

Crossover glazba

Ivančić Žic, Loris

Master's thesis / Diplomski rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Music Academy / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:891251>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-25**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK

LORIS IVANČIĆ ŽIC

CROSSOVER GLAZBA

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2018.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK

CROSSOVER GLAZBA

DIPLOMSKI RAD

Mentor: red. prof. Jakša Zlatar

Student: Loris Ivančić Žic

Ak.god. 2017./2018.

ZAGREB, 2018.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

red. prof. Jakša Zlatar

Potpis

U Zagrebu,

Diplomski rad obranjen

Povjerenstvo:

1. _____

2. _____

3. _____

4. ...

5. ...

OPASKA:

Papirnata kopija rada dostavljena je za pohranu Knjižnici Muzičke akademije

Sadržaj

1. Uvod.....	5
2. <i>Crossover</i> glazba.....	7
3. <i>Crossover</i> Maksima Mrvice.....	9
4. Repertoari Maksima Mrvice i načini <i>crossover</i> obrade.....	11
a) Doslovno ponavljanje s određenim izmjenama.....	11
b) Djelomično doslovno ponavljanje.....	12
c) Tretiranje skladbe u obliku sheme.....	19
d) Isticanje određenih tema i dodavanje "mostova" u kontekstu skladbe.....	19
5. Zaključak.....	29
6. Literatura.....	30

1. Uvod

Klasična glazba je osnova, baza za popularnu glazbu. Nalazi li ona u današnje vrijeme svoju egzistenciju među mladim ljudima? Postotak onih koji slušaju klasičnu glazbu je iz godine u godinu sve manji. Hrvatska glazbena mladež smatra da i u Hrvatskoj manjka kulture, znanja i volje za koncerte klasične glazbe kao i općenito za glazbeni odgoj.

Ono što se u SAD-u i Engleskoj razvilo je glazbeni žanr kojeg se marketinški naziva *crossover* glazba. Kako neki žanrovi, obzirom na mentalitet u određenim zemljama, nisu uvijek prolazni, tada im se dodaju pojedini elementi popularne glazbe koji su karakteristični za neku zemlju. Na taj način skladba dobiva zanimljiviji zvuk i primamljiviji ugođaj, osobito među mladeži.

Takav je slučaj i sa klasičnom glazbom. Najpoznatije melodije izvode se najčešće na pojedinačnim klasičnim instrumentima uz bubnjeve, električne gitare, sintesajzere i ostale instrumente koji se inače koriste u popularnoj glazbi. Dodatkom, primjerice uz neku klavirsku klasičnu skladbu, glazba dobiva neku novu dimenziju i medijsku pozornost. Međutim, ta mješavina klasike i popularne glazbe, naišla je i na podijeljene kritike kod klasično obrazovanih glazbenika i posrednika klasične glazbe koji takvo izvođenje klasike smatraju komercijalizacijom, a neki kompromisom.

Glavni razlog zbog kojeg sam odlučio pisati o ovoj problematici je taj što se to odvija u okviru vremena u kojem živimo i zato što je mladima sve teže slušati klasičnu glazbu. Naposljetku se svelo na to da ju treba prezentirati u modernijem "štihu" zbog pokušaja da se vrati u njezino izvorište. U tome su dosad uspjeli neki izvođači, posebno klasično obrazovani pijanisti, poput Maksima Mrvice.

Kroz analizu njegovih obrada klasične klavirske glazbe, pokušat ću objasniti na koji način on pojednostavljuje poznate melodije u obliku popularne glazbe i koji zvučnici elementi, odnosno efekti, privlače mlađu publiku.

2. *Crossover* glazba

Crossover je pojam primijenjen na glazbena djela ili izvođače koji se, osobito u Sjedinjenim Državama, oslanjaju na različite tipove publike, koji prate različite glazbene stilove ili žanrove. U nekim kontekstima izraz *crossover* može imati negativne konotacije povezane s kulturnim prisvajanjem, što podrazumijeva miješanje prepoznatljivih osobina glazbe da se privuče više slušatelja. Na primjer, u prvim godinama *rock and rolla*, mnoge pjesme koje su izvorno zabilježile afro-američki glazbenici ponovno su snimili bijelci poput Pat Boonea u više toniranom stilu, često s promijenjenim tekstovima, koji nisu imali snažan izraz izvorne inačice. Ovi podlošci bili su popularni široj publici.

Klasični *crossover* obuhvaća i klasičnu glazbu koja je tako postala popularizirana. Na taj način, popularne glazbene forme, obrazovani umjetnici izvode na klasični način. Također se može odnositi na suradnju klasičnih i popularnih izvođača, kao i glazbu koja kombinira elemente klasične glazbe (uključujući opernu i simfonijsku) s popularnom glazbom (uključujući pop, rock, itd.). Pop pjevači i glazbenici, operni pjevači, klasični instrumentalisti, a ponekad i rock grupe prvenstveno izvode klasični *crossover*. Iako je fenomen bio dugo uobičajen u glazbenom svijetu, naziv *klasični crossover* stvorile su izdavačke kuće 1980-ih godina.

Prvi koncert *Tri tenora* 1990.g. bio je značajan po tome što su Luciano Pavarotti, José Carreras i Plácido Domingo izveli kombinaciju opere, napuljskog folklor, glazbenog kazališta i pop-glazbe pred golemom televizijskom publikom. To je postavilo temelje modernog procvata križanja klasične i zabavne glazbe.

Operni pop (ili popera) je podžanr pop glazbe koja se izvodi u opernom pjevanju ili pjesmi, temi ili motivu klasične glazbe stilizirane kao pop. Prema povjesničarima glazbe, operne pop pjesme postale su najzastupljenije usponom glazbenika Tin Pan Alley tijekom ranih 1900-tih. Jedan od utjecaja bila je velika seoba talijanskih imigranata u SAD, među kojima je Enrico Caruso inspirirao stvaranje "novinskih pjesama" koristeći talijanski dijalekt.

Pjesme su često koristile operni repertoar "da napravi satiričnu ili aktualnu točku". Operni tenor Luciano Pavarotti privukao je pozornost pjesmom *Caruso* Lucija Dalla 1986. g. Drugi pjevači, uključujući Andrea Bocelli, Josh Grobana i Katherine Jenkins, također su zabilježili uspjeh na tom području. Operne pop izvedbe, poput onih *Tri tenora*, privukle su brojniju publiku i donijeli veći profit od uobičajene operne glazbe.

3. *Crossover* Maksima Mrvice

Hrvatski pijanist Maksim Mrvica rođen je 1975. g. u Šibeniku gdje je završio osnovno i srednje glazbeno obrazovanje u klasi prof. Marije Sekso. Već kao devetogodišnjak počinje javno nastupati da bi s nepunih dvanaest godina svirao svoj prvi koncert s orkestrom. Nakon brojnih koncerata u rodnom gradu, 1993. godine upisuje Muzičku akademiju u Zagrebu te studira u klasi prof. Vladimira Krpana, kod kojega je 1998. godine diplomirao s odličnim uspjehom. Iste godine upisuje jednogodišnji studij usavršavanja na Konzervatoriju *Franz Liszt* u Budimpešti u klasi prof. Lászla Baranyaya. Od 2000. godine usavršava se na Konzervatoriju *Aleksandr Skrjabin* u Parizu u klasi prof. Igora Laszka.

Nastupao je u svim većim hrvatskim gradovima te u Salzburgu, Beču, Genevi, Budimpešti, Parizu i Sankt Peterburgu. Uspješno je snimao za Hrvatski radio i Hrvatsku televiziju. Suradivao je s orkestrom Muzičke akademije u Zagrebu i sa Simfonijskim orkestrom HRT-a s dirigentom Alanom Buribaevijem.

Dobitnik je nekoliko nagrada na domaćim i inozemnim pijanističkim natjecanjima, od kojih prve nagrade na Državnom natjecanju učenika glazbe u Zagrebu 1993. g., Rektorove nagrade Sveučilišta grada Zagreba za akademsku godinu 1997./98., nagrade austrijskog Rotary cluba 1998. godine, prve nagrade na Međunarodnom pijanističkom natjecanju *Nicolai Rubinstein* u Parizu 1999., te prve nagrade na pijanističkom natjecanju *Portoise* u Parizu 2001. Dobitnik je i diskografske nagrade *Porin* 2002. g. za najbolji album u kategoriji klasične glazbe, *Geste*, koji sadrži djela hrvatske avangarde.

Osim redovnog studija na Akademiji, usavršavao se i na brojnim majstorskim tečajevima aktivno sudjelujući na seminarima kod priznatih svjetskih pedagoga i pijanista kao što su Igor Laszko, Semiom Balshem, Edit Picht-Axenfeld, László Baranyay, Nina Kazimirova, Virginio Pavarana, Sergej Senkov i Christine Paraschos.

Godine 2001. upoznaje poznatog estradnog skladatelja i člana grupe *Magazin*, Tončija Huljića koji mu ujedno i piše skladbe i upoznaje ga s producentom Mel Bushom, koji je odmah nakon uspjeha s violinističkim kvartetom *Bond* tražio pijanista koji bi potvrdio stvaranje mješavine popa i klasične glazbe za izdavačku kuću *EMI Classics*. Godine 2003. snimio je svoj dosad najuspješniji *croosover* album *The Piano Player*, koji je 2004. dobio zlatnu ploču u Maleziji, Kini i Indoneziji te platinum u Tajvanu, Singapuru i rodnoj Hrvatskoj, a u Hong Kongu čak i dvostruki platinik, gdje se album zadržao 12 tjedana na prvom mjestu *HMV International Pop Chart*-a. Svojim sljedećim albumima i dalje pomiče granice klasične glazbe, obrađujući poznate melodije ne samo klavirske nego i operne, simfonijske i filmske pa čak i popularne pjesme, poput *Bohemian Rhapsody* grupe *Queen*.

Ono što Mrvica često u svojim intervjuima spominje je činjenica da sve manje mladih sluša klasičnu glazbu i da im on približava njeno križanje s popularnom, s ciljem da budu osviješteni i da ju na taj način i zavole.

4. Repertoar Maksima Mrvice i načini *crossover* obrade

Među mnogim Mrvičnim djelima iz klasične glazbe kojima je dodao moderni štih što je primjereno samo u popularnoj glazbi, izabrao sam djela koja su na neki način obvezni dio repetoara svakog pijanista. Svako od njih poredan je u sljedećim kategorijama prema načinu njihove obrade i tijeka određene skladbe:

- a) doslovno ponavljanje s određenim izmjenama,
- b) djelomično doslovno ponavljanje,
- c) tretiranje djela u obliku sheme,
- d) isticanje određenih tema i dodavanje "mostova" u kontekstu skladbe.

a) Doslovno ponavljanje s određenim izmjenama

1.) Frederic Chopin: *Etida u c-molu, op. 10, br. 12, 'Revolucionarna'*

Prema ovoj poznatoj klavirskoj skladbi, Maksim Mrvica se odnosi podosta dosljedno, s time kad počinje glavna tema i njen modulacijski prijelaz prije ponovnog javljanja teme, inače šesnaestinska basovska dionica pretvara se u akorde prateći ritam violinske, ali uz povremene silazne nizove šesnaestinskih tonova radi dočaravanja prijelaza.

Na drugom ponavljanju glavne teme, izvorni aranžman izlazi na vidjelo u kontekstu razvojnog dijela, ali umjesto kadence u zadnjem dvotaktu u skladbi, svira se sekvenca basovske dionice iz uvodnog dijela prije glavne teme, čiji se aranžman, u kojem nema šesnaesti-

nki, ponavlja. Pri drugom dolasku glavne teme, vraćajući se izvorniku, svira se od drugog dijela teme iz razvojnog dijela, sve do izvorne kadence.

b) Djelomično doslovno ponavljanje

1.) Nikolaj Rimski-Korsakov: *Bumbarov let*, interludij iz opere *Bajka o caru Saltanu*

Prema izvornoj snimci, nakon zvučnih efekata morskih valova i sintetiziranog efekta titranja bumbarovih krila, uz pratnju elektronskih zvukova sa sintisajzera i šest ponavljanja motiva u violinskoj dionici i kromatske ljestvice dominante kroz dvije oktave počinje izvorna skladba najpoznatijeg izvatka iz baleta. Dosljedno slijedeći aranžman Sergeja Rahmanjinova, ali u sporijem tempu kako bi ritam *techno* glazbe, podžanra popularne glazbe, došao do izražaja.

Nakon kadence slijedi četverotaktna pauza kojom manifestiraju elektronski zvukovi sintesajzera i sintetizirani efekt titranja bumbarovih krila prije ponovnog ponavljanja cijele skladbe uz povremene elektronski zvučkovne manifestacije dozvoljene u *techno* glazbi (još jednom žanru popularne glazbe). Kadenca je prema aranžmanu Jeffa Waynea promijenjena u akorde kako bi završetak dobio na dramatičnosti.

2.) Modest Petrovič Musgorski: *Slike s izložbe: IV. Bylđo*

Ovaj stavak u izvorniku ima jednoličnost tonskih zapisa osminki s dvije melankolične i lirične teme. Stoga ova obrada mijenja njihov redoslijed pazeći da se ništa novo ne aranžira, kako je to uobičajeno u obradama, već u svom kolosijeku vrta motive tema, pri čemu kod prve

teme basovska dionica terci u osminkama kod puhača pridodaje sumornom ugođaju od početka skladbe.

Nakon izlaganja prve teme iz prve velike rečenice, odmah slijedi druga tema, ali na polovici rečenice kod funkcije D-dura, dolazi do prohodne harmonijske progresije koja vraća u gis-mol i izlaže prvu temu. Iz druge velike rečenice nakon toga se dosljedno provodi cijeli dio s drugom temom iz izvornika na način da izmijenjeni klavirski aranžman služi kao pratnja orkestru koji svira melodiju iz izvorne orkestralne partiture. Pritom se ne nastavlja odmah povrat na prvu temu već se u pianissimu javlja motiv iz onog takta u kojem je izložena druga tema, ali u funkciji gis-mola koji služi kao malo proširenje za nadolazeću prvu temu u oktavama iz izvornika i nakon toga posljednji put se javlja druga tema iz prvih devet taktova velike rečenice i preskače srednjih sedam, da bi posljednji takt iz dvotaktne fraze označio dominantnu funkciju za završetak skladbe s codom u kojem se javlja uzlazno kretanje terce akorda gis-mola.

3.) Sergej Rahmanjinov: *Rapsodija na Paganinijevu temu*

Ovo Rahmanjinovo remek-djelo, koji je prema izvorniku oblik s varijacijama, zbog korištenja glavne teme te dviju oprečnih iz 7. varijacije (drugi put se ponavlja s pomalo drukčijim aranžmanom) i 18. varijacije te code iz završne, vidno je pojednostavljena. Sudeći po trajanju od deset minuta to je jedna od najdužih skladbi obrađena u modernom „štihu“, iako to ne umanjuje njenu slojevitost u dosljednosti izvedbe Rahmanjinovog "sloga".

4.) Pjotr Iljič Čajkovski: *I. koncert za klavir i orkestar u b-molu, op. 23,*

3. stavak: Allegro con fuoco

Treći je stavak po svom obliku rondo s dvije oprečne teme. U ovoj obradi zadatak je bio ukazati na njih uz posebno skladane dijelove koji nemaju veze s izvornikom. Služe kao jednostavni prijelazi unutar osnovnog tonaliteta. Izvorni se razvojni dijelovi između tema, prije završnog dijela izlaganja druge teme u B-duru ne uklapaju u cjelinu.

Potrebno je istaknuti da se prva tema javlja samo dvaput, a varijanta teme četiri puta, s time da četvrti put izvornim prohodnim uzlazom dolazi prema drugoj, liričnoj temi koja se prvi put javlja u tonalitetu B-dura.

Odmah nakon ljestvičnog niza slijedi trijumfalni finale code koji je ostao dosljedan izvorniku kao logičan završetak skladbe.

5.) Pjotr Iljič Čajkovski: *Dumka op. 59 (Prizori iz ruskog sela)*

S obzirom na to da je Dumka melankoličnog karaktera, poput svojevrsne slavenske balade, uz mjestimičnu promjenu aranžmana od izvornog, ova obrada sadrži dvije oprečne teme, jednu u c-molu iz *Andante cantabile* dijela koja se najprije dvaput ponavlja i ubacuje potpuno drukčiji aranžman s akordima (vidi primjer 1).

Primjer 1: Pjotr Ilijič Čajkovski: Dumka op. 59 (Prizori iz ruskog sela)



Two systems of musical notation for measures 17-21 of Dumka op. 59. The first system (measures 17-20) and the second system (measures 21-24) both begin with a piano (*p*) dynamic marking. The music is in a minor key with two flats in the key signature. The right hand features chords and melodic lines, while the left hand has a steady eighth-note accompaniment.

Zatim nastavlja izvorni notni tekst od 24. do 39. takta uz dvotaktni prijelaz *arpeggia* prirodne dominante da bi se prva tema javila za oktavu više, a najavljuje drugu u paralelnom duru u *Con anima* dijelu u izvornom aranžmanu uz osmotaktni prijelaz temeljen na obrascu 59. takta (vidi primjer 2) i povratak na prvi dio skladbe, s posebno izrađenom kadencom s kojom se izostavlja živahni dio koji za obradu po svojoj logici nije nužan radi mističnijeg završetka akorda c-mola u *arpeggiu* (vidi primjer 3).

Primjer 2: Pjotr Ilijič Čajkovski: Dumka op. 59 (Prizori iz ruskog sela)



Three systems of musical notation for measures 40-49 of Dumka op. 59. The first system (measures 40-43) starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes an 8va marking. The second system (measures 44-47) features a piano (*p*) dynamic and an 8va marking. The third system (measures 48-49) includes a forte (*f*) dynamic, a mezzo-forte (*mf*) dynamic, and an 8va marking. The notation shows complex rhythmic patterns and dynamic contrasts.

This image shows the first system of a musical score for Dumka op. 59, measures 58 through 72. The score is written for piano in a key with two flats (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. It consists of four systems of two staves each (treble and bass clef).

- Measure 58:** Features a triplet of eighth notes in the right hand and a corresponding triplet in the left hand. A dynamic marking of *pp* is present.
- Measures 62-66:** The right hand plays a melodic line with grace notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.
- Measure 72:** The piece concludes with a final chord in the right hand and a sustained note in the left hand.

Primjer 3: Pjotr Iljič Čajkovski: Dumka op. 59 (Prizori iz ruskog sela)

This image shows the second system of the musical score, measures 94 through 97. The score continues in the same key and time signature.

- Measure 94:** The right hand features a complex melodic line with many accidentals and grace notes. The left hand plays a simple accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *pp* is present.
- Measures 95-96:** The right hand continues its melodic development, while the left hand remains accompanimental.
- Measure 97:** The piece ends with a final chord in the right hand and a sustained note in the left hand. A dynamic marking of *pp* is present.

6.) *Ludwig van Beethoven: Sonata u f-molu, 'Appassionata', op. 57,*

3. stavak: Allegro, ma non troppo

Budući da izvorni treći stavak započinje naznakom *attaca* sa završnog akorda smanjenog septakorda VII f-mola iz drugog stavka, aranžer se odlučio na reminiscenciju uvodnog dijela iz prvog stavka koji počinje prepoznatljivim motivom silaznog molskog kvintakorda, upotrijebivši ga kao predtakt za akorde u dinamici *forte* nakon uvodnih izvornih šesnaest taktova koji, u posebno tretiranom aranžmanu, slijedi harmonijsku funkciju I-D-D/S-S-T-D. Tako se prelazi na glavni dio ekspozicije nakon izbačenog 19-taktnog uvodnog dijela trećeg stavka vjerno sljedeći obrazac izvornika prve teme unutar 45 taktova. Nakon izlaganja teme u basovom ključu slijedi dvotaktna pauza kao efektni blok da bi se tema u violinskom ključu javila dvaput. Zatim još jedan blok koji aludira na šesnaestinske melizme od prvih osam taktova razradnog dijela stavka nakon mosta prije ponovnog izlaganja teme u violinskom ključu.

Nakon toga slijedi niz varijanti melizama prema obrascu razradnog dijela, a zatim reminiscencija novo aranžiranog dijela obrasca glavne teme koji završava ljestvičnim nizom iz 164. takta. On dosljedno prati tijek stavka prema *martellatu* i *arpeggia* šestnaestinskog harmonijskog slijeda napuljskog sekstakorda i dominantnog septakorda. Potom se vraća na glavnu temu retrospektivno od violinskog do basovog ključa. Kako se tema u izvorniku izlaže s još jednim dvotaktnim blokom pauze za posljednje izlaganje teme u violinskom ključu, odmah nakon toga slijedi kadenca iz code.

7.) *Johannes Brahms: Sonata u f-molu, op. 5, br. 3, 1. stavak: Allegro maestoso*

Obrada ovog stavka vjerojatno najdosljednije prati tijek skladbe uz poneke izuzetke, a to je ponavljanje upečatljive prve teme koja bi se u popularnoj glazbi trebala smatrati refrenom, ali u ovom slučaju nije, već svojim izlaganjem ostavlja dojam koji određuje srž samog stavka.

Nakon dosljednog uvoda akorda u fortissimu i prve teme do dominante f-mola, tema se javlja u aranžiranom slijedu akorda prema svom ritamskom obrascu iz izvornika za oktavu više. Također do dominante koja priprema most baziran na uvodu stavka pa do druge teme i *codette* napola prekinute kod zadnje osminke dominantog septakorda zbog ponavljanja ekspozicije s uvodom i ranije spomenutim aranžmanom teme u akordima za oktavu više.

Zatim slijedi izvorna provedba u tonalitetu cis-mola u kojem orkestar i zbor u pozadini imaju ulogu izlaganja glavne teme uz aranžiranu klavirsku pratnju radi postizanja pomalo umjetne dramatičnosti. Potom dolazi do dosljednog smirenja i provođenja motiva glavne teme prema izvorniku u dijelu koji nakon dvostruke taktne crte modulira u Des-dur.

U jednom trenutku kada se u srednjem glasu svira ton *a*, tada se po novom aranžmanu taj dio kroz tri takta naizgled zaustavlja na harmoniji F-dura da bi nastavio s modelom uvoda koji se u izvorniku javlja sedam taktova od dvostruke taktne crte. Pri povratku u osnovni tonalitet, on je transkribiran za čistu kvartu više.

Zatim se, pošto ovaj stavak nema reprizu, u obradi ponaša kao da postoji, s obzirom na izlaganje teme u osnovnom tonalitetu, također dvaput. Tada se prelazi na drugu temu u F-duru uz dosljedni slijed izvornika, uključujući proširenja s tonalitetnom nestabilnosti koji se javlja samo prije *code*, u kojoj se nakon modela uvoda ne svira takt prije dvostruke taktne crte pod oznakom *pesante*, već odmah prelazi na šesteročetvrtinski takt s akordima i oktavama u protupomaku koji vode k tročetvrtinskoj mjeri za kadencu harmonijske progresije II7-D7-T.

c) Tretiranje djela u obliku sheme

Camille Saint Sæens: Karneval životinja: Akvarij i Labud

Ova dva poznata stavka zbog svoje izvorne kratkoće i jednoličnog izlaganja tematskog materijala dobijaju na slobodi u aranžmanu tako da djeluju potpunije, iako se ponekad čini da ta takva vrsta obrade narušava osnovni smisao, a to je meditativni osjećaj melankolije koji dočarava labuda na jezercu i mističnost antigravitacije vodenog svijeta morskih bića. Isto tako ne može se reći da odsjeci izvornih partitura nisu prisutni jer oni između dramatičnijih dijelova aranžmana služe poput jeke kao svojevrсни povratak na stari način.

d) Isticanje određenih tema i dodavanje "mostova" u kontekstu skladbe

1.) *Edvard Grieg: Koncert za klavir i orkestar u a-molu, op.16,*

1. stavak: Allegro molto moderato

S dvije prepoznatljive teme koje se isprepliću i nekoliko intervencija oko harmonijske funkcije T-D s codom, ova obrada skladbe spada među najjednostavnijim za slušanje za publiku neupućenu u klasičnu glazbu.

Skladba počinje uvodom prije prvog izlaganja druge teme iz izvornika silaznim nizom akorda tonike i dominante u prepoznatljivom ritmu s dvije šesnaestinke i osminkom na svaku dobu, čiji će motivi poslužiti za ono što bi se u popularnoj glazbi nazvalo refrenom (vidi primjer 4, motiv teme označen crvenom). Nakon toga slijedi u orkestralnim dionicama akord a-mola prvih dva takta na prvu dobu, zatim na prvu i treću pa na svaku dobu pripremajući klavirsku dionicu za četverotaktnu drugu temu. Ona se javlja samostalno, a pri drugom ponavljanju uz pratnju orkestra. Potom se javlja lirični dio od četiri takta s izvornom kantilenom koji se izlaže samo jednom prije refrena (motiva prve teme iz uvoda). Refren se izlaže dvaput,

s time da se drugi put u klavirskoj dionici mogu čuti silazne rastvorbe akorda a-mola i uzlazne rastvorbe dominante (vidi primjer 5). Nakon toga slijedi posebno uzlazno sekvencirane šesnaestinske kod gudača koji pripremaju ponovno izlaganje druge teme iz prvog puta i liričnog dijela kantilene. Nakon toga se dvaput isprepliću varijanta motiva prve teme i zadnji dvotakt druge teme u paralelnom C-duru koji vode k maestoznom izlaganju cjelovite prve teme u klavirskoj dionici. Nakon toga dolazi do potpune razrade varijante motiva prve teme kojoj prethodi još jedan novi sekvencirani dio gudačkih dionica (vidi primjer 6).

Tada skladba doživljava svoj vrhunac s refrenom dok klavirska dionica prati orkestar rastavljenim akordima tonike i dominante u martellatu (vidi primjer 7). Konačno dolazi dosljedno predstavljena coda iz prvog stavka s pretposljednja četiri takta u kojem prva tema služi kao kadenca sa silaznim akordima a-mola na svaku drugu dobu i jednotaktnim glissandom do završnog akorda a-mola.

Primjer 4: Edvard Grieg: Koncert za klavir i orkestar u a-molu, op.16, 1. stavak: Allegro molto moderato

The image shows a musical score for Edvard Grieg's Concerto for Piano and Orchestra in A minor, Op. 16, 1st movement. The score is in 2/4 time and features a piano part with a prominent descending and ascending sequence of chords. The score is divided into three systems, with the first two systems and the beginning of the third system highlighted by a red border. The first system starts at measure 9, the second at measure 13, and the third at measure 16. The piano part is characterized by a series of descending and ascending chords, creating a sense of tension and release. The orchestral part is not visible in this image.

Primjer 5: Edvard Grieg: Koncert za klavir i orkestar u a-molu, op.16, 1. stavak: Allegro
molto moderato

Musical score for Example 5, measures 34-39. The score is written for piano and consists of three systems. The first system (measures 34-35) shows a treble clef with a complex melodic line and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 36-37) continues the melodic and accompanimental patterns. The third system (measures 38-39) concludes the passage with a final chord in the bass clef.

Primjer 6: Edvard Grieg: Koncert za klavir i orkestar u a-molu, op.16, 1. stavak: Allegro
molto moderato

Musical score for Example 6, measures 34-39. The score is written for piano and consists of two systems. The first system (measures 34-35) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 36-39) continues the melodic and accompanimental patterns, ending with a final chord in the bass clef.

Primjer 7: Edvard Grieg: Koncert za klavir i orkestar u a-molu, op.16, 1. stavak: Allegro
molto moderato

2.) Franz Liszt: *Totentanz*

Ova skladba ima posebni tretman. Radi se poglavito o manifestiranju gregorijanske melodije *Dies Irae* s uvodom i određenim dijelovima završne varijacije tog Lisztovog koncerta za klavir i orkestar. Kako bi se pojednostavio kontekst, a opet, dobio na dramatičnosti, umjesto izvornih varijacija na temu dobivamo prilagođeni aranžman Matta Dunkleyja. On temu tretira kao u popularnoj glazbi na četiri kitice s mostom (koristeći dio završne varijacije s glissandom prije code) i refrenom (koji se drugi put ponavlja dvaput) (vidi primjer 8). Za prijelaz koristi dio završne varijacije prije glissanda i silazni kromatski niz oktava iz code prije ponovnog izlaganja teme i spomenutog mosta za refren i izvornu codu koja počinje od kromatskog niza oktava s izvornom kadencom.

Primjer 8: Franz Liszt: *Totentanz*

This musical score is for Franz Liszt's *Totentanz*, measures 16 through 52. It is written for piano in a minor key. The score is presented in a grand staff format, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure numbers 16, 21, 25, 35, 41, 46, and 52 are clearly marked at the beginning of their respective systems. The music features a variety of textures and techniques, including:

- Measures 16-20: A steady bass line with chords in the left hand and a melodic line in the right hand.
- Measures 21-24: Triplet figures in the right hand over a simple bass line.
- Measures 25-34: A more complex texture with chords in the right hand and a rhythmic bass line.
- Measures 35-40: Rapid sixteenth-note passages in the right hand over a steady bass line.
- Measures 41-45: A section characterized by repeated glissando markings (marked 'gliss.') in both hands, creating a shimmering, ethereal effect.
- Measures 46-51: A section with a wavy, tremolo-like texture in the right hand and a steady bass line.
- Measures 52: A concluding passage with a melodic line in the right hand and a simple bass line.

3.) Camille Saint Sæens: *Karneval životinja: Marš lavova*

S obzirom da je ovaj stavak, kao i svi u cjelokupnoj skladbi, napisan za dva klavira i orkestar, klavirski aranžman preuzima klavirsku pratnju iz dionice prvog klavira dok gudači izlažu glavnu temu. Tu temu preuzima u oktavama iz razloga da upotpuni skladbu koja je u izvorniku sporija i kraća nego u njenoj obradi (vidi primjer 9).

Primjer 9: Camille Saint Sæens: *Karneval životinja: Marš lavova*



Kao i u izvorniku, skladba počinje brzim martellatom cijelih nota u šezdesetčetvrtinkama iz dijela *Andante maestoso*. Nakon njih slijedi silazni pa uzlazni glissando kroz dvo-takt kao priprema za izlaganje glavne teme u oktavama u violinskom ključu dok basov ključ koristi shemu akorda iz dionice prvog klavira. Nakon drugog ponavljanja teme dodan je jednotaktni posebno skladani prijelaz u osminskim triolama *g-b-h*, *g-cis-d*, *g-fis-g* i osminka *a* (vidi primjer 9, triole označene u crvenom kvadratnom okviru), koji će, gledajući izvornik, javiti i nakon kromatskih *martellata* u oktavama i akorda u drugom dijelu skladbe nakon glavne teme. Zatim se javlja još jedan posebno skladani dio koji podsjeća na glazbu s karnevala u trozvucima i ljestvičnim nizovima kao svojevrsno proširenje (vidi primjer 10).

Primjer 10: Camille Saint Sæens: Karneval životinja: Marš lavova



Međutim, nakon toga, primijenjena je novina koja je neuobičajena, ali s obzirom da se radi o obradi u kojoj je samostalnost koncepta dozvoljena. To je preuzimanje teme iz nekog drugog stavka iz opusa, u ovom slučaju prvih osam taktova iz 3. stavka *Brze životinje*. To se nalazi subdominatnom tonalitetu a-mola (d-molu) te u znatno sporijem tempu radi prilagodbe ustanovljenom tempu cijele skladbe (vidi primjer 11). Time na "lukav" način u kontekstu skladbe služi kao most za ponovnu manifestaciju glavne teme i već spomenutog prijelaza i četverotaktnog proširenja koji vode prividnom smirenju ugođaja s posebnim tretmanom teme (vidi primjer 12).

Primjer 11: Camille Saint Sæens: Karneval životinja: Marš lavova

The image displays a musical score for the 'March of the Lions' (Marš lavova) from Camille Saint-Saëns's 'Carnival of the Animals'. The score is presented in five systems, each consisting of a piano (piano) part and a celesta part. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs), while the celesta part is written in a single treble clef. The music is characterized by its rhythmic complexity and dynamic range, with the piano part often playing a steady, rhythmic accompaniment and the celesta part providing a melodic and harmonic counterpoint. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings, and is set against a light yellow background.

Primjer 12: Camille Saint Sæens: Karneval životinja: Marš lavova

The image displays a musical score for the 'March of the Lions' (Marš lavova) from Camille Saint Sæens' 'Carnival of the Animals'. The score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system continues the melodic line with more complex rhythmic patterns and chromatic movement. The third system features a melodic line with a 'rit' (ritardando) marking and a final cadence. The bass line throughout consists of chords and rhythmic accompaniment.

Nakon novog trotaktnog prijelaza koji potencira na posljednje izlaganje glavne teme, prijelaz i proširenje sada služe kao priprema za codu iz izvornika koja je aranžirana tako da se trotaktna melodija ne izlaže u oktavama već kao zasebni tonovi. Zatim dolazi do malog proširenja prije kromatskog *martellata* da bi skladba završila ne samo oktavom kao u izvorniku, nego i akordom a-mola kao kadenca (vidi primjer 13).

Primjer 13: Camille Saint Sæens: Karneval životinja: Marš lavova

The image displays a musical score for the 'March of the Lions' (Marš lavova) from Camille Saint-Saëns's 'Carnival of the Animals'. The score is presented in two systems, each with a piano (piano) and celesta (celesta) part. The piano part is written in the bass clef, and the celesta part is in the treble clef. The tempo is marked as $\text{♩} = 110$. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes, while the celesta part plays a melody with a similar rhythmic pattern. The score concludes with a final cadence in the piano part.

5. Zaključak

Iako dosad nije bilo detaljnijeg proučavanja ovog žanra koji se tek koherentno i suženo spominje u glazbenim časopisima, koji ga prate paralelno s popularnom i svjetovnom glazbom, želi se istaknuti da *crossover* glazbu klasično obrazovani glazbenici redovito izbjegavaju smatrajući ju manje vrijednom.

S obzirom da je klasična glazba sama po sebi jedinstvena i nema potrebe za ikakvim promjenama, mlađe generacije tragaju za novim poimanjem glazbe općenito i zbog toga su takve promjene na neki način opravdane, ma koliko god one bile protiv pravila. Ali uvijek postoje načini da se stvari nakon burnih promjena ustale i vrate svom izvorištu.

Ustanovljeno je isto tako da glazba ne treba biti jednolična i da uvijek traži od izvođača drukčije, no opet odmjereno postupanje i izlaganje glazbene materije u javnosti. Čak i ljudi koji su laici po pitanju znanja o glazbi svojom reakcijom na izvedbe mogu postaviti kriterije i, kao što neki umjetnici znaju reći, publika je najbolji kritičar.

6. Literatura

Snimke:

Frederic Chopin: *Etida u c-molu, op.10, br. 12, 'Revolucionarna'*,

Nikolaj Rimski-Korsakov: *Bumbarov let*, interludij iz opere *Bajka o caru Saltanu*,

Modest Petrovič Musgorski: *Slike s izložbe: IV. Byldo*,

Sergej Rahmanjinov: *Rapsodija na Paganinijevu temu*,

Pjotr Ilijič Čajkovski: *1. koncert za klavir i orkestar u b-molu, op. 23*,
3. stavak: Allegro con fuoco,

Pjotr Ilijič Čajkovski: *Dumka op. 59 (Prizori iz ruskog sela)*,

Ludwig van Beethoven: *Sonata u f-molu, 'Appassionata', op. 57*,
3. stavak: Allegro, ma non troppo

Edvard Grieg: *Koncert za klavir i orkestar u a-molu, op.16*,
1. stavak: Allegro molto moderato,

Johannes Brahms: *Sonata u f-molu, br.3, op. 5, 1. stavak: Allegro maestoso,*

Camille Saint Sæens: *Karneval životinja: Marš lavova, Akvarij i Labud,*

Franz Liszt: *Totentanz za klavir i orkestar,*

artdancemovies.com, ed. Música Classical Crossover (izdanje na španjolskom). 24.8.2015.

Hamberlin, Larry. "Introduction". Tin Pan Opera: Operatic Novelty Songs in the Ragtime Era (prvo izdanje). Oxford University Press. 21.1. 2011. str. 3

Autunnali, Melisanda Massei. Caruso: Lucio Dalla e Sorrento, il rock e i tenori (izdanje na talijanskom). Rim: Donzelli.2011. str. 4-5, 137

Greenwald, Helen M., ed. (2014). The Oxford Handbook of Opera. Oxford University Press. str. 674-5

www.vecernji.hr/enciklopedija/maksim-mrvica-18362

www.gangqinpu.com/html/27921.html

www.gangqinpu.com/html/28345.html

www.gangqinpu.com/html/28478.html