

# 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://um.nsk.hr/um:nbn:hr:251:929773>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-20**



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 zahtjevnošću, odnosno nezahtjevnošću, 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 zbornskog 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 bogatsvo 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 folklor, 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“ (Čepo 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-h 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

(madžarski 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 dijatoniski 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 indentitet 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 korali – 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 zbirke 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 zbornih 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

**Veselo**

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

Slika 1. Zapis *Jaši baba dorata*, Prkovci

(Drenjančević, 2013: 129)



# Jaši baba dorata, na doratu zvonce

Biškupci, 1966

♩=156



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

Slika 2. Zapis *Jaši baba dorata*, Biškupci

(Vinkešević<sup>1</sup>, 2017: 420)

# Dorata

Podcrkavlje



Ja-ši ba-ba do-ra-ta, na do-ra-tuzvon-ce, ne daj-te mu u ku-ću, po-lu-pa će lon-ce.

Slika 3. Zapis *Jaši baba dorata*, Podcrkavlje

(Vinkešević<sup>2</sup>, 2017: 236)

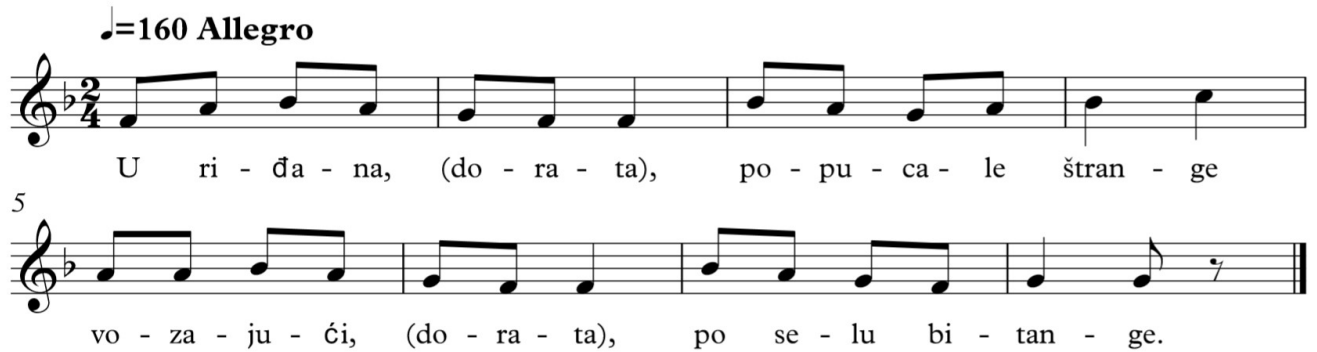
1 Narodni plesovi Slavonije, Baranje i zapadnog Srijema.

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

(Vinkešević<sup>3</sup>, 1989: 89)

3 Narodni plesovi Đakovštine.

# Jaši baba dorata

Prkovci

**Veselo**



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

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

The musical score is written in 2/4 time with a tempo of 138. It consists of six staves of music. The first staff is the melody, starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff is the accompaniment, starting with a bass clef. The lyrics are written below the melody. The score includes repeat signs and a double bar line at the end of the piece.

Slika 7. Zapis *Jaši baba dorata*, Zadubravljje

(Ferić, 2005: 243)

# Jaši baba dorata

Lužani

**Vivo**



Ja-ši ba-ba do-ra-ta, šu-ga-va ku-la - ša; Ja-ši ba-ba do-ra-ta, šu-ga-va ku-la - ša.

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 zvence,  
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 izvode 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 *decesendo* dinamici te nastavljaju svirati ton e.

Prvu temu izvode 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 partituru 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 tonlitet, 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 počnim 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

The musical score is arranged for the following instruments:

- 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

8

The musical score consists of 12 staves. The first staff is empty. The second staff has a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#), with a measure of rest followed by a measure of two eighth notes (F#, G#) marked *mf*. The third staff has a treble clef and a key signature of three sharps, with a measure of rest followed by a measure of eighth notes (F#, G#, A, B) marked *mp*, and a final measure of eighth notes (F#, G#, A, B) marked *mf*. The fourth staff has a treble clef and a key signature of three sharps, with a continuous eighth-note line (F#, G#, A, B, C, D, E, F#, G#, A, B) marked *mp* in the middle and *mf* at the end. The fifth staff has a treble clef and a key signature of three sharps, with a continuous eighth-note line (F#, G#, A, B, C, D, E, F#, G#, A, B) marked *mp* in the middle and *mf* at the end. The sixth staff has a treble clef and a key signature of three sharps, with a continuous eighth-note line (F#, G#, A, B, C, D, E, F#, G#, A, B) marked *mp* in the middle and *mf* at the end. The seventh staff has a treble clef and a key signature of three sharps, with a measure of rest followed by a measure of eighth notes (F#, G#, A, B) and a final measure of eighth notes (F#, G#). The eighth staff has a treble clef and a key signature of three sharps, with a measure of rest followed by a measure of eighth notes (F#, G#, A, B) and a final measure of rest. The ninth staff has a bass clef and a key signature of three sharps, with a measure of rest followed by a measure of eighth notes (F#, G#, A, B) marked *mf*, and a final measure of eighth notes (F#, G#, A, B). The tenth staff has a bass clef and a key signature of three sharps, with a measure of rest followed by a measure of eighth notes (F#, G#, A, B) marked *mf*, and a final measure of eighth notes (F#, G#, A, B). The eleventh and twelfth staves are empty.

16

The musical score consists of 11 staves. The first three staves are treble clefs, and the last five are bass clefs. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 3/4. The score begins at measure 16. The first three staves have rests in measure 16. The fourth staff starts with a quarter note G#4. The fifth and sixth staves start with quarter notes F#4 and C#5. The seventh staff starts with a quarter note G#4. The eighth staff has a rest. The ninth and tenth staves start with quarter notes G#4 and C#5. The eleventh staff starts with a quarter note G#4. Dynamics are marked as *f* in measures 17-19 and *mp* in measures 20-23. A crescendo is indicated in the lower staves starting at measure 20.

Musical score for page 25, measures 25-28. The score consists of 12 staves. The first three staves are empty. The fourth, fifth, and sixth staves contain melodic lines in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a dynamic marking of *mf*. The seventh staff contains a bass line in bass clef with a dynamic marking of *mf*. The eighth staff contains a bass line in bass clef with a dynamic marking of *mf* and chord labels E, B, E, and A. The ninth staff contains a bass line in bass clef with a dynamic marking of *mf*. The tenth, eleventh, and twelfth staves contain bass lines in bass clef with a dynamic marking of *mf*.

Trzalicom lupiti od glasnjaču

E B E A F#7 B

Musical score for 10 staves, measures 41-48. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first six staves are for a string quartet (Violin I, Violin II, Violin III, Viola, Violoncello I, Violoncello II). The last four staves are for a piano (Right Hand 1, Right Hand 2, Left Hand 1, Left Hand 2). The string parts consist of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often marked with 'x' to indicate bowing or fingerings. The piano part features a melodic line in the right hand, starting with a forte (*f*) dynamic, and a bass line in the left hand with a steady eighth-note accompaniment.

Musical score for page 49, system 7. The score consists of ten staves. The first six staves are in treble clef, and the last four are in bass clef. The key signature is G major (one sharp). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics are marked with *f* (forte). The final measure of the system includes a key signature change to C#m, indicated by the text "C#m" and "G# C#m" below the staves.



The musical score for page 57 consists of 12 staves. The first seven staves are in treble clef, and the last five are in bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in the right margin of the 4th, 5th, 6th, 8th, 9th, and 12th staves. The 8th staff contains a series of chords: E, F#m, E6, G#, C#m, D#°, F#7, B, and C#m. The 9th staff shows a bass line with a few notes and rests. The 12th staff features a bass line with a melodic line and a *mf* dynamic marking.

64

The musical score consists of 12 staves. The top seven staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The eighth staff contains guitar-specific notation with chords: G# C#m, E F#m C#m, G# C#m D#° F#7, and B. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines, with repeat signs at the end of the first and eighth measures.

Musical score for 12 staves, measures 72-76. The score is in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The first three staves (1-3) feature melodic lines starting with a piano (*p*) dynamic. The fourth and fifth staves (4-5) feature accompaniment starting with a forte (*f*) dynamic. The sixth and seventh staves (6-7) continue the accompaniment. The eighth staff (8) contains the lyrics "E B E A E" under a melodic line. The ninth staff (9) features a mezzo-forte (*mf*) dynamic with a complex rhythmic pattern. The tenth and eleventh staves (10-11) feature a piano (*p*) dynamic with a sustained line. The twelfth staff (12) features a piano (*p*) dynamic with a melodic line.

79

Musical score for guitar, page 11, starting at measure 79. The score consists of 12 staves. The key signature is four sharps (F#, C#, G#, D#). The melody in the upper staves features a mix of eighth and sixteenth notes, with some complex runs. The 7th staff contains a guitar-specific melody with chord labels: B, E, A, F#7, B, E, B, E, A, F#7, B. The bass line in the lower staves provides a steady accompaniment with eighth notes and some longer notes.

The musical score consists of 12 staves. The top 11 staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into measures 86 through 92. The first staff (top) has a piano (*p*) marking at the beginning of measure 92. The second staff has piano (*p*) and crescendo (*cresc.*) markings in measures 91 and 92. The third staff has piano (*p*) and crescendo (*cresc.*) markings in measures 90 and 91. The fourth staff has piano (*p*) and crescendo (*cresc.*) markings in measures 89 and 90. The fifth staff has piano (*p*) and crescendo (*cresc.*) markings in measures 88 and 89. The sixth staff has piano (*p*) and crescendo (*cresc.*) markings in measures 87 and 88. The seventh staff has piano (*p*) and crescendo (*cresc.*) markings in measures 86 and 87. The eighth staff has piano (*p*) and crescendo (*cresc.*) markings in measures 86 and 87. The ninth staff has piano (*p*) and crescendo (*cresc.*) markings in measures 91 and 92. The tenth staff has piano (*p*) and crescendo (*cresc.*) markings in measures 90 and 91. The eleventh staff has piano (*p*) and crescendo (*cresc.*) markings in measures 89 and 90. The twelfth staff (bottom) has piano (*p*) and crescendo (*cresc.*) markings in measures 86 and 87.

95

The musical score on page 95 consists of ten staves. The first staff is in treble clef and begins with a *cresc.* marking. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score is organized into measures by vertical bar lines. The first staff has a few notes in the first measure, followed by rests. The second staff has rests in the first two measures, then a series of eighth notes in the third and fourth measures, and a few notes in the fifth measure. The third staff has rests in the first two measures, then eighth notes in the third and fourth measures. The fourth staff has eighth notes throughout the first four measures, followed by rests. The fifth staff has eighth notes throughout the first four measures, followed by rests. The sixth staff has rests in the first two measures, then eighth notes in the third and fourth measures, and a few notes in the fifth measure. The seventh staff has eighth notes throughout the first two measures, followed by rests. The eighth staff has rests in the first two measures, then eighth notes in the third and fourth measures, and a few notes in the fifth measure. The ninth staff is in bass clef and has rests in the first two measures, then eighth notes in the third and fourth measures. The tenth staff is in bass clef and has eighth notes in the first two measures, followed by rests and a few notes in the fifth measure.

103

A musical score for 10 measures, numbered 103 to 112. The score is written for a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals. The first measure (103) has a whole rest in the top two staves and a half note in the bottom two staves. The subsequent measures feature more complex rhythmic patterns across all staves, including some chromatic lines and syncopation.

111

Musical score for 11 measures, measures 111-121. The score is written for a piano and consists of 11 staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The notation includes treble and bass clefs, various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *mf* and *ff*. The score is organized into two systems of five staves each. The first system contains measures 111-115, and the second system contains measures 116-121. The music features a complex rhythmic pattern with frequent rests and melodic lines in both hands.



119

This musical score consists of 11 measures across 11 staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various rhythmic patterns and articulations:

- Staff 1 (Treble Clef):** Measures 1-5 are rests. Measures 6-7 contain eighth-note triplets. Measures 8-9 contain eighth-note pairs.
- Staff 2 (Treble Clef):** Measures 1-2 contain eighth-note pairs. Measures 3-5 are rests. Measures 6-7 contain eighth-note pairs. Measures 8-9 contain eighth-note pairs.
- Staff 3 (Treble Clef):** Measures 1-2 are rests. Measures 3-4 contain eighth-note pairs. Measures 5-7 are rests. Measure 8 contains eighth-note pairs. Measure 9 contains eighth-note pairs.
- Staff 4 (Treble Clef):** Measures 1-2 contain eighth-note pairs. Measures 3-5 are rests. Measures 6-7 are rests. Measures 8-9 contain eighth-note pairs.
- Staff 5 (Treble Clef):** Measures 1-2 contain eighth-note pairs. Measures 3-5 are rests. Measures 6-7 are rests. Measures 8-9 are rests.
- Staff 6 (Treble Clef):** Measures 1-2 are rests. Measures 3-4 contain eighth-note pairs. Measures 5-7 are rests. Measures 8-9 are rests.
- Staff 7 (Treble Clef):** Measures 1-2 are rests. Measures 3-4 contain eighth-note pairs. Measures 5-7 are rests. Measures 8-9 are rests.
- Staff 8 (Bass Clef):** Measures 1-5 are rests. Measures 6-7 contain quarter notes. Measures 8-9 contain quarter notes.
- Staff 9 (Bass Clef):** Measures 1-2 are rests. Measures 3-4 contain eighth-note pairs. Measures 5-7 are rests. Measures 8-9 contain quarter notes.
- Staff 10 (Bass Clef):** Measures 1-2 are rests. Measures 3-4 contain eighth-note pairs. Measures 5-7 are rests. Measures 8-9 contain quarter notes.
- Staff 11 (Bass Clef):** Measures 1-2 contain half notes. Measures 3-5 are rests. Measures 6-7 are rests. Measures 8-9 are rests.

Musical score for page 17, measures 127-130. The score consists of 11 staves. Measures 127-129 feature triplets in the upper staves. Measure 130 is a repeat sign. Dynamics include *mf* and *1sr tacet*.

135

This musical score is for guitar, consisting of 12 staves. The first seven staves are in treble clef, and the last five are in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into two measures by a double bar line. The first measure contains a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes. The second measure features a complex texture with triplets in the upper staves and sustained notes in the lower staves. Chords are indicated by letters E, B, E, A, F#7, and B. The bass line in the second measure consists of quarter notes.

142

Trzalicom lupiti od glasnjaču

The musical score consists of 12 staves. The first six staves are in treble clef, and the last six are in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The score is marked with a forte *f* dynamic. The first three measures of each staff contain triplet patterns. The fourth measure of each staff contains a single note or a triplet. The fifth measure contains a single note. The sixth measure contains a single note. The seventh measure contains a single note. The eighth measure contains a single note. The ninth measure contains a single note. The tenth measure contains a single note. The eleventh measure contains a single note. The twelfth measure contains a single note. The score is titled 'Trzalicom lupiti od glasnjaču'. The page number is 142.

Šakom lupiti po konjiću

accel. . . . .

The musical score is arranged in 12 staves. The top three staves (1-3) feature a rhythmic melody in treble clef, marked with a forte (*f*) dynamic. The next three staves (4-6) provide harmonic support with sustained notes, marked with mezzo-forte (*mf*). The seventh staff (7) contains a series of chords, also marked *mf*. The eighth staff (8) shows a bass line with chords, marked *mf*. The bottom three staves (9-11) continue the bass line with sustained notes, marked *mf*. The final staff (12) is a bass line with a melodic contour, marked *mf*. The score includes an acceleration marking (*accel.*) and various dynamic markings (*f*, *mf*) throughout.

157

Musical score for page 21, measures 157-162. The score consists of 11 staves. The top seven staves are in treble clef, and the bottom four are in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features a complex texture with multiple voices. The dynamic marking *mf* is present in several staves. The eighth staff includes chord symbols: A, E, B, E, A, F#7, B, E, B, E.

165

3 3

A E B E A F#7 B





#### 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 opisuje plesne koreografije, kao i glazbene, vokalno-instrumentalne pratnje.

### Međimurski lepi dečki

Čakovec, 1984.

♩=142

5 ♩=96

9 ♩=102-108

13

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

sve - tle č i ž - me, le - pe sa - re. to im do - bro pa - ša,

sve - tle č i - žme, 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 - čki, vu ši - ro - kih ga - čaj,

5  
sve - tle č i ž - me, le - pe sa - re. to im do - bro pa - ša,

9  
sve - tle č i - žme, le - pe sare, to im do - bro pa - še

sve - tle č i - žme, 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 - di - mur - ski le - pi de - čki, vu ši - ro - kih ga - čaj,  
5 sve - tle čič - me, le - pe sa - re. to im do - bro pa - ša,  
9 sve - tle čič - žme, 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 - di - mur - ski le - pi de - čki, vu ši - ro - kih ga - čaj,  
5 sve - tle čič - me, le - pe sa - re. to im do - bro pa - ša,  
9  $\text{♩} = (94-98)$  sve - tle čič - žme, 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 kriticama (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. Viole

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 viole. „Trebalo naglasiti da gudački instrumenti, osobito violina, omogućuju umjetniku da se dovede do najviše virtuoznosti i u tome prednjače pred svim ostalim instrumentima“ (Odak, 1997: 11).

Jasno je kako majstorski instrument poput viole 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 violinu 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 zbarskom. 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.

Zbarsko 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 tekta 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 a<sub>2</sub>, a podijeljen je (najčešće) u četiri osnovna glasa. „Mješoviti zbor koristi se opsegom tonova uglavnom od F(F<sub>2</sub>)\* do a<sub>2</sub> (A<sub>5</sub>), 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 glas 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

Me - di - mur - ski le - pi deč - ki vu ši - ro - ki ga - čaj,  
 5 sve - tle čiž - me, le - pe sa - re to jim do - bro pa - še,  
 9 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 zbarski 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

Međimurje

Arr.: Ivan Jurišić

♩ = 88

S  
A

T  
B

uni.

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

*f*

Klarinet B♭

Harmonika

*f*

♩ = 88

Violin 1

Violina 2

Bugarija

Bas

*f*



13

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

*f*

*mf*

*mf*

A<sup>7</sup> Dm A<sup>7</sup> Dm *mf* Am Dm Am Dm Am

Copyright © Ivan.grof.jurisc\_

*mf*

2

24

*f* Pet - najst let sam vu - do - vi - ca ne mrem za muž i - ti

*mf*

*f*

*mf*

*p*

*p*

*p*

Dm A7 Dm A7 Dm Am Dm Am Dm



35

in sem iš-če ne tak sta-ra v-pe-dest-om le - ti, in sem iš-če ne tak sta-ra v pe-dest-om le - ti.

*p*

*tr*

*tr*

*tr*

*mf*

*p*

*f*

Am Dm A7 Dm A7 Dm Am Dm Am

46 ♩ = 44 <sup>3</sup>

Sa-ki več-er ne-kaj peč-em

*f*

♩ = 44

Dm *f* Am Dm A<sup>7</sup> Dm A<sup>7</sup> 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 A<sup>7</sup> Dm



77

mo-ja mo-raš bi - ti.

A<sup>7</sup> Dm D<sup>7</sup> Gm Dm Gm Dm Gm Gm Dm Gm D<sup>7</sup> Gm

89 *ff*

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*

*ff*

D7 Gm Gm Dm Gm Dm 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.

*ff*

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 pojedini 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 zbornoga pjevanja u školama ne razlikuju se od onih koje pronalazimo u izvaninstitucionalnom zbornom 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 učenikova doživljajnog svijeta, tako je i svrha školskog zbornoga pjevanja oplemenjivanje učenikova 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 primarno 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 naapuljska: udešena je kao i violina (*g-d1-a1-e2*). Mandolina ima četiri dvostruke žice, što znači četiri para jednako ugođenih žica, a svira se trzicom (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. Glasovir<sup>4</sup>, 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.

O! 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 slučajeva 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 ternim 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 ternim 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 partitura, 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 izvode 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, transcribing 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, „Svjetolost“, 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. Uhtlik 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](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.