

# UMIJEĆE INTERPRETACIJE I KOMORNOG MUZICIRANJA U TAMBURAŠKOM KVARTETU NA PRIMJERU ANTONINA DVORAKA: SLAVENSKI PLES OP. 72. BR. 2 U E MOLU

---

Čuvidić, Darko

Master's thesis / Diplomski rad

2019

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:251:018090>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-11**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

ODSJEK ZA INSTRUMENTALNE STUDIJE

DIPLOMSKI STUDIJ TAMBURAŠKO UMIJEĆE

DARKO ČUVIDIĆ

**UMIJEĆE INTERPRETACIJE I KOMORNOG  
MUZICIRANJA U TAMBURAŠKOM KVARTETU NA  
PRIMJERU ANTONÍNA DVOŘÁKA:  
SLAVENSKI PLES op. 72. br. 2 u e molu**

DIPLOMSKI RAD

Mentor: doc. art. Mia Elezović

Sumentor: Tihomir Ranogajec, ass.

Osijek, 2019.

# SADRŽAJ

|   |           |
|---|-----------|
| <b>1. Uvod.....</b>   | <b>2</b>  |
| <b>2. Antonin Dvořák.....</b>   | <b>3</b>  |
| 2.1. Biografija.....  | 3         |
| 2.2. Opus.....  | 5         |
| <b>3. SLAVENSKI PLES op. 72. br. 2.....</b>   | <b>6</b>  |
| 3.1. Utjecaj romantizma.....  | 13        |
| <b>4. Povijest tambure.....</b>   | <b>15</b> |
| <b>5. Komorna tamburaška glazba.....</b>  | <b>18</b> |
| 5.1. Sastav tamburaškog kvarteta.....   | 20        |
| <b>6. Interpretacija i muziciranje na primjeru A. Dvořák: Slavenski ples<br/>    op. 72. br. 2.....</b> | <b>28</b> |
| <b>7. Zaključak.....</b>  | <b>32</b> |
| <b>8. Sažetak.....</b>  | <b>33</b> |
| <b>9. Literatura.....</b>   | <b>34</b> |
| <b>10. Prilozi.....</b>   | <b>35</b> |

# 1. Uvod

Ovim radom upoznat ću vas sa umijećem interpretacije komorne glazbe u tamburaškom kvartetu. Tambura kao instrument zauzima velik dio moga života. Tamburu sviram od svoje desete godine (1999. god.). Prvo znanje o tamburi dobio sam u osnovnoj školi kod nastavnika Mirka Blažekovića. Te sam godine upisao i glazbenu školu, smjer tambure. Od tada pa do danas traje usavršavanje i proučavanje vještina sviranja i poznavanja glazbe te ljubav prema tom prekrasnom instrumentu.

Glazbena se umjetnost razlikuje od ostalih umjetnosti u prvom redu po tome, što je između nje i onih kojima se obraća uvijek potreban posrednik, **interpret**<sup>1</sup>, koji će grafičke znakove na papiru pretvoriti u tonove. Otud je i položaj glazbe specifičan ne samo zato, što bez interpreta ona ne živi, već i stoga što njena povijest, promatrana iz aspekta **interpretacije**<sup>2</sup>, i nije drugo već nastojanje za što savršenijim i točnijim fiksiranjem kompozitorovih namjera uz pomoć znakova na notnom crtovlju, kao i za sve savršenijim i točnijim dešifriranjem tih znakova. U interpretaciji muzike notni tekst je najznačajnija komponenta, ali postoje i druge kao što su: namjera, svrha glazbenog djela, mjesto na kojem se izvodi, broj i vrsta instrumenata, sloboda u tretiranju notnog teksta, uloga improvizacije, itd. Svi ti elementi ulaze u pojam **izvođačke prakse** koja, kao i sve ljudske aktivnosti, podliježe promjenama i evoluiranju. Svaka velika muzička epoha, svako stoljeće, ima svoju izvođačku praksu, koja je u mnogočemu ovisna o razvoju društvenog uređenja i o njegovim promjenama. Poznavanje izvođačke prakse od velike je važnosti, ne samo zato što upotpunjuje opće poznavanje povijesti glazbe, već i stoga što se jedino proučavanjem i upoznavanjem minulih razdoblja može postići relevantna stilska vjerodostojnost kod današnje izvedbe djela iz tih vremena.

Ako sve navedeno stavimo u kontekst komorne glazbe<sup>3</sup> i to u komorni sastav kvarteta, u našem slučaju tamburaškog kvarteta, interpretacija i muziciranje dobiva sasvim jednu novu dimenziju zbog tamburaških instrumenata. Sviranje tamburaških obrada klasičnih kvarteta

---

<sup>1</sup> Osoba (glazbenik) koji vrši funkciju prenošenja glazbenog djela sa notnog crtovlja na slušatelja. Interpret je vezan na uputstva i oznake što ih je autor označio na notnoj slici; uz to i na stilske osobine razdoblja, naroda, sredine i kompozitorove ličnosti, ali on mora imati i svoju predodžbu o kompozitorovoj zamisli. (Muzička enciklopedija, 1974:218)

<sup>2</sup> (lat. interpretatio – *tumačenje*), način na koji se glazbeno djelo iznosi pred slušatelja. (Muzička enciklopedija, 1974:218)

<sup>3</sup> (tal. *musica da camera*) – skupni naziv za kompozicije pisane za manje instrumentalne sastave kod kojih svaku dionicu izvodi samo jedan instrumentalist. Prema broju izvođača razlikuje se: *duo, trio, kvartet, svintet, sekstet, septet, oktet, nonet, decimet*. (Muzička enciklopedija, 1974:354)

uvijek su me privlačile i stavljale pred mene ogroman izazov. U praksi kroz zadnjih 6-7 god. tamburaški kvarteti, kao sastavi, počeli su se aktivno pojavljivati na koncertima i na komornim natjecanjima. Kroz svoje glazbeno djelovanje obradio sam nekoliko originalnih gudačkih kvarteta za tamburaški kvartet, a radio sam ostale klasične, komorne ili orkestralne kompozicije koje sam obrađivao za manji komorni sastav, odnosno tamburaški kvartet. Jedan od primjera su Dvořákovi Slavenski plesovi. Zato sam odlučio za diplomski ispit uzeti temu: „Umijeće interpretacije i komornog muziciranja na primjeru kompozicije A. Dvořák: Slavenski ples op.72, br. 2“ gdje ću objasniti svu problematiku na koju treba paziti pri muziciranju u tamburaškom kvartetu te interpretaciji određenog glazbenog stilskog razdoblja.

## 2. Antonin Dvořák

### 2.1. Biografija

**Antonin Dvořák (1841 - 1904)**<sup>4</sup>. Kompozitor romantičnog razdoblja. Violinu i orgulje počeo učiti u rodnome mjestu, sa 16 godina otišao u Prag i tamo završio orguljašku školu. Potom se uzdržavao svirajući violu u jednoj kapeli i opernom orkestru te usporedno skladao. Godine 1871. napušta orkestar, prihvaća orguljaško mjesto, doživljava prve skladateljske uspjehe i objavljivanje svoje prve radove koji izazivaju zanimanje europske javnosti, što mu je pribavilo austrijsku državnu stipendiju. Radi izvođenja svojih djela u više je navrata (od 1884.) putovao u Englesku, 1891. postao profesor Praškoga konzervatorija, 1892–95. u New Yorku bio umjetnički voditelj tamošnjega Nacionalnoga konzervatorija. Odgojio je više istaknutih čeških skladatelja, proglašen počasnim doktorom sveučilišta u Oxfordu i Pragu. Oslanjajući se na klasičnu tradiciju, tekovine romantizma i elemente češke narodne glazbe, izgradio vlastiti glazbeni govor i izraz. Dvořák se okušao na svim skladateljskim područjima. U svojim djelima udružio je respekt prema glazbi kasnih bečkih klasičara (Beethovena i Schuberta), zanimanje za onodobnu suvremenu glazbu (Wagner, Brahms) i prihvaćanje folklornog idioma (češkog/slavenskog, američkog).<sup>5</sup>

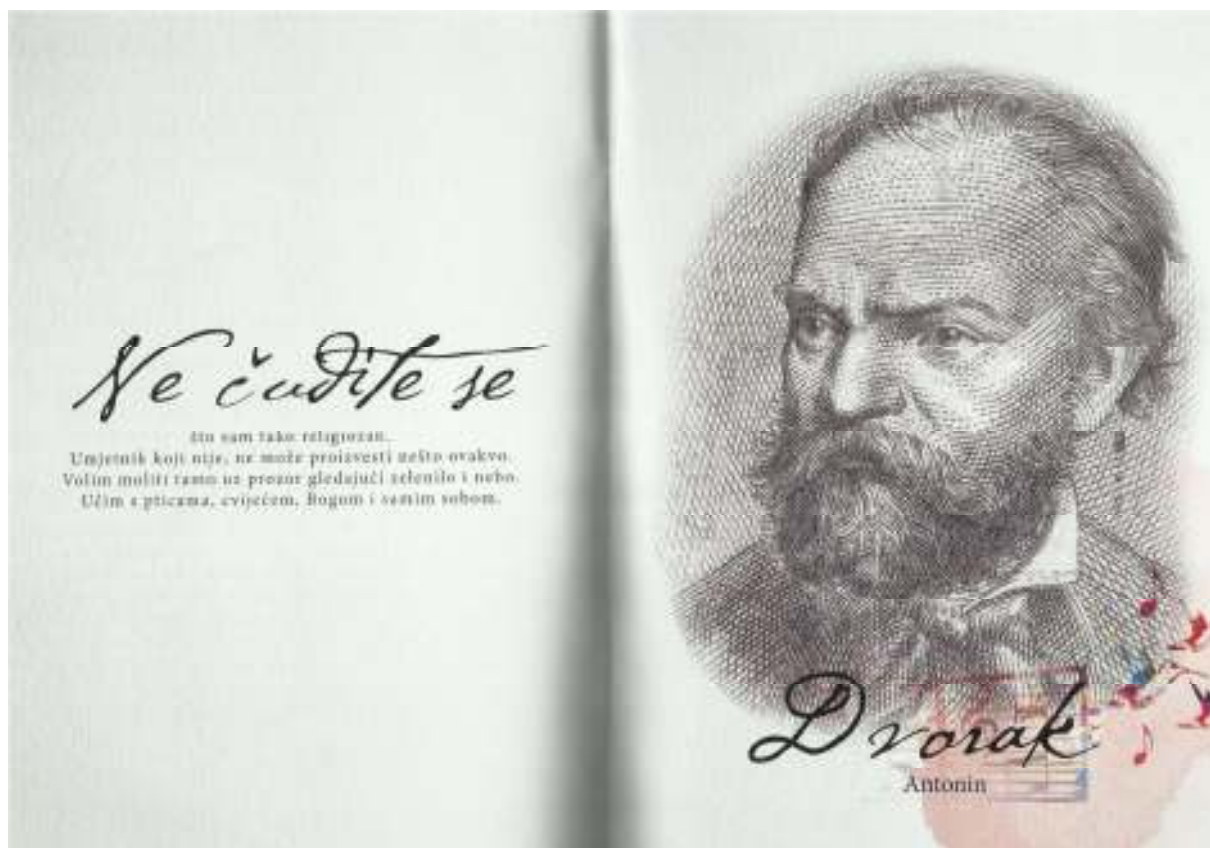
„Pojedini su glazbenici u razdoblju romantizma, na tragu emancipacije od vremena Mozarta i Beethovena, postigli status nedodirljivih društvenih ikona. Na primjer: Paganini, Chopin, Verdi, Liszt, Wagner, Brahms, Puccini na europskoj i svjetskoj, a Berlioz, Smetana,

---

<sup>4</sup> <http://proleksis.lzmk.hr/18920/>

<sup>5</sup> <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=16783>

Dvořák, Grieg, Rimski-Korsakov te Ivan pl. Zajc na nacionalnoj su razini osjetili za života upravo nekritičke izljeve pristranosti, divljenja i obožavanja, rezerviranih u ranijim epohama tek možda za vladare, vojskovođe, ili čak polubožanstva ili božanstva. Rezultat je to procesa laicizacije građanskog društva u kojem su i sami glazbenici njegovali tendenciju zamjene mjesta religije i umjetnosti. Najveći subjektivizam i kult genija, tehnička sredstva i novi horizonti rezultirat će konačno krajem 19. i početkom 20. stoljeća prijelomom i otklonom od glavnih zasada romantizma, stvarajući apsolutne novosti u povijesti glazbe i prelazeći potpuno u nužnost demokratskog pluraliteta stilskih izričajnosti i supostojanja protustavljenih estetika.<sup>6</sup> Dvořák je inspiraciju tražio i u religiji, tu je našao mir i spokoj te prekrasne ideje pretočene u vrhunska glazbena djela.



Slika 1.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Stanislav Tuksar - Kratka povijest europske glazbe, MATICA HRVATSKA, Zagreb 2000., 120.st.

<sup>7</sup> Iz programske knjižice „Baš volim klasiku“



Slika 2.<sup>8</sup>

## 2.2. Opus

Djela: 10 opera (najpoznatije Jakobinac; Vrag i Katja; Rusalka), 9 simfonija (najčuvenija 9. Iz novoga svijeta), simfonijske varijacije, 2 slavenske rapsodije, slavenski plesovi (izvorno za klavir četveroručno), uvertire, 5 simfonijskih pjesama; koncerti za klavir, violinu i violončelo, gudački kvarteti (17), kvinteti, klavirska trija (Dumky) i kvarteti; djela za klavir (8 humoreski, znamenita 7. u Ges-duru), oratoriji Sveta Ludmila; Rekvijem; Stabat Mater, dueti Zvuci iz Moravske (ženski zbor i klavir), popijevke (Ciganske melodije; Biblijske pjesme)<sup>9</sup>. Među njegovim najznačajnijim djelima spadaju 16 slavenskih plesova, „Stabat Mater“, oratorij „Sveta Ludmila“, devet simfonija (najznačajnije posljednje tri), „Američki gudački kvartet“, „Requiem“, „Koncert za violončelo u h-molu“ i opera „Rusalka“.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Portret Antonina Dvořáka <http://www.antonin-dvorak.cz/ruzne/dvorak-ve-vytvarnem-umeni>

<sup>9</sup> <http://proleksis.lzmk.hr/18920/>

<sup>10</sup> [https://hr.wikipedia.org/wiki/Anton%C3%ADn\\_Dvo%C5%99%C3%A1k](https://hr.wikipedia.org/wiki/Anton%C3%ADn_Dvo%C5%99%C3%A1k)

### 3. SLAVENSKI PLES op. 72. br. 2.

Slavenski plesovi su niz kompozicija od 16 (originalno za klavir četveroručno) orkestralnih skladbi koje je skladao Antonín Dvořák 1878. i 1886. i objavljen u dva seta kao op. 46 i op. 72. Slavenski plesovi bili su inspirirani mađarskim plesovima Johannesa Brahmsa i orkestrirani su na zahtjev Dvořákova izdavača ubrzo nakon skladanja. Djela, živa i puna nacionalnog karaktera, bila su dobro prihvaćena u to doba i danas se smatraju skladateljevim najupečatljivijim djelima, povremeno se pojavljuju u popularnoj kulturi. „Suprotno od onoga što naslov može sugerirati, plesovi nisu toliko inspirirani slavenskom narodnom glazbom općenito, već posebno stilovima i oblicima iz Bohemije. U tim djelima Dvořák nikada zapravo ne citira narodne melodije, nego priziva njihov stil i duh korištenjem tradicionalnih ritmičkih obrazaca i struktura u skladu s tradicionalnim narodnim plesovima.“

Prije izdavanja Slavenskih plesova, op. 46, Dvořák je bio relativno nepoznat skladatelj i bio je skromnih sredstava. Stoga se prijavio za stipendiju austrijske državne nagrade (njemački "Stipendium") kako bi financirao svoje skladateljsko djelo. Nakon što je tri puta osvojio nagradu u četiri godine (1874, 1876 i 1877), Johannes Brahms, kao jedan od članova odbora odgovornog za dodjelu stipendije, uputio je Dvořáka svom izdavaču Fritzu Simrocku<sup>11</sup>. Prva Dvořákova glazba koju je Simrock objavio bili su moravski dueti, koji su postigli široki uspjeh; ohrabren, Simrock je zamolio skladatelja da napiše nešto plesnoga karaktera.

Ne znajući kako početi, Dvořák je koristio Brahmsov mađarski ples kao model, ali samo kao model; postoje brojne važne razlike između ta dva djela. Na primjer, dok je Brahms koristio stvarne mađarske narodne melodije, Dvořák je koristio samo karakteristične ritmove slavenske narodne glazbe: melodije su u potpunosti njegove vlastite. Simrock je odmah bio impresioniran glazbom koju je producirao Dvořák (izvorno za klavir četveroručno) i zamolio skladatelja za orkestralnu verziju. Obje inačice objavljene su tijekom godine i brzo su uspostavile Dvořákovu međunarodnu reputaciju. Ogroman uspjeh op. 46 plesova navelo je Simrocka da zatraži još jedan skup kompozicija slavenskih plesova 1886. godine; Dvořákova naknadnog op. 72, koji je također odlično primljen od strane publike.

---

<sup>11</sup> Njemačko glazbeno izdavačko poduzeće, utemeljio ga je 1793. Nicolaus Simrock. 1870. Nicolausov unuk Fritz Simrock preuzima vodstvo i sjedište poduzeća seli u Berlin. Bio je prijatelj i stalni izdavač djela J. Brahmsa, M. Brucha, A. Dvořáka i J. Straussa ml. (Muzička enciklopedija, 1977:355)



Nakon kratak povijesti o nastajanju opusa Slavenskih plesova prikazat ću prve stranice iz partitura za klavir četveroručno na kojoj se nalazi tema plesa kao primjer. Molim obratiti pozornost na artikulaciju, agogičke oznake te oznake dinamike i tempa.

PRIMO 13

**2** (10)

*Allegretto grazioso*

The musical score is written for two staves (treble and bass clef) in a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked *Allegretto grazioso*. The score includes various dynamic markings: *p molto espressivo*, *f*, *p*, *f*, *pp*, *f*, *dim.*, *p*, *pp*, *f*, *ff*, *ff*, *ff*, *ff*, *dimin.*, *mf*, *dimin.*, *pp*, *dimin.*, *pp*, and *pp*. There are also articulation markings such as *dimin.* and *ritard.*. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 30 are indicated. The score ends with a double bar line and repeat signs.

H 1234

Slika 3. Prva stranice partiture za klavir četveroručno, (PRIMO) – dionica prvog klavira

## 2 (10)

Allegretto grazioso

*p staccato*

*p*

*pp*

*cresc.*

*f*

*dimin.*

*p*

*pp*

*ritard.*

*in tempo*

*f*

*ff*

*ff*

*ff*

*[espress]*

*dimin.*

*mf*

*dimin.*

*p*

*dim.*

*pp*

*ritard.*

H 1234

Slika 4. Prva stranice partiture za klavir četveroručno, (SECONDO) – dionica drugog klavira

Nakon originalnih prvih stranca Slavenskih plesova, partiture klavira četveroručno (Prilog br.2), prilažem tri stranice orkestralne partiture. Molim obratiti pozornost na artikulaciju, agogičke oznake te oznake dinamike i tempa.

46

**2.**

**Allegretto grazioso.**

Flöte I.

Flöte II.

2 Hoboen.

2 Clarinetten in A.

2 Fagotte.

2 Hörner in E.

2 Hörner in C.

Pauken in E.H.

Triangel.

**Allegretto grazioso.**  
*molto espressivo*

Violine I.

Violine II.

Bratsche.

Violoncell.

Contrabass.

**Allegretto grazioso.**  
8786

Slika 5. Prva stranica orkestralne partiture Slavenskog plesa op. 72. br. 2.

47

*espress.*

The image shows a page of a musical score for an orchestral piece. The page is numbered 47 in the top right corner. The music is written in G major and 3/4 time. The score is divided into two systems. The first system consists of four staves: a grand staff (treble and bass clefs) and two additional staves. The second system consists of four staves: a grand staff and two additional staves. The music features various dynamics, including piano (p) and fortissimo (f), and is marked with 'espress.' (espressivo). The notation includes slurs, accents, and various rhythmic patterns.

Slika 6. Druga stranica orkestralne partiture Slavenskog plesa op. 72. br. 2.

The image shows a page of a musical score for an orchestral piece. The page number is 48. The score is written in 2/4 time and consists of two systems of staves. The first system includes a grand staff (piano and violin/viola) and a separate staff for the cello and double bass. The second system includes a grand staff and a separate staff for the cello and double bass. Dynamics range from piano (p) to pianissimo (pp), with markings for 'dim.' (diminuendo) and 'rit.' (ritardando). The word 'arco' is used for the cello and double bass in the second system.

Slika 7. Treća stranica orkestralne partiture Slavenskog plesa op. 72. br. 2.

Usporedimo li te dvije partiture, klavirsku i orkestralnu, možemo zaključiti da je artikulacija, agogika i dinamika vrlo slična, a na mjestima identična. Ključnu ulogu, u orkestralnoj verziji, ima orkestracija<sup>12</sup>. Može se primjetiti da je sve vrlo majstorski okrestirano tako da se harmonijska i ritamska pratnja iz drugog klavira lijepo pretočila u orkestru u dionicama viole, violončela i kontrabasa te dionicama horni. Kod gudača, tehnikom sviranja *pizzicato*<sup>13</sup>, lijepo se dobije ugođaj te se uklapa bojom i artikulacijom kao i staccato u klavirskoj dionici. Što se tiče melodijske linije u orkestru, kompozitor se tu poigrao s bojama instrumenata te također odlično orkestrirao i odredio koji instrument u kojoj oktavi svira određenu melodijsku liniju. Boja tona, odnosno koloristika, u orkestru ili komornom sastavu, bitna je značajka romantičnog razdoblja.

„Dvořák je bio za takvu vrstu karakterističan tip za stvaranje ugođaja bajkovite priče, nipošto nije začudna s obzirom na vrlo blizak odnos koji postoji između sklonosti bajkovitoj građi i tendencije prema glazbenoj koloristici. Diferencijacija koloristike bila je, u interakciji s olabavljenjem tonalne funkcionalnosti u harmoniji, jedna od presudnih karakteristika tog razdoblja, dovodeći oko 1900. godine do novog formuliranja pojma zvuka što spada u bitna obilježja glazbene moderne, emancipacija boje zvuka.“<sup>14</sup>

„U prvom desetljeću romantična glazba dostigla je takav stupanj profinjenosti koji se u povijesti umjetnosti obično završava trenutim padom. Melodijska senzualnost (posebno kad se poveže sa poezijom), kromatska harmonija razvijena do stupnja, koji je poništavao tonalitet, suptilnost motivskih odnosa i fature, prezasićenje orkestralnog zvuka – sve je to dovedeno do krajnjih granica“<sup>15</sup> razdoblja.

Slažem se s konstatacijama koje su autori naveli kao karakteristiku razdoblja, ali ovdje moram napomenuti da se to sve nije prisutno u Slavenskom plesu br. 2. o kojem pričamo u ovom radu.

„Dvořák za orkestar piše iz orkestra. Bio je jedan među rijetkim velikim kompozitorima koji su svirali u orkestru. Bio je violinist, mada su dvije zbirke Slavenskih

---

<sup>12</sup> Instrumentacija – raspisivanje dionice za svaki pojedini instrument orkestra

<sup>13</sup> (krat. **pizz.** od lat. *pizzicare stipati, trzati*), način sviranja na gudačkim instrumentima kod kojeg se ton umjesto povlačenjem gudača proizvodi tako da se žice trzaju prstima (Muzička enciklopedija, 1977:84)

<sup>14</sup> Carl Dahlhaus: Glazba 19. Stoljeća, Zagreb 2007., str.241

<sup>15</sup> G. Abraham: Oksfordska povijest muzike III, prevela sa engleskog Vesna Mikić, Beograd 2004., str.10.

plesova originalno pisane za klavirski duo, njegov osjećaj za orkestar osigurao je prirodnu efektnost njegovih partitura“.<sup>16</sup>

„Način na koji je Dvořákova glazba „duboko češka“ razlikuje se, i pored patriotizma, od drugih čeških kompozitora. Govorio je tečno češki jezik kao materinji, a govorni modeli jezika utjecali su i na melodijske modele. Dvořák je rijetko citirao narodne melodije, ali se duh narodnih melodija suptilno prožima kroz sve Slavske plesove.“<sup>17</sup>

Od gore navedenog može se zaključiti da je Dvořák iskomponirao svoje slavenske plesove, nije ih uzeo iz naroda kao postojeće melodije, nego je iskomponirao svoje, ali u njima zadržao karakteristike i duh narodnosti.

### 3.1. Utjecaj romantizma

„Romantizam u glazbi usko je idejno povezan s književnošću i filozofijom. Prvi promotori ideje romantizma u glazbi njemački su književnici E.T.A Hoffmann i Jean Paul, te njemački filozof Ch. F. D. Schubart, A. Schopenhauer i G. W. Hegel. Glazba se očituje kao idealna romantička umjetnost, najromantičnija od svih umjetnosti (Hofmann), ona je prazvuk stvaranja, bit volje (A. Schopenhauer), organ srca i njegov umjetnički svjestan govor (R. Wagner), metafizičko u svemu fizičkome u svijetu (F. Nietzsche). Takvo je romantiziranje i poetiziranje često glazbu dovodilo u vezu s izvanglazbenim sadržajima pa je veći dio romantičke glazbe podložan tzv. estetici osjećaja i izražaja. Za poimanje cjeline glazbe romantizma, međutim, toj prividnoj raspolućenosti umjetničke glazbe na <programnu> i <apsolutnu>, na <osjećajnu> i <formalno-fantazijsku>, valja pridodati i rastuću sferu tipično (malo)građanske površnosti, pomodnosti i komercijalizacije, pretežno na područjima salonske i zabavne glazbe. Nadalje se u glazbi romantizma, sukladno stanju u umjetnosti općenito, mogu uočiti i vrlo jake crte historicizma, dakako u službi romantičnih tendencija i ideja o posebnosti, neobičnosti i jedinstvenosti kao poželjnih kategorija.“<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> G. Abraham: Oksfordska povijest muzike III, prevela sa engleskog Vesna Mikić, Beograd 2004., str.168.

<sup>17</sup> G. Abraham: Oksfordska povijest muzike III, prevela sa engleskog Vesna Mikić, Beograd 2004., str.169.

<sup>18</sup> Stanislav Tuksar - Kratka povijest europske glazbe, MATICA HRVATSKA, Zagreb 2000., 115-116. St.

„Instrumentalna glazba romantizma mnogoliko je razvedena, pokazujući podjednako crte tradicionalne povezanosti s klasicizmom i težnje k inovaciji. Niz vanjskih formi preuzet je iz prethodnog razdoblja (simfonija, koncert, sonata), ali su iznutra i izvana formom i sadržajem preinačene. Drugi niz formi nov je i specifičan za romantizam, naginjući pretežno lapidarnosti i kratkoći (klavirske minijature, simfonijska pjesma).

Posebno mjesto zauzima glazba za glasovir, najvažnije, najpopularnije i najraširenije glazbalo romantizma. Glazbu za glasovir piše ogroman broj kompozitora, u čitavom rasponu od vrhunskih skladatelja profesionalaca do amaterskih kičera. Pišu se klasični oblici poput sonate, ronda, fantazije i improvizacije, a novost je osamostaljenje malog lirskog glazbenog komada (scherzo, preludij, nocturno), idealnog poligona za izražavanje osjećajne impulzivnosti, zanesenosti i uzbuđenosti.

Komorna glazba zauzima jedno od posebnih mjesta nove građanske glazbene kulture. Postaje ubrzo modom, osobito svi tipovi sastava s glasovinom jer su na području glazbene promidžbe proklamira vrline građanskog društva: iskustvo unutarnjeg života, zdrav smisao za održavanje i predaju preuzetih kulturnih dobara i oblikovanje idealnog mišljenja i raspoloženja uz poštovanje suptilnih struktura. Brojnost baroknih trio sonata ili klasičnih simfonija zamjenjuje u romantizmu brojnost komornih skladbi u opusima gotovo svih kompozitora. Forme i sastavi se šire: uz gudački kvartet pišu se i gudački kvinteti i sekteti. Komorna glazba s puhačima prerasta iz ranijeg divertimenta u razvijenu koncertantnu komornu glazbu zahvaljujući tehničkom razvitku glazbala i njihovim novim mogućnostima čišće i spretnije svirke. Romantizam osobito voli šarolikost boja (posebno klarineta, fagota i roga), a ansambli se kreću od dua i trija preko kvarteta, kvinteta i sekteta do septeta, okteta i noneta.<sup>19</sup>



Slika 8. Gudački kvintet

<sup>19</sup> Stanislav Tuksar - Kratka povijest europske glazbe, MATICA HRVATSKA, Zagreb 2000., 118-119.st.



## 4. Povijest tambure

Prije nego krenemo u detaljniju razradu teme ovog rada smatram da je potrebno detaljno se upoznati s tamburom kroz povijest te njenim elementarim opisom i izgledom. Materijale koje ću iznijeti već sam spominjao u svom diplomskom radu 2013. godine, kada sam diplomirao na UAOS na odsjeku glaznene pedagogije na temu: Tambura samicu u tamburaškom orkestru.

O povijesti tambure<sup>20</sup> postoje različita mišljenja. Glazbeni povjesničar i etnomuzikolog Franjo Ksaver Kuhač (1834.-1911.) ima dva suprotna mišljenja. Prvo, da je tambura autohtono praslavensko glazbalo, i drugo da su Hrvati upoznali tamburu nakon što su došli na današnje prostore. U dvojbi je bio i drugi tamburaški publicist i povjesničar, istaknuti skladatelj i promicatelj tamburaštva Josip Andrić (1894.-1967.). On u svojoj *Školi za tambure-priručniku za sve sisteme tambura*, objavljenu 1953. godine u II. poglavlju pod naslovom *O tamburama i tamburanju* i podnaslovom *Iz prošlosti tambure*, piše: „Ne zna se točno kad je tambura došla k nama Hrvatima i ostalim Južnim Slavenima. Jedni misle da su Južni Slaveni s tamburom došli već prije više od 1300 godina u današnje krajeve, a drugi misle da su tek Turci tamburu donijeli k nama prije 500 godina.“

Nekoliko godina poslije Andrić o temi tambure u glasilu *Tamburaška glazba br. 2 i 3* iz 1959. iznosi dugačku tvrdnju: „U doba naše romantike smatralo se da su tamburu ovdje donijeli naši prađedi iz svoje pradomovine, kada su prije 13. stoljeća stigli sa Karpata na Balkanski poluotok. No to je mišljenje nastalo iz krivog prevođenja bizantskog povijesnog dokumenta. Punih devet stoljeća od doseljenja naših pređa nema ni u kakvim dokumentima spomena tamburi u nas.“

Mihael Ferić (2011.) kaže: „Da bismo riješili sve te dvojbe, pomoć smo potražili u svjetski poznatoj enciklopediji *The New Grove Dictionary of Music and Musician (Oxford University Press, 2.izdanje, 2001.)* Tamo smo pronašli dva za našu temu bitna, a istodobno vrlo slična pojma u kojima se govori o podrijetlu, tehničkim karakteristikama instrumenta kao i jezičnim varijablama. Tanbur je naziv različitih vrsta lutnji dugog vrata i s pragovima iz Bliskog istoka i Centralne Azije. Lutnja se spominje u Mezopotamiji (starom Iraku) još u doba Akadije (3. tisućljeće p.n.e.). Kasnije je postala popularna u Babilonu; suvremenici je opisuju kao instrument malog tijela i dugačkog tankog vrata. U otomanskom razdoblju u

---

<sup>20</sup> Darko Čuvdić: Diplomski rad – Tambura samica u tamburaškom orkestru, 2013. str. 20.

velikim arapskim gradovima tijekom 18. i 19. stoljeća zabilježeno je nekoliko vrsta tanbura: tanbur sharqi, tanbur kabir turki, tanbur, buzuk, tanbur bulghari ili tanbur baghlama. Za pojam tanbura (tambura) se pak navodi da je to ovalna lira iz Egipta, Sudana, Đibutija, Jemena, južnog Iraka i Zaljeva. Pojašnjava se da je naziv dijalektalna mutacija klasičnog arapskog tanbura (lire), koja je preživjela u čitavom nizu lira tog dijela svijeta. Dodaje se i da je arapski autori rijetko spominju, budući prepoznaju tanbur kao lutnju dugog vrata. Termin izveden od tanbur Sasanidi su preuzeli od Arapa i korišten je za liru od početka islamskog doba u 7. stoljeću. U *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*<sup>21</sup> precizira se da se ponovo nalazi u dolini Nila za vladavine Otomana, te da lire poznate kao tanbura vjerojatno potječu iz gornjeg Egipta i Sudana. Iako je oblik instrumenta jednak za sve vrste, veličina se značajno razlikuje, od 70 cm za male sudanske instrumente do tanbura od 1,4 metra u Jemenu; tijelo može imati 50 cm u promjeru. Tijelo, okruglo ili zdjelasto izrađuje se od tikve, drva ili metala dok se žice obično izrađuju od crijeva, ali i pamuka, ili pak tetiva antilope ili bika. Rezonator može imati dva otvora.

Treba istaknuti da autori pojašnjavaju kako se danas termin tanbur primjenjuje na niz različitih i srodnih lutnji dugog vrata koje se koriste u umjetnosti i tradicijskoj glazbi. Terminologija, dodaju autori enciklopedije, usložnjava situaciju te navode da slični ili istovjetni instrumenti poznati pod različitim nazivima u Kavkazu, u Turskoj, sjevernoj Siriji i zapadnom Iraku. Bez detaljnijeg pojašnjavanja napominju kako se tambura koristi i u jugoistočnoj Europi.

Sve ovo naveli smo kako bi ukazali da se praporiijeklo naše tambure može pratiti barem 5000. godina jer osim starih Asiraca koji su se koristili glazbalom sličnoj našoj tamburi te kulture stare Mezopotamije, slično glazbalo, kruškolikog trupa i dugog vrata, postoji i u Egiptu, što potvrđuje crtež urezan u kamenu iz 3. stoljeća prije Krista. Postoje još neki sačuvani likovni spomenici glazbala zvanog lutnja, a pronađeni su u egipatskom gradu Tebi. Istoimeno glazbalo susreće se poslije kod starih Grka i Rimljana. Stari su Grci u svojoj mitologiji imali muzu Pandoru, koja je držala glazbalo sa žicama i okidanjem žica stvarala zvukove.“

Bez obzira što možemo pretpostaviti da Kuhač, Andrić, a i drugi naši etnomuzikolozi koji su proučavali tamburu, nisu imali prilike doći do svjetske literature; svi se oni slažu da

---

<sup>21</sup> Darko Čuvdić: Diplomski rad – Tambura samica u tamburaškom orkestru, 2013. str. 21.

glazbalo dugog vrata, slično našem braču kruškolikog trupa, Arapi primili od starih Perzijanaca i Egipćana, a od Arapa Turci u 14. i 15. stoljeću, u vrijeme osvajačkih pohoda. Tambura se prvo pojavila u Bosni, odakle je seobom Šokaca i Bunjevaca prenesena u Slavoniju, Srijem i Bačku, a potom i u druge krajeve diljem Hrvatske pa i susjedne zemlje. Malo je pisanih tragova<sup>22</sup> i spomenika o pojavi tambure na hrvatskom tlu. Prvi dokument o tamburi ostavio je putopisac i pratitelj francuskog konzula u Turskoj, N. Nicolai, u svojim zapisima iz Bosne na proputovanju za Carigrad 1551. godine. Tamo je vidio mlade janjičare kako uče svirati tamburu. U arhivu grada Šibenika pronađen je dokument iz 1670. godine u kojem je zabilježeno da su se u gradu pojavila dva tamburaša.

Tambura je najjače uporište imala u Slavoniji sredinom 18. stoljeća. Tu je bilo glavno sjedište tamburašva i od tuda se širila po ostalim krajevima. Pjesnici ilirskog preporoda koristili su tamburu za promicanje političke i nacionalne ideologije. Tambura se tada proširila Hrvatskom i stekla status nacionalnog glazbala, što je bio jedan od glavnih ciljeva Iliraca na glazbenom polju. U tom ozračju rođena je ideja o stvaranju nacionalne umjetničke glazbe, skladane na značajkama tradicijske glazbene baštine.

Siniša Leopold u knjizi *Tambura u Hrvata* (1995.) naglašava da se tambura, osim u Hrvatskoj, spominje i svira u Grčkoj, Albaniji, Kosovu, Bosni i Hercegovini, Bugarskoj, tatarskim krajevima i dr. ali samo je u Hrvata ona postala i ostala dio cjelokupne narodne kulture, s posebnim mjestom i statusom.

Muzikolog Božidar Širola u *Hrvatska narodna glazba* (1942.) podrijetlo naše tambure objašnjava ovako: „Danas se tamburica smatra uglavnom kao izvorni hrvatski nacionalni instrument, iako nije-baš kao ruska balalajka-autentično dobro hrvatskog muzičkog folklor.“

Walter W. Kolar, hrvatski iseljenik iz Amerike, tamošnji tamburaški prvak i publicist u studiju *Tambura Systems – A Survey in History* (1996.) kaže: „Tambura je glazbalo poznato na dijelu Balkana ili dijelu bivše Jugoslavije poznatom kao Hrvatska. Iako su postojale aktivnosti na svim područjima oko Hrvatske, nigdje ih nije bilo toliko. Danas mnogi gledaju tamburu kao na nacionalni instrument Hrvata.“

---

<sup>22</sup> Darko Čuvidić: Diplomski rad – Tambura samica u tamburaškom orkestru, 2013. str. 22.

## 5. Komorna i tamburaška glazba

U novoj tamburaškoj povijesti, nekih desetak godina, tamburaški kvartet kao komorni sastav je nešto novo što do sada kroz povijest tambure nismo imali. Imali smo sličnih komornih sastava poput kvinteta, ali u sasvim drugačijoj ulozi. Zašto ovo spominjemo? Tamburaštvo i sviranje tambure je i počelo u obliku manjeg komornog sastava.

Kako navodi M. Ferić<sup>23</sup> u tamburaškom brevijaru: „Nije lako, jednostavno i dosljedno, pogotovo u opisu početnih tamburaških zbivanja u skupnom glazbovanju u nas, precizno povući granicu između orkestralne i komorne tamburaške glazbe, tamburaških orkestara, zborova i malih sastava, zbog mnogih terminoloških nedosljednosti, različito definiranih i upotrebljavanih naziva tamburaški orkestar, tamburaški zbor i tamburaški sastav ili kapela. Tamburaškim zborom nazvana je veća skupina svirača koja u većini dionica ima dva ili tri svirača. U nekim drugim slučajevima tim je imenom nazvana skupina svirača od četiri, pet, šest, sedam ili osam svirača sa samo jednim glazbalom na svakoj dionici. Tamburaškim društvom i zborom nazvan je i prvi tamburaški sastav od šestorice tamburaša, utemeljitelja skupnog glazbovanja Osječanina Paje Kolarića, a poslije i druge slične skupine. Komorna tamburaška glazba je podnaslov namijenjen ponajboljim kavanskim, alonskim, folklornim i estradnim sastavima, ponekom obiteljskom i rijetkim koncertnim sastavima koji su imali ime i djelovali samostalno. Ni tu podjelu prema programskom opredjeljenju nije moguće strogo razgraničiti jer su u većini primjera, kao nekad tako i danas, te manje skupine tamburaša na svom repertoaru imale jednak program sastavljen od folklorne, salonske, tradicijske, zabavno-plesne i šlagerske glazbe, rijetko izvornih skladbi za male sastave te obrada iz klasične glazbene literature. Prepoznatljivi su bili jedino po glavnini repertoara, omjeru među glazbenim žanrovima i mjestima na kojima su nastupali pa su tako bili i razvrstani. Kako je to utvrdio Josip Andrić, tamburaški orkestri i mali sastavi nisu imali društveni status, ni u vrijeme o kojem je ugledni kroničar pisao, ni poslije sve do danas.“

Možemo se složiti s konstatacijama koje M. Ferić navodi u Hrvatskom tamburaško brevijaru, a što se tiče društvenog statusa tamburaša koje spominje Josip Andrić, također je i danas činjenica da su tamburaši niže rangirani glazbenici u društvu.

Još od 40-ih godina 20. st. traje proces dizanja tambure na viši nivo navodi M. Ferić: „Godine 1938. Josip Andrić upozorava na potrebu osnivanja tamburaške glazbene škole te

---

<sup>23</sup> Mihael Ferić: HRVATSKI TAMBURAŠKI BREVIJAR, Zagreb 2011.str. 246

svoj zahtjev u *Hrvatska tamburica* broj 2-3 tumači ovako: Potrebni su nam školovani tamburaši i tamburaški zborovođe. Bez toga nije moguće zamisliti da bismo s tamburom i tamburaškom glazbom mogli poći naprijed, kako to želimo. Bez glazbenog školovanja naših tamburaša ostat će nam tambura na onom niskom stupnju glazbenog diletantizma, na kojem je i danas... Nabacivane su već misli i želje da se tambura uvede i kao poseban predmet u hrvatske glazbene škole<sup>24</sup>.“

„Otvaranjem *Više pedagoške* škole u Zagrebu 1951. godine uvedena je i nastava tambure kao nastavni predmet na Odjelu glazbe u trajanju tri godine ili šest semestara. To je bila prva legalna pojava tambure u nastavnom planu i programu jedne više školske ustanove. Nastavu tambure vodio je veliki promicatelj tamburaštva i autor tamburaških škola Slavko Janković, koji se osim predavača na svim važnijim tečajevima i seminarima okušao kao predavač i nastavnik više škole. Početkom osamdesetih godina tambura se predaje kao obvezatan nastavni predmet na Osmom odjelu zagrebačke Muzičke akademije na kojem se obrazuju profesori glazbene kulture. Prvi predavač je bio Željko Bradić, a zatim od 1985. Siniša Leopold. Osnivanjem studija glazbene kulture na Pedagoškom fakultetu u Osijeku tambura se predaje studentima od 1984. godine, a svoje je mjesto u nastavi zadržala i poslije kada je studij glazbene kulture premješten na Umjetničku akademiju<sup>25</sup>.“

Današnja situacija je ipak nešto drugačija. „Dugo očekivani trenutak kada će tambura izboriti legalan i ravnopravan položaj u glazbenim školama dogodio se 24. veljače 1989. godine kada *Prosvjetni savez Hrvatske* donosi odluku o službenom uvođenju tambure u osnovne glazbene škole. Autori nastavnog plana i programa Odjela tambure u osnovnim školama bili su: nastavnik glazbe i dirigent Željko Bradić, prosvjetni savjetnik Radovan Bradić i republički savjetnik Stjepan Novačić. Na doradi nastavnog programa surađivali su: dirigent *Tamburaškog orkestra RTZ* Siniša Leopold, muzički urednik *RTZ* Božo Potočnik i urednik-producent u *Muzičkoj proizvodnji RTZ* Zlatko Potočnik<sup>26</sup>.“

Od tada pa do danas traje usavršavanje i unaprijeđivanje tambure i umjetničke tamburaške glazbe u školama, a od 2017. godine i službeno na akademskoj razini, gdje je otvoren Preddiplomski studij tambure i diplomski studij Tamburaško umijeće na Akademiji za umjetnost i kulturu u Osijeku, odsjek za instrumentalne studije. Danas postoji određeni fundus originalnih kompozicija za komorni tamburaški ansambl, sada trenutno mislim na

---

<sup>24</sup> Mihael Ferić: HRVATSKI TAMBURAŠKI BREVIJAR, Zagreb 2011.str. 272.

<sup>25</sup> Mihael Ferić: HRVATSKI TAMBURAŠKI BREVIJAR, Zagreb 2011.str. 283.

<sup>26</sup> Mihael Ferić: HRVATSKI TAMBURAŠKI BREVIJAR, Zagreb 2011.str. 281.

kvartet. Neki od primjera autorskih je Božo Potočnik Četi'r momka od Iloka, a od obrada klasične glazbe je Goran Hlebe: Notna zbirka klasičnih skladbi za tamburaški kvartet u izdanju HDTP-a<sup>27</sup> Osijek 2016.

**Čet'r momka od Iloka**  
Božo Potočnik

♩ = 100



1                      2                      3

Slika 9.<sup>28</sup>

## 5.1. Sastav tamburaškog kvarteta

Sastavi tamburaškog kvarteta mogu biti različiti. Gledajući kroz literaturu nalazimo kombinacije sa: 2 A brača, E brač i čelo, zatim 2 bisernice, A brač i čelo, bisernica, brač, bugarija i berde ali u zadnjih nekoliko godina u praksi se tamburaški kvartet sastoji od: bisernica, A brača, E brača i čela. Stoga možemo zaključiti da je to klasični tamburaški kvartet. Upravo o takvom sastavu kvarteta govorit ću u daljnjem tekstu i za takav sam kvartet napisao aranžman Dvořákovog Slavenskog plesa.

„**Bisernica**<sup>29</sup> svira glavnu melodiju i najviše tonove u orkestru i sastavu. E-bisernica je najmanji tamburaški instrument u A-E sustavu. U orkestru dijele se na prve i druge bisernice, koje su jednako ugođene (štimate) te treću bisernicu, malo veću i niže ugođenu tamburu, a samo iznimno iste veličine i ugođbe.“

U kvartetu bisernica ima ulogu „prve violine“ ako tamburaški kvartet uspoređujemo sa gudačkim kvartetom. Svira najvišu melodijsku liniju i uglavnom je svirač bisernice ujedno

<sup>27</sup> Hrvatsko društvo tamburaških pedagoga

<sup>28</sup> Božo Potočnik: Tamburaški kvartet: Četi'r momka od Iloka

<sup>29</sup> Darko Čuvdić: Diplomski rad – Tambura samica u tamburaškom orkestru, 2013. str. 27. – prema M. Feriću iz HRVATSKOG TAMBURAŠKOG BREVIJARA str. 106.

voditelj kvarteta. Kod sviranja u tamburaškom kvartetu mora se voditi računa o balansu i ujednačenosti instrumenata. Što to znači? Nažalost graditelji tambura nisu još u potpunosti došli do idealnog rješenja kod tambure da ona: savršeno štima, bez obzira što je temperirani instrument te da je ujednačena na svim poljima i svakoj žici, da je intenzitet tona otprilike jednak i da je boja cjelokupne tonske strukture tambure ista ili jako slična. U novije vrijeme tek ponegdje se mogu naći približno takvi instrumenti.



Slika 10.<sup>30</sup>

Bisernica ima pet žica od kojih su prve dvije iste debljine i ugođene na istu visinu. S obzirom na duplanje prve žice bisernica ima četiri visine odnosno četiri žice ( $e^2$ ,  $h^1$ ,  $fis^1$ ,  $cis^1$ ).

Slobodne žice ugođene su ovako



Slika 11.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Mihael Ferić: HRVATSKI TAMBURAŠKI BREVIJAR, Zagreb 2011.str.106.

<sup>31</sup> op.cit.

„Ugađa se u kvartama, a njezini tonovi zvuče za oktavu više, nego što se piše u violinskom ključu. Opseg tonova seže od cis<sup>1</sup> do e<sub>4</sub> i time je instrument koji ima najveći opseg tonova od svih glazbala u tamburaškom orkestru.“<sup>32</sup>



Slika 12.<sup>33</sup>

Kod pisanja aranžmana za tamburaški kvartet, kad je u pitanju bisernica, moramo jako paziti što ćemo napraviti kad se dogodi da u autorskoj kompoziciji koju obrađujemo imamo ton koje bisernica nema (npr. h). Kod takvih situacija trebamo biti izuzetno oprezni što ćemo raditi jer ako samo prebacimo oktavu gore ne mora nužno značiti da smo riješili problem. Obično se kod prebacivanja oktave kompletna tonska slika mijenja i u ostalim dionicama jer onda odnosi u intervalima više nisu isti, ali o tome ćemo nešto više u sljedećem poglavlju.

Kod bisernice bih još napomenuo, a vrijedi i za ostale svirače iz kvarteta, da svirač na bisernici, općenito, a pogotovo u kvartetu gdje je svaki svirač na svojoj dionici solist, mora biti vrhunski instrumentalist i virtuoz na svom instrumentu. To naravno vrijedi i za ostale instrumente tamburaškog kvarteta koji su itekako jednako važni i imaju jednako bitne uloge ali različite funkcije.

<sup>32</sup> Darko Čuvidić: Diplomski rad – Tambura samica u tamburaškom orkestru, 2013. str. 28. prema M. Feriću iz HRVATSKOG TAMBURAŠKOG BREVIJARA str. 106.

<sup>33</sup> Mihael Ferić: HRVATSKI TAMBURAŠKI BREVIJAR, Zagreb 2011.str.106.



Sljedeći instrument tamburaškog kvarteta je A brač. „*Brač*“<sup>34</sup> udvaja melodijsku liniju, ponekad pojednostavljenu, u oktavi niže od bisernice, a kod troglasnih i četveroglasnih tambura većinom se kreće u tonskom opsegu ženskih glasova. Bračevi se dijele na prve, druge, ponegdje i treće; sve jednako ugođene.“

U kvartetu uglavnom ima ulogu druge violine, ako uspoređujemo sastav sa gudačkim kvartetom. Ponekad svira i glavnu melodijsku liniju iznad bisernice, ovisi koju boju tona želimo i kako da ansambl zvuči. Lijepo se slaže sa dionicom E brača i nižoj oktavi, a također lijepo zvuči i sa bisernicom u visokoj.



Slika 13.<sup>35</sup>

Kao i bisernica, brač ima pet žica, od kojih su prve dvije ugođene na isti ton (a<sup>1</sup>, e<sup>1</sup>, h, fis). Ukupan opseg tonova je od tona fis do cis<sup>3</sup>. Premada u zadnjih nekoliko godina, zbog sviranja klasične literature i potreba za proširenjem opsega, novi graditelji tambura proširuju opseg za polje ili dva više. Tako da se u struci danas uvriježilo kao standardni opseg do d<sup>3</sup>.

Na slobodnim žicama pišu se i zvuče ovi tonovi



Slika 14.<sup>36</sup>

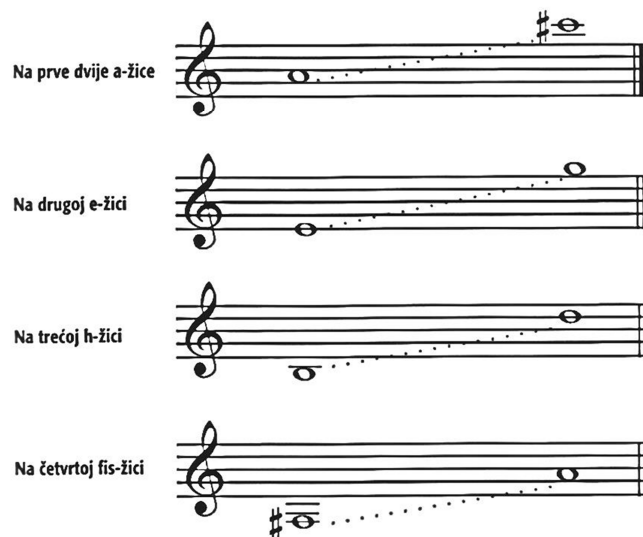
<sup>34</sup> Darko Čuvdić: Diplomski rad – Tambura samica u tamburaškom orkestru, 2013. str. 30-31. – prema Njikoš, J. (2011), Povijest tambure i tamburaške glazbe. Osijek: Šokačka grana.

<sup>35</sup> Mihael Ferić: HRVATSKI TAMBURAŠKI BREVIJAR, Zagreb 2011.str.107.

<sup>36</sup> op. cit.

U tamburaškom orkestru najčešće sviraju dva A-brača kao prvi i drugi (terc) brač. U partituri su upisani pod imenom A-brač I. i A-brač II. Note se pišu u violinskom ključu i zvuči onako kako se piše.<sup>37</sup>

Tonski opseg na pojedinim žicama A-brač kreće se ovako



Slika 15.<sup>38</sup>

Sljedeći instrument u tamburaškom kvartetu je E brač.

**E-brač ili čelović**<sup>39</sup> vrlo je sličan A-braču, ali je od njega znatno veći. Proširuje opseg bračeva na niže, ima ulogu trećega glasa te je većih dimenzija. Odgovara tonskom opsegu tenora. U tamburaškom kvartetu, ako uspoređujemo s gudačkim kvartetom, svira dionicu viole. Sa svojom bojom tona i opsegom lijepo se slaže u dvoglasju sa čelom u dubinama, a isto tako s A bračom u visinama.

Isto kao i A-brač, E-brač ima pet žica, a prve dvije su odvojene (e<sup>1</sup>, h, fis, Cis).

<sup>37</sup> Darko Čuvidić: Diplomski rad – Tambura samica u tamburaškom orkestru, 2013. str. 31. prema M. Feriću iz HRVATSKOG TAMBURAŠKOG BREVIJARA str. 107.

<sup>38</sup> Mihael Ferić: HRVATSKI TAMBURAŠKI BREVIJAR, Zagreb 2011.str.107.

<sup>39</sup> Darko Čuvidić: Diplomski rad – Tambura samica u tamburaškom orkestru, 2013. str. 32-33. prema Njikoš, J. (2011), Povijest tambure i tamburaške glazbe. Osijek: Šokačka grana.

### Na slobodnim žicama zvuče sljedeći tonovi



Slika 16.<sup>40</sup>

Kod E brača potrebno je paziti kod aranžiranja i prebacivanja recimo iz dionice viole da se ne pišu nekakvi veliki rasponi akorda ili intervala, npr. velika seksta na g-e1 jer je to teško za uhvatiti u lijevoj ruci. Naravno da ovisi o spretnosti i fizionomiji ruke svirača, ali trebalo bi to imati na umu.



Slika 17.<sup>41</sup>

Opseg obuhvaća tonove od Cis do fis<sup>2</sup>.

Tonski opseg na pojedinim žicama E-brača kreće se ovako



Slika 18.<sup>42</sup>

<sup>40</sup> Mihael Ferić: HRVATSKI TAMBURAŠKI BREVIJAR, Zagreb 2011.str.108.

<sup>41</sup> op. cit.

<sup>42</sup> op. cit.

Note se pišu u violinskom ključu, a realno pisana dionica E-brača piše se uglavnom po pomoćnim crtama ispod crtovlja, što ponekad znatno otežava pisanje nota kratkog trajanja, pasaža i ukrasa, a sviračima otežava čitanje (u današnje je vrijeme kompjuterizacijom olakšan ovakav način pisanja nota). Note za E-brač pojedini kompozitori i aranžeri zapisuju transponirano oktavu više. Tako npr. Goran Hlebec u *Notnoj zbirci klasičnih skladbi za tamburaški kvartet* zapisuje dionicu E brača oktavu više nego što zvuči. Takvo zapisivanje ponekad znatno olakšava pisanje i čitanje nota, a sviračima E-bračeva omogućuje da sviraju na isti način dva različito ugođena glazbala „Kako uobičajaju drugi sustavi tambura (u G-D sustavu tambura treći brač-čelović-D-basprim-piše se transponirano in F-zvuči kvintu niže nego je napisano što znači da ton a<sup>1</sup> napisan odsvirano zvuči d<sup>1</sup>)<sup>43</sup>. O ovoj temi se još može diskutirati i još nije donešeno konačno rješenje. U svom radu zapisujem E brač realno onako kako zvuči.

Naposljetku, četvrti instrument u tamburaškom kvartetu je čelo. Najdublja dionica kvarteta, ima ulogu basa, ali istovremeno se dobro nalazi i u ulozi kad svira melodiju. Odlično se slaže u dubinama s E bračom. Ako uspoređujemo tamburaški kvartet s gudačkim, čelo svira dionicu violončela. Ovdje dolazimo često do velikih problema u opsegu instrumenta jer najdublji ton koje tamburaško čelo može odsvirati je F#(veliki) dok kod gudača violončelo svira C. Ovdje vrijedi isto pravilo kao što sam naveo u primjeru bisernice što se tiče prebacivanja oktava i što to znači za cjelokupnu sliku, odnosno zvuk ansambla (vidi str.23. ovog rada).



Slika 19.<sup>44</sup>

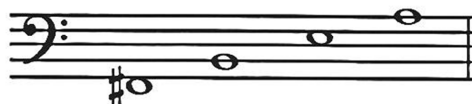
---

<sup>43</sup> Darko Čuvidić: Diplomski rad – Tambura samica u tamburaškom orkestru, 2013. str. 33. prema Njikoš, J. 2011), Povijest tambure i tamburaške glazbe. Osijek: Šokačka grana.

<sup>44</sup> Mihael Ferić: HRVATSKI TAMBURAŠKI BREVIJAR, Zagreb 2011.str.109.

„Čelo<sup>45</sup> je tambura istog oblika kao i brač, ali je znatno veći od njega. Čelo u orkestru udvaja ili ukrašava basovu pratnju. Troglasno ili četveroglasno čelo u dijelu tonskog opsega pokriva duboke muške glasove. U nekim se partiturama dijele na prva i druga čela (čelo-berde).“ Čelo ima četiri žice koje su ugođene u kvartama (a, e, H, Fis). Dionica čela piše se u bas ključu, a svaki ton zvuči onako kako je napisan. Opseg tonova je od Fis do h<sup>1</sup>, ponekad i c<sup>2</sup>.

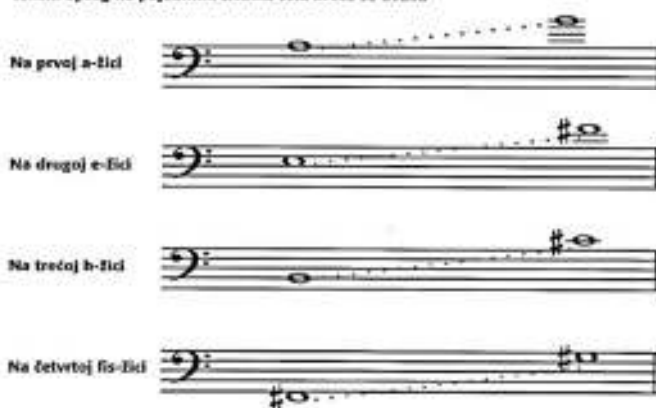
Slobodne žice su ugođene i zvuče ovako



Slika 20.<sup>46</sup>

„Čelo<sup>47</sup> ima vrlo važnu ulogu u tamburaškom orkestru jer povezuje melodiju s pratnjom. Zvuk mu je malo nazalan, ali vrlo ugodan za uho. Ono tamburaškom orkestru daje izvrsnu gipkost i punoću. Čelo najčešće svira osnovne tonove harmonije kao i rastavljene akorde, ali ponekad ima i solističku ulogu osobito kada se želi istaknuti duboki registar orkestra. Danas u tamburaškoj literaturi postoji mnogo skladbi pisanih za solo čelo i tamburaški orkestar.“

Tonski opseg na pojedinim žicama čela kreće se ovako



Slika 21.<sup>48</sup>

<sup>45</sup>Darko Čuvidić: Diplomski rad – Tambura samica u tamburaškom orkestru, 2013. str. 34-35. prema Njikoš, J. (2011), Povijest tambure i tamburaške glazbe. Osijek: Šokačka grana.

<sup>46</sup>Mihael Ferić: HRVATSKI TAMBURAŠKI BREVIJAR, Zagreb 2011.str.109.

<sup>47</sup>Njikoš, J. (2011), Povijest tambure i tamburaške glazbe. Osijek: Šokačka grana.

<sup>48</sup>Mihael Ferić: HRVATSKI TAMBURAŠKI BREVIJAR, Zagreb 2011.str.109.

## 6. Interpretacija i muziciranje na primjeru:

### A. Dvořák: Slavenski ples op. 72. br. 2. (Prilog br.1)

U ovom radu do sada sam već dosta govorio o segmentima interpretacije, odnosno što je bitno kod interpretacije nekog djela i zajedničkog muziciranja. Poznavanje stila, karaktera skladbe pa i kompozitora, instrumenata ili sastava za koji je pisano i dr.

Objasnit ću na nekoliko konkretnih primjera iz mog rada na što sve mislim, ali prvo još malo teorijskog objašnjenja koje je svakako zahtjevno približiti i objasniti. Najbolje se to sve čuje na samoj izvedbi djela.

Skladbu treba izvesti na visokoj tehničkoj razini, sabrano, s promišljenim interpretativnim govorom i tendencijom zajedničkog muziciranja. A u smislu recepcije prijeći onu problematičnu granicu koja predstavljanje kompozicije dijeli od njezine interpretacije, a koja je i danas uvelike prisutna. Tonska *izdiferenciranost*<sup>49</sup> dionica i podcrtanost romantične misli, artikulirane uvijek prisutnim aspektom ekspresije zvuka koja treba biti temelj interpretativne gradbe.

Koloristički spektar i izražajnost svirača tamburaškog kvarteta treba poprimiti jednak izričaj kod svih svirača u ansamblu. Od toga se izuzimaju poticajnost i plastičnost, koje je uz tonsko bogatstvo i *distinkcija*<sup>50</sup> tvori na momente unutarnju *koheziju*<sup>51</sup> između dionica u izvedbi.

Uz to, interpretaciju mora odlikovati puna razumljivost harmonijskog (tonskog) i ritamskog aspekta.

Želim napomenuti da koliko god je obrada za tamburaški kvartet kvalitetna i izvedena na visokoj razini nikada neće moći nadići interpretativne mogućnosti gudača (gudala i vibrata).

---

<sup>49</sup> Napraviti razliku između nečega, podijeliti se po stavovima

<sup>50</sup> Odvojenost, zasebnost, različitost.

<sup>51</sup> Spajanje, vezivanje; međusobno privlačenje bliskih čestica u nekom tijelu

Pogledati početak kompozicije, prvu stranicu partiture obrade za tamburaški kvartet od 1-16 takta. Obratiti pažnju na melodijsku liniju koja se istovremeno prožima kroz tri dionice: bisernicu, a brač i čelović (ili e brač) i harmonijsko-ritamsku pratnju u dionici čela. Tu je jako bitna ekspresija i zajedničko muziciranje, prve tri dionice moraju biti savršeno ujednačene i tonski i zvučno izbalansirane dok čelo (vidi Sliku 3. dionica drugog klavira) ritamskim prohodima po harmoniji popunjava i daje puls kompoziciji.

Za ovu priliku naznačio sam da se na čelu četvrta žica spusti veliku sekundu niže tako da najdublji ton bude E, kako bi se na taj način proširio ukupni tonski opseg ansambla te dobili temeljni i bas ton tonaliteta, u ovom slučaju e mola.

Sljedeće mjesto koje bih istaknu je A dio u partituri od 17. do 32. takta. Obratiti pozornost na dinamiku te se mora stvoriti potpuno jedan drugi ugođaj naspram prvog dijela. Bisernica vodi glavnu melodiju, dok ostali sviraju pratnju. U 25. taktu dolazi do zamjene uloga na način da sada E brač vodi glavnu melodiju koju popunjava čelo, a bisernica i A brač sviraju harmonijsko-ritamsku pratnju. Na tom dijelu jako je važno da se održi karakter i ugođaj koji se postigao na početku te da se, kako bismo to rekli, melodije pretaču iz jedne u drugu dionicu, a da se pri tome pazi na sve parametre i karakteristike koje sam naveo na prošloj stranici.

Slijedi B dio u partituri od 33. do 40. takta. Na tom dijelu treba se jako paziti na kontrast u dinamici te ujednačenosti i tehničkom smislu, da bisernica i brač sviraju sabrano, kao jedan. E brač. U 33. i 34. taktu treba izaći kao efekt ili kontrapunkt na glavnu melodijsku liniju koja se nalazi u bisernici i a braču dok čelo pizz. tehnikom nježno popunjava harmoniju i tonski prostor. Bitno je napomenuti da ako se tamburaški kvartet uspoređuje sa klavirom odnosno sa originalnom kompozicijom za klavir četveroručno, koji ima alikvotne tonove, to nije slučaj sa tamburom. Imajući to na umu treba paziti da se ne dogodi veliki razmak između dionica te da se dobro interpretira original i tako prenese na partituru tamburaškog ansambla. Od 41-48 takta događa se slična situacija kao i u A dijelu, dionice mijenjaju uloge pa tako se iz bisernice i A brača melodija seli u A brač i E brač, što zvuči oktavu niže, a bisernica svira kontrapunkt oktavu više dok čelo zadržava basovsku dionicu.

Nakon B dijela slijedi C dio u partituri i to od 49. do 64. takta gdje dolazi jedan *homofoni*<sup>52</sup> dio kompozicije. Bisernica svira glavnu melodiju, a ostali glasovi sviraju po harmoniji isti ili sličan ritmički obrazac. U ovom dijelu, osim onoga što sam već prije naveo, treba obratiti pozornost kada se pojave dvohvati ili akordi u pojedinim dionicama da i dalje ostaje balans u zvuku instrumenta te da se ne poljulja karakter i mirnoća zbog tehnički težeg mjesta.

U D dijelu partiture od 65. do 70. takta događa se da je glavna melodija u bisernici i a braču, a e brač i čelo u prva dva takta sviraju pratnju tzv. pitanje odgovor u drugom taktu na glavnu melodiju, a nakon toga završe svi zajedno homofono na kraju te fraze. Od 71. do 78. takta bitno je naglasiti da dionica A brača bude dovoljno jasna i konkretna u odnosu na ostale instrumente te da svirač mora imati izvanredan osjećaj za cjelinu. Glavna melodija se seli u E brač dok bisernica i čelo sviraju pranju, a A brač ima hodajući kontrapunkt da melodija koji u tehnici sviranja *prigušeno*<sup>53</sup> daje određenu pokretljivost i razliku od ostalih glasova koji imaju svoj zajednički ritam.

Nadalje, slijedi E dio od 79. do 94. takta. Reprizira se prvi dio kompozicije, odnosno glavna tema, samo u drugačijem aranžmanu. Ovdje je dinamika puno tiša na početku, još više mirnoće treba donijeti, a opet zadržati plesni karakter. Od 79. do 86. takta bisernica i A brač u dvohvatima sviraju melodiju, a pratnja koja se nalazi u E braču i čelu je složena na način da se cijelo vrijeme te dvije dionice ritmički nadopunjuju i samim tim stvaraju pratnju. Od 87. takta pa sve do 94. bračevi preuzimaju melodiju, a bisernica i čelo sviraju pratnju. Bitno je napomenuti da se dionica bisernice na tom dijelu mora svirati jako suptilno i nenametljivo, mora zvučati prozračno kao efekt na melodiju.

Sljedeće mjesto je F dio u partituri od 95. do 110. takta. Prvi je dio isti kao i kod A dijela, dok drugi dio od 103. do 110. takta je aranžmanski, a na mjestu harmonijski drugačiji. Bračevi sviraju glavnu melodiju, a čelo i bisernica sviraju pratnju i to na sličan način kao i u drugom E dijelu kompozicije.

---

<sup>52</sup> Glavnu melodiju prate svi ostali glasovi po harmoniji, u akordima

<sup>53</sup> Prigušeno sviranje znači da desnu ruku naslonimo na žicu na način da ju uštopamo (prigušimo), ton kakav se dobije je sličan pizz. tonu kod gudača



Slijedi G dio koji je muzički i interpretativno sličan kao i B dio, ali je on ujedno i kraj kompozicije. Treba izbalansirati dionice, pustiti melodiji da preuzme glavnu ulogu, tehnički savršeno odsvirati ukrase i zadržati karakter. U zadnja četiri takta kompozicije treba obratiti pozornost na odnose dionica da bisernica ne bude preglasna u odnosu na unutarnje glasove gdje se nalazi melodija.

Možemo iz ovoga zaključiti: „Što je umijeće interpretacije i komornog muziciranja na višoj razini, to će izvedba djela biti na većoj umjetničkoj razini.“ To je izuzetno bitno kod tamburaških ansambala kako bi i ostali glazbenici, pritom mislim na klasične glazbenike i struku, priznali tamburu i sviranje umjetničke (ne)tamburaške glazbe, u bilo kojem sastavu na tamburi, da je umjetnički jednako kao što je na ostalim klasičnim instrumentima.

Još želim istaknuti da treba paziti na stilizaciju plesno-folklornog idioma<sup>54</sup> i karaktera, koloritsku izražajnost, akcentuaciju deskriptivne<sup>55</sup> misli i izvanredan osjećaj za cjelinu.

---

<sup>54</sup> Dijalekt, fraza, način izražavanja, govor

<sup>55</sup> Oertane misli, opisno, opisivanje bez pokušaja tumačenja

## 7. Zaključak

Na kraju ovog diplomskog rada zaključio bih da, prije svega, tambura ima veliko značenje za očuvanje Hrvatske narodne, ali i umjetničke baštine. Tambura je hrvatski brend<sup>56</sup> koja je nakon puno muke i truda pojedinaca našla svoje mjesto na visokoškolskoj ustanovi, a to je veliki uspjeh i doprinos umjetničkoj glazbi općenito. Da bi to razumjeli moramo je upoznati; što kroz povijest, što kroz sviračku literaturu i praksu.

U ovom sam radu to pokušao prikazati te iznijeti bitne informacije o tome. Tambura kao instrument, solo ili u bilo kojoj kombinaciji komornog sastava ima svoj prepoznatljiv i karakterističan ton. Obrade klasične glazbe koje sviraju tamburaški komorni ansambli moraju biti kvalitetne i prilagođene mogućnostima tambura.

Da bi interpretacija i muzikalnost došla do izražaja mora se poznavati puno više od osnovnih glazbenih elemenata. Bez interpreta, odnosno svirača koji glazbu reproducira i interpretira, dijelom kako je to kompozitor zamislio, a dijelom svojom umjetničkom kreacijom, glazbe ne bi bilo.

I za kraj, mjera muzikalnosti i virtuoznosti; tonska ravnoteža ansambla u reljefnoj, živoj i sabranoj interpretaciji, ne pretjerane geste i ekspresije, kvalitete su koje trebaju odlikovati glazbenike općenito pa i glazbenike komornog tamburaškog kvarteta u gotovo svakom njihovom nastupu.

---

<sup>56</sup> Brend (eng: *Brand*), prepoznatljiva oznaka ili ime nekog predmeta ili proizvoda koji stvara snažni i trajni identitet za određeno područje.

## **8. Sažetak**

Glazbena se umjetnost razlikuje od ostalih umjetnosti u prvom redu po tome što je između nje i onih kojima se obraća uvijek potreban posrednik, interpret, koji će grafičke znakove na papiru pretvoriti u tonove. Ovaj se rad sastoji od jednog dijela u kojem autor pomoću podataka iz literature prikazuje profil skladatelja i biografiju, njegov opus, kompoziciju koju analizira te utjecaj razdoblja na skladatelja. Uz to prikazuje povijest tambure, komornu tamburašku glazbu i sastav tamburaškog kvarteta te kako se na glazbenom primjeru interpretira i muzicira u tamburaškom kvartetu.

## 9. Literatura

- Muzička enciklopedija 1 (1971), Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb
- Muzička enciklopedija 2 (1974), Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb
- Muzička enciklopedija 3 (1977), Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb
- Ferić, M. (2011), Hrvatski tamburaški brevijar. Zagreb: Šokadija Zagreb
- Leopold, S. (1995), Tambura u Hrvata. Zagreb: Golden Marketing
- Njikoš, J. (2011), Povijest tambure i tamburaške glazbe. Osijek: Šokačka grana
- Darko Čuvidić (2013), Diplomski rad – Tambura samica u tamburaškom orkestru
- Tuksar S. (2000), Kratka povijest europske glazbe, MATICA HRVATSKA, Zagreb
- Dahlhaus C. (2007), Glazba 19. Stoljeća, Zagreb
- Abraham G. (2004), Oksfordska povijest muzike III, prevela sa engleskog Vesna Mikić, Beograd
- Hlebec G. (2016), Notna zbirka klasičnih skladbi za tamburaški kvartet, Hrvatsko društvo tamburaških pedagoga, Osijek
- <http://proleksis.lzmk.hr/18920/>
- <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=16783>
- <http://www.antonin-dvorak.cz/ruzne/dvorak-ve-vytvarnem-umeni>
- [https://hr.wikipedia.org/wiki/Anton\\_Dvořak](https://hr.wikipedia.org/wiki/Anton_Dvořak)

# 10. Prilozi

## Prilog br. 1

### Slavenski ples op. 72. br. 2.

Tamburaški kvartet

Antonin Dvořák (1841 - 1904)  
obradio: Darko Čuvidić

♩ = trzati

**Allegretto grazioso**

Bisernica  
Brač  
Čelović  
Čelo

9

rit.

**A**

17 A tempo

Darko Čuvidić, lipanj 2019.

25

pp dim. ppp

pp dim. ppp

arco. mf dim. dim. pp

mp dim. pp

rit.

**B**

A tempo

32

mf p

mf p

mf p

pizz. arco

mf p

37

mf pp

mf pp

mf pp

pizz. arco

mf pp

Darko Čuvidić, Ipanj 2019.

Musical score for measures 41-44. The score is in 2/4 time and consists of four staves. The first staff (treble clef) features a complex melodic line with many sixteenth notes. The second and third staves (treble clef) provide harmonic support with chords and moving lines. The fourth staff (bass clef) has a simpler bass line. Dynamics include *mf* and *p*.

Musical score for measures 45-48. The score is in 2/4 time and consists of four staves. The first staff (treble clef) features a complex melodic line with many sixteenth notes. The second and third staves (treble clef) provide harmonic support with chords and moving lines. The fourth staff (bass clef) has a simpler bass line. Dynamics include *dim.*, *pp*, and *p*. A *rit.* marking is present at the end of measure 48.

**C**

Musical score for measures 49-52, marked **A tempo**. The score is in 2/4 time and consists of four staves. The first staff (treble clef) features a complex melodic line with many sixteenth notes. The second and third staves (treble clef) provide harmonic support with chords and moving lines. The fourth staff (bass clef) has a simpler bass line. Dynamics include *p* and *fz*.

Darko Čuvidić, Ipanj 2019.

57

*p* *fz* *p* *p* *fz* *f*

*p* *fz* *p* *p* *fz* *f*

*p* *fz* *p* *p* *fz* *f*

*p* *fz* *p* *p* *fz* *f*

65 **D**

*p* *f* *fz* *ff* *p*

*p* *f* *fz* *ff* *p*

*p* *f* *fz* *ff* *p*

*p* *f* *fz* *ff* *p*

71

*pp* *fz* *pp* *pp* *fz* *mf*

(prigušeno) *pp* *fz* *pp* *pp* *fz* *mf*

*mp* *fz* *mp* *mp* *fz* *f*

*pp* *fz* *pp* *pp* *fz* *mf*

*rit.* *truss.*



**E**

79 **A tempo**

naslo-espresivo  
*pp* *f* *dim.* *p* *pp* *f* *p* *pp*

arco  
meda-espresivo  
*pp* *f* *dim.* *p* *pp* *f* *p* *pp*

Priglaseno  
*pp* *dim.*

Priglaseno  
*pp*

87

*rit.*

*pp*

*p* *f* *dim.* *pp*

arco  
*p* *f* *pp* *p* *dim.* *pp*

*p* *dim.* *pp*

arco  
*pp*

**F**

95 **A tempo**

*f* *f* *f* *f* *ff* *mp*

*f* *f* *f* *f* *ff* *mp*

*f* *f* *f* *f* *f* *mp*

*f* *ff* *mp*

Darko Čuvidić, Ipanj 2019.

103 rit.

Violin I: *pp*, *dim.*, *pp*

Violin II: *mp*, *f*, *dim.*, *pp*

Viola (arco): *mp*, *f*, *p*, *dim.*, *pp*

Cello/Double Bass: *mp*, *dim.*, *pp*

**G**

A tempo

111

Violin I: *mf*, *p*

Violin II: *mf*, *p*

Viola: *mf*, *p*

Cello/Double Bass: *mf*, *p*, arco

115

Violin I: *dim.*, *pp*, *p*

Violin II: *dim.*, *pp*

Viola: *dim.*, *pp*

Cello/Double Bass: *dim.*, *pp*, *p*

Darko Čuvidić, Španj 2019.

Musical score for measures 118-122. The score is written for four staves (treble and bass clefs). Measure 118 starts with a treble clef staff playing a melodic line with a forte (*sfz*) dynamic. The bass clef staff provides harmonic support with a forte (*sfz*) dynamic. Measures 119-122 are marked with a *rit.* (ritardando) and feature a dynamic shift from *f* (forte) to *pp* (pianissimo). The treble clef staff has a melodic line with a *f* dynamic in measure 119, which then transitions to *pp* in measure 120. The bass clef staff has a melodic line with a *f* dynamic in measure 119, which then transitions to *pp* in measure 120. The score concludes with a final measure (122) where the treble clef staff has a melodic line with a *pp* dynamic and the bass clef staff has a melodic line with a *pp* dynamic.

# Slavenski ples op. 72. br. 2.

Tamburaški kvartet

Antonin Dvořák (1841 - 1904)

obradio: Darko Čuvdić

♪ = trzati

**Allegretto grazioso**

musical staff 1: treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/8 time signature. The staff contains the first six measures of the piece. Dynamics include *p*, *molto espressivo*, *sf*, *dim.*, *p*, *pp*, and *sf*.

musical staff 2: measures 7-12. Dynamics include *p*, *pp*, *p*, and *sf*.

musical staff 3: measures 13-16. Dynamics include *p*, *dim.*, and *pp*. The word *rit.* is written above the staff.

musical staff 4: measures 17-22. Marked with a box 'A' and *A tempo*. Dynamics include *f*, *sf*, *f*, and *ff*.

musical staff 5: measures 23-28. Dynamics include *mp* and *pp*.

musical staff 6: measures 29-32. Dynamics include *dim.* and *ppp*. The word *rit.* is written above the staff.

musical staff 7: measures 33-38. Marked with a box 'B' and *A tempo*. Dynamics include *mf*, *p*, *mf*, and *pp*.

musical staff 8: measures 39-44. Dynamics include *mf* and *p*.

musical staff 9: measures 45-48. Dynamics include *dim.* and *pp*. The word *rit.* is written above the staff.

Darko Čuvdić, Ilparij 2019.

49 **C** A tempo

55

61

65 **D**

71

77 rit. **E** A tempo

83

89 rit.

**F**  
95 **A tempo**

101

107 *rit.*  
*dim.*

**G** **A tempo**  
111

117 *rit.*  
*sfz* *f* *pp*

# Slavenski ples op. 72. br. 2.

Tamburaški kvartet

Antonin Dvořák (1841 - 1904)

obradio: Darko Čuvidić

**Allegretto grazioso**  
*molto espressivo*

9 *rit.*

17 **A** A tempo

25 *rit.*

33 **B** A tempo

41 *rit.*

49 **C** A tempo

57

Darko Čuvidić, ĩpariĹ 2019.

65 **D** (prigušeno)

*p* *f* *fz* *ff* *p* *pp* *fz*

73 *pp* *fz* *mf*

**E** A tempo arco molto espressivo

79 *pp* *f* *dim.* *p* *pp* *f* *p* *pp*

87 *p* *f* *dim.* *pp* rit.

**F** A tempo

95 *f* *f* *f* *f* *ff* *mp*

103 *mp* *f* *dim.* *pp* rit.

**G** A tempo

111 *mf* *p* *dim.* *pp*

117 *mf* *f* *pp* rit.

Darko Čuvidić, Ipanj 2019.



# Slavenski ples op. 72. br. 2.

Tamburaški kvartet

Antonin Dvořák (1841 - 1904)

obradio: Darko Čuvidić

**Allegretto grazioso**

*molto espressivo*  
*p* *f* *dim.* *p* *pp* *f* *p* *pp*  
 9 *p* *f* *p* *dim.* *pp*  
 17 **A** **A tempo**  
*f* *f* *f* *f* *f* *mp*  
 25 *espress.*  
*mf* *dim.* *dim.* *pp*  
 33 **B** **A tempo**  
*mf* *p*  
 37 *mf* *pp* *mf* *p*  
 45 *dim.* *pp* *p* *fz* *p*  
 53 *p* *fz* *f* *p* *fz* *p*  
 61 *p* *fz* *f*

Darko Čuvidić, lipanj 2019.

65 **D**

*p* — *f* — *fz* — *ff* — *p* — *mp* — *fz*

73

*mp* — *mp* — *fz* — *f* — *rit.*

79 **E** *A tempo*  
Prigušeno

*pp* — *dim.*

87 *arco*

*p* — *f* — *pp* — *p* — *dim.* — *pp* — *rit.*

95 **F** *A tempo*

*f* — *f* — *f* — *f* — *f* — *mp*

103 *arco*

*mp* — *f* — *p* — *dim.* — *pp* — *rit.*

111 **G** *A tempo*

*mf* — *p*

115

*dim.* — *pp* — *sfz* — *f* — *pp* — *rit.*

Darko Čuvidić, lipanj 2019.

## Slavenski ples op. 72. br. 2.

Tamburaški kvartet

Allegretto grazioso

FW na E

Antonin Dvořák (1841 - 1904)

obradio: Darko Čuvidić

*p* — *mf* — *dim.* — *p* — *pp* — *mf* — *p* — *pp*

9

*p* — *mf* — *p* — *dim.* — *pp* — rit.

17 **A** A tempo

*f* — *mp*

25

*mp* — *dim.* — *pp* — rit.

**B** A tempo

33

*mf* — *mf* — *p* — *mf* — *pp*

41

*mf* — *p* — *dim.* — *pp* — *p* — rit.

49 **C** A tempo

*p* — *fz* — *p* — *p* — *fz* — *f*

57

*p* — *fz* — *p* — *p* — *fz* — *f*

Darko Čuvidić, lipanj 2019.

65 **D**

*p* *f* *fz* *ff* *p* *pp* *fz*

73

*pp* *pp* *fz* *mf* *rit.*

79 **E** *A tempo*  
Prigušeno

*pp*

87

*p* *dim.* *pp* *rit.* *arco*

95 **F** *A tempo*

*f* *ff* *mp*

103

*mp* *dim.* *pp* *rit.*

111 **G** *A tempo*

*mf* *p* *dim.* *pp* *arco*

117

*p* *sfz* *f* *pp* *rit.*

Darko Čuvidić, lipanj 2019.

2 (10)

Allegretto grazioso

The musical score is written for piano in a 3/8 time signature. It consists of six systems of staves. The first system includes the tempo marking "Allegretto grazioso" and dynamic markings *p molto espressivo* and *ff*. The second system includes *fz*, *p*, *pp*, and *fz*. The third system includes *f*, *dim.*, *p*, and *pp*, with a *ritard.* marking at the end. The fourth system is marked *in tempo* and includes *f*, *ffz*, and *ff*. The fifth system includes *dimin.* and *mf*. The sixth system includes *p*, *dimin.*, and *pp*, with a *ritard.* marking at the end. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 30 are indicated throughout the score.

## PRIMO

15

*in tempo*

*mf* *p* *mf* *pp*

*p* *mf* *p*

*dimin.* *pp* *rit.*

*in tempo* *p* *fz* *p* *fz* *f* *p*

*fz* *p* *p* *fz* *f* *p* *f* *fz*

*ff* *dimin.* *p* *f* *fz* *ff* *p*

*pp* *pp* *f* *fz*

H 1234

*molto espressivo*

85 *p* *fz* *p* *fz* *p*

95 *pp* *p* *f* *dimin.* *p*

100 *dim.* *pp* *f* *fz* *ff*

105 *ffz* *fff* *dim.* *mp*

110 *p* *dim.* *pp*

115 *ritard.* *in tempo* *mp* *mf* *f* *p*

120 *pp* *mf* *f* *pp*

125

## 2 (10)

## Allegretto grazioso

*p staccato*

*p*

*pp*

*cresc.*

*f*

*dimin.*

*p*

*pp*

*ritard.*

*in tempo*

*f*

*ff*

*ff*

*ff*

*[espress]*

*dimin.*

*mf dimin.*

*p*

*dim.*

*pp*

*ritard.*

H 1334



*in tempo*

35 40 45 50 55 60 65 70 75

*mf* *pp* *p* *mf* *p* *pp* *dimin.* *pp* *rit.* *in tempo* *p* *fz* *p* *fz* *f* *p* *fz* *ff* *dim.* *p* *f* *fz* *ff* *p* *pp* *fz* *p* *pp* *fz* *f* *fz*

H 1234

85 *p sempre staccato*

90 *p*

95 *[espr.]*

100 *p* *pp* *p* *f* *dim.*

105 *ritard.* *in tempo* *f* *fe*

110 *ff* *ff* *ff* *dim.*

115 *mp* *p* *dim.* *pp*

120 *ritard.* *in tempo* *mp* *mf* *f*

125 *p* *pp* *fe* *f* *pp*