

"Oda radosti" L. v. Beethovena - priređivanje za kvintet limenih puhača

Turčić, Petra

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Pula / Sveučilište Jurja Dobrile u Puli**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:137:292613>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-20**



Repository / Repozitorij:

[Digital Repository Juraj Dobrila University of Pula](#)



Sveučilište Jurja Dobrile u Puli

Muzička akademija u Puli

PETRA TURČIĆ

„Oda radosti“ L. van Beethovena – priređivanje za kvintet limenih puhača

Diplomski rad

Pula, srpanj 2023.

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli

Muzička akademija u Puli

PETRA TURČIĆ

„Oda radosti“ L. van Beethovena – priređivanje za kvintet limenih puhača

Diplomski rad

JMBAG: 0303083006, redovita studentica

Studijski smjer: Glazbena pedagogija

Kolegij: Priređivanje za ansamble

Znanstveno područje: Glazbena umjetnost

Znanstveno polje: Glazbena teorija

Znanstvena grana: Priređivanje za ansamble

Mentorica: izv. prof. art. Laura Čuperjani

Pula, srpanj 2023.



IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Ja, dolje potpisana Petra Turčić kandidatkinja za magistricu Glazbene pedagogije, univ. mag. mus., ovime izjavljujem da je ovaj Diplomski rad rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio Diplomskog rada nije napisan na nedozvoljeni način, odnosno da je prepisan iz kojega necitiranog rada, te da ikoji dio rada krši bilo čija autorska prava. Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Studentica

Petra Turčić

U Puli, 6. srpnja, 2023. godine



IZJAVA

o korištenju autorskog djela

Ja, Petra Turčić dajem odobrenje Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, kao nositelju prava iskorištavanja, da moj diplomski rad pod nazivom „*Oda radosti*“ *L. van Beethovena – priređivanje za kvintet limenih puhača* koristi na način da gore navedeno autorsko djelo, kao cjeloviti tekst i trajno objavi u javnoj internetskoj bazi Sveučilišne knjižnice Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli te kopira u javnu internetsku bazu završnih radova Nacionalne i sveučilišne knjižnice (stavljanje na raspolaganje javnosti), sve u skladu s Zakonom o autorskom pravu i drugim srodnim pravima i dobrom akademskom praksom, a radi promicanja otvorenog, slobodnoga pristupa znanstvenim informacijama.

Za korištenje autorskog djela na gore navedeni način ne potražujem naknadu.

U Puli, 6. srpnja 2023. godine

Potpis

Petra Turčić

Sadržaj

1.	UVOD.....	1
2.	PRIREĐIVANJE ZA ANSAMBLE.....	3
3.	VAŽNOST PRIREĐIVANJA U RADU GLAZBENIH PEDAGOGA.....	8
4.	INSTRUMENTALNA GLAZBA.....	9
4.1.	INSTRUMENTALNI ANSAMBLI.....	14
4.2.	PRIREĐIVANJE ZA INSTRUMENTALNE ANSAMBLE.....	20
5.	POJAVA I RAZVOJ KOMORNE GLAZBE.....	23
5.1.	GLAVNI CILJEVI KOMORNOG MUZICIRANJA.....	24
5.2.	LIMENI PUHAČKI KVINTET I NJEGOVI TEHNIČKI ASPEKTI – INSTRUMENTACIJA I POSTAVA.....	25
5.2.1.	INSTRUMENTI LIMENOG PUHAČKOG KVINTETA.....	26
a.	Francuski rog.....	26
b.	Truba.....	37
c.	Trombon.....	44
d.	Tuba.....	53
6.	IZVORNA LITERATURA ZA KVINTET LIMENIH PUHAČA.....	59
6.1.	OSVRT NA ODABRANE SKLADBE IZ LITERATURE ORIGINALNO KOMPONIRANIH I PRIREĐENIH SKLADBI ZA KVINTET LIMENIH PUHAČA.....	61
6.1.1.	Kamen, Michael – „Quintet“	61
6.1.2.	Hudson, Caleb – „White Rose Elegy“.....	65
6.1.3.	Joplin, Scott – „The Entertainer“ (arr. Thomas H. Graf).....	70
6.1.4.	van Beethoven, Ludwig – "Für Elise" (arr. Thomas H. Graf).....	73
7.	„ODA RADOSTI“ IZ 9. SIMFONIJE LUDWIGA VAN BEETHOVENA.....	78
7.1.	Od ideje do priredbe „Ode radosti“ za kvintet limenih puhača.....	80
7.1.1.	Priprema za izlaganje teme i njezino prilagođavanje.....	85
7.1.2.	Prvo variranje teme.....	87
7.1.3.	Drugo variranje teme.....	90
8.	ARANŽMAN SKLADBE – „Oda radosti“ za limeni puhački kvintet.....	94
9.	ZAKLJUČAK.....	101
10.	LITERATURA.....	103
11.	SAŽETAK.....	105
12.	SUMMARY.....	106

1. UVOD

Glazba, kao jedna od sveprisutnih umjetnosti zauzima mjesto u poljima umjetnosti i znanosti (društvenih i obrazovnih područja). Umjetničke grane su kompozicija i izvođaštvo/reprodukcija glazbe (dirigiranje, pjevanje, sviranje), dok se znanstvene grane dijele na glazbenu teoriju, muzikologiju, etnomuzikologiju, glazbenu pedagogiju i psihologiju glazbe, a glazbu je moguće promatrati i s aspekta (glazbenog) menadžmenta. Uz granu kompozicije, podrazumijeva se i vrlo popularno – aranžiranje ili priređivanje za ansamble. Studij Glazbene pedagogije spaja pedagoške kompetencije s izvođačkim, a moguće ih je proširiti i na stvaralaštvo s kojim je priređivanje za ansamble usko vezano područje. Na četvrtoj godini studija Glazbene pedagogije prvi put sam se susrela s priređivanjem za ansamble pohađajući istoimeni kolegij kada smo se najprije pretežno bavili priređivanjem za vokalne ansamble, a godinu kasnije kolegij je orijentiran isključivo na priređivanje za instrumentalne ansamble.

Preferencija prema izvođenju instrumentalne glazbe razvijala se od samog ulaska u svijet glazbe započevši glazbeno obrazovanje kao instrumentalist. Ta sklonost prema instrumentima rasla je kako sam u proteklom periodu života sve više pokazivala interes za glazbene instrumente i paralelno učila svirati nekoliko instrumenata iz različitih skupina. Isto tako, sviranjem u većim instrumentalnim sastavima, točnije, kao član amaterskih orkestara stekla sam dragocjeno iskustvo i zavoljela skupno muziciranje više nego solističko te sam upoznala radost zajedništva, a ono proizlazi iz interakcije među izvođačima i leži u međusobnom izmjenjivanju energija. U takvoj interakciji spajaju se posebnosti koje svaki izvođač nosi u sebi, donosi kroz muziciranje, a one se na kraju oblikuju u jedan moćan zvuk. Iz tog razloga me kolegij Priređivanje za ansamble još više zaintrigirao onda kada smo započeli s radom koji je bio usmjeren na instrumentalne ansamble. Također, svirajući jedan od instrumenata koji pripada sastavu limenog puhačkog kvinteta – trombon, bila sam motivirana izabrati baš ovaj sastav, ali i zbog želje da se u zajednici koja već njeguje orkestralno muziciranje u budućnosti počne njegovati i komorno muziciranje. Osim svega navedenog, kreativac u meni želi izazvati svoju maštu i stvarati pa je to još jedan razlog zbog kojeg sam se odvažila pisati rad na ovu temu.

Pored stečenog iskustva na nastavi, uz proučavanje odgovarajuće literature, ali i slušanjem glazbe koja je originalno skladana za ovaj sastav spremna sam produbiti i dalje razvijati vještine priređivanja, bolje se upoznati s limenim puhačkim instrumentima, tehnikom sviranja i njihovom primjenom u ansamblima.

Priređeni materijal predstavlja glavni dio ovog rada, a prethodi mu uvod u tematiku; objašnjenje pojma priređivanja, osnovne informacije o instrumentalnoj glazbi, instrumentalnim ansamblima i instrumentalnom priređivanju koje se nadovezuje na pojam komorne glazbe. Naglasak je stavljen na središnji dio rada opisivanjem odabranog ansambla - limenog puhačkog kvinteta s detaljnijim uvidom u instrumente koji ga čine te analiziranjem izvorne i priređene literature za kvintet limenih puhača. Zatim slijedi završni dio rada s fokusom na glazbeni primjer koji treba prirediti, njegovu glazbenu analizu, vlastiti subjektivni doživljaj i značaj „Ode radosti“ u cjelokupnom glazbenom stvaralaštvu L. van Beethovena i glazbenoj umjetnosti općenito te na opisivanje procesa priređivanja, tj. tijeka rada od početne ideje pa do priredbe. Notni zapis završni je produkt cijelog procesa i njime se zaključuje ovaj diplomski rad. U mom budućem radu nadam se izvođenju ovog aranžmana javno, na nekom koncertu, čime bi cijeli ovaj pothvat dobio veći smisao.

Cilj je ovog rada spojiti stečena znanja i vještine tijekom studija te ih u praksi primijeniti kroz kreativni izraz, odnosno pokazati ih svojim radom na aranžmanu uz pomoć mentorice Laure Čuperjani koja svojim uputama i savjetima uvelike utječe na oblikovanje svakog mog rada, pa tako i ovoga. Kao predložak za priređivanje odabrala sam „Odu radosti“ iz Beethovenove 9. simfonije.

2. PRIREĐIVANJE ZA ANSAMBLE

U radu kompozitora, glazbeni aranžman u užem smislu označava bitan dio kompozicijskog postupka u kojem se polazi od bazičnih glazbenih elemenata (najčešće melodije) i započinje s njihovom razradbom za dionice određenog vokalnog ili instrumentalnog višeglasnog ansambla. (Despić, 1981.) Pritom se uloge aranžera i kompozitora bitno razlikuju. U kreiranju aranžmana, aranžer dobiva posebnu ulogu u viđenju postojećeg glazbenog djela, odnosno originala kompozitora s kojim je u uskoj vezi prilikom stvaranja aranžmana jer zadržava umjetničku vrijednost izvornog djela, ali glazbeni sadržaj iznosi na drugačiji način. Zbog toga se njegovo ime u aranžmanu navodi uz ime kompozitora. (Despić, 1981.)

Glazbeni aranžman, tj. aranžiranje u širem smislu može označavati i drugačiji postupak u glazbenoj praksi kada se već utvrđeni definirani glazbeni sadržaj „priređuje“ za određeni izvođački sastav. Ovakav postupak prema Despiću (1981.) podrazumijeva prilagođavanje gotove kompozicije originalno namijenjene drugom izvođačkom sastavu ili instrumentu, a još se naziva i transkripcija. Transkripcija implicira stroži tretman originala, dok se slobodniji pristup tretiranju originala naziva „parafraza“ i smatra se aranžmanom svoje vrste. Glazbena literatura bogata je upravo takvim aranžmanima koji kreativno nadopunjuju izvornu kompoziciju, a u sadržaju otkrivaju nove vrijednosti. U takvim se slučajevima ime aranžera ističe skoro pa ravnopravno kompozitorovom zbog njegovog stvaralačkog doprinosa aranžmanu. Osim takvih - umjetničkih težnji u kreiranju aranžmana, izrada aranžmana najčešće proizlazi iz praktične potrebe - da se neko glazbeno djelo prilagodi za izvođački sastav kojim se rukovodi. (Despić, 1981.)

Aranžmanom se shvaća i svako skladanje glazbenog stavka pri kojemu se ono prilagođava izvođačko-tehničkim, zvukovnim, izražajnim i stilskim karakteristikama te mogućnostima određenog vokalnog/instrumentalnog ansambla ili pojedinog instrumenta. U tome je aranžiranje neodvojivo od skladanja; kada se ono primjenjuje paralelno sa skladanjem ili pak u tijeku skladanja pri čemu se prvo rade skice i predviđa glazbeni tijek aranžmana, a potom se detaljno razrađuju njegovi dijelovi. (Despić, 1981.)

Prilagodba glazbenog materijala može se ostvariti primjenom brojnih postupaka. Kao najkompleksniji i najosjetljiviji pristup, s obzirom na izvornost djela, ističe se transkripcija, a uz nju je potrebno spomenuti i ostale načine, odnosno sredstva koja služe pri aranžiranju, a to su; transpozicija, harmonizacija i reharmonizacija. (Jurišić, 2021.).

Transkripcija kao postupak u radu na glazbenom aranžmanu svodi se na prenošenje notnog teksta bilo kojeg glazbenog djela namijenjenog određenom glazbenom instrumentu ili izvođačkom sastavu i njegova prilagodba izvođačko-tehničkim, zvukovnim, izražajnim i stilskim karakteristikama drugog instrumenta ili ansambla. U transkripciji se teži očuvanju prepoznatljivih dijelova originala. Zbog toga se u tom procesu obavezno zadržavaju svi elementi originalne skladbe. Često je kod prilagodbe skladbe komponirane za veći sastav u manji sastav potrebno raditi redukciju glasova, odnosno sažimanjem izostaviti pojedine dionice što utječe na dosljedno predstavljanje one originalne. Pritom se preporuča zadržavanje oblika i harmonije originala. Kod redukcije postoje opća pravila tj. ono što se nikako ne smije izostaviti. U procesu reduciranja prvo treba pažljivo proučiti uloge svih dionica u glazbenoj cjelini i potom donijeti odluku o izostavljanju onoga što je „najmanje bitno“ te očuvati glavne dijelove. U svojoj knjizi *Višeglasni aranžmani* Despić (1981.) nabraja i objašnjava dijelove koji se nikada ne izostavljaju, a to su: vanjske dionice; primarna vodeća melodijska linija i bas – kao temeljna prateća melodijska linija. Bas se posebno ne izostavlja onda kada je građen kao sekundarna linija prema primarnoj vodećoj melodijskoj liniji. Vodeća melodijska linija se u homofonom slogu nikada ne izostavlja, dok se u polifonom slogu ne izostavlja niti jedna dionica jer su sve podjednako važne. Bas se izostavlja eventualno u situacijama u kojima se očito podrazumijeva npr. u zastupanju osnovnih funkcija tonaliteta. Izostavljanje temeljnog tona osnovnih funkcija moguće je onda kada se nalazi u unutrašnjim glasovima jer djeluje osjetno prisutan u akordima koji slijede. Ponekad, očuvanje melodije i basa vodi redukciji harmonijske značajke glazbenog djela. Nepotpuna harmonija (akord) susreće se u zbarskom aranžmanu kod rješavanja kritičnih tonova ili nekih drugih okolnosti u vođenju glasova bilo to u troglasju ili četveroglasju.

Kako bi transkripcija bila vjerna originalu i očuvala njegovu vrijednost i onda kada ga primjena određenih postupaka neminovno umanjuje važno je obzirno se voditi idejom skladatelja.

Transpozicija ili „premještanje“ odnosi se na „prebacivanje“ djela iz osnovnog tonaliteta u drugi tonalitet, a da se pritom zadržavaju točni intervalski odnosi. Postupak transpozicije najčešći je u radu na vokalnom aranžmanu kada je glazbeni materijal potrebno prilagoditi opsezima različitih glasova ili kada se prvotni aranžman želi prenijeti na visinu koja odgovara vrsti zboru za koji se priredba obavlja s ciljem da se olakša intonativni aspekt u izvođenju. Za koji će se interval izvoditi transpozicija ovisi o fakturi i postavi registara dane kompozicija. Samim time gleda se skladba u svojoj cjelini, njezin tijek, uočavaju se najviši i najniži tonovi dionica te se na osnovu tih čimbenika odlučuje za koji interval bi bilo najpogodnije transponirati glazbeni predložak, a da neometano pruža pokretljivost i stabilnost u izvođenju. (Despić, 1981.)

U radu na instrumentalnom aranžmanu isti postupak se obično primjenjuje kod sviranja instrumentalnih partitura koja sadržava dionice instrumenata koji transponiraju kako bi se izbjegle tehničke teškoće u izvođenju. (Jurišić, 2021.)

U svom radu Jurišić (2021, str. 4) na slijedeći način obrazlaže postupak harmonizacije i reharmonizacije. Harmonizacija kao postupak u aranžiranju upotrebljava se onda kada se postojeća harmonija želi obogatiti i time upotpuniti osnovnu glazbenu sastavnicu – melodiju.

Reharmonizacija je postupak izmjene izvorne harmonizacije najčešće prisutan kod prilagođavanja skladbe iz jednog stila u drugi ili s namjerom da se tehnički olakša izvedba što uvelike ovisi o izvođačkim sposobnostima članova jednog ansambla.

Prije započinjanja s radom na aranžmanu neophodno je analizirati temeljne elemente glazbenog djela koji se želi prirediti. Petrović (1997.) kako je navedeno u radu Jurišića (2021.) govori da su temeljni elementi glazbenog djela koji se koriste u skladanju slijedeći: motiv, melodija, ritam, harmonija, tempo, dinamika, agogika, glazbeni stil, određena glazbena estetika i skladateljska tehnika. Navedeni elementi karakteriziraju svako glazbeno djelo i oblikuju ga na svoj način te s njima ono poprima glazbenu formu. Potrebno ih je uvažavati kako se ne bi izgubila autentičnost skladbe.

U oblikovanju glazbenog djela kao glavna i najmanja, ali prepoznatljiva glazbena cjelina ističe se glazbeni motiv. Glazbeni motiv karakterističan je melodijsko-ritamski obrazac koji u aranžmanu nikada ne smije djelovati nejasno, (i)skriveno ili izostavljeno. Koristeći se tipičnim postupcima motivske razrade u skladanju, u aranžiranju se motiv također može modificirati i formirati složeniju cjelinu. Srđan Dedić

u svojoj skripti „Glazbeni oblici razdoblja baroka i klasike“ (2016.) nabraja neke od postupaka preobrazbe i razvoja motiva: melodijske promjene (npr. transpozicija motiva na drugi stupanj ili tonalitet, promjena intervalskog smjera i veličine melodije), promjena ritma, npr. augmentacija (produženje trajanja motiva za najmanje polovinu vrijednosti) ili diminucija (umanjenje ritamske vrijednosti motiva za polovinu od osnovnog oblika) te promjena pojedinih nota različito, inverzija cijelog motiva, nastup u retrogradnom obliku, nastup u retrogradnoj inverziji, doslovno ponavljanje motiva ili ponavljanje s promjenama motiva (npr. sekvenca), ornamentalno variranje (umetanje figura ili ukrašavanje neakordičkim tonovima), proširenje motiva nadovezivanjem sličnog ili novog sadržaja, dijeljenje cjeline na samostalne motive te sažimanje (skraćivanje pojedinih notnih vrijednosti motiva).

Isti postupci mogu se primijeniti u radu s većom glazbenom cjelinom kao što je glazbena rečenica (velika ili mala).

U kompleksnom glazbenom tkivu, harmonija se smatra jednim od najvažnijih čimbenika glazbenog oblikovanja. Harmonijska analiza pojašnjava harmonijske pojave i zbivanja, a povezana je s glazbenom estetikom i stilom pojedinog skladatelja. Harmonija se u tradicionalnom smislu očituje u različitim vrstama organiziranih suzvučja odnosno pojavi dva ili više od dva tona (koje se onda još naziva akordom) istovremeno. Suzvučja se mogu pojaviti u homofonom ili polifonom slogu. Također je neizostavan monofoni slog u kojem jednoglasna melodija također pretpostavlja harmonijsku misao, ali je ona u tom slučaju latentna. U homofonom slogu gdje se ističe vodeća melodija, harmonijsko se prisustvo očituje tek spajanjem svih dionica u višeglasju i njihovim zajedničkim zvučanjem. U polifonom slogu svaka dionica je melodijski samostalna i ravnopravna u horizontalnom pogledu, ali dionice susretanjem na pojedinim ishodišnim mjestima formiraju smislenu suzvučje. Tako se harmonija pojavljuje i u polifoniji, ali kao sekundarna. (Despić, 1987.)

Despić (1987.) navodi i pojašnjava trostruku ulogu harmonije u glazbenoj cjelini: konstruktivnu, ekspresivnu i kolorističku.

Konstruktivna uloga harmonije karakteristična je za razdoblje bečke klasike gdje se zapaža njezina funkcija u oblikovanju glazbenog djela; zaokružuje i odvaja pojedine cjeline ili ističe značajne glazbene trenutke. Tako se određeni različito građeni harmonijski nizovi shvaćaju kao poveznice unutar oblika i služe kao logičan prijelaz iz

jedne cjeline u drugu, a specifični harmonijski kontrasti naglašavaju opće promjene i kontraste.

Ekspresivna uloga harmonije korištena je najviše u razdoblju romantizma. Očituje se onda kada se različitim suzvučjima stvara napetost koja se potom i razrješuje na slijedeće načine; uzlaznim i silaznim gradacijama i specifičnim sukobima koji nastaju u melodijskom tijeku i utječu na harmonijsku osnovu. U ovoj ulozi, harmonija doprinosi izražajnosti glazbenog tijeka u cjelini.

Koloristička uloga harmonije poznatija je u impresionističkom stilu. Suzvučja se sama po sebi izdvajaju, ali međusobno mogu biti i povezana. Harmonijom se u ulozi boje želi stvoriti određeno raspoloženje ili dočarati raznovrsne glazbene slike.

U priređivanju, ključna je harmonijska analiza. Započinje prepoznavanjem i analiziranjem akorada u glazbenom predlošku koji se želi prirediti i nastavlja se određivanjem funkcija tih akorada. Osim temeljnog tona, u postupku priređivanja jednako je važan i basov ton jer se postavlja u najdublju dionicu ansambla.

3. VAŽNOST PRIREĐIVANJA U RADU GLAZBENIH PEDAGOGA

Svaki glazbeni pedagog koji namjerava raditi u školi ima priliku organizirati izvannastavne aktivnosti skupnog muziciranja u vidu pjevačkog zbora ili nekog instrumentalnog ansambla. No, neovisno o tome odluči li se za rad u školi vrlo je vjerojatno da će se u praksi susresti s vođenjem raznih ansambala, bilo manjih ili većih, vokalnih, instrumentalnih ili vokalno-instrumentalnih, a koji ponekad nisu neki standardni ansambli za koje već postoji izvorna ili priređena glazbena literatura te uz to dolazi i potreba da se željeni glazbeni sadržaj priređuje i prilagođava sastavu s kojim se radi i koji ga treba izvoditi. U takvim uvjetima, glazbeni pedagozi trebaju posjedovati umijeća i široko znanje kako o pjevačkim glasovima, tako i o glazbenim instrumentima, ali i biti osposobljeni u praktičnom smislu kako bi mogli efikasno djelovati kao aranžeri.

Ponekad potreba za priređivanjem proizlazi iz želje da se učenike ili članove nekog ansambla motivira na sudjelovanje i tako potakne veće zadovoljstvo time što se uzimaju u obzir njihove preferencije, no pritom se ne smije zaboraviti da je osim uvažavanja interesa učenika ili članova nekog ansambala, važno birati literaturu koja će istovremeno razvijati glazbene sposobnosti, ali i poticati umjetnički izraz izvođača.

Aranžiranje, kao nerazdvojni dio skladanja, glazbeno je područje kojim se potiče dječje stvaralaštvo i kreativno mišljenje, a skladanje i priređivanje istovremeno dijele slične odlike kreativnog glazbenog procesa. Vještine priređivanja i/ili skladanja kod nastavnika bitno dolaze do izražaja u području glazbenog stvaralaštva u kojem se možemo isprobati kao voditelji izvannastavnih glazbenih aktivnosti u osnovnim, srednjim ili glazbenim školama.

Prema tome, potreba za stvaranjem i poticanjem stvaralačke ekspresije kod učenika također može biti motivacija glazbenim pedagogima da stečene vještine priređivanja neprestano usavršavaju kako bi što bolje njima vladali i u spomenutim aktivnostima stvaralaštva mogli poticati puni potencijal učenika. Prof. Vidulin u svojoj knjizi navodi dobrobiti njegovanja stvaralaštva u pedagoškom radu koje utječe na razvoj ljudskih kvaliteta i kreativnog potencijala učenika:

Kreativnim i stvaralačkim pristupom radu mogu se ostvariti mnogobrojni pozitivni učinci na učenika: povećava se njihov cjelokupni potencijal, razvijaju se pojedinačne sposobnosti, uspostavlja se pozitivna samopercepcija i samopoštovanje. (Vidulin, GLAZBENO STVARALAŠTVO: teorijski i praktični prinos izvannastavnim glazbenim aktivnostima, 2013., str. 50)

Takvim pristupom uz pomoć glazbe odgajamo zrele ličnosti, mlade ljude koji će biti svjesni svojih prirodnih darova i kvaliteta, biti slobodni iskoristavati ih na pravi način te tako dijeliti svoju spontanost, originalnost, otvorenost i maštovitost sa svojim vršnjacima i šire.

4. INSTRUMENTALNA GLAZBA

Instrumentalna glazba afirmira se i postaje samostalna u 16. stoljeću. Na putu osamostaljenja nailazila je na razne prepreke. Prva od njih bila je nerazlikovanje granica između vokalne i instrumentalne glazbe. To je vidljivo iz uputa u vokalnim partiturama skladbi u kojima se u podnaslovu navodila njezina namjena - sviranju ili pjevanju. Druga najvažnija prepreka bila je neizražajnost instrumenata koji su u to doba bili u upotrebi te notacija instrumentalnih dionica i naziva se *tabulatura*. Ona se prvenstveno koristila za zapisivanje djela koja su namijenjena lutnji ili orguljama. Taj sistem zapisivanja notacije nije bio jedinstven jer je varirao za pojedinu zemlju. Može se reći da je instrumentalna glazba započela svoj razvoj iz vokalnih transkripcija. Prema tome, instrumenti su imitirali glasove, ali ne doslovno, nego uz dodane kolorističke efekte, prohodne tonove, kadence, ukrase i ljestvične pasaže. (Andreis, 1989.)

Još u razdoblju renesanse i višeglasja, na području instrumentalne glazbe događaju se brojne promjene; instrumentalna glazba odvaja se od vokalne glazbe s kojom će i dalje ostati povezana osobito u razdoblju baroka. U razdoblju baroka, instrumentalna glazba razvija svoje forme i sadržaje, ali je i dalje u uskoj vezi s vokalnom kada se počinju razvijati nove glazbeno-scenske vrste. Ona je u službi vokalne glazbe, povezuje i usklađuje ton sa značenjem riječi teksta te doprinosi stvaranju općeg ugođaja u vokalno-instrumentalnim skladbama. Vokalna i instrumentalna glazba međusobno su utjecale jedna na drugu. Tako instrumentalna glazba od vokalne preuzima polifoniju i zadržava ju kao stalno sredstvo umjetničkog izraza, dok vokalna od instrumentalne preuzima određena instrumentalna sredstva koja utječu na melodijsko oblikovanje i razradu. (Andreis, 1989.)

Nadalje, prvotna uloga instrumenata bila je udvostručavanje ili zamjenjivanje vokalnih dionica svjetovnih i crkvenih polifonih skladbi. Osim toga, instrumenti su također pratili pjevane dijelove. U višeglasnim vokalnim skladbama izdvajala se solistička, ujedno i najviša dionica koju je izvodio glas, a ostale dionice priređivale su

se tako da se polifoni slog pojednostavljuje u homofoni. Manji instrumentalni sastavi brojem su odgovarali broju vokalnih dionica u kojima su instrumenti pratili glavnu melodiju formirajući akorde pod uvjetom da opseg instrumenata odgovara opsegu vokalne dionice. (Andreis, 1989.)

Prve instrumentalne forme iz 16. st. potječu od vokalnih i može ih se podijeliti u tri vrste. Prve su obilježene primjenom polifonih elemenata, a druge su izrazito ritmičnog karaktera i podsjećaju na renesansne plesove. To su; *ricercar*, *canzona* (preteče *fuge*) i *fantazija*. U treću skupinu svrstavaju se *tokata*, *capriccio* i *preludij* koje se temelje na elementima varijacije, ornamentiranja i improvizacije i u kojima je prenesen vokalni polifoni stil. U djelima za lutnju, orgulje i čembalo vidljiva je postignuta samostalnost instrumentalne glazbe 16.-og stoljeća. (Andreis, 1989.)

U drugoj polovici 16. st. od žičanih instrumenata upotrebljavaju se harfe i lire (s podvrstama *lire da braccio* i *lire da gambe*), a od gudačkih instrumenata to su bile preteče današnje viole; *viola da braccio* i *viola da gamba* te puhački instrumenti; *kornet*, *serpent*, *šalmaj* (preteča oboe) i *zink* te flauta, fagot i trombon koji se i danas koriste. Tada se formiraju i prve instrumentalne komorne skupine koje su činili instrumenti različite vrste, a zajedno su nastupale na koncertnim priredbama. Nadalje, brzina razvoja instrumenata, njihovih tehničkih i izražajnih mogućnosti utjecalo je na razvoj glazbenih oblika. (Andreis, 1989.)

Prijelaz iz 16. u 17. st. donosi promjene u umjetničkom izrazu i dotad korištenim sredstvima, osobito polifonije koja se vremenom povlači, ali je u ranom baroku i dalje prisutna i u vokalnoj glazbi i kasnije u instrumentalnim formama (gdje doživljava vrhunac u djelima J. S. Bacha), no na drugačiji način nego što je to bilo u razdoblju renesanse.

Krajem 17. st. instrumentalna glazba počinje vladati nad vokalnom kada prevlast dobiva monodija (jednoglasna melodija uz instrumentalnu pratnju). Monodija često sudjeluje u stvaranju kontrasta kada se polifoni odlomci izmjenjuju s homofonim u kojem instrumenti uz glavnu melodiju donose akordičku pratnju. Tehničko usavršavanje pojedinih instrumenata, spoznavanje njihove moguće izražajnosti i osjetljivosti za instrumentalne boje u manjim i većim organiziranim sastavima, uza sve prethodno navedeno također je uvelike utjecalo na razvoj instrumentalne glazbe. (Andreis, 1989.)

Instrumentalna glazba se u razdoblju baroka obogaćuje raznim formama istaknute nestalnosti jer je jedan glazbeni naziv jednog oblika mogao označavati više različitih glazbenih oblika. U svim tim glazbenim oblicima polifonija i homofonija su u uzajamnom odnosu. Najpoznatije su koncertantne forme (koncert), karakteristične plesne suite izraženog ritma (za orkestralne sastave - *uvertire* ili pojedine instrumente - *partite*), sonate za rane instrumente (solo-sonate i one pretežno skladane za gudačke instrumente uz pratnju *continua* koje imaju naziv triosonate). Od sonata još su poznate *sonata da chiesa* (crkvena) i *sonata da camera* (komorna). Od komorne sonate potječe i razvoj prave komorne glazbe.

Koncert kao najmlađa instrumentalna forma označava skupno muziciranje i odraz je velikih promjena na osnovu kojih započinje intenzivan razvoj instrumentalnog viruoziteta (gudača). Važno je istaknuti dva tipa koncerta: *concerto grosso* (u kojem se manja skupina sastavljena od gudačkih instrumenata i *continua* zvala *concertino* dionice solistički tretirale te su se suprotstavljale većoj skupine zvanj *concerto grosso* s izvođački lakšim dionicama) i *solistički koncert* (u kojemu se jedan instrumentalist počinje individualizirati i suprotstavljati većoj izvođačkoj skupini kao što je to na području vokalne glazbe bilo s glasom). Andreis (1989.)

Postupak koji dolazi do izražaja je variranje (često udružen s elementima polifonije i koncertantnosti) prisutno najviše u klavirskoj i orguljskoj literaturi, ali i solističkim djelima za gudače. Iz tog postupka razvijaju se i druge forme; *minijature* za čembalo, *ricercar*, *canzona*, *preludij* i *toccata* te *fuga*. (Andreis, 1989.)

Područje instrumentalne glazbe plodonosno je u razdoblju rokoka i klasike koja slijede nakon baroka. Osamnaesto stoljeće nasljeđuje instrumentalne vrste i oblike sedamnaestog stoljeća te su u punoj raskoši još u prvim desetljećima prve polovice 18. stoljeća. Druga polovica 18. st. predstavlja potpuno novi svijet instrumentalne glazbe na koji utječe i društveno uređenje onoga doba. Izgrađuju se nove forme koje odgovaraju potrebama građanskog staleža. od tih formi je najpoznatija klasična sonata na temelju koje su se gradile nove forme; orkestralna sonata, koncert, simfonija i nove forme komorne glazbe (gudački kvartet, klavirski trio, violinska sonata i dr.). Odsustvo *continua* koji je obilježio baroknu umjetnost označava preporod novih formi klasike te se više ne upotrebljava u novim komornim i simfonijskim klasičnim vrstama. Uvode se i stalni javni instrumentalni koncerti. (Andreis, 1989.)

Instrumentalna glazba baroka i klasike razlikuje se ponajprije u melodici. Baroknu melodiju karakterizira asimetričnost, linearnost, instrumentalni karakter, periodička nezaokruženost, metrička nepravilnost, beskonačna motoričnost i sekventna građa. Suprotno baroknoj, klasicistička melodija je strogo simetrična, građena na dvotaktima koji čine veće skupine, simetrična u pravilnom nastupu teških doba te periodički zaokružuje zatvorenu cjelinu s točno određenim početkom i završetkom. (Andreis, 1989.)

Plošna dinamika s naglim izmjenama *forte* i *piana* u glazbi baroka u razdoblju klasike gubi oštrinu primjenom *crescenda* i *decrescenda* kojima se ostvaruju postupni prijelazi iz jedne dinamičke krajnosti u drugu.

Dolazi do promjena i u upotrebi instrumenata; nestaju *viola da gamba*, neke vrste flauta i oboa te u praksu ulazi klarinet. U orkestru započinje individualizacija instrumenata te razvoj novih orkestralnih formi i dostiže vrhunac u djelima Haydna i Mozarta. To su višestavačne vrste za koje vrijedi pravilo četverostavačnosti: klasična orkestarska simfonija, violinska i klavirska sonata, komorne vrste od kojih najpoznatiji gudački kvartet, značajan *divertimento* (može imati od 7-8 stavaka) za puhačke i gudačke instrumente te izuzetno trostavačne koncertantne forme.

U devetnaestom stoljeću stvorena su nova bogatstva u sadržaju i obliku na području instrumentalne glazbe koja je imala prednost pred vokalnom ili vokalno-instrumentalnom. To je vidljivo iz velike ostavštine na području simfonijske, komorne, koncertantne i glazbe za klavir. Djela romantičara odlikuju se novim obilježjima i vrijednostima, dubinom u sadržaju, a tada dolazi i do najveće preobrazbe tradicionalnih oblika te usavršavanja tehničkih postupaka. Skladatelji onog doba smatrali su da samo čista instrumentalna glazba svojom snagom može slušatelja zaokupiti da komunicira s onozemaljskim i zaboravi na svijet koji ga čini nezadovoljnim jer je; neopterećena tekstom, izravno pobuđuje emocije i dovoljno sugestivna da svojim ekspresivnim sredstvima zadovolji žudnje ljudske duše te ih promiče u neopipljivi dio svijeta. Melodija postaje slobodnija, spontanija u kretanju, obogaćena kromatikom i odražava promjenljivo emotivno stanje skladatelja na podlozi složenog ritma. Harmonija postaje raznovrsnija, u upotrebi su alterirani akordi i modulacije u daleke tonalitete.

Romantičari su uveli kult male forme, a iz sklonosti malim glazbenim formama rađa se klavirska minijatura koja je obilježila područje glazbe za klavir. Orkestralna

glazba izgrađena je na programnosti u djelima Berlioza, Liszta i R. Straussa i drugih, a njezin razvoj podupire usavršavanje mehanizama pojedinih instrumenata. U orkestralnoj glazbi teži se korištenju kolorističkih efekata postignutih neobičnim grupacijama instrumenata. Skladatelji u orkestar uključuju i manje poznate instrumente.

Programna glazba uvjetovala je i pojavu pojma apsolutne glazbe koja se razvijala paralelno s instrumentalnom programnom glazbom. Apsolutna glazba odnosi se na simfonije, koncerte te tradicionalne komorne forme kojima naslov ne određuje sadržaj. U programnoj instrumentalnoj glazbi skladatelji su *tonskim slikanjem* oponašali izvanglazbene pojave, ponajprije pojave iz prirode i događaje iz povijesti.

Impresionistički pravac koji proizlazi iz kasnog romantizma na početku 20. st. još uvijek ne napušta tonalitet u potpunosti, a glavno izražajno sredstvo je harmonija koja je u ulozi zvukovne boje.

„Nova glazba“ dvadesetog stoljeća nastavlja se na glazbu romantizma gdje u instrumentalnom području ona i dalje živi u orkestralnim, simfonijskim, koncertantnim, solističkim i komornim formama i to u pravcima modernizma; ekspresionizma post-romantizma, neoklasicizma, neoromantizma, a naposljetku i *jazza*. Skladatelji su skloni istraživanju i eksperimentiranju što dovodi do atonalnosti kao posljedice iscrpljenosti tonalitetnih mogućnosti te pojave novih tehnika i pravaca; dodekafonije, aleatorike, mikropolifonije, serijalizma, minimalizma.

4.1. Instrumentalni ansambli

Instrumentalni ansambli pojavili su se kao prirodna potreba višeglasnog muziciranja i višeglasne glazbene prakse. Pretežno i zbog malog broja instrumenata koji mogu nastupiti samostalno, bez podrške drugog instrumenta u pratnji i njihove ograničenosti u višeglasju te da neovisno u potpunosti mogu u jednoglasju izraziti sve skladateljeve zamisli, pogotovo u kompleksnijim glazbenim djelima. (Despić, 2002.)

U višeglasne (harmonijske) instrumente ubrajaju se: orgulje, klavir, harfa, gitara, harmonika i u prošlim vremenima lauta i prethodnici klavira. U melodijske (jednoglasne) instrumente spadaju: puhački instrumenti te djelomično gudački jer su u osnovi jednoglasni, no mogu se povremeno koristiti i u višeglasju. U zajedničkom, višeglasnom muziciranju melodijski instrumenti u dijalogu mogu svojim obilježjima lakše doći do izražaja; mogu imati izraženu ritamsku ulogu, ulogu u stvaranju kontrasta, obogaćenju kolorita ili u stvaranju dinamičkog nijansiranja a u formiranju zajedničkog zvuka mogu se jedni s drugima upotpuniti ili suprotstaviti različitim zvučnim bojama.

Traženje sklada i novih mogućnosti dovodi do toga da se novi ansambli neprestano formiraju, ali postoje instrumentalni sastavi koji su se održali od početka pa do danas, svojim tonskim, tehničkim i izražajnim mogućnostima uspostavljaju idealni sklad te se smatraju standardnim ansamblima u glazbenoj praksi.

Prema Despiću (2002.) dvije su osnovne podjele takvih ansambala:

- a) prema ulozi koju pojedini instrument ima u sklopu cjeline
- b) prema vrsti instrumenta koji su zastupljeni u nekom ansamblu

Ansambli se dijele i u okviru ovih osnovnih podjela.

Prema ulozi koju instrumenti imaju u sklopu cjeline mogu se podijeliti na komorne i orkestralne. Među njima postoje dvije osnovne razlike. Prva razlika leži u pitanju samostalnosti.

U komornom ansamblu svi instrumenti su međusobno ravnopravni i imaju određenu samostalnost u izvođenju vlastite dionice. Orkestar se sastoji od nekoliko grupa koje čine instrumenti iste vrste te nisu potpuno samostalni budući da nekoliko izvođača izvodi istu zajedničku dionicu. Druga razlika leži u pitanju ravnopravnosti. U komornom

ansamblu jasno je načelo ravnopravnosti, dok su u orkestru uloge podvojene; postoje glavne dionice i one koje su podređene glavnim dionicama, a iznimno se ističu kao glavne. Sve to utječe na opći zvuk ansambla. Tako je zvuk komornog ansambla neovisno o broju članova i vrsti sastava - prozračniji, mekaniji, finiji te u svom izrazu intimniji, dok je zvuk orkestralnog ansambla prodorniji, puniji, masivniji i realno grublji. (Despić, 2002.)

Prema vrsti instrumenta koji su zastupljeni u nekom ansamblu mogu se podijeliti na: gudačke (odnosno žičane u širem smislu), puhačke i mješovite sa ili bez udaraljki. Udaraljke kao zaseban ansambl mogu se zanemariti jer su vrlo rijetki u glazbenoj praksi, ne uključujući suvremena djela.

Gudački sastavi

Već početkom 17. st. formirali su se gudački ansambli vrlo aktualni i danas, a gudači se nerijetko kombiniraju s drugim instrumentima. Gudački ansambli jedni su od prvih organizirano sastavljenih zajednica zahvaljujući ranoj pojavi i brzom daljem razvoju u tehničkim i izražajnim mogućnostima pa sve do konačnog savršenstva. Gudače karakteriziraju neograničene mogućnosti u tehnici izvođenja, veliki raspon u izrazu, stilu i karakteru, širina u dinamičkom pogledu, tonska kompaktnost unutar raspona pojedinog instrumenta, ali i u skupnom zvuku. Sve to omogućilo je razvoj brojnih ansambala sastavljenih samo od gudača. (Despić, 2002.)

Treba spomenuti neke od njih:

- gudački duo (iako rijedak) – najčešće sastavljen od violine i violončela, moguće i dvije violine, dva violončela ili pak violine i viole
- gudački trio sastavljen od violine, viole, violončela ili rjeđe u nekim drugim kombinacijama
- gudački kvartet – najčešći i najsavršeniji ansambl u komornoj glazbi uopće, a čine ga dvije violine, viola i violončelo
- gudački kvintet koji čini sastav gudačkog kvarteta uz još jedno violončelo ili viola, a ponekad kontrabas
- gudački sekstet – sastavljen od dvije violine, dvije viole i dva violončela, uključujući i razne druge kombinacije uz mogućnost kontrabasa
- gudački orkestar kao najveći gudački sastav čine: 1. violine, 2. violine, viole, čela i kontrabasi. Svaka se dionica može još dodatno podijeliti u skupine u

kojima jedna grupa instrumenata izvodi istu dionicu, osim ako se i tada ne dijele u podgrupe (podjela violina na I. i II. i sl.).

Da bi se postigla određena ravnoteža i ujednačenost u snazi svih instrumenata orkestralnog zvuka potrebno je odrediti pravi broj izvođača po grupi. Različita snaga pojedinog gudačkog instrumenta ovisi o dimenziji žica i veličini rezonatora. Zbog toga se broj instrumenata u grupi smanjuje za 2 izvođača, a smanjenje broja započinje od prvih violina. Prvih violina ima 16, pa nastavljaju druge violine s dva izvođača manje - 14, viole broje 12 izvođača, violončela - 10 i kontrabasa - 8 (u velikom sastavu).

Gudački orkestar jezgra je svakog većeg (mješovitog) orkestra i stoga je potreban veći broj svakog od gudačkih instrumenata da bi se postigao balans u zvuku u odnosu s instrumentima druge vrste. Ovo pogotovo vrijedi za orkestar sastavljen od različitih skupina instrumenata, a naročito u balansiranju zvuka gudača s limenim puhačkim instrumentima i udaraljkama koji su prirodno snažnijeg zvuka.

Broj izvođača u grupi drugih violina je manji jer su one najčešće u pratnji prvih violina koje su nosioci osnovnog glazbenog sadržaja i najviši „glas“ u ansamblu zbog čega je prirodno njihovo veće isticanje.

Često se komorni gudački ansambl kombinira s drugim instrumentima, najviše s klavirom. Tako u duu nastupaju violina i klavir ili violončelo s klavirom, a dobro je poznat i klavirski trio koji čini violina, violončelo i klavir. Također je tu i klavirski kvintet sastavljen od gudačkog kvarteta u kombinaciji s klavirom. Za razliku od klavirskog kvinteta, rjeđe se susreće nastup klavirskog kvarteta – spoj gudačkog tria s klavirom. (Despić, 2002.)

Razvoj literature za gudače

Literatura za gudače razvijala se paralelno sa solističkom literaturom za gudače. Razvoj gudačke literature započeo je s talijanskim trio sonatama namijenjene sastavu od dvije violine, violončela i čembala koji svira *generalbas*.

Zatim se pojavio barokni *concerto grosso* istaknutih skladatelja (G. F. Handela, J. S. Bacha i A. Vivaldija) koji je uvelike obogatio literaturu pa sve do razvoja komorne literature odnosno gudačkog kvarteta čiji temelj su postavili J. Haydn i L. Boccherini, a čije temelje dovode do savršenstva Mozart, Beethoven i Schubert. U nastavku razvoja

gudačkog kvarteta u glazbi Debussyja i Ravela produbljuje se virtuozičnost, korištenje zvučnih efekata i raznolikost zvučnih boja, a izražajne mogućnosti se potpuno proširuju u Bartokovim gudačkim kvartetima. U razdoblju bečke klasike literaturi za klavirski trio doprinijeli su Haydn i Beethoven, a romantičari; R. Schumann, J. Brahms i C. Franck obogatili su literaturu za klavirski kvintet.

Glazbena djela za gudački orkestar potječu iz baroknog razdoblja i brojno se povećavaju u razdoblju bečke klasike. To su bile *serenade* i *divertimenta*. Orkestar je tada bio u manjem broju pa ta djela imaju pretežno komorna (danas ih izvode manji gudački sastavi) ili solistička obilježja.

U romantičkom stilu iste forme dobivaju puniji, pravi orkestralni zvuk i izvode ih veći ansambli. Isto vrijedi i za novije forme (*simfoniete*, *suite*, *divertimenta*).

Puhački sastavi

Puhački ansambli počeli su se razvijati u razdoblju pretklasike i klasike kada su kompozitori prvi puta pokazali interes za puhačke instrumente. Namijenili su im kompozicije jednostavnijih formi. Drveni i limeni puhački instrumenti imaju neka zajednička svojstva, ali se zvučno razlikuju čak i unutar grupe te ih je zbog toga teže uravnotežiti nego što je to kod gudača. Osim toga, u okviru raspoloživog tonskog opsega kod pojedine vrste puhačkih instrumenata znatna je neujednačenost u registrima te ograničenost u izražajnom rasponu. (Despić, 1981.)

Literatura za puhačke sastave malobrojna je u usporedbi s literaturom skladanom za gudačke sastave. To su uglavnom transkripcije simfonijskih djela, uvertira ili suita, a originalno skladanim djelima često nedostaje umjetnička vrijednost.

Prve serenade, divertimenta i kasacije - djela su komorne glazbe za puhačke sastave koji su u to doba činili pet (kvintet) do najviše devet (nonet) instrumenata. U tim su ansamblima bili zastupljeni drveni puhački instrumenti i horne. Tako se formirao puhački kvintet sastavljen od drvenih puhačkih glazbala: flaute, oboe, klarineta, fagota i horne, čime je započeo razvoj komorne glazbe posebno za puhače. Kako je vremenom zanimanje kompozitora za puhačke instrumente raslo, danas postoji literatura i za brojne druge kombinacije instrumenata puhačkih ansambala. (Despić, 2002.)

Kasnije se razvijaju i tzv. vojni orkestri sastavljeni od limenih puhačkih instrumenata u koji ulaze klasični instrumenti vojne glazbe: korneti, krilnice, tuba (bariton) uz dodatak udaraljki: velikog i malog bubnja, činela i trianglera. Česti su bili i manji mješoviti sastavi puhačkih instrumenata. Takvim mješovitim puhačkim sastavima osim navedenih limenih instrumenata uz horne, trube i trombone priključuju se i drveni puhački instrumenti kao što su flaute, klarineti.

Veliki mješoviti sastav puhačkih instrumenata uključuje sve puhačke instrumente; tu još treba spomenuti oboe, engleski rog, fagote, bas-klarinet, sve vrste saksofona, a nadopunjuju ih razne udaraljke poput timpana, zvončića, ksilofona, tamburina, kastanjeta i sl. (Despić, 2002.)

Valja spomenuti i puhački *jazz*-orkestar zasnovan na trubama, trombonima, saksofonima uz mogućnost dodavanja klarineta ili nekog drugog puhačkog glazbala. Zbog naglašene ritamske osnove u *jazz* glazbi, neizostavne su i udaraljke. Tu se ubrajaju razni bubnjevi i činele, ali i drugi instrumenti koji ističu važnost ritma kao što su gitara, kontrabas i klavir.

Simfonijski orkestar

Pod najvećim organiziranim instrumentalnim ansamblom podrazumijeva se simfonijski orkestar. Sastavljen je od grupa instrumenata, a koji se razlikuje se od razdoblja do razdoblja, dok sastavom varira ovisno i o umjetničkoj zamisli pojedinog skladatelja. Simfonijski orkestar razvija se i oblikuje još od 17. st., a njegov se sastav kroz povijest mijenjao.

Sastav orkestra u razdoblju baroka i bečke klasike

Razdoblje baroka i prvi dio razdoblja bečke klasike obilježio je *generalbas* kada su sastav orkestra činili gudački instrumenti i čembalo s dionicom *bassa continua*. *Basso continuo* je šifrirani bas koji služi kao harmonijska podloga cijelom ansamblu, a njegovu najdublju liniju udvajali su duboki gudački instrumenti. Prisutnost puhačkih instrumenata – oboe, flaute, fagota, horne, trube uz timpane varirala je u broju i kombinaciji instrumenata, a njihova uloga bila je sporedna u odnosu na gudače.

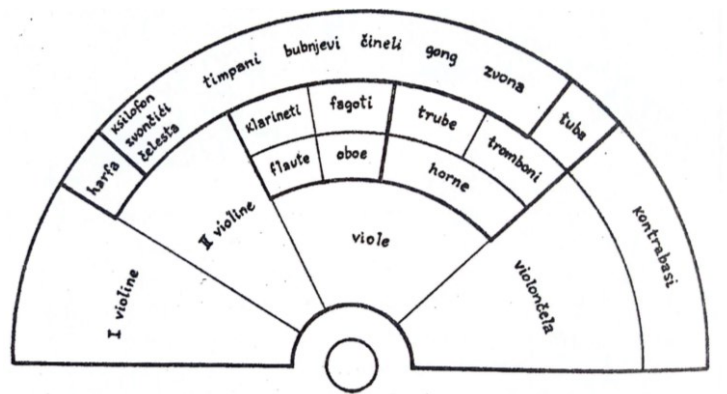
Značajne promjene započinju u drugoj polovici 18. st. kada orkestar postaje organizirana cjelina i uvriježen sastav. U takvoj cjelini zastupljena su po dva puhačka instrumenta od svake vrste (2 flaute, 2 klarineta, 2 fagota, 2 trube i 2 horne te dva

timpana) i takav sastav naziva se *a due*, drugim riječima „u dvoje“ uz manji ili srednji gudački sastav (prve i druge violine, viole, violončela i kontrabasi).

U djelima Haydna i Mozarta ovakav sastav je bio uobičajen, a Beethoven u kasnijim djelima teži za većim zvukom. U skladu s time proširuje brojnost izvođača *a due* orkestra, njegov ukupni opseg i dinamički raspon. Uvodi slijedeće instrumente: flautu *piccolo*, kontrafagot, trombon, uvodi još dvije horne i naglašeno primjenjuje timpane.

Sastav orkestra u razdoblju romantizma

Romantični orkestar postepenim razvojem od Beethovenovog doprinosa stalno je prošireni sastav *a tre*, a naziva se i veliki simfonijski orkestar nasuprot prethodno opisanom, malom klasičnom. Sada uključuje brojniji gudački sastav uz čak tri puhačka instrumenta svake vrste, a posebnost je da uz osnovne dolaze i njihovi srodni instrumenti. Uz dvije flaute, dolazi i srodna *piccolo*, uz dvije oboe i jedan engleski rog, broj horni varira od 4-6, a isto je i s timpanima koji mogu varirati u sastavu u broju od 3-4. Povećava se broj raznih udaraljki; veliki i mali bubanj, činele i dr. Česta je i upotreba harfe. Na slici br. 1 vidimo uobičajen raspored orkestra. (Despić, 2002.)



Slika 1

Izvor: Despić, D., 2002., str. 410

Orkestar *a tre* se ponekad u djelima romantičara pa sve do suvremenih skladatelja povećao i na orkestar *a quattro* što znači da su zastupljena po 4 instrumenta jednog roda, a ponekad čak i šest. Neki od tih skladatelja su: H. Berlioz, R. Wagner, R. Strauss, G. Mahler do Stravinskog.

Bez obzira na ove iznimke, orkestar *a tre* smatra se standardnim simfonijskim sastavom kao najadekvatniji i sasvim dovoljan. Promjenom početnog težišta glazbenog izraza s melodije i harmonije na ritam, boju i dinamiku novijeg doba porasla je brojnost udaraljki u orkestru. (Despić, 2002.)

4.2. Priređivanje za instrumentalne ansamble

Prilikom priređivanja za instrumentalne ansamble bitno je elementarno poznavanje instrumentacije i orkestracije te glazbenog stila unutar kojeg se priređuje glazbeno djelo. „Orkestracija i instrumentacija dvije su neodvojive glazbene kompetencije kod kojih je instrumentacija vezana za poznavanje svakog instrumenta, dok orkestracija podrazumijeva usklađivanje istih“ (Bakić, 2022: 21). Poznavanjem karakteristika zvuka zasebnih glazbenih instrumenata, njihovih tehničko-izvođačkih mogućnosti dobivanja tona i raspona izražajnosti, priređivač će ta znanja moći iskoristiti u aranžiranju na način da glazbene ideje i željeni zvuk koji je u određenoj skladbi postignuti upotrebom jednog izvođačkog sastava prenosi na drugi izvođački sastav, a da se pritom u aranžmanu ističu posebnosti glazbenih instrumenata onog sastava za koji se priređuje. Poznavanje postupaka orkestracije utječe na stvaranje sklada među instrumentima i realizaciju željene akustičke slike. Vještine poznavanja instrumentacije (komornih) ansambala ispoljavaju se u pronalaženju, odabiru i primjeni maštovitih glazbenih rješenja, a koje razlikuju aranžera od aranžera.

U svakom instrumentalnom ansamblu u procesu aranžiranja postoji određena podjela uloga koja ovisi o karakteristikama i mogućnostima pojedinog instrumenta, ali i o glazbenim obilježjima koja određuju svako glazbeno djelo; melodija, harmonija, bas, ritamska podloga, koloristički efekti i sl. Prema tome, instrumentima se dodjeljuju uloge u kojima će najbolje doći do izražaja njihov potencijal u izvođačkom i interpretativnom smislu. (Despić, 1981.) U dodijeljenim ulogama sudjeluju u iznošenju jednog ili više glazbenih obilježja.

Nositelji melodije su uglavnom instrumenti koji svojim opsegom i registrom mogu dosegnuti najveće tonske visine. Melodija, kao jedna od najvažnijih sastavnica često traži i da instrument kojemu je povjerena ima velike mogućnosti oplemenjivanja tona, trajanja tona, raznovrsnog artikuliranja ili dinamičkog nijansiranja. (Despić, 1981.)

Ansambli (primarno puhački, ali i gudački) sastavljeni samo od melodijskih instrumenata najčešće u fakturi stalnim tijekom većeg broja glasova tvore stvarno višeglasje. Melodijski instrumenti (u ovom slučaju misli se na instrumente kojima se povjerava melodija, a nisu nužno opsegom i registrom najviši) mogu se koristiti i harmonijski, odnosno u popunjavanju unutarnjih glasova. (Despić, 1981.) Kada su u ulozi harmonije, u dionici instrumenata tipična su ponavljanja tonova ili melodijske linije razloženih akorada.

Ritamsku odrednicu mogu istaknuti instrumenti koji su u ulozi i melodije i harmonije, a ona se ostvaruje ravnomjernim ili karakterističnim ritmiziranjem tonova. Pravu ulogu ritma imaju ritamske udaraljke s neodređenom visinom tona. (Despić, 1981.)

Izvođenje najdubljih tonova - basa ili ležećih tonova povjerava se instrumentima koji svojim opsegom i registrom mogu dosegnuti najveće tonske dubine.

Glavnu ulogu u ostvarenju dinamičke komponente glazbenog djela pripada većini instrumenata čiji je dinamički raspon najveći (udaraljke) ili barem vrlo širok (gudači, puhači). (Despić, 1981.)

Ponekad instrumenti mogu imati višestruke ili kombinirane uloge (ili se u okviru ansambla one zamjenjuju), naprimjer; melodijsku i harmonijsku, harmonijsku i basovsku, ritamsku i kolorističku, dinamičku, melodijsku i harmonijsku i slično. Neke se uloge za pojedine instrumente ističu kao primarne pa se tog načela treba pridržavati i prilikom aranžiranja.

Osnovnim podjelama uloga u aranžiranju za instrumentalni ansambl – komorni sastav ili orkestar (manji ili veći) mogu se postaviti određena pravila o mogućim kombinacijama, slaganju ili neslaganju instrumenata, povezivanju i stvaranju sklada ili suprotstavljanju glazbenog materijala te sklapanju suzvučja. Ovo je često kod ansambala istog roda (primjerice gudači), ali i u kombiniranju dva ili više različitih instrumenata čime se postiže heterogenost zvuka što je često u praksi kod primjerice najpoznatijeg - simfonijskog orkestra. (Despić, 1981.)

Poželjno je, a čak i estetski nužno, fakturu ponekad prorijediti, odnosno, dati predah pojedinim dionicama i kontrastno ih izmjenjivati s drugim dionicama. Na taj način izbjegava se jednoličnost i prezasićenost zvuka. (Despić, 1981.)

Zbog prilagodbe notnog teksta tonskom registru i tehničkim mogućnostima instrumenata određenog ansambla, on se može prilikom aranžiranja transponirati u drugi tonalitet.

Razlika u aranžiranju za orkestralni i komorni sastav je ta da se u komornoj glazbi radi sa skupinom u kojoj izvođači imaju samostalne pojedinačne dionice te se naglasak može stavljati na tehničko-virtuozni i interpretativni element koji ponekad treba biti na solističkoj razini. No, obilježje komornog stila je prije svega skladnost, produbljena sadržajnost i izražajnost glazbe, bez težnje za površnim, ukrasnim efektima tipičnima za virtuozičnost u tehničkom aspektu. (Despić, 1981.) Također, suvremena orkestralna glazbena praksa podrazumijeva visoke izvođačke sposobnosti ansambala. Zbog toga je iz perspektive virtuozičnosti danas teže razlikovati pojam komornog i orkestralnog.

U fakturi komornog aranžmana koji sadrži i melodijske (gudači i puhači) i harmonijske instrumente (klavir, harfa, harmonika ili gitara) prevladavaju uobičajeni instrumentalni pokreti, polifoni odlomci i komplementarni odnosi dionica, a veći broj melodijskih instrumenata najčešće formira samostalnu grupu i definira zvukovnu podlogu koja se na razne načine može suprotstavljati harmonijskim instrumentima, biti s njima u kontrastu, dijalogu ili pak sudjelovati u izlaganju iste građe koje su različito aranžirane utoliko da se usklade s prirodom instrumenta. Ponekad melodijski instrumenti mogu graditi harmonijsku podlogu, dok harmonijski razvijaju melodijske dionice čime faktura dobiva na dinamičnosti.

Kod aranžiranja za „ad-hoc“ ansambala gdje se u danim okolnostima spajaju instrumenti različite vrste (drugim riječima svaki sa svakim) nije potrebno težiti idealnom zvuku, profinjenim efektima i produbljenoj izražajnosti već je važno da se iskoriste dostupna sredstva i zajedničkim snagama nešto može odsvirati. U takvoj situaciji također vrijede opća pravila o podjeli uloga i njihovom međusobnom odnosu. (Despić, 1981.)

5. POJAVA I RAZVOJ KOMORNE GLAZBE

Skladbe namijenjene izvođenju manjih instrumentalnih ili vokalnih ansambala u kojima su izvođači međusobno ravnopravni i samostalni jer svaki od njih izvodi svoju dionicu, podrazumijevaju se komornima i svrstavaju se u komornu glazbu.

Komorna glazba započinje svoj razvoj još u 16. stoljeću. Njezina se pojava prvi puta spominje u razdoblju renesanse kada je podrazumijevala zajedničko muziciranje instrumenata jedne instrumentalne skupine. Te skupine činili su renesansni instrumenti: blokflauta, renesansna viola, čembalo, spinet, tri lutnje različita oblika, viole u većem broju, trublje, korneti, flaute, harfe i lire. Volumen i opseg zvuka tih instrumenata bio je manji i uži, a bojom su manje intenzivni i blaži nego instrumenti kakve poznajemo danas. (Andreis, 1989.)

U 17. st. počinje konkretnija organizacija manjih instrumentalnih sastava ponajprije sastavljenih od gudača koje su izvodile glazbu u manjim salonima feudalnih dvoraca i palača.

Nestajanjem baroknog *continua* u ranim godinama 18. st., iz pretklasične simfonije razvija se najpoznatija komorna forma - gudački kvartet. Formu gudačkog kvarteta najčešće izvodi sastav sastavljen od: dvije violine, viola i violončelo. U razdoblju koje je prethodilo bečkoj klasiци, razdoblju rokokoа, komorna djela namijenjena manjim sastavima mogli su izvoditi veći sastavi – orkestri, ali s većim brojem svirača koji su izvodili dionice pisane za gudače. (Andreis, 1989.)

Sredinom 18. st. javlja se još jedna poznata komorna vrsta - klavirski trio. Formu klavirskog triа najčešće izvodi sastav sastavljen od: klavira, violine i violončela. Tom komornom vrstom opet se u praksu vraća *continuo*, ali ne na isti način kao što je to bilo u baroknoj glazbi za čembalo koji je svirao *generalbas*. Sada se klaviru namjenjuje ispisana dionica kao harmonijski i melodijski određena cjelina. (Andreis, 1989.)

Kako je raslo zanimanje skladatelja za pojedine instrumente, od 18. st. pa nadalje, sve do doba „nove glazbe“, komorne vrste su se postupno razvijale, mijenjale i prilagođavale obilježjima određenog stila. Tako poznajemo i ostale komorne forme (od dua do noneta) sastavljene od različitih puhačkih i gudačkih instrumenata, ali i kombinacijom puhača, gudača i nekog drugog instrumenta (najčešće klavira).

5.1. GLAVNI CILJEVI KOMORNOG MUZICIRANJA

Glavni cilj komornog muziciranja je ravnopravno sudjelovanje svih članova u radu na glazbi i stvaranju opće glazbene ideje ansambla, međusobno komuniciranje, dijeljenje i uvažavanje različitih glazbenih ideja te spajanje senzibiliteta. To se primarno postiže slušanjem vlastitog zvuka, ali i istovremenim slušanjem cjelokupnog zvuka ansambla. Aktivno slušanje omogućava ispravljanje intonacije, prepoznavanje kada je potrebno povući se i dati prostora drugome što nikako ne znači umanjivanje važnosti vlastite dionice. Također, aktivnim se slušanjem u komorom ansamblu razvija veća osjetljivost na zvuk pri čemu često treba brzo reagirati i prilagođavati se situaciji. Time se ostvaruje balans među instrumentima svakog od izvođača.

Dobro je da svaki komorni ansambl ima svog voditelja koji će težiti razvoju svakog izvođača u glazbenom smislu, ali i u odgojnom smislu pri čemu glazbenici postaju snažne i zaokružene individue koje funkcioniraju u glazbenoj, ali isto tako i u ostalim životnim sferama. (Miller Jr., 2014.) Uz mentora, napredak je brži, lakši i sigurniji, a otvorena komunikacija je ključna u rješavanju nejasnoća, uvježbavanju zahtjevnih dijelova i u prevladavanju teškoća. On ne mora biti prisutan na svakoj probi, dok će upravo na samostalnim probama bez prisutnosti voditelja članovi ansambla više usmjeravati pažnju jedni na druge i tako imati priliku bolje se upoznati i povezati, što nije slučaj kod primjerice orkestralnog muziciranja. Miller Jr. u svom znanstvenom radu ističe važnost odsustva mentora pri čemu se razvija osjećaj samostalnosti, ravnopravnosti i neovisnosti svih članova ansambla:

„When the coach steps back and enables the students to discover for themselves their roles in the ensemble, then the coach has helped to establish collegiality among the students by demonstrating that everyone has equal standing within the group.“ (Miller Jr., *COACHING THE BRASS QUINTET: DEVELOPING BETTER STUDENT MUSICIANS THROUGH CHAMBER MUSIC* (2014., str. 11)

Također, mentor svojim radom utječe na percepciju glazbenih zamisli, organizaciju i tehnički pristup glazbenim situacijama, razvija poglede na glazbenu interpretaciju što u konačnici utječe na razumijevanje glazbe u analitičkom smislu, a nužno je za realizaciju kvalitetne i uspješne izvedbe.

Zbog poštivanja ravnopravnosti svake od dionica, važno je istaknuti da niti u jednom trenutku jedna dionica ne smije postati važnija od druge, već da svaki član

bude odgovoran „vlasnik“ svoje dionice svjestan svojih sposobnosti i potencijala doprinosi, razumije svoju glazbenu ulogu (koje se mijenjaju ovisno o skladbi ili aranžmanu) u danoj skladbi te tako stvara suradničko okruženje u kojem je zadovoljstvo razmjenjivati glazbene ideje i promicati duh zajedništva.

5.2. LIMENI PUHAČKI KVINTET I NJEGOVI TEHNIČKI ASPEKTI – INSTRUMENTACIJA I POSTAVA

Limeni puhački kvintet komorni je sastav sastavljen od pet limenih puhačkih instrumenata. Prema nekim saznanjima moderni se limeni puhački kvintet pojavio 1954. godine kada je limeni puhački kvintet New Yorka započeo s radom. Postojanje komornog ansambla limenog puhačkog kvinteta seže prije 20. st., još 1900.-ih.

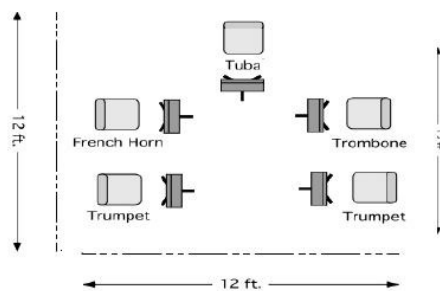
Instrumenti ansambla poredani su slijedećim redoslijedom u partituri:

1. I. truba
2. II. truba
3. francuski rog
4. trombon
5. tuba.

Instrumentacija i postava vitalne su komponente jednog limenog puhačkog kvinteta i predstavljaju infrastrukturu bilo kojeg drugog komornog ansambla. Moderna instrumentacija limenog puhačkog kvinteta uspostavljena je sredinom 20.-og stoljeća. Postava limenog puhačkog kvinteta određena je nahođenjem uključenih članova. Ovi tehnički aspekti važni su prije donošenja bilo kakvih odluka vezanih uz samo muziciranje.

Postoje tri moguće tradicionalne postave limenog puhačkog kvinteta, koje Albert E. Miller Jr. navodi i objašnjava njihove prednosti u svojoj disertaciji pod naslovom *COACHING THE BRASS QUINTET: DEVELOPING BETTER STUDENT MUSICIANS THROUGH CHAMBER MUSIC* (2014.).

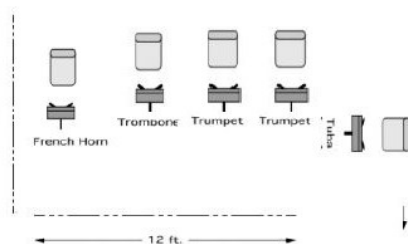
Slika br. 1 prikazuje prvu mogućnost postave ansambla odnosno sjedenje članova.



Slika 2 Postava ansambla u obliku slova U.

„U“ oblik postave ansambla standardna je i prepoznatljiva konfiguracija primjenjiva kod brojnih profesionalnih limenih puhačkih kvinteta. Najveća prednost ovakve postave je simetričnost prirode položaja s tubom u sredini te trubama okrenutim jedne prema drugoj u drugom redu, dok su francuski rog i trombon nasuprot jedan drugome u prvome redu. Takav raspored omogućuje izvrsnu komunikaciju među izvođačima. Ovakva postava primjerena je kod izvođenja većine glazbenih djela.

Slika br. 2 prikazuje drugu mogućnost postave limenog puhačkog kvinteta.

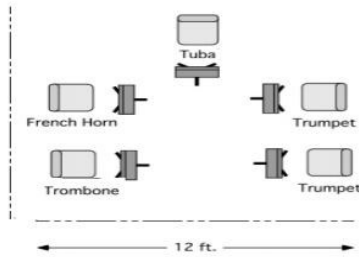


Slika 3 Postava u polukružnom obliku.

Polukružna postava limenog puhačkog kvinteta omogućuje dobru komunikaciju i izravniji zvuk jer svaki izvođač svoje zvono instrumenta okreće prema publici čime se zvuk direktno usmjerava prema slušateljima. Instrumenti su postavljeni u jednoj liniji koju na unutarnjem kraju započinje francuski rog, slijedi trombon, nastavlja ju truba prva i druga te ju zaokružuje tubist koji sjedi bočno okrenut prema publici na vanjskom kraju.

Svaki ansambl odabire svoju postavu čija je uloga da poboljša zvuk, a koja će izvođačima biti najudobnija, odnosno ona koja će im olakšavati muziciranje i postizanje željene akustične slike.

Slika br. 3 prikazuje treću mogućnost postave limenog puhačkog kvinteta.



Slika 4 Postava instrumenata u obliku slova U, ali na različitim pozicijama.

Treća moguća postava limenog puhačkog kvinteta identičnog je oblika kao što to prikazuje Slika br. 1 – oblik slova U, no sada su instrumenti drugačije pozicionirani. Francuski rog i trombon se nalaze nasuprot trubama, dok tuba zadržava isto mjesto – u sredini. Ovakva postava varira i ovisno o akustičkom prostoru u kojem se svira.

Instrumentacija limenog puhačkog kvinteta je fleksibilna te omogućuje promjene. Najdublje glazbalo, inače tuba, može se zamijeniti eufonijem s ciljem da se postigne odgovarajuća ravnoteža zvuka. Takva prilagodljiva instrumentacija može ponekad i komplicirati postavu, no ona ujedno i proširuje glazbene mogućnosti formirane skupine, tj. omogućuje komorno muziciranje onda i kada određeni instrumenti nisu dostupni.

O instrumentalnoj postavi raspravljaju i odlučuju zajednički voditelj i izvođači te se ona može mijenjati ovisno o željenom zvuku i instrumentaciji grupe.

5.2.1. LIMENI PUHAČKI INSTRUMENTI I NJIHOVA ULOGA U SKUPNOM MUZICIRANJU

Limeni puhački instrumenti izgrađeni su od tanko prešanog lima žute boje, dok se danas izrađuju od metala zvanog „novo srebro“, a iznimno i od pravoga srebra. Prema tome, ovi instrumenti dobili su naziv po materijalu od kojeg su građeni.

U nastavku će biti opisan svaki od instrumenata koji pripada sastavu limenog puhačkog kvinteta: francuski rog, tuba, trombon i tuba.

a. Francuski rog ili horna

Francuski rog poznatiji kao horna limeno je transponirajuće puhačko glazbalo. Preteča horne je nekadašnji rog i smatra se jednim od najstarijih instrumenata uopće. U prošlosti se različito ugađala i transponirala, a danas je u upotrebi horna *in F*. Prema tome, njezina se dionica piše za interval čiste kvinte uzlazno od željenog zvuka, odnosno zvuči za čistu kvintu silazno od napisanog. Izvođač transponira sam, ako se u skladbi upotrebljava druga transpozicija.

Note za dionicu horne pišu se u violinskom ključu jer se tako najbolje obuhvaća registar u kojem se najviše kreće, ali nužno je koristiti i bas ključ. U bas ključu se dionica horne zapisuje za kvartu niže od stvarnog zvučanja i time se zapis opterećuje dodatnim pomoćnim crtama. Također, nespretan je prijelaz iz jednog ključa u drugi jer daje nerealnu sliku o intervalskom kretanju pri čemu se intervali uvećavaju za oktavu što sviračima horne ne predstavlja problem jer su navikli na promjene ključeva.

Izgled i građa instrumenta

U svojoj konstrukciji sadrži sistem ventila koji svojim mehanizmom uključuje i dodatne cijevi čime se povećava dužina rezonatora. Tek 1830. godine je izumljena osnova suvremene horne kakva se danas koristi - s tri ventila, a od tada je nisu previše usavršavali. Uveden je kompenzacijski ventil za ispravak intonacije tonova koji se dobivaju istovremenim pritiskom dva ili sva tri ventila. Osnovna dužina cijevi horne *in F* je od 3,86 m (bez dodanih nastavaka). Dužina cijevi može varirati u rasponu od 3,86 pa do 5,50 m, dok kod dvojne (kombinirane) horne *in F/B* dužina cijevi se kreće od 2,90 pa do 5,50 m. Takva dugačka cijev se sažima tako što se savija u oblik kruga iz kojega se na početnom dijelu cijevi izdvaja usnik, a na završnom dijelu cijev se širi u oblik širokog lijevka u izlazni otvor koji formira zvono.



Slika 5 Izgled horne in F

Horna uz dodatne cijevi, sadrži tri ventila s tipkama koje svirač pritišće kako bi ih pokrenuo i dobio određeni ton, a svi ti dijelovi smješteni su unutar kruga kojeg formira dugačka cijev. (Vidi izgled horne *in F* na sl. br. 5)

Izum ventilnog sistema riješio je problem ograničavanja instrumenta na jedan alikvotni niz koji se dobivao mijenjanjem i dodavanjem lukova te su dodatni lukovi ventilima već ugrađeni u instrument i uključuju se ili isključuju mehanički, ovisno o potrebi te mogu proizvesti bilo koji ton iz opsega.

Ventili kod horne su najčešće pregradnog tipa i koriste se kako bi olakšali neki tehnički problem kod izvođenja. Oni se pokreću horizontalnim okretanjem pregrade. Horne koje se koriste u puhačkim orkestrima imaju klipni tip ventila kakav susrećemo kod trube. Sva tri ventila su različite duljine od kojih drugi ili srednji ventil ima najkraću cijev, donji ili treći ima najdužu cijev, a prvi ili gornji ima cijev srednje dužine. Neke horne imaju i četvrti ventil koji služi za ispravljanje intonacije.

Usnik horne ljevkastog je oblika, metalan, odnosno građen je od nehrđajućeg čelika za razliku od usnika u obliku čaše koji se upotrebljava na trubama ili trombonima. Ta razlika u obliku i unutrašnjosti usnika utječe na svojstva dobivanja tona kao takvoga. Usnik u obliku lijevka propušta zrak koji svirač puše i blago prolazi kroz suženi prolaz u cijev zbog čega horna ima karakterističan zaobljeni i mekani zvuk s manjim brojem alikvota. Suprotno zvuku horne, truba i trombon imaju karakterističan grub i oštar zvuk (tipičan za limene puhačke instrumente općenito) s velikim brojem alikvota zato što koriste usnik u obliku čaše gdje se zračne struje naglo razdvajaju i sudaraju pred suženim prolazom. (Despić, 2002.)

Na osobine zvuka utječe i cijev koja se nastavlja na usnik i spaja ga s tijelom instrumenta. Ona je kod horne široka od 7 do 8 mm i taj unutrašnji promjer zadržava cijelom dužinom tijela instrumenta dok njezino postupno konusno širenje započinje pa se naglo proširuje u završnom dijelu kruga te je još jedan razlog koji objašnjava mekoću tona. Kod trube i trombona cijev je cijelom dužinom najvećim dijelom cilindrična i uža zbog čega se dobiva oštar i prodoran zvuk.

Tehnički aspekti dobivanja tona na horni

U tehničko-izvođačkom smislu dobivanja tona horna se smatra najtežim i najosjetljivijim puhačkim instrumentom. Postavljanje pojedinih tonskih visina općenito predstavlja izazov i kod ostalih limenih puhačkih glazbala, ali je ono kod francuskog roga posebno izraženo. (Despić, 2002.)

Osnovu izvođačke tehnike horne, pa i ostalih limenih puhača čini *propuhivanje*, odnosno izvlačenje pojedinih alikvotnih tonova iz postojećeg alikvotnog niza, a to se postiže različitim položajima usnica i načinom puhanja.

Napete usnice pokreću vibracije zraka kojeg svirač upuhuje, a smanjenjem ili povećanjem pritiska, napetosti i promjenom položaja usana na usniku te uz kontrolu količine i snage daha koji se upuhuje, postiže se treperenje rezonatora u cijevi i pojavljuju se pojedinačni tonovi iz alikvotnog niza svog osnovnog tona. (Despić, 2002.)

Određeni alikvotni niz ne obuhvaća niti sve dijatonske tonove u svom rasponu, a za dobivanje kromatskih tonova potrebno je uključiti dodane cijev i postaviti ih u ventile što povećava dužinu rezonantnog prostora čime se postavlja osnova za nove alikvotne tonove.

Ventili funkcioniraju prema slijedećem principu:

1. ventil (gornji) srednje dužine cijevi snižava alikvotni niz za cijeli stepen,
2. ventil (srednji) najkraće dužine cijevi čime se dobiva ton za pola stepena dublji,
3. ventil (donji) najduže cijevi ostvaruje sniženje za 1 i $\frac{1}{2}$ stepena.

Moguće su i razne kombinacije otvaranja ventila i otvaranje više ventila odjednom, tj. dva ili čak sva tri čime se postižu slijedeća sniženja: 1. i 2. ventil snižavaju niz za 1 i $\frac{1}{2}$ stepena, otvaranje 2. i 3 ventila snižava se niz za 2 cijela stepena, otvaranjem 1. i 3. ventila niz za 2 i $\frac{1}{2}$ stepena, dok se otvaranjem sva tri ventila alikvotni niz snižava za 3 cijela stepena.

Ovim načinom otvaranja ventila na horni omogućuje se izvođenje svih tonova u svom opsegu, uključujući i kromatske tonove te da instrument zvuči za kvintu niže.

Tablica 1 prikazuje sve moguće alikvotne nizove koje je moguće dobiti otvaranjem različitih ventila i njihovih kombinacija.

Tablica 1 alikvotnih nizova na horni in F

primena ventila	al i k v o t n i t o n																					
	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	18	20	22				
0																						
2.																						
1.																						
3. (1.+2.)																						
2.+3.																						
1.+3.																						
1.+2.+3.																						

Izvor: Despić, D., 2002., str. 232

Pojedini tonovi srednjeg i visokog registra mogu se dobiti na više različitih načina, jer se javljaju u više mogućih alikvotnih nizova što olakšava izvođaču sviranje jer mu ovisno o kretanju dionice omogućuje izbor najpovoljnijeg „grifa“ odnosno „hvatanja“ tona.

Iz jednog alikvotnog niza može se izvući od 15 do 18 tonova različite visine promjenom napetosti usana, snage i načina puhanja zraka, a kompleksnost u izvlačenju tonova predstavlja velika diferencijacija u veličini raspona tih napetosti. Učestali prijelazi iz najvišeg u najniži registar i obrnuto izazov je za svakog rogista. Problematika čestog mijenjanja registara olakšava se tako da su u orkestrima dionice rogista podijeljene prema registrima te svirači sviraju ili u višem ili nižem. Na to je važno pripaziti prilikom komponiranja dionice horne. Iako ponekad dionica horne može prelaziti i u krajnji registar suprotan registru u kojem svira, to se nastoji izbjegavati, posebno skokovi u krajnje tonove registra, dok je srednji registar svima jednako dostupan.

Opseg i raspon tonova horne je velik; u dubokom registru kreće se od tona d malog, u srednjem registru do f1 u prvoj oktavi do visokog f2 u drugoj oktavi te se praktično tonovi veći od f2 ne izvode. Njezin stvarni tonski opseg proteže se od H kontra do f2, uz izuzetak kojim doseže, čak i visoki b2. U notaciji se taj opseg percipira većim nego što jest. U dionici horne, stalni predznaci se ne upisuju iza ključa, već ispred nota na koje se odnose (ovo je praksa samo kod limenih puhačkih instrumenata zbog prirode sviranja instrumenata).

Bez obzira na takav raspon, ona ne spada u osobito pokretljive instrumente i svakako ne u virtuozne instrumente. U dubokom registru tonovi se sporije dobivaju, oblikuju i oplemenjuju, dok je fleksibilnost izvođenja dijatonskih i kromatskih tonova u srednjem i visokom registru veća te omogućuje izvođenje brzih ljestvičnih nizova, različitih *pasaja*, tonova rastavljenih akorada i većih skokova.

Nekoliko je načina izvođenja artikulacije na horni; pod živahnom artikulacijom horne misli se na brzu repeticijom tona uz pomoć dvostrukih i trostrukih udara jezikom. *Trileri* se izvode isključivo pomoću otvaranja ventila pod uvjetom da su cjelostepeni i u rasponu između tonova a malog do c2 u glasnoj dinamici.

Osobine tona francuskog roga i dinamički efekti

Bez obzira što nije izraženo virtuozan instrument, horna je instrument velikih dinamičkih i izražajnih mogućnosti. Dinamički raspon kreće se od mekog *pianissima* pa sve do upadljivog i snažnog *fortissima*. Važno je istaknuti da u dinamičkom rasponu raspolaže i širokim rasponom u dinamičkom nijansiranju. Dinamičko nijansiranje preduvjet je za izražajnost. Sviranjem u srednjem registru ima najveće mogućnosti u dinamičkom smislu, postiže najveću izražajnost i raspjevani zvuk, a to je kod horne u rasponu od f malog do c2 zbog čega se tog raspona treba najviše držati pogotovo onda kada ima solističku ulogu.

U gotovo nečujnom *pianissimu*, prigušeni tonovi mogu se proizvoditi umjetno na dva načina. Prvi način izvođenja prigušenih tonova je zatvaranjem lijevka na izlaznoj cijevi desnom rukom koja se inače oslanja na instrument i pridržava ga dok prsti lijeve ruke upravljaju ventilima. Desna se ruka pri prigušivanju zavlači u sam lijevak i različitim promjenama šake (koja je inače ispružena) utječe na širenje i promjenu zvuka. Pojedine nijanse prigušenog zvuka dobivaju se tako da se šakom sužava cijev i prigušuje ton. Prigušivanje se može ostvariti na jednom tonu, ali i na uzastopnom nizu

tonova manje grupe i to se obilježava križićem (+). Kako bi izvođač znao kada prestaje prigušivanje i ponovo započinje otvoreno sviranje, iznad prvog tona koji slijedi stavlja se oznaka kružića (o). Ako se želi ostvariti kontrast ili postići *echo* efekt na horni, u notaciji se posebno ističu kružićima tonovi izvedeni otvoreno i križićima tonovi koji se izvode prigušeno.

Slika br. 6 označava prikazuje izgled *echo* efekta u notaciji:



Slika 6

Izvor: Despić, D., 2002., str. 234

Ako taj efekt duže traje, u notaciji se označava terminom za prigušivanje – npr. tal. *chiuso*, dok se za ponovo otvaranje koristi talijanski termin *aperto*.

Drugi način dobivanja prigušenih tonova je uz primjenu sordine. Sordina za horne ima oblik porubljene šalice izrađene od kartona, drveta, plastike ili rjeđe, od metala. S vanjske strane sordine zalijepljeni su komadići pluta, gume ili spužve što omogućuje njezino lakše pričvršćivanje na unutrašnji dio izlaznog lijevka, a pritom se ne narušava prolaz zraka. Većim dijelom sordina zatvara prolaz zraka, no mijenja i boju tona te smanjuje snagu njegovog zvuka.

Očite su razlike u zvuku prigušenog rukom i onoga sa sordinom; u prvom slučaju taj zvuk kao da odjekuje, djeluje udaljenije, nestvarnije, on je prije svega zatvoreniji, a u drugom slučaju on je konkretniji, precizniji i prisutniji. Primjena sordine označava se talijanskim terminom *con sordino*, a prekid sviranja sa sordinom talijanskom oznakom *senza sordino*. Stavljanje i sklanjanje sordine ne zahtijeva prekid sviranja, pogotovo kod prigušivanja rukom, jer se ona već nalazi u lijevku instrumenta, samo u drugačijem položaju. (Despić, 2002.)

Uobičajeno je prigušivanje ostvareno bilo kojim od dva spomenuta načina najviše karakteristično u tihoj dinamici, dok se primjenjuje i u glasnoj dinamici. U glasnoj dinamici, daje drugačiji efekt; čini zvuk grubljim, oštrim i „metalnim“, posebno kod akcenata (*sf*) na pojedinim tonovima. Horna može proizvesti i „metalni“ zvuk i

otvorenim sviranjem, a to se postiže napetim usnama i posebnim forsiranjem zračnog mlaza.

Još jedan od dinamičkih efekata često korišten je *forte-piano (fp)* koji označava nagli prijelaz iz kratkog snažnog zvuka na produženi tihi zvuk. Ističe određeni glazbeni trenutak i može biti primijenjen na prigušenom i na otvorenom tonu u svrhu dočaravanja neke dramatične situacije.

Kada se dinamikom želi postići efekt kojim horna zvuči „daleko, iz daljine“, a označava se tal. terminom *lontano* (iz daleka). Taj efekt može se proizvesti na dva načina; prvim svirač djelomično prigušuje zvuk, a drugim načinom svira se otvorenim tonom, osobito tišim – „odsutnim“ sviranjem.

Krajnje suprotno efektu zvučanja „iz daljine“ je efekt *fortissima* koji se postiže podizanjem lijevka prema gore (tal. *campane in aria*) gdje on ostaje podignut i okrenut u pozadinu svirača. U lijevku se više ne nalazi desna ruka što omogućuje slobodno širenje zvuka u prostoru uz mogućnost potrebe pojačanja zvuka u svrhu kulminiranja glazbe.

Izražajnost horne

Horna svojom iznimnom ekspresivnošću može uvjerljivo iznositi osnovne glazbene teme glazbenih djela raznovrsnih karaktera. Razlikuje se od ostalih instrumenata po tome što već samo svojim snažnim zvukom asocira uzvišene podražaje. Zbog toga se često koristi u programnoj glazbi u opisivanju izvanglazbenih stanja; dočarava prirodne pojave, tamne šume ili čudesne planine u kojima odjekuje njezin zvuk.

Mirne i razvijene melodije oboji idilično, nježno i pomalo sjetno, tako da zvukovno podsjećaju na prošlost, dok je poznata i njena „lovačka“ uloga u izvođenju kratko artikuliranih, živih, poletnih i pokretljivih melodija, uz često karakteristične *horn-kvinte* kojima daje vedrinu i izražava vedro raspoloženje. Slične teme mogu se pronaći u opernoj ili instrumentalnoj glazbi (vidi glazbeni primjer na sl. br. 7). (Despić, 2002.)

pr.101 K.M.Veber: Čarobni strelac, I čin (hor lovaca "Nek rogoví jeknu!")



Slika 7

Izvor: Despić, D., 2002., str. 237

Horna u *forte* dinamici ne mora nužno zvučati lirsko i nježno. U glasnoj dinamici može izražavati i borbenost, odlučnost ili pak dramatičnost te uzbuđenost. U svakom od različitih karaktera, karakteristična je njezina izražajna dubina i ozbiljnost tona u dočaravanju bilo kakve glazbene atmosfere, a zbog spomenute ozbiljnosti rijetko u dionici horne postoji tema šaljivog karaktera, niti je to tema lepršavog karaktera koja zvuči površno.

Bez obzira na to, u novijoj literaturi horna se koristi i na načine koji nisu posve u skladu s njezinim pravim karakterom i tehničkim mogućnostima. Jedan od takvih načina je i izvođenje *glissanda*, efekta koji se u tehničkom smislu izvodi uzlaznim sviranjem po tonovima jednog od alikvotnih nizova. Efekt *glissanda* zvuči snažno, pa čak i usiljeno, a najčešće oslikava groteskne situacije.

Notacija *glissanda* trebala bi izbjegavati zapisivanje točnih tonova jer je kao takva nepouzdana budući da se tonovi u takvoj brzini sviranja ne čuju pojedinačno. Zato bi notacija *glissanda* trebala zapisivati početni i završni ton te kosom crtom povezivati ta dva tona. (Vidi prikaz notacije *glissanda* na sl. br. 8):

pr.104 I.Stravinski: Posvećenje proleća



Slika 8

Izvor: Despić, D., 2002., str. 238

Horna u simfonijskom orkestru

Veliki simfonijski orkestar sadrži četiri horne, a time do izražaja dolazi još jedna uloga horni. Osim uloge iznošenja melodijsko-tematskog materijala, horne u grupi mogu biti nositelji harmonijskog sadržaja.

Svojim masivnim zvukom daju punoću cjelokupnom orkestralnom zvuku najčešće u najpogodnijem, srednjem registru, koji je dovoljno primjetan i u diskretnoj *forte* dinamici, ali i u jedva zvučnom *pianissimu*. Zbog toga se najviše upotrebljavaju u djelima romantičara i poznate su kao „duša orkestra“ (vidi glazbeni primjer na sl. br. 9).

pr.105 S.Frank: Simfonija d-mol, II stav

Allegretto

The image shows a musical score for four horns and four cor anglais. The top staff is for the first horn (Vn.), and the bottom three staves are for the cor anglais (Cor. in F). The score is in D minor and 2/2 time. The tempo is marked 'Allegretto'. The dynamics are marked as 'f' (forte), 'dim.' (decrescendo), and 'pp' (pianissimo). The score shows a melodic line for the horns and a harmonic accompaniment for the cor anglais.

Slika 9

Izvor: Despić, D., 2002., str. 240

Uz tehnička ograničenja i nesavršenosti, „prirodna“ horna se već od 18. st. koristi (i danas je najviše) u ulozi orkestralnog instrumenta, ali i kao solističko-koncertantni instrument. Danas je u funkciji horna s ventilima. (Despić, 2002.) To nam najprije potvrđuju koncerti Vivaldija, Haydna i Mozarta.

Valja spomenuti još jednu posebnost horne, a čini ju jedinstvenom u odnosu na ostale puhačke instrumente. To je njezina sposobnost sjedinjenja zvuka i boje s metalnim i drvenim puhačkim instrumentima zato što posjeduje karakteristike i jednih i drugih, a tu činjenicu potkrepljuje njezino sudjelovanje u jednom i u drugom tipu puhačkog kvinteta – drvenom i limenom.

b. Truba (I i II)

Truba također pripada skupini limenih puhačkih glazbala (transponirajućih). Najpoznatiji je kao fanfarski i vojnički instrument u daljoj povijesti iz povijesnih i tehničkih razloga. Tako se koristila u proslavama raznih svečanosti, u viteškim i borbenim pothvatima, za signaliziranje u lovu na životinje, a od 16. st. razvojem instrumentalne glazbe zauzima posebno mjesto i u glazbenoj praksi te dobiva glazbenu ulogu. Na početku se koristila za udvajanje vokalnih dionica pa se iz tog razloga i takve prakse gradila u nekoliko registarskih varijanti – od sopranskog pa do bas registra. Trube različitih registara različite su veličine, a zajedno mogu formirati potpun višeglasni ansambl.

Izgled i građa trube

U svojoj građi, sadrži ventilski sistem s dodatnim cijevima i usnik u obliku čaše koji je plitak oko 1 cm zbog kojega je formirani ton na trubi karakteristično grubog i oštrog zvuka s velikim brojem alikvota jer se prilikom puhanja zračne struje naglo razdvajaju i sudaraju pred suženim prolazom cilindrične cijevi koja se nastavlja nakon usnika i spaja ga s tijelom instrumenta. Razlog takvog prodornog tona je upravo ta cilindrična cijev koja se započinje širiti postepenije nego što je to kod horne, približno rečeno, na posljednjoj četvrtini cjelokupne dužine cijevi i vodi sve do završnog lijevka te je izlazni otvor neusporedivo manjeg opsega kod trube. Šupljina cilindričnog dijela cijevi je izrazito uska te uz spomenuta obilježja daje trubi prepoznatljivu, snažno svijetlu i resku boju tona zbog koje odskače od svih ostalih instrumenata u orkestru općenito.



Slika 10 Izgled trube

Osnovna dužina cijevi suvremene trube *in B* je 1,45 m, dok je kod trube *in C* nešto kraća i iznosi do 1,30 m. Njezina cijev je dvaput savijena za 180 stupnjeva paralelno u dva pravca, a između početnog dijela prvog pravca i završnog dijela drugog pravca nalaze se tri klipna ventila s odgovarajućim dodatnim cijevima. (Vidi izgled trube *in B* na sl. 10). Od prvoga prema trećem, ventili su iste dužine kao i kod horne. Gornji prvi ventil srednje je dužine, srednji ili drugi ventil ima najkraću dužinu cijevi, dok donji odnosno treći ventil ima najdužu cijev. Za neke tipove trube *in B* karakteristični su

pregradni ventili kojima mnogi svirači daju prednost u solističkom i koncertantnom izvođenju, no uglavnom se u orkestralnoj praksi koriste trube s klipnim ventilima, a također je to slučaj i u jazz *glazbi* gdje oni olakšavaju izvođenje vrlo visokih tonova te se truba s klipnim ventilima još naziva i *jazz* trubom.

Note za dionicu trube pišu se u violinskom ključu bez predznaka na početku crtovlja. Postoje različita ugađanja trube; in C, in B (za veliku sekundu silazno), in E (za veliku tercu uzlazno), in Es (za malu tercu uzlazno), in D (za veliku sekundu uzlazno), in F (za čistu kvartu uzlazno), in A (za malu tercu silazno). Danas se najviše koristi truba *in B* i truba *in C*. Kod ostalih transpozicija izvođač sam transponira.

Tehnički aspekti dobivanja tona

Osnova dobivanja tona na trubi analogna je načinu dobivanja tona kod horne. Ton se dobiva *propuhivanjem*, (spomenuto u prethodno opisanom poglavlju) kao i kod svih limenih puhačkih glazbala, tj. izvlačenjem tonova iz alikvotnog niza. Ventilii funkcioniraju prema istom principu kao što je slučaj kod horne: 1. ventil (gornji) snižava osnovni alikvotni niz za cijeli stepen, 2. ventil snižava za polustepen, a 3. ventil snižava za 1 cijeli stepen i još pola. Kombinacijom ventila alikvotni niz može ostvariti sniženje za dva cijela stepena, dva i pol stepena, tri stepena i maksimalno sniženje za *tritonus* odnosno povećanu kvartu. Zahvaljujući ventilskom sistemu i truba može izvoditi sve kromatske tonove alikvotnog niza u svome rasponu. Za dobivanje pojedinih tonova moguće je birati jedan od više mogućih načina jer se tonovi javljaju u nekoliko alikvotnih nizova, a izvođač bira najpovoljniji „grif“ koji se nadovezuje i bliži je tonu koji slijedi.

Osnovni alikvotni niz započinje tonom b kod trube *in B* bez korištenja ventila, a njegov stvarni zvuk je za veliku sekundu niži. Prema tome, njezina se dionica piše za interval velike sekunde silazno od željenog zvuka, odnosno zvuči za veliku sekundu silazno od napisanog.

Kod netransponirajuće trube (*in C*) ton c1 predstavlja njegovo stvarno visinsko zvučanje. Činjenica da je truba polucijevni instrument upućuje na to da truba niz započinje od drugog tona, a penje se do osmog ili čak izuzetno do jedanaestog alikvotnog tona. (Despić, 2002.)

Tablica br. 2 prikazuje moguće alikvotne nizove na trubi *in C*.

Tablica 2 alikvotnih nizova na trubi in C

primena ventila	al i k v o t n i t o n									
	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
0										
2.										
1.										
3. (1.+2.)										
2.+3.										
1.+3.										
1.+2.+3										

Scanned with CamScanner

Izvor: Despić, D., 2002., str. 235

Opseg trube *in B* u teoriji obuhvaća pune tri oktave, od tona *e* do *es*, dok je to kod trube *in C* od *fis* malog do *fis3*. U praksi rijetko prelazi preko *c* (odnosno *b*) u trećoj oktavi (*c3*) jer ti tonovi zvuče rubno i napadno te se gubi izražajnost i mogućnost oplemenjivanja tona.

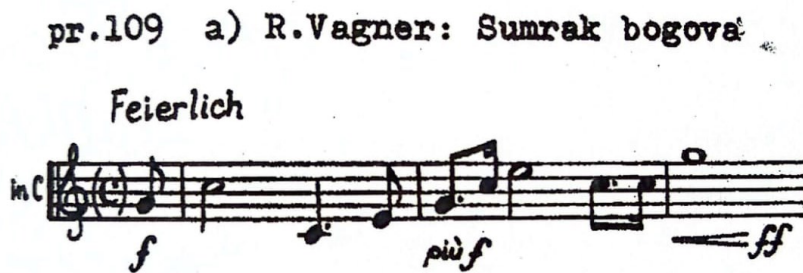
Osobine tona trube u dinamičkom smislu

Truba *in C* zvuči najbolje u rasponu između tonova *c1* i *g2* (na trubi *in B* između tonova *b* i *f2*) i postiže najveću izražajnost, dinamičko nijansiranje tona u punom i gipkom zvuku. Sviraњem u dubinama tonovi zvuče mračnije, dok „penjanje“ prema visinama tonovi postaju sve svjetliji.

S takvim rasponom, truba se smatra virtuoznim instrumentom, a praktično nema ograničenja u pokretljivosti, artikulaciji i ostalim elementima tehnike izvođenja. Tonovi u najdubljem registru, ispod *c1* teško se oblikuju i oplemenjuju, nestabilni su i teže dobivaju u tihoj dinamici, a zvuk im se može opisati kao mračan ili „sudbinski“ zbog čega se koriste u programnoj glazbi za oslikavanje dramatičnih scena.

U najvišem registru, (misli se na tonove iznad tona g2) tonovi se lakše oblikuju za razliku od tonova u najdubljem registru, stabilniji su, rijetko u *forte* dinamici jer su blistavog i prodornog zvuka, ali delikatniji za izvođenje u *piano* dinamici te se u pravilu koriste za ostvarenje kulminacije glazbenog tijeka nekog glazbenog djela.

Iz tehničkih razloga, ali i svoje uloge u povijesti (proslava svečanosti, signaliziranje u lovu, poticaj na borbu) dugo se smatrala i koristila kao fanfarski i *forte* instrument. I danas se njezin blistavi u sjajan zvuk (barem u *forte* dinamici) asocira s istim idejama i karakterom, pogotovo ako melodijsku liniju gradi rastavljeni dur trozvuk. Takva melodija bila je gotovo uobičajena i najčešća na starijim, prirodnim trubama s jednim mogućim nizom alikvota na kojima je kvaliteta zvuka u *forte* dinamici bila daleko bolja, nego što je to bilo u *piano* dinamici (vidi na glazbenom pr. na sl. br. 11).



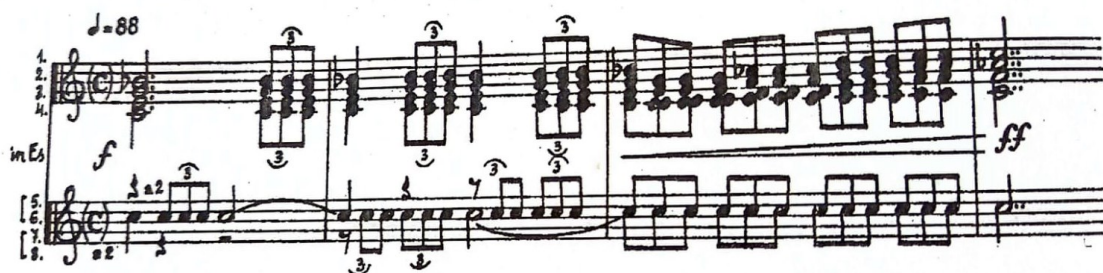
Slika 11

Izvor: Despić, D., 2002., str. 253

Ograničenost u izražajnom i dinamičkom smislu ne umanjuje njezinu moć i čvrstoću u svečanim, poletnim, borbenim ili dramatičnim glazbenim slikama.

Poseban dojam daju fanfare u nastupu više trubi istovremeno u vidu rastavljenih akorada te ih kompozitori tipično upotrebljavaju na taj način (vidi na glazbenom pr. na sl. br. 12).

pr.110 Dj.Verdi: Rekvidjem - Tuba mirum



Slika 12

Izvor: Despić, D., 2002., str. 254

U razdoblju romantizma proširuje se upotreba trube i u nježnijim i tišim zvučanjima na sličan način na koji se isto zvučanje primjenjuje kod drvenih puhačkih instrumenata.

Prigušivanje i primjena sordine

I kod trube je moguće prigušivanje zvuka, ali jedino primjenom sordine. Budući da se truba drži s obje ruke, prigušivanje zvuka rukom bilo bi nespretno i općenito teško izvedivo. Sordina je često u upotrebi prigušivanja zvuka na trubi, no ne u funkciji stišavanja jer i bez sordine može ostvariti mekoću tona u *pianu*, nego zbog promjene boje, karaktera i izraza.

Sordina snažan prirodno svijetao otvoreni zvuk trube vrlo primjetno mijenja tako što u tišoj dinamici on gubi svoju punoću i blistavost, zvuči nazalno i pomalo resko što prividno nalikuje zvuku tona oboe. Također, postiže se isti efekt kao kod horne, takav „sordinirani“ zvuk stvara iluziju tako da djeluje da „dopire iz daljine“.

Primjena sordine u *forte* dinamici iskrivljuje ton tako što ga čini oštrijim i najčešće se primjenjuje u opisivanju grotesknih glazbenih situacija ili pojačava uzbudljivost karaktera (vidi glazbeni primjer takve situacije na sl. br. 13).

pr.113 I.Stravinski: Petruška



Slika 13

Izvor: Despić, D., 2002., str. 255

Tonovi dobiveni uz primjenu sordine mogu se razlikovati čak i ako su iste jačine ovisno o tome koja vrsta sordine se upotrebljava. Brojne su vrste sordine za primjenu na trubama, a razlikuju se prema obliku, stupnju zatvaranja izlaznog lijevka, ali i materijalu od kojega su izgrađene; kartona, drveta, plastike, dok su najčešće su metalne sordine. Metalne sordine intenziviraju zvuk, a upotrebom sile pri puhanju zraka ga nepoželjno izobličuju, ali se zato koriste za „zvučne karikature“. Najveći broj truba izumljen je za uporabu u *jazz* i zabavnoj glazbi. Poseban efekt se postiže zatvaranjem izlaznog lijevka šeširod ili ispruženim dlanom.

Izvođačko-tehničke mogućnosti dobivanja tona

Od svih limenih puhačkih instrumenata, truba je najrazvijenija u pogledu artikulacije i opće pokretljivosti te bogatstvu zvuka. Zbog toga se smatra virtuoznim instrumentom i omogućuje izvođenje različitih vrsta *pasaja*, tonova rastavljenih akorada, *trilera*, a jedinstveni su brzi tonski nizovi izvedeni u *staccato* artikulaciji. *Staccato* artikulacija postiže se brzim ponavljanjem različitim udarima jezika.

Ovako na sl. br. 14 u notaciji izgleda ponavljanje tonova u dionici trube:



Slika 14

Izvor: *Despić, D., 2002., str. 256*

U skladu s karakterom i tehničkim mogućnostima trube je i izvođenje *flutterzung* efekta karakterističnog za flaute koji se izvodi u *piano* dinamici za izražavanje tajanstvenog, no na trubi se izvodi isključivo u *forte* dinamici, ali i uz primjenu sordina često u disonantnoj zvučnosti kada djeluje još naglije i oštrije.

Ovako se u notaciji označava efekt *flutterzunga* (vidi glazbeni pr. na sl. br. 15)

pr.115 R.Štraus: Til Ojlenšpigl, simfonijska poema op.28

Immer sehr lebhaft

3 Tr. in F

Čegrtalika

Slika 15

Izvor: Despić, D. 2002., str. 257

Uz *flutterzung*, tu je i efekt *glissanda* koji je također izvediv, ali i jedan i drugi efekt nisu u istinskoj prirodi niti se njima mogu dočarati bitne odlike trube. Truba, instrument kojeg ponajprije odlikuju snaga i blistavost u prodiranju kroz zvuk cijelog orkestra u glasnom fanfarskom smislu, ali iste odlike prepoznaju se i pojavljuju u svrhu postizanja glazbenog vrhunca i dramske napetosti.

Truba u simfonijskom orkestru

Mali klasični simfonijski orkestar sadrži dvije trube, a veliki romantični tri ili četiri. Truba ima prvenstveno orkestralnu ulogu koja je vrlo značajna i cijenjena bez obzira na sva koncertantna, komorna i virtuosno-solistička djela glazbene literature te njezinu solističku primjenu u *jazz* glazbi. Blistavost i plemenita snaga zvuka najbolje i najpotpunije dolaze do izražaja u trenucima kada dobije priliku zavladatai nad mnoštvom ostalih instrumenata koji je okružuju.

c. Trombon

Trombon je jedan od limenih puhačkih instrumenata koji se najmanje mijenjao kroz povijest i time najranije već početkom 17. st. stekao konačnu konstrukciju kakvu ima i danas. Jedinstvenost ovog instrumenta je povlačak koji se povlači. Povlačak početkom 17. st. ima otprilike istu dužinu kao i danas i može se povlačiti u sedam pozicija. Takva građa osposobljava instrument za sviranje kromatike u potpunosti prije nego kod bilo kojeg drugog limenog puhačkog instrumenta. Tako se vrlo rano primjenjivao u udvajanju zbornih dionica još u razdoblju vokalne polifonije. (Despić, 2002.) Zbog takve rane primjene u glazbi, pojavljuju se različite varijante ovog instrumenta u više registara; sopran, alt, tenor, bas i još dublji bas.

Dionica trombona kao netransponirajućeg instrumenta (*in C*) notira se onako kako u stvarnosti i zvuči. Prema tome, dionica za tenor-trombon se piše u tenorskom C-ključu i povremeno u bas-ključu, a ključ u kojem se dionica za tenorbas-trombon zapisuje ovisi o registru u kojem se kreće dionica.

Izgled i građa trombona

Građa trombona je u odnosu na ostale limene puhačke instrumente specifična utoliko što umjesto mehanizma s ventilima ima povlačak, odnosno pokretni dio cijevi u obliku slova U. Povlačak se pričvršćuje na usnik i spaja ga s početnim dijelom osnovne cijevi i njenim nastavkom. Pomicanjem povlačka, postepeno se produžuje ukupna dužina cijevi i rezonatora od 2,90 m – kada je uvučen do kraja pa sve do 4,12 m – kada je maksimalno izvučen. (Despić, 2002.)

Tromboni s ventilskim sistemom grade se od 1940.-ih godina, a princip je isti kao što je to opisano za hornu i trubu. I na trombonu, ventilski sistem ima prednost utoliko što olakšava upravljanje instrumentom, nego što je to moguće povlačenjem povlačka. Trombon s povlačkom ima slijedeće prednosti: daje kvalitetniji ton i moguće finije ispravljanje i nijansiranje intonacije (kod netemperiranih tonova i kod upotrebe *vibrata*). Stoga se uglavnom koristi trombon s povlačkom, a primjena ventilskog trombona ograničena je i koristi se u puhačkim orkestrima i limenoj glazbi općenito.

Najvećim dijelom, dužina cijevi je cilindrična (zbog sistema s povlačkom) s vrlo promjerom manjim od 15 mm, a od usnika pa do posljednjeg dijela njezinog savijanja

širi se postepeno za milimetar. Pri svom kraju cijev se naglo širi tako da u završnom izlaznom lijevku dostiže promjer od 20 mm.

Da bi ukupna dužina cijevi uz zavojiti povlačak bila u praktičnom smislu najprikladnija za sviranje, ona dvaput mijenja smjer za 180 stupnjeva i ima oblik slova S. (Vidi izgled trombona na slici br. 16)



Slika 16 Izgled trombona u obliku slova S

Time se stvarna dužina instrumenta smanjuje na 115 cm. Instrument se drži prilično visoko (u visini ramena), a povlačak koji je također u visokoj poziciji smješten je dijagonalno malo ukoso, a ponekad čak i vodoravno. kretanje povlačka po pozicijama zahtijeva prostor ispred svirača.

Osnovni dio cijevi drži se lijevom rukom, a desna ruka pomiče povlačak držeći ga za malu pregradu koja se zove most. To je samo jedna od pregrada koje povezuju, učvršćuju ostale paralelne dijelove cijevi.

Usnik trombona je u obliku čaše, kao i kod trube samo što je kod trombona on u skladu s veličinom instrumenta i njegovim registrom krupnijeg promjera oko 2,5 cm i dubine 2-3 cm.

Tehnički aspekti dobivanja tona na tenor-trombonu

Glavna i najčešća varijanta trombona u smislu registara je tenor-trombon. Osnovni alikvotni niz dobiva se s potpuno uvučenim povlačkom i započinje tonom B-kontra (B1), a B-kontra je ujedno i najdublji ton koji se može proizvesti na trombonu. Kada je povlačak potpuno uvučen, svirač se nalazi na prvoj poziciji, tzv. zatvorenoj poziciji, a postepenim izvlačenjem povlačka cijev se postepeno produžuje te se dolazi do ostalih šest pozicija što znači da ih ukupno ima sedam. Svaka od pozicija nalazi se na različitoj dužini cijevi, a u skladu s time obrazuje se ukupno sedam alikvotnih nizova s osnovnim tonovima koji se snižavaju silazno i kreću se za polustepen od pozicije do pozicije. Osnovni ton prvog alikvotnog niza je B-kontra, a zadnjeg E-kontra, dok intervalski razmak između 1. i 7. pozicije čini povećana kvarta, odnosno smanjena kvinta. Trombon kao cijelo-cijevni instrument može ostvariti i osnovne tonove svojih alikvotnih nizova. Njih još zovemo i *pedalni* tonovi koji svojim masivnim zvukom podsjećaju na tonove orguljskog pedala.

Tablica br. 3 prikazuje moguće alikvotne nizove koje je moguće dobiti na sedam pozicija povlačenjem povlačka:

The diagram shows a tenor trombone on the left with arrows indicating the seven positions of the slide. To the right is a table with seven rows (positions 1-7) and twelve columns (notes 1-12). Each cell in the table contains a musical staff with a single note and its corresponding fingering. Dashed lines connect the notes across positions, showing that some notes can be played in multiple positions. For example, the 10th note (Bb) can be played in positions 1, 2, 3, 4, 5, and 6. The 11th note (B) can be played in positions 1, 2, 3, 4, 5, 6, and 7. The 12th note (C) can be played in positions 1, 2, 3, 4, 5, 6, and 7.

pozicija	aliquotni ton											
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1.	Bb	B	C	C#	D	D#	E	E#	F	F#	G	G#
2.	Bb	B	C	C#	D	D#	E	E#	F	F#	G	G#
3.	Bb	B	C	C#	D	D#	E	E#	F	F#	G	G#
4.	Bb	B	C	C#	D	D#	E	E#	F	F#	G	G#
5.	Bb	B	C	C#	D	D#	E	E#	F	F#	G	G#
6.	Bb	B	C	C#	D	D#	E	E#	F	F#	G	G#
7.	Bb	B	C	C#	D	D#	E	E#	F	F#	G	G#

sl.142 Tabela pozicija povlačka na tenor-trombonu

Izvor: Despić, D., 2002., str. 270

Trombonist, uspinjući se po alikvotnom nizu dostiže najviše do 10. tona (prikazano u Tablici br. 3), dok je upotrebom užeg usnika moguće dosegnuti čak i dvanaesti ton iz alikvotnog niza. Sedmi i jedanaesti ton alikvotnog niza u notaciji ne odgovaraju i stvarnoj intonaciji, no zahvaljujući povlačku moguće ih je ispraviti tako da se povlačak ili uvlači ili izvlači. Pojedini tonovi mogu se dobiti na više pozicija.

Razmak od smanjene kvinte između 1. i 7. alikvotnog niza omogućuje popunjavanje tonskog raspona s kromatskim tonovima, no ne u potpunosti. Tonovi koji nisu izvodljivi odnosno „nepokriveni“ tonovi spadaju u tzv „mrtvu zonu“ i to su slijedeći tonovi: H-kontra (H1), C, Cis, D i Es. Razlog tome je taj što su osnovni tonovi niza koje izvodi udaljeni od onoga koji slijedi za interval čiste oktave.

Da bi se tonovi „mrtve zone“ mogli proizvesti na nekim trombonima se dodaje dodatna cijev, tj. kvartni ventil iako čak niti kvartni ventil ne može proizvesti ton H-kontra jer je povlačak u akustičnim mjerama dimenzija tenor-trombona te se umetanjem ventila i sniženjem za kvartu mijenja razmjer povlačka. Tom dužinom povlačka se ne može dosegnuti 7. pozicija koja bi dala alikvotni niz od tona H-kontra. Zbog toga je ipak potreban kvintni-ventil ili umetanje posebnog, dužeg Es-luka u dodatnu cijev. Kvartni ventil snižava registar tenor-trombona za čistu kvartu (2 i pol stepeni) i praktično ga pretvara u bas-trombon, a takva varijanta trombona koja kombinira dva različita registra se zove tenorbas-trombon. U orkestrima je poželjno imati jedan ovakav instrument uz dva obična tenor-trombona. Kod pravog bas trombona problem izvođenja tonova „mrtve zone“ ne postoji jer se od prvog alikvotnog niza koji započinje tonom F-kontra kroz sedam pozicija spušta do tona subkontra H (H2).

Tonski opseg i izražajne mogućnosti trombona

Tonski opseg tenorbas-trombona najširi je od svih ostalih puhačkih instrumenata. Obuhvaća raspon od Des-kontra (Des1) do f2 (u drugoj oktavi) te time zahvaća raspon od čak četiri oktave. Tonovi cijelog tog raspona zadržavaju snagu i boju te zvuče ujednačeno bez obzira na promjenu registra što je posebna odlika ovog instrumenta.

Pedalni tonovi u najdubljem registru zvuče snažno i masivno s karakterističnom „metalnom“ bojom s prizvukom alikvota što proizlazi iz uske, cilindrične cijevi s čašičastim usnikom. Najdublji tonovi koriste se u dočaravanju ozbiljnosti i svečanosti. U dubokom registru (od tona E do f) pa i u srednjem registru (od tona fis do f1) najviše dolazi do izražaja spomenuta snaga, punoća i ozbiljnost zvuka, pogotovo kod sviranja u glasnoj dinamici koja je tipičnija za trombon nego sviranje u tihoj dinamici.

Moćan efekt daju dugi, naglašeni tonovi u iznimno velikim skokovima u najglasnijoj dinamici u čemu se po svojoj snazi može mjeriti niti s jednim drugim puhačkim instrumentom. Takav efekt najbolje dolazi do izražaja u izlaganju tema svečano-zborskog karaktera. Osim u takvom karakteru, sa svim nabrojanim karakteristikama, lako se ističu i u uzvišenim ili tragičnim glazbenim situacijama (vidi na glazbenom pr. na sl. br. 17).

pr.123 G.Maler: VI simfonija, a-mol, IV stav



Slika 17

Izvor: Despić, D., 2002., str. 272

Nisu zanemarive i izražajne mogućnosti trombona u *piano* dinamici, uzimajući u obzir *legato* artikulaciju i ritamski duža trajanja kada zvuči raspjevano i osjećajno (Vidi na glazbenom primjeru na sl. br. 18)

pr.126 G.Maler: III simfonija, d-mol, I stav



Slika 18

Izvor: Despić, D., 2002., str. 273.

Manje je česti, ali jedinstven nastup trombona u umjereno-brzom tempu i energičnom karakteru u srednjem registru koji svojim punim metalnim zvukom djeluje gotovo neobuzdano i divlje. (Vidi na glazbenom pr. u notaciji na sl. br. 19)

pr.127 H.Berlioz: Faustovo prokletstvo - Madjarski marš



Slika 19

Izvor: Despić, D., 2002., str. 273

U visokom registru koji počinje tonom fis1 (u prvoj oktavi) trombon zvuči svijetlo i snažno, ali uz manje fokusa mekanije i punije nego što bi to zvučalo na trubi u istim visinama. Ton d u drugoj oktavi smatra se najvišim u izvođačkoj praksi trombonista.

Kod izlaganja razvijenijih i lirskih tema, zvuk mu je veoma mekan i prozračan te se tu pokazuje njegova melodijska uloga i na taj način se primjenjuje solistički. Zato se i često koristi kao solo-instrument u *jazz* glazbi.

Osim u melodijskom smislu, kada se više trombona ujedini kao što je to primjerice u orkestru gdje ih ima minimalno tri, oni mogu zajedno formirati akorde zahvaljujući ujednačenoj i izbalansiranoj zvučnosti i boji te time činiti harmonijski slog pri čemu služe kao harmonijska podloga.

U četveroglasju, četvrti glas je većinom namijenjen tubi, ali da bi se zvukovno postigao sklad i osigurala idealna kvaliteta tona, kompozitori uključuju četvrti trombon, odnosno tenorbas trombon kojim se zaokružuje i postiže homogenost zvuka.

Slično trubama, samo u masivnijem i veličanstvenijem zvuku akordi povjereni trombonima u vrlo glasnoj dinamici se često koriste u koračnicama i motivima fanfara. Takav zvučni efekt dolazi do izražaja i u djelima zborskog karaktera, kada i u potpuno suprotnoj – najtišoj dinamici bitno zadržavaju „orguljsku“ punoću svog zvuka. (Despić, 2002.)

Trombon je često nositelj harmonijske podloge u *piano* dinamici po kojoj se kreću dionice ostalih instrumenata gdje je skupina trombona dovoljno upečatljiva i nenametljiva u svojoj ulozi te usprkos tome što se nalazi u drugom planu, istovremeno ne gubi svoje bogatstvo zvuka. Zato se u ovu namjenu koriste u potpunjavanju harmonije s drugim limenim puhaćim instrumentima prema pravilu dinamike; u *piano* s hornama ili u *forte* dinamici s trubama.

Nevjerojatno je široka dinamička paleta na trombonu u čemu se može usporediti s vrlo malo instrumenata, utoliko da primjena sordine primarno ima cilj promijeniti boju ili izričaj. Prigušivanje na trombonu ima isti učinak kao onaj na trubi: u *piano* zvuk je nazalan i „dalek“, dok je u *forte* dinamici zamjetno rezak. Ipak, sordina se na trombonu ne upotrebljava tako često kao kod trube, vjerojatno zato što tada gubi svoju bitnu i karakterističnu svjetlinu, punoću te snagu zvuka. Vidi primjenu sordine na glazbenom primjeru na sl. br. 20):

pr.132 I. Stravinski: Petruška

Allegro furioso



Slika 20

Izvor: Despić, D., 2002., str. 275.

Treba naglasiti da odlika ovog instrumenta nije pokretljivost, u čemu zaostaje za mnogim drugim instrumentima. Usprkos tome, on nije nužno trom i nefleksibilan. Može čisto izvoditi određene dijatonske *pasaze*, pojedine kromatske *pasaze* ili ritmizirano rastavljene akorde u relativno brzom tempu. (Vidi na glazbenim primjerima na sl. br. 21 i 22):



Slika 21

b) P. Mascagni: Kavalerija rustikana

Allegro



Izvori (sl. 9 i 10): Despić, D., 2002., str. 276

Slika 22

Razlog tome je konstrukcija instrumenta koja sadrži povlačak. Povlačak istovremeno pojednostavljuje intonacijski aspekt dobivanja tonova, ali i ograničava pokretljivost u trombonističkoj izvođačkoj tehnici. Brza i česta skokovita promjena pozicija može biti nespretna jer položaji 2., 3., 4., 5., 6. i 7. pozicije nisu fiksirani, već ih svirač treba namjestiti oslanjajući se najviše na sluh, ali vježbanjem i iskustvom unaprjeđuje vještinu i točnost intonacije. Kako bi olakšao intoniranje, svirač može većinu tonova visokog registra izvesti na više pozicija na čak četiri različita načina jer su pojedini tonovi prisutni u više alikvotnih nizova te odabirati najpogodniju poziciju u danom trenutku.

Nedostatak sistema s povlačkom je i taj da ometa izvođenje *legato* artikulacije. Pojava *legato* artikulacije je zanemarivo mala u dionici trombona jer se pravi *legato*

može izvesti samo između tonova istog alikvotnog niza i to uglavnom sa susjednim tonovima jer se prijelaz na novi ton dobiva *propuhivanjem*. *Legato* koji traži promjenu pozicije podrazumijeva strujanje zraka u cijevi bez prestanka pri čemu prilikom kretanja povlačka na željenu poziciju može doći do neželjeno čujnog *glissanda* između dva tona. Zato se ta promjena pozicije koja se treba ostvariti u *legato* artikulaciji mora izvesti prilično žurno ili tako što svirač u trenutku prijelaza na poziciju mora prekinuti dah jedva primjetno što stvara iluziju pravog *legata*. Osnovni način sviranja na trombonu u artikulacijskom smislu je *non legato* (nevezano).

Prednost povlačka je da na trombonu omogućuje idealno izvođenje pravog *glissanda* koji nije moguć na ostalim instrumentima. Takvim sistemom *glissando* se fizički ostvaruje klizanjem povlačka od tona do tona s tim da se ovdje radi o pomacima manjim od polustepena. Opseg *glissanda* je ograničen na razmak od smanjene kvinte koji odvaja prvu i zadnju poziciju pod uvjetom da se počinje od jedne ili druge. U praksi to znači da su granice pojedinih *glissanda* određene tonovima prve i sedme pozicije. U notaciji je najčešće ispod nota naznačen broj pozicije iz koje se izvlači alikvotni ton, a rimski broj iznad nota označava redni broj alikvotnog tona u okviru kojeg se izvodi *glissando*. Na slici br. 23 prikazana je notacija *glissanda*:



Slika 23

Izvor: Despić, D., 2002., str. 278

Prirodnost i jednostavnost upotrebe *glissanda* na trombonu je oprečna u estetskom pogledu. To je zvučno ekstremno upadljiv efekt i koristi se uglavnom u grotesknom izrazu. Malo je slučajeva u kojima je njegova primjena primjerena i prihvatljiva. Rijetkost upotrebe *glissanda* doprinosi tome da u slučajevima u kojima dolazi do izražaja zaista bude dojmljiv.

Rijetka je upotreba trilera na trombonu, no ipak su izvodljivi. *Trileri* su na trombonu izvodljivi na dva načina: promjenom položaja usana i pomoću promjene povlačka.

U prvom slučaju, *triler* se izvodi promjenom brzih simultanih napetosti zračne struje prilikom puhanja i napetosti usana (drugim riječima promjenom „ansatza“). Iz promjene tih napetosti proizlaze dva susjedna alikvotna tona iz istog alikvotnog niza, a između dva susjedna tona razmak je od cijelog stepena. Izvodljiv je u svakom nizu u kojem započinje sa sedmim alikvotnim tonom niza.

U drugom slučaju, naizmjenično se izvlače dva tona istog rednog broja iz dva susjedna alikvotna niza te tim načinom razmak između dva tona čini polustepen. Pri tome se *ansatz* ne mijenja već se povlačak brzo pomiče naprijed-nazad.

Sličnost jednog i drugog načina je brzina izmjenjivanja tonova i razlog je tromosti te zvuči oštro.

Osim legata, artikulacija na trombonu je raznovrsna kao i kod trube. Moguće je izvoditi sve vrste udara jezikom, od jednostrukog do trostrukog, a nerijetko se koristi i *flutterzung* efekt.

Trombon u simfonijskom orkestru

Simfonijski orkestar iz perioda klasicizma ne sadrži trombone, ali su primijenjeni u nekim baroknim operama i oratorijskim djelima; poznati su Haydnovi oratoriji, dok je Mozart u svom *Requiemu* upotrijebio i tenor-trombon kojemu je dodijelio istaknutu solističku ulogu te je ona u duetu sa solističkom dionicom basa (vidi glazbeni pr. na sl. br. 24).

pr.135 V.A.Mocart: Requiem - Tuba mirum

Andante
solo
Tbn.
f
Basso solo
f
Tu—ba ni—rum spargens so— num.

Slika 24

Izvor: Despić, D., 2002., str. 280

Kasnije, u simfonijskom orkestru tromboni se prvi put pojavljuju u Beethovenovoj V. simfoniji – trijumfalno u posljednjem stavku. Rijetkost njihove upotrebe leži u snazi koja

ne odgovara niti je potrebna idealnom zvuku simfonizma. Tek se redovito koristi u velikom simfonijskom orkestru razdoblja romantizma.

Sopran-trombon se tijekom 18.st. prestao koristiti u praksi, a ostale registarske varijante ovog instrumenta se i dalje koriste; alt-, tenor- i bas-trombon.

Redovito se umjesto bas-trombona koristi tenorbas-trombon, a od 19. st. u praksi se pojavio i kontrabas-trombon za izvođenje ekstremnih dubina.

Alt-trombon se najprije koristio za udvajanje zborskih dionica, a danas se zadržava u djelima suvremene glazbe. U orkestrima je rijetka pojava, pa njegove se njegove dionice dodjeljuju i izvode na tenor-trombonu ili trubama/krilnici ako se kreće visoko za raspon trombona.

Uloga trombona je primarno orkestralna, a u okviru orkestra nerijetko solistička. Gotovo da nema isključivo solističke izvorne literature značajnijih kompozitora za trombon sve do pojave modernog doba, već su to uglavnom transkripcije, a također je rijetka njegova primjena u komornim djelima.

d. Tuba

Tuba je jedan od najmlađih suvremenih instrumenata, a od ostalih limenih puhača, ponajprije se razlikuje veličinom. Njezina veličina lako ju čini uočljivom u orkestru. Konstruirana je u Berlinu, 1835. godine i nema povijesni razvoj koji imaju ostali prirodni instrumenti (horna i truba), a koji se nastavlja pojavom dopunskih lukova i završava pojavom ventila. Za tubu se može reći da se „rodila“ s ventilima odnosno ventilskim sistemom. Jedino što se mijenjalo i usavršavalo jesu ventili te je njihov broj varirao – od tri do šest. Prve tube koristile su se u vojnim orkestrima kojima su bile namijenjene, a oko 1850. godine započelo je izgrađivanje tubi u nekoliko registarskih varijanti. Namještanjem menzuralnih odnosa, na tubi se postigao kvalitetniji zvuk te se kasnije nije morala dodatno usavršavati. Slab interes za tubu od strane graditelja i kompozitora proizlazi iz problema najdubljeg limenog glazbala uopće, a to je grubost i neizražajnost instrumenta uz intonacijsku nesigurnost.

Prije tube koristio se serpent koji ima najniži opseg sve do polovice 19. st. kada se on zamjenjuje ofikleidom. Ofikleida preuzima ulogu najdubljeg limenog puhačkog glazbala, iako tonski i intonativno nije bila idealna u svojoj upotrebi, no bila je lakše

pokretljiva u dubinama i tako je bila bolja zamjena za serpent. Uglavnom je služila popunjavanju basa u harmonijskome slogu i činila akord s još tri trombona, a to je uloga koju je današnja tuba naslijedila. U nekim glazbenim djelima ofikleida i tuba se zajedno koriste (u djelima Berlioza) te se kod Berlioza posljednji puta pojavljuje u glazbenoj praksi, ne uzimajući u obzir da se koristi u ansamblima vojne glazbe.

Tuba sa svojim ventilskim sistemom i zvukom koji se usavršava i poboljšava te od druge polovice 19. st. vlada orkestrom. Razvila se i u nekoliko tipova, srodnima zvukom, ali različitog oblika i registara te najčešće za potrebe vojnih puhačkih orkestara, dok ponekad služe kao zamjena tube u simfonijskom orkestru. Tako se razlikuje; tenorska varijanta tube tzv. eufonij ili bariton/horna s klipnim ventilima i upola zavijenim završnim lijevkom, drugi tip nazvan je helikon s proširenim krugom cijevi zamišljen da se tijekom sviranja u hodu prebaci oko grudi, a treći tip vrlo sličan drugom je suzafon s neobično i karakteristično izvijenim lijevkom i ekstremnom pregradom izlaznog otvora instrumenta. Treći tip koristi se u ansamblima vojne glazbe i u većim zabavnim orkestrima.

Valja spomenuti i poseban tip tube izrađen prema Wagnerovoj zamisli za njegov „Prsten Niebelunga“, a takav tip naziva se i horn-tuba, jer predstavlja kombinaciju horne i tube. (Despić, 2002.) Oblik joj je ovalan, a koristi ljevkastu usnik kao i horna, a uža menzura cijevi daje mogućnost izvlačenja velikog broja alikvota. Menzura je široka kao kod tube pa se mogu izvoditi i osnovni tonovi. Wagner tube imaju po četiri ventila. U punoći zvuka sličnija je hornu, a u veličanstvenosti trombonu. Osim Wagnera, ove instrumente koristili su još neki kompozitori; Bruckner, Strauss i drugi njemački kompozitori.

Dionica za tubu notira se onako kako zvuči u stvarnosti, na realnoj tonskoj visini u bas-ključu.

Izgled i građa tube

Tuba ima konusno građenu cijev (osim dodatnih koje su cilindrične uz ventile) ukupne dužine koja prelazi 7 metara, ali je zavijena kako bi bila praktično manipulativna. Zavijena cijev se počinje prilično širiti od usnika pa do izlaznog otvora kada se pregrada povećava i dostiže na izlaznom otvoru 30 cm. (Vidi izgled tube na slici br. 25). Osnovna cijev tube (bez ventila) duga je 3,86 metara.



Slika 25 Izgled konstrukcije tube

U svojoj konstrukciji sadrži ventilski sistem i široku menzuru što znači da je cijelo-cijevni instrument te da proizvodi osnovne pojedinih alikvotnih nizova, a za to su joj potrebna čak četiri ventila. Pomoću četiri ventila snižava se osnovni ton što omogućuje popunjavanje tonskog raspona između najvišeg prvog i najnižeg drugog alikvota kromatskim tonovima.

Prva tri ventila po dužini su analogna ostalim instrumentima s tri ventila: gornji prvi ventil srednje je dužine, srednji ili drugi ventil ima najkraću dužinu cijevi, dok donji odnosno treći ventil ima najdužu cijev u odnosu na prva dva ventila, a četvrti ventil ima najdužu cijev u odnosu na prva tri ventila. Neke tube imaju i pet ili čak šest ventila. Takve konstrukcije s pet ili šest ventila nisu prihvaćene jer kompliciraju izvođačku tehniku, a intonacija se može jednostavnije popraviti uz pomoć posebnog, kompenzacijskog ventila. On se kod tube još naziva Fis-ventil kojem je svrha korigirati najniži drugi alikvot na bas tubi čiji osnovni niz započinje s tonom F. Bas-tuba *in F* se najčešće koristi u praksi, ali ovdje *in F* ne označava transpoziciju, već označava da tonom F započinje osnovni alikvotni niz kao što je to kod trombona. Bas-tuba se uključivanjem posebnog ventila i odgovarajućom dodatnom cijevi pretvara u kontrabas-tubu *in B* ili *in C* koja snižava osnovni niz za interval čiste kvinte uzlazno ili čiste kvarte silazno, a takav princip kvartnog ventila usporediv je s istim na tenorbas-trombonu.

Zbog svoje težine, tuba uključuje velik dio tijela pri njegovom držanju. Instrument se inače oslanja na krilo izvođača, a lijeva ruka ga pridržava. Desna ruka sudjeluje u sviranju, donosno četiri prsta desne ruke pokreću ventile, dok je palac zataknut za poseban prsten ili kuku i služi kao stabilizator šake. Međutim, kada tuba ne nastupa, odnosno u pauzama orkestralnih stavaka, ostavlja se po strani da se svirač dodatno ne zamara.

Usnik na tubi kombinacija je čašičastog i ljevkastog usnika. Osnova usnika je čašičasta s dubokim ljevkastim ulaznim otvorom čije suženje nije naglo zbog čega sabijanje zračnog mlaza na prolazu u cijev ne daje oštar i prodoran zvuk, već je sličniji mekanijem zvuku koji se dobiva na horni. Osim usnika, cijev široke menzure čini ju također sličnoj horni što također utječe na karakteristike samog tona instrumenta.

Tehnički aspekti dobivanja tona

Ton na tubi dobiva se na isti način kao kod ostalih limenih puhača – *propuhivanjem* (izvlačenjem tonova iz određenog alikvotnog niza). Osnovni ton alikvotnog niza na tubi započinje tonom F-kontra.

Ventilima se snižavaju alikvotne osnove; prvi snižava za cijeli stepen, drugi za polustepen, treći za jedan cijeli stepen i još pola, a četvrti za dva i pol stepena (za interval čiste kvarte). Uz korištenje kompenzacijskog ventila moguće je ostvariti maksimalno sniženje za interval velike septime i njime se doseže niz koji započinje osnovnim tonom Ges-subkontra (Ges2).

Ges-subkontra nije donja krajnja granica stvarnog tonskog opsega tube. Izvođenje osnovnih tonova djelomično ovisi o menzuri pojedinog instrumenta, ali i o fizičkoj snazi jedne individue te zbog toga oni nisu uvijek izvodljivi na svakom instrumentu i kod svakog izvođača.

Tube mogu biti različito građene te varirati u širini cijevi što ostavlja posljedice u izvođačkoj praksi iz tehničkog pogleda. Kod instrumenata s užom cijevi olakšano je sviranje visokih tonova, dok je kod instrumenata sa širom menzурom teže dosegnuti gornje granice visina, ali se teže „izgovaraju“ krajnje granice dubina, odnosno osnovni (pedalni) tonovi.

Dosezanje dubina većih od kontra subkontra-B (B2) ili subkontra-A (A2) (koje predstavljaju granice u praksi) zahtijeva snažnog svirača s velikim kapacitetom pluća. Subkontra A je najdublji ton u cijelom zvuku orkestra.

Tonski opseg i izražajne mogućnosti bas-tube u dinamičkom smislu

Donja granica tonskog opsega bas-tube je ton kontra-C (C1), a gornja granica završava tonom f1 (u prvoj oktavi) ili a1 kod instrumenata s užom menzурom. U visinama svirač rijetko izvlači preko osmog alikvota, izuzetno i do desetog.

Bas-tuba se u svom dubokom registru penje do tona F, uzimajući u obzir prve i druge alikvote niza. Najdublji tonovi dubokog registra delikatni su za izvođenje, slabije su kvalitete, no generalno u ovom registru tuba zvuči mekano i zadržava svoju punoću zvuka. Zvukom se dobro spaja s ostalim (limenim) puhačkim instrumentima dubokog registra i s kontrabasima pa je često njezino udvajanje basovske linije koja čini temelj orkestralnog zvuka.

Srednji registar tube kreće se od tona Ges do tona f malog, a čine ga 3. i 4. alikvoti, a u visokom registru doseže ton f1, odnosno kreće se do osmog alikvota. U srednjem i visokom registru ton tube je najbliži tonu horne po punoći i zaobljenosti. Te kvalitete tona postiže samo u tišoj dinamici – pogotovo u *piano* i *pianissimu*. U glasnoj dinamici – u *forte* i *fortissimu* - i promjenom napetosti usana te forsiranjem zračnog mlaza ton postaje krut i tup. Čak i u punoj snazi (u glasnoj dinamici) ne zvuči ni približno blistavo i moćno kao trombon ili truba ili pak svijetlo kao horna. Stoga primjena tube u *forte* i *fortissimo* dinamici djeluje efektno samo je uključena u cjelokupnom nastupu orkestra istom dinamikom što je između ostalog, učestalo.

Rijetko se upotrebljava solistički, no onda kada ima solističku ulogu najbolji dojam ostavlja isključivo sviranjem u tišoj dinamici kada djeluje suzdržano. (Vidi glazbeni primjer solo dionice tube u *piano* dinamici na sl. br. 26)



Slika 26

Izvor: Despić, D., 2002., str. 286

Za proizvodnju tona u bilo kojem registru cijelog opsega potrebna je velika količina zraka koju izvođač puše, a koja se brzo i lako troši te je jedna od teškoća s kojom se susreće svaki tubist. Zbog toga je važno da kompozitori dionicu tube grade na način da sadrži dovoljno pauza za predah i odmor, inače ona može biti krajnje naporna i neizvediva za svirače tube.

Dugo i neprekidno izlaganje glazbenog sadržaja za dionicu tube je prilično iznimno i nepraktično. (Vidi na glazbenom primjeru na sl. br. 27)

pr.137 R.Vagner: Majstori pevači, predigra

Sehr mässig bewegt



Slika 27

Izvor: Despić, D., 2002., str. 287

Ipak, tuba je u svojim ograničenjima i dalje vrlo pokretljiv instrument, uključuje čak i mogućnost izvođenja *trilera*, ali dovoljno pokretljiva za potrebe svoje uloge.

Artikulacija na tubi

Za tubu je karakteristična *non-legato* i *tenuto* artikulacija, a njezino kretanje u bilo kojem tempu i artikulaciji djeluje teško. Za razliku od ostalih limenih puhača, ton u *staccatu* manje je oštar i artikuliran, a dvostruki i trostruki udari jezikom se ne primjenjuju.

Prigušivanje i primjena sordine na tubi

Primjena sordine na tubi je još rjeđa nego što je to kod trombona, ali daje sličan zvukovni efekt, samo manje oštar i metalni prizvuk. (Despić, 2002.) U tišoj dinamici zvuk sa sordinom je sličan kao kod horne sa sordinom, a u glasnoj dinamici dostižu veliku snagu i širinu.

Tuba u simfonijskom orkestru

U velikom simfonijskom orkestru zastupljena je samo jedna tuba, a ona je u pravilu povezana sa skupinom trombona (njezina se dionica piše u liniji s trećim trombonom).

Puhački orkestar sadržava više od jedne tube, čak i raznih vrsta (eufonij, helikon, horn-tuba) jer su one tada u ulozi općeg basa, dok u višem registru zamjenjuju horne, u harmonijskom i melodijskom smislu.

Tuba je za razliku od ostalih limenih puhača, isključivo orkestralni instrument s rijetkim solističkim nastupima u okviru orkestra. Time ne može imati niti solističku ulogu kao takvu te je i danas vrlo malo izvorne komponirane literature za tubu.

6. IZVORNA LITERATURA ZA KVINTET LIMENIH PUHAČA

Kvintet limenih puhača komorni je ansambl koji je svojom pojavom i razvojem u proteklih sedamdeset godina nadahnuo mnoge skladatelje na pisanje izvorne literature za limeni puhački kvintet.

Prema Stowmanu (1998.), Michael Tunnell razlikuje dva razdoblja u kojima je značajno obogaćena literatura za limeni puhački kvintet:

1. raniji period (1938. – 1960.) i 2. kasniji period (1961. – 1980.).

Godina 1938. smatra se bitnom prekretnicom u povijesti ansambla kada je objavljena i najranija partitura pisana za standardnu instrumentaciju kvinteta limenih puhača: *Preludij i gavota* Alberta Schmutza. (Stowman, 1998.)

Godina 1960. označava još jednu važnu godinu kada je objavljena G. Schulllerova *Glazba za limeni puhački kvintet*, a pamti se odlučujućom prekretnicom u povijesti literature pisane za ovaj ansambl.

Transkripcije i rana literatura

U razvoju literature posebno je pridonio Robert King koji je započeo uređivanje i objavljivanje djela renesansne i barokne glazbe za moderni ansambl limenih puhača. Razdoblje renesanse i barokne polifonije plodno je velikom količinom glazbene literature koja je prilagodljiva za izradu transkripcija namijenjenih kvintetu limenih puhača, a u zbirci koju je izdao pod nazivom *The Brass Players Guide* priredio je čak stotinu aranžmana aranžiranih djela J. S. Bacha. Postoje i transkripcije djela razdoblja bečke klasike i romantizma, iako rijetke. Dostupna su i originalna djela tog razdoblja. Kasnije nastaje još veći broj transkripcija mnogih drugih skladatelja, a u kratkom vremenu njihovim doprinosom unaprijeđena je cjelokupna izvorna literatura za ansambl. Cjelokupna literatura obuhvaća djela s fleksibilnom instrumentacijom koja omogućuje promjene. (Stowman, 1998.)

Skladatelji kao što su Paul Hindemith, Alexander Glazounov i Hector Villa-Lobos za vrijeme Drugog svjetskog rata komponirali su brojna djela posvećena kvintetu limenih puhača. Nakon Drugog svjetskog rata interesom i radom brojnih skladatelja značajno se povećava repertoar, ali i umjetnička vrijednost tih glazbenih djela. (Stowman, 1998.)

Glazbena djela koja su se pisala na narudžbe i posebno, promoviranje tih djela na skladateljskim natjecanjima od brojnih organizacija koje uključuju profesionalne izvođače znatno su pojačala interes za skladanjem nove. U tome se ističe ansambl New Yorka koji je odgovoran za stvaranje brojnih djela koja se danas smatraju standardima u repertoaru, a to su; *Kvintet* Malcolma Arnolda, objavljen 1961. i *Parabola za limeni puhački kvintet* Vincenta Persichettija. Uz limeni puhački kvintet New Yorka ističu se i drugi za koje su se također posebno pisala literatura, Američki limeni puhački kvintet za koji su pisana čak 60 komada, limeni puhački kvintet Ohia, limeni puhački kvintet Novog Meksika i limeni puhački kvintet Svetog Louisa. (Stowman, 1998.)

Ostale glazbene organizacije koje uključuju školske programe, profesionalne glazbene udruge i zajednice također su potaknule skladatelje na pisanje na narudžbu, a većina tih djela pisana na narudžbu smatraju se važnim dijelovima repertoara. Sviranje i poticanje na komponiranje nove literature od tih organizacija proizlazilo je iz želje da limeni puhački kvintet bude općeprihvaćeni ansambl.

Između 1965. i 1969., objavljeno je ili napisano čak 75 djela čime se značajno proširio repertoar i time je ansambl dobio nužnu podršku te se smatrao dovoljno prihvaćenim uz mogućnost postavljanja velikih očekivanja budućeg napretka ansambla. Njegov jedinstveni zvuk i instrumentacija vrlo se brzo popularizirao u umjetničkoj glazbi Americi.

Nadalje, 1970-ih pojavile su se organizacije koje su okupljale članove limenih puhačkih glazbala (International Horn Society (1970.), The International Trombone Association (1971.), the Tubists Universal Brotherhood Association (1973.) The International Trumpet Guild (1974.), a njihovo udruženje promoviralo je velike prilike za formiranje komornih ansambala sastavljenih od kombinacija različitih limenih puhačkih instrumenata, a među njima i limenog puhačkog kvinteta.

Neki od prethodno spomenutih limenih puhačkih kvinteta i danas djeluju, a zahvaljujući skladateljima koji su pisali na njihovu narudžbu publici su dobro poznati. Neki od tih skladatelja su: Malcolm Arnold, Gunther Schuller, Elliot Carter, Vincent Persichetti, Morley Calvert, John Cheetham, Jan Bach. Ulysses Kay, Leonard Bernstein, Ingolf Dahl, Alan Hovhaness, Vladimir Ussachevsky, Henry Cowell, Alvin

Brehm, Gordon Jacob i Thom Ritter George također su hvaljeni zbog svojih doprinosa repertoaru ovog ansambla.

6.1. OSVRT NA ODABRANE ORIGINALNO KOMPONIRANE I PRIREĐENE SKLADBE

U ovom poglavlju slijede osvrti na odabrane skladbe iz izvorne i priređene literature za limeni puhački kvintet. Na izabranim primjerima iz izvorne literature i na primjerima priređenih aranžmana osnovni je zadatak prikazati odnose među instrumentima, razlikovati njihove kontraste u nijansiranju i specifičnosti u iznošenju glazbenog materijala.

U tome će se najprije obratiti pažnja na glazbena obilježja svake dionice (formu i variranje glazbenog materijala, melodiju, harmoniju i glazbeni slog, ritam, artikulaciju, dinamiku i izražajna sredstva) pojedinačno, a onda i u cijelosti.

Izvorne skladbe koje sam odabrala su: „Quintet“ Michaela Kamena i „White Rose Elegy“ Caleba Hudsona, a od priređenih; „The Entertainer“ Scotta Joplina i „Za Elizu“ Ludwiga van Beethovena, obje u aranžmanu Thomasa H. Grafa.

6.1.1. Kamen, Michael – „Quintet“

„Quintet“ Michaela Kamena skladan je za kanadski limeni puhački kvintet 2002. godine.

Skladba je pisana u četverodobnoj mjeri, ali započinje dvodobnim taktom. Izvodi se u polaganom tempu (Adagio). U homofonom je slogu, ima nekoliko dijelova, uključujući i uvodni dio. Dijelovi skladbe uključuju promjene, a najčešće je to ili solistički nastup pojedinog instrumenta, prenošenje glavne teme iz jednog instrumenta u drugi ili promjena u dinamici i tempu. Na taj je način ostvaren kontrast jednog dijela u odnosu na drugi.

U uvodnom dijelu horna solistički nastupa tj. započinje sa iznošenjem glavnog tematskog materijala, a to je lirična, elegična i *legato*, zvukom pomalo lijena melodija dugog daha zaokružena svijetlim, zaobljenim i punim tonom u srednje-visokom registru te mekano obojana. Kreće se u pretežno dužim notnim vrijednostima i postepeno uzlazi za interval sekunde, a doseže svoj vrhunac u četvrtom taktu.

Melodijski vrhunac je naglašen ritamskom figurom *triole* odnosno ponovljen je nekoliko puta te ukrašen prohodom. U tom prvom izlaganju teme, bas instrumenti – trombon i tuba popunjavaju harmonije i čine harmonijsku podlogu, a melodijski se trube javljaju sporadično, donoseći glavne motive teme. Time se postiže slojevitost.

Posebno je upečatljiva dinamička gradacija koja u prvih osam taktova najprije raste u dionici horne, a nakon njezinog nastupa teme, ostali instrumenti u kratko vrijeme ostvaruju dinamički rast većim *crescendom* i *decrescendom* te se u 8. taktu vraćaju u prvobitnu *piano* dinamiku. (pr. 1.)

Quintet MICHAEL KAMEN

Adagio $\text{♩} = 52$

Pr. 1. Solistički nastup horne uz prateće dionice

U narednom dijelu skladbe su aktivnije uključeni svi instrumenti istovremeno, iako ostaju tihoj zvučnosti, dionice su ritamski razvijenije. Dionica roga je i dalje u prvom planu, a prva truba kao da nadopunjuje temu i proširuje ju očekivanim završetkom.

Nakon kadence i tonike podcrtane koronom, logično se nadovezuje sljedeći odsjek, ostvaren prijelazom ritamske figure (*kvintole*) u trubama i tubi. Novi odsjek započinje kratkim usporavanjem i vraća se u osnovni tempo. (pr. 2.)

Pr. 2. Prijelaz u B dio na ritamskoj figuri *kvintole*

Tema se dalje razrađuje na način da sada motiv glavne teme iz prvog i drugog takta prelazi u drugu trubu na subdominanti B-dura. Druga truba sada s prvom započinje dijalog i harmonijski logično prelazi u dominantnu funkciju zajedno ju potvrđujući s ostalim instrumentima. Dinamika se postepeno pojačava do glasnog *ff*. Zatim slijedi stišavanje u samo jednom taktu do prvobitnog *piana* jer to, ipak, još nije vrhunac skladbe.

Prijelaz u novi odsjek predstavlja reminiscenciju na početak jer ponovo čujemo tihe obrise prvog dijela glavne teme u solističkoj dionici druge trube. Njezin drugi dio preuzima rog s harmonijskom pratnjom ostalih instrumenata (pr. 3.). Dionice sada ne odstupaju puno jedna od druge; ritamski su gotovo jednako građene i metrički se poklapaju. Postepeni šesnaestinski prohodi u tubi nagovještaju prijelaz u novi odsjek (isto pr. 3.).

Druga truba ->
 i rog ->

The image shows a musical score for a brass section. It includes staves for Trumpet 1 (Tpt 1), Trumpet 2 (Tpt 2), Horns (Hrn), Trombones (Tbn), and Tubas (Tba). The second trumpet part has a 'solo' marking. Dynamics range from *ff* to *p*. A tempo marking 'A tempo' is present. A red circle highlights a sixteenth-note pattern in the tuba part.

Pr. 3. Nastup glavne teme u solističkoj dionici trube

Opisane promjene pripremaju kulminaciju glazbenog tijeka u najglasnijoj dinamici koja slijedi u sljedećem odsjeku. Tempo postaje nešto brži (*piu mosso*), a toj promjeni u tempu prethode metrički jednako postavljene dobe s „dugim“ naglascima. „Duži“ naglasci zvukovno produžuju četvrtinske vrijednosti u vertikali i nakon njih slijedi duži zastoj. Zastojem se sve stišava postepeno u jednom taktu, budi neizvjesnost i nakratko zbunjuje. Iz tog zastoja sve postaje jasno jer suptilno, ali nenadano ponovno čujemo poznatu melodiju s početka u solističkoj dionici prve trube.

Melodiju prate najprije druga truba i rog započinjući sekvencu u osminskom pulsu, a slijede ih trombon i tuba dinamički rasteći do *forte*.

Zatim se mijenjaju uloge i u nastavku izlaganja teme se prvoj trubi pridružuje i druga udvostručujući ju u intervalu oktave čime je ostvaren vrhunac (pr. 4.).

Nastavak teme zaključuje druga truba u najglasnijoj *ff* dinamici. Svojom svjetlinom i blistavošću tona truba mijenja karakter teme iz početnog nostalgичnog u optimističan iznoseći ju do kraja i postepeno se vraćajući u tihu dinamiku (pr. 4.):

Pr. 4. Udvostručenje melodije u trubama u intervalu oktave i nastavak teme u drugoj trubi

Dok ostali instrumenti pauziraju, iz tihe dinamike u posljednjem odsjeku skladbe zavlada prva truba kojoj je posvećena solistička uloga. U dionici prve trube ponovno se javlja motiv s početka, ukrašen šesnaestinskim figurama, a potom se uključuju i ostali instrumenti čineći harmonijsku podlogu (pr. 5.).

U nastavku se sve sprema za završetak kada se u dionici roga uvodi novi motiv fanfara - rastavljenog trozvuka dur kvintakorda tipičnog za limene puhačke instrumente (pr. 5.).

Pr. 5. Motiv fanfara u dionici roga

Isti motiv fanfara se zatim ponavlja u prvoj trubi do kojega se najprije uzlaznim postepenim nizom uspinje u ritamskoj figuri *septole*. Nakon što ga iznese, veličanstveno skoči u visoki registar za interval oktave, a trijumf se događa kada motiv fanfara iznesu svi instrumenti u najglasnijoj *ff* dinamici. Pritom su sve dionice ritamski ujednačene i produžene koronom (pr. 6.).

Taj isti motiv se takt kasnije ponovno javlja samo u dionici roga u *mp* dinamici što ukazuje na konačni rasplet i smiraj te kadenciranje svih zajedno u pouzdan i čvrst zvukovno ujednačeni završetak (pr. 6.):



Pr. 6. Motiv fanfara u nastupu o stalih instrumenata i završetak svih zajedno

6.1.2. Hudson, Caleb – „White Rose Elegy“

„White Rose Elegy“ Caleba Hudsona također je skladba originalno pisana za kanadski limeni puhački kvintet. Odabrane harmonijske progresije idealno dočaravaju elegično stanje i stvaraju taj osjećaj ugodnim. Skladatelj slušatelja čini zamišljenim, odnosno, bez obzira što ga stavlja u razna emocionalna stanja kao da mu ostavlja dovoljno prostora da ih promatra, bez da ga „guše“ i da se njima preplavi. To postiže jednostavnom ritamskom strukturom.

U tonalitetu je d-mola, homofone je fature. Skladba započinje uvodom nakon kojeg slijedi sedam dijelova. Dijelovi su određeni promjenama u tempu. Promjenom bržeg i sporijeg tempa ostvaren je kontrast među dijelovima.

Skladba odiše sentimentalnošću koja se u uvodu provlači u melodiji i ponavlja se tri puta. Najprije se ona unisono iznosi u dionicama prve trube i trombona, dugog je daha te tako na početku stvara idealnu tugaljivu atmosferu (pr. 7.). Na završecima fraze uključuju se druga truba, horna i tuba te su u ulozi pratnje popunjavajući tonove harmonijske progresije (pr. 7.)

Pr. 7. Izlaganje melodije u trombonu i prvoj trubi

U trećoj frazi uključuju se od početka svi. Postepenim uvođenjem instrumenata kroz tri fraze je ostvarena gradacija uvodnog dijela.

Slijedi novi dio u kojem se razvija izložena melodija u uvodu. U suodnosu su i dalje prva truba i trombon, a druga truba i horna ritamski su razvijenije i građene po principu komplementarnosti. Tuba u polovinskim vrijednostima čvrsto postavlja harmonijsku bazu. Zaključno, truba, rog i tuba svojim dionicama skupa ostvaruju vid instrumentalne/harmonijske pratnje.

Privremeni durski prizvuk sada kao da najednom tješi i ulijeva nadu. Ipak, završetak ovog dijela na dominantnoj funkciji d-mola ubrzo vraća u početno stanje sjete.

Prijelazom u novi dio, nastup dionica trube i horne u punktiranom ritmu na metrički različitim dijelovima svake dobe u *pp* dinamici odaju dojam jeke. Zahvaljujući tome, svirači formiraju jednu ujednačenu boju, a iznenadni nastup tube u udaljenijem registru sve prelazi u dramatičnost, djeluje sumnjivo i nepredvidivo (pr. 8.):

Pr. 8. Postavka pratećih instrumenata

Svi instrumenti u postavljenim dionicama vode ka dinamičkoj kulminaciji, postepeno raste i napetost te se sve priprema za razrješenje u dijelu koji slijedi. Glavnu melodijsku liniju preuzima samo prva truba, a ostali instrumenti je prate dužim notnim vrijednostima. Kao da napokon oslobađa i otpušta nakupljene strepnje, što je naglašeno i najvećom glasnoćom u trajanju skladbe do sada (pr. 8.):

The image shows a musical score for five instruments: two trumpets (1st and 2nd) and three trombones (1st, 2nd, and 3rd). The score is in 2/4 time and features a dynamic climax. A red arrow points to the first trumpet staff, highlighting a melodic line. A red bracket highlights a section of the first trumpet staff.

Pr. 8. Kulminacija u dinamičkom smislu

Nizanjem sljedećih fraza sprema se prvi melodijski vrhunac melodije (koja je građena sekventno, za interval sekunde silazno) u prvoj trubi, tijekom kojega joj se pridružuje i druga truba te udvostručuje isti niz tonova u intervalu oktave (pr. 9.):

The image shows a musical score for five instruments: two trumpets (1st and 2nd) and three trombones (1st, 2nd, and 3rd). The score is in 2/4 time and features octave doubling of a melody in the trumpets. Red brackets highlight the first and second trumpet staves, showing the octave doubling of a melodic line.

Pr. 9. Udvostručenje melodije u trubama i kulminacija glazbenog tijeka

U ostalim dionicama vidljive su cijele note kao pedalni tonovi. Oni su neupadljivi, prelijevaju se jedni u druge i time trube još više dolaze do izražaja. Uloge instrumenata su u posljednjim taktovima istog dijela ponovno iste kao na njegovom početku. Dakle, prva truba ima vodeću ulogu, ostali su u ulozi pratnje. Dinamika se postepeno smiruje. Zatim se u dionici prve trube nižu veliki skokovi za intervale septime, a potom i

anticipirani tonovi (u melodiji) koji zazvuče poput vapaja te asociraju na čežnju, ali i istovremeno pomirenje da je nešto izgubljeno i da je vrijeme za otpuštanje (pr. 10.).

Pr. 10. Prikaz istaknute melodije u dionici prve trube

Stiže se do narednog dijela u kojemu je novi glazbeni materijal povjeren trombonu u pratnji ostalih dionica. Prvih par taktova zvuči tmurno, ali ubrzo ista ta atmosfera mijenjajući registar u srednje-visoki prelazi u spokoj i blagost. To je u međuvremenu potvrđeno solističkim nastupom horne i napokon, cijelu tu misao smireno, ali odlučno zaključuje druga truba.

Ovaj dio zamišljen je kao „glazbeni razgovor“ između trombona, horne i druge trube (pr. 11.).

Pr. 11. „Glazbeni razgovor“ između trombona, horne i druge trube

Odsjek koji slijedi čini slušatelja nesigurnim u što slijedi. Dinamički raste sve glasnije i priprema ga za kontrastan i dinamičniji dio koji uključuje sve dionice u sviranju

istovremeno. Izražena je dionica prve trube koja je u vodećoj ulozi i njezine melodije, koja predstavlja i drugi vrhunac ove skladbe.

U isto vrijeme, kada se glavna melodija iznosi, u dionici druge trube i horne ima ritamski najviše pokreta (u osminkama). Pokret u osminkama kreće se skokom intervala male terce. Ovi tonovi kao da dopiru iz daljine, po uzoru na nedavni odjek koji se čuje u početnom tijeku skladbe.

U posljednjem dijelu sve postaje tiše, a onda se iz tišine pojavljuje zvuk trombona. Po uzoru na početak i glavnu temu, trombon ponavlja početni dio motiva iste. Tuba u punktiranim vrijednostima ponavlja pedalni ton u skokovima intervala oktave. Sada se osjeća kao da konačno izbavljuje, dok duže notne vrijednosti u ostalim pratećim dionicama zvukom opuštaju, ujedno krijepe i ponovno uspostavljaju emotivnu ravnotežu (pr. 12.).

The image shows a musical score for Trombone (Tr.) and Tuba (Tub.). The score is in 2/4 time and marked 'Largo'. It features five staves: two for Trumpets (Tr.), one for Horns (Hr.), one for Trombone (Tr.), and one for Tuba (Tub.). The Trombone part is highlighted with a blue bracket, and the Tuba part is highlighted with a red bracket. The score shows the main theme and the end of the piece.

Pr. 12. Motiv glavne teme u dionici trombona i završetak skladbe

Na primjeru ove skladbe očito je da je izvorno pisana za ove instrumente jer izgleda da skladatelj promišljeno želi prikazati koliku izražajnost i dinamičku paletu posjeduju ovi instrumenti. Samim time mogu dočarati razna stanja, a što je ovdje posebno prikazano kroz instrumentaciju; spajajući jedan instrument s drugim, nastupajući istovremeno ili zasebno, te kontrastima u dinamiци.

6.1.3. „The Entertainer“ (Scott Joplin) – aranžirao Thomas H. Graf

„Entertainer“ Scotta Joplina klavirska je skladba i pripada *ragtime* žanru. Ragtime je popularan stil uglavnom u klavirskim skladbama. Kao stil pojavljuje se i u skladbama za limene puhačke instrumente zbog čega će biti interesantno analizirati kako je ova skladba priređena u sastavu kvinteta za limene puhačke instrumente. Limeni puhački instrumenti svojim izražajnim mogućnostima imaju veliki potencijal u ovom stilu, kao i u *jazz* glazbi u kojemu se posebno koriste. Ovakve skladbe odlikuje sinkopirani (od eng. riječi *ragged*, u prijevodu „ofucani“) ritam. Nastala 1902. godine, još u počecima *jazz* glazbe i jedna od najpoznatijih primjera toga žanra. U tonalitetu je C-dura, homofone fature, što se da zaključiti po istaknutoj melodiji (na klaviru u desnoj ruci) praćenoj sa snažnom harmoniziranom podlogom akorada.

Ima nekoliko dijelova; uvod, nakon kojega slijedi A dio, pa B, ponovo isti A dio, C, prielazni dio, D i završni dio. Glavni dijelovi ponove se dva puta.

U aranžmanu je ova skladba transponirana za veliku sekundu niže što znači da je sada u tonalitetu B-dura. Tematski materijal je u uvodu prije glavne teme A dijela podijeljen, odnosno, ponavlja se u slijedećim instrumentima: trubi, rogu i tubi.

Partiturnim redom ga iznose najprije prva truba, pa rog i truba (pr. 13.).

The image shows a musical score for the trumpet section of 'The Entertainer'. It features five staves: Trumpet 1 in Bb, Trumpet 2 in Bb, Horn in F, Trombone, and Tuba. The music is in 2/4 time and B-flat major. The first staff (Trumpet 1) has a blue arrow pointing to a 'solo' section starting with a forte (f) dynamic. The third staff (Horn) has an orange arrow pointing to a 'solo' section starting with a forte (f) dynamic. The fifth staff (Tuba) has a green arrow pointing to a 'solo' section starting with a forte (f) dynamic. The other staves (Trumpet 2 and Trombone) are mostly silent in this section.

Pr. 13. Iznošenje tematskog materijala redosljedom u partituri

Rog započinje već na četvrtoj dobi uvoda donoseći glavni tematski materijal A dijela (kao pitanje u trajanju od dva takta), na koje odgovaraju prva i druga truba. Na principu opisanog dijaloga među trubama i horne građen je A dio. Istovremeno su tuba

i trombon također u međuodnosu i drže harmonijsku podlogu u četvrtinskom pulsu (pr. 14.).

The image shows a musical score for three instruments: Horn (Hn.), Trombone (Tpt.), and Tuba. The Horn part is marked with a blue bracket, indicating its role in the conversation. The Trombone and Tuba parts are also marked with a blue bracket, showing their harmonic support. A red bracket highlights a specific passage in the Trombone and Tuba parts, likely the one mentioned in the text.

Pr. 14. Razgovor horne i trubi te međuodnos trombona i tube

U zaključnom dijelu (A dijela) kada se tema proširuje, tubi i trombonu se pridružuje i horna te je u pratećoj ulozi u polovinskom pulsu.

Tema B dijela i dalje se povjerava istim instrumentima kao i dosad; prvoj i drugoj trubi. One naizmjenično nastupaju i „razgovaraju“; prva truba postavlja pitanje, druga odgovara. Potom upadaju zajedno na pojedine motive, dok pri kraju tog dijela udvostručuju melodiju u intervalu terce. U isto vrijeme horna, trombon i tuba upotpunjuju harmonijsku progresiju u četvrtinskom pulsu i *staccato* artikulaciji te sve postaje življe.

Ponovo slijedi A dio (srednji) koji se ovaj puta ne ponavlja. U odnosu na početni A dio, trombon i horna mijenjaju uloge. Sada u predtaktu solistički nastupa trombon (umjesto horne kao što je bilo prvi puta) i u suodnosu je s trubama. (pr. 15.):

The image shows a musical score for three instruments: Trombone (Tpt.), Horn (Hn.), and Tuba. The Trombone part is marked with a blue bracket, indicating its solo role in the conversation. The Horn and Tuba parts are also marked with a blue bracket, showing their harmonic support. A red bracket highlights a specific passage in the Trombone part, likely the one mentioned in the text.

Pr. 15. Dijalog trombona (solo) i trubi

Nadalje, u zaključnom dijelu (kod proširenja teme) dionice se ritamski razvijaju. Više nisu u polovinskom puls, nego u četvrtinskom te stoga sve postaje življe.

U nastavku je C dio i novi glazbeni materijal koji donosi promjene u odnosima među instrumentima. U suodnosu su prva i druga truba i horna i trombon te nastupaju po principu „pitanje-odgovor“, dok tuba kao jedina donosi basovu liniju (pr. 16.).



Pr. 16. Promjene u odnosima među instrumentima

Nakon toga svi nastupaju zajedno; trube donose melodiju, a rog i trombon se s tubom pridružuju stvaranju harmonijske podloge. To sve se ponovi još jednom.

Slijedi međudio, tj. isti glazbeni materijal kao u uvodu. Melodiju sviraju samo trube, ostali instrumenti ih prate u četvrtinskom puls.

Dalje, u D dijelu iznošenje melodije započinju horna i trombon izmjenjujući se s prvom trubom, dok su ostali u pratnji. Potom se svi uključuju ritamski i metrički jednosložno. Nastavak i proširenje melodije D dijela prepušteno je do kraja prvoj i drugoj trubi, a ostali nose četvrtinski ritam.

Završni dio sadrži deset taktova. Prva četiri odgovaraju originalnoj skladbi čiji melodijski materijal iznose druga truba i horna. Na ta četiri takta nadovezuje se i prva truba u predtaktu, a već u slijedećem taktu zajedno nastupaju, ritamski i melodijski su kompatibilne s pratnjom u trombonu i tubi.

Nakon toga slijedi proširenje u trajanju od četiri takta kada svi instrumenti dinamički rastu do najveće glasnoće - *ff*, a melodijski se ističe najrazvijenija dionica tube. Sve to ostvaruje gradaciju u odnosu na prethodno (pr. 17.).



Pr. 17. Najrazvijenija dionica tube i završetak u *ff* dinamici

6.1.4. "Für Elise" (Ludwig van Beethoven) – aranžirao Thomas H. Graf

„Za Elizu“ Ludwiga van Beethovena klavirska je skladba pisana u a-molu. Glazbenog je oblika rondo s tri teme - A B A C A. U originalu je melodija povjerena desnoj ruci, dok se u lijevoj ruci izlažu uglavnom rastavljeni ili istodobno odsvirani akordi.

U aranžmanu je ova skladba transponirana za veliku sekundu silazno i u tonalitetu je g-mola. Glavna tema ove skladbe u aranžmanu za limeni puhački kvintet provlači se kroz svaki A dio, odnosno pojavljuje se tri puta i izmjenjuje s temama B i C.

Glavna tema A dijela prvi puta je povjerena trubama. Kod prve pojave već u predtaktu svira prva truba, a druga truba od prve (slijedeće) dobe prvog takta se nadovezuje i nastavlja izlaganje (prvi put). U drugom ponavljanju (drugi put) svira samo prva truba (vidljivo iz oznaka *1x tacet* i *2x tacet*).

Dakle, prva i druga truba su u međusobnom odnosu i nadopunjuju se, dok temu koju one izlažu ritamski komplementiraju horna i trombon. Tuba strogo postavlja harmonijske temelje (pr. 18.)



Pr. 18. Odnosi dionica na početku

Nakon iznošenja teme, prijelazom u paralelni C-dur, vodeću melodiju i dalje nastavlja prva truba (pr. 19.). Druga truba je sada u ulozi pratnje, a temu u komplementarnom ritmu sada nadopunjuju rog i trombon (pr. 19.),

Pr. 19. Odnosi dionica na prijelazu u dursku temu

Povezano s prethodnim, druga truba se u vodeću ulogu ponovo vraća s povratkom glavne melodije u a-mol (pr. 20.).

Pr. 20. Povratak druge trube u vodeću ulogu

Tuba i dalje na isti način drži harmonijsku osnovu.

Po isto opisanom principu stiže se do B dijela u Es-duru kada se melodija inače posvećena desnoj ruci u originalu sada dijeli u prvu i drugu trubu, a rastavljeni akordi su raspodijeljeni (i postiže se gradacija u instrumentaciji). Horna nosi osminski puls,

trombon i tuba metrički zajedno upadaju na prve dobe u taktu te čine harmonijski oslonac (pr. 21.).

Pr. 21. Dijeljenje glazbenog materijala u trubama

Malo kasnije, ponovo su prva i druga truba u međuodnosu sve do povratka u g-mol kada svi instrumenti „utihnu“ i pauziraju osim druge trube koja najavljuje ponovni A dio i onaj isti tematski materijal s početka.

Tema je na polovici zaustavljena koronom, a drugu polovicu nastavlja prva truba dok druga pauzira (pr. 22.).

Pr. 22. Prijelaz u „reprizu“

Sve do C dijela one izmjenjuju nastupe. U dionicama horne, trombona i tube nema promjene u odnosu na početak i prvi A dio.

Početak C dijela i vodeća basova melodija u osminskom pulsu (inače na klaviru svirana u lijevoj ruci), povjerena je najprije tubi, a nju nakon četiri takta dopunjuje trombon u intervalu kvinte (pr. 23.).

Pr. 23. Razvijena dionica tube i trombona koji ju nastavlja

Trube i horna sada su u pratećoj ulozi i čine harmonijsku podlogu.

Prije posljednjeg nastupa A dijela započinje rastvorba akorda tonike g-mola. Najprije se iznosi u dionici trombona, nastavlja ju druga truba (pr. 24.).

Pr. 24. Prijelaz u reprizu

Nakon te rastvorbe, uključuju se prva truba koja samostalno svira silazni kromatski niz tonova. On završava koronom i započinje glavnim motivom teme u čijem izlaganju se svi uključuju (pr. 25.).

The image shows a musical score for a trumpet and brass section. The score is written for five parts: Trumpet (Tpt.), Flugelhorn (Flug.), Horn (Hn.), Trombone (Tbn.), and Tuba (Tba.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked as 'A tempo' with a quarter note equal to 132 beats per minute. The score begins at measure 83. The trumpet part features a descending chromatic scale starting on G4, moving down to B2, with triplet markings and a 'rit.' (ritardando) marking. The other instruments have rests in the first two measures and then enter with a descending chromatic scale starting on G3, moving down to B1.

Pr. 25. Silazni kromatski niz u dionici prve trube prije ponovnog A dijela

Dalji tijek A dijela odvija se po istom principu kao što je opisano i za prethodna dva njegova nastupa.

7. „ODA RADOSTI“ IZ 9. SIMFONIJE LUDWIGA VAN BEETHOVENA

Ludwig van Beethoven podjednako je živio i djelovao u 18. i u 19. stoljeću. U svojim počecima, objedinjuje nastojanja Haydna (od kojega je učio kontrapunkt) i Mozarta, dva najveća velikana razdoblja bečke klasike na koje se nadovezuje i njegovo stvaralaštvo. Životne nedaće, sudbina kojoj želi prkositi i povijesne okolnosti doba u kojem živi, uvelike utječu na simboliku i temelje njegovih djela, naročito u kasnijim fazama stvaranja kada se pojavljuje Francuska revolucija. Zanimajući se za politiku, republikanske ideje i filozofiju, uviđa potrebu za društvenom pravednosti i jednakosti. Također, strasno je volio i učio jezike i književnost, čiji klasici su oblikovali i imali velikog utjecaja na glazbene radove.

Tako, vođen snagom duha, zalaže se za slobodu, jednakost i bratstvo kojima želi preobraziti čovječanstvo. Jednom je rekao: „Tko shvati smisao moje glazbe, oslobodit će se bijede u kojoj se muče ostali ljudi.“ (Andreis, 1989.) Riječima, a onda i (glazbenim) djelima, pokazuje svjesnost o važnosti dostojanstva čovjeka i umjetnika. Životne krize nisu ga spriječile da ostavi velika i značajna glazbena djela na različitim područjima komorne, klavirske i vokalne glazbe, vokalno instrumentalne (od kojih je jedna jedina opera *Fidelio*), orkestralne i simfonijske. Preživio je i stvaralačku krizu u posljednjim godinama tijekom koje je napisao manji broj skladbi nego ikada prije, a koja mu je možda i trebala jer ga je pripremala za najveća djela koja će itko ikada ostaviti na području glazbene umjetnosti. Među njima se našla i Deveta simfonija, a valja spomenuti i ostala posljednja velika djela; klavirske sonate op. 101, 106, 109, 110, 111, *Missu solemnis*, zadnje gudačke kvartete (op. 123, 130, 131, 132, 133, 135). Prožima ih dramatika, pitanje smisla života i traženja. (Andreis, 1989.)

Skice za Devetu simfoniju u d-molu (op. 125) nastale su puno prije, već 1815. godine, a intenzivnije se počeo baviti njome između 1817. i 1818. godine, potom je ostavljena sa strane da bi bila završena 1824., kada je i izvedena. Tada je Beethoven bio već potpuno gluh.

Deveta simfonija srodna je Petoj te ih prožimaju slične ideje i emocionalna stanja, dok je Deveta prva ikada u koju su uvedeni zbor i solisti pa se zato naziva i Koralnom simfonijom. Pravi je odraz romantičnoga duha stopljena sa stihovima Schillerove *Ode radosti* i idejom univerzalnog jedinstva.

Klasičnost Devete simfonije očituje se u četverostavačnom obliku sa staccima po redu:

1. Allegro ma non troppo, un poco maestoso (d-mol)
2. Molto vivace (d-mol)
3. Adagio molto e cantabile (B-dur)
4. Presto (d-mol - D-dur)

Odabir tonaliteta također nije slučajan. Tonalitet d-mola utjelovljuje tugu i prisutnu tjeskobu tijekom patnje, gubitka nade i vjere, B-dur simbol je povratka vjere, dok D-dur simbolizira preplavljajući mir, zahvalnost i radost pojedinca nakon svladavanja naizgled nepremostive boli. Cilj je „reciklirati“ bol u ljubav, prevesti ju u nježnost i pomoću nje spoznavati, preobražavati, ponovno otkrivati novo, a ne uništavati.

Vjerujući da potpuna i suštinska sreća i radost nisu nedostižni, a za kojom toliko žudi, Beethoven biva potaknut na stvaranje „Ode radosti“. Nastala u najgorim trenucima kada je bolest duše već uznapredovala, a sluh izgubljen, on se i dalje hrabro bori vođen ljubavlju prema čovječanstvu, prirodi i umjetnosti te do kraja biva odan svojoj misiji prema kojoj kao umjetnik treba služiti Glazbi do svog zadnjeg dana.

Do tog posljednjeg, najprije poniznog i tihog zvuka himne, pa do apsolutnog oduševljenja, zanosa, ponosa isprepliću se prizvuci nade, sumnje i neizvjesnosti nakon kojih se napeto očekuje njihovo razrješenje te nastupom kojega ono barem nakratko zaustavlja čežnje svakog usamljenog i ranjenog srca. Zvuci ove glazbe kao da dodiruju ovozemaljsko s onozemaljskim (ljudsko i božansko) i upućuju na spoznavanje da smo doista dio nečega (i Nekoga) većega od „nas samih“, što je samo možda privremeno, a opet dovoljno da biva nemoguće ignorirati i zapamtiti kao čudesno.

Od 1972. *Oda radosti* je prihvaćena i proglašena kao himna Europe, a od 1985. himna je današnje Europske unije.

7.1. OD IDEJE DO PRIREDBE SKLADBE ZA KVINTET LIMENIH PUHAČA

Ovom aranžmanu odlučila sam pristupiti slobodnije, a takvo kreiranje zahtijevalo je od mene da se djelomično stavim u ulogu kompozitora, a potom u ulogu aranžera. Zbog toga je cijeli proces bio privlačniji, apstraktniji, jednim dijelom opušteniji, a tijekom kojeg mi je ipak trebalo malo više hrabrosti i odvažnosti. Ulogu kompozitora zauzela sam nakon analiziranja odabranog predloška koji se kasnije priređivao. Za uzorak odabrala sam popularni primjer, „Odu radosti“ preuzetu iz Beethovenove Devete simfonije koju sam odlučila proširiti uz postupak variranja.

Variranje teme poznat je postupak kojim se skladatelji koriste u instrumentalnoj glazbi, a koji se pojavio još u 16. stoljeću. Postupak variranja podrazumijeva modifikaciju elemenata koji temu i dalje čine prepoznatljivom, poput; ritma, melodije, harmonije i slično. Neki od njih se ne mijenjaju zbog zadržavanja prepoznatljivosti teme. Osim kao postupak, u drugoj polovici 18. st. ovaj postupak se vremenom razvija i raste u glazbeni oblik poznat kao tema s varijacijama.

Tema se može varirati minimalno dva-tri puta, a broj varijacija može biti i veći od 32. Varijacije se postepeno nižu od jednostavnijih prema složenijima.

Najstariji oblik variranja su ornamentalne varijacije koje zadržavaju osnovni karakter teme. Odlikuje ih ukrašavanje melodije raznim figurama, dok harmonija ostaje nepromijenjena. Još kasnije, u 19. st. daljim razvojem ovog oblika pojavio se slobodni oblik variranja pa tako razlikujemo karakterne varijacije koje se temelje na promjeni karaktera i slobodno obrađuju temu. Tema je podvrgnuta motivičkom radu i promjeni nekih od elemenata; oblika, tonaliteta, harmonije, tempa, mjere ili ritma. Pri karakternom variranju teme varijacije mogu biti oblikovane na polifoni način i tada poprimaju karakteristike polifonih oblika. Koristeći razne polifone tehnike oblikuju se kontrapunktske ili polifone varijacije, a najčešće varijacije takvog tipa su passacaglia i ciaccona.

Tema s varijacijama bila je logičan odabir kojim sam mogla obraditi temu na svoj način. Ovakav postupak pružio je više slobode u aranžiranju za izabrani ansambl nego što bi to bilo odabirom postupka transkripcije ulomka zadnjeg stavka Beethovenove simfonije, koji je sam po sebi dosta kompleksan s obzirom da je simfonijskom orkestru skladatelj pridružio vokalne soliste i zbor.

U postupku priređivanja, nakon odabira glazbenog materijala slijedi njegova glazbena analiza. Pri strukturalnoj i harmonijskoj analizi teme „Ode radosti“ služila sam se klavirskim izvatkom koji predstavlja sažeti zapis kompletne originalne partiture, a

koji sadrži instrumentalni i zborski dio partiture, dok je zborski dio istaknutiji i meni zbog harmonijske preglednosti važniji. Slike br. 27 i 28 prikazuju ulomak iz zbarske dionice koji će se priređivati:

M Sopr.
 Alt. Freu - do, schö - ner Göt - ter - fun - ken, Toch - ter aus E - ly - si -
 Chor. Ten.
 Bas.

M S.
 ff

un, wir be - tre - ten feu - er - trun - ken, Himm - li - sche, dein
 S.

Hoi - lig - tum! Doi - ne Zau - ber bin - den wie - der,
 S.

was die Mo - de streng ge - teilt, al - le Men - schen
 ff

wer - den Bru - der, wo dein sanf - ter Flu - gel weilt.
 S. Bru - der.

weilt.
 S.

Slika br. 27 i 28 – Uzorak za priređivanje Ode radosti iz klavirske partiture F. Liszta

Jednoglaska melodija „Oda radosti“, predstavlja uzorak koji sam iskoristila u kreiranju svog aranžmana, a koji u konačnici dobiva obrise teme s varijacijama. Nju sam u postupku variranja izolirala iz četveroglasja i prebacila u četverodobnu mjeru. Uzimajući u obzir njezinu početnu strukturu, osnovni glazbeni oblik i harmonizaciju pripremala sam se za postupak priređivanja.

Formalna analiza teme – „Oda radosti“

„Oda radosti“ pripada četvrtom stavku Devete simfonije Ludwiga van Beethovena. Četvrti stavak je s aspekta glazbenih oblika vrlo raznolik; sadrži elemente rondo, fuge i sonate, dok je tema čak nekoliko puta varirana i u tonalitetu je D-dura. Njezin tekstualni predložak namijenjen je izvođenju solo pjevačima, a onda i četveroglasnom mješovitom zboru.

Najprije ju skromno i tiho donose gudački instrumenti u dubokom registru da bi se kasnije uključio sve veći broj instrumenata. Tema se tako razvija dok ju ne preuzimaju solisti, a potom i zbor, koji se skupa s orkestrom spaja u jedan veličanstveni zvuk.

Glasovi donose tekst Shillerove *Ode radosti* koju je Beethoven preuzeo samo djelomično i razradio prilično slobodno razmjestivši kitice i stihove te je tako oblikovao novu cjelinu.

Stihovi slave pobjedu čovjeka zarobljenog u mržnji, nejednakosti, koji slijepo ratuje međusobno s drugima i svijetom općenito. U svijetu u kojem postoje dvije sile jednako snažne - Strah i Ljubav, čovjek bira sam iz koje će djelovati. Djelovati iz ljubavi jamči povratak u božansku dimenziju prisutnu u svima nama, u kojoj više ne vladaju mržnja i zlo već vjera i nada iz koje se rađa vječna radost. U tu dimenziju i stanje blaženstva, a istovremeno snažnog i nepokolebljivog uzbuđenja, slušatelj prelazi slušajući četvrti stavak, tijekom kojega veselje postepeno raste, na kraju prelazi u ushićenje te stvara trenutni doživljaj maničnog iskustva.

Ta radost, kojom smo obdareni, a koja duhovno uzdiže, neiscrpna je i iscjeljuje, istinski će živjeti i trajati u čovjeku samo onda kada bude volio svoga bližnjega. Posebno u onim trenucima u kojima će se u njemu sukobljavati tama i svjetlo, ljubav neće izbjegavati mrak ili mu pokleknuti, ali će ga barem moći osvijetliti i oplemeniti. Ljubav, jednakost i mir, preduvjet su za univerzalnu radost i prijateljstvo svih živih bića

- međusobno. *Kad nas tvoja moć izmiri, nestat mora razdor sav. Svaki čovjek brat je drugom, tvoj kad divni slijedi put* – upravo ovi stihovi progovaraju o tome.

Zbog ovakve poruke djela, prijeko potrebite u sadašnjosti, ali i budućnosti, a isto tako i zvukovnog doživljaja koji se ne umanjuje i jednako intenzivno prodire, svakim slušanjem sve dublje, bila sam nadahnuta priređivati *Odu radosti* čak i usprkos tome što se ponekad čini da ju je Beethoven razradio do kraja i da se tu, skromno rečeno, „nema više što za raditi“. „Oda radosti“ himna je životu, zajedništvu, razboritosti, altruizmu, zahvalnosti, poniznosti i veliča prave vrijednosti, spojem kojih se oblikuje čovječnost u svakom pojedincu, onu koju konstantno treba njegovati.

Tema ima tipična glazbena obilježja klasike; strogo je simetrična, građena od 4 male glazbene rečenice. Sveukupno sadrži šesnaest taktova. Pored ravnomjernog pulsa teme u četvrtinkama, karakteristično je naglašavanje 4. dobe u 12. taktu, a nakon koje slijedi ponavljanje materijala drugog četverotakta i periodičko kadenciranje što zaokružuje cjelinu od 16 taktova forme male dvodijelne pjesme (a a' b a), tj. dva dijela istog trajanja. Pregledne je strukture – zasnovana na nizanju dvotaktnih jedinica s točno omeđenim početkom i krajem.

Prevladava harmonijska jednostavnost, uz povremeno uvođenje sekundarnih dominantni kojima se obogaćuje jednostavnost te nakratko proširuje tonalitet.

U mom aranžmanu tema i njene varijacije nemaju promjena u harmonizaciji i ona se uglavnom oslanja na original, osim na drugoj dobi u b' dijelu i posljednjoj rečenici druge varijacije kada se sekstakord drugog stupnja zamjenjuje septakordom četvrtog stupnja i proširuje funkcijom dominantine dominante, a ona jasno vodi u dominantu tonaliteta.

Forma aranžmana je trodijelna i obuhvaća iznošenje teme i dvije varijacije. Kroz sva tri dijela zadržana je cjelina od 16 taktova i četverodobna mjera, a mijenjaju se ritam, melodija, karakter, tempo, dinamika i tonalitet.

7.1.1. Priprema za izlaganje teme i njezino prilagođavanje kvintetu limenih puhača

Prije samog procesa priređivanja, izradila sam skicu nalik na klavirski izvadak, koja mi je dalje poslužila kao osnova. Skica je formirana u četveroglasju, sukladno zborskoj partituri, kako bi kasnije sadržaj lakše uklopila u partituru s instrumentima limenog puhačkog kvinteta i u skladu s njihovim registrima.

Prema tome, prvotno izlaganje teme strogo nalikuje originalu zborske partiture uz pojedine prohodne tonove u dionicama čime se postiže dinamičnost te svojom jednostavnošću ostavlja prostor za složeniji razvoj u varijacijama koje slijede.

Izlaganje teme će biti u najbržem tempu od sva tri dijela jer se više oslanja na original i označen je oznakom *Allegro assai* na početku (pr. 1). Zbog prilagođavanja opsegu registara bilo je potrebno izvršiti transpoziciju za malu tercu uzlazno što znači da se iz D-dura prelazi u F-dur. Dinamički i artikulacijski ima najmanje promjena. Prva četiri takta su u *mp* (pr. 1) dinamici po uzoru na izlaganje teme u gudačkim instrumentima u originalu, dok u drugom četverotaktu ima više nijansiranja (pr. 2).

The image displays two musical examples for a brass quintet. The first example, labeled 'Primjer 1', is titled 'Allegro assai' with a tempo marking of quarter note = 100. It features five staves: 1st Trumpet in C, 2nd Trumpet in C, Horn in F, Trombone, and Tuba. The first four measures are marked with *mp* (mezzo-piano). The second example, labeled 'Primjer 2', shows a phrase ending with a 'KADENCA' (cadence) marked by a yellow arrow. This phrase starts with *p* (piano) and gradually increases to *mf* (mezzo-forte) by the end of the phrase. The dynamic markings *p* and *mf* are clearly indicated on the staves.

Primjer 1.

i

Primjer 2.

= dinamičke razlike u završecima jedne i druge fraze

Postepeni uzlazak u melodiji raste u glasnoći, dok silazak pada u još tiši *p* te se u sljedeća dva takta iz *p* postepeno pojačava do najglasnijeg do tada - *mf* (isto pr. 2.). Naglašene su samo prve dobe svih instrumenata u kadenci.

Tome kraju suprotan je nastavak, odnosno početak drugog dijela dvodijelne pjesme. Početak drugog dijela započinje u *mp* dinamici i u strogoj artikulaciji *non-legata*

u trubama i horni. Trombon i tuba sviraju u dužim notnim vrijednostima što daje dojam prividnog *tenuta*. (pr. 3.)

Pr. 3. Kontrastan nastup b dijela

U taktu prije ponovnog nastupa reprize prisutan je dinamički rast, s tim da su prve tri četvrtinke još dodatno naglašene naglaskom koji „produžuje“ u svim dionicama istovremeno. Nastup četvrte dobe, odnosno produžene prve, istaknut je oznakom *fp* da dodatno naglasi sinkopu i prijelaz u ponovnu reprizu kada ponovno čujemo melodiju s početka. (pr. 4)

Pr. 4. Prijelaz na reprizu(a dijela)

Zaključno, u posljednja četiri takta želi se postići postepena, najveća gradacija u dinamici, koja se *crescendom* penje do srednje glasnog *mf* i time se ostvaruje kontrast na sve prethodno izloženo. (pr. 5) U kadenci je dodan kraći *triler* što opet čini malu razliku u odnosu na početak. Lukovi koji su označeni u melodiji sugeriraju da fraza koja slijedi treba biti (za razliku od prethodne) preciznije odvojena jezikom.

Pr. 5. Gradacija u dinamici prema kraju do *mf*

7.1.2. Prvo variranje teme

Za prvu varijaciju sam također izradila skicu u vidu klavirskog zapisa. Prema skici sam dalje kreirala dionice instrumenata razmišljajući o vođenju glasova, međusobnom dijalogu, ostvarenju kontrasta u fakturi i među instrumentima, te izgradnji cjelokupne dramaturgije stavka.

Prva varijacija je homofone fature. Tema, koja je inače u četvrtinskom pulsu, prelazi u osminski puls dodavanjem tonova koji sudjeluju u figuraciji prividnog dvoglasa u tercama. Tempo se mijenja u hodajući *Andante*, dok karakter, mjera i tonalitet ostaju nepromijenjeni.

Izlaganje teme povjereno je trombonu (pr. 6.), a kasnije ju u 2. dijelu preuzima rog. (pr. 7.)

Pr. 6. Tema u dionici trombona

Pr. 7. tema u dionici roga

Za razliku od prvog izlaganja teme, ovaj početak je u *mf* dinamici. Ritam teme je tretiran slobodnije i u osminskom je pulsu. Dok u prvom dijelu trombon i rog ispjevavaju temu u ritamski komplementarnom odnosu, trube popunjavaju harmoniju dopunjujući jedna drugu kroz cijeli stavak. U dionici prve trube je istaknuta zasebna, postepeno građena, improvizirana melodija (pr. 8.), druga po važnosti nakon glavne melodije, odnosno teme koja se varira.

4 *Andante* ♩ = 80 20

Pr. 8. Zasebna melodija u dionici prve trube

U prvoj četverotaktnoj frazi ostvaren je dinamički rast do *f*, a već u nastavku u dionicama trube nastupa *mp* da ne bi svojom individualnom melodijom nadvladale vodeću (bez obzira na to što je ona u *mf* dinamici). Vodeću melodiju sada preuzima sam rog uz potporu trombona.

Do b' dijela u posljednja dva takta dinamički sve raste u srednje glasan *mf*. U b' dijelu koji slijedi, vođenje melodijske linije ponovno je povjereno trombonu. Trombon ju dalje iznosi sve do kraja u *forte* dinamici te se posebno ističe u ovom slogu jer svira u znatno nižem registru u odnosu na trube i hornu koje sviraju u višem registru. Bez obzira na njihov *mf*, njegova dionica sada dovoljno dolazi do izražaja. Pritom je melodija u trombonu u *portato* artikulaciji koja se kod puhača proizvodi mekim udarcima jezika na usnik, dok svirač neprestano puše i „krade“ dah. Zvuk uzastopnih *portato* tonova može se opisati kao zvuk blizak *legatu*; podjela tonova je vrlo suptilna, iako u *f* dinamici. (pr. 9.)

25 5

Pr. 9. Vodeća melodija u dionici trombona i sinkopirani prijelaz

Trube i rog u nastavku glazbenog tijeka pa sve do kulminacije (pogotovo trube svirajući u visokom registru u kojem zvuče vrlo svijetlo) formiraju harmonijsku podlogu u tijesnom slogu. Ispod njihove harmonijske podloge nalazi se tema u trombonu i time ona bolje dolazi do izražaja.

Reprizi prethodi sinkopa, ovaj puta naglašena tako što se izvodi u *piano* dinamici te taj prijelaz zbog takvog kontrasta u dinamici (*f-p*) dolazi naglo i iznenadno (pr. 10.).

Pr. 10. Prijelaz u reprizu s dinamičkog *f* u *p*

Ritamske vrijednosti sada postaju sve kraće, uz *staccato* artikulaciju u dionici prve trube (pr. 11.) koju druga dopunjuje i glazbeni tijek postaje dinamičniji. I u repriznom dijelu temu ispjevavaju trombon i rog, u komplementarnom odnosu (pr. 11.).

U posljednja dva takta svi instrumenti istovremeno zajedno rastu u glasnoći do *f* (pr. 11.). Tuba svojim nastupom zaključuje prvu varijaciju, čvrsto postavlja i drži temelje harmonijske podloge. Uvođenje petog instrumenta ujedno je i završetak prve varijacije, oprečan u instrumentaciji u odnosu na početak (pr. 11.)

The image shows a musical score for Trombone and Horn in complementary relationship. The score is in 2/4 time and includes dynamics like *dolce*, *mp*, *mf*, and *f*. A red box highlights the tuba's entry at the bottom, and another red box highlights specific notes in the upper staves. The score is annotated with '30' and 'dolce'.

Pr. 11. Nastup tube i završetak u glasnoj *f* dinamici

7.1.3. Drugo variranje teme

Druga varijacija složenija je od prve samim time što se nakon homofonog sloga u temi i 1. varijaciji po prvi puta koristi imitacija i kasnije je tijekom dionica više linearno razrađen.

Započinje u f-molu čime se ostvaruje kontrast tonaliteta druge varijacije u odnosu na prvu i temu općenito. Karakterističan jednoglasni početak asocira na iznošenje teme u polifonom stavku i postupno dodavanje glasova/dionica otkriva primjenu tehnike slobodne imitacije.

Tema je minimalno varirana uz punktirani ritam, a svaki odgovor na temu nije doslovan već slobodnije tretiran. Tempo je na početku sporiji od originalnog. Nakon nastupa glave teme (u trajanju je od jednog takta, tj. četiri dobe), javljaju se imitacije u ostalim instrumentima.

Instrumenti se uvode postepeno; u *a* dijelu nastupaju partiturnim redom; od najvišeg do najnižeg instrumenta (pr. 12.): truba prva (na tonici), truba druga (na dominantu), rog (iznosi materijal u inverziji) i trombon. U drugom dijelu - *a'* uključuje se i tuba, a do njezinog nastupa svaki prethodni je dinamički glasniji i od *piana* raste postupno do *forte*.

6 *serioso* **A dagietto** ♩ = 75 35

Nastup trombona

Pr. 12. Postepeno uvođenje instrumenata

Nakon snažnog akcentiranja u trombonu (*marcato*) slijedi a' dio gdje truba postavlja pitanje na koje kasnije odgovara trombon (pr. 13.).

40

Pr. 13. Dijalog prve trube i trombona (pitanje-odgovor)

U nastavku se postepeno gradi napetost češćim nijansiranjem dinamike (upotrebom *crescenda* i *decrescenda*) pa do pojačavanja u glasni *f* prije nastupa b dijela. Dionice su melodijski razrađeniije, glazbeni slog postaje gušći, a uz izmjenu harmonijskih progresija ostvaren je prijelaz u durski tonalitet, As-dur (paralela početnog f-mola) (pr. 14.)

poco accel.. 7

Pr. 14. Prijelaz u As-dur

Prijelazom u As-dur (u b' dijelu) glazbeni tijek kulminira u tempu kada se upotrebom oznake *poco accelerando* tijek postupno ubrzava i vraća u prvobitni. Dok traje *accelerando*, upotrebom *crescenda* sve dinamika raste, kontrastira u odnosu na početak druge varijacije u tišoj dinamici. Na sinkopu se stiže u tihoj dinamici, a njezin nastup je istaknut upotrebom *f* dinamike. Istovremeno s trajanjem sinkope, istaknut je prohodni osminski pomak u dionici tube oštrim naglascima (pr. 15.).

poco accel.. 7

→ Osminski pomak u dionici tube

Pr. 15. Istaknute promjene u b' dijelu

Prema kraju sve postaje glasnije, tempo je veličanstveno veseli i trijumfalno završava u *fortissimo* uz *ritardando*, tj. postupno usporavanje počevši od predzadnjeg takta. Kako bi se postigao još jači dojam, na sve četiri dobe u zadnjem taktu stavljeni su akcenti, te zastoj na koroni (pr. 16.). Time se zadržala veličanstvenost i svečanost originalne teme koju limeni puhački instrumenti svojom bojom, svjetlinom i snagom tona najbolje mogu dočarati.

The image shows a musical score for five staves, likely for a brass ensemble. The tempo is marked 'Allegro maestoso' and the measure number is 45. The score includes dynamic markings: *f* (forte), *cresc.* (crescendo), *mf* (mezzo-forte), and *ff* (fortissimo). A red circle highlights the 'rit.' (ritardando) instruction above the first staff. A blue arrow points from this circle to a red circle on the final note of the first staff. Another red circle highlights the *ff* marking on the final note of the second staff. A red box highlights the final four notes of the fifth staff, which are marked with accents and *ff*.

Pr. 16. Prikaz veličanstvenog završetka

Ludwig van Beethoven / Petra Turčić

Varijacije na temu Ode radosti

Oda radosti

za kvintet limenih puhača

Skladatelj: Ludwig van Beethoven

Priredila: Petra Turčić

Allegro assai ♩ = 100

1st Trumpet in C *mp.*

2nd Trumpet in C *mp*

Horn in F *mp*

Trombone *p*

Tuba *p*

5

10

Musical score for measures 10-14. The score consists of five staves. The first three staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The first three staves have a dynamic marking of *mp* at the beginning and *fp* at the end of the section. The fourth and fifth staves also have *mp* and *fp* markings. The music features a steady eighth-note melody in the upper staves and a more complex bass line with some chromaticism.

15

//

Musical score for measures 15-19. The score consists of five staves. The first three staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The first three staves have a dynamic marking of *cresc.* at the beginning and *mf* at the end of the section. The fourth and fifth staves also have *cresc.* and *mf* markings. The music features a steady eighth-note melody in the upper staves and a more complex bass line with some chromaticism.

Varijacija br. 1

4

Andante ♩ = 80

20

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a *mf* dynamic and features a melodic line with a slur and a breath mark. The second staff is also in treble clef and contains a melodic line with a slur and a *mf* dynamic. The third staff is in treble clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with a *mf* dynamic. The fourth staff is in bass clef and contains a melodic line with a slur and a *mf* dynamic. The fifth staff is in bass clef and is mostly empty. The system concludes with a *f* dynamic marking.

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. It starts with a *mp* dynamic and includes a *cresc.* marking with a dotted line leading to a *mf* dynamic. The second staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur and a *mp* dynamic. The third staff is in treble clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with a *mf* dynamic. The fourth staff is in bass clef and contains a melodic line with a slur and a *mf* dynamic. The fifth staff is in bass clef and is mostly empty. The system concludes with a *mf* dynamic marking.

25 5

mf *f p*

mf *f p*

mf *f p*

f *fp*

dolce 30

mp *f* //

mp *f* //

mf *f* //

mf *f* //

mf *f* //

Varijacija br. 2

6 *serioso* **A dagio** ♩ = 75

35

Musical score for measures 6-35. The score is in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of five staves. The first staff (treble clef) begins with a piano (*p*) dynamic and a *serioso* marking. It features a melodic line with a crescendo leading to a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second staff (treble clef) starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and also features a crescendo to *mf*. The third staff (treble clef) begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a *marcato* marking. The fourth staff (bass clef) has a forte (*f*) dynamic. The fifth staff (bass clef) is mostly silent.

40

Musical score for measures 40-49. The score continues in the same 3/4 time and key signature. It consists of five staves. The first staff (treble clef) starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a crescendo to forte (*f*). The second staff (treble clef) begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features a crescendo to *f*. The third staff (treble clef) starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a crescendo to *f*. The fourth staff (bass clef) begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features a crescendo to *f*. The fifth staff (bass clef) starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and includes a crescendo to *f*.

poco accel..

7

Musical score for measures 1-7. The score is in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of five staves: three treble clefs and two bass clefs. The first three staves are for the right hand, and the last two are for the left hand. The music features a variety of dynamics including *mf*, *p*, *cresc.*, *mp*, *sf*, and *f*. There are also accents and slurs throughout. The bottom staff includes the instruction *pesante* and a *p* dynamic marking.

45

Allegro maestoso

rit.

Musical score for measures 45-48. The score is in 3/4 time with a key signature of three flats. It consists of five staves: three treble clefs and two bass clefs. The music is marked **Allegro maestoso** and features dynamics such as *f*, *cresc.*, and *ff*. The score concludes with a *rit.* (ritardando) marking. There are numerous accents and slurs throughout the passage.

9. ZAKLJUČAK

Radom na aranžmanu uspjela sam primijeniti znanje stečeno tijekom cijelog studija, a posebno dubljim proučavanjem limenih puhačkih instrumenata. Analiza odabrane izvorne i priređene literature pomogla mi je da kroz razne situacije uvidim tipično i logično tretiranje instrumenata te ih prilagodim određenom glazbenom materijalu.

Zanimljivo je da se limeni puhački instrumenti posebno vežu uz Beethovena koji im je uspio proširiti funkciju. U svojim je simfonijama, uključujući i Devetu, obogatio funkciju limenih instrumenata. Prvi u orkestar uvodi i trombone, dok trubama i rogovima namjenjuje drukčiju ulogu od dotadašnje harmonijski i ritamski prateće te oni po prvi puta postaju nosiocima melodije s tim da ovi instrumenti tada još nisu bili usavršeni kao što su danas, zahvaljujući mehanizmu ventila. Zbog svega toga, po uzoru na Beethovena, ali i unutrašnjem htijenju, pokušala sam u svom radu na aranžmanu primijeniti ovakvu zanimljivu upotrebu limenih puhačkih instrumenata u kvintetu te im u kreiranju dionica dati samostalnost onda kada je to moguće jer smatram da su puhački instrumenti općenito nevjerojatno osjetljivi, zanimljivi i uzbudljivi iz više razloga; zbog prirode načina sviranja i truda koji je potrebno uložiti da se samo jedan ton oplemeni i da je pritom intonativno ispravan, a onda i toga što podsjećaju kolika je blagodat i moć daha, jer dah je poveznica s duhom (dolazi od antičke grčke riječi *pneuma* što znači „duh“) te samim tim omogućuje izravan kontakt s glazbom. Naposljetku, dakako da podsjećaju i na to da je disanje zaista umijeće koje je moguće vježbati i usavršiti, u ovom slučaju, sviranjem. Osim toga, zvukovni efekti, boje i zvukovna ujednačenost postignuta uporabom raznih naglasaka, artikulacije i izražajnih sredstava čine ove instrumente prepoznatljivima, takoreći, daju im *osobnost* i ističu ih kao grupu i vrstu. Svojim potencijalom mogu puno i samim tim zaslužuju veću pažnju u komornim, ali i većim - orkestralnim radovima aranžera i kompozitora, dok će shodno tome očekivano biti i veća pažnja slušatelja.

Ovim diplomskim radom zaključujem da je aranžiranje jedan nepredvidiv i dugotrajan proces koji traži vrijeme, strpljivost, predanost, spontanost i prepuštanju kreativnosti što rezultira ispoljavanjem originalnosti. S navedenim dolaze i sposobnosti i vještine priređivanja te je, bez obzira na sve spomenuto, od početka rada na aranžmanu pa sve do zadnjeg časa „finalne verzije“ istog, gotovo uvijek moguće nešto preispitivati, eksperimentirati, tražiti nova rješenja - mijenjati ili dodavati, jednostavnije rečeno, igrati se sa zvukom i zvukovnim mogućnostima instrumenata; u čemu zapravo

i leži ljepota cijeloga procesa, a sve to u svrhu poboljšanja konačnog aranžmana. Još jedna prednost aranžiranja je ta da omogućuje da se bilo koja skladba originalno namijenjena jednom instrumentu ili sastavu prilagodi za bilo koji drugi instrument ili sastav te čuje i doživi u posve novom zvuku.

Sada samo preostaje izvođenje ovog aranžmana uživo kojemu se veselim i sa zadovoljstvom ga iščekujem.

10. LITERATURA

1. Andreis, J. (1989.). *Povijest glazbe (I)*. Zagreb: Liber Mladost.
2. Andreis, J. (1989.). *Povijest glazbe (II)*. Zagreb: Liber Mladost.
3. Bakić, D. (2022.) ULOGA KOMPETENCIJA KLASIČNO OBRAZOVANIH GLAZBENIKA U BAVLJENJU POPULARNOM, FILMSKOM I JAZZ-GLAZBOM. Zagreb, Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija.
4. Dedić, S. (2016.). *Glazbeni oblici razdoblja baroka i klasike*. Zagreb.
5. Despić, D. (1987.). *Harmonska analiza*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
6. Despić, D. (2002.). *Muzički instrumenti*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
7. Despić, D. (1981.) *Višeglasni aranžmani*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
8. Jurišić, I. (2021.). *Priredivanje izvornog glazbenog djela za prilagođeni izvođački sastav*. Osijek, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu.
9. Miller Jr., A. E. (2014.). *COACHING THE BRASS QUINTET: DEVELOPING BETTER STUDENT MUSICIANS THROUGH CHAMBER MUSIC*. Kansas: Faculty of the University of Kansas. Preuzeto od: https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/14878/Miller_ku_0099D_13357_DATA_1.pdf?sequence=1
10. Stowman, William J. (1998.). *A Guide for the Preparation, Analysis and Performance of the Brass Quintet Literature of Thom Ritter George*. Texas: University of North Texas. Preuzeto od:
11. Vidulin-Orbanić, S. (2013.). *Glazbeno stvaralaštvo – teorijski i praktični prinos izvannastavnim glazbenim aktivnostima*. Pula: Udruga za promicanje kvalitete i poticanje izvrsnosti u odgoju i obrazovanju SEM, 2013.
12. Klavirski izvadak 4. stavka Beethovenove simfonije preuzet od: <https://cantorion.org/music/693/Symphony-No.-9-Liszt-transcription/downloaded> (24. svibnja 2023.)

Skladbe čiji notni materijal je korišten pri analizi:

1. Michael Kamen – „Quintet“
2. Caleb Hudson – „White Rose Elegy“

3. Ludwig van Beethoven – Für Elise (aranžirao Thomas H. Graf)
4. Scott Joplin – The Entertainer (aranžirao Thomas H. Graf)

11. SAŽETAK

Ovaj rad obuhvaća teorijski pregled priređivanja kao zasebnog postupka koji podrazumijeva prilagodbu određenog glazbenog materijala za utvrđeni sastav i priređivanja kao neodvojivog procesa u tijeku skladanja. Razumijevanje postupaka priređivanja utječe na to kako će neki aranžman u konačnici izgledati. Tome slijedi isticanje važnosti priređivanja u radu glazbenih pedagoga. Analiziranjem priređene i izvorne literature komponirane za sastav za koji se priređuje pruža se uvid u mnoge situacije i rješenja u tretiranju glazbenog materijala te moguće situacije.

Glavni dio rada je opis procesa rada tijekom priređivanja i priređeni materijal – Varijacije na temu „Ode radosti“ Ludwiga van Beethovena. Slobodnijim pristupanjem jednoglasnoj melodiji preuzetoj iz Devete simfonije Ludwiga van Beethovena nastao je moj aranžman za komorni sastav - limeni puhački kvintet u obliku teme s varijacijama, čiji je razvoj i oblik također opisan. Teorijsko proučavanje pojedinog limenog puhačkog instrumenta, razvoja instrumentalne glazbe generalno i pojave komornog muziciranja prethodilo je cijelom procesu kako bi kasnije poslužilo u prilagodbi glazbenog materijala instrumentima sastava i bilo u skladu s njihovim tehničkim, izražajnim i izvođačkim mogućnostima u kolektivu, pri čemu obavezno treba zadržati skladateljevu izvornu zamisao.

KLJUČNE RIJEČI: priređivanje za ansamble, limeni puhački instrumenti, komorna glazba, varijacije na temu

12. SUMMARY

This work includes a theoretical overview of arranging as a separate process that implies the adaptation of certain musical material for a determined composition and arranging as an inseparable process in the course of composing. Understanding the arrangement procedures affects how an arrangement will ultimately look. This is followed by emphasizing the importance of preparation in the work of music pedagogues. Analyzing the arranged and original literature composed for the composition for which it is arranged provides an insight into many situations and solutions in the treatment of musical material of possible situations.

The main part of the work is a description of the work process during the preparation and prepared material - Variations on the theme of "Ode to Joy" by Ludwig van Beethoven. With a freer approach to a one-part melody taken from Ludwig van Beethoven's Ninth Symphony, my arrangement for a chamber ensemble was created - a brass quintet in the form of a theme with variations, the development and form of which is also described. The theoretical study of an individual brass instrument, the development of instrumental music in general and the emergence of chamber music preceded the entire process in order to later serve in the adaptation of the musical material to the instruments of the ensemble and be in accordance with their technical, expressive and performing capabilities in the collective, whereby the composer's original must be kept idea.

KEYWORDS: arranging, brass instruments, wind quintet, chamber music, variations on a theme