Srđan Bulat

gitara

Solistički recital

Ponedjeljak, 19. rujna 2016. u 20 sati
Muzej Mimara,
Rooseveltov trg 5, Zagreb

HDS
HRVATSKO DRUŠTVO SKLADATELJA
CROATIAN COMPOSERS' SOCIETY

CANTUS

Hrvatsko društvo skladatelja
Cantus d.o.o.



Solistički recital u Koncertnoj dvorani Vatroslava Lisinskog / siječanj, 2012.

Raspored

MIROSLAV MILETIĆ (1925.)

Međimurska suita

I. Andante sostenuto
II. Allegretto
III. Moderato
IV. Vivo

ŽELJKO BRKANOVIĆ (1937.)

Suita Mediterana

I. Jota
II. Siciliana
III. Croatiana

OLJA JELASKA (1967.)

Fantazija (Hommage à Britten)

MARKO RUŽDJAK (1946.-2012.)

Double

ANĐELKO KLOBUČAR (1931.-2016.)

Mozaik

ZORAN JURANIĆ (1947.)

Sonata

I. Preludio
II. Scherzo
III. Ciaccona

Međimurskom suitom proslavljenoga hrvatskog skladatelja, violinista, komornoga glazbenika i glazbenog pedagoga, **Miroslava Miletića** (1925.), započinjem ovaj solistički recital, u potpunosti posvećen glazbi suvremenih hrvatskih skladatelja za gitaru. Miletićeva *Suita* jedno je od prvih remek-djela koje je nastalo u razdoblju sedamdesetih godina prošloga stoljeća i značajno obogatilo (do tada razmjerno siromašnu) hrvatsku gitarsku literaturu. *Međimurska suita* napisana je 1974. godine za Darka Petrinjaka, koji je skladbu i snimio na albumu u izdanju Jugotona iz 1975. godine.

U vrlo zanimljivom razgovoru s muzikologinjom i glazbenom kritičarkom Zdenkom Weber Miletić je o *Suiti*, ali i o procesu pisanja skladbi za različite koncertne umjetnike, rekao sljedeće: „Volim znati za koga skladam. U takvom su mi načinu rada izvođači 'pri ruci' i od njih mnogo učim o mogućnostima njihovih instrumenata, kao i o mogućnostima izvođenja. Dobar primjer za to je moja suradnja s gitaristom Darkom Petrinjakom, iz koje je nastala, primjerice, moja Međimurska suita. Od Petrinjaka sam učio o gitari, a on je to djelo u proteklih tridesetak godina izveo više od stotinu puta, pa je to ujedno i moje najizvođenije djelo. Naime, kada glazbenicima posvećujem svoja djela, razvija se i određeni emocionalni odnos prema mojoj glazbi, i veća je sigurnost da će ta djela biti češće izvođena, i to ne samo u Hrvatskoj. Mogu, dakle, reći da su moji najbolji sponzori upravo izvođači mojih djela." U ovome se citatu jasno vidi pragmatičnost Miletićeva pristupa skladanju, no za takav pristup ne bih nikada rekao da je neumjetnički – upravo suprotno: Miletić je ovom izjavom dao izvrstan osvrt na to što znači biti skladatelj, odnosno

izvođač, u današnjem svijetu klasične glazbe. Kvalitetna suradnja između skladatelja i koncertnih umjetnika značajnija je danas nego u bilo kojem drugom razdoblju u povijesti glazbe, a Miletić je, očito, jako dobro poznavao tu činjenicu (i sâm je djelovao kao koncertni umjetnik, kao član gudačkog kvarteta Pro Arte Zagreb, u kojemu je svirao violu). Nemoguće je, stoga, pružiti osvrt na njegovo djelo bez znanja o tome za koga je napisano, kakvim je koncertnim pozornicama namijenjeno te kakav je općenito kontekst nastanka samog djela.

Četverostavačna *Suita*, napisana za tada dvadesetogodišnjeg Petrinjaka, sjajno predstavlja Miletićev skladateljski stil – njega obilježavaju genijalna melodika, istančan osjećaj za folklor i njegovu odgovarajuću harmonijsku strukturu te duboka povezanost s instrumentom za koji piše – spoj navedenih elemenata i neupitnog prirodnog glazbenog talenta daju nam bolje pojašnjenje činjenice kako je riječ o jednom od naših najizvođenijih i najpopularnijih skladatelja.

Međimurski folklor Miletić prije svega koristi kao inspiraciju – on ga, veoma slično Bartóku, ne citira, već u njemu pronalazi glazbenu građu pomoću koje gradi vlastite folklorne konstrukcije. Kroz četiri sjajne pjesme trodijelnog oblika (sve, osim treće, završavaju kratkom codom), skladatelj nas vodi kroz vlastitu viziju Međimurja – kraja bogatog glazbenog naslijeđa, kojem se Miletić duboko klanja i osobno pruža fantastičan glazbeni doprinos.

Izraz ''fantastičan" ne koristim ni olako niti slučajno. Iako se, u pogledu formalne konstrukcije, ne radi o fantaziji, ova *Suita* zaista sadrži elemente određene glazbene fantazije. Skladatelj nas, već od početnih elegičnih taktova uvodnog stavka i kontrastne živahnosti sljedećeg stavka, uvodi u jedan sasvim poseban svijet. Kao interpretu, na meni leži posebna odgovornost – publici trebam što vjernije predočiti taj fantastičan svijet, za što je potrebna iznimna fokusiranost i glazbena zrelost.

Zašto je bilo potrebno naglasiti potrebu za zrelošću koncertnog umjetnika? Miletićeva *Suita* sasvim se pogrešno svrstava u kategoriju "lijepih" kompozicija, namijenjenih prije svega srednjoškolskom obrazovanju. Ona je uistinu zavaravajuće jednostavna, ali, kao i bilo koje drugo veliko umjetničko djelo, ona nas ipak snažno privlači i uvijek iznova uzbuđuje

novim glazbenim otkrićima. Najbolji je primjer toga treći stavak (*Moderato*), po mom vrlo skromnom mišljenju jedan od najljepših primjera gitarske literature, ali ovaj stavak nije samo "lijep" – njega nadasve krasi i bogat unutarnji život – jer skladatelj, kroz vrlo jednostavan tonalitet a-mola i podjednako jednostavne harmonijske formule, u prvi plan postavlja svu ljepotu folklora – a narodna je mudrost (samim time i glazba) u pravilu uvijek iznimno duboka i životna.

Sam je završetak *Suite* veoma motoričan (naglasio bih potrebu za vrlo preciznim izvođenjem različitih ritamskih figura, prije svega sinkopiranih ritmova) i uzbudljiv *Vivo*, nadahnut popijevkom *Raca plava po Dravi*, čime Miletić vrlo efektno ostvaruje povezanost folklorne cjeline.

Zaista je veoma teško objasniti kontrast između skladateljske jednostavnosti i emocionalne kompleksnosti ovoga djela – jedino što mogu jest ukazati na nj, u nadi da će se interpret (tako i moja malenkost) ohrabriti na poniranje u dubine ovog naizgled veoma jednostavnoga glazbenog djela.

Španjolska – Italija – Hrvatska. Na ovo nas glazbeno putovanje Mediteranom vodi Željko Brkanović (1937.) u svojoj sjajnoj *Suiti* napisanoj u Zagrebu 1990. godine. *Suita mediterana* jedina je skladba koju je Brkanović napisao za solo gitaru, ali (slično kao i Juranićeva *Sonata*) odaje dojam skladatelja koji je već iznimno dobro uvježban u pisanju za ovaj instrument. Povijest prvih izvedbi ove skladbe pomalo je neobična – prvo je stavak *Siciliana* praizvela brazilska gitaristica Maria Livia São Marcos na Osorskim glazbenim večerima 14. kolovoza 1990. godine, dok je djelo u cijelosti praizveo Miroslav Lončar 24. ožujka 1991. godine na University of Southern Mississippi. *Suitu mediterana* na kompaktnim su pločama snimili István Römer i Tvrtko Sarić.

Iako ovu skladbu nisam imao priliku ni praizvesti niti snimiti, *Suita* ima posebno mjesto u mom koncertnom repertoaru, čemu u prilog govori činjenica da je upravo ona stalna točka mojih solističkih recitala - kako u Hrvatskoj tako i u inozemstvu - u posljednje četiri godine. Moj prvi susret s Brkanovićevim gitarskim opusom bio je rad na njegovom *Doubleu* za dvije

gitare, te sam interpretirajući ovu skladbu vrlo dobro upoznao njegov skladateljski stil. Brkanovića sam imao priliku i osobno upoznati 2009. godine, prilikom procesa skladanja *Koncerta za gitaru, udaraljke i gudače*, koji sam imao iznimnu čast praizvesti 2010. godine i kojemu sam posvetio i posebno poglavlje u okviru svoga specijalističkog rada.

Skladbu otvara vrlo neobična *Jota*, čija je glavna tema napisana u petosminskoj mjeri. Već u uvodnom stavku možemo uočiti jednu od glavnih karakteristika Brkanovićeva skladateljskog stila – motoričnost. Ona se ne očituje samo u preciznom nizanju različitih ritamskih figura; rekao bih da je ta gotovo barokna motoričnost internalizirana, stoga - kako bi što kvalitetnije publici prenio skladateljevu viziju djela - izvođač i sâm mora internalizirati spomenutu motoričnost. Vrlo je interesantno uočiti da nepravilna mjera u kojoj je skladba napisana ne remeti ritamsku protočnost glazbenog materijala, naprotiv: skladatelj ovim postupkom samo dobiva na dinamičnosti izraza, a – istaknuo bih – ovime su na dobitku i interpret i njegova publika. Stavak završava nizom akorda izvedenih *rasgueado* tehnikom (još jedan od španjolskih elemenata) i tritonusom u gornjem registru (b – e), kojim skladatelj zatvara i idući stavak.

Drugi, polagani stavak *Suite* prekrasna je *Siciliana* u tonalitetu g-mola. Iako sam proveo mnogo vremena s ovom skladbom u strpljivom kućnom radu, ali i na koncertnim pozornicama, moram priznati da sam tek prilikom pisanja svoga specijalističkog rada uočio kako je efektno i elegantno skladatelj internaliziranu motoričnost prethodnoga stavka nježno uveo u ovaj lirski stavak. Ona je suptilna, ali nedvojbeno prisutna – time je skladatelj ostvario ne samo formalnu glazbenu cjelinu već i stilsku vezu. Talijanski utjecaj vidljiv je u ekspresivnoj pjevnosti srednjeg dijela, no važno je napomenuti da melodija uvijek zadržava određenu dramatsku napetost, bez nepotrebnih odlazaka u ispraznu melodramatiku. Jasno mi je zbog čega je ovaj stavak doživio praizvedbu prije cijele *Suite* – on zaista može s punim integritetom stajati kao samostalna cjelina (iako, naravno, skladatelj nije imao takvu namjeru), jer radi se o djelu bogatog glazbenog sadržaja i vrlo dirljive unutarnje dinamike – posebno istaknute u prekrasnom *Largu*, u kojemu skladatelj koristi sinkopirani ritam (koji obilježava i završetak čitavog djela) kako bi na životu održao glazbeni materijal koji postupno

iščezava (*smorzando*). Skladatelj je za kraj stavka ostavio vrlo interesantan akord (e–h–b–e), čijom je neriješenošću (ili možda čak – nerješivošću) u slušatelja pojačao osjećaj neizvjesnosti.

Završni je stavak uzbudljiva *Croatiana* (koja slijedi odmah nakon prethodne *Siciliane* – ne smije se previdjeti oznaka *attacca* koja stoji ispod njezinog završnog takta). Stavak je prepun sinkopiranih ritmova, raskošnih nizova šesnaestinki, brojnih (vrlo precizno navedenih) agogičkih i dinamičkih oznaka. Prilikom rada na ovome djelu vrlo je lako izgubiti se u tom mnoštvu glazbenih informacija, stoga je od posebne važnosti strpljivo čitanje notnoga teksta, jer skladateljeva vizija djela u koncertnoj izvedbi zaista djeluje iznimno impresivno. U središnjem dijelu stavka skladatelj citira uvodnu *Jotu*, čime ostvaruje cjelinu motivičkog materijala. Oznake *fortissimo* i *eroico* jasan su pokazatelj kolikom je težinom i intenzivnošću potrebno izvesti ovaj dio. *Suita* završava iznimno uzbudljivim (ali ne i frenetičnim) finalom, u kojem nas gotovo neprekidan niz (jer moj je dojam da bi mogao trajati beskonačno!) preciznih šesnaestinki vodi u završne akorde i markantni *rasgueado*.

Moje oduševljenje ovom skladbom potvrđuju njezine brojne izvedbe koje sam pružio (ali i dalje pružam) domaćoj i međunarodnoj publici. Svojim lepršavim ‘’mediteranskim” duhom, *Suita* predstavlja izvrstan dodatak mom koncertnom repertoaru, koji su, uz djela hrvatskih skladatelja, obilježile i skladbe talijanskih i španjolskih majstora – tijekom moje natjecateljske karijere osvojio sam brojne nagrade za najbolju interpretaciju španjolske glazbe na prestižnim međunarodnim gitarističkim natjecanjima, stoga bi se moglo zaključiti (imajući i na umu moje podrijetlo) da je ‘’mediteranstvo” element koji je obilježio moj život i moju glazbenu karijeru. A Brkanović je u svojoj *Suiti* pružio ono najbolje što su glazbenoj kulturi dale ove tri velike mediteranske tradicije – španjolska, talijanska i hrvatska!

Zaista je neupitna činjenica da je zanimanje skladatelja (uostalom, veoma slično kao i posao profesionalnog dirigenta) i dalje pretežno ‘’muško” zanimanje te da se samo brojčano skladateljice i dalje ne mogu ‘nositi’ sa skladateljima - jer ovdje se ne radi o dominaciji u pogledu razine skladateljskog umijeća

i kvalitete umjetničkih radova. **Olja Jelaska** (1967.) pripada skupini skladatelja koja nadilazi navedenu problematiku i zaista sam se s velikom radošću i entuzijazmom prihvatio rada na njezinu remek-djelu – *Fantaziji* za solo gitaru, inspiriranu još jednim velikim remek-djelom gitarske literature – *Nocturnalom* Benjamina Brittena. Olja Jelaska *Fantaziju* je skladala na narudžbu organizatora uglednog festivala klasične glazbe, Osorskih glazbenih večeri, a skladbu je praizveo Neven Hrustić, u Osoru 12. kolovoza 2012. godine.

Fantazija Olje Jelaske apsolutno ne spada u lagane instant-klasike suvremene glazbe te mi je posve jasno zbog čega ona u slušatelja može izazvati veoma polarizirajuća mišljenja – nažalost, i sâm sam imao predrasude prema ovoj skladbi – i to prije nego što sam je uopće pročitao (zaista vrlo neprofesionalno, priznajem)!. Mislim da se ovdje prije svega radilo o činjenici da je *Fantazija* napisana kao *hommage* Benjaminu Brittenu, odnosno njegovome slavnome *Nocturnalu*, skladbi koja je vrlo snažno oblikovala moju koncertnu karijeru – u proteklih šest godina izveo sam je na gotovo svakom međunarodnom natjecanju te na brojnim solističkim recitalima diljem svijeta, a i snimio 2012. godine na kompaktnoj ploči u izdanju prestižne izdavačke kuće Naxos. Ali, zbog čega predrasude? Upravo tako – ni zbog čega! Jelaskina *Fantazija* ne samo da nije derivacija Brittenova djela već je i sama pravo malo remek-djelo, u kojem skladateljica ističe sve ono najbolje što nam donosi *Nocturnal*, u svome vrlo osebujnom skladateljskom izričaju, kroz vrlo vještu i virtuoznu igru glazbenih forma i motivā.

Slično kao i u skladbi *Double* Marka Ruždjaka, skladateljičinog profesora kompozicije za vrijeme studija na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, *Fantaziju* je najbolje proučavati nelinearno – ona se, u pogledu glazbene forme, ne kreće ''klasično" – od početka prema kraju, već ''skokovito" i slojevito – radi se o veoma slobodnom obliku, ali zaista je neupitna jasnoća skladateljičinog izraza i preciznost glazbene konstrukcije.

Jelaska kroz nekoliko vrlo vješto izvedenih varijacija *Nocturnala* daje vlastitu viziju djela, ostajući pritom vjerna vlastitome stilu skladanja – što nije uvijek lako postići. Uz nekoliko veoma očitih referencija na Brittenovo remek-djelo (*cantabile* inspiriran petom varijacijom – *March-like*, te *sognante*, napisan po uzoru

na sedmu varijaciju, *Gently rocking*) – kroz čitavu *Fantaziju* protežu se i razni motivi čije se izvorište ne može izravno pronaći u Brittenovu *Nocturnalu*, ali njihova se međusobna povezanost jednostavno ne može osporiti. Ovdje prije svega mislim na početak skladbe koji se u još nekoliko navrata pojavljuje u središnjem dijelu, ali u skraćenom obliku i na samome kraju skladbe. Ova glazbena tema ima elemente glavne melodije treće varijacije (*Restless*) te elemente *flageoleta* iz šeste varijacije (*Dreaming*), kao i generalnu harmonijsku strukturu koja je vrlo karakteristična za čitavo djelo.

Kao poseban primjer skladateljske virtuoznosti istaknuo bih vrlo efektan prijelaz na segment označen izrazom – *con forza*, dio kojemu je glavna glazbena inspiracija bila druga varijacija *Nocturnala* (*Very agitated*). Ovaj furiozni dio, karakteriziran žustrim kretanjem osminki u trodijelnoj mjeri, u Jelaskinoj je *Fantaziji* dobio jednu sasvim novu dimenziju. U njezinoj skladbi on postaje uzbudljiv i trijumfalan finale, koji - vrlo zanimljivo za skladbu obilježenu veoma proširenim tonalitetom i hrabrim modulativnim rješenjima - završava snažnim E-dur akordom (tonalitet u kojemu se nalazi i glavna tema *Nocturnala*) i sigurno će u slušatelja izazvati jaku želju za oduševljenim pljeskom. Ali - skladba nije gotova! Posljednji redak skraćena je verzija početka skladbe, kojom skladateljica vrlo elegantno ostvaruje formalnu glazbenu cjelinu i na vrlo neočekivan (ali skladateljski gledano – primjeren) način zaključuje svoju kompoziciju.

Na samome bih kraju htio reći kako mi je bila iznimna čast i zadovoljstvo raditi na *Fantaziji* ove sjajne splitske skladateljice, čijem se skladateljskom stilu uistinu veoma divim i čija djela uvijek slušam s velikom radošću i oduševljenjem. Onaj početni *faux pas* – pogrešna procjena djela već i prije početka rada – samo je još jedan pokazatelj činjenice da velikim djelima trebamo pristupiti otvorena srca, puni razumijevanja i osjećaja, ali nadasve potpuno nezaštićeni – jer upravo to onā od nas kao izvođača i slušatelja zahtijevaju. *Fantazija* Olje Jelaske skladba je koja će se uvijek iznova otkrivati na drukčije načine – kako u slušatelja tako i u izvođača – i veliko će mi zadovoljstvo predstavljati preuzimanje obiju uloga.

U svom bogatom skladateljskom opusu akademik **Marko Ruždjak** (1946.–2012.) ostavio je i iznimno značajan broj vrlo vrijednih djela za klasičnu gitaru: *April is the Cruellest Month* za tri gitare, *Notturno* za tri gitare i metalofone udaraljke, *Pođimo sada, ti i ja* za sopran i gitaru, *Frottolu* za tri gitare i drvene udaraljke, *Bordone* za tri gitare i timpane i *Septet za Borisa* za gudački kvartet i tri gitare. Jasno je da bi čitav skladateljev gitarski opus djelovao vrlo impresivno i bez njegove jedine skladbe za solo gitaru, ali rekao bih da ona svojom iznimnom kvalitetom predstavlja ne samo izvrsnu nadopunu opusa već možda i njegovu najsjajniju komponentu. Skladbu *Double* za solo gitaru Ruždjak je napisao 1992. godine za Darka Petrinjaka, koji je skladbu i praizveo na Osorskim glazbenim večerima 16. kolovoza 1992. te snimio na kompaktnoj ploči u izdanju Hrvatskog društva skladatelja iz 1997. godine.

Riječ je o ingenioznoj skladbi, veoma neobične i složene ritamsko-harmonijske, ali i formalne strukture, kojoj je i teško prići uobičajenim sistemom linearne analize. Dakako, glavna glazbena građa iznosi se na samome početku skladbe, ali skladatelj početnu glazbenu misao razvija odnosno varira na različite načine i zasebno interpolira u razne segmente skladbe, narušavajući pritom uobičajeno, linearno kretanje prilikom čitanja skladbe. Stoga se može steći dojam da je *Double* veoma fragmentarnog oblika te da više nalikuje određenom glazbenom mozaiku nego cjelovitoj glazbenoj strukturi. Netočnost ovog zaključka skladatelj u više navrata potvrđuje raznim tehničkim postupcima u skladanju - koje ne mogu u potpunosti niti objasniti - ali jasno je vidljiva tematska povezanost različitih glazbenih motiva, a način na koji ih skladatelj sve povezuje u jedinstvenu cjelinu zaista je veoma elegantan i nedvojbeno potvrđuje Ruždjakov izniman glazbeni talent, kao i vrlo visoku razinu skladateljske virtuoznosti.

Posebno bih istaknuo vrlo zanimljiv segment koji slijedi neposredno nakon uvodnog izlaganja osnovne glazbene građe, a koji je sastavljen od *arpeggia* preko svih šest (u nekoliko primjera pet) žica, praćenog nizom jednoglasnih, odnosno dvoglasnih osminki. Već na samome početku skladbe može se primijetiti kompleksnost kompozicijskih postupaka, s obzirom na to da se radi o ukupno osamnaest različitih glazbenih fraza – one su vrlo mirnog, gotovo hipnotičkoga karaktera (uz povremene

kolorističke i dinamičke varijacije), stoga i zvuče veoma slično, odnosno ostavljaju dojam slušne homogenosti – ali svaka je fraza različita, čime skladatelj pred izvođača postavlja velike izazove, prije svega u memoriranju glazbenog materijala. Skladatelj zatim preuzima ritamsko-harmonijski kostur prethodno iznesenog motiva, ali ovaj put u drukčijem tehničkom kontekstu, uz vrlo efektan *vibrato*, kojim se ostvaruje još jedna izvrsna koloristička varijacija.

Čak i u ovoj skladbi veoma neobičnog oblika, kao polagani, kontrastni međustavak, odnosno interludij, nameće se smireni segment okružen snažnim, markantnim varijacijama na uvodnu intervalsku ćeliju, osminski ritam, odnosno harmonijsku konstrukciju, ovisno o pojedinačnom elementu koji skladatelj u određenom dijelu varira. Još jednu zanimljivu boju skladatelj postiže upotrebom toplijeg zvuka gitare (*tasto*) te vrlo elegantnim prelijevanjem glazbene građe, koju Ruždjak triput ritamski varira.

Izmjena pet različitih glazbenih fragmenata čini pretposljednji dio ove skladbe. Radi se o izmjeni kvintola (uz koloristično variranje), tremolandā, intervalskih ćelija s Bartók- pizzicatima, odnosno intervalskih varijacija s prigušenim akcentima na tonu c te kombinacija tehničkih legata praćenih perkusivnim elementima. Veoma je teško postići zajedništvo ovih kontrastirajućih fragmenata upravo zbog njihove kratkoće i iznimnog kontrasta koji one međusobno stvaraju. Stoga je veoma važno ovome segmentu pristupiti vrlo fokusirano, ne samo zbog postizanja jedinstva glazbenog sadržaja već i zbog njegove iznimne mentalne zahtjevnosti, s obzirom na to da se nijedan gradbeni element ne ponavlja u istome obliku.

Double završava najduljom i najkompleksnijom varijacijom, vrlo virtuoznog karaktera, obilježenom vrlo dugačakim *crescendom* i ispisanim *accelerandom* (svaki pojedinačni segment za dvanaest je jedinica brži od onog prethodnog), koji nas dovodi do furioznog finala u najvišem registru, kojim skladba i završava. Ovaj vrlo neobičan i neočekivan (možda čak i šokantan) završetak skladbe s pozicije se skladateljske tehnike može objasniti činjenicom da je Ruždjak, u ovoj vrlo kompleksnoj skladbi, jednostavno iscrpio sve mogućnosti različitih varijacija na uvodnu temu, te više nije mogao razvijati, odnosno varirati

početni materijal a da pritom ne započne novu kompoziciju – što bi, naravno, bilo veoma štetno za čitavu glazbenu cjelinu, koju je skladatelj izgradio s mnogo pomnje i istančanog osjećaja za detalje, odnosno osjećaja za način na koji manji elementi komuniciraju s većom cjelinom.

Ruždjak je, veoma slično Juraniću u njegovoj *Sonati*, pokazao pravo majstorstvo tehnike varijacija, i to - slobodno bih rekao – do njezinih krajnjih granica. *Double* je primjer vrlo elaboriranog sustava varijacija u kojem je skladatelj gotovo u potpunosti eliminirao jednu od najvažnijih skladateljskih tehnika – ponavljanje. Uistinu, uz iznimku nekoliko veoma kratkih fraza, skladba je gotovo posve lišena ponavljanja, što pred izvođača, ali i slušatelja, stavlja sasvim nove izazove. Uza svu skladateljsku briljantnost, Ruždjakov najveći dar upravo je prirodna sposobnost dubokog emocionalnog povezivanja s izvođačem, odnosno slušateljem – stoga ova skladba i ne djeluje tek kao veoma kompliciranа vježba iz postupka variranja već prije svega kao jedinstveno djelo trajne vrijednosti, čijim se budućim koncertnim izvedbama iskreno veselim.

Akademik **Anđelko Klobučar** (1931.-2016.) svojim je *Mozaikom*, uz *Sonatu* za solo gitaru (koja s *Tri stavka* za trio gitara i skladbu *Passacaglia* za dvije gitare i kontrabas čini zaokruženi triptih posvećen članovima Zagrebačkoga gitarskog trija), pružio zaista izniman doprinos, ne samo suvremenoj gitarskoj literaturi već i solističkoj instrumentalnoj literaturi općenito. Klobučar je *Mozaik* napisao za Darka Petrinjaka, koji je skladbu i praizveo na Osorskim glazbenim večerima 14. kolovoza 2004. te snimio 2013. godine na sjajnoj kompaktnoj ploči u izdanju *Cantusa* (na istoj se ploči nalazi i skladateljev *Koncert za gitaru i gudače*, također napisan za Petrinjaka).

Naslov skladbe pomalo zavaravajuće upućuje na vrlo slobodnu, fragmentarnu strukturu, čije elemente skladatelj spaja u jednu cjelinu poput određene glazbene slagalice – naravno da i u ovome opisu ima istine, ali važno je naglasiti da je *Mozaik* znatno više od zbroja pomno spojenih glazbenih elemenata. Skladateljevo majstorsko poznavanje glazbenih oblika jasno je vidljivo i u ovoj skladbi – moglo bi se čak reći da postojeće glazbene forme nadograđuje vlastitim izumima, kroz vrlo virtuoznu igru oblika, kroz određenu varijaciju klasičnih glazbenih formi.



"Rideau Hall"; Ottawa, Kanada / listopad, 2009.

Temeljnu glazbenu građu čine dva, odnosno tri kontrastna elementa (glazbene teme) koje skladatelj iznosi na početnoj stranici skladbe. Važno je istaknuti kako svi preostali elementi *Mozaika* proizlaze iz materijala iznesenog na samome početku – ovim postupkom skladatelj ostvaruje i formalnu cjelinu, čime se pokazuje da naslov trebamo shvatiti više kao određenu pjesničku slobodu nego kao precizan opis glazbene forme u kojoj je skladba napisana. Uvodni *Moderato*, obilježen markantnim dvoglasima (velika sekunda, odnosno čista kvarta - u reprizi, uoči finala skladbe, pojavljuju se u retrogradnom obliku), i kontrastirajući *Andante*, sastavljen od cjelostepenog motiva iznesenog u veoma pjevnom, gotovo opernom kontekstu, međusobno su povezani *tremolando* segmentom, koji se u harmonijskoj strukturi nadovezuje na prethodno iznesen materijal, ali uz dodatak intervala povećane kvarte, koja će obilježiti središnje dijelove skladbe.

Početni dio skladbe mogli bismo shvatiti kao vrlo neobičnu varijantu ekspozicije sonatnog oblika, u kojoj se dvije glavne teme, povezane kratkim mostom, međusobno suprotstavljaju. Stoga bismo slijedeći *Allegro* mogli doživjeti kao određen oblik provedbe – uistinu, ovaj dio preuzima elemente predstavljene u prethodnim dijelovima (prije svega mislim na intervalsku, ali i ritamsku konstrukciju) i donosi ih na sasvim drukčiji način, čime skladatelj vrlo efektno postiže uzbudljivost i dinamičnost izraza. U ovome su dijelu skladateljski postupci možda i najuočljiviji – Klobučar kroz nekoliko vrlo jednostavnih elemenata, prije svega u cjelostepenom sustavu, ali s mnogo veoma zanimljivih kromatskih intervencija, uspješno gradi vrlo kompleksnu glazbenu konstrukciju. Za postizanje potpunog užitka potrebno je stoga odmaknuti se od najsitnijih detalja, jer bi njihovo fragmentarno (mozaično) promatranje moglo narušiti ljepotu konačnog dojma koji oni u svojoj potpunosti ostavljaju na slušatelja.

Središnji *Largo* pravi je primjer prekrasnog elegičnog interludija, sastavljenog od prethodno iznesenog materijala, ali i citata druge teme, koja je sada praćena veoma zanimljivom harmonizacijom. Prije kratkog povratka na glavnu temu (prvo samo u ritamskom obliku, zatim u retrogradnoj verziji osnovnog oblika), Klobučar daje svoj *hommage* velikom Hectoru Villa-Lobosu i njegovim čuvenim studijama – ovaj put radi se o njegovoj dvanaestoj etidi

za solo gitaru, čije osnovne gradbene elemente skladatelj veoma spretno uvrštava u vlastitu glazbenu konstrukciju. Završni dio *Mozaika* čini vrlo uzbudljiv *Allegro*, u kojemu skladatelj postupno rješava cjelostepene elemente i njihove odgovarajuće kromatske varijacije upotrebom čistih intervala, kojima skladba i završava.

Mozaik nipošto ne možemo svrstati među lako dopadljiva, lako čitljiva djela. Vrlo neobična i zahtjevna (odnosno veoma kompliciranа) struktura ovoga djela može odbiti potencijalne izvođače (jer sam i sâm u nekoliko navrata započinjao, ali i odustajao od čitanja skladbe) i samim time skladbu ostaviti bez publike. No, to bi zaista bio velik propust jer *Mozaik* čini iznimno vrijedan dio bogate literature suvremenih hrvatskih skladatelja za gitaru, čije se izvedbe moraju pružiti koncertnoj publici.

Sonata akademika **Zorana Juranića** (1947.) predstavlja najduže i strukturom najkompleksnije, a ujedno i posljednje djelo večerašnjeg recitala glazbe suvremenih hrvatskih skladatelja za gitaru. Ova je *Sonata* jedno od najzahtjevnijih djela koje sam izvodio u dosadašnjoj koncertnoj karijeri te - usudio bih se reći - svakako pripada najkompleksnijim djelima ovoga tipa u okvirima svjetske gitarske literature. *Sonatu* je Zoran Juranić napisao 1999. godine za Darka Petrinjaka, koji ju je i praizveo na Osorskim glazbenim večerima 16. kolovoza 1999. te snimio na dvjema kompaktnim pločama (2007. i 2013. godine) u izdanju *Cantusa*.

Trostavačnost *Sonate* mogla bi nas na prvi pogled dovesti do pogrešnih zaključaka – jednostavnost oblika, sažetost sadržaja, kratkoća trajanja: teško da bismo se mogli naći u većoj zabludi! Glazbeni materijal u Juranićevoj se *Sonati* poput lepeze širi iz uvodnog *Preludija*, bogatog motivima koji prožimaju čitavo djelo, preko zaigranog *Scherza* u kojemu skladatelj manifestira vještinu obrade prethodno predstavljenog materijala, i završne *Ciaccone* – monumentalne strukture koja predstavlja dostojanstven finale ovog sjajnog djela.

Početna dva takta *Preludija* (koji otvara dugačak e u visokom registru) više nalikuju raskošnom violinskom solu nego "klasičnom" uvodu gitarskog djela. I upravo je taj ''violinski",

odnosno pjevni, karakter element o kojemu bismo trebali voditi računa prilikom interpretacije djela. Dakako, instrumentiranje gitarskih (ali, općenito bismo mogli reći – svih solističkih) skladbi predstavlja nepresušno vrelo mogućnosti te ni na koji način ne želim nametati vlastito mišljenje – ali smatram da izbor ove instrumentacije nije proizvoljan, jer ovakvo tretiranje dionice solističkog instrumenta vidljivo je i u slijedećim stavcima (srednji, rapsodijski dio *Scherza*, te raskošna *Ciaccona*, nedvojbeno inspirirana Bachovim opusom). Važnost uvoda vidljiva je i u pojavi specifičnog motiva koji prožima čitavo djelo, prije svega njegove ritamske (punktirana osminka praćena šesnaestinkom i osminkom) te melodijske komponente (mala sekunda i mala terca u prvom /c – h – d/, odnosno velika sekunda i velika terca u drugom taktu – es – des – f).

Iako se, harmonijski gledano, *Sonata* zasniva na vrlo kompleksnoj interpretaciji proširenog tonaliteta, važno je uočiti skladateljevu tendenciju vođenja glazbenog materijala prema a-molu. Prve naznake ove tehnike primjećujemo od šestog do osmog takta *Preludija* (i u raznim se oblicima kontinuirano javlja kroz čitav stavak), dok ona svoj vrhunac doživljava u posljednjem stavku, u kojemu je harmonijska cikličnost jedan od glavnih gradbenih materijala glazbene strukture. Završetak *Preludija* (spoj e-mol i a-mol kvintakordā bez terce – detalj koji ne smijemo previdjeti) još je jedan karakterističan element kojim skladatelj postiže zaokruženost čitave glazbene građe – s obzirom na to da na veoma sličan način zatvara i preostala dva stavka.

Juranić u *Scherzu* donosi određen dašak svježine, promjenom načina tretiranja glazbenog materijala, nakon pomalo mistične, ili čak tjeskobne, atmosfere koja obilježava uvodni stavak – iako već na samom početku iznosi motiv kojim je i započeo *Sonatu*, doduše, u malo izmijenjenu obliku (dvije osminke i četvrtinka: gis – fis – a, odnosno f – es – g), pritom jasno dajući do znanja da promjenom karaktera nema nikakvu namjeru kompromitirati skladateljski integritet djela. *Scherzo* je, kako nam, uostalom, i doslovno značenje govori, uistinu šaljiv, veoma razigran i dinamičan te inventivan u pogledu provedbe i obrade glazbenih motiva (mnoge će obilna upotreba malih sekundi podsjetiti na jednu od glavnih karakteristika Rodrigovog skladateljskog stila – u to sam se i osobno uvjerio prilikom razgovora s publikom nakon koncertnih izvedbi *Sonate*). Ali, koliko god bio

neopterećen i lepršav, ni ovaj stavak nije lišen dramatike koja nedvojbeno prožima čitavu *Sonatu*.

U prekrasnom rapsodijskom srednjem dijelu Juranić nas vodi na još jedno uzburkano glazbeno putovanje – više nego kao dijalog, ovaj bi dio trebalo promatrati kao komornu igru između dva instrumenta (ponovno, najviše zbog jednostavnosti, prije svega pomišljam na violinu i glasovir, iako bi se kao primjer mogle navesti i druge mogućnosti instrumentacije), u kojoj skladatelj iznosi vještinu melodijske invencije. Posebno je efektan povratak rapsodijskom dijelu (nakon kratkog ponavljanja početnog dijela *Scherza*), u kojemu skladatelj, preko postupnog *crescenda* u kromatskom penjanju akordā, ostvaruje prvi pravi vrhunac glazbene dramatike, pojačane prekrasnim *diminuendom* i suptilnim (doduše, kratkim – ali, po meni, posebno dirljivim) odlaskom u a-mol. Nakon veoma zamršene (no, važno je napomenuti, ni u kojem slučaju nekontrolirane) kromatike stavak završava e-mol kvintakordom (ponovno, bez terce), kojim evocira i završetak *Sonate*, ali i priprema generalnu atmosferu finalnog stavka.

Prilikom spomena *Ciaccone*, današnji slušatelj prije svega pomišlja na Bachovo remek-djelo – završni stavak monumentalne *Druge partite za violinu solo*. Možda bi trebalo istaknuti kako ova glazbena forma svoje početke nalazi u popularnoj španjolskoj glazbi s kraja šesnaestog stoljeća u obliku pjesme plesnoga karaktera, izvođene upravo na gitari (uz pratnju perkusivnih instrumenata, najčešće kastanjeta). Sasvim je sigurno da španjolska *chacona* svojim lepršavim karakterom i pomalo lascivnim tekstovima ne dijeli mnogo zajedničkih crta s vrstom koju danas poznajemo (na sličan je način svoj kulturno-povijesni *makeover* doživjela i zarabanda), ali smatram da je ponekad dobro prisjetiti se važne uloge koju je gitara imala u oblikovanju zapadnoeuropske glazbene kulture.

Osobno, moja prva asocijacija nije bila Bachova *Ciaccona*, već još jedan monumentalni primjer gitarske literature – završna *Passacaglia* iz remek-djela velikana engleske glazbe dvadesetog stoljeća, Benjamina Brittena – *Nocturnal after John Dowland*, op. 70 iz 1963. godine (koja je ujedno bila i inspiracija Jelaskinoj *Fantaziji*). Naglasio bih da ova asocijacija i nije toliko neobična ako se u obzir uzme iznimna dramatika koju dijele Juranićeva

Ciaccona i Brittenova *Passacaglia* te činjenica da su, i povijesno gledano, ove dvije glazbene vrste oduvijek bile veoma usko povezane.

Gotovo cijela glavna tema *Ciaccone* građena je od karakterističnog motiva koji je obilježio prethodna dva stavka te harmonijske težnje k a-molu, naglašene ponavljanjem tona a u dionici basa te pokretom e – a, kojim skladatelj osigurava konstantnu harmonijsku cikličnost (određeni harmonijski *perpetuum mobile*), jednu od glavnih karakteristika ove glazbene vrste. Upravo je nevjerojatno koliko je efektno, unatoč iznimno proširenom tonalitetu te vrlo gustoj i kompleksnoj kromatici, skladatelj postigao veoma jasnu prepoznatljivost glavne teme u svakom njezinom ponavljanju. Kao osobi koja je (gotovo) u potpunosti lišena skladateljskoga dara, uvijek me iznova oduševljavaju ovakvi primjeri skladateljske vještine. Usudio bih se reći da nam u ovome stavku Juranić, na određeni način, pruža *masterclass* iz varijacijskih postupaka!

Posebno bih istaknuo čitavu posljednju stranicu *Ciaccone* kao jedan od meni najdražih primjera literature koju kao klasični gitarist trenutačno imam na raspolaganju – radi se o djelu iznimne dramatske napetosti (vidljiva je i vještina opernog stila skladanja koju Juranić posjeduje), u kojoj nas skladatelj preko postupnih kromatskih kretnji (*sempre crescendo*) vodi do glavnog vrhunca čitave *Sonate,* u kojem glavnu ulogu ima visoki e (koji je otvorio djelo), ovaj put znatno dramatičniji i glasniji, te izlaganja početnog dijela teme u *fortissimo* akordima. Nakon ovoga, gotovo frenetičnoga klimaksa i dugačke pauze (koju uvijek nastojim produžiti koliko je god moguće), slijedi repriza s *codom* – Juranić dvaput upotrebljava izbjegnutu kadencu (jedan od meni najdražih harmonijskih spojeva), prije ponovnog izlaganja glavne melodije (ovoga puta skrivene u srednjem glasu) i jednostavnog završetka – a-mol kvintakorda (bez terce) te spojem dvaju suptilnih *flageoleta* u najtišem mogućem dinamičkom registru, e – a.

Ova uistinu iznimna dramatičnost djela jedan je od razloga zbog kojeg Juranićevoj *Sonati* ne mogu posvetiti više od nekoliko sati tjednog rada – što na neki način predstavlja paradoks s obzirom na to koliko je zapravo vremena potrebno kako bi se ona što kvalitetnije pripremila za koncertne izvedbe. Želim reći da ona

za mene predstavlja jednu vrstu odlaska u poseban svijet, te na mene djeluje posebnim emocionalnim intenzitetom – ponekad mi je zaista veoma teško nakon susreta s ovako iskrenom umjetnošću vratiti se u stvarnost, te je - kako bih u tom prijelazu bio što uspješniji - potrebno uložiti poseban mentalni (ali, ponekad i fizički) napor. Upravo zbog ovih kvaliteta, *Sonatu* nije lako smjestiti u kontekst programa solističkoga koncerta – ona svojim karakterom i dimenzijama u sjenu stavlja sve što joj prethodi, stoga ovom osjetljivom postupku programiranja treba pristupiti s velikom pomnjom. Na jednom sam od mojih solističkih recitala u Madridu, održanom u lipnju 2012. godine, Juranićevu *Sonatu* izveo na kraju programa koji se sastojao od djela španjolskih i hrvatskih skladatelja – radilo se o pomalo riskantnom potezu, ali taj se rizik isplatio, sudeći prema velikom oduševljenju koje je publika pokazala prema ovome djelu.

Juranićeva *Sonata,* veoma slično *Mozaiku* Anđelka Klobučara, ne spada u kategoriju lako dopadljivih skladbi te moram iskreno priznati da mi je bilo potrebno nešto više vremena kako bih se motivirao za početak ozbiljnog rada na njezinoj interpretaciji, s obzirom na iznimnu kompleksnost strukture i slojevitost glazbenog jezika, što bi mnoge izvođače moglo obeshrabriti ili čak odvratiti od dubljeg ulaska u njezinu srž (koliko mi je poznato, trenutačno samo Darko Petrinjak i ja *Sonatu* izvodimo na koncertnim pozornicama). Bila bi zaista velika šteta zadržati se na površini, jer dublji ulazak u djelo otkriva jedan sasvim nov, fantastičan svijet oblikā i boja, čije istraživanje uvijek iznova predstavlja uzbudljiv izazov.

Srđan Bulat (Split, 1986.) stekao je naobrazbu u splitskoj Srednjoj glazbenoj školi „Josip Hatze“ i Općoj gimnaziji “Marko Marulić” te na Umjetničkoj akademiji u Splitu u klasi prof. Gorana Listeša (gdje je dobio i Rektorovu nagradu Sveučilišta u Splitu za akademsku godinu 2006./2007.). Godine 2010. diplomirao je gitaru na Muzičkoj akademiji u Zagrebu u klasi prof. Darka Petrinjaka. Dobitnik je Dekanove nagrade, Rektorove nagrade Sveučilišta u Zagrebu za akademsku godinu 2009./2010. i priznanja Summa cum laude za najboljeg studenta generacije.

U srpnju 2014. godine diplomirao je s pohvalama na Royal Academy of Music u Londonu, kao prvi gitarist s ovih prostora koji je dovršio poslijediplomski studij na ovoj ustanovi, ujedno jednoj od najprestižnijih glazbenih akademija na svijetu. Srđanov studij u Londonu omogućila je organizacija ABRSM - kao najboljem međunarodnom kandidatu (neovisno o instrumentu) na audiciji za poslijediplomski studij. U rujnu 2015. godine završio je poslijediplomski specijalistički studij na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, na kojemu je glavna tema njegova specijalističkog rada bila ‘Analiza odabranih skladbi hrvatskih skladatelja za gitaru u razdoblju nakon 1970. godine’.

Srđan je osvajač najviših nagrada na gotovo svim najprestižnijim svjetskim natjecanjima za klasičnu gitaru: ‘Francisco Tarrega’ u Benicassimu, ‘Michele Pittaluga’ u Alessandriji, ‘Fernando Sor’ u Rimu, ‘Julian Arcas’ u Almeriji, ‘Alhambra’ u Valenciji, ‘Gredos San Diego’ u Madridu, ‘Maurizio Biasini’ u Bologni. Na ovim natjecanjima osvojio je i brojne specijalne nagrade, među kojima

se posebno ističu nagrade za najbolju interpretaciju španjolske glazbe. Dobinik je gotovo svih domaćih nagrada za mlade umjetnike; pobjednik je natjecanja „Ferdo Livadić“ i Tribine „Darko Lukić“ te dobitnik godišnje nagrade „Ivo Vuljević“.

Svirao je kao solist sa Zagrebačkom filharmonijom, Splitskim komornim orkestrom, Dubrovačkim simfonijskim orkestrom, „Cantus Ansamblom“, orkestrom „Vivaldi” iz Alessandrije i orkestrom Opere iz Valencije te održao brojne solističke recitale diljem svijeta (Madrid, Rim, Dublin, Kopenhagen, Oslo, Kairo, New York, Chicago, Toronto, Helsinki).

U ožujku 2011. godine snimio je u Londonu svoj prvi profesionalni CD za izdavačku kuću „RTVE Música” Španjolske državne radiotelevizije, dok je godinu dana nakon toga snimio i CD za uglednu izdavačku kuću Naxos, koji je službeno izdan u rujnu 2012. godine. Više informacija na - **www.srdjanbulat.com**

Nakladnici:
Hrvatsko društvo skladatelja
Cantus d.o.o.

Za nakladnike:
Antun Tomislav Šaban
Mirjana Matić

Urednik:
Srđan Bulat

Lektorica:
Mirna Vaupotić-Murati

Likovno oblikovanje: Luka Gusić
Priprema za tisak: Econik d.o.o.

Tisak:
Studio Flyer
Zagreb, 2016.