

Način prilagodbe artikulacije kod priređivanja za tamburaški ansambl u obradi skladbe Contradanza Borisa Papandopula

Pogrmilović, Fran

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Academy of Arts and Culture in Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:251:897106>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-13**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Academy of Arts and Culture in Osijek](#)



SVEUČILIŠTE J. J. STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU
ODSJEK ZA INSTRUMENTALNE STUDIJE
DIPLOMSKI STUDIJ TAMBURAŠKO UMIJEĆE

Fran Pogrmilović

DIPLOMSKI RAD

Osijek, rujan 2022.

SVEUČILIŠTE J. J. STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU
ODSJEK ZA INSTRUMENTALNE STUDIJE
DIPLOMSKI STUDIJ TAMBURAŠKO UMIJEĆE

Fran Pogrmilović

**NAČINI PRILAGODBE ARTIKULACIJE ZA
TAMBURAŠKI ANSAMBL U OBRADI SKLADBE
„CONTRADANZA“ BORISA PAPANDOPULA**

DIPLOMSKI RAD

Mentor: doc. art. Mia Elezović

Sumentor: Marko Sesar, umj. sur.

Osijek, rujan 2022.

Zahvala

Zahvaljujem mentorici, doc. art. Miji Elezović, na pomoći, znanju, savjetima i svemu ostalom čime mi je iznimno pomogla u izradi ovog rada, no i u svakom drugom aspektu te mi je na taj način usadila potrebno znanje kako bih i ja na isti način jednog dana mogao prenositi žed za znanjem i usavršavanjem svojim budućim učenicima.

Također, zahvaljujem umjetničkom suradniku Marku Sesaru na pomoći i savjetima kroz kolegije koje mi je predavao.

Zahvaljujem svim profesorima koji su mi predavali u toku studija, kako na diplomskom, tako i na preddiplomskom studiju.

Hvala svim mojim kolegama s godine koji su mi bili i kolege i suradnici, no najvažnije, bili su odlični prijatelji, velika podrška i uljepšali su mi vrijeme provedeno na fakultetu.

Zahvaljujem studentima koji su slušali kolegij Ansambli s kojima sam, kao demonstrator, uvježbao skladbu „Contradanza“ Borisa Papandopula te je izveo na diplomskom ispitu iz vođenja za tamburaške ansamble.

Na kraju, ono najvažnije, želim zahvaliti svojim roditeljima, sestrama, rodbini, svim prijateljima i svojoj djevojci. Svi oni su me vodili kroz ovaj proces svojom ljubavlju, brižnošću i svesrdnom pomoći i najzaslužniji su što sam ja danas osoba koja jesam. Ovaj rad posvećen je svima vama.

SAŽETAK

Ovaj rad problematizira artikulacijski aspekt u glazbi te njegove razlike u izvođenju ovisno o razlikama u instrumentima. Upućuje na glavne razlike između klavira i tambura te do kojih problema je moguće doći prilikom stvaranja obrade. Na konkretnom primjeru obrade ponuđena su pojedina rješenja za neke od artikulacijskih izazova na koje je moguće naići.

Iskazuje se velika uloga hrvatskoga skladatelja i dirigenta Borisa Papandopula koji je, osim što je iza sebe ostavio pozamašan broj skladbi, ostavio i velik trag na dirigentskome polju te kao glazbeni kritičar. Njegovi uspjesi išli su van granica Hrvatske te ovaj rad analizira njegov život, kako privatni, tako i javni (skladateljski i dirigentski).

Spominje se i uloga artikulacije van njenoga primarnog svojstva. Artikulacija, osim primarne namjene, može utjecati na ostale segmente u glazbi (poput dinamike), a može biti korištena i kako bi neke segmente dodatno naglasila.

Važnost je ovoga rada u tome što svakodnevno nastaju nove obrade (više ili manje uspješne) za tamburaške orkestre te se obrađivači vrlo često suočavaju s problematikom navedenom u radu. Stoga, vrlo je važno analizirati potencijalne probleme te iznaći kvalitetna rješenja kako bi konačan rezultat bio što bolji i kako bi se stvorile određene smjernice za postupanje u sličnim situacijama.

Ključne riječi: artikulacija, obrada, Boris Papandopulo, tamburaški orkestar, dinamika

ABSTRACT

This work analyzes the articulation aspect in music and its differences in performance depending on the differences in the instruments. It points out the main differences between piano and tambura and what problems can arise when creating an arrangement. On the specific example of processing, individual solutions are offered for some of the articulation challenges that may be encountered.

Croatian composer and conductor Boris Papandopulo left a great mark on Croatian music and some of the examples are shown in this work. He was successful as a music critic as well. His successes went beyond the borders of Croatia, and this paper analyzes his life, both personal and public (as a composer and conductor).

The role of articulation outside of its primary property is also mentioned. Articulation, apart from its primary purpose, can affect other segments in music (such as dynamics), and it can also be used to further emphasize certain segments.

The importance of this work is that new arrangements (more or less successful) for tambura orchestras are created every day, and the arrangers are very often faced with the problems mentioned in the work. Therefore, it is very important to analyze potential problems and find quality solutions in order to make the final result as good as possible and to create certain guidelines for dealing with similar situations.

Keywords: articulation, arrangement, Boris Papandopulo, tambura orchestra, dynamics

SADRŽAJ

1. UVOD.....	1
A. OPĆI DIO	3
2. BORIS PAPANDOPULO: LIK I DJELO	3
2.1 O ŽIVOTU	3
2.2 DIRIGENTSKA POSTIGNUĆA	4
2.3 SKLADATELJSKI OPUS I OSTAVŠTINA	5
2.4 POSTIGNUĆA	8
3. CONTRADANZA – O DJELU	9
3.1 PORIJEKLO CONTRADANZE KAO PLESA	9
3.2 UMJETNIČKA OBRADA CONTRADANZE KAO PREDLOŠKA	9
3.3 VRSTA DJELA ILI GLAZBENI OBLIK	10
B. EKSPERIMENTALNI DIO	14
4. NAČINI PRILAGODBE ARTIKULACIJE ZA TAMBURAŠKI ANSAMBL	14
4.1 PREDUVJETI ZA OBRADU	14
4.2. PRILAGODBA ARTIKULACIJE	15
4.2.1 IMITACIJA KLAVIRSKJE ARTIKULACIJE	15
4.2.2 ARTIKULACIJA PRIRODNA TAMBURAMA	20
4.2.3 PROMJENA NOTNOG TEKSTA U SLUŽBI ARTIKULACIJE	21
4.3 ARTIKULACIJA U SLUŽBI DINAMIKE	26
5. ZAKLJUČAK.....	27
6. IZVORI	29

1. UVOD

Svaki aspekt života ima karakteristike koje ga odjeljuju od drugih te ga time čine posebnim. Bilo da se radi o pojedinom detalju (ili više njih), pozadini koja pobliže definira određeni aspekt te ga stavlja u neki kontekst ili o ljudima koji su u taj aspekt uključeni, uvijek postoje neke odrednice. Primjerice, jedan od epiteta koji zasigurno dobro opisuje slikarstvo jest vizualna umjetnost. On je nedjeljiv od slikarstva i daje dobru prezentaciju o tome što očekivati od takve vrste umjetnosti. Dakako, nije jedini, ali zasigurno je prvi koji pada na pamet. Zatim, sport će, vrlo vjerojatno, biti okarakteriziran epitetom fizička aktivnost kao nekom najosnovnijom odrednicom.

Međutim, to su jasno vidljive i razumljive karakteristike koje opisuju određeni aspekt ili pojavu. Što je s onima koje nisu uočljive na prvi pogled, no bez kojih taj aspekt jednostavno ne bi bio isti? Glazba jest umjetnost koja je prvenstveno definirana kao auditivna ili zvučna. Ima svoje jasno vidljive odrednice i svakako je dio svakodnevnoga ljudskog života, na ovaj ili onaj način. Gledajući čisto teoretski, neki su od osnovnih elemenata glazbe ton, ritam, melodija, dinamika itd. Naravno, ovo je vrlo šturo definiranje glazbenih elemenata, no to su neke od prvih asocijacija koje padnu na pamet kada se razmišlja ili govori o (teoretskim) odrednicama glazbe.

Glazba je veoma širok pojam, postoji mnogo stilova i žanrova, svatko glazbu doživljava drugačije te postoje razne interpretacije toga pojma, no navedeni su elementi nešto osnovno oko čega bi se svi trebali složiti. Međutim, glazba također ima jedan aspekt “skriven ispod površine”, koji svojom prisutnošću može u trenutku promijeniti ugođaj, osjećaje, izazvati mirnoću, ali i stres i užasavanje. Aspekt koji nije jasno vidljiv, ali čiji nedostatak se jako osjeti, pa ponekad i smeta.

Artikulacija je prisutna svakodnevno i svugdje, no ne znači svakome isto. Sama riječ je latinskog porijekla (lat. *articulatio*) te označava oblikovanje zglobova. Glazba, naravno, ima malo drugačiju definiciju za ovaj pojam. Artikulacija u glazbi označava način međusobnog povezivanja ili razdvajanja tonova ili akorada. Za imenovanje određenih vrsta artikulacije

koriste se talijanski izrazi, a za notno obilježavanje koriste se točkice, crtice, lukovi i slične grafičke oznake. (Hrvatska enciklopedija; mrežno izdanje: artikulacija)

Njena upotreba može varirati, sam zvučni proizvod može se uvelike razlikovati od instrumenta do instrumenta (iako se radi o istoj vrsti artikulacije), može biti korištena za naglašavanje pojedinih tonova ili akorada kako bi do izražaja došla njihova važnost, naglim promjenama artikulacije može se u potpunosti promijeniti ugođaj (na primjer, ista melodija odsvirana na dva različita načina može stvoriti suprotni ugođaj), itd.

Skladatelji to vrlo dobro znaju i koriste artikulaciju usporedno s dinamikom na razne načine kako bi i najmanjim promjenama stvorili željeni rezultat i pobliže dočarali ono što su željeli izraziti svojom glazbom. Jedan primjer skladatelja koji vrlo dobro razumije važnost i snagu koja stoji iza artikulacije upravo je Boris Papandopulo koji kroz razna djela pisana za izniman broj različitih instrumenata, izvlači maksimum iz toga aspekta i koristi ga kao snažan alat za oblikovanje i izražavanje glazbene misli, no i prikazivanje svih mogućnosti svakog pojedinog instrumenta za koji piše.

A. OPĆI DIO

2. BORIS PAPANDOPULO: LIK I DJELO

Boris Papandopulo (Bad Honnef, Njemačka, 25. II. 1906 – Zagreb, 16. X. 1991) bio je hrvatski dirigent i jedan od najvećih hrvatskih skladatelja. Potekao je iz ugledne obitelji Strozzi koja je njegovala kazališnu i glazbenu umjetnost. Majka Marija Strozzi-Pečić također je bila glazbenica, bila je cijenjena sopranistica, a otac, Konstantin Papandopulos Rus je plemenitaške pozadine. Papandopulo je diplomirao kompoziciju i dirigiranje. Kompoziciju je studirao na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, u klasi Blagoja Berse, a dirigiranje u Beču na Novom konzervatoriju u klasi Dirka Focka. (Hrvatska enciklopedija; mrežno izdanje: Boris Papandopulo)



Slika 1. Boris Papandopulo u mlađim danima

2.1 O ŽIVOTU

Do očeve smrti, živio je u Rusiji u gradu Stavropolju. Kada mu je otac umro, majka i Boris preselili su u Graz, a zatim u Zagreb 1910. godine. Kako je njegova majka bila ugledna sopranistica, družila se sa svjetskom intelektualnom i umjetničkom elitom i time definitivno utjecala na kasniji razvoj Borisova životnoga puta. Ženio se više puta, a njegova posljednja žena Zdenka bila je balerina u riječkom HNK. Nažalost, u jednom trenutku se ozbiljno ozlijedila

te samim time nije mogla nastaviti svoju karijeru. Uz to, zbog svojega trenutnog zaposlenja, sam Papandopulo morao joj je potpisati otkaz, kojega je kasnije i sam dao. Otišli su živjeti u Zagreb, međutim, iz želje da ne ovisi u potpunosti o Borisu, Zdenka je odselila u Njemačku gdje je neko vrijeme zarađivala radeći kao striptizeta. Imao je troje djece, Maju, Damira i Davora, s time da je Maju dobio s prvom suprugom. (Biografija.com: Boris Papandopulo)

2.2 DIRIGENTSKA POSTIGNUĆA

Tijekom svoje karijere, Boris Papandopulo ravnao je mnogim orkestrima i zborovima te je bio zaposlen u mnogim kazališnim i koncertnim kućama. Bio je zborovođa pjevačkoga društva Kolo (1928.–34.) i dirigent Društvenog orkestra Hrvatskoga glazbenog zavoda u Zagrebu (1931.–34.), zborovođa pjevačkoga društva Zvonimir u Splitu (1935.–38.), potom u Zagrebu zborovođa Kola (1938.–46.), dirigent (1940.–45.) i ravnatelj Opere (1943.–45.) te dirigent Simfonijskog orkestra Hrvatskoga krugovala (1942.–45.). Nakon II. svjetskog rata dirigirao je Operom u Rijeci (i bio njezin direktor 1946.–48., 1953.–59.), potom Operom u Sarajevu (1948.–53.), Zagrebu (1959.–65.) i Splitu (1968.–74.). Istodobno je bio gost-dirigent u kazalištu Komedija u Zagrebu te Opere u Kairu. Neko je vrijeme djelovao i kao glazbeni pisac i kritičar (1931.–38.). Godine 1965. imenovan je redovitim članom JAZU. (Hrvatska enciklopedija; mrežno izdanje: Boris Papandopulo)



Slika 2. Boris Papandopulo kao dirigent

2.3 SKLADATELJSKI OPUS I OSTAVŠTINA

Skladateljski opus Borisa Papandopula zasigurno je dio njegove karijere po kojem je on danas najprepoznatljiviji. Kroz svoj rad napisao je preko 400 različitih djela raznih upotreba i za razne sastave. Pisao je orkestralnu, koncertantnu, komornu glazbu, solističke skladbe, glazbeno-scenska djela, filmsku glazbu, kantate, sakralnu glazbu te glazbu za glas ili zbor. Uz vrhunski skladateljski zanat koji je izučio te nepresušnu maštu i talent koji je imao, ne čudi što je, najvjerojatnije, on najplodniji hrvatski skladatelj u povijesti. (Hrvatski biografski leksikon; mrežno izdanje: Boris Papandopulo)



Slika 3. Boris Papandopulo za klavirom

Vrlo je rano počeo svoj skladateljski put. Za vrijeme studija skladao je *Contradanzu za klavir*, skladbu za sopran i komorni orkestar pod nazivom *In petto degli amanti*, kao i *Prvi gudački kvartet*. Njegova kantata *Slavoslovije (Laudeamus)*, napisana za sola, zbor i orkestar, praizvedena je u Beču 1927., a 1930. u HGZ-u Papandopulo je održao svoj prvi autorski koncert na kojem je jedan od izvođača bila i njegova majka Marija Strozzi-Pečić, koja je izvela antologijsku skladbu skladanu za nju pod nazivom *Concerto da camera, op. 11*. Osim što je već u studentskim danima vrijedno skladao, nedugo nakon toga počeo se dokazivati i na dirigentskome polju. Pod njegovom dirigentskom palicom, Zagrebačka filharmonija i Hrvatsko

pjevačko društvo izveli su njegovu skladbu *Veče mladosti*. S 23 godine postao je dirigent Hrvatskog pjevačkog društva “Kolo” kojim je ravnao do 1934. godine. (Biografija.com: Boris Papandopulo)

Za vrijeme svog boravka u Splitu, gdje je primarno radio kao nastavnik glazbe u dominikanskoj gimnaziji i glazbenoj školi, preuzeo je Splitsko muzikalno društvo “Zvonimir”. Tamo je skladao opere “Amfitrion” i “Sunčanicu”, a potom su nastala djela “Muka gospodina našega Isukrsta” za soliste i muški zbor a capella te “Sinfonietta” za gudački orkestar. Po povratku u Zagreb ponovno je preuzeo HPD „Kolo“. Zahvaljujući svojim uspjesima dotada, prvo postaje korepetitor u HNK, a nedugo zatim i dirigent Simfonijskog orkestra i ravnatelj Opere. Kako je u ratnom razdoblju obnašao dužnost na Radio stanici Zagreb, Sud časti Udruženja kompozitora Hrvatske donijelo je odluku o zabrani djelovanja Borisu Papandopulu na četiri mjeseca. Poznanstva s Jakovom Gotovcem i Carlom Orffom omogućila su mu da unatoč zabrani djeluje.

Papandopulo je bio skladatelj koji je kroz svoje skladbe istraživao, kako mogućnosti instrumenata, tako i razne načine upotrebe zvuka te rezultate promjene istog. Vođen time, skladao je glazbu vrlo različitog karaktera. Nerijetko je posezao za hrvatskom, ali i jugoslavenskom tradicijskom glazbom. Ponekad bi se radilo o nekoj temi koju bi posudio iz tradicijske baštine te je razradio na jedan drugačiji način, a ponekad kao zvukovni okvir unutar kojeg stvara. Jedan od primjera jest njegova skladba za gitaru pod nazivom *Tri jugoslavenska plesa*. Treba napomenuti kako on nije prihvatio okvire Druge nacionalne škole u Hrvatskoj. Štoviše, često je upravo radio veliki otklon od te ideje te je time imao daleko veću slobodu u stvaranju svojih djela. (Hrvatski biografski leksikon, mrežno izdanje: Boris Papandopulo) (Biografija.com: Boris Papandopulo)

Uz folklornu glazbu, koja je uvelike utjecala na njegovo stvaralaštvo, za čitavo vrijeme svojega rada kao skladatelj, Papandopulo je skladao i djela duhovnog, sakralnog karaktera. Iz njegova golemog opusa, svakako bi trebalo izdvojiti skladbe, kao što su *Muka gospodina našega Isukrsta*, *Hrvatska misa u d-molu*, *op. 86*, *Osorski requiem*, *Poljička pučka misa*, *Psalam 95*, *Psalam 150*, *Zdrav Isuse* i *Liturgijske popijevke*. Iako se radi o sakralnoj glazbi, što je jasno već iz samih naslova djela, Papandopulo je vrlo vješto i na sebi svojstven način, kroz ova djela

uspio provući i nit folklorne baštine, bilo kroz melodiju, pučki tekst ili jednostavno karakter djela. (Merkaš, 2019.) (Hrvatska enciklopedija; mrežno izdanje: Boris Papandopulo)

Kroz kasniji period svoga stvaralaštva Papandopulo se počinje okretati dostignućima europske glazbene Moderne i folklornim glazbenim motivima, međutim, ostaje vjeran svojim dotadašnjim obrascima te nekim tradicionalnim normama vezanim uz kretanje melodije. U tome razdoblju, koje je trajalo do 1956. godine, nastale su vrlo uspješne skladbe: *Poema o Neretvi*, *Credo*, *Simfonija 2*, *Obnova*, *Stojanka majka Knežopoljka*, *Pohvala Dubrovniku i Libertas*. Naravno, nije odolio određenim tendencijama toga vremena pa je s vremenom njegova glazba postala disonantnija, bila je vidljiva prisutnost i dvanaesttinskog načina skladanja, a počeli su se pojavljivati i utjecaji drugih glazbenih žanrova, prvo jazz-a, a zatim i pop-glazbe. Kao primjer toga navodi se opera *Madame Buffault*, praižvedena 1971. Nastala je na libreto Paula Strucka. Već iduće godine djelo je zagubljeno, međutim, 2011. godine je pronađeno, a praižvedba opere upriličena je tek 2015. godine u zagrebačkom HNK. (Merkaš, 2019.) (Hrvatska enciklopedija; mrežno izdanje: Boris Papandopulo) (Biografija.com: Boris Papandopulo)

2.4 POSTIGNUĆA

Osim izrazito bogate skladateljske karijere, tijekom koje je nastalo gotovo 440 djela različitog karaktera, tematike i zvuka, Papandopulo je pisao glazbene kritike, eseje i glazbeno-teorijske radove. Bavio se i glazbenom pedagogijom, a svakako je veliku sposobnost pokazao i kao pijanist. Skladao je u gotovo svim glazbenim oblicima, pisao za najrazličitije spojeve glazbenih instrumenata te je svime navedenim definitivno uvelike obilježio hrvatsku glazbenu umjetnost 20. stoljeća te ostavio opus koji je količinski, no i umjetnički vjerojatno jedan od najvećih u ukupnoj povijesti hrvatskog glazbenog stvaralaštva.

Njegov rad i vrijednost istog nije prepoznala samo struka, već i institucije pa mu je dodijeljena nagrada “Vladimir Nazor” za kantatu *Legende o drugu Titu* 1963., nagrada grada Zagreba 1961. i 1962., nagrada “Josip Štolcer Slavenski” za životno djelo 1968. te nagrada “Lovro pl. Matačić”. Njegovo ime nose osnovne škole u Splitu i Kutini, a Hrvatsko društvo skladatelja 1997. godine utemeljilo je i po njemu nazvalo godišnju nagradu za autorsko stvaralaštvo u ozbiljnoj glazbi. (Merkaš, 2019.) (Biografija.com: Boris Papandopulo) (Hrvatska enciklopedija; mrežno izdanje: Boris Papandopulo)

3. CONTRADANZA – O DJELU

3.1 PORIJEKLO CONTRADANZE KAO PLESA

Conradanza ili konradanca (kroatizirana inačica imena) ples je karakterističan po svojem živačnom tempu te se uvijek pojavljuje u dvodobnoj mjeri. Ples je parovnog tipa, a parovi mogu biti poredani na linije, kružno na kolu ili podijeljeni na četvorke. Ples potiče iz Engleske te se razvio iz pučkoga plesa, a zatim se preko Francuske i Španjolske proširio cijelom Europom pa je tako došao i u hrvatske krajeve, točnije Dubrovnik. Dubrovačke konradance zabilježio je hrvatski etnomuzikolog Franjo Ksaver Kuhač te je u svojim istraživanjima primijetio prisutnost utjecaja pa čak i pojavljivanje originalnih pučkih napjeva dubrovačkog kraja (*Poviruša* i *Majka Maru*). Prve obrade konradanci nastale su već u 17. stoljeću, a stvarali su ih engleski virginalisti te su time utrli put skladateljima kasnijih razdoblja da nastave istim putem te tako održe ovaj ples u glazbenom obliku. Hrvatski skladatelji koji su Kuhačeve zapise koristili kao predloške za svoje skladbe su P. Dumičić, B. Papandopulo i I. Lhotka-Kalinski. (Hrvatska enciklopedija: konradanca)

3.2 UMJETNIČKA OBRADA CONTRADANZE KAO PREDLOŠKA

Djelo *Conradanza za klavir*, prema svjedočenju samog autora, nastalo je za vrijeme njegovih studentskih dana, kada je imao 18 godina. Slijedeći praksu skladatelja prije njega koji su, osim konradanci, obrađivali i ostale (popularne) plesove svog vremena, poput menueta, sarabande, giguea, allemandea, courantea i ostalih plesova koji su nestali u plesnom obliku, ali su se održali kroz skladbe, iako s promijenjenim tempima (tempa više ne odgovaraju plesnim tempima već autor sam određuje tempo koji mu odgovara za svaku pojedinu skladbu). Variranje u tempu donosi autorima mogućnost stvaranja drugačijeg ugođaja, pisanje virtuoznijeg notnog teksta i slično. Takvu praksu je do vrhunca doveo jedan od najvećih skladatelja u povijesti, Johann Sebastian Bach. (Hrvatska enciklopedija: suita)

3.3 VRSTA DJELA ILI GLAZBENI OBLIK

Djelo je napisano kao jedna kompaktna cjelina, međutim, već na slušanje, nemoguće je oteti se dojmu kako svojim elementima i ponavljanjem i razradom glavne teme ima određene elemente više glazbenih oblika. Tema koja se stalno ponavlja, no uvijek je malo drugačija neodoljivo podsjeća na glazbeni oblik teme s varijacijama, uz izuzetak jasne vizualne djeljivosti na temu i njene varijacije, a konstantno „vraćanje“ na glavnu temu pomalo aludira na rondo.

Skladatelj sličnost s temom s varijacijama ponekad postiže tako da temi doda pokoji ornament ili promijeni harmonijsku strukturu desne ruke (koja vrlo često paralelno prati samu melodiju), čime zapravo dobije varijaciju.



Slika 4. Taktovi 1-11



Slika 5. Taktovi 62-71

6

Slika 6. Taktovi 121-129

Slika 7. Taktovi 135-150

Dakako, postoji argument da, s obzirom na to da u ovome drugom slučaju melodija nikako nije promijenjena, već struktura ispod nje, da se to ne može smatrati varijacijom. Međutim, autor je strukturu harmonija koje prate melodiju toliko prisno sjedinio s melodijom da se ovdje svakako radi o varijacijama, samo ne u klasičnom obliku (varijacijama same melodije).

Hrvatska enciklopedija navodi da je „rondo (franc. *rondeau* < starofr. *rondel*, prem *rond* < lat. *rotundus*: okrugao), u glazbi, jedna od često upotrebljivanih konstrukcijskih shema, pri čemu se struktura gradi od niza odlomaka među kojima se prvi kao refren neprestano ponavlja nakon nastupa sporednih epizoda (A-B-A-C-...A)“. Nešto se slično pojavljuje i kod ove skladbe, a može se vidjeti na prethodnim primjerima iz partiture. Treba uzeti u obzir kako je Papandopulo zapravo samo obradio postojeću temu u koju je ugradio svoje glazbene misli pa bi argument mogao biti kako je originalna tema već posložena tako da je neizbježno da će se njenim ponavljanjem stvoriti ovakav dojam, ipak se ovdje radi o Papandopulovoj intervenciji jer je on, kao autor, imao potpuno pravo temu „razbiti“ i varirati je ili mijenjati kako god želi. On to nije učinio, već je skladbu napisao tako da se tema više puta „vraća u prvi plan“ te je time stvorio, ako ništa drugo, „efekt“ ronda.

Ovdje treba napraviti jasnu distinkciju. Rondo je forma koja se najčešće koristi kao predložak za posljednji stavak sonate, koncerta ili simfonije te se uglavnom radi o brzom tempu. Može biti korištena i kao predložak za zasebno djelo. Neki od primjera su Beethovenov Rondo u C-duru (op. 51, br. 1) te Mozartov Rondo u D-duru (K. 485). Nadalje, unutar ovoga oblika, glavna se tema pojavljuje tri ili više puta (zbog čega je oblik i dobio naziv rondo – stalno se vrti u krug) u toničkom tonalitetu, a epizode koje se pojavljuju između tema su u drugim tonalitetima, vrlo često u odnosu tonika-dominanta. Ovdje se mogu vidjeti jasna odstupanja Papandopulove *Contradanze* od klasičnog ronda. Kod Papandopula se već i sama tema pojavljuje u više različitih tonaliteta (početni D-dur > C-dur > Es-dur). Uz to, tema se ne pojavljuje uvijek u cijelosti, iako se njezin prvi dio uvijek ponavlja. Zbog toga ovu skladbu nije moguće definirati kao rondo, ali moguće je reći kako je ona „rondoidna“.

Zaključak koji bi se mogao izvesti jest da Papandopulo, pišući ovo djelo, nije razmišljao o njemu kao o jednom glazbenom obliku ili nekoj specifičnoj formi. Sama je ideja djela obrada plesa, postupak koji datira unazad više od 200 godina prije Papandopulova opusa. U djelu se vide naznake više glazbenih oblika, no ne javljaju se u svojem standardnom obliku, već se radi o primjesama istih te ih tako treba i definirati. Najlogičnije objašnjenje za ovo bile bi Papandopulove godine. Kako je već navedeno, Papandopulo je *Contradanzu za klavir* skladao kada je imao 18 godina. Uzevši u obzir kako bi u tom momentu tek završio srednju glazbenu (po današnjim standardima), ostaje nejasno je li on u tom trenutku imao takvo znanje o

kompoziciji da je bio u stanju svjesno skladati u određenim glazbenim oblicima. Dvadesetih godina prošloga stoljeća u Europi je bujao glazbeni ekspresionizam. Kako je davno prošlo vrijeme kada su tema s varijacijama, rondo i ostali glazbeni oblici bili zadana norma, nije bilo potrebe za konformizmom. Najvjerojatnije se radi o tome da je Papandopulo, kao mladi autor, tek tražio svoj glazbeni izričaj te je, služeći se onime što zna, počeo stvarati svoj put onako kako je on želio, svjesno ili nesvjesno miješajući više utjecaja kako bi došao do željenog rezultata.

B. EKSPERIMENTALNI DIO

4. NAČINI PRILAGODBE ARTIKULACIJE ZA TAMBURAŠKI ANSAMBL

4.1 PREDUVJETI ZA OBRADU

Prije svega, treba navesti neke karakteristike koje uvelike određuju postupak obrađivanja skladbi za tamburaški ansambl. Tamburaški je ansambl sačinjen od raznih instrumenata iz tamburaške porodice. Sastav tamburaškog ansambla može uvelike varirati u rasporedu dionica i broju svirača pa se samim time mijenjaju mogućnosti pri obradi. U ovome slučaju, sastav za koji je rađena obrada zapravo je sastav koji je danas uvriježen pod pojmom tamburaški orkestar. Sastav je: tri dionice E-bisernice, tri dionice A-braća te po jedna dionica E-braća, A-čela, E-bugarije i A-berde. Obrada se mogla napraviti i s nešto manjim brojem dionica, međutim, tada bi neke dionice imale puno teži zadatak od drugih u tehničkom smislu tj. svirački zahtjevi bili bi neproporcionalno raspoređeni. Budući da je cilj obrade što bolja i originalu vjernija zvučna slika, obradom su smanjeni tehnički zahtjevi svake dionice kako bi izvedbene mogućnosti po pitanju dinamike, agogike i sl. bile povećane. Ono što karakterizira ovu obradu za ansambl, a ne orkestar, jest činjenica kako je za izvođenje dovoljna po jedna osoba na svakoj dionici pa bi ukupan broj potrebnih izvođača bio deset.

Nadalje, u obzir treba uzeti *prirodu instrumenta*. Skladba o kojoj se radi originalno je pisana za klavir, koji spada u instrumente s tipkama, dok su tambure žičani instrumenti. Jasno je da se radi o određenim razlikama u mogućnostima, primjerice, tehničke mogućnosti koje proizlaze iz prirode svakog instrumenta, artikulacija, dinamika, boja. Uz to, veličina instrumenta igra veliku ulogu (mogućnost većih dinamičkih razlika). Klavir je, s akustičkog stajališta, superioran svakoj tamburi te se iz toga razloga, uz prilagodbu artikulacije, mora pripaziti i na zvukovni aspekt instrumenata te što vjernijeg prikazivanja dinamičkih razlika koje su prisutne u djelu. Zadnji parametar koji treba uzeti u obzir prije pristupanja samoj obradi nameće se *raspon*. Klavir i u ovoj kategoriji ima veliku prednost, ne samo naspram tambura, već i većine instrumenata, stoga treba pronaći odgovarajući broj instrumenata koji može parirati svim zahtjevima vezanim uz raspon. U nastavku će biti više govora o svim ovim parametrima kroz analizu obrade.

4.2. PRILAGODBA ARTIKULACIJE

Prilagodba artikulacije prvenstveno ima za cilj napraviti što prirodnija i zvučno bliža rješenja originalu. No, nije uvijek vezana isključivo za artikulaciju. Ponekad uloga artikulacije može biti šira, na primjer, određenim rješenjima može se utjecati na dinamičku interpretaciju te time dobiti bolji rezultat. S druge strane, ponekad je upravo artikulacija ono što sprečava u vjernom izvođenju. U tim slučajevima, artikulacijski izazovi zahtijevaju promjenu nekih drugih segmenata.

4.2.1 IMITACIJA KLAVIRSKJE ARTIKULACIJE

Na samom početku djela nastaje dilema. U prirodi tehnike sviranja tambura kao instrumenata (izuzev bugarije i berde kod kojih je to iznimka) jest tehnika *tremolo*. Uvriježen izraz za ovu tehniku je trzanje, međutim, u nastavku će biti korišten općeprihvaćen termin *tremolo*. Svirači (uglavnom) koriste ovu tehniku za note koje traju jednu dobu i sve koje imaju trajanje veće od toga. Naravno, postoje iznimke. Primjerice, ako je u pitanju sporiji tempo, manje vrijednosti se također mogu svirati na ovaj način. S druge strane, ako je riječ o bržem tempu, česta je pojava da se ova tehnika počne koristiti tek na notama s trajanjem od dvije dobe. Kako je ova tehnika, takoreći, „ugravirana“ u stil sviranja ovog instrumenta, bilo bi suvišno označavati svaku notu koju želimo tako odsvirati. Stoga se na sam početak postavlja oznaka koja određuje najmanju notnu vrijednost koja se izvodi ovom tehnikom.



Slika 7. Oznaka za najmanju notnu vrijednost koja se izvodi *tremolo* tehnikom

Upravo ovdje i nastaje problem. Klavir, po svojoj prirodi, nije instrument kojem je ta tehnika primarna te se rjeđe pojavljuje u literaturi, a koristi se za drugu svrhu, primjerice, kada autor želi stvoriti napetost.

Contradanza za klavir počinje akordom koji je pod oznakom *corone*.



Slika 8. Početak djela

Nameće se pitanje kako artikulacijski tretirati ovo mjesto. Ovdje moramo govoriti o akustičkom aspektu. Kada klavirist odsvira ovaj akord, on ima određeno trajanje, zatim se zvuk krene gasiti dok u potpunosti nestane. Ako tamburama napišemo da sviraju *tremolo*, rezultat će biti drugačiji tako što će akord biti repetiran, a ne izveden iz jednog *udarca* (kao što je slučaj na klaviru). Moguće je interpretativno ispoštovati ponašanje zvuka, međutim, razlika će biti velika. Stoga, ovdje treba posegnuti za *portato* (tal.: nošeno) tehnikom. Naziv je preuzet iz gudačke nomenklature te se koristi i ista oznaka.



Slika 9. Prikaz označavanja *portato* tehnike

Na ovaj način, ton se izvede jednim „udarcom“ u žicu te se tako najvjernije prikaže izvođenje tog akorda na klaviru. Uz to, iz akustičkog gledišta, dobiven je isti rezultat. Ton je najglasniji pri samom „udarcu“ te se prirodno počne stišavati dok u potpunosti ne nestane.

Odabirom ovog načina sviranja stvoren je presedan za daljnje postupanje prilikom obrađivanja. U svakoj sličnoj situaciji korišten je isti princip. Tako su pokriveni svi aspekti, akord je izveden jednim „udarcom“ te je ponašanje zvuka isto kao i kod klavira.

Pri obrađivanju uvijek treba uzeti u obzir da je autor djela pisao za instrumente drugačijega tipa koji imaju drugačiji sustav i zvučni spektar te bi, u cilju zadržavanja izvornosti zvuka, trebalo pronaći način kako što vjernije „imitirati“ original. U nastavku su prikazani usporedni primjeri istog postupka kroz ostatak djela.



Slika 10. Taktovi 2-5 (original)

Slika 11. Taktovi 2-5 (obrada)



Slika 12. Taktovi 26-29 (original)

A musical score for four instruments in 2/4 time, key of D major. The instruments are labeled on the left: E-bisernica 1, E-bisernica 2, E-bisernica 3, and A-brač 1. The first three instruments play a simple harmonic accompaniment with quarter notes. The fourth instrument, A-brač 1, plays a more complex melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The score spans four measures and ends with a double bar line.

Slika 13. Taktovi 26-29 (obrada)

40

p *pp* *ppp* *f*

tre corde

Slika 14. Taktovi 40-45 (original)

E-bisernica 1 *pp* *ppp*

E-bisernica 2 *pp* *ppp*

E-bisernica 3 *pp* *ppp*

A-brač 1 *pp* *ppp* *f*

A-brač 2 *p* *pp* *ppp*

A-brač 3 *p* *pp* *ppp*

E-brač *pp*

Slika 15. Taktovi 40-45 (obrada)

Može se primijetiti u primjerima kako su većinom korišteni iscertani lukovi, međutim, ne i za bugariju i berdu. S obzirom na to da značenje nekih oznaka još uvijek nije standardizirano u tamburaškoj literaturi, nepisano je tamburaško pravilo kako luk, osim što označava frazu, označava i note koje treba svirati *tremolo* tehnikom bez prekida, kao jednu frazu. Problem je što to nije uvijek primjenjivo jer su ponekad tempa prebrza da se sve jasno odsvira pa to često ostaje na odluku dirigentu ili samom sviraču. Kako bi se izbjegla zabuna oko toga svira li se nešto *tremolo* tehnikom ili ne, koriste se iscertani lukovi koji označavaju isključivo frazu.

4.2.2 ARTIKULACIJA PRIRODNA TAMBURAMA

Prethodni primjeri pokazali su odluku da se kroz većinu djela izbjegava *tremolo* tehnika zbog zvučnog aspekta. Takav način obrade neizbježno dovodi do narušavanja „integriteta“ sviranja tambure. Uz činjenicu da treba što vjernije prikazati originalnu artikulaciju, treba pripaziti na to da obrada zvuči što prirodnije u izvedbi sastava za koji je napisana. Stoga, na pojedinim mjestima koja to omogućavaju, artikulaciju treba prilagoditi prirodi tambura.



Slika 16. Takt 17 - dva akorda
povezana lukom



Slika 17. Takt 17 – note povezane punim lukom
(označava frazu, no i sviranje *tremolo* tehnikom)

Slična situacija javlja se i na samom kraju skladbu. Početak i kraj skladbe zapravo su identični pa bi logično rješenje bilo napraviti isto rješenje, tj. napisati *portato* dinamiku i time dobiti isti zvuk. Međutim, upravo zbog razloga navedenoga u prethodnom paragrafu, ovaj put korišteno je drugačije rješenje. S obzirom na to da su akordi isti, artikulacijom je napravljena zvučna distinkcija. Ovaj postupak otvara i potencijalno interpretativno rješenje i poigravanje dinamikom. Zahvaljujući *tremolo* tehnici, ton može trajati duže pa pruža mogućnost dinamičkog rješenja *crescenda* pa *decrescenda* kako bi skladba imala intenzivniji završetak. Ova intervencija u odnosu na originalnu partituru daje dirigentu širok raspon interpretacije.

4.2.3 PROMJENA NOTNOG TEKSTA U SLUŽBI ARTIKULACIJE

Tehničke mogućnosti klavira i tambura uvelike se razlikuju. Zbog same građe instrumenata, neke stvari koju su moguće na klaviru nisu moguće na tamburi.



Slika 18. Taktovi 38 i 39

Na slici prikazana su dva takta originalnoga notnog teksta. Ono što je primjetno jest da se prohod u desnoj ruci „provlači“ kroz 4 oktave, a takav raspon nema niti jedna tambura što stvara problem koji je rješiv isključivo tako da se prohod podijeli na više instrumenata. S jedne strane to rješava problem, no s druge strane prohod gubi povezanost zbog promjena u zvuku. Kako nema boljeg rješenja, najbolji način da se ovaj problem riješi jest da se prohod podijeli na tri instrumenta, u ovom slučaju, e-brač, a-brač i e-bisernicu. Prva četiri tona svira e-brač, druga četiri svira a-brač, a završetak prohoda svira e-bisernica. Artikulacijski je tako svakom pojedinom instrumentu najprikladnije, a razlike u zvuku nisu prevelike.

The image shows a musical score for a piece titled "Prohod podijeljen". The score is arranged in ten staves, each for a different instrument. The instruments are: E-bisernica 1, E-bisernica 2, E-bisernica 3, A-brač 1, A-brač 2, A-brač 3, E-brač, A-čelo, E-bugarija, and A-berda. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The E-bisernica 1 part has a melodic line with a fermata and a '5' above it. The A-brač 1 and E-brač parts have a melodic line starting with a 'p' dynamic marking. The A-berda part has a bass line with a fermata.

Slika 19. Prohod podijeljen
na tri instrumenta

Ovo rješenje nije zahtijevalo izmjenu notnoga teksta. Međutim, nije uvijek moguće na ovaj način riješiti problem. Ponekad raspon instrumenata nije jedina prepreka kod obrađivanja, već i tehnički zahtjevi mogu dodatno zakomplicirati ili pak u potpunosti onemogućiti obradu. Sljedeći primjer je specifičan. Riječ je o prohodu koji se proteže kroz više oktava, a uz to predstavlja problem zbog brzine koja je potrebna da se izvede.

3

Slika 20. Prohodi u lijevoj ruci (taktovi 62-67)

Svaki prohod koji je prikazan ima ambitus od kvinte preko oktave, što samo po sebi ne zvuči problematično jer svaka tambura ima raspon veći od toga. Kada se napravi malo detaljnija analiza, uočljivo je da bi svirač na tamburi morao proći preko sve četiri žice kako bi uspješno odsvirao prohod, što ne bi bio toliki izazov kada se ne bi radilo o tako kratkim notnim vrijednostima. Ovdje je, dakle, riječ o problemu tehničke prirode. Klavir ima tipke raspoređene jednu pokraj druge i da bi se ovaj prijelaz odsvirao, potrebna je samo lijeva ruka koja se prvo pomiče u lijevu pa u desnu stranu, što je izvođaču „pod rukom“. Kada bi se isti prohod odsvirao na tamburi, bile bi potrebne obje ruke, pri čemu desna ruka pri velikoj brzini pokreta zbog sitnih notnih vrijednosti morala konstantno prelaziti od prve žice prema zadnjoj i natrag, dok bi lijeva ruka morala „skakati“ gore - dolje po vratu tambure. Problem je očit. Jedno potencijalno rješenje bilo bi da se izmijene oktave, čime bi se tehnički stvar olakšala. No, onda bi zvučni aspekt patio jer bi se drastično smanjio ambitus.

U ovom slučaju idealno rješenje ne postoji, međutim, postoji ustaljena praksa kako se ovakvi i slični slučajevi rješavaju pri obrađivanju. Treba napomenuti kako je to praksa koja je djelomično preuzeta od gudača.

1. Preludium

Präludium - Prelude

Allegro vivace $\text{♩} = 92$ Opus 40



Slika 21. E. Grieg: Holberg suita (klavir) – taktovi 1-4

Aus Holberg's Zeit

I. Praelude

Allegro vivace. $\text{♩} = 76$. Edvard Grieg, Op. 40.



Slika 22. E. Grieg: Holberg suita (gudači) – taktovi 1-4

Naveden je primjer gdje se sam autor poslužio ovakvim rješenjem prilikom obrade. Postupak kojem obrađivači u ovakvim slučajevima pribjegavaju je sljedeći: rastavljeni akord pretvaraju u običan suzvučni akord, a tonove, ovisno o registru, podijele po dionicama.

Slika 23. Taktovi 62-69 (obrada)

Notni tekst desne ruke preuzele su bisernice. On je uglavnom troglasan pa se lagano podijeli na tri dionice, a na mjestima gdje je četveroglasan, dionica kojoj je tehnički najjednostavnije preuzima i četvrti glas. Prohodi koji su bili u lijevoj ruci podijeljeni su na pet dionica, s time da je ritmički kontekst je promijenjen. Dodatan aspekt koji se koristi (u slučaju tambura, ne i gudača) jest upravo *tremolo* tehnika. Time se zadržava originalni ambitus (prohod je od najvišeg do najnižeg tona vertikalno raspoređen po dionicama), a *tremolo* tehnikom se postiže zvukovna povezanost i tečnost. Uz to, na mjestima je u originalnom tekst naznačen akcent, bugarija i berda zvukovno dopunjuju zvučnu sliku te naglašavaju ukupan akord.

4.3 ARTIKULACIJA U SLUŽBI DINAMIKE

Prethodan primjer, osim što je pokazao jedan način kako riješiti problem klavirskih prohoda, pokazao je i primjer kako se artikulacija može koristiti kao pomoćni alat u postizanju dinamičkih razlika. Ovdje se ponovno treba osvrnuti na razliku između klavira i tambura. Niti jedna tambura nema toliku „akustičku kutiju“ kao što ju ima klavir. Zahvaljujući tome, pijanist ima mogućnost raditi enormne razlike u dinamičkom spektru, dok slično nam tamburi nije ni približno moguće u toj mjeri.

Prohod naveden u prijašnjem poglavlju, koji je raspoređen na pet dionica, mogao je biti raspoređen i na tri, s tim da bi neke dionice svirale dvoglasno. Također, „upadi“ bugarije i berde nisu prijeko potrebni. Količina zvuka koju klavir može proizvesti kroz te prohode je velika, a tri tambure to jednostavno ne mogu. Pogotovo ako uzmemo u obzir da bisernice sviraju troglasno i da imaju vrlo prodoran zvuk, stoga je rješenje napravljeno s pet dionica. Upotrebom *tremolo* tehnike, ne samo da je postignuta povezanost i tečnost, već upravo tom tehnikom moguće je postići jaču dinamiku i tako vjernije imati dinamiku koju ima klavir. Bugarija i berda, koje se u ovom slučaju pojavljuju na samo dva mjesta, svojom „upadima“ olakšavaju ostalim dionicama tako da „skidaju“ dio tereta naglašavanja te dodaju zvukovnu širinu cijelom akordu.

5. ZAKLJUČAK

Contradanza za klavir je skladba koja od izvođača, u tehničkom smislu, ne traži mnogo, ali interpretativno zahtjeva tehničko-interpretativnu zrelost i poigravanje agogikom i dinamikom. Navedena skladba ima odlike više glazbenih oblika, ali jedina bitna odlika jest da se u njoj nesumnjivo prepoznaje glazbena misao i jezik Borisa Papandopula. Njegova glazbena misao koja u svojoj jednostavnosti skriva mnoge zahtjeve (dinamičke, interpretativne, tehničke i sl.) i traže od izvođača da joj se u potpunosti posveti, ima dodatnu važnost činjenicom da je Boris Papandopulo hrvatski autor koji u svoje kompozicije integrira tradicijske motive. Uz to, sama kvaliteta njegovog skladanja bila je izuzetno visoka i zbog toga je vrlo cijenjen. Svojim skladateljskim radom neizmjereno je obogatio hrvatsku glazbenu baštinu.

Boris Papandopulo ostavio je iza sebe impozantan broj skladbi (400-tinjak). Kao skladatelj, koristio je vrlo raznolik instrumentarij, davao je značaj nekim instrumentima koji nisu tako česti u solističkom smislu (Koncert za timpane), pisao je skladbe za najrazličitije sastave (Concerto da camera za sopran solo, violinu i sedam drvenih duhačkih instrumenata) te je pisao skladbi različitih namjena i ugođaja. Osim što je pisao sakralnu i klasičnu glazbu, bio je predan tome da upotrebljava tradicijsku glazbu kao uzor ili kao predložak, ponekad i oboje. Time je napravio iznimnu stvar u očuvanju tradicijske baštine jer će neki napjevi ili narodni plesovi zauvijek živjeti kroz njegove skladbe. Nedvojbeno, u dirigentskom smislu, može se reći kako je Papandopulo ostvario velika postignuća, dirigirajući mnogobrojnim orkestrima i zborovima, većinom u Hrvatskoj, no i u svijetu. Kao glazbeni kritičar i esejist ostavio je dodatan prilog glazbenom životu u Hrvatskoj i šire.

Obrada skladbe *Contradanza za klavir* samo je jedna u nizu obrada skladbi za tambure, iako je rjeđi slučaj da se obrađuje skladba originalno pisana za klavir (pretežito orkestralne skladbe dobiju svoje obrade za tambure). U ovoj obradi navedene su neke prepreke s kojima se obrađivač može susresti prilikom obrađivanja klavirske skladbe. Prvenstveni izazov bila je artikulacija. Ponuđena rješenja ukazuju na neke od načina kako se „uhvatiti u koštac“ s tim izazovima i napraviti kvalitetniju obradu. Bitno je ovdje napraviti distinkciju jer, iako tambure mogu vrlo vjerodostojno interpretirati više žanrova poput klasične glazbe, jazz-a i rock-glazbe, kada govorimo o klasičnoj glazbi, nije svaka skladba primjerena obrađivanju za tambure.

Pojedine skladbe jednostavno zahtijevaju različite segmente (dinamički, artikulacijski, agogički, itd.) koje tambure naprosto ne mogu izvesti te bi se trebalo suzdržati od obrađivanja tih skladbi.

Obradom *Contradanze za klavir* dan je uvid u neke problematike, prvenstveno artikulacijske prirode, i time otvoren prostor za nova, bolja i efikasnija rješenja.

6. IZVORI

1. artikulacija. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 19. 8. 2022.
<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=4062>
2. Papandopulo, Boris. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 19. 8. 2022.
<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=46514>
3. Papandopulo, Boris. Biografija.com. *Biografije javnih osoba iz Hrvatske*. Pristupljeno 19.08. 2022.
<https://www.biografija.com/boris-papandopulo>
4. Papandopulo, Boris. *Hrvatski biografski leksikon, mrežno izdanje*. Leksikografski Zavod Miroslav Krleža, 2016. Pristupljeno 19.08.2022.
<https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=11916>
5. Merkaš, Davor, „Boris Papandopulo”. Predgovor notnom izdanju: Boris Papandopulo. Četiri preludija za glasovir, Muzički informativni centar Koncertne dvorane Vatroslava Lisinskog, Zagreb 2019., V-VII. Pristupljeno 20. kolovoza 2022.
<https://mic.hr/boris-papandopulo/>
6. kontradanca. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 22. 8. 2022.
<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=32938>
7. suite. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 22. 8. 2022.
<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=58684>
8. rondo. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 22. 8. 2022.
<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=53333>

PRILOZI

- a) Originalna partitura Contradanze za klavir Borisa Papandopula
- b) Partitura obrade za tamburaški orkestar

Contradanza

Boris Papandopulo

Moderato

p
pp
p grazioso
pp

con Ped.

7

12

18

24

mf
p

Musical score for measures 30-34. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The bass line starts with a piano (*p*) dynamic, featuring eighth-note patterns. The treble line is marked *pp* and includes the instruction *una corda e senza ped.* (una corda and without pedal). The texture is light and delicate.

Musical score for measures 35-39. The bass line continues with eighth-note patterns. The treble line features a melodic line with a grace note and a fifth finger (5) fingering. Dynamics include *p* and *pp*. An *8va* marking is present above the treble staff in measure 38.

Musical score for measures 40-45. The treble line features chords and is marked *p*, *pp*, and *ppp*. The bass line has a *f* dynamic at the end. The instruction *tre corde* is written below the treble staff in measure 40.

Musical score for measures 46-51. The treble line features chords and is marked *p*. The bass line continues with eighth-note patterns. The texture is dense with chords.

Musical score for measures 52-56. The treble line features chords and is marked *mf*. An *8va* marking is present above the treble staff in measure 52. The bass line continues with eighth-note patterns.

Musical score for measures 57-61. The treble line features chords and is marked *mf*. The bass line continues with eighth-note patterns. The texture is dense with chords.

62

6

f

6

6

Detailed description: This system contains measures 62, 63, and 64. The right hand plays a series of chords, each with a dynamic marking of *f*. The left hand features a complex sixteenth-note pattern with a sixteenth rest, marked with a '6' and a slur. A dynamic marking of *f* is placed at the beginning of the system.

65

6

Detailed description: This system contains measures 65, 66, and 67. The right hand continues with chords. The left hand has a sixteenth-note pattern with a sixteenth rest, marked with a '6' and a slur. A dynamic marking of *f* is present at the start of the system.

68

p

Detailed description: This system contains measures 68, 69, 70, and 71. The right hand plays chords. The left hand has a sixteenth-note pattern with a sixteenth rest, marked with a '6' and a slur. A dynamic marking of *p* is placed at the beginning of the system.

72

pp

p

pp

ppp

f subito

Red.

Detailed description: This system contains measures 72, 73, 74, 75, and 76. The right hand plays chords with dynamic markings of *pp*, *p*, *pp*, *ppp*, and *f subito*. The left hand plays chords with dynamic markings of *pp*, *pp*, *ppp*, and *f subito*. A 'Red.' marking is at the bottom.

77

mf

p

f subito

p

mf

p

Detailed description: This system contains measures 77, 78, 79, and 80. The right hand plays chords with dynamic markings of *mf*, *p*, *f subito*, and *p*. The left hand plays chords with dynamic markings of *mf* and *p*.

82

p *pp* *f* *pp*

5

Detailed description: This system contains measures 82 through 87. The right hand features a complex texture with chords and moving lines, marked with *p* and *pp*. The left hand has a bass line with chords and a melodic line, marked with *f* and *pp*. A five-fingered scale is indicated in the right hand. Dynamics include *p*, *pp*, and *f*.

88

8^{va}

p dolce, grazioso *pp quasi pizzicato*

7

Detailed description: This system contains measures 88 through 92. The right hand has a melodic line with a seven-fingered scale, marked *p dolce, grazioso*. The left hand has a bass line with chords, marked *pp quasi pizzicato*. A dynamic of *p* is also present. An 8^{va} marking is present at the beginning.

93

(8^{va})

p *p*

Detailed description: This system contains measures 93 through 97. The right hand has a melodic line with an 8^{va} marking, marked *p*. The left hand has a bass line with chords, marked *p*.

98

6

Detailed description: This system contains measures 98 through 101. The right hand has a melodic line with a six-fingered scale, marked *p*. The left hand has a bass line with chords.

102

8^{va}

12

ppp

Detailed description: This system contains measures 102 through 106. The right hand has a melodic line with an 8^{va} marking and a twelve-fingered scale, marked *ppp*. The left hand has a bass line with chords.

106

p
pp
7

110

marcato
sempre più f

114

f

117

f
mf

121

sf sf sf p f
mf poco marcato
(quasi timpani)

126

Musical score for measures 126-129. The piece is in B-flat major. Measures 126-128 feature a piano accompaniment with a melody in the right hand and chords in the left hand. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and *p* (piano). Measure 129 shows a melodic phrase in the right hand with a *p* dynamic.

130

Musical score for measures 130-134. Measures 130-131 feature a piano accompaniment with a melody in the right hand and chords in the left hand. Dynamic markings include *p* (piano). Measures 132-134 show a melodic phrase in the right hand with a *leggeramente* (light) marking. An *8va* (octave) marking is present above the right hand in measure 134.

135

Musical score for measures 135-140. Measures 135-136 feature a piano accompaniment with a melody in the right hand and chords in the left hand. Dynamic markings include *pp* (pianissimo). Measures 137-140 show a melodic phrase in the right hand with a *p* dynamic.

141

Musical score for measures 141-145. Measures 141-145 feature a piano accompaniment with a melody in the right hand and chords in the left hand. Dynamic markings include *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

146

Musical score for measures 146-150. Measures 146-147 feature a piano accompaniment with a melody in the right hand and chords in the left hand. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and *p* (piano). Measures 148-150 show a melodic phrase in the right hand with a *p* dynamic. An *8va* (octave) marking is present above the right hand in measure 146. The piece concludes with a *mf* (mezzo-forte) dynamic in the left hand.

151

p
(senza ped.)
8^{va}

155

pp
p

160

pp
pppp
5

una corda e senza ped.

165

8^{va}

169

8^{va}
sf
m.s.
m.d.
m.s.
simile
pp
ped.

Contradanza

Boris Papandopulo (1906.-1991.)
Obrada za tamburaški orkestar: Fran Pogrmilović

Moderato

E-bisernica 1
p

E-bisernica 2
p

E-bisernica 3
p

A-brač 1
p

A-brač 2
p

A-brač 3
p
pp

E-brač
p
pp

A-čelo
p
pp

E-bugarija
pp
D Fism/G D Fism/G D⁹ A D⁹

A-berda
pp

16

This musical score is for a brass section, starting at measure 16. It features six staves: E-bis. 1, E-bis. 2, E-bis. 3, A-br. 1, A-br. 2, A-br. 3, E-br., A-čel., E-bug., and A-ber. The key signature is two sharps (F# and C#). The E-bis. 1 staff begins with a sixteenth-note triplet and a dotted quarter note, followed by eighth-note patterns. The A-br. 1 staff has a dynamic marking of *mf* starting in measure 17. The E-br. staff has a dynamic marking of *p* starting in measure 19. The E-bug. staff shows chord symbols: E7 A in measure 16, G6 in measure 17, and D and D5 in measure 18. The A-ber. staff provides a bass line for the brass instruments.

47

This musical score page contains six staves for different instruments, all in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The instruments are E-bis. 1, E-bis. 2, E-bis. 3, A-br. 1, A-br. 2, A-br. 3, E-br., A-čel., E-bug., and A-ber. The score begins at measure 47. E-bis. 1 and A-br. 1 have dynamic markings of *mf* (mezzo-forte) starting in measure 50. E-bis. 2 and E-bis. 3 also have *mf* markings in measure 50. A-br. 2, A-br. 3, E-br., and A-ber have dynamic markings of *f* (forte) at the beginning of the piece. The E-bug. staff features a D⁹ chord in measures 47 and 49. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. There are also some performance markings like *v.* (accents) and *mf* (mezzo-forte) throughout the piece.

61

E-bis. 1 *f* *pp* *ppp* *f*
 E-bis. 2 *f* *pp* *ppp* *f*
 E-bis. 3 *f* *pp* *ppp*
 A-br. 1 *f* *p* *pp* *ppp*
 A-br. 2 *f* *p* *pp* *ppp*
 A-br. 3 *f* *p* *pp* *ppp*
 E-br. *f* *p* *pp* *ppp*
 A-čel. *f* *p* *pp* *p*
 E-bug. *pp* *Fism/G*
 A-ber. *pp* *p*

E-bis. 1 *p* *f* *p* *pp* *p*
 E-bis. 2 *p* *f* *p* *pp*
 E-bis. 3 *pp*
 A-br. 1 *mf* *mf* *sf* *pp*
 A-br. 2 *mf* *mf* *sf* *pp*
 A-br. 3
 E-br. *p* *pp*
 A-čel. *p* *pp*
 E-bug. *p*
 A-ber. *mf* *p* *mf* *pp*

Chords: Dm Em F G Am Hm^(b5) Dm Em F C

The score consists of six staves. E-bis. 1 and 2 play a complex melodic line with dynamic markings *p*, *f*, *p*, and *pp*. E-bis. 3 has a *pp* chord. A-br. 1 and 2 play a rhythmic accompaniment with dynamics *mf*, *sf*, and *pp*. E-br. has a *p* and *pp* line. A-čel. has a *p* and *pp* line. E-bug. has a *p* line. A-ber. has a *mf*, *p*, *mf*, and *pp* line. Chords are indicated below the E-bug. staff.

91

E-bis. 1

E-bis. 2

E-bis. 3

A-br. 1
pp

A-br. 2

A-br. 3

E-br.

A-čel.

E-bug.

A-ber.

104

This musical score page features six staves for different instruments: E-bis. 1, E-bis. 2, E-bis. 3, A-br. 1, A-br. 2, A-čel., E-bug., and A-ber. The E-bis. 1 staff begins with a melodic line marked with a *12* and a *7* fingering, and a dynamic of *f*. The A-br. 1 and A-br. 2 staves start with a *p* dynamic and later transition to *f*. The A-čel. staff has a *f* dynamic. The E-bug. staff has a *f* dynamic and includes chord markings for *Es* and *B*. The A-ber. staff has a *f* dynamic. The score is written in a key with one flat and a common time signature.

115

E-bis. 1
E-bis. 2
E-bis. 3
A-br. 1
A-br. 2
A-br. 3
E-br.
A-čel.
E-bug.
A-ber.

mf
p
f
mf
mf
mf
Cm
B
mf

Detailed description: This is a page of a musical score for a brass and woodwind ensemble. It features six systems of staves. The first system contains three E-flat trombones (E-bis. 1, 2, 3), three A-flat trumpets (A-br. 1, 2, 3), an E-flat baritone (E-br.), a C-clarinet (A-čel.), an E-flat bugle (E-bug.), and an A-flat euphonium (A-ber.). The music is in 4/4 time and begins at measure 115. The E-bis. 1 part has a dynamic marking of *mf* and a *p* marking for a short passage. The E-bis. 2 part has *mf* and *f* markings. The E-bis. 3 part has a *mf* marking. The A-br. 1, 2, and 3 parts have *mf* markings. The E-br. part has a *mf* marking. The A-čel. part has a *mf* marking. The E-bug. part has *Cm* and *B* chord markings. The A-ber. part has a *mf* marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

This musical score page features six staves for different instruments: E-bis. 1, E-bis. 2, E-bis. 3, A-br. 1, A-br. 2, A-br. 3, E-br., A-čel., E-bug., and A-ber. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The E-bis. 1 and E-bis. 2 staves begin with a piano (*p*) dynamic and feature a five-measure melodic phrase marked with a '5' and a dashed oval. The A-br. 1, A-br. 2, and A-br. 3 staves also start with a piano (*p*) dynamic. The E-br. staff begins with a piano (*p*) dynamic and includes a hairpin crescendo. The A-čel. staff starts with a piano (*p*) dynamic and includes a hairpin crescendo. The E-bug. staff begins with a pianissimo (*pp*) dynamic and features a series of chords labeled D, Fism/G, D, and Fism/G. The A-ber. staff starts with a piano (*p*) dynamic and includes a hairpin crescendo. The score concludes with a double bar line and a key signature change to two sharps (D major).

141

E-bis. 1
E-bis. 2
E-bis. 3
A-br. 1
A-br. 2
A-br. 3
E-br.
A-čel.
E-bug.
A-ber.

sf sf sf
sf p
p
p
p
pp
pp
pp
mf
mf
mf
mf
mf
pp

D

Detailed description: This page of a musical score, numbered 141, features six systems of staves. The first system contains three E-bis parts (E-bis. 1, 2, 3) and three A-br parts (A-br. 1, 2, 3). The second system contains an E-br part and three A-čel parts. The third system contains an E-bug part and an A-ber part. The E-bis parts play complex rhythmic patterns with accents and dynamic markings like sf and sf p. The A-br parts play simpler rhythmic patterns with p and mf dynamics. The E-br part plays a rhythmic pattern with p and mf dynamics. The A-čel parts play sustained notes with pp and mf dynamics. The E-bug part plays a sustained chord with pp dynamics. The A-ber part plays a simple rhythmic pattern with pp dynamics. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The page number 11 is in the top right corner.

E-bis. 1 *p* *pp*
 E-bis. 2 *p* *pp*
 E-bis. 3
 A-br. 1 *p* *pp*
 A-br. 2 *p* *pp*
 A-br. 3 *p* *pp*
 E-br. *p* *pp*
 A-čel. *pp*
 E-bug. D D Fism/G
 A-ber.

The score consists of ten staves. The first two staves (E-bis. 1 and 2) play a melodic line with a dynamic shift from *p* to *pp* at the second measure. The third staff (E-bis. 3) is mostly silent, with a *pp* chord appearing in the fifth measure. The four brass staves (A-br. 1-4) play rhythmic patterns, with A-br. 1 and 2 showing dynamic shifts from *p* to *pp*. The E-br. staff plays a melodic line with a *pp* dynamic. The A-čel. staff plays a bass line with a *pp* dynamic. The E-bug. staff has a chord progression: D in the fifth measure, D in the seventh, and Fism/G in the eighth. The A-ber. staff plays a bass line.

164

This musical score page features six staves for E-flat instruments and one for the double bass. The instruments are labeled on the left as E-bis. 1, E-bis. 2, E-bis. 3, A-br. 1, A-br. 2, A-br. 3, E-br., A-čel., E-bug., and A-ber. The music is written in treble clef for the E-bis and A-br parts, and bass clef for the E-br., A-čel., and A-ber parts. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes several passages of sixteenth-note runs, often marked with a '5' for a quintuplet and a 'pppp' dynamic. Dynamic markings include *pppp*, *sf*, and *pp*. The A-čel. part has a *pppp* marking. The A-br. 1 and 2 parts have *pp* markings. The E-br. part has a *pp* marking. The A-ber part has a *pp* marking. The E-bis. 1 part has a *pp* marking. The E-bis. 2 part has a *pp* marking. The A-br. 3 part has a *pp* marking. The E-bug. part has a *pp* marking. The A-ber part has a *pp* marking. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing rests.