Vjekoslav Nježić

Autorski koncert
u povodu 50. rođendana

Utorak, 13. lipnja 2023. u 20 sati
Koncertna dvorana Vatroslava Lisinskog,
Mala dvorana

Hrvatsko društvo skladatelja
Cantus d.o.o.



Ne težim pripadnosti određenim asocijacijama ili stilskim određenjima. Ne težim ni porukama i značenjima. Oblikovanje zvuka u vremenu, uz strastveno iživljavanje, sasvim je dovoljno.

Vjekoslav Nježić

Program

Springtime, za violinu i violončelo (1995.)
I
II

Ivan Novinc, violina
Janko Franković, violončelo

Septet, za sedam glazbenika (2013.)

Cantus Ansambl
Berislav Šipuš, dirigent

Jakovljev san, za kvartet saksofona i elektroniku (2005.)

Zagrebački kvartet saksofona

Edo 2006 – Triangulum, za ansambl i sintetizator zvuka (2006.)

Cantus Ansambl
Berislav Šipuš, dirigent

Diptih za klavir, elektroniku i komorni ansambl – praizvedba
Dolcissimo
Lamentoso

Cantus Ansambl
Berislav Šipuš, dirigent
Katarina Krpan, klavir

Cantus Ansambl

Ivana Vukojević, flauta
Livia Glavinović, oboa/engleski rog
Bruno Philipp, klarineti
Istvan Matay, fagot
Hrvoje Grah, rog
Vedran Kocelj, truba
Mario Šincek, trombon
Hrvoje Sekovanić, udaraljke
Marko Mihajlović, udaraljke
Srebrenka Poljak, klavir, sintetizator
Ivan Novinc, violina, koncertni majstor
Eleonora Hil, violina
Tvrtko Pavlin, viola
Janko Franković, violončelo
Nikša Bobetko, kontrabas

Zagrebački kvartet saksofona

Dragan Sremec, sopran-saksofon
Goran Merčep, alt-saksofon
Saša Nestorović, tenor-saksofon
Matjaž Drevenšek, bariton-saksofon

Životopis

Vjekoslav Nježić (Brežice, Slovenija, 25. lipnja 1973.) studij kompozicije završio je na Muzičkoj akademiji u Zagrebu 1999. godine u razredu Stanka Horvata. Magisterij iz kompozicije i glazbene tehnologije završio je 2005. godine na Fakultetu za umjetnost, medije i tehnologiju u Hilversumu u Nizozemskoj. Od 1997. do 1999. godine bio je stipendist Grada Zagreba, a za akademsku godinu 2003./2004. dodijeljena mu je HUYGENS stipendija koju dodjeljuje Nuffic, Nizozemska organizacija za međunarodnu suradnju u visokom školstvu. Usavršavao se na ljetnim seminarima iz kompozicije u Semmeringu (1996.), Radziejowicama (1997.) i Darmstadtu (1998.), na seminaru za zborsku glazbu u Luksemburgu (1997.), na seminarima iz elektroničke glazbe u Szombathelyju (1999.) i Grožnjanu (2000.) te na seminaru za film, primijenjenu glazbu i sound-design u Kölnu, Njemačka.

Od 2001. do 2005. predavao je na Sveučilištu u Osijeku, a od 2000. paralelno i na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, gdje je trenutačno redovni profesor na Odsjeku za kompoziciju i teoriju glazbe, a od 2016. do 2019. godine bio je i pročelnik Odsjeka. Predavao je i na Akademiji dramskih umjetnosti, kolegij Aspekti glazbe, u okviru preddiplomskog sveučilišnog studija iz područja plesne umjetnosti. U zimskom semestru ak. god. 2014./2015. predavao je kolegij Polifona kompozicija kao gostujući profesor na Akademiji za glasbo u Ljubljani (Slovenija). S kolegom Krešimirom Seletkovićem na Muzičkoj akademiji u Zagrebu suizradio je studijske programe i pokrenuo kolegije Glazbena produkcija (2019.) te Stvaranje zvuka i glazbe računalnim programiranjem (2021., u suradnji s dr. Krekovićem i dr. Pošćićem).

Autor je opusa od pedesetak djela orkestralne, komorne, vokalne, elektroničke, scenske i filmske glazbe. Osim skladateljskog rada, bio je i urednik edicije notnih izdanja Ars Croatica Hrvatskoga društva skladatelja (2000. do 2003.) te glazbeni producent na snimanjima brojnih nosača zvuka i trajnih snimki za arhivu HRT-a, za što je višestruko nagrađen nagradom Porin za najbolju produkciju albuma klasične glazbe (2012., 2017., 2019. i 2023.).

U sezonama 2023./2024. i 2024./2025. Vjekoslav Nježić bit će rezidencijalni skladatelj Hrvatske radiotelevizije.

Razgovor sa skladateljem u povodu 50. rođendana

50. rođendan dobra je prilika za osvrnuti se unatrag. Promotriš li svoj skladateljski put, koje bi trenutke, osobe ili događaje izdvojio kao one koji su ti bili najvažniji i ostvarili najsnažniji utjecaj na tebe?

Jedna od meni najznačajnijih figura bio je Stanko Horvat. On mi je na prvoj godini studija predavao Osnove kompozicije, fascinirali su me i on i njegova strast prema zvuku; zvuku kao fenomenu, zvuku koji postoji sam za sebe i može se promatrati i izvan motivike, strukture itd. Nevjerojatna je bila njegova moć da studentima dočara nijanse instrumentacije, a činio je to s mnogo osobnog svjedočanstva, vlastitih primjera, slikovitih opisa kojima je doista mogao gotovo opipljivo prenijeti kako nešto zvuči. Na kraju prve godine, obratio sam mu se i zamolio da me primi u svoju klasu. Rekao je da mu je žao, ali da su Sanda Majurec i Srećko Bradić njegovi posljednji studenti, njih će te godine dovesti do diplome, a zatim uzima slobodnu godinu jer mora napisati operu – *Preobražaj*. Tada sam odlučio napisati dekanu Muzičke akademije molbu da mi se, ako postoji ikakva mogućnost, omogući da studiram kod profesora Horvata, a da u suprotnom moj studij na zagrebačkoj akademiji više neće imati smisla te se namjeravam s njega povući i tražiti druge opcije u inozemstvu. Tjedan dana kasnije sreo sam Horvata koji mi je rekao: „Čuo sam što ste sve pokrenuli. Ako doista imate takvu želju studirati kod mene, možemo se dogovoriti, ali morate me čekati godinu dana – dok ne dovršim operu.“ Tako da sam drugu godinu studija slušao sve druge predmete, a kompoziciju sam počeo slušati tek na trećoj godini.

Druga važna stvar jest iskustvo rada kao glazbeni producent u snimanju skladbi za različite nosače zvuka i tonsku arhivu HRT-a. To je posao koji bi, po mom mišljenju, svi glazbenici trebali proći jer pruža sasvim novi uvid u slušanje, ali i izvođenje

glazbe, razvija kritičko promatranje glazbe i izvedbe. Taj te posao glazbenog producenta „natjera“ i da se mnogo detaljnije baviš partiturama nego što bi možda inače mogao i stigao u slobodno vrijeme, pronikneš u sve njihove detalje i nijanse; to je iznimno korisno i važno i bilo mi je doista značajno u mom daljnjem radu s glazbom u svim poljima.

Kakvo je bilo iskustvo rada s Horvatom, na koji način te usmjeravao, jeste li se ikada razilazili u estetičkim pitanjima? Koliko profesor kompozicije utječe na svoga učenika, koliko sebe „ostavlja“ u njemu?

Nikada ni u kojem slučaju mi nije prigovorio za bilo kakav stilski pristup. Za vrijeme studija pisao sam skladbu *El Niño* za multiinstrumentalista i elektroniku (pisao sam je za Ratka Vojteka), a to je bila neka više „techno“ glazba, pomislio sam – što će Horvat na to reći? Nije imao nikakvih loših komentara, dapače, njega je zanimalo upravo to da pruži svojim studentima puno prostora u stilskom određenju. No, ono na što je uvijek iznimno obraćao pažnju, neovisno o estetičkom izrazu, jest plasman materijala u odnosu na instrument, što na kojem instrumentu dobro zvuči i u kombinaciji s čime – to je možda najvažnija stvar koju i danas nosim sa sobom i koristim u svome stvaralaštvu.

Odnedavno imaš i svoju klasu – svog prvog studenta elektroničke kompozicije. Kako si ti pristupio tom poslu i ispunjava li te pedagoški rad? I prije nego si počeo predavati kompoziciju, predavao si mnoge druge predmete, meni si bio profesor na dvama kolegijima i predavao si s velikim entuzijazmom, poticao nas da čitamo, gledamo filmove, razgovaramo o umjetnosti.

Smatram da je jako važno u studentima potaknuti žar, strast, da se fasciniraju nečime, da u njima „upališ“ onu početnu iskru. Dalje student leti sam, ti ga kao profesor samo podržavaš i

pred njega polažeš određene tračnice za koje smatraš da bi još trebao i mogao osvojiti. Taj prvi impuls, tu iskru, to otkrivanje novog svijeta – ostvariti to jest profesorov najvažniji posao. Tijekom prva tri mjeseca rada s mojim studentom Lovrom Stipčevićem bilo mi je stoga jako važno stvoriti odnos prema kolegiju kompozicije kao prema nečemu posebnom, zanimljivom, magičnom.

Postoji li nešto što još nisi ostvario u svojoj karijeri, a želio si, odnosno postoji li kakvo žaljenje za nekom neostvarenom prilikom? Rekao si mi i da bi, da nisi uspio studirati u Horvatovoj klasi, vjerojatno završio u Beču, već si tada razgovarao s Beatom Furrerom i Erichom Urbannerom koji su te bili spremni primiti u svoje razrede. Jesi li razmišljao o tome da ostaneš u inozemstvu, pitaš li se li što bi bilo da su se stvari tako odvile?

Ni za čime ne žalim, ni u kojem segmentu. Zadovoljan sam svime što sam ostvario. Zapravo se užasavam riječi *karijera* – ako je ona u prvom planu, to podrazumijeva da je mnogo drugoga važnoga stavljeno po strani. Ta riječ podrazumijeva i neki diktat stalnog napretka, bavljenja životopisom, skupljanjem programa, kritika, a meni je to sve odbojno. Nemam pojma gdje su programi koncerata na kojima su se izvodile moje skladbe. Sretan sam da neki drugi, meni jako važni životni činitelji nisu nikad bili podređeni komponiranju i muzici, poput moje obitelji, supruge, djece, našeg privatnog života, zajedničkog vremena; to mi je sve mnogo važnije od nekih izvedbi, nagrada, titula i pljeska.

Prvu kompoziciju skladao si u dobi od 17 godina – jesi li i prije toga pokazivao žar za kreacijom, stvaralaštvom?

Da, prvu skladbu skladao sam u srednjoj školi. U okviru nastave u glazbenoj školi (bio sam teoretičar) morao sam sudjelovati kao izvođač u nekom ansamblu – orkestru ili zboru. Ja sam odabrao

svirati u orkestru harmonika, u Akademskom harmonikaškom orkestru Ivan Goran Kovačić koji je djelovao u Slovenskom domu, jer mi je tamo bila dobra ekipa. Iako nikada ranije nisam svirao harmoniku, budući da sam odlično svirao klavir, lako sam se snašao s klavijaturom. Umjetnički voditelj ansambla, Zvonko Šiljac, znao je da volim puno improvizirati i istraživati pa mi je predložio da nešto i skladam za orkestar.

Da, jako sam volio „skidati" glazbu i svirati je pa onda improvizirati; jednu sam godinu u srednjoj školi hospitirao na nastavi jazza kod Zlatka Dvoržaka na odjelu za zabavnu glazbu i jazz Glazbene škole Vatroslava Lisinskog, svašta me zanimalo. Uglavnom, Šiljac me potaknuo da prvi put nešto sam skladam – tako je nastala skladba *Entelecheia* za harmonikaški orkestar, s kojom sam se na kraju prijavio i na studij, odnosno prijemni ispit za studij kompozicije na Muzičkoj akademiji. Prije tog iskustva možda nisam imao toliku želju da skladam koliko da sviram glazbu, proživljavam je, improviziram... A nakon njega počeo sam razmišljati – vidiš, ovo je zgodno; počeo sam se baviti mišlju o studiju kompozicije.

Do tog te trenutka život više usmjeravao prema tehničkoj struci – završio si Tehničku školu Ruđera Boškovića. Jesu li tvoji roditelji glazbene struke i kako su reagirali na promjenu karijere, odnosno odabir kompozicije kao tvog životnog poziva?

Da, logičan izbor bio bi da sam nakon srednje škole upisao FER. Mojim je roditeljima, koji nisu glazbene struke, taj moj izbor bio pomalo zastrašujuć, što razumijem, jer im je to bilo posve nepoznato.

Kada se spomene hrvatska elektronička glazba, tvoje ime zasigurno među prvima pada na pamet. Elektronika je svakako nezaobilazan element dio tvoga opusa. Kada

se pojavio interes za nju i koliko je na tebe utjecala nastava kod Zlatka Tanodija, zasigurno ključne ličnosti elektroničke glazbe u Hrvatskoj?

S obzirom na to da sam pohađao tehničku školu, elektronika mi je bila bliska, a taj se interes sve više intenzivirao, posebno nakon upoznavanja s platformom Kyma (danas Capybara). Taj sam sustav upoznao upravo na nastavi kod Zlatka Tanodija, koji je osnovao elektronički studio na Muzičkoj akademiji te smo sredinom 90-ih kolega Krešimir Seletković i ja kod njega slušali kolegij Osnove elektroničke glazbe. Platforma Kyma izazivala je fascinaciju mogućnostima elektronike. Riječ je o sjajnom računalu, optimiziranom za rad na DSP-u, s ogromnim mogućnostima.

Koristiš li elektroniku kako bi proširio spektar mogućnosti izraza, nastavlja li onda tamo gdje staju „živi" instrumenti? Ili te zanima upravo to suprotstavljanje živog i neživog, prirodnog i umjetnog?

I jedno i drugo. Što se prvog tiče – većina klasičnih instrumenata ima isti način širenja alikvotnoga niza – oktava, kvinta, kvarta, terca itd. Gradi se drukčije samo kod instrumenata koji rezoniraju cijelom svojom (kružnom) površinom – kao što su timpani, tibetanske zdjele, zvona itd. Njihova je matematika drukčija. Svi ostali instrumenti imaju isti DNK. Boje su drukčije, ali odnosi u proizvodnji tona su temeljno isti. Ako se želimo odmaknuti od te zadanosti, promijeniti prirodu zvuka, mogu se koristiti ili multifonici ili proširene tehnike sviranja instrumenata. Ili se možemo potpuno udaljiti od te zadane prirode uvođenjem elektronike. Ja biram ovaj drugi pristup. Često to ovako zamišljam – ako je klasični instrument riba, onda ću toj ribi dati da pliva u vodi, svom prirodnom okruženju, neću ribu tjerati da leti. Ako želim da riba leti – za to ću stvoriti umjetnu ribu. Mislim da je glazbenicima također važno da njihov instrument dobro zvuči, a on dobro zvuči kada se dopušta njegovoj prirodi da izađe na površinu.

Odnos živo/neživo drugi mi je važan aspekt korištenja elektronike. Prvi put sam taj odnos koristio u skladbi *Chronostasis*, ali na zanimljiv način – „žive“ instrumente učinio sam statičnima, s malo pokreta, dok sam elektroniku pokušao učiniti živom.

Magisterij iz kompozicije i glazbene tehnologije završio si 2005. na Fakultetu za umjetnost, medije i tehnologiju u Hilversumu u Nizozemskoj. Što ti je značio taj studij?

Upoznao sam mnogo izvrsnih glazbenika koji su imali doista strastven odnos prema glazbi i umjetnosti. No možda najvažnija stvar koju sam tamo iskusio bio je kontakt s plesačima. Naš studij bio je tako koncipiran da je rad bio usmjeren prema projektima, javnim prezentacijama našega rada. Moj fakultet imao je vezu s Rotterdamom i ondašnjom Akademijom za ples te su nam često dolazili njihovi koreografi s kojima smo surađivali. Tako je nastala i moja glazba za balet *Like Another Life*, na koju je koreografiju oblikovala Liat Magnezy, tada studentica kao i ja. Ta mi je suradnja dala sasvim nov i drukčiji uvid u oblikovanje glazbe i komponiranje, pokazala koliko je važno prilagoditi se i biti spreman na kompromis te koliko je rad na takvom zajedničkom projektu drukčiji od onoga kada si sam pred svojom kompozicijom i oblikuješ je kako želiš. Koreografi rade scene za koje ti isporučuješ glazbu naručenog trajanja, određene situacije, da to tako nazovemo. Ali zapravo do samog kraja kreativnog procesa ne možeš znati kako će tvoja glazba na kraju biti „posložena“ u cjelinu, koreografi su ti koji oblikuju završni izgled djela. Imao sam sreću raditi s izvrsnim koreografima koji dobro razumiju glazbu, protok vremena, dramaturgiju, oblikovanje luka... Jedna od njih je i Snježana Abramović, koja je koreografirala balet *Chronostasis*.

Kada već spominjemo *Chronostasis,* otkuda potječe tvoja fascinacija vremenom i njegovim protokom, subjektivnim i objektivnim?

Prvi susret s promišljanjem vremena bio je na studiju kompozicije, na već spomenutom kolegiju Osnove elektroničke glazbe kod Zlatka Tanodija. Bilo je to pri susretu sa Shepard-Risset-glissandom, svojevrsnom akustičkom iluzijom – jedan te isti padajući glissando možeš slušati beskonačno. Taj ton stalno pada i slušatelju se uvijek iznova čini da će dotaknuti dno, no to se ne događa. Stoga je taj glissando zapravo statičan, a slušatelj nema osjećaj protoka već statičnosti vremena. Taj me fenomen jako zaintrigirao, iznenadio, potaknuo na promišljanje vremena kao stanja. Koristio sam taj efekt iluzije statičnosti vremena u više svojih kompozicija, primjerice *Jakovljevu snu* te u spomenutoj glazbi *Chronostasis*, na što i aludiram naslovom.

Koji su skladatelji i/ili stilovi posebno utjecali na tebe i tvoj skladateljski izraz?

Nisu mi toliko bili bitni stilovi ili izrazi nekih skladatelja, koliko oni sami kao ljudi, razgovori i druženja s njima, razmjene ideja... Jedan od važnih utjecaja svakako je bio Hans Timmermans s kojim sam radio u Nizozemskoj. S njim sam ostvario prisan odnos, postali smo prijatelji, a ta njegova mirnoća i staloženost te neopterećenost karijerom, o čemu smo ranije razgovarali, puno su utjecali na mene i moje viđenje ovog posla. On je vodio ICMC – International Computer Music Conference, dakle imao je istaknutu i visoku funkciju u jednoj uglednoj organizaciji, no ostao je vrlo jednostavan i drag čovjek. Sjećam se i Petera Michaela Hamela, kojeg sam upoznao na seminaru u Poljskoj, u Radziejowicama. On nije neko, da tako kažem, „veliko ime" njemačke skladateljske scene, ali piše predivnu muziku, pitomu, ljudsku – iskrenu. Uglavnom, na taj smo seminar svi došli, s raznih krajeva svijeta, kako bismo upoznali slavnog Krzysztofa Pendereckog. Penderecki nije došao, a mi smo dva tjedna proveli s Hamelom i novozelandskim skladateljem Jackom Bodyjem.

Obojica su ne samo divni skladatelji, već i prekrasni ljudi. Hamel nam je jednom prilikom rekao: „Ja vas ne mogu naučiti da budete dobri skladatelji, to vas nitko ne može naučiti. No mogu vas naučiti kako da budete slavni skladatelji. Sve što trebate za to jesu tri prijatelja – prijatelj dirigent, prijatelj izdavač i prijatelj kritičar.“ Naravno, bio je ironičan. No tada sam bio siguran kakav ja skladatelj želim biti – takav ne. Moja je sreća, da tako kažem, kao i većine mojih kolega u Zagrebu, da možemo raditi na zagrebačkoj Akademiji i tako si osigurati redovna primanja, a skladateljskim se radom baviti kako, kada i koliko želimo. To je luksuz. Možda bih drukčije razmišljao o karijeri da se moram boriti za egzistenciju, životnu i skladateljsku, da se moram trgati da osiguram izvedbe svojih djela, narudžbe, snimke...

Bi li rekao da imaš neki svoj stil i koliko se on mijenjao tijekom vremena?

Ako i postoji, on je na nekoj razini koju ja ne vidim. Ne čini mi se da u mojim djelima postoji nešto što je stalno prisutno. Možda netko drugi nešto može zamijetiti, no ja doista ne. Nemam neke „svoje“ motive, harmonije, neki način artikulacije... Možda često pišem diptihe, odnosno moje skladbe često sadrže neke binarne odnose stavaka ili dijelova, kontraste. To je jedino što vidim kao neku zajedničku nit moga pristupa skladanju.

Skladaš li isključivo „po narudžbi“ ili katkada i bez posebnog povoda, potaknut inspiracijom? Postoji li uopće inspiracija? Koliki dio skladbe je inspiracija, a koliki rad i razrada, kombinatorika?

Rekao bih da se često igram. Kad svi odu spavati, kad ostanem sam za računalom, volim istraživati što ima novo u nekim kompjuterskim programima za stvaranje i obradu zvuka. Uzmem neki materijal, igram se njime u tim programima i istražujem što sve mogu dobiti. Tada nastanu neki segmenti koje „pospremim“

uz napomenu, primjerice: „Dobro je – pogledaj kraj“. Stvaram takvu jednu zalihu igrarija. Kada trebam nešto skladati, mogu uvijek posegnuti za nečim iz te zalihe.

Prilično sam udaljen od romantičarske ideje inspiracije, ali vjerujem da postoje određena stanja koja te proganjaju – voziš se u tramvaju pa ti u glavu neprestano dolaze završne scene prije odjavne špice nekoga filma; šećeš, a vraćaju ti se u svijest neke slike ili misli iz knjige koju si čitao. To svakako može utjecati na skladatelja i na ono što će pisati – primjerice, u kojem će tempu započeti kompoziciju. To može biti neki početni impuls, a onda slijedi ono što spominješ u pitanju – slaganje, kombinatorika, artikulacija, isprobavanje materijala... Ali to je isto neka vrsta igre.

Koliko ti je važan unutarnji sklad partiture, onaj slušatelju možda nevidljiv red na kojem počiva skladba, a koliko finalni rezultat u zvuku, odnosno ono što dopire do prosječnog slušatelja koji nema uvid u partituru?

Nikada mi plan ili dosljednost u provođenju neke tehnike, forme ili konstrukcije nisu prioritet niti želim da postanu sami sebi svrhom. Zato, recimo, nikada nisam koristio dodekafonsku tehniku skladanja. Da je i koristim, ne bi mi bio problem zamijeniti koji ton odnosno ne poštovati zadani niz, ako bi mi tako skladba bolje zvučala, što bi u tom sustavu bilo shvaćeno kao pogreška.

Iako, u nekim sam skladbama ipak koristio unaprijed zadani parametar, a to je matematički niz. Koristio sam razne matematičke nizove, primjerice Fibonaccijev ili Padovanov niz. Zanimljivo mi je kako sam njihovom primjenom na pojedine aspekte gradnje kompozicije dobio jako zaokružene i stabilne rezultate u zvuku. Takav rezultat ne može se postići randomizacijom. Recimo, ako započinjem kompoziciju i želim da ona postupno raste, ako želim izgraditi gradaciju, mogu to učiniti na različite načine (linearno, simetrično), no ako tu gradaciju

postavim tako da slijedi Fibonaccijev niz, dobivam dojam prirodne, postupne i „glatke“ gradacije. U te nizove usađen je neki prirodan red. Igrao sam se nizovima i u izgradnji akorada i jako mi je odgovarao na taj način dobiveni zvuk.

Nisi sklon izvanglazbenim sadržajima u svojoj glazbi?

To je skliski teren. Ni u *Potjehu*, koji je skladan prema bajci Ivane Brlić Mažuranić pa odmah izaziva konotaciju programnoga, ne bavim se pričom u doslovnom smislu, ne prepričavam sadržaj, ne slijedim fabulu. Postoje odnosi, to da, postoje poveznice, doticaj s dramaturgijom priče. Primjerice, živi instrumenti predstavljaju svijet ljudi, dok su sva nadnaravna bića izražena elektronikom. Evo, ponovno jedna dualnost/oprečnost koju iskazujem živim instrumentima i elektronikom.

Rijetko si skladao vokalnu glazbu? Glas ti nije inspirativan?

Glas je najveća inspiracija. A nisam za njega baš puno pisao – jer ga se bojim (smijeh). Glas je čudo. Ako uzmemo bilo koji instrument orkestra i „provučemo“ ga kroz spektralnu analizu, rezultati su vrlo jasni i pregledni, crno-bijeli. A glas – glas je poseban, mnogo kompleksniji. Iako je fizika ista, u njemu je sadržan i šum i vokal, ali i formanti, koji određuju boju, koji čine da glas svake osobe ima jedinstven zvuk. Ljudski glas je poseban, misterij je zašto na nas tako snažno djeluje.

Ne voliš ni pisati komentare o svojim djelima, najčešće je to tek neka osnovna informacija o naručitelju i drugi tehnički podaci o skladbi, no ne i detaljnija elaboracija o njezinu sadržaju. Za jednu skladbu, praizvedenu na Glazbenoj tribini u Opatiji komentar je čak bio samo – „No comment“. Zašto je to tako? Ne smatraš li da bi

možda nekim tekstom, opisom, pričom, prosječnom slušatelju mogao približiti ili rasvijetliti svoju glazbu?

Mislim da to nije potrebno. Nešto ili doživiš ili ne doživiš. Ako skladba sama ne može ostaviti dojam na slušatelja, ako nije dovoljno snažna, onda postoji neki problem s tom skladbom. Ako je ona smislena, ima dramaturški luk, ako nosi svoju vremensku ljepotu, onda joj nije potrebno nikakvo objašnjenje da bi slušatelj tu ljepotu bolje razumio ili doživio. Ti veliki opisi često su puni ega i poziranja, lako je nakon što napišeš skladbu krenuti izmišljati opise toga što se u njoj nalazi, kakva su to istraživanja, promišljanja itd. Nema tu iskrenosti i strasti. Svidjela mi se jedna izložba na kojoj sam bio, a na kojoj je autor napisao da tom izložbom ništa ne poručuje, ništa ne istražuje i ništa ne propitkuje.

Kako je jednom skladatelju biti u braku sa skladateljicom? Koliko sudjelujete u kreativnim procesima onog drugog?

Fantastično. Uživamo u zajedničkom slušanju i otkrivanju lijepe glazbe, često nas ista stvar može fascinirati i izazvati da kažemo: „Wow!“ Pri skladanju, jedno drugome dajemo najviše neke sugestije tehničke prirode, ali ne i o samoj glazbi i njezinu razlaganju. Meni se jako sviđa kako piše Viktorija, piše lijepu, pitomu glazbu. I piše s mnogo većom lakoćom od mene. Ja moram napisati tri klavirska koncerta da bih dobio dva dobra stavka.

Netom si dovršio novu skladbu, a što te čeka dalje?

Prvo me čeka nova skladba za Zbor HRT-a, koja će biti praizvedena na proljeće iduće godine. Ali čekaju me moja djeca, knjige, filmovi i radovi u vrtu. To su moji planovi.

O skladbama na programu:

Skladba ***Springtime*** za violinu i violončelo studentsko je djelo Vjekoslava Nježića, ali i jedna od njegovih najizvođenijih skladbi. Prisjećajući se njezina nastanka, skladatelj kaže: „Po planu i programu studija kompozicije, na drugoj su godini studija na redu bili gudači. Prva ideja bila je da se skladba zato zove *Stringtime*, no bilo je proljeće pa je, eto, nastao *Springtime.* Skladba mi je draga jer su je različiti glazbenici više puta izvodili.“ Dva stavka kompozicije omogućuju izvođačima da pokažu svoje tehničke, ali i interpretativne vještine, a posebno se u drugom stavku imaju priliku igrati ekspresivnošću i oblikovanjem boja, uranjajući u preplitanja i pretapanja u kojima se, s obzirom na to da sviraju u bliskim registrima, polako brišu granice dvaju instrumenata. Prvi stavak temelji se na snažno oblikovanim gestama razlomljenih melodijskih linija i izražene pokretnosti, kao i izrazitom rastu napetosti. Skladbu su praizveli (tada Nježićevi kolege studenti) violinist Emil Gabrić i violončelist Thomas Burić, u svibnju 1995. godine na Danima Muzičke akademije u Maloj dvorani HGZ-a. Na Međunarodnoj ljetnoj akademiji Beč-Prag-Budimpešta (Semmering, Austrija) za ovu je skladbu Nježić nagrađen prvom nagradom.

Septet za sedam glazbenika nastao je na narudžbu 27. Muzičkog biennala Zagreb 2013. godine. Ususret primanju Hrvatske u Europsku uniju, tadašnje umjetničko vodstvo (Krešimir Seletković i Frano Đurović) u okviru festivala kreiralo je dva mini-ciklusa: Outside i Inside EU. Potonji je činilo sedam koncertnih poslijepodneva u HGZ-u na kojima su različiti izvođači, u formacijama od sola pa rastući postupno do seksteta, predstavljali skladatelje iz svih 27 država članica EU, dok je posljednji dan, 18. travnja 2013. – sa septetom izvođača na pozornici – bio posvećen novoj (budućoj) članici, Hrvatskoj. Sedam hrvatskih skladatelja dobilo je zadatak skladati sedam skladbi za sedmero

glazbenika, u trajanju od sedam minuta. Vjekoslav Nježić svoju je skladbu nazvao jednostavno – Septet. Pomalo neuobičajen instrumentalni sastav (za tu je priliku osnovan ad hoc Festivalski septet) sačinjavali su flauta, klarinet, trombon, klavir, udaraljke, viola i kontrabas. Udarac marimbe označava početak. Jedan po jedan instrument započinje solo nastup, donose kovitlanje vrtoglavih, ritmiziranih i punktualističkih linija, a njihove nastupe odjeljuje udar marimbe poput nekih dijelova rituala. Flauta i klarinet predstavljaju se sami, istim putem kreće i kontrabas, no u riječ mu stalno upada viola; kao par se predstavljaju i trombon i klavir. Nakon što su se svi predstavili, slijedi odsjek u kojem se u gotovo kanonskim pomacima instrumenti slažu jedan na drugi, gotovo kao da se igraju istražujući kako zvuče zajedno u različitim kombinacijama, a sada i udaraljke dobivaju priliku doći do izražaja. Ovaj se motoričan, gotovo maničan korak u jednom trenutku neočekivano i naglo zaustavlja – kao da smo uletjeli u *slow motion* scenu, u kojoj protok vremena ima drukčija pravila. Na kraju se, ponovno naznačeno udarom marimbe, vraćamo gestama početka, no s mnogo naglijom gradacijom napetosti i zgušnjavanjem zvuka. Pokret se naglo prekida, a odzvone izrečenoga zaokružuje i zaustavlja finalni ton marimbe.

Jakovljev san skladba je za kvartet saksofona i elektroniku nastala na narudžbu 23. Muzičkog biennala Zagreb, a praizveo ju je Zagrebački kvartet saksofona 18. travnja 2005. u Muzeju Mimara. Skladatelj je uz glazbu priložio i biblijski citat iz Knjige Postanka: *I usne san: ljestve stoje na zemlji, a vrhom do neba dopiru, i anđeli Božji po njima se penju i silaze.* „Možda bi netko mogao pomisliti, s obzirom na biblijski citat koji sam priložio kao komentar uz djelo, da se radi o nekom djelu nastalom na temelju religijske inspiracije“, govori Nježić, „no to nije slučaj. Jednostavno sam bio fasciniran tom pričom, Jakov je sanjao anđele koji se neprestano uspinju i silaze stepenicama. Ti entiteti, anđeli, oni su bestjelesni i bezvremenski, a kreću se u vremenu, gore-dolje, kako je to moguće? A sve se odvija još i u snu – gdje je tu vrijeme? Radi se zapravo o jednom stanju“, zaključuje

autor, potvrđujući i u ovome djelu fascinaciju promatranjem vremena kao stanja, a ne protočnosti. Skladba je također sazdana u dva dijela, koja se razlikuju brzinom pokreta i protočnosti, no oba sugeriraju gibanje u mjestu i izvan vremena. Iako možda najdeskriptivnija skladba u Nježićevu opusu, ona i odvojena od sugestije slika koje su skladatelju poslužile kao inicijalna inspiracija sadrži jednu doista ugodnu eteričnost i profinjenost koja je čini primamljivom slušateljevu uhu i duhu.

Edo 2006 – Triangulum skladba je nastala potaknuta višegodišnjim druženjem Vjekoslava Nježića i Zorana Šćekića te proučavanjem Šćekićevih teorija o intonaciji prirodne ugodbe (*just intonation*), nasuprot današnjem sustavu jednolike temperacije koji prevladava, a koji je nastao aproksimacijom odnosa intervala, iz razloga praktične prirode. „Mislim da je Zoran napravio jedan iznimno važan teorijski rad, gotovo da od Rameaua do danas nije bilo važnijeg rada“, rekao je Nježić. U prirodnoj intonaciji su intervali postavljeni u odnosima cijelih brojeva, npr. 1:2, 2:3, 3:4 itd. Trokut u naslovu skladbe odnosi se na pravokutni (Pitagorin) trokut s odnosima stranica 3:4:5, na kojem je Šćekić izgradio svoj sustav geometrijskih skala, inovativno znanstveno-matematičko rješenje koje omogućuje sve modulacije tako da Pitagorini intervali ostaju savršeni, a ne tek približni. Taj je trokut temelj trozvukâ na kojima počiva ova skladba. Upitan je li mu bitno da slušatelj „čuje“, odnosno zapazi te trokute, Nježić odgovara: „Ne, igra trokutima samo je način na koji sam gradio skladbu, iako (kao i obično) nisam bio u tome potpuno dosljedan.“ Skladbu je naručio dirigent Edo Mičić, voditelj austrijskog ansambla Zeitfluss, s kojim je djelo i praizveo 25. lipnja 2006. u Grazu, u dvorani Minoritensaal. Trokuti iz naslova najlakše se mogu zapaziti u rastavljenim akordima kojima nas harfa (koju u večerašnjoj izvedbi mijenja sintetizator zvuka) uvodi u djelo. Postupnim priključivanjem ostalih instrumenata stvara se dvojno tkivo; gudači i limeni puhači stvaraju gusti tepih boje, nad kojim se u eteričnim zibanjima kreću drveni puhači. Situacija se razvija, svi instrumenti preuzimaju gibanja koja su zadali drveni

puhači, ali transformirajući njihova nježnija zibanja u silovite, razlomljene geste. Naglim rezom nastupa drugi odsjek skladbe, koji predstavlja (za Nježića tipičan) binarni (kontrastni) odnos. Ovaj se dio skladbe u početku gradi na uzlaznim glissandima (svojevrsna simulacija „beskonačnog" Shepard-Risset-glissanda) nakon čega se sporadičnim zapjevima dugih tonova oblikuje gotovo plutajuće, beštežinsko (i bezvremensko!) stanje. Skladba završava svojevrsnom codom – pjesmom (*Cantus*) triju usamljenih instrumenata – klarineta, flaute i violine.

Diptih za klavir, elektroniku i ansambl nova je skladba Vjekoslava Nježića koja će večeras doživjeti praizvedbu. „Prvi stavak (*Dolcissimo*) temelji se na dječjoj pjesmici *Hänschen klein* (*Mali Ivica*). Napisao sam mnogo drugih varijanti prije ove... Siguran sam da će mnogi reći da u skladbi nije iskorišten klavir i da skladba ne ispunjava očekivanja u pogledu djela koje donosi solo klavir uz ansambl... Nemam problem s tim. Želio sam napraviti nešto drukčije, drukčiju glazbu za kraj koncerta od svega onoga što ćemo čuti prije, stvoriti odmak. A ta jednostavna, iskrena i nevina dječja pjesmica jako mi rezonira u kontekstu onoga što se oko nas događa u svijetu, kaosa koji nas okružuje. Kao na kraju Bergovog *Wozzecka*, kada se dječak, nakon ubojstva majke, igra u parku nesvjestan tragedije koja ga je zadesila. Takva scena je strašno potresna, meni i više od krika ili vriska. Elektronika je ta koja u ovome djelu ukazuje na odmak od jednostavne dječje pjesmice. Drugi stavak (*Lamentoso*) odjavna je špica – koncert je završio, ja sam otišao, svatko je ostao sam sa sobom, u miru. Otkad mi je predložen autorski koncert, užasavao sam se bombastičnog kraja, spektakla, više nije vrijeme za to, za ekstazu. Potreban je mir."

Kronološki popis skladbi:

Entelecheia, za harmonikaški orkestar (1990.)

Pet komada za klavir (1994.)

Četiri stavka za trinaest gudača (1995.)

Movements, za gudački orkestar (1995.)

Springtime, za violinu i violončelo (1995.)

Solo za violu (1995.)

Monodie, za flautu solo (1996.)

Sa zvijezdama i mi zapadamo, za mezzosopran i simfonijski orkestar (1997.)

Strofe Vesne K., za puhački trio (1997.)

Suoi piccoli piedi di neve, za čembalo i puhački ansambl (1997.)

Voce me, za ženski zbor (1997.)

Illuminations, za simfonijski orkestar (1998.)

As the Time…, za klavir (1998.)

El Niño, za multiinstrumentalista i elektroniku (1999.)

Intro, za puhački kvintet i dva kontrabasa (1999.)

Traces (The Oblivion of Sleep), za orkestar i elektroniku (2001.)

Vodena lutka, elektronička skladba (2002.)

Chronostasis, za devet gudača i elektroniku (2003.)

Rheyngaerdske kronike, elektronička skladba (2003.)

Flori temporali, za trubu, orgulje i snimku (2004.)

Like Another Life, balet (2004.)

Glazba za film *Grau* (2004.)

Jakovljev san, za kvartet saksofona i snimku (2005.)

Chronostasis, multimedijalni komorni balet (2005.)

Edo 2006 – Triangulum, za komorni orkestar (2006.)

Koha për kangë, za gitaru i komorni orkestar (2006.)

S prvim snijegom, za tri violončela i snimku (2007.)

Lontano dappertutto, za gudački kvartet (2007.)

Sekvence i ostinati, za violinu, violončelo i klavir (2008.)

Glazba za film *Voyage* (2008.)

Pljačka banke, audiovizualna kompozicija (2009.)

Verso ecoico, za puhače (2011.)

Do posljednjeg zbora, elektronička skladba (2011.)

Klik klak, elektronička skladba (2012.)

Invencija prema Es duru, za klavir (2013.)

Vrata percepcije, glazba za multimedijalnu baletnu predstavu (2013.)

Septet, za komorni ansambl (2013.)

Prve note, za komorni orkestar (2014.)

Fragmenti, glazba za multimedijalnu baletnu predstavu (2015.)

Mur bur, za pet glasova i violu (2015.)

Akademska suita – stavak *Techno Air*, (2015.)

Ludus temporalis, elektronička skladba (2016.)

Kako je Potjeh tražio istinu, za orkestar, elektroniku i svjetla (2017.)

...summons, elektronička skladba (2019.)

Na dnu mora i *Orange vs Blue*, elektroničke skladbe (2020.)

Sonus argentus za klarinet i klavir (2021.)

Hommage S. za klavir (2022.)

Diptih, za klavir, elektroniku i komorni ansambl (2023.)

Notna izdanja

Koha për kangë (*Vrijeme za pjesmu*), za gitaru i komorni sastav (Pučko otvoreno učilište Samobor, 2006.)

Traces (*Oblivion of Sleep*), za orkestar i elektroniku (Cantus, 2007.)

Springtime, za violinu i violončelo (Cantus, 2017.)

Monodie, za flautu solo (Cantus, 2017.)

Diskografija

El Niño, za multiinstrumentalista i elektroniku (objavljeno na albumu *Etnophonia* Ratka Vojteka, Croatia Records, 1999.)

As *the Time*, za klavir solo (objavljeno na albumima *Ante Milić: As the Time*, Cantus, 2019. i *Introspekcija*, Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, 2019.)

...summons, elektronička skladba (objavljeno na albumu *Introspekcija*, Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, 2019.)

Skladbe objavljene na autorskom nosaču zvuka *Vjekoslav Nježić* (Cantus, 2019.):

Illuminations, za orkestar

Traces (*Oblivion of Sleep*), za orkestar i elektroniku

Chronistasis, za devet gudača i elektroniku

Kako je Potjeh tražio istinu, za simfonijski orkestar, elektroniku i svjetla

Strofe Vesne K., za puhački trio (objavljeno na albumu *Zagrebački puhački trio: 50 godina*, Nota Bene, 2020.)

Monodie, za flautu solo (objavljeno na albumu *Ana Batinica: Pticopjev*, Cantus, 2022.)

Hommage S., za klavir solo (CD pijanistice Sabine Zelić – trenutačno u pripremi za objavljivanje).

Zapisi o skladatelju i njegovim djelima

S druge je strane Nježićeva skadba *Traces* pokazala potpunu zaokruženost. Nježić je u orkestralnu partituru interferirao fragmente nekih svojih ranijih djela, no ne samo kao reminiscenciju ili u službi površinskog efekta, nego kao sastavni skladateljski materijal kojega je vrlo muzikalno, skladateljski razložno i sa zavidnom mjerom ugradio u temelje ove lijepe skladbe koja je vrijeme uspjela zaustaviti na nekoliko trenutaka i pružiti nam jednu moguću sliku sadašnjosti.

Dodi Komanov, Vijenac br. 187, 3. svibnja 2001.

„*Chronostasis* (*Vrijeme koje stoji*) pojam je iz psihoakustike, a izrasta iz ideje o relativnosti percepcije vremenskoga toka. U skladbi se autor koristi beskonačnim glissandom (u elektroakustici poznat kao Shepard-Risset-glissando) koji nema ograničenja frekvencijskog opsega. Stoga je taj glissando zapravo statičan, a nositelji su pokreta harmonijske progresije. Kombinacijom ta dva idioma postižu se fini pomaci, odnosno poremećaji u doživljaju vremenskog protoka. Pritom električnim putem kreirani glissando povezuje živu glazbu gudača koja djeluje poput zadana glasa i čini željeni kontrast. Sve u svemu, Nježić je baletu osigurao finu zvučnu kulisu unutar skladne multimedijalne cjeline, koja u igri s odnosima i ljepotom omogućuje različite percepcije u slušatelja/gledatelja, već prema sposobnosti samostalna kreiranja vlastitih zvučnih slika.“

Višnja Požgaj, Vijenac br. 187, 28. svibnja 2005.

Osvježenje manifestacije [bila je] praizvedba djela *Koha për kangë* za gitaru i komorni ansambl Vjekoslava Nježića, nastala na narudžbu festivala i posvećena prošlogodišnjem pobjedniku Çekuu. Budući da je Nježić skladajući djelo mnogo vremena provodio s mladim gitaristom, želja mu je bila zajedno s njim

pronaći i odgovarajući naslov. Njegov je prijedlog bio da naziv sadrži pojam vremena, a Petrit je uočio zvučnost riječi vrijeme i pjesma na svojemu materinskom jeziku te su tako u konačnici došli do naslova *Koha për kangë*, koji u prijevodu s albanskoga jezika znači Vrijeme za pjesmu. Međusobno razumijevanje skladatelja i glazbenika došlo je do punog izražaja prilikom izvedbe toga smislenog djela meditativnog ugođaja i očaravajuće protočnosti. Poigravajući se višeslojnošću dinamike bez inzistiranja na širokom melodijskom razvoju, Nježić je pokazao znalačko umijeće uobličavanja i stapanja zvukovnih boja gitare i ansambla.

Bojana Plećaš Kalebota, Časopis Cantus br. 141-142, prosinac 2006.

Unatoč matematičkom predlošku (omjeri Pitagorina trokuta), znana eteričnost Nježićeva jezika ponovno je došla do izražaja u skladbi *Edo 2006 — Triangulum*. Nježić voli obuhvatiti cjelokupni glazbeni univerzum pa je poseban zvuk doslovno „okupao" Malu dvoranu V. Lisinskog. Ne znam je li to bio svojevrsni bijeg od stvarnosti u glazbu, ali je uz savršenu izvedbu Cantus Ansambla i dirigenta Berislava Šipuša, također učenika Stanka Horvata, upravo taj zvuk bio idealan završetak koncerta posvećena skladateljskim opusima Stanka Horvata i njegovih nasljednika.

Irena Paulus, Časopis Cantus br. 155, travanj 2009.

Prvo djelo, Nježićeva skladba [*Jakovljev san*], bilo je pak spona s elementima kvalitete zvuka u mnogim nijansama, a što odlikuje svaku izvedbu ZKS-a. Partitura tonski precizna, strukturalno jasno postavljena sa živim intenzitetom u oblikovnosti forme, odiše u vrlo rafiniranoj mjeri aspektom deskriptivnosti. Ali, skladatelj ne prelazi u izričaj površnosti i izvedba je stoga s jedne strane podcrtala sve značajke djela, a s druge strane ocrtala prostor slobodne, nepatvorene refleksije.

Dodi Komanov, portal klasika.hr, 12. veljače 2012.

Već su uvodni taktovi *Jakovljeva sna* u pravome smislu riječi evocirali stanja na granici zbilje i iluzije gdje je gusto tonsko tkivo, prisutno kroz trajanje čitave skladbe, odražavalo narativne tokove sna — od onih meditativnih do, pokatkada, krajnje dramatičnih. Nadalje se, prema riječima autora, radi o jednome u nizu djelâ nastalih kao rezultat osobnih promišljanja o naravi glazbe; San je tako satkan od glazbe koja „utječe na vrijeme" gdje ostinato postaje refleksija statike, a anđeli iz citata na naslovnoj stranici skladbe koji silaze s neba — predstavljaju „gibanje koje stoji".

Martina Bratić, Časopis Cantus br. 174, svibanj 2012.

Plesna predstava *Fragmenti* u Zagrebačkom plesnom centru bila je još jedan zajednički projekt koreografkinje Jasne Čižmek Tarbuk, skladatelja i profesora Muzičke akademije — Vjekoslava Nježića te profesora Svena Lončarića sa zagrebačkoga Fakulteta elektrotehnike i računarstva, voditelja Centra izvrsnosti za računalni vid. Nakon što se taj trojac još prije tri godine okušao u združivanju koreografskih struktura te njihove interakcije sa slikom i zvukom, *Fragmenti* su još jedanput donijeli rezultate tih propitivanja iz jedne druge perspektive. Riječ je o multimedijskoj plesnoj predstavi koja na različite načine, uzevši u obzir različite parametre, definira zajednički prostor koji pokret, slika, tj. svjetlost, te zvuk mogu imati. Upravo je potencijal dobivenoga rezultata onaj element koji *Fragmentima* daje stanovitu dozu otvorenosti, prividne proizvoljnosti, ali istovremeno i stroge kontrole njezinih sastavnica. [...] Autori su se odlučili upravo za zvuk kao primordijalni element iz kojega će izrasti pokret i svjetlo; skup konkretnih zvukova odvoda, zvona i različitih elektroničkih komada otvorio je prostor pokretu.

Glazbeni plan u izvedbi Vjekoslava Nježića zamišljen je kao svojevrsni zvučni asemblaž konkretnih i elektro zvukova, plan koji korporealno proizvodi ili ga prati. Zvukovi odvoda, kapanja, motora, zvona, zatim neugodnih, snažno ritmiziranih šumova i tonova te efekti dubine i jeke jednako su tako osnažili dramaturšku potku prezentiranog.

Nakon premijere u studenome prošle godine te s ponovljenim izvedbama tijekom veljače u Zagrebačkom plesnom centru, preostaje nada da bi ovo inovativno multimedijsko ostvarenje moglo doživjeti još jedan ciklus na (zagrebačkim) pozornicama, barem dok se trojac Čižmek – Tarbuk – Nježić – Lončarić ne otisne u još jedno novo istraživanje granica pokreta slike i zvuka, kao i svega onoga što međuprostor tih granica krije.

Martina Bratić, Časopis Cantus br. 197, lipanj 2016.

Skladba Vjekoslava Nježića *Ludus temporalis* svojevrsna je vremenska igra elektronike s posvetom skladbi Paula Hindemitha *Ludus tonalis*. Igra je proizašla iz snimke razgovora s djevojkom arapskog porijekla koja je tada izgovorila arapsku riječ habibi, u prijevodu – duša ili srce. Nježić je u svojoj skladbi izvrsno obradio njezin glas na osnovi te riječi i njezina smijeha, gotovo se potpuno koristeći time. Parametar vremena najprimjetniji je bio na početku i na kraju skladbe: počeo je završnim dijelom razgovora u kojem se izgovara riječ habibi, a završio djelo cjelovitom snimkom. Vremenska je zaokruženost djela, osim u čistoj snimci razgovora, bila primjetna u iznimnim vrhuncima kad je glas bio praćen mnogim elektroničkim zvukovima velikog intenziteta i naglih nastupa.

Sara Blažev, Časopis Cantus br. 199, studeni 2016.

Skladba *Kako je Potjeh tražio istinu* Vjekoslava Nježića nadahnuta je bajkom Ivane Brlić-Mažuranić. Napisana je za orkestar i elektroniku, a ukupno zvukovno je vrlo slikovita. [...] Ostaje samo slikovito sročen glazbeni zapis s jasnom dramaturškom namjenom. I bez prethodnih uputa, Nježićeva glazbena slikovitost slušateljima otvara prostor za smišljanje vlastitih priča.

Maja Stanetti, portal klasika.hr, 11. svibnja 2017.

Iako se unutar skladbe [*Monodie* za solo flautu] materijal iznosi na razne načine te se primjenjuju različite tehnike sviranja, cijela skladba je kompaktna cjelina koja teži mirnom završetku. [...] Iako je, poput *Springtime*, nastala u vrijeme skladateljevih studentskih dana, i iz nje se može vidjeti velika posvećenost istraživanju izvedbenih mogućnosti instrumenata, zbog čega i dalje privlači zanimanje studenata, ali i profesionalaca.

Helena Skljarov, Časopis Cantus br. 214, ožujak 2019.

As the Time... naziv je skladbe za klavir Vjekoslava Nježića koju smo čuli u izvedbi Danijela Detonija. Ideje koje mogu upućivati na to kako se vrijeme manifestira u glazbi, što ono znači i kako izvire iz pojedinog motiva, iz pojedine cjeline, mogu se doživjeti poput neke vrste smjernica koje nam skladatelj daje u percepciji glazbe i njezina značenja u vremenu i, obratno, vremena i njegova značenja u glazbi. U elektroničkoj skladbi ... *summons* kao da se pozornost pridaje već samom udahu, vremenskom djeliću nakon kojega slijedi skladba. Iz njega se razvija neki novi prostor u kojemu se otvaraju novi i novi vremenski prozori s odjecima sadržaja iznesenih u klavirskoj kompoziciji.

Zrinka Matić, Časopis Cantus br. 215, svibanj 2019.

Glazbene misli Vjekoslava Nježića nikada nisu ekscesne, čak i elektronika služi kako bi se u zvučnu cjelinu uvela neka druga artikulacija vremenskog protoka i različit glazbeni sadržaj, a ne kao naglašena zvučna oporba realnom zvuku.

Erika Krpan, knjižica autorskog albuma *Vjekoslav Nježić* (2019.)

Nježić u svojim *Iluminacijama*, skladbi koja je nastala tijekom studija kompozicije na Muzičkoj akademiji u Zagrebu u klasi profesora Stanka Horvata, vješto balansira između tradicionalizma i nešto starije suvremenosti, što će se zadržati

kao kompozicijsko-tehnička osnova i njegovih kasnijih djela, na primjer djela *Traces (Oblivion of Sleep)*, skladanoga za orkestar i elektroniku. Elektronika je tu tako dobro uklopljena u orkestralno tkivo da je jasno kako skladatelj ne radi razliku između elektronike i akustike – za njega su i elektronika i akustika instrumenti koji služe bojenju skladbe. [...] Nježićeva je mašta, naročito što se nijansiranja tiče, neiscrpna. Njegovi skladateljski postupci usporedivi su sa slikarskim; prijelazi iz jedne boje u drugu uvijek su logični, kao i njihov razvoj.

Irena Paulus, Časopis Cantus br. 222, srpanj 2020.

Netko je u šali nakon koncerta komentirao kako je elektronika davno prošla stvar; da je, drugim riječima, anakronizam. Da ste ga pitali još prije desetak godina, Nježić se sigurno ne bi složio s tim. No to je ionako manje važno, jer u Nježića elektronika i glazbena tehnologija nikad nisu bile same sebi svrhom, već su, da se tako izrazimo, uvijek služile kao još jedan sloj u uslojenoj strukturi glazbe. Beethoven, kad mu ponestane izražajnih sredstava unutar orkestra, posegne za glasom, Debussy u Sirenama za ženskim zborom (koji tretira upravo kao još jedan sloj orkestra)… Nježić, pak, za elektronikom. Medijem kroz koji može reći nešto što mu drugi mediji ne omogućuju. Samim time je elektroniku kroz svoje skladateljstvo nerijetko koristio.

[...]

...blizu smo Nježićeva profesora iz kompozicije Stanka Horvata, koji je u svojemu skladateljstvu imao poseban odnos prema svojim izvođačima, kao i prema gudačkom espressivu, a u Nježiću je potaknuo i onaj „žar za zvukom i za promišljanjem zvuka“ kakav Nježić, prema vlastitim riječima, nije susreo nikad poslije. „Žar za zvukom“, to je nešto što odavna prepoznajemo kao Horvatovo, ali i kao autentično Nježićevo. [...] Nije to zvuk koji pali i žari, u mnogim je slučajevima to tek jedan jedini ton sa svojim nebrojenim nijansama. Onaj koji čujemo, ali i drugi, koje tek naslućujemo. Ili koje Nježić, kao pod mikroskopom, gleda sa svojim strojevima.

[...]

Pritom Nježićeva elektronika, ali i uopće njegovo intenzivno zanimanje za akustiku i glazbenu tehnologiju, nikad u njegovu skladateljstvu nisu postale same sebi svrhom. [...] Skladateljski čin u Nježićevoj estetici ne iscrpljuje se u provedbi psihoakustičkih spoznaja ili tehnoloških dostignuća, nego, onako horvatovski rečeno, prvenstveno mora dobro sjediti na papiru, kao potvrda zanata, a potom, i najbitnije od svega, dobro funkcionirati u zvuku i formi.

Borko Špoljarić, portal glazba.hr, 7. ožujka 2023.

Skladateljevi zapisi:

Traces – tragovi, mali znak koji pokazuje (dokazuje) da je netko ili nešto bilo prisutno ili da je postojalo. *Oblivion of Sleep* – stanje nesvjesnosti, neprimjećivanje stvarnosti. Postupak skladanja u mojim prijašnjim skladbama u najvećoj je mjeri bio uvjetovan zvukom ili pak oblikom djela. No, u ovom je slučaju kao nikada do sada u tom postupku neprestance bio prisutan svojevrsni izvanglazbeni „teret", točnije – prilike i sudbine koje zadese većinu suvremenih skladbi. Kakvu to skladbu piše skladatelj znajući da će ona doživjeti samo jednu izvedbu, da neće biti pohranjena i da će sav taj trud vremenom izblijedjeti, a da u cijelom tom procesu kvaliteta skladbe neće imati nikakva značenja? [...] Iz tih sam se razloga odlučio za upotrebu elektronike – ona donosi dijelove mojih prijašnjih skladbi koje su sada samo tragovi, sjene što čuče u ladicama. Postupno se ti tragovi uz pomoć elektronike još više gube, modificiraju do neprepoznatljivosti; potencira se njihova izgubljenost. Građu orkestra moglo bi se promatrati čak i izolirano, kao zatvorenu samostalnu cjelinu (sam oblik ukazuje na određenu zrcalnu simetriju, iako je to zapravo nebitno), no primarna je uloga orkestra ipak komentar, odgovor na san u koji je zapala elektronika

– komentar uz praizvedbu skladbe *Traces (Oblivion of Sleep)* na 21. MBZ-u 2001.

Jedan je znanstveni članak, čiji se sadržaj bavi istraživanjima naše vizualne percepcije, bio poticaj za skladbu *Chronostasis*. Čini se da naše oko može stvoriti privid usporavanja vremenskog toka, a ponekad i osjećaj da je kakav pokret ili zbivanje u kratku vremenskom trajanju zamrznuto. Dakako, ovo istraživanje ne treba dovoditi u vezu s tromošću oka (koja se, primjerice, očituje pri gledanju pokretnih slika – filma), već je jedan od novijih doprinosa području psihovizualnih istraživanja. Vjerujem da

je u glazbi manipulacija našim subjektivnim osjećajem protoka vremena više ili manje prisutna u svakoj skladbi. U slučaju moje skladbe riječ je o suživotu gudačkog ansambla i elektroničke vrpce koja doprinosi izazovu naglašavanja relativnosti vremenskog toka.

– komentar uz praizvedbu skladbe *Chronostasis* za osam gudača i elektroniku na 22. MBZ-u 2003.

Baveći se elektroničkom glazbom, počeo sam se zanimati i za elektroakustička istraživanja percepcije slušanja i vremenskoga toka. U većini mojih recentnih djela pokušao sam iskoristiti iskustva iz takvih istraživanja u cilju kreiranja djela koja bi mogla pokazati da slušanje nije samo doživljaj linearnoga protoka vremena, već je isprepleteno skokovima u svijesti slušatelja. Upravo me takva razmišljanja potiču na upotrebu elektronički kreiranih zvukova sa živim akustičkim instrumentima.

– citat preuzet iz baze podataka Quercus MIC-a

Bio sam potpuno fasciniran profesorom Horvatom — kao osobom, pedagogom i kao skladateljem. Prenosio je i širio strast. Znao bi reći: klarinet u ovoj lagi ima jednu srebrnu boju. Način na koji je pričao o toj srebrnoj boji bio je senzacionalan. Takvu strast i žar za zvukom i za promišljanjem zvuka nisam susreo nikad poslije. A onda se dogodi da i vi čujete neki svoj srebrni zvuk klarineta u toj lagi. Svaki sat u pet godina studija bio je ispunjen, kvalitetan i poseban. Nažalost, mislim da je danas Stanko Horvat nepravedno zapostavljen. Sedam godina nakon njegove smrti tu i tamo možemo čuti neka njegova djela, no ne u mjeri koju zaslužuje njegov opus. Vjerujem da je možda njegovoj glazbi suđeno da u ovakvoj sredini bude zaboravljena pa onda nakon nekoliko generacija ponovo otkrivena s velikim zvonima, kako je to već bio slučaj s nekim skladateljima u povijesti.

Zanimljivo je kod elektroničke glazbe da se zvuk može promatrati kao pod mikroskopom i vrlo precizno definirati. Pritom elektronička glazba ne isključuje tradicionalna razmišljanja i pristup o odnosima napetosti u glazbi. Primjećujem da postoji predodžba o elektroničkoj glazbi koja je bila predstavljena i zastupljena pedesetih i šezdesetih godina prošlog stoljeća kad su tehnološki uvjeti definirali sredstva kojom se skladala takva glazba, odnosno glazba koja se zasniva na upotrebi oscilatora i osnovnih valnih oblika u sintezi zvuka. Danas su tehnologija i razvoj računarstva toliko napredovali da elektronička glazba može zvučati sasvim drukčije – kako god skladatelj poželi. Za razliku od tih početaka, elektroničku glazbu danas samo mašta može ograničiti. Također, pojavio se novi element, a to je dostupnost uređaja koji su potrebni za stvaranje interaktivnih projekata. Interaktivna elektronička glazba bila je prisutna još od najranijih dana, samo s tom razlikom što bi u većini takvih projekata trebao kamion uređaja i mnogo tehničara koji bi opsluživali skladateljske ideje. Danas je brzina računala i procesorska snaga tako velika da obični mobitel u snazi može nadmašiti ili zamijeniti sve uređaje nekog elektroničkog studija iz šezdesetih godina prošlog stoljeća. S prosječnim laptopom danas se mogu ostvariti vrlo komplicirani projekti koji uključuju praćenja pokreta, slike i zvuka u realnom vremenu.

– iz intervjua koji je s autorom vodila Nina Čalopek, objavljenog u časopisu Cantus br. 185, ožujak 2014.

U ljeto 1997., kao mladi studenti kompozicije, dobili smo priliku sudjelovati na Međunarodnoj radionici za mlade skladatelje u Radziejowicama, u Poljskoj. Dva tjedna boravka u tom ljetnikovcu bilo je obavijeno iščekivanjem najavljenog dolaska Krzysztofa Pendereckog. Naši kolege dolazili su iz raznih krajeva svijeta, iz Novog Zelanda, Australije, Irske..., svi u želji da uživo upoznaju tog maga suvremene glazbe te da mu predstave svoje radove. No na kraju, Zygmunt Krauze nas je sa žaljenjem obavijestio da od dolaska Pendereckog neće biti

ništa. Ispostavilo se, tijekom te dvotjedne svojevrsne izolacije, da nam Penderecki ne nedostaje ništa više negoli mi njemu. I to u puno širem kontekstu. Čini mi se da je taj njegov nedolazak označio važan trenutak u našem odrastanju, poput događaja po kojemu se bilježi nekakva tektonska smjena glazbenog razdoblja. Ostali predavači, Jack Body iz Novog Zelanda te Peter Michael Hamel iz Njemačke, obojica sjajni moderatori, izvršili su puno veći utjecaj negoli su mogli i zamisliti. Ubrzo nakon povratka u Zagreb započeo sam rad na klavirskoj skladbi koja nosi naslov *As the Time...*.

Kako bi ta skladba izgledala da se Penderecki ipak pojavio? Teško je zamisliti kako bi izgledala klavirska skladba, no siguran sam da bi elektronička *Introspekcija*, koja sada nastaje, 20 godina kasnije, bila drugačija. I bih li uopće komponirao elektroničke skladbe? Možda bih hodočastio na ISCM (International Society for Contemporary Music) konferencije i sam sebe obmanjivao da ICMC (The International Computer Music Conference) ne postoji. ISCM ili ICMC? Čini se da CD projekt *Introspekcije* vrši svojevrsnu pomirbu između ta dva svijeta, no ja ne težim k tome. Ni pripadnosti određenim asocijacijama ili stilskim određenjima. Ne težim ni porukama i značenjima. Oblikovanje zvuka u vremenu, uz strastveno iživljavanje, sasvim je dovoljno."

– komentar o skladbama *As the Time...* i *...summons* na albumu *Introspekcije* (Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, 2019.)

Biografije izvođača

Violinist **Ivan Novinc** (Zagreb, 1978.) diplomirao je 2000. godine na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, u razredu prof. Maje Dešpalj-Begović, kod koje je i magistrirao 2009. godine. Dobitnik je visokih nagrada na državnim natjecanjima kao solist te kao član Kvarteta Porin, kojega je prvi violinist. Nastupao je solistički i kao član komornih sastava u Hrvatskoj i inozemstvu (Slovenija, Francuska, SAD, Španjolska, Austrija, Italija, Njemačka, Turska, Meksiko, Japan, Švedska, Argentina, Kina, Kanada itd.). Od 1998. godine prvi je violinist Gudačkog kvarteta Porin, od 2001. koncertni majstor Cantus Ansambla, od 2002. do 2006. zamjenik je koncertnog majstora Zagrebačke filharmonije, a od 2004. koncertni majstor Zadarskog komornog orkestra. Od 2006. koncertira s pijanistom Srđanom Čaldarovićem. 2016. godine postaje član ansambla Zagrebačkih solista. S Kvartetom Porin dobitnik je nagrada Radio podij, Darko Lukić i Ivo Vuljević za najistaknutije ostvarenje mladih glazbenika u 2002. godini te Diplome Milka Trnina za 2007. godinu. Godine 2003. dodijeljena mu je Nagrada Darko Lukić za solistički nastup na 36. Tribini Darko Lukić. Dobitnik je Nagrade Stjepan Šulek za 2004. godinu za izvedbu skladbe za violinu te Godišnje nagrade društva Sveučilišnih profesora mladim znanstvenicima i umjetnicima za umjetnička ostvarenja u akademskoj godini 2008./2009. Od 2004. godine predaje na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, danas kao izvanredni profesor.

Janko Franković (Zagreb, 1999.). Diplomirao je violončelo 2022. godine u razredu Monike Leskovar na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Tijekom školovanja osvaja nekoliko nagrada na regionalnim i državnim natjecanjima učenika i studenata glazbe te Oskare znanja u kategoriji komorne glazbe (trio, kvartet i kvintet). Također je dobitnik nekoliko Rektorovih nagrada (2019., 2020., 2021.). Uživa svirati komornu glazbu te je još tijekom studija surađivao s istaknutim umjetnicima (Z. Rucner, V. Peljhan,

G. Bakrač, J. Gubajdulina, Z. Draušnik, D. Detoni, B. Martinić, D. Brozić, W. Kossjanenko) te sudjelovao u radu mnogih ansambala i orkestara (Zagrebačka filharmonija, SO HRT, NoBorders Orchestra, HRBA, ASMANGU, ZOKOR, OMG i drugi). Sudjelovao je u predstavi *Proba orkestra* Zagrebačkog kazališta mladih u režiji Edvina Liverića (2018.). Pohađao je nastavu kod poznatih pedagoga, kao što su D. Grigorijan, G. Tavares, M. Flaksman, H. Jones, B. Pustički, G. Ricciardi, A. Truelove, D. Pennetzdorfer, T. Varga, G. Faganel, Z. Draušnik, J. Očić, J. Chelfij i V. Dešpalj. U sezoni 2018./19. položio je audiciju za Orkestar mladih Gustav Mahler te je kao njihov član nastupio na turneji u Portugalu, Španjolskoj i Austriji pod vodstvom maestra Jonathana Notta i Tobiasa Wögerera. U studenom 2020. položio je audiciju za radno mjesto u Zagrebačkoj filharmoniji. U kolovozu 2021. sudjelovao je u orkestralnom projektu Internationales Orchesterinstitut Attergau pod vodstvom članova Bečke filharmonije (maestro Cristoph Koncz). Od 2022. član je No Borders Orchestra. Kao solist i član komornih sastava nastupio je na 56. tribini Darko Lukić, Danima Milka Kelemena i Muzičkom biennalu Zagreb te redovito izvodi djela hrvatskih autora, a u sezoni 2022./2023. nastupa i u ciklusu komornih koncerata Zagrebačke filharmonije.

Zagrebački kvartet saksofona osnovali su diplomanti Muzičke akademije u Zagrebu potekli iz klase prof. Josipa Nochte, koji od 1989. godine djeluju u današnjem sastavu. Tijekom 25 godina djelovanja sastav je – uz brojne koncerte održane u Hrvatskoj – s velikim uspjehom gostovao u eminentnim koncertnim dvoranama u Albaniji, Austriji, Belgiji, Danskoj, Francuskoj, Njemačkoj, Grčkoj, Italiji, Latviji, Makedoniji, Monaku, Bosni i Hercegovini, Crnoj Gori, Srbiji, Sloveniji, Španjolskoj, Švicarskoj, Velikoj Britaniji, Turskoj, Rusiji, Kini, Hong Kongu, Kanadi, Južnoj Americi i Sjedinjenim Američkim Državama. Solistički je nastupao s uglednim orkestrima, kao što su Zagrebačka filharmonija, Simfonijski orkestar HRT-a, Zagrebački solisti, Big band

HRT-a, Simfonijski puhački orkestar Hrvatske vojske, Slovenska filharmonija, Orkestar Slovenske vojske, Orkestar Francuske garde, Hongkonški festivalski puhački orkestar, Puhački ansambl Sveučilišta iz Minnesote i drugi, ostvarivši uspješne suradnje s nizom uglednih dirigenata. Kvartet redovito surađuje s renomiranim solistima i ansamblima, a održao je brojne koncerte na nekoliko svjetskih kongresa saksofonista te na festivalima kao što su Dubrovačke ljetne igre, Splitsko ljeto, Muzički biennale Zagreb, ISCM Svjetski dani glazbe, Ohridski ljetni festival, Musicora u Parizu, Open Europe u Berlinu, Europamusicale u Münchenu, NOMUS, Festival komorne glazbe Julian Rachlin i prijatelji u Dubrovniku te drugi. Uz većinu klasičnog repertoara za taj sastav i obradā skladbi različitih glazbenih stilova, od renesanse do progresivnog jazza, praizveli su više od 50 djela hrvatskih i inozemnih skladatelja, među kojima i skladbe Brune Bjelinskog, Srđana Dedića, Dubravka Detonija, Silvija Foretića, Stanka Horvata, Olje Jelaske, Anđelka Klobučara, Milka Lazara, Rubena Radice, Miljenka Prohaske, Berislava Šipuša, Mladena Tarbuka i drugih. Kvartet je snimao za HRT, ORF, RTL, RTV Slovenija, Francuski radio, Španjolski radio i WDR, a izdao je 15 CD-a (u Hrvatskoj, Sloveniji i SAD-u). Za uspješnu su kulturnu djelatnost u Hrvatskoj Zagrebačkom kvartetu saksofona dodijeljena brojna priznanja, među kojima se posebno ističu nagrade Milka Trnina, Judita i Vatroslav Lisinski te sedam nagrada Porin.

Puna dva desetljeća suvremena glazba u Hrvatskoj – ona hrvatskih skladatelja, ali i predstavnikā međunarodne scene – umnogome živi kroz aktivnosti **Cantus Ansambla**, koji je osnovan s ciljem istraživanja, otkrivanja i predstavljanja novih te dotad neistraženih sfera Nove glazbe. Ubrzo nakon što je vodstvo Muzičkog biennala Zagreb, predvođeno Berislavom Šipušem, 2001. godine osnovalo Cantus Ansambl, taj je ansambl pronašao svoje mjesto te postao važan, ako ne i neizostavan sudionik hrvatske scene suvremene glazbe. Oni su protagonisti nacionalnih festivala i različitih događanja u

kulturi, a od 2006. godine domaćini su vlastitog koncertnog ciklusa. Godine 2008. bili su službeni ansambl ISCM-ovih Svjetskih dana nove glazbe u Vilniusu, nakon čega se povećao broj njihovih inozemnih gostovanja. O važnom položaju Cantus Ansambla unutar hrvatskoga, ali i međunarodnoga konteksta svjedoči oko 130 praizvedbi, više od 500 opusa koje su izveli te 40-ak nastupa u inozemstvu (u većini europskih zemalja te u Meksiku, Kanadi i Kini), kao i brojna glasovita solistička te dirigentska imena njihovih suradnika. Njeguju suradnju s nizom istaknutih ansambala za suvremenu glazbu, a sudjelovali su i u međunarodnim projektima uz potporu Kulturnog vijeća EU-a: Re:New Music te New Music: New Audiences. Jedna od najvažnijih značajki djelovanja ovog ansambla jesu i gostujuće izvedbe na vodećim festivalima suvremene glazbe pa su za svoje trostruko diskografsko izdanje odabrali upravo snimke izvedbi „uživo", zabilježenih u Hrvatskoj i na međunarodnim podijima, usmjeravajući tako pozornost na važnost trenutka u procesu stvaranja suvremenog glazbenog djela.

Berislav Šipuš (Zagreb, 1958.) diplomirao je u kompozicijskoj klasi Stanka Horvata na Muzičkoj akademiji u Zagrebu 1987. godine. Usporedno s kompozicijom, studirao je povijest umjetnosti na zagrebačkom Filozofskom fakultetu. U kompoziciji se usavršavao kod Gilberta Bosca u Udinama te François-Bernarda Mâchea i Iannisa Xenakisa u pariškom Elektroničkom studiju UPIC. Dirigiranje je učio kod Vladimira Kranjčevića, Krešimira Šipuša i Milana Horvata na Visokoj školi za glazbu u Grazu. Skladatelj, dirigent i glazbeni pedagog, Šipuš djeluje na više područja. Redoviti je profesor na Odsjeku za kompoziciju i glazbenu teoriju Muzičke akademije u Zagrebu, a od 2019. i voditelj Odsjeka. Osnivač je i umjetnički voditelj Cantus Ansambla, a s kojim promiče suvremeno hrvatsko glazbeno stvaralaštvo diljem svijeta. Bio je producent Muzičkog biennala Zagreb (1987. i 1989.) te umjetnički direktor tog festivala od 1997. do 2011. Djelovao je u milanskom Teatro alla Scala između 1989. i 2001. kao korepetitor Baleta, dirigent Orkestra

u baletnim produkcijama te korepetitor i asistent dirigentima u Operi. Bio je ravnatelj Zagrebačke filharmonije 2001. – 2005. te umjetnički direktor Osorskih glazbenih večeri 2009. – 2011. Od prosinca 2011. bio je zamjenik ministrice kulture, a od travnja 2015. do siječnja 2016. ministar kulture u Vladi Republike Hrvatske. Među mnogobrojnim nagradama ističu se tri Nagrade Boris Papandopulo Hrvatskoga društva skladatelja (2002., 2009. i 2023.), Odličje Reda Viteza umjetnosti i književnosti Ministarstva kulture Republike Francuske (2004.), Odličje Reda Danice hrvatske s likom Marka Marulića (2009.), dvije Nagrade Vladimir Nazor (2009. i 2023.) te Odličje Predsjednika Republike Italije, Reda Zvijezda Italije i naslov Commendatore (2014). Šipušev skladateljski opus obuhvaća mnogobrojna djela za različite sastave i žanrove: od solističkih do vokalno-instrumentalnih i glazbeno-scenskih djela, za koja je dobio mnoga priznanja u Hrvatskoj i svijetu. Bio je rezidencijalni skladatelj glazbenih ansambala HRT-a u sezoni 2019./2020.

Pijanistica **Katarina Krpan** diplomirala je i magistrirala na Muzičkoj akademiji u Zagrebu u razredu prof. Vladimira Krpana, a usavršavala se i magistrirala na Conservatoire de Musique (Lausanne), pod vodstvom prof. J. F. Antoniolija. Priredivši niz zapaženih recitala, nastupa uza simfonijske i komorne orkestre te večeri komorne glazbe, Katarina Krpan se zarana uvrstila među vodeće hrvatske koncertne umjetnike. O njezinu nemalom međunarodnom ugledu svjedoče pozivi renomiranih festivala, kao i brojni koncerti održani u velikim glazbenim središtima Europe, Sjeverne i Južne Amerike, Australije te Afrike. Osim nastupa ostvarenih uz pratnju Zagrebačkih solista, Zagrebačke filharmonije i Simfonijskog orkestra HRT-a, koncertirala je i s brojnim inozemnim orkestrima. Na koncertnom podiju nastupala je pod vodstvom najistaknutijih hrvatskih dirigenata, ali je u domovini i svijetu isto tako surađivala s inozemnim dirigentskim uglednicima. Zavidan tonski arhiv Katarine Krpan sadrži brojne studijske snimke ostvarene za najznačajnije hrvatske, švicarske i talijanske

radioteleviziјske kuće, ali i nekoliko kompaktnih ploča realiziranih za domaće i inozemne diskografske nakladnike. U dosadašnjoj aktivnosti glazbenica je uz intenzivnu umjetničku karijeru u zemlji i inozemstvu razvila i onu pedagošku te pokazala izrazit smisao za odgoj mladih glazbenika, posebno posvećujući pozornost njihovu sveobuhvatnom obrazovanju. Već 1989. godine postala je članicom EPTA-e, a u kasnijim se godinama u okrilju te ugledne međunarodne strukovne udruge svestrano potvrdila kao predsjednica njezine hrvatske podružnice za mlade; među utemeljiteljima je Međunarodnog klavirskog natjecanja EPTA-e, koje se od 1999. održava u Zagrebu i Osijeku te voditeljica EPTA-ine Ljetne škole u Dubrovniku (1997. – 2004.). Osobito je izražen njezin umjetnički interes za glazbu 20. stoljeća, a posabno hrvatsku glazbu. Velik trud poklanja sustavnom promicanju novije hrvatske glazbene literature pa je s uvjerenjem i kompetentno praizvela i studijski snimila doista impresivan niz skladbi koje su joj posvećivali brojni hrvatski skladatelji. Vjerovanje u nužnost promicanja nacionalnog glazbenog stvaralaštva prenosi i na studente pa je s tom nakanom 2010. utemeljila HR PROJEKT, koji okuplja učenike glazbenih škola i studente muzičkih akademija različitih katedri s ciljem rada na djelima hrvatskih autora i njihova izvođenja na koncertima diljem zemlje te inozemstva, a s istim ciljem sve više izgrađuje i suradnju s Hrvatskom glazbenom mladeži. Nagrade koje je dosad primila afirmiraju vrijednost njezinih aktivnosti. To je Rektorova nagrada iz doba studija, Nagrada Hrvatskoga glazbenog zavoda (1992.), Nagrada Ivo Vuljević Hrvatske glazbene mladeži (1992.), Nagrada Kluba sveučilišnih nastavnika za najboljeg znanstvenog novaka (2001.), Nagrada Mai Musical Festivala (Tergnier, 2003.), Nagrada Vatroslav Lisinski Hrvatskoga društva skladatelja (2013.), Nagrada Milka Trnina Hrvatskog društva glazbenih umjetnika (2013.), Nagrada Neven Festivala Sv. Marka (2014.) i Plaketa Grada Zagreba (2014.). Voditeljica je ljetne pijanističke škole Međunarodnog kulturnog centra hrvatske glazbene mladeži u Grožnjanu. Redovita je profesorica na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu. Niz godina djelovala je kao gostujuća profesorica na Akademiji Steinway u Veroni (Italija).

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

Za nakladnika:
Antun Tomislav Šaban
Mirjana Matić

Autorica teksta i urednica izdanja:
Marija Saraga

Lektorica:
Darija Šćukanec

Prijelom i grafička priprema:
Bojan Gagić

Tisak:
New Flyer d.o.o.

Zagreb, 2023.

Koncert je ostvaren uz potporu Ministarstva kulture i medija Republike Hrvatske te Gradskog ureda za kulturu, međugradsku i međunarodnu suradnju i civilno društvo Grada Zagreba.