

Poema za klavir na temu skladbe Podmoskovske večeri

Šmic, Zoran

Undergraduate thesis / Završni rad

2018

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:137:649940>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-09**



Repository / Repozitorij:

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



Sveučilište Jurja Dobrile u Puli

Muzička akademija u Puli

ZORAN ŠMIC

POEMA ZA KLAVIR NA TEMU SKLADBE PODMOSKOVSKIH VEČERI

Završni rad

Pula, srpanj, 2018. godine

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli

Muzička akademija u Puli

ZORAN ŠMIC

POEMA ZA KLAVIR NA TEMU SKLADBE PODMOSKOVSKIH VEČERI

Završni rad

JMBAG: 0303036395, redoviti student

Studijski smjer: Glazbena pedagogija

Predmet: Osnove kompozicije

Umjetničko područje: Glazbena umjetnost

Umjetničko polje: Glazbena umjetnost

Mentor: prof. art. Massimo Brajković

Pula, srpanj, 2018. godine



IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Ja, dolje potpisani Zoran Šmic, kandidat za prvostupnika 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 nedozvoljen 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

U Puli, 4.7.2018 godine



IZJAVA
o korištenju autorskog djela

Ja, Zoran Šmic dajem odobrenje Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, kao nositelju prava iskorištavanja, da moj završni rad pod nazivom „*Poema za klavir na temu Podmoskovskih večeri*“ 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.

U Puli, 4.7.2018 (datum)

Potpis

Sadržaj

UVOD.....	6
1. Povijest i razvoj klavira	7
1.1. Porijeklo i preteče klavira.....	7
1.2. Klavir.....	10
1.3. Dobivanje tona na klaviru.....	11
2. Literatura za klavir.....	14
2.1. Razvoj literature za klavir.....	14
2.2. Manja instrumentalna djela.....	16
3. O skladatelju Vasily Pavlovitch Soloviev-Sedoyu i pjesmi „Podmoskovske večeri“.....	21
3.1. Vasily Pavlovitch Soloviev-Sedoy.....	21
3.2. O pjesmi „Podmoskovske večeri“.....	22
4. Analiza skladbe „Poema za klavir na temu skladbe Podmoskovskih večeri“.....	24
4.1. Uvodni dio.....	25
4.2. Prvi tematski kompleks.....	26
4.3. Drugi tematski kompleks.....	29
4.4. Treći tematski kompleks.....	31
Prilog 2. Partitura skladbe „Poema za klavir na temu skladbe Podmoskovskih večeri “.....	35
Zaključak.....	40
Literatura.....	41
Sažetak.....	42
Abstract.....	43

Uvod

Glavni predmet ovog završnog rada jest skladba prokomponiranog oblika pod nazivom „Poema za klavir na temu Podmoskovskih večeri“. Kroz školovanje na studiju glazbene pedagogije susrećemo se sa mnogim različitim elementima glazbe, kako praktičnim i teorijskim, tako i pedagoškim. Neke od tih elemenata susrećemo u kolegiju klavira, zbora, harmonije, polifonije, solfeggia, a i izbornim kolegijima poput uvoda u kompoziciju. Također upoznajemo i mnogo nove glazbene literature što nam otvara vidike prema dosad nepoznatim djelima, stilovima i zvukovnim bojama. Cilj ovog rada jest spojiti sva ta stečena znanja i iskustva u skladbu za klavir koja ujedno predstavlja i osobno doživljavanje glazbe.

Sam proces skladanja protekao je u veoma slobodnom stilu, koristeći se pritom metodom improvizacije, te metodom pokušaja i pogreške. Svaki dio skladbe prvotno je odsviran, pa tek nakon toga zapisan u notni tekst zbog dobivanja dojma o cjelokupnoj skladbi.

U prvom dijelu rada govori se o razvitku klavira kao instrumenta, te o njegovoj literaturi. Kod opisivanja literature dotičemo se manjih instrumentalnih djela za klavir iz razloga što skladba na kojoj se temelji završni rad spada u tu skupinu. Središnji dio govori o skladatelju Vasilyu Pavlovitch Soloviev-Sedoyu i pjesmi „Podmoskovske večeri“, dok posljednji dio čini analiza skladbe.

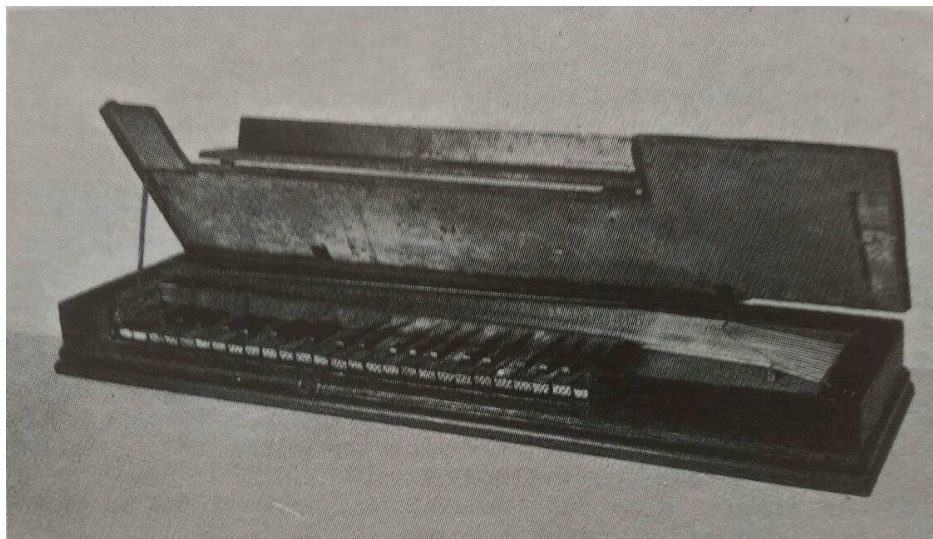
Kako više volim doživljavati glazbu kroz prakticiranje iste nego kroz teorijski pogled, smatram se instrumentalistom. Spojivši to sa željom za stvaranje vlastite glazbe koja je prisutna od mojih prvih iskustava vezanih uz glazbu, odlučio sam, u sklopu kolegija Uvod u kompoziciju, temelj za završni rad pronaći u vlastitoj skladbi u kojoj ću se osvrnuti na glazbena znanja stečena na studiju, ali i izvan njega što je rezultiralo djelom „Poema za klavir na temu Podmoskovskih večeri“.

Tema iz ruske pjesme „Podmoskovske večeri“ poslužila je kao okosnica skladbe na koju se nadovezuje notni tekst koji se temelji na izmišljenoj priči o neostvorenoj ljubavi.

1. Povijest i razvoj klavira

1.1. Porijeklo i preteče klavira

Klavikord (lat. *clavis* - tipka i *chorda* - žica) žičani je instrument s tipkama, prethodnik današnjeg klavira, te ujedno i najstariji instrument tog tipa. Razvio se iz monokorda sa više žica kojemu su kasnije dodane tipke. Iako se točno vrijeme i mjesto nastanka klavikorda ne zna, pretpostavlja se da je nastao u drugoj polovici četrnaestog stoljeća u Italiji. Najstariji pisani podaci o njemu potječu iz petnaestog stoljeća, a sam naziv *clavicordium* spominje se prvi put 1404. godine u pravilima za Minnesängere (Muzička enciklopedija 2, 1974). Najstariji poznati traktat o klavikordu napisan je oko 1410. pod nazivom *Volens facere clavicordium* (Muzička enciklopedija 2, 1974). Likovno je instrument prvi puta prikazan u *Weimar wanderbuch-u*, a najstariji sačuvani primjerak izradio je talijan Domenico Pisarensis 1543. godine (Muzička enciklopedija 2, 1974).



Slika 1. Klavikord (Muzička enciklopedija 2, 1974: 330)

U 15. stoljeću je već raširen po srednjoj i sjevernoj Europi. Njegov oblik i opseg mijenjali su se tokom vremena ovisno o broju žica, te veličini tipaka (Muzička enciklopedija 2, 1974).

Čembalo (skraćena od talijanske riječi *clavicemablo* i srednjovjekovne latinske riječi *clavicymbalum*) naziv je za najznačajniji glazbeni instrument sa tipkama u glazbi šesnaestog, sedamnaestog i osamnaestog stoljeća. Taj je instrument bio stalni sastavni dio orkestara i komornih ansambala i najčešće je služio za izvođenje *bassa continua*. U njegove prethodnike prije svega spada psaltir, te njemački Hackebrett. Kada se psaltir, koji se nazivao i *cymbalum*, spojio sa tipkama, tada zvanim *clavis*, nastao je naziv *clavicymbalum*. Takav instrument spominje 1323. godine J. de Muris u djelu *Musica speculativa*, a S. Virdung u knjizi *Musica getutsch* 1511. godine daje opis njegovog razvitka (Muzička enciklopedija 1, 1974). Ovi su instrumenti bili u upotrebi od druge polovice četrnaestog stoljeća u zapadnoj Europi, a iz njih se kasnije razvilo čembalo kakvo danas poznajemo.

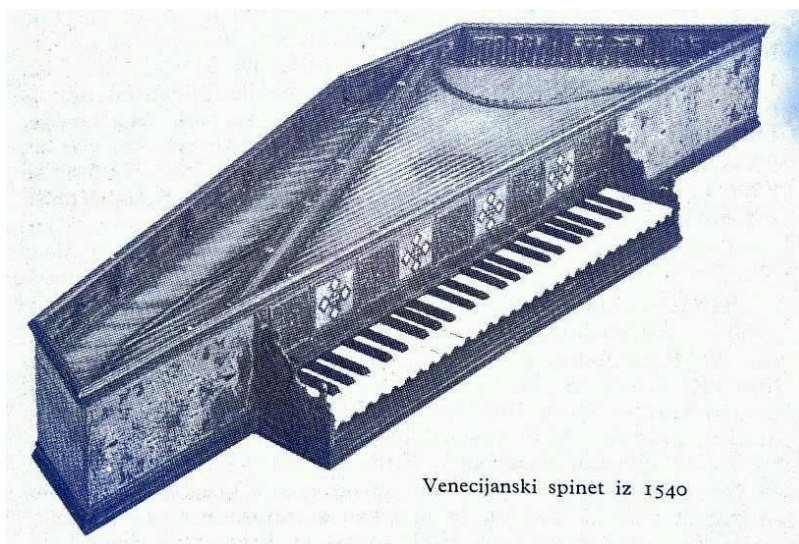


Slika 2. Najstariji prikaz čembala u obliku krila (Muzička enciklopedija 1, 1974: 393)

Čembalo proizvodi jasan, srebrnast, te više prodoran zvuk nego klavikord. Njegov se ton dinamički ne može promijeniti i svirač ne može utjecati na intenzitet i glasnoću pojedinog tona, već on ovisi isključivo o mehanici instrumenta. Kod nekih se inačica čembala dinamika postiže orguljskim principom, što znači da se oduzimaju ili dodaju skupine žica štimanih za oktavu više ili

niže, ovisno o željenom registru, dok postoje i čembala sa više manuala koji su građeni upravo u svrhu postizanja dinamike.

Spinnet je instrument sa tipkama koji također spada u prethodnike klavira. Njegova mehanika građena je na istom principu kao i kod čembala, no nasuprot čembalu, spinet spada u grupu instrumenata manjeg formata. Nastao je dodavanjem tipaka na dužu stranu psaltira pravokutnog ili trapeznog oblika. Stariji su pisci instrument pravokutnog oblika nazivali spinet. Kasnije je postalo pravilo da se takav instrument naziva virginal, dok je ime spinet pripisano samo instrumentima trapeznog oblika. Sinet posjeduje jedan manual, za svaki ton po jednu žicu, te nema registara. Tipke su naspram žica smještene drugačije nego kod čembala. Dok su kod čembala tipke postavljene usporedno sa žicama, na spinetu su one smještene u okomitom, ili pak kosom odnosu. Instrument se javlja na kraju petnaestog stoljeća, a upotrebljava se sve do kraja osamnaestog stoljeća. U osamnaestom stoljeću se često gradio i u obliku sličnom krilu (nalik na čembalo). Takav je tip najviše bio rasprostranjen u Engleskoj i Njemačkoj.



Slika 3. Venecijanski Sinet iz 1540. (Muzička enciklopedija 3, 1974: 414)

1.2. Klavir

Klavir (lat. *clavis* – ključ) se razvio od čembala, spineta, te njima srodnih instrumenata sa tipkama (poput klavikorda). Od osamnaestog stoljeća jedan je od najrasprostranjenijih glazbenih instrumenata sa tipkama. Njegovi su glavni dijelovi rezonantna kutija, žice i mehanizam sa manualom i pedalama.

Njegov glavni dio, metalni okvir nalik na harfu položen uodoravno, nalazi se u drvenom sanduku (zvučnoj kutiji klavira) koji stoji na tri noge, a najčešće je izrađen od mahagonija, oraha ili palisandera. Glavni dio klavira jest okvir od lijevanog željeza koji još sadrži niz prečaka postavljenih u određeni uzorak kako bi okvir mogao izdržati silnu tenziju koju stvaraju razapete žice, mehanizam za štimanje klavira, te rezonantnu ploču. Kroz taj su metalni okvir razapete žice štimane kromatski po temperiranom sistemu za 88 tonova: po jedna žica za prvih deset tonova (od 2A do 1Fis), po dvije žice za sljedećih šesnaest tonova (od 1G do B), te po tri žice za preostala 62 tona (od H do c5). Žice su stražnjim krajem pričvršćene za šiljke na okviru, a prednjim krajem (koji prelazi kobilicu) za čivije. Dno drvenog sanduka je ujedno i rezonantna ploča napravljena od jelovine i pojačana drvenim rebrima. Na prednjoj strani klavira nalazi se klavijatura koja u opsegu sadrži sedam punih oktava, te jednu malu tercu. Svaka oktava sadrži 12 tipki od kojih je sedam bijelih (one ujedno označavaju tonove C dura), te pet crnih tipki koje označavaju povišene ili snižene tonove.



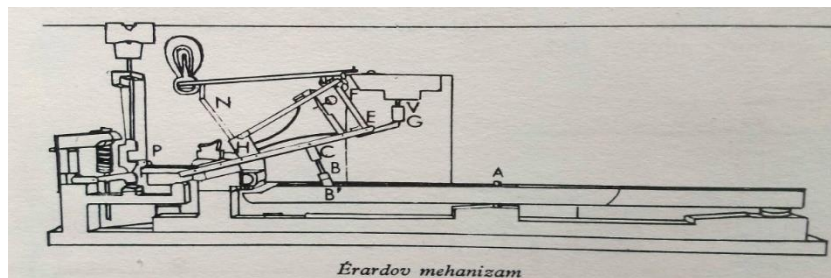
Slika 4. Cristoforijev Klavir iz 1720. (Muzička enciklopedija 2, 1974: 331)

U to doba, nezavisno od Cristoforija, došli su do sličnih, no nesavršenijih mehanizama i drugi (Jean Marius i Gottlieb Schrötter), te se njihovi instrumenti nisu uveli u svakodnevnu praksu. Cristoforijev je izum također ostao gotovo nepoznat široj javnosti.

Gottfried Silbermann zaslužan je što se to nije dogodilo, jer je prema Cristoforijevom mehanizmu počeo izrađivati instrumente oko 1730. godine. Predstavio ih je J. S. Bachu koji je nakon nekoliko popravaka pokazao zadovoljstvo izgrađenim instrumentom.

Silbermannov učenik Johanes Zumpe kasnije je preselio u Englesku i tamo izrađivao klavire koji su koristili mehanizam na istom principu sa malim modifikacijama sistema udara čekića. Kod tog mehanizma čekić dodiruje žicu posredstvom metalnog udarnog jezička, pričvršćenog na tipku. Taj mehanički sistem usavršio je 1772. Americus Backers, kada je izradio takozvanu englesku mehaniku koju su kasnije dorađivali Robert Stodart i John Broadwood. Drugi Silbermannov učenik Andreas Stein i njegov nasljednik Andreas Streicher u Beču proizvode klavire sa takozvanom bečkom mehanikom. Kod bečkog mehanizma čekić nije neovisan od tipke, već je učvršćen na njenom drugom kraju. Bez dvostruke repeticije, jednostavan i trajan, ovaj je mehanizam predstavljao ozbiljnu konkurenciju engleskoj inačici (Muzička enciklopedija 2, 1974).

Vrhunac razvoja engleske mehanike i posljednja promjena bila je izum francuskog graditelja Sébastiena Érarda, takozvana dvostruka repeticija što omogućuje, ne samo da čekić nakon izvršenog udara ostane u blizini žice, već da i njegov ponovni udar slijedi iz bilo kojeg dijela njegove putanje, bez potrebe da se tipka podigne do kraja. Njegov mehanizam predstavlja današnji standard po kojem se grade moderni klaviri (Muzička enciklopedija 2, 1974).



Slika 5, Érardov mehanizam (Muzička enciklopedija 2, 1974: 332)

Ostali dijelovi klavira također su doživjeli promjene. Razlog tome nalazio se u traženju većeg zvučnog obujma. Počeli su se graditi klaviri većeg promjera, drugačijih oblika, te od različitih materijala. Žice su se umjesto od bakra počele izrađivati od željeza i čelika, povećala im se dužina, debljina i tenzija, a počele su se koristiti i po dvije ili tri žice za jedan ton, te su u dubokom registru omotane bakrom.

2. Literatura za klavir

2.1. Razvoj literature za klavir

U literaturu za klavir svrstava se sva literatura za čembalo, odnosno klavikord. U vrijeme renesanse, a i kasnije, u ranom baroku, rijetko se može sa sigurnošću utvrditi jesu li neka djela pisana za klavir ili za orgulje. U šesnaestom stoljeću već srećemo veliki niz djela pisanih isključivo za instrumente tipa čembala ili klavikorda. U drugoj polovici šesnaestog stoljeća karakteristična su djela njemačkih kolorista (N. Amerbach, B. Schmid, J. Paix, J. Woltz). Oni inventivno razvijaju tehniku varijacije i osamostaljuju instrument, koristeći se njegovim posebnostima, čime utemeljuju stil izrazito klavirističkih efekata (Muzička enciklopedija 2, 1974).

U doba glazbenog baroka klavirska literatura i dalje njeguje stiliziranu plesnu glazbu (oblikovanu kao suitu) i varijacije, no obogaćuje se i novim formama koje nastaju pod utjecajem vokalne polifonije (fuga) ili pak dolaze od obilježja samog instrumenta, naglašavajući njegove izražajne mogućnosti (preludij i tokata). Posebnu skupinu stvaraju programske minijature i veće glazbene vrste tipa barokne sonate. Pri kraju baroka klavir se već počinje koristiti u orkestru kao nosilac samostalne, solističke dionice u klavirskom koncertu. Barokna glazba u Italiji (G. Frescobaldi, B. Pasquini, A. Scarlatti, D. Zipoli, F. Durante, D. Scarlatti) već nagovješta glazbeni rokoko i napušta mnoge karakteristike baroknog stila. U Francuskoj su se istaknuli mnogi skladatelji, od J. Ch. de Chambonnièresa do J. Ph. Rameaua. Najistaknutiji među njima je F. Couperin, autor brojnih programno razrađenih suita. Njemačku predstavljaju J. J. Froberger, utemeljitelj klasičnog tipa četverostavačne suite, J. K. Kerll, G. F. Händel i naročito J. S. Bach.

Iako je Cristofori izumio moderan klavir još početkom osamnaestog stoljeća, tek krajem rokoka taj se instrument počinje koristiti svakodnevno kao zamjena za čembalo i klavikord. Prve poznate kompozicije za moderni klavir su sonate L. Giustinija iz 1732. godine, a prve kompozicije koje ističu dinamičke mogućnosti novog klavira vjerojatno su sonate M. Clementija iz 1773. godine (Muzička enciklopedija 2, 1974).

Razdoblje bečke klasike donosi nova, velika i dugotrajna dostignuća u klavirskoj glazbi. Haydnove sonate, Mozartove sonate i njegovi klavirski koncerti, te ogroman Beethovenov doprinos u ciklusu od 32 sonate i 5 koncerata, vrhunac je u razvoju klavirske glazbe koji sve do danas nije premašen. Preokret koji je Beethoven izvršio u simfoniji i gudačkom kvartetu odrazio se i u njegovoj glazbi za klavir, gdje je ukazao na neslućene mogućnosti u sadržaju i formi. Sa neprestanom željom da novim mislima da novi oblik, Beethoven je pronalazio nova, neuobičajena rješenja, rušeći tradicije i unoseći u svoju klavirsku glazbu toplinu i iskren odraz svojih duševnih stanja (Muzička enciklopedija 2, 1974).

Kasniji razvoj europske glazbe dobro se može vidjeti u klavirskim djelima koja su pisali europski skladatelji u devetnaestom i dvadesetom stoljeću. Romantika uvodi u klavirsku literaturu minijaturu, često programno zamišljenu, na bazi umjetnikovih fikcija na trenutačne dojmove i raspoloženja. Skladatelji u doba romantike uvode mnogo kolorizacije u klavirsku glazbu. Neki od najpoznatijih klavirskih skladatelja romantike su: F. Schubert, R. Schumann, F. Mendelssohn, F. Chopin, F. Liszt, J. Brahms. Povezivanje sa prirodom dovelo je romantičare do kontakta sa folklornom glazbom, te se iz toga rađaju uspješna nastojanja afirmacije pojedinih nacionalnih škola koje obogaćuju europsku glazbu svježim melodijskim i ritmičkim prizvukom izraslim iz narodne umjetnosti. Neka od značajnijih imena u tom području su: B. Smetana, A. Dvořák, I. Albéniz, E. Granados, E. Greig, M. de Falla.

Prijelaz u dvadeseto stoljeće donosi suptilnu i profinjenu glazbu C. Debussyja u okviru impresionizma za koju je temelje postavio M. Ravel. Debussy na klaviru stvara revoluciju u harmoniji, napuštajući funkcionalnu bazu tonaliteta, zamjenjujući je novim smionim spojevima i nizovima akorada. Usporedno sa impresionizmom razvija se i neoklasicizam.

Velika prekretnica u glazbi dvadesetog stoljeća događa se potpunim napuštanjem tonaliteta, usvajanjem atonalnih, politonalnih, a nakon toga i dodekafoničkih načela, što se prvotno i pojavilo u klavirskoj glazbi. A. Schönberg, otac atonalne i dodekafonske glazbe daje prve rezultate takvih skladateljskih tendencija upravo u svojim klavirskim kompozicijama. U njegovim se klavirskim djelima rodila atonalna (Drei Klavierstücke, 1908.) i dodekafonska (jedan od stavaka iz pet kompozicija za klavir op. 23) glazba.

Klavirsku glazbu pišu gotovo svi skladatelji bez obzira kojem pravcu pripadali. Uz dodekafoničare i punktualiste (K. Stockhausen, P. Boulez), klavirska glazba tog vremena naginje i neoklasicizmu, sa težnjom linearnosti i motoričnosti baroka, te nacionalizmu koji inspiraciju vuče iz folkloru. I. Stravinski, B. Bartók, P. Hindemith, S. Prokofjev, D. Šostaković, O. Messien i drugi istaknuti predstavnici klavirske glazbe tog doba pokazuju u svojim djelima inspiriranost suvremenom glazbom, te različite poglede na njezino spajanje sa klavirskom glazbom, kao i na samu njezinu ideologiju.

Klavirska glazba kao i glazba ostalih područja, oživljuje tek u interpretaciji reproduktivnog umjetnika. U prošlim su vremenima, sve do devetnaestog stoljeća, skladatelji bili i izvođači vlastite glazbe za klavir, te se može zaključiti kako su svi značajniji predstavnici klavirske glazbe ujedno bili i vrsni klaviristi. U devetnaestom se stoljeću sve više razdvajaju glazbeni umjetnik kao izvođač i skladatelj koji svoja djela povjerava tuđoj izvedbi. Broj skladatelja-klavirista i dalje je značajan: Weber, Mendelssohn, Chopin, Liszt, Brahms, Saint-Saëns, Debussy, Rubenstein, Skrajbin, Rahmanjinov, Busoni, Bartók, Stravinski, Prokofjev, Casella i drugi. Ipak, devetnaesto stoljeće stvara tip klavirista kojemu je izvođenje tuđih djela jedini posao.

2.2. Manja instrumentalna djela

Manja instrumentalna djela gotovo su uvijek pisana u nekom od oblika pjesama. Većinom se takav način skladanja instrumentalnih djela njegovao u dobu romantizma. Najviše djela tog tipa pripada upravo literaturi za klavir, no pisana su i za druge instrumente uz pratnju klavira. Obično u njima vlada lirski izričaj, a melodije su vokalnog karaktera, što se u nekim slučajevima može vidjeti i u njihovom nazivu (Peričić, V., Skovran, D., 1991).

Pjesma bez riječi (franc. chant sans paroles) prvi se puta pojavljuje u Mendelssohnovom opusu kao klavirsko djelo (prilog 1). Njegove su kompozicije tog tipa obično bile građene u obliku trodijelne pjesme. Kod nekih se primjera veza sa vokalnim djelima tog oblika može vidjeti u uvodnom i završnom dijelu skladbe, to jest u načinu na koji su oni komponirani (figurativna upotreba akordskih rastvorbi).



Prilog 1. Mendelssohn, Pjesma bez riječi br. 9

Nokturno (franc. nocturne = noćna glazba) također spada pod manja glazbena djela sa oblikom pjesme. U klavirsku literaturu prvi ga je uvrstio Field, dok je najznačajnija djela, te vrste napisao Chopin, koja su obično sporog ili umjerenog tempa, te lirskog karaktera, ponekad uz kontrastni, malo brži srednji dio. Oblik njegovih nokturna najčešće je složen, a rjeđe je to dvodijelna ili trodijelna pjesma.

Barkarola (tal. barcarola = pjesma na barci) najčešće je pisana u šest-osminskoj (6/8), ili pak dvanaesteroosminskoj mjeri (12/8), te je namijenjena za izvođenje u umjerenom tempu. U pratnji se često susreću figure koje oponašaju valove, ili pak ponašanje barke na valovima. Takve elemente možemo susresti kod Mendelssohnovih „Pjesmi bez riječi“, te u uspavankama (franc. berceuse) Chopina i Liszta.

U manja instrumentalna djela koja sadržavaju melodije vokalnog karaktera spadaju i: **kanconeta** (ital. canzonetta = pjesmica, mala pjesma, primjer: 2. stavak koncerta za violinu Čajkovskog), **romansa** (primjeri: Čajkovski „Romanza andalusa“, Beethovenove romanse u F i G duru), **serenada** (primjer: Čajkovski „Melankolična serenada“), **elegija** (Fauré), **poema** (Fibich), **ekloga** (Dvořák), **legenda** (Wienawski, Dvořák), te djela različitih naziva, a koja su pisana u obliku pjesme.

Postoje također i djela koja nisu skladana u jasnom karakteru. U takve vrste spadaju: **impromptu** (franc. impromptu = improvizacija) čije primjere nalazimo kod Schuberta i Chopina, **glazbeni trenutak** (franc. moment musical; Schubert), **intermezo** (Brahms), **noveleta** (Schumann), **list iz albuma** (njem. Albumblatt; Schuman, Grieg), **arabeska** (Schumann, Debussy), **maštoviti komad** (Schumann), **bagatele** (Beethovenovi kratki komadi jednostavnog sadržaja, kasnije isti naziv susrećemo i kod Dvořáka, Bartóka i Weberna). Djela koja imaju određeniji karakter dolaze pod nazivima: **humoreska** (Dvořák, Reger), **capriccio** (Mendelssohn, Brahms), **burleska** (Bartók). Kroz ta se djela često protežu melodije instrumentalnog karaktera, te živahna i duhovita ritmika.

U ovu kategoriju možemo svrstati i razna djela sa programskim naslovima („Polet“, „Sanjarenje“, „Leptiri“ R. Schumanna) koja su bila veoma popularna u doba romantizma. Često se pišu i cijeli ciklusi ili pak zbirke takvih djela, ponajviše za klavir. Primjeri: **Schumann** („Dječji prizori“, „Album za mladež“, „Šumski prizori“), **Čajkovski** („Album za mladež“, „Godišnje doba“), **Grieg** („Lirski komadi“), **Reger** („Iz mog dnevnika“). Neka se mala instrumentalna djela koja nemaju određen programski naslov nazivaju općenito karakternim djelom (njem. Charakter-Stücke, franc. morceau caractéristique).

Kao kontrast djelima lirskog karaktera kroz koje se proteže melodija slična vokalnoj, postoje djela koja su sastavljena od akordičkih figura i pasaža, ili pak od motiva koji se figurativno obrađuje neprekidnim ponavljanjem i sekvenciranjem. Ta se djela nazivaju **etide** (franc. étude = vježba) i

služe za usavršavanje tehnike izvođača. Etide se obično temelje na jednom motivu ili figuri koja sadrži neki tehnički problem. U opetovanom ponavljanju takvog problema kroz razne varijacije i situacije nalazi se njezina pedagoška vrijednost. Oblik etide jest najčešće trodijelna, a rjeđe dvodijelna ili složena trodijelna pjesma. Mnoge etide imaju više izraženu tehničku i pedagošku, a manje glazbenu vrijednost. Među njih spadaju Clementijeve, Cramerove, Czernyeve, te Bertinieve etide za klavir. Takve su se etide pisale i za druge instrumente: za violinu su pisali Kreutzer, Rode, Kayser, za violončelo: Dotrauer, Klengel, za kontrabas: Simandl, za puhačke instrumente: Taffaenl-Gaubert, Moyse (flauta), Cavallini, Krepesch (klarinet), Weissenborn,

Koprasch (fagot), Arban (truba), za harfu: Nadermann. Nasuprot etidama za razvijanje tehničkih sposobnosti izvođača, postoje i koncertne etide koje imaju mnogo veću glazbenu vrijednost. To su u biti koncertna djela u vidu etide. Dobar primjer takvih djela su Chopenove, Lisztove, Schumannove, Rubensteinove, Skrjabinove, Debussyeve ili Paganinijeve etide zvane capriccio (za violinu).

Etidama je karakterno sličan perpetuum mobile (moto perpetuo), djelo neprekidnog motoričnog ritma. Primjeri takvih djela su: Paganini- Ries (za violinu) , J. Strauss (za orkestar). U tu bi se kategoriju mogle svrstati i toccate devetnaestog i dvadesetog stoljeća.

Preludij (lat. praeludium = predigra) u dobu baroka predstavljao je uvod u sljedeću kompoziciju, obično je prethodio fugi ili pak suiti. Prema Skovranu i Peričiću preludij se dijeli na nekoliko vrsta:

a) Preludij građen od harmonijskih figuracija: ova vrsta preludija temelji se na evolucijskom trenutku; obrada početne tematske figure odvija se bez jasnih cezura, te se dvodijelnost ili trodijelnost može očitati jedino u harmonijskom planu.

b) Polifoni preludij: neki preludiji ove vrste pisani su u slobodnijoj polifoniji, bez imitacija, ili su imitacije samo na nekim mjestima, te nisu u prvom planu. Drugi su pisani čisto polifono, sa stalnim brojem glasova i uz stalnu upotrebu imitacije, te se time više približavaju fugi ili invenciji. Njihov je oblik dvodijelan ili trodijelan.

c) Homofoni preludij: u tim se preludijima jedan ili dva glasa jasno odvajaju od pratnje i podsjećaju na koncertna solo djela.

d) Preludiji sastavljeni od dva ili tri kontrastna dijela: primjer takvih preludija jesu e-mol (koncertni solo + fugeta) ili Es-dur (figuracija + fugato + fuga čija je tema uzeta iz drugog, a stalni kontrapunkt iz prvog dijela) iz zbirke „dobro ugođeni klavir“ J.S. Bacha.

e) Koralni preludij: to su orguljski preludiji koji prethode pjevanju protestantskog korala i temelje se na određenoj koralnoj melodiji. Razvili su se iz prakse da se pjevanje korala prati na orguljama i mogu se smatrati instrumentalnim potomcima renesansnih vokalnih formi rađenih

na cantus firmus. U romantizmu se javljaju (prvotno kod Chopina, a kasnije i ostalih romantičara) preludiji kao samostalna klavirska djela bez uloge uvoda u sljedeće djelo. Sadržaj tih preludija je raznovrstan. Neki su građeni figurativno, te podsjećaju na etidu, a neki se mogu ubrojiti u lirska djela. Njihov se oblik ponekad ograničava na samo jednu periodu (Chopinovi preludiji e mol, h mol, A dur, c mol), te se rijetko srećemo sa preludijima, te vrste u kojima se premašuje oblik trodijelne pjesme.

U obliku pjesme (najčešće kao složena trodijelna pjesma) pisana je većina plesova i njima srodnih kompozicija (scherzo, marš) s time da treba razlikovati pravu plesnu glazbu (koja je namijenjena za plesanje) i stiliziranu plesnu glazbu. Stilizirani plesovi imaju karakteristike plesova, no nisu namijenjeni za plesanje, već za koncertno izvođenje pa se samim time razlikuju od običnih plesova kvalitetom glazbenog sadržaja. Često takva djela nisu pogodna za plesanje jer se sastoje od nepravilno raspoređenih perioda, te agogičkih promjena tempa.

3. O skladatelju Vasily Pavlovitch Soloviev-Sedoyu i pjesmi „Podmoskovske večeri“

3.1. Vasily Pavlovitch Soloviev-Sedoy

Skladatelj Vasily Pavlovitch Soloviev-Sedoy rođen je 25. travnja 1907. godine u Sankt Petersburgu. Potječe iz seljačke obitelji. Njegova majka je često pjevala ruske narodne pjesme što je odigralo veliku ulogu u razvoju budućeg skladatelja. Sedoy, što znači sijedi, dolazi od činjenice da bi njegova kosa posijedila od sunca kada je bio dječak, te mu je otac nadjenao taj nadimak koji se zadržao kroz cijeli život. Prvi je puta umjetničku glazbu čuo u kući svog najboljeg prijatelja Alexandra Borisova u čijoj je kući živjela violončelistica Marijinskog opernog kazališta N. Sazonov i upravo je ona zaslužna za to. Kasnije je blizu njegove kuće otvoren mali kinoteatar „Slon“ u kojem se nalazio pianino koji je služio za sviranje pozadinske glazbe u nijemim filmovima. Vasily je zamolio tehničara da mu dozvoli isprobati instrument. Tehničar, oduševljen njegovim sviranjem, dozvolio mu je da svakodnevno svira pianino, te ubrzo nakon toga počinje svirati pratnju nijemim filmovima. Ovo sviračko iskustvo mnogo je pomoglo mladom skladatelju. Kasnije je radio u raznim kinima kao glazbeni improvizator i korepetitor u umjetničkim studijima i radiju.

Svoje glazbeno obrazovanje razvijao je na Trećem glazbenom učilištu gdje je studirao u skladateljskom odjelu zajedno sa Nikolom Bogoslovskym. Godine 1931. učilište postaje konzervatorij i tada se udružuje s mladim pjesnikom Aleksandrom Čurkinjim. Vasily je prvi put kao kompozitor primjećen tek na Lenjingradskom natjecanju pjesama 1936. godine gdje mu je dodijeljena prva nagrada za pjesme „Parada“ na riječi A. Gitoviča i „ Pjesma Lenjingrada“ na riječi E. Ryvine. Na samom početku rata, točnije 23. lipnja 1941. godine, pjesnik L. Davidovič donosi Solovievu tekst za pjesmu pod nazivom „Draga zastava“ koja je ubrzo završena i nakon par dana se već mogla čuti po cijelom gradu. Sam period rata bio je plodno razdoblje za Solovieva, te tada sklada mnoge prekrasne i poznate pjesme: "Večer na putu", "Vasja Krjučkin", "Za čim tuguješ prijatelju mornaru ", "Za Kamu, za rijeku" i "Na sunčanoj livadi".

Poslijeratne godine označavaju razdoblje Vasilya Pavlovicha u kojem nastaju filmske pjesame kao što su "Nebeski sluga" i "Prva rukavica". Što se tiče filmske glazbe, Soloviev je autor glazbe u više od pedeset filmova. Stvorio je nekoliko ciklusa pjesama: "Priča vojnika", "Sjeverna pjesma" (1967), "Svjetlosna pjesma" (1972) i "Moji suvremenici" (1973-1975). 1947. godine dobiva Državnu nagradu za pjesme "Već dugo nismo bili kod kuće", "Svijetlije noći", "Vrijeme za putovanje" i "Vožnja na kolicima". Prvi put dobiva Državnu nagradu 1943. godine, a dvije godine poslije dobiva nagradu – orden „Crvena zvijezda“. 1959. godine Soloviev je dobio nagradu Lenjin za pjesme "Na putu", "Verst", "Ako su djeca na Zemlji", "Nashimov ožujak" i "Podmoskovske večeri". Napisavši pjesmu "Gdje ste sada, braćo vojnici?" Soloviev-Sedoy započinje skladati ciklus pjesama nazvan "Povratak vojnika" koji je prvi put izvodio K. Shulzhenko u Središnjoj kući umjetnika u studenom 1947. Od 1950. godine posvećuje puno vremena parlamentarnom radu, a 12. ožujka 1950. izabran je za zamjenika Vrhovnog sovjeta SSSR-a.

Posljednjih godina skladatelj nije radio jednako intenzivno kao i prije. Jedno od posljednjih djela V.P. Soloviev-Sedoy, koje nije imao vremena završiti, bila je glazba za lutkarsku emisiju temeljenu na S. Marshakovoj bajci Terem-Teremok. U posljednjih 4 godine svog života, Soloviev-Sedoy je bio ozbiljno bolestan. Bolest, na sreću, nije spriječila proslavu 70. obljetnice 1977. godine. U kući skladatelja na obali rijeke Fontanka došli su prijatelji, umjetnici, a sve je to bilo prikazano na televiziji. Umro je u noći 2. prosinca 1979. Pokopan je na groblju Literaturka, a pokraj njega 1982. godine. pokopan je njegov najbolji prijatelj iz djetinjstva, glumac Alexander Borisov.

3.2. O pjesmi „Podmoskovske večeri“

Pjesma „Podmoskovske večeri“ skladana je za potrebe dokumentarnog filma „U dane igara“. Prvotni naziv bio je „Lenjingradske večeri“ no na zahtjev sovjetskog ministarstva za kulturu dodijeljen joj je sadašnji naziv. U filmu se prikazuje šest različitih lokacija, od kojih je pet povezano sa Solovievim pjesmama skladanim za tu priliku. Autor teksta, M. Matusovsky, dao je Solovievu četiri stiha: "Pesnya slyshitsya i ne slyshitsya", "Rechka dvizhetsya i ne dvizhetsya, vsya iz lunnogo serebra" ("Pjesma se čuje i ne čuje", "Rijeka se kreće i ne pomiče, obasjana mjesečevih srebrom") koji su predstavljali osvrt na ljepotu i tišinu Moskve. Glazba je odlučno

podigla tekst i preuzela na sebe glavnu emocionalnu snagu. Poistovjećivanje i emocionalno doživljavanje doprinjelo je popularizaciji i širenju pjesme, kako u Rusiji, tako i na druge države, te se ubrzo počela prevoditi na različite jezike sa znatnim izmjenama u tekstualnom kontekstu. Autor je za pjesmu dobio zlatnu nagradu na festivalu „Ako bi ljudi cijele zemlje“.

Nakon godine dana u Lenjingrad je došao pobjednik i dobitnik prve nagrade Prvog međunarodnog glazbenog natjecanja P. Čajkovski - Van Cliburn. Njegov razlog neočekivanog posjeta Sedoyu bio je odmor od intenzivnih turneja. Prije odlaska iz Lenjingrada, Van Cliburn je u Moskvi održao oproštajni koncert koji je emitiran na televiziji. Slušatelji su bili oduševljeni te su Cliburna nagradili dugim i snažnim aplauzom. Nakon što se pljeskanje publike utišalo, slijedila je posljednja točka koncerta, Cliburnova izvedba pjesme „Podmoskovske večeri“. U njegovoj interpretaciji pjesma je zvučala veoma bogato, puna zvukovnih boja što je izazvalo još veće ovacije kojima je Cliburn ispraćen, ne samo kao pijanist, već kao prijatelj sovjetske glazbe. Pjesmu je nastavio izvoditi i u inozemstvu. Soloviev je vjerovao da ova činjenica značajno pridonosi brzom širenju pjesme u inozemstvu. Od kraja pedesetih godina pjesma se svira i pjeva po cijelom svijetu. Početni motiv postao je pozivna oznaka radijske postaje "Mayak".

Poznati jazz glazbenik Kenny Ball čuo je pjesmu na radiu i na brzinu skicirao njezin motiv na poledini karte. U Londonu je napisao aranžman i snimio pjesmu sa svojim ansamblom pod nazivom „Midnight in Moscow“. Ta je ploča prodana u tristo tisuća primjeraka, a u Francuskoj je bila uključena u radijski program. U Brazil je pjesmu iz Moskve donijela brazilska folklorna skupina „Farropinya“ čija je snimka emitirana na radiju sa sljedećim riječima: "U Moskvi ćete biti zadovoljni ne samo snijegom i hranom - ima dosta sunčeve svjetlosti i topline. U Moskvi se ljudi uvijek osmjehuju gostima, te su oni najdarežljiviji prema njima u tihim ljetnim večerima.“
(<http://solowyev-sedoy.narod.ru/p-vechera.html>)

4. Analiza harmonijske i formalne strukture Poeme za klavir na temu Podmoskovskih večeri

„Klavirska poema na temu Podmoskovskih večeri“ programno je djelo pisano u stilu manjeg instrumentalnog djela za klavir. Nema ustaljen oblik već pripada djelima pisanim po evolucijskom principu. Sastoji se od tri tematska kompleksa koje se ne odvajaju vidljivim cezurama što daje dojam beskonačne melodije. Kao što to sam naziv otkriva, njezin melodijski i harmonijski sadržaj, ali i karakterni, temelji se na ruskoj pjesmi „Podmoskovske večeri“, pa se tako ruski melos harmonijske molske ljestvice provlači kroz cijelo djelo. Kako tekst pjesme „Podmoskovske večeri“ govori o ljepoti samog krajolika, glazbi i neostvorenoj ljubavi u našem se umu stvorila pozadinska priča koju sam pokušao ispričati kroz ovu kratku skladbu.

U toj se priči radi o ruskom mladiću koji se nakon dužeg obitavanja u stranoj zemlji vraća u svoju domovinu. U jednoj snježnoj zimskoj večeri, njegov brod pristaje u luci i on pješice kreće prema svojoj kući, no na putu sretno nekoliko svojih prijatelja koji ga uvjeravaju da njegov povratak treba proslaviti. On pristane i zajedno sa svojim prijateljima posjećuje gradsku kavanu. Kako je vrijeme prolazilo, bivali su sve više opijeni. U sitne sate mladić odluči da je vrijeme za polazak, te se oprašta sa svojim prijateljima i nastavlja put prema svom domu. Onako opijen, tetura gradskim ulicama po tek svježe napadanom snijegu. Sve je pusto i grad je prazan, samo se u daljini nazire jedna silueta koja se kreće prema njemu. Mimoilaze se uz prijateljski pozdrav. Mladić zastane i udubi se u svoje misli, naime ta silueta koja je hodala prema njemu bila je mlada djevojka koja je veoma podsjećala na njegovu neostvorenu ljubav. Prije svog odlaska upoznao je lijepu djevojku iz Međimurja. Ona se našla u Rusiji zbog poslovnog puta svojih roditelja koji nisu imali namjeru ostati, zbog čega je ubrzo slijedio njihov rastanak. Hodao je tako sav u svojim mislima i sjećao se tih vremena. Tada čuje poznatu melodiju i trgne se iz svojih misli. Pogleda oko sebe i shvati da je stigao do moskovskog trga, a poznata melodija koju čuje jest pjesma Podmoskovske večeri koju orkestar svira u obližnjoj zgradi.

4.1. Uvodni dio

Uvodni dio (t. 1-8) sastoji se od trotakta i dva dvotakta i predstavlja dio priče u kojem brod uplovljava u luku i mladić se vraća u svoju domovinu. Prvi trotakt počinje u c molu i prvi takt sastoji se od izmjene malog molskog nonakorda i septakorda, dok se u drugom taktu ta ista figura nalazi za pola stupnja više bez posebne harmonijske funkcije, već više u službi zvukovne boje. U trećem taktu se vraćamo u početni tonalitet. Iako tonovi na trećoj dobi u trećem taktu teorijski tvore sesktakord c mola (potpuni i nepotpuni) zvukovno se dobiva dojam Es dura (u trećoj dobi sa dodanom sekstom i izostavljenom kvintom, također zbog zvukovne boje).

Nakon trotakta slijedi prvi dvotakt (t. 4-6, primjer 2) koji se sastoji od niza molskih septakorada koji se kreću uzlaznim nizom po sistemu dva mala molska septakorda udaljena za cijeli stupanj, pa sekvenca istoga za pola stupnja više što rezultira kretanjem po oktatonskoj ljestvici (primjer 1).



Primjer 1. - Oktatonska ljestvica



Primjer 2. – uzlazni niz molskih septakorada (t. 4-6)

Taj niz kreće i završava na malom molskom septakordu četvrtog stupnja c mola koji je ujedno i II. stupanj Es dura. Time započinje sljedeći dvotakt (t. 6-8) koji se u sedmom taktu nadovezuje na nonakord B dura koji predstavlja V. stupanj Es dura, te on u konačnici dolazi na Es dur u osmom taktu gdje uvod završava.

4.2. Prvi tematski kompleks

Prvi tematski kompleks (t. 8-54) sastoji se od dvije epizode (prva epizoda t. 8-20, druga epizoda t. 20-53).

Prva epizoda sastoji se od male proširene modulirajuće rečenice (t. 8-13) i prijelaza (t. 13-20) i tu se opisuje susret sa prijateljima.

Rečenica (t. 8-13) započinje velikim durskim septakordom prvog stupnja Es dura u gornjoj dionici dok melodija u donjoj dionici silazi ljestvično po tonovima Es dura od tona es do tona As koji se nalazi na prvoj dobi u slijedećem taktu gdje se u gornjoj dionici nalazi kvartsekstakord c mola, a na trećoj i četvrtoj dobi donja dionica skače sa tona F na kvintu Es dura, to jest ton B.

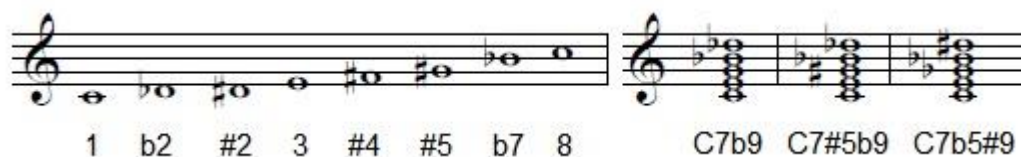
U desetom, jedanaestom i dvanaestom taktu prvi puta srećemo dio teme podmoskovskih večeri koji se nazire u donjoj dionici nastavlja se na dio melodije iz pjesme „Vehni vehni fijolica“ (primjer 3).

Primjer 3. – dio teme Podmoskovskih večeri

sa nastavkom na dio melodije iz pjesme „Vehni vehni fijolica“ (t. 10-13)

U tim se taktovima nazire povezanost ruskog mladića i djevojke iz Međimurja.

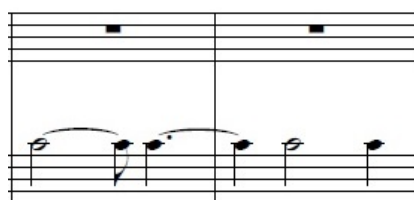
U prijelazu (t. 13-20) se dočarava susretanje mladića sa svojim prijateljima i njihovo druženje dok devetnaesti takt opisuje njihovu opijenost. Za opisivanje tog osjećaja odabrali smo alteriranu ljestvicu (primjer 4) koja se najčešće koristi u funkciji dominante, zbog njezinog karakterističnog prizvuka punog tenzija. Tenzije koje se nalaze u alteriranoj ljestvici jesu mala sekunda, povećana sekunda, povećana kvarta i povećana kvinta. Ostali tonovi (prima, velika terca i mala septima) pripadaju klasičnom miksolidijskom modusu. Ona se može pogledati i iz drugog kuta kao sedmi modus melodijske mol ljestvice.



Primjer 4. – Alterirana dominantna ljestvica i akordi iz kojih proizlazi

Druga epizoda (t. 20-53) predstavlja njegov krivudav hod kroz noć Rusije. Sastoji se od niza dvotakta u kojem se stvara ugođaj (t. 20-37) nakon čega slijedi niz rečenica (t. 38-54).

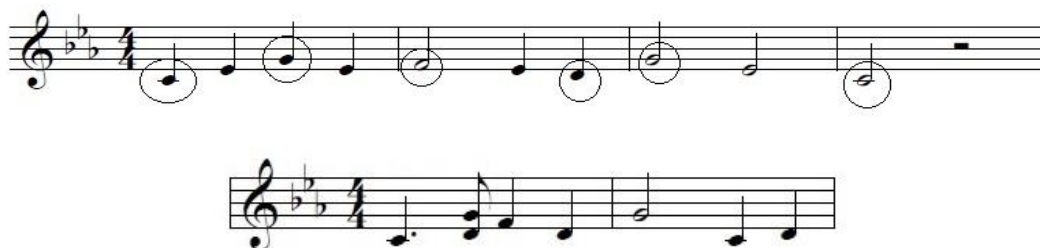
Donju dionicu u nizu dvotakta i prvom u nizu rečenica (t. 38-42) čini pedalni ton c1 koji se ponavlja u ritmičkoj figuri koja se proteže kroz dva takta sa naglascima na prvu dobu i drugu polovicu treće dobe u prvom taktu, te na drugu i četvrtu dobu u drugom taktu (primjer 5).



Primjer 5. – ritmička figura u donjoj dionici druge epizode (t. 24-26)

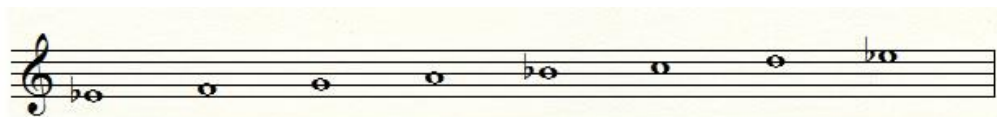
Ta se ritmika ponavlja sve do početka druge rečenice u nizu (t. 42-46) takta gdje se pedalna konstanta prekida, kako u ritmičkom smislu tako i harmonijskom.

U nizu dvotakta gornju dionicu čini varijacija teme Podmoskovskih večeri u kojoj se oslanjamo samo na glavne melodijske skokove koji uspijevaju sačuvati prizvuk izvorne melodije u gornjoj dionici (primjer 6).



Primjer 6. – varijacija teme Podmoskovskih večeri (t. 26-28)

U drugoj epizodi, razrješenom kvartom dobivamo lidijski modus (t. 42-44).



Primjer 7. – Lidijski modus



Primjer 8. – upotreba lidijskog modusa u drugoj epizodi (t. 38-44)

Posljednji taktovi prvog tematskog kompleksa (t. 50-54) sastoje se od završne dvotaktne fraze melodije Podmoskovskih večeri varirane u slobodnom polifonom stilu što ujedno dovodi i do početka drugog tematskog kompleksa (primjer 9).



Primjer 9. – polifona varijacija završne dvotaktne fraze Podmoskovskih večeri (t. 50-54)

4.3. Drugi tematski kompleks

Ovaj tematski kompleks (t. 54-85) sastoji se od velike modulirajuće rečenice (t. 54-62) i četverotaktnog modela (t. 62-85), a opisuje djevojku iz Međimurja.

Velika modulirajuća rečenica (t. 54-62, primjer 11) u službi je stvaranja mirnije i prozračnije atmosfere. Prvih pet taktova rečenice (t. 54-59) temelji se na dorskom modusu (primjer 10) koji je također karakterističan za međimurski folklor.



Primjer 10. – Dorski modus

Primjer 11. – velika modulirajuća rečenica (54-62)

Prizvuk koji stvara dorski četvrti stupanj dorskog modusa naspram prvog molskog stupnja stvara savršenu zvukovnu boju za opisivanje sjetnih razmišljanja i sanjarenja.

Posljednja tri takta rečenice (t. 59-62) temelje se na prirodnom molu koji ujedno sadrži sve glavne stupnje paralelnog dura, te se u tim taktovima događa modulacija u Es dur.

Četverotaktni model

Glavna tema drugog tematskog kompleksa temelji se na četverotaktnom modelu (t. 62-85) i dočarava njegovo sjećanje na neostvorenu ljubav, a samim time i opisuje tu djevojku. Kako je njezino podrijetlo međimursko, nju se opisuje međimurskim melosom u stilu narodnog napjeva za ženski zbor. Iz tog razloga u tome se dijelu svi glasovi većinom kreću u paralelnom pomaku, bez brzih dionica instrumentalnog karaktera (primjer 12).

62

mp

I I I IV⁶/₄ I II² 8-9 I 16 c:VII I

Primjer 12. - četverotaktni model (t. 62-66)

Za razliku od prvog tematskog kompleksa (t. 8-54) u kojem je tonalni centar c mol, drugi tematski kompleks (t. 54-85) započinje u paralelnom tonalitetu, Es duru koji se često izmjenjuje sa c molom, a u konačnici se i vraća u c mol. Četverotaktni model započinje prvim stupnjem u tercnom položaju koji nastavlja na četvrti stupanj na posljednjoj dobi u prvom taktu. Četvrti stupanj se dalje rješava opet na prvi, te nastavlja na sekundakord drugog stupnja (t. 62-64). U sljedećem taktu taj se sekundakord rješava ponovo u prvi stupanj koji promjenom položaja nastavlja na peti stupanj c mola, koji se na kraju i rješava u prvi stupanj (t. 64-66).

Iako prvi četverotakt u modelu (t. 62-66) završava u c molu sa svojevrsnom potvrdom tog tonaliteta, sljedeći četverotakt (t. 66-70) se opet vraća u Es dur i završava na njegovom sekstakordu. Prava modulacija u c mol događa se tek u trećem četverotaktu (t. 70-74, primjer 13) i taj se tonalitet proteže do kraja tematskog kompleksa.

The musical score for Example 13 consists of two staves. The bass staff shows a harmonic progression: C major (I), F major (VI), C7 (V), and C minor (I). The treble staff has a melodic line with a fermata over the final measure. The dynamic is marked *mf*.

Primjer 13. – modulacija iz Es dura u c mol (t. 70-74)

4.3. Treći tematski kompleks

U trećem tematskom kompleksu (t. 85-119) po prvi se puta iznosi tema pjesme „Podmoskovske večeri“ (t. 89-112). Završava nizom dvotakta (112-119), a predstavlja trenutak u kojem se mladić budi iz svojih misli i čuje orkestar kako izvodi pjesmu „Podmoskovske večeri“.

Prva četiri takta trećeg tematskog kompleksa (t. 85-89, primjer 13) sastoje se od harmonijske figuracije u donjoj dionici koja imitira orkestar koji mladić čuje dok stoji na trgu, a kasnije se ista figuracija provlači kroz harmonijsku progresiju Podmoskovskih večeri (primjer 15) kao „pratnja“ glavne teme (primjer 14).

The musical score for Example 14 shows a harmonic figuration in the bass line. The bass staff has a sequence of chords: C major (I), F major (VI), C7 (V), and C minor (I). The treble staff is mostly empty, with a few notes in the first measure. The dynamic is marked *mp* and *rit.*

Primjer 14. – harmonijska figuracija u donjoj dionici (t. 85-89)

Početni tonalitet je c mol sa modulacijom u Es dur (t. 93, primjer 15).

c: I ----- IV----- V----- I----- V----- I----- VII
es: V----- V-----

Primjer 15. – modulacija iz c mola u Es dur (t. 89-94)

I IV V \sharp 3 I V \sharp 3 I VII(postaje V) I IV V I VII \sharp 3 \sharp 5(D/V) V I IV I V I
c f G \sharp 3 c G \sharp 3 c B Es As B Es D \sharp 3 \sharp 5 G \sharp 3 c f c G \sharp 3 c

Primjer 16. – harmonijska progresija Podmoskovskih večeri

Pretposljednja fraza glavne melodije harmonizirana je u okviru melodijskog mola, što rezultira smanjenim kvintakordom šestog stupnja i durskim petim stupnjem koji se rješavaju u prvi molski stupanj (t. 106) koji se u sljedećem taktu (t. 107) vodi na četvrti stupanj. U sljedećem se taktu (t. 108) on rješava“ u smanjeni septakord sedmog stupnja u funkciji dominante nad kojim je znak korone (primjer 17).

I ----- I \sharp VI V \sharp 3 VI $\frac{6}{4}$ IV 9 ----- 8 VII

Primjer 17. – pretposljednja fraza glavne melodije (t. 105-109)

Nakon toga slijedi mala rečenica (t. 109-112) koja počinje velikim durskim septakordom šestog stupnja čija se terca u trećoj dobi spušta na sekundu čime dobivamo veliki durski nonakord sa izostavljenom tercom. On se u sljedećem taktu (t. 110) rješava u sekstakord prvog stupnja za kojim slijedi septakord drugog stupnja sa dodanom kvartom, nakon kojeg dolazimo do nonakorda četvrtog stupnja c mola u funkciji subdominante (t. 111). Tada slijedi kvartsekstakord smanjenog kvintakorda sedmog stupnja kojemu slijedi prvi stupanj c mola (primjer 18).

3 ----- 2
VI 7

I

7
IV 4
3

10
IV 2

6
VII 4

I -----

mp

Primjer 18. – posljednja fraza glavne teme (t. 109-113)

Posljednjih osam taktova (t. 112-119) sastoji se od početnog dvotakta izvorne melodije „Podmoskovskih večeri“ u gornjoj dionici koja je praćena imitacijom orkestra u donjoj dionici. Djelo završava razlaganjem velikog molskog septakorda prvog stupnja sa dodanom sekstom i sekundom u preposljednjem taktu (t. 118) u uzlaznom kretanju i u konačnici sa čistim molskim kvintakordom u posljednjem taktu u oktavnom položaju (primjer 19).

Primjer 19. – posljednjih osam taktova skladbe (t. 115-119)

Prilog 2. Partitura skladbe „Poema za klavir na temu Podmoskovskih večeri“

Poema za klavir na temu
Podmoskovskih večeri

Zoran Šmic

Moderato ♩ = 116

mp *cresc.* *mp*

5 *rit.* *a tempo* *f* *p*

10 *mf*

15 *rit.*

Lea. * Lea. * Lea. * Lea. * Lea. Lea. Lea. Lea. Lea.

Lea. Lea. Lea. Lea. Lea. * Lea. * Lea. * Lea. * Lea. * Lea. *

Lea. * Lea. * Lea. * Lea. * Lea. * Lea. *

Lea. * Lea. * Lea. * Lea. *

* NAPOMENA: lukovi iznad notnog teksta u partituri ne označavaju legato artikulaciju, već izvodilačke fraze

2

19 *rubato* *f* *a tempo* *p*

Lea. *

23

Lea. *

28 *mf* *p* *mp*

Lea. * Lea. * Lea. * Lea.

33 *pp* *mf* *mp* *p*

* Lea. * Lea. * Lea. * Lea. *

38 *mf* *f*

Lea. * Lea. * Lea. * Lea. *

43

mf

Ped. *

47

mp

Ped. *

51

rit. **Andante** ♩ = 100

espress. cantabile

Ped. * Ped. *

56

rit.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

62

accel. *rit.* *accel.* *rit.*

mp

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

4

68 *accel.*

mf

*Leo. Leo. Leo. * Leo. * Leo. **

74 *rit.* *accel.*

p *mf*

*Leo. * Leo. Leo. Leo. **

79 *rit.* *a tempo*

f *mp*

*Leo. * Leo. * Leo. * Leo. * Leo. Leo.*

85 *mp* *rit.* *a tempo*

mp

*Leo. * Leo. * Leo. * Leo. * Leo. **

90

*Leo. Leo. Leo. Leo. Leo. Leo. Leo. * Leo. Leo.*

95

p * *mf* * *p*

Leo. * Leo. Leo. Leo. * Leo. Leo. Leo.

100

mf * *p*

* Leo. * Leo. Leo. Leo. Largo * Leo. Leo.

105

rit. * *p*

Leo. * Leo. * Leo. Leo. *

110

a tempo * *mp* * *p*

Leo. Leo. Leo. Leo. Leo. * Leo. Leo. Leo. *

115

rit. * *pp*

Leo. Leo. Leo. * Leo. Leo. Leo. *

5. Zaključak

Rezultat ovog završnog rada jest kratka poema koja se oblikovala kao jedno kratko djelo prokomponiranog oblika. Primjereno je za šesti razred osnovne glazbene škole u tehničkom aspektu, a u izradi glazbene interpretacije može se koristiti i u prvom ili drugom razredu srednje glazbene škole. Protkana je svim glazbenim doživljajima i pojavama koje se susreću kroz studiranje glazbene pedagogije. Od jednostavnih pjevnih melodija i vokalnih aranžmana koje upoznajemo na zboru, preko slaganja glazbene slagalice u notnom crtovlju čime se bavimo na polifoniji, sve do upoznavanja i shvaćanja klavirskog tona kroz sviranje Mozartovih i Beethovenovih sonata na nastavi klavira. Sva ta formalno stečena znanja spojila su se sa neformalnom edukacijom sviranja i proučavanja glazbe koja se ne smatra „umjetničkom“. Zbog takvog načina razmišljanja u ovom djelu možemo pronaći elemente klasike, jazza i etno glazbe što se može vidjeti u posljednjem dijelu rada koji je posvećen analizi navedene skladbe.

Također smo upoznali i povijest klavira, tok njegovog razvijanja iz prethodnih instrumenata, a i razvitak njegove literature

Navedeno je da se ova poema oblikovala sama jer je takav bio proces njezinog stvaranja, veoma slobodan. Neki su dijelovi skladani planirano i sa ciljem, dok su se drugi rodili kroz čistu improvizaciju i istraživanje zvuka.

Imao sam veliku slobodu u izboru teme završnog rada i načinu skladanja pruženu od mentora prof. art. Massima Brajkovića, na čemu mu neizmjereno zahvaljujem, što je i zaslužno za ovakav spoj različitih stilova i moje iskreno doživljavanje glazbene umjetnosti.

Literatura

Devčić, N. (1975). *Harmonija*. Zagreb: Školska knjiga.

Kovačević, K. (1974). *Muzička enciklopedija 1*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod.

Kovačević, K. (1974). *Muzička enciklopedija 2*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod.

Kovačević, K. (1974). *Muzička enciklopedija 3*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod.

Levine M. (1995). *Jazz theory book*. Petaluma: Sher Music CO.

Peričić, V., Skovran, D. (1991). *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu.

Solowyev-sedoy.narod, URL: <http://solowyev-sedoy.narod.ru/>. Pristupljeno: 15.6.2018

Solowyev-sedoy.narod, URL: <http://solowyev-sedoy.narod.ru/p-vechera.htm>. Pristupljeno: 15.6.2018

Sažetak

Glavna tema ovog završnog rada jest kompozicija „Poema za klavir na temu Podmoskovskih večeri“. Kroz rad upoznajemo povijest klavira još od njegovih prethodnika klavikorda, čembala, i spineta, sve do inačice kakvu poznajemo danas. U osamnaestom stoljću postaje najrasprostranjeniji instrument sa tipkama. Upoznajemo ga i sa tehničke strane kroz osvrt na dijelove od kojih je izrađen te mehanizama koji su potrebni za dobivanje tona na klaviru. Također upoznajemo i literaturu za klavir, te njezin razvoj. Od literature koja je pisana za instrumente koji su prethodili klaviru pa se literatura koja je prvotno pisana za njih, a kasnije se izvodila i na klaviru, sve do kasnije literature koja je namijenjena baš za klavir. U ovom radu više je pažnje dodijeljeno manjim instrumentalnim djelima (pjesma bez riječi, nokturno, barkarola, serenada, poema...).

U središnjem dijelu rada upoznajemo život i stvaralaštvo kompozitora Vasilya Pavlovitcha Soloviev-Sedoya. Rođen je u Sankt Petersburgu, a afinitete prema glazbi pokazuje od svog djetinjstva. Njegovi glazbeni počeci sastojali su se od sviranja pratnje nijemim filmovima, te korepeticija u umjetničkim studijima i radijskim postajama. Nakon glazbenog obrazovanja primjećen kao kompozitor je primjećen na Lenjingradskom natjecanju pjesama 1936. godine. Nakon toga nastaju njegove najpoznatije pjesme i kompozicije. Jedna od njih jest i „Podmoskovske večeri“ čija je tema poslužila kao temelj za stvaranje skladbe koja je glavni cilj ovog rada.

Završni dio sastoji se od analize djela „Poema za klavir na temu Podmoskovskih večeri“. Tu se opisuje formalna struktura, te se govori o harmonijskom jeziku koji je korišten za opisivanja pojedinih događaja iz priče koja se opisuje kroz ovo programno djelo.

Ključne riječi: klavir, klavirska literatura, narodne pjesme, Podmoskovske večeri, poema

Abstract

The main theme of this final work is the composition "Poem for piano on the theme of Moscow nights". Throughout our work, we learn the history of the piano since its predecessors, clavichord, harpsichord, and spinet, all the way to the version we know today. In the eighteenth century it becomes the most widespread instrument with the keys. We also get to know it from the technical side through the review of the parts from which it is made and the mechanisms needed to get the sound on the piano. We also learn about the piano literature and its development. From the literature written for the instruments that preceded the piano, the literature was originally written for them, and later on performed on the piano, all the way to the literature dedicated to the piano. In this work, attention is given to smaller instrumental works (song without words, nocturno, bacarolle, serenade, poem ...).

In the central part of the work we learn about the life and work of composer Vasily Pavlovitch Soloviev-Sedoy. He was born in Sankt Petersburg, and his affinities towards music are evident from his childhood. His musical beginnings consisted of playing with mute films, and for the rehearsal purposes in art studios and radio stations. After the music education, his work as a composer was noted at the Leningrad Song Competition in 1936. After that, his most famous songs and compositions are made. One of them is "Moscow nights" whose theme served as the basis for creating a piece that is the main goal of this work.

The final part consists of the analysis of the composition "Poem for piano on the theme of Moscow nights". It describes the formal structure, and harmonic language used to describe some events from the story described in this work.

Key words: folk songs, Moscow nights, piano, piano literature, poem