ULOGA KLAVIRSKOGA SURADNIKA U RADU S PJEVAČKIM ZBOROM

Glibušić, Zvonimir

Master's thesis / Diplomski rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, The Academy of Arts Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Umjetnička akademija u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:134:779191

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

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



Repository / Repozitorij:

Repository of the Academy of Arts in Osijek







SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
UMJETNIČKA AKADEMIJA U OSIJEKU
ODSJEK ZA GLAZBENU UMJETNOST
STUDIJ GLAZBENA PEDAGOGIJA

Zvonimir Glibušić

ULOGA KLAVIRSKOGA SURADNIKA U RADU S PJEVAČKIM ZBOROM

Diplomski rad

MENTOR: izv. prof. art. dr. sc. Antoaneta Radočaj-Jerković

Osijek, 2018.

Sadržaj

1. Uvod ... 1
2. Klavirski suradnik ... 3
2.1. Povijesni pregled korepeticije kao umjetničke disipline ... 5
2.1.1. Prapovijest ... 5
2.1.2. Antika ... 5
2.1.3. Srednji vijek ... 6
2.1.4. Barok ... 7
2.1.5. Klasicizam ... 8
2.1.6. Romantizam ... 8
2.1.7. Moderno doba – 20. stoljeće ... 8
3. Karakteristike suvremenog klavirskoga suradnika pjevačkog zbora ... 10
3.1. Vještine klavirskoga suradnika ... 10
3.2. Važnost timskog rada ... 13
4. Dječji pjevački zbor ... 20
5. Uloga klavirskoga suradnika u radu s pjevačkim zborom ... 25
5.1. Rad tijekom glazbenih pokusa pjevačkog zbora ... 26
5.2. Umjetnička suradnja u okviru javnih nastupa ... 30
6. Formalno-interpretativna analiza skladbi za dječji zbor uz klavirsku pratnju ... 33
6.1. Lovro Županović: *Šala* ... 34
6.2. Ivo Lhotka-Kalinski: *Cvrčak cvrk pred mikrofonom* ... 36
6.3. Davor Bobić: *Bijeli jelen* ... 40
6.4. Felix Mendelssohn-Bartholdy: *Đurđica (Maiglöckchen und die Blümelein)* ... 45
6.5. Adalbert Marković: *Lipa* ... 48
7. Zaključak ... 51
8. Sažetak ... 53
9. Literatura ... 55

1. Uvod

Tema ovoga rada je uloga klavirskoga suradnika u radu s dječjim pjevačkim zborom. U radu se daje pregled uloge klavirskoga suradnika – korepetitora[1] tijekom povijesti rada u radu s različitim ansamblima s posebnim naglaskom na rad s pjevačkim zborom.

O glazbenoj pratnji određene umjetničke aktivnosti pisalo se već 1892. godine. Buck (1892) u svojoj knjizi Ilustracije zborske pratnje s naputcima u registraciji govori o pratnji zbora na orguljama i napominje važnost razvijanja tehnike sviranja instrumenta kao preduvjet dobre pratnje. Buck (1892:1) smatra da povećanje sposobnosti za kvalitetnu solističku izvedbu ne mora nužno imati za posljedicu i sposobnost kvalitetne pratnje. Ono što čini dobrog klavirskog suradnika su s jedne strane tehnička i umjetnička sloboda u vlastitoj izvedbi i s druge strane podrška i sigurnost koju pruža izvođaču kojega prati.

Poznato je da dobar klavirski suradnik ima značajnu ulogu u glazbenom i plesnom obrazovanju (balet) i radu umjetnika pojedinca (pjevača, solista) ili skupine (zbora, ansambla). Budući da rad klavirskoga suradnika podrazumijeva izravni kontakt s pojedincima ili skupinama potrebno je da klavirski suradnik pored stručnih znanja posjeduje i dobre komunikacijske vještine.

Prema Rankin i Rankin (1969:52) na ulogu klavirskoga suradnika utječu očekivanja osoba s kojima surađuju kao i očekivanja koja od njih ima društvena zajednica. Klavirskoga suradnika Rankin i Rankin (1969:52) opisuju kao osobu koja treba:

1. Pružiti nenametljivu pratnju, ali istovremeno „ne dijeliti svjetla pozornice“
2. Svirati točno, ali ne treba nužno biti dominantan izvođač
3. Posjedovati vještinu čitanja notnog teksta a vista čak i kod transponiranja i posjedovati sposobnost da u kratkom roku uvježba određenu skladbu
4. Svirati točan notni tekst, a poželjno je i imati smisao za improvizaciju
5. Nakloniti se nekoliko puta, uglavnom zajedno sa dirigentom

[1] korepetitor (ko- + lat. *repetere:* ponavljati), u glazbi, pomoćni dirigent opere ili baletnog ansambla koji sa solistima i sa zborom uz glasovir uvježbava njihove dionice, odnosno uloge. Hrvatska enciklopedija – mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=33173. Pristupljeno 15. kolovoza 2017.

Rad se strukturalno sastoji od šest poglavlja. Nakon *Uvoda*, u drugom poglavlju daje se povijesni pregled uloge klavirskoga suradnika i razvoj te umjetničke discipline. U trećem poglavlju navode se stručna znanja i vještine kojima klavirski suradnik treba raspolagati kako bi kompetentno sudjelovao u radu sa solistima ili zborom te se posebno ističe važnost timskog rada. U četvrtom poglavlju navode se obilježja dječjeg pjevačkog zbora i njegove potrebe koje određuju i ulogu klavirskoga suradnika u radu sa zborom. Peto poglavlje bavi se aktivnostima koje klavirski suradnik obavlja u radu s dječjim pjevačkim zborom i to tijekom glazbenih pokusa i priprema te tijekom nastupa dječjeg pjevačkog zbora. Nadalje, navode se čimbenici koji utječu na motivaciju klavirskoga suradnika i motivaciju dječjeg pjevačkog zbora uz naglasak na tome da se radi o uzajamnoj motivaciji. U šestom se poglavlju navode zaključci izvedeni na temelju analize odabranih primjera literature.

2. Klavirski suradnik

Oxford English Dictionary[2] definira klavirskoga suradnika kao osobu koja prati; kao izvođača koji preuzima ulogu klavirskog pratitelja.

Prema *Grove Dictionary of Music and Musicians*[3], klavirski suradnik je izvođač koji prati pjevača ili instrumentalista, ali koji bio u izvedbi trebao biti ravnopravan član sa ostatkom ansambla.

Sasanfar (2012:24) prema Oxford Music Online [4]definira pojam klavirskoga suradnika na sljedeći način:

„Korepetitor je izvođač skladbe u pratnji, obično pijanist koji svira pjevaču solistu ili skupini pjevača, ali se odnosi i na pijanista u instrumentalnim kompozicijama.“[5]

Katz (2009) prema Sasanfar (2012:24) opisuje klavirskoga suradnika kao osobu koja bi trebala ispunjavati želje skladatelja, udovoljiti zahtjevima tekstopisca, emocionalnim i fizičkim potrebama pjevača i svojim osobnim potrebama kao klavirskoga suradnika.

Autori Röscher, van der Mescht i van Niekirk (2003:43-48) smatraju kako se već gotovo deset godina na temu klavirske pratnje u zborovima nije mnogo objavljivalo. Kao razlog ovomu navode da se uloga klavirskoga suradnika i važnost klavira u radu sa zborovima rijetko smatrala prioritetom. Temelj za ovakav položaj klavirskog suradnika u radu sa zborovima nalaze u nekom od sljedeća dva pogleda na klavirsku pratnju:

- klavirska pratnja je manje važna od dirigiranja, ili

- klavirska pratnja je toliko jednostavna da ju gotovo svatko tko svira klavir može odsvirati.

Međutim, autori smatraju da su takvi stavovi prema klavirskoj pratnji u radu sa zborom netočni te ističu da je klavirska pratnja zbora izazovna zadaća i da ju treba smatrati stručnom (specijaliziranom) aktivnošću. Autori navode kako je uloga klavirskoga suradnika više od pukog sviranja glazbe u pozadini određene izvedbe. Nadalje ističu da su uspješan nastup zbora

[2] https://en.oxforddictionaries.com/definition/accompanist. Pristupljeno 15. kolovoza 2017.
[3] Grove Dictionary of Music and Musicians - http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo. Pristupljeno 15. kolovoza 2017.
[4] http://www.oxfordmusiconline.com/public/. Pristupljeno 15. kolovoza 2017.
[5] „Accompanist is the “performer of an accompaniment, usually referring to a pianist playing with one or more singers but it is also applied to the pianist in instrumental sonatas.“

i očekivani glazbeni učinak kao i težnjom za glazbenim uspjehom povezani s pratnjom jer klavirski suradnik često određuje kvalitetu i standard zborske izvedbe.

Autori tvrde da će se klavirska pratnja koja nije na očekivanoj umjetničkoj i glazbenoj razini nepovoljno odraziti i na najbolji zbor. Budući da većina zborova, bez obzira na dob ili kombinaciju glasova, zahtjeva kvalitetnu klavirsku pratnju, opća očekivanja i zahtjevi ostaju isti iako se okolnosti razlikuju. Rad s dječjim zborom karakterizira veliki broj mogućnosti za ispunjenje očekivanja svih sudionika jer uključuje širok spektar aktivnosti i sadržaja: od iscrpljujućih proba do potencijalno nadahnujućih kreativnih rješenja kao i dostizanja zahtjevnih glazbenih standarda. Zbog toga dirigent i klavirski suradnik doživotno utječu na djecu s kojom surađuju u zboru.

Hoblit navodi da osoba koja zna svirati klavir ne mora nužno znati korepetirati i ističe da je teško naći svestranog klavirskoga suradnika opisujući to usporedbom da je „pronaći dobrog klavirskog suradnika koji je muzikalan, jednako teško kao i pronaći rijedak dragulj“[6].

Nadalje, Hoblit smatra da dobar klavirski suradnik može poboljšati izvedbu osrednjeg izvođača tako da će on uz stručnog klavirskoga suradnika pjevati iznad svojih sposobnosti. Isto tako slabiji klavirski suradnik može utjecati na dobrog izvođača te će on uz njegovu slabu pratnju ostvariti osrednju izvedbu, a u najgorem slučaju slab klavirski suradnik i slab izvođač neće uspješno interpretirati djelo. Stoga Hoblit zaključuje da empatija, prisnost i muzikalnost između dobrog izvođača i dobrog klavirskoga suradnika može „očarati publiku s užitkom estetskog iskustva“ (Hoblit 1963:139).

[6] „The finding of a good accompanist who is musically sensitive is like finding a rare jewel.“ (Hoblit 1963:139)

2.1. Povijesni pregled korepeticije kao umjetničke disipline

U ovom poglavlju daje se povijesni pregled razvoja korepeticije kao umjetničke discipline od samih početaka razvoja glazbene umjetnosti do danas. Adler (1976:7) tvrdi da je povijest korepeticije stara koliko i samo čovječanstvo.

2.1.1. Prapovijest

Prema Adleru pretpostavlja da je čovjek otkrio koristiti glas kako bi vikanjem zastrašio i otjerao neprijatelja. Nježniju boju glasa čovjek je koristio za udvaranje. Uskoro je shvatio da neprijatelja može jače zastrašiti tako da svoje vikanje poprati udaranjem ritma po nekom predmetu (prve udaraljke kao pratnja). Adler smatra da je tako stvorena umjetnost korepetiranja, koja je odmah podijeljena na praćenje sebe i praćenje drugih osoba.

2.1.2. Antika

Harfa, kao prvi prateći instrument korišten u svrhu slavljenja Boga spominje se i u Bibliji. Ne zna se koji su instrument Židovi koristili za pratnju u istu svrhu. Smatra se da je to bio primitivni sustav cijevi. Kasnije su kao pratnju koristili puhačke instrumente preteće dašnjih puhačkih instrumenata kao što su flauta, truba, rog.

Grci su značajnije razvili umjetnost pratnje. Koristili su različite instrumente kao pratnju solista ili zbora. Horner navodi prigode u kojima se u Antičkoj Grčkoj glazba izvodila uz pratnju instrumenata−to su bile pjesme žalosti i veselja, pjesme pastira, ratnika, uspavanke i drugo. Zborsko pjevanje se također ponekad prakticiralo uz pratnju. Grčki instrumenti za pratnju poznati su preko mnogih slika i skulptura u grobnicama, na vazama i kipovima. Za pratnju su koristili puhačke instrumente kao što je Panova frula „polikalamna siringa ili Panova frula sastojala se od niza povezanih cijevi nejednake duljine. To je prauzor usne harmonike“ (Andreis, 1975: 52). Grci su upotrebljavali i udaraljke među kojima su se nalazile kastanjete, bubnjići, cimbali.

Nema puno pisanih dokaza vezanih uz korištenje instrumentalne pratnje u starom Rimu. Ono što je ostalo od grčke tradicije preselilo se u Aleksandriju.

2.1.3. Srednji vijek

U različitim dijelovima svijeta korepeticija se razvijala i izvodila na različitim instrumentima. Tako su (Adler 1976:8) Kinezi koristili instrument *sheng*[7], koji je prvi put opisan oko 1100. godine. Adler navodi da su u srednjem vijeku, ljudi kao pratnju ponavljali melodije u istoj, višoj ili nižoj oktavi dok su udaraljke stvarale ritmičku podršku glasu ili instrumentu koji je iznosio melodiju.

Prema Adleru (1976:9) u doba trubadura, povijest korepeticije u svom razvoju preskače tisuću godina. Do tada je sakralna glazba pjevana bez pratnje, a pojavom svjetovnih formi uz pratnju instrumenata može se pratiti snažan uzlet instrumentalne pratnje različitim vokalnim izvedbama. Kao grupne instrumentalne pratitelje navodi žonglere i minstrele[8] koje su angažirali trubaduri, truveri[9] i plemićki skladatelji.

U razdoblju *ars nove* [10] (približno 1320. – 1380. godine) informacije o razvoju instrumentalne pratnje nisu brojne. Početkom 14. stoljeća solističke melodije je pratio podređeni glas ili instrument i to uglavnom improvizacijom. Taj prateći glas mogao se razvijati u raznim smjerovima sve dok nije prekrivao melodiju. U isto vrijeme, u Italiji se pojavljuje poznati glazbena oblik *caccia* [11] koja se izvodila uz instrumentalnu pratnju.

Omiljeni instrument za pratnju tijekom ovoga razdoblja bila je lutnja (Adler 1976:9).

---

[7] „Sheng je posebna vrsta puhačkog instrumenta koji je kombinacija Panove frule i orgulja. Sastoji se od prazne bundeve u koju je utaknut određen broj bambusovih trski (13, 24, pa čak i 36) nejednake visine. Kroz posebnu savinutu cijev svirač puše u bundevu i prstima regulira prijelaz zraka u cijevi.“ (Andreis, 1975: 31)

[8] „Minstrel je (srednjolat. preko starofranc. i engl.), svirač i pjevač u srednjovjekovnoj Engleskoj u službi kakva velikaša“. http://www.hrleksikon.info/definicija/minstrel.html. Pristupljeno 12. kolovoza 2017.

[9] „Truver je (franc.), lirski pjesnik u 12. i 13. st. koji komponira svoja djela na sjevernofranc. jeziku langue d' oïl. USP trubadur.“ http://www.hrleksikon.info/definicija/truver.html. Pristupljeno 12. kolovoza 2017.

[10] „Ars nova je (lat.:nova umjetnost) od početka XX. st. naziv za razdoblje glazbene povijesti približno od 1320. do 1380., a procvat doživljava u Francuskoj i Italiji. Ime je dobila prema istoimenoj raspravi francuskoga pjesnika, skladatelja i teoretičara Ph. de Vitryja nastaloj oko 1322. *Ars nova* je razdoblje novih humanističkih nastojanja u povijesti glazbe koja se očituju u većem posvjetovljenju glazbenih oblika i napuštanju čvrste veze s liturgijskim glazbenim predlošcima i tekstovima latinskoga podrijetla kao temeljima novonastalih skladbi.“ (http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=4017. Pristupljeno 9. kolovoza 2017.

[11] „Po obliku *caccia* je nalik na madrigal, ali se u svojoj unutrašnjoj strukturi od njega razlikuje. Imala je dva odsjeka, od kojih je prvi redovito bio dulji. U težnji za realističkim pojedinstima, za oponašanje doziva koje lovci upućuju jedni drugima kroz šumsku gustinu ili s brežuljka na brežuljak, autori su se u prvom odsjeku redovito služili kanonskom imitacijom, koja je postala gotovo stalnim konstruktivnim elementom tog oblika.“ (Andreis, 1975: 165)

2.1.4. Barok

U razdoblju baroka (1600-1750) dogodila su se važna otkrića koja su utjecala na daljnji razvoj na polju glazbene umjetnosti. Kao prvo, smatra se da je to bio značajniji razvoj u tehničkoj konstrukciji instrumenta. Klavikord, virginal[12] i čembalo bili su dominantni prateći instrumenti do 1600. godine. U baroku se pratnja zasnivala na generalnom basu ili *bassu continuu*[13]. Pratnja se označavala šiframa brojeva ispod bas linije i odnosila se na intervale i akorde koje valja korsititi u pratnji. To je vrijeme u kojem se pojavljuje profil profesionalnog klavirskog suradnika u onom smislu u kojem se i danas pojavljuje, a koji se prvobitno zvao maestro na čembalu. On ne samo da je morao znati svirati zamršeni kontrapunkt[14], već je njegova uloga bila i dirigentske prirode jer je morao u glazbenom smislu držati sve članove ansambla na okupu. Adler tvrdi da je klavirski suradnik kao takav bio prethodnik i modernog dirigenta (Adler 1976:13).

Nadalje, u Engleskoj, glazbenici se susreću sa novim glazbenim stilom – monodijom[15]. Pjesme skladatelja Johna Dowlanda pjevale su se uz pratnju lutnje. I u Njemačkoj su se pjesme također pjevale uz pratnju lutnje. Melodije su uz pratnju *basso continua* i pratnju na instrumentima s tipkama postajale jednostavnije. Pratnja na instrumentima s tipkama bila je bolja, imala je bogatiji zvuk i pružala veće tehničke mogućnosti (Adler 1976:13).

---

[12] „Virginal je (vjerojatno od lat. virga: štapić) vrsta – čembala, žičano glazbalo s tipkama raširenu u Engleskoj u 16. i 17. st.“ http://enciklopedija.lzmk.hr/clanak.aspx?id=42401. Pristupljeno 9. kolovoza 2017.

[13] „Basso continuo (general bas) približno od 1600. uvriježeni je pojam koji označava basovsku dionicu koja je temelj skladbe ili podloga za akordijsku pratnju na instrumentu s tipkama.“ http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=21584. Pristupljeno 8. kolovoza 2017.

[14] Obično se pojmovi kontrapunkt i harmonija tretiraju kao suprotni, i to kontrapunkt kao horizontalni glazbeni slog, a harmonija kao vertikalni, ali praktično se ta dva načela skladanja ne isključuju, već upotpunjuju, jer je i u horizontalno, kontrapunktski građenim strukturama potrebna vertikalna koordinacija tonova i obrnuto. http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=32950. Pristupljeno 15. kolovoza 2017.

[15] „Monodija je (grč. *μονῳδία:* jednoglasno pjevanje) strukturno najjednostavnija glazba s jednom melodijskom linijom. Termin se rabi za povijesno i funkcionalno različite vrste europske glazbe, kao što su npr. antička grčka i rimska glazba, gregorijanski pjev, srednjovjekovna svjetovna pjevana lirika trubadura, truvera i minnesängera, talijanska ranobarokna solo pjesma uz instrumentalnu pratnju te recitativni odlomci u glazbeno-scenskim djelima. http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=41704. Pristupljeno 10. kolovoza 2017.

2.1.5. Klasicizam

U razdoblju klasicizma, na istrumentalnu pratnju vokalne glazbe najzančajnije utječe razvoj opere. Skladatelji *opere buffa* uvode novu formu recitativa i to *secco recitativ*[16]. Uloga pratnje u vokalnoj umjetnosti se smanjuje i ona se svodi na sviranje jednostavnih akorda i učestalu upotrebu *arpeggia*[17]. U razdoblju stvaranja skladatelja Wolfganga Amadeusa Mozarta pratnja je trebala biti jednostavna i usklađena s tekstom u recitativima. U Beethovenovom stvralaštvu doprinos pratnji vokalne glazbe manji je od njegovog doprinosa u ostalim (instrumentalnim) djelima (Adler 1976:15).

2.1.6. Romantizam

Adler (1976:16) analizira ulogu klavirskog suradnika u razdoblju romantizma ističući primjer skladatelja Franza Schuberta i njegova djela kao glavni izvor razvoja umjetnosti korepeticije. Adler smatra da je skladatelj uzdignuo umjetnost korepeticije iz podređenog položaja i proglasio je nositeljem psihološkog uporišta za interpretaciju solo pjesama. Pijanistički gledano, Schubert je postavio visoke kriterije u skladanju klavirske pratnje u svojim solo-pjesmama koja postaje i tehnički znatno zahtjevnija.

2.1.7. Moderno doba – 20. stoljeće

Klavirska pratnja u vokalnim skladbama u razdoblju modernoga doba je samostalnija, no i dalje podređena vokalu, tehnički zahtjevnija sa složenijim i izražajnijim harmonijskim spojevima. U vokalnim skladbama skladatelja Richarda Straussa upoznajemo klavirsku pratnju s ciljem imitiranja orkestralnih instrumentalnih boja. Prema tome, svrha klavirske pratnje je stvoriti širi spektar boja tona kako bi prikazala likove, tekst i atmosferu skladbe. Smatra se da je izazov u

[16] „Secco recitativ je „recitativ, način pjevanja u kojem do izražaja dolaze govorni ritam i akcenti riječi, a cilj mu je oponašati dramsku deklamaciju. (…) Razlikuju se *recitativo secco*, koji prate čembalo ili orgulje, i *recitativo accompagnato*, koji ima orkestralnu pratnju.“ http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=52148. Pristupljeno 10. kolovoza 2017.

[17] „Arpeggio je (tal.: poput harfe, na način harfe), u glazbi, poseban način »razlomljenog« izvođenja akorda; akordički tonovi ne zvuče istodobno, već u slijedu, jedan za drugim. Arpeggio se rabi u glazbi za glasovir, gudače i trzalačka glazbala, a u notaciji se označuje okomitom valovitom crtom ispred akorda ili kraticom *Arp.*“ http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=3985. Pristupljeno 10. kolovoza 2017.

klavirskoj pratnji Straussovih vokalnih djela oponašanje orkestralnih zvukova na samostalnom instrumentu, klaviru. Važno je da klavirski suradnik ima dobro razvijenu klavirsku tehniku i točnu glazbenu predodžbu o postizanju određene boje tona.

3. Karakteristike suvremenog klavirskoga suradnika pjevačkog zbora

Lee (2016) definira klavirskog suradnika kroz njegov odnos prema dirigentu i zboru. Tako termin „klavirski suradnik“ upotrebljava za klavirista koji korepetira zboru i asistira dirigentu u vođenju zbora. Klavirski suradnik smatra se „pomoćnikom“ na glazbenim pokusima. Nadalje, Lee smatra da moderni klavirski suradnik mora posjedovati brojne različite vještine i jednako sudjelovati s dirigentom u pripremi zbora na glazbenim pokusima. Tako se od klavirskoga suradnika očekuje da surađuje ne samo s pjevačima već i s dirigentom. Zapravo, dobra komunikacija s dirigentom, koja uključuje razumijevanje onoga što dirigent radi sa zborom i onoga što se očekuje od klavirista najbitnije određuje kvalitete klavirskoga suradnika. Klavirski suradnik u radu sa zborom mora znati čitati notni zapis tako da postigne boju zvuka orkestra, mora znati sve vokalne dionice, klavirsku dionicu i tekst skladbe što su prilično složeni zadatci koji zahtjevaju duboku koncentraciju i savršenu uvježbanost (Lee 2016:5).

3.1. Vještine klavirskoga suradnika

Proučavajući relevantnu literaturu vezano uz klavirsku korepeticiju u glazbenoj umjetnosti dolazi se do spoznaje da se ista odnosi na ulogu i osobine klavirskoga suradnika vezano uz pratnju pojedinih izvođača – solista pjevača ili instrumentalista, kao i korepeticiju vezano uz pjevački zbor. Iako je naglasak rada na osobinama i ulozi klavirskog suradnika vezanim uz njegov rad s pjevačkim zborom potrebno je promotriti i osobine koje klavirski suradnik treba imati kada surađuje s pjevačima solistima, budući da se iste osobine mogu primijeniti na rad s obje skupine izvođača.

Batey (2006:99-102) smatra kako dobar klavirski suradnik mora znati voditi odvojene probe. Pored toga on mora razumjeti pjevački aparat i idejno djelovati zajedno sa dirigentom tijekom glazbenog pokusa. Nadalje, navodi kako klavirski suradnik mora svirati točan notni zapis. Njegova glazbena interpretacija mora podići glazbenu razinu izvedbe zbora te klavirski suradnik mora razvijati vještinu prilagodbe i improvizacije.

Vještine koje treba posjedovati klavirski suradnik jesu: pouzdanost, točnost, nesebičnost, samouvjerenost, smisao za humor. Također Batey navodi da klavirski suradnik mora biti pravi glazbeni partner i imati snažan osjećaj odgovornosti za uspjeh izvedbe. Važno je da bude

strpljiv i spreman ponoviti iste taktove onoliko puta koliko to zahtjev dirigent. Autorica ističe da su važne osobine klavirskoga suradnika i odanost ansamblu te otvorenost prema novim idejama.

Bartle (1993:29) smatra da je korepetiranje umjetnost koja se znatno razlikuje od umjetnosti solističkog sviranja klavira. Ne može svaki pijanist biti i klavirski suradnik jer zadatak klavirskoga suradnika nije samo sviranje točnog notnog teksta u pravo vrijeme. Ističe da kvaliteta zbora uvelike ovisi i o kvaliteti sviranja klavirskoga suradnika. Klavirska pratnja treba služiti kao potpora pjevačima i ne ometati ih u bilo kojem smislu. Kvaliteta izvedbe klavirskoga suradnika ovisi i o kvaliteti dirigenta budući da klavirski suradnik slijedi upute dirigenta. U tom odnosu, dirigent i klavirski suradnik moraju ostvariti prisnu suradnju (Bartle 1993:29).

Prema Taggu (2013:144) dobar klavirski suradnik omogućit će dirigentu i zboru snažnu podršku na svakom glazbenom pokusu i koncertu. Tagg navodi da su osobine dobrog klavirskoga suradnika: prilagodljivost, profesionalnost, refleksivno slušanje, osjećaj za posebnost trenutka stvaranja glazbe.

Hannan (2003:74) ukazuje na to da se u potrebne vještine klavirskog suradnika ubrajaju i visoko razvijena klavirska tehnika, visoki stupanj glazbene empatije i glazbena fleksibilnost. Nadalje, smatra da je potrebno dobro znanje *a vista* čitanja notnog teksta i sposobnost brzog učenja neke skladbe. Također, klavirski suradnici trebaju imati dobro znanje glazbenih primjera iz literature. Autor navodi da uz tehničke vještine, klavirski suradnik mora posjedovati i suradničke vještine jer ukoliko se dogodi pogreška zbora u izvedbi, klavirski suradnik mora biti sposoban snaći se, prilagoditi i „spasiti“ izvedbu.

Adler (1976:113) navodi da se umjetnost korepetiranja temelji na sposobnosti da klavirski suradnik duboko osjeti zbor i uskladi svoj umjetnički stil zajedničkoj izvedbi. Specifičnost umjetnosti glazbene pratnje je u sposobnosti ostvarenja dubokog osjećaja za izvedbu pjevača i njegovu muzikalnost. Prema Adleru (1976:113) korepetiranje treba uskladiti s umjetničkim stilom dirigenta i zbora, prepoznati eventualne umjetničke nedostatke i nadoknaditi ih ujedno vođenjem i pratnjom. Adler smatra da je „umijeće pratnje neprestano davanje i primanje pri čemu se dvije osobnosti oblikuju u jednu“. Kvalitetan klavirski suradnik mora imati sposobnost potaknuti izvođača na uspješnu izvedbu. Uz vještine čitanje *a vista* i transponiranja, klavirski suradnik mora posjedovati i vještinu oblikovanja lijepog tona i dinamičke raznolikosti dodira. Ton koji nastaje u interakciji s dirigentom i zborom mora živjeti, pjevati, tugovati i

razveseljavati, a istu skladbu može se svirati s različitim detaljima, drugačije, stvarajući pritom različite „nijanse“ iste melodije (Adler, 1976:225).

Tehnika sviranja kojom se koristi klavirski suradnik razlikuje se od one koju koristi pijanistički virtuoz. Primjerice, klavirski suradnik neće uvijek koristiti isti prstomet u povezivanju i odvajanju akorda; on se u nuždi može poslužiti neuobičajenim prstometom (primjerice izbjegavajući manje aktivne prste – obično 4. i 5. prst) dok si pijanist takve slabosti ne smije dopustiti (Adler, 1976:225).

Klavirski suradnik mora posjedovati vještinu čitanja notnog zapisa *a vista* po potrebi, i sviranja određenih vokalnih dionica u procesu učenja nove skladbe. Lee navodi važnost razvijanja te sposobnosti kako bi se sa sigurnošću svirale točne note i točan ritam jer postoji opasnosti da u protivnom zbor pogrešno zapamti note i ritam, što predstavlja problem u ispravljanju. Stoga je bitno naglasiti da klavirski suradnik mora svirati ritam i tempo skladbe točno i postojano, a mora i predvidjeti moguće problematične dijelove u skladbi (disonantne harmonije, teške skokove). Kako bi pomogao zboru u svladavanju teških dijelova klavirski suradnik mora pažljivo slušati zbor tijekom sviranja (Lee 2016:21). Konačno, klavirski suradnik učenjem i vježbom razvija vještinu slušanja, suradničke i komunikacijske vještine, vještine rješavanja problema te postaje ne samo dobar suradnik, već i kvalitetniji glazbenik (Lee 2016:54).

Roussou (2013:511) navodi pet uloga klavirskoga suradnika: suizvođač, solist, voditelj, korepetitor i suradnik. Svaka od ovih uloga ima važnu funkciju u suradničkom odnosu te utječe na uspješnost suradnje. Nadalje, navedene uloge klavirskoga suradnika mogu imati glazbene, pedagoške i društvene posljedice i međusobno su povezane.

Moore (1943) prema Roussou (2013:513) opisuje da je jedna od uloga klavirskoga suradnika poticati samopuzdanje i osjećaj sigurnosti kod pjevača te objašnjava da su kako navodi Price (2005) važne osobine klavirskoga suradnika prilagodljivost i svestranost.

Razina razvijenosti vještine slušanja klavirskoga suradnika utječe na stvaranja zvuka iako klavirski suradnik mora razvijati i drugi tip vještine slušanja koje se odnosi na unutarnju svijest o zvuku (slušanje sebe) i vanjske svijesti o zvuku (slušanje solista) (Sasanfar (2012:26).

Rezultati istraživanja specifičnih poželjnih kompetencija klavirskoga suradnika u radu sa zborom koje je proveo T. A. Johnson (1993) i Castiglione (2002) prema Sasanfar (2012:30) u skladu su s općim mišljenjem klavirista o potrebnim glazbenim sposobnostima. Istraživanje je pokazalo da su kvalitete koje mora imati klavirski suradnik između ostaloga razvijena klavirska

tehnika, čitanja *a vista*, timski rad i sposobnost stvaranja lijepog i raznolikog tona (prilagodba klavirskog tona stilu skladbe). Također, rezultati su pokazali da tijekom glazbenog pokusa klavirski suradnik treba biti prilagodljiv.

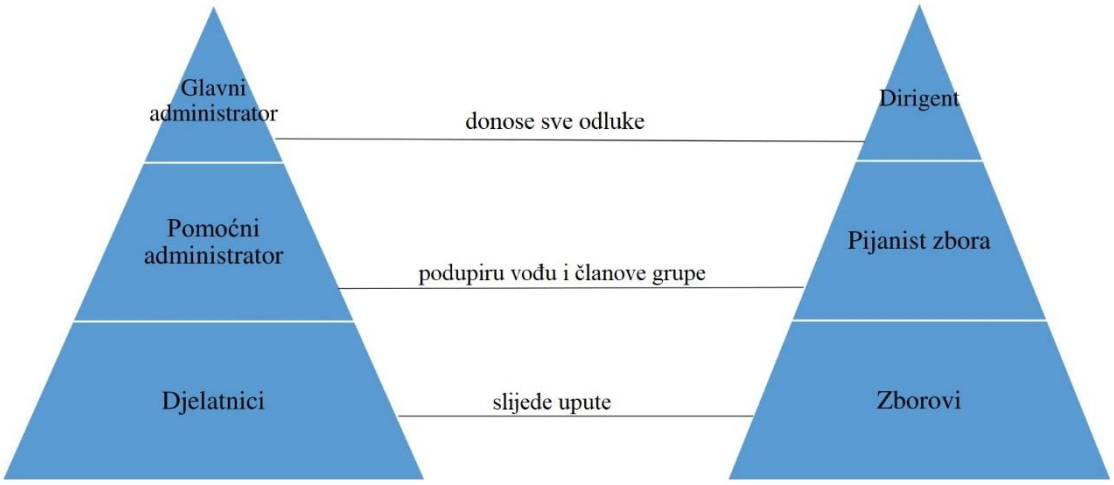
Rose (1981) prema Sasanfar (2012:29) proveo je istraživanje vezano uz sposobnosti koje su potrebne za pratnju. Rezultati istraživanja ukazuju da su to kompetencije koje se odnose na klavirske vještine, vokalno znanje, jezični izričaj, repertoar kao i znanja o ljudskim odnosima. Na temelju istraživanje Kubota (2009) prema Sasanfar (2012:29) utvrdio je tri važna područja koja se odnose na poželjne kompetencije klavirskog suradnika a to su: učinkovita tehnika, osobnost i glazbena izvrsnost. Kubota (2009) ističe da su korisne osobine osjetljivost, taktičnost i fleksibilnost, a kao esencijalne osobine navodi društvenu, tjelesnu i glazbenu komunikaciju.

3.2. Važnost timskog rada

Tagg (2013:143) navodi da je uloga klavirskoga suradnika u dječjem pjevačkom zboru značajna za umjetnički izričaj zbora. Klavirski suradnik surađuje s dirigentom i pjevačima tako da u posebnom odnosu stvaranjem sinergije između dirigenta i klavirskoga suradnika nastaju izuzetni umjetničko glazbeni trenutci.

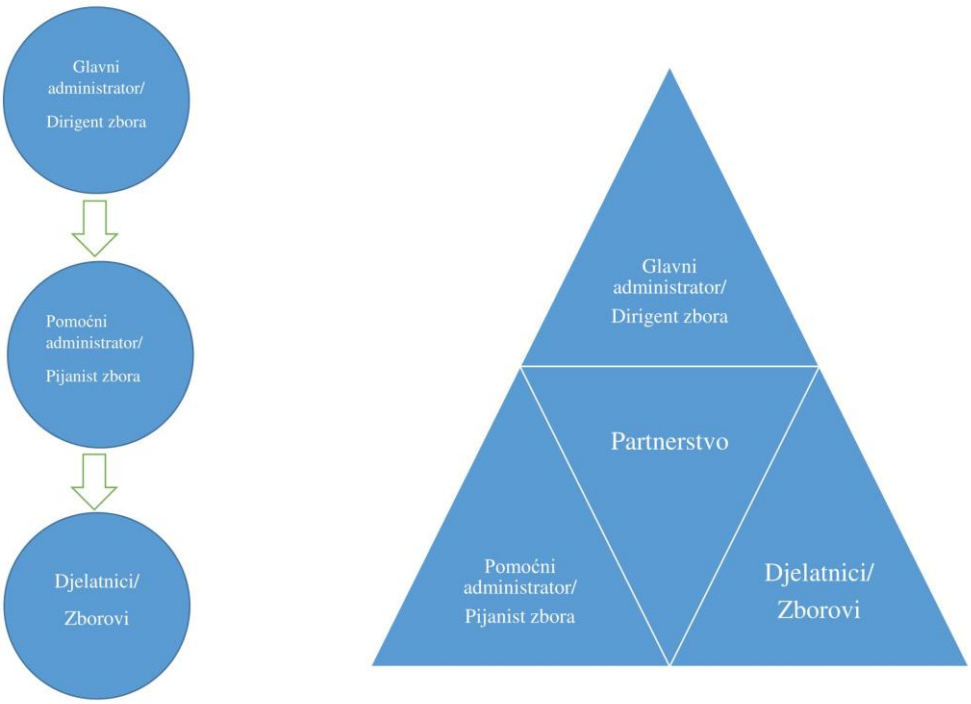
Prema Lee (2016:6) suradnički rad je ujednačen rad koji obavlja najmanje dvoje ljudi u ostvarenju zajedničkog cilja. Rezultat uspješne suradnje je nastup kao konačni ishod koji je kod zbora kao cjeline uspješniji nego što bi to bio zbroj njegovih sastavnih dijelova (pojedinaca i zbora) zahvaljujući učinkovitosti sinergije. Kako bi se ciljevi postigli što brže, važno je zadatke podijeliti među članovima skupine. Za razliku od uspješne suradnje, neučinkovitu suradnju obilježavaju sukobi.

Lee (2016:8) navodi da vođenje zbora ima obilježja vođenja neke vrste poslovne organizacije. Dirigent zbora u tom slučaju ima ulogu sličnu direktoru, klavirski suradnik ima ulogu zamjenika direktora, a zbor predstavlja djelatnike. U takvom odnosu, klavirski suradnik, ali i članovi zbora moraju poznavati dirigenta i imati povjerenja u njegove poteze.



Slika 1. Usporedba organizacijske strukture poslovne organizacije i zbora (Izvor: Lee 2016:9) (prijevod: Z. Glibušić)

Prema Lee (2016:9) uspjeh zbora ne ovisi o jednoj osobi već svatko mora znati svoju ulogu u organizacijskoj strukturi. Dok je dirigent voditelj ansambla, klavirski suradnik i članovi zbora moraju biti partneri i međusobno se motivirati kako bi uspješno izvršili svoje zadatke i aktivnije sudjelovali u radu tijekom glazbenih pokusa.



Slika 2. Dijagrami koji ilustriraju tijek komunikacije (Izvor: Lee 2016:10) (prijevod: Z. Glibušić)

Lee također navodi da komunikacijske vještine utječu na produktivnost i učinkovitost radnog ozračja na glazbenim pokusima.

Smetnje u komunikaciji	
1. Uzroci dekoncentracije	• Buka • Smetnja • Neudoban okoliš (mjesto)
2. Razlike između pošiljatelja i primatelja	• Edukacija • Dob • Kultura • Pozadina/Iskustvo
3. Smetnje pošiljatelja/primatelja	• Različite interpretacije verbalnih/neverbalnih poruka • Nedostatak povjerenja • Nedostatak reakcije (verbalno i neverbalno) • Zastrašivanje ili strah uzrokovan položajem/statusom pošiljatelja
4. Mentalna distrakcija	• Nesporazum između pošiljatelja i primatelja i/ili različito razumijevanje poruka koje su primljene ili poslan • Usredotočenost na druga pitanja • Poticanje reakcije umjesto slušanja • Neodgovarajuća organizacija vremena
5. Karakteristike pošiljatelja	• Nejasne i neodređene poruke • Nedostatak empatije za slušatelje • Uočljiva pojava, manerizam, glas i izričaj
6. Karakteristike primatelja	• Loše navike slušanja • Nedovoljno zanimanje za nove ideje • Nedostatak empatije za pošiljatelja • Negativni osjećaji prema govorniku • Niska razina interesa • Manjak koncentracije

Slika 3. Smetnje u komunikaciji. (Izvor: Lee, 2016:12) (Prijevod: Z. Glibušić)

Stil komunikacije kojim se služe dirigent, korpetitor i članovi zbora utječe na konačni ishod aktivnosti koje uvježbavaju. Usvajanje prikladnog komunikacijskog stila povećat će sinergiju i profesionalne odnose u organizaciji uopće, i u ovome slučaju, u organizaciji zbora (Lee 2016:10).

Komunikacijske strategije	
Pošiljatelj/Govornik (Vođa, Dirigent, Pijanist zbora)	**Primatelj/Slušatelj (Djelatnici, Pjevači, Pijanist zbora)**
1. Daje jasne poruke koje se podudaraju s neverbalnim znakovima.	Obraćaju punu pažnju riječima govornika i neverbalnim znakovima.
2. Komentiraju radnje i probleme i korisne sugestije.	Slušaju sugestije otvoreno za poboljšanje.
3. Brinu se o primateljima.	Prihvaćaju brižan stav.
4. Osjećaju empatiju za slušatelje.	Osjećaju empatiju za pošiljatelje.
5. Govore odgovarajućim tonom i dopuštaju slušatelju dovoljno vremena da prihvati i odgovori na verbalnu zapovijed.	Odgovaraju na sugestije za poboljšanje i traže objašnjenje za nesuglasice.
6. Prihvaćaju odgovornost.	
7. Kontroliraju emocije u razgovoru.	
8. Prave zabilješke o bitnim informacijama.	
9. Isključuju električne uređaje kao što su mobilni telefoni i budilice.	

Slika 4. Komunikacijske strategije. (Izvor: Lee 2016:14) (prijevod: Z. Glibušić)

Lee (2016:15) zaključuje da u odnosu s dirigentom, klavirski suradnik treba razumjeti tijek glazbenog pokusa, te mora znati kako se točno pripremiti za svaki glazbeni pokus i biti aktivan sudionik tako da predviđa koje su potrebe zbora i dirigenta tijekom glazbenog pokusa. Prije glazbenog pokusa, klavirski suradnik treba pripremiti točan notni zapis, poslušati snimke izvođača sličnih interpretacija. Također, smatra da klavirski suradnik treba razviti periferni vid kako bi mogao vidjeti dirigenta i čitati notni zapis istovremeno.

Lee navodi i koja su neprihvatljiva ponašanja klavirskoga suradnika: kašnjenje na glazbeni pokus, zaboravljanje notnog zapisa i olovke, neuvježbanost notnog zapisa, situacije u kojima korepetitor ne slijedi kretnje dirigenta i drugo.

U odnosu između dirigenta i klavirskoga suradnika može doći do nesporazuma i nesuglasica. Tako iz perspektive klavirskog suradnika mogu nastati nesporazumi za koje krivicu snosi

dirigent ukoliko ne navede točno o kojem se repertoaru za svaki glazbeni pokus radi (posebno ako neko od tih djela zahtjeva dugotrajnu pripremu) te ako ne navede točan tempo skladbi, ne pokazuje jasne kretnje, ne upozorava na promjene vezano uz interpretaciju, dinamiku i artikulaciju ili se prema klavirskom suradniku odnosi kao prema podređenom članu zbora, a ne kao suradniku. Budući da je zborska organizacija, organizacija koja ima za cilj ostvarenje određenog umjetničkog rezultata koji zahtjeva detaljnu razradu poslova, može se reći da je zbor poput poslovne organizacije u kojoj je potrebno ostvariti i komunikaciju na određenoj poslovnoj razini.

Kako bi u takvoj organizaciji djelovali kao uspješan tim, u svrhu razvijanja kreativnosti i motivacije cijele grupe, klavirski suradnik i dirigent trebaju:

- utvrditi pouzdan način komunikacije,

- razvijati njegovati odnos povjerenja,

- ne osuđivati jedno drugo,

- pažljivo saslušati tuđe mišljenje,

- dijeliti interpretacijske ideje jer dijalog vodi ka produktivnom suradničkom procesu,

- održavati međusobno dobar odnos.

Ukratko, dirigent, klavirski suradnik i članovi zbora trebaju surađivati kao tim. Važno je poštivati sve članove grupe i zadržati otvorenost za suradnju kako bi se sačuvalo partnerstvo i sinergija. Glazbenici mogu puno toga naučiti iz poslovnog svijeta i to primijeniti u svom poslu, a to je kako upravljati organizacijom kao zborom i komunikacijom među suradnicima. Uspostavljanje dobrog odnosa, odgovarajuće shvaćanje uloge i pravila organizacije pomoći će članovima da izvedba bude profesionalna.

Prema Wiese and Ricci (2011:25) „suradnja znači povećanje vrijednosti cjeline putem povećanja vrijednosti koja se odražava u različitosti njezinih pojedinih dijelova“.

Suradnja i načini ostvarenja suradnje mogu se naučiti. Stoga klavirski suradnik ima obvezu stjecanja suradničkih vještina. Prema istraživanju Ginsborg i Prior (2013:1) suradničko učenje je važno i za daljnje učenje i umjetničko razvijanje.

Suradnja je srž svake glazbene prakse. Postavlja se pitanje kako uskladiti trenutke inventivnog stvaranja i posebnosti karaktera i učiniti ih korisnima za neku određenu strukturu (zbor). Isto

tako se postavlja pitanje kako kreativni pojedinac razmišlja o strukturi odnosa sa svojim kolegama umjetnicima. Prema Harvey i Parish suradnja nudi mogućnosti eksperimentiranja i inovacije te naglašava snage i slabosti svakog pojedinca koje kao suradnici trebaju iskoristiti (Homan 2011:2).

Rosser (2005:2) analizira aspekte glazbene i društvene komunikacije između klavirskoga suradnika i pjevača tijekom glazbenih pokusa i tijekom nastupa s naglaskom na ulogu klavirskoga suradnika u tom odnosu. Autor je proveo istraživanje s ciljem „pronalaženja utjecaja društveno-kulturnih, društveno-povijesnih problema i interpersonalne dinamike na interakcije malog ansambla tijekom pripreme za izvedbu i tijekom same izvedbe“ (Prijevod Z. Glibušić).[18] Rezultati ovoga istraživanja otkrivaju važne podatke o funkcioniranju grupe prema sljedećim točkama:

1. Uloga klavirskoga suradnika

Klavirski suradnik smatra se ravnopravnim članom grupe te se navodi kako je njegova uloga nekada bila važnija i nosila veću odgovornost. Također, utvrđeno je kako je uloga klavirskoga suradnika višeznačna, a njegova funkcija glazbeno i društveno važna.

2. Vođenje

Istraživanje je identifciralo probleme koji se pojavljuju u odnosu na stilove vođenja jer kao društveno – emocionalna kategorija, vođenje ovisi o kontekstu u kojem klavirski suradnik radi.

3. Sukob i suradnja

Sukob se smatra neizbježnim, kao prirodna reakcija na različito mišljenje u interpretaciji, no rezultati istraživanja pokazuju da je prijateljski odnos bitan faktor u društvenoj dinamici između klavirskoga suradnika i dirigenta. Rezultati istraživanja su pokazali da klavirski suradnik smatra da često mora činiti više ustupaka nego što bi htio i to zbog nedostatka vremena, tehničkih ograničenja i samog konteksta izvedbe.

4. Komunikacija

Rezultati istraživanja pokazali su da se razina komunikacije mijenja tijekom glazbenog pokusa. Razgovor tijekom pripreme se uglavnom temelji na interpretaciji djela, a geste, pokreti tijela su

[18] “This study has a broader framework, seeking to uncover the impact of socio-cultural, socio-historical issues and interpersonal dynamics on the interactions of a small ensemble during their preparation for a performance and the performance itself.“

korisni u prenošenju komunikacijskih ideja tijekom pokusa i izvedbe. Nadalje, u istraživanju se pokazalo kako je za koordinaciju glazbenog sadržaja kontakt očima (vizualna komunikacija) manje važan od slušanja (slušna komunikacija), što je i uobičajeno. Kada se radi o klavirskom duu klavirski suradnik ima glavnu odgovornost za koordinaciju glazbenih proces za razliku od drugih vrsta ansambla gdje se više radi o uzajamnoj izmjeni informacija.

Hannan (2003:74) navodi kako klavirski suradnik mora biti prilagodljiv, naročito u odnosu sa dirigentom. Dirigent može imati različito viđenje interpretacije skladbe i potrebno je prihvatiti tuđe ideje i suprotno mišljenje. Jedna od vještina klavirskoga suradnika je sposobnost da slijedi naputke dirigenta i bude podrška (stručna, emocionalna, intelektualna, tehnička) dirigentu u vođenju zbora. Ili kako je to naveo Batey (2006:99-102) „klavirski suradnik je dirigentov drugi par ušiju“. Batey smatra kako dirigent mora klavirskom suradniku dati dovoljno vremena za pripremu skladbe te da se najbolji rezultati postižu u pozitivnoj atmosferi suradnje, bez nepotrebnog kritiziranja. Također smatra da je komunikacija (verbalna i neverbalna) važan čimbenik uspješne probe.

4. Dječji pjevački zbor

Zborsko pjevanje je oblik glazbenog iskustva vrijedan za razvoj djeteta. U suvremenom glazbenom obrazovanju, mnogi znanstvenici se slažu da je čin glazbene izvedbe glavno sredstvo za razvoj glazbenog iskustva (Music Education National Conference, 1990: 4) Nadalje, ključ koji motivira djecu za učenje i napredovanje leži u izazovima glazbenih izvedbi.

U radu se prikazuju i obilježja dječjeg pjevačkog zbora mlađeg i starijeg uzrasta. Prema istraživanju Krnić iz 2016. godine u literaturi domaćih autora i autora u našoj regiji ne nalazimo podjelu glasova prema uzrastu te glasove dijelimo na odrasle i dječje glasove a dječje glasove dijelimo na dječačke i djevojačke. Prema istraživanju Krnića (2015: 96) iako ne nalazimo formalnu podjelu dječjih glasova prema spolu, prepoznata je razlika između dječačkih i djevojačkih glasova pa se tako ističe da se glasovi dječaka od glasova djevojčica razlikuju u opsegu i voluminoznosti (Jerković, 2001: 126; Green, 1993; Špiler, 1972: 309; Rakijaš, 1971; Wilson, 1971). Dječje glasove prema boji dijelimo na soprane, mezosoprane i altove. Djeca soprani imaju opseg glasa od c^1 do e^2, mezosoprani od a do c^2, a altovi od g do g^1.

Špiler (1972: 309) ističe kako je opseg glasa kod djece u posebno uvježbanim zborovima nešto veći, posebice u pogledu gornje granice. Vrijedi napomenuti da u dvama navratima, govoreći o podjeli dječjih glasova, Jerković (2001: 124–126) i Špiler (1972: 296, 309) navode drugačije opsege dječjih glasova. Cvejić (1980: 166–167) i Završki (1979, 13–19) pak ne spominju mezosopran kao vrstu dječjeg glasa. Za dječje soprane Cvejić (1980: 166–167) navodi opseg od c^1 do g^2 (as^2), a za altove opseg od g do f^2 (fis^2, g^2). Ovakva podjela dječjih glasova, odnosno dodijeljeni im nazivi u podjeli prema opsegu glasa, sugerira da su dječji glasovi istovjetni ili barem jako slični ženskim glasovima, odnosno da nema ili gotovo nema razlike u bitnim odlikama između ženskog i dječjeg pjevanog tona. Kako se dječji glasovi u svim bitnim odlikama (opseg, boja, zvučnost) razlikuju od ženskih glasova, neispravno im je dodjeljivati imena ženskih glasova.

Prema Završkom (1999: 9), aktivnim bavljenjem glazbom, kod pjevača se stvara i razvija *čitava lepeza doživljaja* (radost, smirenje, borbenosti, nježnosti, odlučnosti, odrješitosti i sl.) koji mu obogaćuju emotivnu stranu života. Uloga klavirskog suradnika je biti sudionikom u razvoju gore navedenih doživljaja kod pjevača već prema obilježjima zbora.

Prema Radočaj-Jerković (2017: 9) glazbena umjetnost važan je dio umjetničkog područja kurikuluma i obrazovanja. Također navodi kako se tradicionalni koncept nastave glazbe temelji

na snažnom prisutnom učeničkom interesu za samostalnim izvođenjem glazbe pjevanjem i sviranjem. Zborsko pjevanje ima višeznačnu ulogu u razvoju različitih potreba i to potreba pojedinih učenika, potreba skupine učenika, potreba škole i potreba zajednice pri čemu se ostvaruje glazbena, odgojna, socijalna, kulturno - umjetnička i javna kulturna uloga zborskog pjevanja. Stoga je uloga zborskog pjevanja oplemenjivanje učeničkog doživljaja glazbene umjetnosti kroz stručno i kvalitetno izvođenje zborskog pjevanja (Radočaj-Jerković, 2017:13).

Pjevački zbor okuplja učenike sličnih glazbenih sposobnosti koji pokazuju interes za glazbu i pjevanje i žele sudjelovati u radu zbora, a to je značajna prednost u odnosu na razredno pjevačko okruženje. Nadalje, učenike koji žele postati članovi zbora zanima glazba te žele razviti svoje glazbene sposobnosti. Voditelj zbora oblikuje svoj umjetnički ili neumjetnički profil zbora odabirom repertoara, metodama i oblikom rada. Također, voditelj zbora „odgovoran je za dostizanje ili nedostizanje minimalne umjetničke razine pjevanja.“ Stoga glazbenu ulogu zborskog pjevanja definiramo kao „razvijanje glazbenih sposobnosti, sklonosti i vještina učenika radi zajedničkog stvaranja estetski prihvatljive i umjetnički relevantne glazbene izvedbe (Radočaj-Jerković, 2017: 15).

Radočaj-Jerković (2017:16) navodi da zborsko pjevanje ima snažnu socijalnu ulogu te tako članovi pjevačkih zborova „prihvaćaju zajedničke obrasce prihvatljivih i očekivanih ponašanja u skupini te pokazuju visoku razinu osjećaja za zajedništvo i grupnu koheziju.“ Nadalje, povezanost između pjevača i voditelja zbora i odnosi među pjevačima utječu na socijalnu ulogu pjevačkog zbora. Tako dobna heterogenost učenika pridonosi razvoju socijalnih kompetencija i vještina učenika. Neilson Graham (2015:7) navodi važnost stvaranja zdrave atmosfere na glazbenim pokusima koja mora biti „terapeutska“ što će pridonijeti kvalitetnijem radu zbora. Također, ističe kako pjevači također, moraju biti sposobni preuzeti odgovornost reproducirati te osvijestiti sluh za bolju aktivnost na glazbenim pokusima i javnim nastupima. U tom kontekstu socijalna uloga pjevačkog zbora definira se kao „poticanje pozitivnih modela ponašanja koji doprinose procesima socijalizacije učenika putem usvajanja kvalitetnih odgojno-obrazovnih glazbenih sadržaja te upoznavanja, suradnje i druženja s vršnjacima sličnih interesa, sustava vrijednosti i oblika ponašanja.“ (Radočaj-Jerković, 2017:17).

Bonshor (2018: 4) navodi kako pozitivna iskustva i sudjelovanje u uspješnim izvedbama povećavaju motivaciju za nastavak sudjelovanje u tim aktivnostima te razvijanje sposobnosti samomotivacije i povjerenja daljnjeg ulaganja u tu aktivnost. Također, smatra kako neverbalna komunikacija pjevača ima snažan utjecaj na publiku koja svojim pozitivnim ili negativnim odgovorom utječe na izvedbu i pjevačevo samopouzdanje (2018: 14). Odgojna uloga rada u

pjevačkom zboru sastoji se u poticanju razvoja svestranih mladih osoba koje rado rade u timu, koje su poduzetne, znatiželjne, tolerantne, odgovorne te otvorene za osobni i umjetnički razvoj. Radočaj-Jerković (2017: 69) prema Vukasović smatra da izvannastavne glazbene aktivnosti snažno utječu na oblikovanje estetske kulture škole te razvijanjem pozitivnog odnosa prema umjetničkom stvaralaštvu i kulturi pomaže u ostvarivanju estetskih zadataka odgoja. Prema njegovom mišljenju izvannastavne aktivnosti su „prikladne u suzbijanje kiča, šunda, industrije zabave i drugih nepoželjnih pojava u području kulture, umjetnosti i čovjekova života uopće." Kulturno – umjetnička uloga zborskog pjevanja definira se kao „promicanje kvalitetnih kulturnih i umjetničkih glazbenih sadržaja i vrijednosti među učenicima, učiteljima, roditeljima i drugom zainteresiranom publikom te obogaćenje kulturno – umjetničkog života školske zajednice.

U organizaciji zborskog pjevanja važno je postaviti ciljeve kojima će konačni ishod biti priprema zajedničke glazbene izvedbe. Tako se ciljevi temelje na odabiru pjevačkog repertoara, razini kvalitete koja se želi postići, objektivnim, prostornim, vremenskim i financijskim uvjetima, mogućnostima, sposobnostima i interesima voditelja i prethodnim rezultatima rada. Rad pjevačkog zbora organizira se na sljedeći način (Radočaj-Jerković, 2017: 101):

- planiranje zborskog programa
- provođenje audicije, selekcija i odabir pjevača
- organizacija rada unutar zborskih pokusa:
    - uvodni dio pokusa – zagrijavanje i tehničke vježbe,
    - obrada i učenje novih sadržaja
    - uvježbavanje i interpretacija
    - zaključni dio pokusa (glazbeni doživljaj)
- javno nastupanje
- kultura zbora

Kod planiranja zborskog programa važno je odrediti planove koji će biti fleksibilni u promjenama i u skladu s interesima i potrebama učenika. Također, važno je pažljivo odabrati repertoar za pjevanje prema glazbenim mogućnostima i interesima učenika vodeći brigu o glazbeno – estetskim i općeodgojnim kriterijima. Za odabir repertoara postoje različiti kriteriji. Skladbe moraju biti prilagođene dječjoj dobi glazbeno, tekstualno i razvojno – sadržajno (opseg pjesme, tekst, jezik, izgovor). Treba izabrati pjesme onog stila koje voditelj sam može otpjevati. (Campbell, 1995 prema Radočaj-Jerković, 2017: 103). Izvođenje aktivnost u radu s pjevačkim

zborom mora se unaprijed planirati kako bi bilo uspješno. Također, mora biti organizirano, zanimljivo i prilagođeno kako bi i pjevači i voditelj bili zadovoljni.

Novi članovi zbora moraju pristupiti audiciji. Audicija se sastoji od provjere glazbenog sluha, ritma, glazbene memorije i kvalitete pjevačkog glasa. Također, prilikom audicije potrebno je provjeriti osjećaj za intonaciju, sposobnost uočavanja dinamike i tempa, osjećaj za ritam, sposobnost kretanja uz glazbu. (Šulentić Begić, 2010 prema Radočaj-Jerković, 2017: 106). Ovi dijelovi pratit će se tijekom rada i napretka pjevača. Osim odabira pjevača, audicija služi za upoznavanje s karakternim osobinama učenika i upoznavanje s obilježjima glazbenih sposobnosti i pjevačkog glasa.

U organizaciji rada s pjevačkim zborom važno je koristiti metode, oblike i načine rada koji pridonose vedroj, radnoj i stvaralačkoj atmosferi. U uvodnom dijelu pokusa cilj je pripremiti glas i tijelo za rad i uvježbavanje i razvijanje tehničkih vještina potrebne za napredak pjevača i zbora. „Tehničke zborske vježbe uključuju sekvencijske modalitete za razvijanje pjevačkog držanja, disanja, glasa, dikcije i artikulacije kao i opće muzikalnosti.“ (Radočaj-Jerković, 2015)

Učenje novih skladbi glavna je aktivnost središnjeg djela glazbenog pokusa. Nove pjesme, ovisno o vrsti zbora, uče se po sluhu ili po notama. Pri učenju novih skladbi važno je voditeljevo pjevanje koje treba biti „intonativno precizno, izražajno, muzikalno i vokalno lijepo oblikovano upravo na onaj način koji će se očekivati i od učenika u završnoj fazi izvedbe.“ (Radočaj-Jerković, 2017:114)

Procesa uvježbavanja glazbenog djela sastoji se od ponavljanja dijelova skladbe i ispravljanja pogrešaka te razvijanja glazbene vještine. Time uvježbani dijelovi prelaze u naviku koja će omogućiti pjevačima slobodno izvođenje i učiniti ih zadovoljnima.

U završnom djelu pokusa važno je stvoriti dojam o cjelini glazbenog djela i rezultatima pokusa. Također, mogu se koristiti i vježbe za opuštanje pjevača usmjerene na disanje. Na kraju pokusa važno je stvoriti dojam o uspješnom glazbenom pokusu tako što će pjevači izvesti skladbu koju dobro poznaju i rado pjevaju.

Zadatak zborskog pjevanja promicanje je kvalitetnog umjetničkog rada kroz javne nastupe. Prema Radočaj-Jerković (2017: 120) utjecaj javnog nastupanja na pjevače „očituje se u stvaranju dodatnih motivacijskih faktora koji djeluju na kvalitetniji i predaniji rad učenika u pripremi koncerta.“

Kultura pjevačkog zbora očituje se u usklađivanju određenih elemenata kod pjevača kao što su disanje, boje glasova, intonacija, dinamika, pokreti i držanje. Time se odražava estetika zborskog pjevanja. Dissanayake smatra da zajedničko stvaranje glazbe potiče uzajamnost i uvažavanje, a sudionicima pruža osjećaj pripadnosti zajednici. (St. John, 2010 prema Radočaj-Jerković, 2017:132)

5. Uloga klavirskoga suradnika u radu s pjevačkim zborom

Prema Tagg (2013:145), klavirski suradnik je onaj koji u potpunosti razumije govor tijela pjevača, njegovo raspoloženje, izražajnost, stil interpretacije i kao takav doprinosi glazbenoj edukaciji mladih umjetnika. U tome odnosu, dirigent je umjetnički voditelj u glazbenom smislu između klavirskog suradnika i pjevača. Klavirski suradnik bi trebao ne samo pratiti pjevače već bi trebao interpretirati glazbu na najvišoj umjetničkoj razini te bi trebao biti usklađen sa dirigentovom interpretacijom djela. Što je znanje sviranja klavirskog suradnika veće te što je veza između dirigenta i klavirskog suradnika čvršća to će iskustvo zborskog pjevanja za pjevače i publiku biti intenzivnije. Kada su dirigent i klavirski suradnik ujednačeni, glazbeni pokusi odvijaju se jednostavnije i vjerojatnije je da će doći do značajnije umjetničke izvedbe na glazbenom pokusu i na koncertu.

Kokotsaki (2007) navodi teorijski model prema Sasanfar (2012:28) koji objašnjava kako se postiže kvaliteta izvedbe u slučaju ansambla s klavirskim suradnikom. Na temelju intervjua provedenih s klavirskim suradnicima utvrđuje pet općih područja: traženje ravnoteže, eksternalizacija pažnje, regulacija, raspoloživost vremena, postizanje integracije.

Rose (1981), Baker (2006) i Lee (2009) prema Sasanfar (2012:29) navodi da su istraživanja potvrdila važnost poznavanja raznovrsnog repertoara, poznavanje zvuka i jezika pjevača te važnost istančanih interpersonalnih vještina i visoku razinu razumijevanja ljudskih odnosa.

O greškama koje se pojavljuju u radu klavirskoga suradnika s grupom ili solistom pisao je Butler (1940:42) koji navodi neke od najčešćih pogrešaka u radu kao što su primjerice loša pozicija klavira prema kojoj najudaljeniji dio zbora ne čuje dobro klavir i počinje pjevati nesigurno pa čak i izvan tonaliteta, prečesta uporabu desnog pedala do mjere da zvuk klavira postaje zamagljen te se gubi jasan metar. U tom slučaju, Butler predlaže sviranje bez pedala tj. povezivanje melodije prstima. Također, navodi kako takvo sviranje ne dovodi do mogućnost „pokrivanja“ zbora. Ponekad i dirigent pogriješi kada tijekom glazbenog pokusa obraća pažnju više na pjevače u zboru nego na klavirskoga suradnika.

Klavirski suradnik nužan je član zbora ne samo na nastupima već i tijekom glazbenih pokusa. Naravno da se glazbeni pokusi mogu izvoditi i bez klavirskog suradnika. Međutim, klavirski suradnik daje dirigentu i zboru veću slobodu izričaja i mogućnost provođenja učinkovitijeg glazbenog pokusa. Banta (1989: 21-22) navodi kako učinkoviti glazbeni pokus podrazumijeva

tri ključna elementa: inspiriranog dirigenta, odgovarajući zbor i dobrog klavirskoga suradnika. Klavirski suradnik može biti od velikog utjecaja u pomaganju ili ometanju rada dirigenta ili zbora. Jasno i jednostavno dirigentovo dirigiranje sugerira osjećaj za glazbenu izvedbu zboru i klavirskom suradniku za razliku od nekontroliranog i prenaglašenog dirigiranja kojim se može poslati kriva glazbena poruka. Povremena opuštenost i vedrina tijekom glazbenog pokusa čine veliku razliku u rezultatima rada. Također, Banta smatra kako bi dirigent trebao biti tehnička podrška klavirskom suradniku, koji mu je partner u radu. Komuniciranje i prijateljstvo ili barem poštovanje između dirigenta i klavirskog suradnika podupire cjelovitost glazbenog pokusa i olakšava cijelom ansamblu da ispune ciljeve glazbenog pokusa.

5.1. Rad tijekom glazbenih pokusa pjevačkog zbora

Shenenberger (2009:66) navodi kako vježbe upjevavanja mogu povećati svijest zbora ako klavirski suradnik daje harmonijsku podlogu vježbama, naglašavajući smjer i fraziranje vježbi za upjevavanje i prijelaza između tonaliteta s dominantnim akordom koja im omogućava da dišu ritmički i da čuju sljedeći akord prije nego ga zapjevaju. Tijekom glazbenog pokusa, na početku procesa učenja skladbe, važno je pomoći pjevačima svirajući melodiju, odnosno znati prepoznati trenutak u kojem se treba „povući se i biti neprimjetan“ kako bi se pjevači osamostalili i postali sigurni u svoje dionice.

O zadaćama klavirskoga suradnika tijekom glazbenog pokusa piše Batey (2006:99-102) i navodi da je temeljna obveza klavirskoga suradnika da sluša zbor. On mora imati osjećaj za zborsku dionicu, osjetiti dah, tijek fraze, misliti zajedno s dirigentom i imati razumijevanja za dirigentske upute zboru. Također, važno je da klavirski suradnik ima sposobnost predvidjeti slabe točke zbora u određenoj skladbi i kako im pomoći. Tijekom glazbenog pokusa treba uskladiti tempo, dinamičke odnose i zadržati stalan ritam. Važno je da klavirski suradnik ima razumijevanja za dirigenta te da njegove odluke i autoritet tijekom glazbenih pokusa nikada ne dovodi u pitanje.

Nasuprot tome Bartle (1993:45) smatra da će pjevači razviti slabu kvalitetu tona ako se pri učenju nove skladbe pretjerano koristi klavir te sugerira učenje pjesme metodom imitacije. Tek kada su pjevači sigurni u točan notni tekst i tekst pjesme on savjetuje upotrebu klavira i angažman klavirskoga suradnika koji tada postaje pratnja glasu. On također navodi razliku glasnoće i načina sviranja prilikom pratnje mlađeg i starijeg dječjeg pjevačkog zbora. Kod

mlađeg pjevačkog zbora važno je da pratnja bude lagana kako ne bi prekrivala još volumenom slabije dječje glasove. Treba napomenuti da kada se radi na procesu impostacije dječjih glasova glasnoća klavirske pratnje treba biti prilagođena njihovoj jačini kako bi pjevači mogli razviti vještinu slušanja slušajući sebe.

Bartle (1993:29) ističe važnost usklađivanja pravog tempa skladbe između zbora i klavirskog suradnika na glazbenim pokusima. Pravi tempo usklađen na glazbenim pokusima uvelike utječe na umjetnički izričaj izvedbe.

Kurt Adler (1976) govori o važnosti odnosa pjevača i klavirskog suradnika. Prema Adleru

„Taj plamen kreativnosti stvorit će u klavirskom suradniku istovremeno osjećaj sluge i vladara: pokornog sluge skladatelju djela i odanog čuvara samog umjetničkog djela, ali i vladara uzajamnog djelovanja osobnosti koji je tvorac glazbe. U tome trenutku, klavirski suradnik bit će najbliži umjetnosti“ (Prijevod Z. Glibušić). [19]

Klavirski suradnik može sudjelovati u radu zbora tako da olakša proces priprema tijekom glazbenog pokusa. Klavirski suradnik ne treba tijekom glazbenog pokusa pokušavati kontrolirati tijek pokusa na klaviru, svirati dok dirigent govori te isticati intonaciju kada nije potrebno. Takav stav klavirskoga suradnika nimalo ne pomaže glazbenom pokusu. Također, on ne smije svirati netočne intonacije prilikom sviranja melodije ili svirati bez glazbene izražajnosti jer takvo postupanje utječe loše na proces učenja kod mladih pjevača (Tagg 2013:144).

U literaturi se navode i primjeri u kojima dirigent nema klavirskoga suradnika tijekom glazbenih pokusa i mora preuzimati njegovu funkciju. No ako to nije slučaj, dirigent mora uzeti u obzir činjenicu da ipak ima klavirskoga suradnika pored sebe i ne smije preuzimati njegov dio posla. Prema Smith i Sataloff (2013:149) dirigent koji preuzima zadatke klavirskoga suradnika prilikom vježbi upjevavanja ne može kritički slušati zbor kojim dirigira. Pjevači trebaju pripremiti svoje tijelo za pjevanje, no ako se dirigent bavi poslom klavirskoga suradnika, moguće je da će priprema pjevača za pjevanje biti manje kvalitetna. Nadalje, klavir ima mehanizam udaraljke te pri glasnom i neprilagođenom udarcu može doći do stiskanja i napetosti u grlu pjevača prilikom imitiranja udarca. Prilikom upjevavanja potrebno je od pjevača tražiti da zamisle intonacije prije zapjeva što zahtjeva veću koncentraciju. Smith i Staloff smatraju da

[19] “This flame of creativeness will make the accompanist feel servant and master at the same time: humble servant of the composer and faithful guardian of the work, but also master of the free interplay of personality; creator of music. In such moment, the accompanist will stand on the highest rung of the ladder tha leads into the elysium of Art“ (Adler 1976:240).

upotreba klavira pri vježbama upjevavanja ne razvija sposobnost slušanja kod pjevača te navode kako to ne znači da treba u potpunosti isključiti upotrebu klavira prilikom vježbi upjevavanja već klavirsku pratnju koristiti kao harmonijsku podlogu u postupku formiranja glasa.

Hannan (2003,74) smatra da klavirski suradnik tijekom glazbenog pokusa mora biti pažljiv kako ne bi usporio proces glazbenog pokusa. Takvo predviđanje zahtijeva usmjernost na detalje, jasno poznavanje dirigentskog pristupa i pozornost na sve upute.

Brinson i Demorest (2014, 279) također ističu važnost uloge klavirskoga suradnika na glazbenim pokusima. Klavirski suradnik mora slijediti upute dirigenta, dobro poznavati partituru te znati predvidjeti treba li odsvirati određeni dio skladbe ili samo dati intonaciju. Pritom je važno da su dirigentske upute jasne, nedvosmislene i učinkovite.

Klavirski suradnik mora dobro poznavati i mehaniku instrumenta na kojemu svira. Adler (1976:21) smatra da će to znanje pomoći u stvaranju ljepšeg i prilagodljivog tona. Također, klavirski suradnici često na glazbenim pokusima moraju prilagoditi svoje sviranje ovisno o glazbenom stilu skladbe. Adler (1976:113) navodi da klavirski suradnik treba prije glazbenog pokusa proučiti novo djelo (dinamiku, agogiku[20], boje, pedal) kako bi njegovo sviranje na glazbenom pokusu bilo sigurno, suptilno, prilagodljivo te kako bi najtočnije mogao slijediti glas. Vezano uz uporabu pedala, autor predlaže uporabu lijevog pedala radi stvaranja novih boja u zvuku pratnje. Zadatak klavirskoga suradnika je kako navodi Adler da pomno nadzire tijek izvedbe i reagira uravnoteženo što omogućuje glazbeni užitak kako publici tako i umjetnicima izvođačima.

Svaki se izvođač tijekom izvedbe oslanja na klavirsku podršku. Klavirska podrška, u glazbenom smislu, znači istaknuto sviranje bas linije (ne preglasno) te jasna priprema za zapjev pjevačima.

Budući da tijekom glazbenog pokusa istovremeno sudjeluju zbor, dirigent i klavirski suradnik oni neizbježno utječu jedni na druge. Prema istraživanjima koje je provela Sansafar, klavirski suradnik može utjecati na glazbeni izričaj zbora, na pjevačku sposobnost članova zbora i na njihovu gestikulaciju. Tako Castiglione (2002) prema Sasanfar (2012:30) navodi da klavirska pratnja utječe na pjevače i na njihov doživljaj dirigentovih pokreta tijekom izvedbe. Grimland (2005) prema Sasanfar (2012:30) ističe da iskusni dirigent potiče klavirskoga suradnika da oblikuju glazbene fraze za pjevače tijekom glazbenog pokusa. Sasanfar (2012:32) je istraživala

[20] Agogika je (prema grč.: vođenje), u glazbi, skupni naziv za neznatne promjene tempa (ubrzavanje, usporavanje, zadržavanje), koje izvođač mjestimice unosi u interpretaciju glazbenih djela. http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=812. Pristupljeno 12. kolovoza 2017.

učinak glazbene pratnje (u odgojno-obrazovnim ustanovama) na pjevačku sposobnost djece odnosno na koji način različite vrste klavirske pratnje utječu na brže i lakše razvijanje osjećaja za tonalitet prilikom pjevanja djece predškolske dobi. Usporedila je kvalitetu pjevanja uz jednostavnu harmonijsku pratnju s jedne strane s progresivnom, virtuoznom klavirskom pratnjom. Tijekom istraživanja djeca su prvo slušala samo melodiju. Nakon što su se upoznali s melodijom, slušali su melodiju uz harmonijsku pratnju i konačno su pjevali uz harmonijsku pratnju. U svrhu istraživanja djeca su podijeljena u dvije skupine: kontrolnu i eksperimentalnu. Nakon godinu dana ovakvog pristupa nastavi pjevanja napravljene su snimke izvedbi prema kojima je napravljena procjena sposobnosti pjevanja u tonalitetu. Rezultati istraživanja pokazali su da se dvije navedene skupine razlikuju u kvaliteti izvedbe. Eksperimentalna skupina je više voljela progresivnu pratnju. Djeca eksperimentalne skupine pjevala su s boljim osjećajem za tonalitet zbog kombinacije melodije i harmonijske pratnje tijekom procesa učenja. Također, Atterbury i Silcox (1993) prema Sasanfar (2012:32) navodi istraživanje utjecaja klavirske pratnje na pjevačku sposobnost djece predškolske dobi. U ovom su se istraživanju uspoređivali učinci poučavanja pjevanja bez pratnje i pjevanja uz harmonijsku pratnju. Prema rezultatima istraživanja između kontrolne i eksperimentalne skupine nisu utvrđene razlike u učincima.

Suradnju dirigenta i klavirskog suradnika istraživali su 1975. godine Haberlen i Gibbons. Autori navode (1975:11-13) da je za uspjeh glazbenog pokusa ključan dirigentov plan glazbenog pokusa i artikulacija toga plana. Oni smatraju da tijekom glazbenog pokusa dirigent i klavirski suradnik moraju razgovarati te da klavirski suradnik mora naučiti koristiti tehnike koje podupiru dirigentove metode tijekom glazbenog pokusa. Također navode da su česte situacije u glazbenim pokusima kada se klavirskom suradniku ne daju nikakve uputa i pri tome se od njega očekuje da „čita dirigentove misli“. Iako se stilovi i metode dirigiranja razlikuju ako su oni jasni i konstantni nakon nekog vremena klavirski suradnik se na njih može naviknuti.

Glazbeni pokus najčešće započinje vježbama upjevavanja zbora, a vježbe slijede kromatski gore ili dolje. Važno je da klavirski suradnik bude spreman za brzo moduliranje i održavanje čvrstog ritmičkog temelja. Korisno je dodati i cijeli akord tonaliteta kako bi se održao osjećaj trajanja tonaliteta. Haberlen i Gibbons ističu da se pedal ne svira tijekom vježbi upjevavanja kako bi pjevači bili u mogućnosti čuti jedne druge. Tijekom srednjeg dijela glazbenog pokusa, dirigent će zadavati mnogo uputa klavirskom suradniku i zboru te je zadaća klavirskog suradnika da preuzme odgovornost za sve upute bez obzira kome su upućene. Važno je da upute ne shvaća osobno te da reagira i na fizičke znakove te da je sposoban predvidjeti početak i kraj. Klavirski suradnik treba biti svjestan odnosa klavirske pratnje i cjelokupne strukture skladbe.

Govoreći o dinamici glazbenog pokusa autori ističu da je dobar glazbeni pokus, pokus koji je zanimljiv kako dirigentu tako i zboru i klavirskom suradniku. Na kraju autori zaključuju da je preduvjet uspješnog glazbenog pokusa jedan element, a to je da je potrebno znati slijediti dirigenta i djelovati kao drugi voditelj, a ne kao sljedbenik zbora.

Wingard (1963, 144-145) smatra da dobar klavirski suradnik mora imati puno iskustva i sposobnost brze prilagodbe neočekivanim situacijama. Navodi da su očekivanja dirigenta prema klavirskom suradniku na glazbenim pokusima više od samo sviranja točnih nota, ritma i dinamičkih oznaka u notnom zapisu. Važno je da klavirski suradnik bude upoznat sa tekstom skladbe koja se uči na glazbenim pokusima. Od klavirskoga suradnika se očekuje da pažljivo sluša tijekom glazbenog pokusa i održava ravnotežu sa pjevačima u zboru. Tijekom glazbenih pokusa i prije nastupa dirigent treba provjeriti ima li klavirski suradnik odgovarajući notni zapis i u slučaju složene partiture, osobu za okretanje stranica. Kada su ovi uvjeti zadovoljeni, klavirski suradnik može pomoći u slučaju neočekivane situacije tijekom izvedbe zbora na nastupu. Wingard zaključuje kako klavirski suradnik ima koristi od rada s ansamblom jer razvija odgovornost i jača samopouzdanje.

5.2. Umjetnička suradnja u okviru javnih nastupa

Adler (1976:113) smatra kako iskusni klavirski suradnik na nastupu treba započeti skladbu s predodžbom o kraju skladbe kako bi pripremio zapjev, odnosno nastup zboru. Na ponašanje klavirskog suradnika tijekom izvedbe utječu brojni čimbenici, navodi Rosser (2005:3). To mogu biti fizička ograničenja, sama atmosfera izvedbe i očekivanja publike. Navedeni čimbenici utječu i na kvalitetu izvedbe. Čini se da klavirski suradnik pada u pozadinu izvedbe uzimajući si ulogu pratitelja koji je fokusiran na potrebe solista, prilagođavajući se ako je nužno u slučaju pogrešaka ili kao odgovor na spontana odstupanja od dogovorenog tempa i ostalih dogovorenih obilježja izvedbe. Na ovaj način njegova uloga je više reaktivna. U tom slučaju društveno-povijesni čimbenici imaju važnu ulogu jer su i publika i solisti kroz povijest i razvoj društva očekivali od korepetitora da ima samo „pozadinsku“ ulogu, što je postalo nekorektnom konvencijom.

Čimbenici koji utječu na ponašanje korepetitora tijekom pratnje mogu biti poticajni i nepoticajni. No, općenito to su tri vrste čimbenika:

- društveno-kulturalni − kao što su uvjeti izvedbe,
- interpersonalni čimbenici − kao što je blizina i položaj solista, dinamika skupine, primjerice koliko se dobro korepetitor poznaje i slaže sa solistom,
- društveno-povijesni čimbenici − kao primjerice glazbeni stil, izvedbene prakse i pravila ponašanja.

Konačni ishod izvedbe ovisit će o interakciji sve tri vrste čimbenika.

Sasanfar (2012:10) je provela istraživanje koje je imalo za cilj ispitati kakav je slušni i vizualni utjecaj klavirskoga suradnika na percepciju publike o izvedbi. Rezultati istraživanja pokazali su da su nastupi sa slušno izražajnom klavirskom pratnjom ocijenjenjeni bolje nego nastupi sa manje slušno izražajnom klavirskom pratnjom. Nadalje, izvedbe s vizualno izražajnom pratnjom ocijenjene su bolje od izvedbi s vizualno neizražajnom pratnjom. Ispitanici su naveli da se njihove prosudbe temelje na nizu čimbenika uključujući određene glazbene elemente, stupanj fizičkih kretnji i na suradnji između izvođača. Više od polovice ispitanika izjavilo je da pažnju posvećuju jednako i pjevačima i klavirskom suradniku. Ispitanici su naveli da suradnički odnos te glazbenu izražajnost pjevača smatraju važnijom od ostalih čimbenika koji uključuju fizičku ekspresivnost pjevača, glazbenu ekspresivnost klavirskoga suradnika.

Lindo (1916:47) prema Sasanfar (2012:25) navodi da se klavirski suradnik mora uskladiti s raspoloženjem solista. Nadalje, navodi kako se svaka dinamička promjena mora dogoditi istodobno kod pjevača i klavirskoga suradnika. Moore (1944:30-31) prema Sasanfar (2012:25) navodi kako klavirski suradnik mora dobro poznavati skladbu i izvedbu pjevača kako bi mogao predvidjeti primjerice *rubato*[21] ili neke druge solističke izvedbene slobode.

O tome koliko je važna vještina slušanja prilikom pratnje piše Bos (1949:14-15) kada opisuje slušanje kao kvalitativno i kvantitativno pitanje. Slušanje je prema Bosu pitanje kvantitete jer pomaže dobivanju pravilne dinamičke ravnoteže između solista i pijanista dok je ono i pitanje kvalitete utoliko što utječe na povezivanje tona tijekom suradnje.

Sposobnost korepetitora da mijenja stil sviranja u skladu sa stilom, žanrom i instrumentom kao izvorom glazbe je također važna. Tako on mora prenijeti učinak instrumenta kao učinak klavira kada svira orkestralne transkripte, imitira ili replicira zvukove nekog instrumenta na kojem se izvorno svira (Katz, 2009; Lindo 1916 u Sansanfar 2012:26). Sasanfar (2012:36) navodi kako

[21] „Rubato (tal.) je oznaka za tempo koji izvođač u određenom odlomku, primjenjujući agogičke slobode, može neznatno smanjivati ili povećavati brzinu izvođenja.“ http://proleksis.lzmk.hr/44400/. Pristupljeno 16. kolovoza 2017.

je istraživanjem utvrđeno da određeni elementi izvedbe utječu na percepciju ekspresivnosti, uključujući ritam i vrijeme, dinamiku, artikulaciju i fizički pokret. Ovi elementi na različite načine doprinose stavu odnosno percepciji ekspresivnosti promatrača. Utvrđeno je i da zvučne i vizualne informacije pridonose prosudbi percepcije izražajnosti glazbene izvedbe.

Profesionalno iskustvo klavirskoga suradnika smatra se važnim za razvoj vještine prilagodbe novonastalim situacijama, osobito kada je riječ o javnim nastupima.

6. Formalno-interpretativna analiza skladbi za dječji zbor uz klavirsku pratnju

U ovom se poglavlju analiziraju se umjetničke skladbe namijenjene dječjem pjevačkom zboru mlađe i starijedobi i to na formalnoj i interpretacijskoj razini. Analiza se odnosi na instrumentalnu (klavirsku) pratnju u sljedećim skladbama:

- Lovro Županović: *Šala*
- Ivo Lhotka-Kalinski: *Cvrčak cvrk pred mikrofonom*
- Davor Bobić: *Bijeli jelen*
- Felix Mendelssohn-Bartholdy: *Đurđica*
- Adalbert Marković: *Lipa.*

Navedene skladbe izveli su Dječji zbor „Osječki zumbići" i Dječji zbor „Brevis" na državnom zborskom natjecanju pod nazivom *60. glazbenim svečanostima hrvatske mladeži u Varaždinu* na kojem su se navedeni zborovi natjecali u dvije dobne kategorije A2 i B2. [22]
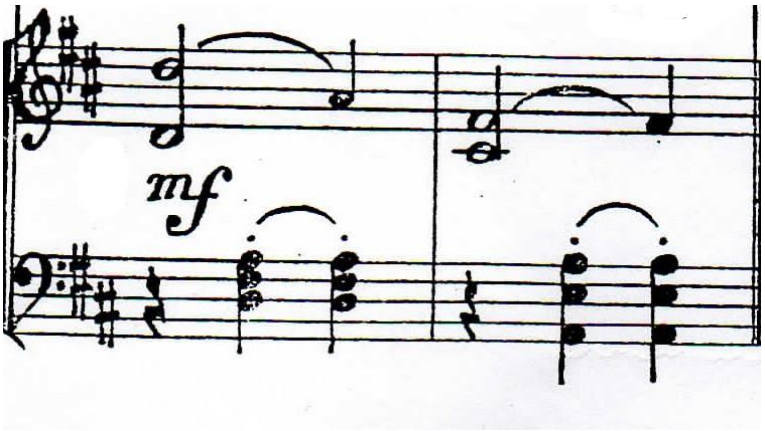
[22]
Dječji zbor „Osječki zumbići" osnovan je 1989. godine. U godinama od osnutka, zbor je stekao status jednog od najpriznatijih hrvatskih dječjih zborova o čemu svjedoče osvojene brojne državne nagrade. Na državnim natjecanjima zborova, dječji zbor „Osječki zumbići" su čak deset puta osvojili naslov državnih prvaka u kategoriji dječjih pjevačkih zborova, a za ostvaren poseban doprinos glazbenoj kulturi nagrađeni su Pečatom grada Osijeka. Zbor je nastupio na brojnim dječjim festivalima kao što su: *Hrvatski dječji festival* (Zagreb), *Plavi leptir* (Rijeka), *Cro Patria* (Split) i mnogi drugi. Zbor je do sada snimio sedam albuma, snimio pjesme za CD u školskim udžbenicima *Glazbeni krug* (1,2,3), te CD Zavičajna pjesmarica. Članovi zbora redovito sudjeluju u operama Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku kao operni dječji zbor ili u solističkim dječjim ulogama. (G. Puccini: *La Boheme, Gianni Schicchi, Tosca*, G. Bizet: *Carmen* i još mnogo drugih. Zbor okuplja 120 djece predškolske i školske dobi od 5 do 12 godina koji djeluju u nekoliko skupina. Dirigentica i umjetnička voditeljica zbora od 1995. godine je Antoaneta Radočaj-Jerković, a klavirski suradnik Davor Dedić. Današnja voditeljica zbora je Majda Milinović, a klavirski suradnici su Zvonimir Glibušić i Martina Proleta.
Dječji zbor Brevis osnovan je 2003. godine kao pomladak Vokalnog ansambla Brevis s ciljem otvaranja mogućnosti za daljnje pjevačko napredovanje najuspješnijim članicama dječjeg zbora „Osječki zumbići". Zbor trenutno okuplja pedesetak djevojaka od 12 do 16 godina. U većim projektima, zbor često sudjeluje zajedno s Vokalnim ansamblom „Brevis", ali ostvaruje i zapažene samostalne nagrade. Zbor je do sada samostalno nastupao na koncertnim turnejama, festivalima i natjecanjima u Poljskoj, Velikoj Britaniji, Austriji, Njemačkoj, Grčkoj, Italiji, Bosni i Hercegovini i Mađarskoj. Na nacionalnim i međunarodnim zborskim natjecanjima Dječji zbor Brevis osvojio je sljedeće nagrade: prva nagrada i prvo mjesto na državnom natjecanju pjevačkih zborova u Varaždinu (2003. i 2017.), treća nagrada na međunarodnom natjecanju zborova „Il Garda in Coro" u Malcesineu (2007.), Italija, prva nagrada i prvo mjesto na vrlo značajnom natjecanju zborova „Llangollen Music Eisteddfod" u Velikoj Britaniji (2010.). (Izvor: GRM POLIFONIJA, Promidžbena knjižica). Umjetnička voditeljica zbora i dirigentica zbora od osnutka je Antoaneta Radočaj-Jerković, a klavirski suradnik Davor Dedić. Od 2016. godine dirigentica zbora je Anja Papa, a klavirski suradnik Zvonimir Glibušić.
Autor rada sudjeluje od 2012. godine u radu GRM Polifonija u svojstvu korepetitora i prati dječji zbor „Osječki zumbići" te dječji zbor „Brevis" što mu pruža izravan uvid u rad korepetitora s pjevačkim zborom i različita korisna iskustva u glazbenoj suradnji kroz redovite, brojne probe, koncerte, radionice i nastupe na natjecanjima (županijska, regionalna i državna). Na samom početku suradnje s GRM Polifonija obavljao sam poslove korepetitora dječjem zboru „Osječki zumbići" kojeg čine 3 skupine prema dobi djece. Godine 2016. osnovan je i

Formalno-interpretacijska analiza odnosi se na formalna i izražajna obilježja skladbi kao što su: struktura (oblik), melodija, ritam, dinamika i boja, agogika, odnos instrumentalne pratnje i melodije, tekst i njegov sadržaj, karakter skladbe i moguće poteškoće u izvedbi.

6.1. Lovro Županović: *Šala*

Skladba *Šala* djelo je kompozitora Lovre Županovića a stihove je napisao Ratko Zvrko. Kompozicija je dvodjelnog oblika napisana u tročetvrtinskoj mjeri. Cijela skladba je u tonalitetu D-dura. Skladba započinje instrumentalnim klavirskim uvodom od dva takta, a taj se ritam klavirske pratnje proteže kroz cijelu skladbu. Zbor mora obratiti pozornost na uvodni dio skladbe i biti pripremljen jer je uvod skladbe kratak što može predstavljati problem u točnosti zapjeva početne intonacije.

dječji zbor „Brevis“ za članice u dobi od 12 do 16 godina. Glazbeni pokusi oba zbora održavaju se dva puta tjedno. Redovit rad i aktivnosti tijekom godine uključuju najmanje dva velika koncerta, brojne lokalne nastupe i radionice. Za županijsko i državno natjecanje dječjih zborova navedeni zborovi su se počeli pripremati već početkom školske godine na redovitim probama da bi se pokusi pred samo natjecanje tjedno udvostručili. Repertoar za spomenuto natjecanje pomno je pripremljen kako bi se što lakše mogle analizirati skladbe i započeti sa radom na skladbama na glazbenim pokusima. Prije državnog natjecanja održano je i županijsko natjecanje na kojem su oba zbora morala izvesti pripremljeni repertoar kako bi mogli sudjelovati na državnom natjecanju - 60. glazbenim svečanostima u Varaždinu. Dječji zbor „Osječki zumbići“ natjecao se u A2 kategoriji (mlađi uzrast djece kulturno-umjetničkih društava) a dječji zbor „Brevis“ u B2 kategoriji (učenici od 5.-8. razreda kulturno-umjetničkih društava). Zadana skladba u A2 kategoriji bila je „Bijeli Jelen“ čiju je glazbu napisao kompozitor Davor Bobić a stihove Vladimir Nazor. U B2 kategoriji zadana skladba bila je „Dohvati mi tata mjesec“ kompozitora Ivana Josipa Skendera, stihove je napisao Grigor Vitez. Repertoar dječjeg zbora „Osječki zumbići“ činile su sljedeće skladbe:
1. L. Županović: *Šala,*
2. Z. Grgošević: *Igra kolo,*
3.D. Bobić: *Bijeli jelen,*
4. I. Lhotka-Kalinski: *Cvrčak cvrk pred mikrofonom*.
Dječji zbor „Brevis“ izvodio je skladbe po sljedećem redoslijedu:
1. I. J. Skender: *Dohvati mi tata mjesec,*
2. M. Koscar: *Cosy cat nap,*
3. F. Mendelssohn-Bartholdy: *Đurđica,*
4. A. Marković: *Lipa*.
Skladba br. 2 („Osječki zumbići“) i skladbe br. 1 i 2 (dječji zbor „Brevis“) izvodile su se *a capella*. U radu se daje analiza izvedenih skladbi vezano uz klavirsku pratnju istih. Suradnja, timski rad i zalaganje autora ovoga diplomskog rada kao klavirskog suradnika i voditeljica zborova u pripremi bogatog i raznovrsnog repertoara polučilo je uspješne izvedbe oba zbora. Naime, dječji zbor „Osječki zumbići“ u A2 kategoriji osvojio je srebrnu plaketu i 1. mjesto sa 89,50 bodova pod vodstvom dirigentice Majde Milinović i korepetitora Zvonimira Glibušića. Istovremeno dječji pjevački zbor starijeg uzrasta „Brevis“ u B2 kategoriji osvojio je zlatnu plaketu i 1. mjesto sa 96,00 bodova (ujedno i najveći broj bodova na cijelom državnom natjecanju) pod vodstvom dirigentice Anje Papa i korepetitora Zvonimira Glibušića.
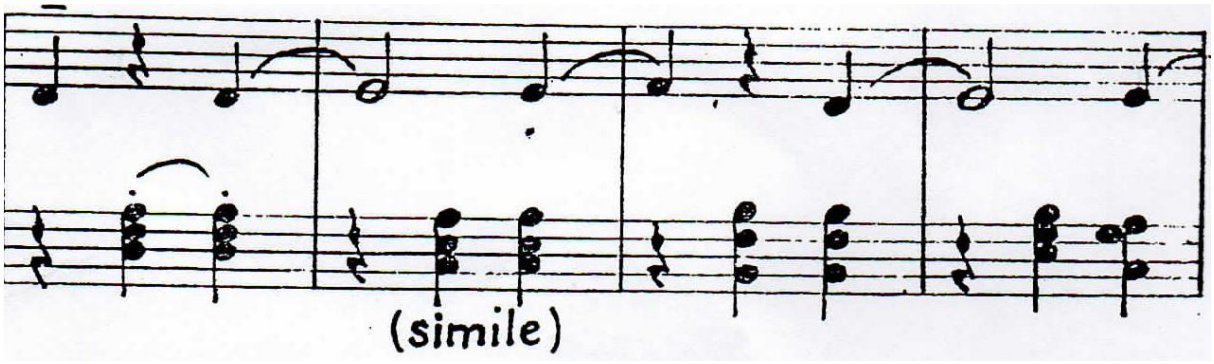


Primjer br. 1, Županović: Šala, taktovi 1-2.

Melodija skladbe ima raspon od velike sekste (d^1 – h^1), pjevna je i nije skokovita. Jedini zahtjevniji melodijski skok u intervalu čiste kvinte nalazimo pred kraj skladbe. Također, melodijska linija na nekim dijelovima isprekidana je pauzom između prve i treće dobe te stvara kod pjevača osjećaj trodobne mjere. Naglasci proizlaze iz sadržaja teksta.

Dinamika skladbe je najčešće u *mf* [23]osim vrhunca skladbe koji je u *f*[24] dinamici. Prema Završkom (1999: 61), dobro dinamičko nijansiranje služi nam da u kompoziciji izbjegnemo jednoličnost (monotoniju). Skladba je nježnog karaktera te je tekst skladbe primjeren dječjem uzrastu. Prema Radočaj-Jerković „tekst i sadržaj pjesme značajke su pjesme s kojom će se učenici najprije poistovjetiti, stoga je neizmjerno važno da je sadržajna i emotivna pozadina pjesme primjerena dobi učenika“ (2017: 102).

Klavirska pratnja je jednostavna, temelji se na repetiranju karakterističnog jednostavnog motiva, što znači da desna ruka uvijek svira prvu dobu, dok lijeva ruka ima isti ritamski obrazac (pauza na prvoj dobi) kroz cijelu skladbu.

[23] „… a između njih je niz prijelaznih stupnjeva, npr. srednje jako (mezzoforte, mf)…“ https://www.hrleksikon.info/definicija/dinamika.html. Pristupljeno 9. siječnja 2018.
[24] „Forte (tal.:jako), glazb. oznaka za snažno, glasno izvođenje.“ https://www.hrleksikon.info/definicija/forte.html. Pristupljeno 9. siječnja 2018.
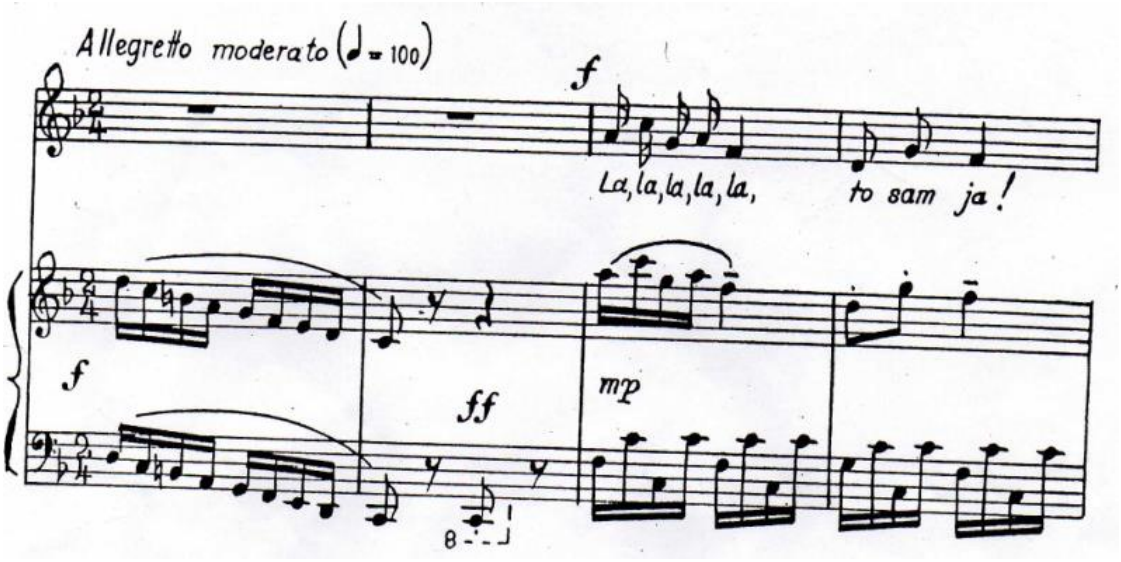


Primjer br. 2, Županović: Šala, taktovi 3-6.

U interpretaciji ove skladbe važan je sklad između dječjeg pjevačkog zbora i klavirskoga suradnika. Klavirski suradnik u ovoj skladbi donosi harmonijsku pratnju te nema mogućnost izražanja zahtjevnih vrsta klavirskih tehnika. Stabilna klavirska pratnja mora biti oslonac pjevačima za točan tempo. Prema Završkom (1999: 48) važno je točno izdržavanje dužine tonova i pauza kako bi ritmička preciznost kod pjevača i instrumentalne pratnje klavirskoga suradnika bila temelj za dobru interpretaciju.

6.2. Ivo Lhotka-Kalinski: *Cvrčak cvrk pred mikrofonom*
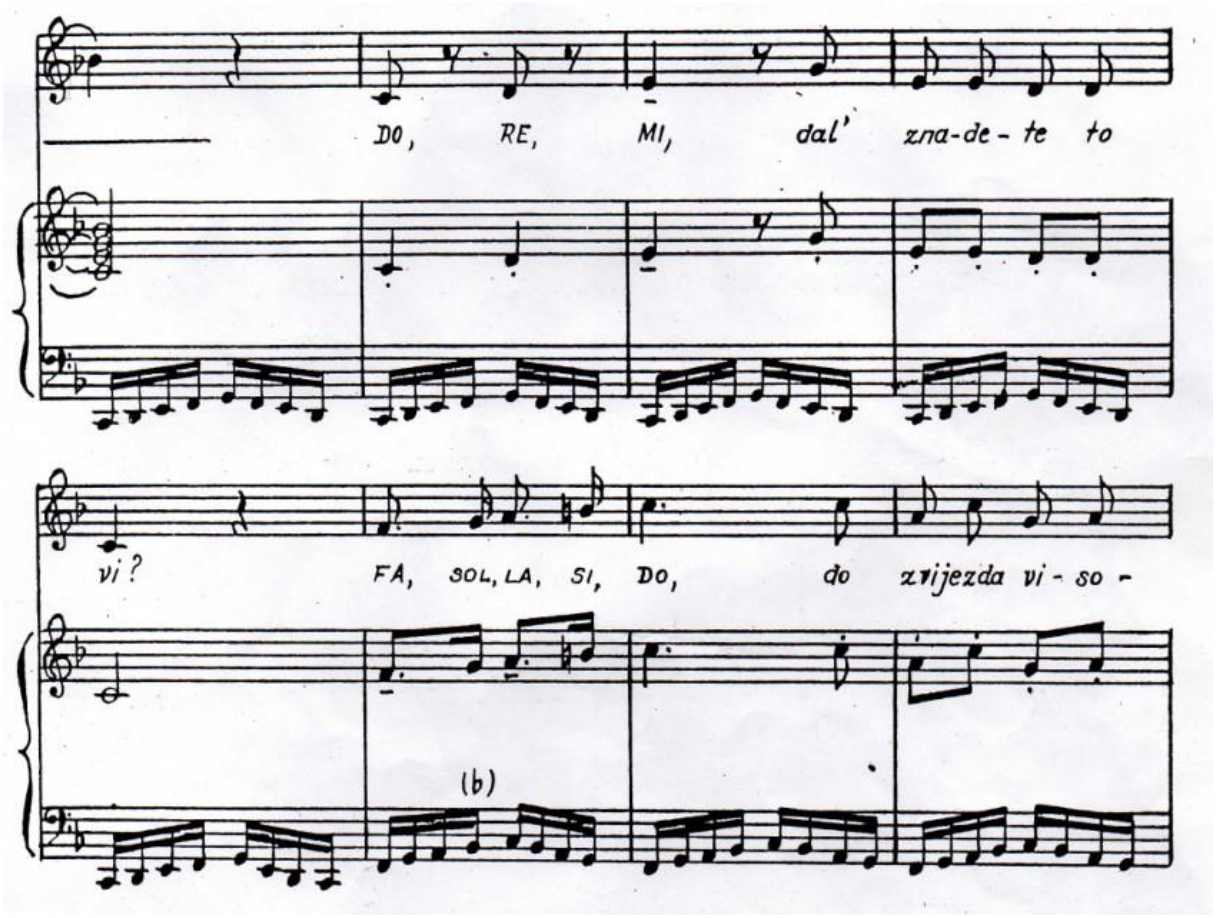
Skladba skladatelja Lhotke-Kalinskog: *Cvrčak cvrk pred mikrofonom* djelo je kompozitora Ive Lhotke-Kalinskog i tekstopisca Stjepana Jakševca iz zbirke skladbi „Nasmijani svijet“ koja je nastala 1961. godine. Kompozicije iz zbirke često se izvode na natjecanjima zbog pjevnih i lako pamtljivih melodija te raznolikih klavirskih pratnji.

Tonalitet skladbe je F-dur. Skladba započinje instrumentalnim klavirskim uvodom, silaznom ljestvičnom pasažom od dva takta.
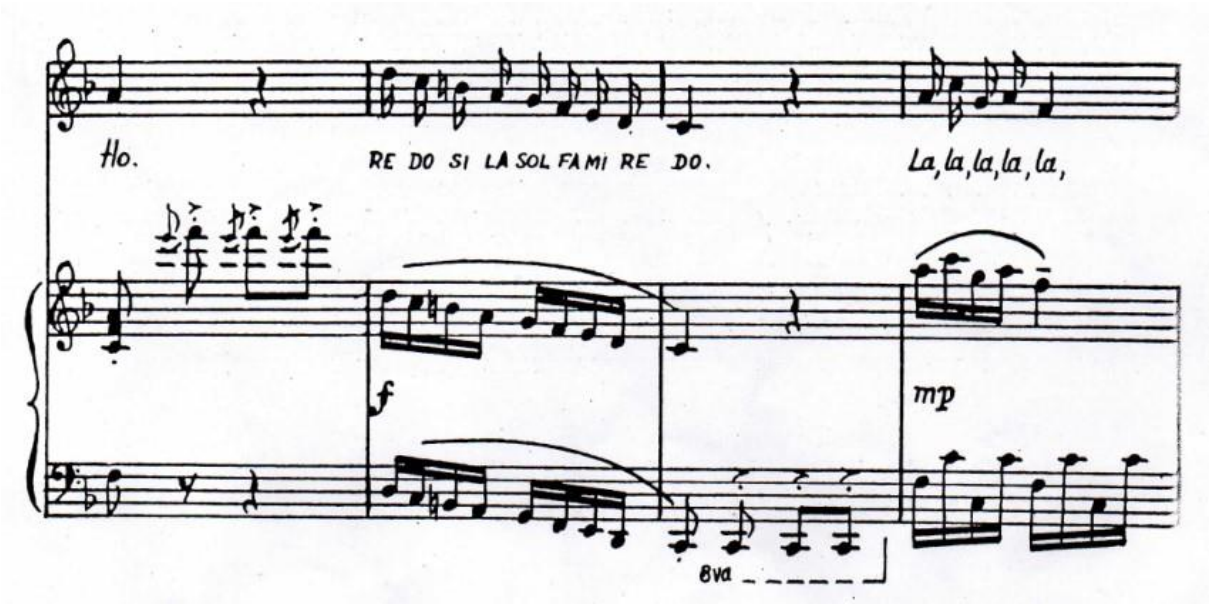


Primjer br. 3, Lhotka-Kalinski: Cvrčak cvrk pred mikrofonom, taktovi 1-4.

Ova kompozicija je ujedno i korisna za učenje glazbene solmizacije jer se višekratno ističu i uzlazna i silazna solmizacijska ljestvica (do, re, mi, fa, so, la, si i do). Na taj način djeca se uče pravilnoj glazbenoj intonaciji uz veselu, pjevnu, ali i zahtjevnu melodiju.
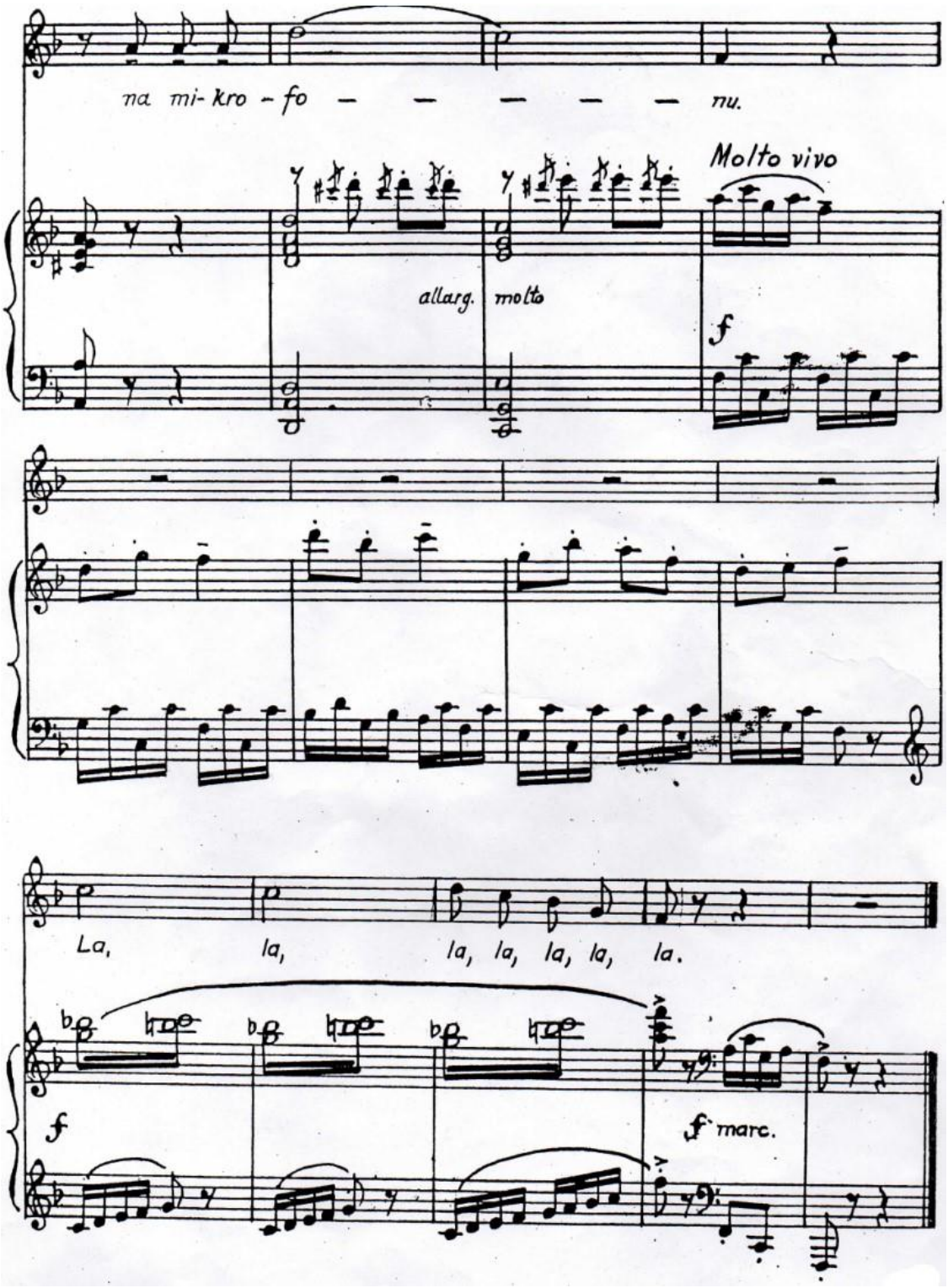


Primjer br. 4, Lhotka-Kalinski: Cvrčak cvrk pred mikrofonom, taktovi 17-24.



Primjer br. 5, Lhotka-Kalinski: Cvrčak cvrk pred mikrofonom, taktovi 29-32.

Klavirska pratnja sastoji se od albertinskog basa[25] u šesnaestinkama u lijevoj ruci i melodijske linije u desnoj popraćena akordima. U akordima je važno istaknuti gornji glas, koji je ujedno i melodija. Šesnaestinke u lijevoj ruci klavirske pratnje označavaju protok skladbe te moraju biti artikulirane kako bi klavirski suradnik u pratnji održao stabilan tempo.

[25] „Jednostavno akordičko razlaganje, tipično za ranu klasiku, često se naziva Albertinskim basovima.“ (Skovran, Peričić 1991: 20)



Primjer br. 6, Lhotka-Kalinski: Cvrčak cvrk pred mikrofonom, taktovi 41-56.

Tempo skladbe je *Allegro moderato*[26] što označava i karakter skladbe koji je veseo i razigran. Pojavljuju se još dvije oznake tempa, *Sostenuto libero* i *Molto vivo* u zadnjem dijelu skladbe.

[26] „Allegro (tal.: veselo) je glazbena oznaka za brz tempo; javlja se i u kombinacijama: allegro moderato …“ https://www.hrleksikon.info/definicija/allegro.html. Pristupljeno 9. siječnja 2018.

Važno je točno odrediti i uvježbati promjene tempa prije izvedbe. Melodija skladbe ima raspon velike none (c^1-d^2) te je raznolika u dinamici koja gradira od od *p*[27] do *f*[28].

Dijelovi se mijenjaju prema sadržaju teksta te su prvi i zadnji dio skladbe slični. Skladba završava codom[29] u kojoj klavirski suradnik završava motivom koji opisuje pjevanje cvrčka (što predstavlja prepoznatljiv motiv u cijeloj skladbi), a trebalo bi ga iznijeti istim izražajnim sredstvima kao što to čini i zbor svojim glasovima. Za razliku od prethodne skladbe klavirski suradnik mora više doprinijeti klavirskoj pratnji jer se susreće sa više izazova poput sviranja ljestvica, rastavljenih kvintakorada i pasaža. Dakako, klavirski suradnik ima slobodniji i ravnomjerniji pristup u klavirskoj pratnji od pristupa u prethodnoj skladbi.
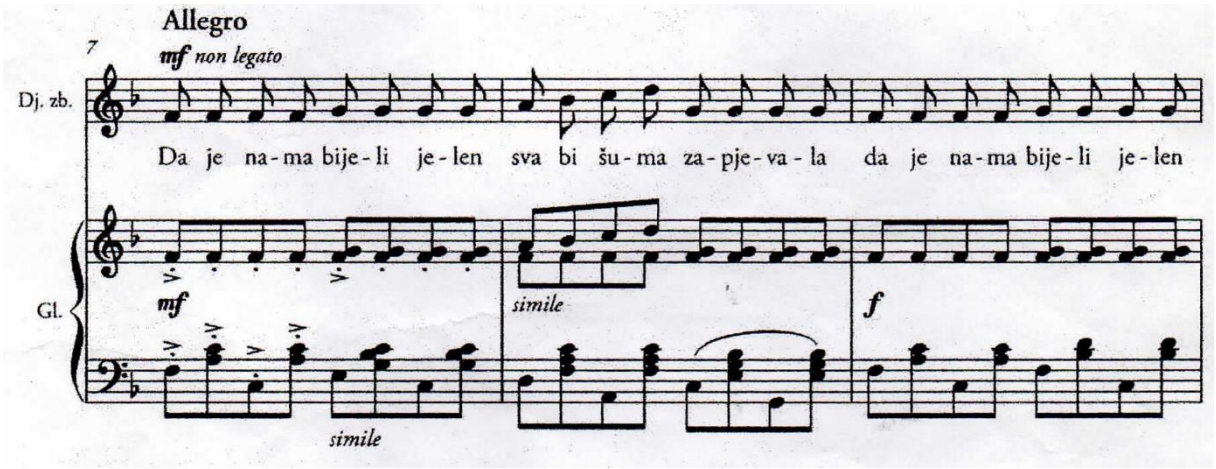
Skladba predstavlja izazov dirigentu, pjevačkom zboru i klavirskom suradniku kako bi je učinili naizgled jednostavnom i pjevnom.

6.3. Davor Bobić: *Bijeli jelen*

Skladba *Bijeli jelen* kompozitora Davora Bobića napisana je za dječji zbor i glasovir na tekst Vladimira Nazora uz posvetu Dječjem zboru VI. Osnovne škole „Varaždinski slavuji“ i dirigentici Ružici Kapitan. Kompozicija započinje klavirskim uvodom od šest taktova u tempu *Allegro moderato*. Oblik skladbe je prijelazna dvodjelna pjesma (AA BA + coda) u kojemu je drugi dio pjesme kontrastnog karaktera.
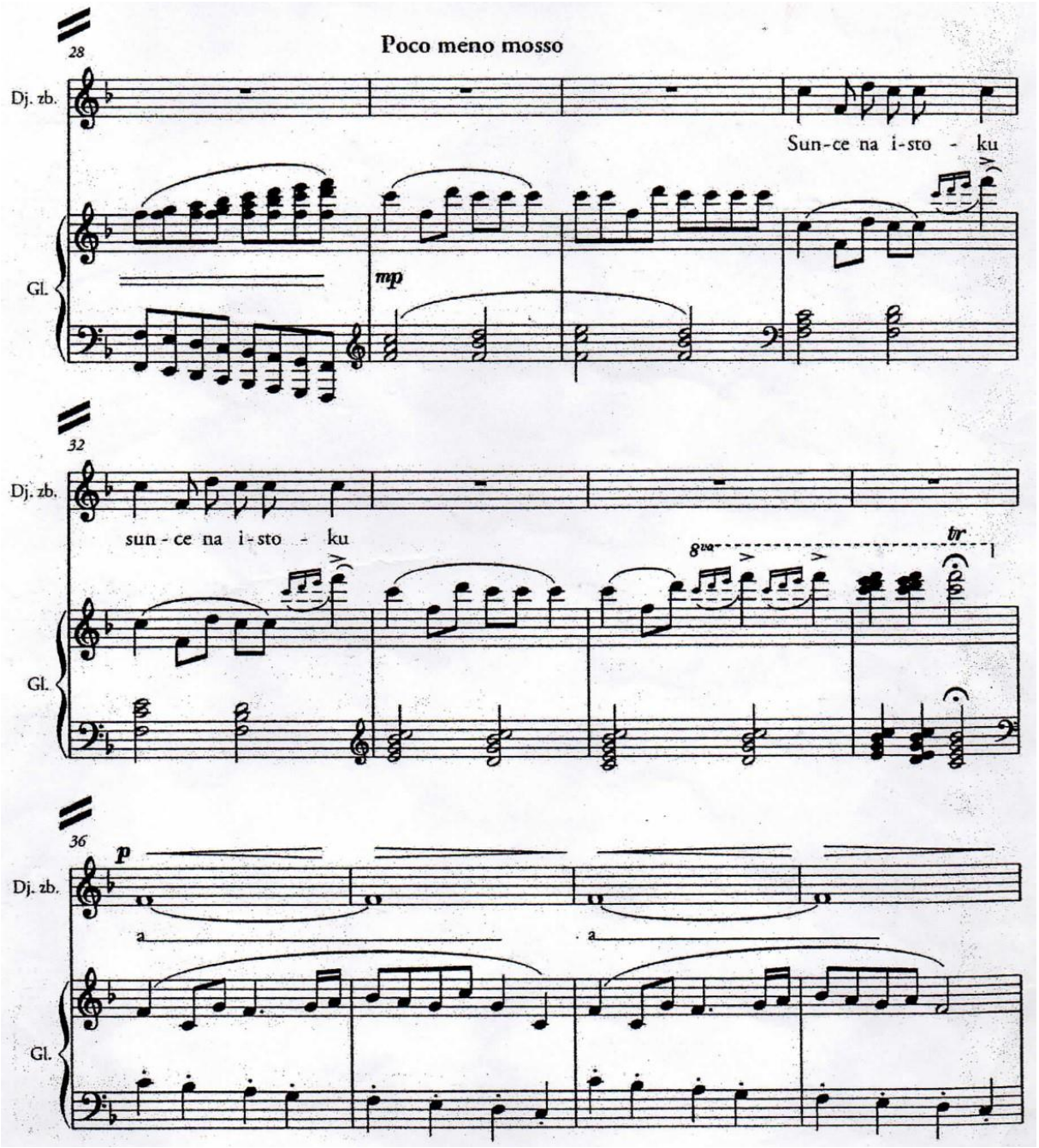
U uvodu klavirski suradnik ima samostalan tempo koji je drugačiji od početka teme i melodije u zborskoj dionici. Nakon uvoda slijedi dio u tempu *Allegro* u kojemu se uključuje i zbor. Način izvođenja skladbe je *non legato*, koji prema Zlataru (1982: 37) označava nevezano sviranje i jasnije izdržavanje manjeg dijela vrijednosti note nego kod poco legata, odnosi se na pjevače i vrijedi za cijelu skladbu.

[27] „Piano (tal.: kratica p) je glazbena oznaka tihoga izvođenja …“ https://www.hrleksikon.info/definicija/piano.html. Pristupljeno 9. siječnja 2018.
[28] ibid.
[29] „Coda (tal.: rep, kraj) je glazbeni završni odlomak kompozicije, odnosno pojedinoga stavka.“ https://www.hrleksikon.info/definicija/coda.html. Pristupljeno 9. siječnja 2018.
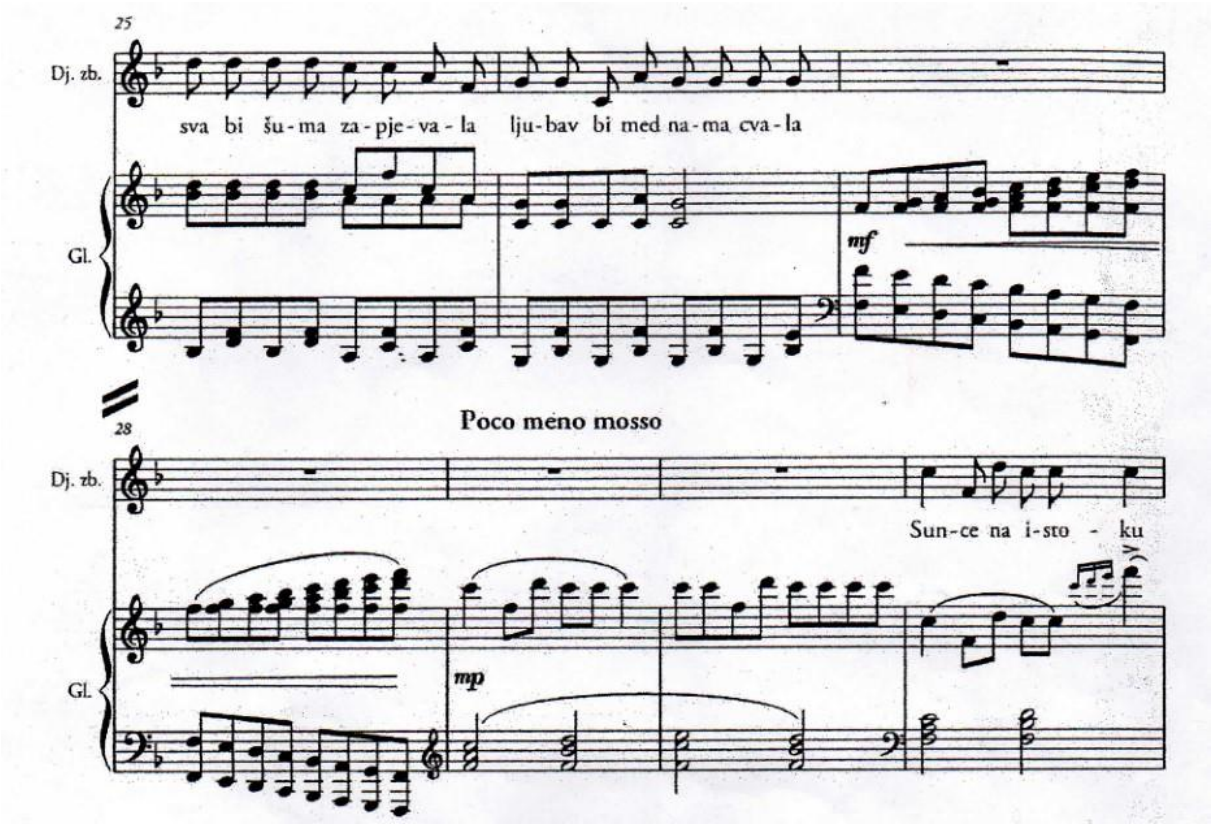


Primjer br. 10, Bobić: Bijeli jelen, taktovi 7-9.

U prvome dijelu, klavirska pratnja sastoji se od osminki u desnoj i lijevoj ruci. Važno je istaknuti razliku naglasaka, odnosno naglašenu dobu u desnoj ruci dok je u lijevoj ruci naglašena svaka osminka.
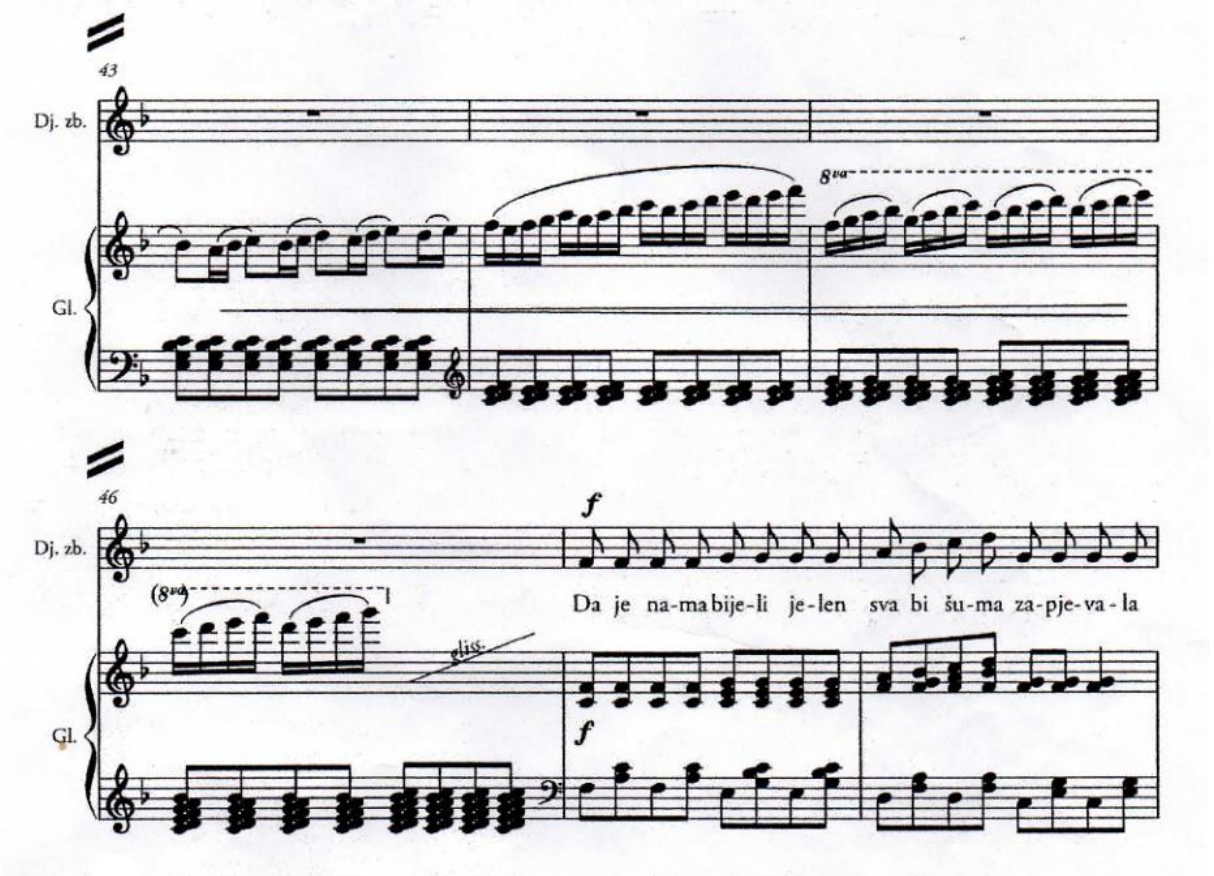


Primjer br. 11, Bobić: Bijeli jelen, taktovi 28-39.

Skladba zahtjeva *staccato* sviranje u obje ruke. Ovaj način sviranja ne smije biti pregrub kako ne bi nadjačao melodiju pjevača. Također, u sviranju dvohvata u desnoj ruci potrebno je istaknuti gornji glas. Zahtjevnija klavirska tehnika, sviranje oktava i pasaža pojavljuju se u taktovima 27 i 28 te 43-46.
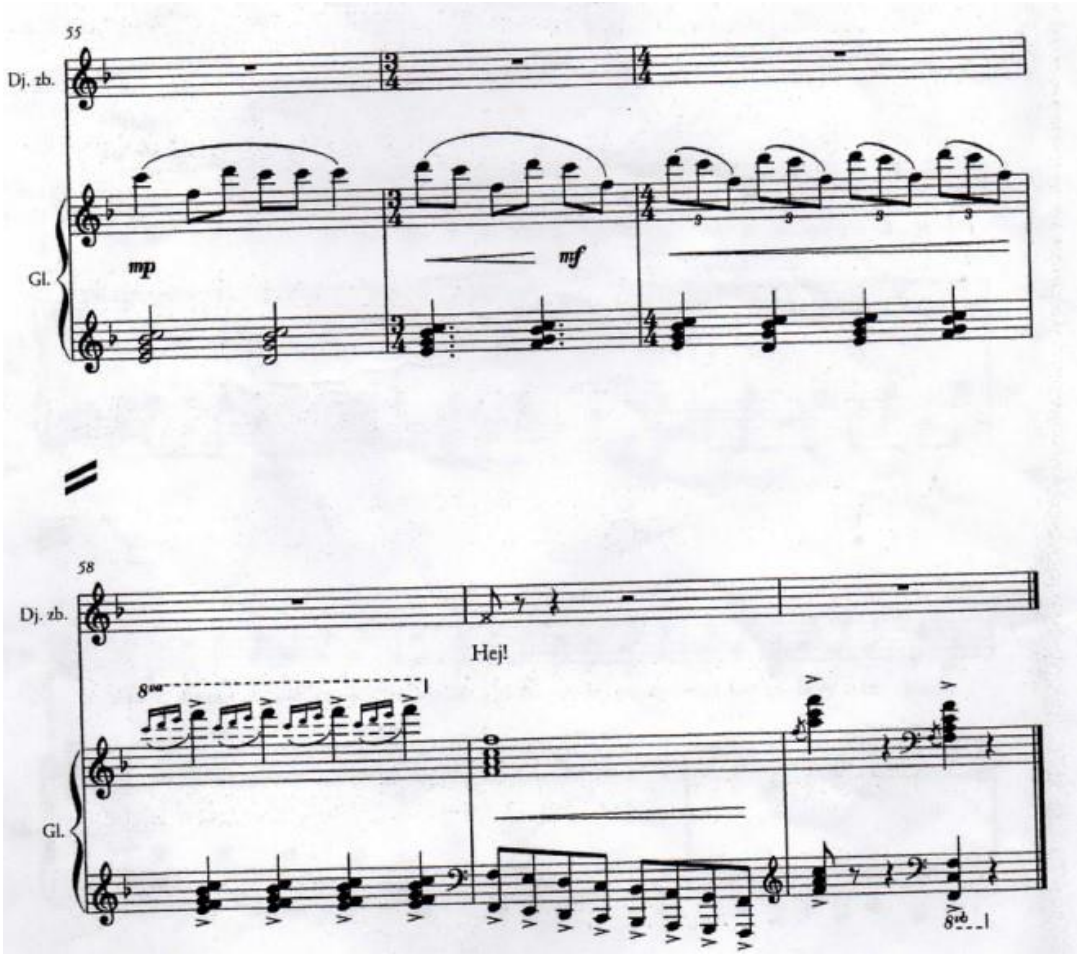


Primjer br. 12, Bobić: Bijeli jelen, taktovi 25-31.



Primjer br. 13, Bobić: Bijeli jelen, taktovi 43-48.

Prema Zlataru (1989: 57) u brzome tempu nužna je elastičnost mišića i zgloba pri izvođenju oktava te je pasažu oktava korisno podijeliti na pozicije u skladu s frazom. U drugome, kontrastnom dijelu, klavirsku pratnju čine akordi u lijevoj ruci i pjevna melodija u desnoj ruci. Spomenuti dio započinje promjenom tempa *poco meno mosso*[30]. Nakon toga slijedi povratak u brzi tempo te manji solistički dio klavirske pratnje u funkciji prijelaza u reprizu. U ovome dijelu potrebno je učvrstiti „novi" tempo kao pripremu za nastup zbora. Također, u 46. taktu pojavljuje se uzlazni [31]*glissando* koji označava ulazak u reprizu teme u kojem je neophodno odrediti prvu i posljednju notu kao okvir melodije te ga svirati u zadanom tempu. U *codi*, klavirska pratnja svira motiv B dijela te završava, samostalno, naglašenim akordima.



[30] „… meno mosso (manje živo i pokretno, polaganije; upotrebljava se i u odnosu prema prethodnoj oznaci tempa nakon čega se meno mosso svira polaganije), poco (malo)." (Zlatar 1989: 128)

[31] „Glissando (tal. od franc.), glazbena brza pasaža; izvodi se „klizanjem" prsta po bijelim ili crnim tipkama glasovira ili po žicama gudačkih instrumenata; izvodi se i na harfi te na trombonu." https://www.hrleksikon.info/definicija/glissando.html. Pristupljeno 9. siječnja 2018.

Primjer br. 14, Bobić: Bijeli jelen, taktovi 55-60.

U ovoj skladbi od iznimne je važnosti uvježbati zbor za svaki nastup zbora (početak melodije u zborskoj dionici) jer je kompozicija isprekidana izmjenama tempa i raznim solističkim motivima u dionici klavirske pratnje. Također, klavirska pratnja je od iznimne važnosti zbog stvaranja adekvatnog ugođaja i opisa kako bi se dočarala slika cjelokupne skladbe.

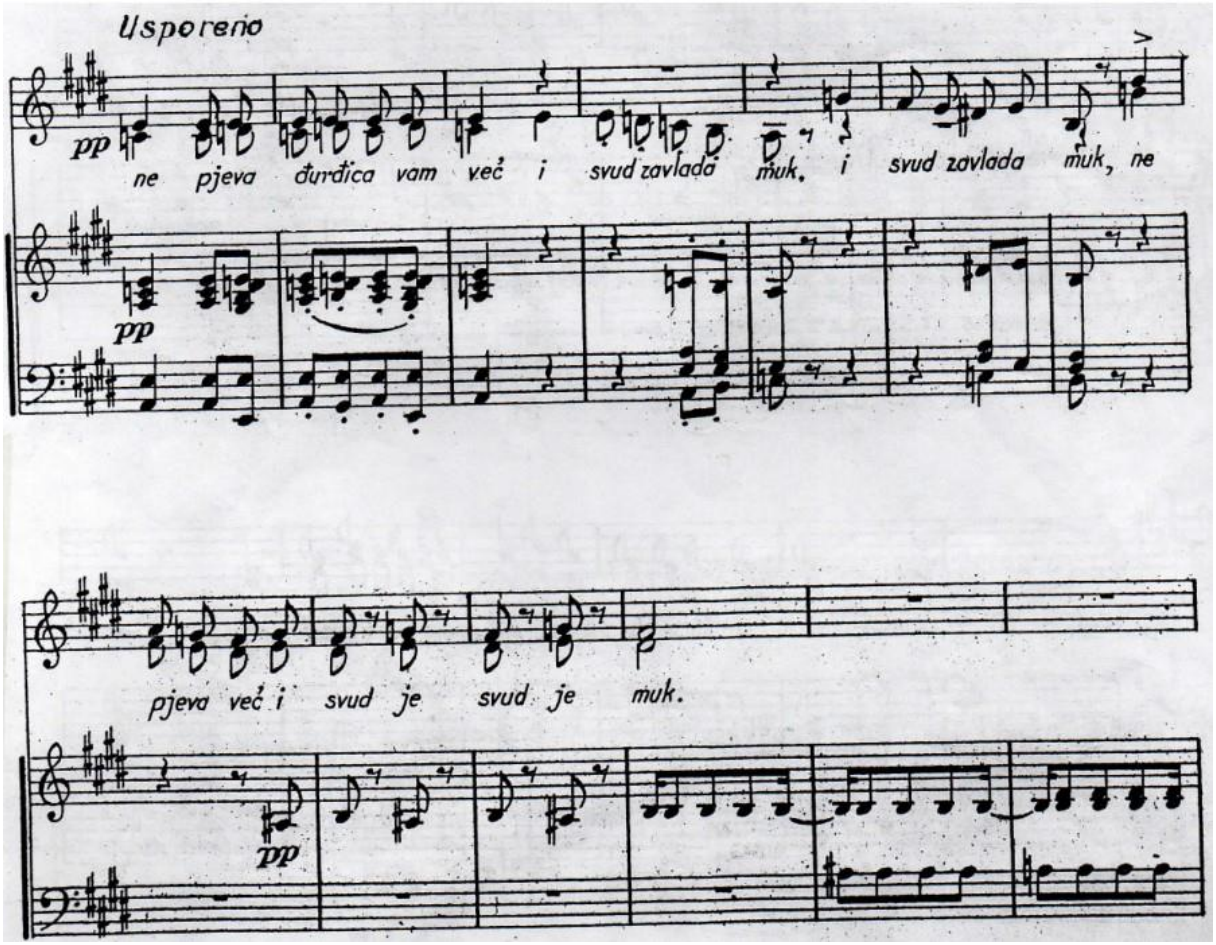
6.4. Felix Mendelssohn-Bartholdy: *Đurđica (Maiglöckchen und die Blümelein)*

Skladba *Maiglöckchen und die Blümelein* Mendelssohn-Bartholdyja dio je ciklusa koji se sastoji od šest dueta za dva glasa i klavir iz opusa 63. Skladatelj je kompoziciju napisao na tekst Augusta Heinricha Hoffmana von Fallerslebena. Za spomenutu skladbu (*Đurđica)* prijevod na hrvatskome jeziku prilagodili i napisali su Truda Reich i Janko Žganjer. Pjesma se nalazi u zbirci „Male pjesme velikih majstora“ izdanoj 1984. godine.

Kompozicija je veselog karaktera i namijenjena je dječjem pjevačkom zboru starijeg uzrasta za dva glasa. Originalna kompozicija za dva glasa i prepjev za dječji zbor razlikuju se po tonalitetu skladbe: originalna je iz G-dura, prepjev iz E-dura, dok klavirska pratnja nije izmijenjena. Tonalitet skladbe za dječji zbor je u E-duru, dok je drugi dio (B dio) u molskoj subdominanti, a-molu. Skladba završava u početnom tonalitetu.

Struktura skladbe je *prijelazna dvodijelna pjesma*[32] (AA BA + coda). Prema Skovran i Peričić (1991: 77) ovakav je oblik po strukturi dvodjelan, ali po tematskom sadržaju trodjelan. Drugi dio pjesme (B dio) predstavlja izrazit kontrast, odnosno pojavljivanje novog motiva i promjenu tonaliteta, karaktera, tempa i dinamike u melodiji i klavirskoj pratnji.
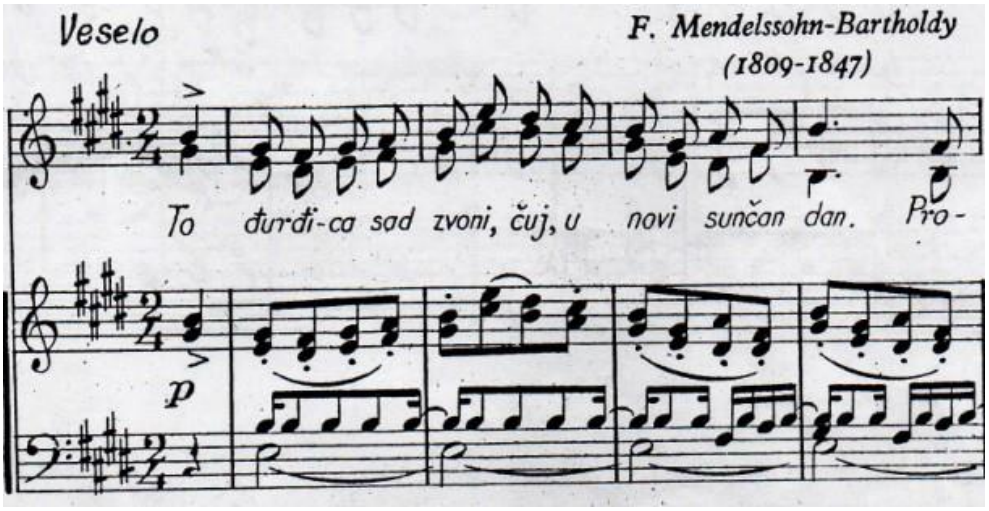
[32] „Prvi dio je isti kao kod osnovnog oblika dvodijelne pjesme. Drugi dio nije perioda, već niz od dvije rečenice različitog sadržaja.“ (Skovran, Peričić 1991: 77)



Primjer br. 7, Mendelssohn-Bartholdy: Đurđica, taktovi 42-54.
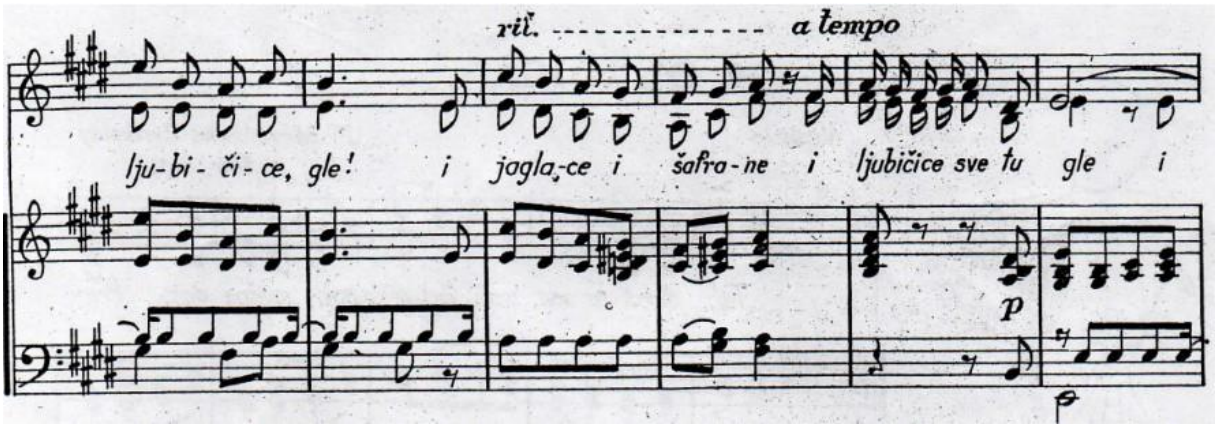
Nakon B dijela slijedi A dio s motivima iz prvog dijela skladbe. Autori navode kako se ovaj tip dvodjelne pjesme pojavljuje u glazbenoj literaturi klasičnog i romantičnog razdoblja. Klavirska pratnja sastoji se od *portato*[33] dvohvata u desnoj ruci i pedalnog tona i sinkopiranog ritma u lijevoj ruci.

[33] „Portato (tal.), glazbeni način artikulacije; tonovi se pri izvedbi manje povezuju nego u legatu, ali nisu ni posve odijeljeni kao u staccatu.“ https://www.hrleksikon.info/definicija/portato.html. Pristupljeno 9. siječnja 2018.



Primjer br. 8, Mendelssohn-Bartholdy: Đurđica, taktovi 1-4.

Kod sviranja dvohvata važno je sviranje s idejom smjera kretanja kako dvohvati ne bi bili pregrubi i pojedinačni u odnosu na melodiju pjevača. Zahtjevnost skladbe nalazi se u preciznosti ritma u pratnji koja treba biti u *p* dinamici kako bi melodija pjevača bila istaknuta. Pri vježbanju klavirske pratnje važno je ujednačiti odnos desne i lijeve ruke kako ritam sinkope u lijevoj ruci ne bi omeo pjevače u izvedbi skladbe. U izvedbi ove skladbe važno je pratiti kretnje dirigenta radi usporenja (*ritardando*[34]) i promjena tempa na kraju fraza kako bi izvedba bila usklađena.
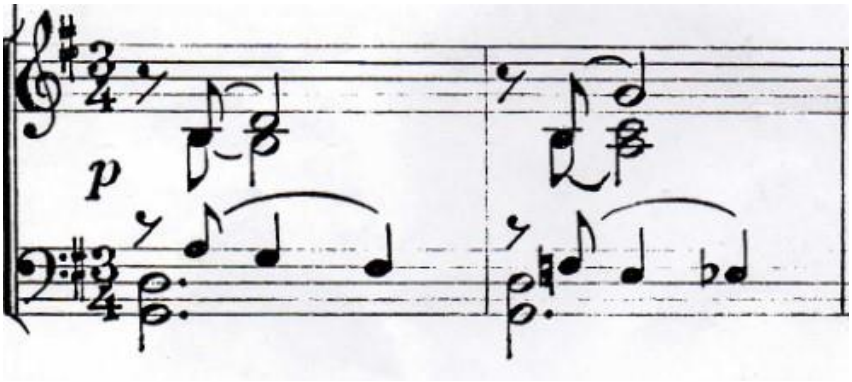


Primjer br. 9, Mendelssohn-Bartholdy: Đurđica, taktovi 17-22.

[34] „Ritardando (tal.), glazbena oznaka za postupno usporavanje tempa (krat.: rit., ritard.), slično rallentandu. https://www.hrleksikon.info/definicija/ritardando.html. Pristupljeno 9. siječnja 2018.

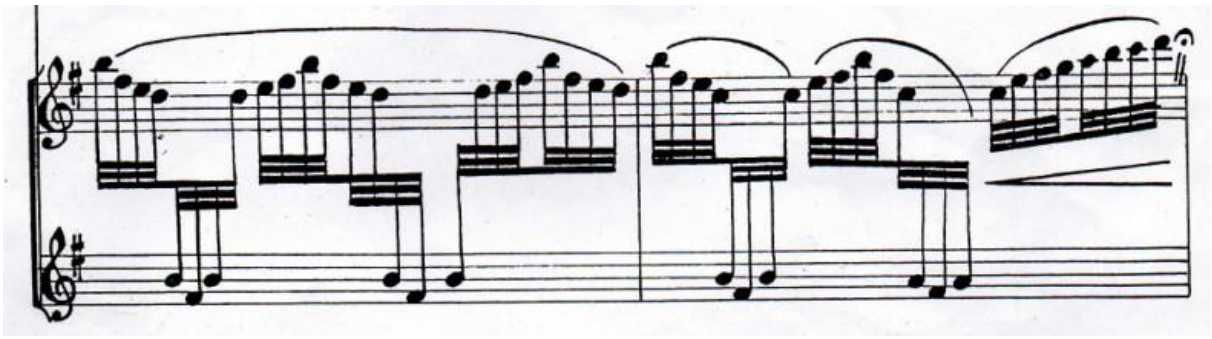
6.5. Adalbert Marković: *Lipa*

Skladba *Lipa* skladatelja Adalberta Markovića napisana je na riječi tekstopisca Ive Kozarčanina koja se nalazi u ciklusu „Dva dječja zbora“, a u kojoj se nalazi i skladba *Visibabe*. Kompozicija je napisana za troglasni dječji zbor starijeg uzrasta te se može izvesti ili *a cappella* ili uz klavirsku pratnju. Uvod započinje dvotaktom u klavirskoj pratnji. Pedalni ton u lijevoj ruci i ritamski obrazac u klavirskoj pratnji daje prepoznatljiv motiv koji se proteže kroz skladbu.



Primjer br. 15, Marković: Lipa, taktovi 1-2.

Klavirska pratnja u ovoj skladbi složenija je od prethodnih skladbi zbog kromatskih prohoda, promjena mjera i zahtjevnije klavirske tehnike poput: višeglasja u jednoj ruci, sviranje skala, pasaža, trilera[35] i arpeggia[36].



Primjer br. 16, Marković: Lipa, taktovi 22-23.

[35] „Triler (njem. iz tal.), glazbeni melodijski ukras koji se sastoji u brzoj i više puta ponovljenoj izmjeni osnovnoga tona i njegove gornje sekunde …“ https://www.hrleksikon.info/definicija/triler.html. Pristupljeno 9. siječnja 2018.
[36] „Arpeggio (arpeggiato; tal.), poseban način izvođenja glazbenih akorda, kao na harfi: akordički tonovi ne zvuče istodobno, nego slijede brzo jedan za drugim.“ https://www.hrleksikon.info/definicija/arpeggio.html. Pristupljeno 9. siječnja 2018.
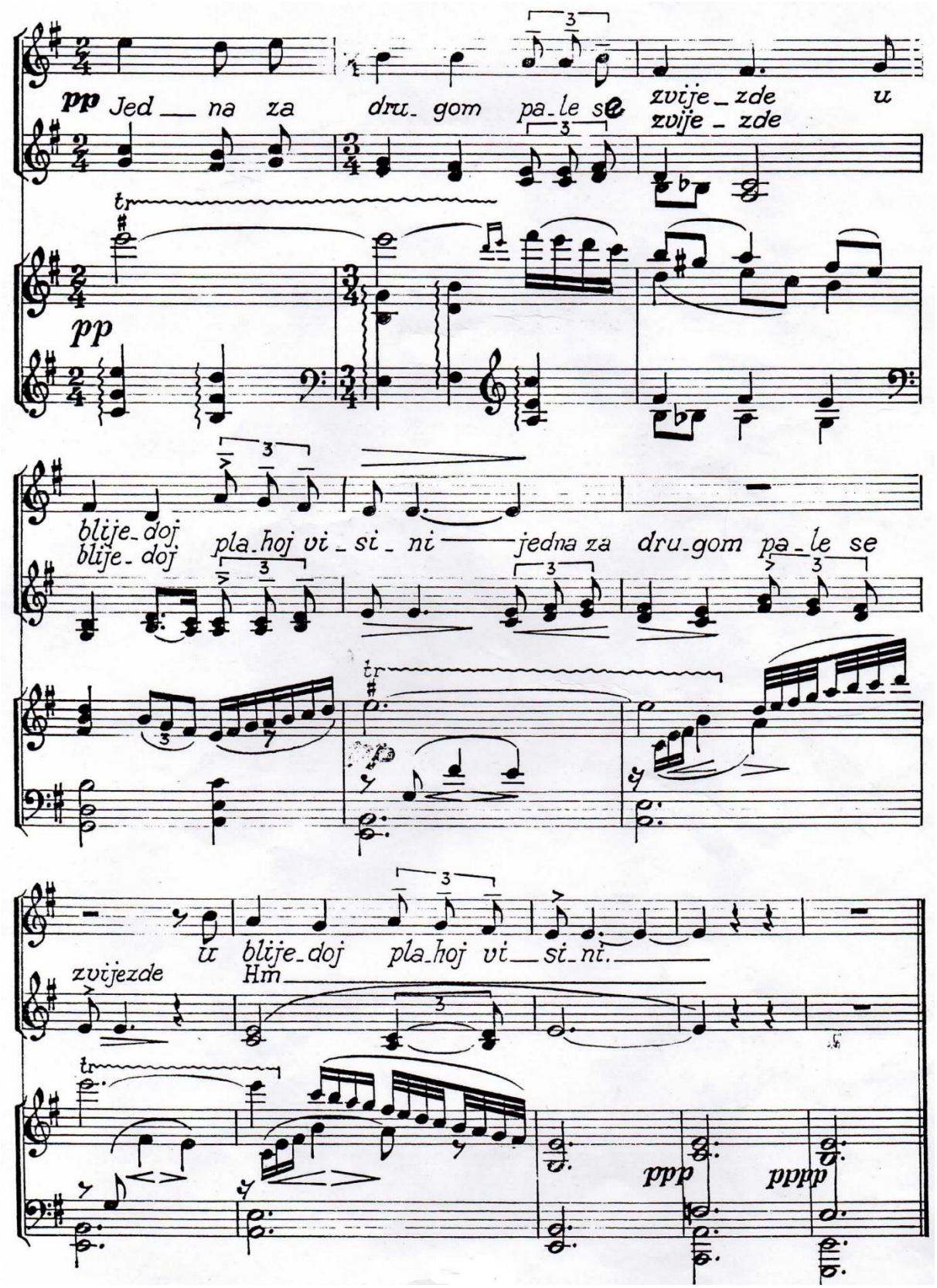
Klavirska pratnja stvara ugođaj vezan uz karakter skladbe te s dinamikom koja je najčešće u *p* s izraženim crescendom[37] i decresendom[38] unutar fraza, ovisno o sadržaju teksta. Potrebno je postići melodiozni legato[39] kako bi ton klavirske pratnje bio mekan i lepršav u stvaranju ugođaja. Također, kod tehnike sviranja skali, prema Zlataru (1982: 60) važno je „postići savršenu sposobnost ritma prstiju i zvučne izjednačenosti."
Pjevači se također susreću s problemima poput kromatskih prohoda, poliritmije (velike triole), naglasaka, crescenda i decrescenda te naglih promjena dinamike.

Zadatak izvođača jest stvoriti ugođaj u skladu s prirodom skladbe koja se temelji na asocijacijama u opisivanju slike (ugodna i smirena atmosfera ispunjena mirisom lipa u cvatu). Prilikom izvođenja važno je uskladiti agogiku izvođenja, primjerice *rubato*, karakterističan za postizanje atmosfere skladbe. Od iznimne važnosti su precizne kretnje dirigenta koje pjevački zbor i klavirski suradnik moraju slijediti kako bi zbor svojim usklađenim pjevaćkim dahom i klavirski suradnik melankoličnom klavirskom pratnjom koja stvara atmosferu i boje, stvorili odgovarajući ugođaj skladbe. Na taj način stvara se bogatija izvedba koja bi se mogla opisati kao glazbena impresija.

Također, Završki (1999: 12) smatra kako za uspješnu glazbenu izvedbu potrebno da svaki izvođač svojim izvodilačkim sposobnostima teži kvalitetnoj zvučnoj ideji za određeno glazbeno djelo te na taj način ostvari skladateljeve zamisli i poruke.

Klavirski suradnik bi trebao dobro upoznati skladbu (tekst, melodija u zborskoj dionici i klavirska pratnja) kako bi svojom izvedbom pridonio stvaranju cjelokupne izvedbe. Prema sadržaju teksta, „pale se zvijezde" skladatelj u klavirskoj pratnji piše uzlazne i silazne pasaže koje ih dočaravaju. Skladba završava smirajem zvuka u klavirskoj pratnji.

[37] „Crescendo (tal.: rastući), glazbena oznaka za postupno pojačavanje tona …" https://www.hrleksikon.info/definicija/crescendo.html. Pristupljeno 9. siječnja 2018.
[38] „Decrescendo (tal.: smanjujući se, utišavajući se), glazbeni dinamički izraz za postupno utišavanje tona …" https://www.hrleksikon.info/definicija/decrescendo.html. Pristupljeno 9. siječnja 2018.
[39] „Melodiozni legato izvodi se malo ispruženijim prstima, koji udaraju mekim dijelom jagodice neposredno s površine tipke. Izvor snage tom legatu jest težina." (Zlatar 1982: 29)



Primjer br. 17, Marković: Lipa, taktovi 24-34.

7. Zaključak

Klavirski suradnik je osoba koja mora raspolagati raznim vještinama potrebnim u radu s pjevačkim zborovima i solistima. U ovom diplomskom radu opisuje se i analizira složena uloga klavirskoga suradnika. On mora imati suradničke vještine koje dolaze do izražaja u radu s (dječjim) pjevačkim zborom i dirigentom. Autor rada se kroz prizmu osobnog iskustva osvrće na aktivnosti korepetitora u radu s dječjim pjevačkim zborom. Nisu samo klavirska tehnika i izražajnost alati kojima se klavirski suradnik mora uspješno služiti pri radu s dječjim pjevačkim zborom. Tijekom glazbenih pokusa klavirski suradnik ima puno veću ulogu o kojoj u Hrvatskoj nedostaje referentne literature i opisa. Prije svega se njegova uloga očituje u fizičkoj i mentalnoj prisutnosti jer najčešće je zadatak klavirskog suradnika upjevati zbor na počecima glazbenog pokusa, ako nema dirigenta.

Klavirski suradnik važan je član zborske organizacije. Dobra glazbena izvedba zahtjeva suradnju izvođača te težnju zajedničkom cilju. Poznavajući svoju ulogu u organizacijskoj strukturi klavirski suradnik sudjeluje u glazbenim pokusima dajući harmonijsku podlogu vježbama upjevavanja i praćenju klavirske pratnje skladno i olakšava proces pripreme glazbenog pokusa. Prema mnogim istraživanjima pjevanje u zboru pripada u osnove ljudske potrebe. Klavirski suradnik se treba prilagoditi bojom tona, svaki zbor zahtijeva drugačiju glazbenu podlogu.

On nadalje mora biti oprezan kada se uče nove skladbe (biti strpljiv i ne svirati klavirsku pratnju nego svaku dionicu zasebno, jer je to najčešće i „najnezanimljiviji“ posao koji klavirski suradnik obavlja dok se uče nove skladbe) kako bi pjevači mogli što bolje i sigurnije zapamtiti melodiju koju uče tijekom glazbenog pokusa. Kada bi se došlo do završnog dijela, izvedbe cjelokupne skladbe (uz klavirsku pratnju), klavirski suradnik mora upamtiti sve što se učilo na glazbenom pokusu, a to obuhvaća tekst skladbe (opisati, dočarati klavirsku pratnju kroz „slike“ koje se pojavljuju u tekstu), klavirsku pratnju (sve što je zapisano u notnom zapisu - dinamika, tempo, agogika izvođenja, melodijske fraze, sveobuhvatna klavirska tehnika itd.) te možda i najtežu ulogu klavirskoga suradnika, obuhvatiti sve navedene parametre sa uputama i kretnjama dirigenta i stabilnost zvuka sa dječjim pjevačkim zborom (preglasno i nekontrolirano sviranje i izmjene tempa ili obrnuto).

Kvalitetna izvedba i zvuk zbora može se postići samo suradnjom svih sudionika u pjevačkom zboru. Obavljati samo klavirsku pratnju nije dovoljno kako bi izvedba zbora bila izvrsna.

Korepetitor je bitan kao ljudski faktor koji doprinosi i više od pustih oznaka na notnom papiru; tako će pjevački zbor zajedno sa dirigentom i klavirskim suradnikom dobiti još veću motivaciju i usklađenije i bolje izvesti pojedinu skladbu.

U radu se daje pregled razvoja uloge klavirskoga suradnika koja se mijenjala kroz povijest, iako se u referentnoj literaturi o ovome ne piše zasebno. Rad korepetitora s pjevačkim zborom je i izazov koji motivira, nudi mogućnosti za istraživanjem i rješavanjem glazbenih zadataka i razvijanjem glazbenih sposobnosti. Na glazbenim pokusima zdrave i radne atmosfere nastaju glazbene ideje. Cilj glazbenih pokusa trebala bi biti sama glazba i namjera za zajedničkim stvaranjem. Prema Hoblitu (1963: 139) empatija, prisnost i muzikalnost između dobrog izvođača i dobro klavirskoga suradnika može očarati publiku s užitkom estetskog iskustva.

Uloga klavirskoga suradnika u stvaranju ovog umjetničkog užitka je neupitna. On treba posjedovati dobro razvijenu klavirsku tehniku i biti glazbeno fleksibilan. Važne su i suradničke vještine budući da je zbor vrsta organizacije, važno je razvijati suradničke vještine svih članova.

8. Sažetak

U ovom se radu obrađuje tema uloge klavirskoga suradnika u radu s dječjim pjevačkim zborom. U pripremi i tijekom praktičnog rada na skladbama za dječji zbor uz klavirsku pratnju analizirani su notni materijali i relevantna literatura na ovu temu. Uloga klavirskoga suradnika u radu s pjevačkim zborom mijenjala se kroz povijest. Klavirska pratnja predstavljala je praćenje sebe i praćenje drugih osoba, a u doba Schuberta je umjetnost korepeticije postala psihološko uporište za interpretaciju solo pjesme. Obilježje suvremenog klavirskog suradnika pjevačkog zbora definira se kroz odnos prema dirigentu i zboru. Kao član zborske organizacije, klavirski suradnik sudjeluje u glazbenim pokusima dajući harmonijsku podlogu vježbama upjevavanja, praćenju glazbene literature te na taj način olakšava proces pripreme određenih umjetničkih skladbi. On mora imati suradničke vještine i razvijenu klavirsku tehniku koje dolaze do izražaja na glazbenim pokusima i nastupima. Cilj glazbenih pokusa trebala bi biti sama glazba te organiziranje i vođenju glazbenih procesa ka zajedničkom cilju, a to je uspješna izvedba u kojoj klavirski suradnik ima važnu ulogu kao umjetnik i suradnik.

Ključne riječi: klavirski suradnik, dječji pjevački zbor, vokalna glazba, zborska organizacija

The topic of this diploma paper is the role of a piano accompanist in working with children's choir. During the preparation and practical work on the diploma paper, the author analyzed relevant articles and references dealing with the children's choral compositions with the piano accompaniment. The role of piano accompanist in working with choirs has changed in the course of the history. The piano accompaniment referred to accompanying the pianist himself but also accompanying soloists and choirs. In the time of Schubert, the art of accompanying became the psychological basis to soloists' interpretation. When it comes to choir accompanying, the character of the contemporary piano accompanist is defined through the relationship with both the conductor and the choir. As a member of a choir organisation, a piano accompanist participates in musical rehearsals by creating a harmonious background to singing practice, by carefully observing music literature and thus facilitating the process of preparing and performing musical pieces. He must have collaborative skills and developed piano playing techniques that are essential in music rehearsals and performances. The purpose of music rehearsals should be the music itself, as well as organizing and conducting music creating processes to a common goal – a successful performance in which the piano accompanist plays an important role as an artist and collaborator.
Key words: piano accompanist, children's choir, vocal music, choir organisation.

9. Literatura

Adler, K. (1965) *The Art of Accompanying and Coaching.* University of Minnesota Press.

Banta, C. (1989) *A View of the Choir Director… From a Choral Accompanist. The Choral Journal, 30 (3). URL: http://www.jstor.org/stable/23547784 (2017-08-17)*

Bartle, J. A. (1993) *Lifeline for Children's choir directors.* Toronto: Gordon V. Thompson Music.

Batey, A. (2006) *Student Times: Working With Accompanists. The Choral Journal, 46 (12). URL: http://www.jstor.org/stable/23556469 (2017-08-17)*

Buck, D. (1892) *Illustrations in choir accompaniment: With hints in registration: A Hand-book (provided with Marginal Notes for Reference) for the Use of Organ Students, Organists, and Those Interested in Church Music.* New York: G. Schirmer.

Butler, H. L. (1940) *The Accompanist. Music Educators Journal, 27 (1). URL: http://www.jstor.org/stable/3386060 (2017-08-17)*

Brinson, B. A.; Demorest, S. M. (2014) *Choral Music: Methods and Materials.* Boston: Schirmer.

Conlon, J. C. (2009) *Wisdom, Wit and Will: Women choral Conductors on Their Art.* Chicago: GIA Publications.

Emmons, S.; Chase, C. (2006) *Prescriptions for Choral Excellence.* New York: Oxford University Press.

Fredrickson, S. (2013) *Popular Choral Handbook: New Techniques for Pop, Jazz, and Show Choir Directors.* North Charleston: CreateSpace.

Hoblit, H. (1963) *The Art of Accompanying. Music Educators Journal, 50 (1). URL: http://www.jstor.org/stable/3390004 (2017-08-17)*

Haberlein, J. B.; Gibbons, B. B. (1975) *The Accompanist and the Choral Rehearsal. The Choral Journal, 15 (6). URL: http://www.jstor.org/stable/23544541 (2017-08-17)*

Krnić, M. (2015) *Dječji operni zbor u funkciji glazbeno-estetskog odgoja djeteta. Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Splitu, 2016 (6-7). URL: http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=227820 (2018-01-09)*

Lee, K. (2016) *Developing the Skills Necessary to Become An Effective Collaborative Choral Pianist.* Disertacija. Texas Tech University.

Music Educators National Conference (1990) *Choral Music for Children: An Annotated List*. Virginia: R&L Education.

Radočaj-Jerković, A. (2017) *Pjevanje u nastavi glazbe*. Osijek: Umjetnička akademija u Osijeku.

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

Rankin, E. F.; Rankin, C. M. (1969) *The Role of the Accompanist. Music Journal; New York 27 (1). URL: https://search.proquest.com/openview/09e9983d50dcf44e2d6e69465481b5cf/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1821602 (2017-08-22)*

Ricci, R.; Wiese, C. (2011) *The Collaboration Imperative (Executive Strategies for Unlocking Your Organization's True Potential).* New York: Cisco.

Röscher, A.; van der Mescht, H.; van Niekirk, C. (2003) *Choosing an Accompanist for a Children's Chorus. Choral Journal, 44 (5). URL: https://search.proquest.com/openview/bb5df74d4e6fe84d/1?pq-origsite=gscholar&cbl=13546 (2017-08-15)*

Sasanfar, J. K. (2012) *Influence of aural and visual expressivity of the accompanist on audience perception of expressivity in collaborative performances of a soloist and pianist.* Disertacija. Florida State University: College of music.

Shenenberger, M. (2009) *The Choral Accompanist Every Director Desires. American Music Teacher, 58 (6). URL: http://www.jstor.org/stable/43544834 (2017-08-17)*

Skovran D.; Peričić V. (1991) *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd: Komisija za izdavačku delatnost univerziteta umetnosti.

Smith, B.; Sataloff, R. T. (2013) *Choral Pedagogy, Third Edition.* San Diego: Plural Publishing Inc.

Sternberg, R. J.; Lubart, T. I. (1995) *Defying the Crowd: Simple Solutions to the Most Common Relationship Problems.* New York: The Free Press.

Tagg, B. (2013) *Before the Singing: Structuring Children's Choirs for Success.* New York: Oxford University Press.

Wingard, E. (1963) *Training the Student Accompanist. Music Educators Journal, 46 (4). URL: http://www.jstor.org/stable/3393652 (2017-08-17)*

Završki, J. (1999) *Rad s pjevačkim zborom: metodički priručnik za nastavnike glazbene kulture i voditelje dječjih pjevačkih zborova.* Zagreb: Hrvatsko književno društvo sv. Jeronima.

Zlatar, J. (1982) *Metodika klavira I*. Zagreb: Muzička akademija u Zagrebu.

Zlatar, J. (1989) *Uvod u klavirsku interpretaciju* (*Metodika klavira II)*. Zagreb: Muzička akademija u Zagrebu.

Internetski izvori:

Hrvatska enciklopedija. URL: http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=33173

Oxford Dictionaries. URL: https://en.oxforddictionaries.com/definition/accompanist

Oxford Music Online. URL: http://www.oxfordmusiconline.com/public/

Oxford Music Online. URL: http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo

Hrvatski leksikon. URL: http://www.hrleksikon.info/definicija/minstrel.html

Hrvatski leksikon. URL: http://www.hrleksikon.info/definicija/truver.html

Hrvatska enciklopedija. URL: http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=4017

Hrvatska enciklopedija. URL: http://enciklopedija.lzmk.hr/clanak.aspx?id=42401

Hrvatska enciklopedija. URL: http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=21584

Hrvatska enciklopedija. URL: http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=32950

Hrvatska enciklopedija. URL: http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=41704

Hrvatska enciklopedija. URL: http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=52148

Hrvatska enciklopedija. URL: http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=3985

Hrvatska enciklopedija. URL: http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=812

International Symposium on Performance Science. URL: http://www.performancescience.org/ISPS2013/Proceedings/Rows/115Poster_Roussou.pdf

International Symposium on Performance Science. URL: http://www.performancescience.org/ISPS2013/Proceedings/Rows/024Paper_Ginsborg03.pdf

Taylor & Francis Online. URL: http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08145857.2011.596134

ESCOM European Society for the Cognitive Sciences of Music. URL: http://www.escom.org/proceedings/ESCOM2005_Proceedings_Performance_Matters/html/pdf/AliceRosser.pdf

Proleksis enciklopedija. URL: http://proleksis.lzmk.hr/44400/