

PRIREĐIVANJE IZVORNIH MELODIJA I NAPJEVA KARAKTERISTIČNIH FOLKLORNIH REGIJA ZA RAZLIČITE ANSAMBLE

Jurišić, Ivan

Master's thesis / Diplomski rad

2020

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:251:929773>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-18**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Academy of Arts and Culture in
Osijek](#)



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU
ODSJEK ZA GLAZBENU UMJETNOST
SVEUČILIŠNI DIPLOMSKI STUDIJ GLAZBENE PEDAGOGIJE

IVAN JURIŠIĆ

**PRIREĐIVANJE IZVORNIH MELODIJA I
NAPJEVA KARAKTERISTIČNIH FOLKLORNIH
REGIJA ZA RAZLIČITE ANSAMBLE**

DIPLOMSKI RAD

Mentor:

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

Sumentor:

Marko Sesar, umj. sur.

Osijek, 2020.

Sadržaj

1. UVOD.....	1
2. TEHNIKE PRIREĐIVANJA.....	3
2.1. Prednosti i nedostaci priređivanja.....	4
3. FOLKLORNE GLAZBENE REGIJE.....	7
3.1. Slavonska folklorna regija.....	7
3.1.1. Tamburaški orkestar.....	9
3.2. Međimurska folklorna regija.....	10
3.3. Dalmatinska folklorna regija.....	12
3.3.1. Dinko Fio.....	14
4. PRIREĐIVANJE IZVORNIH MELODIJA.....	16
4.1. Slavonija – <i>Jaši baba dorata</i>	16
4.1.1. Izvorni predložak <i>Jaši baba dorata</i>	22
4.1.2. Postupak priređivanja.....	23
4.1.3. Priređena inačica <i>Jaši baba dorata</i>	25
4.2. Međimurje – <i>Međimurski lepi dečki</i>	49
4.2.1. Tambure.....	53
4.2.2. Klarinet.....	53
4.2.3. Harmonika.....	54
4.2.4. Violine.....	55
4.2.5. Mješoviti pjevački zbor.....	56
4.2.6. Izvorni predložak <i>Međimurski lepi dečki</i>	57
4.2.7. Postupak priređivanja.....	58
4.2.8. Priređena inačica <i>Međimurski lepi dečki</i>	59
4.3. Dalmacija – <i>Boru moj zeleni</i>	65
4.3.1. Dječji zbor.....	66
4.3.2. Mandolina.....	67
4.3.3. Glasovir.....	68
4.3.4. Izvorni predložak <i>Boru moj zeleni</i>	69
4.3.5. Postupak priređivanja.....	70
4.3.6. Priređena inačica <i>Boru moj zeleni</i>	71
3. ZAKLJUČAK.....	74
4. SAŽETAK.....	75
5. SUMMARY.....	76
8. LITERATURA.....	77

1. UVOD

Svako geografsko područje unutar jedne države obiluje obilježjima koja ga čine drugačijim od drugih i po kojem je prepoznatljivo. Kulturne karakteristike pojedinih područja možemo razdvojiti na više segmenata kao što su glazba, dijalekt, narodni običaji itd. Svi ti elementi čine osnovni sadržaj programa raznih ansambala koji, među ostalim, i služe upravo za očuvanje svih tih obilježja. Voditelji tih ansambala vrlo su često glazbeni pedagozi koji su u svojoj sredini učitelji glazbene kulture, odnosno glazbene umjetnosti. No gledajući na ovu temu u okviru izvannastavnih aktivnosti osnovnoškolskog programa, primjećujemo kako su ansambli koji su najčešće zastupljeni većinom pjevački, vokalno-instrumentalni i instrumentalni. U navedenim su situacijama glazbeni pedagozi, odnosno voditelji, primorani posegnuti za raznim repertoarom kako bi tu aktivnost dodatno približili učenicima, članovima ansambla. U okviru je redovitih aktivnosti svakog voditelja nekog školskog ansambla i javni nastup na raznim školskim i izvanškolskim manifestacijama, što je zapravo idealna prilika za pokazati svoj rad i promociju. Osim toga javni nastup je važan kako bi se ansambl predstavio i na taj način privukao nove članove. Često je u takvim prigodama teško odabrati prikladan program, ali je uvijek dobro izvesti nešto što je karakteristično za regiju i područje u kojem se nalazi škola, odnosno u kojem djeluje ansambl. U tome je pogledu vrlo korisno poznavati i izvoditi izvorne glazbene zapise jer je upravo tradicijska glazba skup glazbenih zapisa starih napjeva nastalih u narodu koji nisu komponirani, već su dio narodne baštine. „Tradicijska glazba nije, poput umjetničke glazbe, izvor novih svakodnevnih, mjesečnih ili godišnjih ostvarenja. Kod nje iz dana u dan ne susrećemo novo nastale melodije, napjeve ili kola (među izuzetke se ubrajaju nepoznati stari napjevi, koji do sad nisu imali priliku biti zabilježeni)“ (Drenjančević, 2013: 9).

Disciplina koja se bavi tradicijskom glazbom i koja ju proučava naziva se etnomuzikologija. Hrvatsko ju strukovno nazivlje definira kao „znanstvenu disciplinu koja dokumentira, opisuje, tumači i uspoređuje glazbu kao oblik prakse u različitim sociokulturnim kontekstima“ (STRUNA – Hrvatsko strukovno nazivlje). STRUNA također napominje sljedeće: „Antropološko proučavanje glazbe usmjereno je na razumijevanje načina na koji glazba simbolizira način života neke zajednice i/ili odražava

utjecaj moći i društvenoga preobražaja. Istraživanja etnomuzikologije obuhvaćaju i pitanja podrijetla glazbe kao ljudske prakse i glazbenih univerzalija te biološke osnove glazbe i plesa.“ To znači da proučavanjem glazbe i plesa možemo približiti svakidašnji život puka te ga bolje razumjeti, što je također dokaz koliko je glazba bitna u životima ljudi. Čavlović (2004: 52) rezimira: „Predmet etnomuzikologije je, dakle, određen njenim složenim nazivom: etno- (od grč. ethno = narod), -muziko- (grč. mousike = muzika), -logija (grč. logos = govor... misao, razum). Ona je znanost koja se bavi proučavanjem narodne glazbe u svim njenim aspektima, od izvorne i najstarije, do skladane narodne i najnovije.“ Prema Čavlović (2004), etnomuzikologija ne povlači crtu gdje prestaje tradicijski napjev, a gdje počinje suvremena glazba. Etnomuzikolozi prate svu glazbu nastalu u narodu, svjetovnu glazbu, osim zabavne glazbe. Etnologija također analizira, kategorizira, sistematizira i sortira napjeve i regije, pri tome povezujući i uspoređujući pojedine njihove karakteristike.

U radu će se teorijski objasniti i prikazati postupak priređivanja izvornih melodija i napjeva triju karakterističnih folklornih regija Hrvatske za različite ansamble, a to su Slavonija, Međimurje i Dalmacija.

2. TEHNIKE PRIREĐIVANJA

Svako je adaptiranje notne građe određena vrsta priređivanja, ovisno o potrebi, kao i zahtjevnosti samog projekta prilagođavanja partiture. Tako definiramo tehnike priređivanja kao što su transkripcija, transpozicija, harmonizacija ili reharmonizacija. Prvi postupak koji se vrlo često koristi zasigurno je transkripcija koja dolazi od lat. *transcribere* što znači prepisati. Prema Klaiću (1980: 1367), to je „prenošenje muzičkog djela, napisanog za jedan instrument ili glas, na drugi“. „Transkripcija (lat. transcriptio – prijepis) postupak je prilagodbe neke skladbe za neki drugi instrument ili instrumentalni ansambl, nakon što je djelo već prvotno oblikovano. Pritom je poželjno da transkripcija zadrži oblikovni i harmonijski smisao izvornika, premda taj uvjet nije uvijek moguće potpuno ispuniti“ (Uhlik, 1). Thom (2007: 4) naglašava važnost prenošenja izvorne ideje skladatelja pri čemu kaže da „transkriptor, kao i skladatelj, kreira realizaciju apstraktne ideje kroz pisanje zapisa, ali bira drugu „glazbenu agenciju“ od one koju je izabrao sam skladatelj za realizaciju te ideje.“ Postupak priređivanja koji je također vrlo često zastupljen jest „transpozicija (*transp*; lat. transponere – premjestiti) što podrazumijeva premještanje nekog djela u drugi tonalitet, uz točno zadržavanje svih intervalskih odnosa. Potreba za takvim postupkom javlja se najčešće u vokalnoj muzici zbog prilagođavanja djela glasovima različitog opsega, te kod sviranja partitura s dionicama s transponirajućih instrumenata“ (Spiller, 1997: 127). Transpozicija je zapravo osnovno oruđe u priređivanju, a primarno se koristi za rješavanje problema opsega. Za razliku od transkripcije i transpozicije harmonizacija i reharmonizacija najčešće se javljaju kao potreba u kojoj voditelj ansambla harmonijski obogaćuje i nadopunjuje postojeću melodiju i na taj način dodatno uljepšava cjelokupnu izvedbu. Harmonizacija može biti jednostavna i to na način da koristimo temeljne funkcije, a može se i proširiti harmonijski spektar što ovisi o znanju i vještini priređivača, potrebi ansambla, kao i izvornoj ideji kompozicije. Osim harmonizacije vrlo je česta pojava i reharmonizacija što označava postupak izmjene postojeće harmonijske pratnje koja se javlja kod promjene stila izvorne kompozicije ili zbog tehničkog olakšavanja izvedbe. Ona je najčešće uvjetovana razinom izvođačke sposobnosti ansambla. Česti pojmovi koje vežemo uz priređivanje još su aranžman i aranžiranje. „Aranžman (franc. *arrangement*) je preinaka glazbenog djela za instrumentalni ili vokalni sastav, različit od sastava kojemu je djelo izvorno namijenjeno.

U jazzu, fiksirana, zapisana (tiskana ili snimljena) inačica neke skladbe koja se u živoj izvedbi temelji na improvizaciji. U zabavnoj glazbi, razradba instrumentalnih i vokalnih dionica za izvođački sastav na temelju osnovne glazbene zamisli autora“ (Hrv. enciklopedija). Aranžman je dakle priređena inačica izvornog djela, dok je aranžiranje postupak, odnosno priređivanje kao takvo.

2.1. Prednosti i nedostaci priređivanja

Priređivanje notne građe koja će svojom tematikom ili tehničkom zahtjevnosti, odnosno nezahtjevnosti, motivirati učenike na rad ovisi isključivo o voditelju ansambla koji će u to uložiti svoje vrijeme i svoj trud. Motiviranje članova ansambla na produktivnost oduvijek je bila glavna zadaća voditelja jer motivirani izvođači pridonose kvalitetnijem umjetničkom izrazu. „Pitanje poticaja učenika za rad i učenje u velikoj mjeri ovisi, direktno ili indirektno, o ulozi nastavnika“ (Jerković, 2019: 209). Odabir repertoara važna je stavka u procesu motiviranja jer nekvalitetan i nezanimljiv program može demotivirati članove, dok kvalitetan i primjeren program motiviraju na rad i podižu radni elan. Izbor pjesama također utječe na razvoj općih glazbenih sklonosti te na izgradnju jedinstvenih kriterija za vrednovanje i prosudbu glazbe. „Dobar i osmišljen izbor pjesama ima višestruki utjecaj na napredak i razvoj pjevačkih sposobnosti i sklonosti. Treba imati na umu kako odabir repertoara treba biti koristan, kvalitetan i vrijedan (Radočaj-Jerković, 2017: 93). Romanić (1982: 187) pak govori o važnosti nacionalnog stvaralaštva: „U izboru moraju biti zastupljeni naši autori sa najreprezentativnijim djelima.“ Dostupna literatura ponekad ne zadovoljava sve kriterije koji su potrebni da bi ispunili želje članova ansambla, kao i zahtjeve voditelja pa se u tim situacijama rješenje može pronaći u priređivanju izvornog djela.

Nedostatak priređivanja često leži u loše odrađenim pojedinim fazama cjelokupnog procesa koje onda utječu na završnu partituru jer adaptiranje literature nije lak posao i zahtijeva veliko glazbeno-teorijsko znanje. Važno je napomenuti kako prilikom priređivanja kompozicije uvijek postoji mogućnost neuspješnosti partiture. Ponekad je teško ili nemoguće primarnu ideju, misao prenijeti za neki drugi ansambl.

Do priređivanja pretežito dolazi iz potrebe koja se očituje u npr. jedinstvenom i netipičnom sastavu ansambla, tehničkoj sposobnosti ansambla, nedostatku novih i

primjerenih izvornih kompozicija što velikim problemom smatra i Radočaj-Jerković (2017: 92): „Školski pjevački zbor ili općenito dječji pjevački ansambl sastav je koji zanemaruju i suvremeni skladatelji. Vrlo mali broj suvremenih skladatelja sklada glazbu za djecu. Bez novog i osuvremenjenog pjevačkog repertoara voditelji pjevačkih zborova primorani su pjevati repertoar koji svojim temama, aranžmanima i uopće stilom pripada nekom prošlom vremenu i umjesto da motivira učenike za daljnje bavljenjem glazbom od zborskog pjevanja zaista stvara anakronizam“. Pod utjecajem društva i zahtjevima publike odvijaju se tzv. programni koncerti, tematski programi koji sužavaju izbor repertoara. Jedan od čestih razloga javljanja potrebe za priređivanjem je realizacija koncerata koji su ponekad programski strogo određeni. Takvi koncerti mogu biti npr. koncerti filmske glazbe na kojima gotovo nikad ne nastupa originalni sastav instrumenata, već se koncert sastoji od brojnih transkripcija ponajprije s izrazito smanjenim brojem dionica. Nisu rijetkost ni koncerti u spomen skladatelju, kao i koncerti povodom dana rođenja ili smrti skladatelja. Takvi koncerti traže rukovet skladbi skladatelja kome je koncert posvećen. Navedeni tip koncerta je posebno nezahvalan ako je ansambl neobične konstrukcije, odnosno sastavljen od netradicionalnog sastava instrumenata/pjevača, pa ako je i ponekad uobičajen sastav instrumenta, nije sigurno da je napisana skladba traženog skladatelja baš za taj ansambl. U takvom slučaju preostaje samo napisati transkripciju skladbe skladatelja i prenijeti ideju koju skladatelj ima s njegovog izbora ansambla na potrebiti ansambl.

Osim takvog programa vrlo je poželjno u program ansambla uvrstiti i izvorne napjeve i melodije svoje regije, ali i drugih regija. Višestruka je korist takvog programa jer se neke pomalo zaboravljene melodije i napjevi ponovno „oživljavaju“ i stavljaju na scenu, ali je osim toga nemjerljiv odgojno-obrazovni učinak koji se tim programom postiže kod učenika. Kroz karakteristične melodije i napjeve učenici upoznaju folklorna obilježja svoje sredine i drugih sredina, upoznaju se s razlikama u glazbenom izričaju, a ako govorimo o melodijama koje imaju napisani tekst, vrlo se često tim pjesmama opisuju i pojedini životni događaji ili se govori o nekim običajima. „Folklorna glazba i ples sastavni su dio raznih običaja i obreda koji se izmjenjuju tijekom jedne godine ili su vezani uz važnije događaje iz čovjekova života. Izvode se prigodom javnih svečanosti, ali prate i radnu svakidašnjicu ljudi“ (Čapo Žmegač i sur., 1998: 231). Tako postoje melodije

koje se izvode npr. u vrijeme žetve, Božića, svatova i dr. Takve je melodije vrlo često potrebno prirediti za potrebiti ansambl. Nekad se radi samo o harmonizaciji, a vrlo se često te melodije novim aranžmanima prikazuju u potpuno drugačijem glazbenom ruhu.

3. FOLKLORNE GLAZBENE REGIJE

Kulturno se bogatstvo svakog naroda očituje upravo u velikoj raznolikosti unutar države. U Hrvatskoj se, s obzirom na izrazitu geografsku raznolikost, nalazi pregršt različitosti karakterističnih za svaku veću ili manju regiju. Utjecaj je to brojnih povijesnih, političkih i društvenih okolnosti. „Tradicija se, u smislu folklora, redovito veže uz prošle oblike kulture ili uz one oblike kulture koji nestaju i suprotstavlja se suvremenome zapadnoeuropskom društvu ili civilizaciji“ (Čapo Žmegač i sur., 1998: 17).

Hrvatska je podijeljena na nekoliko karakterističnih folklornih regija. „Milovan Gavazzi, etnolog, još je tridesetih godina 20. stoljeća utvrdio tri prostorna modaliteta tradicijske kulture Hrvata, nazvavši ih panonskim, dinarskim i jadranskim“ (Čapo Žmegač i sur., 1998: 7). Te tri zone obuhvaćaju manje regije prema sljedećoj podjeli:

1. Panonska zona podrazumijeva Slavoniju, Baranju, Srijem, Posavinu, Moslavinu, Podravinu, Zagorje, Međimurje, Prigorje, Pokuplje i Bačku

2. Dinarskoj zoni pripadaju Lika, dalmatinsko zaleđe, Gorski kotar, Banovina, Kordun i Žumberak te područja nastanjena Hrvatima u zapadnoj središnjoj i južnoj Bosni i Hercegovini

3. Jadranska zona obuhvaća priobalje s otocima (Čapo Žmegač i sur., 1998: 9).

Glavna se obilježja sastoje od elemenata društvene, duhovne i materijalne kulture te utjecaja ekoloških uvjeta na život ljudi u pojedinoj regiji (Čapo Žmegač i sur., 1998: 11).

U radu će se obrađivati glazbeni primjeri Slavonije, Međimurja i Dalmacije.

3.1. Slavonska folklorna regija

Prilikom obrade tradicijske glazbe slavonske regije na nastavi glazbene kulture u općeobrazovnim školama Šulentić Begić (2018) izdvaja opće karakteristike regije koje učenici trebaju upoznati prije početka obrade nastavnog sadržaja. Slavonija je regija u istočnoj Hrvatskoj. Nalazi se između rijeke Drave na sjeveru (granica s Mađarskom), Save na jugu (granica s BiH) i Dunava na istoku (granica sa Srbijom), a na zapadu su rijeke Ilova i Pakra. Slavonija je žitnica i poljoprivredno najrazvijeniji dio Hrvatske te

prostor s bogatim šumama i pašnjacima. Slavonska regija je asocijacija i na vrijedne stanovnike, kao i na šaljive napjeve i običaje. „Pjesme su većinom u durskom tonalitetu, šaljiva sadržaja, a melodije raspjevane poput široke Slavonije, Baranje i Srijema“ (Dvořak, 2015: 117). „Tonska građa slavonskih tradicijskih napjeva obuhvaćena je rasponom od dva, sve do deset tonova. Tonski prikaz napjeva s najmanjim brojem tonova (2 tona) ne predstavljaju niz, ali je zbog karakteristične tonske građe uvršten među nizove“ (Drenjančević, 2013: 151) Prema Drenjančeviću (2013), slavonski tradicionalni napjevi nisu bogati opsegom jer mogu sadržavati niz od samo dva tona. Također, u usporedbi s nekim drugim regijama, slavonski tradicionalni napjevi nisu obilovali bogatim višeglasjem. Većina se napjeva izvodila u dvoglasju, rjeđe u troglasju. „Napjeve Slavonije i Baranje karakterizira dijatonsko dvoglasje s unisonim (starija tradicija) ili kvintnim završetkom (novija tradicija; poznato i kao pjevanje *na bas*), a u *varoškim* (*starogradskim*) pjesmama ima utjecaja srednjoeuropske popularne glazbe jednostavnih formi i durskih (rjeđe molskih) obilježja. Tradicijsko glazbalo za pratnju plesa su *gajde*. Njih u 20. st. potiskuje *tambura*, koju su u 14. i 15. st. na Balkan donijeli Turci. Potom je seobama Bunjevaca i Šokaca prenesena u Slavoniju, gdje se postupno udomaćila kao folklorno glazbalo. U 19. st., promicana kao nacionalno glazbalo, započela je put širenja Hrvatskom.“ (Culturenet) O instrumentalnoj pratnji napjeva, kao i utjecaju instrumenata na vokalne dionice, Drenjančević (2013: 128) navodi: „Nakratko se treba osvrnuti i na utjecaj instrumentalne pratnje na pjevanje. Slavonska kola popraćena pjesmom uvrstila bi se u tipične primjere utjecaja instrumentalne pratnje na pjevanje. U spomenutom kontekstu, izdvajaju se kola i poskočice iz zbirke Julija Njikoša *Gori lampa nasrid Vinkovaca*. U tim vokalno-instrumentalnim zapisima jasno je vidljiv gubitak slobode prateće vokalne dionice. Ta se dionica kreće gotovo stalno u donjoj terci u odnosu na melodiju, odnosno dosljedno prati drugu dionicu instrumentalne pratnje. Ponekad se javlja skok na donju dominantu, najčešće kad je melodija na drugom stupnju ljestvice.“

Na spomen slavonske folklorne regije prva asocijacija bit će tamburaška glazba i tambura. O značaju i važnosti tamburaške glazbe u nacionalnom identitetu, kao i identitetu slavonske regije, najbolje govori činjenica da je tambura identificirala Hrvate u Sjedinjenim Američkim Državama, kao i u čitavom svijetu. „U dvadesetom stoljeću tamburica je kao glazbalo i kao muzički žanr bila važan simbol kulturne specifičnosti

Hrvata. Kroz gotovo cijelo 20. stoljeće pod prilikama političkog potiskivanja hrvatske nacionalne stvari, u tamburaštvu je bila prikrivena, ali prepoznatljiva rodoljubna poruka za samoodređivanje“ (March, 2007: 305).

3.1.1. Tamburaški orkestar

Gotovo svi narodi u svojoj izvornoj glazbi koriste neki oblik trzalačkih glazbala. Tambura pripada trzalačkim instrumentima sa žicama, uz mandolinu, gitaru i harfu. Tambura se razvijala u raznim uvjetima ovisno o području te od preteča današnje tambure razlikujemo nekoliko sustava tambura. Prema Njikošu (2011), to su četiri sustava: dvoglasni sustav, troglasni sustav, Chyjevim sustav i četveroglasni sustav koji je danas najčešći sustav sviranja. „ČETVEROGLASNI SUSTAV su takozvane „BAČKO-SRIJEMSKO-SLAVONSKE TAMBURE“ s pet žica ugođene u četiri tona (prve dvije najtanje parno su ugođene) u razmacima kvarte i sve su kromatske polustupanjske).

U TAMBURAŠKOM ORKESTRU toga sustava upotrebljava se više vrsta tambura različitih veličina. To su:

BISERNICE (PRIM) ugođene cis fis h e1

BRAČ A (BASPRIM A) ugođen fis h e1 a1

BRAČ E (BASPRIM E) ugođen cis fis h e1

ČELO ugođeno (u bas ključu) Fis h e1 a1

ČELO BERDE (u bas ključu) Fis h e1 a1

BUGARIJA (E-dur akord) e gis h e1

BERDE FIS H E A“ (Njikoš, (2011: 20).

Tambura se, iako je tradicijsko glazbalo, razvija i traži svoj put i u umjetničkoj glazbi. „Od samog početka tamburaško se muziciranje razvija u dva smjera: amaterskome i profesionalnom“ (Leopold, 1995: 42). Iako danas postoji samo jedan profesionalni orkestar u Hrvatskoj (*Tamburaški orkestar Hrvatske radio televizije*) broj amaterskih orkestara iznimno je visok. Prema Njikošu (2011: 44), *Tamburaški orkestar Hrvatske radio televizije* nastupa s tamburama zagrebačkog sustava (G-sustav) i u slavonsko-

srijemsko-bačkom sustavu. U slavonsko-srijemsko-bačkom sustavu koristi ovaj sastav: bisernica I, II, III, A-brač I, II, III, E-brač I, II, ručno čelo, čelo berde, bugarije i berde.

Danas većina školskih, odnosno amaterskih tamburaških orkestara svira, neovisno o sustavu, u ovom sastavu: bisernica I, II (većinom i III), A-brač I, II, III, E-brač I (ponekad i II), ručno čelo, bugarija i berde. Iako valja napomenuti da sastav ovisi o dirigentu, odnosno voditelju i programu koji se izvodi. Čelo berde, ili zvano još stojeće čelo, gotovo da se i ne koristi, većina orkestara zapravo i ne posjeduje navedeni instrument. Osim amaterskih orkestara prisutni su i školski tamburaški orkestri iako u manjoj mjeri nego 80-ih godina. Školski tamburaški orkestar jedna je od izvannastavnih aktivnosti u osnovnim školama i kao takav je važan iz više razloga. Ponajprije jer glazbeni pedagozi podučavaju djecu svirati tradicijski instrument, na tim instrumentima sviraju vrlo često izvorne melodije i na taj način čuvaju tradicijsku kulturu svoje sredine.

3.2. Međimurska folklorna regija

Prilikom obrade tradicionalne glazbe međimurske regije na nastavi glazbene kulture u općeobrazovnim školama Šulentić Begić (2018) izdvaja opće karakteristike regije koje učenici trebaju upoznati prije početka obrade nastavnog sadržaja. „Međimurje je ravnica između rijeka Mure i Drave (Donje Međimurje), a manjim dijelom briježni kraj (Gornje Međimurje). Međimurje je mijenjalo svoju prirodnu sliku. Šumovita, močvarna područja pretvorena su u oranice i gusta naseljena područja. Središte je Međimurja grad Čakovec.“ (Šulentić Begić, 2018, 86) „Posebnost su Međimurja jednoglasni napjevi (*popevke*), melodijskih linija većega opsega, sazdana na starocrkvenim modusima (posebice dorskom i eolskom), s elementima pentatonike. Karakteristična kvintna transpozicija melodijskih odsječaka mađarski je utjecaj; novije su pjesme i u duru. Tradicijska glazbala su bordunska citra (*trontole*) i cimbal, često udružen s gudačkim glazbalima u mješovite sastave (*goslari*). Nakon pripojenja Međimurja Hrvatskoj (1918.) zamijenili su ih tamburaši i sastavi limene glazbe (*bandisti*).“ (Culturenet)

O glazbi međimurske regije najbolje govori činjenica da je dugo čuvana od vanjskog utjecaja. „Čist je slavenski utjecaj u najdubljoj dubini njegove pjesme, u njezinu tekstu, sadržini i ugođaju, u njegovoj osjećajnosti i – last but not least – u njegovu melodičkom blagu, kojem je takova sama srž i velik broj melodija kao cijeline, dok ga je strani

(mađarski i slovenski) utjecaj uspio ovdje da poruši i samo djelomice kao premoćniji nacijepi na nj.“ (Gavazzi, 1988: 143) Pojačanom trgovinom, novim oblicima putovanja, dnevnim migracijama, kao i odlaskom za poslom, utjecaj nove glazbe polako je dolazio u međimursku regiju te ju dodatno upotpunio i dao joj novi čar. Glazba Međimurja bila je pod utjecajem drugih regija, ali je jednako tako, ako ne i značajnije, ona sama utjecala i na druge regije. Otkrivanjem glazbe Međimurja pojavila se nova ideja, svježja inspiracija skladateljima u oplemenjivanju umjetničke glazbe. „Otkad je Međumurje „muzički otkrito“, poslije Žgančevih harmonizacija međumurskih popjevaka, poslije izvedaba macinačkog seljačkog zbor pod ravnanjem župnika Lipnjaka, poslije dolaska Štolcera i Širole s njihovim međumurskim obradama, bilo je jasno, da tu na granici svojoj na sjeveru imamo čitav narodni muzički milieu, neobično bogat, isprepleten pjesmom tamošnjeg seljaka od kolijevke do groba, a još i danas produktivan“ (Gavazzi, 1988: 143).

Međimurske navike možemo proučiti i iz tekstova napjeva, odnosno pjesničkih motiva. „Pjesnički su motivi međimurskih pučkih popijevaka dvojaki. Jedni su specijalno međumurski, a drugi su općenito slavenski ili pak jugoslavenski“ (Žganec, 2015: 20). Specijalno međimurski motivi jesu motivi specifični za njihovo podneblje, iz njih se mogu iščitati njihove navike, kao i razmišljanja i karakter ljudi. „Specijalno međumurski motivi dolaze naročito u ljubavnim pa i u vojničkim popijevkama. Karakterističan je nadalje njihov humor pa duboka tuga, žarka ljubav k malom Međumurju i dobro zapažanje svih prirodnih ljepota“ (Žganec, 2015: 20).

Bajuk (2012) navodi dodatne podjele u međimurskoj tradicionalnoj glazbi, posebice napjevima. „S obzirom na tempo, prevladavaju ritmizirani plesni napjevi pjevani parlando i rubato, bez takta i naglaska. Prema starosti i prema metričkoj strukturi melodije i napjevi se mogu podijeliti na starije (s mitskom tematikom, pjevani u kolu ili ispjevani rubato u mješovitoj mjeri i u tzv. prirodnim ljestvicama) i novije napjeve (o stvarnim događajima i ličnostima, razgranate melodije i jedinstvene metričke strukture), a po oblikovno-stilskim i motivsko-tematskim obilježjima na epske i lirske pjesme“ (Bajuk, 2012: 5). Prema navedenoj podjeli napjev *Međimurski lepi dečki* pripadao bi u novije napjeve s obzirom na jednostavnu metričku strukturu, razigranu melodiju, kao i tematiku teksta.

Pjesma *Međimurski lešpi dečki* priređena je za instrumentarij koji obilježava Međimurje i mješoviti zbor.

3.3. Dalmatinska folklorna regija

Dalmacija je područje od Velebita (odnosna Tribanj-Krušćice) na sjeveru do Konavala, odnosno rta Oštro na jugu, uključujući otok Pag i sve istočnojadranske otoke jugoistočno od Kvarnerskih vrata (između otoka Ilovika i Svetog Petra). Dalmacija je najveća turistička regija Hrvatske u kojoj su smještene tri velika turistička središta. Na sjevernom dijelu nalazi se grad Zadar, u središnjoj Dalmaciji smješten je grad Split te na krajnjem jugu Dubrovnik, čiji je stari dio grada na UNESCO-vu popisu svjetske baštine. U Dalmaciji su također smještene i četiri hrvatska nacionalna parka: Paklenica, Krka, Kornati i Mljet. Središte je Dalmacije grad Split (Šulentić Begić, 2018: 89).

Tradicijska glazba dalmatinske regije razvrstava se u dva vremenska razdoblja. Prvo se temelji na jednoglasju uz instrumentalnu pratnju dok se u drugoj javljaju klape kao dominantna vrsta. „Stariju tradiciju Dalmacije odlikuju netemperirani kromatski i/ili dijatonski napjevi manjega opsega (zaleđe srednje Dalmacije, sjeverna Dalmacija, otoci). Jednoglasje je karakteristično za južnu Dalmaciju. Česti su kratki vokalni oblici s *ojkanjem*, osebujnim načinom pjevanja melodijskih ukrasa na slog "oj", uz izrazito potresanje glasom, koje se smatra starobalkanskim nasljeđem. Dulje pripovijedne pjesme izvode solisti, često uz *gusle*, rasprostranjene na cijelome Balkanu, a u Hrvatskoj potvrđene od početka 16. st. Otada datiraju i potvrde o *diplama* (*mišnjice*, *mih*), rijetkoj inačici istočnomediteranskog glazbala s mješinom, ujedno ranom obliku takvih glazbala u Europi. Tijekom 19. st. ponegdje ih potiskuje *lijerica*, koja se iz Grčke krajem 18. st. proširila Jadranom da bi se danas održala samo u južnoj Dalmaciji. Glazba mlađe tradicije je durska s obilježjima mediteranske i srednjoeuropske glazbe. U drugoj se pol. 19. st., pod utjecajem glazbene djelatnosti preporodnog razdoblja, razvilo dursko višeglasno pjevanje, kojega su nosioci manje skupine pjevača (*klape*). U 20. st. klapsko je pjevanje, kao oblik glazbenog amaterizma, postalo dominantnim glazbenim izrazom dalmatinske regije. Ovoj tradiciji pripadaju i *mandoline*, glazbala talijanskoga izvora“ (Culturenet).

„Na čitavom području Dalmacije ne može se zanemariti izuzetna prihvaćenost ovog stila, pa i daleko šire. Pri tome medijska sredstva imaju snažnu ulogu. Na lokalnim je radiopostajama ovaj glazbeni stil izrazito prisutan. Čest je to i jedini glazbeni stil kojim se predstavlja glazbeno područje Dalmacije. U svijesti, ne samo Dalmatinaca već i šire populacije, pojam „dalmatinska pjesma“ ili „pjesme iz Dalmacije“ već su dugo sinonim za klapsku pjesmu“ (Milin-Ćurin, 2002: 63). Klapa i klapska glazba glazbeni su identitet ne samo dalmatinske regije već i čitave Hrvatske. Riječ *klapa* došla je iz tršćanskog govora, i to iz žargonskog sloja. U tršćanskom govoru *clapa* označuje grupu, hrpu, skupinu ljudi vezan nekim zajedničkim odnosima, prvenstveno prijateljskim. U dalmatinskim govorima pojavila se sredinom 19. stoljeća kada su između Trsta i naše obale postojale žive trgovačke i druge veze. Podrazumijeva određeni broj pjevača koji pjeva homofone napjeve, u pavilu s jednim prvim tenorom (Buble, 2007). Jasno je kako klapa označava homogenu skupinu koja nastupa pod jasnim pravilima iznoseći tradicijski napjev te kreirajući bogatu harmonijsku podlogu. „Osnovnu melodiju napjeva gotovo u pravilu donosi I. tenor solo kojemu se, obavezno u terci, priključuje drugi glas (II. tenor). Treći glas (bariton) ima ulogu popunjavanja kvintakorda. Za njega je karakterističan skok sa VII. stupnja u V. stupanj iznad tonike durskog tonskog načina u kadencama. Bas ima prvenstveno ulogu jasnog označavanja harmonijskih funkcija“ (Milin-Ćurin, 2002: 63). Lako je uočiti povezanost klapskog pjevanja i homofonog mješovitog zbora čime možemo pretpostaviti visoku razinu utjecaja jedno na drugo.

Na razvoj klapske pjesme utjecale su brojne povijesne okolnosti. Prema Bubleub(2004: 54-57), na klapsku su pjesmu utjecali: a) gregorijanski koral – liturgijsko pjevanje i paraliturgijsko pjevanje zapadnog obreda na latinskom i na hrvatskom jeziku; b) svekoliko i svakodnevno organizirana glazbena djelatnost urbanih i urbano-ruralnih sredina na području Dalmacije u drugoj polovici 19. i na početku 20. stoljeća; c) talijanska, odnosno zapadnoeuropska melodika; d) melodika napjeva starih šlagera i tzv. turističkih pjesama šlagerskog tipa; e) suvremeni estradni i disko repertoar popularnih dalmatinskih klapa, šlageri s festivala zabavne glazbe u Splitu, te novouglažbljene dalmatinske klapske pjesme koje su svoju praizvedbu imale na festivalima u Omišu. U razvoju klapske pjesme i njezinom utjecaju značajna je činjenica kako je dalmatinska regija povezana morem te su stanovnici te regije često putovali i donosili nova znanja u

svoje rodno područje. „Pjesme sa drugih folklornih područja dosnosili su muškarci zaposleni u gradovima, u drugim sredinama, sa odsluženog vojnog roka, putovanja i sl. Pjevanje takvih pjesama bila je uvijek privilegija muškaraca, koji su ih naučili u drugim krajevima i donijeli na svoj otok, dok su žene duže ostajale vezane za lokalnu glazbenu tradiciju“ (Milin-Ćurin, 2002: 63).

Svako određeno područje ima svoje napjeve i pravila izvođenja karakteristična upravo za to područje dok je klapsko glazbovanje način izvođenja šireg, područja što govori o popularnosti i prihvaćenosti. „Klupska pjesma je reprezentativni, najrašireniji i najpopularniji oblik glazbovanja na dalmatinskome području“ (Buble, 2007: 270). Povezanost i utjecaj klapskih pjesama jedne na drugu najjasnije se očituju u njihovim zajedničkim karakteristikama. „Karakteristike tradicijske lokalne pjesme otoka Murtera su kratkoća, jezgrivost i misaona zaokruženost teksta iskazana u četiri desetračka stiha koji sačinjavaju jednu melostrofu“ (Milin-Ćurin, 2002: 45). Sve karakteristike tradicijske lokalne pjesme otoka Murtera očituju se u tradicijskom napjevu *Boru moj zeleni* otoka Korčule.

3.3.1. Dinko Fio

Dinko Fio sabrao je, priredio i uredio više zbirki skladbi za dječje, ženske, muške i mješovite zborove. Sakupio je, obradio i tiskao nekoliko knjiga, zapisa i obradbi narodnih pjesama iz Dalmacije, osobito s Hvara i Korčule. Potaknuo je osnivanje niže muzičke škole na Hvaru 1979. godine (koja se nakon tri godine djelovanja ugasila). U više je gradova nekadašnje jugoslavenske federacije držao seminare za zborovođe (Dubrovnik, Ljubljana, Maribor, Kranj, Osijek, Zagreb, Zabok, Ohrid i dr.). Posebne je uspjehe postigao s dječjim zborovima Osmogodišnje škole „Volovčica“ iz Zagreba i RTV-a Zagreb. Vodio je amaterske zborove *Josip Dugandžić, Preporod, Pavao Markovac, Ivan Filipović, Maksim Gorki, Rade Končar, Vladimir Nazor, Ivan Goran Kovačić, Veljko Vlahović, Otokar Keršovani i Krešo Rakić*. Podučavao je pjevanje u folklornim ansamblima *Joža Vlahović i Ivan Goran Kovačić* u Zagrebu, *Milica Križan* u Osijeku i *Student* u Mariboru. Od umirovljenja 1980. godine vodi dalmatinske klapu *Ošjak* iz Vele Luke, *Studenac, Kumpanjija* iz Blata na Korčuli, *Crnomiri* iz Čare na Korčuli i

Nostalgija iz Zagreba te mješovite zborove u Blatu i Veloj Luci. Suraduje s klapama *Greben* iz Vele Luke i *Kamen* iz Kamena. Dinko Fio snimao je za mnoge radijske postaje u zemlji i inozemstvu. Realizirao je gramofonske ploče za diskografske kuće Vanguard iz New Yorka, Jugoton, Suzy, Diskoton, Produkciju RTV Beograd i Croatia Records. Praizveo je veći broj zborskih djela hrvatskih skladatelja kao što su I. Matetić Ronjgov, R. Matz, Z. Grgošević, N. Njirić i dr. Dinko Fio ističe se i kao skladatelj. Piše pretežno na tekstove pjesnika s Hvara i Korčule i vlastite tekstove (Hrvatsko društvo skladatelja).

Među njegovim brojim zapisima napjeva nalazi se izvorni notni primjerak koji će poslužiti kao predložak za priređivanje. Dinko Fio svojim je životnim djelom očuvao kulturnu baštinu od izumiranja, te danas zbog njegove predanosti i ljubavi imamo mogućnost uživati bogatu tradiciju toga kraja. „To je bilo moguće zahvaljujući ljubavi za svoju narodnu baštinu i pamćenju mnogih entuzijasta – kazivača, pa prvenstveno njima pripada zasluga što su otrgnute zaboravu mnoge pjevane pjesme u desetljećima između II. svjetskog i domovinskog rata“ (Festival dalmatinskih klapa Omiš).

4. PRIREĐIVANJE IZVORNIH MELODIJA

4.1. Slavonija – *Jaši baba dorata*

Prema Ivančanu (1964), *Jaši baba dorata* je kolo zabilježeno u Habjanovcima 1950. To su kolo plesali momci i djevojke u dvorištu gostionice za vrijeme vatrogasne zabave. Autor također navodi kako se kolo prvotno plesalo uz gajde, tamburu samicu i gusle, no nakon izvjesnog vremena instrumentalnu pratnju preuzeli su tamburaški sastavi. Kolo je šaljive vrste kako u stihovima, tako i u plesu. „To je zatvoreno mješovito kolo, u kojem se plesači drže jednostavno za ruke. Pripada vrsti šaljivih kola, koja plesom imitiraju kas konja (dorata). Uz to se kolo pjevaju šaljivi stihovi s dvosmislenom lascivnošću“ (Ivančan, 1964).

Notni se zapis mijenja ovisno o mjestu u kojem je zapisan. Iako karakter glazbene melodije, ritam i mjera ostaju isti, melodija ipak varira. Razlike također uočavamo u tempu i tonalitetu, kao i samom nazivu napjeva.

Jaši baba dorata

Prkovci



Slika 1. Zapis *Jaši baba dorata*, Prkovci

(Drenjančević, 2013: 129)

Jaši baba dorata, na doratu zvonce

Biškupci, 1966



Slika 2. Zapis *Jaši baba dorata*, Biškupci

(Vinkešević¹, 2017: 420)

Dorata

Podcrkavlje



Slika 3. Zapis *Jaši baba dorata*, Podcrkavlje

(Vinkešević², 2017: 236)

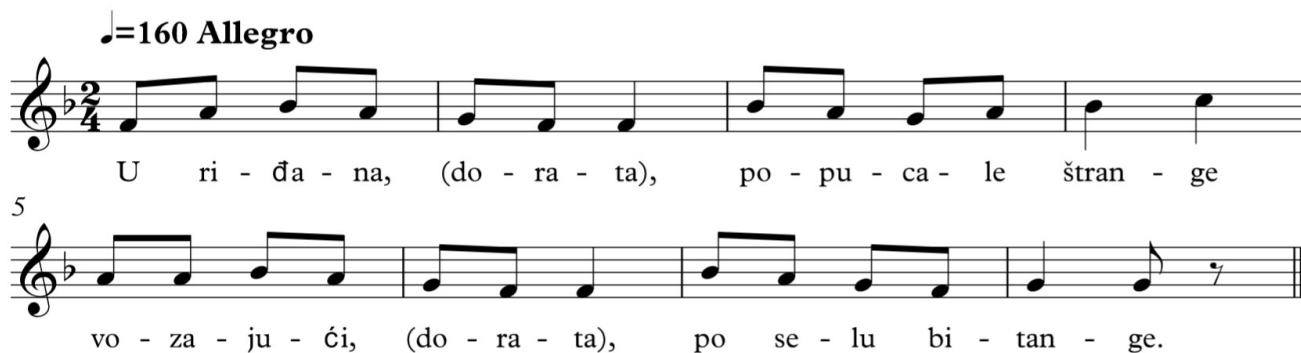
1 Narodni plesovi Slavonije, Baranje i zapadnog Srijema.

2 Isto.

Dorata

Rokovci

♩=160 Allegro



U ri - đ a - na, (do - ra - ta), po - pu - ca - le štran - ge
5 vo - za - ju - ć i, (do - ra - ta), po se - lu bi - tan - ge.

Slika 4. Zapis *Jaši baba dorata*, Rokovci

(Stepanov Furić, 1966)

Jaši baba dorata

Slobodna Vlast, 1954.

♩=188



Ja - ši ba - ba do - ra - ta, na do - ra - tu zvon - ce,
5 ne - daj te - mu u ku - ć u da po - lu - pa lon - ce...

Slika 5. Zapis *Jaši baba dorata*, Slobodna Vlast

(Vinkešević³, 1989: 89)

3 Narodni plesovi Đakovštine.

Jaši baba dorata

Prkovci



Slika 6. Zapis *Jaši baba dorata*, Prkovci
(Njikoš, 1988: 75)

Jaši baba dorata

Zadubravljje

$\text{♩} = 138$

5

9

Ja - ši ba - ba do - ra - ta, na do - ra - tu zvon - ce,

13

ne daj - te mu

17

21

Slika 7. Zapis *Jaši baba dorata*, Zadubravljje
(Ferić, 2005: 243)

Jaši baba dorata

Lužani



Slika 8. Zapis *Jaši baba dorata*, Lužani
(Žganec Sremac, 1951)

4.1.1. Izvorni predložak *Jaši baba dorata*

Jaši baba dorata

Slavonija

Zapis: Julije Njikoš

$\text{♩} = 146$



Ja - ši ba - ba do - ra - ta, na do - ra - tu zvon - ce,

5

ne daj - te mu u ku - ću da po - lu - pa lon - ce.

Jaši baba dorata, na doratu zvonce,
ne dajte mu u kuću da polupa lonce.

Svaki svoga dorata veže na ularu,
a ja svoga dorata držim u kućaru.

Opa, cupa, dorate, dorate u ritu,
proda'ću te, dorate, makar za forintu.

Slika 9. Izvorni zapis *Jaši baba dorata*

(Duško Topić)

4.1.2. Postupak priređivanja

Kako su tamburaški instrumenti jedna od naprepoznatljivijih karakteristika slavonske folklorne regije, u nastavku rada objasniti će se postupak priređivanja pjesme *Jaši baba dorata* za školski tamburaški orkestar. Iako se u tamburaškoj literaturi zna često susresti melodijski obrazac (jednoglasni ili dvoglasni) sa zapisanim akordima iznad notnog zapisa, kao što je vidljivo u izvornom predlošku, u priređenoj inačici neće se koristiti navedeni postupak. „Akordičku pratnju bugarije i basovu pranju melodije možemo pisati samo oznakama akorda, tako da bugarija svira upisani akord, a čelo i berde istoimeni ton“ (Ferić, 2002: 95). Navedeni se postupak koristi kako bi se uštedio prostor i smanjio broj listova partiture, no to je dosta neprecizno i dozvoljava izvođačima preveliku slobodu. „Kako bismo uštedili prostor i omogućili da se što većem broju pjesama i plesova dodaje pratnja, koristit ćemo i ovaj način zapisivanja. Tako smo sviračima bugarije, čela i berde omogućili djelomičnu improvizaciju ili stvaranje ritamske pratnje u času izvedbe i bez prethodne pripreme“ (Ferić, 2002: 95). Navedeni postupak koristan je u nastavi kako bi se za vježbu mogla improvizirati pratnja što je učeniku, zanimljivije, motivirajuće i korisnije jer usvaja vještinu skupnog muziciranja.

Priređena inačica temelji se na radu s osminskim motivom u raznim oktavama. „Glazbeni motiv (od srednjovj. lat. *motivus* – pokretljiv) najmanja je glazbena cjelina karakterističnog ritma i (ili) melodije. Najčešće je vrlo kratak, što daje sigurnost u zapamćivanju potrebnu radi lakšeg prepoznavanja pri nastupu u izmijenjenom obliku“ (Petrović, 1995: 5). U uvodnom dijelu motiv izvede a-bračevi od *pp* dinamike u *crescendu* do *ff*, dok se ostali instrumenti priključuju te pridonose snazi orkestra. U 17. i 18. taktu svi zajedno sviraju prva dva takta teme, odnosno prošireni motiv. Dionice čelo 1 i 2 sviraju prošireni motiv svakih nekoliko taktova kao nagovještaj teme. Nakon uvoda čelo 1 i 2 spajaju uvodni dio s temom, četiri četvrtinke e u *decresendo* dinamici te nastavljaju svirati ton e.

Prvu temu izvede a-bračevi 1, 2 i 3 uz jednostavnu pratnju e-brača i čela 1 i 2 u *mezzo piano* dinamici, nakon čega im se priključuju bugarija i bas kao stabilna pratnje te podižu dojam teme na viši stupanj.

Nakon a dijela most koji povezuje s b djelom izveden je pomoću kuckanja trzalicom o trup tambure. Sve dionice kucaju jednostavne ritamske obrazce izvedene iz ritma teme, uz neke varijacije osim dionice e-brača i bugarije koji sviraju melodiju. Melodija u mostu nije izvorni predložak, već je zapis istog napjeva iz Lužana koji je, kao i izvorni, zapisao Julije Njikoš. Melodija napjeva iz Lužana najviše se razlikuje od ostalih iako se slušno može povezati. Daje drugu sliku te čini partitutu zanimljivijom. Nakon ritamskog dijela most polako poprima melodiju koristeći prvotni motiv i modulira u paralelni cis mol.

Slijedi b dio koji je zapravo ista tema, ali reharmonizirana u cis-molu. Dinamika je glasnija, a melodiju preuzimaju bisernice 1, 2 i 3 što daje još jačnu snagu orkestru jer sviraju sve dionice orkestra. Drugi dio b dijela bisernice 1, 2 i 3 preuzimaju funkciju upotpunjavanja melodije dok se melodija vraća A-bračevima 1, 2 i 3. Nakon b dijela dolazi se do *codette* u kojoj se preko harmonije H-dura vraćamo u početni tonljet, odnosno E-dur. A-bračevi iznose melodiju koja je iz zapisa napjeva iz Prkovaca, također Julija Njikoša. *Codetta* završava dominantnom harmonijom u E-dur tonalitetu.

B dio započinje taktom broj 86 s basom u *piano* dinamici s *crescendom* dok se ostale dionice priključuju iznošenjem motiva. Dio se nastavlja u harmoniji H-dura koji ovaj put ima toničku funkciju. Vrlo brzo mutira u h-mol gdje se nastavlja „igra“ motiva kroz razne tonalitete, C-dur, Es-dur, As-dur, Des-dur te Heses-dur preko kojeg enharmonijski prelazimo u A-dur koji je ujedno IV. stupanj, tj. subdominanta E-dura. U dijelu enharmonije dinamika prelazi u *decrescendo* nakon čega dolazi velik *crescendo* u silaznoj pasaži s triolama u bisernici koja završava s koronom na četvrtinskoj pauzi. B dio u potpunosti je izrađen od motiva izvorne teme bez iznošenja tema na ikoli način.

Reprizirani A dio ponavlja izvornu temu u osnovnom tonalitetu (E-dur), no ovaj put uključuje dionice bisernice 1, 2 i 3, ali bez bugarije i basa prvi put u ponavljanju. Most koji povezuje A i B dio ovaj je put u potpunosti drugačiji, odnosno ponavlja se pasaža s kraja B dijela u *decrescendo* dinamici s udarcem trzalice o tamburu u zadnjoj dobi. Nema modulacijski dio jer ovaj put B dio, iako identičnog melodijsko-ritamskog obrasca, ipak ne koristi harmonijsku podlogu cis-mola, već E-dura. *Accelerando* započinje u drugom dijelu B dijela i nastavlja se na *codu* koja se sastoji od triolske pasaže koja se ponavlja treći put s velikim *crescendom* koji je proširen s nekoliko akorda i u *fortissimo* dinamici

na kraju, odnosno *forte-piano* na zadnjem tonu. Oblik priređene inačice u sonatnom je obliku koji se sastoji od ekspozicije, provedbe i reprize. Iako sonatni oblik ima dvije teme (dramsku i lirsku) drukčijeg karaktera, priređena inačica ima zapravo jednu temu iako su u dva iznošenja suprotnog karaktera (dur – mol) što je iznimka od klasičnog sonatnog oblika (Skrovan Peričić, 1991: 205-244).

Problematika priređivanja leži u nepoznavanju specifično ciljanog orkestra, odnosno ne znamo koje su tehničke mogućnosti orkestra koji će izvoditi partituru zbog čega ne možemo partiturom prikazati sve vrline ansambla. Paritura je priređena za dječji tamburaški orkestar s kakvim se glazbeni pedagozi najčešće susreću u radu. Stoga priređena inačica nije tehnički zahtjevnija i ne koristi kompletni opseg instrumenta, no s druge strane članovima ansambla (učenici) nudi mnoge poučne elemente. Među početnim elementima koje učenici usvajaju izdvaja se široka lepeza dinamičkih oznaka (od *pianissimo* do *fortissimo*), kao i izvježbavanje dinamičkog nijansiranja, triole, ritamskog kucanja trzalicom po glasnjači tambure itd. Problem sa sviračkom tehnikom riješen je na način da imamo *accelerando* na kraju koji omogućava voditelju da ubrza koliko mu dopušta sam ansambl.

4.1.3. Priređena inačica *Jaši baba dorata*

U nastavku rada slijedi prikaz partiture za priređenu skladbu *Jaši baba dorata*.

Jaši baba dorata

Slavonija

Zapis: Julije Njikoš
Arr: Ivan Jurišić

Brzo ♩=146

Bisernica 1

Bisernica 2

Bisernica 3

Brač 1

pp *p*

Brač 2

pp *p*

Brač 3

pp *p*

E Brač

Bugarija

Čelo 1

mp

Čelo 2

mp

T. Bas

This musical score is for a 12-staff ensemble, likely a woodwind or string section, in the key of E major (indicated by four sharps: F#, C#, G#, D#). The score is divided into two systems of six staves each. The notation includes various rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics are indicated by *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano).

Staff 1 (Treble Clef): Contains whole rests throughout the entire piece.

Staff 2 (Treble Clef): Contains whole rests for the first seven measures, followed by a half note G# and a half note A# in the eighth measure, marked *mf*.

Staff 3 (Treble Clef): Contains whole rests for the first five measures, followed by eighth-note patterns in measures 6, 7, and 8, marked *mp* and *mf* respectively.

Staff 4 (Treble Clef): Contains eighth-note patterns throughout, marked *mp* in measures 4 and 5, and *mf* in measures 8 and 9.

Staff 5 (Treble Clef): Contains eighth-note patterns throughout, marked *mp* in measures 4 and 5, and *mf* in measures 8 and 9.

Staff 6 (Treble Clef): Contains eighth-note patterns throughout, marked *mp* in measures 4 and 5, and *mf* in measures 8 and 9.

Staff 7 (Treble Clef): Contains whole rests for the first five measures, followed by eighth-note patterns in measures 6 and 7, and a whole rest in measure 8.

Staff 8 (Treble Clef): Contains whole rests for the first five measures, followed by eighth-note patterns in measures 6 and 7, and a whole rest in measure 8.

Staff 9 (Bass Clef): Contains whole rests for the first measure, followed by eighth-note patterns in measures 2 and 3, and whole rests in measures 4, 5, 6, 7, and 8, marked *mf* in measure 2.

Staff 10 (Bass Clef): Contains whole rests for the first measure, followed by eighth-note patterns in measures 2 and 3, and whole rests in measures 4, 5, 6, 7, and 8, marked *mf* in measure 2.

Staff 11 (Bass Clef): Contains whole rests throughout the entire piece.

Staff 12 (Bass Clef): Contains whole rests throughout the entire piece.

f

Musical score for a 12-part ensemble, measures 25-29. The score is written in treble and bass staves with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked *mf* (mezzo-forte). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Measures 25-29:

- Measures 25-26: Treble staves 4, 5, and 6 play a melodic line. Bass staves 7 and 8 play a sustained harmonic line.
- Measure 27: Treble staves 4, 5, and 6 continue the melodic line. Bass staves 7 and 8 continue the harmonic line.
- Measure 28: Treble staves 4, 5, and 6 continue the melodic line. Bass staves 7 and 8 continue the harmonic line.
- Measure 29: Treble staves 4, 5, and 6 continue the melodic line. Bass staves 7 and 8 continue the harmonic line.

Dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) is indicated in measures 25, 26, 27, 28, and 29.

33

Trzalicom lupiti od glasnjaču

This musical score is for a piece titled "Trzalicom lupiti od glasnjaču". It is written for a 12-voice ensemble, consisting of six vocal parts (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, Bass 2) and six instrumental parts (likely woodwinds or strings). The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems of six staves each. The first system (measures 1-4) features a vocal melody in the Soprano and Alto parts, with the instrumental parts providing harmonic support. The second system (measures 5-8) features a vocal melody in the Tenor and Bass parts, with the instrumental parts providing harmonic support. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The instrumental parts are marked with 'x' symbols, indicating specific rhythmic patterns or articulation. The vocal parts are marked with notes and lyrics, including the words "E", "B", "E", "A", "F#7", and "B".

Musical score for 11 staves, measures 41-48. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings.

Measures 41-48:

- Staff 1: Treble clef, F# C# G# key signature. Measures 41-48 contain rhythmic patterns with 'x' marks indicating specific notes or rests.
- Staff 2: Treble clef, F# C# G# key signature. Measures 41-48 contain rhythmic patterns with 'x' marks.
- Staff 3: Treble clef, F# C# G# key signature. Measures 41-48 contain rhythmic patterns with 'x' marks.
- Staff 4: Treble clef, F# C# G# key signature. Measures 41-48 contain rhythmic patterns with 'x' marks.
- Staff 5: Treble clef, F# C# G# key signature. Measures 41-48 contain rhythmic patterns with 'x' marks.
- Staff 6: Treble clef, F# C# G# key signature. Measures 41-48 contain rhythmic patterns with 'x' marks.
- Staff 7: Treble clef, F# C# G# key signature. Measures 41-48 contain rhythmic patterns with 'x' marks.
- Staff 8: Treble clef, F# C# G# key signature. Measures 41-48 contain rhythmic patterns with 'x' marks.
- Staff 9: Bass clef, F# C# G# key signature. Measures 41-48 contain rhythmic patterns with 'x' marks.
- Staff 10: Bass clef, F# C# G# key signature. Measures 41-48 contain rhythmic patterns with 'x' marks.
- Staff 11: Bass clef, F# C# G# key signature. Measures 41-48 contain rhythmic patterns with 'x' marks.

32

mf

34

This musical score is for a 12-part ensemble, likely a choir or instrumental group, in the key of E major (indicated by four sharps: F#, C#, G#, D#). The score covers measures 72 through 76. The notation is arranged in 12 staves, grouped into three systems of four staves each. The first three staves of each system are in the treble clef, and the last three are in the bass clef. The music begins in measure 72 with a piano (*p*) dynamic. Measures 73 and 74 feature a forte (*f*) dynamic for the lower parts, while the upper parts remain piano. Measure 75 includes vocal-like lyrics: "E B E A E" under the eighth staff. The score concludes in measure 76. Dynamics include piano (*p*), forte (*f*), mezzo-forte (*mf*), and crescendo/decrescendo hairpins.

79

This musical score is for a 12-part ensemble, consisting of six staves in the treble clef and six in the bass clef. The key signature is E major (three sharps: F#, C#, G#). The score covers measures 79 through 86. Measures 79-82 feature a complex melodic line in the upper staves, with some parts having rests. Measures 83-86 show a more active lower section with a steady eighth-note bass line and chords in the upper staves. Chord symbols B, E, A, F#7, and B are written below the eighth staff in measures 83, 84, 85, and 86. A fermata is placed over the final notes of the eighth staff in measure 86.

Chord symbols: B E A F#7 B E B E A F#7 B

Musical score for 12 staves, measures 86-95. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into two systems of six staves each. The first system (measures 86-91) features a crescendo in the bass staff and a piano (*p*) dynamic in the treble staves. The second system (measures 92-95) features a piano (*p*) dynamic in the bass staff and a crescendo (*cresc.*) in the treble staves. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Measures 86-95. The score is divided into two systems of six staves each. The first system (measures 86-91) features a crescendo in the bass staff and a piano (*p*) dynamic in the treble staves. The second system (measures 92-95) features a piano (*p*) dynamic in the bass staff and a crescendo (*cresc.*) in the treble staves. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

95

musical score for 12 staves, measures 95-102. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score is written in a system of 12 staves, with the first nine staves in treble clef and the last three in bass clef. The first staff begins with the instruction *cresc.* and contains a half note G#4. The subsequent staves contain various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score concludes with a final measure containing a half note G#1 in the bottom staff.

A musical score for 10 staves, measures 103-110. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation includes treble and bass clefs, rests, and various rhythmic figures such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. The score is organized into measures by vertical bar lines. The first staff has a treble clef and a key signature change to three sharps at measure 104. The second staff has a treble clef and a key signature change to three sharps at measure 104. The third staff has a treble clef and a key signature change to three sharps at measure 104. The fourth staff has a treble clef and a key signature change to three sharps at measure 104. The fifth staff has a treble clef and a key signature change to three sharps at measure 104. The sixth staff has a treble clef and a key signature change to three sharps at measure 104. The seventh staff has a treble clef and a key signature change to three sharps at measure 104. The eighth staff has a bass clef and a key signature change to three sharps at measure 104. The ninth staff has a bass clef and a key signature change to three sharps at measure 104. The tenth staff has a bass clef and a key signature change to three sharps at measure 104.

111

This musical score consists of 11 measures, numbered 111 through 115. It is written for a system of 11 staves, with the first seven staves in treble clef and the last four in bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values. The score features a variety of musical elements: eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*. Slurs are used to group notes across measures. The notation is clean and professional, typical of a printed musical score.

This musical score consists of 11 measures, numbered 119 to 129. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score is written for a grand staff with ten staves. The first five staves are treble clefs, and the last five are bass clefs. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measures 119-121 contain eighth-note patterns in the first, second, and fourth staves. Measures 122-124 feature sixteenth-note patterns in the third, fifth, and seventh staves. Measures 125-127 contain eighth-note patterns in the first, second, and fourth staves. Measures 128-129 feature eighth-note patterns in the first, second, and fourth staves. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings (accrescendo and decrescendo hairpins). The final measure (129) ends with a double bar line.

127

♩=146

17

127 3 3 3 3

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

E E B E A

mf

1sr tacet

mf

135

This musical score is for a 12-part ensemble, likely a concert band or chamber orchestra, in the key of E major (indicated by four sharps: F#, C#, G#, D#). The score covers measures 135 through 138. Measures 135-136 are marked with a repeat sign. Measures 137-138 feature triplet markings (indicated by a '3' over the notes) in the upper staves. The instrumentation includes ten treble staves (soprano, alto, and tenor parts), three bass staves (bassoon, baritone, and bass), and a double bass staff. The bottom three staves (bassoon, baritone, and bass) contain chordal accompaniment, with specific chords labeled: E, B E, A, F#7, and B. The double bass staff has a key signature change to E minor (three sharps: F#, C#, G#) in measure 138.

Chords indicated in the bottom staves:

- E
- B E
- A
- F#7
- B

142

Trzalicom lupiti od glasnjaču

142

Trzalicom lupiti od glasnjaču

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1350

1351

1352

1353

1354

1355

1356

1357

1358

1359

1360

1361

1362

1363

1364

1365

1366

1367

1368

1369

1370

1371

1372

1373

1374

1375

1376

1377

1378

1379

1380

1381

1382

1383

1384

1385

1386

1387

1388

1389

1390

1391

1392

1393

1394

1395

1396

1397

1398

1399

1400

1401

1402

1403

1404

1405

1406

1407

1408

1409

1410

1411

1412

1413

1414

1415

1416

1417

1418

1419

1420

1421

1422

1423

1424

1425

1426

1427

1428

1429

1430

1431

1432

1433

1434

1435

1436

1437

143

accel.

f

f

f

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

A E B E A F#7 B E B E

Musical score for 11 staves, measures 157-162. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into two systems of five staves each. The first system (measures 157-160) features a melody in the top staff and a bass line in the bottom staff, with a middle section of three staves. The second system (measures 161-162) features a melody in the top staff and a bass line in the bottom staff, with a middle section of three staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (*mf*). The bottom staff of the second system includes chord symbols: A, E, B, E, A, F#7, B, E, B, E.

157 158 159 160 161 162

mf *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

A E B E A F#7 B E B E

165

This musical score consists of 11 staves. The first seven staves are in treble clef, and the last four are in bass clef. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#). The score is divided into measures by vertical bar lines. The first staff has a measure rest in measure 165, followed by eighth notes in measures 166 and 167, and a triplet of eighth notes in measure 171. The second staff has a measure rest in measure 165, followed by eighth notes in measures 166 and 167, and a measure rest in measure 171. The third staff has a measure rest in measure 165, followed by eighth notes in measures 166 and 167, and a measure rest in measure 171. The fourth staff has eighth notes in measures 165, 166, and 167, followed by a measure rest in measure 171. The fifth staff has eighth notes in measures 165, 166, and 167, followed by a measure rest in measure 171. The sixth staff has eighth notes in measures 165, 166, and 167, followed by a measure rest in measure 171. The seventh staff has eighth notes in measures 165, 166, and 167, followed by a measure rest in measure 171. The eighth staff has a measure rest in measure 165, followed by eighth notes in measures 166 and 167, and a measure rest in measure 171. The ninth staff has a measure rest in measure 165, followed by eighth notes in measures 166 and 167, and a measure rest in measure 171. The tenth staff has a measure rest in measure 165, followed by eighth notes in measures 166 and 167, and a measure rest in measure 171. The eleventh staff has a measure rest in measure 165, followed by eighth notes in measures 166 and 167, and a measure rest in measure 171. The score includes various musical notations such as rests, eighth notes, and triplets.

Chord labels: A, E, B, E, A, F#7, B

[illegible]

4.2. Međimurje – *Međimurski lepi dečki*

Ivančan (1987) navodi kako napjev *Međimurski lepi dečki* izvorno nije samostalni napjev, već se nalazi kao dio veće cjeline *Međimurski drmež*. „Ples, bolje rečeno kolo, *Međimurski lepi dečki*, zovu još i međimurskim drmešom“ (Ivančan, 1987: 280). Ivančan također popisuje plesne koreografije, kao i glazbene, vokalno-instrumentalne pratnje.

Međimurski lepi dečki

Čakovec, 1984.

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of four staves of music, each with a tempo marking above it. The lyrics are written below the notes.

Staff 1: Tempo marking $\text{♩}=142$. The staff contains four measures of music, ending with a double bar line and repeat dots.

Staff 2: Tempo marking $\text{♩}=96$. The staff contains four measures of music. The lyrics below are: Me - đ i - mur - ski le - pi de - č ki, vu ši - ro - kih ga - č aj,

Staff 3: Tempo marking $\text{♩}=102-108$. The staff contains four measures of music. The lyrics below are: sve - tle č iž - me, le - pe sa - re. to im do - bro pa - š a,

Staff 4: The staff contains four measures of music. The lyrics below are: sve - tle č i - ž me, le - pe sare, to im do - bro pa - še

Slika 10. Zapis *Međimurski lepi dečki* Građevinar, Čakovec
(Ivančan, 1987: 281)

Međimurski lepi dečki

Prelog, 1960.

$\text{♩}=102$

Me - đ i - mur - ski le - pi de - č ki, vu ši - ro - kih ga - čaj,

5 sve - tle ć iž - me, le - pe sa - re. to im do - bro pa - ša,

9 sve - tle ć i - ž me, le - pe sare, to im do - bro pa - še

sve - tle ć i - ž me, le - pe sare, to im do - bro pa - še

Slika 11. Zapis *Međimurski lepi dečki*, Prelog,
(Ivančan, 1987: 283)

Međimurski lepi dečki

MTČ Čakovec, 1984.

$\text{♩}=76-82$



Me - đ i - mur - ski le - pi de - č ki, vu ši - ro - kih ga - čaj,

5 sve - tle ć iž - me, le - pe sa - re. to im do - bro pa - ša,

9 sve - tle ć i - ž me, le - pe sare, to im do - bro pa - še

Slika 12. Zapis *Međimurski lepi dečki*, MTČ Čakovec,
(Ivančan, 1987: 286)

Međimurski lepi dečki

Mursko Središće, 1984.

$\text{♩}=90-94$



Me - đ i - mur - ski le - pi de - č ki, vu ši - ro - kih ga - čaj,

5 sve - tle ć iž - me, le - pe sa - re. to im do - bro pa - ša,

9 $\text{♩}=(94-98)$ sve - tle ć i - ž me, le - pe sare, to im do - bro pa - še

Slika 13. Zapis *Međimurski lepi dečki*, Mursko Središće,
(Ivančan, 1987: 286)

Usporedimo li dakle sve ponuđene notne zapise napjeva *Međimurski lepi dečki*, uključujući izvorni predložak, možemo ustanoviti kako se notna građa ne mijenja u nekoj većoj mjeri bez obzira na mjesto, jedina se razlika uočava u tempu izvođenja.

Iako bez očitih razlika u notnoj građi, promjenu ipak uočavamo u tekstu napjeva. Tako u našem izvornom predlošku pronalazimo tekst:

*Međimurski lepi dečki vu široki gačaj,
svetle čizme,
lepe sare to jim dobro paše.
Petnajst let sam več vdovica ne mrem za muž iti
in sem išče ne tak stara v pedesetom leti.
Saki večer nekaj pečem morti pak što dojde;
otprem bloka, vun poglednem, saki mimo projde.
Ja pak sem ti stari dečko štel bi se ženiti,
makar si mi v pedesetim, moja moraš biti.*

Prema Ivančanu (1987: 162), zapis teksta glasi:

*Međimurski lepi dečki, vu širokih gačaj
Svetle čizme, lipe sare, to im dobro paše
Svetle čizme, lipe sare, to im dobro paše.

Ako sam ti ja dovica, zamuš moram iti
Em sam išče ne tak stara, v sedamdesetom letu
Em sam išče ne tak stara, v sedamdesetom letu.*

Ja pak sam ti stari dečko, štel bi se ženiti
Makar si mi v sedamdestom, moja moraš biti
Makar si mi v sedamdestom, moja moraš biti.

Iako se značenje pjesme ne mijenja s promjenom teksta, ipak se primjećuje razlika u kiticama (tri i četiri), kao i u broju godina udovice (pedeset i sedamdeset).

Pjesma *Međimurski lepi dečki* u radu je priređena za neke od instrumenata karakterističnih za međimursku folklornu regiju i mješoviti pjevački zbor.

4.2.1. Tambure

Uz međimursku regiju najčešće se povezuju tzv. tambure *farkašice* koje danas gotovo nisu u uporabi, već su ih zamijenile tambure kvartnog sustava ugađanja, odnosno tambure srijemskog štima. „Uz Farkašev sustav postoji i vojvođanski, odnosno srijemski sustav (štim). Tambure štimane na srijemski štih tehnološki su dorađenije te se na njima može izvoditi tradicijska glazba, šlageri i popularne melodije“ (Kovač, 2017: 85). Prema Njikošu (2011: 42), tambure *farkašice* krivo su nazvane Farkaševim te ih Njikoš naziva *zagrebačkim* i navodi kako je tambure u Zagreb donio Mijo Majer.

4.2.2. Klarinet

Instrument koji se često susreće u ansamblima koji izvode izvornu međimursku glazbu svakako je i klarinet. Klarinet nije izvorno hrvatski tradicijski instrument, ali je često prisutan u narodnim napjevima. Razlog je tomu široka primjena klarineta kao virtuosnog instrumenta koji se često koristi kao solistički instrument, odnosno izvodi solo dinonice u orkestrima i svim vrstama glazbe „Klarinet je s tehničke strane svestran i najpokretljiviji instrument u duhačkom orkestru. U vrlo brzom tempu može izvoditi razne pokrete, pasaže, razložene akorde, figuracije i skokove u svom cijelom tonskom opsegu“ (Janković, 1989: 19). Na popularnost instrumenta zasigurno utječe i velik opseg tonova koji se mogu izvesti na njemu. „Tonski opseg klarineta je od pisanog malog e do f3. Odlični muzičari mogu svirati i do c5, ali za uporabu u duhačkim orkestrima nije

preporučljivo pisati više od f3“ (Janković, 1989: 19). Autor navodi pisane tonove u opsegu iako to realno zvuči od malog d do es3 jer je klarinet transponirajući instrument. „Klarinet in B je transponirajući instrument i zvuči veliku sekundu niže. Prema tome, ako je kompozicija u C-duru za klarinet in B treba pisati u D-duru, tj. veliku sekundu više“ (Janković, 1989: 19). Uz klarinet in B često se koristi i klarinet in Es, također transponirajući instrument koji zvuči malu tercu više od zapisa (c1 pisano zvuči es1).

Klarinet je instrument tople boje tona koji može izvoditi i široki spektar dinamike. „Bez poteškoća izvodi dinamičke nijanse od *pianissima* do *forte*. U visokom registru *piano* dinamika se teže izvodi, pa to treba imati u vidu“ (Janković, 1989: 20). U vidu treba imati i prelazni registar od tona f1 do b1 (h1), u prelaznom registru ili prelomnom registru približava se prepuhivanju, stoga je nezahvalan za iznimno tehnički zahtjevne ritamske ili melodijske figure. Najnezahvalniji su tonovi na klarinetu b1 i h1 jer su oni na mjestu prepuhivanja, stoga se ne korsiti triler, odnosno tremolo na tonu c2 između ta dva tona kao i na tonovima e mali, fis mali, fis2, cis3, es3 i f3. Poznajemo još i bas-klarinet. „Bas-klarinet je, zapravo, veliki klarinet koji zvuči oktavu dublje od običnog klarineta“ (Odak, 1997: 118) .

4.2.3. Harmonika

Instrument koji je također zastupljen u međimurskom folkloru je i harmonika. Za razliku od ponekih instrumenata koji su prošli dug put usavršavanja, harmonika je relativno mlad instrument. „Cyrillus Demian, bečki izumitelj instrumenata, 1829. godine prvi je patentirao instrument pod nazivom Accordion. Od tada do danas, harmonika je prošla mnoge preinake, a jedna od najznačajnijih, bila je uvođenje melodijskih basova, čime se znatno proširio repertoar koji se može izvoditi na harmonici“ (Glazbena škola Zlatka Balokovića).

Harmonika je instrument s tipkama, srodan rodu orgulja, no svojom je građom puno manje glazbalo. Harmonika je harmonijsko glazbalo što znači da može svirati više melodija kao i akorde čime je uporaba harmonike značajnija. Veličina i zvukovna različitost harmonike ovisi o broju tipaka na klavijaturi, boji registara i broju basova. Za harmoniku danas postoji poprilično opsežna glazbena literatura uz obogaćenje raznim

obradama poznatih skladbi velikih skladatelja. Osim što je solistički instrument, harmonika može biti i dio sastava i orkestra, a postoji i velik broj orkestara u kojima sviraju samo harmonike uz eventualnu pratnju udaraljki ili nekih drugih instrumenata. Harmonika je instrument koji se podjednako koristi u svim vrstama glazbe. Zbog svog širokog opsega, umiljate boje koja se registrima može mijenjati i prilagođavati te jačine tona od *piana* do *forte fortissima* harmonika je postala popularan i često korišten instrument.

4.2.4. Violine

Osim u klasičnoj glazbi violina je instrument koji je vrlo često zastupljen i u folklornoj glazbi Međimurja, ali i drugih regija Hrvatske te brojnih stranih zemalja. Violina je žičani instrument gudačke skupine. „U gudačku skupinu ubrajaju se violina, viola, violončelo i kontrabas“ (Odak, 1997: 7). Violina je dakle gudački instrument koji se zbog svoje boje zvuka, homogenosti najbolje spaja s ostalim instrumentima uključujući i ljudski glas. Najprikladnija je za sve dinamičke nijanse, osobito u *pianissimu* (Odak, 1997: 11). Violina je majstorski instrument koji ne samo da je graditeljski doveden do savršenstva već su na njemu muzicirali virtuozi koji su pokazali zavidnu tehniku te nevjerojatne mogućnosti violine. „Treba naglasiti da gudački instrumenti, osobito violina, omogućuju umjetniku da se dovine do najviše virtuoznosti i u tome prednjače pred svim ostalim instrumentima“ (Odak, 1997: 11).

Jasno je kako majstorski instrument poput violine gotovo nema ograničenja koja se mogu izvoditi na tom glazbalu, no treba obratiti pažnju u radu s početnicima ili djecom. Kod gudačkih instrumenata moramo paziti na intonativne probleme jer gudači nemaju kote (polja, prečnice) na vratu pa često zna dolaziti do problema s intonacijom. Najveći problem očituje se kod većih skokova u melodiji. Zbog brzog skoka rukom na hvataljci može doći do krivo postavljenog, nepreciznog, postavljanja tona koji onda zvuči netemperirano. Učenici početnici, odnosno violinisti amateri često nemaju dovoljno istančan sluh, kao ni pravilnu tehniku, stoga im ton na volini nije čist i precizan. Prema Odaku (1997), poznajemo volinu I. i violinu II. Violina I. uglavnom izvodi melodijsku liniju, također i prati kantilenu puhača te daje orkestru boju i gipkost koju puhači

instrumenti nemaju. Viole II. (sekunde) služile su kao pratnja prvih volina te nisu imale tolike tehničke zahtjeve. Danas, kao i svi ostali instrumenti, dobiva puno zahtjevnije zadatke te ponekad druge viole znaju preuzeti ulogu prvih violina (Odak, 1997: 45).

Violina je sastavni dio hrvatske tradicijske glazbe, posebice u središnjoj i sjevernoj regiji gdje se često koriste gudači sastavi kao pratnja određenim solo instrumentima, iako prva volina često preuzima solo dionicu.

4.2.5. Mješoviti pjevački zbor

Za pjevanje se kaže kako je najstariji način muziciranja i da je glazba u općem smislu teško zamisliva bez pjevanja. „Pjevanje se razvijalo u dvama osnovnim smjerovima – solističkom i zborskom. Takvi izvedbeni modaliteti i danas su prisutni u svim kulturama, bez obzira na stupanj razvoja neke društvene zajednice“ (Jerković, 2019: 79). Pjevanje u skupinama, grupama, odnosno zborovima, razvijalo se usporedno uz solističko pjevanje kako u crkvenoj, tako i u svjetovnoj glazbi iako je prednjačilo višeglasno pjevanje u crkvenoj glazbi.

Zborsko je pjevanje popularno iz brojnih razloga, a posebice kada govorimo o amaterskim zborovima. Kod njih je izražena ljubav prema pjevanju jer im nije potrebna vještina sviranja nekog instrumenta kao ni posjedovanje glazbala, čitanje notnog teksta nije obavezno (učenje pjevanja po sluhu) te iz brojnih društvenih razloga. „Zborovođa mora što prije upoznati kvalitetu zbora. Moguća su razočaranja, jer će se katkada uvjeriti da većina pjevača uopće ne poznaje note“ (Lhotka, 1968: 100). Ako se ne radi o profesionalnom zboru, iznimno je važno prepoznati mogućnosti zbora koji vodite kako bi se odredile tehničke i dinamičke mogućnosti, kao i opseg zbora. „Potrebno je da zborovođa bude upoznat s elementima vokalne tehnike. Korisno je ako zborovođa i sam u tome stekne neko iskustvo pjevajući u zboru. Naročito je potrebno da zborni dirigent znade nešto o disanju pjevača, da bi u tom pogledu mogao i sam dati zboristima (obično samo pjevačkim amaterima) potrebne upute“ (Lhotka, 1968: 97).

Opseg mješovitog pjevačkog zbora jest širok i to od velikog F do a₂, a podijeljen je (najčešće) u četiri osnovna glasa. „Mješoviti zbor koristi se opsegom tonova uglavnom od F(F₂)* do a₂ (A₅), a taj je opseg kod muškog zbora u gornjem dijelu smanjen za

otprilike oktavu, tj. doseže do a1 (A4). Skladatelj određuje opseg tonova u skladbi i pritom uvijek mora voditi računa kako o fiziološkim mogućnostima ljudskoga glasa, tako i o rasponu u kojem pojedina vrsta glasa najbolje zvuči“ (Uhlik, 1). Među četiri osnovna glasa uključujemo dva ženska (sopran – visoki ženski glasi i alt – duboki ženski glas) i dva muška glasa (tenor – visoki muški glas i bas – duboki muški glas).

4.2.6. Izvorni predložak *Međimurski lepi dečki*

Međimurski lepi dečki

♩=88

Dm Am Dm Dm Am Dm

Me - di - mur - ski le - pi deč - ki vu ši - ro - ki ga - čaj,

5 Dm Am Dm A7 Dm

sve - tle čiž - me, le - pe sa - re to jim do - bro pa - še,

9 Dm A7 Dm

sve - tle čiž - me, le - pe sa - re to jim do - bro pa - še.

Međimurski lepi dečki vu široki gačaj,
svetle čižme, lepe sare to jim dobro paše.

Petnajst let sam več vdovica ne mrem za muž iti
in sem išče ne tak stara v pedesetom leti.

Saki večer nekaj pečem morti pak što dojde;
otprem bloka, vun poglednem, saki mimo projde.

Ja pak sem ti stari dečko štel bi se ženiti,
makar si mi v pedesetim, moja moraš biti.

Slika 15. Izvorni zapis *Međimurski lepi dečki*

(Duško Topić)

4.2.7. Postupak priređivanja

Dionice koje pronalazimo u priređenoj inačice česte su u tradicijskoj glazbi zbog dostupnosti instrumenata, kao i međusobne simbioze zvuka instrumenta i ljuskog glasa. Prema Bakan (2007: 82), gotovo identičan sastav (klarinet, harmonika, dvije violine i kontrabas) izvodi židovski ples naziva *klezmer* ponajprije na svadbama i drugim svečanostima, a porijeklo mu je u istočnoj Europi. Prilikom rada na ovoj pjesmi posebnu pozornost treba obratiti na tekst i na jasno izgovaranje teksta jer međimurska regija pripada kajkavskom govornom području koje ima izraženije i otvorenije samoglasnike što treba ispoštovati pri izvođenju. „U različitim jezicima različiti su vokali koje pjevači praktičnim radom moraju uvježbati, zvučno optimizirati i standardizirati kako bi u pjevanju mogli nesmetano prezentirati svu ljepotu pjevanog tona i jasnoću teksta“ (Jerković, 2019: 143). Tekst mora biti jasan, razumljiv i precizan kako bi se izvedba uzdigla prema umjetničkoj razini.

Priređena inačica prati oblik napjeva, odnosno povezuje strofe preko instrumentalnih ulomaka. Svaki instrumentalni ulomak, odnosno međuigra, prikazuje novi instrument kao vodeću dionicu dok ostali instrumenti služe kao melodijska, harmonijska i ritamska pratnja. Instrumentalni ulomci mogu djelovati motivirajuće za članove ansambla jer se u njima može pokazati njihov radi i trud, prezentirati rezultat uloženog vremena u vježbanje instrumenta. Vodeća je dionica prve međuigre klarinet koji melodijski upotpunjuju violine. Drugi ulomak preuzimaju violine koje dvoglasjem podižu razinu partiture, zatim slijedi razgovor klarineta i harmonike koji iznose temu kao pitanje-odgovor te se napose ujedine u izvedbi. Tambure, tamburaški bas i bugarija, konstantno održavaju ritam te služe kao čvrsta harmonijsko-ritamska podloga. Takva pratnja djeluje monotono i ponekad može biti dosadna pa je jedan od načina razbijanja te jednoličnosti promjena dinamike. Jednostavnost pratnje u ovom primjeru neophodna je kako ne bi narušila izvornost priređene inačice jer se radi o spletu plesova, tj. drmeža koji zahtijevaju čvrst i stabilan ritam. Takav je ritam prepoznatljiv u svim plesnim brojevima. Još jedan način sprječavanja zamornosti slušanja skladbe pronalazimo u vidu modulacije. „Modulacija je prelazak iz jednog tonaliteta u drugi“ (Spiller, 1997: 59). Modulacija se često koristi u tradicijskoj glazbi, posebice u plesnim brojevima.

Suprotno instrumentalnim ulomcima, strofe izvodi mješoviti zbor koji ovisno o strofi nije u punom sastavu. Prvu strofu izvode tenori i basi unisono jer se radi o „muškom“ dijelu teksta, odnosno čitajući tekst, možemo zaključiti kako ga treba izvesti muškarac. Unisono izvođenje zna biti problematično kod zbora zbog opsega glasa koji je nerijetko u amaterskim zborovima oskudniji nego li se pretpostavlja, poteškoća dolazi kod ujednačavanja boje visokih i dubokih muških glasova. Unisono pjevanje iznimno je efektno posebice ako želimo postići snažniji zvuk. Drugu strofu iznose soprani i alti dvoglasno jer se rado o „ženskoj“ strofi, odnosno sadržaj teksta upućuje na izvođenje ženske osobe. Treća se strofa izvodi četveroglasno, tj. po prvi se put čuje kompletan zbor iako su tenori i basi na vokalu *o*. Tempo je treće kitice duplo sporiji od čitave skladbe čime se stvara dojam nekog novog dijela skladbe te ga zbog činjenice da se izvodi *a cappella* (osim manjih upotpunjavanja) možemo istaknuti kao zborski solo ulomak. Četvrtu strofu preuzima muški dio zbora dok ih ženski dio prati s vokalom *o*. Naposljetku se uključuju svi glasovi ponavljajući prvu strofu u novom tonalitetu i *fortissimo* dinamici što možemo nazvati svojevrsnom *codom*.

4.2.8. Priredena inačica *Međimurski lepi dečki*

U nastavku rada slijedi prikaz partiture za priređenu skladbu *Međimurski lepi dečki*.

Međimurski lepi dečki

Medimurje

Arr.: Ivan Jurišić

♩ = 88

S
A

T
B

Me-đi-mur-ski le-pi deč-ki vu ši-ro-ki ga-čaj, sve-tle čič-me, le-pe sa-re

f

Klarinet B♭

Harmonika

♩ = 88

Violin 1

Violina 2

Bugarija

Bas

f

Am Dm



13

to jim do-bro pa - še, sve-tle čič-me, le-pe sa-re, to jim do-bro pa - še.

f

mf

A⁷ Dm

Copyright © Ivan.grof.jurisc

mf

46 ♩ = 44 ³

Sa-ki več-er ne-kaj peč-em

f ₀

♩ = 44

Dm *f* Am Dm A⁷ Dm A⁷ Dm

57

mor ti pak što doj - de; ot-prem blo-ka, vun po-gle-dam, sa-ki mi-mo proj de, ot-prem blo-ka, vun po-gle-dam, sa-ki mi-mo proj - de.

4

67 $\text{♩} = 88$

O

Ja pak sem ti sta-ri deč-ko štel bi se že - ni - ti, ma-kar si mi vpe-de-se-tim mo-ja mo-raš bi - ti, ma-kar si mi vpe-de-se-tim

f

mf

$\text{♩} = 88$

f

f

Am Dm Am Dm Am Dm A⁷ Dm



77

mo-ja mo-raš bi - ti.

A⁷ Dm D⁷ Gm Dm Gm Dm Gm Dm Gm D⁷ Gm

89 *ff* 5

Me - di - mur - ski le - pi de - čki vu - ši - ro - ki ga - čaj, sve - tle čiž - me, le - pe sa - re

ff

f

ff

D7 Gm *ff* Gm Dm Gm Dm Gm Gm Dm Gm

ff



97

to jim do-bro pa - še, sve - tle čiž - me, le - pe sa - re to jim do-bor pa - še.

D7 Gm D7 Gm C D7

4.3. Dalmacija – *Boru moj zeleni*

Prema Bubleu (2007: 294-298), klapska se pjesma može podijeliti na nekoliko načina izvođenja, a to su dubrovački, korčulanski, splitski, trogirski, šibenski, zadarski i drugi. *Boru moj zeleni* izvorni je napjev s otoka Korčule. Uspješnost partiture, odnosno izvornost transkripcije očituje se i u izvedbi, stoga je neophodno proučiti *korčulanski* način izvođenja kako bismo oznakama približili izvedbu izvornom napjevu. „*Korčulanski* način interpretacije ima najmanje dodirnih točaka s ostalim načinima klapskog pjevanja. Zato je najlakše prepoznatljiv. Pretpostavlja pjevanje u širokom dinamičkom dijapazonu. Svaki je pojedinac glas lakše slušno slijediti negoli je to slučaj kod ostalih karakterističnih načina prezentiranja klapskih pjesama. Ovaj način izvođenja klapskih pjesama podrazumijeva naglašena muzikalnost i glasovni potencijal kod svih pjevača. Potenciran je sklad akcenata govorenog i pjevanog teksta. Nadalje, korčulanski način izvođenja klapskih pjesama traži, manji broj pjevača u klapi u odnosu na ostale sredine“ (Buble, 2007: 296). Jasno je kako priređena inačica zahtijeva puno dinamičkih oznaka i fraza, kao i korištenje naglasaka.

Milin-Ćurin (2002) pojašnjava karakteristike napjeva otoka Murtera koji je karakteristikama gotovo indentičan napjevima otoka Korčule. „Početke svih napjeva karakterizira nastup samo jednog glasa. Ostali glasovi upadaju, u nekim primjerima već na peti slog prvog glazbenog retka, u nekim primjerima na deveti slog, a u ostalima tek na početne slogove drugog glazbenog retka. Solistički početak napjeva može donijeti prvi ili drugi glas, ovisno o pjevaču koji započinje pjesmu. Melodijska krivulja solista u većini primjera donosi osnovno melodijsko gibanje kasnijih glazbenih redaka tako da se obrazac prvog glazbenog retka, uz neznatna variranja i nastupom drugog glasa, provodi i u ostalim recima. Upravo solistički početak s obzirom na oblikovanje kroz produženja ili skraćivanja pojedinih jedinica mjere izdvajaju taj redak od ostalih. Uz to redovito skraćivanje doba, odnosno jedinica mjere, u posljednjem taktu prvog glazbenog retka razlikuje ga od izrazitih produženja posljednjih doba u ostalim glazbenim recima koji se, u odnosu na početni glazbeni redak, izdvajaju i načinom oblikovanja dvoglasja sa specifičnim unisonom ili kvintnim završecima“ (Milin-Ćurin, 2002: 45). Poštujući ideju tradicije, prenosimo ju na priređivanu inačicu u mjeri koliko nam sastav dionica u partituri dozvoljava.

Pjesma *Boru moj zeleni* karakteristična je za otok Korčulu te kao takva ne postoji u više različitih inačica. Karakterizira ju jednostavnost te je priređena za dječji zbor uz pratnju mandoline i klavira.

4.3.1. Dječji zbor

Dječji zborovi koje poznajemo jesu školski dječji zborovi i izvaninstitucionalni dječji zborovi. No s obzirom na ciljeve, zadatke, aktivnosti i ulogu zbora razlika između navedena dva zbora ne bi trebala biti drugačija. „Ciljevi, zadaci, aktivnosti i uloge zborskoga pjevanja u školama ne razlikuju se od onih koje pronalazimo u izvaninstitucionalnom zborskom okruženju. Ključne razlike nalaze se u okolnostima u kojima se odvija pedagoški rad te u interpersonalnim i unutargrupnim odnosima koji su karakteristični za nastavni rad, odnosno za aktivnosti slobodnog izbora“ (Radočaj-Jerković, Milinović, Papa, 2018: 106). Radočaj-Jerković (2017) navodi kako su dječji zborovi iznimno važni za učenikovo oplemenjivanje umjetnosti glazbe. „Kako je svrha umjetnosti u školama oplemenjivanje učeničkog doživljajnog svijeta, tako je i svrha školskog zborskog pjevanja oplemenjivanje učeničkog doživljaja glazbene umjetnosti i to u strukturiranim i organiziranim okolnostima u kojima je takvu svrhu moguće ostvariti“ (Radočaj-Jerković, 2017: 14).

Iako učenici pjevaju na nastavi, valjano je razlučiti pjevanje na nastavi od pjevanja u dječjem zboru. „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 društvo“ (Radočaj-Jerković, 2017: 15). Jasno je kako su učenici koji pristupe školskom zboru motivirani za pjevanje, odnosno rad. Na voditelju je zbora tada da učenike dodatno motivira i dobije ono najbolje od svog zbora. „Voditelj zbora samostalnim odabirom repertoara, metoda i oblika rada, ovisno o svojim afinitetima i interesima učenika, kreira umjetnički ili neumjetnički profil zbora te se može smatrati odgovornim za dostizanje ili nedostizanje minimalne umjetničke razine pjevanja, budući da su okolnosti u kojima se ono izvodi bitno drugačije od okolnosti obvezne

nastave“ (Radočaj-Jerković, 2017: 15). Motivirani dječji zbor uvelik je spremniji na kompliciranije zadatke te dostiže višu razinu umjetničkog muziciranja. „Učenici koji se odlučuju za pjevanje u zboru odabiru tu aktivnost primamo zbog osobnog afiniteta prema glazbi, stoga je glazbena uloga ta koja generira ostvarenje svih ostalih uloga i pripadajućih ciljeva i zadataka“ (Radočaj-Jerković, 2017: 14).

Opseg dječjeg zbora nije velik, no ipak je značajan. Djecu nije dobro forsirati opsegom jer mogu prestati voljeti pjevati, kao i oštetiti svoj govorni, odnosno pjevni aparat, ne samo opsegom već i krivom pjevačkom postavom. „Glasovi djevojčica i dječaka dijele, prema Ledić (2019: 8), se u sljedeće skupine:

1. dječji zbor mlađe dobi:

- soprani (opseg: od c1 do e2);
- altovi (opseg: od a do c2).

2. dječji zbor starije dobi:

- soprani (opseg: od c1 do g2);
- mezzosoprani (opseg: od a do e2);
- altovi (opseg: od g do c2).“

4.3.2. Mandolina

„Mandolina je sopran iz stare obitelji lutnji (*thorbe, mandore*). Podrijetlom iz Italije, gdje je popularna kao narodni instrument“ (Odak, 1997: 229). Postoje dvije vrste mandolina: milanska i naapuljska. Danas je u upotrebi napuljska: udešena je kao i violina (*g-d1-a1-e2*). Mandolina ima četiri dvostruke žice, što znači četiri para jednako ugođenih žica, a svira se trzaicom (Odak, 1997: 229). Mandolina je, poput tambure, donesena u hrvatsku tradicijsku glazbu, no izuzetno je dobro prihvaćena te se instrument u narodu tretira kao nacionalni, odnosno kao instrument dalmatinske folklorne regije.

4.3.3. Glasovir

Prema Odaku (1997: 222-228), glasovir je kao čest instrument u svijetu imao dug razvojni put dok se prvotno nazivao monokord te preko spineta, čembala, klavikorda i drugih instrumenata razvio u današnji moderni glasovir. Glasovir⁴, odnosno klavir, danas je jedan od najčešće korištenih instrumentata. Gotovo svaki glazbenik barem je jednom koristio glasovir u radu. To je također nezabilazan instrument u radu svakog glazbenog pedagoga zbog širokog opsega (od A subkontra do c5), bogatog raspona dinamike, no ponajviše široke uporabe. Osim toga je i harmonijski instrument, što znači da na njemu možemo izvoditi cjelokupne partiture, a ne samo melodiju. U pratnji glasovir često izvodi basov ton i harmonijsku podlogu, no jednako tako može svirati i melodiju višeglasno. Glasovir se koristi i kao solistički instrument te se na njemu mogu izvoditi iznimno zahtjevne tehničke figure, pasaže i sl. Glasovirska se partitura zapisuje u dva notna sistema, gornji najčešće u violinskom ili G ključu, dok se donji bilježi u bas ili F ključu. Istovremeno može svirati više tonova, a broj tonova ovisi o vještini svirača, odnosno pijanista.

4 „Glasovir je književno-hrvatska riječ, dok je riječ klavir uobičajenija u govornom jeziku. One su sinonimi ili istoznačnice – znači svejedno je kaže li se klavir ili glasovir“ (Glazbala Kos). Ponekad se koristi naziv glasovir za koncertni klavir, a klavir za pianino, odnosno uspravni klavir, no to nije ispravno jer su glasovir i klavir istoznačnice, a pianino je srodan instrument.

4.3.4. Izvorni predložak *Boru moj zeleni*

Boru moj zeleni
Vela - Korčula

Zapis: Dinko Fio

Largo



Bo - ru moj ze - le - ni ki pri dvo - ru sto - jiš

5
pra - ve - dno mi re - ci za ko - ga se go - jiš,

9
pra - ve - dno mi re - ci za ko - ga se go - jiš. _____

Boru moj zeleni
ki pri dvoru stojiš,
pravedno mi reci
za koga se gojiš.

Ol' se gojiš za me,
oli za drugoga,
pravedno mi reci
žejo srca moga.

Slika 16. Izvorni zapis *Boru moj zeleni*
(Duško Topić)

4.3.5. Postupak priređivanja

U svrhu potrebe, te vođeni idejom jasne i precizne partiture, izvorni zapis koji u sebi sadržava ukrase koji upućuju na slobodniji ritam, zamijenili smo jasnim ritamskim oznakama. „Ritam dalmatinskih klapskih pjesama najčešće je čvrst (giusto – ritam pokreta), a u manje slučajeve slobodan (parlando, rubato, libero – ritam riječi)“ (Milin-Ćurin, 2002: 63). Iako je izvorno napjev zamijenjen slobodnijim ritmom, postavljanjem čvrstih ritamskih oznaka zadržan je duh regije. Jasan ritam neophodan je kako bi članovi ansambla, govoreći o dječjem uzrastu, mogli jasno iščitati zadani ritam te staviti slog na notu, odnosno držati slog.

Iako se radi o priređivanju (imamo zadani tekst i melodiju), uvijek su dozvoljena određena odstupanja posebice zbog preciznijeg zapisa ritma, stoga je važno paziti na prirodan slijed teksta. „Prirodan i logičan princip jest da naglašeni slog teksta treba i u melodiji smjestiti na metrički naglasak“ (Despić, 1986: 246).

Izvorni tonaliteta zapisa napjeva *Boru moj zeleni* jest C-dur; budući da je C-dur nizak tonaliteta (iako je melodija u opsegu dječjeg zbora), tonaliteta priređene inačice jest F-dur kako bi se bolje iskoristila snaga dječjeg zbora te kako bi se postignula svjetlija boja. „Pitanje tonaliteta pjesama za pjevanje u nastavi glazbe može se relativno lako realizirati jer je svaki notni zapis moguće transponirati u onaj tonaliteta koji je najprihvatljiviji učenicima“ (Radočaj-Jerković, 2017: 122).

Harmonijske progresije, iako u priređenoj inačici nešto obogaćene, odnosno proširene, poštuju harmonijske predloške na kojima se temelji klapska pjesma. „Dalmatinske klapske pjesme oblikuju se u durskom tonskom načinu, u okviru funkcionalnosti harmonijske strukture. Napjevi su dvoglasni, troglasni i četvrtoglasni sa karakterističnim i obaveznim tercnim dvoglasjem, odnosno homofonom, akordičkom strukturom višeglasja. Harmonijsku konstrukciju čine tonički, dominantni i subdominantni četvero-zvuk, odnosno trozvuk. Posljednjih dvadesetak godina harmonijska struktura se proširuje i akordima VI. i II. stupnja. Karakterističan je spoj akorda V. i IV. stupnja što rezultira paralelnim oktavama i kvintama. Za melodijsku liniju vodećeg glasa karakteristično je spuštanje iz VII. stupnja u tercu iznad tonike durskog tonskog načina, odnosno III. Stupanj“ (Milin-Ćurin, 2002: 62). Priređena inačica obiluje tercnim dvoglasjem u

dječjem zboru i ne samo da je to djeci prirodno za pjevati već se pošuje izvornost priređene inačice na taj način. Harmonijska podloga koristi VI. i II. stupanj, te se pošuje progresija V. u VI., a posebice VII. koji se rješava u III. po uzoru na tradicionalne spojeve. Oblik napjeva zadržan je iako je proširen s uvodom i *codom*. Budući da se radi o dječjem zboru, poželjno je da pomoću uvoda pjevači mogu pripremiti svoju intonaciju. Dionica glasovira upotpunjuje harmonijsku čvrstu podlogu koja je djeci neophodna kako bi lakše i preciznije intonirala. Također obogaćuje zvuk skladbe složenijim akordima, razvija boju ansambla i podiže umjetnički dojam. Glasovir, iako nema melodijeske komponente, postavlja čvrstu ritamsku osnovu koja podiže i dinamički dojam te također pomaže učenicima održavati tempo skladbe.

Dionica mandoline melodijski upotpunjuje glasove, pomaže zboru svirajući melodiju u ključnim taktovima te pasažama i raznim melodijskim ukrasima podiže umjetnički dojam skladbe. Mandolina kao autohtoni instrument, simbol dalmatinske regije, prezentira izvornost originalnog predloška u prerađenoj inačici.

4.3.6. Priređena inačica *Boru moj zeleni*

U nastavku rada slijedi prikaz partiture za priređenu skladbu *Boru moj zeleni*.

Boru moj zeleni

Vela-Korčula

Zapis: Dinko Fio

Arr.: Ivan Jurišić

Maestoso

Dj. zbor

Mandolina

Piano

5

p *mp*

Bo - ru___ moj ze - le - ni___ ki pri - dvo - ru sto - jiš,___
Ol' se___ go - jiš za___ me,___ o - li___ za dru - go - ga,___

p

9 *mf* *f*

pra-ve - dno mi re - ci za ko - ga se go - jiš,
 pra-ve - dno mi re - ci že - jo sr-ca mo - ga,

mp *mf*

13 *mp* *f* *ff*

pra-ve - dno mi re - ci za ko - ga se go - jiš.
 pra-ve - dno mi re - ci že - jo sr-ca mo-ga.

p *mf* *f* *pp* <

17 *p* *mp* *f* *rit.*

o - o - o -

p *mp* *f* *rit.*

3. ZAKLJUČAK

Kompleksnost i značaj priređivanja notne građe vidljiv je u potrebi opsežne pripreme koja prethodi samom postupku priređivanja. Proučavanje brojne relevantne literature neophodno je kako bi se upoznala izvorna partituru, odnosno zapis ili napjev koji se treba prirediti. Poznavanjem izvorne partiture priređivač se približava razumijevanju ideje koju mora prenijeti za potrebiti ansambl za koji priređuje kako bi novonastala inačica bila uspješna. Priređivač mora biti kreativan i snalažljiv te se vješto koristiti glazbeno-teorijskim područjima poput harmonije, polifonije, glazbenih oblika, a ponajviše poznavanjem glazbenih instrumenata. Poznavanje svih glazbeno-teorijskih elemenata pomaže priređivaču da priređenu inačicu učini što kvalitetnijom i kreativnijom jer sva znanja kojima raspolaže mogu poslužiti kao ideja u stvaranju. Neizmijerno je važno proučavati radove priznatih priređivača te konzultirati relevantnu literaturu kako bi se kroz usporedbe ostvario napredak u radu. Priređena inačica podliježe nizu promjena i dopuna kako bi postala što kvalitetnije. Za razliku od priređene inačice izvorni napjevi nisu podložni promjenama, oni su zabilježeni kako su bili izvođeni te njima ne dolikuje nikakva promjena. No novo vrijeme iziskuje nove potrebe koje zahtijevaju promjene pa se izvorni napjevi često nalaze na popisu poželjnih izvedbi. Priređivanje izvornih napjeva ima pozitivne i negativne aspekte. Zbog izvornosti napjeve treba izvoditi onako kako su prvotno izvođeni jer predstavljaju kulturnu baštinu određene regije, odnosno naroda. Ta se ideja teško prenosi za drugi ansambl s obzirom da sam izbor instrumenata ima svoje zakonitosti gledajući na to s tradicijskog aspekta. Sigurno je pozitivno u priređenim inačicama populariziranje izvornih napjeva, motiviranje učenika, odnosno sudionika ansambla da izvede program svojeg kraja, ali i osuvremenjivanje izvornih izvedbi. Vrlo je važno biti upoznat sa svom vrijednom literaturom povezanom uz potrebiti ansambl, kao i razlikovati umjetničku i didaktičku vrijednost skladbi.

4. SAŽETAK

Priređivanje izvornih melodija i napjeva karakterističnih folklornih regija za različite ansamble tema je diplomskog rada koji za osnovu uzima tri izvorna napjeva iz tri folklorne regije Hrvatske koje priređuje za dva vokalno-instrumentalna ansambla i jedan instrumentalni ansambl. Prvi izvorni napjev pripada folklornoj regiji Slavonije te je priređen za instrumentalni ansambl, odnosno dječji tamburaški orkestar. Drugi izvorni napjev pripada folklornoj regiji Međimurje te je priređen za vokalno-instrumentalni ansambl, a sastoji se od mješovitog zbora, klarineta, harmonike, violina i tambura. Spomenuta partitura pogodna je za amaterski zbor, kao i instrumentalne dionice koje su prilagođene izvođenju bez velike tehničke zahtjevnosti. Treći izvorni napjev pripada folklornoj regiji Dalmaciji te je priređen za vokalno-instrumentalni ansambl, a dionice su dječji zbor, mandolina i glasovir.

Ključne riječi: priređivanje, transkripcija, aranžman, izvorni napjevi, izvorne melodije, folklorne regije

5. SUMMARY

Organizing original melodies and tune of characteristic folklore regions for different ensemble is the topic of the diploma thesis, which is based on three original melodies from three folklore regions and prepares, transcribe for two vocal instrumental ensembles and one instrumental ensemble. The first original tune belongs to the folklore region of *Slavonia* and was prepared for an instrumental ensemble or tamburitza orchestra (Tamburaški orkestar) of primary school age. The second original tune belongs to the folklore region of *Međimurje* and was prepared for a vocal instrumental ensemble, and consists of: mixed choir, clarinet, accordion, violin and tamburitza (tambure). The mentioned score is suitable for amateur choir, as well as instrumental parts that are adapted for performance without too much technical complexity. The third original tune belongs to the folklore region of *Dalmatia* and was prepared for a vocal instrumental ensemble, and the sections are: children's choir, mandolin and piano.

Keywords: arrangement, transcription, arrangement, original tunes, original melodies, folklore regions

8. LITERATURA

1. Andrić, J. (1962.) TAMBURAŠKA GLAZBA Historijski pregled, Požega, vlastita naklada
2. Bajuk, L. (2012.) Hrvatski tradicijski napjevi Međimurja na tragu Havelockovih kognitivnolingvističkih koncepata, Zagreb, Izvorni znanstveni članak, Institut za etnologiju i folkloristiku
3. Bakan, M. B. (2007.) World Music Traditions and Transformation, New York, The McGraw-Hill Companies, Inc.
4. Buble, N. (2009.) Dalmatinsko klapsko pjevanje, Split, Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu, Zbornik, HRVATSKA GLAZBA U XX.STOLJEĆU, Matica Hrvatska, Zagreb 267-304
5. Buble, N. (2004.) Kulturološki pristup glazbi, Split, Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu, Ogranak Matice hrvatske Split
6. Čapo Žmegač, J., Muraj, A., Vitez, Z., Grbić, J., Belaj, V. (1998). Hrvatska etnografija, Zagreb: Matica Hrvatska.
7. Čavlović, I. (2004.) Uvod u muzikologiju i metodologija naučno-istraživačkog rada, Sarajevo, Univerzitet u Sarajevu, Muzička akademija u Sarajevu
8. Despić, D. (1986.) Melodika tonski slog I. dio, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu
9. Drenjančević, Z. (2013.) Slavonski tonski idiomi, Zagreb-Osijek, ars academia, Leykam internacional d.o.o., Zagreb, Umjetnička akademija u Osijeku
10. Dorak, V., Jeličić Špoljar M., Kirchmayer Bilić, E. (2015.) Allegro 6 u glazbenom svijetu, udžbenik glazbene kulture u šestom razredu osnovne škole, Zagreb, Školska knjiga
11. Ferić, M. (2002.) Zasvirajte tambure 1, Vinkovci, Kulturni centar Gatalinka
12. Ferić, M. (2005.) Il zapjevajte ili zasvirajte, Slavonski Brod, Folklorni ansambl Broda
13. Gavazzi, M. (1988.) Izabrani radovi s područja glazbe (1919-1976), Zagreb, Kulturno prosvjetni sabor Hrvatske
14. Ivančan, I. (1987.) Narodni plesni običaji Međimurja, Zagreb, Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske

15. Ivančan, I. (1964.) Narodni plesovi Hrvatske, Zagreb, Savez muzičkih društava Hrvatske
16. Kovač, J. (2017.) Ljudstvo moje međimursko, imaš blaga i bogatstva. Nematerijalna baština Međimurja, Čakovec, Muzej Međimurja Čakovec
17. Ledić, K. (2019.) RAD S DJEČJIM ZBOROM KROZ ANALIZU CIKLUSA „NA SUNČANOJ STAZI“ JOSIPA KAPLANA, Diplomski rad, Zagreb, Sveučilište u Zagrebu, Muzička Akademija
18. Leopold, S. (1995.) Tambura u Hrvata, Zagreb, Golden marketing
19. Lhotka, F. (1968) Dirigiranje, Zagreb, Školska knjiga
20. Marc, R. (2007.) Tamburaštvo u 20. stoljeću (Glazba i simbolika), Zbornik, HRVATSKA GLAZBA U XX.STOLJEĆU, Matica hrvatska, Zagreb 305-310
21. Milin-Ćurin, V. (2002.) PJEVANJE NA OTOKU MURTERU, Split, Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu
22. Njikoš, J. (1988.) Gori lampa nasrid Vinkovaca: narodni običaji, pjesme, kola i poskočice Vinkovačkog kraja, Privlaka, Privlačica
23. Njikoš, J. (2011.) Povijest tambure i tamburaške glazbe, Osijek, "ŠOKAČKA GRANA", STD "PAJO KOLARIĆ", HRVATSKI TAMBURAŠKI SAVEZ U OSIJEKU
24. Odak, K. (1997.) Poznavanje glazbenih instrumenata, Zagreb, Školska knjiga
25. Petrović, T. (1995.) Glazbeni oblici, 3. izdanje, Zagreb, vlastita naklada
26. Radočaj-Jerković, A. (2017.) Pjevanje u nastavi glazbe, Osijek, Sveučilište Josipa Juraja Strossmayera u Osijeku
27. Radočaj-Jerković, A. (2017.) Zborsko pjevanje u odgoju i obrazovanju, Osijek, Umjetnička akademija u Osijeku
28. Romanić, T. (1982.) Sviranje partitura i izrada klavirskih izvoda, Sarajevo, „Svjetlost“, OOUR izdavačka djelatnost
29. Skrovan, D. Previšić, V. (1991.) Nauka o muzičkim oblicima, 7. Izdanje, Beograd
30. Spiller F. (1997.) Osnove glazbenog izraza, Zagreb, vlastita naklada
31. Stepanov S. i Furić I. (1966.) Narodne pjesme i kola iz Slavonije, Zagreb, Savez muzičkih društava i organizacija SR Hrvatske

32. Škojo, T., Kristek, M., Šulentić Begić, J., Begić, A., Radočaj-Jerković, A., Milinović, M., Papa, A., (2018.) SUVREMENI PRISTUP NASTAVI GLAZBE I IZVANNASTAVNIM GLAZBENIM AKTIVNOSTIMA U OPĆEOBRAZOVNOJ ŠKOLI, Osijek, ars academia, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku
33. Thom, P. (2007.) The Musician as Interpreter, University Park Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
34. Uhlík T., VOKALNE TRANSKRIPCije, Tekst za nastavu kolegija Priređivanje za ansamble na Odsjeku za glazbenu kulturu Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu
35. Vinkešević, J. (1989.) Narodni plesovi Đakovštine, Zagreb
36. Vinkešević, J. (2017.) Narodni plesovi Slavonije, Baranje i zapadnog Srijema Đakovo, Grad Đakovo, SAVEZ KUD-ova GRADA ĐAKOVA
37. Žganec V. i Sremac N. (1951.) Hrvatske narodne pjesme i plesovi, Zagreb, Seljačka sloga Zagreb
38. Žganec, V. (2015.) Hrvatske pučke popjevke iz Međimurja svjetovne i crkvene 1924. i 1925., Čakovec, Matica hrvatska, ogranak Matice hrvatske u Čakovcu

Mrežni izvori

1. Hrvatska enciklopedija, mrežni izvor, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=62043>, 2020.
2. Hrvatsko društvo skladatelja, mrežni izvor, http://www.hds.hr/?post_type=member&p=371, 2020.
3. Festival dalmatinskih klapa Omiš, mrežni izvor, <http://fdk.hr/osoba/dinko-fio/>, 2020.
4. Culturnet.hr, mrežni izvor, <https://www.culturenet.hr/default.aspx?id=23196&>, 2020.
5. Glazbala Kos, mrežni izvor: <http://www.glazbala-kos.hr/zanimljivi-sadrzaji/da-li-se-kaze-klavir-ili-glasovir>, 2020.
6. Umjetnička škola Beli Manastir, mrežni izvor: <http://usbm.hr/index.php/program/osnovno-glazbeno-obrazovanje/item/2-harmonika>, 2020.

7. Glazbena škola Zlatka Balokovića, mrežni izvor:
<https://balokovic.hr/odjeli/harmonika/odjel-harmonika/>, 2020.
8. STRUNA-Hrvatsko strukovno nazivlje, mrežni izvor:
<http://struna.ihjj.hr/naziv/etnomuzikologija/22152/>, 2020.