

# Vokalno - instrumentalna djela skladatelja Damira Bužlete - od partiture do koncerta

---

**Peti, Romina**

**Undergraduate thesis / Završni rad**

**2023**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Pula / Sveučilište Jurja Dobrile u Puli**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:137:178458>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2025-01-22**



*Repository / Repozitorij:*

[Digital Repository Juraj Dobrila University of Pula](#)





**Sveučilište Jurja Dobrile u Puli**  
**Muzička akademija u Puli**

**Romina Peti**

**VOKALNO – INSTRUMENTALNA DJELA SKLADATELJA DAMIRA BUŽLETE – OD  
PARTITURE DO KONCERTA**

**Završni rad**

**Pula, 2023. g.**



**Sveučilište Jurja Dobrile u Puli**  
**Muzička akademija u Puli**

**Romina Peti**

**VOKALNO – INSTRUMENTALNA DJELA SKLADATELJA DAMIRA BUŽLETE – OD  
PARTITURE DO KONCERTA**

**Završni rad**

**JMBAG: 0303088476**

**Studijski smjer: Glazbena pedagogija**

**Predmet: Dirigiranje**

**Mentor: izv. prof. art. Denis Modrušan**

**Pula, 2023. g.**



## IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Ja, dolje potpisana Romina Peti, kandidatice za prvostupnicu Glazbene pedagogije ovime izjavljujem da je ovaj Završni rad rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio Završnog rada nije napisan na nedozvoljeni način, odnosno da je prepisan iz kojega necitiranog rada, te da ikoji dio rada krši bilo čija autorska prava. Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Student

Romina Peti

U Puli, 13. rujna 2023. g.



## IZJAVA O KORIŠTENJU AUTORSKOG DJELA

Ja, Romina Peti dajem odobrenje Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, kao nositelju prava iskorištavanja, da moj Završni rad pod nazivom „Vokalno – instrumentalna djela skladatelja Damira Bužlete – od partiture do koncerta“ koristi na način da gore navedeno autorsko djelo, kao cjeloviti tekst trajno objavi u javnoj internetskoj bazi Sveučilišne knjižnice Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli te kopira u javnu internetsku bazu završnih radova Nacionalne i sveučilišne knjižnice (stavljanje na raspolaganje javnosti), sve u skladu s Zakonom o autorskom pravu i drugim srodnim pravima i dobrom akademskom praksom, a radi promicanja otvorenoga, slobodnoga pristupa znanstvenim informacijama.

Za korištenje autorskog djela na gore navedeni način ne potražujem naknadu.

Student

Romina Peti

U Puli, 13. rujna 2023. g.

## Sadržaj

1. Uvod .....	2
2. O skladatelju .....	2
3. O djelima .....	3
3.1. „Ave Maria“ .....	4
4. Priprema - rad na partituri .....	20
5. Tijek proba - Rad s ansamblima .....	22
5.1. Rad sa zborom .....	23
5.2. Rad s orkestrom .....	25
5.3. Zajedničke probe .....	29
6. Koncert .....	30
7. Zaključak .....	31
8. Literatura .....	33
9. Notni prilozi .....	33
9.1. <i>Ave Maria</i> , verzija iz 2003. godine .....	33
9.2. <i>Ave Maria</i> , verzija iz 2023. godine .....	54
10. Sažetak .....	72
11. Summary .....	72

## 1. Uvod

Damir Bužleta bio je istarski dirigent, pedagog, skladatelj, organizator... možda je najbolje reći glazbenik. U glazbi i kulturi grada Pule pa i Istre, ostavio je značajan trag. U njegovim se djelima očituju strast i ljubav prema svojem putu kojeg je izabrao. Cijenjen je u brojnim krugovima ljudi, a posebice u KUD-u „Matko Brajša Rašan“ u kojem je dugi niz godina bio voditelj mješovitog pjevačkog zbora. U ovom će radu prije svega biti riječ o skladateljskom opusu Damira Bužlete te o njegovom vokalno – instrumentalnom djelu na kojem sam radila uz Mješoviti pjevački zbor KUD-a „Matko Brajša Rašan“ i Akademski harmonikaški orkestar Muzičke akademije u Puli. Opisati ću tijek pripreme, proces rada na skladbi kao i sa proba s ansamblima, te izazove koji su se javljali tijekom višemjesečnog rada. Budući da sam sopran i korepetitorica u Mješovitom pjevačkom zboru KUD-a „Matko Brajša Rašan“, dobila sam priliku raditi sa tim zborom na skladbama, voditi probe zbora i orkestra, okušati se u dirigiranju ansamblima pod mentorstvom izv. prof. art. Denisa Modrušana. S dirigiranjem sam se prvi put susrela u srednjoj glazbenoj školi nakon čega je počela rasti zainteresiranost za to područje. Već sam na prvoj godini akademije znala da želim pisati rad iz područja dirigiranja, no nisam ni slutila da ću dobiti priliku praktično raditi s ansamblima.

## 2. O skladatelju

Damir Bužleta rođen je 2. lipnja 1958. godine u Puli. Harmoniku upisuje s 11 godina u Organizaciji kulturno–umjetničkih djelatnosti OKUD „Istra“. Pohađao je gimnaziju u Puli te 1977. godine upisuje studij tehničkog odgoja pri Pedagoškom fakultetu u Puli. (HDS. n.d. „Bužleta, Damir“. pristup ostvaren: 31. svibnja 2023.). Damir šest godina kasnije izvanredno upisuje Srednju glazbenu školu Ivana Matetića Ronjgova u Puli, smjer harmonika. Pohađao je privatne poduke kod prof. Slavka Zlatića te je 1984. godine upisao studij Glazbene kulture na Pedagoškom fakultetu u Puli. Odmah po završetku studija zaposlio se u OKUD-u *Istra* u Puli kao voditelj kulturno–umjetničkih programa i tu ostaje do 2009. godine. 1979. godine postaje članom mješovitog pjevačkog zbora KUD-a „Matko Brajša – Rašan“. Dvije godine kasnije skladao je prvu zbornu skladbu u glazbenom izričaju istarskog narodnog melosa. Iste je godine osnovao mješoviti pjevački zbor pri Tvornici stakla u Puli koji vodi dvije godine. Godine 1989. počeo

je voditi orkestar „Stanko Mihovilić“ OKUD-a Istra s kojim je ostvario zapažene rezultate. Orkestar vodi do 2009. godine. Obavljao je dužnost tajnika Stručnog odbora Međunarodnog susreta harmonikaša te postao voditeljem Međunarodne ljetne škole harmonike čije je osnivanje inicirao 1992. godine. Međunarodna ljetna škola harmonike svake je godine okupljala najznačajnije svjetske pedagoge, koncertante i polaznike iz Hrvatske i svijeta. Od 1995. do 2010. bio je dirigent mješovitog pjevačkog zbora KUD-a „Matko Brajša – Rašan“ s kojim nastupa na domaćim i međunarodnim smotrama i festivalima. Vođenje tog zbora potaknulo ga je skladanje oko 13 skladbi za mješovite zborove na čakavske stihove suvremenih pjesnika. 2003. godine počinje voditi Mješoviti pjevački zbor KUD-a „Kuje“ iz Ližnjana. „Dirigent Damir Bužleta proslavio je tridesetu obljetnicu svoga umjetničkog rada pa je tim povodom bio organiziran koncert u Šišanu 18. studenog 2008. Na njemu su pjevači pokazali koliko ga cijene i poštuju.“ (Matović, 2017: str. 135). Od 2010. godine živio je u Zagrebu te radio u Glazbenoj školi Ferdo Livadić i u Glazbenoj školi Zlatka Balokovića kao nastavnik harmonike. Bavio se pedagoškim radom na svim razinama, od početničke do majstorskih tečajeva, skladao je i aranžirao pretežno za harmonikaške orkestre i pjevačke zborove. Od 2002. godine član je Hrvatskog društva skladatelja. (HDS. n.d. „Bužleta, Damir“. pristup ostvaren: 31. svibnja 2023.). Preminuo je 27. travnja, 2019. godine u 61. godini života nakon kratke i teške bolesti. (Zoran ANGELESKI, „Napustio nas je Damir Bužleta“, *Glas Istre* (Pula), *on-line* izdanje, 29.4.2019., pristup ostvaren 14.6.2023., <https://www.glasistre.hr/glazba/napustio-nas-je-damir-buzleta-587050>)

### 3. O djelima

Opus Damira Bužlete čine djela za harmonikaški orkestar, komorne skladbe i skladbe za solo instrumente, vokalna te vokalno – instrumentalna djela. Bužleta nije bio školovan skladatelj te je po tom pitanju samouk. Vrlo je hrabro i vješto skladao, a jedna od njegovih osobitosti je zanimljivo baratanje ritmovima i razigranost s različitim mjerama. U njegovim djelima udaraljke imaju značajnu ulogu i često ih koristi. Imao je jasnu viziju i osjećaj za formu skladbe, a ideje koje čine djelo promišljeno su razvijene. U njegovim se djelima nerijetko čuju elementi istarske ljestvice i narodnog melosa te ritmičke specifičnosti istarskog dijalekta. Prvo djelo, “Skice” za harmonikaški orkestar, skladao je 1978. godine. Vokalna i vokalno – instrumentalna djela počeo je skladati u



vrijeme vođenja zborova te je i na tom području pokazao svoju spretnost skladanja. Najplodonosniji i najznačajniji period skladanja bio je u razdoblju od 1989. do 2006., dok je vodio orkestar “Stanko Mihovilić” OKUD-a “Istra” i mješoviti pjevački zbor KUD-a “Matko Brajša Rašan”. Suradivao je s pjesnikinjom Zdenkom Višković - Vukić te pjesnicima Danielom Načinovićem i Davidom Kabalinom, a za dvije je skladbe Bužleta sam napisao tekst.

### 3.1. „Ave Maria“

“*Ave Maria*” (lat.: *Zdravo Marijo*) jedna je od najpoznatijih katoličkih molitvi. Prema Glazier, M., Hellwig M. K., (1998.), molitva započinje anđelovim pozdravom Mariji (Lk 1,28) i pridodaje Elizabetin usklik o blagoslovljenosti Majke Isusove (Lk 1,42). Oblik molitve kojeg znamo danas uspostavljen je u 16. st. te je do danas sastavni dio u moljenju krunice i *Anđeo Gospodnji*. Tekst ove molitve često uglazbljuju brojni skladatelji vokalne i vokalno – instrumentalne glazbe na različite jezike. Damir Bužleta ju je uglazbio na latinski tekst koji glasi:

*Ave Maria, gratia plena,  
Dominus tecum.  
Benedicta tu in mulieribus  
et benedictus fructus ventris tui Jesu<sup>1</sup>.  
Sancta Maria, Mater Dei,  
ora pro nobis peccatoribus<sup>2</sup>,  
nunc et in hora mortis nostrae.  
Amen.*

Bužleta je skladao „*Ave Mariu*“ 1999. godine za mješoviti zbor, harmonikaški orkestar i udaraljke, što mu je ujedno i prva skladba za takav sastav. U tom je periodu svoga rada bio dirigent orkestra “Stanko Mihovilić” OKUD-a Istra i mješovitog pjevačkog zbora KUD-a „Matko Brajša – Rašan“ te su zajedno prouzveli „*Ave Mariu*“ 2. svibnja 2001. godine u crkvi Sv. Franje u Puli na koncertu orkestra „Stanko Mihovilić“.

---

<sup>1</sup> Bužleta koristi riječ *Jesu* u tekstu svoje skladbe “*Ave Maria*” umjesto *Jesus* kako je napisano u tekstu molitve. Nema podataka je li skladatelj to učinio namjerno ili slučajno.

<sup>2</sup> U partituri skladbe je riječ *peccatoribus* napisana pogrešno “*pecatoribus*”.

Iste je godine u prosincu obilježena 50. godišnjica osnutka i rada mješovitog zbora KUD-a „Matko Brajša Rašan“ prilikom čega se snimao i CD. U sastav skladbi za taj nosač zvuka izabrana je i nova skladba „Ave Maria“. „Rad je bio naporan, trebalo je puno pažnje i koncentracije. Iste su se skladbe ponavljale i po nekoliko puta, sve dok dirigent nije bio zadovoljan, što nije bilo lako postići.“ (Matović, 2017: str. 125).

„Ave Mariu“ je Bužeta skladao u zreлом periodu njegova skladateljskog rada. Prva verzija partiture nešto je drugačija od današnje. Na praizvedbi izvedena je prva verzija „Ave Marie“. 2003. godine na Međunarodnoj ljetnoj školi harmonike izvedena je pod ravnanjem Denisa Modrušana te je uz dogovor s Bužetom bio promijenjen kraj skladbe (u dionici zvona). Modrušan je 2019. godine napravio reviziju skladbe nakon Bužetine smrti u dionicama orkestra te izveo skladbu na Međunarodnoj ljetnoj školi harmonike. Ove je godine Modrušan ponovno napravio izmjenu od 95. do 102. takta. Pojednostavljene su zbarske dionice zbog kompliciranog izgovora i ritmiziranja riječi „peccatoribus“, osobito u dionicama ženskog dijela zbora. Zbor je često imao poteškoća u izvedbi tog dijela skladbe te smo odlučili pojednostaviti dionice kako taj dio ne bi utjecao na kvalitetu sveukupne izvedbe ili čak i neizvedivost skladbe. Kako bi se sačuvao ukupni dojam kompleksnosti tog dijela skladbe, dionice orkestra su obogaćene, dodana je ritamska raznolikost i komplementarni ritam.

Skladana je u c-molu. U njoj slobodnoj formi mogu se jasno čuti četiri kontrastna dijela. Prvi dio započinje instrumentalnim uvodom od četiri takta.

The musical score shows five staves. Harmonika 1 and 2 have a melody of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5. Harmonika 3 and 4 are silent. The Bass Harmonika plays a sustained bass line of half notes: E3, E3, E3, E3. The score is marked with 'divisi' and 'p' for the upper parts, and 'pp poco marcato' for the bass part.

Primjer 1., „Ave Maria“ 1. – 5. takt

Sam prvi akord (kvintakord I. stupnja s dodanom povišenom sekstom) uvodi nas mistično u skladbu dugim notnim vrijednostima. Dionica bas harmonike već od prvog takta dobiva ulogu zvona. Prvi nastup zbora u 5. taktu dodijeljen je basovima koji započinju silazni niz na koji se nadovezuju tenori.

The image shows a musical score for two voices: Tenor and Bass. The Tenor part is written on a treble clef staff with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Bass part is written on a bass clef staff with the same key signature. Both parts are marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Tenor part begins in the fifth measure with the lyrics "A - ve Ma ri - a". The Bass part begins in the fifth measure with the lyrics "A - ve Ma ri - a" and continues through the sixth measure. The score is numbered 3 at the end.

Primjer 2., „Ave Maria“, 5. i 6. takt

Karakterističan ritamski motiv s punktiranim ritmom na slogu „Ma“ (Maria) provlači se kroz cijelu skladbu kroz nekoliko sličnih varijanti. Nakon kratkog instrumentalnog dijela od 4 takta u kojem je variran početni motiv, prvi put pjevaju altovi i soprani (11. i 12. takt) na isti način kao i muški dio zbora, no ovoga puta u subdominantnom tonalitetu.

The image shows a musical score for two voices: Soprano and Alto. The Soprano part is written on a treble clef staff with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Alto part is written on a treble clef staff with the same key signature. Both parts are marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Soprano part begins in the eleventh measure with the lyrics "A - ve Ma ri - a". The Alto part begins in the eleventh measure with the lyrics "A - ve Ma ri - a" and continues through the twelfth measure. The score is numbered 11 and 13 at the beginning and end of the respective staves.

Primjer 3., „Ave Maria“, 11. i 12. takt

<sup>3</sup> Taj fragment podsjeća na početak skladbe „Verklärte Nacht“ skladatelja Arnolda Schönberga

Orkestar nastavlja graditi glazbenu napetost s početnim motivom u polovinkama koji ovog puta iznosi cijeli orkestar te je za razliku od početka dramatičniji i bogat dinami-  
kom (*sforzando piano i crescendo*).

The image shows a musical score for measures 14-17 of 'Ave Maria'. The score is written for several instruments: Zvona (Bells), Timpani, Harmonika (Harmonica), Harmonika 4, and Bas Harmonika (Bass Harmonica). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score is marked with a dynamic of *p* (piano) at the beginning of the first two staves. The *sforzando piano* (*sfp*) dynamic is used for the Harmonica parts, which are marked with a *tutti* instruction. The score includes a first ending bracket labeled '1' at the end of the fourth measure. The Harmonica parts are written in treble clef, while the other parts are in bass clef. The Harmonica parts feature a series of chords that change over the four measures, with the *sfp* dynamic marking appearing below each chord. The Bas Harmonika part consists of a series of chords that change over the four measures, with the *sfp* dynamic marking appearing below each chord. The Zvona part consists of a series of notes that change over the four measures, with the *p* dynamic marking appearing below the first two notes. The Timpani part consists of a series of notes that change over the four measures, with the *p* dynamic marking appearing below the first two notes.

Primjer 4., „Ave Maria“ 14. – 17. takt

U 18. taktu zbor prvi puta zajedno zapjeva u zbornom unisonu, u osnovnom tonalitetu, dok orkestar ponavlja materijal s početka skladbe objedinjujući tako vokalni i instrumentalni dio ansambla.

The musical score shows the following parts and dynamics:

- Vocal Parts (Soprano, Alt, Tenor, Bas):** Dynamics start at *p* in measure 18, increase through *cresc.* to *f* by measure 24. Lyrics: "A - ve Ma ri - a A - ve Ma ri - a A - ve Ma ri - a Gra-tia ple - na".
- Zvona (Bells):** Silent throughout the passage.
- Timpani:** Dynamics start at *ppp* in measure 18 and reach *mf* by measure 24.
- Harmonika 1, 2, 3, 4 (Harmonica):** Dynamics start at *ppp* in measure 18, increase through *cresc.* and *poco a poco* to *f* by measure 24.
- Bas Harmonika:** Dynamics start at *ppp* in measure 18, increase through *cresc.* and *poco a poco* to *f* by measure 24.

Primjer 5., „Ave Maria“ 18. – 25. takt

Postepeno se dinamika i intenzitet pojačava do 24. takta nakon čega slijedi gradacija do prvog vrhunca u 31. taktu. Taj zaziv „Ave Maria“ po prvi put ima odlučnost koja završava koronom na dominantnom septakordu, iščekujući svoje rješenje u toniku B-

dura. Motiv s punktiranim ritmom kojeg ponovno koristi podsjeća na *lajtmotiv* pomoću kojeg Bužleta unutar skladbe stvara jasniju strukturu i zaokružene cjeline te suptilno objedinjuje materijal skladbe.

Musical score for measures 31-34 of "Ave Maria". The score is for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The tempo is marked *f* (forte). The lyrics are: A - ve Ma ri - a Do-mi-nus te-cum A - ve Ma-ri - a Do-mi nus te-cum. The music features a rhythmic motif of eighth notes with accents, which is repeated in each measure.

Primjer 6., „Ave Maria“, 31. takt

Musical score for measures 35-36 of "Ave Maria". The score is for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The tempo is marked  $\text{♩} = 60$ . The dynamic is *p a mezza voce*. The lyrics are: A - ve Ma ri - a. The music features a simple harmonic structure with long notes and rests.

Primjer 7., „Ave Maria“, 35. takt

Sopran *f ma dolce*

Alt *f ma dolce*

Tenor *f ma dolce*

Bas *f ma dolce*

Sanc - - ta Ma - ri - - a,

Sanc - - ta Ma - ri - - a,

Sanc - - ta Ma - ri - - a,

Sanc - - ta Ma - ri - - a,

Primjer 8., „Ave Maria“, 75. takt

Osim što se motiv punktiranog ritma javio na početku skladbe (primjer 2. i 3.), zanimljivo je da se taj motiv uvijek javlja uz tekst „Ave Maria” ili „Sancta Maria” (primjer 7. i 8.)

U 35. taktu, koji nas uvodi u mali most, javlja se novi motiv s triolama u dionici prve i druge harmonike, dok zbor zadržava čistu harmoniju B-dura.

Harmonika 1 *pp*

Harmonika 2 *pp*

Harmonika 3 *pp*

Harmonika 4 *pp*

Bas Harmonika *pp*

Primjer 9., „Ave Maria“, 35. – 41. takt

Melodija soprana, uz harmonijsku potporu ostatka zbora, razvija se u stalnom uzdizanju, a napetost ovog dijela završava uzlaznim nizom u dionici orkestra (u 41. taktu) na dominantnom septakordu. Taj pomak (b1-c2-d2-es2-f2) melodijski je retrogradan u odnosu na niz melodije u dionici basa na početku skladbe što stvara zanimljiv kontrast.

The image shows a musical score for five accordions, labeled 'Accordion 1' through 'Bas Accordion'. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The music consists of five staves. The top four staves (Accordions 1-4) are in treble clef, and the bottom staff (Bas Accordion) is in bass clef. The music features a melodic line in the soprano part that rises and then descends, with a specific intervallic pattern (b1-c2-d2-es2-f2) mentioned in the text. The notes are mostly half and quarter notes, with some rests.

Primjer 10., „Ave Maria“, 41. – 43. takt

U drugi, pokretljiviji dio skladbe, uvode nas harmonike novom i vedrom melodijom u Es-duru do kojeg je Bužleta došao neprimjetno, već spomenutim mostom. Ovdje se prvi put javlja promjena mjere odnosno metrički obrazac četveročetvrtinske i dvočetvrtinske mjere koji će koristiti i kasnije u nastupu zbora.

The image shows a musical score for five accordions, labeled 'Accordion 1' through 'Bas Accordion'. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The music consists of five staves. The top four staves (Accordions 1-4) are in treble clef, and the bottom staff (Bas Accordion) is in bass clef. The music features a melodic line in the soprano part that rises and then descends, with a specific intervallic pattern (b1-c2-d2-es2-f2) mentioned in the text. The notes are mostly half and quarter notes, with some rests. The score includes dynamic markings such as *mf* and *molto cantabile*. The time signature changes from common time (C) to 2/4 time in the later measures.

Primjer 11., „Ave Maria“, 44. – 47. takt



Taj obrazac daje prekrasnoj melodiji prirodnu motoričnost i stvara dojam njihanja. Ponovno ulazi muški dio zbora koji u 50. taktu također iznosi glavnu melodiju.

The image shows a musical score for two voices: Tenor and Bass. Both parts are marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Tenor part is written on a treble clef staff, and the Bass part is on a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The lyrics are: "Be - ne - dic - ta, be - ne - dic - ta Tu in mu - li - e - ri - bus". The music features a rhythmic pattern of eighth and quarter notes, with some rests and a final half note.

Primjer 12., „Ave Maria“, 50. – 55. takt

Taj se dio čini vrlo intiman i topao što potkrepljuje tekst<sup>4</sup>. Ova melodija me asocira na majčino ljuljanje djeteta naslonjenog na svoje grudi. Od 52. takta, melodijska linija u dionici bas harmonike daje pokret i raspjevanost.

The image shows three staves of music for a Bas Accordion. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The music is written in a bass clef and features a rhythmic pattern of eighth and quarter notes, with some rests and a final half note. The melody is characterized by a gentle, rocking motion, consistent with the text's description of a lullaby.

Primjer 13., „Ave Maria“, 50. – 54. takt

<sup>4</sup> *Benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui Jesu*

Ona nadopunjuje fakturu te dodatno potencira pokretljivost u odnosu na ostale dionice partiture. U 62. taktu altovi i soprani svojim nastupom imitiraju dionice basova i tenora za oktavu više, dok orkestar i muški dio zbora upotpunjuju melodiju, obogaćuju vertikalnu te proširuju već treće ponavljanje glavne melodije. U 69. taktu javlja se zanimljivost jer tenori postaju najviša dionica zbora na drugoj dobi gdje su za tercu viši od soprana što ih dodatno ističe.

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is divided into three measures: 68, 69, and 70. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature changes from 2/4 in measures 68 and 69 to common time (C) in measure 70. The Soprano and Alto parts sing the words 'be - ne - dic - tus, be - ne - dic - tus,'. The Tenor and Bass parts sing 'ma - ter De - i, ma - ter De - i,'. The Tenor and Bass parts have a fermata over the word 'De' in measure 69.

Primjer 13., „Ave Maria“, 68. – 70. takt

Novim stihom u 75. taktu zbor se ujedinjuje ponovno u zbornom unisonu koji naglašava i ističe novi stih te variranim motivom s početka skladbe stvara veličanstveni i monumentalni ugođaj. U dionici prve harmonike javljaju se sekstole koje zajedno s

triolama u dionici druge harmonike obogaćuju fakturu te stvaraju treperenje i napetost.

The image shows a musical score for five parts of an accordion ensemble. The parts are labeled: Accordion 1, Accordion 2, Accordion 3 (divisi), Accordion 4, and Bass Accordion. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score covers measures 75 and 76. Accordion 1 and 2 play sixteenth-note patterns with a '6' above the notes. Accordion 3 plays a triplet pattern with a '3' above the notes. Accordion 4 and the Bass Accordion play a simple harmonic accompaniment. The dynamic marking is *f ma dolce* for all parts.

Primjer 14., „Ave Maria“, 75. i 76. takt

U 80. taktu, u kojem započinje instrumentalni ulomak, prvim harmonikama dodijeljena je melodija koja zanosu svojom jednostavnošću i ljepotom te na neki način može zavarati slušatelja kako će se skladba dalje razvijati nakon korone.

The image shows a musical score for Accordion 1, measures 80 through 85. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The melody starts with a *mf* dynamic and then changes to *poco f*. The melody is simple and melodic, consisting of eighth and quarter notes.

Primjer 15., „Ave Maria“, 80. – 85. takt

Timpani te prva i četvrta harmonika gromoglasno započinju novi dio ponovno u osnovnom tonalitetu, a ostatak sastava različitim ritmovima iznosi novi tekst i novi glazbeni materijal (86. i 87. takt).

Soprano  $\text{♩} = 50$   
86 *f* 3 3 97 3  
O - ra pro no - bis\_\_ pe - ca - to - ri bus\_\_

Alto *f* 3 3  
O - ra pro no - bis\_\_ pe - ca - to - ri bus\_\_

Tenor *f* 3 3  
O - ra pro no - bis\_\_ pe - ca - to - ri bus\_\_

Bass *f* 3 3  
O - ra pro no - bis\_\_ pe - ca - to - ri bus\_\_

Tubular Bells

Timpani *tr*

Accordion 1 *sf* *p*

Accordion 2 *f* 3 3

Accordion 3 *f* 3 3

Accordion 4

Bas Accordion *f* 3

Primjer 16., „Ave Maria“, 86. – 87. takt

U ta dva takta Bužleta kroz glazbeni materijal stvara dojam krika, čak i ljutnje, iako novi stih teksta<sup>5</sup> odiše poniznim karakterom. Zbog takvih netipičnih fragmenata smatram da

<sup>5</sup> *Ora pro nobis peccatoribus*

je Bužletina „Ave Maria“ drugačija i posebna jer otkriva nove mogućnosti interpretacije teksta.

Zatim je u 88. taktu ponovno iskorišten silazni motiv s početka skladbe samo ovoga puta bez punktiranog ritma.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is divided into three measures: 88, 89, and 90. Measure 88 is in 7/4 time, measure 89 is in 7/4 time, and measure 90 is in 5/4 time. The tempo is marked as quarter note = 50. The dynamics are *p* (piano) for measures 88 and 89, and *f* (forte) for measure 90. The lyrics are "O - ra pro no-bis" for measures 88 and 89, and "O - ra pro no - bis\_\_" for measure 90. The Soprano, Alto, and Tenor parts have a triplet of eighth notes in measure 90, while the Bass part has a triplet of quarter notes. The Tenor and Bass parts are silent in measures 88 and 89.

Primjer 17., „Ave Maria“, 88. – 90. takt

Ponovljen je dva puta, a treći put ga varira kroz nove ritamske figure te se pridružuje i muški dio zbora. U ovom je slučaju poprimio i novi, pomalo sablazni karakter. Od 91. takta slijedi iznošenje novih ritamskih motiva i promjena mjera što je karakteristično za Bužletu. Tenzija raste sve do 94. takta koji vodi u kulminaciju skladbe.

Takt po takt, sve je gušće i napetije do vrhunca u 102. taktu kad se zbor sjedinjuje te naglo završava na koroni.

The image shows a musical score for the 102nd measure of a piece. The score is written for Soprano, Alto, Tenor, and Bass voices, and includes Tubular Bells, Timpani, and four Accordion parts. The vocal parts are singing the phrase "pe-ca-to-ri-bus pe-ca-to-ri-bus pe-ca-to-ri-bus" in a triplet rhythm. The instrumental parts feature complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The score is marked with dynamic instructions such as *spp*, *f*, *fp*, and *ff*. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The measure number 102 is indicated at the top left of the vocal staves.

Primjer 18., „Ave Maria“, 102. takt

U zadnjem dijelu, ponavlja se isti silazni motiv (kao u 88. i 89. taktu) dva puta te treći put s izmjenom na zadnjem tonu (*des1*) koji vodi u razrješenje.

The image shows a musical score for Soprano and Alto voices, measures 103 to 105. The tempo is marked as quarter note = 50 (♩=50) and the dynamics are *p* (piano). The Soprano part has lyrics: "O - ra pro no-bis" in measure 103, "O - ra pro no-bis" in measure 104, and "O - ra pro no-bis" in measure 105. The Alto part has lyrics: "O ra pro no-bis" in measure 103, "O - ra pro no-bis" in measure 104, and "O - ra pro no-bis" in measure 105. The Tenor and Bass parts are marked with a dash (-) in all three measures, indicating they are silent.

Primjer 19., „Ave Maria“, 103. – 105. takt

Zbor, uz podršku orkestra, dugim notnim vrijednostima u homofoniji postepeno gradi veličanstveni završetak.

The image shows a musical score for the piece "Ave Maria" by Bužleta, specifically measures 110 to 114. The score is arranged in a system with five vocal parts and five instrumental parts. The vocal parts are Soprano, Alto, Tenor, and Bass, all singing the words "A - men, A - men". The dynamics for the vocal parts start at *f* (forte) in measure 110 and increase to *ff* (fortissimo) by measure 114. The instrumental parts include Tubular Bells, Timpani, and five Accordion parts (labeled Accordion 1 through 4 and Bas Accordion). The Tubular Bells and Timpani parts feature a rhythmic pattern of eighth notes, with the Tubular Bells part marked *ff* and the Timpani part marked *pp* (pianissimo) in measure 110 and *f* in measure 111. The Accordion parts feature sustained chords, with dynamics increasing from *f* to *ff* across the measures.

Primjer 20., „Ave Maria“, 110. – 114. takt

U zadnja tri takta Bužleta ostavlja samo udaraljke, odnosno zvona koja me podsjećaju na zadnje otkucaje zvonika crkve čiji zvuk postepeno nestaje u daljini te završava skladbu koronom na pauzi. Takav kraj potpuno zaokružuje cijelu skladbu koju je Bužleta vrlo subjektivno doživio te prenio u glazbu. Kraj se može protumačiti na različite načine; nekome to može biti potpuni mir, a nekome nastavak neriješena napetost. Time je Bužleta ostavio slušatelju da sam doživi i izabere kraj. Većina skladatelja je



tekstualni predložak "Ave Marie" skladala s idejom poniznosti i poštovanja u molitvi, dok je Bužleta svojom "Ave Mariom" ušao u sasvim novu dubinu osobne molitve koju mnogi skladatelji ne dotiču. Kroz kontrastne dijelove u skladbi, uspio je dočarati da molitva ne mora nužno biti jednoznačna, već proživljena kroz različite emocije (od nesigurnosti, ljutnje i patnje do prihvaćanja i mira).



Primjer 21., „Ave Maria“, 115. – 117. takt

#### 4. Priprema - rad na partituri

Kao prvi korak u pripremi ovog rada bilo potrebno pronaći partiture skladbe. Različite verzije partiture „Ave Marie“ pronašla sam u arhivu KUD-a „Matko Brajša Rašan“, a novije varijante partiture ustupio mi je prof. Modrušan. Skladbu sam više puta prosvirala kako bih stekla ukupni dojam. Aktivnija priprema započela je slušanjem snimaka uz partituru kako bih ju što prije upamtila. Zatim sam se posvetila čitanju svake zvorske dionice zasebno te počela razmišljati o glazbenom sadržaju djela. Najveći poticaj za pripremu bile su probe zbora jer sam za svaku dionicu morala proučiti fraze i naglaske u tekstu te tehnički točno izvesti dionice. Zbog toga sam zboru mogla pomoći pri vokalno - tehničkoj problematici određenih fraza koje su se javljale u skladbi.

U početku sam se više fokusirala na tehnički dio izvedbe i rada sa zborom sve dok nisam dobila naputke mentora o važnosti same glazbe i pokušaju da se svakom detalju partiture prilazi kroz glazbeno tumačenje u kojem se tehnička rješenja nameću kao sredstvo, a ne kao cilj. Nažalost, učeni smo od najranije dobi pristupati glazbi i glazbenim djelima teoretskim analiziranjem, usavršavanjem tehnike i notnog teksta. Pri tome, doživljaj glazbe i stvaranje interpretacije dolazi tek na kraju procesa. Isprva mi se takav pristup činio racionalnim, zbog toga i ispravnim sve dok o tome nisam sama počela promišljati. „Otkuda bi trebao dirigent započeti svoj proces rada na partituri? Trebam li se upoznati s djelom kroz analizu od prvog tona skladbe ili krenuti od šire slike odnosno mojeg doživljaja? Na koji način dirigent može predstaviti skladbu

*ansamblu?*“ Sva ta pitanja činila su se vrlo kompleksna dok takav pristup nisam isprobala na sebi, a zatim i sa zborom. Naravno da je bitno analizirati djelo jer nam glazbeno – teorijski aspekti pomažu razumjeti kompleksnost djela, ali pritom treba imati na umu i ideju glazbe. Primjerice, prvi nastup basova u „*Ave Mariji*“ (Primjer 2.) koji započinje silaznim nizom uz karakterističan punktirani ritam isprva sam shvatila kao vrlo ritmičan početak te ga tako predstavila zboru. Rezultat te upute bila je ritmički točna izvedba, ali sasvim udaljena od ugođaja s početka skladbe. Po završetku te probe spoznala sam važnost promišljanja o interpretaciji i njenu primjenu od početka proba naspram odgađanja i uvrštavanja interpretacije u zadnjem stadiju uvježbavanja. Postavila sam pitanje „*što osjećam iz tog prvog nastupa melodije?*“ te mi je prva misao bila „mističnost“ koja se teško može ostvariti ritmičnim isticanjem punktiranog ritma. Frazu valja započeti nježno i razviti ju do naglaska riječi *Maria* te prirodno izbljediti prema kraju. Iz čitanja partiture bez konteksta, vrlo je lako moguće izostaviti misao koja je utkana baš u tu melodiju. Tom mišlju krenula sam analizirati skladbu te stvarati svoju vlastitu viziju i dojam kakvu skladbu želim čuti u sebi, a zatim tu ideju prezentirati zboru i orkestru.

U daljnjoj pripremi, svirala sam dionice na klaviru, iskoristila znanje iz kolegija Sviranje partitura, *Solfeggia*, Harmonije i polifonije, Glazbenih oblika i vrsta, Vokalne tehnike itd. Prije svake probe zapisala sam plan tijeka probe i dio skladbe na kojem želim raditi. Zbog ograničenog vremena i limitiranog broja proba, stvorila sam i okvirni ukupni plan kako bih izračunala koliko mi proba treba za čitanje partiture, a koliko za izrađivanje i zajedničke probe. Uz proučavanje partiture, veliki dio pripreme išao je na uvježbavanje dirigiranja skladbe. Od taktiranja i vježbanja različitih shema kroz promjene mjera, do pronalaska načina kako pokazati sve ono „ostalo“. Pokušala sam već na prvim probama navikavati zbor na moje dirigiranje i inzistirati na praćenju ruke i dirigentskih pokreta. Što su probe dalje tekle, a skladba bila poznatija zboru, to je više trebalo raditi na finesama i detaljima kroz dirigiranje kao što su preciznije pripremne kretnje, smirivanje tijela, smanjivanje velikih kretnji pri dirigiranju sheme i slično. S prof. Modrušanom sam imala česte probe na kojima sam vježbala dirigiranje, a osim toga je bio prisutan na probama zbora i orkestra kako bi mi mogao ukazati na određenu problematiku tijekom probe, dati savjete i ukoliko je bilo potrebno pomoći u vođenju proba. Najizazovniji dio dirigiranja bilo mi je jasno pokazivanje pripremne kretnje. Iako sam pripremne kretnje koristila i ranije, na nastavi dirigiranja, shvatila sam da su one

u radu s ansamblima među najbitnijim elementima u dirigiranju jer se iz njih očituju bitne informacije – od zajedničkog udaha, tempa, karaktera, dinamike do jasnog početka zapjeva. Zbog navedenih razloga bilo je potrebno posvetiti mnogo više pažnje i koncentracije pri pokazivanju pripremne kretnje čemu je prethodilo strpljivo vježbanje. To i dalje ostaje dugotrajan proces na kojem trebam aktivno raditi. Samostalnost lijeve i desne ruke bio mi je izazovan segment na kojem radim već od prve godine akademije jer svaka od njih ima svoj zadatak: pokazati dinamiku, dati jasnu pripremnu kretnju te pojedinim glasovima i dionicama u orkestru, precizno osvijestiti promjene tempa i najvažnije imati sigurnost i voditi zvuk koji dolazi iz ansambla. Ovaj rad mi je ujedno pružio mogućnost da napredujem i u samom dirigiranju kroz praksu višemjesečnog rada za zborom i orkestrom te da uvidim na čemu trebam raditi, kojim segmentima vladam bolje i kako rad na sebi ne prestaje.

## 5. Tijek proba - Rad s ansamblima

Ansambli s kojima sam radila su (amaterski) mješoviti pjevački zbor KUD-a „Matko Brajša Rašan“, Akademski harmonikaški orkestar Muzičke akademije u Puli te studenti glazbene pedagogije koji su se priključili zboru „Matko Brajša Rašan“ za izvedbu na koncertu. Budući da nisam imala mogućnost birati ansamble, jer ih u Puli nema mnogo, bilo mi je jasno da sa svakim navedenim ansamblom imam ograničeno vrijeme rada zbog njihovih obaveza i ostalih projekata. Zbog sam takvih okolnosti isplanirala unaprijed probe i prilagodila se vremenu koje mi je dano. Taj mi je organizacijski aspekt mnogo pomogao i na neki način olakšao prve susrete s ansamblima. Sa zborom sam ukupno održala 32. samostalne probe. Nisu sve probe trajale jednako, već sam u dogovoru s dirigenticom zbora Antonellom Mendiković Đukić imala probe ovisno o ostalim angažmanima zbora i njihovom programu. Neke su probe bile zajedničke, a neke su bile odvojene na ženski ili muški dio zbora zbog bržeg učenja dionica. Bužleta je skladao „*Ave Mariu*“ upravo za taj zbor u vrijeme kad je amaterizam u Puli bio mnogo cjenjeniji. Kao što sam navela u poglavlju 3.1., prošlo je 21. godina od praizvedbe. Tada je Mješoviti zbor KUD-a „Matko Brajša Rašan“ imao mnogo veći broj članova te na neki način bio „drugačiji“ zbor. Budući da je danas ostao manji broj aktivnih članova, odlučila sam zamoliti i nekoliko studenta glazbene pedagogije za pomoć pri realizaciji izvedbe koncerta. Harmonikaški orkestar Muzičke akademije u Puli je sastavljen od

studentata klasične harmonike. Imali smo ukupno šest proba, od kojih dvije s udaralj-  
kama, koje nisu stalni sastav harmonikaškog orkestra. Budući da je Orkestar kolegij  
na studiju, moje su probe morale biti unutar predviđenih sati za kolegij. Bila sam svje-  
sna njihovih obveza jer sam i sama studentica što me potaknulo na efikasnije i produk-  
tivnije probe. Gledajući unatrag ne bih mijenjala ništa te smatram da sam s razlogom  
dobila priliku raditi upravo s tim ansamblima.

## 5.1. Rad sa zborom

Prva proba zbora održana je 26. siječnja 2023. godine u prostoru KUD-a „Matko  
Brajša Rašan“. Na početku svake probe odvojila sam 10 – 15 minuta za zagrijavanje i  
istezanje tijela, vježbe disanja i vokalno – tehničke vježbe upjevavanja. Trudila sam se  
mijenjati vježbe i dodavati nove kako početni dio probe ne bi izgubio na važnosti. Up-  
jevavanje mi je jedna od prioritetnih stavki pri vođenju zbora jer pjevači tijekom upje-  
vavanja stječu vokalnu rutinu koja, ako je pravilno demonstrirana i nadgledana, štiti  
vokalni aparat te unapređuje vokalnu tehniku. Svrha vokalno–tehničkih vježbi je zagri-  
jati glasnice i može pomoći zboru pri rješavanju problematike koje se javljaju unutar  
skladbi. Uz sve navedeno upjevavanje nikako ne smije postati rutinski dio probe koji  
se odrađuje bez aktivnog izvođenja vježbi i ažurnosti pjevača. Ono je ujedno i prvo  
zajedničko pjevanje na probi te ako dirigent već tu potiče pjevače na međusobno slu-  
šanje, stvaranje boje i zajedničko muziciranje, proba će biti kvalitetnija.

U početku rada na „*Ave Mariji*“ naglasak je bio na učenju zasebnih dionica s  
istovremenim usvajanjem osnovnih zamisli interpretacije. Na prvoj probi sam koristila  
partituru s klavirskim izvodom te odsvirala uvod kako bi zbor osjetio ugođaj. Kao što  
sam navela u poglavlju 4., prvi nastup basova započinje silaznim nizom uz karakteris-  
tičan punktirani ritam koji se potom javlja i u ostalim dionicama zbora. Kako bih ga  
jasno objasnila, otpjevala sam ga vrlo ritmično, no time sam dala pogrešnu uputu  
zboru. Srećom, već sam na drugoj probi ispravila način izvedbe punktiranog ritma ne  
naglašavajući ritamsku figuru, ali ih tako i potaknula da prate moju ruku koja će im  
precizno pokazati šesnaestinku figuru i način na koji ju treba izvesti. Basovi i tenori su  
imali poteškoća s početnim nastupom te pamćenjem dijelova dionice što je iziskivalo

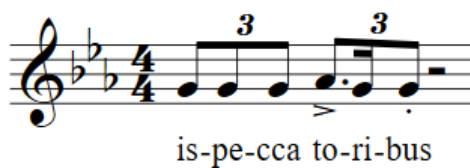
više vremena za uvježbavanje dionica. Budući da su ženskom dijelu zbora dodijeljene jednake, ali transponirane dionice u odnosu na tenore i basove, učenje je bilo brže. (Primjer 3.)

Nakon usvajanja glazbenog materijala s početka skladbe, novi izazov bio je pronaći karakter, fraziranje i zajedničku boju među dionicama koje se nadopunjuju u iznošenju melodije – proces koji je trajao kroz sve probe. Od 18. takta, nakon učenja dionica, cilj je bio dobiti aktivni *piano* koji postepeno raste do *forte* dinamike u 24. taktu. Problem koji se javljao bila je niska intonacija jer se *piano* dinamika često zna protumačiti kao „opuštanje intenziteta“ i pjevanje „tiho, iz grla“ Ovdje je, osim inzistiranja na praćenju ruke, bilo potrebno raditi na vokalnoj tehnici zbora. Od 27. do 31. takta u dionicama ženskog dijela zbora bilo je potrebno objasniti fraziranje i oslonac na određenim tonovima kako im dva uzlazna rastavljena akorda ne bi stvarala napor.

Primjer 22., „Ave Maria“, 11 i 12. takt

Od 31. takta do završetka na koroni radila sam na ritmičnom pjevanju i stvaranju dramatične napetosti što je iziskivalo jasne dirigentske pokrete. Od 35. takta se često javljao problem niske intonacije zbog istih razloga koje sam ranije navela vezanih za prethodni dio (18. takt). Dio skladbe od 44. takta sve do 80. takta pokazao se interpretativno najzahtjevniji. Muški dio zbora poticala sam na nježno pjevanje i toplu boju što je bilo vrlo izazovno. Zahtijevala sam da fraze budu otpjevane *legato* i jasno naznačila udahe između fraza. Sa ženskim dijelom zbora nije bilo teško ostvariti nježni karakter dijela, ali je poteškoću predstavljalo fraziranje i osjećaj za vrhunce unutar fraza. Izazov je bio ispjevati nijanse u dinamici koja se mijenja čak i unutar takta. Dolazak na 75. takt (Primjer 14.) često je bio grub i ritmičan popraćen otvorenim vokalima na riječi „Sancta“. Od tog je takta nadalje bilo je bitno stvoriti svečanu atmosferu i ne dopustiti zboru da zbog *forte* dinamike prijeđe na grleno pjevanje. Od 86. takta (Primjer 16.) prema kraju skladbe najveći je naglasak bio na učenju točnog i preciznog ritma. U tom je dijelu

moja dirigentska ruka morala biti vrlo precizna i sigurna u davanju pripremnih kretnji i u taktiranju. U 88. taktu (Primjer 17.) sam od ženskog dijela zbora zahtijevala zajednički udah, nastup i boju te vođenje fraze do zadnjeg tona. Najviše vremena za uvježbavanje uzeo je dio skladbe od 95. do 102. takta. U tom dijelu sam, osim uvježbavanja dionica, koristila i druge metode učenja kao što su aktivno brojanje na glas te metrički izgovor teksta. Dva motiva iz kojih je građen navedeni dio stvarali su poteškoću zboru zbog pauze na početku. Za ovaj dio primijenila sam metodu supstitucije pauze lako pamtljivim slogovima koji su ritmičkom obrascu s nezgodnom pauzom dali jednostavniji ritmički oblik.



Primjer 23., „Ave Maria“, 11 i 12. takt



Primjer 24., „Ave Maria“, 11 i 12. takt

Te "dodatke" smo kasnije u pjevanju izostavili, ali su i dalje bili praktični da se izgovore unutrašnjim sluhom i posluže kao uporište na početku dobe. Osim vježbanja zasebnih dionica, cijeli je zbor vježbao ritmički izvesti oba motiva uz moje pripreme kretnje. Taj je proces trajao dulje vrijeme, ali se vidio napredak. Kad su dionice bile naučene, spajala sam muški dio zbora, pa ženski. Postupak spajanja svih dionica pokazao se zahtjevan te sam morala pronaći način kako najefikasnije spojiti dionice bez stvaranja nervoze i nepotrebne nesigurnosti kod pjevača. Odlučila sam na svakoj probi dodatno izvježbati jedan manji fragment te naposljetku spojiti naučene dijelove. U završnom dijelu skladbe (od 103. do 114. takta) dinamika i razvoj glazbene misli bile su na prvom mjestu što je zboru uvelike olakšalo pjevanje. Na zadnjim probama zbora izvodili smo skladbu u cijelosti, a interpretacija koja je često s moje strane bila izrečena uputama pretočila se u dirigiranje, što je bio zanimljiv i zahtjevan proces.

## 5.2. Rad s orkestrom

Prije mojeg rada s harmonikaškim orkestrom, prisustvovala sam na nekoliko proba koje je vodio njihov dirigent, moj mentor prof. Denis Modrušan. On je s njima

pročitao skladbu te spojio dionice. Prva proba s orkestrom bila mi je ujedno i prva proba dirigiranja bilo kakvom orkestru. Nisam znala što očekivati i je li jednako probi zbora. Krenuli smo od početka kako bi se orkestar počeo navikavati na moju ruku i ja na poziciju dionica u orkestru. Vrlo sam se brzo prilagodila i primijenila način rada kao i sa zborom. Od orkestra se traže slične stvari kao što su zajednički udah i nastup, praćenje ruke, zajedničko stvaranje boje i međusobno slušanje i sl. Uz minimalna stanjanja i korekcije došli smo do 102. takta (Primjer 18.) Druga proba je također započela sviranjem skladbe od početka no uz česta zaustavljanja s moje strane i uputa koje sam im davala za određeni dio. Kao i za zbor, unaprijed sam napisala plan rada za probe s orkestrom. Na ostalim probama, orkestar je vrlo brzo i spretno primjenjivao moje upute, a inzistiranje je bilo većinom na praćenju ruke i zajedničkim nastupima zbog povremene vremenske neusklađenosti. Na početku skladbe zamolila sam orkestar da preciznije prati ruku, posebno 1. i 2. harmonike čiji nastup često nije bio sinkroniziran. U 14. taktu (Primjer 3.) je bilo potrebno izbjeći akcentiranje i nervozu koja se može protumačiti kao ispravna zbog dinamike *sf p*<sup>6</sup>. Akcentiranje na tom mjestu nije bilo odgovarajuće jer je cjelokupna dinamika tog fragmenta tiha. Umjesto akcenata, dala sam uputu da se na te note „naslone“ i postepeno vode zvuk prema prvoj dobi na kojoj nastupaju zvona i 4. harmonike. U 31. taktu sam zamolila da više prate ruku i dinamiku koju pokazujem kako orkestar može biti potpora zboru. U 35. taktu (Primjer 9.) je s moje strane bilo potrebno dati jasnu pripremnu kretnju zbog triola koje slijede u 1. i 2. harmonici te smo taj takt uvježbavali nekoliko puta. Od 44. do 74. takta bilo je najviše posla zbog raznolikosti dionica. Glavna melodijska linija, koja se javlja kasnije u zboru, prelazi iz dionice u dionicu te ju je bitno istaknuti i ostvariti nečujnu razliku među bojama dionica. Osim toga, opasnost u tom dijelu bila je u naglom razvoju dinamike zbog čega bi orkestar bio glasniji od zbora. Zbog toga sam inzistirala na praćenju ruke i osvještavanju važnosti svake dionice unutar tog dijela. U 80. taktu (Primjer 15.), gdje dionica 1. harmonike ima solo ulomak, htjela sam istaknuti prekrasnu melodiju što je zahtijevalo vođenje svake note dirigiranjem uz istaknutu agogiku. U 86. taktu (Primjer 16.), 2., 3. i bas harmonika imaju dionicu s istim ritmičkim obrascem kojim prate i upotpunjavaju zbor što je potrebno istaknuti te pritom precizno taktirati kako bi oba ansambla

---

<sup>6</sup> *sforzato piano*, oznaka za dinamiku

bila zajedno. Od 95. do 102. takta orkestar ima gustu fakturu te je na tom mjestu potrebno jasno dirigitirati, pratiti ruku dirigenta i tražiti da se dionice međusobno slušaju kako bi bile zajedno na dobama u taktu.

The image shows a musical score for measure 95 of 'Ave Maria'. It consists of seven staves:

- Tubular Bells:** Treble clef, key signature of two flats. The melody consists of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4.
- Timpani:** Bass clef. It features two trills on G2, each starting with a *spp* (sotto piano) dynamic and ending with a *f* (forte) dynamic.
- Accordion 1:** Treble clef. It plays a complex accompaniment with triplets and sixteenth notes.
- Accordion 2:** Treble clef. It plays a similar accompaniment to Accordion 1.
- Accordion 3:** Treble clef. It plays a simpler accompaniment with quarter notes.
- Accordion 4:** Bass clef. It plays a simple accompaniment with quarter notes.
- Bas Accordion:** Bass clef. It plays a simple accompaniment with quarter notes, featuring dynamics *f*, *sfp*, *f*, and *sfp*.

Primjer 25., „Ave Maria“, 95. takt

Dionice 1., 2. i bas harmonike imaju ulogu ritmički podržati zbor i stvoriti gustu fakturu, dok 3. i 4. harmonike stvaraju poliritmiju i iznose motiv s ponovljenim tonovima. Timpani održavaju ritamsku strukturu, a zvona popunjavaju fakturu ponavljanjem motiva u šesnaestinkama. Od 106. takta može se stvoriti porast u dinamici tako što se svakim taktom ističe druga dionica počevši od basova i 4. harmonike prema 1. harmonici.



Primjer 26., „Ave Maria“, 95. takt

Time se postiže zanimljiv efekt i obogaćuje struktura harmonija. U 112. taktu se orkestar naglo stišava kako bi postepeno mogao stvarati *crescendo* da u 113. taktu dođe pomogne zboru koji održati *fortissimo* dinamiku. Na petoj probi orkestra pridružile su se udaraljke, timpani i zvona koja smo za ovu priliku izveli na klavijaturi. Iako na Muzičkoj akademiji posjedujemo prava orkestralna zvona, ona za ovu priliku nisu upotrebljiva jer nemaju dovoljan dijapazon. Zvona koja imamo imaju raspon od svega nekoliko tonova, dok skladatelj u partituri predviđa tonove od c1 do f2. Najprije sam s udaraljkašima održala dio probe, zatim s drugim dionicama orkestra posebno kako bismo izvježbali pojedina mjesta te kako bi se orkestar naviknuo na nove instrumente

### 5.3. Zajedničke probe

Prva zajednička proba održana je 15. lipnja u Domu Hrvatskih branitelja. Zbor je upjevala dirigentica Antonella Mendiković Đukić dok sam ja vodila probu orkestra. Zatim smo uveli zbor te predstavili i upoznali ansamble. Započeli smo probu izvedbom skladbe u cijelosti, a zatim smo izrađivali dijelove skladbe od kraja prema početku. Zboru i orkestru je trebalo neko vrijeme da se priviknu na novi prostor, akustiku te jedni na druge. Osim što se svi izvođači moraju slušati, bitnije od toga je da gledaju ruku dirigenta na čemu sam posebno inzistirala. Ako se zbor i orkestar oslanjaju samo na sluh, doći će do kašnjenja jednog dijela ansambla. Tijekom probe sam zboru skrenula pažnju na nepotrebno nadglasavanje s orkestrom koja može rezultirati vikanjem i umaranjem glasnica. Slijedile su zatim dvije zajedničke probe te generalna proba na mjestu održavanja koncerta. Na tim je probama bio naglasak na izvedbu skladbe u cijelosti, izradi detalja koji će dodatno obogatiti izvedbu te potaknuti orkestar i zbor na maksimalni angažman zajedničkog stvaranje glazbe. Bilo je nekih nesigurnih mjesta u partituri te sam odvojila vrijeme za njihovo uvježbavanje. U takvim je situacijama trebalo vrlo efikasno postupiti kako ostatak ansambla ne bi dugo vremena čekao te time izgubio koncentraciju. Ono što smatram bitnim segmentom na zadnjim probama je pozitivna atmosfera i strast prema glazbi kojom dirigent može „zaraziti“ ansamble.

Generalna proba se održala 21. lipnja u s crkvi Sv. Franje u Puli, što je ujedno bio i Dan glazbe. Prva izvedba skladbe u novom prostoru i drugačijoj akustici bila je izazovna za izvođače i mene. Zbog novog prostora, trebalo je inzistirati na novim segmentima kao što su jasniji izgovor teksta te jačina zvuka orkestra u odnosu na zbor. Osim toga, s moje je strane bilo potrebno dirigitirati jasnije i što preciznije moguće kako bi svi bili zajedno u tempu. U nastavku probe izvodili smo pojedine dijelove skladbe pri čemu su se zbor i orkestar počeli privikavati na novu akustiku. Na kraju generalne probe ponovno smo izveli skladbu u cijelosti. Prvi sam put osjetila kako unutar izvedbe raste zajednička energija i volja, osjetila sam emociju koju sam tražila od ansambla i zajedno smo stvarali glazbu. Bila sam jako zadovoljna i preplavljena emocijama. Zahvalila sam ansamblu i željno iščekivala koncert.

## 6. Koncert

Koncert je održan 22. lipnja 2023. godine u crkvi Sv. Franje u 21 sat. Kao što sam spomenula u tekstu, i praizvedba „*Ave Marije*“ bila je u crkvi. Sv. Franje što čini ovaj koncert vrlo posebnim. Prije početka koncerta, zbor se upjevao i održao kratku probu. Nakon probe, dala sam zboru nekoliko generalnih uputa kako bi ih podsjetila na važne stvari koje smo izrađivali na probama te kako bih postigla još bolju koncentraciju i angažiranost članova zbora. Zatim smo otpjevali ključne dijelove skladbe kao što su početak, i od 95. takta do 102. takta. Proba zbora je trajala kratko kako bi se zbor mogao opustiti prije koncerta. Na samom kraju probe odlučila sam održati kratki motivacijski govor kojeg sam čuvala za sam koncert. Riječ je bila o Damiru Bužleti i o tome kako sam kroz rad mnogo doznala o njemu. Pročitala sam im citate koje sam prikupila o njemu te ih zamolila da izvedbu „*Ave Marie*“ posvete njemu. Tim smo mislima i duhom otišli u crkvu Sv. Franje i željno iščekivali nastup. Uz moj program, na koncertu su nastupili i studenti klavirskog odsjeka Muzičke akademije u Puli, Silvija Novak i Matko Lušetić, student harmonikaškog odsjeka Marin Bilić, te je nakon solističkih točki Mješoviti zbor KUD-a „*Matko Brajša Rašan*“ otpjevao četiri skladbe pod ravnanjem njihove dirigentice Antonelle Mendiković Đukić. Slušajući zbor, shvatila sam koliko su napredovali te koliko im je stalo do njegovanja zbarskog pjevanja, zajedničkog muziciranja i očuvanja tradicije i kulture. Njihova dirigentica predano radi s njima te je istovremeno i meni u tom periodu omogućila da, uz nju, budem dio ove "priče". Netom prije njihove zadnje skladbe okupila sam orkestar te im se obratila s nekoliko riječi podrške i zahvale. Kad je zbor završio sa svojim samostalnim nastupom, na podij je izašao orkestar.

Izlazeći pred ansambl i publiku bila sam ushićena i trudila se smiriti kako bih mogla biti koncentrirana na glazbu. Najprije je orkestar pod mojim ravnanjem izveo „*Intermezzo*“ iz opere „*Cavalleria Rusticana*“ skladatelja Pietra Mascagnija. Na tu prekrasnu skladbu nitko ne može ostati ravnodušan, a ja sam nakon njene izvedbe bila opuštenija i sigurnija. Napokon je došao trenutak kojeg sam iščekivala nekoliko mjeseci! Zatvorila sam oči, umirila se i u sebi "odslušala" nekoliko početnih taktova skladbe „*Ave Maria*“. Kad sam osjetila da je vrijeme, digla sam ruke i krenula dirigitirati. Od prvog takta pa sve do kraja skladbe bila sam svjesna glazbe, a u isto vrijeme nesvjesna stvarnosti. Što je skladba tekla dalje to sam sve više primjećivala kako i zbor i orkestar „dišu“ zajedno sa mnom. Njihovi su pogledi bili puni žara, energije i podrške te smo,

usudila bih se reći, zajedno proživjeli „Ave Mariu“. Oni „kritični“ dijelovi skladbe odjednom su postali najsigurnija mjesta što je ansamblu dalo dodatni vjetar u leđa. Kako se kraj skladbe približavao, glazbena napetost je sve više rasla da bi u 102. taktu kulminirala. Osjetila sam tu ogromnu zajedničku energiju, te sam do kraja skladbe suzdržavala emocije koje su samo htjele izaći van. Nakon što su zbor i orkestar utihnuli sa zadnjim notama, ostali smo samo ja i Dorijan Jarnjak koji je svirao na klavijaturi dionicu zvona te je nakon zadnjeg „udarca“ zvona zavladao tišina. Kad sam spustila ruke i vidjela ansambl, potekle su suze radosnice koje nisam mogla više skrivati. Publika je počela pljeskati, a ja sam se pod navalom emocija poklonila te predstavila ansambl publici. Osim prekrasne reakcije publike, dočekali su me i buketi cvijeća moje obitelji, zbora i kolega s fakulteta. Zaista sam bila ponosna na cijeli ansambl te unatoč subjektivnom doživljaju, smatram da je izvedba „Ave Marie“ bila iskrena, emotivna i predivna. Osim što smo dobro izveli skladbu, ostvarila sam ono što sam najviše željela postići, a to je dopustiti glazbi da nas ponese i zajedno poveže u jedno.

## 7. Zaključak

Kroz ovaj rad sam mnogo naučila – od detaljnog proučavanja glazbenog djela, priprema za probe, vježbanja i analiziranja umjetnosti dirigiranja te rada s ljudima do učenja o sebi samoj. Rekla bih da je ovaj rad potaknuo nova razmišljanja i otvorio nova vrata na mojem životnom putu. Ono što je vrlo zanimljivo jest da su me sva navedena područja u radu dovela do uvijek istog zaključka, a to je pronaći smisao i živjeti glazbu. Da budem preciznija: pri istraživanju o Damiru Bužleti većina njegovih suradnika nije definirala njegovo glazbeno opredjeljenje, već su isticali da je on živio glazbu. Pri analiziranju djela cilj nije bio ispisati činjenice već ih upotrijebiti za bolje upoznavanje smisla i ideje koja se krije u glazbi. Također, u vježbanju dirigiranja nije bio naglasak naučiti „koreografiju“ i određene pokrete već pronaći način kako ansamblu prezentirati svoju ideju o skladbi te ih pozvati da ju zajednički ostvarimo kroz glazbu. U radu sa zborom nije bio cilj savršeno naučiti skladbu sa svim tehničkim aspektima, već ostvariti povezanost među pjevačima koji zajedno stvaraju glazbu i oživljavaju djelo...

Zahvaljujem svima koji su sudjelovali i pomogli u praktičnom dijelu mog završnog rada, prvenstveno mentoru prof. Denisu Modrušanu, Antonelli Mendiković Đukić,

Mješovitom pjevačkom zboru KUD-a „Matko Brajša Rašan“, Akademskom harmonikaškom orkestru, Zdenki Višković – Vukić i svim kolegama studija glazbene pedagogije.

Za sam kraj ovog rada, odlučila sam navesti nekoliko prikupljenih anonimnih izjava o Damiru Bužleti koje ga najbolje opisuju.

*„Muziku je obožavao, njemu je muzika bila sve u životu.“*

*„Njega nije zanimalo da on bude nešto u glazbi (dirigent, pedagog, skladatelj), njega je zanimala glazba kao takva.“*

*„On je stvarno bio poseban...“*

*„Zatvorio je oči i dirigirao, a iz nas je izlazila glazba samo tako.“*

*„On je glazba.“*

## 8. Literatura

1. Matović, Lj. (2017). *Sjećanja i zapisi*. Pula, Vlastita naklada
2. Hrvatsko društvo skladatelja, *Bužleta, Damir*. Pristup ostvaren 31. svibnja 2023. <https://www.hds.hr/clan/buzleta-damir/>
3. *Glas Istre* (Pula), 2019.
4. Glazier, M., Hellwig, M. K. (1998). *Suvremena katolička enciklopedija*. Split: Naklada LAUS, Split.
5. Demarin, L. (2018). *Istarska ljestvica u djelima hrvatskih skladatelja* (Diplomski rad). Split: Sveučilište u Splitu, Umjetnička akademija. Preuzeto s <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:175:977916> (pristup ostvaren 13. lipnja. 2023.)

## 9. Notni prilozi

### 9.1. *Ave Maria*, verzija iz 2003. godine



This musical score is for a piece titled "Ave Maria". It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a *mf* dynamic and the lyrics "A - ve Ma ri - a". The piano accompaniment features a steady bass line and a treble line with chords. The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line includes markings for *tutti* and *solo*, and the piano accompaniment features *sf* (sforzando) markings and a *tutti* marking. The score concludes with a *sf* marking in the piano part.





na ple - na ple - na ple - na A - ve Ma ri - a Do - mi - nus te - cum

na ple - na ple - na ple - na A - ve Ma ri - a Do - mi - nus te - cum

na Gra - tia ple - na ple - na ple - - - na A - ve Ma ri - a Do - mi - nus te - cum

na Gra - tia ple - na ple - na ple - na A - ve Ma ri - a Do - mi - nus te - cum

Div. non Div.







be - ne - dic - ta Tu in mu - li - e - ni - bus et be - - - ne - dic - tus,  
 be - ne - dic - ta Tu in mu - li - e - ni - bus et be - - - ne - dic - tus,

*mf*

Musical score for a vocal and piano piece, page 9. The score includes vocal lines for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, and piano accompaniment for Right and Left Hand. The lyrics are in Latin: "be - ne - dic-tus, be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tns tu - i Je - su Je -". The music is in 2/4 time with a key signature of two flats. Performance markings include "mf" and "legati".

be - ne - dic - ta Tu in mu - li - e - ri - bus et be - - - ne - dic - tus,  
 be - ne - dic - ta Tu in mu - li - e - ri - bus et be - - - ne - dic - tus,  
 su Je - - - - su, ma - ter De - i ma - ter De - - -  
 su Je - - - - su ma - ter De - i ma - ter De - - -

The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single system with two staves (treble and bass clefs) and includes Latin lyrics. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) and features a complex rhythmic pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand. The music is in a minor key and common time.





6

25 6

25 6 Sanc - - - ta Ma - ni - - - a, Sanc - - - ta Ma - ni - - - a,

25 6 Sanc - - - ta Ma - ni - - - a, Sanc - - - ta Ma - - - - -

25 6 Sanc - - - ta Ma - ni - - - a, Sanc - - - ta Ma - ni - - - a,

25 Sanc - - - ta Ma - ni - - - a, Sanc - - - ta Ma - ni - - - a,

25 6 *f*

25 6 *f*

25 6 *f*

25 6 *f*

25 6 *f*

ma - ter de - i

ma - ter de - i

ma - ter de - i

*mf*

*p*

*p*

*p*

*p*

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of several staves. The top two staves are empty. The next three staves are vocal lines, each with the lyrics "ma - ter de - i" written below. The piano accompaniment starts on the sixth staff. The right hand (treble clef) has a melodic line with a dynamic marking of *mf* and a slur. The left hand (bass clef) has a bass line with a dynamic marking of *p*. There are also dynamic markings of *p* on the other piano staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

7

7 *tr* *sf*

7

7 *p* *f*

O-ra pro no-bis pe-ca-to-ni-bus O-ra pro no-bis O-ra pro no-bis O-ra pro no-bis

7

O-ra pro no-bis pe-ca-to-ni-bus O-ra pro no-bis O-ra pro no-bis O-ra pro no-bis

7

O-ra pro no-bis pe-ca-to-ni-bus O-ra pro no-bis

7

O-ra pro no-bis pe-ca-to-ni-bus O-ra pro no-bis

7

*sf* *sub. piano*

7

7 *sub. piano*

7

7 *sub. piano*

7

7 *sub. piano*

91

*p* *mf*

91

Nunc et in ho - ra mor - tis nos - tre, Nunc et in ho - ra mor - tis nos - tre,

91

Nunc et in ho - ra mor - tis nos - tre, Nunc et in ho - ra mor - tis nos - tre,

91

Nunc et in ho - ra mor - tis nos - tre, Nunc et in ho - ra mor - tis nos - tre,

91

Nunc et in ho - ra mor - tis nos - tre, Nunc et in ho - ra mor - tis nos - tre,

91

*p* *p* *p* *p*

32 *f*

33 *f*

34 *f* O - - - - - ra pro no - bis pe - ca - to - - ri - - -

35 *f* O - - - - - ra pro no - bis pe - ca - to - - ri - - -

36 *f* O - - - - - ra pro no - bis pe - ca - to - - ri - - -

37 *f* O - - - - - ra pro no - bis pe - ca - to - - ri - - -

38 *f*

39 *f*

40 *f*

41 *f*

42 *f*

8 *p* *piu mosso e agitato molto*

*tr* *sf* *p* *piu mosso e agitato molto*

8 *p* *piu mosso e agitato molto*

bus *ff* Pe - ca - to - ri - bus pe - ca -

8 *p* *piu mosso e agitato molto* *ff* Pe - ca - to - ri - bus pe - ca -

8 *p* *piu mosso e agitato molto* *ff* Pe - ca - to - ni - bus pe - ca - to - ni - bus pe - ca -

8 *p* *piu mosso e agitato molto* *ff* Pe - ca - to - ni - bus pe - ca - to - ni - bus pe - ca -

8 *p* *piu mosso e agitato molto*

8 *p* *piu mosso e agitato molto*

8 *p* *piu mosso e agitato molto*

8 *p* *piu mosso e agitato molto*

8 *p* *piu mosso e agitato molto*

8 *p* *piu mosso e agitato molto*

Musical score for page 18, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score includes lyrics: "to - ri - bus pe - ca - to - ri - bus pe - ca - to - ri - bus pe - ca - to - ri - bus pe - ca - to - ri - bus". The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment includes a right-hand part with chords and a left-hand part with a bass line. The vocal line is written in a soprano clef and includes lyrics. The piano accompaniment includes a right-hand part with chords and a left-hand part with a bass line. The score is divided into three systems, each containing a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "to - ri - bus pe - ca - to - ri - bus pe - ca - to - ri - bus pe - ca - to - ri - bus pe - ca - to - ri - bus".



1000

pe - ca - to - ni - bus pe - ca - to - ni - bus pe - ca - to - ni - bus pe - ca - to - ri - bus pe - ca - to - ni - bus pe - ca - to - ri - bus pe - ca - to - ni - bus

1000

pe - ca - to - ni - bus pe - ca - to - ni - bus pe - ca - to - ni - bus pe - ca - to - ni - bus pe - ca - to - ri - bus pe - ca - to - ni - bus

1000

pe - ca - to - ni - bus pe - ca - to - ni - bus pe - ca - to - ni - bus pe - ca - to - ni - bus pe - ca - to - ri - bus pe - ca - to - ni - bus

1000

pe - ca - to - ni - bus pe - ca - to - ni - bus pe - ca - to - ni - bus pe - ca - to - ni - bus pe - ca - to - ri - bus pe - ca - to - ni - bus

1000

to - ri - bus pe - ca - to - ni - bus pe - ca - to - ni - bus pe - ca - to - ni - bus pe - ca - to - ni - bus pe - ca - to - ri - bus pe - ca - to - ni - bus

9



The image displays a musical score for the Ave Maria, 2023 edition. It consists of several systems of staves. The top system shows a piano introduction with a treble clef staff containing a trill and a bass clef staff with a wavy line indicating a tremolo. The subsequent systems include vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The vocal lines are marked with dynamics *f* and *ff* and contain the lyrics "A - - - men, A - - - men." The piano accompaniment features a variety of textures, including chords, arpeggios, and melodic lines, with dynamics *f* and *ff* indicated throughout.

9.2. Ave Maria, verzija iz 2023. godine

# Ave Maria

Damir Bužleta  
Red. D. Modrušan, v. 2023.

Moderato ♩=50

The score is for a vocal ensemble and instrumental accompaniment. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) enter in the fifth measure with the lyrics "A - ve Ma ri - a". The instrumental parts include Tubular Bells, Timpani, four Accordions (1-4), and a Bas Accordion. The key signature is three flats (B-flat major/C minor) and the time signature is common time (C). The tempo is Moderato with a metronome marking of ♩=50. Dynamics range from *ppp* to *mf*. Performance instructions include *divisi*, *pp*, *mp*, *mf*, *mf espress.*, *p*, *pp poco marcato*, *solo*, and *unis.*

Soprano  
Alto  
Tenor  
Bass  
Tubular Bells  
Timpani  
Accordion 1  
Accordion 2  
Accordion 3  
Accordion 4  
Bas Accordion

*mf*  
A - ve Ma ri - a  
A - ve Ma ri - a  
A - ve Ma ri - a  
A - ve Ma ri - a

*tr*  
*ppp*  
*divisi*  
*p*  
*mf espress.*  
*pp*  
*mp*  
*p*  
*pp poco marcato*  
*mp*  
*p*  
*solo*  
*unis.*  
*divisi*  
*unis.*

11 *mf* *p* **1**  $\text{♩} = 55$  *cresc.*

S. *mf* *p* *cresc.*  
A - ve Ma ri - a A - ve Ma ri - a A - ve Ma ri - a

A. *mf* *p* *cresc.*  
A - ve Ma ri - a A - ve Ma ri - a A - ve Ma ri - a

T. *p* *cresc.*  
A - ve Ma ri - a A - ve Ma ri - a

B. *p* *cresc.*  
A - ve Ma ri - a A - ve Ma ri - a

Tub. B.

Timp. *p*

Acc. 1 *mp* *mf espress.* *sfp* *sfp* *sfp* **1** *ppp* *cresc.* *poco a poco*  
altri unis. solo tutti

Acc. 2 *mp* *sfp* *sfp* *sfp* *ppp* *cresc.* *poco a poco*

Acc. 3 *mp* *sfp* *sfp* *sfp* *ppp* *cresc.* *poco a poco*

Acc. 4 *mp* *sfp* *sfp* *sfp* *ppp* *cresc.* *poco a poco*

Bas *mp* *sfp* *sfp* *sfp* *sfp* *ppp* *cresc.* *poco a poco*

22

S. A - ve Ma ri - a Gra-tia ple - na ple - na ple - na ple - na A - ve Ma ri - a Do-mi-nus te-cum

A. A - ve Ma ri - a Gra-tia ple - na ple - na ple - na ple - na A - ve Ma ri - a Do-mi-nus te-cum

T. A - ve Ma ri - a Gra-tia ple - na Gra-tia ple - na ple - na ple - na A - ve Ma ri - a Do-mi-nus te-cum

B. A - ve Ma ri - a Gra-tia ple - na Gra-tia ple - na ple - na ple - na A - ve Ma ri - a Do-mi-nus te-cum

Tub. B.

Timp.

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Bas

2

♩=60

33

*p a mezza voce*

*poco rall.*

S. A - ve Ma - ri - a Do - mi nus te - cum A - ve Ma - ri - a Do - mi nus te - cum Gra - - tia

A. A - ve Ma - ri - a Do - mi nus te - cum A - ve Ma - ri - a Do - mi nus te - cum Gra - - tia

T. A - ve Ma - ri - a Do - mi nus te - cum A - ve Ma - ri - a Do - mi nus te - cum Gra - - tia

B. A - ve Ma - ri - a Do - mi nus te - cum A - ve Ma - ri - a Do - mi nus te - cum Gra - - tia

Tub. B.

Timp. *pp*

Acc. 1 *pp*

Acc. 2 *pp*

Acc. 3 *pp*

Acc. 4 *pp*

Bas *pp*

2

40 **a tempo** **poco rall.** **3**  $\text{♩} = 80$  **poco mosso**

S. ple - - - na

A. ple - - - na

T. ple - - - na

B. ple - - - na

Tub. B.

Timp.

Acc. 1 **3** *mf molto cantabile*

Acc. 2 *mf molto cantabile*

Acc. 3 *mf*

Acc. 4 *mf* *espress.*

Bas *mf*



50 **4**

S. 

A. 

T. *mf* 

B. *mf* 

Tub. B. 

Timp. 

**4**

Acc. 1 

Acc. 2 

Acc. 3 

Acc. 4 

Bas 

58

5 *mf*

S. Be - ne - dic - ta, be - ne - dic - ta Tu in

A. Be - ne - dic - ta, be - ne - dic - ta Tu in

T. be - ne - dic - tus, be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tris tu - i Je - su Je - - su Je - -

B. be - ne - dic - tus, be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tris tu - i Je - su Je - - su Je - -

Tub. B.

Timp.

5

Acc. 1 *legato*

Acc. 2

Acc. 3 *mf cantabile*

Acc. 4

Bas

66

S. mu - li - e - ri - bus et be - ne - dic - tus, be - ne - dic - tus, be - ne - dic - tus fru - ctus *crescendo*

A. mu - li - e - ri - bus et be - ne - dic - tus, be - ne - dic - tus, be - ne - dic - tus fruc - tus *crescendo*

T. su, ma - ter De - i ma - ter De - i, be - ne - dic - tus fruc - tus *crescendo*

B. su ma - ter De - i ma - ter De - i, be - ne - dic - tus fruc - tus *crescendo*

Tub. B.

Timp.

Acc. 1 *mp legato*

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Bas *mp*

6

*f ma dolce*

73

S. ven - tris - tu - i Je - - su Sanc - - ta Ma - ri - - a,

A. ven - tris tu - i Je - - su Sanc - - ta Ma - ri - - a,

T. ven - tris tu - i Je - - su, - - Sanc - - ta Ma - ri - - a,

B. ven - tris tu - i Je - - su, - - Sanc - - ta Ma - ri - - a,

Tub. B.

Timp.

6

*f ma dolce*

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Bas

*f ma dolce*

divisi

*f ma dolce*

*f ma dolce*

*f ma dolce*

77 **sostenendo**

S. Sanc - - ta Ma - ri - - a, ma - ter de - i

A. Sanc - - ta Ma - ri - - a, ma - ter de - i

T. Sanc - - ta Ma - ri - - a, ma - ter de - i

B. Sanc - - ta Ma - ri - - a, ma - ter de - i

Tub. B.

Timp.

Acc. 1 *mf* *poco f*

Acc. 2 *p*

Acc. 3 *p*

Acc. 4 *p*

Bas *p*

unis.

7

83

S. *f*  $\text{♩} = 50$  *p*  $\text{♩} = 50$   
 O - ra pro no - bis pe - ca - to - ri bus O - ra pro no - bis O - ra pro no - bis

A. *f*  $\text{♩} = 50$  *p*  $\text{♩} = 50$   
 O - ra pro no - bis pe - ca - to - ri bus O - ra pro no - bis O - ra pro no - bis

T. *f*  $\text{♩} = 50$  *p*  $\text{♩} = 50$   
 O - ra pro no - bis pe - ca - to - ri bus

B. *f*  $\text{♩} = 50$  *p*  $\text{♩} = 50$   
 O - ra pro no - bis pe - ca - to - ri bus

Tub. B.

Timp. *tr* *p*

Acc. 1 *sf* *p* *subito pp*

Acc. 2 *f* *subito pp*

Acc. 3 *f* *p delicato*

Acc. 4 *sf*

Bas *f* *subito pp*

7

90  $\text{♩} = 50$

S. *f* *p* *mf* *f*  
*cresc.*  
 O - ra pro no - bis\_\_ Nunc\_\_ et in ho - ra mor - tis nos - tre,\_\_ Nunc\_\_ et in ho - ra mor - tis nos - tre,\_\_ O - ra pro no - bis pe - ca - to - ri -

A. *f* *p* *mf* *f*  
*cresc.*  
 O - ra pro no - bis\_\_ Nunc\_\_ et in ho - ra mor - tis nos - tre,\_\_ Nunc\_\_ et in ho - ra mor - tis nos - tre,\_\_ O - ra pro no - bis pe - ca - to - ri -

T. *f* *p* *mf* *f*  
*cresc.*  
 O - ra pro no - bis\_\_ Nunc\_\_ et in ho - ra mor - tis nos - tre,\_\_ Nunc\_\_ et in ho - ra mor - tis nos - tre,\_\_ O - ra pro no - bis pe - ca - to - ri -

B. *f* *p* *mf* *f*  
*cresc.*  
 O - ra pro no - bis\_\_ Nunc\_\_ et in ho - ra mor - tis nos - tre,\_\_ Nunc\_\_ et in ho - ra mor - tis nos - tre,\_\_ O - ra pro no - bis pe - ca - to - ri -

Tub. B. *f*

Timp. *f* *p* *p* *f*

Acc. 1 *f*

Acc. 2 *f*

Acc. 3 *f* *p* *f*

Acc. 4 *f* *p* *f*

Bas *f* *p* *f*





98

S. to - ri - bus pe - ca - to - ri - bus pe - ca - to - ri - bus pe - ca - to - ri - bus pe - ca -

A. to - ri - bus pe - ca - to - ri - bus pe - ca - to - ri - bus pe - ca - to - ri - bus pe - ca -

T. to - ri - bus pe - ca - to - ri - bus pe - ca - to - ri - bus pe - ca - to - ri - bus pe - ca - to - ri - bus

B. to - ri - bus pe - ca - to - ri - bus pe - ca - to - ri - bus pe - ca - to - ri - bus pe - ca - to - ri - bus pe - ca -

Tub. B.

Timp. *spp* *f* *spp* *f* *spp* *f* *spp* *f*

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Bas. *f* *sfp* *f* *sfp* *f* *sfp* *f* *f* *ff*

101

S. *p*  
to-ri-bus pe-ca-to-ri-bus pe-ca-to-ri-bus pe-ca-to-ri-bus pe-ca-to-ri-bus O - ra pro no-bis O - ra pro no-bis

A. *p*  
to-ri-bus pe-ca-to-ri-bus pe-ca-to-ri-bus pe-ca-to-ri-bus pe-ca-to-ri-bus O ra pro no-bis O - ra pro no-bis

T. *p*  
pe - ca - to - ri-bus pe-ca - to - ri-bus pe-ca-to-ri-bus pe-ca-to-ri-bus pe-ca-to-ri-bus

B. *p*  
to - ri-bus pe-ca - to - ri-bus pe-ca-to-ri-bus pe-ca-to-ri-bus pe-ca-to-ri-bus

Tub. B. *pp*  
*tr*

Timp. *spp* *f*

Acc. 1 *p*

Acc. 2 *p*

Acc. 3 *p delicato*

Acc. 4

Bas *sfp* *ff* *p*

*♩* = 50

9

105

S. *p* *crescendo* *f*  
O - ra pro no - bis Nunc et in ho - ra mor - tis nos - tre, A - - men,

A. *p* *crescendo* *f*  
O - ra pro no - bis Nunc et in ho - ra mor - tis nos - tre, A - - men,

T. *p* *crescendo* *f*  
Nunc et in ho - ra mor - tis nos - tre, A - - men,

B. *p* *crescendo* *f*  
Nunc et in ho - ra mor - tis nos - tre, A - - men,

Tub. B.

Timp. *pp* *f*

Acc. 1 *p* *crescendo* *f*

Acc. 2 *p* *crescendo* *f*

Acc. 3 *p* *crescendo* *f*

Acc. 4 *p* *crescendo* *f*

Bas *p* *crescendo* *f*

112

S. *ff*  
A - - men.

A. *ff*  
A - - men.

T. *ff*  
A - - men.

B. *ff*  
A - - men.

Tub. B. *ff* *ff* *ppp*  
- - - - - *tr* - - - - -

Timp. *ppp*

Acc. 1 *ff*

Acc. 2 *ff*

Acc. 3 *ff*

Acc. 4 *ff*

Bas *ff*

## 10. Sažetak

U ovom je radu opisan proces dirigentske pripreme i praktičnog rada s amaterskim Mješovitim pjevačkim zborom KUD-a „Matko Brajša Rašan“, Akademskim harmonikaškim orkestrom Muzičke akademije u Puli te studentima glazbene pedagogije na skladbi Damira Bužleta. Dirigent započinje svoju pripremu na skladbi upoznavanjem životopisa skladatelja, analiziranjem partiture te učenjem dionica. Kroz taj proces stvara vlastitu predodžbu o djelu i interpretaciji s kojom dolazi već na prvu probu s ansamblom. Osim rada na partituri, dirigent mora biti kompetentan u pedagoškom radu te pronalaziti načine kako efikasno voditi probe i rješavati određenu problematiku koja se javlja u procesu uvježbavanja djela.

Ključne riječi: Damir Bužleta, Ave Maria, dirigiranje, ansambli

## 11. Summary

This thesis describes the process of conductors preparation and practical work with the amateur Mixed Choir of KUD „Matko Brajša Rašan“, the Academic Accordion Orchestra of the Academy of Music in Pula, and music pedagogy students on the composition of Damir Bužleta. The conductor begins his preparation of the music piece by studying the composer's biography, analyzing the score and learning the parts. Through this process, he creates his idea about the music piece and its interpretation, which is present from the first rehearsal. Along with working on the score, the conductor must be competent in pedagogical work and find ways to efficiently conduct rehearsals and solve certain problems that arise in the process of rehearsing the piece.

Keywords: Damir Bužleta, Ave Maria, conducting, ensembles