

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://urn.nsk.hr/um:nbn:hr:137:178458>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-05-24**



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, kandidatica za prvostupnicu Glazbene pedagogije ovime izjavljujem da je ovaj Završni rad rezultat isključivo mojega 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 cijeloviti 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 biti 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 Mučičke 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 zbara 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 zbara KUD-a „Matko Brajša – Rašan“. Dvije godine kasnije skladao je prvu zborsku 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 poštju.“ (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.glasiste.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". Surađivao 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 blagoslovjenosti 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 Jesu¹.
Sancta Maria, Mater Dei,
ora pro nobis peccatoribus²,
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 zpora KUD-a "Matko Brajša – Rašan" te su zajedno praizveli „*Ave Mariu*“ 2. svibnja 2001. godine u crkvi Sv. Franje u Puli na koncertu orkestra „Stanko Mihovilić“.

¹ 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.

² 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 zrelom 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 ravnjanjem Denisa Modrušana te je uz dogovor s Bužletom bio promijenjen kraj skladbe (u dionici zvona). Modrušan je 2019. godine napravio reviziju skladbe nakon Bužletine 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 zborske dionice zbog komplikiranog 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 njenoj slobodnoj formi mogu se jasno čuti četiri kontrastna dijela. Prvi dio započinje instrumentalnim uvodom od četiri takta.

The musical score consists of five staves. From top to bottom:
 - Harmonika 1: Treble clef, key signature of B-flat major (two flats), 4/4 time. It starts with a rest, followed by a dynamic 'p', then a 'divisi' section where it plays eighth-note patterns.
 - Harmonika 2: Treble clef, key signature of B-flat major (two flats), 4/4 time. It follows a similar pattern to Harmonika 1.
 - Harmonika 3: Treble clef, key signature of B-flat major (two flats), 4/4 time. It is silent throughout.
 - Harmonika 4: Bass clef, key signature of B-flat major (two flats), 4/4 time. It is silent throughout.
 - Bas Harmonika: Bass clef, key signature of B-flat major (two flats), 4/4 time. It starts with a dynamic 'p' and then continues with sustained notes, labeled 'divisi' above the staff. The dynamic for these sustained notes is 'pp' with 'poco marcato' underneath.

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.

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.

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

³ 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 dinamikom (*sforzando piano i crescendo*).

The musical score consists of six staves. The top staff is labeled 'Zvona' (Bells) and shows four short notes at dynamic **p**. The second staff is labeled 'Timpani' and shows four pairs of eighth-note rests. The third staff is labeled 'tutti' and shows four pairs of eighth-note rests. The fourth staff is labeled 'Harmonika 1' and shows four pairs of eighth-note rests. The fifth staff is labeled 'Harmonika 2' and shows four pairs of eighth-note rests. The sixth staff is labeled 'Harmonika 3' and shows four pairs of eighth-note rests. The seventh staff is labeled 'Harmonika 4' and shows four pairs of eighth-note rests. The eighth staff is labeled 'Bas Harmonika' and shows four pairs of eighth-note rests. Measure numbers 14, 15, 16, and 17 are indicated above the staves.

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

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

Soprano **p**
19 20 *cresc.* 21 22 23 **f** 25
A - ve Ma ri - a A - ve Ma ri - a A - ve Ma ri - a Gra-tia ple - na
Alt **p** *cresc.* **f**
A - ve Ma ri - a A - ve Ma ri - a A - ve Ma ri - a Gra-tia ple - na
Tenor **p** *cresc.* **f**
A - ve Ma ri - a A - ve Ma ri - a A - ve Ma ri - a Gra-tia ple - na
Bas **p** *cresc.* **f**
A - ve Ma ri - a A - ve Ma ri - a A - ve Ma ri - a Gra-tia ple - na
Zvona
Timpani **ppp** **mf**
Harmonika 1
ppp *cresc.* *poco a poco* **f**
Harmonika 2
ppp *cresc.* *poco a poco* **f**
Harmonika 3
ppp *cresc.* *poco a poco* **f**
Harmonika 4
ppp *cresc.* *poco a poco* **f**
Bas Harmonika **ppp** *cresc.* *poco a poco* **f**

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.

Soprano
32
A - ve Ma ri - a Do-mi-nus te-cum A - ve Ma-ri - a Do-mi nus te-cum
Alt
33
A - ve Ma ri - a Do-mi-nus te-cum A - ve Ma-ri - a Do-mi nus te-cum
Tenor
34
A - ve Ma ri - a Do-mi-nus te-cum A - ve Ma-ri - a Do-mi nus te-cum
Bas
A - ve Ma ri - a Do-mi-nus te-cum A - ve Ma-ri - a Do-mi nus te-cum
A - ve Ma ri - a Do-mi-nus te-cum A - ve Ma-ri - a Do-mi nus te-cum

Primjer 6., „Ave Maria“, 31. takt

Soprano
35 **p a mezza voce**
A - ve Ma - ri - a
Alt
p a mezza voce
A - ve Ma - ri - a
Tenor
p a mezza voce
A - ve Ma - ri - a
Bas
p a mezza voce
A - ve Ma - ri - a

Primjer 7., „Ave Maria“, 35. takt

Soprano **fma dolce**
 Alt **fma dolce**
 Tenor **fma dolce**
 Bass **fma dolce**

76
 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
 Harmonika 2
 Harmonika 3
 Harmonika 4
 Bas Harmonika

pp
 pp
 pp
 pp
 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.

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.

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.

A musical score for 'Ave Maria' featuring two vocal parts: Tenor and Bass. The Tenor part is in soprano clef, and the Bass part is in bass clef. The music is in common time (indicated by '2/4') and consists of several measures. The lyrics are written below the notes. The Tenor part starts with a melodic line, followed by the Bass part. The lyrics include: Be - ne - dic-ta, be - ne - dic - ta Tu in mu - li - e - ri - bus. The dynamics are marked with 'mf' (mezzo-forte).

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

Taj se dio čini vrlo intiman i topao što potkrepljuje tekst⁴. Ova melodija me asocira na majčino ljaljanje djeteta naslonjenog na svoje grudi. Od 52. takta, melodijska linija u dionici bas harmonike daje pokret i raspjevanost.

A musical score for 'Ave Maria' featuring three parts: Bass Accordion, Bass Accordion, and Bass Accordion. The Bass Accordion part is in bass clef. The music is in common time (indicated by '2/4') and consists of several measures. The dynamics are marked with 'mf' (mezzo-forte). The bass accordion provides harmonic support and rhythmic drive, particularly in the later sections of the piece.

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

⁴ 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 upotpunjaju 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 musical score for "Ave Maria" shows four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The vocal parts sing the lyrics "be-ne-dic-tus," while the bass part sings "ma-ter De-i." The score includes measure numbers 68, 69, and 70, with time signatures changing between common time (C) and 2/4 time. Dynamics are indicated by forte (F) and piano (P) markings.

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

Novim stihom u 75. taktu zbor se ujedinjuje ponovno u zborskem 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.

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

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

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 86 *f* 3 3 3
 Alto 3 3
 Tenor 3 3 3
 Bass 3 3 3
 Tubular Bells
 Timpani *tr* *tr*
 Accordion *sfp* *p*
 Accordion 2 *f* 3 3
 Accordion 3 *f* 3 3
 Bas Accordion *f*

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

U ta dva takta Bužleta kroz glazbeni materijal stvara dojam krika, čak i ljutnje, iako novi stih teksta⁵ odiše poniznim karakterom. Zbog takvih netipičnih fragmenata smatram da

⁵ *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.

Soprano 50
88 **p**
Alto
Tenor
Bass

O - ra pro no-bis O - ra pro no-bis O - ra pro no - bis
O - ra pro no-bis O - ra pro no-bis O - ra pro no - bis
- - O - ra pro no - bis
- - O - ra pro no - bis

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.

Soprano 102 pe - ca - to - ri - bus pe - ca - to - ri - bus pe - ca - to - ri - bus

Alto pe - ca - to - ri - bus pe - ca - to - ri - bus pe - ca - to - ri - bus

Tenor pe - ca - to - ri - bus pe - ca - to - ri - bus pe - ca - to - ri - bus

Bass pe - ca - to - ri - bus pe - ca - to - ri - bus pe - ca - to - ri - bus

Tubular Bells

Timpani *tr* *tr* *tr* *spp* *spp* *spp* *f*

Accordion

Accordion 3

Accordion 4

Bass Accordion *sfp* *ff*

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.

Soprano $\text{♩} = 50$
103 **p**
O - ra pro no - bis
104 O - ra pro no - bis
105 O - ra pro no - bis

Alto
103 **p**
O - ra pro no - bis
104 O - ra pro no - bis
105 O - ra pro no - bis

Tenor
103 -
104 -
105 -

Bass
103 -
104 -
105 -

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

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

The musical score consists of four systems of music. The top system features four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass, each with a staff and lyrics 'A - men,'. The second system includes Tubular Bells and Timpani, with dynamics ff and pp respectively. The third system features four Accordions (1, 2, 3, 4) and a Bass Accordion, all playing sustained notes at dynamic ff. The fourth system continues the bass line from the third system.

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 zborске 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. Isprrva 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. Fazu valja započeti nježno i razviti ju do naglaska riječi *Maria* te prirodno izbjlijediti prema kraju. Iz čitanja partiture bez konteksta, vrlo je lako moguće izostaviti misao koja je utkana baš u tu melodiju. Tom mišlu 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

Ansambl 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 zbara Antonellom Mendiković Đukić imala probe ovisno o ostalim angažmanima zbara i njihovom programu. Neke su probe bile zajedničke, a neke su bile odvojene na ženski ili muški dio zbara 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 poglavljju 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

studenata klasične harmonike. Imali smo ukupno šest proba, od kojih dvije s udaraljkama, 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 svjesna njihovih obveza jer sam i sama studentica što me potaknulo na efikasnije i produktivnije 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. Upjevavanje mi je jedna od prioritetnih stavki pri vođenju zbora jer pjevači tijekom upjevavanja stječu vokalnu rutinu koja, ako je pravilno demonstrirana i nadgledana, štiti vokalni aparat te unapređuje vokalnu tehniku. Svrha vokalno–tehničkih vježbi je zagrijati 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 odraduje 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 slušanje, stvaranje boje i zajedničko muziciranje, proba će biti kvalitetnija.

U početku rada na „*Ave Marijë*“ 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 karakterističan 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

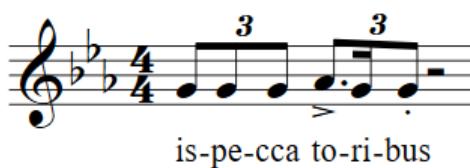
više vremena za uvježbavanje dionica. Budući da su ženskom dijelu zbora dodijeljene jednake, ali transponirane dionice u odnosu na tenore i basove, učenje je bilo brže. (Primjer 3.)

Nakon usvajanja glazbenog materijala s početka skladbe, novi izazov bio je pronaći karakter, fraziranje i zajedničku boju među dionicama koje se nadopunjaju u iznošenju melodije – proces koji je trajao kroz sve probe. Od 18. taka, 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. taka 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. taka do završetka na koroni radila sam na ritmičnom pjevanju i stvaranju dramatične napetosti što je iziskivalo jasne dirigentske pokrete. Od 35. taka se često javljao problem niske intonacije zbog istih razloga koje sam ranije navela vezanih za prethodni dio (18. takt). Dio skladbe od 44. taka sve do 80. taka pokazao se interpretativno najzahtjevniji. Muški dio zbora poticala sam na nježno pjevanje i toplu boju što je bilo vrlo izazovno. Zahtjevala sam da fraze budu otpjevane *legato* i jasno naznačila udah 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 taka nadalje bilo je bitno stvoriti svečanu atmosferu i ne dopustiti zboru da zbog *forte* dinamike prijeđe na grleno pjevanje. Od 86. taka (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 pripremne kretnje. Taj je proces trajao dulje vrijeme, ali se video 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 zpora 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 zbara. 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. taka (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 izbjegći akcentiranje i nervozu koja se može protumačiti kao ispravna zbog dinamike *sf p*⁶. Akcentiranje na tom mjestu nije bilo odgovarajuće jer je cijelokupna dinamika tog fragmenta tiha. Umjesto akcenata, dala sam uputu da se na te note „nasalone“ 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. taka 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 zbara. Zbog toga sam inzistirala na praćenju ruke i osvještanju 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 istaknuto 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

⁶ *sforzato piano*, oznaka za dinamiku

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

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 mesta 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 poticajna 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 dirigirati 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 zpora 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 ravnjem njihove dirigentice Antonelle Mendiković Đukić. Slušajući zbor, shvatila sam koliko su napredovali te koliko im je stalo do njegovanja zborskog 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 dirigirati. Od prvog takta pa sve do kraja skladbe bila sam svjesna glazbe, a u isto vrijeme nesvesna 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 zavladala 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 mojoj 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...

Zahvalujem 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

Ave Maria

Damir Bužleta

Molto moderato

Campane

Timpani

Soprani

Alti

Tenori

Bassi

Harm. I

Harm. II

Harm. III

Harm. IV

K.Bas

Molto moderato

A - ve Ma ri - a

A - ve Ma ri - a

A - ve Ma ri - a

mf

p

Div.

solo

tutti

p

8

p

mf

p

Div.

1

11

A - ve Ma ri - a
A - ve Ma ri - a A - ve Ma ri - a

tutti solo sf sf sf (b)

tutti

1

18 21

1

18 21

1 A - ve Ma ri - a A - ve Ma ri - a A - ve Ma ri - a Gra - tia ple -

18 21

1 A - ve Ma ri - a A - ve Ma ri - a A - ve Ma ri - a Gra - tia ple -

18 21

1 A - ve Ma ri - a A - ve Ma ri - a A - ve Ma ri - a Gra - tia ple -

18 21

A - ve Ma ri - a A - ve Ma ri - a A - ve Ma ri - a Gra - tia ple -

1

18 crescendo 21 f

1 crescendo 21 f

18 crescendo 21 f

1 crescendo 21 f

18 crescendo 21 f

18 crescendo 21 f

18 crescendo 21 f

28
 na ple - na ple - na ple - na A - ve Ma ri - a Do-mi-nus te-cum
 29
 na ple - na ple - na ple - na A - ve Ma ri - a Do-mi-nus te-cum
 30
 na Gra-tia ple - na ple - na ple - na A - ve Ma ri - a Do-mi-nus te-cum
 31
 na Gra-tia ple - na ple - na ple - na A - ve Ma ri - a Do-mi-nus te-cum

 32
 mf Div. non Div.
 33
 f
 34
 f
 35
 f
 36
 f
 37
 f

Musical score for *Ave Maria* by Johann Sebastian Bach, featuring two staves of vocal and instrumental parts.

Staff 1 (Top):

- Key signature: Common time (indicated by 'C').
- Instrument: Treble clef instrument (likely soprano).
- Notes: Two eighth-note pairs followed by a fermata over a whole note.
- Measure number: 2.
- Dynamic: p (pianissimo).

Staff 2 (Bottom):

- Key signature: Common time (indicated by 'C').
- Instrument: Bass clef instrument (likely bassoon).
- Notes: Two eighth-note pairs followed by a fermata over a whole note.
- Measure number: 2.
- Dynamic: p (pianissimo).

Vocal Part:

- Text: "A - ve Ma - ri - a Do - mi nus te - cum A - - - ve Ma - ri - a Do - mi nus te - cum".
- Performance: The vocal part consists of three identical melodic phrases, each starting with a forte dynamic (f) and ending with a piano dynamic (p). The vocal line is supported by a harmonic foundation provided by the bassoon.

38

41

3 poco mosso

2

C

39

41

3 poco mosso

2

C

Gra - - - tia ple - - - na

41

3 poco mosso

2

C

Gra - - - tia ple - - - na

41

3 poco mosso

2

C

Gra - - - tia ple - - - na

41

3 poco mosso

2

C

Gra - - - tia ple - - - na

41

a tempo

rall.

3 poco mosso

mf

2

C

3 a tempo

rall.

3 poco mosso

mf

2

C

3 a tempo

rall.

3 poco mosso

mf

2

C

3 a tempo

rall.

3 poco mosso

mf

2

C

46

c - | 2 - | c - | - | 4 - | 2 31 - | c

c - | 2 - | c - | - | 4 - | 2 31 - | c

47

c - | 2 - | c - | - | 4 - | 2 31 - | c

c - | 2 - | c - | - | 4 - | 2 31 - | c

48

c - | 2 - | c - | - | 4 - | 2 31 - | c

c - | 2 - | c - | - | 4 - | 2 31 - | c

mf Be - ne - dic - ta,

49

c - | 2 - | c - | - | 4 - | 2 31 - | c

c - | 2 - | c - | - | 4 - | 2 31 - | c

mf Be - ne - dic - ta,

50

c - | 2 - | c - | - | 4 - | 2 31 - | c

c - | 2 - | c - | - | 4 - | 2 31 - | c

c - | 2 - | c - | - | 4 - | 2 31 - | c

c - | 2 - | c - | - | 4 - | 2 31 - | c

51

c - | 2 - | c - | - | 4 - | 2 31 - | c

c - | 2 - | c - | - | 4 - | 2 31 - | c

DIV.

52

c - | 2 - | c - | - | 4 - | 2 31 - | c

c - | 2 - | c - | - | 4 - | 2 31 - | c

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,

38

51 52 53

mf Be - ne - dic - ta,
mf Be - ne - dic - ta,
mf Be - ne - dic - ta,

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

51 52 53

legati

mf

51 52 53

51 52 53

54 C - - - - | - - - - | 2 - - - - | C
C - - - - | - - - - | 2 - - - - | C

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

C   2 
C  2 
C  2 
C - - - - | - - - - | 2 - - - - | C

20 *c* — 71 — — — —
 20 *c* — 71 — — — —

21 *c* — — — — *crescendo* — — — — *f*
 be - ne - dic - tus, be - ne - dic - tus fru - ctus ven - tris - tu - i Je - - su
71 — — — — *crescendo* — — — — *f*
 be - ne - dic - tus, be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tris tu - i Je - - su
71 — — — — *crescendo* — — — — *f*
 i, be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tris tu - i Je - - su, - - -
71 — — — — *crescendo* — — — — *f*
 i, be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tris tu - i Je - - su, - - -

21 *c* — — — — *f*
 — — — — *f*

78

6

6

6

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

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

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

Sanc - - - ta Ma - ni - - - a, Sanc - - - ta Ma - ri - - - a,

6 f

6 3 3 3 3 3 3

6 f

6 f

6 f

6 f

70

ma - ter de - i

ma - ter de - i

ma - ter de - i

mf

p

p

p

81

81

81

81

81

81

81

7

7

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

O-ra pro no-bis O-ra pro no-bis O - ra pro no-bis

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

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

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

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

7

sub. piano

sub. piano

sub. piano

sub. piano

sub. piano

91

p

mf

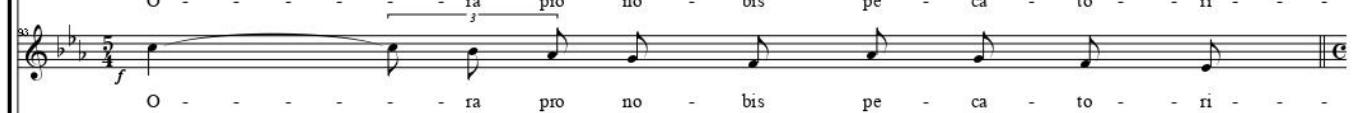
Nunc et in ho - ra mor - tis nos - tre, Nunc et in ho - ra mor - tis nos - tre,
Nunc et in ho - ra mor - tis nos - tre, Nunc et in ho - ra mor - tis nos - tre,
Nunc et in ho - ra mor - tis nos - tre, Nunc et in ho - ra mor - tis nos - tre,
Nunc et in ho - ra mor - tis nos - tre, Nunc et in ho - ra mor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

p

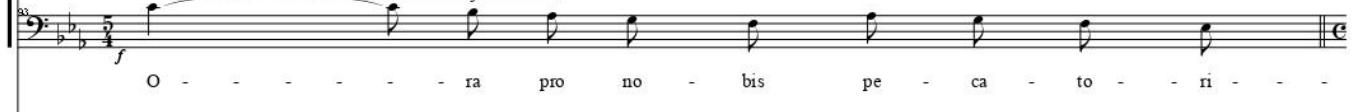
20 

 21 

 22 

 23 

 24 

 25 

 26 

 27 

 28 

 29 

 30 

più mosso e agitato molto
8

tr  8
più mosso e agitato molto

sf

più mosso e agitato molto
8

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

più mosso e agitato molto
8

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

100

9

100

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

9

100

pe - ca - to - ni - bus 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

9

100

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

9

100

to - ri - 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

100

9

100

9

100

9

100

9

O - ra pro no - bis O - ra pro no - bis O - ra pro no - bis Nunc et in ho - ra mor - tis nos - tre,
 O - ra pro no - bis O - ra pro no - bis O - ra pro no - bis Nunc et in ho - ra mor - tis nos - tre,
 Nunc et in ho - ra mor - tis nos - tre,
 Nunc et in ho - ra mor - tis nos - tre,

A musical score for Ave Maria, featuring six staves of music. The music is in common time and consists of measures in G major, A minor, and G major. The vocal parts are written in soprano, alto, tenor, and bass clefs. The lyrics "A - - - men," are repeated at the end of each section. The score includes dynamic markings such as *f*, *ff*, and *tr.* The vocal parts are primarily in A minor, while the piano part remains in G major.

9.2. Ave Maria, verzija iz 2023. godine

Ave Maria

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

Moderato $\text{♩}=50$

The musical score consists of ten staves, each with a specific instrument or voice part:

- Soprano:** The top staff, written in treble clef and common time, starts with a note on the first beat.
- Alto:** The second staff, also in treble clef and common time, remains silent throughout the shown section.
- Tenor:** The third staff, in treble clef and common time, starts with a note on the first beat.
- Bass:** The fourth staff, in bass clef and common time, starts with a note on the first beat.
- Tubular Bells:** The fifth staff, in treble clef and common time, remains silent throughout the shown section.
- Timpani:** The sixth staff, in bass clef and common time, features a sustained note on the first beat followed by a dynamic marking ***tr.*** (timpani roll) and a short melodic line.
- Accordion 1:** The seventh staff, in treble clef and common time, starts with a note on the first beat. It includes dynamics **p** and ***mf***, and performance instructions **divisi** and **solo**.
- Accordion 2:** The eighth staff, in treble clef and common time, starts with a note on the first beat. It includes dynamics **p** and **p**, and performance instructions **divisi** and **unis.**
- Accordion 3:** The ninth staff, in treble clef and common time, starts with a note on the first beat. It includes dynamics **p** and **p**, and performance instructions **p** and **unis.**
- Accordion 4:** The tenth staff, in bass clef and common time, starts with a note on the first beat. It includes dynamics **mp** and **p**, and performance instructions **divisi** and **unis.**
- Bas Accordion:** The bottom staff, in bass clef and common time, starts with a note on the first beat. It includes dynamics **p** and **p**, and performance instructions **divisi** and ***poco marcato***.

Text below the staff indicates vocal parts: "A - ve Ma ri - a" and "A - ve Ma ri - - a".

II

S. *mf*

A. *mf*

T. 8

B.

1 *p* =55 *cresc.*

A - ve Ma ri - a A - ve Ma ri - a

A - ve Ma ri - a A - ve Ma ri - a

A - ve Ma ri - a A - ve Ma ri - a

A - ve Ma ri - a A - ve Ma ri - a

A - ve Ma ri - a A - ve Ma ri - a

A - ve Ma ri - a A - ve Ma ri - a

Tub. B. *p*

Tim. *p*

altri unis. solo *p* tutti *ppp* **1**

Acc. 1 *mp* *mf* *espress.* *sfp* *sfp* *sfp* *ppp* *cresc.* *poco a poco*

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* *ppp* *cresc.* *poco a poco*

22

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

T. 8 A - ve Ma ri - a Gra-tia ple - na Gra-tia ple - na ple - na A - ve Ma ri - a Do-mi-nus te-cum

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

Tub. B. - - - - - f

Tim. mf - - - - - mf f

Acc. 1 f - - - - - mf f (8)

Acc. 2 f - - - - - mf f (8)

Acc. 3 f - - - - - mf f (8)

Acc. 4 f - - - - - mf f (8)

Bas. f - - - - - mf f (8)

33

2 =60

S. *p a mezza voce* poco rall.

A. *p a mezza voce*

T. *p a mezza voce*

B. *p a mezza voce*

Tub. B.

Timp. *pp*

Acc. 1 *pp* 6 6 6 6 6 6

Acc. 2 *pp* 3 3 3 3 3 3

Acc. 3 *pp*

Acc. 4 *pp*

Bas *pp*

Music score for Ave Maria, page 4, system 2. The score includes parts for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), Bassoon (Tub. B.), Timpani (Timp.), Accordion 1 (Acc. 1), Accordion 2 (Acc. 2), Accordion 3 (Acc. 3), Accordion 4 (Acc. 4), and Bassoon (Bas). The vocal parts sing "Ave Maria" and "Domini nus tecum". The accompaniment consists of six measures of eighth-note chords on the accordions, followed by measures of eighth-note chords with a bass line. The tempo is 60 BPM. Dynamics include *p a mezza voce*, *pp*, and *poco rall.*.

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

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Bas.

$\text{♩} = 80$

mf
molto cantabile

mf
molto cantabile

mf

mf

espress.

$\text{♩} = 80$

50 **4**

S.

A.

T. *mf*
Be - ne - dic - ta, be - ne - dic - ta Tu in mu - li - e - ri - bus et be - - ne - dic - tus,

B. *mf*
Be - ne - dic - ta, be - ne - dic - ta Tu in mu - li - e - ri - bus et be - - ne - dic - tus,

Tub. B.

Timp.

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Bas.

58

S. A. T. B. Tub. B. Timp.

5 *mf*

Be - ne - dic - ta, be - ne - dic - ta Tu in
Be - ne - dic - ta, be - ne - dic - ta Tu in
be - ne - dic - tus, be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tris tu - i Je - su Je - su Je - - -
be - ne - dic - tus, be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tris tu - i Je - su Je - su Je - - -

5 *legato*
mf cantabile

Acc. 1 Acc. 2 Acc. 3 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

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

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

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

Tub. B.

Timp.

Acc. 1 *mp legato*

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Bas

crescendo

crescendo

crescendo

crescendo

mp

73

S. A. T. B. Tub. B. Timp.

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

fma dolce fma dolce fma dolce

Acc. 1 Acc. 2 Acc. 3 Acc. 4 Bas

6

5

6 6 6 6 6 6 6 6 6

fma dolce fma dolce fma dolce fma dolce

3 3 3 3 3 3 3 3

fma dolce divisi fma dolce fma dolce

fma dolce

fma dolce

10

77

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

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

T. 8 Sanc - - - ta Ma - ri - - a, ma - ter de - i

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

Tub. B.

Timp.

sostenendo

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Bas.

6 6 6 6 5

mf *poco f*

3 3 3 3

p *unis.*

p

p

p

83

7

S. *f* = 50 O - ra pro no - bis__ pe-ca - to - ri bus__

A. *f* = 50 O - ra pro no - bis__ pe-ca - to - ri bus__

T. *f* = 50 O - ra pro no - bis__ pe-ca - to - ri bus__

B. *f* = 50 O - ra pro no - bis__ pe-ca - to - ri bus__

O - ra pro no - bis__ pe-ca - to - ri bus__

Tub. B.

Timp. *tr* *p*

Acc. 1 *sfp* *p* *subito pp*

Acc. 2 *f* *subito pp*

Acc. 3 *f* *p delicato*

Acc. 4 *sf* *subito pp*

Bas.

12

90

S. *f* $\int \int$ $\int = 50$

O - ra pro no - bis
Nunc et in ho - ra mor - tis nos - tre,

A. *f* $\int \int$ \int

O - ra pro no - bis
Nunc et in ho - ra mor - tis nos - tre,

T. $\frac{8}{8}$ *f* $\int \int$ \int

O - ra pro no - bis
Nunc et in ho - ra mor - tis nos - tre,

B. *f* $\int \int$ \int

O - ra pro no - bis
Nunc et in ho - ra mor - tis nos - tre,

mf $\int \int$ *cresc.*

Nunc et in ho - ra mor - tis nos - tre,
mf $\int \int$ *cresc.*

Nunc et in ho - ra mor - tis nos - tre,
mf $\int \int$ *cresc.*

Nunc et in ho - ra mor - tis nos - tre,
mf $\int \int$ *cresc.*

f $\int \int$ $\int = 50$

O - ra pro no-bis pe-ca-to - ri -
O - ra pro no-bis pe-ca-to - ri -
O - ra pro no-bis pe-ca-to - ri -
O - ra pro no-bis pe-ca-to - ri -

Tub. B.

Tim. *f* *tr* $\int \int$ \int *f*

Acc. 1 *f*

Acc. 2 *f* $\int \int$

Acc. 3 *f* $\int \int$

Acc. 4 *f* $\int \int$

Bas *f* $\int \int$ *p*

8 Più mosso e agitato molto $\text{♩} = 66$

94

S. *sp* *molto cresc.* bus

A. *sp* *molto cresc.* bus

T. *sp* *molto cresc.* bus

B. *sp* *molto cresc.* bus

Tub. B. *ff* *3* Pe - ca - to - ri - bus

Timp. *tr* *3* *tr* *3* *tr* *3* *tr* *3* *tr* *3*

Acc. 1 *sp* *molto cresc.* *f* *3* *f* *3* *f* *3* *f* *3* *f* *3*

Acc. 2 *sp* *molto cresc.* *f* *3* *f* *3* *f* *3* *f* *3* *f* *3*

Acc. 3 *sp* *molto cresc.* *ff* *pesante e agitato*

Acc. 4 *sp* *molto cresc.* *ff* *pesante e agitato*

Bas *sp* *molto cresc.* *f* *molto agitato* *sfp* *f* *sfp* *f* *sfp* *f* *sfp* *f* *sfp* *f* *sfp* *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. tr. spp f spp f spp f spp f spp f spp f
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Bas. f spp f spp f spp f spp f ff

101

S. pe-ca-to-ri-bus

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

T. 8 pe - ca - to - ri-bus pe-ca - to - ri-bus

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

9 50 p O - ra pro no - bis O - ra pro no - bis

O - ra pro no - bis O - ra pro no - bis

Tub. B. tr~~~~~ tr~~~~~ tr~~~~~ tr~~~~~ tr~~~~~ pp

Tim. spp spp spp spp f

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Bas sfp sfp sfp sfp ff p delicato p

16

105

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

Tub. B. - - - - -

Tim. - - - - - *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. A. T. B. Tub. B. Timp. Acc. 1 Acc. 2 Acc. 3 Acc. 4 Bas.

ff men. *ff* men. *ff* men. *ff* men. *ff* men. *ff* *ff* *tr* *ff* *ppp* *ppp*

8'01.6" 71

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 Bužlete. 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, ansambl

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