

ОБОГАЋЕЊЕ ТРАНСПОЗИЦИЈЕ НУМЕРА НАРОДНИХ ПЕСАМА У АРАНЖМАНУ ЗА ТРУБАЧКИ ОРКЕСТАР У КОНТЕКСТУ САВРЕМЕНОГ ТРУБАШТВА ЗАПАДНЕ СРБИЈЕ

Јелена Јоковић

Факултет музичке уметности у Београду

УДК: 781.2:78.031.4

Универзитет уметности у Београду

Катедра за етномузикологију

Београд, Србија

E-mail: jelena.jokovic@yahoo.com

Прегледни научни чланак

Сажетак: Основу савременог извођачког репертоара трубачких оркестара западне Србије представљају, поред нумера кола, и нумере народних песама, у аранжману за ову врсту састава. Да би се нумере песама из вокалног оригиналног музичког изражаја пренео на трубачки оркестарски, потребно је било извршити одређену врсту транспозиције и продукцијске надградње, с обзиром на чињеницу да је оркестарског извођење знатно сложеније од вокалног. Јављају се три типа транспозиције, од којих је, за овај рад, најзначајнији други тип транспозиције нумера песама, тзв. обogaћена транспозиција. Она се рефлектовала на различите начине, у зависности од оригиналног извођења. Она се, пре свега, презентовала на музичко-формалном плану, додавањем различитих додатака, у виду уметака, форшпила и увода, на конто извршене једноставне транспозиције. Овај процес обogaћивања транспозиције су вршили аранжери. У савременом трубаштву западне Србије, два аранжера су била најзначајнија, а то су били Драган Кнежевић и Русе Пауновски. У овом раду ће, кроз примере, бити аналитички представљени различити продукти процеса обogaћења једноставне транспозиције и продукцијске надградње, кроз три типа музичких елемената.

Кључне речи: трубачки оркестар, народна песма, обogaћење једноставне транспозиције, музичка форма.

Мотив за одабир ове теме рада је произашао из мог текућег докторског истраживања из области трубаштва западне Србије. Чињеница је да ова област у домаћем етномузиколошком дикурсу, а нарочито анализа нумера из репертоарског корпуса савремених трубачких оркестара западне Србије није била у нарочитом фокусу. Основу савременог извођачког репертоара трубачких оркестара западне Србије представљају, поред нумера кола, и нумере народних песама, у аранжману за ову врсту састава. Да би се нумере песама из вокалног музичког изражаја као оригиналног или узорног пренеле на трубачки оркестарски, било је потребно извршити одређену врсту транспозиције и продукцијске надградње, с обзиром на чињеницу да је оркестарског извођење знатно сложеније од вокалног. У том процесу су се јављала три типа транспозиције, од којих је, за овај рад, најзначајнији други тип, тзв.

обогаћена транспозиција.¹ Она се рефлектовала на различите начине, у зависности од оригиналног извођења. Циљ овог рада је да се наведена типологија и аналитички апарат утемеље у етномузикологији, а нарочито приликом научног истраживања праксе трубачког оркестарског музицирања не само на подручју западне, већ и преостале две области у Србији у којима је трубаство заступљено (североисточна и југоисточна Србија).

Истраживачка методологија овог рада се састојала из транскрибовања нумера песама и аналитичког поступка. Избор конкретних примера за транскрипцију је проистекао из дискографског корпуса трубачких оркестара из западне Србије из временског периода осамдесетих и деведесетих година прошлог века, које су садржавале неки облик обогаћења у односу на оригинално извођење. Транскрибовање извођења мелодија народних песама је било извршено на нивоу читаве партитуре. На њој се налазе: трубачки парт (у саставу две до три трубе/флигхорне in B), који је био исписиван у два одвојена линијска система.² Мелодије песама у овом парту је записиван у тоналитетима за велику секунду више од реално звучних. Затим је следио тенор хорнски парт (у саставу три до четири тенор хорне in B), који је био записиван у једном линијском систему у виолинском кључу, уколико је ова инструментална група имала искључиво хармонско-ритмичку функцију у виду трозвучних или четворозвучних акордских структура.³ Тенор хорнски парт је био записиван на исти начин као и трубачки. Басовска (хеликонска) деоница је записивана у бас кључу и то у тоналитету који је реално звучни, без обзира на то што је и овај инструмент транспонујући. Ударачки инструменти са неодређеном висином тона (добош, бубањ и чинела) су били записивани у три различита линијска система, на једној линији.⁴

Аналитички поступак је био базиран на праћењу процеса транспозиције, њиховог обогаћења и продукцијске надградње примера песама из вокалног/вокално-инструменталног у аранжман за трубачки

¹ Поред обогаћене транспозиције, преостале две врсте које се јављају у трубаству западне Србије су једноставна транспозиција и ауторске нумере за трубачки оркестар и вокалног солисту, креиране по узору „на народне“.

² По потреби су могла бити и три линијска система, тј. онда када се јасно издвајају три засебне мелодијске линије у трубачком парту.

³ Међутим, уколико је једна од тенор хорни мелодијски била издвојена, тачније, била јој додељена функција извођења одређене мелодијске линије независно од уобичајене хармонско-ритмичке функције, тада је за њу био постављен посебан линијски систем изнад.

⁴ С обзиром на то да се добош свира са обе руке палицама одређеним за овај инструмент, у партитури је удар једне руке био означен нотном главом на један начин, а удар друге руке нотном главом на други начин. Исти поступак је био примењен и приликом удара о чинелу, с обзиром на то да се она палицом одређеном за овај инструмент удара на два начина (пригушено и стандардним ударом).

оркестар кроз наведени временски период. Овај поступак је био преузет из систематизације Алоиза Мајерхофера (Alois Mayerhofer), а који се састојао из осам врста коришћења, од којих су, за овај рад најзначајнија два: једноставна обрада народне песме и *компликована*, далекосежна обрада народних песама (Mayerhofer 1995: 15). Како Алојз Мајерхофер наводи: „Код композиционо згуснуте обраде која дубоко задира у структуру фунгира 'народна песма као сирови материјал' а 'Сељачка мелодија игра само улогу мота, а главна ствар је оно што се ставља око ње и испод ње' (Исто, 16). У оквиру процеса транспозиције, посматрали су се следећи елементи: музичка форма, мелодија, ритам, орнаментика, артикулација, хармонија и аранжман. У зависности од оригиналног извођења, хармонија као музички елемент је могао да буде посматран као део продукцијске надградње, односно припадати сфери транспозиције. Веома је важно да се истакне да процес транспозиције није потицао од чланова трубачких оркестара, већ су они интерпретирали замисли аутора нумере и аранжера. У савременом трубаштву западне Србије, два аранжера су била најзначајнија: Драган Кнежевић (1941–2002)⁵ и Русе Пауновски (1921– ?).⁶

Нумерација анализираних примера у аналитичком делу рада је пратила комплексност обогађивања транспозиције и продукцијске надградње вокалног/вокално-инструменталног оригинала у аранжман за трубачки оркестар, од најједноставнијих до најсложенијих примера.

Анализа - музичка форма

На плану музичке форме, први вид обогађења једноставне транспозиције је био тај што је између наступа строфа у инструменталном виду био убачен двотактни прелаз од неколико узастопних хармонија. Пример таквог обогађења јесте нумера *Зрачак вири кроз гранчице*, у извођењу трубачког оркестра Милована Петровића из Дубоког код Ужица из 1996.године.

⁵ Драган Кнежевић је рођен у Ваљеву у насељу Бајир, ромске националности, и сматра се за једног од наших најплоднијих аранжера песама различитог стилског поднебља, од новокомпонованих мелодија у духу Шумадије и западне Србије, па до врањских песама. Више о овоме, видети у: *Pesma kao lek – Dragan Knežević* – (TV Duga Plus 2021) – 250. emisija

⁶ Русе Пауновски је био војни музичар из Београда, који је, својевремено, радио са око 40 трубачких оркестара и снимио LP плоче и касете и обрадио велики број песама за оркестре који су се такмичили на Сабору (Радован М. Маринковић 1989:5).

Пример бр. 1

Фрагмент песме *Зрачак вири кроз гранчице* у извођењу трубачког оркестра Милована Петровића из Дубоког код Ужица из 1996. године (уоквирен прелаз)

Код песама чија су оригинална (вокална) извођења у *parlando rubato* ритмичком систему, приликом обогаћивања у процесу транспозиције, дешавало се да аранжер убади између одсвираних основних музичких реченица (које у вокалном извођењу кореспондирају са мелострофама) уметак, који је изведен у метру 2/4. Умeci у музичком смислу нису у корелацији са главном мелодијском линијом у трубама, те им је функција била да направе мелодијско-ритмички и карактерни контраст. Њихова музичко-формална шема је била: ||:aa,:||bb_v||:aa:||. Сличан поступак се јавља и у вокалној пракси певачких група у западној Србији у певању *на бас* (Јоковић 2018; Девих 1986). Пример са оваквим уметком јесте нумера *Идем путем, песма с' ори*, у извођењу трубачког оркестра Милована Мића Петровића из Дубоког код Ужица из 1996. године (пример бр. 2).

Пример бр. 2

Изводи: женска певачка група *Драгачевке* Гуча (Јоковић 2018, 230, пример бр. 97)

Пример бр. 2а)

Фрагмент из песме *Идем путем, песма с'ори* у извођењу трубачког оркестра Милована Мића Петровића из Дубоког код Ужица из 1996. године (лево је основни музички материјал, десно материјал уметка)

The image displays a musical score for a trumpet ensemble. It is divided into two main sections. The left section, labeled 'Основни музички материјал' (Original material), shows the original melody for three instruments: Flughorn in B1, Tenor Horn, and Helicon. The right section, labeled 'десно материјал уметка' (Arranged material), shows the same melody adapted for a larger ensemble, including Flughorn in B1, Tenor Horn, Helicon, Snare, and Cymbal. The tempo is marked as 105 bpm. The score is written in 2/4 time and features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Следећи ниво обраде у трубачком оркестарском извођењу јесте увођење нове формално-музичке целине, а то је увод. Увод се јављао искључиво у нумерама које су биле изведене у инструменталном аранжману. Увод је, по правилу, у мелодијско-ритмичком смислу, потпуно другачији од строфе. Међутим, у одређеним примерима увод је могао да буде искоришћен на специфичан начин у главном музичком току. Оно што је, такође, специфично јесте да се, приликом низања свираних строфа, јављају прелазни, који се обично налазе у пратећим деоницама (тенор хорне, бас/хеликон). Такав пример јесте нумера *Још не свиће рујна зора*, а ову песму је једини снимио оркестар Светозара Лазовића Гонга из Жежевице код Пожеге 1992. године (пример бр. 3). На самом почетку се јавио увод, у виду ритмичког мотива у деоници добоша, типичног за посмртни марш. Увод је био искоришћен као ритмичка подлога у главном музичком току, који са оригиналом кореспондира са певаним строфама. Након извођења музичке форме строфе, јављао се двотактни прелаз.

Пример бр. 3

Почетни фрагмент песме *Још не свиће рујна зора* у извођењу трубачког оркестра Светозара Лазовића Гонга из 1992. године (у деоницама буба и добоша уоквирен ритмички мотив, а у тенор хорнама и басу тротактни прелаз)

Пример овог типа обogaћене транспозиције представља и извођење песме *Стани, стани, Ибар водо* и ову песму је 1992. године снимио оркестар Светозара Лазовића Гонга (пример бр. 4). Први део чини импровизовани музички материјал у *rubato* ритмичком систему. Потом, између стихова изведених инструментално се јављају различити прелазни. Пред крај је изведена соло импровизација на труби.

Пример бр. 4

Трубачки парт (фрагмент) песме *Стани, стани, Ибар водо*, у извођењу трубачког оркестра Светозара Лазовића Гонга 1992. године

Наредни корак у транспозицијској надградњи у категорији примера са обогашеном транспозицијом у формално-музичком погледу јесте трајније установљење додатака, као што је форшпил. Најпре су овај додатак добили они примери, код којих су се у оригиналним вокалним верзијама стихови или строфе ређали један за другим. Оваквих примера има доста, нарочито када су у питању нумере песама снимљене на носачима звука. То су биле искључиво нумере које су биле изведене у вокално-инструменталном аранжману. У тим примерима, музички материјал форшпила је био реализован на два начина. Први начин је био да је у форшпили био изведен идентичан музички материјал који је био одсвиран и отпеван у стиховима/строфама. Такав пример је нумера *Нас два брата оба ратујемо* (пример бр. 5), партизанска песма, у извођењу трубачког оркестра Радована Бабића из Милићевог Села код Пожеге и Борисав Бора Дрљача као вокални солиста, уз вокалну пратњу Групе Крајишника 1978. године.

Пример бр. 5

Фрагмент извођења песме *Нас два брата оба ратујемо*, у извођењу трубачког оркестра Радована Бабића и Борисава Боре Дрљаче са певачком групом Крајишника из 1978. године (форшпил и строфа)

The musical score is presented in two systems. The first system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The lyrics are: 'Нас два брата оба ратујемо, не плач' мај - ко не плач' мај - ко'. The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The second system continues the vocal melody and the piano accompaniment.

Међутим, и код потпуно инструменталних примера песама се могу јавити смене форшпила и строфе. Такав пример јесте песма *Танкосава*, у извођењу оркестра Радована Бабића из 1978. године (пример бр. 6). У оригиналу, ово је народна која се изводи вокално као пратња игри са истим називом. Музички материјал форшпила је изведен из мелодије строфе, тј. извршено је ритмичко варирање. У микроформалном погледу, песме чија је форма низање свираних строфа, форшпили су обликовани као осмотактне музичке реченице или периоди. Они се структуришу на следећи начин: наступ првог двотакта, варирано или секвентно

поновљен двотакт, да би се у наредна четири такта десио мотивски развој и каденцијални процес.

Пример бр. 6

Фрагмент (форшпил, строфа) извођења песме *Танкосава*, у извођењу трубачког оркестра Радована Бабића из Милићевог Села код Пожеге из 1977. године

Форшпил као музичко-формална целина се јављао и код песама које у својој текстуалној форми садржале, поред строфе, и рефрен. Између формалних целина се често налазе кратки мостови, који их спајају. Обично је између форшпила и строфе и строфе и рефрена (уколико га има) убачен једнотактни или полутактни прелаз. Строфе (оне које музички нису сличне или исте као форшпили) могу бити на различите начине структурно обликоване, у зависности од мелодијског обликовања певане строфе. Пример оваквог музичког обликовања је била нумера *Јутрос ми је ружа процветала* (пример бр. 7). 1990. године је оркестар Милована Мића Петровића снимио ову нумеру (пример бр. 7). Оригинално извођење песме, 1960. године је снимио оркестар Миодрага Мије Тодоровића Крњевца са вокалним солистом Милицом Поповић. Приликом процеса транспозиције нашли су се следећи додаци и промене: на самом почетку се налазио увод, који мелодијски нема никакве везе са главним музичким материјалом. Између строфа у инструменталном изразу су се налазили прелази, док је пред наступ рефрена био убачен прелаз у пратећим инструментима.

Пример бр. 7

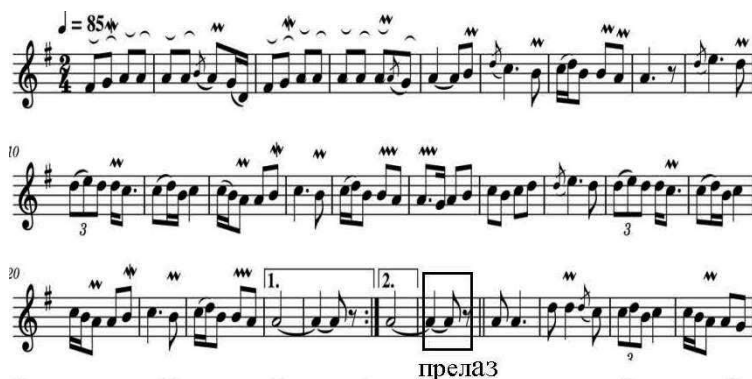
Парт прве трубе песме *Јутрос ми је ружа процветала*, у извођењу трубачког оркестра Милована Мића Петровића из Дубоког код Ужица из 1990. године

Музички нотни запис партуре прве трубе. Темпо: $\text{♩} = 76$. Кључ: три фла. Нотација укључује форшпил, триоле, и више знакова за прелазе (показани стрелицама) на тактовима 10, 20, 31 и крајем. Бројеви 10, 20, 31 означавају почетке тактова.

Осим што се песме изводе као самосталне форме, у трубачкој оркестарској пракси западне Србије нису ретки тзв. сплетови песама. То значи да се неколико песама изводи једна за другом, с тим да се на одређене начине повезују, тако да не долази до њиховог прекида. Обично се изведу једна или две строфе једне песме, потом следи мост или краatak прелаз, затим се извођење наставља следећом песмом и тако све до краја. Мост припрема наступ следеће песме, углавном у погледу тоналитета и врло често у пракси нема никакве музичке релације са наредном нумером. Пример сплета песама представља сплет који се састоји из низа следећих песама: *Ој, ливадо, росна траво, Што ти је, Стано, мори* и *Чудила се, аман, ја*, у извођењу трубачког оркестра Вељка Остојића из Злакусе из 2007. године (пример бр. 8). Само је прва песма у сплету из традиционалног репертоарског корпуса западне Србије.

Пример бр. 8

Парт прве трубе песме *Ој, ливадо, росна траво*, у извођењу трубачког оркестра Вељко Остојића из Злакусе код Ужица из 2007. године



Мелодија и ритам

У погледу мелодије и ритма, наведени примери су били најчешће дословно транспоновани (примери бр. 1, 3, 5, 6, 7). Најчешће су овакви примери, због једноставности мелодијско-ритмичког сегмента строфе, поседовали раније помињани прелаз између наступа стихова у инструменталном изражају (пример бр. 1), увод (пример бр. 3) или форшпил (примери бр. 5, 6, 7).

Међутим, познати су и примери код којих је, приликом процеса транспозиције, мелодијско-ритмичка равна била у инструменталном изражају слободније интерпретирана у односу на оригинално извођење (примери бр. 2, 4, 8). То су, најчешће, нумере песама које су у оригиналу изведене у *parlando rubato* ритмичком систему. Приликом транспозиције у инструментални изражај, мелодија и ритам су слободније третирани, што је и очекивано, с обзиром на ослобођеност од текста (пример бр. 2).

Ипак, и нумере које су у оригиналу изведене у парном метру (2/4), могу на мелодијско-ритмичкој равни да буду изведене више или мање флексибилно (примери бр. 4, 8). Тако је, рецимо, трубач Вељко Остојић (1985) из Злакусе код Ужица као први трубач извео осминске вредности на начин да су њихова трајања неједнака, што је несумњив утицај влашке музичке традиције североисточне Србије (пример бр. 8).

Орнаментика и артикулација

Орнаментика у песмама које се изводе у дистрибутивном метру 2/4 није изражена, јавља се углавном у форшпили и састоји се из кратких предудара одозго и одоздо. Артикулација је најчешће *non legato*, са понеким *staccato* или *portato*. *Staccato* се користи приликом понављања истог тона у осминским ритмичким вредностима или у

ритмичкој фигури осмина-две шеснаестине, у којој је осмина изведена *staccato*. Оваква орнаментика и артикулација је била коришћена у примерима бр. 5, 6. Овакве врсте артикулације одражавају карактер песме, као и естетско-извођачке норме, које су биле карактеристичне у периоду седамдесетих година, конкретно за извођење оркестра Радована Бабића из Милићевог Села код Пожеге.

Извођење орнаментике и артикулације у песмама које су у оригиналу *parlando rubato* је лична креација првог трубача. Орнаментика у извођењу ове песме састоји се из једноструких пралтрилера, мордента, кратких горњих и доњих предудара и двоструких горњих предудара, који су обично били изведени у каденцијалним деловима. Наведена врста орнаментике је типична за вокално извођење у западној Србији (Јоковић 2018; Девић 1986; Големовић 1990). Такав пример је нумера бр. 2.

У примерима који садрже развијене уводе или форшпиле који нису у музичкој корелацији са главним музичким током, у парној метрици и мелодијско-ритмички једноставнији, употреба разноврсне орнаментике је честа (примери бр. 4, 7, 8). Употребљавани су једноструки пралтрилери и морденти, кратки предудари одоздо и двоструки предудар и комбинације наведених орнамената, затим двоструки пралтрилери, као и двоструки и троструки предудари, који нису били типични за извођење на труби у ранијим деценијама. Приметан је утицај хармоникашког украшавања мелодије, које је, за разлику од трубачког, доста богатије и фреквентније. По питању артикулације, коришћен је *non legato*, некад и *legato*, док је *staccato* био коришћен на осминским нотним вредностима и то на крајевима.

Пример бр. 9

Парт хармонике (без баса) песме *Јутрос ми је ружа процветала*, у извођењу Миодрага Мије Тодоровића Крњевца из 1960. године



Пример бр. 9а)

Парт прве трубе песме *Јутрос ми је ружа процветала*, у извођењу трубачког оркестра Милована Мића Петровића из Дубоког код Ужица из 1990. године



У осталим примерима орнаментисање и артикулација нису били изражени, те о њима у овом делу рада неће бити речи (примери бр. 1, 5).

Хармонија

Хармонија као музички елемент у овој врсти транспозиције најчешће представља продукцијску надградњу. То се, првенствено, односило на примере чије је оригинално извођење било вокално. У највећем броју примера је шема стандардизована T-D-T-D-T-DD-D (пример бр. 2)

Пример бр. 10

Извод из партитуре песме *Идем путем, песма с' ори*, у извођењу трубачког оркестра Милована Мића Петровића из Дубоког код Ужица из 1996. године

Flugelhorn in B I

Tenor Horns

Helicon

Ге: T D7 T

2

Flghn. in B I

Tn. Hn.

Helicon

3

Flghn. in B I

Tn. Hn.

Helicon

T D7 T DD D

Међутим, у примерима чије је оригинално извођење било вокално-инструментално, хармонија се посматра као елемент једноставне транспозиције. Тако се јављају и примери који започињу акордом доминанте, уместо тоничним акордом (пример бр. 7), са хармонском шемом D^7 -t-II-DD₅-D⁷.

Пример бр. 11

Извод из партитуре песме *Јутрос ми је ружа процветала* (форшпил) према извођењу трубачког оркестра Светозара Лазовића Гонга из 1992. године

Flugelhorn in B I

Tenor Horns

Helicon

бе мол: D⁷ t II DD⁶₅ D⁷

Аранжман

Песме чија је форма низање стихова/строфа (каткад и уз додат форшпил, али само у инструменталној варијанти), обично имају аранжманско решење такво да прву строфу изводе *tutti* све инструменталне групе, другу преузимају тенор хорне, са мелодијском функцијом, док би трећу поново свирали сви инструменти (примери бр. 1, 2, 7).

Пример бр. 12

Фрагмент песме *Зрачак вири кроз гранчице* у извођењу трубачког оркестра Милована Петровића из Дубоког код Ужица из 1996. године

Flughs. in B I

Flughs. in B II

Flughs. in B III

Hn. Solo in B

Tn. Hn. in B

Helicon in F

Picc. Sn.

Cymbal

BD

У случају нумера песама изведених у *rubato* ритмичком систему, издваја се први трубач као солиста, уз повремене наступе другог и трећег трубача (на крајевима фраза), тенор хорнисти и басиста изводе хармоније, а добошар изводи тзв. вирбл, односно тремоло. Бубњар ударима најављује хармонске промене у тенор хорнском и басовском парту. Овакво аранжманско решење има пример бр. 2.

У случају примера вокално-инструменталног изражаја, форшпили су се свирали *tutti*, док су строфе изводили певачи уз хармонско-ритмичку и ритмичку пратњу, некад и уз пратњу првог трубача који изводи мелодију коју пева вокални солиста. Вокални солиста је започињао, док се група певача (или један певач) у пратњи надовезивала или приликом понављања стиха или дела стиха, или у одређеном делу када први пут наступа први стих. Када наступи певачка пратња, тада наступају и сви трубачи (примери бр. 5).

У аранжманском погледу је пример бр. 6 био изведен сложеније, у различитим комбинацијама пратећих и водећих, мелодијских улога инструмената. Пре свега, трубачки састав се састоји из три трубе флигхорне, три тенор хорне, баса и бубња са чинелом. Први и трећи трубач у форшпили свира основну мелодију, а други мелодију у комплементарном ритму у односу на првог и трећег трубача. Приликом понављања музичке реченице, сва три трубача свирају мелодију у истом ритму у двозвучима. Форшпил и музички материјал строфа су били повезани вертикално заједничким тоном.

Пример бр. 13

Фрагменти (форшпил, строфа) извођења песме *Танкосава*, у извођењу трубачког оркестра Радована Бабића из Милићевог Села код Пожеге из 1977. године

Јединствен пример издвајања две тенор хорне, које у двозвучима изводе одређену мелодију, а трећи тенор хорниста свира у ес-там ритму тон g^1 , као и други трубач пред крај строфе на горњој сексти, јесте нумера *Још не свиће рујна зора*, а аутор аранжмана је био Драган Кнежевић (пример бр. 3).

Пример бр. 14

Фрагменти песме *Још не свиће рујна зора* у извођењу трубачког оркестра Светозара Лазовића Гонга из 1992. године

The image shows a musical score for a brass band. It includes staves for Flugelhorn in B I, Flugelhorn in B II, Tenor Horn I, II, Tenor Horn III, Helicon, Snare Drum, and Bass Drum. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The score is written in a single system with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. There are some boxed sections in the score, likely indicating specific musical phrases or techniques discussed in the text.

Понекад први трубач може да већину нумере одсвира сам, без пратње осталих трубача, уз хармонско-ритмичку и ритмичку пратњу, као што је то случај са примером бр. 8.

Обогаћена транспозиција примера садржи различите музичко-формалне додатке, као што су прелаз, уметак, форшпил, увод и њихове комбинације. Овакви примери имају углавном вокални оригинал који помоћу транспозиције и продукцијске надградње, као и музичко-формалним обогаћењем може бити изведена вокално-инструментално или инструментално у ансамблу. Етномузиколог Димитрије Големовић наводи објашњење њихове појаве на следећи начин: „Највероватније објашњење постојања оваквих композиција лежи у пропозицијама такмичења трубача по којима су оркестри 'ограничени' на извођење само две музичке нумере, па стога ови посежу за 'мозаичнијим' аранжманом не би ли на тај начин у неком смислу повећали њихов број, и тако дали себи шансу да се боље музички истакну. Из истог разлога обе нумере, и песма и игра имају развијене уводе који најчешће нису ни у каквој музичкој вези са основном нумером, контрастирајући јој по свему, што у пракси делује веома чудно, а неретко и ружно“ (Големовић 2002, 72). Међутим, овакво мишљење је само донекле тачно, тј. аранжери то не раде из наведеног разлога, већ да би нумере које су формално и мелодијско-ритмички једноставније за извођење формално и технички усложнили и на тај начин дали прилику и првом трубачу, али и остатку оркестра да се што атрактивније представи стручном жирију и публици и тиме себи повећа шансе за награду. Међутим, обогаћење може да се јави и на нивоу хармоније и аранжмана, али искључиво код примера чија изворна верзија није вокална, већ вокално-инструментална или инструментална.

Коришћена литература:

- Големовић, Димитрије О. (1990). *Народна музика Титовоужичког краја*. Посебна издања, књига 30, свеска 2. Београд: САНУ, Етнографски институт.
- Големовић, Димитрије О. (2002). Шта и како, најважније речи савременог домаћег трубаштва. *Фолклор – магазин* (4). Београд: Арт график. 72.
- Девећ, Драгослав. (1986). *Народна музика Драгачева (облици и развој)*. Београд: Факултет музичке уметности.
- Јоковић, Јелена. (2018). *'Драгачево ружом ограђено': репертоар и стил извођења драгачевских певачких група лучанске општине (прилог проучавању вокалне праксе западне Србије)*. Гуча: Библиотека општине Лучани у Гучи.
- Мауерхофер, Алоиз. (1997). О композиторском усвајању народне музике од доба Хердера – покушај типологије. У: Властимир Перичић (ур). *Фолклор-музика-дело*. Београд: Факултет музичке уметности. 13–26.

SUMMARY

ENRICHMENT OF THE TRANSPOSITION OF TRACKS OF FOLK SONGS IN THE ARRANGEMENT FOR TRUMPET ORCHESTRA IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY TRUMPET ORCHESTRA-PLAYING OF WESTERN SERBIA

Jelena Joković

The basis of the contemporary performing repertoire of trumpet orchestras of western Serbia is, in addition to round dances, also tracks of folk songs, in the arrangement for this type of ensemble. In order to transfer the songs from the vocal original musical expression to the trumpet orchestral, it was necessary to perform a certain type of transposition and production upgrade, given the fact that the orchestral performance is much more complex than the vocal. There are three types of transposition, of which, for this paper, the most important is the second type of transposition of song tracks, the so-called enriched transposition. It was reflected in different ways, depending on the original performance. It was, above all, presented on the musical-formal level, by adding various additions, in the form of transitions, inserts, introductions, forespices and their combinations, to the account of simple transpositions. Such examples have mostly a vocal original which, with the help of transposition and production superstructure, as well as musical-formal enrichment, can be performed vocally-instrumentally or instrumentally in an ensemble. This process of enriching the transposition was performed by the arrangers. In the modern trumpeting of western Serbia, two arrangers were the most important, and those were Dragan Knezevic and Ruse Paunovski. The reason for enriching the simple transposition and production upgrade of song tracks was to complicate songs that are formally and melodically-rhythmically simpler to perform, thus giving the first trumpet player and the rest of the orchestra the opportunity to present themselves as attractively as possible. However, enrichment can also occur at the level of harmony and arrangement, but only in examples whose original version is not vocal, but vocal-instrumental or instrumental.

Keywords: trumpet orchestra, folk song, enrichment of simple transposition, musical form.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна и универзитетска библиотека
Републике Српске, Бања Лука

78(082)

НАУЧНИ скуп "Савремено и традиционално у музичком
стваралаштву" (3 ; 2021 ; Источно Сарајево)

Савремено и традиционално у музичком стваралаштву. 3 :
зборник радова са научног скупа одржаног 9-11. децембра 2021.
године / [главни уредник Предраг Ђоковић]. - Источно
Сарајево : Музичка академија Универзитета, 2022 (Источно
Сарајево : Копикомерц). - 271 стр. : илустр., ноте ; 24 cm

На врху насл. стр.: Универзитет у Источном Сарајеву. - На насл.
стр.: Дани Војина Комадине. - Текст ћир. и лат. - Текст на срп. и
рус. језику. - Тираж 100. - Напомене и библиографске
референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Summaries.

ISBN 978-99976-902-6-5

1. Дани Војина Комадине (3 ; 2021 ; Источно Сарајево)

COBISS.RS-ID 136885249