Student: Marin Borščak

Ak. god. 2020./2021.

ZAGREB, 2021.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

izv. prof. art. Ivana Bilić

Potpis

U Zagrebu, 23.6.2021.

Diplomski rad obranjen

POVJERENSTVO:

1. red. prof. art .Igor Lešnik _____
2. izv. prof. art. Ivana Bilić _____
3. Božidar Rebić, doc. _____
4. Marko Mihajlović, nasl. doc _____
5. Luis Camacho Montealegre _____

OPASKA:

RAD JE DOSTAVLJENA ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE AKADEMIJE

SADRŽAJ

Sažetak

1.	Uvod.....	1
2.	Biografija skladatelja.....	1
3.	O instrumentu.....	2
3.1.	Kratka povijest instrumenta.....	2
3.2.	Solistički repertoar s posebnim osvrtom na koncerte za timpane.....	3
4.	Goan Concerto.....	5
4.1.	Strukturna analiza	5
4.2.	Harmonijska analiza.....	6
4.3.	Solistička dionica.....	7
4.4.	Dionice gudačkog orkestra.....	9
4.5.	Improvizacija kao važan element interpretacije.....	10
5.	Zaključak.....	12
6.	Literatura.....	13
7.	Prilozi	14
7.1.	Intervju s Berislavom Šipušem.....	14
7.2.	Intervju s Igorom Lešnikom	16
7.3.	Slikovni prilozi.....	20
7.4.	Notni prilozi.....	20

SAŽETAK

U ovom se radu analizira djelo hrvatskog skladatelja Berislava Šipuša *Goan Concerto* napisano za timpane za i gudački orkestar. Rad obuhvaća biografiju skladatelja i kratku povijest timpana, u središnjem dijelu prikazane su strukturna i harmonijska analiza djela te analiza njegove solističke i orkestralne dionice. Analizira se improvizacija kao važan element interpretacije te važnost djela u pedagoške svrhe.

KLJUČNE RIJEČI: timpani, improvizacija, analiza, interpretacija

ABSTRACT

This thesis shall analyse a piece by the Croatian composer Berislav Šipuš, *Goan Concerto*, written for timpani and string orchestra. The thesis begins with the composer's biography and a short history of timpani as an introduction. The main part presents a structural and harmonical analysis of the piece, and an analysis of the solo and orchestral sections. The thesis shall also analyse improvisation as an important interpretative element of a piece, and the significance of this piece as a pedagogical tool.

KEYWORDS: timpani, improvisation, analysis, interpretation

1. UVOD

Suvremeni koncert za timpane *Goan Concerto* Berislava Šipuća razlikuje se od poznatih koncerata za timpane Borisa Papandopula i *Symphony with Eight Obligato Timpani* Johanna Carla Christiana Fischera koje sam imao prilike izvoditi tijekom svog obrazovanja. *Goan Concerto* obuhvaća mnogo različitih načina sviranja timpana s kojima se nisam susretao u dosadašnjoj literaturi za timpane. S obzirom na to da se sastoji od mnoštva improvizacijskih dijelova, scenskih elemenata i različitih tehnika sviranja timpana, odabrano je kao djelo za izvedbu na diplomskom koncertu i predmet analize ovog rada. Interes za djelo pobuđuje i činjenica da ga je napisao suvremeni skladatelj Berislav Šipuć, a prouzveo profesor Igor Lešnik, koji su za potrebe ovog rada intervjuirani i u svojim odgovorima ponudili informacije o nastanku djela, međusobnoj suradnji i prouzvedbi.

2. BIOGRAFIJA SKLADATELJA

Berislav Šipuć (Zagreb, 14. svibnja 1958.) diplomirao je kompoziciju 1987. godine na Muzičkoj akademiji u Zagrebu u klasi prof. Stanka Horvata, a istovremeno je studirao i povijest umjetnosti na zagrebačkom Filozofskom fakultetu. Kompoziciju je usavršavao 1986. godine u Udanima kod prof. Gilberta Bosca, 1987. godine kod Francois-Bernarda Machea i Iannisa Xenakisa, dok je dirigiranje usavršavao kod Milana Horvata, Krešimira Šipuća, Željka Brkanovića i Vladimira Kranjčevića.

Svoju karijeru započinje 1979. kao stalni pijanist-korepetitor Baleta HNK-a u Zagrebu. Zatim predaje teoriju glazbe na Glazbenom učilištu Elly Bašić u Zagrebu. Godine 1989. djeluje kao producent u Koncertnoj dvorani Vatroslava Lisinskog.

Godine 1989. započinje i suradnju s Teatro alla Scala u Milanu u kojem deset godina radi kao pijanist-korepetitor u Baletu, dirigent orkestra u produkcijama baleta, pijanist-korepetitor i asistent dirigentima u Operi.

Svoju karijeru na Muzičkoj akademiji započinje 1988. kao predavač teorijskih predmeta, zatim docent, izvanredni pa redovni profesor na Odsjeku za kompoziciju i glazbenu teoriju.

Godine 1987. i 1989. bio je producent Muzičkog biennala Zagreb, a od 1997. do 2011. mu je umjetnički direktor. Od 2001. do 2005. bio je ravnatelj Zagrebačke filharmonije i

umjetnički voditelj ansambla Cantus. Od 2012. godine počasni je umjetnički voditelj tog ansambla. Od godine 2007. voditelj je i prvi dirigent Hrvatskog komornog orkestra. Bio je umjetnički direktor Osorskih glazbenih večeri (od 2009. do 2011.) te predsjednik-volonter Hrvatske glazbene mladeži. Od prosinca 2011. zamjenik je ministrice kulture Republike Hrvatske, od travnja 2015. ministar.

Član je Hrvatskog društva skladatelja, a od 2012. član suradnik Razreda za glazbenu umjetnost i muzikologiju u HAZU-u.

Dobitnik je brojnih nagrada od kojih se posebno ističu Rektorova nagrada Sveučilišta u Zagrebu 1985., nagrada Muzičkog bienalla 1987., Nagrada Boris Papandopulo Hrvatskog društva skladatelja 2002., Nagrada Vladimir Nazor za balet Proces, Nagrada HAZU 2011., Odličje Predsjednika Republike Italije, Red Zvijezde Italije i naslov Commendatore.

3. O INSTRUMENTU

3.1 KRATKA POVIJEST INSTRUMENTA

Timpani (lat. *Tympanum*) su glazbeni instrumenti koje svrstavamo u skupinu udaraljki s određenom visinom tona. Timpan je građen od kotla i kože koja je pričvršćena obručem. Visinu tona, odnosno intonaciju, regulira pedala s pomoću koje se otpušta ili zateže koža (ton je niži kada je koža manje zategnuta, a viši kada je koža više zategnuta). Udarcem palice po koži stvara se zvuk, a kotao služi kao rezonantna kutija.

Prethodnikom timpana smatra se *naker* iz razdoblja srednjeg vijeka. James Blades u knjizi *Percussion Instruments and Their History* opisuje pojavu *nakera*, njegov izgled i namjenu na sljedeći način: „Svirali su ih muškarci, koristili su ih uglavnom u borilačke svrhe.“¹ te „Nakeri su se koristili i za plesnu glazbu, a vjerojatno su se koristili i za popratne pjesme, posebno ako je pjesma bila u plesnom ritmu. Također je vjerojatno da su ih koristili u procesijskoj glazbi u crkvama poput *conductusa* i *ductia*.“² Kao što James Blades navodi, svrha *nakera* je višestruka. Osim što se koristio religioznim obredima, za ples i u vojnim pohodima, postoje zapisi da su ih u vojne svrhe koristili Turci i Mongoli, pri čemu su *nakeri* bili postavljeni na konja. Veći je *naker* bio postavljen s desne strane, a manji s lijeve, što se zadržalo i danas u poretku timpana u orkestrima u Njemačkoj.

¹ Blades, J. (1975.) *Percussion Instruments and Their History*.

² Isto.



Slika 1. Naker koji se koristi u vojne svrhe

Tijekom 15. i 16. stoljeća vladari i kraljevi zapošljavaju prve timpaniste na dvorovima. Godine 1675. Jean Baptiste Lully napisao je operu *Thesee* u koju uvodi timpane naštimate na C i G. Nakon njega skladatelji sve češće uvode timpane u svoje skladbe. U 19. stoljeću Ludwig van Beethoven koristi timpane kao melodijski instrument. Timpani sviraju akorde ili imaju solo odlomke poput onih u *Devetoj simfoniji*.

3.2 SOLISTIČKI REPERTOAR S POSEBNIM OSVRTOM NA KONCERTE ZA TIMPANE (IZ VLASTITOG ISKUSTVA)

Osim u orkestru, timpani se koriste i kao solo instrumenti. Neka od najpoznatijih djela za timpane su *Symphony with Eight Obligato Timpani* Johanna Carla Christiana Fischera, *Capricietto for four Timpani and String Orchestra* Ottmara Gerstera, *Koncert za timpane i orkestar* Borisa Papandopula, *Eight Pieces for Timpani* Elliota Cartera, *Planet Damnation* Johna Psathasa te *Etude d'impacts* Yana Maresza.

Symphony with Eight Obligato Timpani Johanna Carla Christiana Fischera djelo je napisano za osam timpana i orkestar, ali sam ja izvodio obradu Igora Lešnika i Damira Gregurića za pet timpana i klavir. Skladba se sastoji od tri stavka u kojima se izmjenjuju tvrde i meke palice ovisno o brzini stavka, odnosno brzi prvi i treći stavak izvode se tvrdim palicama, dok se drugi spori izvodi mekim palicama. Stilski je djelo barokno pa je ritam jednostavan, dok je

melodija razvijenija i zahtijeva često preštímanje drugog i trećeg timpana, što je najzahtíevnije za savladati prilikom vježbanja tog djela. Najviše sam uvježbavao usklađivanje istodobnog sviranja palicama i preštímanje nogama.

Smatram da je ova obrada djela pedagoški bitna jer svirač savlada brzo preštímanje timpana za vrijeme skladbe što zahtíeva brzu reakciju i intonativnu preciznost.

Koncert za timpane i orkestar Borisa Papandopula izvodio sam uz pratnju klavira koji je aranžirao Damir Gregurić i udaraljke. Trostavačno djelo izvodi se na četiri timpana i svaki se preštímana na još zahtíevniji način u odnosu na *Symphony with Eight Obligato Timpani* Johanna Carla Christiana Fischera. Tijekom skladbe izmjenjuju se različite palice te udarci prstima i noktima. U drugom stavku skladatelj timpane shvaća kao potpuno melodijski instrument što zahtíeva mnogo preštímanja, dok je u trećem stavku dionica timpana više ritamska. Pratnja obuhvaća elemente etno i folk glazbe.

4. GOAN CONCERTO

4.1 STRUKTURNA ANALIZA

Najčešća strukturna forma koncerata općenito je trostavna s prvim brzim, drugim polaganim i trećim brzim stavkom ili četverstavačna. *Goan Concerto* sastoji se od dva stavka; prvog polaganog naziva *Notturmo* i drugog, brzog i glasnog naziva *Caccia*, odnosno kako skladatelj navodi u predgovoru *Hunt*. Iz intervjua s profesorom Berislavom Šipušem saznao sam da je u početku skladanja djela odbacio ideju klasične trostavne forme te ju je zamijenio dvostavnom formom, ali i dalje neobičnom kako je i sam želio.

Prvi stavak započinje polako te završava kadencom koja ima zapisan uvod u kadencu, a nakon uvoda je apsolutno slobodna i ostavlja prostora izvođaču da završi stavak po vlastitom izboru. Osobno ću u svom izvođenju u prvoj kadenci imati na umu motive prvog stavka te nagovijestiti početak drugog stavka njegovim ritamskim motivima. S obzirom na to da je kadenca improvizirana ne možemo predvidjeti njeno točno trajanje ili strukturu.

Drugi stavak *Caccia* započinje zapisanom solističkom dionicom bez improvizacija. Zapisani su i određeni ritam, dinamika i visina tona, a jedino što je stavljeno na izbor izvođaču je hoće li početak drugog stavka svirati rukama ili palicama. Kao što je i sam skladatelj naveo u intervjuu, to je rijedak dio skladbe u kojem je većina elemenata izvođenja točno određena. Nakon sviranja timpana, sviranja po kotlovima, rubu timpana, povratka na timpane slijedi dio apsolutne improvizacije izvođača. Prvi dio improvizacija nema apsolutno nikakve smjernice, dok je drugi dio određen jedino zapisom pet različitih *modela*. Na samom kraju skladbe izvođač ponovno koristi tehnike sviranja sa samog početka skladbe.

Skladatelj u predgovoru navodi kako je inspiraciju za skladanje djela dobio iz dva izvora: „Inspiracija za pisanje ovog djela zapravo dolazi iz dva izvora. Na prvom mjestu, umjetnička izvedba Igora Lešnika i njegova sposobnost da da dašak života glazbi skladanoj za njega te Igor Stravinski i njegovo djelo *AGON* – stoga naziv *GOAN*.“³

³ Šipuš, B. *Goan Concerto*.

4.2 HARMONIJSKA ANALIZA

Suzvučja koja se stvaraju u prvom stavku sve do slova D su dvoglasna te služe isključivo kao zvukovna boja. Od slova D se materijal zgušnjava, a suzvučja koja se stvaraju i dalje se ne mogu funkcionalno tumačiti. Od takta 26 odnos violina s dionicama violi i violončela možemo promatrati kao zaostajalice. Ako pogledamo suzvučja koja spomenute dionice tvore, može se primijetiti da se donji tonovi ponašaju kao zaostajalice.

Od slova F se uvode *clusteri*⁴, a pojedine akorde možemo tumačiti kao akorde kvartne strukture. Počinju se pojavljivati pojedini motivi koji se sporadično mogu primijetiti u svim dionicama (skoro uvijek modificirani). Sve do kraja koriste se isključivo *clusteri*.

Drugi stavak započinje uvodnim taktom sačinjenim od *cluster*a, nakon čega slijedi ulomak u kojem gudači udarcima rukom o instrument postižu zanimljiv efekt u dijalogu sa solistom koji, igrajući se akcentima, narušava metričku strukturu tročetvrtinske mjere. Jedini tonovi koji se u spomenutom ulomku pojavljuju su *e* i *g*. Stoga, uvjetno rečeno, možemo reći da se radi o harmoniji *e g h*. U prva dva takta slova D pojavljuju se četiri ista akorda kvartne strukture *f h e a*, nakon čega slijede atonalitetni nizovi u orkestru. Od slova F do takta 78 kompozitor na određenim mjestima koristi *cluster*e. Od slova H počinje dijalog solista i orkestra. Solist iznosi šesnaestinski motiv, koji orkestar imitira, često tvoreći *cluster*e. U taktu 93 dionica kontrabasa iznosi jednotaktnu frazu koja će postati glavni materijal ulomka koji slijedi. Imitacije će se provoditi u svim dionicama uz mnoštvo modifikacija glavnog materijala. Od slova K do slova R dionice prvih i drugih violina dijele se i cijelo vrijeme tvore *cluster*e s ostatkom orkestra. *Clusteri*, kao jedini akordi koji se pojavljuju u cijeloj kompoziciji, prestaju od slova R7 te prelaze u unisoni zvuk. Od slova T izmjenjuju se *clusteri* i unisoni zvuk u dugim notnim vrijednostima uz značajne promjene dinamike radi postizanja posebno zanimljive zvukovne boje. Pred sam kraj pojavljuje se prvi akord tradicionalne strukture (*g c e*) upotrijebljen na netradicionalan način. Kompozicija završava šumovima koje stvara orkestar izgovaranjem raznih bezvučnika.

⁴ *Cluster* eng. grozd, vrsta akorda koja se sastoji od malih i/ili velikih sekundi.

4.3 SOLISTIČKA DIONICA

Solistička dionica sadrži dijelove u kojima je skladatelj zapisao:

a) točno što izvođač treba odsvirati i kako



Notni primjer 1.: II. stavak 73.t-77.t – točno zapisan notni materijal

b) djelomičan zapis dionice u kojoj izvođač uz zapisane smjernice gestama, mimikom, tempom ili artikulacijom nadopunjuje zapisano



Notni primjer 2.: I. stavak 29.t-32.t – djelomično zapisana dionica



Notni primjer 3.: II. stavak 263.t – djelomično zapisana dionica

c) apsolutno slobodne dijelove u kojima izvođač improvizira.



Notni primjer 4.: II. stavak 120.t – apsolutno slobodni dijelovi u kojima izvođač improvizira

Prvi stavak započinje laganim kružnim pokretima ruku iznad samog instrumenta u sklopu kojih izvođač uključuje mimike i geste po vlastitoj želji. Osobno sam zamislio pristupiti

instrumentu bojažljivo i znatiželjno, prići oprezno i postupno spuštati ruke te nastaviti iste pokrete po opni timpana. U teatralnom aspektu, s vremenom se zbližavam s instrumentom te pokreti postaju brži i bliži opni instrumenta. Zatim slijedi *glissando*⁵ od sporijeg prema bržem prstima jedne ruke. Sljedeća tehnika koja se koristi je tremolo dvjema rukama, bez palica, brzom izmjenom svih prstiju po opni. Slijedi prvi jasno artikulirani udarac noktom o opnu instrumenta te istovremeno pomicanje pedale što zvučno rezultira *glissandom*. Nakon udarca noktom slijedi dio u kojem je zapisan broj udaraca u taktu, a izvođač odlučuje kako će ih vremenski rasporediti unutar takta. Osobno sljedeći dio smatram tehnički zahtjevnim jer radim tri radnje u isto vrijeme. Lijevom rukom sviram neprekidni tremolo po intonacijski najdubljem timpanu, desnom rukom sviram zapisane notne visine te nogama preštima timpane. Nakon svega toga uzimam palice i sviram točno zapisan notni tekst bez improvizacija u bilo kojem aspektu. Na samom kraju prvog stavka postepenim ubrzavanjem dolazim do uvoda u kadencu koji je zapisan, a zatim slijedi improvizirana kadenca.

Izmjenom svih spomenutih tehnika sviranja i zvuk instrumenta se gradacijski i dinamički pojačava, a kulminira uvođenjem palica i striktno napisanih dinamika, tonske visine i ritamskih obrazaca.

Drugi stavak pod nazivom *Caccia*, što u prijevodu znači lov, započinje naizmjeničnim ponavljanjem variranog osminskog ritma između solista i orkestra, što dočarava lov. Sam početak stavka izvodim udarcima palicama te tiše dijelove sviram na centru opne jednom palicom, dok dinamički jače dijelove sviram bliže obruču, gdje se timpan obično svira zbog jačine i boje tona koje proizlaze iz izmjene obiju palica. Takav način sviranja timpana nije uobičajen za djela za timpane jer se najčešće izvode izmjeničnim udarcima palicama. Zatim slijedi dio sviranja palicama po kotlovima čiji zvuk još više asocira na lov i pojačava taj dojam. Potom sviram po obručima timpana, a taj zvuk je najoštriji i najintenzivniji te zahtijeva fizičku fleksibilnost i aktivnost. Cijeli taj dio točno je raspisan i nema improvizacijskih dijelova. Prvih četrdeset taktova se izvodi samo na dva timpana, i to na dva najveća, a nakon izvedbe na obručima i kotlovima svira se na svih pet timpana. Nakon toga slijedi apsolutno improvizacijski dio solista, a orkestar ima zapisanu pratnju te slijedi još jedan dio improvizacije bez orkestralne pratnje. Stavak se nastavlja mirnijim orkestralnim dijelom bez solista u kojem skladatelj razrađuje motiv iz baleta *Agon*, koji i sam navodi kao jednu od inspiracija za pisanje djela u

⁵ *Glissando* tal., od franc. *glisser*: kliziti, u glazbenoj izvoditeljskoj tehnici, brza pasaža virtuoзна značaja.

svome predgovoru. Prema samom kraju djelo se pojednostavljuje, slijedi dio u kojem sviram bez pratnje orkestra, bez zapisane mjere s određenom visinom tonova uz elemente s početka skladbe kao što su kružni pokreti ruku po opni timpana. Djelo završava izgovorom točno određenih bezvučnika.

4.4 DIONICE GUDAČKOG ORKESTRA

Orkestralnu pratnju koncerta čini tradicionalni gudački orkestar sastava prve i druge violine, violončela i kontrabasi. Harmonijski gledano, stavak započinje vrlo jednostavno istim oktaviranim tonom u visokom registru te se zatim harmonija razgranava i postaje gušća, a opseg dionica sve širi. Govoreći o tome, na početku svira cijeli ansambl osim kontrabasa te se proširenjem registra prema kraju stavka priključuje kontrabas kao najdublja dionica. Ritam u prvom stavku kontinuirano prati razvoj harmonijskog sloga i notne vrijednosti postaju sitnije, odnosno kraće istovremeno s razvojem harmonije. Nakon prvog zadržanog tona pojavljuje se oznaka mjere i na znak dirigenta započinje glazba definirana mjerom, također zadržanim notama, što gudačima predstavlja intonativni i tehnički izazov. Orkestralna pratnja započinje dinamikom *pianissimo possibile*, što stvara glazbeni efekt sviranja iz daljine. Gradaciju ritma, dinamike i harmonijskog sloga prati i razvoj u artikulaciji, odnosno artikulacija iz mekane i suptilne postaje definiranija i oštija (*marcato*⁶, *akcenti*).

Drugi stavak predstavlja potpuni kontrast prvom stavku u svim elementima glazbe, kako po tehnici sviranja, tako i dinamički, harmonijski, ritamski i artikulacijski. Već na samom početku orkestralna pratnja započinje drugačijom tehnikom sviranja, odnosno *pizzicatom* nakon čega slijedi i *bartok pizzicato*⁷. Dionice su na početku napisane jako gusto te ih gudači izvode *divisi*⁸. Neobična pojava u drugom stavku je to da gudači svoje instrumente koriste kao udaraljku. Udaranjem rukama po tijelu instrumenta izvode zapisani ritam. Izvođači također udarcima nogom izvode određene dijelove, čime sami izvođači postaju vrsta udaraljke. Nakon niza izmjena tehnike *pizzicato* i gudačkih instrumenata u svrhu udaraljki javlja se i način sviranja

⁶ *Marcato* – glazbena oznaka za način izvođenja ili artikulaciju, naglašeno ili istaknuto.

⁷ *Bartok pizzicato* – *pizzicato* način sviranja koji je Bartok koristio u svojim djelima, nategnuti žicu visoko iznad hvataljke i pustiti ju naglo.

⁸ *Divisi* – oznaka u orkestralnoj partituri, prelazak iz jednoglasnog sviranja u višeglasno.

*arco*⁹, kao i *legno battuto*¹⁰, tehnika sviranja udaranja drvenim dijelom gudala o žicu. Nakon kraćeg *pizzicato*¹¹ odjeljka slijedi dio u *cluster* akordima koji izvode *divisi* sedam glasova u dionici prve violine, šest glasova u dionici druge violine te viola, violončelo i kontrabas čime se postiže izrazito bogat orkestralni zvuk. Pojavljuju se *cluster* akordi u kojima se koristi i tehnika *glissando*, a u najdubljoj *divisi* dionici II. violina je čak definirana žica na kojoj se izvodi *glissando* radi postizanja specifične boje (*sul Sol*¹²). Članovi ansambla također koriste svoj glas prilikom čega uzvikuju naziv skladbe *Goan*, ustaju se i okreću prema publici, što pridonosi teatralnom aspektu kompozicije, dok na samom kraju skladbe artikuliraju niz točno određenih bezvučnika te kombinaciju zvučnika i bezvučnika. Nakon izmjene improvizacije u timpanima i modela u gudačima melodija ide u retrospekciju u stilu *legata* i izmjena gustih *arco* harmonija u prvom stavku. Kroz cijelu skladbu se javlja zajednički orkestralni crescendo.

4.5 IMPROVIZACIJA KAO VAŽAN ELEMENT INTERPRETACIJE

S obzirom na to da je *Goan Concerto* djelo nastalo 2008. i pripada suvremenoj glazbi, uvelike se razlikuje od tipične literature koju glazbenici izvode tijekom srednjoškolskog obrazovanja i početka studija. Djelo sadrži mnoštvo improvizacijskih dijelova s kojima često nemamo iskustva i nismo imali doticaj s njima. Česte su kadence u koncertima koje izvođač sam osmišljava, ali se uvijek vodi elementima i motivima te skladbe, dok *Goan* obiluje apsolutno improvizacijskim dijelovima bez smjernica i uputa.

Osobno sam shvatio da me za improvizacijske dijelove na neki način pripremio i iskustvo sviranja u *bendovima*¹³ gdje sam imao prostora na svakom koncertu improvizirati otprilike pet do sedam minuta, što je i dalje uveliko manje nego vremenski period improviziranja u *Goanu*. Imao sam prilike improvizirati u stilski različitim bendovima kao što su *metal*, *rock*, *pop*, *punk* i hrvatska *dance* glazba, što me naučilo kako improvizirati u kojem žanru i kada koristiti koje tehnike i načine sviranja. Imao sam također prilike svirati u udaraljkaškom ansamblu *biNg bang* pod vodstvom profesora Igora Lešnika, pri čemu sam također u mnogo skladbi imao priliku improvizirati.

⁹ *Arco* – sviranje gudaalom.

¹⁰ *Legno battuto* – udaranje žica drvom gudala.

¹¹ *Pizzicato* – trzanje žica prstom desne ruke.

¹² *Sul Sol* – sviranje na G žici.

¹³ *Bend*, engl. *Band* – manji instrumentalni sastav, osobito za izvođenje plesne, jazz, pop i rock glazbe.

Od timpanske literature, *Symphony with Eight Obligato Timpani* Johanna Carla Christiana Fischera i *Koncert za timpane i orkestar* Borisa Papandopula pripremili su me za dio improviziranja na pedalama, odnosno uvježbavajući ta djela, uvježbao sam preštimanje nogama uz istovremeno sviranje timpana. Određeni su me dijelovi djela *Eight Pieces for Timpani* Elliota Cartera pripremili na ritamsko improviziranje, shvaćanje poliritmije i polimetrije te ritamskih modulacija. Nakon uvježbavanja i izvođenja tog djela lakše improviziram i baziram improvizaciju samo na ritmu bez većeg naglaska na melodiju, odnosno da ritam sam po sebi bude interesantan, jasan i precizan. Te su vještine također doprinijele mojoj tehnici sviranja ritamskih udaraljki općenito.

Kao pripremu za izvedbu ovog djela poslušao sam sve dostupne snimke ranijeg izvođenja skladbe te dobio inspiraciju za vlastite improvizirane dijelove.

Ideja mi je u ne predugoj kadenci na kraju prvog stavka koristiti elemente preštimanja iz prvog stavka i ritamski najaviti drugi stavak jer smatram da kadenca na tom mjestu ne treba biti preduga s obzirom na to da spaja prvi i drugi dio, a kasnije u djelu ima dosta prostora za improvizaciju. U improvizaciji u drugom stavku u kojoj me prati orkestar ideja mi je više naglasiti ritam i njegove mogućnosti s obzirom na to da imam melodijsku pratnju orkestra. U dijelu u kojem se improvizacijska dionica izmjenjuje s modelima orkestra želja mi je napraviti svaki dio drugačiji te ću izvoditi različite melodije uz preštimanje, koristiti tijelo za različite zvučne efekte, izmjenjivati sviranje rukama i nogama te imitirati druge udaraljkaške instrumente, koristiti pjevanje i ritamsku modulaciju. Koristit ću razna pomagala, za što sam dobio inspiraciju iz drugih suvremenih skladbi, kao i glumu i elemente teatra. Naglašavam da su sve ovo smjernice koje su trenutačno ideja nastala kao produkt vježbanja i istraživanja, a s obzirom na to da je improvizacija ipak stvar trenutka u kojem se nalazimo, na samom koncertu će se sve ove ideje realizirati u nekom novom obliku.

5. ZAKLJUČAK

Nakon uvježbavanja *Goan Concerta* te strukturne i harmonijske analize smatram ovo djelo dobrim primjerom pedagoško korisnog djela za studente udaraljki. Nekoliko vrsta improvizacijskih cjelina daju slobodu izvođaču da sam istraži i otkrije sve mogućnosti instrumenta te upotrijebi do tada prikupljeno znanje i savladane vještine kako bi sam upotpunio djelo i izveo ga na svoj način. Upravo ta improvizacijska sloboda potiče izvođača na istraživanje i kreativnost, a u tom procesu vlastitog istraživanja i stvaranja sve tehničke, glazbene i scenske vještine pojedinca mogu doći izražaja. Osobno sam nakon uvježbavanja ove skladbe proširio ideju i spoznaju o improvizaciji te me ovo djelo navelo da istražim različite pristupe instrumentu te istraživanju zvukova i scenskih mogućnosti prilikom izvođenja.

S obzirom na sve navedeno tijekom analize ovog djela, smatram ovo djelo pedagoški i umjetnički bitnim i vrijednim, posebno za mlade glazbenike, a dodatni značaj daje mu i činjenica da su ga napisali i prouzveli suvremeni hrvatski glazbenici Berislav Šipuš i Igor Lešnik.

6. LITERATURA

Blades, J. (1975.) *Percussion Instruments and Their History*. Revised Edition. London: Faber and Faber Limited

Shaltis, W., (2010.) Baroque Timpani: Rediscovering performance practice through images, inquiries and imagination. *Percussive Notes*, 6 / 2010. / Vol.48, 18

Spivack, L. S., (1998.) Kettledrums: A European Change in Attitude 1500- 1700 Part 1. *Percussive Notes*, 6 / 1998. / Vol.36, 54-59

Šipuš, Berislav (2014.) Dostupno na: <https://www.hds.hr/clan/sipus-berislav/> [26.02.2021.]

7. PRILOZI

7.1 INTERVJU S BERISLAVOM ŠIPUŠEM

1. Jeste li u procesu pisanja djela surađivali s profesorom Igorom Lešnikom?

Posjetio sam nekoliko puta prof. Lešnika i njegov studio za vježbanje, gdje smo pomno proučavali svakakve mogućnosti sviranja timpana, različitih promjera.....također, tijekom skladanja znali smo se vidjeti i pogledati što sam napisao do tada, isprobati to, komentirati.

2. Jeste li u početku planirali dvostavačnu formu koncerta ili je do toga došlo spontano i jeste li odmah imali ideju o koncertu s toliko improviziranih dijelova?

Zapravo, htio sam napraviti neki "čudan" oblik, pa je ideja o nekoj tradicionalnoj trostavačnosti koncerta - brzo/polako/brzo- zamijenjena idejom "polako/cadenza/ brzo, s inkorporiranom cadenzom/coda"....i da, može se kazati kako sam "spekulirao" s idejom o nekoliko dijelova koncerta gdje bi izvođač imao , dobio mogućnost improviziranja.

3. S obzirom na to da djelo sadrži mnoštvo dijelova u kojima svirač može improvizirati, ali i teatralnih te jasno određenih dijelova, stoji li neka jedinstvena poruka iza samog djela ili to ostavljate na razmišljanje samom izvođaču i slušateljima?

Puno sam puta u svojim skladbama znao ostaviti prostora i vremena izvođaču-solisti neka improvizira, ali na tako nešto bih se odlučio, pa onda i stavio u partituru samo ako bi bio uvjeren kako će solist/solistica biti sposobni sami kreirati određene zvučne, ritamske, melodijske strukture. Sama ideja o kombiniranju različito strukturiranih dijelova unutar jedne te iste skladbe, proizlazi iz pozicije koju "zastupam" ili nosim sa sobom ili u sebi kao skladatelj: to je pozicija onoga koji sklapa različitosti u jedinstvenu cjelinu. Dakle, sinteza, u ovom , mojem slučaju, skladateljska sinteza . Stoga se u mojim skladbama, pa tako i u ovom koncertu mogu naći dijelovi koji su prava improvizacija , bez bilo kakvih sugestija, zapisanih, nacrtanih u partituri, izvođaču ili se mogu naći dijelovi u kojima izvođač gestom, teatarskom gestom, mimikom lica ili pokretima tijela

također kreira dio kompozicije ili su to potpuno definirani i strogo klasično zapisani dijelovi partiture. Možda je to i neka poruka, ali da je prije svega tehnika skladanja, jest.

4. Koristite li često teatralne elemente u svojim djelima?

Ima skladbi koje su jako fokusirane na teatarsku gestu unutar glazbe; ima ih koje možda samo u jednom trenutku, u jednoj sekundi odjednom zabljesnu nekim "kazališnim" elementom, a ima skladbi u kojima takvih momenata i elemenata uopće nema. Ovisi o skladbi koju krećem pisati, ovisi o izvođačima, ili o izvođaču. Za onoga za kojega se piše to može biti vrlo važan moment za odluku hoću li rabiti neke teatarske momente unutar skladbe ili ne.

5. Zašto ste se odlučili na spoj timpana i gudačkog komornog orkestra, a ne simfonijskog ili puhačkog?

I u izboru ansambla koji "prati" ili se suprotstavlja tom čudnom instrumentu želio sam biti nekonvencionalan. Svjestan kako set timpana može nadjačati i najjači fortissimo gudačkog velikog korupsa, krenuo sam namjerno u tom smjeru.

6. Zašto je ovo djelo pedagoški korisno za studente? Koji dio koncerta smatrate da je najteži za savladati prilikom pripreme ovog djela?

Drago mi je da se u toj skladbi može pronaći izazova i za studente, za one koji tek otkrivaju što sve mogu njihovi instrumenti! Mislim da su za mladog solista izazovi prije svega upravo oni tzv. slobodni dijelovi, improvizirani, a onda i oni koji zovu na kazališnu gestu ; u niti jednoj od ovih kategorija ne smije biti pretjerivanja, ali opet, mora se doći do one granice kada i gesta i slobodna improvizacija uspijevaju prijeći "rampu" prema slušatelju, gledatelju.

7. Smatrate li timpan u ovom koncertu više ritamski ili melodijski instrument?

Držim kako sam baš izborom instrumenata koji prate timpane u ovom koncertu dao "signal" što mislim o timpanima ; nježni divovi....

7.2 INTERVJU S IGOROM LEŠNIKOM

- 1. Jeste li imali utjecaj na kreativni proces skladanja *Goan Concerta*? Ako da, do koje mjere i na koji način?**

Tiskana solistička dionica rezultat je zajedničkog rada skladatelja i solista kojem je djelo posvećeno. Kompozicija je službeno prijavljena HDS/ZAMPUu kao zajednički rad B. Šipuća te I. Lešnika u omjeru 80%:20%.

O poticaju te inspiraciji za skladanje govori sam autor u gore navedenom uvodnom tekstu

tiskane

partiture.

Prije početka komponiranja postojao je dogovor skladatelja i solista da će novo djelo pružati veliku mogućnost za improvizaciju te sadržavati scenske efekte. Nakon uvida u skice solist je predložio tehnička rješenja u realizaciji dionice poglavito za efekte pedalama i rukama u prvom do posebnih zvukova palica na obročima i kotlovima u drugom stavku.

- 2. Što vam je bilo tehnički i muzički najzahtjevnije savladati tijekom uvježbavanja te kojem ste se aspektu koncerta najviše posvetili?**

Nisam imao posebnih tehničkih problema tim više što sam kao koautor mogao slobodno suoblikovati solističku dionicu. Ipak, nakon iskustva više koncertnih izvedbi s različitim ansamblima i dirigentima, najosjetljivijim tehničkim aspektima izvedbe dionice timpana smatram:

- koordinaciju vertikala solista i dirigenta u prvom stavku te*
- postizanje precizne ritmizacije i usklađenosti s orkestrom tijekom brzih dijelova sa strogo notiranim posebnim efektima u drugom stavku.*

Najviše vremena tijekom priprema posvetio sam kadenci između stavaka te osmišljavanju improvizacija to jest pronalaženju učinkovite i optimalno definirane koncepcije

konkretnog solističkog postupanja usklađenog s unaprijed zadanim skladateljevim okvirom kojim sam smatrao zvučni rezultat orkestralne partiture.

3. Jeste li improvizirane dijelove osmislili ranije ili ste zaista improvizirali na samoj izvedbi?

Kompozicija od početka nije niti bila zamišljena da se izvodi kao potpuno slobodna ili spontana improvizacija iako bi se dobar dio solo dionice možda i mogao izvesti na taj način. Unatoč velikom iskustvu koje imam u najrazličitijim oblicima improvizacije - od potpuno slobodne i spontane do visoko strukturirane s mnogo unaprijed zadanih elemenata - moj pristup izvedbi GOANa bio je negdje na sredini između spomenutih krajnosti.

Improvizirao zaista jesam i to uz mnogo slobode iako sam to činio na osnovu prethodno odabranih improvizacijskih odrednica koje sam prodiskutirao te usuglasio s kompozitorom.

Neke od tih odrednice zacrtanih u vrijeme tiskanja djela bile su:

- u cadenzi korištenje elemenata glazbenog teatra i tijela te generalni redosljed nastupa efekata i završetka cadenze koji prethodi ulasku orkestra;*
- u drugom stavku uporaba materijala iz cadenze pri slobodnim repeticijama počevši od slova "O" te*
- tijekom dugačkog dijela "slobodne" improvizacije solista (od slova "R1") korištenje glissanda i pedala da bi se postigao efekt refleksije na polagani prvi stavak te donekle i pripremio tihi završetak kompozicije u kojem se zvučanje izgubi pretvarajući se u scenske pokrete solista.*

4. Smatrate li ovo djelo pedagoški značajnim i zašto?

Djelo smatram pedagoški značajnim jer su primjeri koncerata za timpane u hrvatskoj udaraljkaškoj literaturi u vrijeme nastanka GOANa te pisanja ovog završnog rada još uvijek malobrojni – postoje samo još raniji koncerti za timpane Borisa Papandopula te Anđelka Klobučara. Poznavanje literature instrumenta za koji se glazbenik školuje - a posebice iz sredine u kojoj se to obrazovanje odvija - važan je dio svakog profesionalnog

razvoja. Kad ne bi bilo tako, sustavno bismo proizvodili „općenite“ globalne umjetnike što samo po sebi dovodi do diskutabilnih umjetničkih vrijednosti.

Također, u ovoj kompoziciji nalazimo dobrodošlo korištenje elemenata glazbenog teatra te značajnu slobodu u osmišljavanju improviziranih dijelova. Sve to pruža dragocjenu mogućnost za usavršavanje tehnike osvještavanja interpretativnog procesa u cilju postizanja prepoznatljivosti u načinu izvođenja.

5. Po čemu se verzija koju ste izvodili razlikuje od verzije koja je tiskana i koju ću ja sada izvoditi?

Djelo sam praižveo iz rukopisnih materijala a nakon dorade izvodio sam i revidiranu verziju te tiskanu verziju. Nakon što pogledaš video bit će jasnija čvrsta idejna jezgra kompozicije koja po mom mišljenju potvrđuje opći aspekt “nedovršivosti” bilo kojeg skladateljskog rada. Naime, i ova snimljena izvedba se razlikuje od tiskane: većina završnog polaganog dijela kompozicije odsvirana je palicama umjesto kako je označeno “rukama”. Ukratko: sve dok ima novih izvedbi ne postoji konačna verzija niti jednog notnog zapisa pa tako ni GOANA – barem za sada! U tom smislu volio bih da protumačiš i preporuku za poveznicu na moju izvedbu.

Glavne razlike mojih izvedbi i skladateljskih verzija su u solističkoj dionici, potom u detaljima instrumentacije orkestra a ima i formalnih razlika. Primjerice, na praižvedbi je završetak kompozicije bio potpuno drugačiji – sastojao se od kratkog završnog fortea u brzom tempu. Autor je ipak kao konačnu verziju (također za tisak) odabrao nestajanje...i meni se ta odluka čini potpuno opravdana u cilju privremenog uokvirivanja slike.

6. Smatrate li timpan u ovom koncertu više ritamskim ili melodijskim instrumentom?

Moj doživljaj je u ovom slučaju raspoređen podjednako između ponuđene dvije mogućnosti iako pojam “melodijski” volim shvatiti vrlo široko i više kao postupak promjena u intonaciji putem obilatog korištenja pedala. Iz tih razloga sam odabrao i konkretan model instrumenta:

- *korišteni sistem s puno većim hodom pedala omogućuje mnogo bolju kontrolu i opseg efekta glisanda dok*
- *“goli” kotlovi, oslobođeni nosača obruča, pružaju veliku površinu i proširuju mogućnost za sviranje na tom inače rijetko korištenom dijelu instrumenta.*

Također, uz dva ponuđena odgovora - ritamski te melodijski - dodao bih još dva aspekta prisutna u ovoj kompoziciji:

- *mogući tretman solističkog glazbala kao glazbeno-scenskog rekvizita te*
- *korištenje istog kao naprave za generiranje posebnih zvučnih efekata.*

7. Kako bi ste interpretirali odgovor profesora Šipuša na prethodno pitanje „Držim kako sam baš izborom instrumenata koji prate timpane u ovom koncertu dao "signal" što mislim o timpanima; nježni divovi.....” ?

Skladateljevom nadahnutom i dosjetljivom odgovoru nemam ništa za dodati.

7.3 SLIKOVNI PRILOZI

Slika 1. Naker koji se koristi u vojne svrhe

7.4 NOTNI PRILOZI

Notni primjer 1.: II. stavak 73.t-77.t – točno zapisan notni materijal

Notni primjer 2.: I.stavak 29.t-32.t – djelomično zapisana dionica

Notni primjer 3.: II. stavak 263.t – djelomično zapisana dionica

Notni primjer 4.: II.stavak 120.t. – apsolutno slobodni dijelovi u kojima izvođač improvizira