Postupak izrade klavirskih izvadaka pojedinih djela

Jelaska, Olja

Master's thesis / Diplomski rad

1992

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

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:116:417533

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-10**

Repository / Repozitorij:

Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA

KNJIŽNICA
MUZIČKE AKADEMIJE U ZAGREBU
Broj: 1418

MUZIČKA AKADEMIJA SVEUČILIŠTA U ZAGREBU

ODJEL ZA KOMPOZICIJU I GLAZBENU TEORIJU

TEORETSKO NASTAVNIČKI SMJER

POSTUPAK IZRADE KLAVIRSKIH IZVADAKA POJEDINIH DJELA OD BAROKA DO XX. STOLJEĆA

MENTOR: prof. ŽELJKO BRKANOVIĆ

JELASKA OLJA

Zagreb, studeni 1992.

SADRŽAJ:

Stranica

-UVOD.....1

-Važnije bilješke pri postupku izrade klavirskih izvadaka

-G. F. Handel: CONCERTO GROSSO op. 6, br. VI, g-mol.....3

-W. A. Mozart: SINFONIE D-dur, K. V. 504.....10

-F. Mendelssohn-Bartholdy: FUNF ORCHESTERSTUCKE aus der musik zum SOMMERNACHTSTRAUM, op. 61.....16

-J. Brahms: SYMPHONIE No. 1, c-mol, op. 68.....20

-B. Bartok: TANZ-SUITE.....23

-I. Stravinski: OEDIPUS REX.....27

-ZAKLJUČAK.....32

-LITERATURA.....33

UVOD

Izrada klavirskih izvadaka, kao izbor teme za diplomski rad, rezultat je mog zanimanja za kolegij "Sviranje s lista" tijekom treće i četvrte godine studija. Budući da je samo sviranje partitura svojevrsna improvizacija klavirskog izvatka, zanimao me način adaptacije kao naosjetljivije faze koja pokreće odabiranje najboljeg rješenja iz većeg broja dobrih kombinacija. Određenih pravila pri izradi klavirskih izvadaka nema te sam se u svom radu najviše koristila brojnim preslušavanjima zvučnih snimaka partitura koje sam aranžirala. Trebalo je pronaći najoptimalnije rješenje u odnosu na instrumentaciju, usporediti ga s identičnim situacijama, kontrontirati cijele odlomke i tako u konačnom rješenju uzeti u obzir sve elemente dotične forme, precizne dinamike i traziranja. Mnogi od ovih elemenata ne mogu se naznačiti kod sviranja partitura, jer se tu odluke donose trenutačno.
Prilikom odabira partitura, izbor sam vršila između djela različitih stilskih razdoblja, a neka sam od njih svirala u okviru kolegija "Sviranje s lista". Tako sam aranžirala pojedine stavke djela Handela, Mozarta, Mendelssohna, Brahmsa, Bartoka i Stravinskog. Između ovih kompozitora izostavila sam Beethovena iz dva razloga. Prvi razlog je taj što bi se u konstrukciji jedne takve partiture, pri aranžiranju, ponavljalo već rečeno za Mozarta i Mendelssohna. Drugi je razlog, što je većina simfonijskih djela već TOG AUTORA klavirski obrađena te se uglavnom te partiture, zbog klasične primjene klavirskog izvatka, sviraju a vista. Osim toga tu su i vrlo razvijene Lisztove transkripcije svih 9 Beethovenovih

simfonija kao i mnoge druge obrade i parafraze 2 i 4-ručno, no tu je riječ o tipično koncertantnoj literaturi.

Prvobitno je klavirski izvadak imao posebnu ulogu u kućnom muziciranju te tako postao vrlo važno sredstvo u popularizaciji muzike velikih ansambala. Naročito je služio, kao lakša varijanta instrumentalne ili vokalno-instrumentalne partiture, dirigentima prilikom korepeticije određenih djela, tj. uvježbavanja profesionalnih ansambala i muzičara. Tako nastaju neophodni klavirski izvaci opera, kantata, oratorija, misa i ostalih vokalno-instrumentalnih djela. Podjednako su za studiranje potrebni klavirski izvaci koncertantne muzike. Klavirski izvaci popularnih opera, gdje je vokalni part unesen u klavirsku fakturu, namijenjeni su kućnom muziciranju. Klavirski izvaci namijenjeni profesionalnom radu imaju, pored klavirske dionice u kojoj je sadržana materija orkestra, još i dionice vokalnih solista i zbora poredane onako kako je to učinjeno u partituri. Budući da je tema moje diplomske radnje više praktičan rad, izostavila sam duži povijesni aspekt nastanka i razvoja klavirskog izvatka kao i harmonijsko-formalnu analizu partitura.

Važnije bilješke pri postupku izrade klavirskih izvadaka

HANDEL: Concerto grosso op. 6, br. VI, g-mol

Na samom početku izrade klavirskog izvatka Handelovog "Concerta grossa" uzela sam u obzir da je riječ o baroknom koncertu sasvim osobinama u odnosu na stil, tretman concertina, odnosno solista, formu, instrumentaciju, virtuozitet, primjenu harmonijskih i kontrapunktskih elemenata kao i dinamike.

Navest ću neke karakteristike baroka koje su pri aranžiranju ove partiture odražavale stil samog djela.

Melodija baroka je asimetrična, ne podliježe periodičkoj zaokruženosti niti pravilnostima metričke okosnice. Naglašena je primjena sekvenci i motoričnosti. Dinamika sadrži oštre prijelaze s jedne dinamičke plohe na njoj suprotnu. Jedna od karakteristika jest i basso continuo, što označava uobičajeni barokni način pratnje, tj. stanovit način harmonijske podloge.

Concerto grosso, kao princip orkestracije, postojao je u nizu vokalnoinstrumentalnih i instrumentalnih kompozicija renesanse i baroka. Odnos tutti-solo zasniva se na dobivanju kontrastnog odnosa zvuka, više u stavcima bržeg tempa, dok su lagani stavci imali uvodni karakter, s francuskim punktiranim ritmovima*, ili su bili prijelaznog karaktera.

Karakteristično je da suprotstavljanje concerta grossa i concertina uzrokuje niz različitih efekata i nijansi u odnosu na dinamiku i različitu zvukovnu gustoću. Zbog toga je kod izrade klavirskih izvadaka trebalo različitom gustoćom

* Roksanda Pejović:"Barokni koncert", str. 35.

klavirskog sloga istaknuti nastupe concertina i tuttia.

Handel u concertu grossu br. VI, g-mol, koristi concertino sastavljen od 2 violine i violoncella, no ne koristi ga stalno u svim stavcima. U četvrtom stavku ističe solo violinu.

Finale ovog concerta grossa nije bio posebno zanimljiv za izradu klavirskog izvatka, budući da bih u njemu koristila postupke koje sam koristila u prethodnim stavcima. Iz tog sam ga razloga izostavila.

I. LARGO AFFETTUOSO

Izrada ovog stavka predstavljala je, na stanovit način, doslovno prenošenje partiture u klavirski izvadak, uz određene redukcije. Izmjenjivanje concertina i tuttia istaknula sam tako što sam se uglavnom koristila troglasnim i četveroglasnim slogom (pr. 10.t.-13.t., 14.t.): troglasnim kod concertina, a četveroglasnim kod nastupa tuttia. Budući da se kod concertina radi o troglasju, doslovno sam prenijela notni tekst, dok je kod tuttia trebalo povremeno reducirati neke linije.

(49.t.-58.t.) Karakteristično je da sam 2 unutarnje dionice prvo zapisala u 2 sistema: gornju unutarnju u gornjem sistemu, a donju unutarnju u donjem sistemu. U konačnoj verziji odlučila sam se za drugačiji zapis. Iako se radi o dubokim tonovima u violinskom ključu, tri gornje linije zapisala sam u gornjem sistemu, za desnu ruku, vodeći se pritom principom klavirske tehnike, a ne principom vođenja harmonijskih progresija.

II. A TEMPO GIUSTO

Drugi je stavak fuga u 3 glasa. Temu prvo donose prve, a zatim druge violine i na kraju basovi instrumenti.

Liniju viole reducirala sam od 11. takta (osim kod posljednjeg javljanja teme). Zbog polifonog tkiva linije se nisu mogle reducirati tek povremeno i mjestimice jer se u fugi one moraju dosljedno voditi.

(25.t-26.t.) Dionica druge violine ima na prvom dijelu takta punktirani ton i osminku "a" (♩. ♪). Budući da bi takav ritam otežavao, tj. usporavao tok fuge i njezin osminski protok, odlučila sam se kod aranžiranja za produženo trajanje istog tona u polovinku. Isto je i u sljedećem taktu gdje druga violina ima skok za oktavu na 4. dobi takta (ritam = ♩♪ ♩), gdje sam polovinki ("d"2) produžila trajanje za još jednu četvrtinu (♩.), reducirajući skok za oktavu. Sve te intervencije učinjene su u prvom redu zbog spretnosti sviranja, vodeći računa da se tematski materijal nije narušio.

(29.t.-35.t.) Kod nastupa samo prvih i drugih violina donju sam liniju zapisala u donjem sistemu u violinskom ključu na način koji je primjeren zapisivanju klavirske dionice.

(35.t.-40.t.) Kod posljednjeg javljanja teme u basovim instrumentima uvodim i četvrti glas (dionica viole), ali ne kontinuirano, budući da je to završni dio koji zahtijeva gušći klavirski slog i dinamičku pojačanost.

U kratkom Adagiu, koji priprema Musette, doslovno sam prenijela sve dionice u četveroglasni slog klavirskog izvatka.

III. MUSETTE

Larghetto

Musette, koja predstavlja centralni stavak koncerta, trodijelne je forme. Sadrži kombinacije tutti-solo odlomaka, ali bez dodjeljivanja određenog značajnijeg ili manje značajnog materijala concertinu ili tuttiu.

Karakteristične su bordunske tj. orgelpunktske harmonije. Oba klavirska sistema na samom početku zapisala sam u F-ključu, na način koji odgovara klavirskom zapisu. (3.t.-4.t.) Karakteristični motiv u paralelnim tercama i u ritmu šesnaestinki ( ), aranžirala sam u klavirskom izvatku tako da sam izostavila drugu paralelnu tercu ( ), tako da je izvođenje tog brzog ukrasa olakšano.

(Isto i u 9., 10., 45., 46., 47., 48., 128., 129., 130., 131.t.)

U nastavku sam se koristila troglasnim slogom reducirajući mjestimice dionicu viole ili 2. violine. (15.t.-19.t.) Nastupe concertina dosljedno sam prenijela iz partiture u klavirski izvadak. (Isto i u 25.-29.t.) (35.t.-37.t.) Paralelne pomake u tercama 1. i 2. violina nisam reducirala, budući da ne predstavljaju tehnički problem pri sviranju. Ali paralelne pomake u 37. i 38. taktu u klavirski sam izvadak prenijela

kao "nepotpune" paralelne, na laku dobu izostavljene, terce, jer se nalaze u osminskom protoku.

(49.t-57.t) Dosljedno sam u klavirski izvadak prenijela paralelne terce koje sviraju violine iz concertina (t. 49., 51., 53., 55.) te ostale paralelne terce (t. 54. i 56.), dok sam paralelne sekste (t. 50. i 52.) koristila kao "nepotpune" sekste, koristeći ih samo na naglašenim dijelovima doba. (Isto i u t. 132.-140.)

(58.t.) Zanimljivo je da, iako je linija 2. violine istaknuta, osminski pomak na 2. dobi takta nisam prenijela i u klavirski izvadak. On je djelimice sporedan u odnosu na punktirani ritam 1. violine, a koji bi ovaj poremetio. (Isto je u 141.t., a obrnuto u 62. i 145. t.)

(65.t.) Punktirani ritam i ovdje je naglašeniji od osminskog pomaka koji je sporedan, iako nastupa kao novi ritam u sljedećim taktovima te ga zapisujem u gornjoj dionici. (Slično je u t. 69., 148., 152.)

Nova tematika koja počinje u 81. taktu donosi uglavnom neprekidni protok šesnaestina koje sam u klavirski izvadak prenijela doslovno.

(96.t.-100.t.) Dionicu 1. violina transponirala sam za oktavu niže zbog toga što je na taj način omogućen nesmetan tok šesnaestina. Iz tog su razloga u 99.t. kao posljedica transpozicije proizašle paralelne sekste umjesto paralelnih terca. (Slično i u 102.-104.t. i 109.t., transpozicija 2. violina.)

(120.t.-123.t.) Transpoziciju za oktavu niže upotrijebila sam kod dionica 1. violina, ali transpozicija prestaje na 2. dobi 123. takta gdje se ta linija prebacuje u svoj realni zvuk. Time sam zadržala šesnaestinsku pulsaciju u desnoj ruci, koja je ionako tehnički spretnija, dok se u lijevoj izlaže tema.

(124.t.-125.t.) Prilikom pojave male kode šesnaestinska pulsacija prestaje i kako započinje primarna tematika stavka, doslovno prenosim materijal kao i na početku.

IV. ALLEGRO

U tretmanu instrumenata iz concertina u Allegru nastaju epizode u kojima se kao solist javlja isključivo prva koncertantna violina, tako da stavak čak katkad djeluje kao solistički koncert. Koncertantna violina vrlo često jedina doslovno provodi šesnaestinsku pulsaciju i kod nje je tematsko-motivička struktura stalno prisutna. Izrada klavirskog izvatka Allegra predstavljala je stoga doslovno prenošenje dionice 1. koncertne violine iz partiture u klavirski izvadak. Doslovno je prenošena i basova dionica, dok su unutarnje dionice kombinirane, ovisno o gustoći nastupa instrumenata.

(2.t.-4.t.) Paralelne pomake u dionicama 1. i 2. violina tretirala sam kao "nepotpune" terce, slično kao i u prethodnim stavcima. (Slično u t. 46., 47., 48.)

(9.t.-10.t.) Rastavljene akorde koje donose koncertantne violine prebacujem iz gornjeg sistema u donji na mjestima gdje je prijelaz najprikladniji.

(19.t.-20.t.) Pored 1. i 2. koncertantne violine, koje imaju šesnaestinsku figuru, u klavirskom sam izvatku kombinirala liniju 2. violina s dionicom basovih instrumenata tako da sam ispunila basovu liniju, a i osminski protok u liniji 2. violina.

(21.t.-35.t.) Prva koncertantna violina nastupa kao solistički instrument. Ostali instrumenti imaju akordičku pratnju te sam u klavirskom izvatku akorde formirala tako da sam basov ton zadržala u realnim lagama, a neke gornje tonove transponirala sam za oktavu niže.

(35.t.-37.t.) Karakterističan je način na koji sam osminski pomak 2. violina, nasuprot dionica 1. violina i basove dionice, prenijela u klavirski izvadak zajedno sa šesnaestinskim protokom 1. violina. Zapravo je ovdje primijenjen postupak asimilacije tutti violina. (Slično i u t. 54., 55., 73., 74., 75.)

(81.t.-82.t.) Liniju 2. violine, zbog punoće klavirskog sloga u tuttiu, transponirala sam za oktavu niže, na prvim dobama takta. (Slično i na početku 1.t.)

MOZART: Simfonija D-dur, K.V. 504 (PRAŠKA), I stavak

Prvi stavak Mozartove D-dur simfonije predstavljao je nešto drugačiji pristup izradi klavirskog izvatka nego Handelov Concerto grosso. Već s obzirom na to da se radi o većem orkestru koji uključuje 2 flaute, 2 oboe, 2 fagota, 2 horne, 2 trombe, timpane i gudački orkestar, trebalo je više puta preslušati zvučne snimke različitih izvođača i pronalaziti najbolja rješenja za određene situacije u partituri. Zbog sastava orkestra isto je tako trebalo paziti kako bi gustoća klavirskog sloga odgovarala zvučnoj slici partiture.

(32.t.) Mozarovu D-dur simfoniju izabrala sam kao primjer izrade klavirskog izvatka jedne klasične orkestralne partiture.

Allegru prethodi uvod, gdje se nakon samog početka (4.-6.t.) nalaze akordi postavljeni u gudačima i duhačima, a zatim odvojeno u gudačima i duhačima. S obzirom na to, u klavirskom sam izvatku akord postavljala četveroglasno, odnosno troglasno, tj. kad je tutti akord, on je postavljen četveroglasno, a kad je u kombinaciji s gudačima ili duhačima, onda je troglasno postavljen.

(14.t.) Za situaciju koja je nastupila u 14. taktu postojala su 2 rješenja. Prvo rješenje bilo bi da se fagot transponira za oktavu više i tako istodobno zadrži trajanje drvenih duhača, nakon čega slijedi nastup violina. Drugo rješenje je da se fagot zadrži u realnoj oktavi, a trajanje flauta i oboa skrati kako bi se donio nastup violina. Iako su oba rješenja

prihvatljiva, odlučila sam se za drugo, budući da se drugi akord (u istom taktu), po uzoru na prijašnje, doživljava kao "rješenje".

(16., 18., 20., 22., 24., 26.t.) Ritam timpana u ovim je taktovima istaknut te sam ga aranžirala u klavirskom izvatku, ali za oktavu više. Iznimka je 20.t., gdje sam dionicu timpana transponirala dvostruko više, budući da transpozicija za 1 oktavu nije odgovarala tehnici sviranja klavira, a željela sam istaknuti njegov karakterističan ritam. U istim taktovima transponirala sam i akorde u drvenim duhačima te ih tako prilagodila klavirskom slogu.

(32.t.) Kao basovu dionicu izdvojila sam liniju fagota s naizmjeničnim nastupima 1. i 2. violina, reducirajući ostale dionice.

Allegro po svom formalnom karakteru odgovara sonatnom obliku. Sadrži ekspoziciju (37.t.) s prvom temom u osnovnom tonalitetu (D-dur), drugom temom (97.t.) u dominantnom tonalitetu (A-dur), zatim provedbu u kojoj se izlaže materijal 1. i 2. teme (143.-208.t.) te reprizu od 208. takta u kojoj je druga tema (244.t.) eksponirana u osnovnom D-dur tonalitetu.

(44.t.) U ovoj situaciji podjednako mi se učinio bitnim oktavni skok u fagotima i hornama u polovinkama i četvrtinska pulsacija trompeta i timpana, pa sam kod aranžiranja nastojala zadržati oktavni skok, a i pulsaciju četvrtinki. To je realizirano tako da oktavni skok fagota i horna dobije pulsaciju četvrtinki.

(49.t.) Završetak teme, koju donosi oboa, prekidam u klavirskom izvatku, budući da je istaknutija osminska pulsacija teme kod prvih violina. (Slično u 75.t.)

(63.t.-68.t.) Ovdje je u donjoj liniji klavirskog izvatka sublimirana vrlo interesantna motivička obrada drvenih i limenih duhača koja je u partituri u razmaku od 3 oktave. Osnovna linija gudača zadržana je u gornjoj liniji klavirskog izvatka.

(79.t.-80.t.) Dionicu 2. violine sam u klavirskom izvatku minimalno modificirala, što se uglavnom odnosi na ritam kako bi brzi osminski protok violina i violoncella bio neometan i prilagodljiv tehnici sviranja klavira (npr. umjesto ritma upotrijebljen ritam).

Iz modela sekvence koja počinje u 81. taktu, koristim u klavirskom izvatku dionicu 1. violine te dionicu violoncella i contrabassa. U sljedećem, 82., taktu koristim dionicu 2. violine i dionicu 1. violine te tako naizmjence. Uvijek sam zadržavala osminski protok i tok osmina s pauzama, dok sam harmonijsku dopunu reducirala. (Isto i u 228.-235.t.)

(105.t.-109.t.) Kod preslušavanja više snimaka uočila sam da u klavirski izvadak treba unijeti karakteristične linije fagota te sam kod aranžiranja koristila "nepotpune" sekste na način koji je omogućavao lako izvođenje s obzirom na tempo. Paralelne terce prenosila sam dosljedno jer nisu predstavljale takav tehnički problem: (Isto i u 111.t.-115.t., 252.t.-264.t.)

(110.t.-111.t.) Primijenjujući logiku vođenja dionica, kod aranžiranja situacije u 110. i 111. taktu prvo sam liniju flaute i oboe riješila za oktavu niže, ali

zbog zanimljive instrumentacije kod Mozarta, koji upravo namjerno koristi flautu i obou u tim lagama (za oktavu više), odlučila sam se ipak za originalno rješenje. Tako je nastupio skok koji zbog karakteristike adekvatne instrumentacije nisam mogla izbjeći. (Isto i u 257.t.-258.t.)

(122.t.) Brzi protok šesnaestina zahtijevao je da u klavirskom izvatku skratim posljednju četvrtinu iz dionice 1. violine. U sljedećem taktu tu istu liniju 1. violine dvostruko transponiram kako bih zadržala važni element sinkope.

(129.t.) Repetirani ton zadržala sam samo u 1. taktu radi prisutnosti timpana, a već u sljedećem taktu (130.t.-133.t.) koristim naizmjenični udar u oktavi, dionice vcella i cbassa. (Isto i u 128.t., 135.t.) Nagsličan način tretiram i dvoglasje u lijevoj ruci (133.t.-134.t., 282.t.-289.t.).

PROVEDBA

(143.t.-148.t., 151.t.-162.t.) Prilikom izrade klavirskog izvatka uvijek sam dosljedno zadržavala karakteristični oktavni skok.

(146.t.) Dionica 2. violine ima oktavni skok u polovinkama, ali zbog četvrtinskog skoka na donju oktavu u vcellima i cbassima trebalo je skratiti prvu polovinu.

(162.t.-165.t.) U modelu sekvence transponirala sam liniju 2. violine, viole i vcella za oktavu niže, ali samo u 1. taktu. Premještanje lijeve ruke u realnu lagu

dovelo bi do usporavanja tempa, a na ovaj sam način ipak zadržala dijalog između 1. i 2. violina u njihovu šesnaestinskom toku.

(189.t.-193.t.) Karakteristični sinkopirani ritam postavila sam u gornjem sistemu nasuprot kontraritmu u donjem sistemu. Na taj način se olakša izvođenje dva različita ritma. Treći ritam donose flaute i oboe. Prvi ritmički predložak u 191. taktu prebacila sam u donji sistem kako bi se do novog ritmičkog obrasca u 192. taktu sinkopirani ritam i ritam 2. violina i viola oblikovali u izvođenju iste ruke.

(197.t.) Karakteristični motiv koji donosi flauta trebalo je transponirati za oktavu niže kako bi se istodobno mogao nastaviti osminski protok 1. violina.

(205.t.) Kod silaznih tonova, pred reprizu, postojala je mogućnost da u klavirskom izvatku koristim gornju liniju 1. flaute. U tom bi slučaju bio velik razmak (terce u razmaku preko 2 oktave) koji ne bi odgovarao pravom karakteru. Zbog toga sam pri aranžiranju koristila liniju 1. violina i liniju 2. fagota u paralelnim decimama.

REPRIZA

U reprizi se većina situacija ponavlja na isti ili sličan način.

(262.t.-263.t.) Dionice oboe transponirala sam za oktavu niže, budući da su istodobno u istoj realnoj lagi dionice violina.

(290.t.-294.t.) Budući da sam u klavirskom izvatku morala istodobrno aranžirati temu u basu i temu u drvenim duhačima, a isto je tako važan i repetirani ton u 1. i 2. violinama, kombinirala sam naizmjenični udar u desnoj ruci od repetiranih tonova 1. i 2. violina s tonovima drvenih duhača (tonovi 2. flaute).

MENDELSSOHN-BARTOLDY: "San ivanjske noći", op. 61., br. 1, Scherzo

Dok je kod Handela trebalo istaknuti polifonijsku liniju, kod Mozarta karakter jednog klasičnog stavka s većim orkestrom nego kod Handela, kod prvog stavka Mendelssohnovog "San ivanjske noći" trebalo je istaknuti karakter jedne virtuoznije partiture iz ranog glazbenog romantizma.

Naziv scherzo (tal. šala) susreće se još u Bachovu razdoblju kao oznaka za komad veselog karaktera, ali današnji je smisao dobio tek u Beethovenovo doba. Otad se scherzom naziva brzi stavak sonate ili simfonije koji se razvio iz menueta i zauzeo njegovo mjesto. U scherzu je jedinica brojanja cijeli tročetvrtinski takt, ali kod skladatelja romantizma i XX. stoljeća mogu se naći scherza i u parnoj mjeri. Karakteristike scherza su stalni pokret (najčešći osnovni ritmički puls predstavljaju četvrtine staccato), isprekidanost melodijske linije krupnim skokovima, nagli dinamički kontrasti, neočekivani akcenti i sinkope. Osim u okviru sonate, simfonije i drugih odgovarajućih oblika, scherzo se od romantizma javlja i kao samostalna kompozicija.

Scherzo iz glazbe za Shakespearov "San ivanjske noći" donosi na početku temu koja će se tokom stavka više puta pojaviti. Između tih nastupa donesene su epizode u kojima se izlaže slična tematika ili se varirano donose motivi iz početne teme s karakterističnim ritmom ( ). Dionica flaute je, od 339.t. do kraja, istaknuta pored linija ostalih dionica. Ona se u svom variranom protoku pri samom kraju stavka doima kao završna kadenca solističkog koncerta koja želi održati već naznačenu pulsaciju i pridonijeti briljantnom kraju stavka.

Jedan od najvažnijih postupaka kojim sam se koristila prilikom aranžiranja Scherza jest redukcija. Prvi razlog reduciranja sam dionica jest brzi tempo, a drugi taj što sam nastojala zadržati protok osmina i šesnaestina.

(1.t.-4.t.) Način na koji sam aranžirala sam početak Scherza dosljedno sam provodila u svim istim ili sličnim situacijama tokom stavka. U gornjem sistemu prenijela sam iz partiture u klavirski izvadak paralelne terce, dok sam paralelne sekste donosila kao "nepotpune". U lijevoj ruci rastavila sam dionicu fagota u naizmjenični udar kao tehnički izvedivo rješenje u brzom tempu. (Isto i slično u 17.-21., 99.-103., 107.-111., 258.-262., 266.-270.t.)

(8.t. i 15.t.) Dionicu 2. klarineta samo sam naznačila s prve tri šesnaestine, dok sam dionicu 1. klarineta dosljedno prenijela. (Isto i 114.t. i 156.t.)

(17.t.) Volumen cijelog orkestra ostvarila sam prebacivanjem dionice viole za oktavu niže u kombinaciji s linijom violoncella. Time sam ostvarila potpuno različitu tonsku sliku karakterističnu za tutti situaciju, za razliku od početka kad kompozicija započinje samo drvenim duhačima.

(27.t.) U dionici flaute i 1. violina isti osminski pomak nalazi se u razmaku oktave. U klavirskom izvatku zadržala sam samo onaj u 1. violinama, dok sam iznad njega donijela motiv (dionica oboe i 2. violina) koji je istaknutiji.

(42.t.-47.t.) Trilere je u brzom tempu nemoguće izvesti, ali zato sam, poštujući fraziranje, prenijela oznake načina izvođenja staccata i lukove. (Slično u 289.t.-293.t.)

(49.t.-55.t.) Brzi šesnaestinski protok u dionicama violina zadržala sam u desnoj ruci, dok sam dionice flaute i oboe transponirala za 2, tj. 1 oktavu.

(55.t. i 63.t.) Appogiaturu u 55. taktu, koja se nalazi u dionici violina i za oktavu više u dionici flaute, zadržala sam samo u 1 dionici (violina). Kod iste appogiature u mn. gušćoj instrumentaciji u 63.t. (flauta, oboa, fagot), u 2 oktave, primjenjujem oktavu u desnoj ruci.

(71.t.-93.t.) Akorde u drvenim duhačima reducirala sam kako bi brzi šesnaestinski protok u gudačima bio virtuozniji te kako bi se postigla lakoća karaktera. Basovu dionicu kombinirala sam linijom 2. fagota i cbassa. (Slično u 188.t.-210.t., 297.t.-323.t.)

(115.t.-126.t.) Ton "a" instrumentiran u 3 oktave (FL., OB., CL., FG., COR., TROMP.) reducirala sam na 2 oktave i zadržala osminski i šesnaestinski puls u basovim dionicama. Kod slične situacije u 137.t.-149.t., iako je u partituri izdržan u 2 oktave ton "d" (FL., OB., CL., FG., COR., TROMP.), u klavirskom izvatku nisam analogno prethodnoj situaciji reducirala 1 oktavu. Zadržala sam 2 oktave zbog toga što se u orkestraciji ove situacije javljaju timpani te sve ima tendenciju krešenda. (Sl. u 159.t.-170.t.)

(171.t.-182.t.) Dominantni ritmički motiv ( ) zadržala sam u obje ruke. Tako je akcentuiran ritam koji sam u lijevoj ruci realizirala naizmjeničnim udarom. Kod slične situacije u 220.t.-246.t., karakteristični ritam preuzela sam iz linije vcella i timpana naizmjenično. (Sl. u 274.t.-279.t., 282.t.-287.t.)

(222.t.) Kao na početku, paralelne terce donosim dosljedno, ali u 224.t. odustala sam od te prakse zbog različitih pozicija koje su drugi put teže izvedive. (Isto u 232.t.)

(238.t.-239.t.) S obzirom na šesnaestinske prohode i sostenuto karakterističan ritam, reducirala sam relativno bitan motiv ( ) koji se imitira u drvenim duhačima. U protivnom bih narušila istu ritmičku pulsaciju samoga stavka. (Isto u 242.t., 243.t.)

(245.t.-251.t.) Ovdje sam kod aranžiranja istaknula motiv koji je prije bio reduciran zbog toga što u lijevoj ruci koristim šesnaestinski protok kao kombinaciju harmonijskih elemenata dionica 1. violina i viola.

(270.t.-273.t.) Dominantni repetirani ton u violinama preradila sam kao ležeći ton u obje ruke. Ispod ležećih tonova koristila sam dionice 2. flaute i 2. fagota, budući da njihove pozicije odgovaraju tehnici sviranja kod istodobnog trajanja ležećeg tona.

(293.t.-295.t.) Ritam drvenih duhača kao treći element zaustavio bi šesnaestinski prohod, pa sam ga reducirala. Ipak, da bi ta linija bila donekle prisutna, zadržala sam njihov ritam u 295. taktu.

(345.t.-348.t.) U lijevoj ruci zadržala sam osminski puls 1. violina transponiran za oktavu niže. Isto je i od 353. do 359. takta, ali tada se osminski puls iz 1. violina nadovezuje na isti pomak u dionici oboe. (Sl. u 363.t.-367.t.)

J. BRAHMS: Simfonija br. 1, c-mol, II. stavak (Andante sostenuto)

Drugi stavak Brahmsove simfonije, kao tip kasnoromantične partiture, zahtijevao je kod izrade klavirskog izvatka daleko gušći klavirski slog nego kod prijašnjih partitura, što je uslovljeno većim sastavom orkestra. I dok je Scherzo iz Mendelssohnova "Snivanjske noći" primjer ranoromantičnog djela kod kojeg je lakoća karaktera čak bliža klasici, brojnatave, udvostručenja, tj. oktaviranja u Brahmsovu 2. stavku 1. simfonije bila su odraz gusto prožetog tkiva jednog kasnoromantičnog djela.

Na početku prvu temu donose violine (1.t.-16.t.) s udvostručenjem u oktavi u fagotu samo prva 4 takta. Druga tema povjerena je dionici oboe (16.t.-27.t.) s nastavkom u gudačima. Violine dosljedno donose nastup treće teme (27.t.-39.t.) na koju se nadovezuje i četvrta tema, najprije u dionici oboe u 39. taktu, a kasnije i u dionici klarineta (od 42.t.). Početak četvrte teme nalazi se u gudačima u 53. taktu. U nastavku se ponovno izlaže prva tema (67.t.), ali se elementi 1. teme koriste i varirano. Nastup 2. teme (90.t.) ima violina solo, a oboa i horna u donjoj oktavi.

(11.t.-13.t.) Nastup drvenih duhača kao podebljanje linije 1. violina aranžirala sam u tzv. "idealnim" linijama, tj. registrima. Budući da su posrijedi terce u različitim oktavama (flaute, klarineti, fagoti), koristila sam, u širokom slogu, gornju oktavu i gornju tercu (dionice 1. i 2. flaute te 1. klarineta). Drugi registri ne bi odgovarali karakteru: donji registri bili bi torsirani, a gornji prenapregnuti. U klasici i romantici se terce u razmaku od 1 ili 2 oktave najčešće aranžiraju korištenjem 1 oktave i unutarnje terce. Tokom stavka

dosljedno sam se koristila ovim principom. (Isto u 53.t., slično u 56.t. i 104.t.)

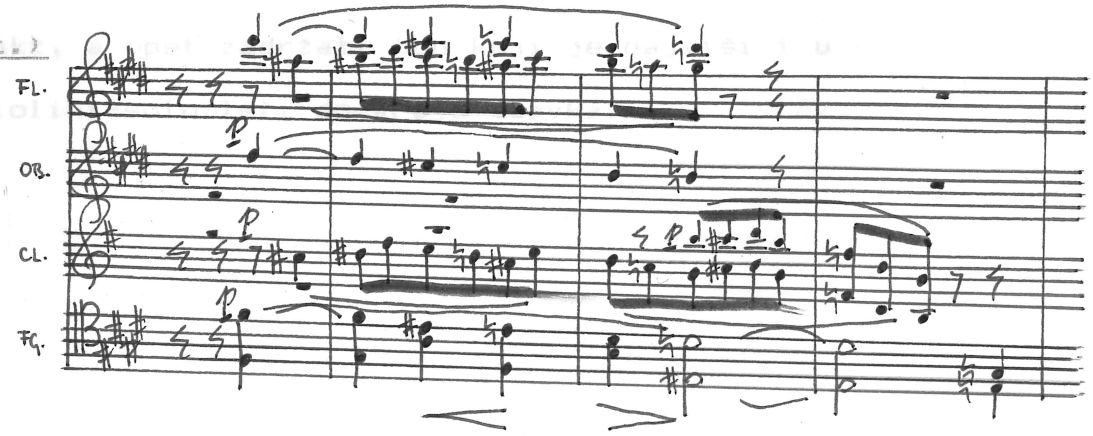
(22.t.-24.t.) S obzirom na uvođenje dionica violina, vcella i cbassa, u crescendu kod gudača, u osnovnoj ideji bila je oktava s 1. i 2. violinama. No u konačnoj verziji odlučila sam se za reduciranje oktave te sam koristila samo liniju vcella. (Slično u 53.t.-56.t.)

(53.t.-54.t.) Oktave u svim duhačima, u razmaku od 3 oktave, aranžirala sam s jednom oktavom, i to gornjom, koja sublimira alikvotne tonove ostalih oktava.

(61.t.-62.t.) U šesnaestinskom prohodu koji se na način imitacije premješta iz flauta i oboa u dionice gudača, pa na klarinet i fagot i opet u gudače, zbog ekspresije dinamičkog popuštanja i spretnoće sviranja reducirala sam srednji glas.

(66.t.-69.t.) U ovoj situaciji se provodi tip variranja kod gudača, tako da violine i viole imaju osminski tok, dok dionica vcella ima triolski protok u pizzicatu. Iako drveni duhači donose temu, ona je u drugom planu, a sve zbog ritmičkog nemira u gudačkim dionicama postignut odnosom osmina i triola. U klavirskom izvatku taj sam problem riješila osminskim pomakom i temom u desnoj ruci, dok je lijeva ruka isključivo zabavljena triolama koje se izvode staccato načinom izvođenja. (Slično u 91.t.-99.t.)

(84.t.-88.t.)



Kod nastupa drvenih duhača u oktavama prvo rješenje bilo je koristiti samo dionice 1. i 2. flaute što bi bilo bliže zvučnoj ideji. No u konačnom rješenju upravo oktave odvajaju nastupe flaute, oboe, klarineta, fagota od nastupa klarineta u oktavi što se uočava prestankom tih prvih oktava.

(90.t.-99.t.) Instrumentacija druge teme u intervalu oktave zanimljiva je zato što je gornji ton oktave povjeren violini-solo, a donji tonovi oboi i horni. Oktavno sviranje u nekoj drugoj situaciji predstavljalo bi nagomilavanje zvuka. Ovdje to nije slučaj zbog toga što oktava u nižoj dionici oboe i horne amalgamira alikvotne tonove violine-solo koja u svojoj ekspresiji zato dolazi do izražaja.

(117.t.-121.t.) U ponovnom nastupu solo-violine, ali u oktavi s ostalim violinama, nisam liniju solista aranžirala u oktavi kao prethodno, zato što nije bilo potrebno potencirati alikvotne tonove iste boje (u ovom slučaju violina), što nipošto nije bilo u prethodnom slučaju kad je baza solo-violine bio isti materijal u razmaku oktave kod oboa i horna.

(126.t.-128.t.) Posljednji ton solo-violine vezan je ligaturom kroz sva tri takta. Prekid za posljednji takt ostvarila sam zato kod dionica ostalih gudača. Uputno je upotrijebiti tzv. polupedal i njime odvojiti zadnji takt, a opet zadržati ton koji je najviši i u stavku violini-solo leži do kraja stavka.

B. BARTOK: "Plesna suita", I. i II. stavak

Prilikom odabira partitura za izradu klavirskih izvadaka između ostalih odlučila sam se i za 1. i 2. stavak Bartokove "Plesne suite". Razlog je bio taj što sam za razliku od predhodnih izvadaka ovdje trebala istaknuti ritmičku komponentu često potpomognutu udaraljkama, kao i klavir tretiran kao udaraljka. Preslušavajući snimke stavaka, uočavala sam bitne linije vrlo bogatog instrumentarija koje sam aranžirala istodobno s ritmom koji je bio u osnovi svake linije.
U prvom stavku osnovna tematska misao karakteristična po svojim sekundarnim pomacima donosi se u fagotima (1.t.-9.t.). Nakon prijelaza donesenog u gudačima i klavirskoj dionici ponovno slijedi osnovna ideja u fagotima (15.t.-25.t.), ali podvostručena u intervalu oktave. Sličan prijelaz nalazi se i pred trećim nastupom teme u fagotu (30.t.-42.t.). Novu tematiku donosi engleski rog od 52. do 64.takta, kada zajedno s oboom, pored repetiranih tonova, ima zanimljivo kretanje u sekundama u protupomaku. Sličan sadržaj izlaže se i u gudačima s velikim crescendom (88.t.-101.t.). Dionice tube, trombona i fagota donose motive osnovne tematske ideje. Završni Allegretto u 124. taktu, s temom u prvim violinama, drugog je karaktera. Temu pri kraju preuzima klarinet (140.t.) s istodobnim nastupom karakteristične linije u prvoj horni. Drugi stavak u brzom tempu s oznakom Allegro molto sadrži temu zanimljivu po tercnom izmjenjivanju s različitim metričkim akcentima. Pri završetku drugog stavka donosi se ista tema kao i u završnom dijelu 1. stavka.

I. stavak Moderato

(1. takt) Izostavljanje trilera u tamburinu opravdavam time što se nijednim načinom sviranja ne može postići odgovarajući efekt. Dionice fagota prepisala sam, a akcent na 1. dobi dobila sam samo tonom "g" koji odgovara boji zvuka. Omogućila sam također i glissando iz klavirske dionice.

(9.t.-15.t.) Klavirska dionica ima identičnu zvučnu sliku kao i gudači. Na taj je način martellato u klaviru na neki način stopljen čvrstim potezom u gudačima.

(15.t.-25.t.) Koristim samo liniju 1. fagota, tj. samo gornji ton oktave koji je najbliži pravoj zvučnosti tematske misli.

(25.t.-30.t.) Budući da fagoti, trombon i tuba drže isti ton kroz 5 taktova, nisam taj ton uključila u akorde koji su u dionici viole, vcella i cbassa, već sam akordičku strukturu iskombinirala iz ostalih tonova.

(48.t.-49.t.) U klavirskom izvatku zbog gustoće sloga koristim 4-glasje kada je u dionici klavira 6-glasno vođenje glasova, a kada je klavirska dionica 4-glasna (a sadrži i ostinantni ton), radi kontrasta koristim 3-glasni slog (t. 25., 26.).

(52.t.-64.t.) Dionici engleskog roga s repetiranim tonom i temom u nastavku suprotstavlja se sinkopa, tj. kontraritam, u dionicama klavira, gudača i tamburina. Kao sinkopu koristila sam dionicu klavira. Šesnaestine u gudačima koje sam reducirala ne predstavljaju otklon zbog ritma u klaviru, već načinom izvedbe col legno daju boju toj sinkopi.

(64.t.-74.t.) Interval koji dominira u tematskoj liniji oboe i engleskog roga jest sekunda. Kontraritam sam prenijela iz dionice cbassa (vcella). Karakteristični su pomaci oboe i engleskog roga, 2 srodna instrumenta, u velikim sekundama i kretanje u protupomaku. Taj materijal je skoro doslovno donesen u desnoj ruci i nalazi se u odgovarajućoj lagi instrumenata. U XX. stoljeću nije novost zanimanje za folklor. U ovom slučaju asocijacije su upućene na "tanke" i "debele" sopile, tj. istarsku ljestvicu.

(97.t.-100.t.) Primjena situacije je analogna onoj u 88. taktu. Ležeći ton u drvima nalazi se u gornjem sistemu, a akordi iz dionica gudača u donjem sistemu. U posljednjem taktu (100.t.) te situacije odstupam od principa te naznačujem liniju dominantnog protupomaka u gornjem sistemu tako da napuštam donji ležeći ton i ističem liniju 1. i 2. violina koje su u partituri pisane u oktavi.

(103.t.-104.t.) Tehniku popunjavanja akorda unutar oktave koristila sam kao rješenje za kretanje drvenih duhača u tercama u okviru 2. oktave. (vidi Brahms)

(110.t.-117.t.) U klavirskom izvatku koristila sam osnovnu tematsku ideju povjerenu dionici tube, trombona i fagota. Reducirala sam predudare u gudačima i trilere u dionici velikog bubnja, koji su u instrumentalnom smislu obogaćivanje osnovnog tkiva, no u klavirskom aranžmanu oni bi narušili simetriju osnovne ideje.

(123.t.) Vezani ton iz 1. violina bio je uzrokom premještanja akorda kod horna u višu poziciju i redukcije glissanda kao boje u harfi.

(125.t.) Jedno od mogućih rješenja uz tematski materijal i harmonijsku strukturu bila je doslovna primjena ostinantnih ritmičkih tonova u vcellima, a kasnije i cbassima. Tada bih interesantne pomake u 2. violinama, violama i, kasnije, vcellima morala zanemariti. Proučavajući protok od 125. takta nadalje uočila sam da se u vcellu donosi ostinantni ritam (7) u 7 taktova na koji se nadovezuje ritam u cbassima (7) kao svojevrsno odumiranje ritma od vcella i cbassa prema kraju. Oba ritma predstavljaju ritmičko podupiranje prvo dionice viole, a kasnije dionice vcella. Budući da je u načinu izvedbe označen pizzicato, zanemarila sam oba ritma, a zadržala osnovnu melodijsku liniju, harmonijsku strukturu i pomake u 2. violinama.

(140.t.) Pri kraju, osim glavne teme u klarinetu, vrlo je intenzivna dionica 1. horne koju sam u klavirskom izvatku naznačila.

I. stavak Allegro molto

(21.t.-22.t.) Kod zgušnjavanja motiva među gudačima i drvenim duhačima, samo sam jednom izvršila prebacivanje za oktavu više i to koristeći dionicu 2. flaute, oboe i 1. klarineta, da bih opet koristila dionicu 1. violina. Naime, drveni duhači, osim fagota, imaju najizrazitiji skok od oktave razbijajući jednolični ostinato ostalih dionica. (Sl. u 53.t.)

I. STRAVINSKI: "Kralj Edip", Arija Jocaste

Kao posljednju za izradu klavirskog izvatka odabrala sam ariju Jocaste iz "Kralja Edipa" I. Stravinskog, kao primjer korepetitorskog klavirskog izvatka. Dionicu glasa doslovno sam prepisala i izdvojila iz samog klavirskog aranžmana. Inače u opernoj literaturi, kod klavirskih izvadala kasnijeg XIX. stoljeća, postoje iznimke gdje su se dionice glasa i zbora ukomponirale u jedinstveni klavirski izvadak. Takav tip klavirskih izvadaka služio je u pojedinim salonskim kućama da bi solist na nekom primanju mogao svirati aranžmane popularnih opera, najčešće talijanskih (Verdi, Bellini, Leoncavallo) i njemačkih (Wagner, Meyerbeer, Halevy). U operetnoj literaturi s početka XX. stoljeća takav oblik klavirskog izvatka bio je nezamjenjiv. Osim na salonskim koncertima on je imao i praktičnu primjenu prilikom same izvedbe u kazalištima. Njime su se koristili muzičari za scensku muziku, kao i inspicijenti, šaptači i mnogi drugi. Na taj način on je na najjednostavniji način objedinjavao kompletno zbivanje na sceni i izvan nje.

Ali, kao što sam napomenula, većina "ozbiljnih" klavirskih izvadaka operetne, operne i oratorijske literature odvajala je soliste i zbor u posebne dionice, dok bi jedino orkestar bio aranžiran za klavir.

Arija Jocaste na početku ima diskretnu pratnju triju flauta i arpeđiranog akorda u harfi kao svojevrstan uvod u karakterističnu temu u 19. taktu. Melodijska linija u glasu (19.t.-39.t.) praćena je akordičkom pulsacijom u dionici harfe, a u nastavku se isprepleću linije tri klarineta. Vivo sadrži brzu pulsaciju triola u klarinetima kroz sve registre zajedno s četvrtinskim tokom u gudačima (45.t.-52.t.). Slično se ponavlja

i od 53. do 64. takta. Karakteristični osminski ritam (7.♫♫|♪) izmjenjuje se izmedu dionica vcella i cbassa te dionica klarineta (65.t.-104.t.) Dionica glasa zanimljiva je po repetiranom tonu te melodijskim linijama koje su podvostručene u flauti (69.t.-71.t., 88.t.-89.t.), oboi (74.t.-76.t.) te gudačima (85.t.-87.t.). Doslovno se ponavlja tema s pratnjom u harfi (105.t.-125.t.). Nastup zbora javlja se u 128. taktu kao imitacija na početku izmedu tenora i basa. U završnom dijelu (146.t.-160.t.) dosljedno se repetira 1. akord, pizzicatom u gudačima, klaviru, harfi i timpanima. Ovdje se osim muškog zbora javlja i dionica Edipa koji recitativom uvodi, u nastavku, novi muzički materijal.

(24.t.-29.t.) Kod aranžiranja koristila sam dionice oba klarineta, ali ne dosljedno već mjestimično u dvohvatima terca i seksta koje su karakteristične za tu melodijsku liniju.

(30.t.-33.t.) U dvoglasju desne ruke kombinirala sam dionice 1. i 3. klarineta, zanimljive po svom polifonom kretanju, dok sam dionicu 2. klarineta reducirala radi prevelike gustoće sloga.

(34.t.-39.t.) Kod sekventnog pomaka 3 klarineta u tercama, pa u sekstama, liniju prvog klarineta prepisala sam, i na 2. šesnaestini podvostručavala tonom iz 2. i 3. klarineta. Na 2. šesnaestini nalazi se akcent, a tu započinje i luk, pa sam na taj način naglasila početak svakog luka i dobila adekvatno fraziranje.

Vivo

(45.t.) Kao inače, kod brzih stavaka nastoji se reducirati većina sadržaja i donijeti najbitniju tematiku. Između pomaka 1. violina i viola, odlučila sam se za dionicu 1. violina, što je karakteristična baza triolama u klarinetu (osnovni tonovi u violinama su i 1. tonovi u triolama). Tako se održava ritmička pulsacija. Dionicu 1. violina trebalo je transponirati za oktavu niže s obzirom na kretanje dionice klarineta.

(46.t.-47.t.) Harmonijski pomaci u drvenim duhačima, koje sam istaknula, mnogo su značajniji od uzlaznog četvrtinskog toka kod gudača, a koji su u prethodna 2 takta već najavljeni.

(51.t.-52.t.) Zanimljiv je način korištenja registara u klarinetima. To su prenapregnute lage u kojima picc. klarinet ima tonove u visokom registru, a B-klarinet u donjem registru. Zbog toga sam obje dionice kao bitne unijela i u klavirski izvadak u odgovarajućim lagama.

(53.t.-59.t.) U situaciji koja je slična onoj u 45. taktu, polovine s točkom i cijele note koje se kreću u hornama i cbassima kao kontrast triolama, povremeno zapisujem. Kad je harmonijska struktura ista, tada te tonove ne zapisujem zbog klarineta koji se isprepleće iz gornje u donju lagu i obratno.

(65.t.-87.t.; 99.t.-104.t.) U novom ritmu, u kojem na početku dominira ton "e♯", dosljedno zadržavam basovu dionicu, dok u akordima koje donose klarineti reduciram osnovni ton, a koristim tercu i kvintu tog akorda. Osnovni ton svjesno ne uzimam kako boja ne bi bila zgusnuta i

podsjećala na sordinirane trompete, dok sama terca i kvinta ostavljaju dojam instrumentacije u partituri.

(69.t.-71.t.) Postojeća osminska pulsacija u partituri postepeno se narušava četvrtinskom linijom legata u flauti i piccoli koje podupiru liniju glasa u oktavi. Budući da je melodijska linija vidljiva iz dionice pjevača, u klavirskom izvatku sam je reducirala kako bi zadržala osnovnu osminsku pulsaciju. (Sl. 74.t.-76.t., 85.t.-86.t.)

(90.t.-95.t.) U partituri se dionice oboa i fagota kreću uzlaznim i silaznim pomacima u tercama. S obzirom na karakter, dvoglasja sam samo naznačavala.

(102.t.) Zbog brzog tempa reducirala sam terce i sekste na 4. dobi takta, ali na teškoj dobi sljedećeg takta ponovno koristim karakteristični dvohvat.

(128.t.) U novoj situaciji javlja se i zbor. Dionice glasa i zbora odvojila sam od orkestra kako bi pregled dionica bio jasniji. Zbor se intonativno ravna prema solistu s jedne strane, a s druge strane prema orkestru.

(133.t.-137.t.) U klavirskom izvatku koncentrirala sam se na imitacije koje se javljaju kod gudača. Motiv u picc. klarinetu i B-klarinetu, koji daje značajnu karakteristiku toj situaciji, morala sam reducirati zbog toga što bi motiv mijenjao imitacijsku sliku kod gudača kojemu ipak dajem prednost zbog cjelovitosti, a imitacije ujedno podupiru i pomake kod basa i tenora u zboru.

(141.t.-146.t.) Većinu sam dvohvata koji se javljaju u dionicama klarineta zapisala. Samo sam ih na određenim mjestima reducirala, što je ovisilo o luku same fraze.

Dvoglasje sam reducirala na mjestima gdje je obilježen način izvođenja legato, a kod oznaka staccato sve sam tonove zapisala u klavirski izvadak, što je omogućeno i ne prebrzim tempom.

Postoji i treći tip klavirskog izvatka koji se primijenjuje također u opernoj i oratorijskoj literaturi djela uglavnom XX. stoljeća. U takvom tipu izvatka aranžiraju se samo glasovi i to najčešće u 2 sistema. Od orkestra ubačeni su samo najvažniji motivi ili pak harmonija, odnosno interval koji je jedino karakterističan za intoniranje. Osobno smatram da su takvi klavirski izvaci besmisleni jer narušavaju kompozicijsku strukturu djela.

ZAKLJUČAK

Izrada klavirskih izvadaka, kao praktičan rad, otvara oblast u kojoj ne postoje određena rješenja i pravila, pa su zbog toga pristupi različiti ovisno o autorima klavirskih izvadaka. Kod aranžiranja šest odlomaka različitih djela najviše sam težila očuvanju zvučnog dojma i karaktera partiture koju prenosim u klavirski slog, zanemarujući katkad neke važne linije ili ritmove.

Potreba za izradom klavirskih izvadaka danas je nesumnjivo opala pronalaskom audiovizualnih sredstava koja bez mnogo muke dočaravaju originalnu orkestralnu izvedbu željenog djela. No uvijek će biti potrebno izraditi klavirske izvatke u praktične svrhe. Na kraju krajeva, tim je postupkom sudjelovanje u postupku proizvodnje glazbe mnogo značajnije i svrsishodnije od pasivnog slušanja.

_ITERATURA:

ANDREIS, J., Povijest glazbe 1., Zagreb, Sveučilišna naklada Liber, 1989.

ANDREIS, J., Povijest glazbe 2., Zagreb, Sveučilišna naklada Liber, 1989.

ANDREIS, J., Povijest glazbe 3., Zagreb, Sveučilišna naklada Liber, 1989.

BARTOK, B., Tanz-Suite, Wien, Universal-Edition, 1924.

BRAHMS, J., Symphonie No. 1, c-mol, op. 68, Berlin, N. Simrock G. m. b. H.

HANDEL, G. F., Concerto grosso, op. 6 br. 6, Leipzig, Edition Peters

MENDELSSOHN-BARTHOLDY, F., Funf Orchesterstucke aus der Musik zu Shakespeares "Sommernachtstraum", op. 61, Leipzig, Edition Peters

MOZART, W. A., Sinfonie D-dur, K. V. 504, Budapest, Editio Musica

MUZIČKA ENCIKLOPEDIJA, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971.

PEJOVIĆ, R., "Barokni koncert", Beograd, Nolit, 1982.

ROMANIĆ, T., "Sviranje partitura i izrada klavirskih izvoda", Sarajevo, Svjetlost, 1982.

STRAVINSKI, I., OEdipus Rex, opera-oratorio, Boosey & Hawkes, 1948.

ISPRAVCI

6.str./15.t.-19.t./nadodati /Isto i u 21.-22.,25.-29.t./

7.str.,1.red;pogrešno "na laku dobu";ispravno"na nenaglašeni dio dobe"

8.str.,19.red;pogrešno "koncertne";ispravno" koncertantne"

1o.str.,12. red;pogrešno "Mozarovu";ispravno"Mozartovu"

13.str./146.t./ nadodati /Isto i u 148.T/

14.str./2o5.t./17.red;nadodati-"liniju 1. flaute IX 2.FAGOTA"

17.str./8.t. i 15.t./nadodati/ Isto i slično ulo6,114, i265.t/

21.str./22.t. 24.t./5. red;nadodati "...je oktava s 1. i 2. violinama i vcellima"

21.str./53.t.-54.t./8.red; pogrešno-"u razmaku od 3 oktave", ispravno-"od 4 oktave"

23.str.,1o.red;pogrešno "sekundarnim"; ispravno "sekundnim"

25.str./1o3.t.-1o4.t./,21.red; pogrešno "u okviru 2. oktave " ispravno "u okviru 2 oktave".

28.str./34.t.-39.t./,23.red, pogrešno-" tonom iz 2. i3.", ispravno - "tonom iz 2. ili 3. ".

3o.str /9o.t.-95.t./,11.red, nadodati-"pomacima u tercama i sekstama".

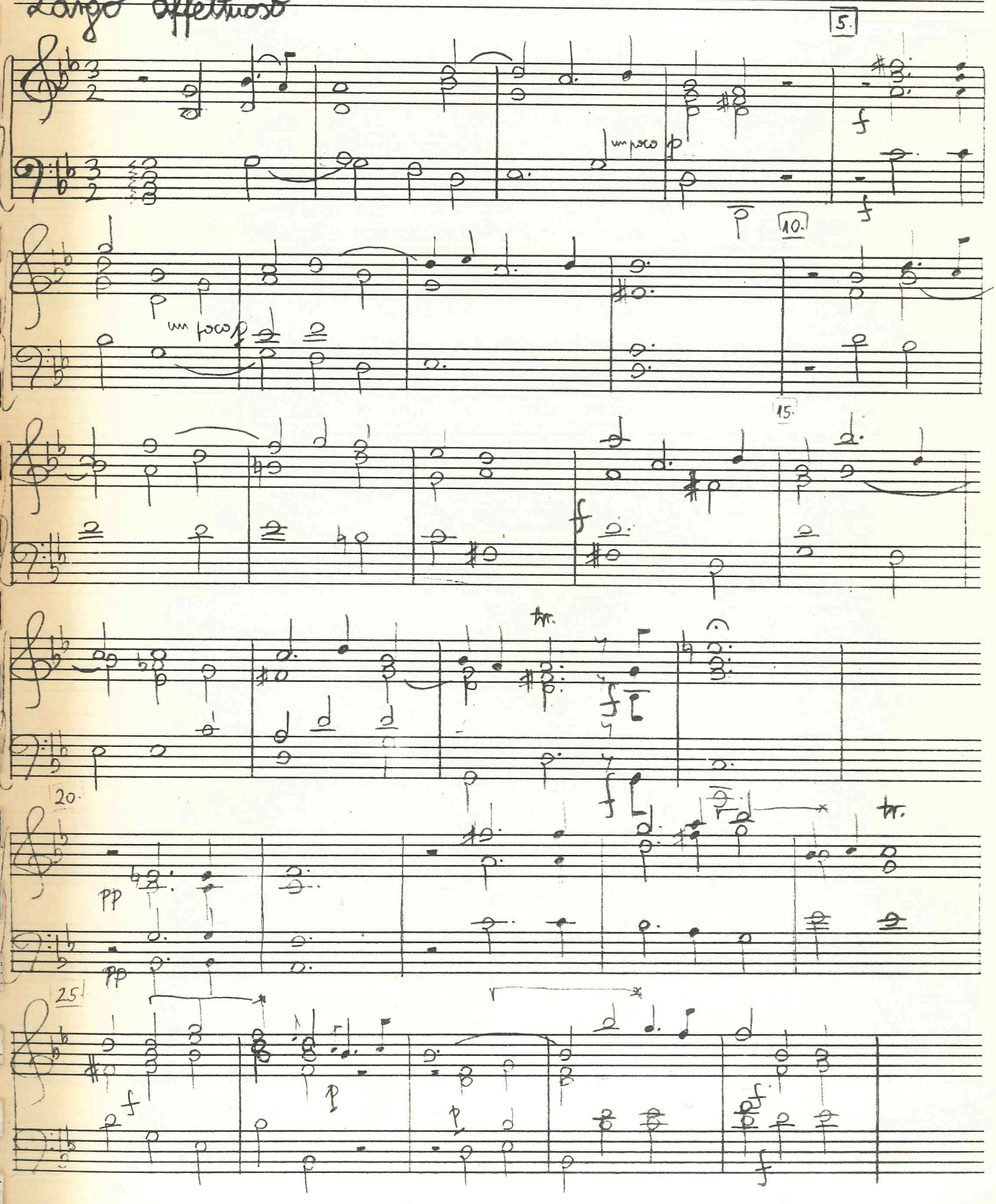
KNJIŽNICA
MUZIČKE AKADEMIJE U ZAGREBU
Broj: 1418

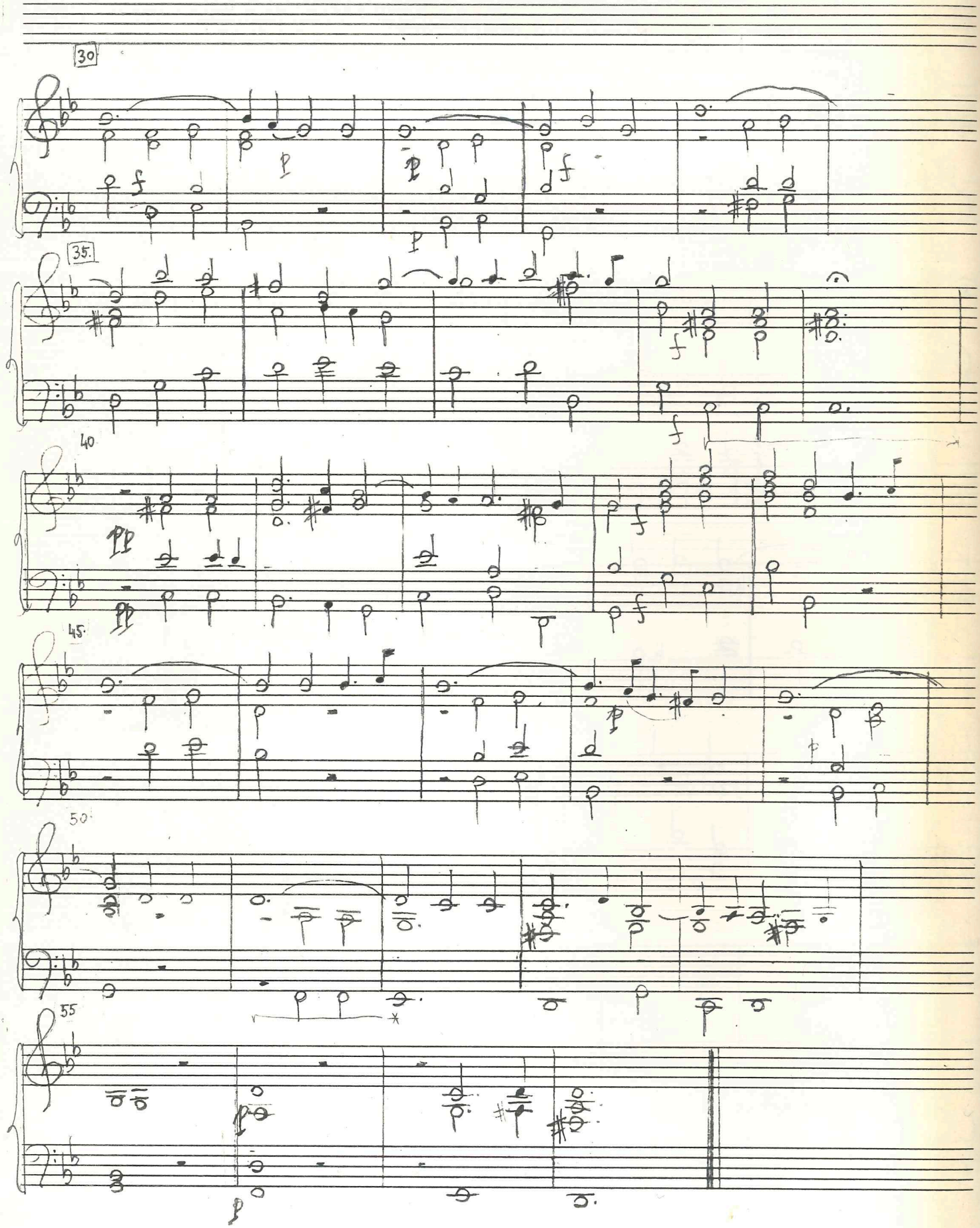
KLAVIRSKI IZVACI

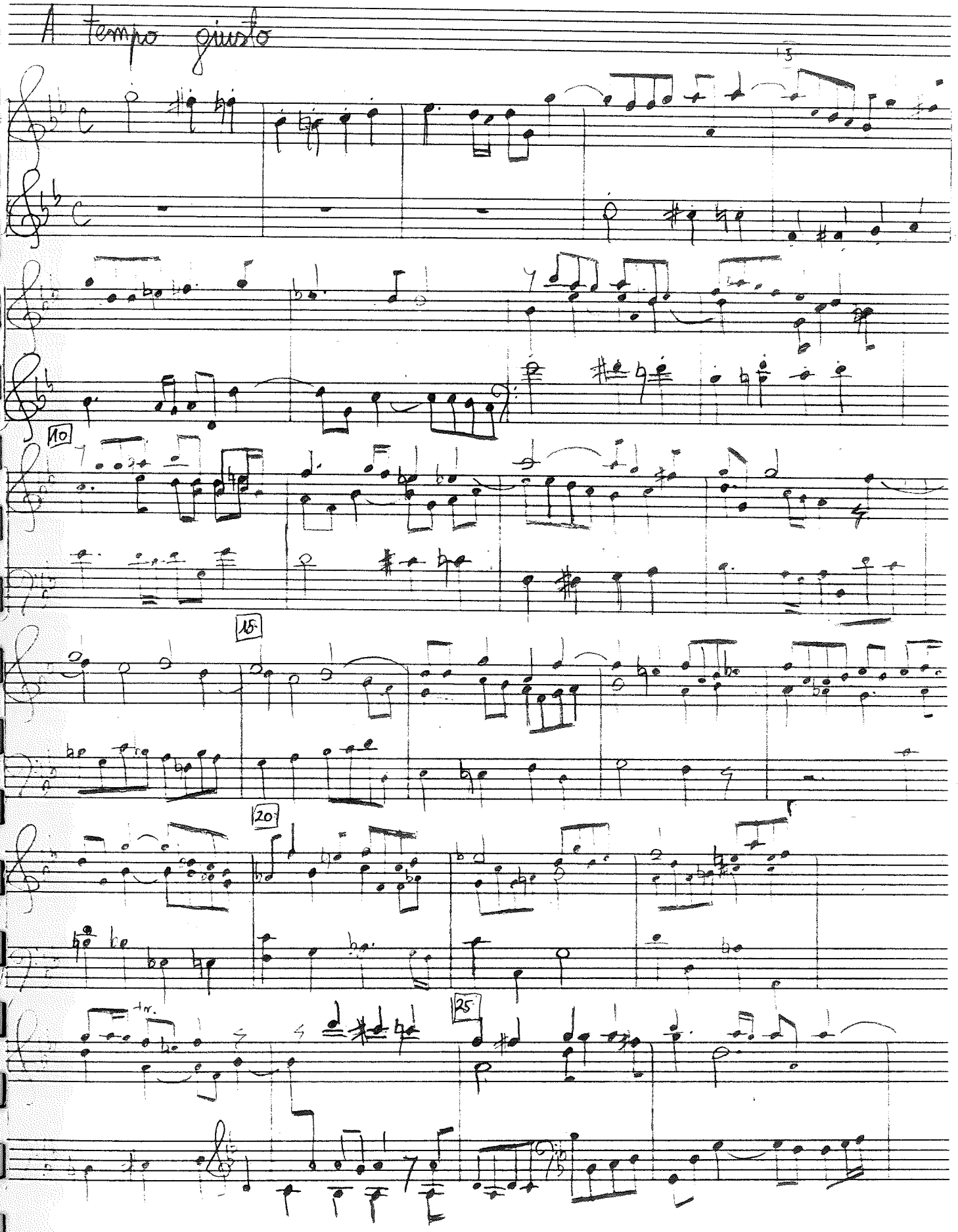
JELASKA OLJA

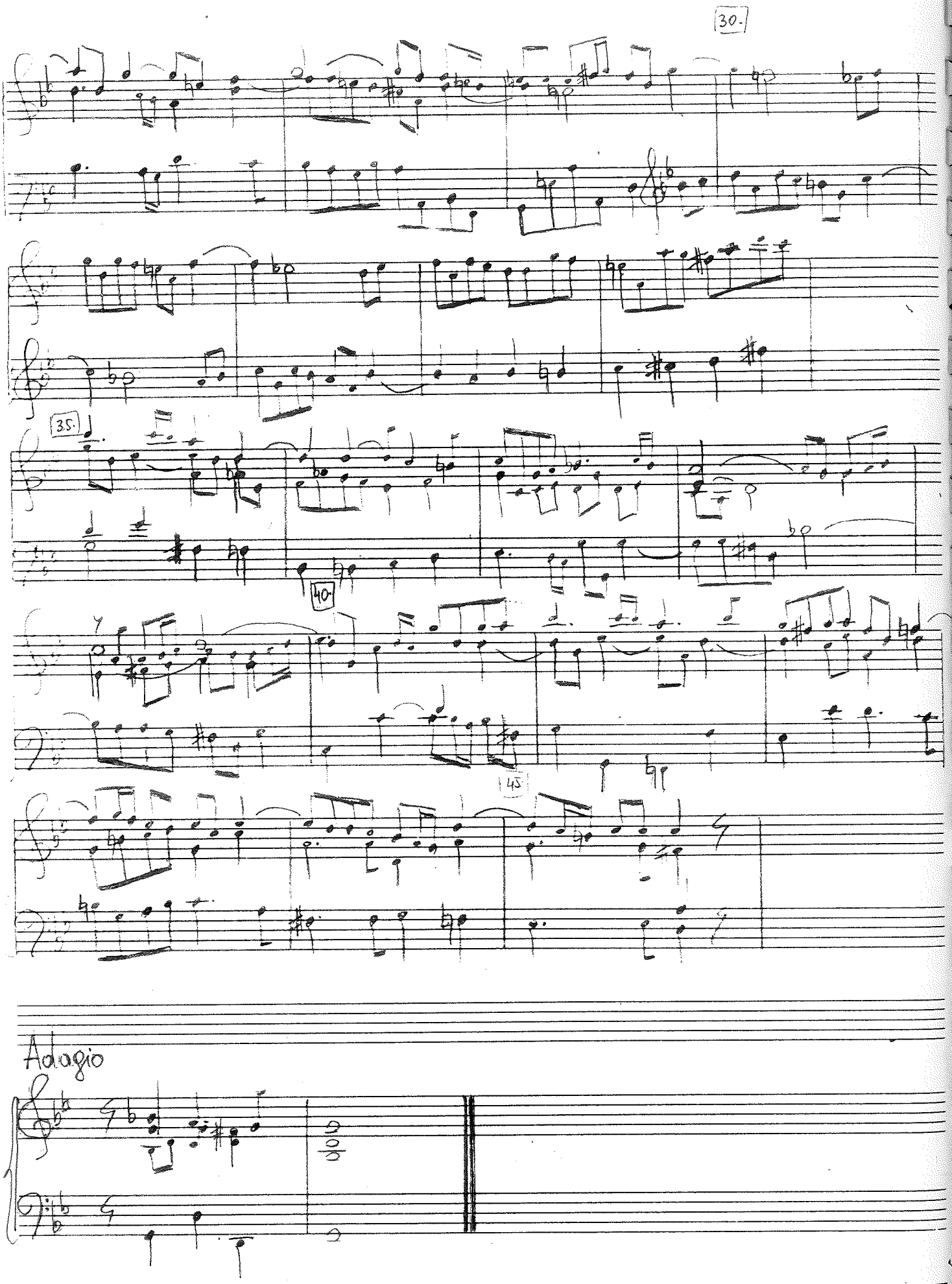
HÄNDEL: Concerto grosso op. 6 Nr. 6, g-mol

Largo affettuoso

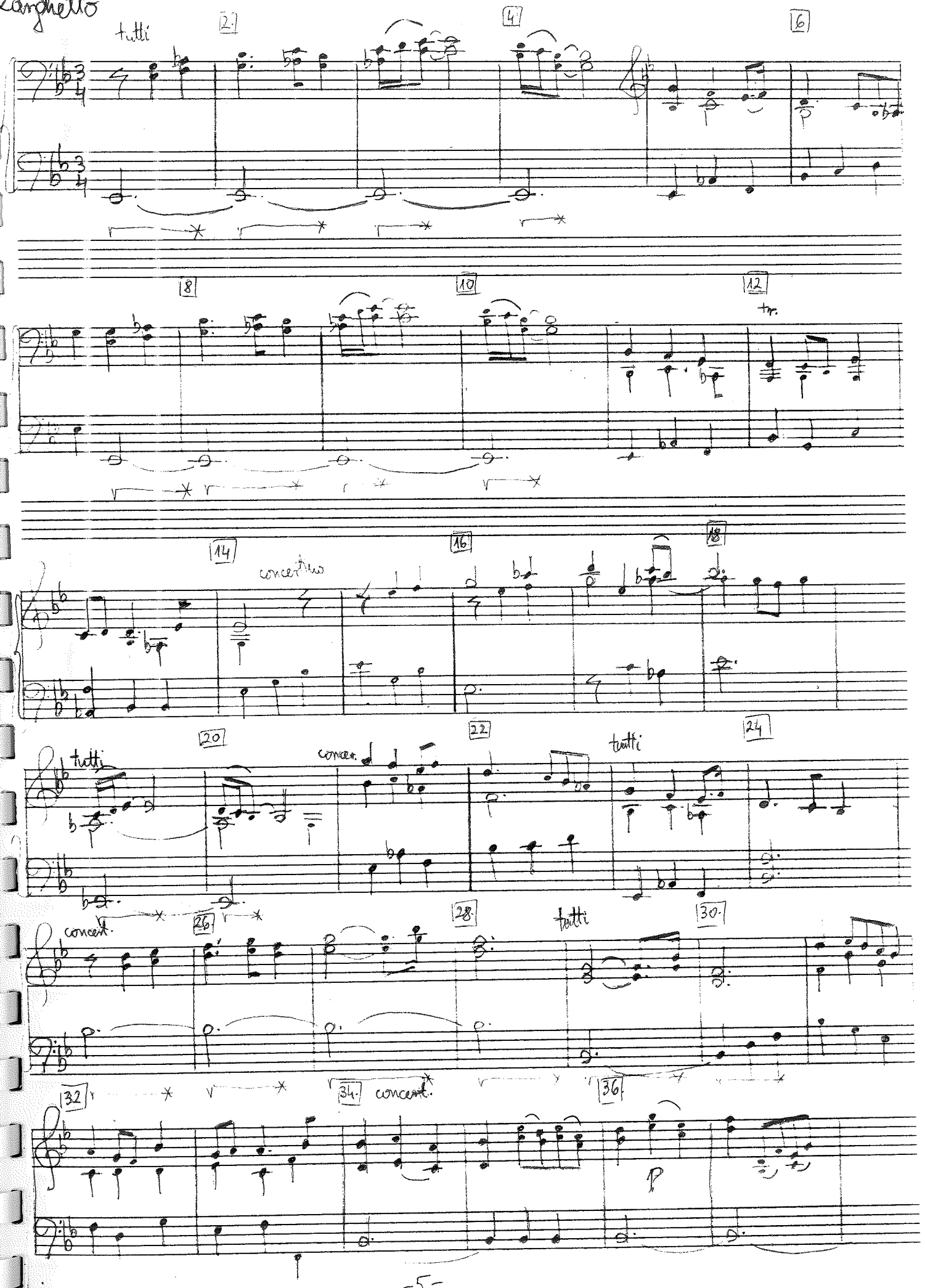


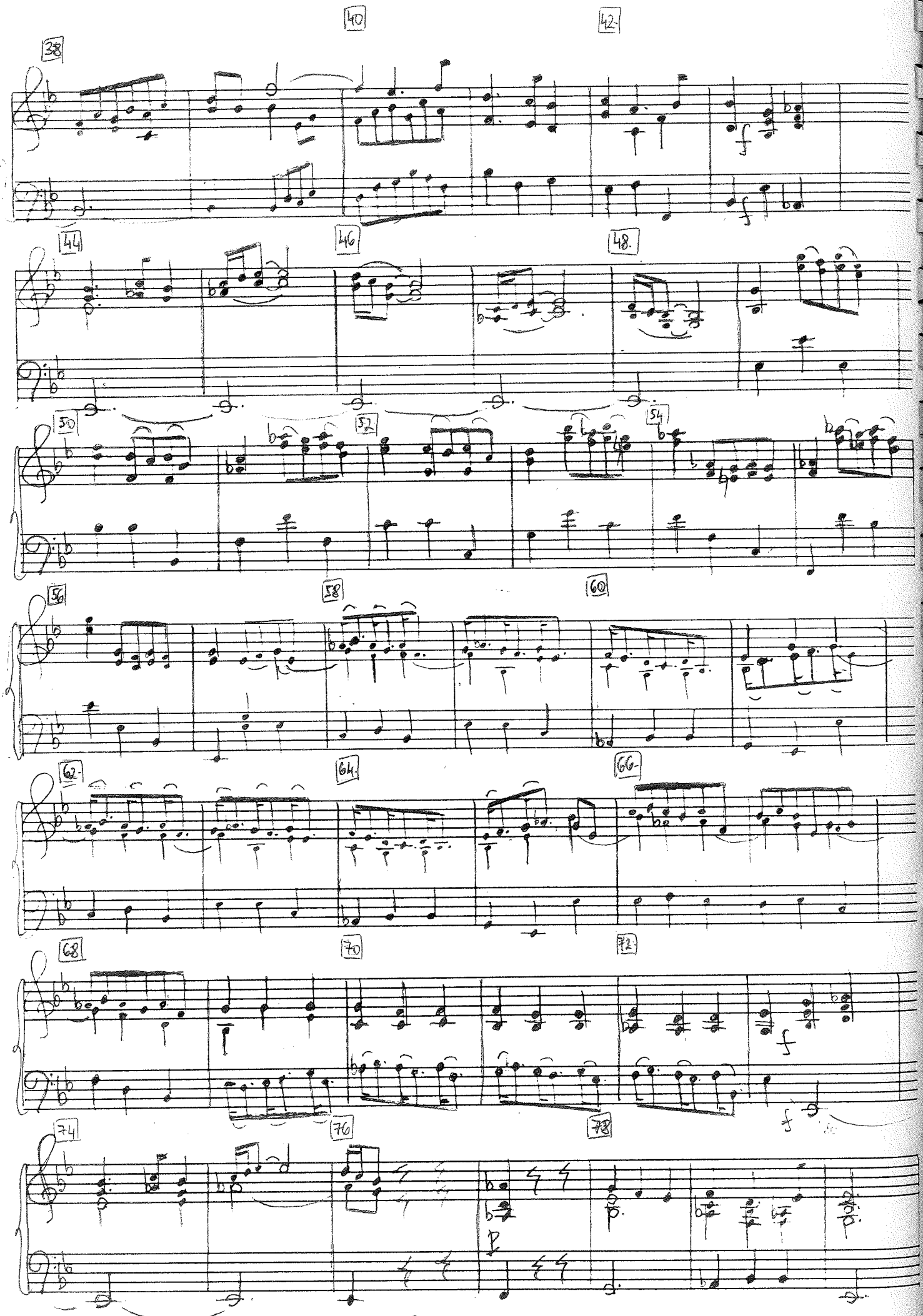

30
35
40
45
50
55

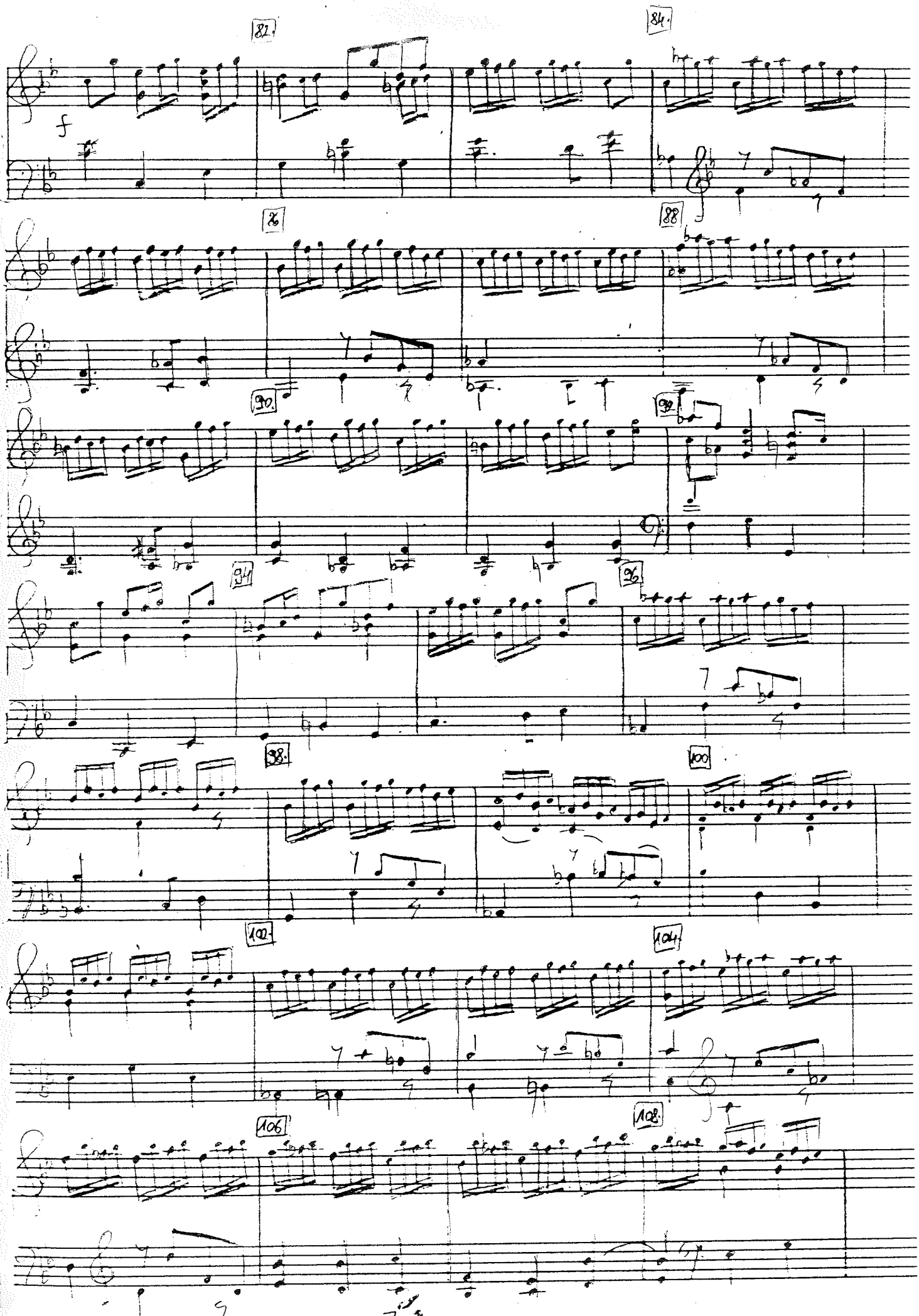

A tempo giusto
10
15
20
25
tr.

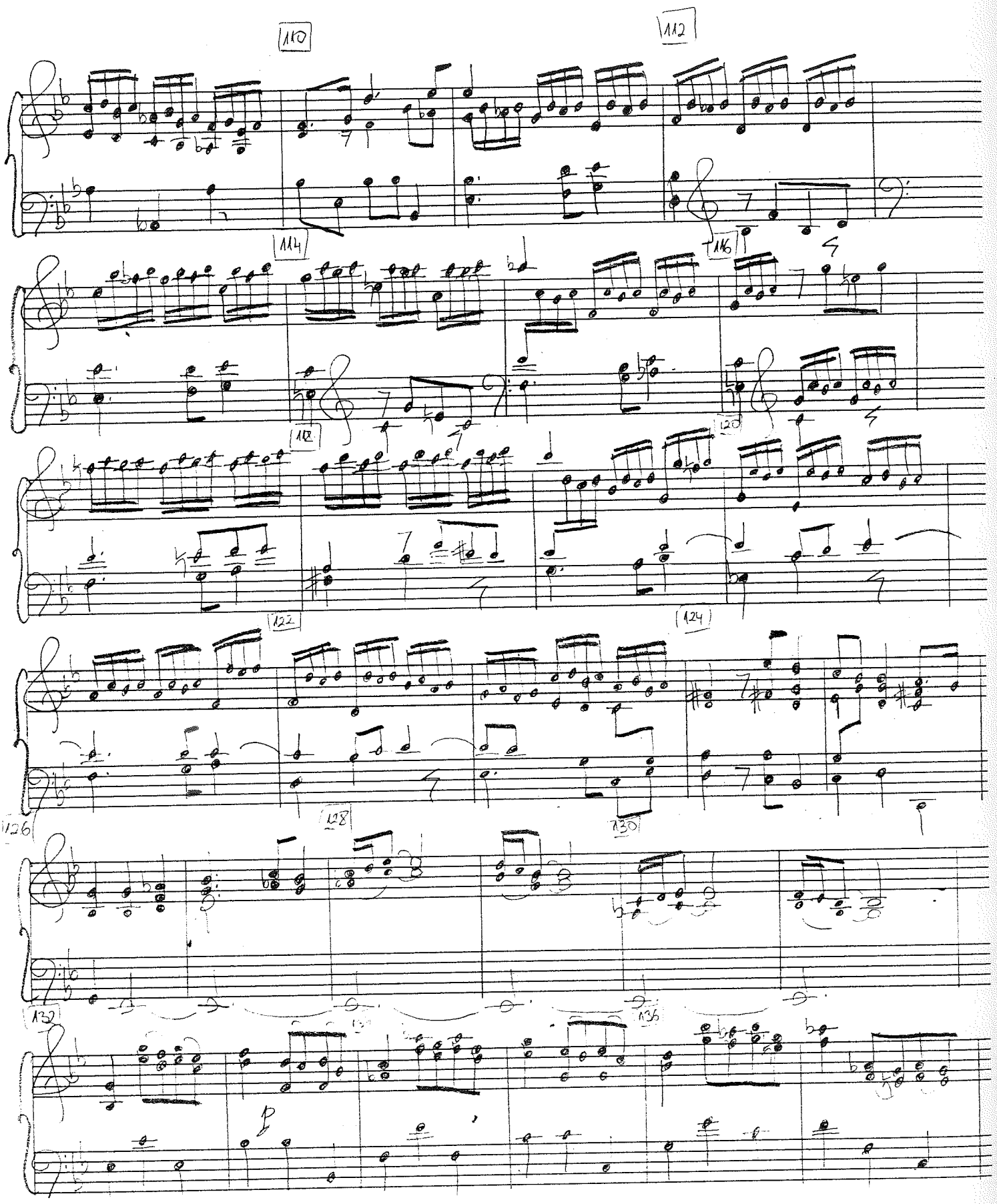

30.
35.
40
45
Adagio

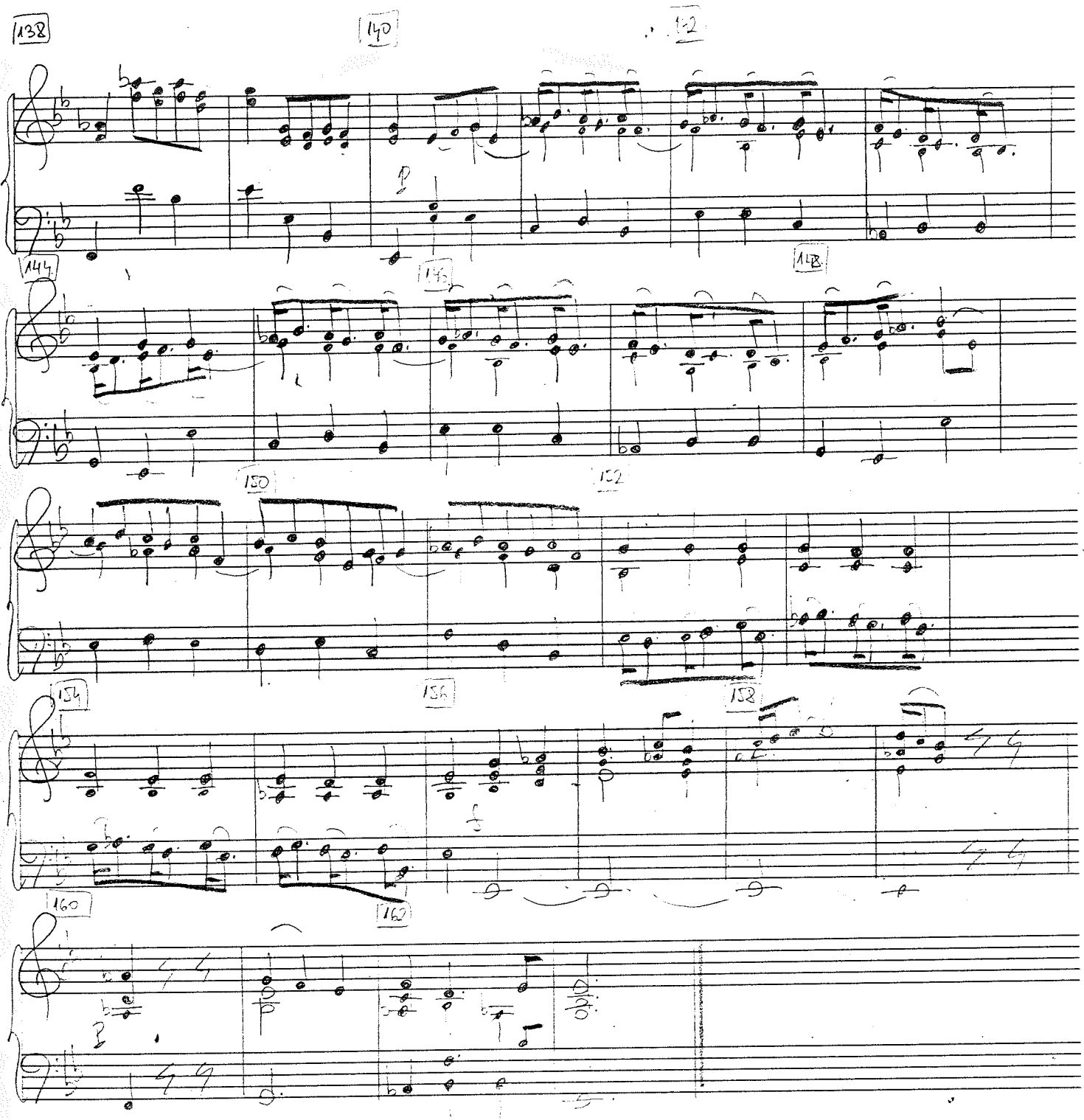
MUSETTE
Larghetto

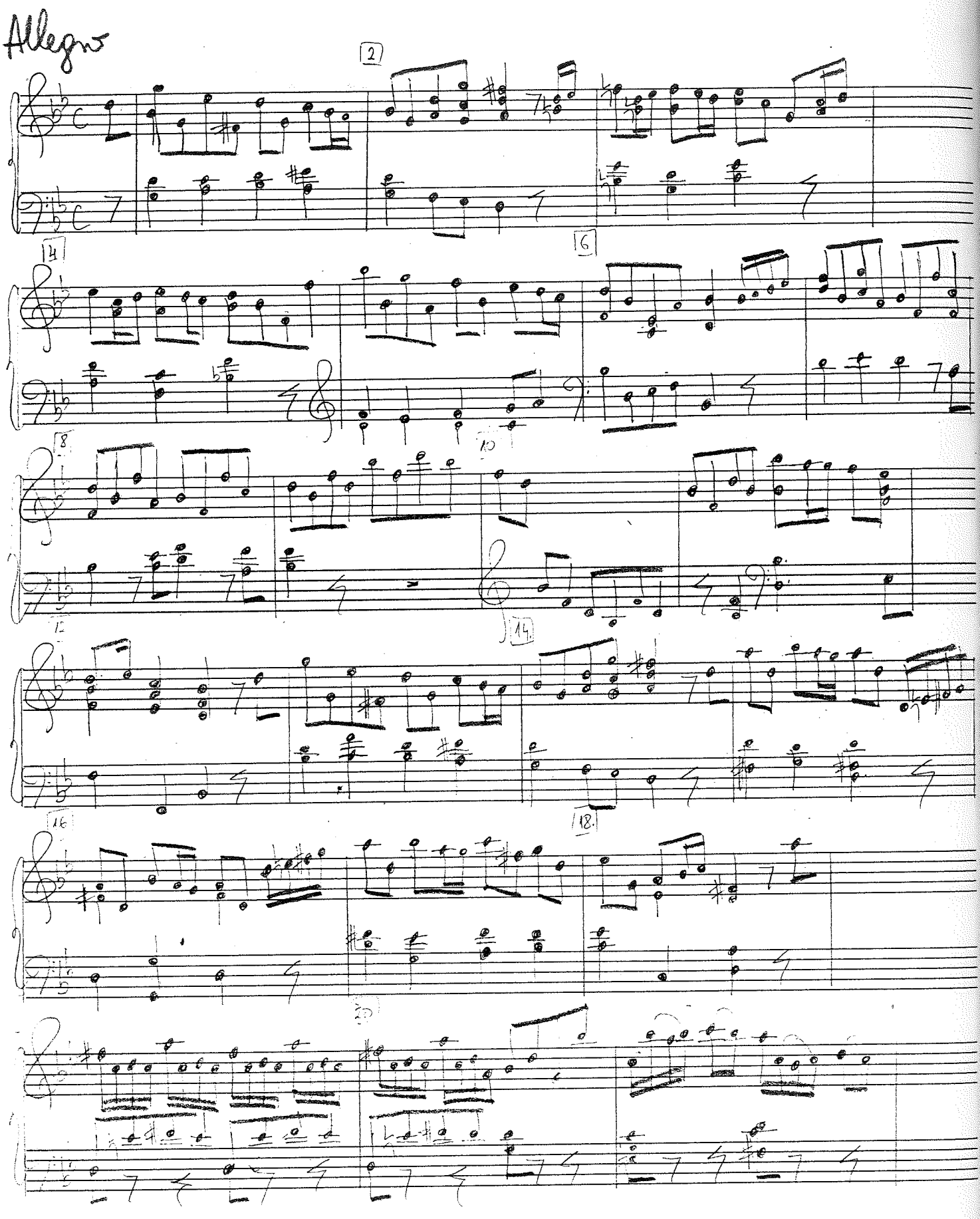


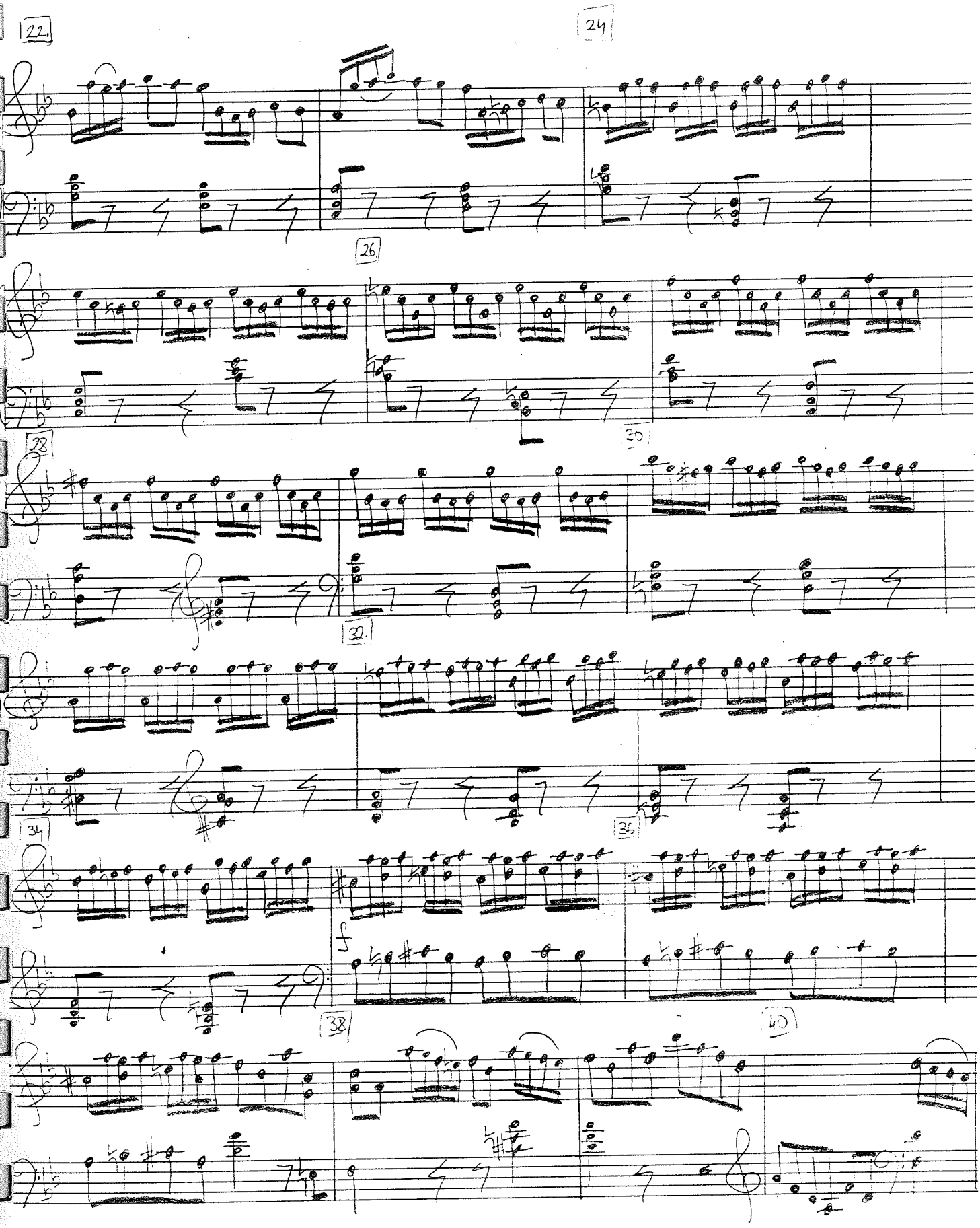

38
40
42
44
46
48
50
52
54
56
58
60
62
64
66
68
70
72
74
76
78
f
f
p

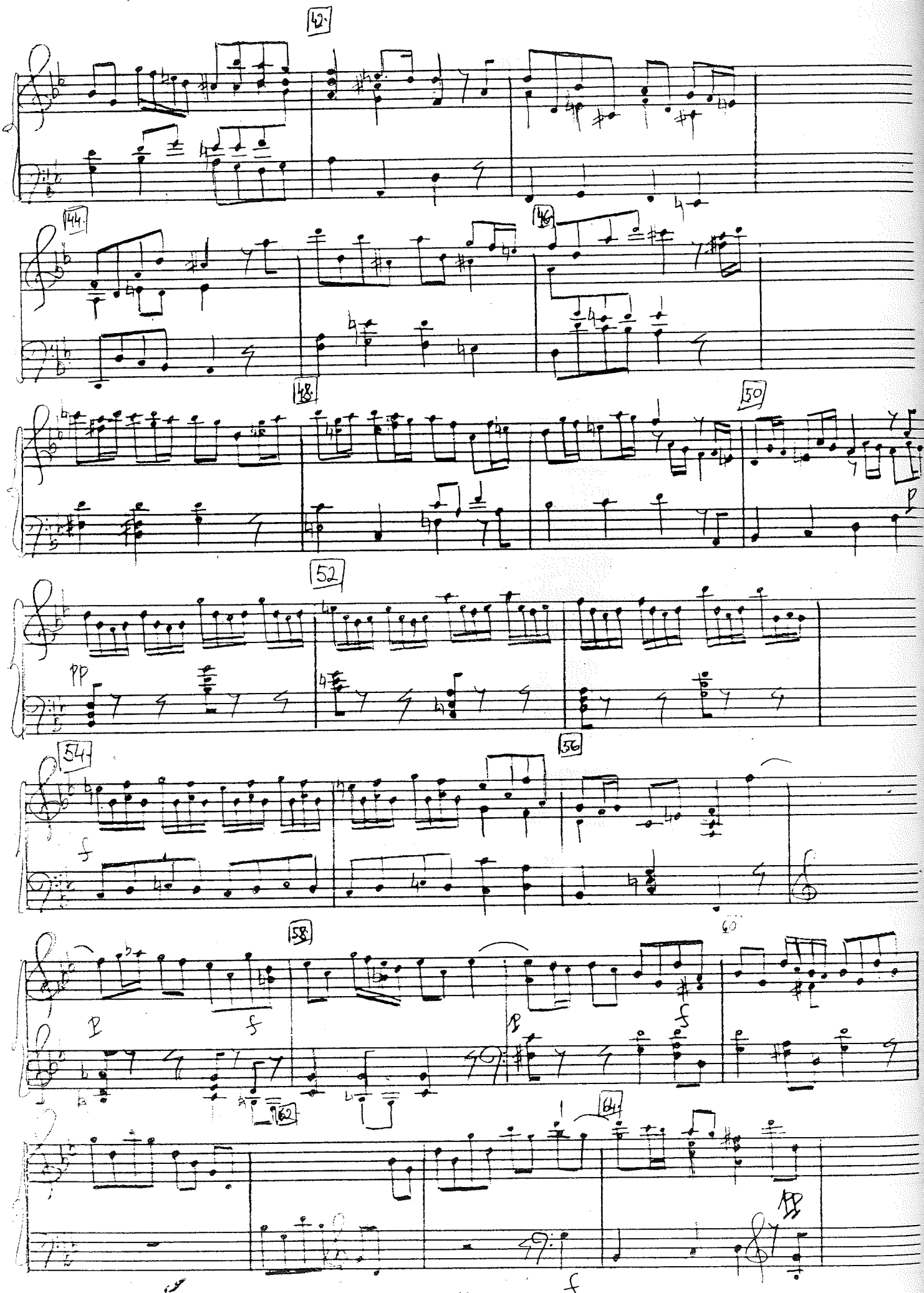

82.
84.
f
86
88
90.
92
94
96
98.
100
102.
104
106
108.

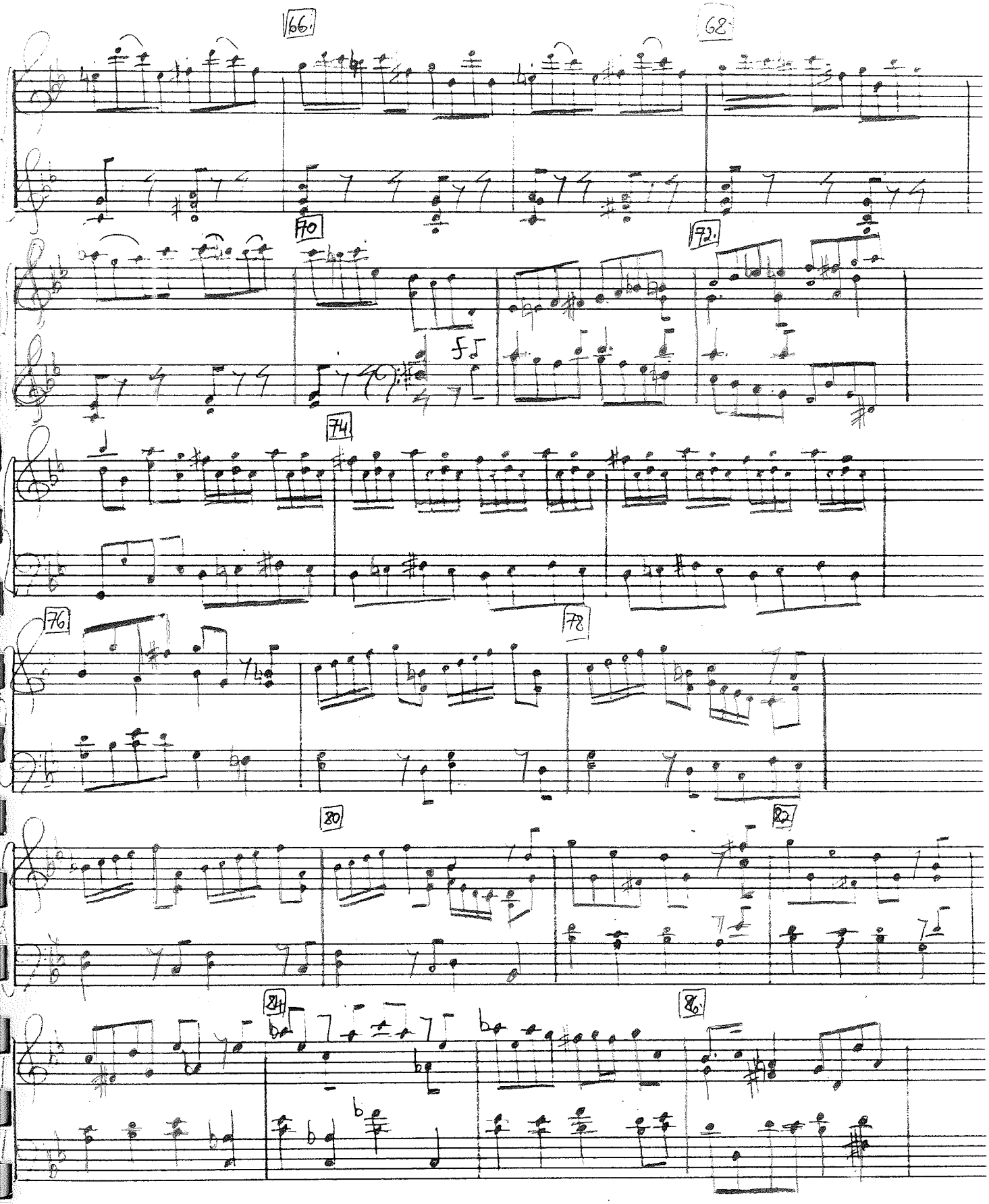

110
112
114
116
118
120
122
124
126
128
130
132
136

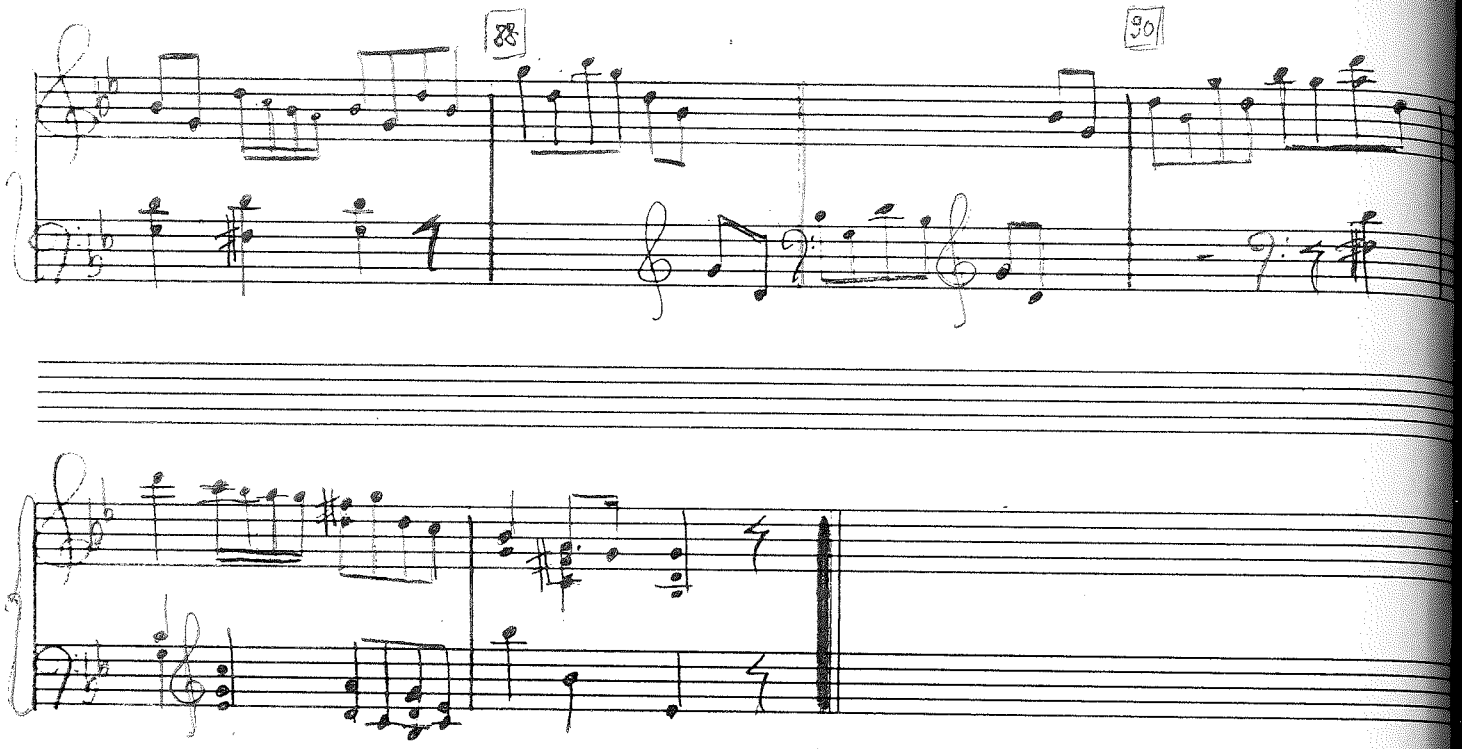

138
140
142
144
146
148
150
152
154
156
158
160
162


Allegro
2
4
6
8
10
12
14
16
18
20

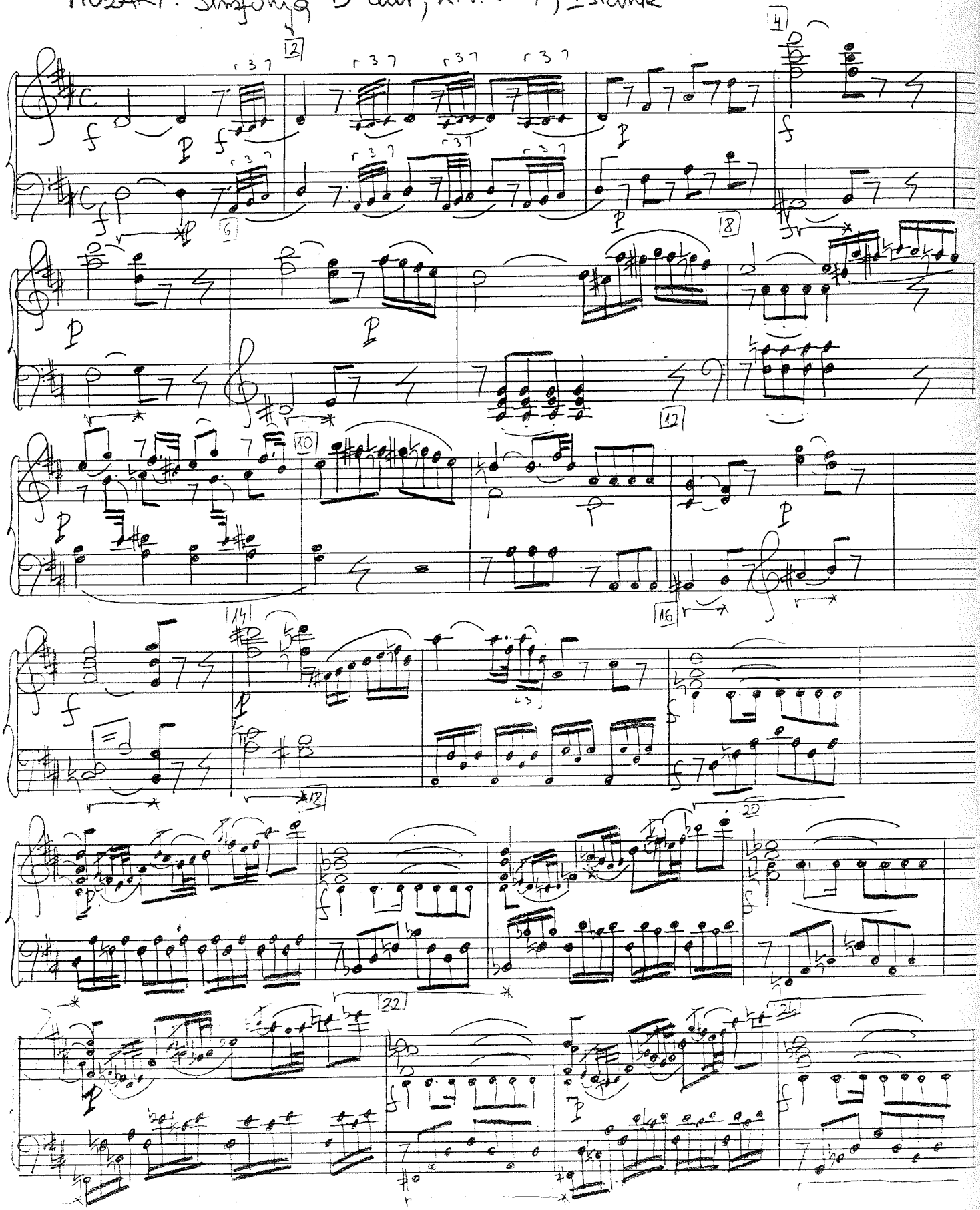

22
24
26
28
30
32
34
36
38
40
f

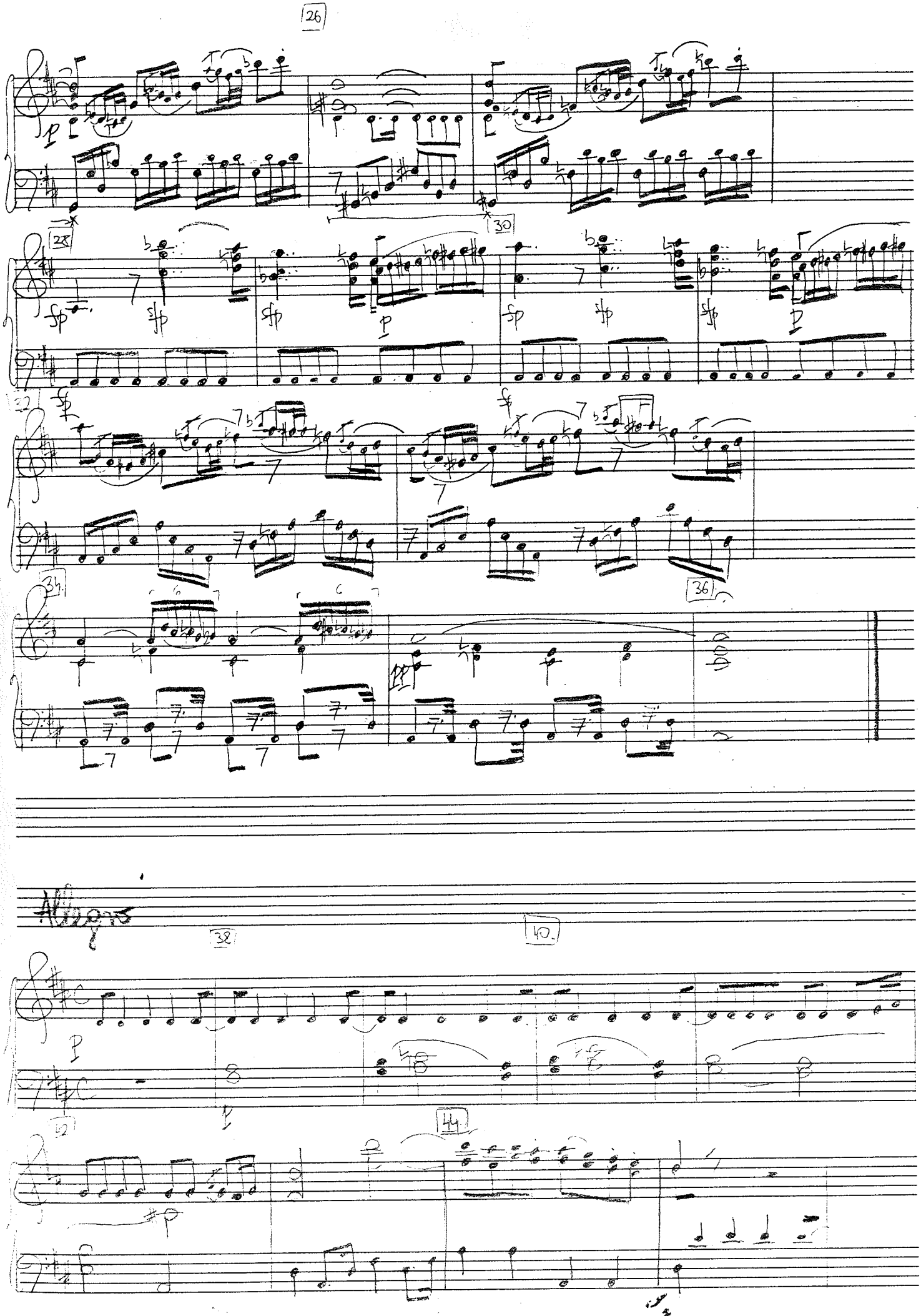

42
44
46
48
50
52
54
56
58
60
62
64

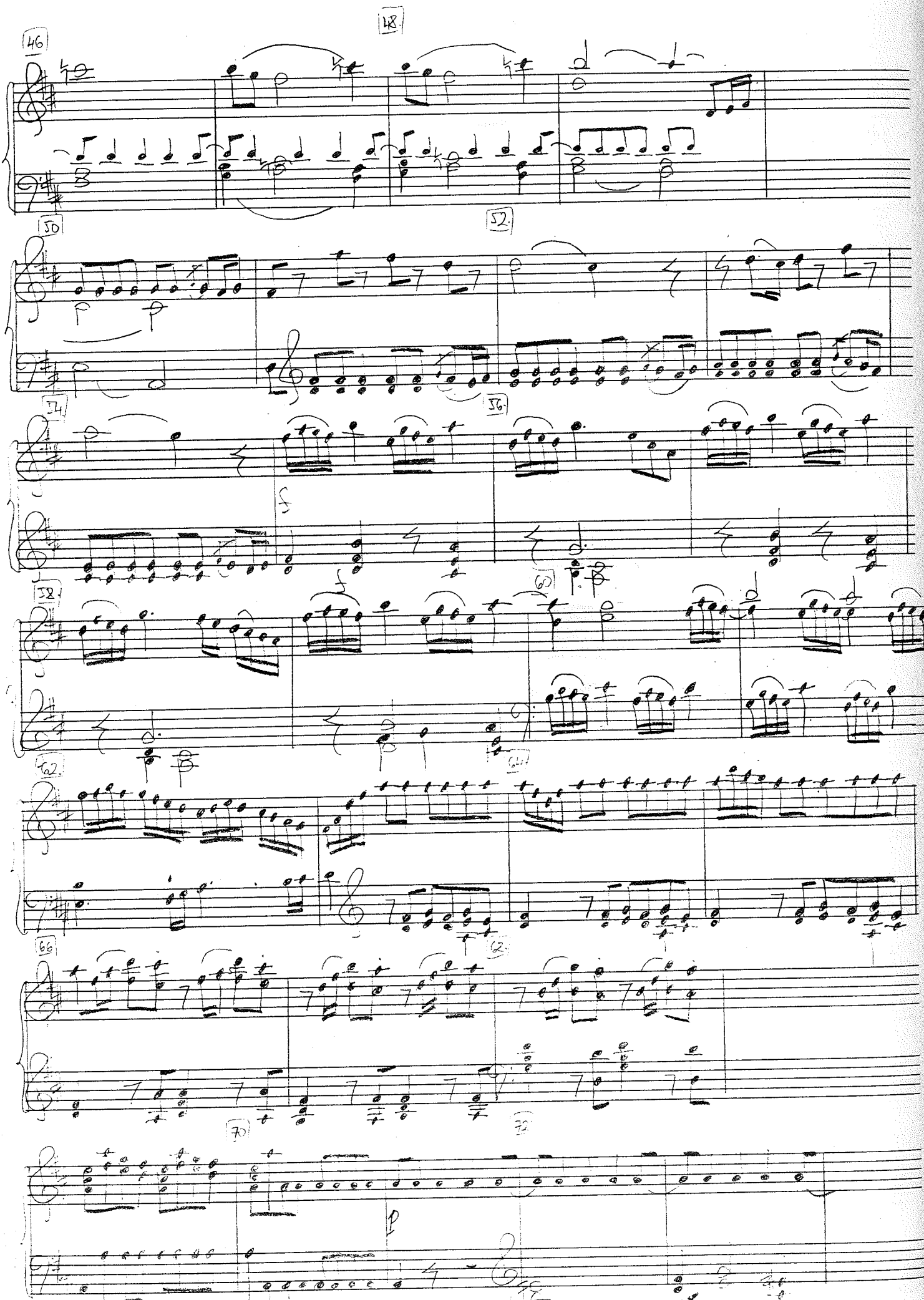

66
68
70
72
74
76
78
80
82
84
86

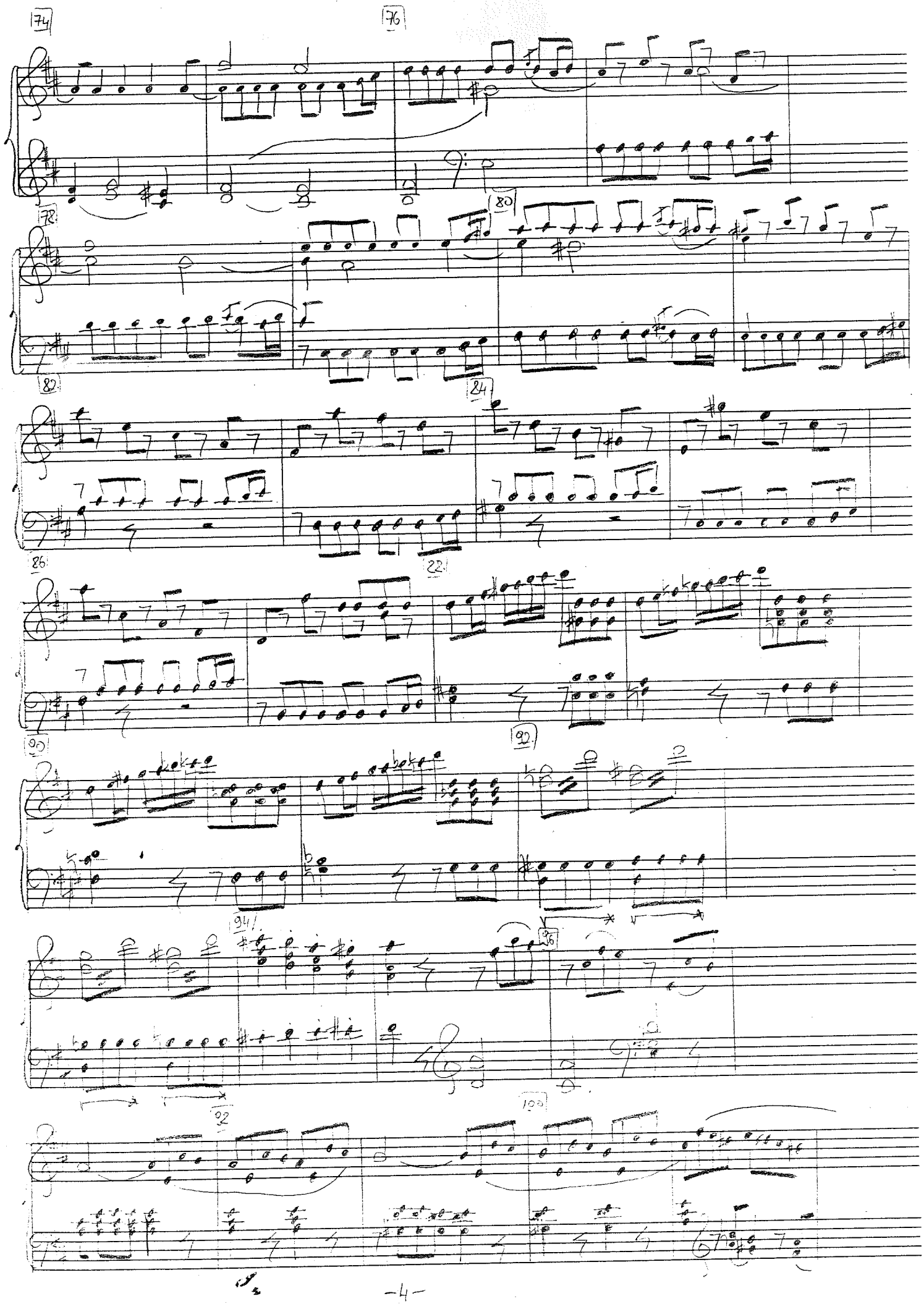

88
90

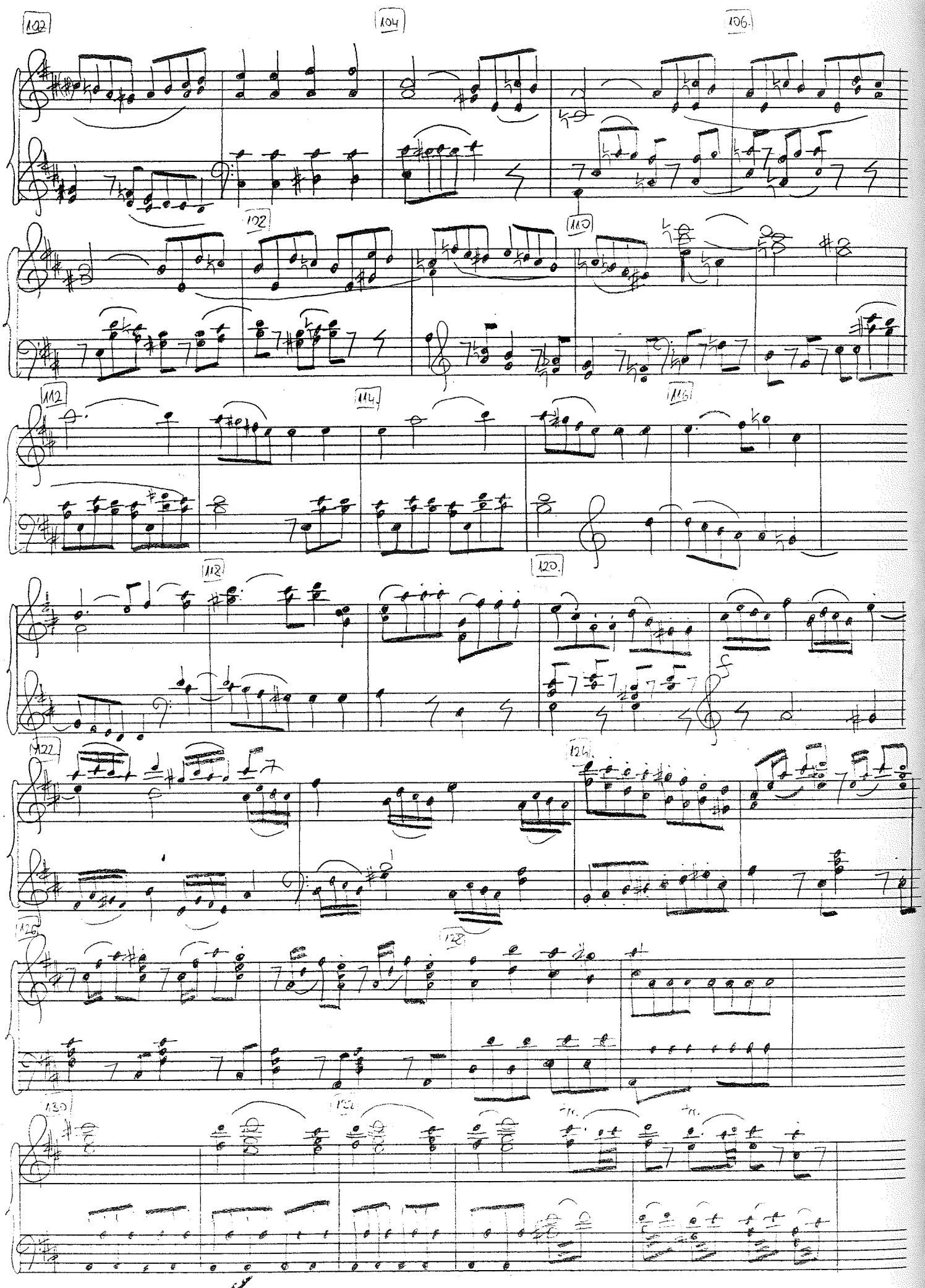
MOZART: Simfonija D-dur, K.V. 504, I stavek

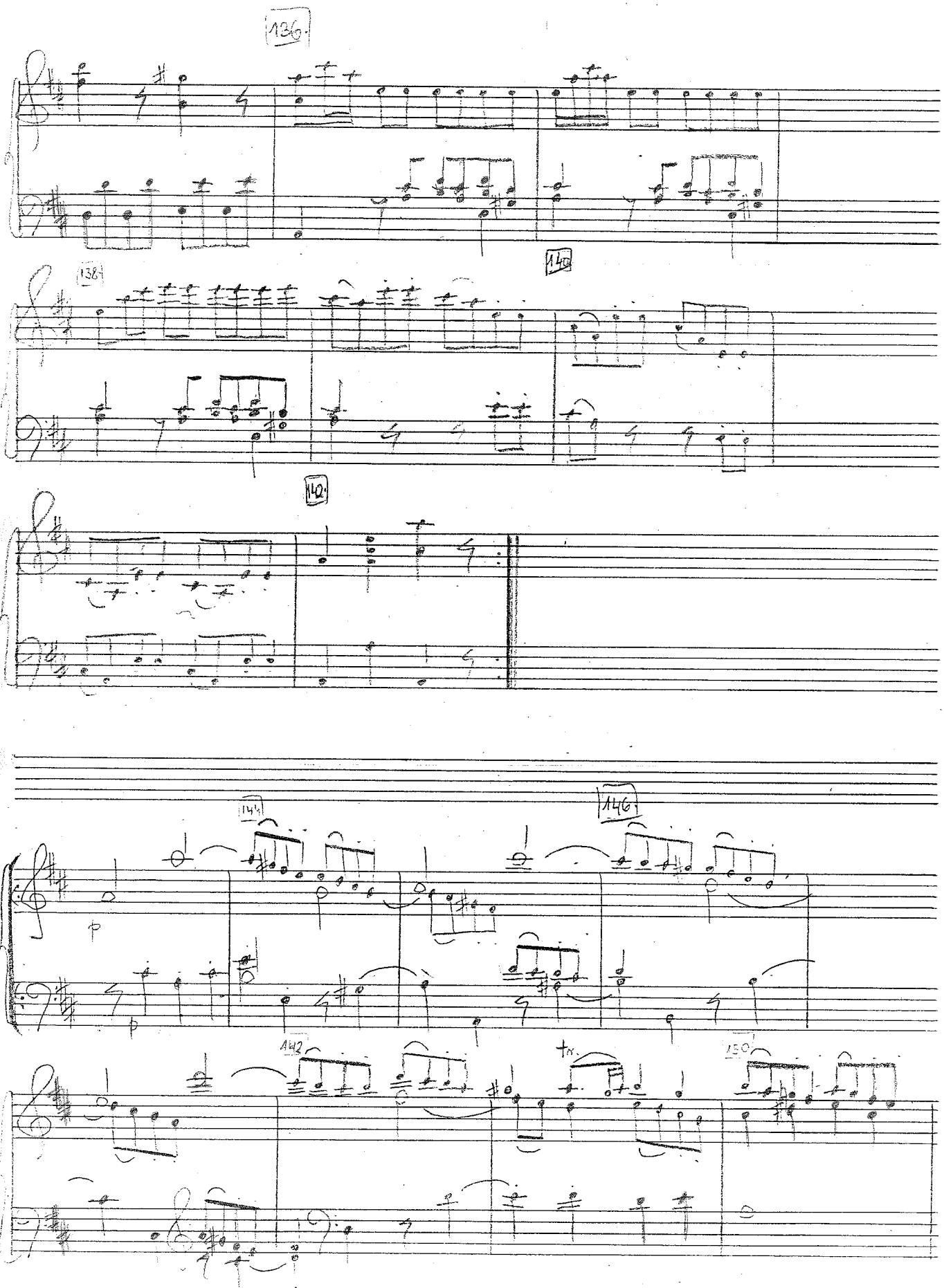


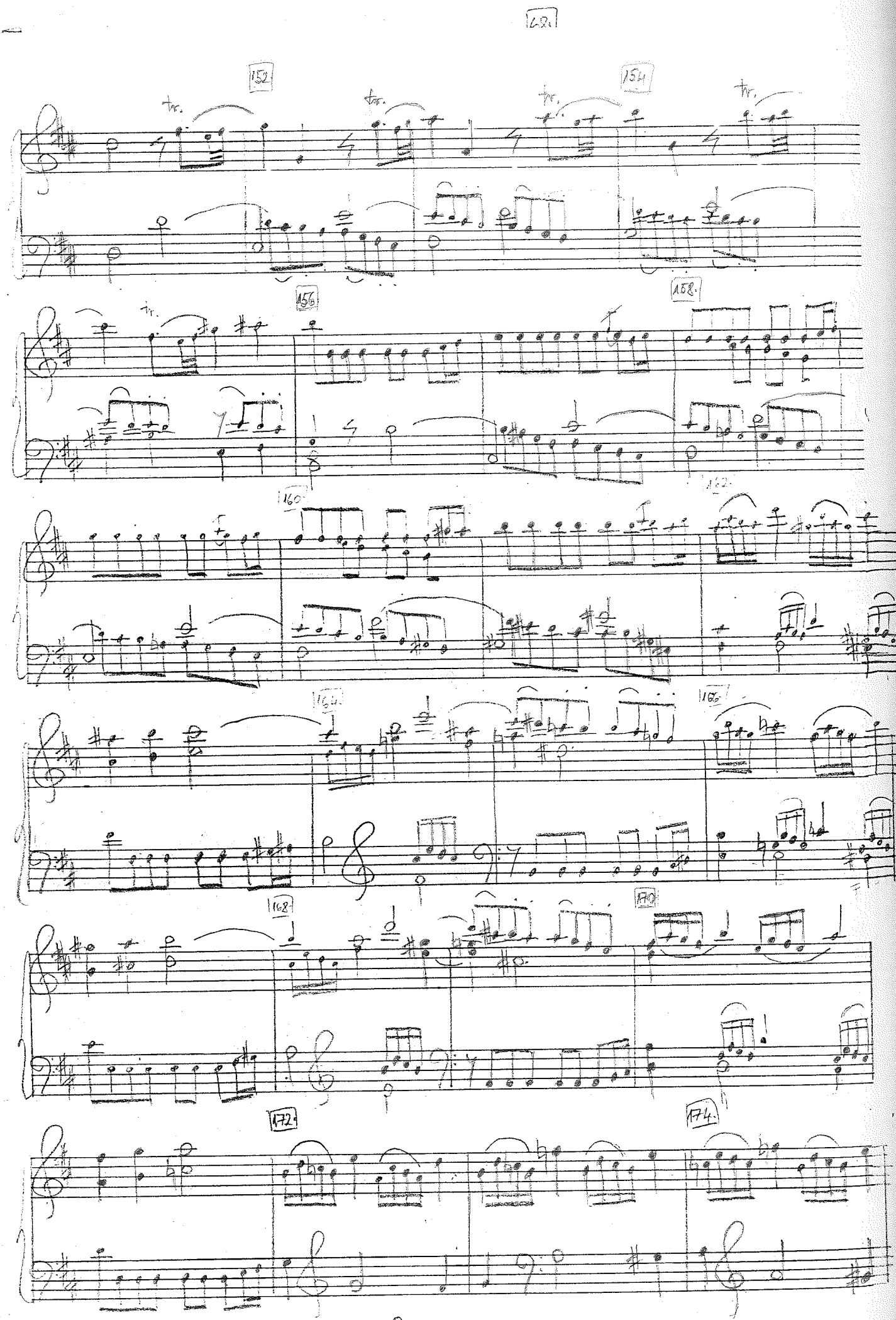

26
28
30
32
34
36
38
40
42
44

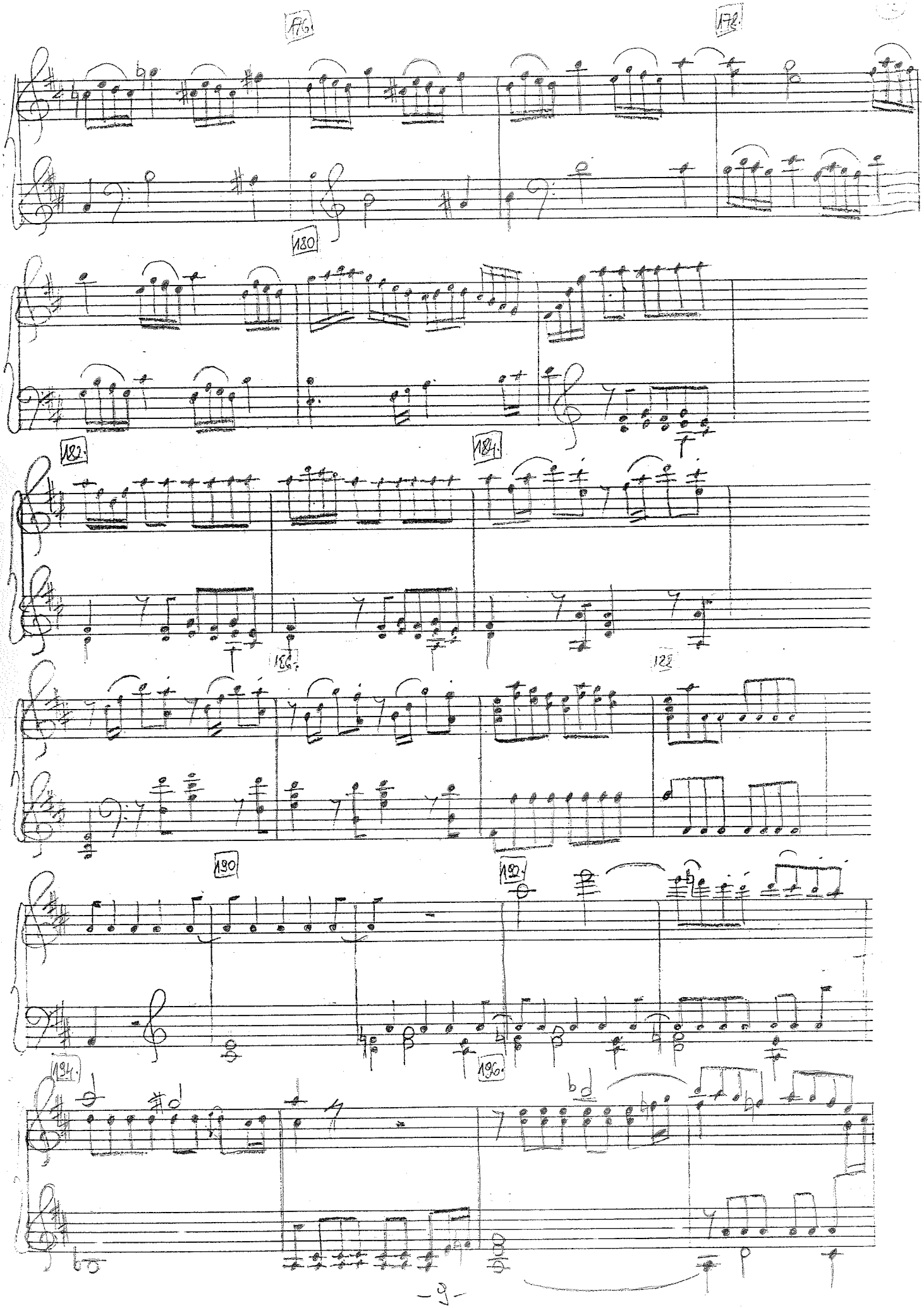


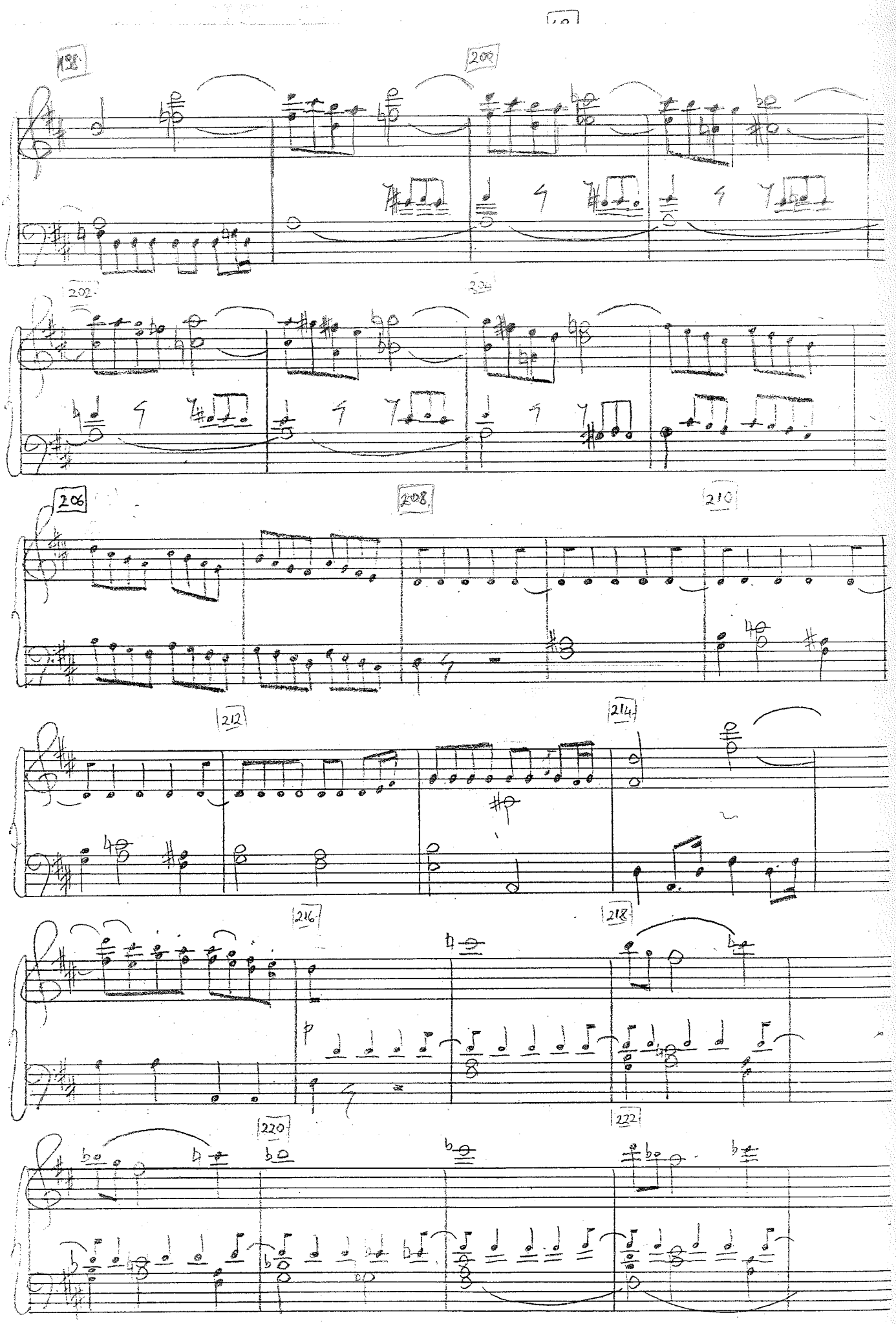

74
76
78
80
82
84
86
88
90
92
94
96
98
100

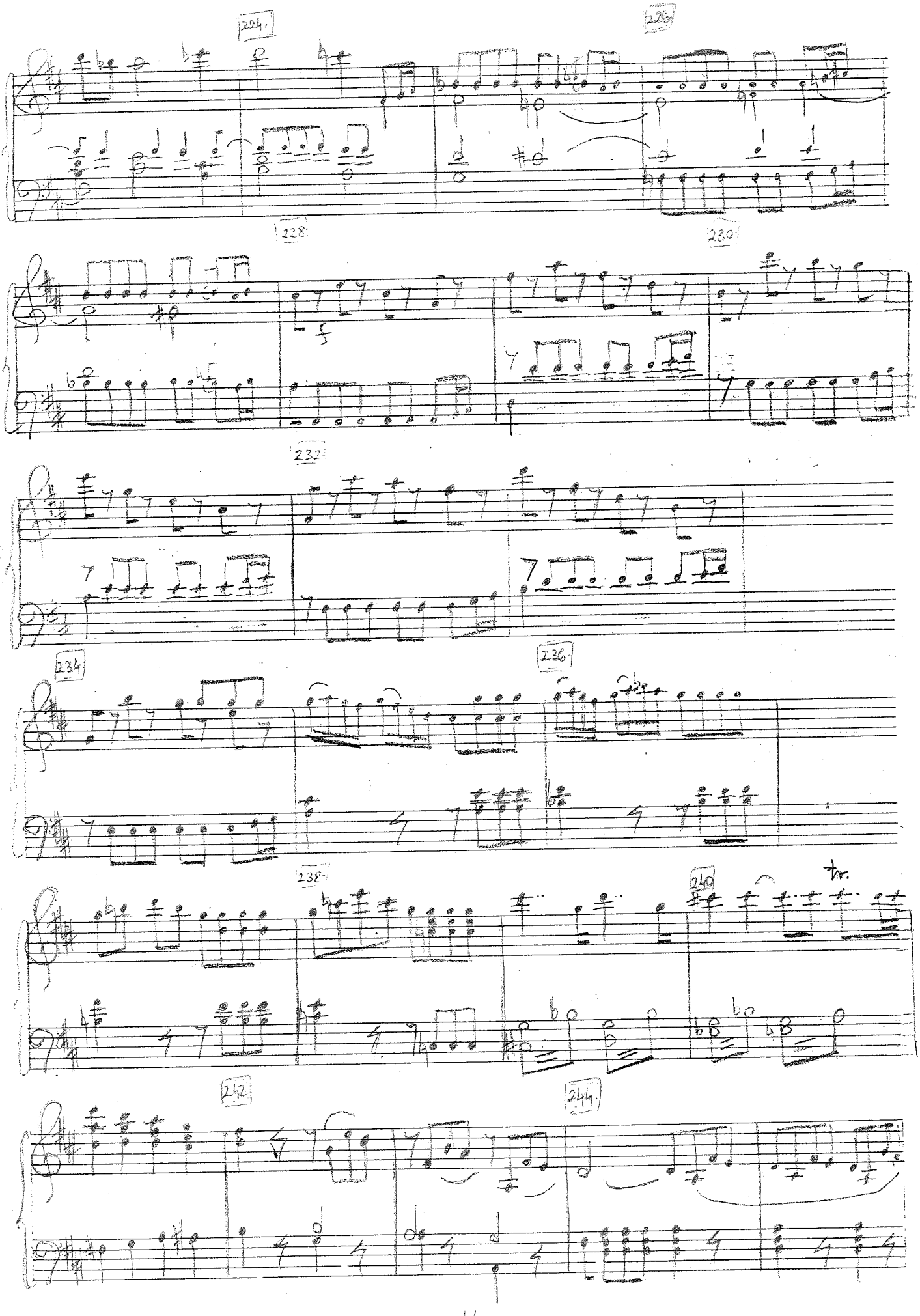

102
104
106
108
110
112
114
116
118
120
122
124
126
128
130
132

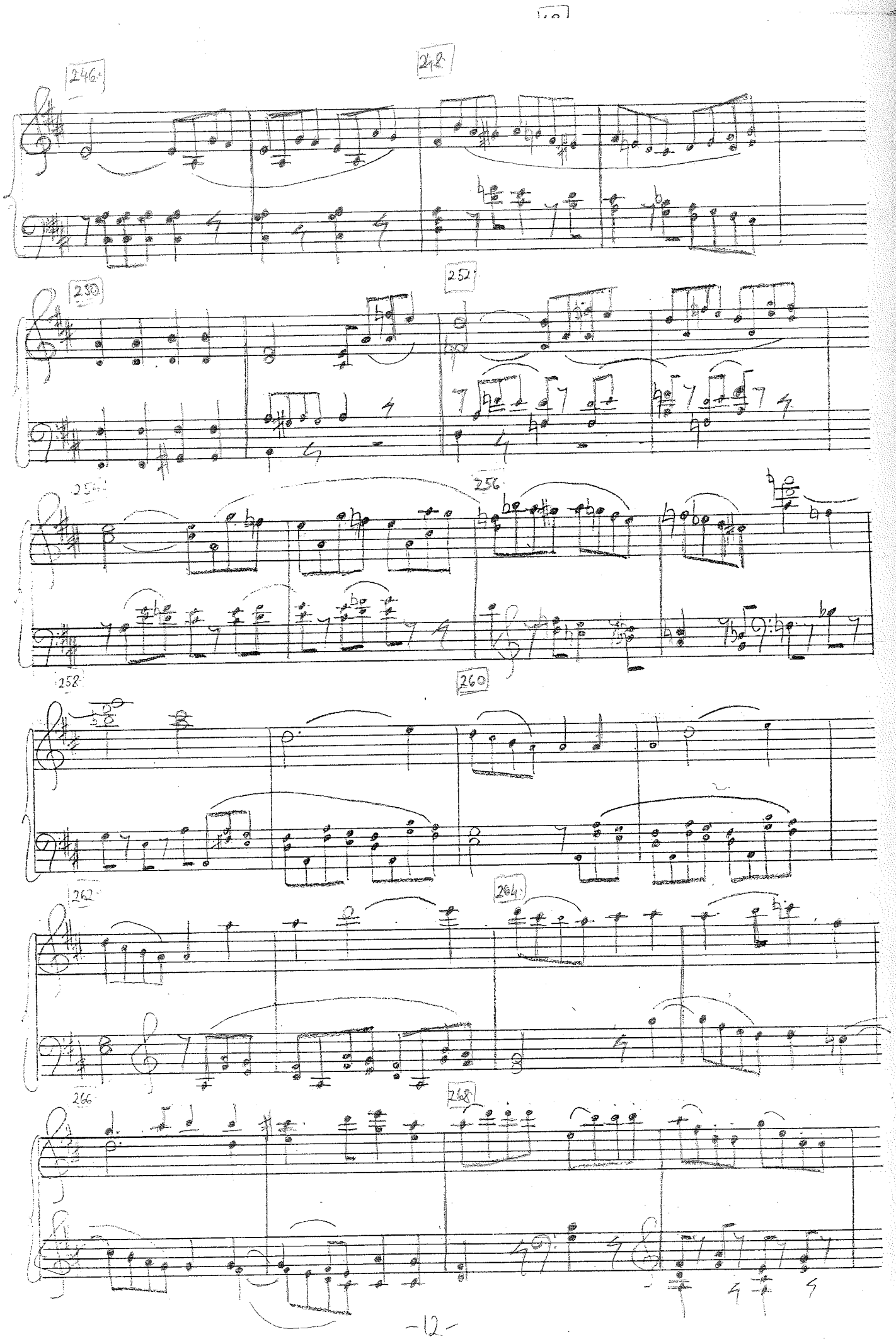

136
138
140
142
144
146
p
p
142
tr
150

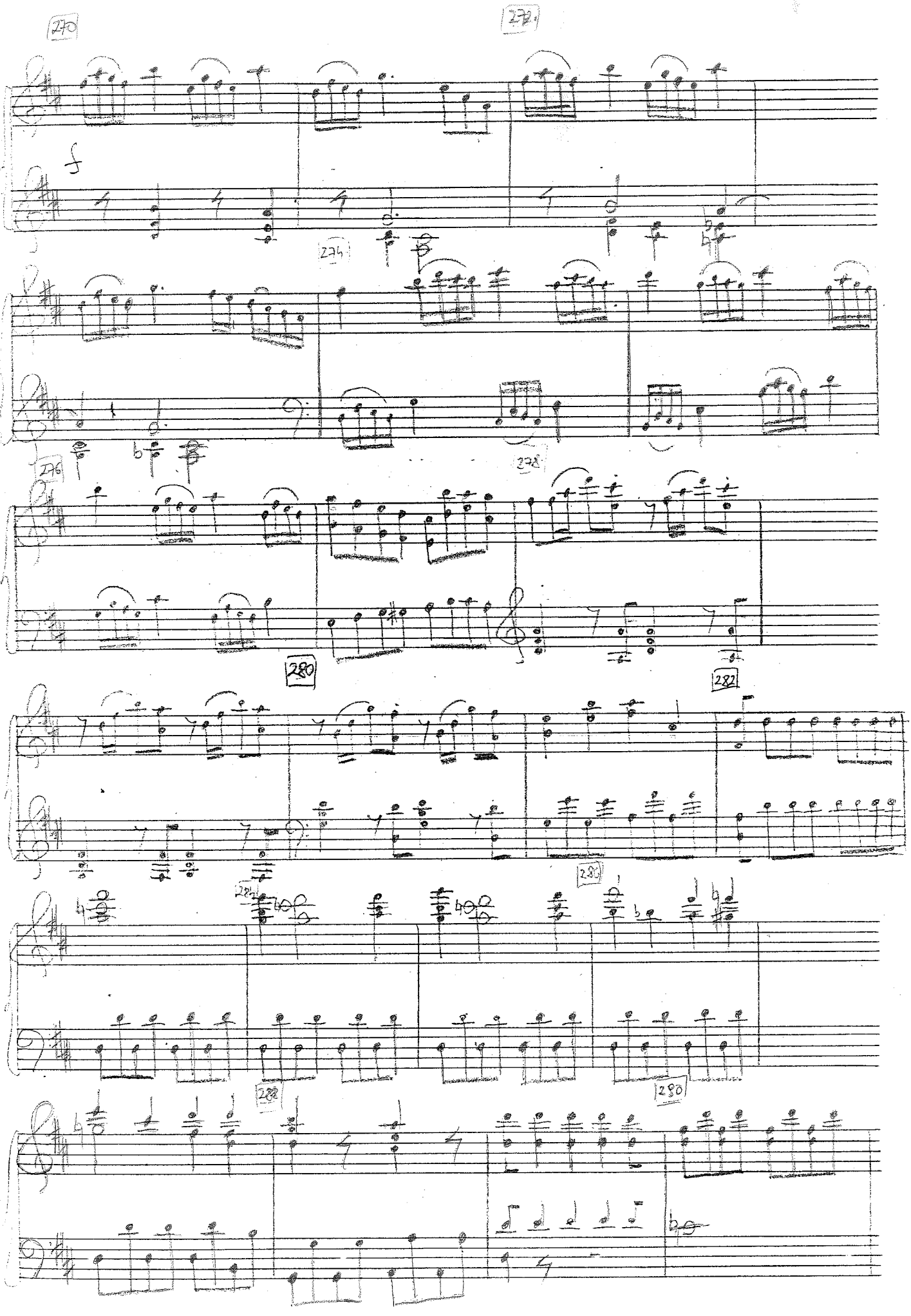

152
154
156
158
160
162
164
166
168
170
172
174

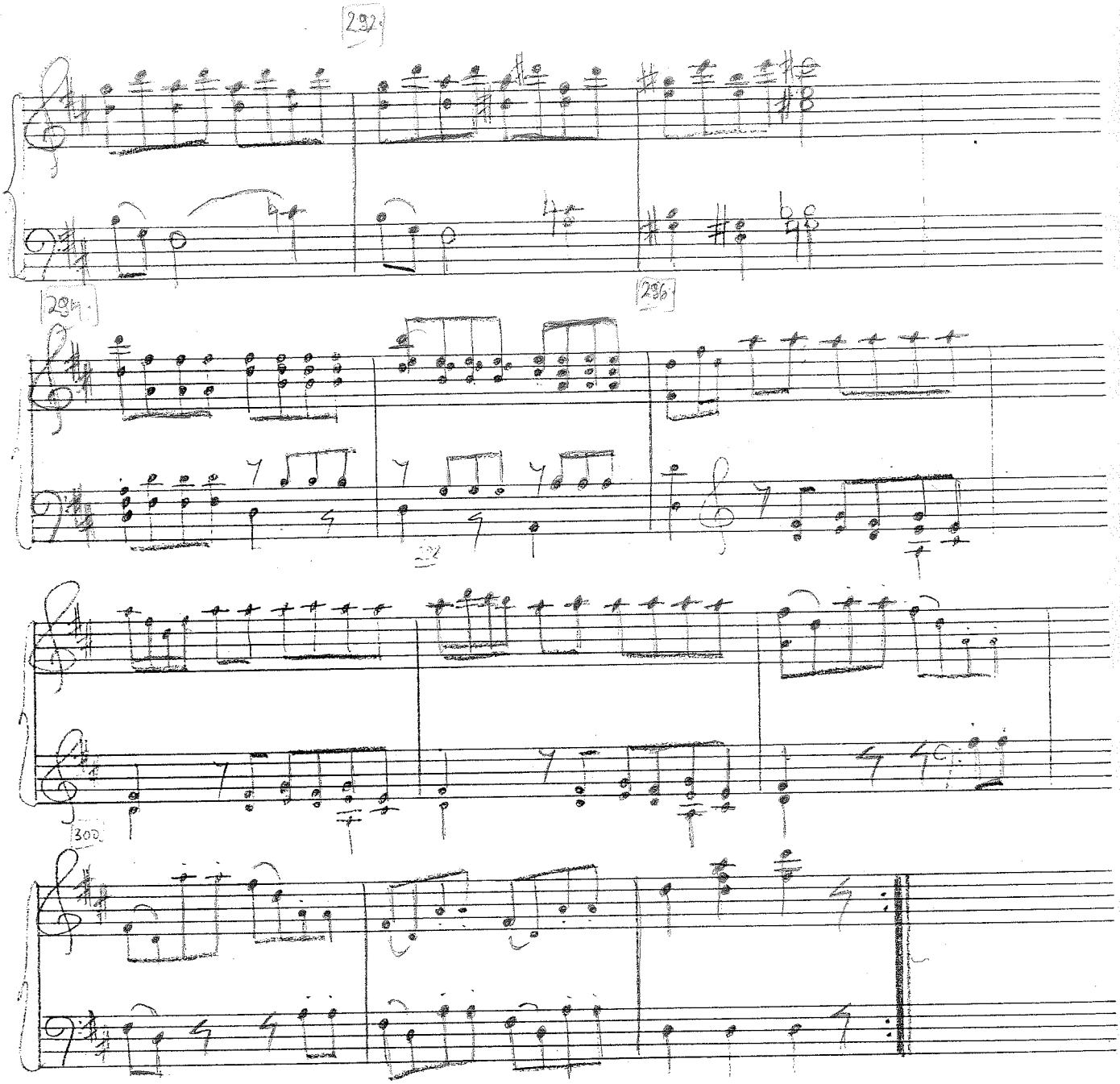

178.
180
182.
184.
186.
188
190
192.
194.
196.


198
200
202
204
206
208
210
212
214
216
218
220
222


224
226
228
230
232
234
236
238
240
tr.
242
244

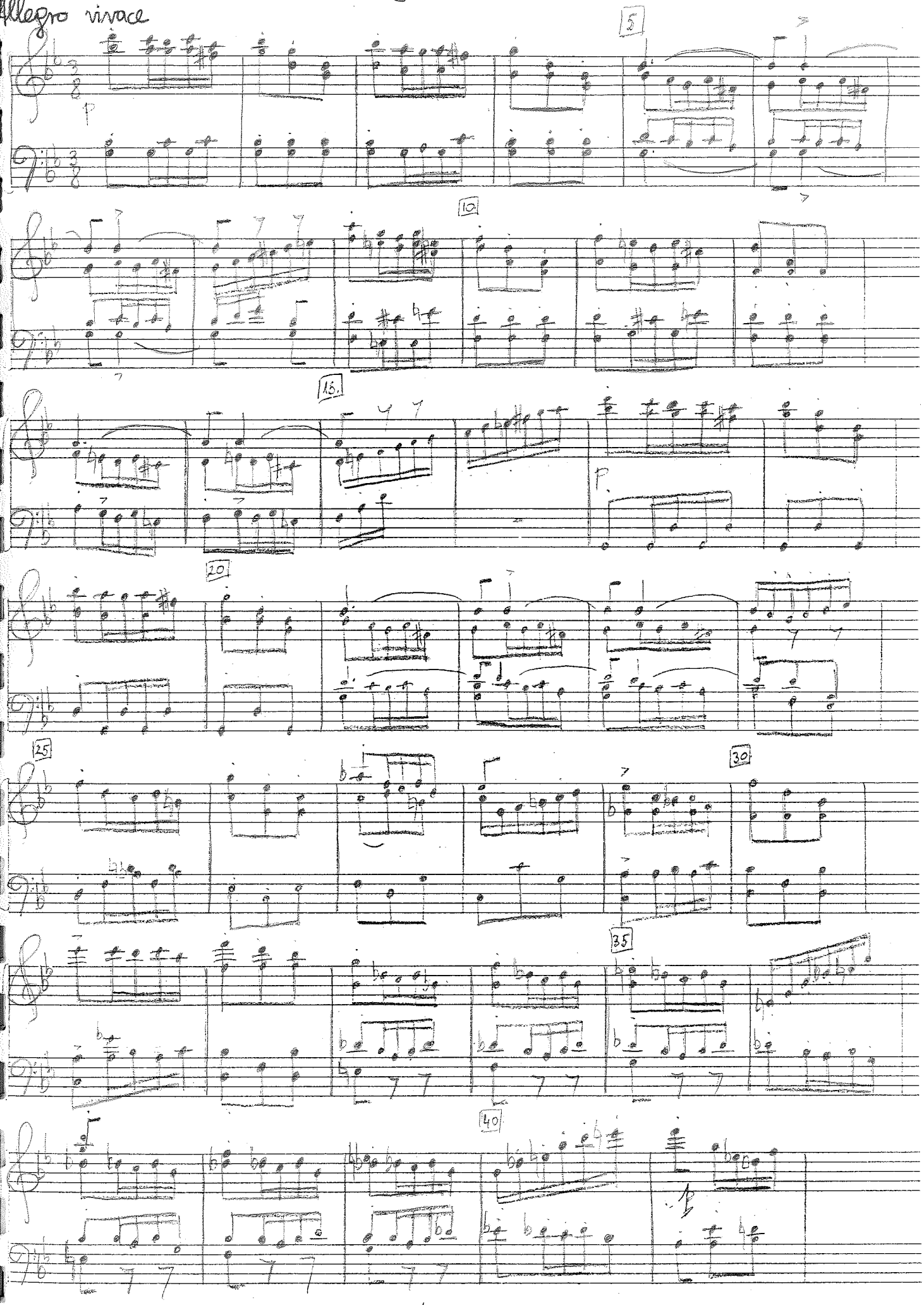

246
248
250
252
254
256
258
260
262
264
266
268

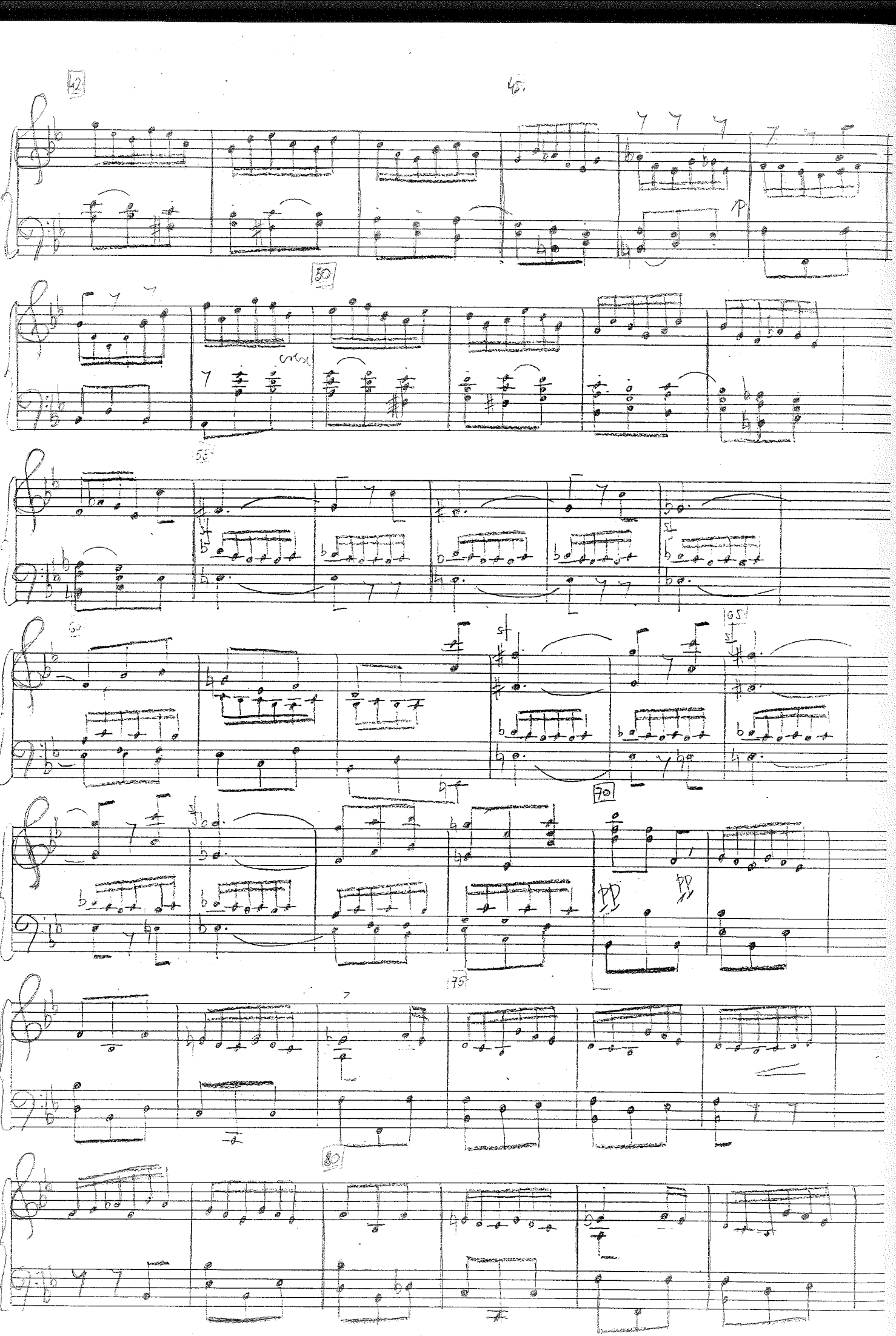

270
272
f
274
276
278
280
282
284
286
288
290

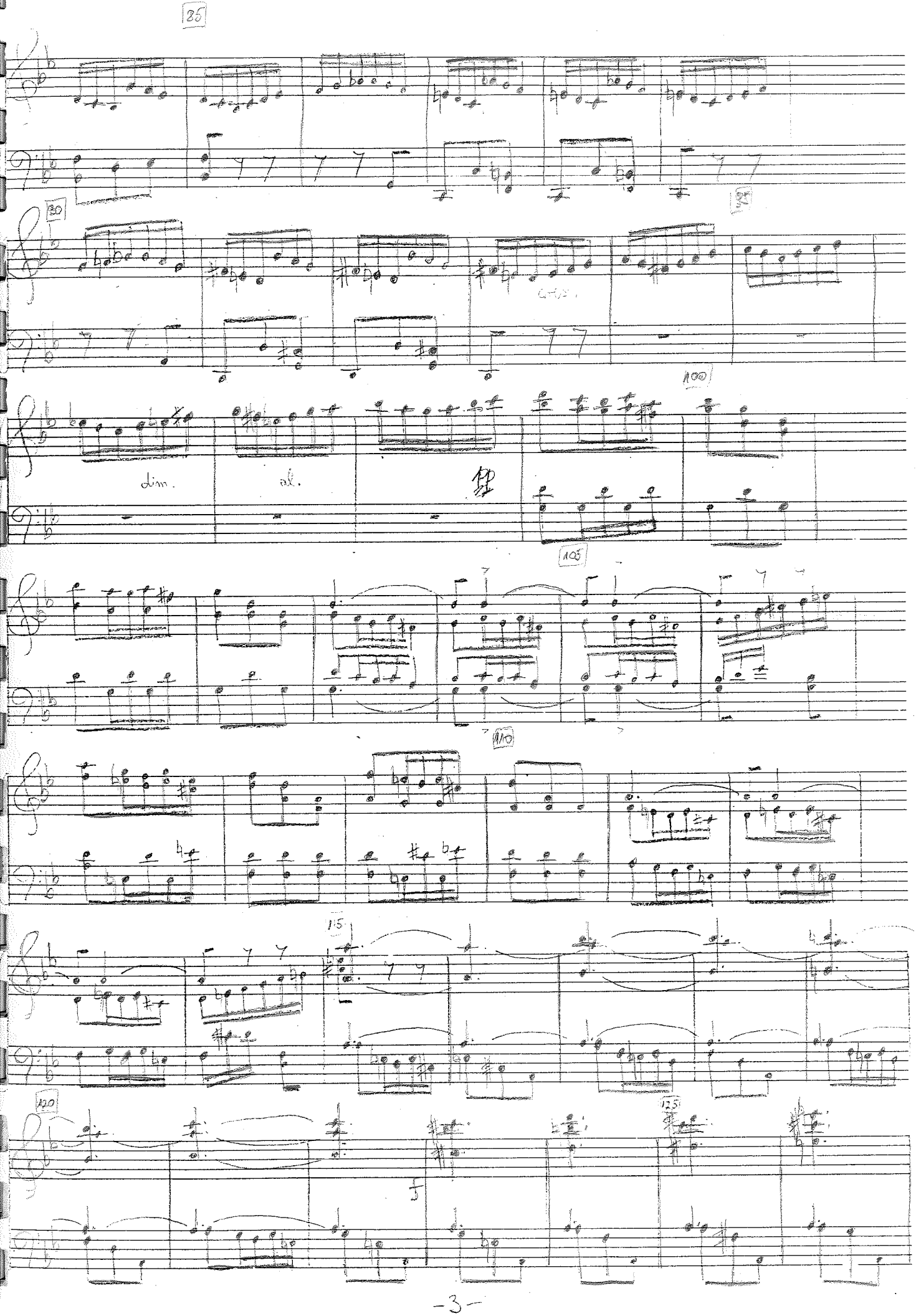

292
294
296
302

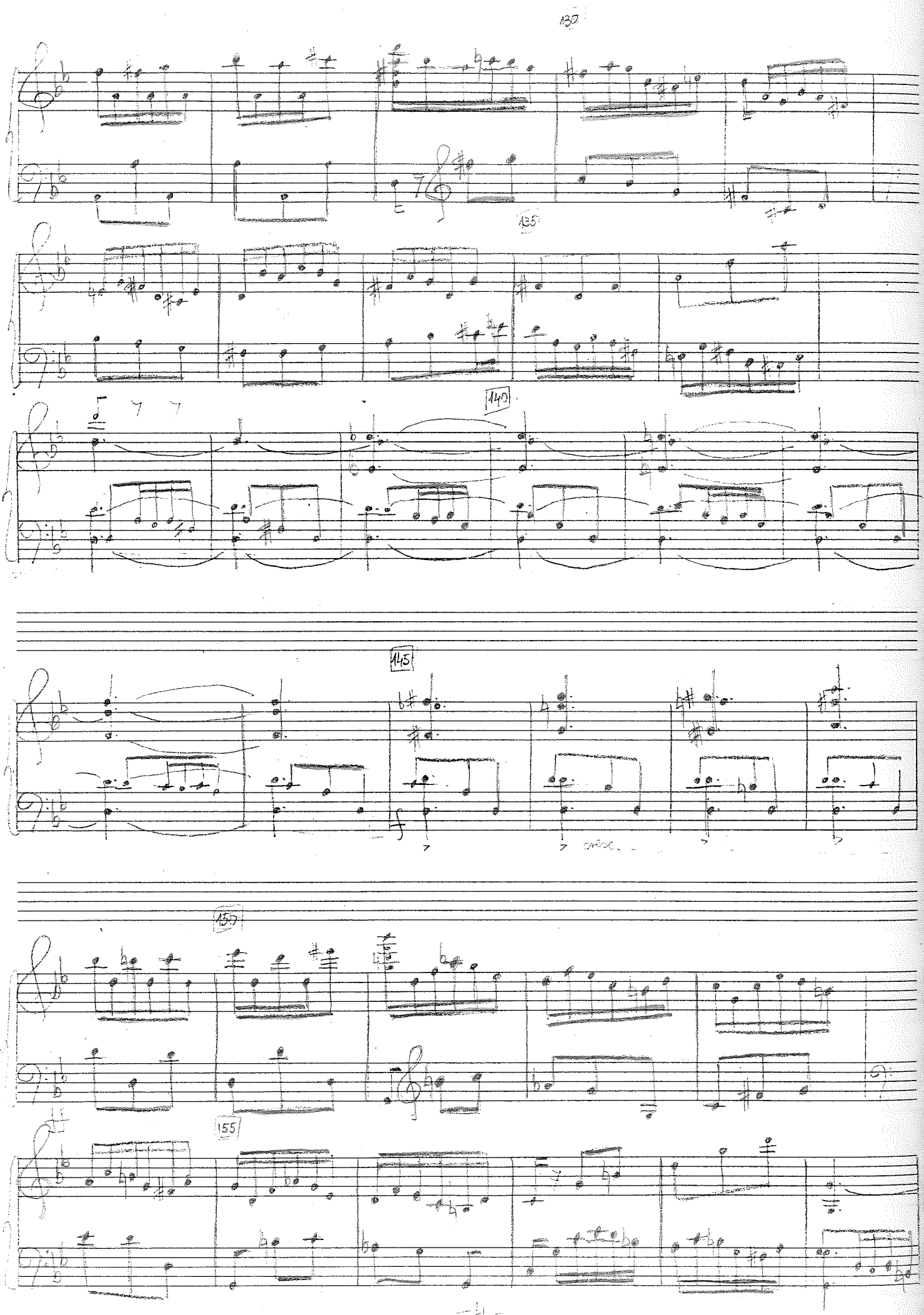
MENDELSSOHN: „SAN IVANJSKE NOĆI" (SCHERZO)

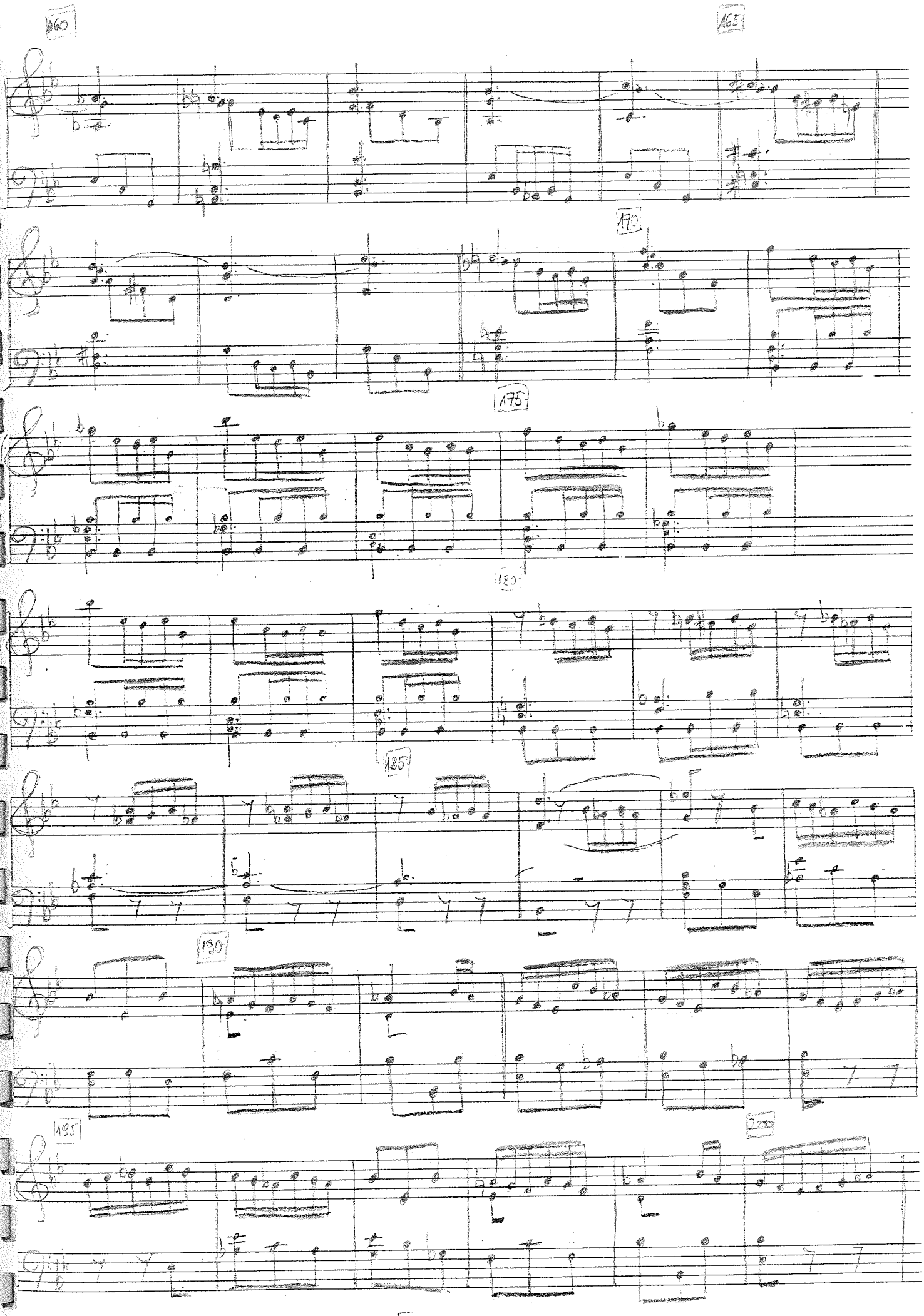
Allegro vivace

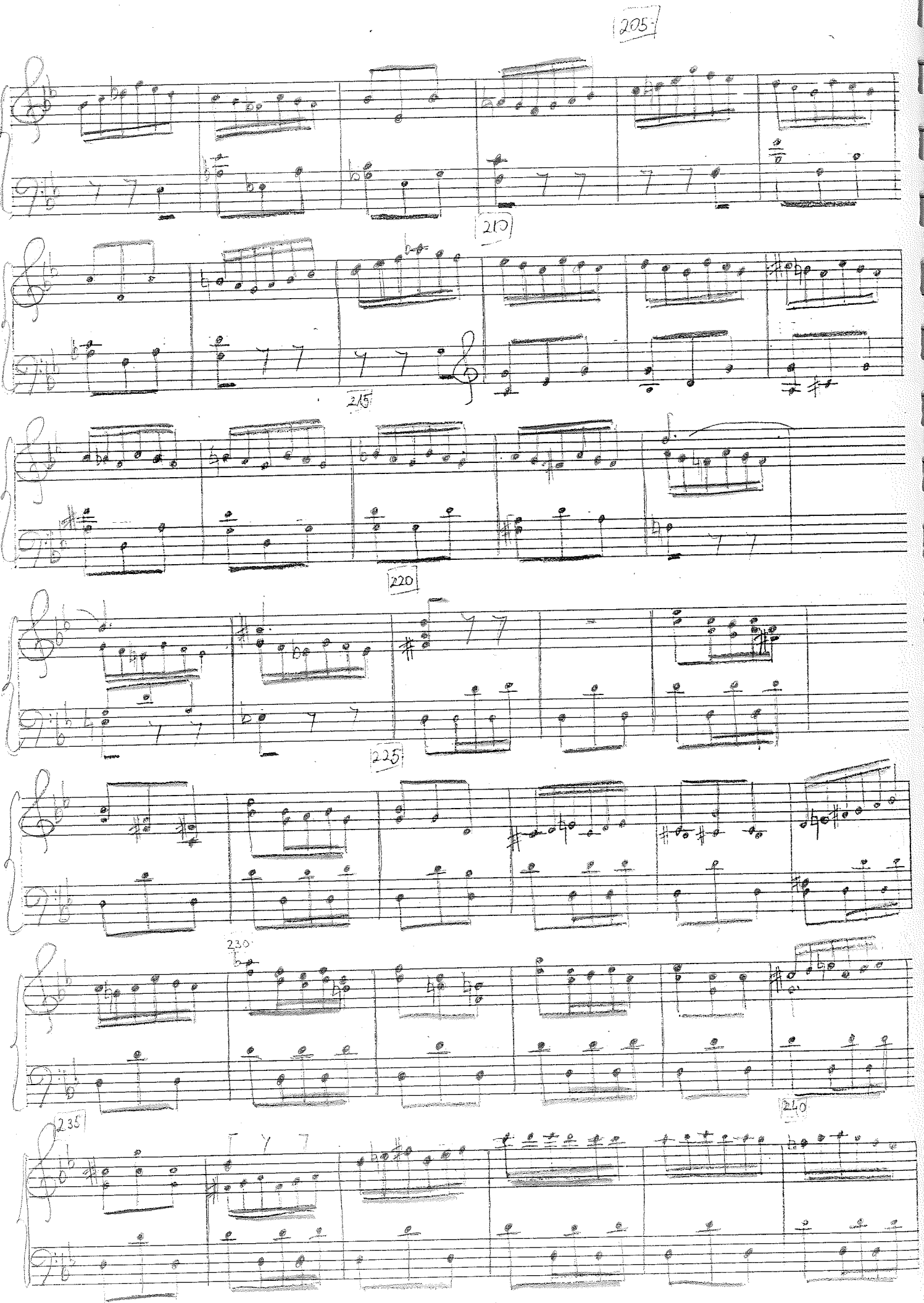


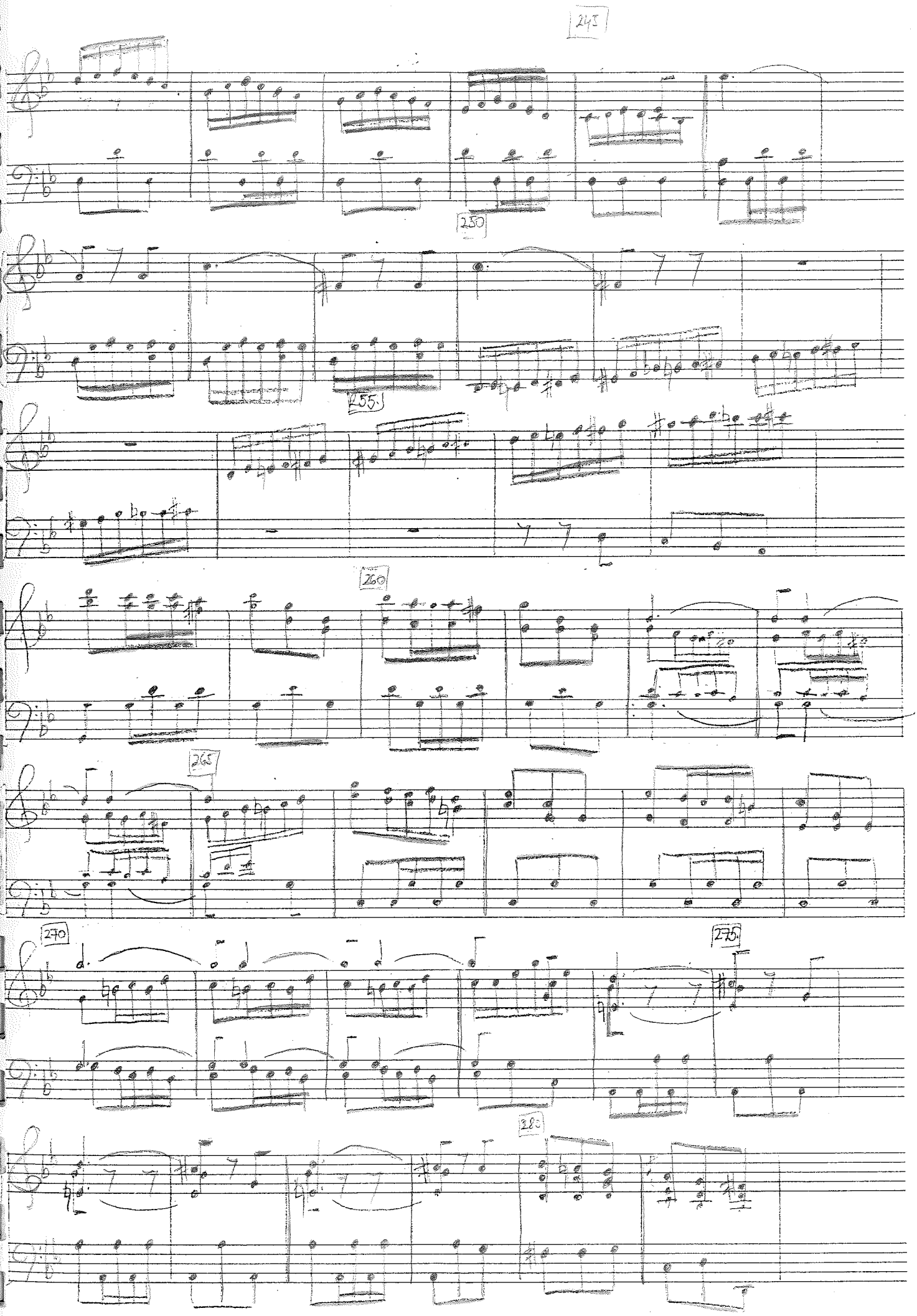

42
45
p
50
55
60
65
70
pp
pp
75
80

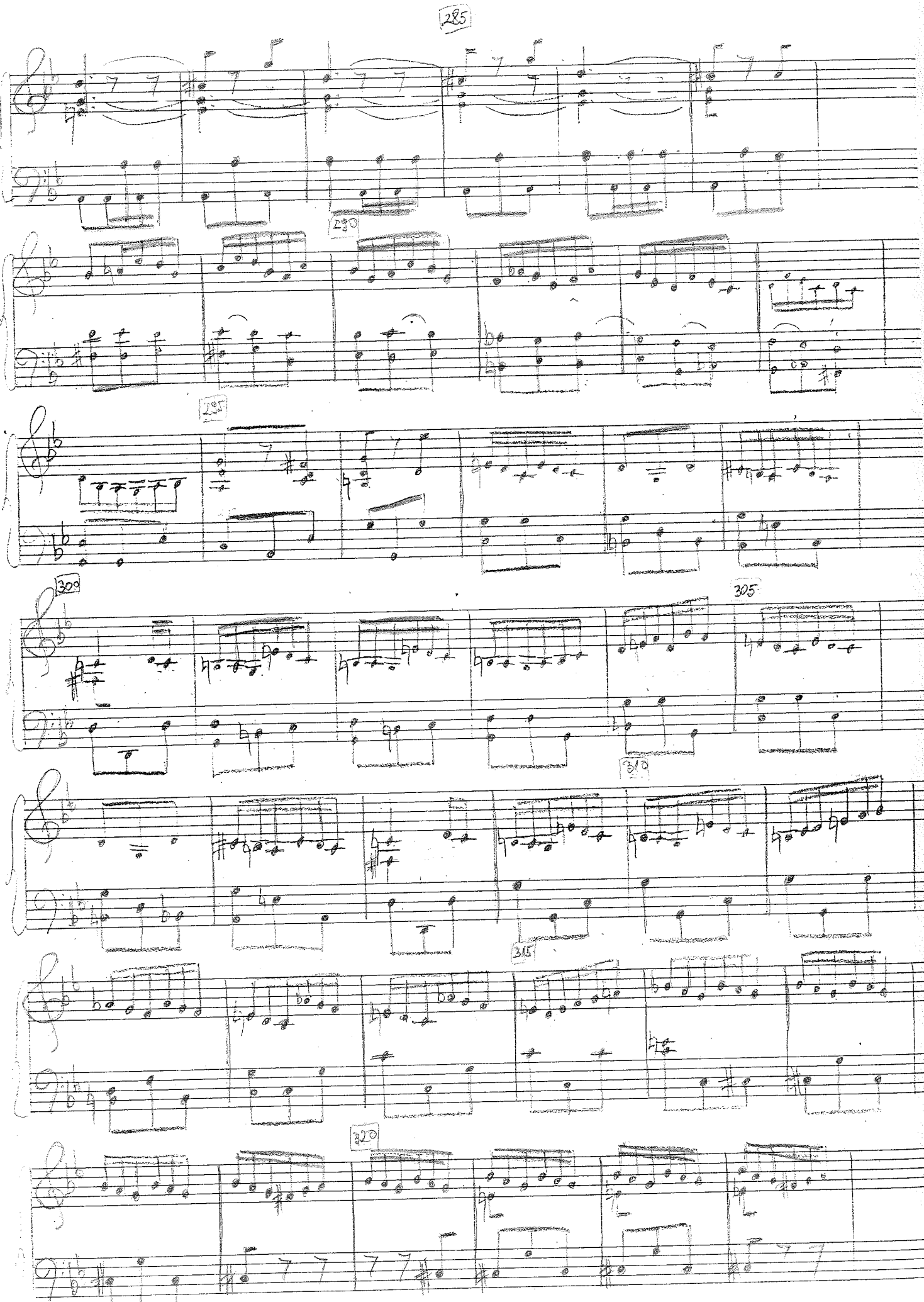

85
90
95
100
dim.
al.
105
110
115
120
125

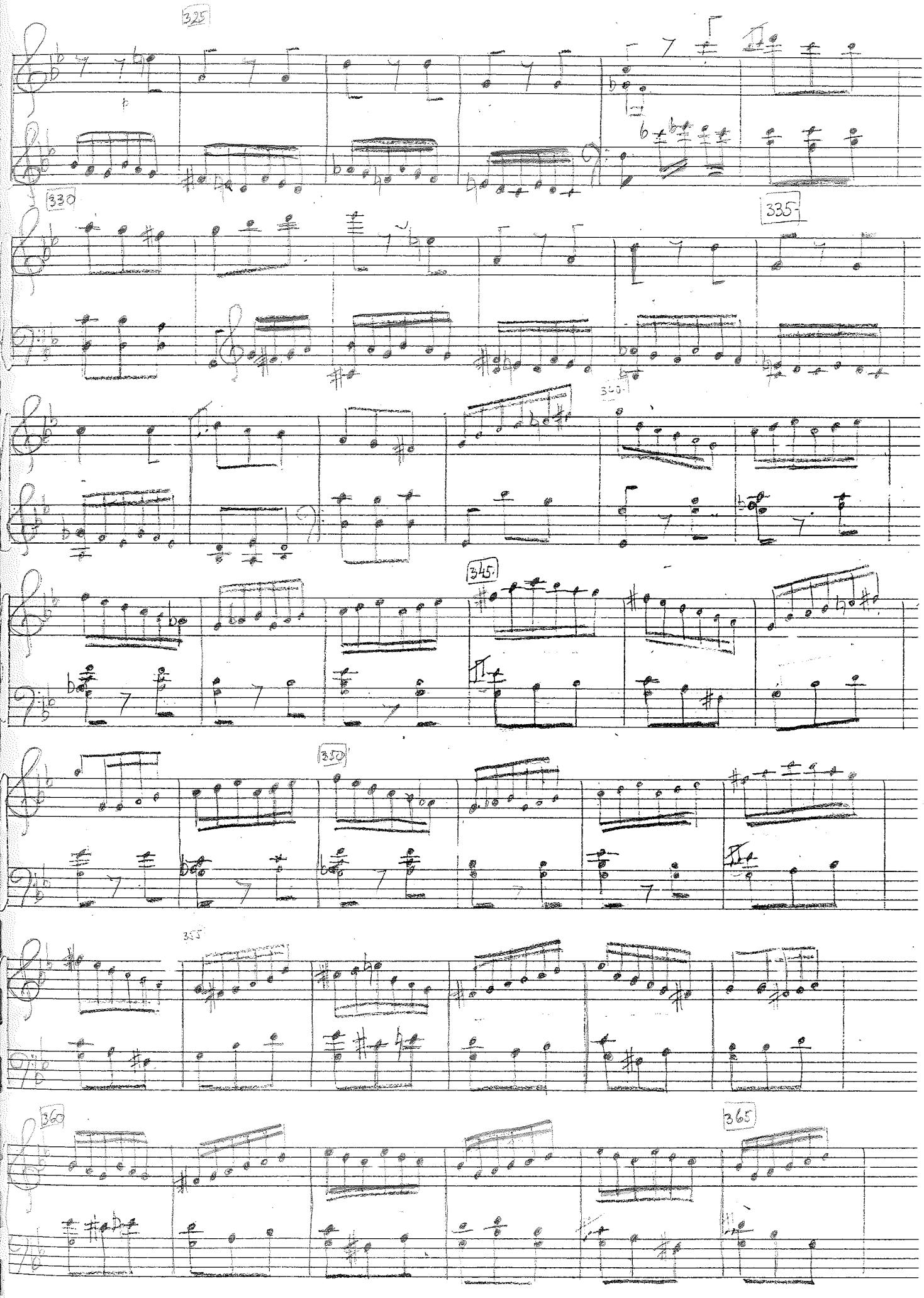

130
135
140
145
150
155

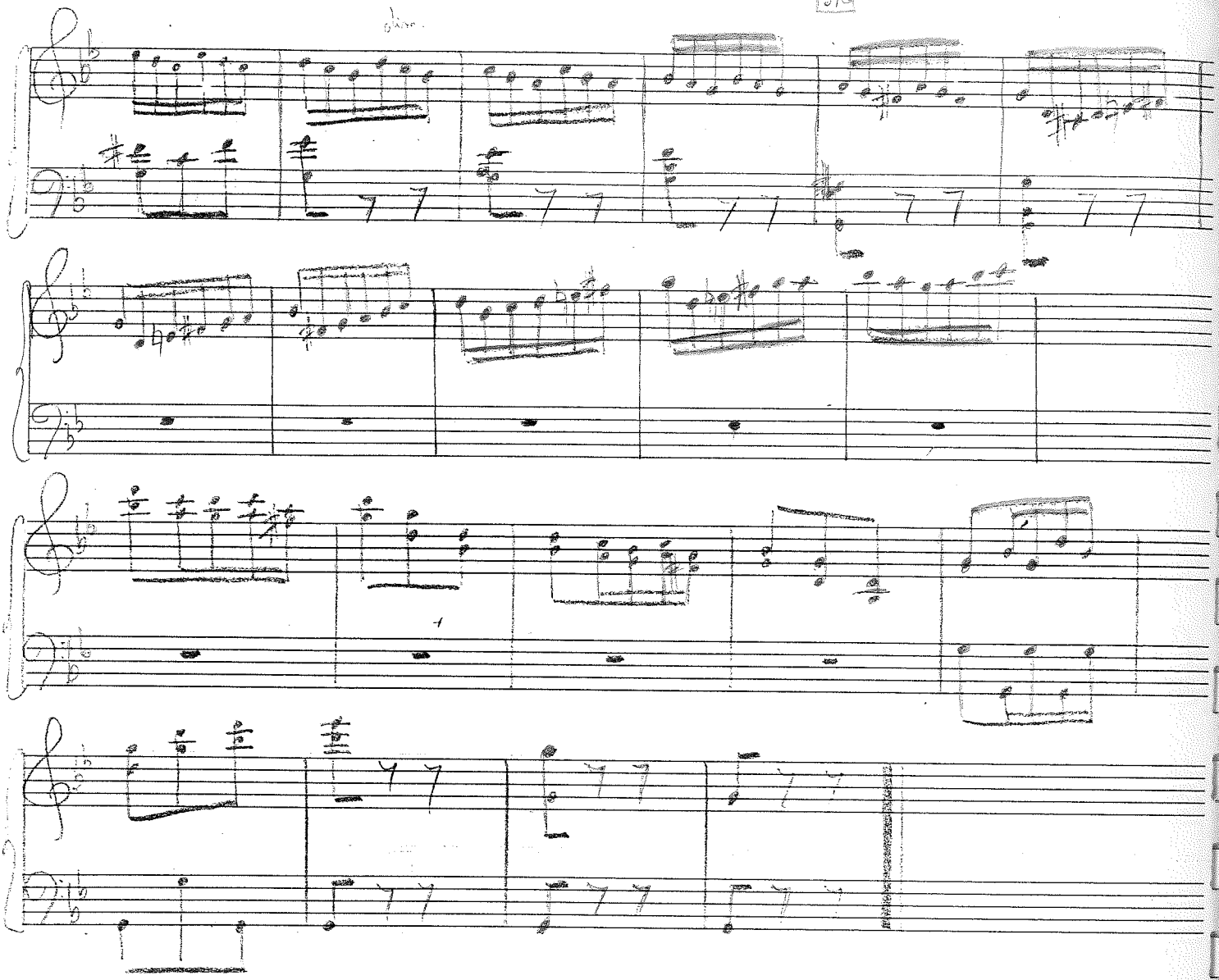

160
165
170
175
180
185
190
195
200


205
210
215
220
225
230
235
240

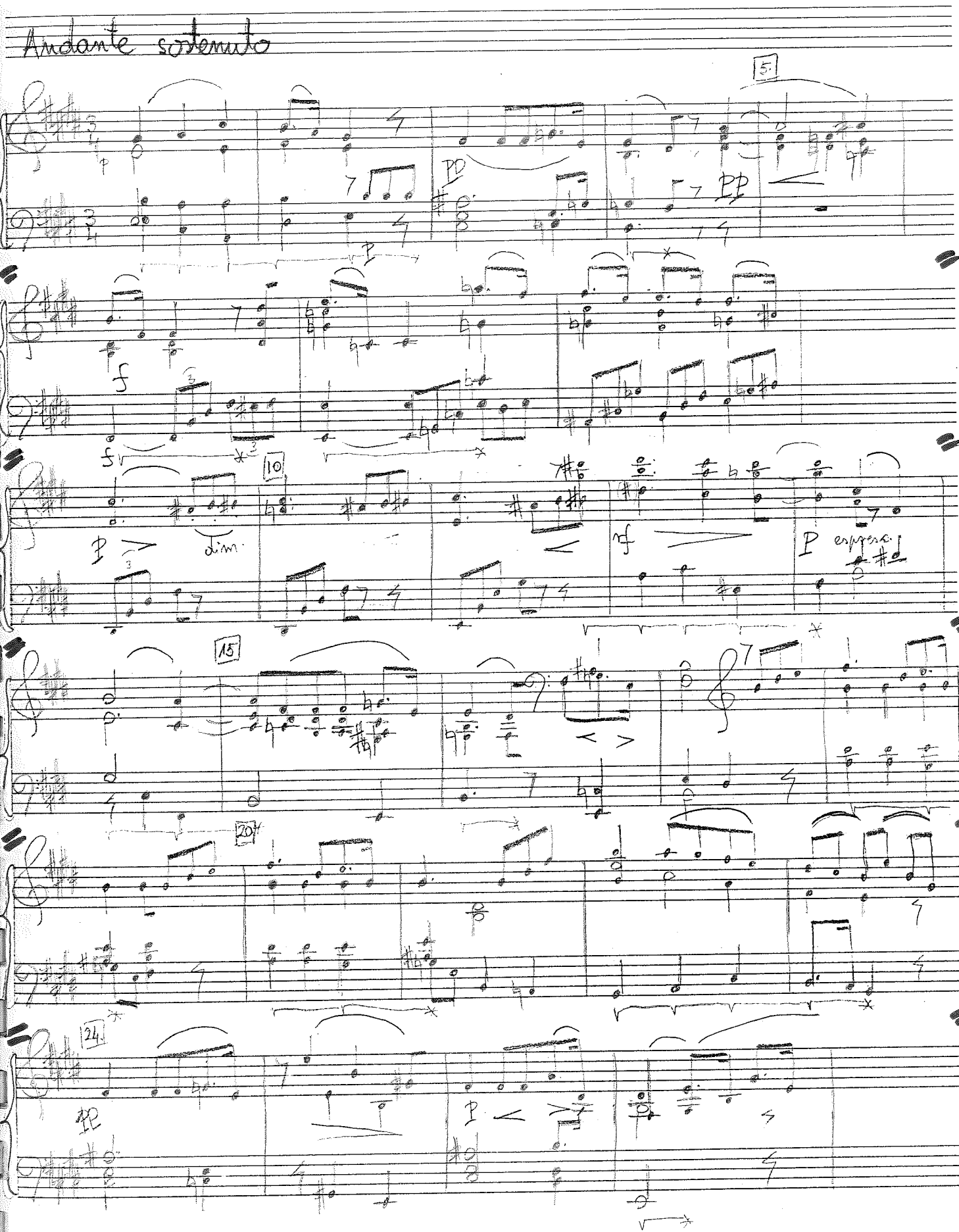

245
250
255
260
265
270
275
280

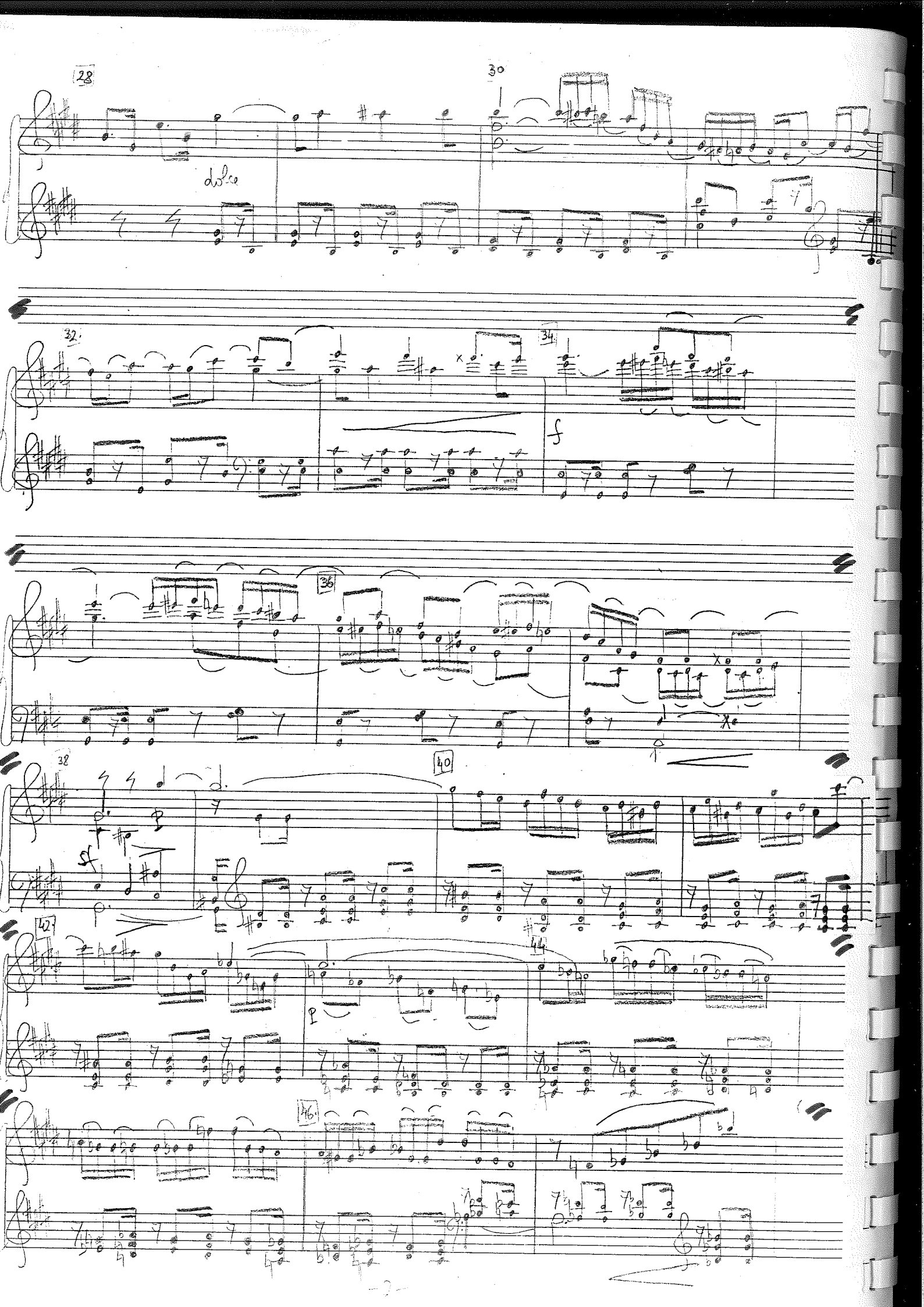

285
290
295
300
305
310
315
320

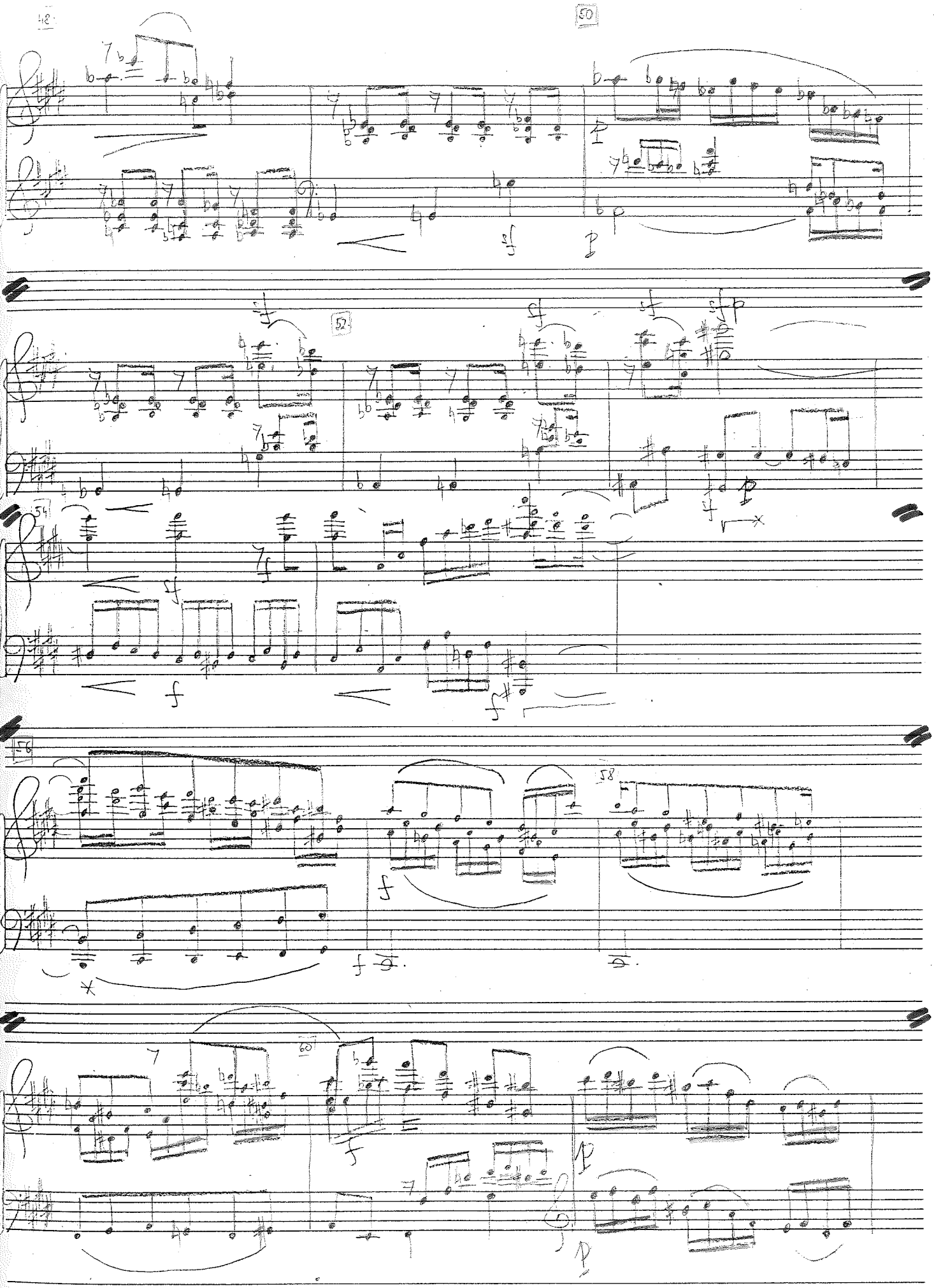

325
330
335
340
345
350
355
360
365

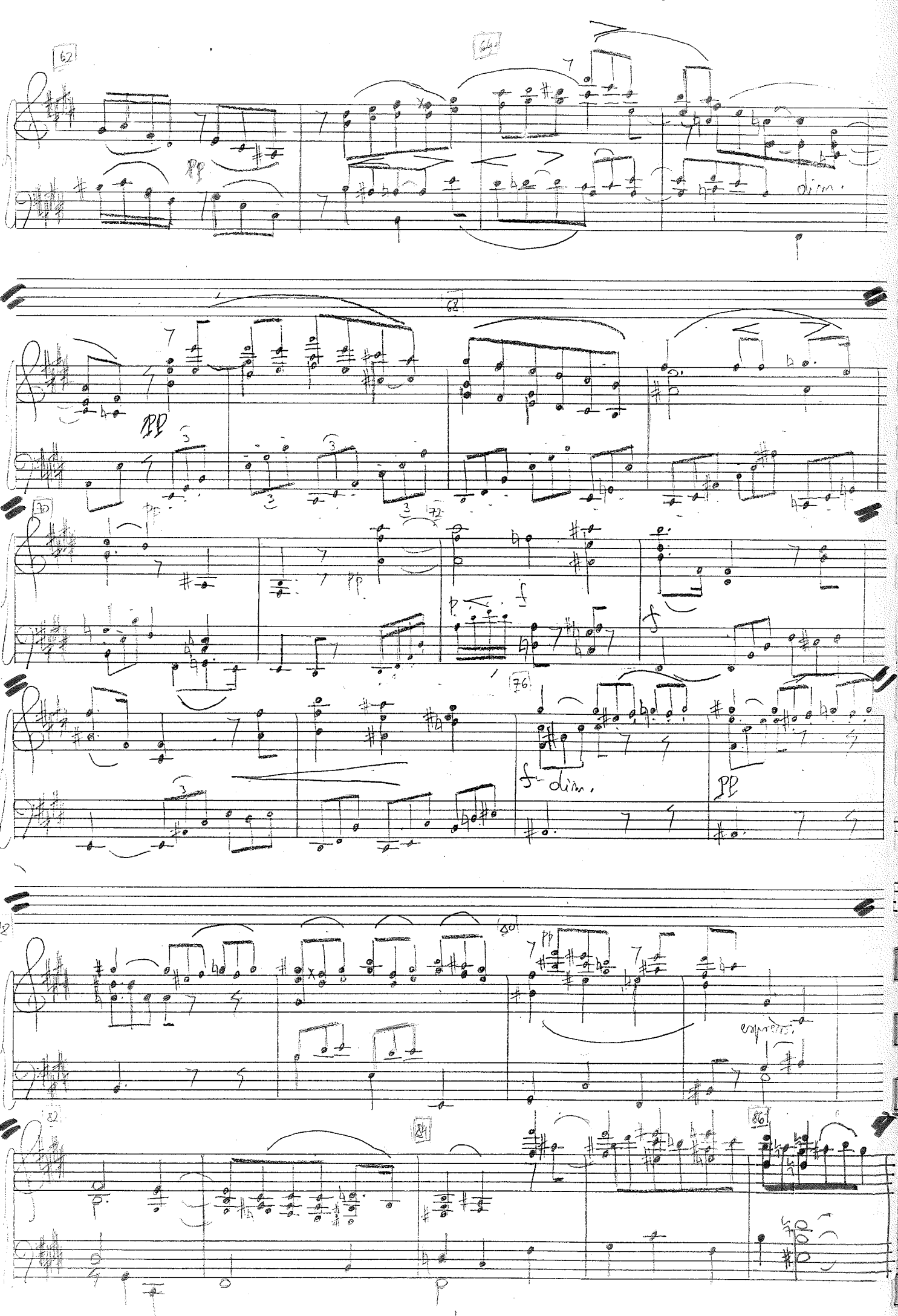


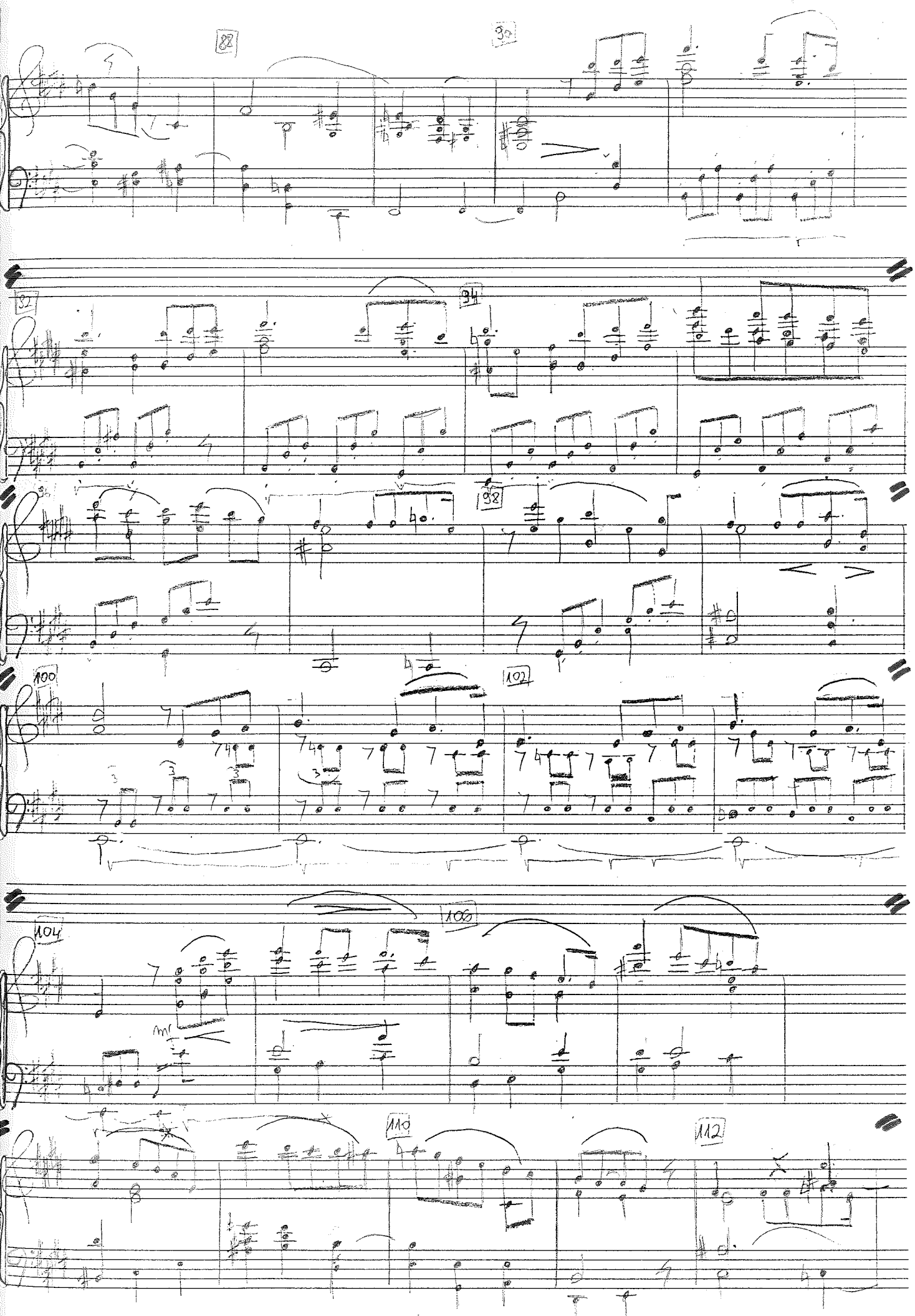
BRAHMS : Simfonija br. 1, c-mol, II stavak

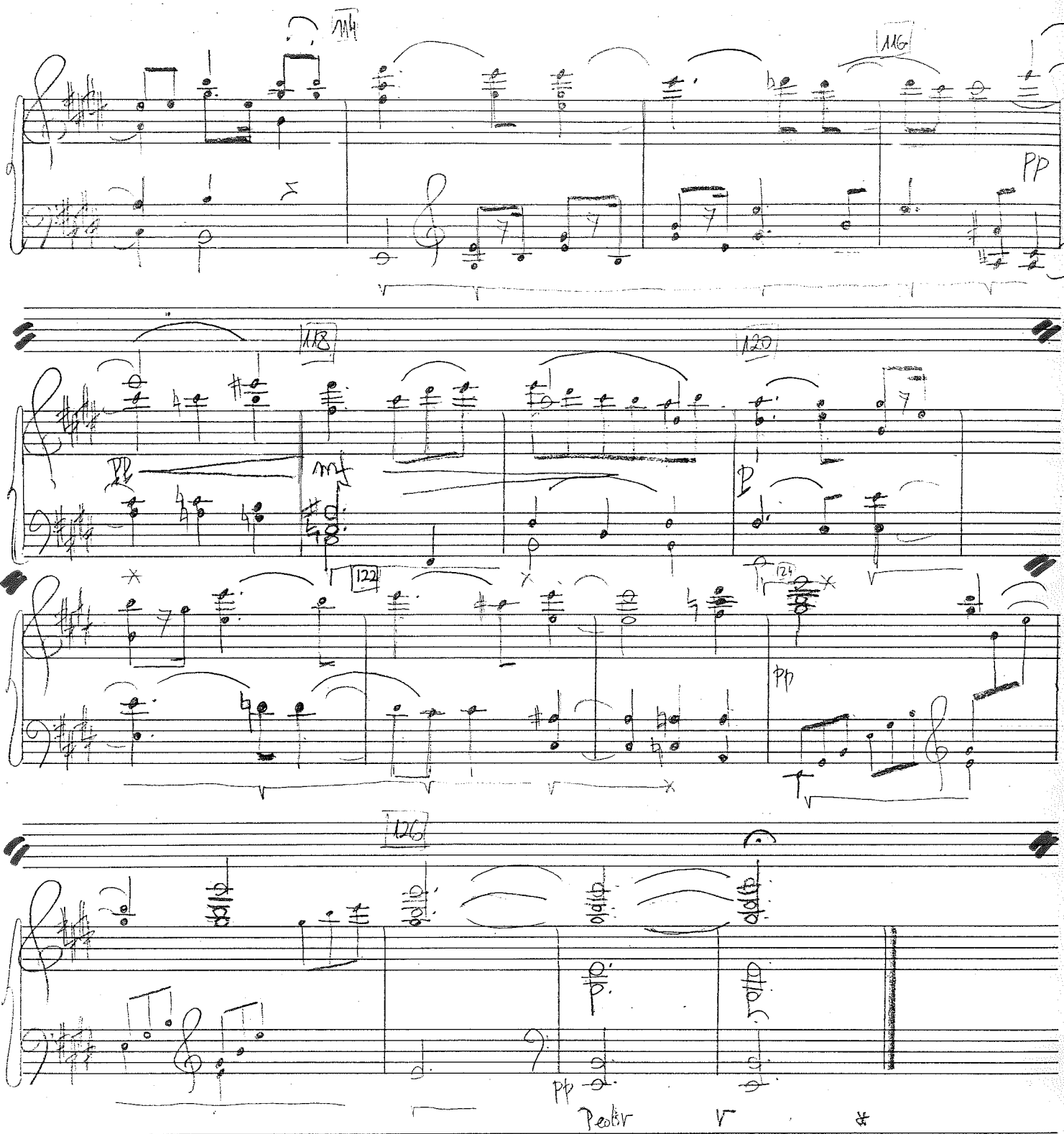



28
30
dolce
32
34
f
36
38
sf
40
42
44
46


48
50
52
54
56
58
60


62
64
pp
dim.
68
pp
70
pp
72
pp
f
f
76
f dim.
pp
80
pp
espress.
82
84
86

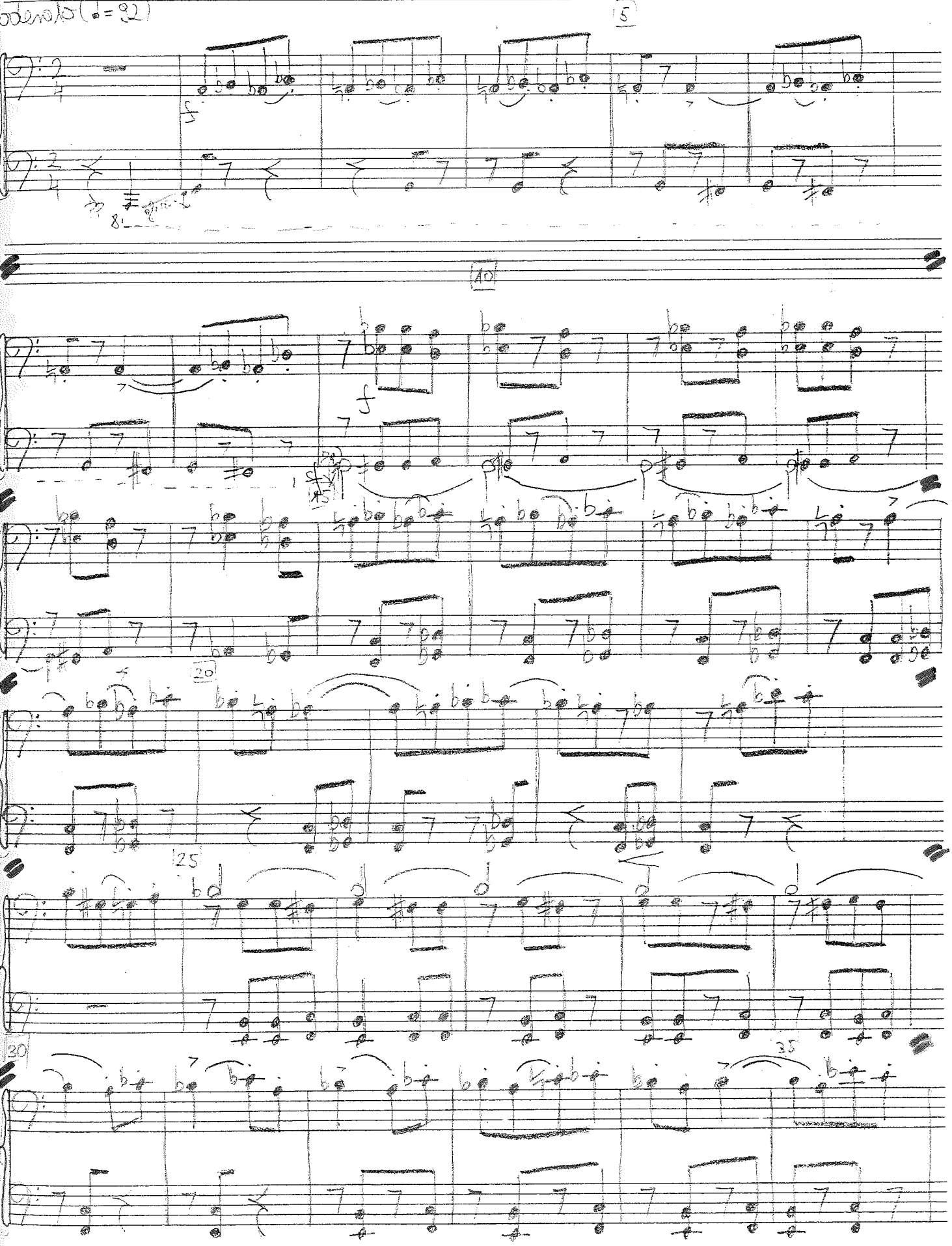

88
30
32
34
98
100
102
104
106
110
112

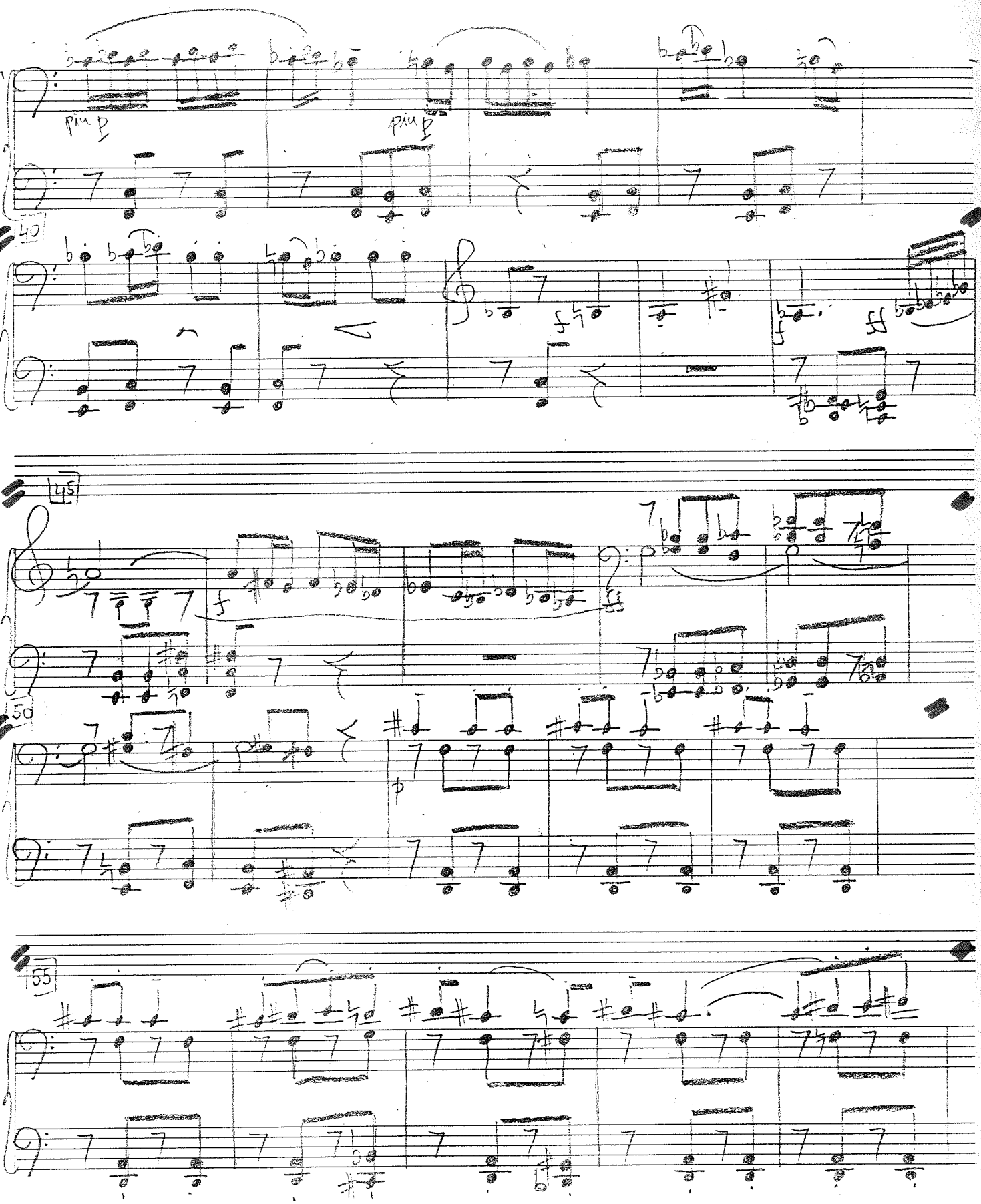

114
116
PP
118
120
122
124
pp
126
pp
Pedal

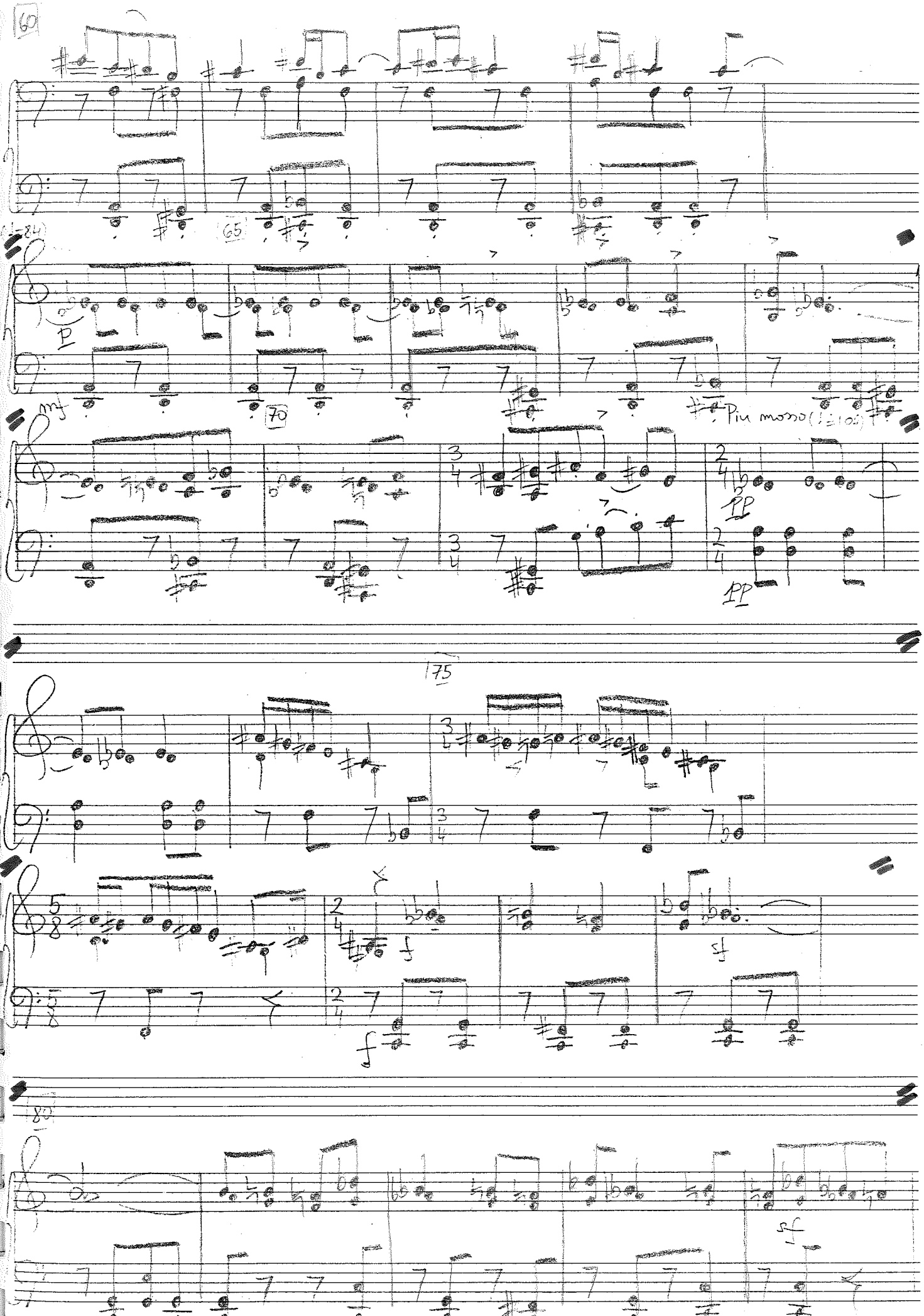
B. BARTOK: „Plesna suita", 1. i 2. stavak

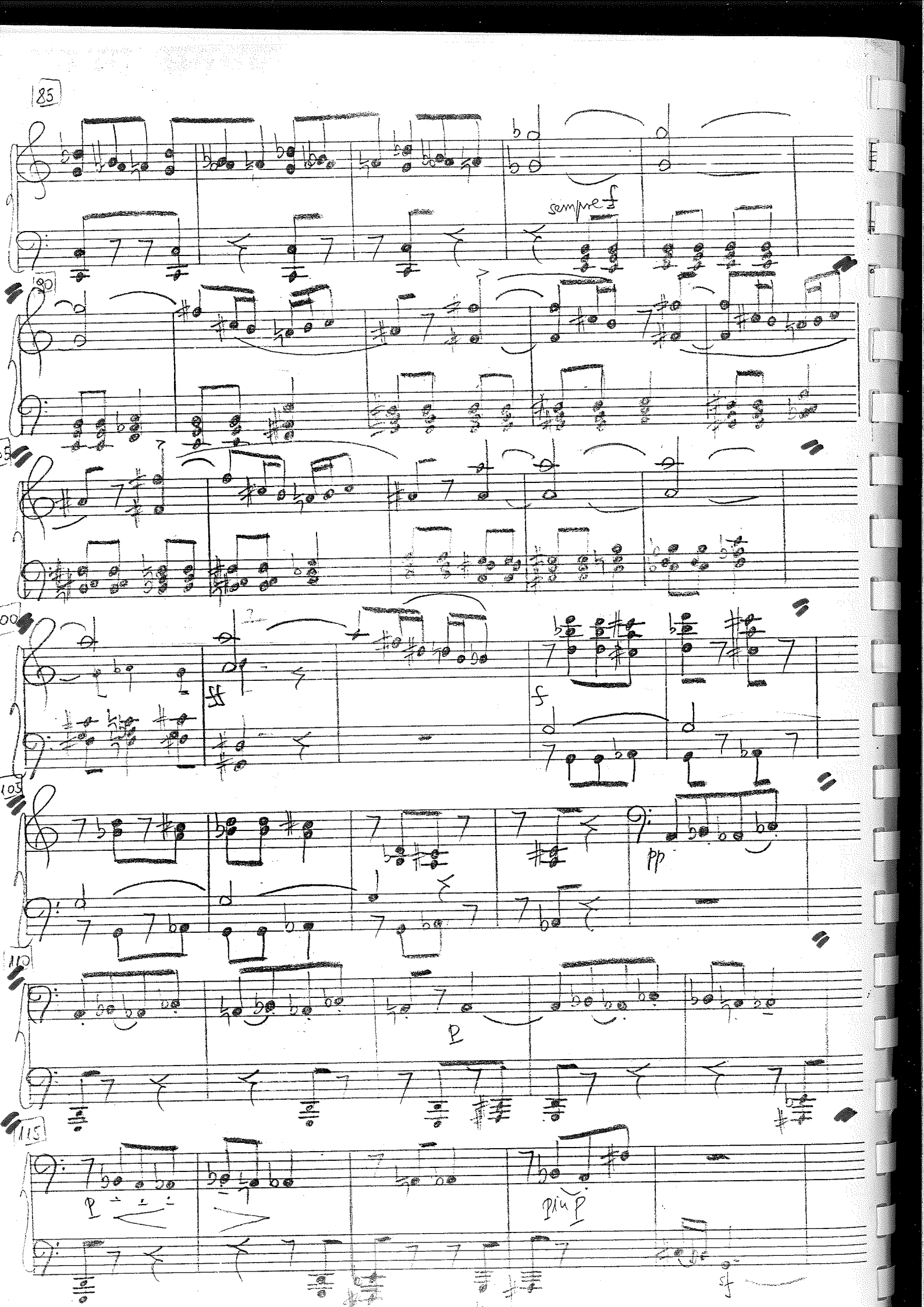
I. STAVAK

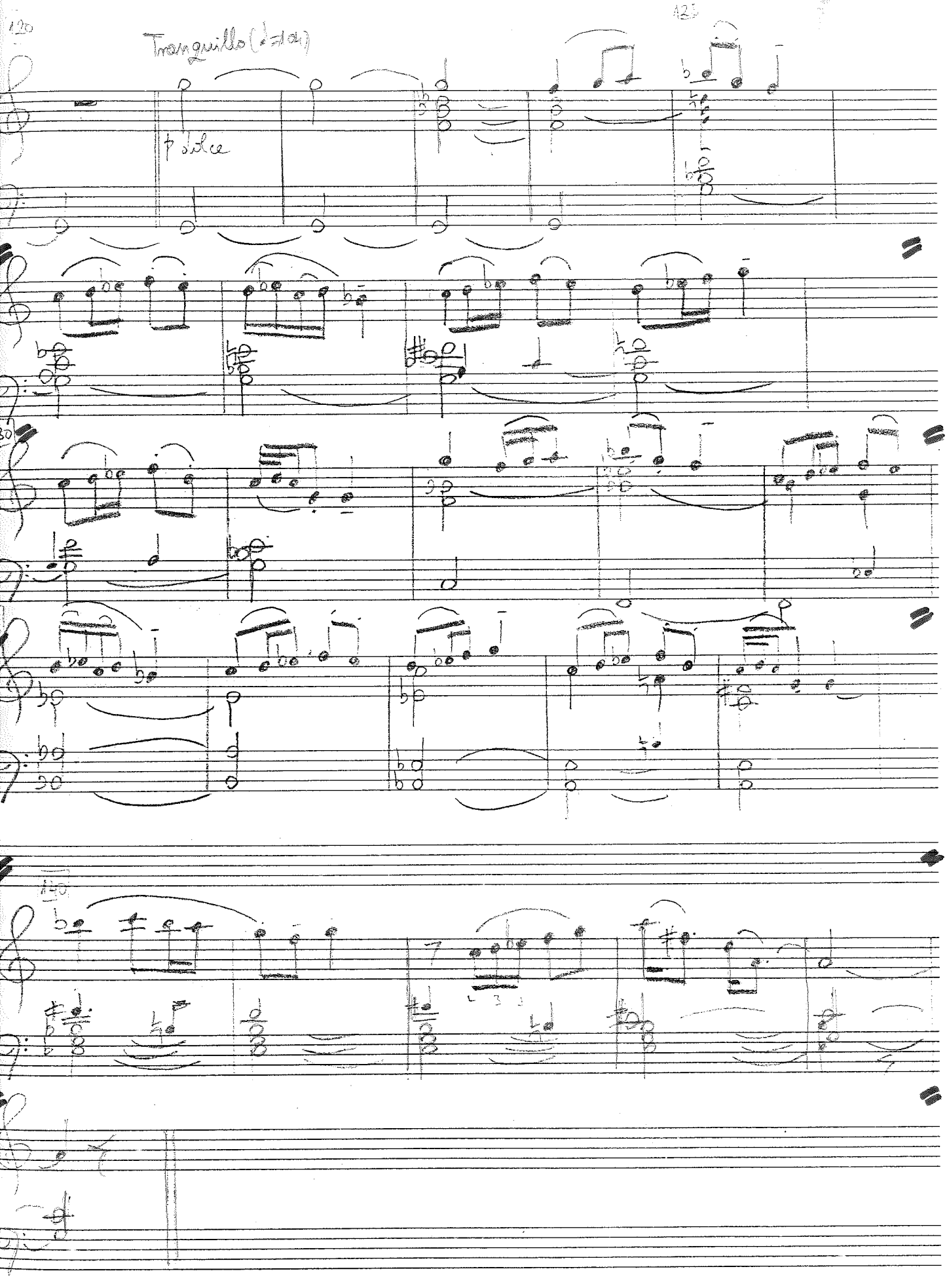
Moderato (♩. = 92)



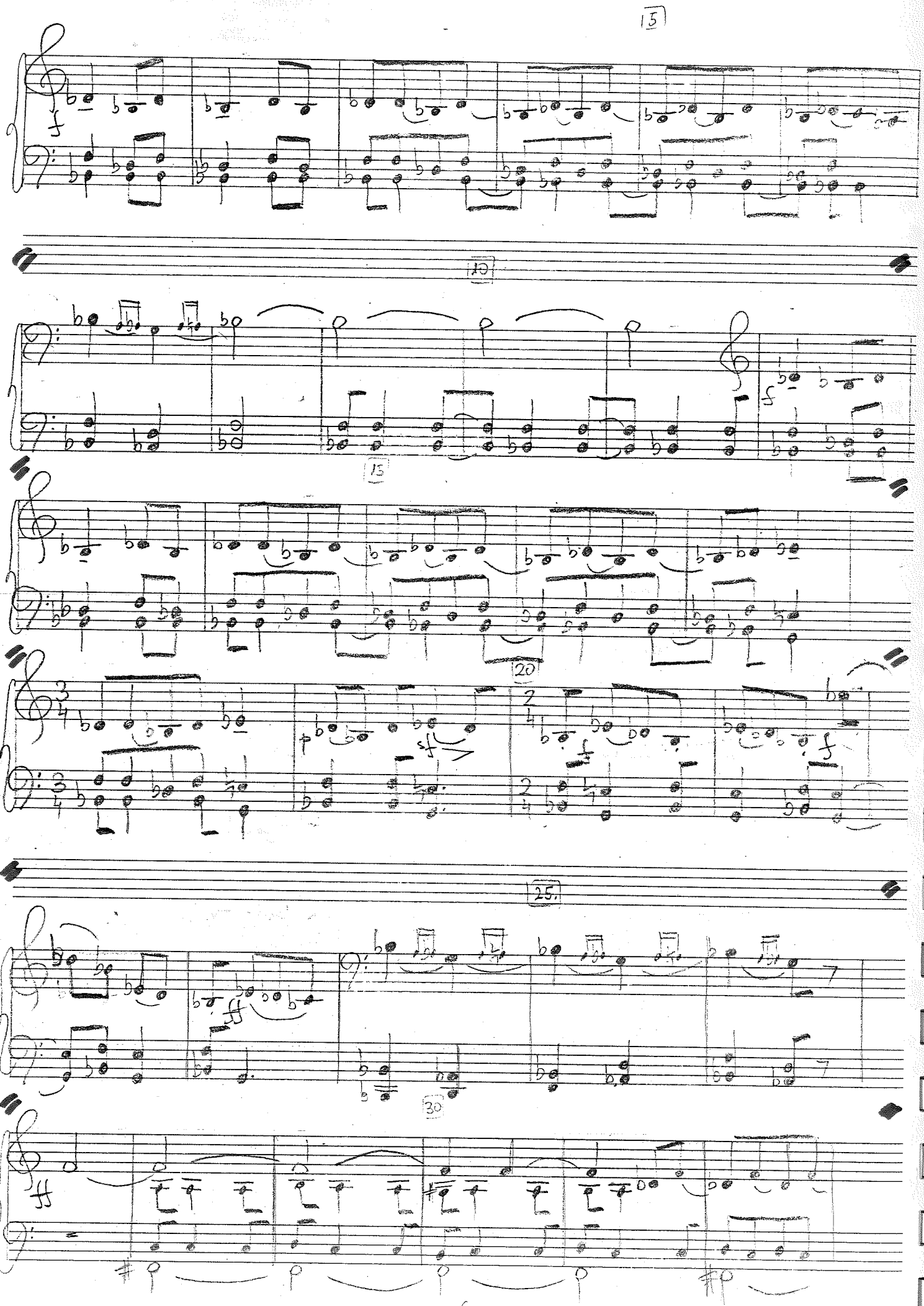

più p
più p
40
45
50
55

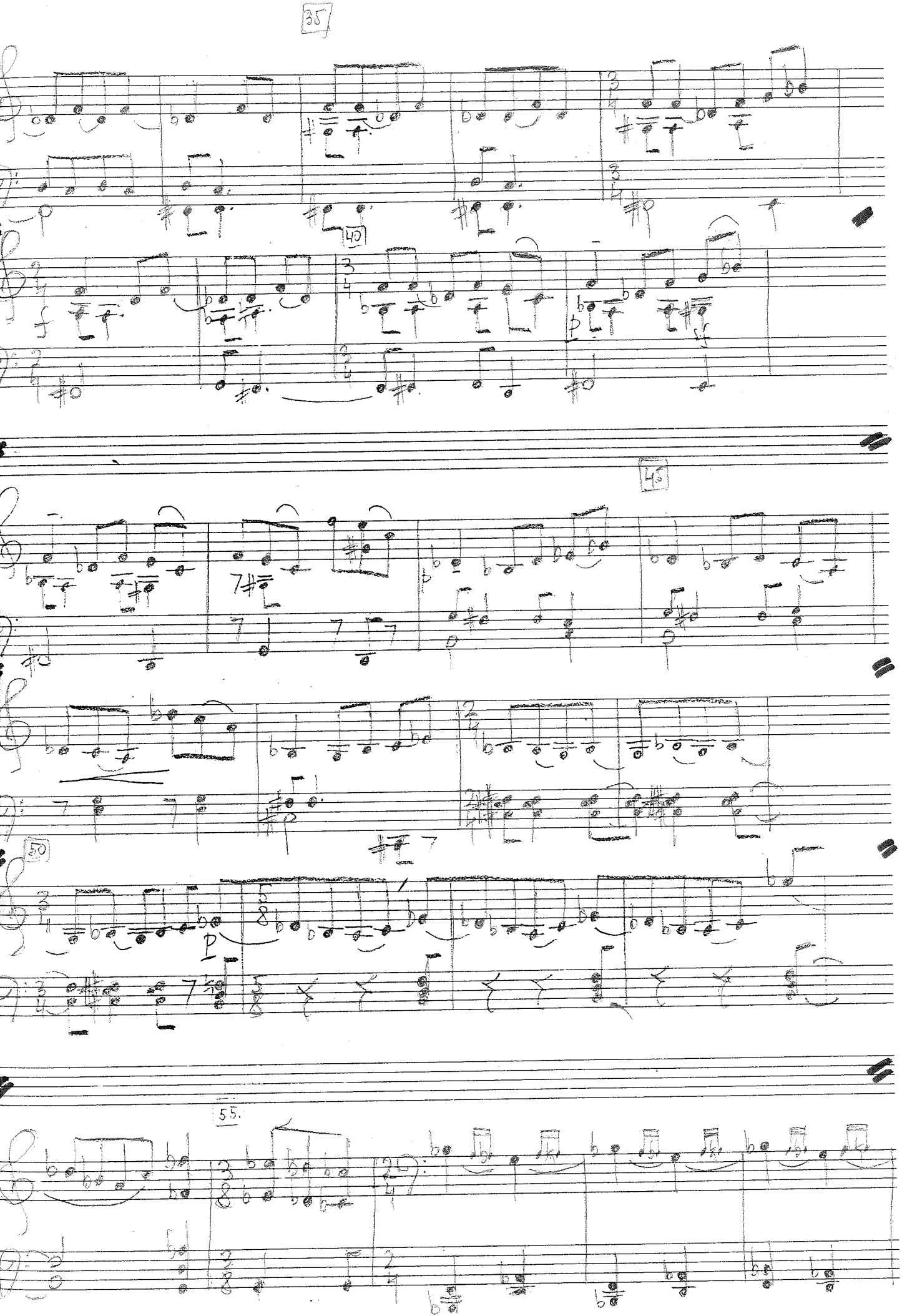

60
65
p
mf
70
Piu mosso
pp
pp
75
f
f
sf
80
sf

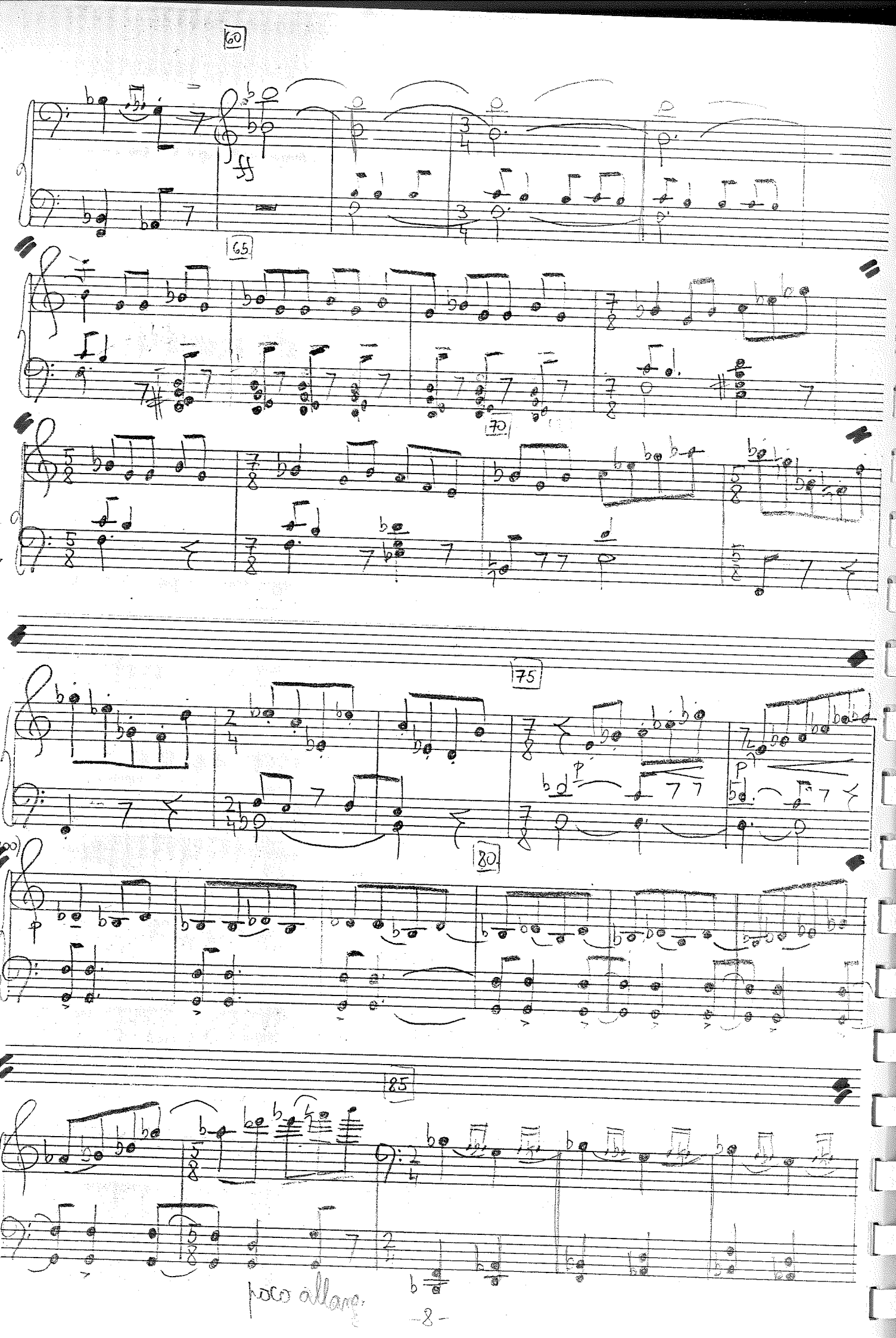

85
sempre f
90
95
100
ff
f
105
pp
110
p
115
p
più p
sf

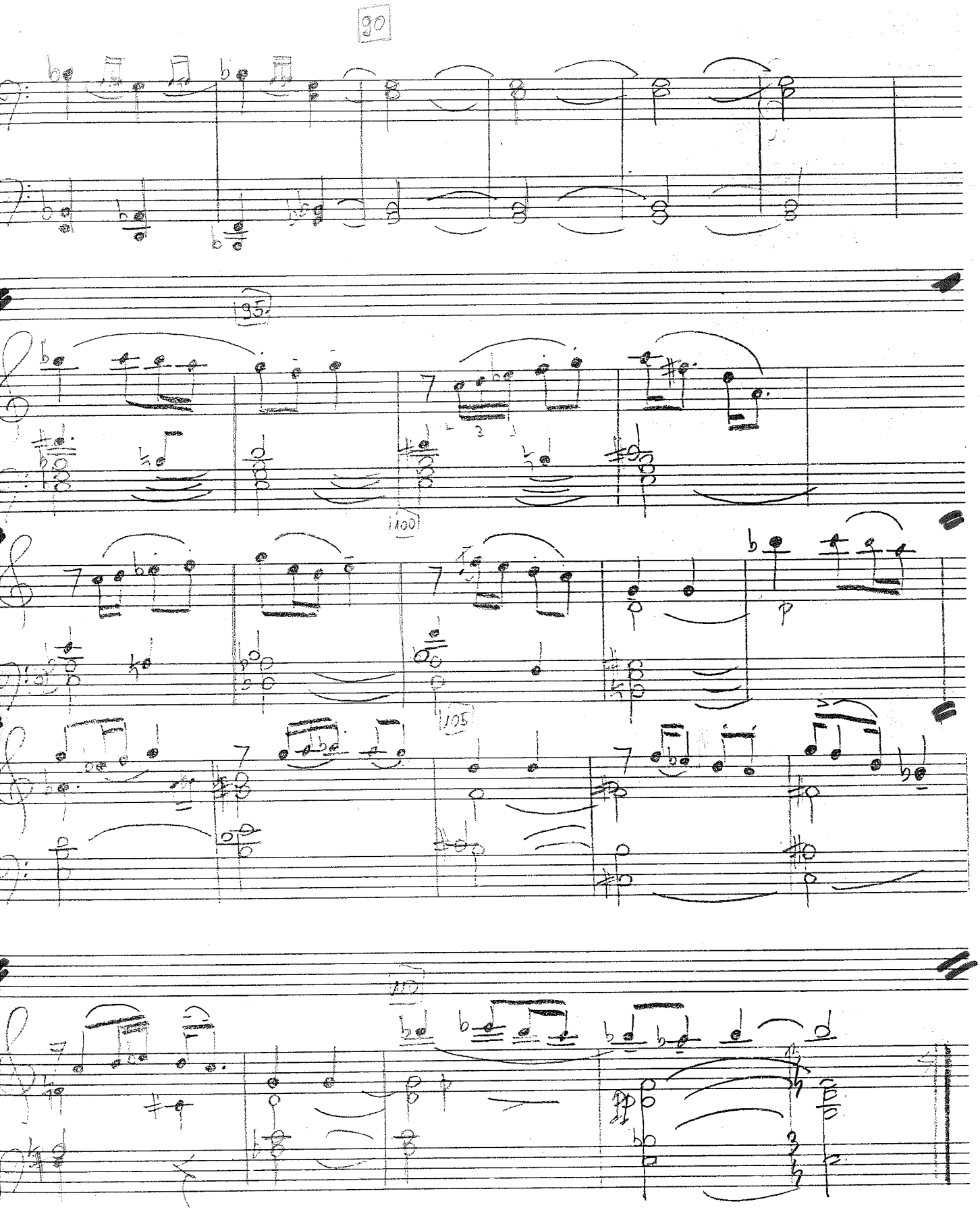

120
Tranquillo (♩=104)
p dolce
125
130
140

II STAVAK

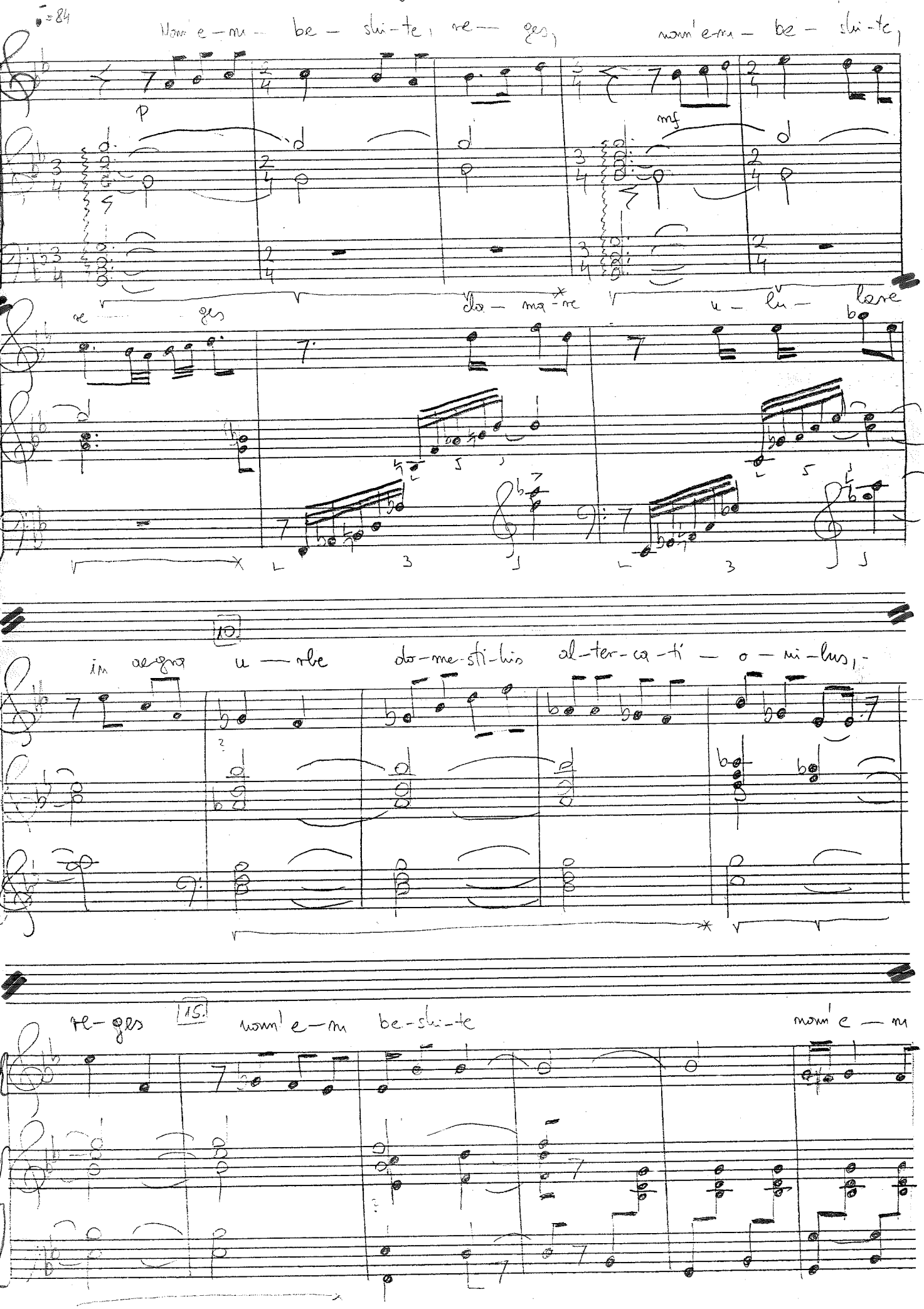


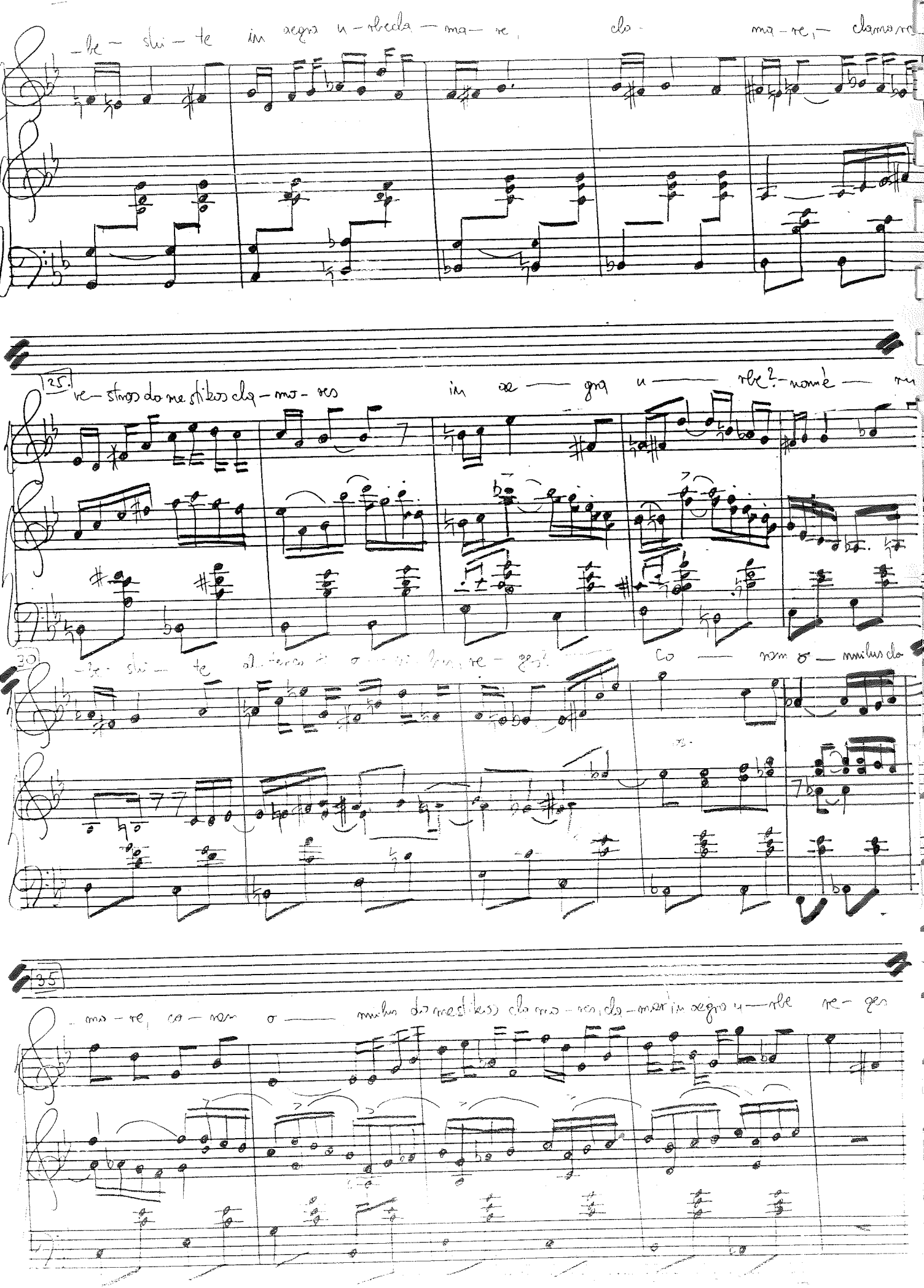

35
40
45
50
55.

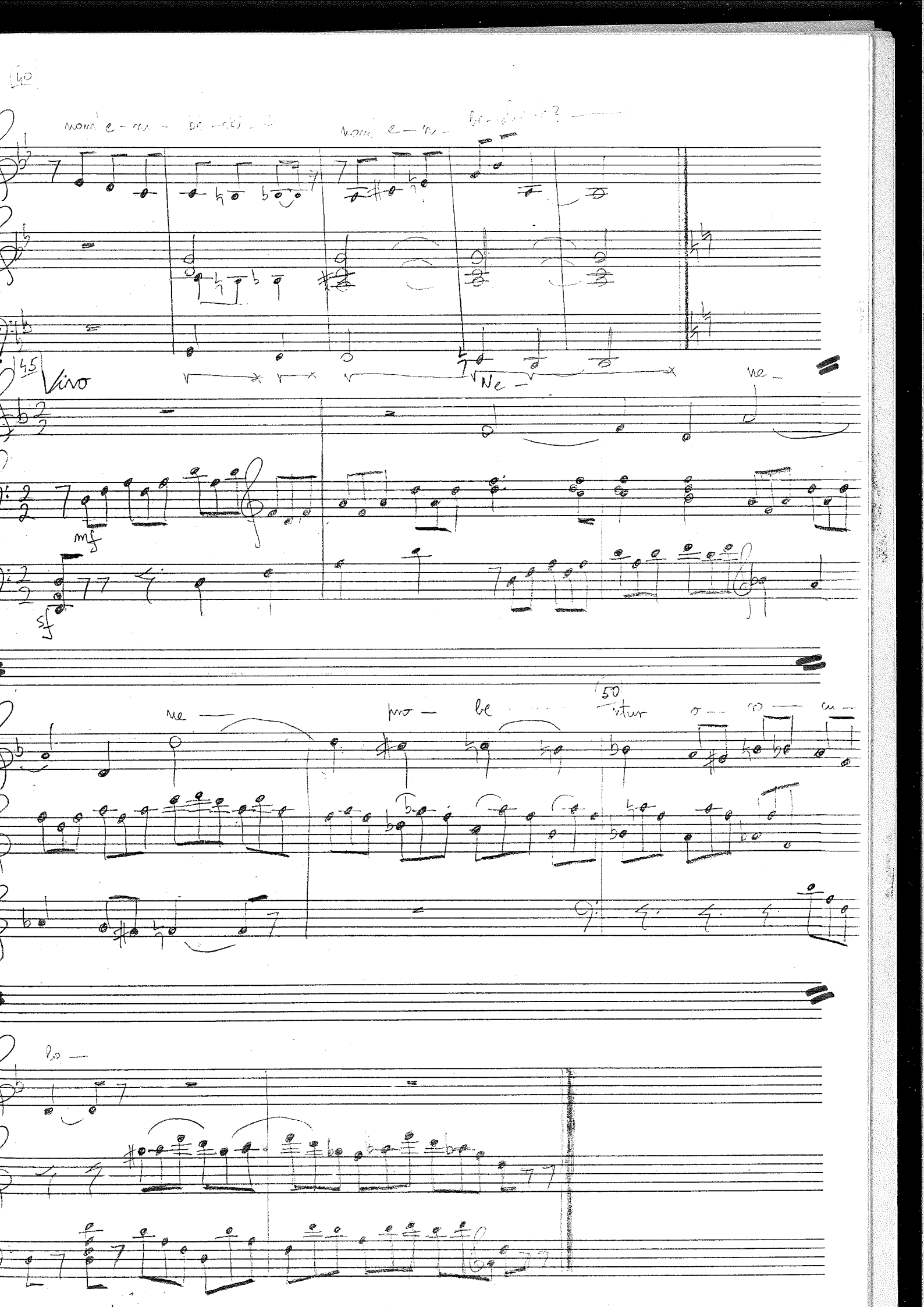

60
65
70
75
80
85
poco allarg.


90
95
100
105
110
p

STRAVINSKI: „Kralj Edip", arija Jocaste




-be- shi- te in aegra u-rbe cla- ma- re, cla- ma- re, clamare
25.
re- stros do me stikos cla- mo- res in ae- gra u- rbe? nonnè- ru
30
-be- shi- te alteres ... re- ges? Co- ram o- mnibus cla
35
-ma- re, co- ram o- mnibus do me stikos cla- mo- res, cla- mar in aegra u- rbe re- ges


40
45
Vivo
mf
sf
50
rit

He pro — be — ntem o — ng — cu —

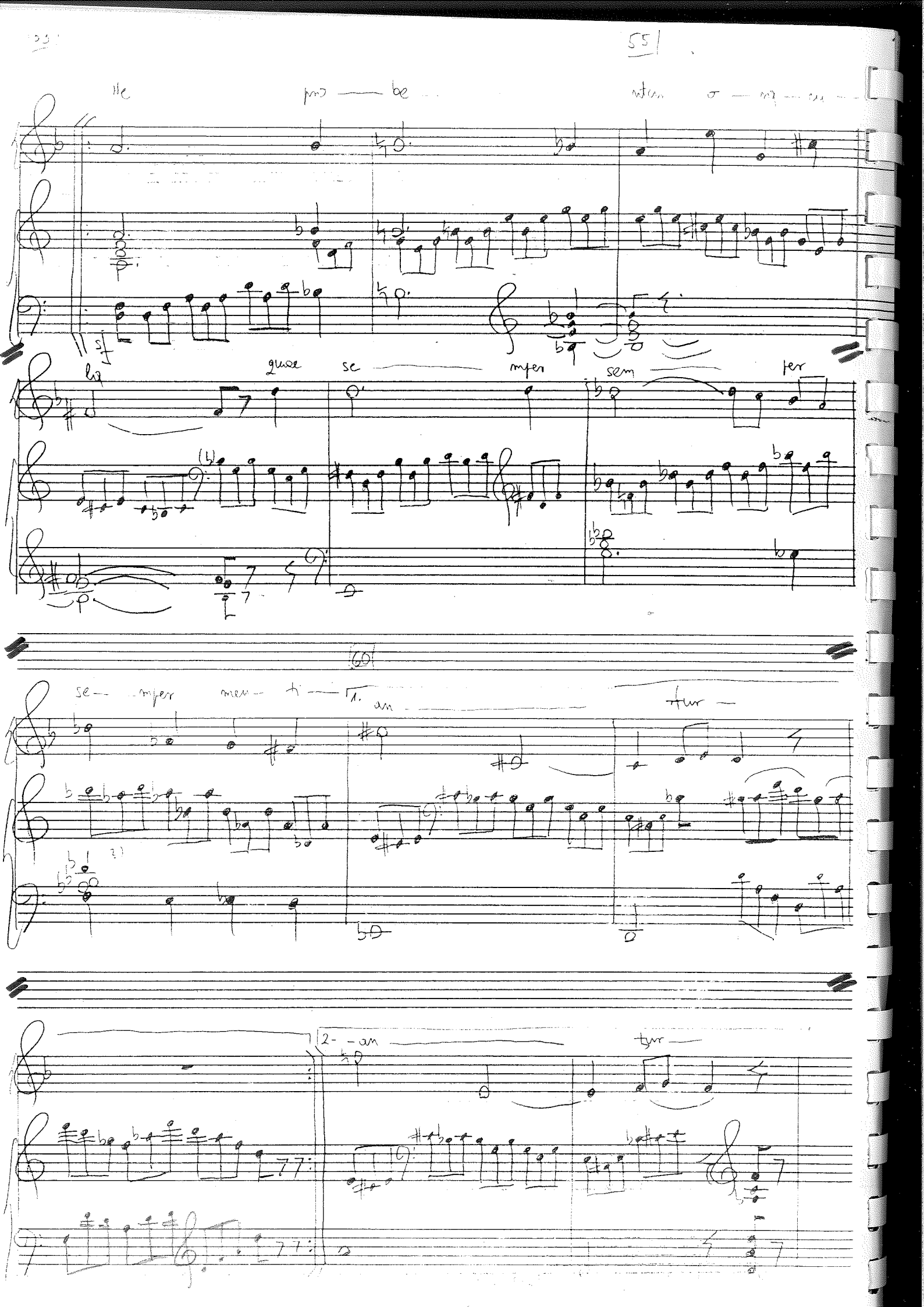
sf

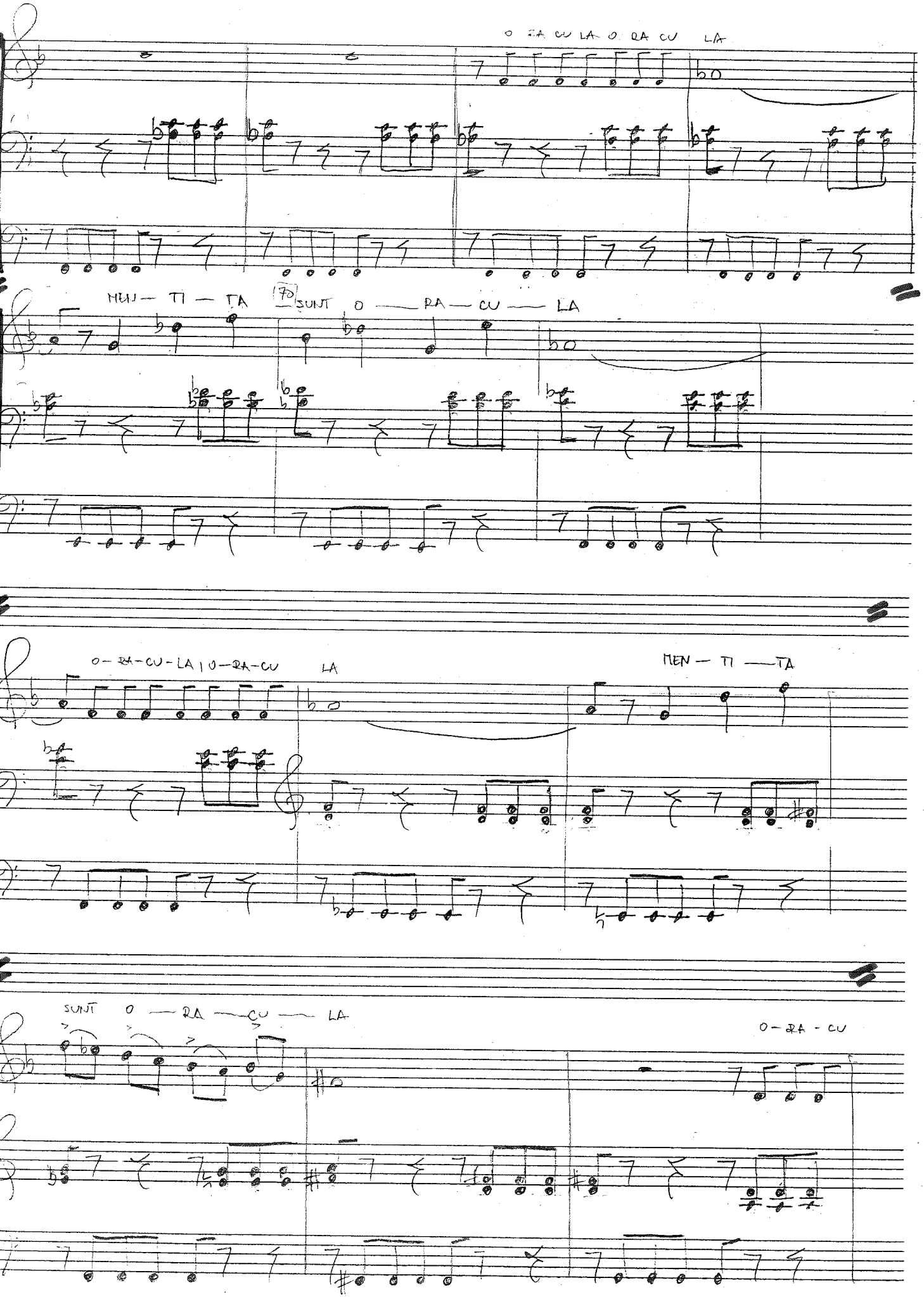
la quae se — mper sem — per

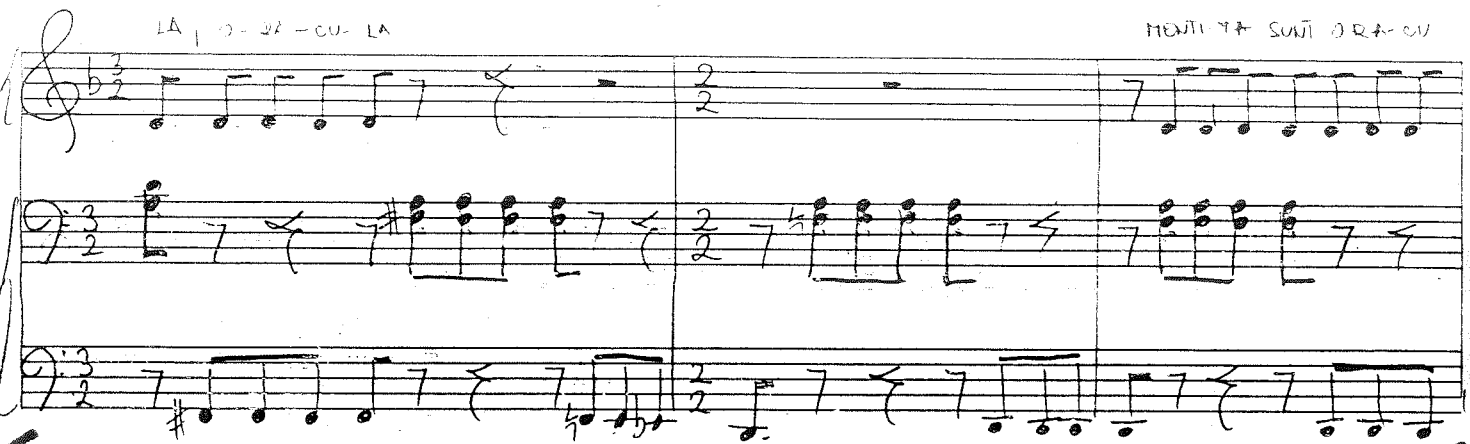
60

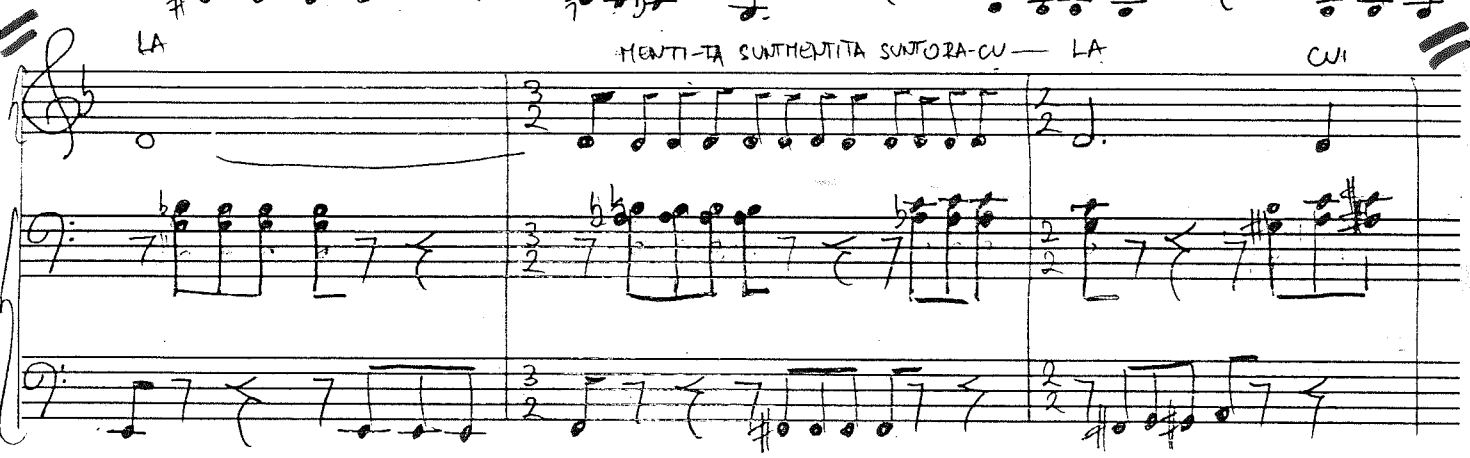
se — mper men — ti — 1. an — tur —

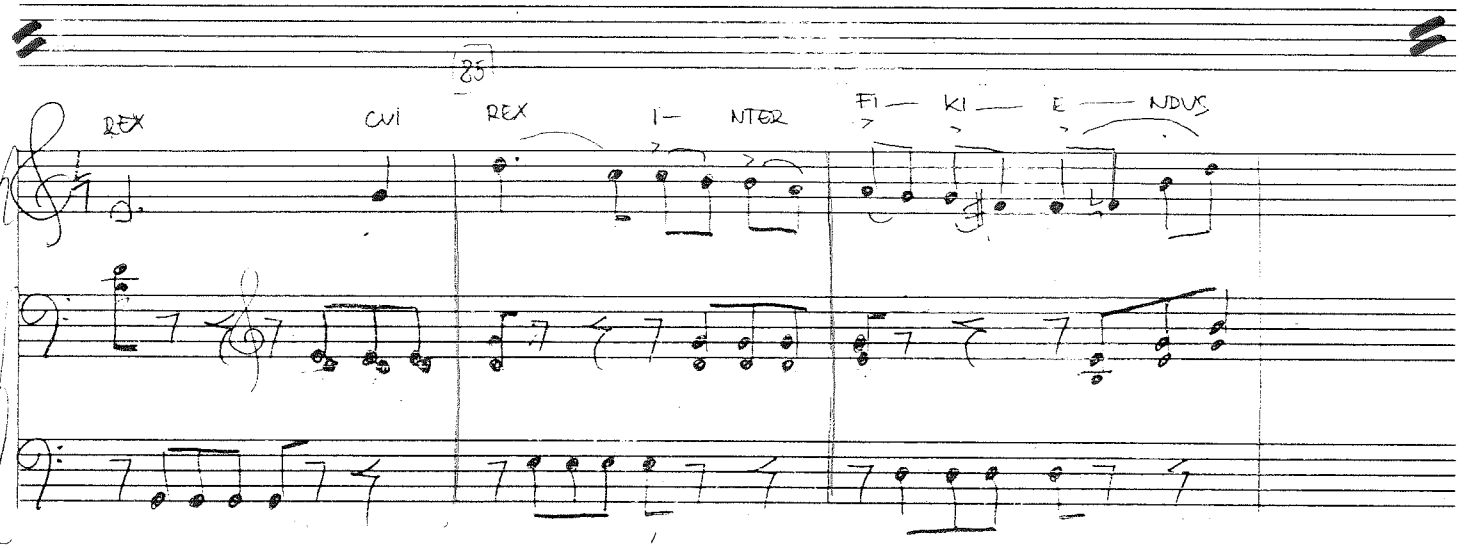
2. — an — tur —

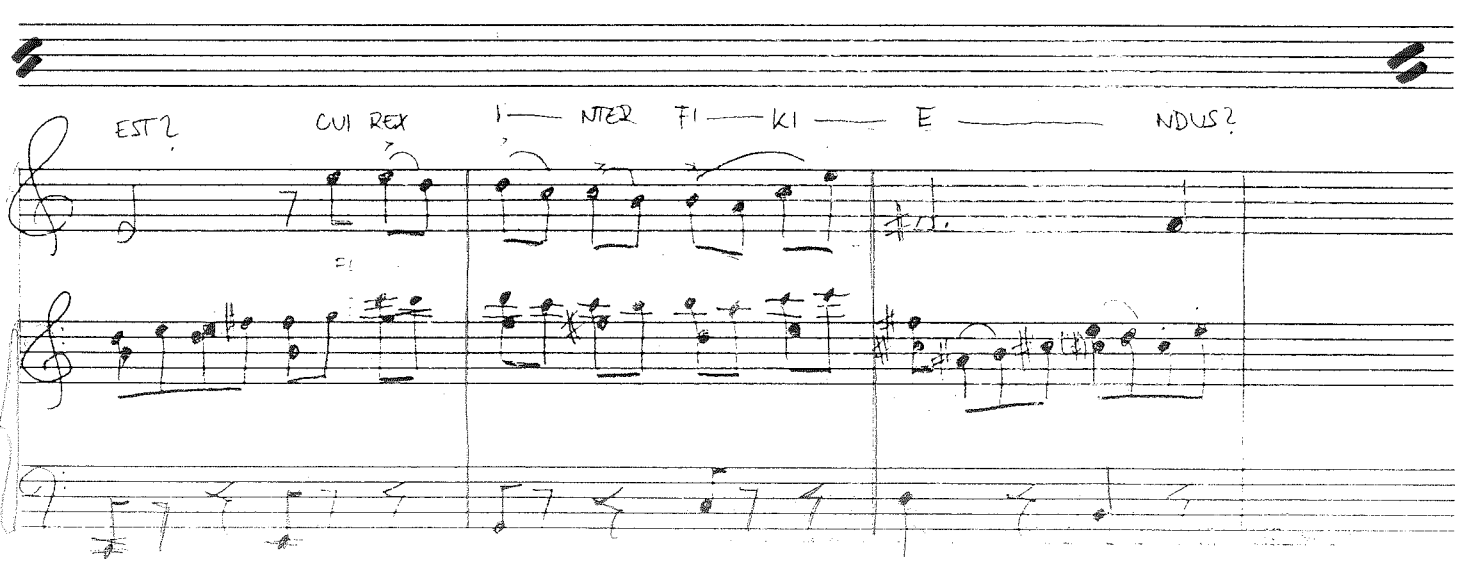


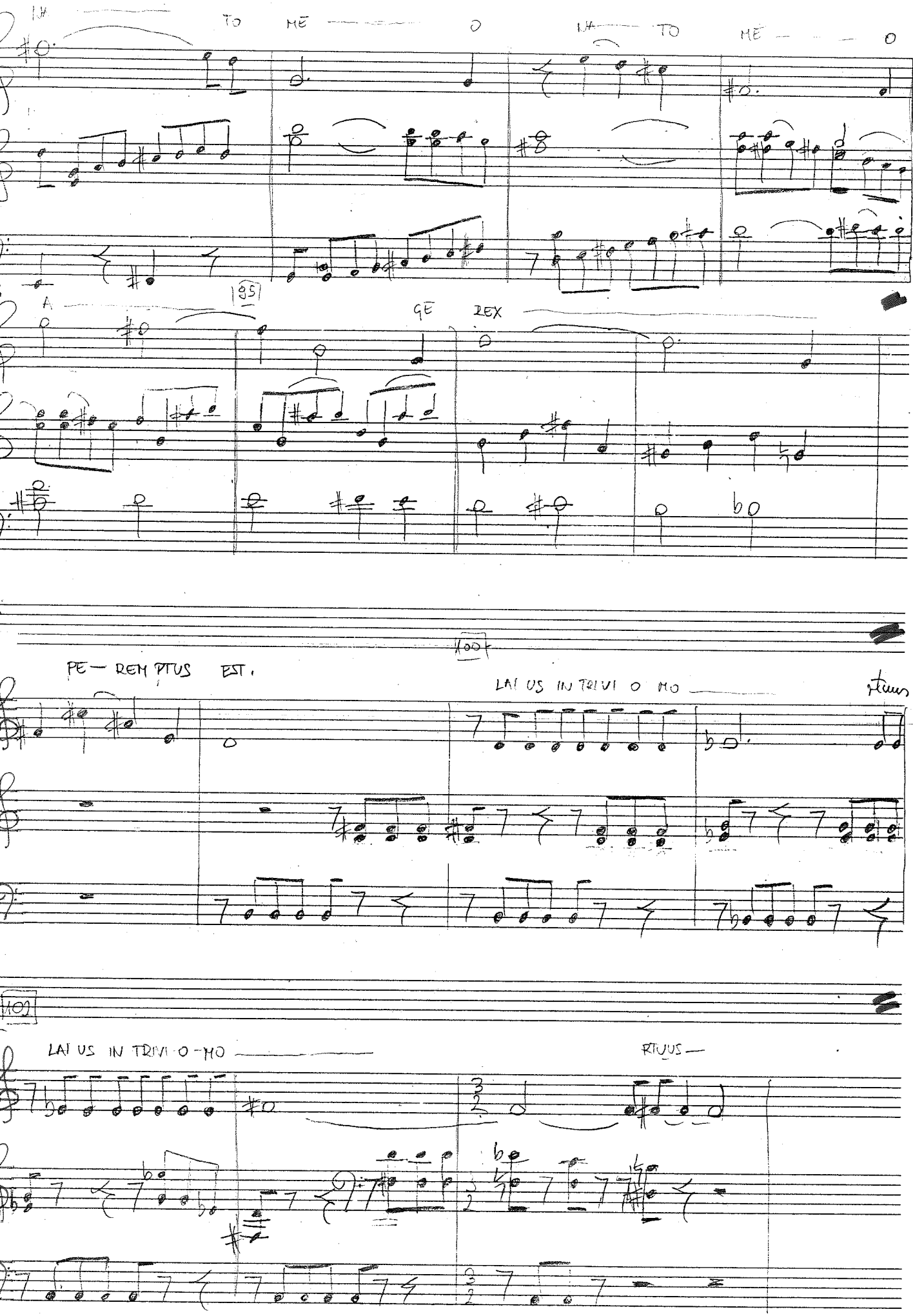

O RA CU LA O RA CU LA
MEU — TI — TA
70
SUNT O — RA — CU — LA
O — RA — CU — LA | O — RA — CU LA
MEN — TI — TA
SUNT O — RA — CU — LA
O — RA - CU


LA
MENTI-TA SUNTMENTITA SUNTORA-CU


LA
MENTI-TA SUNTMENTITA SUNTORA-CU— LA
CUI


85
REX
CUI
REX
I— NTER
FI— KI— E— NDUS


EST?
CUI REX
I— NTER FI— KI— E— NDUS?


TO ME O
NA TO ME O
A
95
GE REX
100
PE — REM PTUS EST.
LAI US IN TRIVI O MO
102
LAI US IN TRIVI O-MO
RTUUS

Ne pro — be — utur ne pro — be utur o — ra-cu la

o — ra — cula, o — ra-cu-la quae semper menti — a — utur

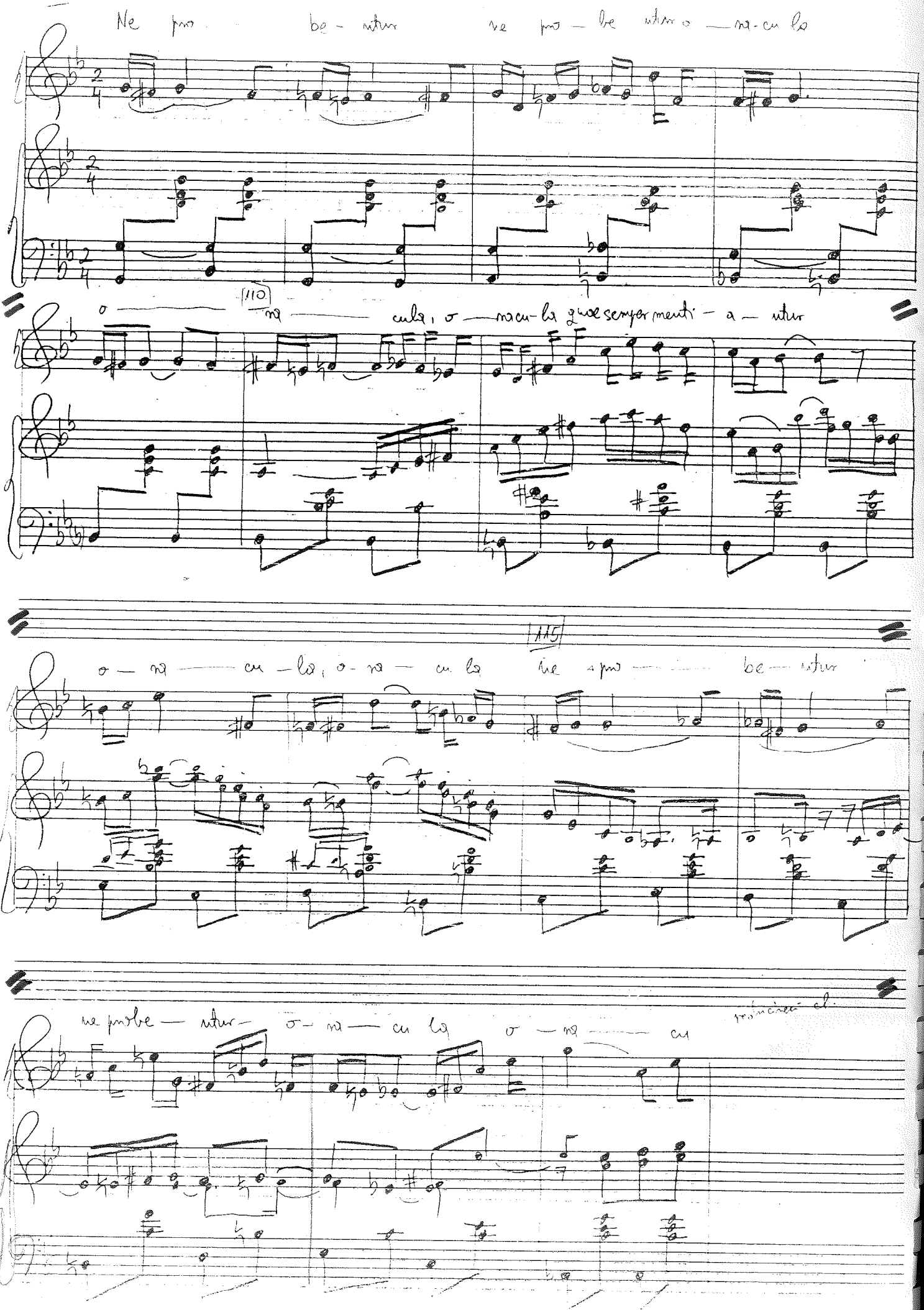
110

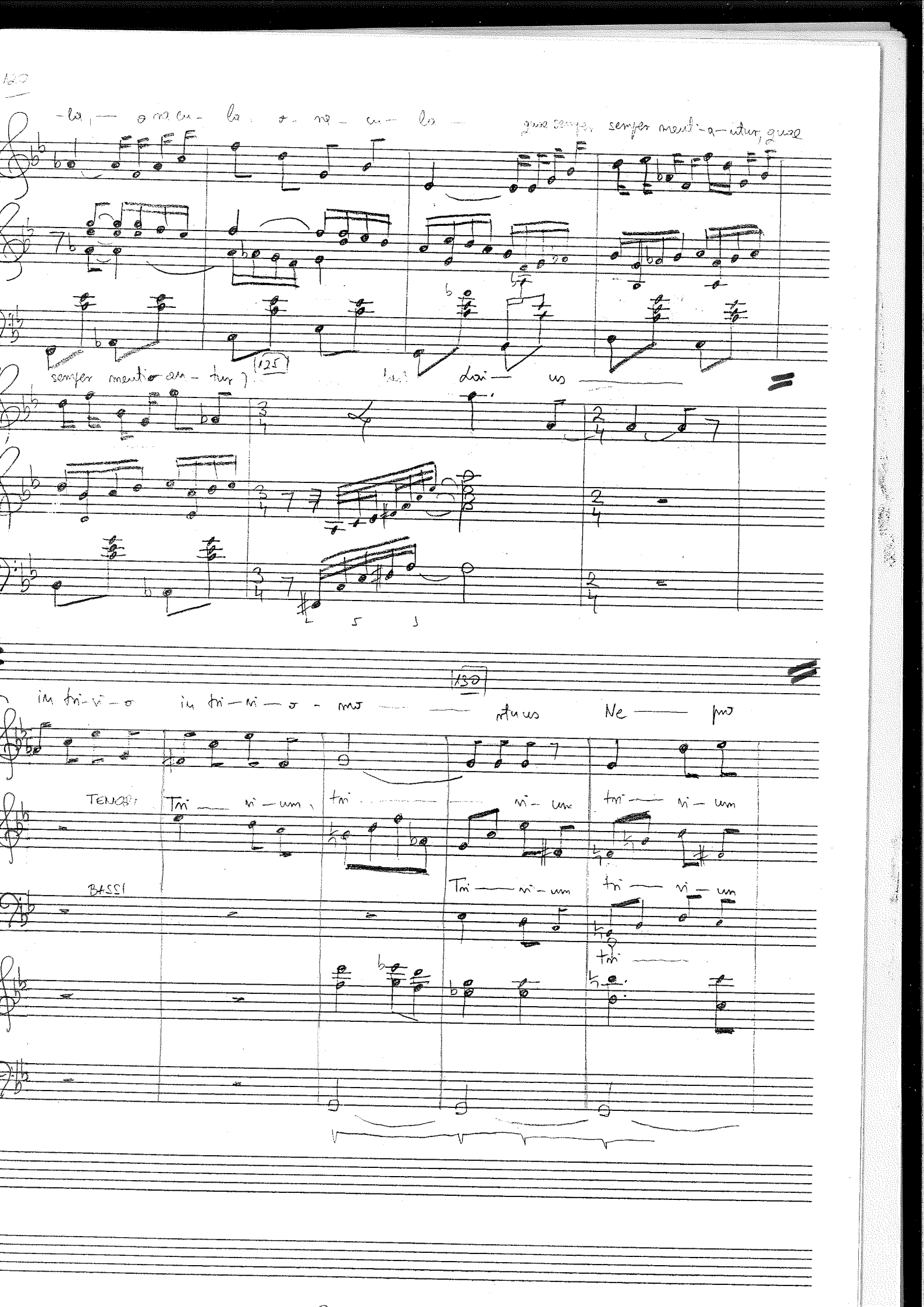
o — ra — cu — la, o — ra — cu la ne pro — be — utur

115

ne probe — utur — o — ra — cu la o — ra — cu

reduciren cl.





-la, — o ra cu- la, o- ra- cu- la — quae semper semper menti-a-ntur, quae

semper mentio an- tur? 125 Lai— us —

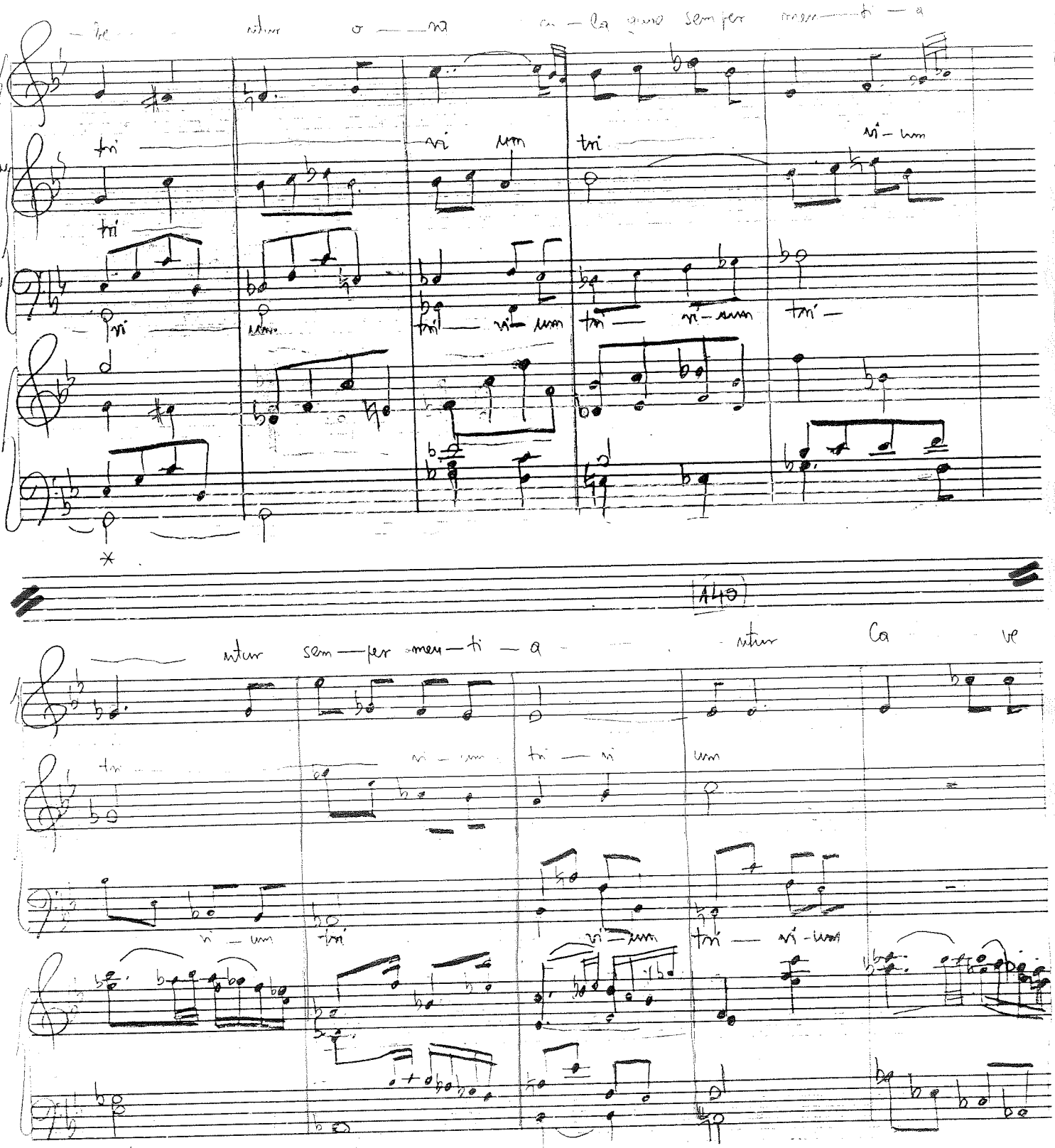
in tri-vi-o in tri-vi-o - mo — — ntuus Ne — pro

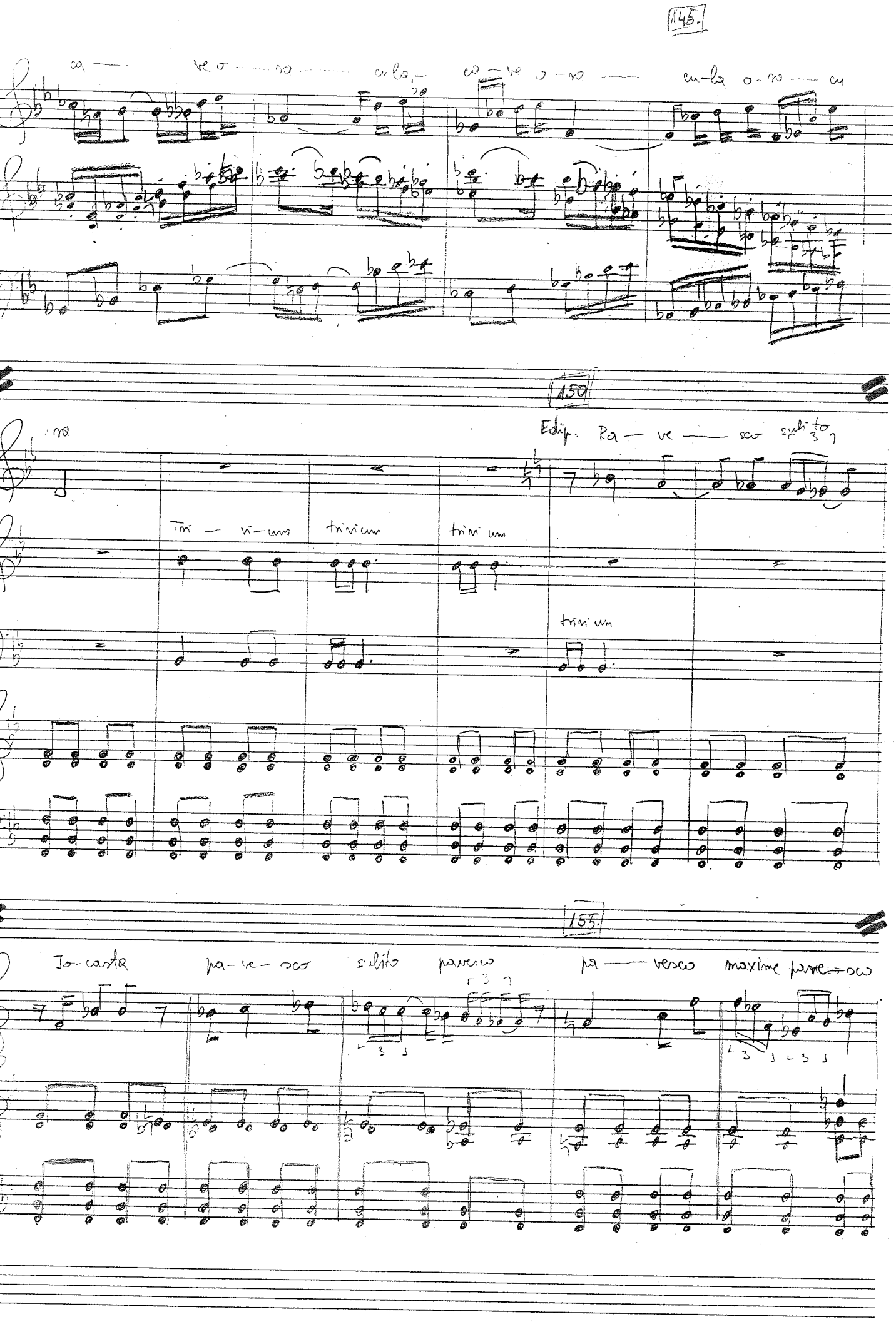
130

TENORI Tri — vi-um, tri — vi- um tri — vi- um

BASSI Tri — vi- um tri — vi- um

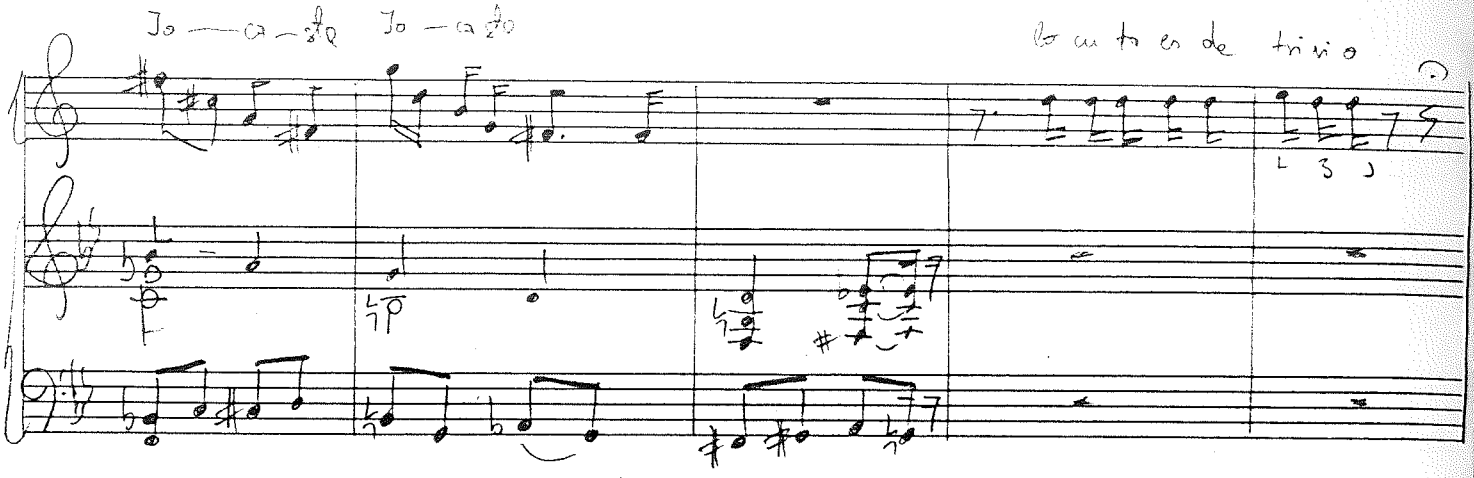
tri —


A 40


145.
ca — ve o — ro — cu-la — ca — ve o — ro — cu-la o-ro — cu
150
Edip. Pa — ve — sco subito
Tri — vi-um trivium trivium
trivium
155.
Jo-casta pa-ve-sco subito pavesco pa — vesco maxime pave-sco

Jo — ca — sto Jo — ca sto

lo cu to es de trivio



Muzička akademija
525207121