

Pomen harmonsko-oblikovne analize v skladbah Iva Petrića (1931–2018) in Alojza Srebotnjaka (1931–2010) za harfo solo pri oblikovanju interpretacijskih rešitev

Naja Mohorič

Glasbena šola Fran Korun Koželjski Velenje in Glasbena šola Nazarje
Music school Fran Korun Koželjski Velenje and Music school Nazarje

Slovenski harfisti se v času šolanja za potrebe tekmovanj in izpitov srečujejo s skladbami za solo harfo skladateljev Iva Petrića (1931–2018) in Alojza Srebotnjaka (1931–2010). Zaradi obilice programa, ki ga v enem letu predelajo, skladbam slovenskih avtorjev običajno posvečajo manj pozornosti kot drugim bolj znanim skladbam iz železnega repertoarja za harfo. Večkrat izvajajo skladbe, ki so za njihovo raven (osnovnošolsko, srednješolsko oz. visokošolsko) tehnično pretežke ali prelahke. Zdi se, da zgolj natančnejši analitični in glasbenointerpretacijski uvid omogoča tudi argumentirano klasifikacijo omenjenih skladb za pedagoško rabo.

Številni avtorji so raziskovali vselej kompleksen odnos med različnimi strukturnimi zakonitostmi skladb in interpretacijo. Med njimi Nicholas Cook, Heinrich Schenker, Edward T. Cone itd.¹ Pa vendar na področju specialnih raziskav harfistične interpretacije primanjkuje literature, ki bi mlajšim harfistom pri harmonsko-oblikovni analizi skladb lahko pomagala pri razvijanju lastnih interpretacijskih rešitev. Zato je izvedba harfističnih del za solo harfo v prvi vrsti pogojena z različnimi umetniškimi oz. tehničnimi sposobnostmi posameznih izvajalcev.

Da bi skladbe omenjenih skladateljev za solo harfo približali mlajši generaciji harfistov in skladateljev ter jim olajšali razumevanje skladb, smo

1 Nicholas Cook, »Between Art and Science: Music as Performance«, *Journal of the British Academy* 2 (2014): 1–25; Heinrich Schenker, *The Art of Performance* (Oxford: Oxford University Press, 2000); Edward T. Cone, *Musical Form and Musical Performance* (New York: Norton, 1968).

se lotili deskriptivne harmonsko-oblikovne analize konec 50. in v začetku 60. let objavljenih skladb Iva Petrića (*Preludij in Scherzino* (1954); *Impromptu* (1957/98); *Élégie sur le nom de Carlos Salzedo pour harpe seule* (1962)) in Alojza Srebotnjaka (*Preludiji za harfo* (1960)). Z analizo želimo odgovoriti na temeljno raziskovalno vprašanje, kako temeljito poznavanje strukturnih značilnosti skladb na podlagi njihovih harmonsko-oblikovnih specifik lahko pomaga pri oblikovanju lastnih interpretacijskih rešitev.

Kljub temu, da sta tako Alojz Srebotnjak kot tudi Ivo Petrić ustvarjala v skladateljski skupini Pro musica viva, ustanovljeni v začetku 60. let, ki se je, kot je zapisano v osnutku statuta skupine, trudila približati »sodobni«² skladateljski ustvarjalnosti, se njune skladbe za harfo kompozicijsko-tehnično izrazito razlikujejo. Pri čemer, kot ugotavlja Matjaž Barbo, pri opredelitvi termina »sodobnost« pri članih skupine Pro musica viva ne gre za afirmativni izraz vnaprej določene estetske usmeritve. Zdi se namreč, da člani termina »sodobnost« niso povezovali s konkretnjšimi sodobnimi skladateljskimi idejami, temveč »sodobnost« v osnutku njihovega statuta v prvi vrsti pomeni negiranje »nesodobnosti«, torej preseženega, tistega, kar sicer lahko obstaja sočasno s »sodobnimi« deli, a jih ne dosega.³ Ob odsotnosti skupnih, specifičnih estetskih usmeritev se postavlja vprašanje, kako sta tako Srebotnjak kot Petrić v skladbah za solo harfo oblikovala lastne kompozicijsko-tehnične rešitve.

Harmonsko-oblikovna analiza skladb za harfo solo

Alojz Srebotnjaka

Ena izmed najpogostejše izvajanih skladb slovenskih skladateljev za harfo so *Preludiji za harfo* Alojza Srebotnjaka,⁴ ki jih je napisal v času svojega londonskega študija v letih 1960 in 1961 pri Petru Racinu Frickerju.⁵ Glede na skladateljev nivo poznavanja harfističnih specifik sklepamo, da se je pri skladanju posvetoval s katero izmed harfistk. Do sedaj je to edina skladba slovenskega skladatelja za solo harfo, ki je objavo doživela tudi v ZDA. Harfistka Lawrence Lucile jo je namreč leta 1966 objavila v svoji zbirki

2 »Sodobnost« je kot eden izmed najpomembnejših ciljev navedena tako v drugem kot tretjem členu Osnutka statuta skupine Pro musica viva. Matjaž Barbo, *Pro musica viva: Prispevek k slovenski moderni po II. svetovni vojni* (Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2001), 81.

3 Ibid., 86.

4 Alojz Srebotnjak, *Preludiji za harfo* (Beograd: Edicije kompozitorja Jugoslavije, 1965).

5 Ibid., 149.

*Solos: for the harp player.*⁶ To je tudi edina Srebotnjakova skladba za solo harfo, ki jo je napisal.

Pri razumevanju harmonije je treba razmišljati o enharmoničnih tonih, saj je marsikdaj alteriran ton prilagojen premikanju pedalov, in ne harmonski strukturi. Kot je značilno za Srebotnjaka, je tudi v *Preludijih* več kvartnih in kvintnih sozvočij.

Preludij št. 1

The musical score for Preludij št. 1, measures 41-46, is presented in three systems. The first system shows the right hand playing a melodic line with lyrics 'de - cre - scen - do mol - to' and a final 'ppp' dynamic marking. The left hand provides a constant accompaniment. Chord symbols SI b, FA#b, and MI b are indicated below the first system. The second system continues the melodic line with lyrics 'de - cre - scen - do mol - to'. The third system shows the right hand playing a final 'ppp' dynamic marking.

Notni primer 1: Preludij št. 1, 41.–46. takt.

Povzeto po: Alojz Srebotnjak, *Preludiji za harfo* (Beograd: Edicije kompozitorja Jugoslavije, 1965), 5.

Preludij št. 1 daje občutek *perpetuum mobile*, ki ga najdemo v konstantnih šestnajstinkah, od katerih se skladatelj distancira le v 19. in 22. taktu, kjer uporabi *glissando* do najvišjih tonov harfe, s katerimi doseže dinamični višek skladbe. Začetna tona g-as se v variirani obliki g-a vrnete na koncu skladbe v 41. taktu in sta občasno prekinjena s štirizvočnimi elementi (glej primer št. 1). Ker konec nima izrazitega *ritardanda*, tako pusti začrtan *perpetuum mobile* lebdeti v zraku. Linija leve roke nakazuje melodijo, ki pa ni tako izrazita kot v drugih stavkih. Nenadni vdih pred 26. taktom pripelje variirano reprizo, v kateri uporabi nekatere takte uvoda, preostale spremeni

6 Lucile Lawrence, *Solos for the Harp Player* (New York: G. Schirmer, 1966).

ali izpusti. Celotni stavek je strukturiran s poudarjanjem sekund, septim in non, kar daje disonantni pridih.

Tabela 1: Oblikovni elementi Preludija št. 1 skladatelja Alojza Srebotnjaka

TEMPO	<i>Con moto</i>
TAKTOVSKI NAČIN	štiričetrtinski
DINAMIČNI VIŠEK	22. takt
VARIIRANA REPRIZA	začetek 26. takta

S harfistično tehničnega vidika je ta preludij najlažji, saj so vsi prsti v obeh rokah uporabljeni le v enem taktu, razdalje v poziciji pa nikoli ne presežejo none. Imeti je treba konstanten tempo, kar lahko harfisti vadijo ob igranju z metronomom in enakomernostjo med posameznimi prsti, kar bodo mlajši harfisti najlažje dosegli z vadenjem ritmičnih načinov in pou-darki na določen prst posamezne roke. Da poslušalec dobi pravi občutek *perpetuum mobile*, je treba slediti skladateljevemu tempo *con moto*.

Preludij št. 2

Più mosso

LA ♭ FA # SI ♭

Notni primer 2: Preludij št. 2, 15.–21. takt.

Povzeto po: Alojz Srebotnjak, Preludiji za harfo (Beograd: Edicije kompozitorja Jugoslavije, 1965), 6.

Preludij št. 2 ima bolj impresionistični pridih, ki ga skladatelj vpelje z uporabo *flažoletov* in *eolskih glissandov*, značilnih za tisto obdobje. Beseda »eolski« se ne nanaša na modus, ampak tehniko igranja *glissandov*. Harfist

Carlos Salzedo je v svoji metodi *Modern Study of the Harp*⁷ to tehniko igranja na harfo opisal:

Eolski akordi navzgor so igrani s čim hitrejšim zdrsom prsta čez strune (pedali so natančno določeni). Toni posameznega akorda morajo biti zaigrani skoraj sozvočno. Roka mora biti brezhibno postavljena v normalni poziciji. Ko je akord zaigran, je treba prst pospraviti v dlan, medtem ko naslednji prst že igra novi akord. Prstni red je zapisan ob akordu. Eolski akordi navzdol so igrani po enakem principu z zdrsom palca navzdol.⁸

V uvodnem delu *Andante, con espressione* se izmenjujeta bolj ritmično statičen del (dve osminki in polovinka) z melodično bolj monotonim unisono odsekom. Unisono doseže z melodijo v desni roki, ki jo podvoji s *flažoleti* v levi roki. *Eolski glissando* nas pripelje v speven, bolj dinamičen del *Più mosso*. Melodijo v desni roki, ki je zapisana v tričetrtinskem taktu, spremlja leva roka v šestosminskem taktovskem načinu (glej primer št. 2). Polimetrija se pojavi vsak drugi takt. V 19. taktu stavek doseže dinamični višek. V variirani reprizi (35. takt), sekundo nad uvodom, skladatelj namesto *arpeggiev* navzgor uporabi *arpeggie* navzdol, ki jim sledi unisono del, drugačen od tistega v začetku skladbe. Zadnji akord je Des-dur trozvok z dodano nono z osnovo kvartno-kvintnega akorda v levi roki, kjer prav tako začutimo vpliv impresionizma.

Tabela 2: Oblikovni elementi Preludija št. 2 skladatelja Alojza Srebotnjaka

TEMPO	Andante, con espressione	A piacere	Più mosso	Tempo primo
TAKTOVSKI NAČIN	tričetrtinski	kot kadenca	izmenjava šestosminskega in tričetrtinskega	tričetrtinski
OBSEG	1.–13. takt	14. takt	15.–34. takt	35.–43. takt
POSEBNOSTI	<i>Flažoleti, arpeggii.</i>	<i>Eolski glissando.</i>	Dinamični višek v 19. taktu, občasna polimetrija.	Variirana repriza z <i>arpeggii</i> navzdol.

S harfistično tehničnega vidika je ta preludij zahtevnejši od prvega, predvsem zaradi polimetrije, ki se pojavi v 15. taktu. Polimetrijo je težko doseči, saj morata roki igrati metrumsko neodvisno druga od druge. V tem preludiju ima leva roka večje razdalje v poziciji, kar zahteva dovolj veliko dlan. Prvič v skladbi so uporabljene *flažoleti*, ki jih harfisti glede na slovenski

7 Carlos Salzedo, *Modern Study of the Harp* (New York: G. Schirmer, Inc., 1921).

8 Ibid., 13–4.

učni načrt spoznajo že v 4. razredu. Pri *arpeggiih* je treba natančno slediti smeri igranja. *Eolski glissandi* v 14. taktu pa izvajalcu omogočajo več izrazne svobode.

Preludij št. 3

Preludij št. 3 je ritmično bolj razgiban, po obliki pa nekoliko spominja na rondo. *Allegretto, leggiero* nakazuje, da želi skladatelj izvajalca opozoriti, da tempo ni prehitro. Ta stavek učenci navadno izvajajo prehitro in nečisto z vidika brenčanja strun, kar ponovno podkrepi skladateljevo poznavanje inštrumenta. Izmenjava petosminskega in dvočetrtinskega taktovskega načina, ki se vedno pojavi le za en takt, nakazuje vpliv makedonske glasbe, ki je v Srebotnjakovih skladbah pogost (npr. *Sonatina za violino in klavir*⁹ – 1957, *Pet makedonskih plesov za godalni orkester*¹⁰ – 1976, *Macedonica – Collage* za skupino različnih instrumentov¹¹ – 1978).

Tabela 3: Oblikovni elementi Preludija št. 3 skladatelja Alojza Srebotnjaka

TEMPO	<i>Allegretto, leggiero</i>		
TAKTOVSKI NAČIN	izmenjava petosminskega z dvočetrtinskim		
DINAMIČNI VIŠEK	88. takt		
STRUKTURA	A ¹	1.–22. takt	Unisono, ki se prek terčnega protipostopnega gibanja razvije, le osminke.
	B	23.–53. takt	Monotonost leve roke, hemiole.
	A ²	54.–71. takt	Dodane osminske pavze glede na A ¹ .
	C	72.–98. takt	Zrcalni ritem, imitacija, bikordalnost in bimodalnost, udarci po resonančnem trupu, dinamični višek, hemiole.
	A ³	99.–139. takt	Variirana repriza, hemiole, udarci po resonančnem trupu.

Začeti temi, ki je podvojena v treh oktavah, sledi terčno protipostopno gibanje iz istega tona. Ta tema se v variirani obliki ponovi večkrat skozi skladbo (11.–20. – septimo višje, 54.–71. – oktavo višje z dodanimi pavzami,

9 Alojz Srebotnjak, *Sonatina za violino in klavir* (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 266, 1954).

10 Alojz Srebotnjak, *Pet makedonskih plesov za godalni orkester* (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 1050, 1976).

11 Alojz Srebotnjak, *Macedonica – Collage* za skupino različnih instrumentov (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 1108, 1978).

99.–106. – oktavo višje, 109.–118. – septimo višje) in jo lahko dojemamo kot preprost refren v rondoju.

V 23. taktu se začne drugi del, ki je v levi roki najprej ritmično monoton, od 25. takta dalje pa tudi harmonsko. V 26. taktu se v desni roki pridruži melodija. Hemiole v 34. taktu pripeljejo dinamični višek drugega dela, ki ga dosežemo v 37. taktu.

Tretji del, med 72. in 98. taktom, se od preostalih delov stavka ritmično in izrazno razlikuje ter v 88. taktu doseže dinamični višek skladbe. Začne se v 72. taktu z imitacijo glasov, ki imata zrcalni ritem, nato se razvije v bikordalnost v lidijski navezi (F-dur, e-mol), prekine pa se z udarci po resonančnem trupu. Imitacija glasov se ponovi, vendar se razvije v bimodalnost v navezi f-jonski in d-eolski modus. V 90. taktu vodilno vlogo prevzame leva roka, ki skupaj s hemiolo v desni roki pripelje reprizo. V tem stavku se skladatelj pravzaprav večkrat odloči za hemiole v desni roki.

V 99. taktu se začne variirana repriza, ki glede na začetek skladbe nekatere takte preskakuje, v 128. taktu pa ponovno uporabi hemiole. Ob ritmično stabilni levi roki desna roka začne s hemiolo, nato pa petosminski taktovski način združuje četrtniko s četrtniko s piko, ravno obratno kot leva roka. S tem skladbo konča s posameznimi motivi iz vseh treh delov skladbe.

A-del zaradi svoje hitrosti in velikih pozicij v obeh rokah spominja na harfistične etude. Velikokrat je težava, da kateri izmed prstov izstopa, cilj pa je, da so vsi čim bolj enakomerni. S harfističnega vidika so najtežji trozvočni akordi v B- in C-delu, saj so igrani v hitrem *Allegretto* tempu, ter igranje hemiol, ki se pri izvajanju pogosto podredijo osnovnemu metrumu. Skladatelj prvič v skladbi uporabi udarce po harfi, ki tehnično niso zahtevni, spremljajo pa melodijo v levi roki. Če želimo, da melodija pride do izraza ter v njej upoštevamo zapisane osminske pavze, se zdi bolj smiselno, da se igrajo kot *etouffée*.

Preludij št. 4

Preludij št. 4 je predstavitev osnovne impresionistične harfistične tehnike, saj skladatelj uporabi *glissande*, eolske *glissande*, dolge *arpeggie*, igranje pri deski in razložene štirizvočne akorde. Tehnično najzahtevnejši so slednji, saj v njih izvajalci pogosto izgubijo metrum in enakost med prsti.

Tabela 4: Oblikovni elementi Preludija št. 4 skladatelja Alojza Srebotnjaka

TEMPO	Moderato, molto agitato	Andante, tranquillo	Leggerissimo, etereo
OBSEG	1.–6.	7.–32.	32.–42.
TAKTOVSKI NAČIN	štiričetrtinski	štiričetrtinski	štiričetrtinski
POSEBNOSTI	Kvintno-kvartna sozvočja, <i>glissando</i> s tremi prsti.	<i>Eolski glissandi</i> , pomembnost septim, dinamični višek v 27. taktu.	Kvintno-kvartna sozvočja, podvajanje tonov v različnih oktavah.

Kot je vidno na notnem primeru 3, že v začetku preludija opazimo, da je Srebotnjak pri skladanju razmišljal tudi o harfistični interpretaciji, saj je v drugem taktu namesto dveh triol napisal sekstolo, s katero je želel nakazati, da 4. doba ne sme biti pretežka. Sekstole je uporabil tudi v 4., 5. in 6. taktu.

Moderato, molto agitato

RE # LA #
FA #

LA #

Notni primer 3: Preludij št. 4, 1.–3. takt.

Povzeto po: Alojz Srebotnjak, Preludiji za harfo (Beograd: Edicije kompozitorja Jugoslavije, 1965), 14.

Hitre spremembe dinamike doseže z *glissandom*, igranim s tremi prsti. Izvajanje glissandov z več prsti je v svoji knjigi *Méthode Complète* natančno opisala harfistka Henriette Renié:¹²

Pri izvedbi je pomembno, da se roke ne dotikajo resonančnega trupa, za-pestje je v ravni liniji s preostalim delom roke. Premik roke mora slediti naklonu resonančnega trupa. Treba je paziti, da kateri izmed prstov ni pre-hiter, drugače lahko izgubimo pravi interval ali ton prehitro zadušimo.¹³

Uvodnemu *Moderato, molto agitato*, ki je poln kvintno-kvartnih sozvočij, v 7. taktu sledi kontrastni *Andante, tranquillo*, del, ki ga vpeljejo trije

¹² Henriette Renié, *Méthode complète de harpe: Première volume* (prvotno izdano 1946; Pariz: Alphonse Leduc, 2007), 90–92.

¹³ Ibid., str. 90–92.

kvintni akordi, nad katerimi zvenijo eolski *glissandi*. Kvinte ostanejo pomembne do konca skladbe, vendar v drugem delu v ospredje stopijo septime, ki dosežejo večjo težo v razloženih septimah s skoki od 10. takta dalje. V tem taktu se s septimo začne fraza, ki nas spominja na dvoglasno invencijo, in se razvija do viška skladbe v 27. taktu. Od 20. do 28. takta je pomembno slediti bas liniji, saj nas začetni pedalni ton G v *arpeggiih* po padajočih poltonih pripelje do tona C.

Leggerissimo, *etero* se začne s hitri pasažami v tihi dinamiki. V 36. taktu skladatelj ponovno uporabi *non arpeggiato* akorde iz 7. takta skladbe, ki kot podlaga zvenijo enaki melodiji, predstavljeni v različnih registrih. Stavek se konča s sozvočjem kvinte na tonu A, potrojeno v oktavah z *arpeggiem*.

Preludij št. 5

Preludij št. 5 je sinteza motivov preteklih stavkov in ima klasično obliko ABA: A-del *Allegro, quasi rustico* ter B-del *Meno mosso*. V A-delu se pojavljajo razložene oktave v triosminskem taktovskem načinu, ki prelomijo metrum.

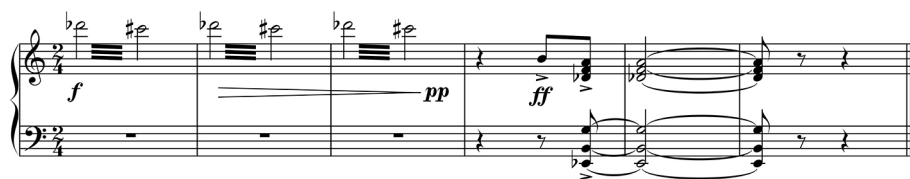
Tabela 5: Oblikovni elementi Preludija št. 5 skladatelja Alojza Srebotnjaka

TEMPO	Allegro, quasi rustico	Meno mosso	Tempo primo
OBSEG	1.–49. takt	50.–73. takt	74.–112. takt
TAKTOVSKI NAČIN	izmenjava dvočetrtinskega in triosminskega	dvočetrtinski	izmenjava dvočetrtinskega in triosminskega
POSEBNOSTI	Dinamični višek v 47. taktu, izmenjava kvartno-kvintnih in terčnih akordov, sinteza 1. in 3. preludija.	Kvintni in terčni akordi, uporaba <i>flažoletov</i> , podvajanje tem v različnih registrih, sinteza 2. in 4. preludija.	Sinteza 3. preludija, dinamično in harmonsko lažni konec, repriza z začetkom v 74. taktu.

Na začetku dela A najdemo ponavljajoče se kvartne akorde v levi roki, ki se izmenjujejo s terčnimi akordi v desni roki. Prelomljeni so s *forte* oktavami v triosminskem taktovskem načinu, nato pa se akordi ponovijo, vendar so zamenjani med rokama. Spreminjajoči se taktovski način iz dvočetrtinskega v triosminskega spominja na tretji stavek. Ponavljajoči se akordi vpeljejo ritmično in harmonsko monotonost stavka. V 37. taktu skladatelj vpelje temo, ki nas spominja na prvi preludij, vendar je melodija v levi roki namesto v četrtnkah napisana v osminkah. Prekinjena je s *fortissimo* oktavami v triosminskem taktovskem načinu, ki so tudi dinamični višek skladbe (47. takt), ki mu sledi generalna pavza.

Srednji del se začne z dolgo zvonečimi akordi, ki predstavljajo motiv četrtega preludija in postanejo podlaga melodiji, ki je podvojena v različnih registrih. Unisono melodija doseže s flažoleti, kar nas spomni na drugi stavek. Motiv drugega stavka lahko sicer zasledimo že v prvem delu (takt 19) v hemiolaški spremljavi desne roke.

Reprizo, ki se začne v 74. taktu, pripelje preprosta *etouffée* 9-tonska linija. Glede na začetek se med 78. in 82. taktov vlogi rok zamenjata. Preostali stavki so se končali s tiho dinamiko, v tem pa lažnemu koncu v *pianissimo* sledi *fortissimo* dominantno sozvočje, ki skladbo pusti lebdeti v zraku (glej notni primer št. 4).



Notni primer 4: Preludij št. 5, 107.–112. takt.

Povzeto po: Alojz Srebotnjak, Preludiji za harfo (Beograd: Edicije kompozitorja Jugoslavije, 1965), 20.

Ta stavek je zaradi svoje hitrosti, pogoste uporabe zaporednih akordov ter menjave metruma tehnično najzahtevnejši. Kadar akordi leve roke v A-delu niso na dobo, je skladatelj napisal pavze. Zdi se, da zaradi hitrosti stavka teh pavz ni možno upoštevati, kljub temu pa bi bilo na mestu igranje z odprto roko, ki bi omogočilo čiščenje harmonije z dušenjem spodnjih strun. V melodičnih delih naj si izvajalci dopustijo več umetniške svobode in iskanja lepega tona, v ritmično-akordičnih delih pa je najpomembnejši prikaz ponavljajočih se harmonij in ostrine tona.

Harmonsko-oblikovna analiza izbranih skladb za harfo solo

Iva Petrića

Ivo Petrić je pri pisanju skladb za harfo vselej tesno sodeloval s harfistkami. Pri prvih skladbah s svojo takratno ženo Pavlo Uršič, kasneje pa z Mojco Zlobko Vajgl in Tino Žerdin. V vseh njegovih harfističnih skladbah je opaziti impresionistične vplive. Včasih v tehniki igranja, spet drugič v izbiri skladateljskih tehnik. Za harfo je napisal več del, vendar jih večina ni objavljenih. Poleg analiziranih skladb so v njegovem opusu za harfo solo še *Suita za harfo* (1954/1955), *Rondino* (1955), *Largo za harfo* (1959), več

miniatur, posvečenih Pavli Uršič,¹⁴ in *Fantasy for many strings and one harp player* (1993).¹⁵

Impromptu (1957/1998)

V arhivu skladateljve bivše žene Pavle Uršič smo odkrili rokopis skladbe iz leta 1957. Ta se v načinu zapisovanja, včasih pa celo v melodiji, razlikuje od leta 1999 objavljene verzije.¹⁶ V prvotni verziji je namesto četrтинke s piko skladatelj uporabil četrтинko z vezajem na osminko. Legature povezujejo krajše dele, razlikujejo pa se celo nekateri toni. Recimo F in G v levi roki 4. takta na spodnji sliki (glej notni primer št. 5 in 6).

Allegro

f deciso *sempre sim. marc.*

D ♯ C ♯ H ♭ E ♭ F ♯ G ♯ A ♭

Notni primer 5: *Impromptu*, 1.–5. takt.

Povzeto po: Ivo Petrič, *Impromptu* (Bern: Pizzicato Verlag Helvetia, PVH 398, 1999), 3.

H ♭ - E ♭ - A ♭

Allegro

f deciso

Notni primer 6: Neobjavljena verzija *Impromptu*, 1.–4. takt.

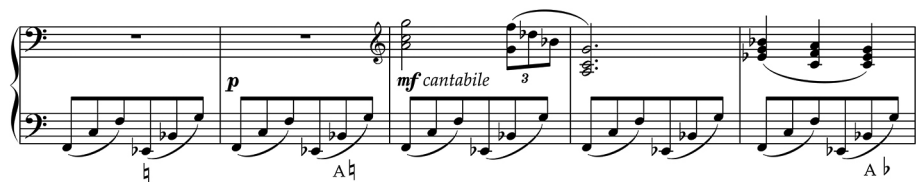
Povzeto po: Ivo Petrič, *Impromptu* [neobjavljena verzija], osebni arhiv Pavle Uršič, Arhiv Društva harfistov Slovenije, Velenje, Slovenija, 1957, 1.

Največja razlika v melodiji je v desni roki v drugem delu skladbe. Pogosto je zamenjan register, v novejši verziji pa je dodanih več tonov (glej notni primer 7 in 8). Spremenjeno je število taktov.

14 Osebni arhiv Pavle Uršič, Arhiv Društva harfistov Slovenije, Velenje, Slovenija.

15 Ivo Petrič, *Fantasy for Many Strings and One Harp Player* (Bern: Pizzicato Verlag Helvetia, PVH 015, 1993).

16 Ivo Petrič, *Impromptu* (Bern: Pizzicato Verlag Helvetia, 1999).



Notni primer 7: Impromptu, 21.–25. takt.

Povzeto po: Ivo Petrič, Impromptu (Bern: Pizzicato Verlag Helvetia, PVH 398, 1999), 4.



Notni primer 8: Neobjavljena verzija Impromptuja, 20.–24. takt.

Povzeto po: Ivo Petrič, Impromptu [neobjavljena verzija], osebni arhiv Pavle Uršič, Arhiv Društva harfistov Slovenije, Velenje, Slovenija, 1957, 2.

V objavljeni verziji imajo čez celotno skladbo akordi notno trajanje četrтинke in pol, pasaže osminke. Čeprav je na začetku napisan tričetrtinski taktovski način, se skozi harfistične oči izmenjuje s šestosminskim taktovskim načinom. Interpretacije so sicer različne, sama pa bi se predvsem zaradi legatur odločila za polimetrijo. Tudi spodnja tona F in ES sta na harfi metalna, kar samo po sebi naredi drugačen zven in poudarek kot druge črevnate strune.

Skladbo je z dvojno črto skladatelj razdelil v tri dele: uvodni najdaljši del *Allegro*, srednji kontrastni *Grazioso e meno mosso*, ki je edini del s šestnajstinkami, in krajši zaključni *Allegro*.

Tabela 6: Oblikovni elementi skladbe Impromptu skladatelja Iva Petriča

TEMPO	Allegro	Grazioso e meno mosso	Allegro
OBSEG	1.–112. takt	113.–132. takt	133.–170. takt
TAKTOVSKI NAČIN	tričetrtinski in šestosminski	tričetrtinski	tričetrtinski in šestosminski
POSEBNOSTI	Kvartno-kvintni akordi, hemiole, polimetrija, dinamični višek v 54. taktu, melodija v levi roki.	Uporaba šestnajstink, ritmični motiv dveh šestnajstink in osminke, glissando s pedalom.	Dinamični višek v 159. taktu, velike in hitre razlike v dinamiki.

V *Allegro* delih kar šestnajstkrat uporabi motiv razloženega akorda C-G-B in ga vsakič razvije drugače. Pogosto ga izmenjuje z motivom B-F-AS ali kvintno-kvartnimi akordi na tonu C, D ali B. V 17. taktu vpelje hemiole v levi roki, v 21. taktu pa izmenjujoča se razložena akorda F-dura in Es-dura v šestosminskem taktovskem načinu, ki postaneta spremljava melodiji desne roke v tričetrtinskem taktovskem načinu. Prvi *Allegro* doseže dinamični višek v 54. taktu s paralelnimi kvintnimi akordi v *fortissimu*. Kot je značilno za Petriča, dinamični višek doseže z *glissandom* (npr. *Scherzino*, 62. takt, 1954; *Fantasy for many strings and one harp player*, *Allegro giocoso* – 57. takt, 1995; *Croquis Sonores pour harpe seule et ensemble de chambre*, I – harpe seule, osma vrstica, 1963¹⁷; *Jeux pour voix et harpe*, III – Zapeljevanje, predzadnja vrstica, 1965¹⁸). V 106. taktu skladatelj uporabi melodijo v levi roki, ki je odgovor na melodije desne roke v polimetriji (23.–31. takt ter 59.–67. takt) in nas pripelje do srednjega dela *Grazioso e meno mosso*.

Srednji del se začne v 113. taktu. Skladatelj vanj vpelje nov ritmični motiv dveh šestnajstink in osminke. V tem delu uporabi tudi *glissando* s pedalom, kar je bila v tistem obdobju na Slovenskem novost, tuji skladatelji so jih v skladbah za harfo že radi uporabljali (npr. A. Ginastera: *Harp Concerto*, P. Chertok: *Around the clock*), v svoji knjigi *Modern Study of the Harp* pa ga je opisal Carlos Salzedo. Petrič je v teh *glissandih* motivično razvil kvinte.

Repriza se začne v 133. taktu s ponovno izmenjavo tričetrtinskega in šestosminskega taktovskega načina. Zaznamujejo jo velike in hitre spremembe v dinamiki, ki pa višek ponovno doseže z *glissandom*, vpeljanim s *fortissimom* v 159. taktu. Skladbo zaključijo s terčnimi akordi (od 164. takta), v katerih razkrije bikordalnost.

Za harfiste eden najtežjih elementov je polimetrija. Večina akordov je kvartno-kvintnih, torej imajo podvojeno oktavo z dodano kvinto, ki ji je treba posvetiti več pozornosti, da bo slišna med drugimi toni. Pri vseh osminskih pasažah, na primer med 29. in 42. taktom, so toni razdeljeni med obe roki. Med 71. in 72. taktom ter 87. in 88. je nad taktnico napisana korna, ki jo je treba upoštevati, da dobijo osminski elementi v šestosminskem taktovskem načinu pravi efekt.

17 Ivo Petrič, *Croquis Sonores pour harpe seule et ensemble de chambre* (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 380, 1963).

18 Ivo Petrič, *Jeux pour voix et harpe, III. – Zapeljevanje* (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, Mc. DSS 83, 1965).

Preludij (1954)

Tudi skladbi *Preludij* in *Scherzino* sta posvečeni takrat skladateljevi ženi Pavli Uršič.¹⁹ Deli sta bili objavljeni skupaj, vendar se lahko izvajata ločeno, saj ne gre za cikel, ki bi imel posebne oblikovne, harmonske ali stilske povezave.

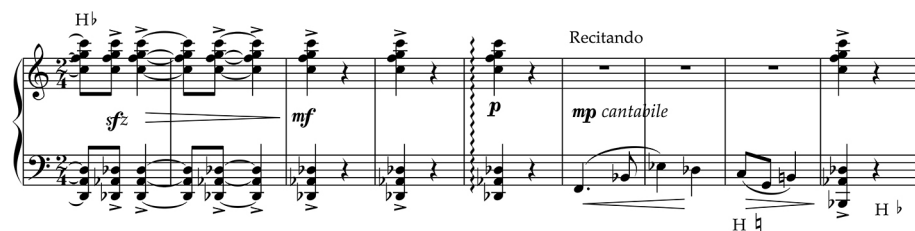
Preludij je zahteven predvsem zaradi številnih premikov pedalov, ki jih je mogoče glede na zapisane v notah še nekoliko olajšati. V 84 taktih je treba pedale prestaviti kar stošestkrat. Skladba je ločena v dolge fraze, ki se med seboj karakternostno razlikujejo. Karakterje in tempe je skladatelj opisal sam na začetku fraz, treba jih je natančno upoštevati. Celotna skladba je napisana v dvočetrtinskem taktovskem načinu. Razdeljena je na šest delov. Večja ločnica je po vsakih dveh delih, saj je pred začetkom 3. in 5. skladatelj napisal korono.

Tabela 7: Oblikovni elementi skladbe *Preludij* skladatelja Iva Petrića

TEMPO	OBSEG	POSEBNOSTI
<i>Tempo rubato</i>	1.–11. takt	Kvartno-kvintni akordi, dolgi <i>arpeggii</i> .
<i>Sostenuto</i>	12.–30. takt	Melodija v levi in nato v desni roki, šestnajstinke.
<i>Meno mosso</i>	30.–41. takt	Dinamični višek skladbe, kvartno-kvintna sozvočja.
<i>Recitando</i>	42.–56. takt	Imitacija petja.
<i>Lento-Sostenuto</i>	57.–72. takt	Flažoleti v obeh rokah, pomembnost kvint.
<i>Rubato-Largo</i>	73.–84. takt	Repriza prvega dela.

Uvodnemu počasnemu akordičnemu delu v *decrescendu* sledi gibanje kvintno-kvartnih akordov v sekundah. V 12. taktu se začne drugi del, kjer je melodija predstavljena v oktavah leve roke. V 21. taktu so prvič uporabljene šestnajstinke, med katerimi je skrita melodija v desni roki, označena z vratovi navzgor. V tretjem delu najdemo dinamični višek skladbe v ponavljajočih se akordih v 36. taktu, ki jim sledi popolnoma umirjen četrti del *Recitando*, ki imitira petje (glej notni primer št. 9). Peti del se začne s *flažoleti* v obeh rokah in temelji na uporabi kvint. V 73. taktu se ponovi začetek, kot kratka repriza, ki ji doda dva akorda, s katerima sklene skladbo. Pogoste razlike v dinamiki naredijo skladbo še bolj zanimivo za poslušalce.

19 Ivo Petrić, *Preludij in Scherzino za harfo* (Frankfurt: Musikverlag Wilhelm Zimmermann, ZM 1720, 1954).



Notni primer 9: Preludij, 37.–45. takt.

Povzeto po: Ivo Petrič, Preludij in Scherzino za harfo (Frankfurt: Musikverlag Wilhelm Zimmermann, 1954), 2.

Scherzino (1954)

Scherzino je razdeljen na tri dele: *Allegretto* uvod, dolg *Un poco maestoso* srednji del ter reprizo *Un poco maestoso*. Celotna skladba je napisana v dvočetrtinskem taktovskem načinu.

Tabela 8: Oblikovni elementi skladbe Scherzino skladatelja Iva Petriča

TEMPO	Allegretto	Un poco maestoso	Un poco maestoso
OBSEG	1.–14. takt	14.–66. takt	66.–89. takt
POSEBNOSTI	Glissando, melodija v levi roki, kvartno-kvintni akordi, pomembnost oktav.	Skrita melodija v desni roki, <i>flažoleti</i> , <i>glissandi</i> , dinamični višek v 62. taktu.	Variirana repriza, pomembnost oktav.

V *Scherzinu* moramo težiti k stalnemu občutku osminske pulzacije, ki daje stavku statičnost. Pulzacija je včasih skrita v melodiji, drugič v spremljavi. Na začetku skladbe je melodija v levi roki, zaradi česar ji je treba posvetiti več pozornosti, drugače osminska pulzacija v desni roki pozornost poslušalca hitro preusmeri nase. Kadar leva roka nima vloge samostojne melodije, je vedno napisana v oktavah, kvintah ali oktavah s kvinto. Z oktavami v obeh rokah se v 14. taktu začne srednji del, ki se razvije z melodijo desne roke, skrito med šestnajstinkami. Skladatelj jo izpostavi z vratovi in poudarki (22.–27. takt). Kot je bilo že omenjeno, je pri Petriču pogosto dinamični višek skladbe vpeljan z *glissandom* v *crescendo*. V tej skladbi dinamični višek najdemo v 62. taktu. V 66. se začne tretji del, ki predstavlja variirano reprizo, v kateri skladatelj uporabi nekatere dele z začetka skladbe.

Élégie sur le nom de Carlos Salzedo pour harpe seule (1962)²⁰

PREVOD OZNAK

	postavitev pedalov
	najvišji toni harfe
	najnižji toni harfe
	igranje pri deski
	igranje visoko na strunah
	igranje z nohti
	tradicionalno igranje spremljano z dušenjem strun pri deski z drugo roko
	tradicionalno igranje spremlja vibrirajoč zvok, ki ga proizvedemo s pritiskom na struno pri sedlu
	udarci z odprto roko na različne dele strun
	"sons isolés" pri katerih se takoj po igranju zvok strune utiša s sosednjim prstom.
	dušenje akorda takoj, ko ga zaigramo
	dušenje tonov zaporedno
	dušenje točno določenih tonov
	celovito dušenje strun
	flažolet z dušenjem preostalih strun
	pusti zveneti
	apreggio navzdol
	apreggio navzgor
	ne-arpeggiato oziroma secco
	ritmičen glissando v določenem registru
	(glissando) z nohtom
	glissando z nohti, ki se nanaša na akorde, torej je igran z več prsti
	"accords lancés" – ritmični glissandi z natančno intonacijo od-do označenih tonov, navzgor jih igramo s 3. prstom, navzdol pa s palcem
	"eolski akordi" – ritmični glissando z natančno intonacijo, prst kar se da hitro povlečemo po zapisanih tonih; note akorda so zaigrane skoraj sozvočno
	z eno roko zadušite vrh strun, z drugo pa igrate akorde
	(glissando) z nohtom pri deski
	glissando s pedali
	"son de timbales" se proizvede z udarcem roke po resonančnem trupu
	a – z odprto roko
	b – s pol odprto roko
	c – s členki prstov
	udarec po kovinski plošči s ključem (kovinskim delom)
	udarec po basovskih strunah s ključem (kovinskim delom)
	samostojni zvok premikanja pedalov
	"les sons de glissandos fluidiques"
	z eno roko igrate pri deski, z drugo pa kovinski del ključa
	premikate po struni

Slika 1: Prevod oznak, uporabljenih v skladbi *Élégie sur le nom de Carlos Salzedo pour harpe seule*.

Prevedeno po: Ivo Petrič, *Élégie sur le nom de Carlos Salzedo pour harpe seule* (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 378, 1962), 9.

20 Ivo Petrič, *Élégie sur le nom de Carlos Salzedo pour harpe seule* (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 378, 1962).

V skladbi skladatelj ni postavil v ospredje harmonske strukture skladbe, ampak harfistično tehniko 20. stoletja, ki sta jo poleg utemeljitelja Carlosa Salzedo v 20. letih 20. stoletja v ospredje postavila Nikolaj Parfenov v leta 1928 objavljeni knjigi *Tehnika igranja harfe: Metoda profesorja A. I. Slepuškina*²¹ in Kajetan A. Attl v *A method for the harp*²². Izpostavitev nove harfistične tehnike ne preseneča glede na to, da je bila v letu objave skladbe ustanovljena skladateljska skupina Pro musica viva, katere član je bil tudi Petrič in ki je želela približati tedaj najbolj aktualne sodobne glasbene tokove. Petrič je v skladbi pokazal in predstavil razne nove ali manj znane efekte. Za lažje razumevanje sem pripravila tabelo, v kateri so vse oznake prevedene v slovenščino. Za vsakogar, ki se skladbe uči, bi bilo najbolje, da v notah pred začetkom igranja s posamezno barvo označi vse simbole. To mu bo pomagalo pri hitrejšem branju not, ki se razlikujejo od klasičnih zapisov.

Tabela 9: Oblikovni elementi skladbe *Élégie sur le nom de Carlos Salzedo pour harpe seule* skladatelja Iva Petriča

TEMPO	OBSEG	ELEMENTI
Largo	1.–5. takt	Igranje pri deski, <i>sons de timbales</i> .
Andante	6.–16. takt	<i>Flažoleti</i> , igranje z nohti, vibrirajoč zvok, <i>glissando</i> z nohti, igranje visoko na strunah, <i>sons isolés</i> .
Andantino mosso	17.–24. takt	<i>Xylo</i> , igranje z nohtom, <i>sons isolés</i> .
Energico e pesante	25.–28. takt	<i>Arpeggii</i> , <i>glissandi</i> , udarec po strunah.
Animato	29.–34. takt	<i>Accords lancés</i> , udarec po resonančnem trupu, udarec po strunah, <i>sons de timbales</i> .
Più animato	35.–61. takt	<i>Accords lancés</i> , udarci po strunah, <i>glissandi</i> z nohti, <i>glissandi</i> , <i>glissando s pedali</i> , udarec po kovinski plošči s ključem, udarec po basovskih strunah s ključem, igranje pri deski, igranje z nohti, <i>sons isolés</i> , <i>xylo</i> .
Lento	62.–69. takt	Samostojni zvok premikanja pedalov, eolski <i>glissandi</i> , <i>sons de timbales</i> , <i>flažoleti</i> , igranje z nohti, udarec po strunah z roko in udarec po bas strunah s ključem.

Hitre spremembe dinamike zahtevajo od izvajalca dobro poznavanje notne literature in hitre reakcije. V skladbi so uporabljena sredstva, ki nimajo definirane tonske višine. Med perkusivne elemente spadajo: udarec z roko po različnih delih strun, *sons de timbales*, kar dobesedno pomeni zvok timpanov in opisuje različne vrste udarcev z dlanjo ali prsti po resonančnem trupu harfe; udarec po kovinski plošči s ključem; udarec po basovskih strunah s ključem, samostojni zvok premikanja pedalov, ki si-

21 Nikolaj Parfenov, *Tehnika igranja harfe: Metoda profesorja A. I. Slepuškina* (Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1928).

22 Kajetan A. Attl, *A Method for the Harp* (New York: Carl Fischer, 1924).

cer ima neko tonsko višino, vendar je ta v ozadju brenčanja, ki ga premik povzroči, in znak, ki opisuje igranje akordov, medtem ko druga roka duši vrh strun. Tudi tu intonacija ni določena, saj se spreminja glede na to, kje držimo roko. Predvsem pa je ton nezveneč in spominja na udarec po struni.

Veliko v tabeli navedenih oznak opisuje harfistično tehniko oz. so namenjene olajšanju zapisa. Mednje spadajo: znak za postavitev pedalov, znak za najvišje in najnižje tone harfe, *sons isolés*, razni zapisi dušenja tonov in akordov. Vse druge oznake so melodični elementi in opisujejo igranje pri deski, visoko na struni, z nohtom, *xylo*, z dodatnim vibriranjem, razne vrste *arpeggiev* in *glissandov*.

Posamezne elemente je skladatelj uporabljal po sklopih. Uvodnemu kratkemu *largo* sledijo *andante*, kjer se posveča igranju z nohti in vibrirajočemu zvoku; *andantino mosso*, v katerega vpelje *xylo*, *energico e pesante*, ki je dinamični višek skladbe in ga naveže na *animato glissande*, ki jih prekinja z udarcem po resonančnem trupu ali strunah. V *più animato glissande* in udarce po strunah razvija dalje, postopno jim dodaja nove elemente, dokler *glissandi* z nohtom ne pripeljejo zadnjega *lento* dela, kjer se počasi skladba umirja in se brez dodatnega zaustavljanja konča s korono na pavzi.

Skladatelj je s številko nad taktnico opredelil, koliko dob traja takt, trajanje se pogosto spreminja. Izogiba se prvih dob, druge pa zamaže s pavzami ali vezaji. Ta ritmična amorfnost deluje le, če izvajalec natančno sledi zapisanemu ritmu.

Razlike oz. preplet analitičnih in umetniških dognanj

Z analizo skladb, dolgoletnim igranjem harfe, poučevanjem ter poslušanjem harfističnih skladb smo oblikovali seznam tistih prvin, pri katerih se znanstvenoanalitični in umetniškoizrazni pogledi najbolj razlikujejo oz. ujemajo.

Pavze

Prva izmed velikih razlik so pavze. Pogosto se harfisti sprašujemo, ali je treba zvok zadušiti ali ga pustiti zveneti. V primerjavi z drugimi harmonskimi inštrumenti je harfa zaradi dolgega zvena strun pred dušenjem manj harmonsko čista. Prav tako se zastavlja vprašanje, ali se odločiti za harmonsko čist zvok, kar pa lahko v hitrem tempu pripelje do neželene spremembe tempa ali naglo odrezanega zvena.

Najbolj izrazit primer pavz pri Srebotnjaku, ki so zapisane, njihova izvedba pa je zaradi hitrosti izvedbe otežena, so akordi leve roke. Prvič se pojavijo v osmem taktu *Preludija št. 5*. V istem preludiju zasledimo več osminskih pavz med posameznimi motivi, na primer v 56. in 65. taktu, ki jih je smiselno upoštevati. Ker je akord, ki je bil podlaga unisono liniji, že izzvenel, je hitra zadušitev možna. Hkrati pa na ta način omogočimo novemu motivu jasnejši začetek. Pri Petriču je najbolj evidenten primer med 39. in 59. taktom *Preludija*, kjer so pavze uporabljene na drugo dobo po večglasnih akordih. V tem primeru bi se odločili za dušenje strun, saj je časa za dušenje dovolj, pavze pa bodo naredile kontrast *legato cantabile* liniji leve roke. Glede na opisane primere lahko sklepamo, da enotnega odgovora za interpretacijo pavz ni. Skladbe se med seboj razlikujejo v tonaliteti, taktovskem načinu, težavnosti, tempu, dinamiki, karakterju, hitrosti izvajanja in interpretaciji. Vsaka izmed teh karakteristik skladbe pa vpliva na zmožnost upoštevanja pavz pri izvedbi. V večini primerov, ko je pavza napisana, bi bilo treba ugotoviti, zakaj jo je skladatelj zapisal, in vsaj delno zadušiti zven harfe ali očistiti zven harmonije.

Hemiole in polimetrija

Tudi pri igranju hemiol se notni zapis in njihova izvedba pogosto razlikujeta. Izvajalci metruma hemiol ne spremenijo vedno, čeprav bi si skladatelji tega želeli, drugače jih ne bi napisali. Izvedba hemiol od izvajalcev zahteva visoko raven ritmične natančnosti, še posebno ker so pogosto uporabljene kot spremljava glavni melodiji, kot je to opaziti v Srebotnjakovem *Preludiju št. 3* in Petričevem *Impromptuju*. Gre za zahteven interpretativni izziv, saj hemiola deluje kot odmik od osnovnega metruma.

Poleg hemiol oba skladatelja uporabljata polimetrijo, kjer se spremljava pojavi v drugem taktovskem načinu kot melodija, kar dodatno poudari kontrast med različnimi glasbenimi elementi. Polimetrija zahteva neodvisno igranje obeh rok, kar pogosto pri izvedbi ne pride do polnega izraza, saj mnogi izvajalci podredijo spremljavo osnovnemu metrumu melodije. Polimetrijo smo zasledili v Srebotnjakovem *Preludiju št. 2* in Petričevem *Impromptuju*.

Hemiole in polimetrija so skladateljem omogočile večjo ritmično fleksibilnost, vendar pa od izvajalcev zahtevajo poglobljeno razumevanje ritmične strukture. Učenje teh elementov zahteva prilagojene pedagoške pristope, kot sta ločeno vadenje vsake roke ter uporaba govornih poudarkov za obvladovanje različnih ritmičnih plasti. Poleg rednega obiskovanja *solfeggia*

je pomembno, da se izvajalci posvetijo oblikovni analizi skladb, saj ta razkriva vse polimetrične in hemiolaške strukture, ki so brez natančne analize izvajalcem pogosto skrite.

Agogika

Ob poučevanju dijakov smo ugotovili, da imajo največje težave z agogiko. Predvsem koliko zadržkov, pohitevanj in vdihov si lahko dovolijo, če v notah niso izrecno zapisani. Odgovor na to je najlažje dobiti z oblikovno analizo skladb. Skladatelji svoje intence bolj ali manj očitno zapišejo v note bodisi z oznakami tempa bodisi z uporabo pavz, fermat, legatur ali izraznih oznak. Srebotnjak je agogiko pogosto zapisal z izraznimi oznakami, kar je bilo omenjeno že pri analizi *Preludija št. 4*. Vdihe je nakazal tudi s pavzami, denimo v 7. taktu *Preludija št. 2*. Petrič je agogiko predstavil s številnimi zapisi sprememb tempa in izraznosti. V 84 taktih *Preludija* je denimo uporabil več kot petnajst oznak, med njimi *tempo rubato*, *ritardando*, *a tempo*, *sostenuto*, *cantando*, *poco animato*, *poco rubato*, *allargando*, *meno mosso*, *accelerando*, *cantabile*, *recitando*, *lento*, *molto moderato*, *rallentando*, *largo* itd.

O pomenu analize za navdihujočo interpretacijo je govoril že Wallace Berry:

Glasbena izkušnja je najbogatejša, ko so funkcionalni elementi oblike, kontinuitete, vitalnosti in smeri jasno ozaveščeni z analizo in so osnova za zavestno podlago resnično razsvetljujoče interpretacije.²³

Z obliko lahko razumemo samo strukturo glasbenega dela, motive in fraze. Kontinuiteta predstavlja tekoč razvoj v glasbenem delu, kjer se fraze logično povezujejo, prehodi med deli skladbe pa so tekoči. Vitalnost pomeni energijo dela in pomaga vzdrževati pozornost poslušalca. Smer pa je stalen občutek napredovanja proti določenemu cilju, ki je za dobro izvedbo pomemben. Vse to skupaj lahko razumemo kot osnovo za agogiko, ki jo bomo najbolje razumeli z jasno oblikovno analizo.

Dolgi akordi

Pri dolgih akordih, ki nimajo zapisanega *arpeggia*, se interpretacije harfistov zelo razlikujejo. Nekateri jih vedno igrajo *secco* – sozvočno, drugi *brisé* – hitri *arpeggii*, nekateri pa želijo dolge *arpeggie*, značilne za romantični

23 Wallace Berry, *Musical Structure and Performance* (New Haven: Yale University Press, 1989), 6.

stil. Izvedbi slednjih se je smiselno izogniti, sicer bi jih skladatelj v tem obdobju zapisali že sami. Predvsem se nam zdi pomembno, da se uporaba ponoti in ni vsakič drugačna.

Petrić in Srebotnjak sta v omenjenih skladbah dodala zapis *non arpeggiato* (Petrić – *Impromptu*, 125. takt; Srebotnjak – *Preludij št. 4*, 36. takt). Pogosto pa akordi nimajo dodanega nobenega zapisa in omogočajo lastno interpretacijo, kot so na primer pri Petriću zadnji akord v *Impromptuju* ali akordi v *allargando* delu *Preludija*. Pri *Elegiji* so vsi akordi opredeljeni z oznakami. Pri Srebotnjaku in Petriću se je treba držati zapisanega, saj sta oba označila *arpeggie*, prav tako tudi smer igranja, nekaj svobode bi obdržali pri igranju dolgih akordov le pri *Impromptuju*, kjer si je Pavla Uršič v prvotni verziji dopisala nekoliko več *arpeggiev*, kot jih je kasneje v notah objavljenih ali pri igranju hitrih *arpeggiev brizze*.²⁴

Barva tona

Poleg dolgih romantičnih *arpeggiev* je pri izvedbah skladb 20. stoletja pogosto tudi igranje z lepim toplim tonom, ki se pri mlajših harfistih ne spremeni glede na izvedbe baročnih, klasicističnih ali romantičnih del. Z iskanjem novih zvočnih barv so se ukvarjali številni skladatelji 20. stoletja, denimo Igor Stravinski, Paul Hindemith ali Benjamin Britten, ki so v svojih delih uporabljali harfo.²⁵ Boulez je denimo o barvi tona dejal, da ne deluje sama po sebi, temveč je akustična iluzija barve tona prikazana z načinom komponiranja.²⁶ Namesto lepega tona čez celotno skladbo je treba samo barvo tona prilagoditi karakterju skladbe. Predvsem v ponavljajočih se elementih je ostra prekinitev prejšnje fraze navadno pomembnejša od same barve tona. Pri Srebotnjaku bi bil ostrejši ton primeren v akordih dvočetrtinskih taktov v *Preludiju št. 3* ali glasne oktave v triosminskem taktovskem načinu *Preludija št. 5*. Pri Petriću pa v akordih, ki se začnejo v 35. taktu *Preludija*, oz. akordih, ki se začnejo v 28. taktu *Scherzina*.

24 Petrić, *Impromptu* [Neobjavljena verzija].

25 Denimo Igor Stravinski, *The Firebird* (1910); Paul Hindemith, *Concerto for Woodwinds, Harp, and Orchestra* (1949); Benjamin Britten, *A Ceremony of Carols*, Op. 28 (1942); Benjamin Britten, *War Requiem*, Op. 66 (1962).

26 Pierre Boulez, »Timbre and Composition – Timbre and Language«, *Contemporary Music Review* 2 (1987): 169.

Melodije v levi roki

Nekatere tehnike so zaradi specifične igranja harfe težje izvedljive. Harfisti se jih ponavadi zavedajo, vendar niso vedno v kratkem času tehnično zmožni dobiti želenega rezultata. Poleg prej omenjenih pavz, hemiol in polimetrije se to nanaša tudi na melodije v levi roki, melodije, ki so skrite v posameznih tonih daljših linij, ali melodije, ki jih izmenično sestavljata obe roki. Na primer imitacija na začetku C-dela Srebotnjakovega *Preludija št. 3*, melodija leve roke v 106. taktu Petričevega *Impromptuja* ali melodija, skrita med šestnajstinkami desne roke med 22. in 27. taktom *Scherzina*.

Prav tako kot vadenje je treba v učenje inštrumenta vpeljati oblikovno ter harmonsko analizo skladb. Velikokrat nam že sam zapis predstavi interpretacijske ideje skladatelja. Znanje harmonije in oblikoslovja se seveda med harfisti razlikuje. Vsakemu harfistu pa bi ne glede na raven znanja koristilo, če bi pred začetkom učenja skladbe sam ali s pomočjo profesorjev označil vsaj osnovne specifične skladbe, kot sta repriza ali refren, če v skladbi so, spremembe v tempih, ki nam pogosto nakazujejo nove dele, ponavljajoče se motive, teme ali dele ter vidne spremembe tonalitete. Z osnovno analizo oblike skladbe lahko najdemo skrite ali očitne želje skladatelja glede agogike tudi tam, kjer ni eksplicitno zapisana.

Ko razumemo osnovno strukturo skladbe, je priporočljivo označiti vse posebnosti, o katerih smo govorili, kot so pavze, hemiole, polimetrija, melodije v levi roki in oznake za agogiko. Vsako pavzo posebej preučimo, ali jo je možno upoštevati z jasnim dušenjem strun, le z *étufée* čiščenjem harmonije ali zaradi hitrosti izvedbe teh ni mogoče upoštevati. Jasna oznaka hemiol in polimetrije nam bo koristila pri razumevanju metruma skladbe. Pobarvane melodije bodo našo pozornost pritegnile hitreje. Oznake za agogiko pa nam bodo pomagale pri interpretaciji. Vse tuje izraze, ki nam niso razumljivi, si je treba prevesti.

Tudi vse druge posebnosti, ki jih v skladbi opazimo, kot so *glissandi*, *bisbigliandi*, trilčki, ostinato motivi, *flažoleti* ali *pasaze*, je dobro analizirati z vidika, kaj so skladbi z interpretacijskega vidika prinesli. So tam napisani le za obarvanje harmonije, poudarjajo kateri ton ali akord, kam nas vodijo ali so zapisani, da predstavijo harfistično tehniko? Odgovori nam bodo koristili pri izbiri interpretacije. Kot zapiše Berry, je oblikovna analiza le osnova oz. izhodišče za naslednje interpretativne odločitve ter vodi do ugotovitve, da je možnih več interpretacij, kar seveda izvajalcu dopušča nekoliko

bolj prosto pot. Odločitev za izvedbo, ki presega zgolj jasno in natančno igranje zapisanega, je prav tako upravičena.²⁷

Na seznamu sicer ni premikov pedalov, ki običajno predstavljajo največji strah skladateljem pri komponiranju za harfo kot tudi največjo težavo mladim izvajalcem, ki nova dela spoznavajo. Skladatelji 20. stoletja predloge premikov pedalov običajno vpišejo v skladbo, kar smo opazili pri vseh skladbah Iva Petriča in Alojza Srebotnjaka. Ne glede na zapise v notah je vedno priporočljivo premike vpisati na novo in tako poiskati najbolj optimalno verzijo glede na svoje sposobnosti in navade. Kaj so optimalni premiki in njihovi zapisi za harfista, se mora ta naučiti v procesu izobraževanja. Tako kot se razlikujejo prstni redi ali interpretacija, se razlikujejo tudi čas, ki ga posameznik porabi za premik pedala, zmožnost premikanja več pedalov hkrati, sposobnost premikanja pedalov z levo nogo na desni strani in razmišljanje o harmoniji med igranjem. Vse to vpliva na izbiro, kdaj bi bilo premik najboljše izvesti.

Predstavitev anketnih rezultatov

Za boljši vpogled v izvajalsko prakso del Iva Petriča in Alojza Srebotnjaka za harfo v Sloveniji smo izvedli anketo s slovenskimi harfisti in harfistkami. Zanimalo nas je, kako izvajalci in občinstvo dojemajo dela obeh skladateljev. Glavni cilj ankete je bil pridobiti vpogled v trenutno prakso izvajanja del Iva Petriča in Alojza Srebotnjaka za harfo v Sloveniji, raziskati težave ter prednosti teh skladb z vidika tehnične zahtevnosti in umetniške interpretacije posameznika. V anketi, ki je bila izvedena med 23. marcem in 3. aprilom 2024, je sodelovalo 40 harfistov in harfistk, od tega trije učenci, sedem dijakov, devet študentov in enaindvajset profesionalnih harfistov.

Z odgovori v anketi smo ugotovili, da je skladbo *Pet preludijev* igralo 24 harfistov, skladbe za harfo Iva Petriča pa le 10. Medtem ko se je *Pet preludijev* Alojza Srebotnjaka več kot 50 odstotkov anketiranih harfistov učilo že v osnovni in srednji šoli, so se skladb Iva Petriča vsi harfisti učili šele v času študija (8) oz. po študiju (2). Sedemdeset odstotkov vseh anketiranih rado vključuje skladbe slovenskih skladateljev v svoj repertoar. Najbolj zanimiv podatek je, da je vseh 10 harfistov, ki so igrali dela Iva Petriča, igralo tudi *Pet preludijev* Alojza Srebotnjaka. Vsi so se opredelili, da so bila dela Iva Petriča zahtevnejša.

27 Berry, *Musical Structure and Performance*, 43–4.

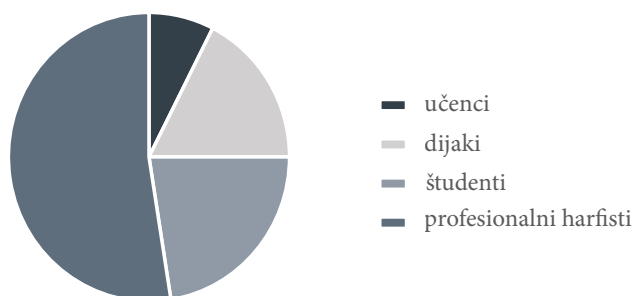


Diagram 1: Struktura anketirancev glede na stopnjo izobrazbe

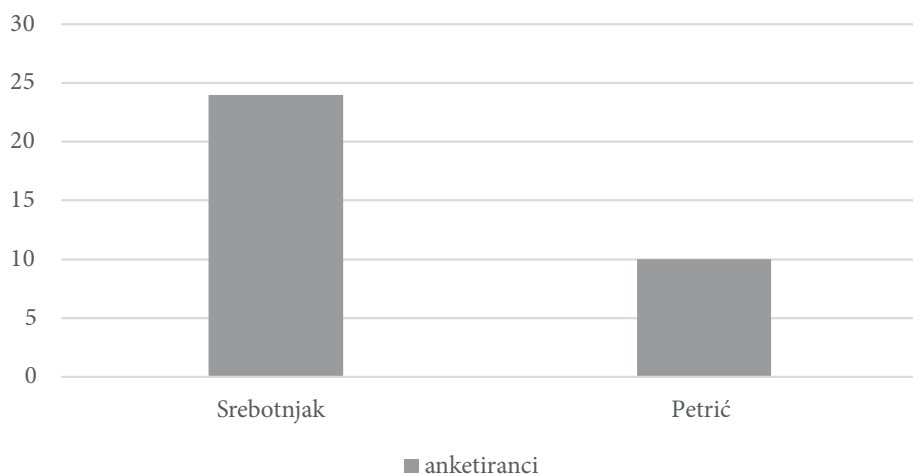


Diagram 2: Izvajanje skladb I. Petrića in A. Srebotnjaka

Skladbe za solo harfo Alojza Srebotnjaka

Samo 9 harfistov je igralo celotno skladbo. Prvi stavek vseh 22 anketiranih, drugi stavek 20, tretji stavek 15, četrti stavek 11 in peti stavek le 10. Vsi so se opredelili, da je bil odziv občinstva na skladbo pozitiven. Pri učenju skladbe je bila glede na njihove odgovore največja težava memoriziranje, pohvalili so skladateljevo dobro poznavanje harfistične tehnike in zmožnosti harfističnega igranja. Več kot dvema tretjinama tistih, ki so skladbo igrali, je bila všeč, kar četrtini vseh anketiranih pa je najljubša med skladbami za harfo slovenskih skladateljev. Najpogosteje se je začnejo učiti po predlogu profesorja oz. je njihova odločitev za izvedbo dela povezana z izvedbo tek-

movalnega programa, saj je v programu letnega izpita zahtevana tudi izvedba skladbe slovenskega skladatelja.

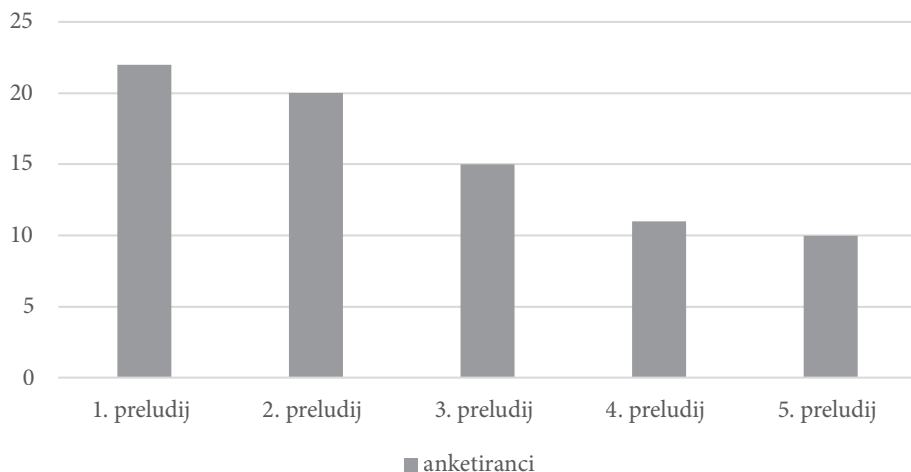


Diagram 3: Izvajanje posameznih preludijev A. Srebotnjaka

Skladbe za solo harfo Iva Petriča

Najpogosteje izvajana Petričeva skladba je *Fantasy for many strings and one harp player* (1993), ki je bila v letih 2021 in 2024 obvezna skladba v kategoriji III. b – harfa na tekmovanju TEMSIG. Igralo jo je osem anketirancev. Druge izvajane skladbe so *Preludij in Scherzino* (1954) – dva anketiranca, *Impromptu* (1957/98) – dva anketiranca, *Élégie sur le nom de Carlos Salzedo pour harpe seule* (1962) – en anketiranec, *A moray fantasy for flute and harp* – en anketiranec, *Quatre pieces d'été* za violino in harfo – en anketiranec. Pri učenju skladb so bile najpogostejše težave memoriziranje, iskanje prave interpretacije, kot tudi tehnične veščine, kot so premiki pedalov, prstni redi, hitrost igranja, ter spremembe dinamike v zelo kratkem času. Odziv občinstva na njegove skladbe je bil slabši kot pri Srebotnjaku.

Rezultati kažejo, da je treba večjo pozornost posvetiti izobraževanju in spodbujanju izvajanja Petričevih del, saj zahtevajo več tehnične in interpretativne zrelosti, medtem ko so Srebotnjakova dela že bolj umeščena v izobraževalni repertoar, vendar bi lahko obogatili glasbeni program z izvedbo celotne skladbe. Slovenski harfisti glede na anketo radi vključujejo skladbe slovenskih skladateljev v svoj repertoar. Kljub temu je zanimivo, da so se skladbe izvajale selektivno in so jih harfisti večinoma izbrali po priporoči-

lu profesorjev ali kot del izpitnih in tekmovalnih programov. Delo Srebotnjaka se je izkazalo za bolj dostopno in priljubljeno, predvsem zaradi enostavnejšega pomnjenja in pozitivnega odziva občinstva. Čeprav so harfisti prepoznali tehnično zahtevnost pri interpretaciji Srebotnjakovih skladb, so pohvalili skladateljevo poznavanje harfistične tehnike, kar je omogočalo lažjo učno izkušnjo. Nasprotno so pri Petriću zaznali več težav pri interpretaciji, vendar menimo, da bi s pomočjo harmonsko-oblikovne analize lažje našli tudi ustreznejše interpretacijske rešitve.

Glede na analizo skladb, odgovore v anketi, zahteve učnega sistema²⁸ in lastne interpretativne izkušnje se zdi, da je skladba *Pet preludijev* Alojza Srebotnjaka najbolj primerna za srednješolski nivo. Od dijakov se pričakuje, da obvladajo vse tehnične prvine, uporabljene v *Preludijih* (lestvice, razložene akorde, *arpeggie*, *flageolette*, *étouffe*, *glisande*, *bisbigliando*, dvojemke itd.). Stavki so krajši, zato omogočajo lažje pomnjenje, kar je pomemben pedagoški dejavnik, zlasti pri mlajših harfistih. Ker tempi niso prehitri, premikov pedalov pa je malo, jih lahko dijaki obvladujejo med igranjem. Vsi ti elementi prispevajo k dostopnosti skladbe za izvajalce na srednješolski ravni. Najuspešnejši harfisti, ki imajo dovolj veliko roko, lahko posamezne stavke skladbe sicer igrajo že proti koncu osnovne šole. Ker je dobro sprejeta tako med izvajalci kot poslušalci, bi bilo zaželeno, da jo ima kar največ slovenskih harfistov v svojem repertoarju. Žal se navadno ne izvaja v celoti, z izvajanjem le posameznih stavkov pa skladba izgubi svoj čar. Izvajanje posameznih stavkov jih lahko predstavi zelo monotono, saj se vsak posveča svojemu elementu. Včasih je v ospredju izraznost, drugič ritem. Pri izvajanju celotne skladbe pa stavki drug drugega dopolnjujejo, zadnji pa deluje kot sinteza. Ker so kratki, poslušalci tudi pri izvajanju celotne skladbe ne izgubijo rdeče niti.

Po drugi strani so skladbe Iva Petrića veliko večji tehnični in interpretacijski izziv za izvajalce in so primernejše za visokošolsko raven. Poleg tehničnih zahtevnosti, ki bi jih nekateri dijaki lahko obvladali, Petrićeve skladbe potrebujejo čas, da dozori in jih izvajalec lahko razume celostno, saj temeljijo na kompleksnih harmonskih in ritmičnih strukturah, ki presegajo zgolj tehnično izvedbo in zahtevajo poglobljeno glasbeno analizo za kakovostno interpretacijo. Hemiole, polimetrija in kompleksni pedalni premiki jo postavljajo na višjo tehnično raven, zato so njegove skladbe

28 Ministrstvo za vzgojo in izobraževanje, *Učni načrt: Harfa (posodobljeni učni načrt)* (Ljubljana: Ministrstvo za vzgojo in izobraževanje, 2021); Ministrstvo za izobraževanje, znanost in šport, *Učni načrt za gimnazije: Harfa* (Ljubljana: Ministrstvo za izobraževanje, znanost in šport, 2013).

primernejše za študente in odrasle harfiste. Analiza Petričevih skladb za solo harfo kaže, da njegova glasbena dela zahtevajo podrobno in dolgotrajno pripravo, kar se je potrdilo tudi v anketi. Anketirani harfisti so poudarili težave pri iskanju prave interpretacije njegovih del, zlasti zaradi obsežnih premikov pedalov, zahtevne ritmike in hitrih dinamičnih sprememb. Kljub tehničnim zahtevam pa so nekateri anketiranci poročali o pozitivnem odzivu občinstva, kar nakazuje, da so skladbe, čeprav redkeje izvajane, pri občinstvu dobro sprejete, če so ustrezno interpretirane.

Ker skladbe Alojza Srebotnjaka in Iva Petriča pomenijo vrhunec slovenskega ustvarjanja za harfo v drugi polovici 20. stoletja, ostaja želja, da bi mladi harfisti čim pogosteje segali po njih. Njuna glasba ponuja tako tehnični izziv kot priložnost za umetniško izražanje, s katero bodo napredovali tudi pri izvedbi skladb, pogosteje izvajanih na tekmovanjih in koncertih. V karakterni raznolikosti omenjenih skladb lahko vsak izvajalec najde tisto, ki mu je posebej blizu in mu bo omogočala globoko izraznost. S podporo harfističnih pedagogov bodo mladi izvajalci lažje razumeli kompleksnost teh del, obvladali tehnične izzive in odkrili lastne interpretacijske rešitve. Tako bodo ne samo poglobili svoje razumevanje glasbe, ampak tudi navdušili občinstvo s svojimi izvedbami. Z vztrajnostjo in poglobljenim delom bodo ta edinstvena slovenska dela našla stalen prostor v njihovih repertoarjih ter postala del njihovega umetniškega izraza.

Bibliografija

Literatura

- Attl, Kajetan A. *A Method for the Harp*. New York: Carl Fischer, 1924.
- Barbo, Matjaž. *Pro musica viva: Prispevek k slovenski moderni po II. svetovni vojni*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2001.
- Berry, Wallace. *Musical Structure and Performance*. New Haven: Yale University Press, 1989.
- Cone, Edward T. *Musical Form and Musical Performance*. New York: Norton, 1968.
- Lawrence, Lucile. *Solos for the Harp Player*. New York: G. Schirmer, 1966.
- Ministrstvo za vzgojo in izobraževanje. *Učni načrt: Harfa (posodobljeni učni načrt)*. Ljubljana: Ministrstvo za vzgojo in izobraževanje, 2021.
- Ministrstvo za izobraževanje, znanost in šport. *Učni načrt za gimnazije: Harfa*. Ljubljana: Ministrstvo za izobraževanje, znanost in šport, 2013.
- Parfenov, Nikolaj. *Tehnika igranja harfe: Metoda profesorja A. I. Slepüşkina*. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1928.

- Renié, Henriette. *Méthode complète de harpe: Première volume*. Prva izdaja: 1946. Pariz: Alphonse Leduc, 2007.
- Salzedo, Carlos. *Modern Study of the Harp*. New York: G. Schirmer, Inc., 1921.
- Schenker, Heinrich. *The Art of Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Periodika

- Boulez, Pierre. »Timbre and Composition – Timbre and Language«. *Contemporary Music Review* 2 (1987): 161–72.
- Cook, Nicholas. »Between Art and Science: Music as Performance«. *Journal of the British Academy* 2 (2014): 1–25.

Notno gradivo

- Osební arhiv Pavle Uršič, Arhiv Društva harfistov Slovenije, Velenje, Slovenija.
- Petrić, Ivo. *Croquis Sonores pour harpe seule et ensemble de chambre*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 380, 1963.
- Petrić, Ivo. *Élégie sur le nom de Carlos Salzedo pour harpe seule*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 378, 1962.
- Petrić, Ivo. *Fantasy for Many Strings and One Harp Player*. Bern: Pizzicato Verlag Helvetia, PVH 015, 1993.
- Petrić, Ivo. *Impromptu* [Neobjavljena verzija]. Osební arhiv Pavle Uršič, Arhiv Društva harfistov Slovenije, Velenje, Slovenija, 1957.
- Petrić, Ivo. *Impromptu*. Bern: Pizzicato Verlag Helvetia, PVH 398, 1999.
- Petrić, Ivo. *Jeux pour voix et harpe, III. - Zapeljevanje*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, Mc. DSS 83, 1965.
- Petrić, Ivo. *Preludij in Scherzino za harfo*. Frankfurt: Musikverlag Wilhelm Zimmermann, ZM 1720, 1954.
- Srebotnjak, Alojz. *Macedonica – Collage za skupino različnih instrumentov*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 1108, 1978.
- Srebotnjak, Alojz. *Pet makedonskih plesov za godalni orkester*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 1050, 1976.
- Srebotnjak, Alojz. *Preludiji za harfo*. Beograd: Edicije kompozitora Jugoslavije, 1965.
- Srebotnjak, Alojz. *Sonatina za violino in klavir*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 266, 1954.