Priređivanje izvornog glazbenog djela za prilagođeni izvođački sastav

Jurišić, Ivan

Undergraduate thesis / Završni rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Academy of Arts and Culture in Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:251:495339

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

THE ACADEMY OF ARTS AND CULTURE IN OSIJEK

Repository / Repozitorij:

Repository of the Academy of Arts and Culture in Osijek

zir.nsk.hr

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar

DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU

ODSJEK ZA GLAZBENU UMJETNOST

SVEUČILIŠNI PREDDIPLOMSKI STUDIJ GLAZBENE PEDAGOGIJE

IVAN JURIŠIĆ

PRIREĐIVANJE IZVORNOG GLAZBENOG DJELA ZA PRILAGOĐENI IZVOĐAČKI SASTAV

ZAVRŠNI RAD

Mentor:

izv. prof. art. dr. sc. Berislav Jerković

Sumentor:

Marko Sesar, umj. sur.

Osijek, 2019.

SADRŽAJ

1. UVOD 1
2. TEHNIKE PRIREĐIVANJA GLAZBENOG DJELA 2
2.1. Transkripcija 2
2.2. Transpozicija, harmonizacija i rehamonizacija 4
2.3. Potreba za prireĎivanjem 4
2.3.1 Motivacija učenika 6
2.3.2 Programni koncerti 9
3. GLAZBENO-TEORIJSKI POJMOVI 10
3.1. Glazbeni oblik 10
3.1.1. Elementi glazbenih oblika 11
3.1.2. Kadence 13
3.2. Harmonija 14
3.2.1. Trozvuk 15
3.2.2 Četverozvuk 19
4. UČENIČKI / AMATERSKI ZBOR 23
4.1. Jednoglasno u višeglasno 24
5. INSTRUMENTALNI ANSAMBL 27
5.1. Instrumenti sa žicama 27
5.2. Puhači instrumenti 30
5.3. Udaraljke 33
6. ZAKLJUČAK 34
7. SUMMARY 36
8. LITERATURA 37

1. UVOD

Tema je ovog rada priređivanje izvornog glazbenog djela za prilagođeni izvođački sastav. Izrada rada motivirana je praktičnim radom na transkripcijama unutar kolegija *Priređivanje za ansamble I* kao i *Priređivanje za ansamble II*. Rad na kolegijima potaknuo me na istraživanje postupaka i tehnika pisanja transkipcija glazbenih djela, tj. kako prirediti kompoziciju za prilagođeni ansambl, a da pri tome ne narušimo umjetničku vrijednost, odnosno izvornost djela.

„Glazbeno djelo ostvaruje se skladanjem, tj. organizacijom zvučnog materijala u vremenu“ (Petrović, 1997: 4). Osvrnemo li se na navod Petrovića, možemo zaključiti da priređivanjem notne građe skladane za određeni ansambl zapravo prenosimo istu notnu građu za potrebiti ansambl i to glazbeno djelo ostvarujemo u promijenjenom izvođačkom sastavu s obzirom na originalnu partituru. No, želimo li prenijeti cjelovitu ideju koju nam skladatelj želi poručiti glazbenim djelom, moramo paziti da ne narušimo umjetničku vrijednost i izvornost skladbe.

Ovim će se radom prikazati osnovni priređivački postupci i strukturalni elementi glazbenog djela koje je nužno poznavati za uspješno prenošenje izvorne ideje u priređivanim skladbama za prilagođeni glazbeni sastav. Karakteristične i najčešće vrste priređivanja kompozicije jesu: transkipicija, transpozicija, harmonizacija i reharmonizacija. Također se u radu donose definicije transkripcije kao najkompleksnijeg oblika priređivanja skladbi te se objašnjavaju karakteristične potrebe zbog kojih se pristupa priređivanju skladbi (motivacija učenika, različiti ansambli i dr..).

Glazbeno-teorijski pojmovi u radu navode ključne stavke koje priređivač mora poznavati kako bi priređivanje bilo uspješno te kako bi mogao što spretnije prenijeti ideju izvornog djela. Među glazbeno-teorijskim pojmovima nalaze se glazbeni oblici, harmonija te poznavanje ansambala – kako vokalnih, tako i instumentalnih.

2. TEHNIKE PRIREĐIVANJA GLAZBENOG DJELA

Kada govorimo o adaptaciji notne građe za potrebiti ansambl, moramo biti upoznati s najčešćim tehnikama prireĎivanja. Kao najkompleksnija i najosjetljivija tehnika, s obzirom na izvornost djela, ističe se transkripcija, a uz nju je potrebno spomenuti transpoziciju, harmonizaciju i reharmonizaciju kao često zastupljene tehnike prireĎivanja. Valjano je spomenuti i termin aranžman. „*Aranžman* (franc. *arrangement*) je preinaka glazbenog djela za instrumentalni ili vokalni sastav, različit od sastava kojemu je djelo izvorno namijenjeno. U jazzu, fiksirana, zapisana (tiskana ili snimljena) inačica neke skladbe koja se u živoj izvedbi temelji na improvizaciji. U zabavnoj glazbi, razradba instrumentalnih i vokalnih dionica za izvođački sastav na temelju osnovne glazbene zamisli autora.“ (Hrv. enciklopedija) Aranžiranje je drugi naziv za prireĎivanje glazbenog djela, no ima više značenja s obzirom na glazbeni stil.

2.1. Transkripcija

Transkripcija (lat. transcriptio: *prepisivanje; prenošenje*)

Pojam transkripcija dolazi od latinske riječi *transcriptionem* (čiji osnovni oblik glasi *transcribere* – prepisivati, ponovo napisati) od *trans* – ponovo čiji je etimon indoeuropski *tra-, *tere- – prijeći i *scribere* – pisati čiji je etimon indoeuropski *skribh- – rezati, odvojiti (Kasaš, 2016: 79). Transkripcija se kao pojam češće javlja u lingvistici pod definicijom „postupak zamjene znakova jednoga pismovnog sustava znakovima drugoga pismovnog sustava. Pri tom se nužno mora voditi računa o izgovoru znakova koje treba transkribirati. Stoga, sustav transkripcije ne pruža obavijesti o tome kako je što bilo napisano u izvorniku, ali pruža obavijesti o tome kako se što izgovaralo u jeziku izvorniku“ (Hrv. enciklopedija). Osim u lingvistici javlja se i u drugim znanostima poput biologije (DNK). U glazbi bi transkripcija bila prenošenje i prilagođavanje notnog teksta namijenjenom jednom glazbenom instrumentu ili glazbenom sastavu za drugi glazbeni instrument ili glazbeni sastav. Klaić navodi “(lat. transcribere – prepisati)... tj. prenošenje muzičkog djela, napisanog za jedan instrument ili glas, na drugi“ (Klaić, 1980: 1367). Ponekad se note zabilježene notnim znakovima prošlih vremena i njihovo zapisivanje suvremenom notacijom također naziva transkripcija. Termin transkripcija primjenjuje se ponekad i za notiranje napjeva prenošenih usmenom predajom što je poznatije kao melografija. Često se prireĎivač ne drži pravila te

unosi dodatke poput ukrasa, virtuozne sadržaje i slično što dakako nepovoljno utječe na izvornost skladbe.

Relevantna literatura također donosi neke definicije transkripcije pa tako *The Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001: 692) svrstava transkripciju kao potkategoriju zapisivanja. Transkripcija se odnosi na kopiranje glazbenog djela s promjenama u notnom zapisu, rasporedu ili promjenu instrumenta. Uhlik pak navodi kako je „transkripcija postupak prilagodbe neke skladbe za neki drugi instrument ili instrumentalni ansambl, nakon što je djelo već prvotno oblikovano. Pritom je poželjno da transkripcija zadrži oblikovni i harmonijski smisao izvornika, premda taj uvjet nije uvijek moguće potpuno ispuniti.“ Navedenom definicijom autor navodi problematiku transkripcije, odnosno upozorava kako transkripcija ne može uvijek biti istinska originalu. Jasno je kako se u ovoj definiciji problematika veže za prepisivanje, tj. transkripciju iz većeg glazbenog sastava u manji glazbeni sastav, gdje se zbog manjeg broja dionica mora izostaviti određeni glas, što naravno utječe na izvornost skladbe. Thom (2007: 14) navodi da „svaka uspješna transkripcija predstavlja svoj original. Ta reprezentativnost mora biti potkovana iskustvom. Funkcija transkripcije jest maksimalno očuvati prepoznatljive dijelove originalne skladbe s adaptacijom za novi medij. Transkripcija koja ne može biti prepoznata kao takva smatra se disfunkcionalnom transkripcijom. Usporedno tome, moguće je ostvariti uspješnu transkripciju a da se sadržaj od originalne partiture minimalno tretira.“ Pisanje transkripcije odgovoran je posao, a da bi transkripcija bila uspješna, transkriptor mora vješto primjenjivati znanje i iskustvo. „Transkriptor, kao i skladatelj, kreira realizaciju apstraktne ideje kroz pisanje zapisa, ali bira drugu “glazbenu agenciju“ od one koju je izabrao sam skladatelj za realizaciju te ideje.“ (Thom, 2007: 4) Odnosno, kako bi transkripcija bila valjana i dobra iz perspektive izvornosti i originalnosti, osoba koja piše transkripciju (transkriptor) mora znati koju je ideju imao skladatelj prilikom skladanja kako bi tu istu ideju transkriptor mogao prenijeti za neki drugi potrebiti glazbeni sastav. Ponekad je dovoljno samo doslovno prepisati, uz manje preinake postići uspješnu transkripciju, a ponekad posao transkripcije postane izrazito zahtjevan. Glavna se problematika očituje u nekompetentnosti transkriptora koji često ne mogu razlučiti koja je transkripcija zapravo uspješna, a koja je nažalost disfunkcionalna.

2.2. Transpozicija, harmonizacija i rehamonizacija

Procesi priređivanja izvorne kompozicije ponekad ne iziskuju potpunu transformaciju te se uspješno priređivanje notne građe može svesti na manje promjene originalne partiture. Kao najčešće tehnike priređivanja možemo navesti transpoziciju, harmonizaciju i reharmonizaciju.

„**Transpozicija** (*transp; lat.* transponere – premjestiti) razumijeva premještanje nekog djela u drugi tonalitet, uz točno zadržavanje svih intervalskih odnosa. Potreba za takvim postupkom javlja se najčešće u vokalnoj muzici zbog prilagođavana djela glasovima različitog opsega, te kod sviranja partitura s dionicama s transponirajućih instrumenata“ (Spiller, 1997: 127) Transpozicija se često primjenjuje kako bi se izbjegle određene intonativne (ako govorimo o vokalnom ansamblu), odnosno tehničke (kod instrumentalnih ansambala) poteškoće.

Harmonizacija i reharmonizacija najčešće se javljaju kao potreba u kojoj voditelj ansambla harmonijski obogaćuje i nadopunjuje postojeću melodiju i na taj način dodatno uljepšava cjelokupnu izvedbu. Harmonizacija može biti jednostavna i to na način da koristimo temeljne funkcije, a može se i proširiti harmonijski spektar što ovisi o znanju i vještini priređivača, potrebi ansambla kao i izvornoj ideji kompozicije. Osim harmonizacije vrlo je česta pojava i rehamonizacija što označava postupak izmjene postojeće harmonijske pratnje, koja se javlja kod promjene stila izvorne kompozicije ili zbog tehničkog olakšavanja izvedbe. Najčešće je uvjetovana razinom izvođačke sposobnosti ansambla.

2.3. Potreba za priređivanjem

Analizirajući glazbenu literaturu kroz povijest, uviđamo stalnu potrebu za transkripcijom. „Doduše, priređivanje danas češće susrećemo u zabavnoj glazbi, iako svoje iskonsko podrijetlo seže još od klasične muzike“ (Ćuže, 2018: 39). Tomu u prilog idu brojne partiture priređene za različite izvođačke ansamble koje su sami skladatelji priređivali. Eklatantni su primjer tog brojnog vokalno-instrumentalnog (pa i samo orkestralnog) djela opere, oratoriji, kantate, operete, simfonije kod kojih je originalna orkestralna partitura reducirana i priređena za klavir. Time su nastajali priređeni *klavirski izvadci* (njem. Klavierauszug). Njihova je vrijednost u klasičnoj glazbi iznimno velika u praktičnom radu na pripremi glazbenog djela jer zamjenjuju čitav simfonijski orkestar kod uvježbavanja vokalno-instrumentalnih kompozicija (korepeticijske probe, scenske probe, komorne izvedbe). Pisanje klavirskih izvadaka toliko se razvilo u 19. stoljeću da su se čak održavali samostalni koncerti na kojima su se izvodila tako priređena, transkribirana orkestralna djela samo za klavir. Prema

Romaniću (1982: 8 – 9), sviranje partitura (prva disciplina) i prireĎivanje klavirskog izvatka (druga disciplina) te naposljetku izvedba klavirskog izvatka (treća disciplina) povezuju se u jednu disciplinu u kojoj prva i treća mogu biti samostalne dok je druga neraskidno povezana s prvom i trećom. Osim opernih, prireĎivane su i brojne druge umjetničke kompozicije gdje su skladatelji svoja glazbena djela za veće sastave sami transkribirali u djela za manji sastav zbog ekonomičnosti izvedbe, deficita određenih dionica kod nekih repriznih izvedbi, zbog prilagoĎavanja određenih scenskih djela komornim prostorima. Vrlo su često sami skladatelji prireĎivali isto glazbeno djelo za više različitih izvoĎačkih sastava ili su pak neki skladatelji prireĎivali djela drugih skladatelja za različite sastave. „Primjeri iz glazbene literature koje svjedoče o ovom postupku sa velikim uspjehom, je M. Ravelova orkestracija Slika s izložbe od skladatelja M. P. Musorgskog, zatim obrada N. R. Korsakova opere Borisa Godunova od istoimenog skladatelja, te brojni drugi primjeri“ (Ćuže, 2018: 39).

Gledajući potrebe današnjeg reproduktivnog glazbenika, potreba za prireĎivanjem notnog teksta često se javlja upravo zbog nedostatka kreativnosti pri pronalasku adekvatne literature, a ponekad transkriptori prireĎuju djela i zbog raznih drugih okolnosti i potreba kao što su spremnost ansambla, nedostatak instumenata, tehnički uvijeti i sl. „Nastavnim planom i programom predviđeno je da Glazbena kultura može uključivati i izbornu nastavu kao što su zbor, orkestar, ples, folklor, glazbenu slušaonicu i sviranje sintesajzera te izvanškolske aktivnosti kao što su posjeti koncertima, operama, predstavama i slično“ (Radočaj-Jerković, 2017: 87). Rad s djecom često potiče glazbene pedagoge da pruže maksimalno od sebe i probude maksimalno kod učenika. Kako bi tome bili na tragu, pedagozi posežu za glazbenim sadržajima koji često nisu prilagođeni za ansambl s kojim se radi pa su onda primorani transkripcijom pripremiti sadržaje koji bi učenicama bili bliži i u njima izazvali radnu želju i motivaciju. Pri tom se ne misli na glazbene sadržaje nerelevantne umjetničke vrijednosti. Potreba za prireĎivanjem često je uzrokovana i vanjskim čimbenicima kao na primjer: odluka ravnatelja, programni koncerti (koncert skladbi određenog skladatelja, koncert povodom obilježavanja događaja te mnogi drugi).

PrireĎivanje se, iako često dug i zahtjevan posao, gotovo uvijek javlja iz nekog oblika potrebe, motivacije, ali i zbog nedovoljnog poznavanja glazbene literature, točnije originalnih glazbenih djela.

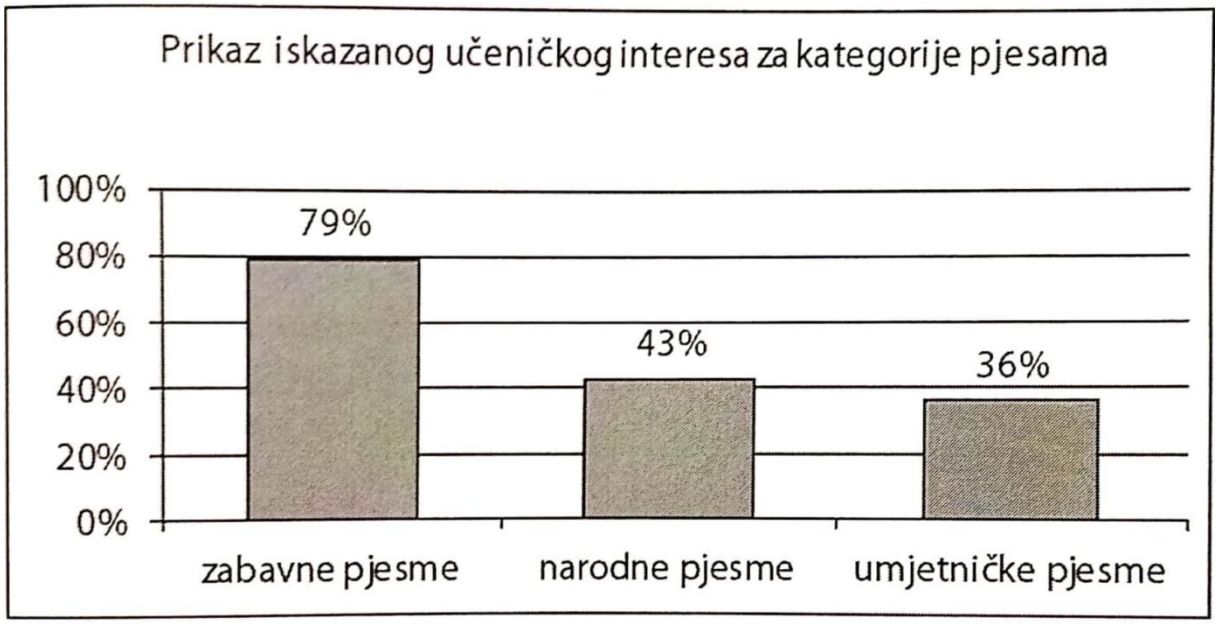
2.3.1 Motivacija učenika

Posebno odabrana priređena skladba može imati i motivacijske razloge te kao takva može biti sredstvo za poticanje radne atmosfere, poticanje učenika ili odraslih da se aktivno uključe u rad ansambla te razne druge čimbenike među koje se može svrstati i popularizacija ansambla. „Dobar i osmišljen izbor pjesama ima višestruki utjecaj na napredak i razvoj pjevačkih sposobnosti i sklonosti. Također, izbor pjesama utječe na razvoj općih glazbenih sklonosti te na izgradnju jedinstvenih kriterija za vrednovanje i prosudbu glazbe“ (Radočaj-Jerković, 2017: 93) Kvalitetno organiziran izvođački program ima utjecaj na ansambl veći no što se često pretpostavlja. Prilikom odabira repertoara bitno je ne samo osloniti se na motiviranje članova ansambla, iako ne smijemo zanemariti tu stavku, već izbor kreativno osmisliti kako bi utjecao na članove ansambla višestruko, kako navodi Radočaj-Jerković, da potakne sposobnost i sklonost, kao i razvoj glazbenih sklonosti te potakne vrednovanje i posudbu glazbe. Motiviranje učenika bitna je za uspješnost ansambla. Kyriacou (2011) navodi da korištenje motivacijskih elemenata uključuje izbor tema koje će vjerojatno zanimati učenike te također navodi i kako mogućnost izbora može pobuditi zanimanje učenika.

Važnosti sviračkog repertoara spominje i Romanić (1987: 187) te navodi da „izbor partitura koje će slušalac svirati treba obaviti nastavnik imajući u vidu neophodnost da izbor bude raznolik i da, zbog razvijanja muzikaliteta i upoznavanja literature, u obzir dolaze samo kvalitetna djela“. Isti autor (Romanić, 1982: 187) još skreće pozornost na nacionalne autore i navodi: „U izboru moraju biti zastupljeni naši autori sa najreprezentativnijim djelima.“

Zanimanje učenika i ostalih sudionika ansambala, možemo pretpostaviti, nije uvijek povezano s umjetničkom glazbom kako mnogi voditelji pretpostavljaju. Repertoar ansambla poželjno bi trebao biti raznovrstan i prožimati razne kategorije skladbi, odnosno pjesama čime bi zadovoljili i potrebe ansambla kao i potrebe publike te, što je najvažnije, očuvali umjetničku vrijednost ansambla i repertoara. „Dobro strateško planiranje prije početka rada s pjevačkim zborom preduvjet je za uspješno izvođenje aktivnosti. Organiziranim pristupom planiranju uvjeta za izvođenje aktivnosti te prikladnim i zanimljivim odabirom repertoara moguće je utjecati na kakvoću izvedbe i rezultata učenja te na zadovoljstvo učenika i voditelja“ (Radočaj-Jerković, 2017: 106). Ovakav se pristup može primijeniti kod ansambala bilo koje vrste.

O zanimanju učenika za kategorije pjesama možemo proučiti istraživanje Radočaj-Jerković (2009)[1] u kojem je istražen učenički interes za kategorije pjesama koje pjevaju na nastavi glazbene kulture i uspoređen sa zastupljenosti kategorija pjesama u udžbenicima za osnovnu školu.



Grafikon 1. *Interes za kategorije pjesama*, Radočaj-Jerković (2009)

Pogledom u grafikon 1 jasno je kako zabavne pjesme (79%), odnosno zabavna glazba pobuđuje najveći interes kod učenika; ako za pjevanje, možemo pretpostaviti da isto vrijedi za sviranje, kao i slušanje. Na drugom mjestu interesa nalaze se narodne pjesme (43%) i to s gotovo dvostrukom manjim postotkom interesa, na trećem mjestu interesa nalaze se umjetničke pjesme (36%), iako nije velika razlika u postotku interesa između narodnih pjesama i umjetničkih pjesama, evidentna je razlika sa zabavnim pjesmama i daje nam jasan uvid kakva glazba učenike motivira na rad, odnosno koja glazba potiče interes u njima.

Usporedimo li interes učenik sa zastupljenosti kategorija pjesma koje se nalaze u udžbenicima, i to s pjesmama koje oni pjevaju na nastavi glazbene kulture, jasno je da kopiranje kategorije pjesama s nastave glazbene kulture u rad školskog ili amaterskog ansambla može imati suprotan motivirajući učinak. Važno je napomenuti kako za izbornu

[11]Istraživanje je provedeno na uzorku od 474 učenika petog i šestog razred (51% djevojčica i 49% dječaka) iz pet osnovnih škola Osječko-baranjske i Vukovarsko-srijemske županije.

nastavu kao što su zbor, orkestar i dr. nije propisan ni predložen konkretan popis pjesama, odnosno skladbi u Nastavnom planu i programu, ni za jednu školu (osnovnu, srednju, glazbenu), a učitelji često koriste udžbenike kao pomoć pri odabiru literature što na ansambl ima kontraproduktivan učinak.

Kategorija pjesme	Zastupljenost u udžbenicima izražena u postocima
Narodne pjesme	44%
Prigodne pjesme	15%
Umjetničke pjesme	12%
Zabavne i popularne pjesme	10%
Didaktičko-funkcionalne pjesme	10%
Kanoni	5%
Duhovne pjesme	4%

Tablica 1. *Zastupljenost kategorija pjesama u udžbenicima za osnovnuškolu*, Radočaj-Jerković, 2009.

Iako je nezanemariv, interes učenika ne smije biti jedina smjernica voditelju pri odabiru repertoara, pravim izborom voditelja motiviranje sudionika ansambla može se postići i kroz odabir kvalitetne umjetnička glazbe, naročito ako se valjano upoznaju sa značajkama tog glazbenog djela. „Učitelji glazbe neprestano teže učenicima ponudi nove, raznolike i zanimljive pjesme za pjevanje koje je prije odabira potrebno podvrgnuti provjeri odgovarajuće razine primjerenosti te estetike, glazbene, poetske, odgojne i emocionalne vrijednosti“ (Radočaj-Jerković, 2017: 99). Pri odabiru pjesme ili skladbe s tekstom važno je zadovoljiti sve razine vrijednosti koje navodi Radočaj-Jerković, a za odabir instrumentalne skladbe ostaju isti vrijednosni elementi osim poetske koja nije sadržana u instrumentalnom djelu.

Valjano je spomenuti kako priređena skladba u nastavi glazbene kulture u osnovnim školama nije stran pojam, notni zapisi pjesama koje se pjevaju na nastavi glazbene kulture u gotovo

svim udžbenicima imaju napisano samo harmonizaciju notnog teksta, a ponekad ni to, stoga učitelji moraju sami prirediti skladbu u obliku kako bi učenicima omogućili što kvalitetniji nastavni sat. Također je učenicima moguće prilagoditi visinu pjevanju kroz promjenu tonaliteta pjesme (transpozicija) jer se ne radi o umjetničkim izvedbama već pjevanju pjesme s didaktičko-estetskom svrhom. Radočaj-Jerković (2017: 122) navodi: „Pitanje tonaliteta pjesama za pjevanje u nastavi glazbe može se relativno lako realizirati jer je svaki notni zapis moguće transponirati u onaj tonalitet koji je najprihvatljiviji učenicima.“

2.3.2 Programni koncerti

Jedan je od čestih razloga javljanja potrebe za priređivanjem realizacija koncerata koji su ponekad programski strogo određeni. Takvi koncerti mogu biti npr. koncerti filmske glazbe na kojima gotovo nikad ne nastupa originalni sastav instrumenata, već se koncert sastoji od brojnih transkripcija ponajprije s izrazito smanjenim brojem dionica. Nisu rijetkost ni koncerti u spomen skladatelju, kao i koncerti povodom dana rođenja ili dana smrti skladatelja. Takvi koncerti traže rukovet skladbi skladatelja kojem je koncert posvećen. Navedeni tip koncerta posebno je nezahvalan ako je ansambl neobične konstrukcije, odnosno sastavljen od netradicionalnog sastava instrumenata / pjevača. Ponekad je to slučaj i ako je uobičajen sastav instrumenta, ali nije sigurno da je napisana skladba traženog skladatelja za postojeći ansambla. U takvom slučaju preostaje samo napisati transkripciju skladbe skladatelja i prenijeti ideju koju skladatelj ima s njegovog izbora ansambla na potrebiti ansambl.

3. GLAZBENO-TEORIJSKI POJMOVI

Prilikom rada na prireñivanju svaki prireñivač treba poznavati i prepoznavati sve glazbene elemente koji čine glazbeno djelo. U nastavku rada donosi se objašnjenje svih važnih glazbenih elemenata koji trebaju biti zastupljeni u svakom prireñivanju skladbi i to u skladu s originalnom kompozicijom. Glazbeno-teorijski pojmovi o kojima će se govoriti ključni su za svako glazbeno djelo, odnosno temelj su svake skladbe. Kako bi prireñivanje bilo što uspješnije, važno je ne samo poznavati glazbeno-teorijske pojmove već vladati svim njima, a među kojima se nalazi glazbeni oblik, odnosno glazbena forma kao neizostavni analitički dio, također harmonija kao osnovni dio svih oblika prireñivanja. Harmonija se nameće kao najvažniji glazbeno-teorijski pojam zbog svoje analitičke primjene u čitanju originalne partiture kao i primjeni te rješavanju harmonijskih problema. Poznavanje ansambla za koji se prireñuje jednako je važno kao i poznavanje dionica ansambla, stoga je važno poznavati instrumente i/ili pjevače ansambla.

3.1. Glazbeni oblik

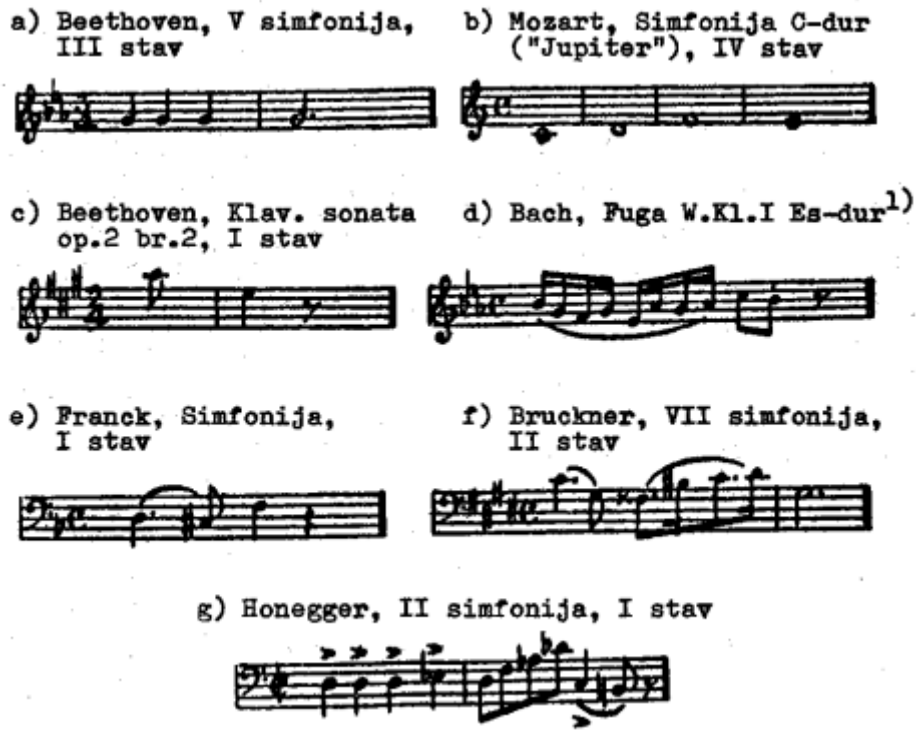
Izvornost skladbe pronalazimo u samom obliku te skladbe pa tako i bilo koji oblik prireñivanja iste zahtijeva jasno poznavanje oblika skladbe kako bi tako prireñena skladba bila što izvornija. „U skladanju se koriste brojni glazbeni elementi: ritam, melodija, harmonija, dinamika, agogika, glazbeni stil i odreñena estetika, različite skladateljske tehnike itd. U tom smislu svako je glazbeno djelo drugačiji glazbeni oblik ili glazbena forma (lat. forma – oblik, način)“ (Petrović, 1997: 4) Petrović navodi razne elemente, čimbenike koje skladatelji koriste komponirajući djelo. Svaki od navedenih čimbenika daje osobnost skladbi i, izbacimo li samo jedan od navedenih, skladba može izgubiti svoj identitet, odnosno svoju prepoznatljivost i samim time svoju umjetničku vrijednost. Glazbeni oblik ili glazbena forma, kako navodi Petrović, neizostavni je dio analiziranja skladbe i kao takav iznimno je važan u postupku prireñivanja izvorne skladbe.

„Oblikovanje glazbe proučava znanost o glazbenim oblicima. Njezina je zadaća da na temelju oblikovne sličnosti beskonačno veliki različitih glazbenih oblika svede na odreñeni broj tipova glazbenog oblikovanja“ (Petrović, 1997: 4) Odreñivanje tipa skladbe služi za lakše upoznavanje željene skladbe, također omogućuje povezivanje s prethodno završenim transkripcijama skladbi, odnosno olakšava prireñivanje neke od budućih poželjnih skladbi. Brojna literatura o glazbenim oblicima uzima za primjer umjetničke skladbe prije didaktičkih,

samim time proučavanje literature može dovesti do analize oblika i strukture željene skladbe. Prilikom prireĎivanja obavezno se mora voditi računa o glazbenim elementima kao što su motiv i kadence.

3.1.1. Elementi glazbenih oblika

„**Glazbeni motiv** (od srednjovj. lat. motivus – pokretljiv) najmanja je glazbena cjelina karakterističnog ritma i (ili) melodije. Najčešće je vrlo kratak, što daje sigurnost u zapamćivanju, potrebnu radi lakšeg prepoznavanja pri nastupu u izmijenjenom obliku“ (Petrović, 1997: 5). Motiv kao glavni element prepoznatljivosti skladbe nikada ne bi trebao biti upitan. Zametnut motiv skladbe u transkripciji ne samo da narušava izvornost već i prepoznatljivost skladbe kao takve. Motiv u transkripciji od presudne je važnosti ako pišemo transkripciju skladbe manjeg sastava za veći sastav, tada umjesto da dodani glasovi sviraju akordne tonove mogu povremeno odsvirati motiv skladbe čime bi izbjegli dosadnu liniju unutarnje dionice. „Motivička razradba skladateljski je postupak kojim se od motiva grade složenije cjeline. Uz jednostavno nizanje motiva, tu pripadaju preobrazba motiva (promjena veličine i smjera pojedinih intervala, inverzija čitavog motiva, retrogradni nastup, mjestimična promjena ritma, augmentacija ili diminucija itd.) i razvoj motiva (sažimanje itd.)“ (Petrović, 1997: 5) Petrović (1997) navodi i nabraja postupke koje skladatelji koriste u razradbi motiva. Veća je od glazbenog motiva glazbena rečenica koja ima glazbeni smisao te je kao takva smislena cjelina. Glazbena rečenica može biti velika i mala ovisno o broju taktova, tako se mala sastoji od 4 takta, odnosno velika od 8 taktova. Spoj dvije glazbene rečenice međusobno povezane koje se razlikuju u kadenci nazivamo glazbena preioda, također može biti velika i mala ovisno o tome sastoji li se od dvije male ili dvije velike rečenice. Ti su isti postupci jednako primjenjivi u postupcima transkripcije.



Slika 1. *Primjeri prepoznatljivih motiva iz glazbene literature*, Skovran i Previšić, 1991.

Ulogu prepoznatljivosti skladbe katkad možemo pripisati specifičnom dijelu skladbe, kao na primjer određenom pasažu, naročito ako je tehnički zahtjevan te postane rado sviran. „Osim motiva u oblikovanju glazbenog djela važnu ulogu katkad mogu imati i jednostavnije glazbene cjeline. To su glazbena figura (lat. *lik*) i glazbeni pasaž (franc. *passage* – prolaz)." (Petrović, 1997: 5). Sve te stavke bitno je valjano transkribirati kako glazba ne bi izgubila na izvornosti. Glazbena figura često nastupa u sklopu harmonije, bilo da su to figure harmonijskog tipa ili rastanjeni trozvuci u basovoj dionici. „Figura se većinom pojavljuje u pratećem glasu" (Skovran, Previšić, 1991: 19). Glazbena pasaža, ili glazbeni pasaž kako naziva Petrović, može se javiti kao kadenca ili proširenje, često i kao most koji spaja dvije teme. Petrović (1997: 5) navodi: „Glazbeni pasaž može, osim oblikovnog elementa, biti kadencirajuće proširenje ili može povezivati različite dijelove skladbe."

Prilikom transkripcije, neovisno o tome za koji se glazbeni sastav piše i za koji je sastav izvorna skladba pisana, važno je zadržati tok i smisao skladbe. Skladatelji tok i smisao skladbe često oblikuju tako da melodiju kreiraju u frazama. „Glazbena fraza (od grč. frasis – izričaj, izreka) manja je glazbena cjelina, melodijskog karaktera. Melodijski razvoj u frazi dovoljan je za određivanje smisla i njegovu spoznaju. Njezino je trajanje najčešće dovoljno za

slušno određivanje metrike, pa fraza najčešće obuhvaća dva takta (tzv. dvotakt ili dvotaktna fraza). Pritom valja podsjetiti da se doživljena metrika glazbenog djela katkad razlikuje od pisane“ (Petrović, 1997: 6). Narušiti tok i smisao skladbe ne poštivajući glazbene fraze smatra se promašenom transkripcijom jer se ruši stabilnost skladbe i sama prepoznatljivost iste. Glazbena fraza može biti izgrađena od motiva ili sama fraza može biti motiv. Fraze koje su sačinjene od niza motiva može se razvrstati u djeljive i nedjeljive (monolitne) glazbene cjeline dok fraze koje su po svojoj ulozi motiv nazivamo motivičkom frazom.

3.1.2. Kadence

„Kadencom nazivamo melodijski i harmonijski završetak glazbene misli, odnosno završetak kompozicije ili njezinih dijelova“ (Spiller, 1997: 58). Iako kadence češće vežemo uz područje harmonije, kadence su neizostavna stavka u određivanju oblika kompozicije. Kadenca ne samo da označava mjesto koje nam može slušno i vizualno predstavljati kraj, bilo to cjeline, fraze, dijela i slično, nego nam kadenca određuje i radi li se o nizu glazbenih rečenica, glazbenoj periodi i slično. „Perioda obvezuje dvije rečenice koje su po sadržaju srodne, a harmonijski međusobno zavisne tako da prva rečenica završava s manje uvjerljivom kadencom, a druga potpunom kadencom na tonici (polaznog ili novog tonaliteta)“(Skovran, Previšić, 1991: 44). Iz navedenog je jasno kako kadenca ima velik utjecaj na glazbeni oblik te ju je kao takvu važno valjano prepisati da se ne poremeti izvornost skladbe.

Razlikujemo više vrsta kadenca pa tako Spiller (1997: 58) navodi: „U autentičnoj kadenci završnom, toničkom kvintakordu prethodi dominantni akord, a u plagalnoj subdominantni akord.“ Kombinacijom te dvije kadence, tako da dominantnom akordu prethodi subdominantni akord, dobijemo mješovitu kadencu. „U mješovitoj ili složenoj kadenci upotrebljavaju se harmonije u slijedu subdominantna – dominantna – tonička funkcija“ (Spiller, 1997: 58).

„Polovična kadenca najčešće završava kvintakordom V. stupnja, rjeđe kvintakordom IV. stupnja. Završetak prve rečenice u periodičkim konstrukcijama s kvintakordom V. stupnja relativno je čest“ (Spiller, 1997: 58). Polovična kadenca najčešće se nalazi u periodičkim konstrukcija kako navodi Spiller (1997), zato što dominantna funkcija ostavlja napetost što nam pomaže u gradnji funkcije pitanje-odgovor u periodičkim frazama.

„U varavoj kadenci nakon dominantnog akorda i umjesto očekivanog kvintakorda I. stupnja dolazi neki drugi akord, najčešće kvintakord VI. stupnja“ (Spiller, 1997: 58). Kako bismo

spriječili monotonost skladbe i poremetili iščekivanja slušatelja, skladatelji znaju koristiti razne varijante varave kadence. Najčešće se koristi kvintakord VI. stupnja i to često tako da mu prethodi mješovita kadenca te se nakon „varke“ ponovi ista u obliku subdominanta – dominanta – VI. stupanj – subdominanta – dominanta – tonički kvintakord. U postupku je priređivanja prvi i najvažniji dio rada zasigurno temeljita analiza upravo iz razloga kako bi se u postupku transkripcije ili nekim drugim postupcima priređivanja sve ono što je sadržano u originalu primijenilo i u priređenoj inačici.

3.2. Harmonija

Kako bi priređivanje bilo uspješno, potrebno je poznavati sve mogućnosti priređivanja pa je tako i poznavanje harmonijskih pravila sigurno neizbježno. „Da bi se kvalitetno moglo instrumentirati, treba biti upućen u harmoniju, kontrapunkt, muzičke oblike i poznavanje instrumenata“ (Janković, 1989: 1). Prvi je preduvjet toga zasigurno poznavanje i prepoznavanje akorda u izvornom primjeru.

„Akord (suglasje, suzvuk) – (lat. accordare – uskladiti) nastaje istovremenim zvučanjem triju ili više tonova različitih imena. Sastav (struktura) akorda ovisi o visinskom odnosu (intervalima) međutonovima i njihovom broju“ (Spiller, 1997: 52). „Temeljni (osnovni) ton je najdublji ton akorda kojem se svi tonovi mogu poredati po tercama (npr. u kvintakordu c e g temeljni/osnovni ton je c). Oblik akorda kojem su svi tonovi nanizani po tercama naziva se temeljni oblik akorda“ (Spiller, 1997: 52). Dakle, temeljni ton, kako mu ime kaže, služi kao čvrsti temelj za izgradnju akorda. Prepoznavanje temeljnog tona važno je u svrhu stabilnosti akorda, kao i preciznijeg određivanja mnogostranosti akorda.[2] Promjenom temeljenog tona u akordu gradimo izvedenicu akorda u obliku obrata. „Osim temeljnog akorda, postoje i obrati akorda, koji nastaju premještanjem najdubljeg tona akorda za oktavu više. Tako svaki ton kvintakorda c e g može imati ulogu najdubljeg, basovog tona“ (Spiller, 1997: 52). Razlikovanje temeljnog i basovog tona ponekad u učenju djeluje nejasno pa čak i zbunjuje, no jasno je da se temeljeni ton i basov ton podudaraju samo u kvintakordu, dok su u ostalim obratima to različiti tonovi. Temeljni je ton ton na kojem se grade akordi s tercama, a basov je ton najdublji ton akorda. Priređivaču je važno da basov ton uvijek bude u najdubljoj dionici koja svira u tom trenutku. Ako se u izvornoj partituri nalazi obrat akorda, onda je važno u

[2] Mnogostranost akorda jest pronalaženje i povezivanje istih akorda u različitim ljestvicama, odnosno prepoznavanje na svim stupnjevima ljestvice.

najdublju dionicu napisati basov ton, a ne temeljni ton akorda. Razlikovanje temeljnog od basovog tona nije kompleksno, no ako se skladba reharmonizira, važno je znati koja je idejna harmonija zamišljena i zapisana kako bismo mogli prenijeti ideju harmonijskih funkcija.

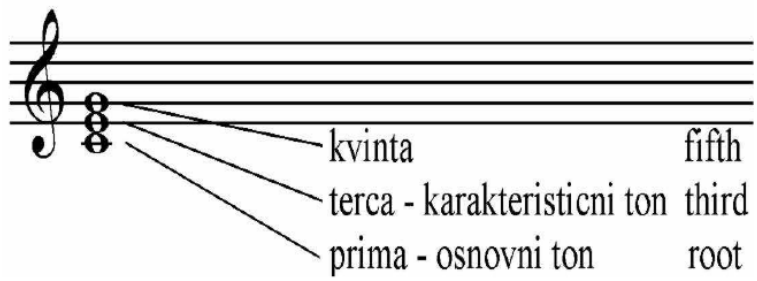


Slika 2. *Temeljni i basov ton na primjeru kvintakorda (c e g) i njegovih obrata*, Spiller, 1997.

3.2.1. Trozvuk

Prilikom prireĎivanja važno je znati funkcije svakog akorda koji se nalazi u izvornoj partituri, kao i funkcije svakog akorda općenito kako bi se pravilno moglo prenijeti izvornost skladbe ako originalni akord nije moguće u potpunosti prenijeti u prireĎenoj inačici. Rješenje ponekad može biti obrat, no obrate valja koristiti s oprezom jer oni nisu istovjetni originalu. Prilikom sažimanja dionica u trozvucima ne bi se trebao izostavljati temeljni ton, ako je to neophodno, onda se može izuzeti kvinta u kvintakordu, i to samo durskom i molskom kvintakordu dok u smanjenom i povećanom to nije moguće kao ni u obratima kvintakorda. Trozvuk ne mora uvijek biti organizirani akord, već može biti klaster ili nepotpuni četverozvuk iako ih s obzirom na ideju ne možemo tretirati kao trozvuk jer je klaster[3] tonski neodreĎeni zbir tonova. Nepotpuni četverozvuk možemo gledati kao potpuni naročito ako se piše transkripcija za manji ansambl. Najčešće korišteni trozvuk jest kvintakord. Spiller (1997: 53) navodi: „Kvintakord je trozvuk sastavljen od temeljnog tona, njegove terce i kvinte. Drugim riječima, kvintakord čine tri tona postavljena jedan iznad drugoga u intervalima terce“.

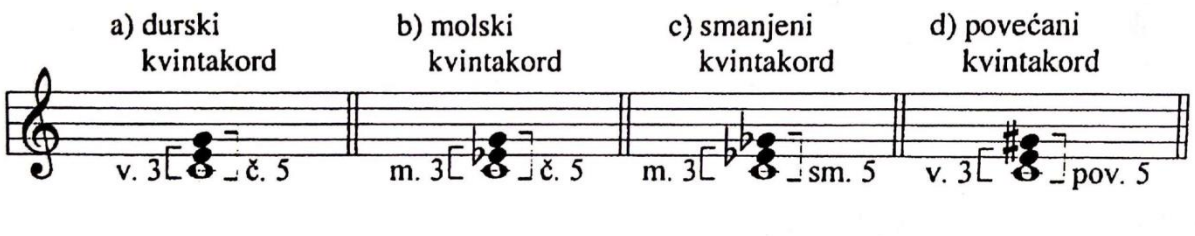
[3] Klaster, odnosno ***cluster*** [klʌ'stə] (engl. grozd, skupina, roj, jato), vrsta je akorda koja se u pravilu mora sastojati samo od malih i/ili velikih sekunda. Tako je najmanji *cluster* sastavljen od tri tona koji tvore ili dvije male sekunde (npr. *c-cis-d*) ili jednu malu i jednu veliku sekundu (npr. *c-cis-dis* ili *c-d-dis*) ili dvije velike sekunde (npr. *c-d-e*). Prvi ga je rabio i teorijski obrazložio američki skladatelj H. D. Cowell (*Nova glazbena sredstva – New Musical Resources*, 1930). U clusteru su se poslije rabili i mikrointervali (*Tužaljka za žrtvama Hirošime* K. Pendereckoga, 1959–60). Više na: http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=12126.



Slika 3. *Kvintakord*, mrežni izvor[4]

https://reader009.docslide.net/reader009/html5/20170927/54f7aba94a79591c638b4c91/bg3.png

Kvintakorde možemo podijeliti po vrsti pa kvintakorde koji se sastoje od velike terce i čiste kvinte (velika terca i mala terca) nazivamo durski kvintakord (Slika 4., primjer a) i označavamo ga slovom d[5], kvintakord koji se sastoji od male terce i čiste kvinte (male terce i velike terce) nazivamo molski kvintakord (Slika 4., primjer b) i označavamo ga slovom m, kvintakord koji se sastoji od male terce i smanjene kvinte (male terce i male terce) nazivamo smanjeni kvintakord (Slika 4., primjer c) i označujemo ga kraticom sm. Posljednji kvintakord koji se sastoji od velike terce i povećane kvinte (velike terce i velike terce) nazivamo povećani kvintakord (Slika 4., primjer d) i označavamo ga kraticom pov.



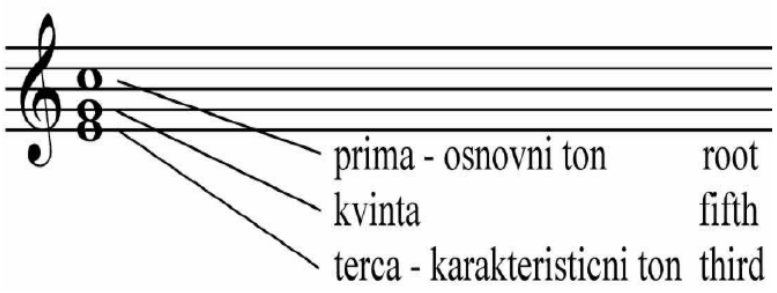
Slika 4. *Vrste kvintakorda,* Spiller, 1997.

Krenuvši od ljestvice i izgradnje kvintakorda na glavnim stupnjevima, dolazimo do glavnih funkcija svake skladbe. Kvintakord je često prvi i posljednji akord skladbe jer ima čvrstu konsonantnu građu (durski i molski). Smanjeni i povećani kvintakord nisu konsonantnog zvuka te imaju odličnu dominantnu (vodeću) funkciju.

[4] https://dokumen.tips/documents/teorija-glasbe-bortchy.html

[5] Za obilježavanje kvintakorda koriste se kratice: d = durski, m = molski, sm. = smanjeni, pov. = povećani (Spiller, 1997: 53).

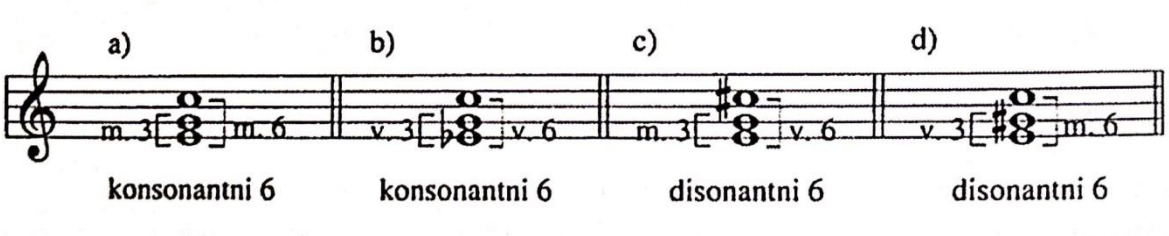
Prvi obrat kvintakorda dobijemo tako da temeljni ton prebacimo za čistu oktavu prema gore, onda terca kvintakorda postaje basov ton, a temeljni se ton nalazi kao najviši ton akorda. „Sekstakord je prvi obrat kvintakorda: sastoji se od basovog tona (terca kvintakorda), njegove terce (kvinta kvintakorda) i sekste (temeljni ton kvintakorda). Iz intervalskog odnosa basovog tona i temeljnog dona (seksta) proizlazi nam naziv – sekstakord, pa se i označuje brojem 6“ (Spiller, 1997: 54).



Slika 5. *Sekstakord*, mrežni izvor

https://reader009.docslide.net/reader009/html5/20170927/54f7aba94a79591c638b4c91/bg3.png

Promjenom oblika akorda iz kvintakorda u sekstakord vrsta se akorda ne mijenja, no mijenja se intervalski odnos u akordu tako da se durski sekstakordi (Slika 6., primjer a) sastoji od male terce i male sekste (mala terca i čista kvarta), molski sekstakord (Slika 6., primjer b) od velike terce i velike sekste (velika terca i čista kvarta), smanjeni sekstakord (Slika 6., primjer c) od male terce i velike sekste (mala terca i povećana kvarta) i povećani sekstakord (Slika 6., primjer d) od velike terce i male sekste (velika terca i smanjena kvarta).

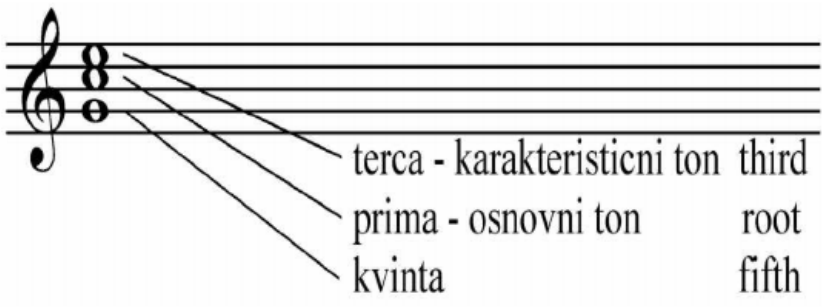


Slika 6. *Vrste sekstakorda,* Spiller, 1997.

Treba napomenuti kako promjenom oblika akorda iz kvintakorda u sekstakord funkcija akorda ostaje ista, bila ona tonička, subdominantna ili dominantna, no nije toliko snažnog

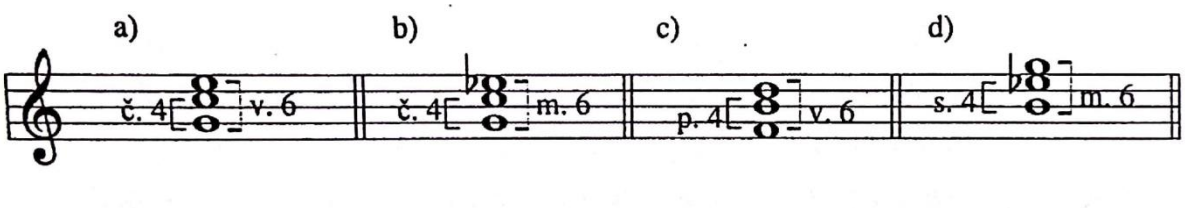
dojma, stoga možemo reći da obrat sekstakorda ima istu, ali oslabljenu funkciju. Zbog te se oslabljene funkcije sekstakordi često koriste u izbjegavanje kraja fraze ili dugog kraja cjeline.

„Kvartsekstakord je drugi obrat kvintakorda: sastoji se od basovog tona (kvinta kvintakorda), njegove kvarte (temeljni ton kvintakorda) i sekste (terca kvintakorda). Iz intervalskog odnosa basovog i temeljnog tona (kvarta), te basovog i najvišeg tona (seksta) proizlazi mu naziv – kvartsekstakord, pa se označuje brojkama 6/4“ (Spiller, 1997: 55). Kvartsekstakord je dakle drugi obrat kvintakorda iako možemo reći da je to prvi obrat sekstakorda jer prebacivanjem basovog tona sekstakorda za čistu oktavu uzlazno dobijemo oblik akorda koji se sastoji od intervala kvarte i sekste od temeljenog tona, odnosno temeljni ton kvarta i od kvarte terca.



Slika 7. *Kvartsekstakord*, mrežni izvor
https://reader009.docslide.net/reader009/html5/20170927/54f7aba94a79591c638b4c91/bg3.png

Kvartsekstakord također, kao izvedenica iz kvintakorda, ima različite vrste u koje ga možemo razvrstati, to su naravno: durski kvartsekstakord (Slika 8., primjer a) koji se sastoji od čiste kvarte i velike sekste (čista kvarta i velika terca), molski kvartsekstakord (Slika 8., primjer b) koji se sastoji od čiste kvarte i male sekste (čista kvarta i mala terca), smanjeni kvartsekstakord (Slika 8., primjer c) koji se sastoji od povećane kvarte i velike sekste (povećana kvarta i velika mala terca) i povećani kvartsekstakord (Slika 8., primjer d) koji se sastoji od smanjene kvarte i male sekste (smanjene kvarte i velike terce).



Slika 8. *Vrste kvartsekstakorda*, Spiller, 1997.

Za razliku od prvog obrata, sekstakorda, drugi obrat, odnosno kvartsekstakord nije konsonantan po načelima klasične harmonije, tako da – iako vrsta ostaje ista – funkcija kvartsekstakorda nije istovjetna prvom obratu ili izvornom kvintakordu.

3.2.2 Četverozvuk

Četverozvuk je, kao akord, širi pojam za septakord jer s pojmom četverozvuk obuhvaćamo svaki tip akorda koji se sastoji od četiri tona. „Septakord je četverozvuk sastavljen od temeljnog tona, njegove terce, kvinte i septime, odnosno, građen je od kvintakorda kojem je dodana terca. Iz intervalskog odnosa temeljnog tona i septime proizlazi mu naziv – septakord, pa se označuje brojkom 7“ (Spiller, 1997: 56) (Slika 10., primjer a). Iako je septakord najčešći četverozvuk koji se koristi, moramo spomenuti četvrozvučni klaster kao i nepotpuni nonakord[6]. U slučajevima nepotpunog nonakorda važno je znati kako se nepotpunom nonakordu uglavnom izbacuje kvinta, rijetko septima, no nikada temeljni ton, terca i nona.

Septakord poput kvintakorda možemo podijeliti po vrsti, ovisno o kvintakordu (prva tri tona septakorda) i septime, tako da u imenu koristimo prvo vrstu septime, zatim vrstu kvintakorda. Najčešća vrsta septakorda s kojom se srećemo jest mali durski septakord (Slika 9., primjer a) koji je građen od male septime i durskog kvintakorda, ima izrazito dominantnu funkciju i nalazi se na petom stupnju durske ljestvice kao i petom stupnju harmonijske molske ljestvice. Zbog njegove funkcije mali durski septakord češće nazivamo dominantni septakord. Za razliku od ostalih septakorda koji se označuju inicijalima septime i kvintakorda, dominantni septakord označuje se slovom d što predstavlja njegov naziv dominantni. Veliki durski septakord (Slika 9., primjer b) sastoji se od velike septime i durskog kvintakorda, označuje se oznakom vd. Mali molski septakord (Slika 9., primjer c) sastoji se od male septime te molskog kvintakorda, označuje se oznakom mm dok se veliki molski septakord (Slika 9., primjer d) sastoji od velike septime i molskog septakorda, a označuje se oznakom vm. Mali smanjeni septakord (Slika 9., primjer e), kako i ime kaže, sastoji se od male septime i smanjenog kvintakorda, označuje se oznakom msm ili ms, ss ili sm oznaka je za smanjeni (smanjeni smanjeni) septakord (Slika 9., primjer f) koji se sastoji od smanjene septime i smanjenog kvintakorda, veliki smanjeni septakord ne se koristi, kao ni mali povećani

[6]Nonakord je peterozvuk sastavljen od temeljnog tona, njegove terce, kvinte, septime i none, odnosno građen je od septakorda kojem je dodana terca. Iz intervalskog odnosa temeljnog tona i none proizlazi mu i naziv – nonakord, pa se označuje brojkom 9, a dodaje se i brojka 7. (Spiller, 1997, 77)

septakord. Koristimo još i veliki povećani septakord (Slika 9., primjer g) koji se sastoji od velike septime i povećanog kvintakorda[7]. Važnost poznavanja i prepoznavanja vrsta septakorda u originalnoj partituri nužna je upravo kako bi se mogla adekvatno prenijeti u priređenoj inačici i to sa svim tonovima koji su važni za funkciju pojedinog suzvuka.



Slika 9. *Vrste septakorda*, Jurišić.

Obrate septakorda poput obrata kvintakorda dobijemo tako da basov ton prebacimo oktavu uzlazno. Od obrnutog obrata napravimo isto, i tako u krug dok se ne vratimo na osnovni oblik. Obrati septakorda imaju svoje nazive i građu. Prvi obrat septakorda nazivamo kvartsekstakord (Slika 10., primjer b), a gradi se od sekstakorda i kvinte odakle mu i naziv kvint (skraćeno od kvinta) te sekstakord. Po imenu dolazi i oznaka 6 5. Drugi obrat, odnosno obrat kvartsekstakorda nazivamo terckvartakord (Slika 10., primjer d). Gradi se od kvartsekstakorda i terce, a naziv mu dolazi od terc (skraćeno od terca) i kvintakord (predstavlja kvartsekstakord), označuje se brojevima 4 3. Posljednji obrat septakorda, odnosno obrat terckvartakorda nazivamo sekundakord (Slika 10., primjer d). On se sastoji od sekunde i kvintakorda. Sekunda (sekunda) i kord (kvintakord), oznaka za sekundakord je 2[8]. Spiller (1997: 57) navodi kako „nazivi i obilježavanja obrat proizlaze od odnosa najdubljeg tona i karakterističnih tonova septakorda, tj. između basovog tona i septime, te između basovog i temeljnog tona“.

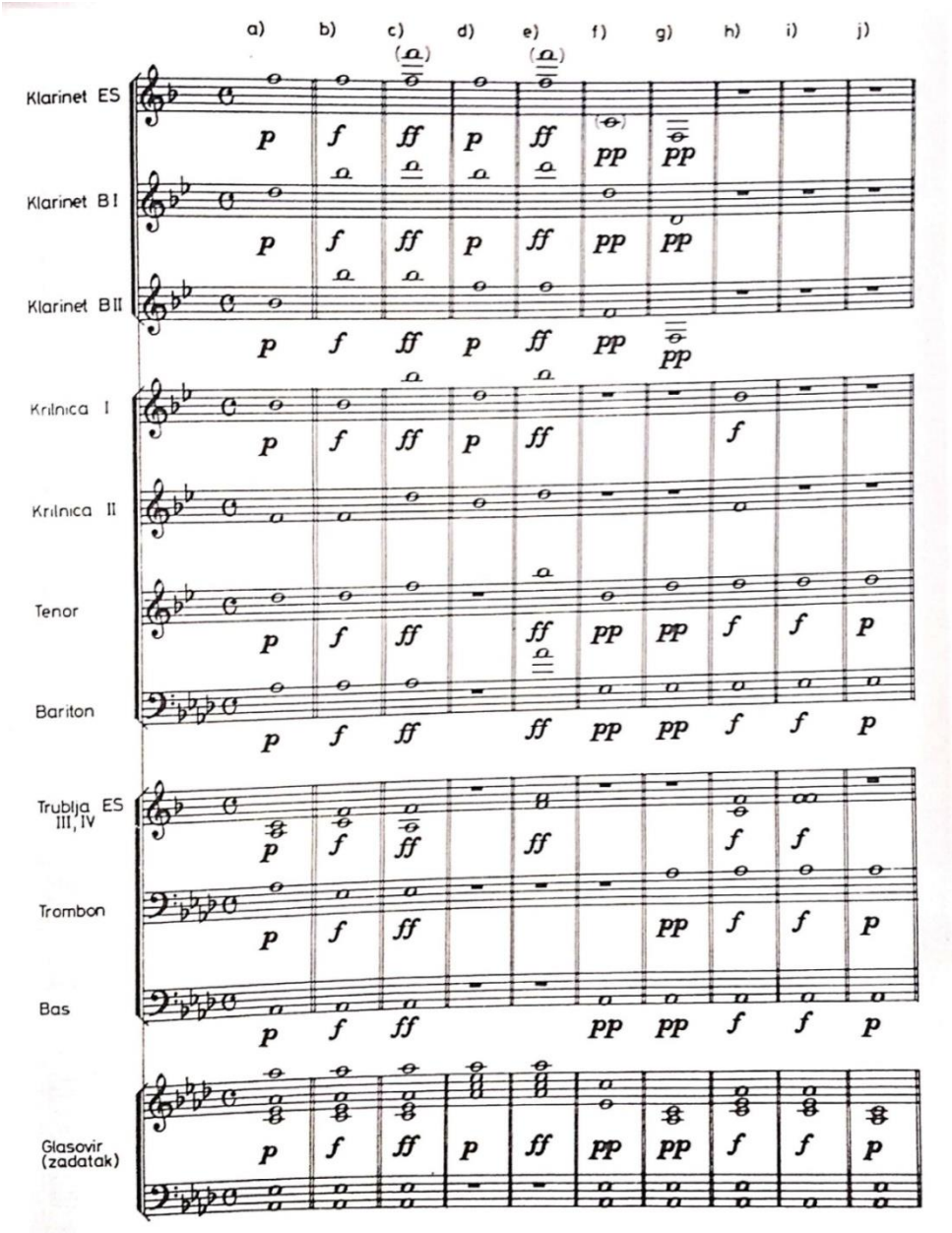


Slika 10. *Obrati septakorda*, Jurišić

[7]Ostale vrste ne koristimo jer se ne nalaze ni na jednom stupnju dur ljestvice kao ni na prirodnoj, harmonijskoj ili melodijskoj mol ljestvici.

[8]Kako je kod sekundakorda basov ton ujedno i septima, naziv sadrži jednu riječ intervalskog značenja i obilježava se jednom brojkom (Spiller, 1997: 75).

Septakordi imaju puno pravila kako se spajaju s drugim akordima u klasičnoj harmoniji, najviše što se tiče rješavanja septime akorda kao i vođice. U literaturi, naročito suvremenoj, često vidimo nepoštivanje tih pravila što nije toliko neobično s obzirom na to da je glazba umjetnost, no ipak – ako se poštuje pravila – bitno je to prenijeti u transkripciji. Dolazak s disonantnih tonova u akordu može imati prepoznatljiv zvuk skladbe koji treba poštivati u priređenim inačicama. Ako se disonantni tonovi akorda javljaju u jednom glasu izvorne partiture, poželjno je da ti tonovi ostanu u jednoj dionici, a ne da se dolazak ili rješenje preseli u drugu dionicu jer će to iskriviti izvornu ideju skladatelja.



Slika 11. *Primjer primjene harmonije – dinamika*, Janković, 1989.

Jaković (1989) navodi primjere instrumentiranja akorda (Slika 11). Glasovir je naveden kao zadatak, a puhački ansambl koristi se za primjer instrumentacije akorda. Primjer *a* uobičajeni je način instrumentiranja, primjer *b* isti je akord u forte dinamici, stoga su prilagođeni instrumenti te je akord postavljen da zvuči dobro, puno i snažno. Primjer *c* je fortissimo dinamika te su instrumenti još šire napisani. Primjer *d* je primjer za instrumentiranje trozvuka bez dubokih tonova, osnovni ton nalazi se u krilnici II dok su u primjeru *e* zbog snažnije dinamike udvostručeni akordi u višoj oktavi.

Element koji je također važan za pravilno priređivanje i koji se može javiti u originalnom glazbenom djelu je modulacija. „Modulacija je prelazak iz jednog tonaliteta u drugi“ (Spiller, 1997: 59). Ako izvorna kompozicija ima modulaciju, tu je modulaciju potrebno ispoštivati kako je zamišljena. Tonalitet se može potvrditi kadencom, odnosno korištenjem glavnih stupnjeva tonaliteta (tonika, subdominanta i dominanta). Važno je znati da promjenom tonaliteta kompozicije moramo ispoštivati vrstu modulacije i odnos tonaliteta. Npr.: kompozicija je originalno u C-duru, zbog opsega tonova transkripciju pišemo u D-dur ljestvici, u originalnoj partituri dogodila se modulacija iz C-dura u G-dur, u priređenoj inačici potrebno je praviti modulaciju iz D-dura u A-dur, a ne u G-dur jer se radi o modulaciji u dominantni tonalitet. Postoji nekoliko vrsta modulacija koje je potrebno znati prepoznati i primijeniti, to su dijatonska, kromatska i enharmonijska modulacija.

4. UČENIČKI / AMATERSKI ZBOR

„Zborsko pjevanje ima snažno izraženu društvenu komponentu“ (Radočaj-Jerković, Milinović, Papa, 2018: 97). Vokalne transkripcije izrazito su česte jer ljudski glas postoji oduvijek i mnogi su skladatelji komponirali skladbe za glas, odnosno zbor, stoga postoji velik izbor pjevačke literature. Problem se javlja u tome što mnogi suvremeni skladatelji zanemaruju potrebe malih zborova, dječjih ili amaterskih koji žele izvoditi suvremenu literaturu umjetničke vrijednosti. „Školski pjevački zbor ili općenito dječji pjevački ansambli sastav je koji zanemaruju i suvremeni skladatelji. Vrlo mali broj suvremenih skladatelja sklada glazbu za djecu. Bez novog i osuvremenjenog pjevačkog repertoara voditelji pjevačkih zborova primorani su pjevati repertoar koji svojim temama, aranžmanima i uopće stilom pripada nekom prošlom vremenu i umjesto da motivira učenike za daljnje bavljenjem glazbom od zborskog pjevanja zaista stvara anakronizam“ (Radočaj-Jerković, 2017: 92).

Neprecizna intonacija često zna uzrokovati probleme voditeljima ansamba. Kako bi se uhvatili u koštac s tim čestim problemom, voditelji često znaju mijenjati tonalitet izvorne kompozicije pa se taj način priređivanja naziva transpozicija. Valjano je naglasiti kako prilikom bilo kakve izmjene originalne partiture, ako želimo zadržati ideju kompozicije, moramo paziti na odnos melodije i teksta. Prema Despiću (1986: 245), sinteza melodije i teksta može izazvati pojačani umjetnički doživljaj naročito kod osoba koje nisu naučene slušati instrumentalnu glazbu kao tekst. Autor također navodi važnost naglasaka u tekstu: „Prirodan i logičan princip jest da naglašeni slog teksta treba i u melodiji smjestiti na metrički naglasak“ (Despić, 1986: 246).

4.1. Jednoglasno u višeglasno

Primjer može biti jednoglasna dječja pjesmica koju želimo raspisati za višeglasni zbor (dvoglasni ili troglasni najčešće, po potrebi i četveroglasni). Zadanu melodiju bitno je harmonizirati ili reharmonizirati ovisno o tome što želimo. Uvijek se unutar procesa može izmijeniti, prepraviti idejnu harmonijsku misao, no bitno je imati dobro postavljene temelje. Također je kod dječjih, kao i kod amaterskih zborova, dobro imati klavirsku ili bilo koju drugu instrumentalnu pratnju radi sigurnosti u intonaciji, a poželjno bi bilo da pratnja svira i melodiju. Poželjno je također da melodija nije konstantno u tercama ili sekstama zbog jednoličnosti jer takvo prireĎivanje nije kreativno te može zbog svoje jednostavnosti imati kontraproduktivan učinak. Jednako je tako važno da nije često ni u disonantnim intervalima zbog tehničke zahtjevnosti kao i oštrog zvuka i napetosti za slušatelje. Jednoglasje se pak nikako ne smije izbjegavati, naročito ne na početku ili kraju, jer jednoglasje može odlično poslužiti kao početak podizanja glazbene napetosti ili smirivanje na kraju. Jednoglasno pjevanje u višeglasnom aranžmanu, ovisno o primjeni, može imati snažnu emociju koja se može iskoristiti za vrhunac kompozicije ili neki važan dio, naročito ako partitura sadržava instrumentalnu pratnju. Navedene smjernice vidljive su na Slici 12. gdje se nalazi primjer jednoglasne dječje pjesmice (gornja melodija) raspisane dvoglasno s klavirskom pratnjom.



Slika 12. *Primjer jednoglasne pjesmice priređene za dječji zbor – ulomak,* Jurišić.

Također nije rijetko da se glazbeno djelo priređuje iz jedne vrste zbora za drugu vrstu zbora, na primjer iz mješovitog zbora u muški zbor, iz ženskog zbora za mješoviti zbor i slično. Primjer toga pronalazimo na Slici 13. gdje se nalazi ulomak kompozicije priređene iz muškog zbora za mješoviti zbor. U primjeru možemo vidjeti kako nisu svi glasovi jednostavno premješteni za oktavu. Razlog je što bi dionica basa bila previsoka za pjevanje, i u tome što bismo tako dobili skladbu svijetle zvukovne boje što nije ideja skladatelja. Također ne bismo iskoristili ni potencijal mješovitog zbora.



Slika 13. *Primjer priređivanja kompozicije za muški zbor u kompoziciju za mješoviti zbor – ulomak*, Uhlik.

Kako bi priređena inačica bila u potpunosti prilagođena prilagođenom izvođačkom ansamblu, voditelj ansambla ili priređivač mora dobro poznavati taj ansambl. „Potrebno je da zborovođa bude upoznat s elementima vokalne tehnike. Korisno je ako zborovođa i sam u tome stekne neko iskustvo pjevajući u zboru. Naročito je potrebno da zborni dirigent znade nešto o disanju pjevača, da bi u tom pogledu mogao i sam dati zboristima (obično samo pjevačkim amaterima) potrebne upute“ (Lhotka, 1968: 97). Ako voditelj, u ovom slučaju zborovođa, ne poznaje svoj ansambl, lako se može dogoditi da se izvrsno priređena kompozicija ne izvede uspješno jer je tehnički prezahtjevna za potrebiti ansambl. Kada se govori o amaterskim zborovima, moguće su velike razlike u stupnju glazbene pismenosti pjevača u zboru, stoga Lhotka navodi: „Zborovođa mora što prije upoznati kvalitetu zbora. Moguća su razočaranja, jer će se katkada uvjeriti da većina pjevača uopće ne poznaje note“ (Lhotka, 1968: 100).

5. INSTRUMENTALNI ANSAMBL

Prilikom priređivanja skladbe za instrumentalni ansambl važno je znati sve karakteristike instrumenata ansambla, koje instrumente i na koji način možemo povezati s ostalim instrumentima u ansamblu. Često u literaturi imamo skladbe pisane za raznovrsne sastave koji nam mogu poslužiti za primjer, kao i konkretan program ansambla. Danas mnogi kompozitori i aranžeri nude uslugu narudžbe aranžmana ili transkripcije za potrebite ansamble jer se voditelji sve češće sreću s nesvakidašnjim ansamblom. Svrstamo li instrumente u skupine, možemo si olakšati povezivanje instrumenata. „Sustavnu podjelu glazbenih instrumenata moguće je provesti prema različitim kriterijima (s obzirom na izvor zvuka, materijal od kojega su glazbala načinjena, boju zvuka, način sviranja, uporabu glazbala itd.)“ (Lhotka, 1997: 7).

S obzirom na široku paletu instrumenata – kako klasičnih, tako i narodnih – kompozitori se uglavnom baziraju na instrumente simfonijskog orkestra te navode uz njih ostale instrumente. „Glazbala se u simfonijskom orkestru dijele na tri osnovne skupine: gudačke instrumente, puhačke instrumente i udaraljke“ (Lhotka, 1997: 7). Budući da se u pedagoškom radu podjednako srećemo s instrumentima simfonijskog orkestra i ostalim instrumentima, u podjeli instrumenta navest ćemo umjesto gudačkih instrumenata sve instrumente sa žicama.

Postoji i druga podjela instrumenata koju Lhotka navodi. „Detaljnu znanstvenu podjelu instrumenata u širem smislu načinili su Curt Sachs i E. M. v. Hornbestel (v. *Systematik der Musikinstrumente* u: *Zeitschrzftfz'ir Etnologie* i Curt Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*). Prema Sachsovoj i Hornbestelovoj klasifikaciji glazbala se dijele na četiri osnovne skupine: 1. idiofone, 2. membranofone, 3. kordofone, 4. aerofone. Njima se danas pribraja i nova, peta skupina, kojoj pripadaju elektrofoni instrumenti (proizvode zvuk elektroničkim instrumentima, primjerice Martenovi valovi, elektronička zvona, generatori za zvuk itd.)“ (Lhotka, 1997: 7).

U radu se govori samo o instrumentima sa žicama, puhačkim instrumentima i udaraljkama, i to u kontekstu priređivanja za te instrumente s obzirom na najčešću pojavu upravo tog instrumentarija u ansamblima koje vode glazbeni pedagozi u školskim ustanovama.

5.1. Instrumenti sa žicama

Instrumenti sa žicama šira su skupina koja se dijeli na gudače i trzalačke instrumente.

„U **gudačku skupinu** ubrajaju se violina, viola, violončelo i kontrabas“ (Lhotka, 1997: 7). Gudački instrumenti sa žicama kao takvi izrazito su popularni instrumenti te je za njih napisano jako puno literature. Velik opus literature koristit će kao odlična podloga za pisanje transkripcija za druge instrumente naročito mlađe i manje popularne instrumente. Gudački instrumenti širokog su opsega i interesantne boje zvuka koja se odlično kombinira s ostalim instrumentima. Gudački instrumenti jesu instrumenti koji imaju širok opseg te su po cijelom svom opsegu dobrog zvuka pa se i oni vrlo često koriste u transkripcijama skladbi uz neke druge instrumente.

Lhotka navodi da „uza sve nevjerojatne tehničke vještine do kojih su veliki majstori violine dovinuli njezino glavno težište leži u lijepoj, raspjevanoj melodijskoj liniji (kantileni). Gudači daju orkestru boju i gipkost, koju puhači nemaju a u istu ruku može se dinamički suprotstaviti snazi rogova ukoliko je veći gudači orkestar, dok u nježnoj dinamici pokazuje široku dinamičku skalu koju mnogi instrumenti ne mogu postići“ (Odak, 1956: 18). Boja je zvuka plemenita u svim položajima te može dočarati sve ugođaje od najvedrijih do najtamnijih. Registri kod gudača određuju se po žicama koje se upotrebljavaju, tako da u kompoziciji melodiju koju želimo da se izvodi na g žici označimo sa G-Saite ili D-Saite čime navodimo registar izvedbe što se odnosi na boju i emociju melodije. Na gudačkim se instrumentima, a posebno na violini, mogu izvesti svi tehnički zahtjevi kao što su skale, rastavljeni akordi, staccato, legato u najraznovrsnijim pozicijama i u najvećoj brzini, u svim tonalitetima. Također i arpeggio preko tri i četiri žice, dvohvati, trohvati i četvrohvati, flažoleti, pizzicato, spiccato, con legno, glissando, tremolo i razni zvučni efekti, kao na primjer sul ponticello (Odak, 1956: 5 – 36).

Kod gudačkih instrumenata moramo paziti na intonativne probleme jer gudači nemaju kote (polja, prečnice) na vratu pa često zna dolaziti do problema s intonacijom. Najveći problem očituje se kod većih skokova u melodiji – zbog brzog skoka rukom na hvataljci može doći do krivo postavljenog, nepreciznog postavljanja tona koji onda zvuči netemperirano. Također, ako se radi u mlađoj ili neiskusnoj skupini izvođača, dolazimo do istog problema kao i problema s čistoćom tona koja se događa kao posljedica nepažnje i kad gudalo ne radi kontrolirano po žicama. U skladu s tim važno je pravilno odabrati repertoar ili, ako se već radi o priređenoj inačici, potrebno je odabrati izvornu skladbu koju će svirači moći adekvatno izvesti.

Među **trzalačke instrumente** sa žicama pripadaju gitara, tambure, mandolina i harfa. Različitog su oblika i izgleda u usporedbi s gudačkim, no bitna je razlika u dobivanju tona jer

se kod trzalačkih instrumenata ton dobije trzajem prsta (gitara, harfa) ili trzalice (tambure, mandolina) o žicu. Samim time što ne koriste gudalo već trzalicu ili prste položaj instrumenta nije na ramenu, već se nalazi ispred ili na trupu izvođača za razliku od gudača. Iako su trzalački instrumenti manje popularni u umjetničkoj glazbi, izrazito su popularni u zabavnoj i narodnoj glazbi, naročito u jugoistočnoj Europi. Gitara ima šest žica koje su štimane po kvartama i tercama te se gitara zbog velikog broja žica i mogućnosti sviranja kompletnih akorda smatra i harmonijskim instrumentom. Na gitari je iznimno lako svirati arpeggia te se često koristi kao prateći instrument jerje tople i nježne boje iako je dosta tih instrument. Kao što je navedeno, gitara je popularan instrument, stoga za nju ima pregršt literature koja je izvorno pisana za lutnju, a izvodi se na gitari. Također je čest instrument u raznim transkripcijama jer velik broj svirača zna svirati na tom instrumentu (Odak, 1956: 89). Na mrežnoj stranici lutnja.net iznosi se problematika pisanja transkripcije literature za gitaru od lutnje, no također se navodi kako su se osim J. S. Bacha i S. L. Weissa mnogi barokni skladatelji prestali izvoditi jer se ne pišu transkripcije njihovih skladbi za današnje instrumente, posebice gitaru.

Mandolina se upotrebljavala u majstorskim djelima Mozarta, Mahlera i drugih. Mandolina je sopran stare obitelji lutnja. Iako postoje dvije vrste mandolina (milanska i napuljska), danas se koristi samo jedna i to napuljska koja je istog štima kao i violina (g-d1-a1-e2) sa svakom žicom udvostručenom. Tehnika sviranja slična je kao i u violine te je kao i volina prilagođena za sviranje melodije, a manje akorda. Mandolina se svira trzalicom i popularna je u mediteranskim područjima gdje se smatra i narodnim instrumentom. Iako postoji širok izbor literature, zbog raznih potreba pišu se nove transkripcije naročito za orkestre mandolina i kitara koji postoje (Odak, 1956: 88 – 89).

Tamburaški ansambli, ili tambura kao solo instrument, ipak traže najviše transkripcija jer se unazad nekoliko godina tamburu smatra instrumentom za izvođenje umjetničke glazbe. Tambure su skupina instrumenata koja se dijeli, poput gudača, po veličini, odnosno po tonskoj visini. Prema Njikošu (2011: 20) tambure dijelimo na bisernice (prim), brač „a“ (bas prim „a“), brač „e“ (bas prim „e“), čelo, čelo berde, bugariju i berde. Navedeni su instumenti nanizani po tonskoj visini od najvišeg opsega do najnižeg (Njikoš, 2011: 20). Tambure se, kao i gudačka glazbala, sastoje od istih dijelova, no drugačijeg su izgleda te se ne sviraju na ramenu, već na trbuhu poput gitare.

„Od samog početka tamburaško se muziciranje razvija u dva smjera: amaterskome i profesionalnom“ (Leopold, 1995: 42). Što znači da se ipak tambure kao instrument gledaju i

sa strane umjetničke glazbe, no češće ih susrećemo u amaterskim ansamblima i to unutar osnovne ili srednje škole, kao i kulturno-umjetničkih društava ili drugih udruga. Zbog dostupnosti glazbala, kao i zainteresiranosti učenika za sviranje na tamburama, često se susrećemo s amaterskim ansamblima koji imaju različite želje i potrebe repertoara.



Slika 14. *Primjer transkipcije za tamburaški kvartet – ulomak*, Hlebec.

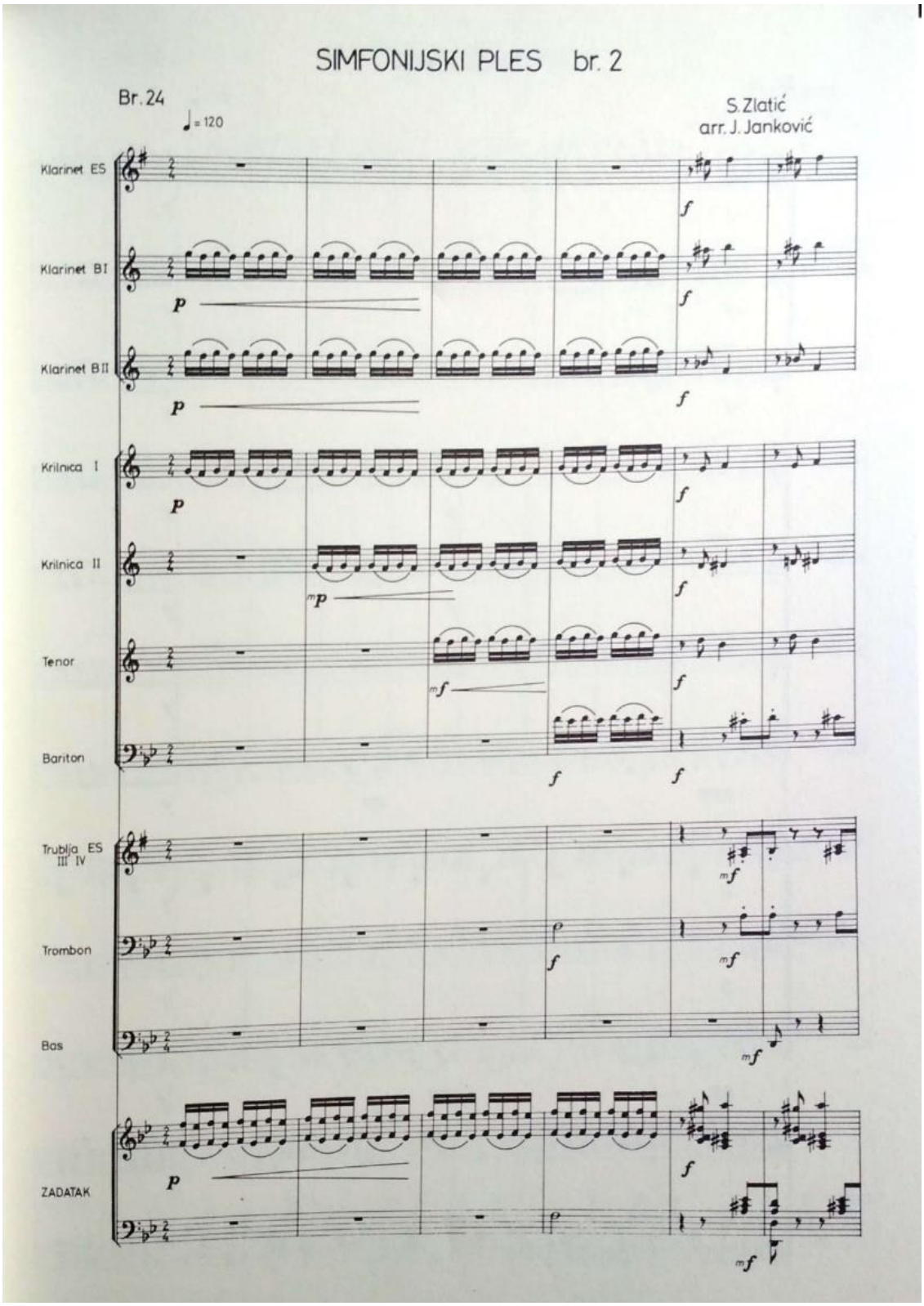
5.2. Puhački instrumenti

Puhački instrumenti, iako stari instrumenti, koriste se u svakoj vrsti glazbe i česta su dionica u mnogim transkripcijama. „Puhačka skupina sastoji se od drvenih i limenih instrumenata. Drvena puhačka glazbala su piccolo, flauta, oboa, engleski rog, klarinet, bas klarinet, fagot, kontrafagot i saksofon. Limeni puhački instrumenti su (slijedom kakvim se označuju u orkestralnim partiturama) rog, trublja, trombon (pozauna) i tuba“ (Odak, 1997: 7).

Janković (1989) navodi da se limeni puhački instrumenti izrađuju od kvalitetnih limova. Po obliku su slični. Sagrađeni su od cijevi koje su jednom ili više puta uvijene ovisno o

instrumentu, tj. dužini cijevi. Neki su duguljasti: krilnica, trublja i trombon, neki ovalni: tenor, bariton i tuba, a okrugli je rog. Vrlo je važan dio tih instrumenata usnik koji se umeće u uži (ulazni) dio cijevi instrumenta. Zvukovno viši instrumenti imaju manje usnike s manjim lijevkom (trublje, krilnice i rogovi). Srednji i duboki instrumenti imaju veće usnike (tenor, bariton, trombon i basovi). Drveni su puhački instrumenti pokretljiviji od limenih. Koriste pisak, osim flaute, stoga imaju topliju boju i nešto su tiši u dinamici. Drvenim puhačkim instrumentima često se dodjeljuje lirska melodija i razni brzi i pokretni prohodi dok limeni puhači imaju dramske melodije.

Kombiniranjem broja instrumenata, naročito puhača, može se dobiti dinamička raznolikost, tako, primjerice, crescendo možemo izraditi dodavanjem instrumenata, odnosno decrescendo oduzimanjem instrumenata (Slika 12.).



Slika 12. *Primjer transkipcije za puhački sastav*, Janković, 1989.

5.3. Udaraljke

Udaraljke su, vjeruje se, najstariji instrument, dio starog i novog, modernog orkestra. „Udaraljke se dijele na dvije skupine: l. udaraljke s točno određenom visinom tona i 2. udaraljke bez određene tonske visine. U prvu se skupinu ubrajaju timpani, zvona, zvončići, ksilofon, celesta itd. Drugoj skupini pripadaju veliki bubanj, mali bubanj, tamburin, činele, trokutić, tam-tam, kastanjete itd.“ (Odak, 1997: 7). Udaraljke se, dakle, dijele na udaraljke s određenom visinom tona i udaraljke s neodređenom visinom tona. Udaraljke se, iako su izrazito popularne, često ne nalaze u izvornim transkripcijama ponajprije zbog izvođača koje je teško pronaći, stoga udaraljke često sviraju nekompetentni svirači koji nemaju potpuno znanje o instrumentu. Problem se javlja i u neznanju zapisivanja notnog teksta udaraljki, naročito s neodređenom tonskom visinom. Udaraljke s određenom visom tona uglavnom su velike i skupe, stoga se uz ostale probleme neposjedovanje javlja kao osnovni. Udaraljke s neodređenom tonskom visinom češće se koriste, jeftinije su, lakše su za izvođenje, stoga se povremeno nalaze u priređenim kompozicijama za potrebite ansamble, naročito ako se radi o puhačem ansamblu, no pronalazimo ih i u ostalim potrebitim ansamblima.

6. ZAKLJUČAK

Proučavanjem relevantne literature može se na brojnim elementima prireĎivanja uvidjeti kompleksnost te sam značaj glazbenog aranžmana. Vještina i znanje koju prireĎivač mora imati puno je značajnija, no što se često podrazumijeva. PrireĎivanje zahtijeva veliku predanost, trud, dozu snalažljivosti i odvažnosti. Uspješno prireĎivanje zahtijeva niz pokušaja i promašaja, prepravljanja i popravljanja, stalnog nadograĎivanja sebe i svojeg znanja kao i obogaćivanje svog rada. Također je neizmjerno važno konzultirati relevantnu literaturu kao i proučavati radove priznatih prireĎivača kako bi kroz usporedbu napredovali u vlastitom radu. Vješto snalaženje u osnovnim glazbenim područjima neophodno je za uspješno prireĎivanje pa tako pravila klasične harmonije ili snalaženje u glazbenim formama, odnosno oblicima ne da su potrebita znanja, već ta znanja moraju biti na zavidnoj razini kako bi bila adekvatno primijenjena. Prenošenje ideje skladatelja u neki drugi potrebiti ansambl nije moguće ako se ne primjenjuju sva glazbeno-teorijska pravila i tehnike prireĎivanja, a uz opća glazbena znanja neophodno je i poznavati instrumente i ansamble za koji se prireĎuje izvorna kompozicija, njihove mogućnosti kako bi prireĎena partitura iskoristila najbolje iz svakog ansambla.

Neophodno je poznavati glazbeni ansambl koji izvodi prireĎenu inačicu i to ne samo zbog što bolje iskorištenosti ansambla u tehničkom smislu već i pedagoške vrijednosti, kao što je na primjer motiviranje ansambla na rad. Motiviranje učenika, članova ansambla jako je važan element uspješnosti te se upravo kroz smišljeni i progresivni odabir izvornih kompozicija, kao i prireĎenih, može značajno utjecati na to. Potrebno je uvijek težiti k umjetničkoj razini izvedbe što nas navodi na to da partitura tehnički mora biti iščitana što je lakše postići ako ansambl želi izvoditi glazbeno djelo. Ne može svaka prireĎena skladba biti umjetničko djelo kao što ni svako glazbeno djelo ne podliježe prireĎivanju jer se ideja izvornog djela ne može uvijek prenijeti za prilagoĎeni sastav, stoga to treba prihvatiti i prilagoditi se mogućnostima i ne voditi se uvijek slijepo željama vanjskog utjecaja. Valja imati na umu da prilikom prireĎivanja treba vremena kako bi ishod bio što uspješniji te se nikad ne smije prireĎivati šablonski jer svako neposvećivanje pažnje može uzrokovati narušavanje izvornosti djela. I treba upamtiti: „Kad je partitura završena, neće biti na odmet da se još jedanput pregleda i ispravi“ (Janković, 1989: 57).

7. SAŽETAK

U ovom radu obrađena je tema prirređivanja izvornog glazbenog djela za prilagođeni izvođački sastav tako da se prvo govori o tome što je transkripcija, koje su definicije transkripcije u glazbi, kao i drugim znanostima, i kako transkripcija može utjecati na sastav, odnosno ansambl za koji prirređujemo transkripciju. Nakon definiranja transkripcije, kao i pojašnjavanja činjenica vezanih uz transkripciju kao što su motiviranje članova ansambla, potrebita znanjima i vještinama za prirređivanje transkripcije kao što su opća glazbena znanja o harmoniji, glazbenim oblicima i slično. U radu se nalaze informacije o pojedinim instrumentima s kojima se glazbeni pedagog može sresti u radu s prilagođenim izvođačkim sastavom kao i specifičnosti vokalnih sastave te na koji im način pristupiti prilikom prirređivanja transkripcije.

Ključne riječi: transkripcija, prirređivanje izvornog glazbenog djela, prilagođeni izvođački sastav

8. SUMMARY

This paper deals with the theme of arranging the original music piece for a custom performing group by first discussing what transcription is, what are the definitions of transcription in music as well as to other sciences how and how transcription can affect the composition or ensemble for which we arrange transcription. After defining transcription as well as clarifying transcription-related facts such as motivating members of the ensemble, necessary knowledge for the preparation of transcription, such as general musical knowledge of harmony, musical forms and the like.

This paper provides information on the individual instruments that the music instructor may encounter in the work with the custom performer group as well as the specificity of the vocal group and how to access them during the preparation of the transcription.

Key words: transcription, preparation of original music work, custom performing group

9. LITERATURA

Čavlović, I. (2004.) Uvod u muzikologiju i metodologija naučničko-istraživačkog rada, Sarajevo, Univerzitet u Sarajevu, Muzička akademija u Sarajevu.

Ćuže, M. (2018.) PRIREĐIVANJE VOKALNE SOLISTIČKE I ZBORSKE ISTARSKE GLAZBE ZA RAZNOVRSNE INSTRUMENTALNE ANSAMBLE, Pula, Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, Muzička akademija u Puli.

Despić, D. (1986.) Melodika tonski slog I. dio, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu.

Hlebec, G. (2016.) Notna zbirka klasičnih skladbi za tamburaški kvartet, Osijek, Hrvatsko društvo tamburaških pedagoga, Centar za kulturu grada Belog Manastira.

Janković, J. (1989.) Priručnik instumentacije za duhačke orkestre knjiga I, Zagreb, muzička biblioteka.

Janković, J. (1989.) Priručnik instumentacije za duhačke orkestre knjiga II, Zagreb, muzička biblioteka.

Kasaš, J. (2016.) GLAZBENO NAZIVLJE U HRVATSKOME JEZIKU (Etimologija), Diplomski rad, Sveučilište Jurja Dobrile u Puli Odjel za humanističke znanosti Odsjek za kroatistiku, Pula.

Klaić, B. (1980.) Rječnik stranih riječi, Zagreb: Nakladni zavod MH.

Kyriacou, C. (2001.) Temeljna nastavna umijeća, Zagreb, EDUCA.

Leopold, S. (1995.) Tambura u Hrvata, Zagreb, Golden marketing.

Njikoš, J. (2011.) Povijest tambure i tamburaške glazbe, Osijek, Šokačka grana, STD „Pajo Kolarić“, Hrvatski tamburaški savez u Osijeku.

Odak, K. (1956.) Poznavanje instrumenata, Zagreb, Muzička naklada.

Odak, K., (1997.) Poznavanje instrumenata, Zagreb, Školska knjiga.

Petrović, T. (1995.) Glazbeni oblici, 3. izdanje, Zagreb, vlastita naklada.

Radočaj-Jerković, A. (2009.) Pjesma i pjevanje u općeobrazovnoj školi. Neobjavljeni magistarski rad. Zagreb.

Radočaj-Jerković, A. (2017.) Pjevanje u nastavi glazbe, Osijek, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku.

Radočaj-Jerković, A. (2017.) Zborsko pjevanje u odgoju i obrazovanju, Osijek, Umjetnička akadmija u Osijeku.

Romanić, T. (1982.) Sviranje partitura i izrada klavirskih izvoda, Sarajevo, „Svjetlost“, OOUR izdavačka djelatnost.

Skrovan, D. Previšić, V. (1991.) Nauka o muzičkim oblicima, 7. Izdanje, Beograd.

Spiller F. (1997.) Osnove glazbenog izraza, Zagreb, vlastita naklada.

Škojo, T., Kristek, M., Šulentić Begić, J., Begić, A., Radočaj-Jerković, A., Milinović, M., Papa, A., (2018.) Suvremeni pristupi nastavi glazbe i izvannastavnim glazbenim aktivnostima u općeobrazovnoj školi, Osijek, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku.

Šulentić Begić, J. (2016) Glazbene kompetencije budućih učitelja, Napredak 157 (1-2).

The Grove Dictionary of Music and Musicians (2001) 2.izd. (Sadie, S. ur.), vol. 25, London, Macmillan Publishers.

Thom, P. (2007.) The Musician as Interpreter, University Park Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.

Uhlik T., VOKALNE TRANSKRIPCIJE, Tekst za nastavu kolegija Priređivanje za ansamble na Odsjeku za glazbenu kulturu Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu.

Mrežni izvori:

Boris Odreitz-Bortchy, Teorija glasbe, mrežni izvor, https://dokumen.tips/documents/teorija-glasbe-bortchy.html, 26.5.2019.

Hrvatska enciklopedija, mrežni izvor, http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=62043, 2019.

Lutnja.net, https://lutnja.net/prakticne-informacije/transkripcije-2/, 15.6.2019