# Istarska ljestvica u djelima hrvatskih skladatelja

**Demarin, Luka**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2018**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Split, Arts Academy / Sveučilište u Splitu, Umjetnička akademija**

*Permanent link / Trajna poveznica:* https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:175:977916

*Rights / Prava:* In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-03-28**



*Repository / Repozitorij:*

Repository of Arts Academy

zir.nsk.hr

UNIVERSITY OF SPLIT

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište u Splitu
Umjetnička akademija
Odjel za glazbenu umjetnost

# Istarska ljestvica u djelima hrvatskih skladatelja

diplomski rad

Odsjek za kompoziciju i glazbenu teoriju
Studij: Glazbena teorija
Kolegij: Atonalitetna harmonija
Mentor: dr. sc. Mirjana Siriščević, red. prof.
Student: Luka Demarin

Split, rujan 2018.

# Sadržaj


Uvod ... 3

Istarsko-primorski glazbeni folklor ... 7

Teorijska objašnjenja istarske ljestvice kroz povijest ... 10

Harmonizacija istarske ljestvice i počeci njene upotrebe u umjetničkoj glazbi ... 17

**Matko Brajša Rašan** (1859.-1934.) ... 17

**Ivan Matetić Ronjgov** (1880.-1960.) ... 21

**Slavko Zlatić** (1910.-1993.) ... 24

Zaključak: Evolucija istarske ljestvice kroz načine harmonizacije ... 27

Oktatonski modus ... 29

Istarska ljestvica u djelima hrvatskih skladatelja 20. i 21. stoljeća ... 30

**Albe Vidaković** (1914.-1964.) ... 32

**Nello Milotti** (1927.-2011.) ... 43

**Đeni Dekleva Radaković** (1949.) ... 49

**Massimo Brajković** (1955.) ... 60

**Elda Krajcar Percan** (1958.) ... 67

**Branko Okmaca** (1963.) ... 75

**Bruno Krajcar** (1972.) ... 80

Ostali istarski skladatelji ... 87

Vlastiti doprinos ... 89

Istarska ljestvica u popularnoj i zabavnoj glazbi ... 98

Zaključak ... 101

Sažetak ... 103

Bibliografija ... 104

Izvori ... 106

Diskografija ... 107

# Uvod

Kao glazbenom teoretičaru koji je rodom iz Istre, logično je da me prilično zainteresirao istarski tonski niz i njegova upotreba u umjetničkoj glazbi, tim više što o tome nisam nikad službeno učio s obzirom na to da istarski folklor i istarski tonski niz nisu dio školskog kurikuluma. Međutim, kroz djetinjstvo i školovanje nerijetko sam se susretao kako s narodnim istarskim napjevima i instrumentima tako i s raznim klasičnim skladbama u kojima su korišteni motivi iz istarskih narodnih melodija i/ili tzv. istarska ljestvica. Porijeklo ove ljestvice proizlazi upravo iz naroda, a radi se o netemperiranom dvoglasju koje je upravo zbog svoje netemperiranosti tijekom povijesti bilo vrlo interesantno za proučavanje. Poznato je i da je 2009. godine dvoglasje tijesnih intervala Istre i Hrvatskog primorja uvršteno na UNESCO-ovu Reprezentativnu listu nematerijalne kulture čovječanstva[1]. U svojoj se biti ono zasniva na netemperiranim tonskim odnosima te karakterističnoj boji tona koji se kod vokalne glazbe postiže snažnim pjevanjem. Često tijekom izvođenja u obje dionice dolazi do improvizacije i varijacije, no unisoni ili ekvisoni završeci ostaju strogo pravilo.[2]

Ovdje svakako treba ukazati i na grešku koja se još i danas javlja, a to je poistovjećivanje tzv. istarske ljestvice s tradicionalnim netemperiranim pjevanjem u dvoglasju. Ovom tematikom detaljno se bavila muzikologinja Nuša Hauser koja u programskom letku za *Program svečanosti Istarske županije povodom uvrštenja dvoglasja tijesnih intervala Istre i Hrvatskog primorja na UNESCO-ovu reprezentativnu listu nematerijalne kulturne baštine čovječanstva* piše sljedeće: „Tzv. istarsku ljestvicu kreirao je Ivan Matetić Ronjgov ne bi li prizvuk elemenata djela tradicijske glazbe Istre mogao prenijeti u umjetničku, autorsku glazbu i na taj način doprinijeti stvaranju svojevrsnog predloška za, u njegovo, poslijeratno vrijeme, dobrodošlo poticanje 'nacionalnog' stvaralaštva. Netemperirani je glazbeni sustav, na kojem se temelji dvoglasje tijesnih intervala, temperirao i tako pronašao modus za 'materijaliziranje' nematerijalne kulture.“[3] Dakle, prema uzoru na netemperirana dvoglasja koja proizlaze iz narodnih napjeva stvorena je tzv. istarska ljestvica u temperiranom notnom sustavu tako da bi se ona mogla koristiti u umjetničkoj glazbi.

Zanimljivo je i napomenuti da je bilo kontroverzi te uzbudljivih i burnih rasprava na tu temu, posebice 2009. godine kad je Ministarstvo kulture Republike Hrvatske prijavilo kandidaturu Istarske ljestvice za UNESCO-vu Reprezentativnu listu nematerijalne kulture čovječanstva i tako upalo u prije spomenutu zamku pogrešne formulacije jer mislilo se, naravno, na dvoglasje tijesnih intervala Istre i Hrvatskog primorja. Kasnije se ta (birokratska) pogreška ispravila.[4]

Jednim dijelom me i ovaj dio povijesti istarske ljestvice privukao da se i ja počnem baviti njenim proučavanjem. Ideja ovog rada bila mi je najprije dobiti sažetu sliku povijesti istarske ljestvice, a zatim, ono najbitnije, vidjeti gdje se nalazi danas.

[1] HAUSER, Nuša, „Poticaj za nova istraživanja“ (*Glas Istre*, 2.10.2009.).
[2] „Dvoglasje tijesnih intervala Istre i Hrvatskog primorja“, www.min-kulture.hr (pristup: 17.7.2018.).
[3] HAUSER, Nuša, *Program svečanosti Istarske županije povodom uvrštenja Dvoglasja tijesnih intervala Istre i Hrvatskog primorja na UNESCO-vu Reprezentativnu listu nematerijalne kulturne baštine čovječanstva* (programski letak), Pula: Zajednica Talijana u Puli, 2010.
[4] Podatak dobiven iz elektroničke korespondencije s muzikologinjom Nušom Hauser (22.9.2017.).

Nakon odabira teme, logičan je slijed bio potražiti dostupnu literaturu. Tu mi je uvelike pomogao rad prof. Mirjane Grakalić (dakako, i ona sama) s Muzičke akademije u Puli, koja je 1984. napisala iscrpni magistarski rad pod nazivom *Istarski tonski niz u umjetničkoj glazbi* obranjen u Beogradu u izdanju *Fakulteta muzičke umetnosti* kao rukopis. Radi se o zaista neizmjerno vrijednoj i sveobuhvatnoj knjizi u kojoj je Grakalić detaljno razradila najprije teorijska objašnjenja istarske ljestvice i njenu povijest, potom je pisala o folkloru istarsko-primorskog područja, a zatim, kao glavni dio rada, analizirala brojne skladbe hrvatskih skladatelja koji su tu ljestvicu koristili (Matko Brajša-Rašan, Ivan Matetić-Ronjgov, Slavko Zlatić, Natko Devčić, Boris Papandopulo, Ivo Lhotka Kalinski, Ivana Lang i Tihomil Vidošić), dajući pogled na njihovo sveukupno stvaralaštvo i objašnjavajući pokušaje harmonizacije narodnih napjeva. Svoje je istraživanje kasnije upotpunila određenim člancima koji su kasnije izašli u različitim zbornicima.

Jedan od ciljeva pisanja ovog diplomskog rada bio mi je i približiti širem krugu ljudi cijelu tu 'priču' oko istarske ljestvice ukazujući na njenu važnost u hrvatskoj kulturnoj baštini, širiti znanje o istoj te možda tako i potaknuti skladatelje na stvaranje na osnovi te ljestvice.

O korištenju istarske ljestvice u umjetničkoj glazbi, te o samoj istarskoj ljestvici kao tonskom nizu napisani su brojni radovi, među kojima su značajan doprinos do danas dali, uz spomenutu Mirjanu Grakalić, mnogi autori, od kojih ću navesti samo neke: Ruža Bonifačić je tako pisala, uz spomenutu Nušu Hauser, o problematici istarske ljestvice; Marija Crnčić-Brajković, Dušan Prašelj i Branko Radić o stvaralaštvu Slavka Zlatića; Nataša Leverić se primjerice dotakla rada Ivana Matetića Ronjgova i Slavka Zlatića, pišući ujedno o folkloru Istre i šire, Nada Opalić je pisala o antologijskoj Ronjgovljevoj zborskoj skladbi 'Ćaće moj', dok je Ivona Rolić pisala o istarskom identitetu kroz glazbeno stvaralaštvo, a Božidar Širola i Vinko Žganec doprinijeli su svojim radovima o glazbenom folkloru i hrvatskoj narodnoj glazbi. Iako sam naveo samo dio autora, može se primijetiti kako su se do sada već brojni glazbeni teoretičari i muzikolozi bavili istarskim folklorom, istarskom ljestvicom i analizom umjetničkih skladbi koje su nastale na predlošku istarske ljestvice.

Međutim, u novije vrijeme pojavila se nekolicina novih skladatelja (mnogi od kojih su bivši ili trenutni nastavnici na Muzičkoj akademiji u Puli), koja u većoj ili manjoj mjeri koristi istarsku ljestvicu u svojim skladbama, dok ih neki i miješaju s drugim glazbenim sustavima i žanrovima (npr. s jazzom – Bruno Krajcar). Općenito su nedovoljno istražena i analizirana djela istarskih skladatelja, osobito onih mlađih i živućih. Zato sam htio na neki način upotpuniti takvu prazninu i posvetiti najveći dio ovog rada upravo živućim skladateljima koji djeluju na području Istre ili stvaraju na temelju istarske ljestvice. Brojnim glazbenicima je tematika istarske ljestvice prilično strana, te mi je ideja bila pomoću sažetog pregleda razvitka istarske ljestvice kroz povijest pomoći širenju znanja i približiti taj 'svijet' onim glazbenicima koje to uistinu interesira.

Govoreći o razvitku istarske ljestvice kroz povijest, svakako sam se morao dotaknuti stvaralaštva najvećih hrvatskih skladatelja koji su se prvi bavili njenom definicijom i harmonizacijom (Brajša, Ronjgov, Zlatić), doduše u manjoj mjeri, a zatim se koncentrirati na novije skladatelje koji su istarsku ljestvicu koristili u svojim skladbama u kasnom 20. i ranom 21. stoljeću (Massimo Brajković, Đeni Dekleva-Radaković, Bruno Krajcar, Elda Krajcar Percan, Branko Okmaca, Bashkim Shehu i dr.). Upravo su oni najaktivniji skladatelji na području Istre i šire, te se o njima do sada zaista malo pisalo. Ovim radom htio bih doprinijeti znanstvenoj zajednici dajući jedan kraći uvid u stvaralaštvo svakog od njih, s obzirom na to da literature o njima gotovo ni nema.

Ovaj rad bi, dakle, trebao omogućiti zainteresiranima da na jednostavan način dobiju najbitnije informacije o istarskom folkloru, samoj istarskoj ljestvici i načinima njene harmonizacije te korištenju u skladbama 20. i 21. stoljeća, uz analize i preglede stvaralaštva novijih istarskih skladatelja koji su bili nedovoljno zastupljeni u dosadašnjim istraživanjima.

Prilikom pisanja ovog rada koristio sam razne metodološke postupke. Prvi od njih svakako je bio proučavanje i analiziranje već postojeće građe o ovoj tematici radi stvaranja sveukupne slike o harmonizacijama istarske ljestvice u umjetničkoj literaturi. Idući korak bilo je intervjuirati živuće skladatelje (bilo elektroničkim putem ili uživo) radi dobivanja informacija o njihovom stvaralaštvu i načinu korištenja istarske ljestvice iz prve ruke, a osim toga svakako kontaktirati i glazbene teoretičare i muzikologe koji su se tom temom ranije bavili, te naposljetku analizirati određena djela (ili neke njihove dijelove) tih skladatelja koji su koristili istarsku ljestvicu u svojim skladbama.

Dosta sam razmišljao i o strukturi ovoga rada. Naposljetku sam ga odlučio podijeliti na dva dijela prema sadržaju kojeg sam gore naveo. Tako sam, dakle, odlučio prvi dio posvetiti teorijskom objašnjavanju i postanku istarske ljestvice, a usto i dati kratak pregled njenog korištenja u djelima hrvatskih skadatelja koji su je prvi koristili (Brajša-Rašan, Matetić-Ronjgov i Zlatić)[5]. Drugi dio usmjeren je na nove, moderne i živuće istarske skladatelje. Za svakog od njih htio sam ispričati manju priču o životu, radu i stvaralaštvu, te analizirati dijelove nekih djela koja su vezana uz samu istarsku ljestvicu.

Ono što bih za kraj još svakako htio spomenuti je da sam se u radu koncentrirao isključivo na umjetničku (klasičnu) glazbu, no svakako bih želio istaknuti činjenicu da istarska ljestvica i folklor u današnje vrijeme najviše žive u popularnoj i zabavnoj glazbi, ponajviše zahvaljujući festivalu Melodija Istre i Kvarnera (MIK) koji se održava svakog ljeta i sličnim festivalima. Zato sam jedan kratak dio na kraju ovog rada (dodatak) posvetio i istarskoj ljestvici i folkloru u zabavnoj glazbi i skladateljima takve vrste glazbe.

Na kraju ovoga uvoda, dugujem zahvale velikom broju ljudi koji su mi pomogli u prikupljanju informacija da bi se ovaj diplomski rad ostvario, te općenito svima onima koji su mi bili stalna potpora tijekom studija. To su prije svega moji roditelji, sestra, djevojka, prijatelji i rodbina, te kolege s Umjetničke akademije u Splitu.

Nakon toga, tu su brojni pedagozi i skladatelji koji su mi nesebično poklonili svoje vrijeme pomažući mi u pisanju ovoga rada, te osobe od kojih sam štošta naučio, tim više što o ovoj tematici nisam znao gotovo ništa – među njima svakako najprije spominjem profesoricu **Mirjanu Grakalić** s Muzičke akademije u Puli, koja je veći dio života posvetila upravo proučavanju istarske ljestvice u umjetničkim skladbama i dio tog znanja podijelila i sa mnom, uključujući i svoje radove u pismenom obliku; potom sve skladatelje čije sam skladbe analizirao u ovom radu, a koji su mi osobno ustupili informacije o svojem životu i skladbama i dali pristup svojim partiturama (Đeni Dekleva Radaković, Massimo Brajković, Elda Krajcar Percan, Bruno Krajcar).

Tu su i glazbeni teoretičari i muzikolozi s područja Istre koji su mi uvelike pomogli određenim informacijama i ukazivanjem na određenu literaturu – Lada Duraković, Branko Radić, Nuša i Marija Hauser i Vanesa Begić, te studentica kroatistike Dorotea Cakić kojoj se zahvaljujem na jezičnim savjetima. Svakako bih htio zahvaliti i profesorici Maji Milošević koja mi je na Umjetničkoj akademiji u Splitu predavala kolegij *Metodologija znanstvenog*

[5] Ovu tematiku je detaljno odradila prof. Grakalić u spomenutom radu.

*rada* i od koje sam naučio zaista brojne bitne informacije u vezi s metodologijom istraživanja i pisanjem diplomskog rada, te koja me općenito uvela u svijet znanosti.

I za kraj, velika zahvala ide mojoj mentorici, prof. **Mirjani Siriščević** koja me kroz cijeli proces nastajanja ovog rada vodila i usmjeravala, te imala težak posao recenziranja čitavog ovog rada dajući precizne, stručne i konstruktivne savjete i kritike, pritom nimalo ne sputavajući moje ideje i kreativnost u pisanju, na čemu joj se uvelike zahvaljujem.

## Istarsko-primorski glazbeni folklor



*Istarske narodne nošnje*

Za početak ovog diplomskog rada, logičnim mi se činilo dati kratki pregled istarsko-primorskog glazbenog folklora na temelju kojeg je i nastala tzv. istarska ljestvica, tj. istarski tonski niz, s obzirom na to da je razumijevanje temeljnih karakteristika ovog folklora osnovni preduvjet i za shvaćanje nastanka same istarske ljestvice, a isto tako i za njeno kasnije analiziranje u djelima umjetničke glazbe.

Istarski je folklor (kako vokalni, tako i instrumentalni) generalno baziran na dvoglasju s karakterističnim tonskim odnosima. Radi se o **netemperiranom** sustavu – u prijevodu, to bi značilo da tonska struktura odstupa od dijatonskog sustava i nemoguće je narodnu glazbu koja se izvodi uživo u potpunosti točno zapisati u klasičnom temperiranom sistemu na koji smo navikli. [6]

U **vokalnoj glazbi istarskog folklora** karakteristična su **dva tipa dvoglasja**, ovisno o tome pjevaju li dva glasa iste ili različite visine. U ovom prvom slučaju radilo bi se, dakle, o dva ženska ili dva muška glasa koji imaju otprilike isti opseg. U tom slučaju **gornji glas** pjevat će glavnu melodiju, a donji uskakati na mjestima s pratnjom za **malu tercu niže**. Pritom i ovdje ponovno valja naglasiti netemperiranost sustava – što bi značilo da takva mala terca ne odgovara u potpunosti onoj na kakvu smo navikli u klasičnoj zapadnoeuropskoj temperiranoj glazbi.

Naposljetku, sam kraj napjeva obavezno završava u **unisonu** (interval prime) što je ujedno i jedna od temeljnih karakteristika istarskih pučkih napjeva.

Drugi slučaj dvoglasja podrazumijeva dva glasa različitih visina (najčešće se radi o kombinaciji muškog i ženskog glasa). Tada će glavnu melodiju pjevati niži (dublji) glas, a pratnja će biti za veliku sekstu više. Radi se, dakako, o intervalu koji je obrat male terce kojeg sam spominjao kod prvog slučaja, pa tako i ovdje vrijedi spomenuta netemperiranost. Ovu vrstu pjevanja u narodu poznaju kao „**pjevanje na tanko i debélo**“. Na isti način kao što je u prvom slučaju završetak napjeva unisono (u primi), kod ovakvog pjevanja se radi o završetku ekvisono (u oktavi).

Nadalje, valja spomenuti da opseg narodnih melodija o kojima govorim nije velik. Naime, glavni glas, koji pjeva melodiju, opsegom dolazi samo do šestog tona melodijskog niza, a opseg pratećeg glasa je još i manji (do pet tonova niza).

[6] Treba napomenuti da postoje i neki posebni napjevi kao što su talijanske varoške pjesme koje je ipak moguće zapisati i u temperiranom sustavu.

Također bih spomenuo da je u  istarskom folkloru prisutno i jednoglasno pjevanje, a tu se uglavnom radi o tužaljkama.

*Sopile (sopele, roženice)*



Folklorno pjevanje u Istri i Primorju može biti bez pratnje (a capella) ili uz instrumentalnu pratnju, a to su u većini slučajeva **sopile** koje još nazivaju **sopele** ili **roženice**. Radi se, naime, o drvenim puhačkim instrumentima koji imaju vrlo karakterističan, nazalan ton. Nalik su oboi i imaju dvojezični pisak od trske. Postoje dvije varijante sopila; nazivaju se jednostavno mala sopila i velika sopila, a razlikuju se u opsegu.

Kod čistog instrumentalnog muziciranja (samo sopile) također je gotovo uvijek riječ o dvoglasju, a sviraju u kombinaciji velika i mala sopila. Takvo sviranje u paru nije prisutno jedino u slučaju kada samo jedna sopila svira uz pratnju glasa, a i tada je riječ o dvoglasju.

Postoji još i varijanta u kojoj se kombinira vokalno i instrumentalno muziciranje na način da se vokalno dvoglasje koje sam opisao gore udvostručuje u sopilama, pa tako one i ljudski glas izvode istu melodiju.

U tom slučaju kod sopila je čak moguće i manje ornamentiranje. [7]

Sopile se u ovom podneblju koriste u brojnim prilikama. Osim uz pjevanje melodije koje sam spomenuo, sviraju se uz ples, ali i u drugim raznim prigodama gdje često izvode **mantinjade**. Radi se o svečanim predigrama (uvodima) u nekakve događaje kao što su primjerice svadbe ili sprovodi. Analizom tonova koji se mogu dobiti sviranjem velike i male sopile dobiva se zanimljiv netemperiran dvanaesttonski niz.



*Istarski mih*

Dakako, sopile nisu jedini narodni instrument koji se koristi u istarsko-primorskom fokloru. Vrlo je čest, značajan i karakterističan **istarski mih** kojeg čini veliki mijeh koji tjera zrak u dvije dvocijevne drvene svirale - **mišnice**. Zanimljivo je da on sam može izvoditi tercno dvoglasje s unisonim završetkom, bez mogućnosti oktave. Također je često izvođenje samo na mišnicama, a u tom se slučaju onda umjesto mijeha zrak upuhuje iz ustiju kao i kod drugih puhačkih instrumenata.

[7] GRAKALIĆ, Mirjana, *Istarski tonski niz u umjetničkoj glazbi*, magistarski rad (rkp.), Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1984., str. 9.

Osim toga, poznate su i **dvojnice**. Radi se o dvocjevnim drvenim sviralama sličnim onima na mihu, a srodne su i sopilama, samo što su ove značajno manje prodornog zvuka, pa se često koriste za osobnu razonodu. Ovisno o veličini instrumenta varira i visina tonike. I ovdje je moguće izvoditi dvoglasje (s obzirom na to da se radi o dvije cijevi), i to terce, ali i sekste jer se prepuhivanjem dobiva oktava.



*Dvojnice*

Od ostalih narodnih instrumenata u istri su sačuvani žičani violin (vijulin), bajs i tamburica (cindra) s dvije jednoglasno ugođene žice, koje mogu svirati 12 tonova koji otprilike odgovaraju kromatskoj ljestvici.[8]

Danas se istarska narodna glazba može čuti na brojnim mjestima. Najčešće su to razne folklorne manifestacije, plesovi i vjenčanja, ali isto tako vrlo je uobičajeno čuti je i u sakralnim obredima, osobito u manjim mjestima i na kvarnerskim otocima gdje je korištenje istarskog folklora u sklopu crkvenih obreda vrlo često za vrijeme svetih misa i pogreba. Isto tako nije rijetko čuti i zborsku literaturu na istarskom tonskom nizu uz pratnju orgulja.

Takvi su, recimo, i božićni istarski napjevi gdje se obilato koristi istarski tonski niz, a koje je u jednoj pjesmarici okupila prof. Marija Hauser.[9] Izvode se redovito u božićno vrijeme u nekim crkvama po Istri i Kvarneru (primjerice crkva sv. Antuna u Puli).

[8] Ibid., str. 12.
[9] HAUSER, Marija, *Stare Istarske pjesme. Božićni krug*, Pula: Visoka učiteljska škola u Puli, 2006.

# Teorijska objašnjenja istarske ljestvice kroz povijest

U devetnaestome se stoljeću pomalo počela stvarati nova grana glazbene umjetnosti – **etnomuzikologija**. U njenim počecima uglavnom su bile poznate samo klasične ljestvice – durska i molska ljestvica, te modusi. Zato se javilo mnogo problema kad se pokušala razjasniti tonska struktura karakterističnog i netemperiranog istarskog dvoglasja.



*Franjo Kuhač*

Za početak bi valjalo spomenuti problem nazivlja same istarske ljestvice. Iako je danas u Hrvatskoj općenito uvriježen naziv *istarska ljestvica* i odnosi se na niz e-f-g-as-b-ces, postojale su mnoge polemike oko toga kako je nazvati. Prema nekima je prikladniji bio naziv *tonski niz* s obzirom na to da se ne radi o osam tonova kao u klasičnim ljestvicama; neki uz nju koriste i pridjev *takozvana istarska ljestvica*, a ponegdje se koristi i naziv *istarski modus*. Prof. Mirjana Veljović u jednom svom radu[10] ističe kako „za tonsku strukturu narodnih napjeva smatra primjerenijim koristiti termin *istarski tonski niz*, a *istarskom ljestvicom* nazivati osmotonsku ljestvičnu konstrukciju koja je nastala nizanjem [frigijskih] trikorda iz istarskoga tonskoga niza.“ Ljestvica se ne koristi samo u Istri, već i u Hrvatskom primorju i na otocima (uglavnom Krk i Cres), tako da bi možda tehnički najispravniji termin za nju bio ***istarsko-primorski tonski niz***.[11]

Još nešto što treba napomenuti jest područje rasprostranjenosti vrste folklora koji koristi istarsku ljestvicu. Iako se ljestvica naziva istarskom, pogrešno bi bilo reći da se koristi u cijeloj Istri. Istra bi se prema vrsti glazbenog folklora generalno mogla podijeliti na tri dijela: prvi bi bio dio s velikim utjecajem talijanskog jezika – tzv. *diskantno dvoglasje* (prvenstveno Galižana, Vodnjan i u manjoj mjeri Rovinj, a gotovo je iščezao u Balama), drugi dio bila bi sjeverna Istra (miješanje sa slovenskim folklorom) i Ćićarija gdje je prisutno **bugarenje** (gunjci) koje je u biti preteča današnje istarske ljestvice[12], a treći dio **čakavsko govorno područje** koje obuhvaća ostatak Istre, dio primorja i otoke, gdje se koristi istarska ljestvica o kojoj je riječ u ovom radu. Naravno, te vrste folklora su se vremenom i miješale, pa se tako primjerice nekada može čuti i pjevanje na istarskoj ljestvici, ali na talijanskom jeziku.[13]
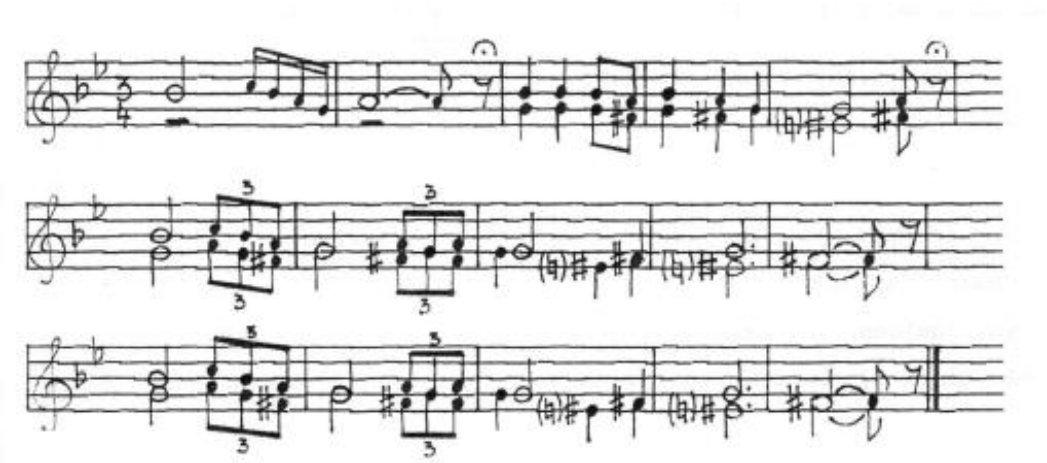
**Franjo Kuhač** (1834-1911) je među prvima zapisivao istarske popjevke i harmonizirao ih. Zbog nepoznavanja istarskog folklora, zapisao je napjeve u **starocrkvenim modusima**, a harmonizacije su mu bile odraz klasičnog načina razmišljanja. Uočio je tonski niz H, C, D, Es (D, C, H) i naziva ga *bezimenim slovjenskim glazbenim načinom*. Niz je harmonizirao kao harmonijski G-dur, završni ton shvativši kao tercu toničkog kvintakorda.[14]

*Hrvatska enciklopedija* o Kuhaču piše kako je „neosporno zaslužan poglavito zbog svojega komparativnog proučavanja narodnih pjesama, opisa i povijesti pučkih glazbala, ustanovljenja ilirskog razdoblja kao početka novije hrvatske umjetničke glazbe i izradbe hrvatske glazbene terminologije. Iako je u pretjeranom domoljublju

[10] VELJOVIĆ, Mirjana, „Istarski tonski niz: Od narodnoga napjeva do atonalitetne strukture“, u: Tamara Karača – Senad Kazić (ur.), *IV. međunarodni simpozij 'Muzika u društvu'*, Sarajevo: Muzikološko društvo FBiH, Muzička akademija u Sarajevu, 2005, str. 48.
[11] Podatak dobiven iz usmene korespondencije s prof. Mirjanom Grakalić.
[12] MARUŠIĆ, Dario, *Piskaj, sona, sopi: svijet istarskih glazbala*, Pula: Castropola, 1995.
[13] Podatak dobiven iz usmene korespondencije s prof. Mirjanom Grakalić.
[14] GRAKALIĆ, Mirjana, op. cit., str. 13.

proglašavao npr. F. J. Haydna, F. Liszta i neke druge glazbenike skladateljima hrvatskog podrijetla, što mu je još za života donijelo nesporazume i neugodnosti u domaćoj i inozemnoj znanstvenoj i kulturnoj javnosti, 'po širini istraživačkog interesa, broju i opsegu znanstvenih radova te dalekosežnosti rezultata Kuhač je jedinstvena pojava među muzičkim piscima u Hrvatskoj' (J. Andreis), a kao začetnik hrvatske etnomuzikologije i glazbene historiografije jedan je od najistaknutijih hrvatskih znanstvenika druge polovice XIX. stoljeća."[15]

Idući koji se bavio zapisima istarskih popijevki bio je **Matko Brajša Rašan** (1859-1935.). On prvi sustavnije zapisuje istarske dvoglasne narodne napjeve i pokušava ih harmonizirati. Brajša je objavio stare napjeve (melodijskog opsega od svega četiri tona) u časopisu 'Vijenac'. Prema predznacima i kadencama, šest zapisa je uklopio u molsku ljestvicu (od VII. do III. stupnja), a dva u dorski modus. Primijetio je i da postoji još jedan način muziciranja koji se ne može uklopiti u klasične ljestvice – kada melodije završavaju silaznim polustepenim pomakom u unisono ili ekvisono. Jedan od njegovih najznačajnijih doprinosa bila je objava zbirke *Hrvatske narodne popijevke iz Istre* (Pula, 1910.) u kojoj je sakupio brojne istarske narodne napjeve. U pjesmi 'Plač kneza Ivana Frankopana' (nalazi se u zbirci) vidljivo je da je narodne napjeve zapisao tako da ih je prilagodio klasičnim ljestvicama:[16]



*"Plač kneza Frankopana", prema zapisu M. B. Rašana*

Moglo bi se reći da je ovo jedan od tipičnih istarskih narodnih napjeva. Kao što se može vidjeti, Brajša ga je zapisao u g-molu, međutim problematično je što se ton fis ovdje realno teško može smatrati vođicom. Razlog tome je što cijeli napjev završava na tonu fis i već time on dobiva karakter note finalis. Osim toga, taj ton dobiva i svoju vođicu (eis) čime se još više pospješuje njegov tonički karakter koji dobiva. Pritom je prisutan i karakterističan kraj iz terce u unisono. Terca može biti mala ili smanjena, s obzirom na to da postoji varijanta s tonom e ili eis.

Matko Brajša Rašan po struci je bio pravnik, a u glazbi je bio gotovo samouk (tek su ga u mladosti poučavali profesori u pazinskoj gimnaziji). Uspješno je vodio zborove u Beču i po Istri. *Istrapedia* piše koliko je Brajša značajno ime kad se priča o problematici istarskog folklora: „Na Kuhačev je poticaj [Brajša] počeo zapisivati istarske narodne napjeve, od kojih je dio harmonizirao za muški i mješoviti zbor te ih objavio u zbirci ***Hrvatske narodne popijevke iz Istre*** (1910). U harmonizaciji je nastojao sačuvati specifičnosti harmonijske podloge istarskog folklora." Usto se i

[15] [S. n.], „Kuhač, Franjo Ksaver", *Hrvatska enciklopedija*, enciklopedija.hr (pristup: 11.8.2018.)
[16] GRAKALIĆ, Mirjana, op. cit., str. 14.

„zalagao za slavensku liturgiju u Istri te sudjelovao u javnom životu nastojeći nacionalno osvještavati istarske Hrvate. Godine 1912. na stihove Ivana Cukona skladao je pjesmu *Krasna zemljo*, koja je danas službena istarska himna.“ [17] Danas po njemu nosi ime mješoviti zbor „Matko Brajša Rašan“ u Puli, osnovan u listopadu 1951. godine. Bio je to prvi i dugo vremena jedini hrvatski zbor u Istri.[18]

**Božidar Širola** (1889-1956) primjer koji sam maloprije naveo zapisuje na drugi način: tako da smanjenu tercu eis-g zapisuje (prema mnogima pogrešno) kao veliku sekundu f-g navodeći kako su primorski napjevi zagonetka s obzirom na harmonijsku osnovu. Također smatra da se naziv 'ljestvica' ne bi trebao koristiti za niz koji ne doseže oktavu.[19]
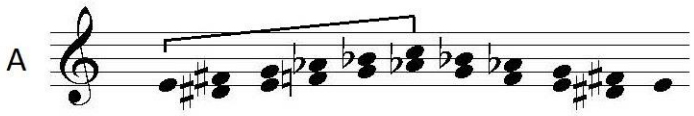
**Vinko Žganec** (1890-1976) u svom zapisu iste skladbe vraća zapis smanjene terce u kadenci, te transponira cijeli napjev za veliku sekundu niže, kako bi lakše dokazao svoju teoriju da se radi o **frigijskoj ljestvici s alteracijama**: e, f, g, as, b, c, dis, e. Sniženi četvrti stupanj, ton as, objašnjava time da se u intervalu 'f-as' ne radi ni o velikoj ni maloj terci, već 'nešto između'. Sniženi peti stupanj često mutira iz 'h' u 'b' zbog tritonusa (f-h). Ton 'dis' kao povišeni sedmi stupanj tumači kao vođicu (on se javlja u pratećem drugom glasu prije završetka u primi ili oktavi).[20]

Žganec je, dakle, prilično drugačije od Brajše protumačio ovaj napjev. Posljednji ton napjeva shvatio je kao prvi stupanj ljestvice i tako dobio frigijski modus s alteracijama.

Međutim, s takvim pojašnjenjem nisu se svi slagali. **Stanislav Preprek** (1900-1982) zamjerao je Žgancu što je 'popunio' istarsku ljestvicu do oktave, tim više što se nigdje ne javlja interval povećane sekunde (između VI. i VII. stupnja), te govori da narodne ljestvice treba promatrati u onom opsegu u kojem se javljaju u narodnim pjesmama, s čime se slaže i današnja etnomuzikologija koja za to danas upotrebljava termin *tonski niz*. Tada se i javio naziv 'istarska ljestvica'.[21]
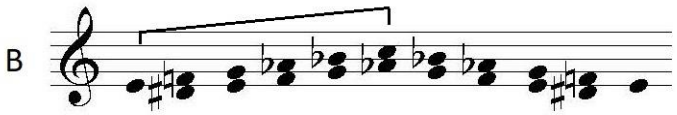
Preprek je analizirajući napjeve iz Brajšine zbirke na kraju došao do zaključka da se **istarska ljestvica javlja u više tipova** ovisno o napjevu. Između prvog i drugog stupnja ljestvice, A tip ima veliku sekundu, dok B tip ima malu sekundu. IV. i V. stupanj su sniženi:

*„A tip“ istarske ljestvice (Preprek) E – Fis – G – As – B – C*
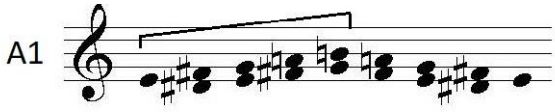



[17] DURAKOVIĆ, Lada, „Brajša Rašan, Matko“, *Istarska enciklopedija*, istrapedia.hr (pristup. 12.8.2018.)
[18] DURAKOVIĆ, Lada, „Pulske godine Josipa Kaplana“, u: Grgurić, Diana – Marić, Mirna, *Josip Kaplan – zbornik radova*, Viškovo: Ustanova Ivan Matetić Ronjgov, 2012, str. 35.
[19] GRAKALIĆ, Mirjana, op. cit., str. 16.
[20] Ibid., str. 17.
[21] Ibid., str. 18.

*"B tip" istarske ljestvice (Preprek) E – F – G – As – B – C*
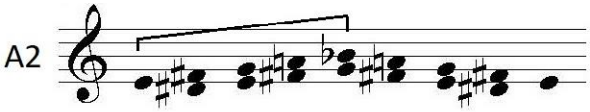



Osim ta dva tipa, Preprek prepoznaje i još dvije varijante A tipa (A1 i A2). I one imaju veliku sekundu između prvog i drugog stupnja, ali četvrti stupanj nije snižen (a u prvoj varijanti ni peti):

*"A1 tip" istarske ljestvice (Preprek) E – Fis – G – A – H*



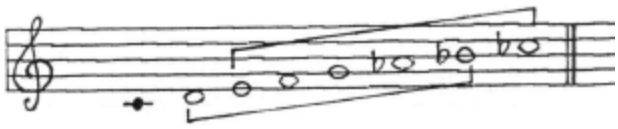

*"A2 tip" istarske ljestvice (Preprek) E – Fis – G – A – B*




Godine 1925. u 'Svetoj Ceciliji' izlazi članak *O istarskoj ljestvici* istarskog skladatelja **Ivana Matetića Ronjgova** (1880-1960), što znatno pomaže u rješavanju ove problematike. Ronjgov tamo nakon 25-godišnjeg rada na sakupljanju i proučavanju istarskih napjeva izlaže kako se napjevi mogu podijeliti u dvije skupine: jedni se mogu vjerno zabilježiti temperiranom ugodbom (napjevi srednje Istre), a drugi ne mogu (ostali dijelovi Istre i Primorja). On pak navodi da postoje dva tipa ljestvice: dorski tip (d-e-f-g-as-b) i frigijski tip (e-f-g-as-b-c). Detaljno teorijski objašnjava samo **frigijski tip**, a navodi da se dorski javlja rjeđe u narodnom muziciranju.[22]

S obzirom na to da mu je cilj bio omogućiti **harmonizaciju** istarske ljestvice, odlučuje ju (uz savjet Franje Dugana) proučavati u okviru C-dura sa sniženim šestim stupnjem, a po potrebi i sa sniženim sedmim i osmim stupnjem.

*Istarska ljestvica u okviru C-dura (Ronjgov)*
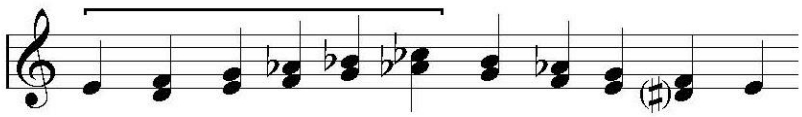


Novi ton koji se ovdje javlja je ton **ces** (sniženi osmi stupanj), koji se u dosadašnjim teoretiziranjima nije javljao vjerojatno zbog toga što su melodije koje je Matetić proučavao novijeg datuma od Brajšinih.

U predgovoru 'Istarsko-primorske pjevanke' Matetić iznosi četiri postojeće istarske ljestvice frigijskog tipa: prva (e-f-g-a-h-c) – koja je najbliža klasičnom frigijskom modusu, druga (e-f-g-a-b-c), treća (e-f-g-as-b-c), te **četvrta**, **ona**

[22] Ibid., str. 20.

**koju danas nazivamo istarskom ljestvicom, koja je netemperirana i njen je zapis najbliži mogući: e-f-g-as-b-ces.** To je tip istarske ljestvice koji se danas najviše koristi u umjetničkoj glazbi.

*Istarska ljestvica (četvrti, frigijski tip)*



Dorskim tipom se Matetić toliko ne bavi jer mu je struktura identična s frigijskim, a razlika je samo u kadenci (polustepeni ili cjelostepeni silazni pomak). S obzirom da se radi o naizmjeničnom nizanju malih i velikih sekundi, moguće je ljestvicu po volji proširiti i koristiti prilikom skladanja umjetničke glazbe.[23]

Matetića su posebnosti istarskog folklora privlačile još od malena, a skupljanju narodnih pjesama i skladanju u potpunosti se posvetio tek nakon umirovljenja 1938. Nakon što je godinama pokušavao riješiti problem bilježenja i harmoniziranja osebujnih istarskih narodnih napjeva, u svojim je kompozicijama na kraju dao primjer kako istarska glazba može biti temelj umjetničkog glazbenog stvaralaštva.

Značaj koji je Matetić dao istarskoj glazbi pokušala je sažeti Lada Duraković u članku koji je napisala za *Istarsku enciklopediju*: „Rezultate svojih dvadeset petogodišnjih proučavanja narodne glazbe Istre, Hrvatskoga primorja i sjevernojadranskih otoka objavio je u raspravama *O istarskoj ljestvici* (1925), *O bilježenju istarskih starinskih popjevki* (1925) i *Još o bilježenju istarskih popijevki* (1926), te u predgovoru *Čakavsko-primorske pjevanke* (1939). Njegovom je upornošću u nastojanjima da se održi narodna pjesma *na tanko i debelo*, da sopele i mih ponovno zažive i tamo gdje su polako počeli nestajati, očuvano mnogo narodnih napjeva. Marljivo je zapisivao istarske i sjeverno-primorske napjeve te ih je podosta objavio u zbirci *Čakavsko-primorska pjevanka* (1939). Također je nastojao da ta narodna glazba zaživi u skladateljskim ostvarenjima.“[24]

„Pronicanjem u temeljna obilježja glazbe svojega kraja otvorio je ponajprije sebi, a zatim i drugim skladateljima velike mogućnosti korištenja elemenata istarskog folklora. U svome se nevelikom opusu gotovo u potpunosti ograničio na **vokalnu glazbu**. Prva veća skladba, potresna tužaljka *Ćaće moj* (1933), namijenjena dječjem zboru i solistima, inspirirana je bila teškom rudarskom nesrećom u kojoj je mnogo djece ostalo bez roditelja. Stihovi Mate Balote 'one svire već miljare lit' nadahnule su nastanak himne sopelama, skladbe *Roženice* (1935). Za mješoviti zbor napisao je: *Malo mantinjade v Rike na Palade* (1951), *Mantinjada domaćemu kraju* (1954), *Naš kanat je lip* (1956), *Na mamin grobak* (1959). Uz mnogobrojna zborska djela skladao je i dvopjeve i solo pjesme te nekoliko glasovirskih skladbi.“[25]

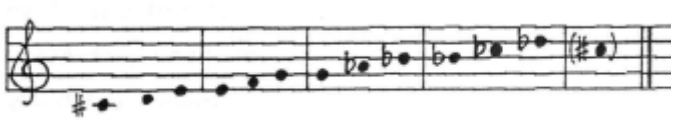
Proučavanje istarske ljestvice, dakako, nije stalo s Ronjgovom. **Franjo Dugan** (1874-1948) je analiziranjem niza alikvotnih tonova pronašao istarsku ljestvicu između 10. i 16. tona niza (c-d-e-f-g-as-b-h-c). Dugan izlaže kako je niz koji se koristi u napjevima građen vezivanjem dvaju **frigijskih trikorda putem sinafe**. (e-f-g, g-as-b). Proširivanjem

[23] Ibid., str. 23.

[24] DURAKOVIĆ, Lada, „Matetić Ronjgov, Ivan“ u: *Istarska enciklopedija*, istrapedia.hr (pristup: 12.8.2018.)
[25] Ibid.

svakog trikorda malu sekundu više moguće je dobiti takvu ljestvicu od šest tonova (e-f-g-as-b-ces). Također navodi da se ovakve ljestvične strukture javljaju i u drugim područjima (Čazma, BiH, Kordun itd.), s tim da je u Istri to gotovo jedini način muzičkog izražavanja, a drugdje prevladavaju drugi tipovi folklora. Nizanjem frigijskih trikorda jednim za drugim doći ćemo do (enharmonijskog) intervala oktave:[26]

*Nizanje frigijskih trikorda*



**Antun Dobronić** (1878-1955) smatrao je da je uspoređivanje istarske ljestvice s frigijskom pogrešno zbog više razloga. Prvo, istarska je ljestvica u svojoj osnovi dvoglasna, a frigijska jednoglasna. Drugo, istarska se javlja samo u opsegu smanjene sekste (e-ces). Treće, posljednji ton istarskog niza nema statičan karakter kao nota finalis, te isto tako ne postoji nota repercussa ('dominanta') kao što je šesti stupanj u frigijskom modusu. Nije imao na umu kako su i Žganec i Matetić zapravo sasvim svjesno pokušavali približiti istarski niz temperiranom sistemu i njegovo promatranje u klasičnim okvirima. Dobronić k tome ističe da je ishodni ton (e) glavni i jedini centar gravitiranja melodije.[27]

Kao što je ranije spomenuto, svirkom velike i male sopile moguće je dobiti zanimljiv tonski niz. Njega su proučavali i analizirali **Ivo Kirigin** (1914-1964) i **Nedjeljko Karabaić** (1924-1958) . Svirkom velike sopile dobili su niz h-c-des-es-f-ges, a male sopile a-b-h-c-des-es.

**Slavko Zlatić** (1910-1993) jedan je od najznačajnijih melografa i teoretičara istarskog folklora. On razlikuje dva oblika istarskog muziciranja: **tarankanje** i **bugarenje**. Tarankanje izvode samo dvije osobe u istarskoj ljestvici ('na tanko i debelo'), a kod bugarenja su intervalski razmaci još uži, te se izvode grupno na stare epsko-lirske tekstove. Takav način pjevanja se nastoji očuvati jer je na izmaku.[28]

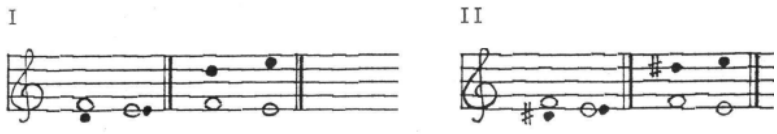
Nakon ovog pregleda povijesti pokušaja teoretizacije istarske ljestvice, što nikako nije bio lak zadatak, može se zaključiti sljedeće: naziv **istarska ljestvica** (iako nije u potpunosti prikladan) koristi se za tonski niz u kojem se izmijenjuju intervali velike i male sekunde. Niz je **netemperiran** jer njegov izvorni oblik nije moguće zabilježiti u temperiranom sistemu. Povezivanjem četiriju trikorda (frigijskih ili dorskih) putem sinafe dobiva se ljestvica od osam tonova uokvirena enharmonijskom oktavom.

U istarskom folkloru, dvoglasje je u paralelnim tercama ili sekstama uz mjestimična unisona ili ekvisona, a opseg doseže najviše do šestog tona niza. Melodija završava na finalisu u primi ili oktavi, prije čega slijedi II. stupanj (silazna vođica) koji na finalis silazi polustepenim (frigijski tip: f-e) ili cjelostepenim pomakom (dorski tip: e-d).

[26] GRAKALIĆ, Mirjana, op. cit., str. 25.
[27] Ibid., str. 26.
[28] Ibid., str. 28.

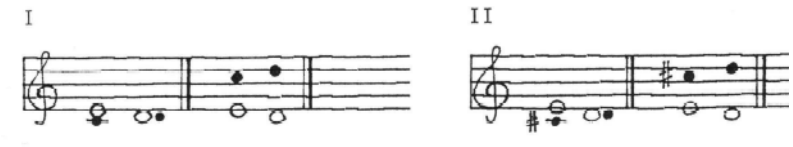
Kod frigijskog tipa istarske ljestvice (dakle, kada melodija završava silaznim polustepenim pomakom), interval koji se javlja prije unisona na finalisu (e) može biti mala terca (d-f) ili smanjena terca (dis-f), tj. u obratu, velika ili povećana seksta.

*Kadence frigijskog tipa*




Kod dorskog tipa istarske ljestvice (dakle, kada melodija završava silaznim cjelostepenim pomakom), interval koji se javlja prije unisona na finalisu (d) može biti velika terca (c-e) ili mala terca (cis-e), tj. u obratu, mala ili velika seksta.

*Kadence dorskog tipa*




Istarska je ljestvica tako uspjela vremenom dobiti teoretsku notaciju i objašnjenja unutar frigijskog i dorskog modusa. Novi problem koji se javljao bila je **harmonizacija tih napjeva**, s obzirom da ju nije u potpunosti moguće harmonizirati prema zakonima europske klasične harmonije.[29]

[29] Ibid., str. 31.

U 20. stoljeću, nakon opisanih pokušaja notacije i teoretizacije istarske ljestvice, ona se polako počela koristiti u umjetničkoj glazbi. Tri skladatelja kojima je najveći dio opusa bio inspiriran istarskim folklorom bili su Matko Brajša Rašan, Ivan Matetić Ronjgov i Slavko Zlatić. Uz njih, istarsku ljestvicu ponegdje su koristili i Natko Devčić, Boris Papandopulo, Ivo Lhotka Kalinski, Ivana Lang i Tihomil Vidošić.[30]

Kako bi se istarski folklor mogao koristiti u umjetničkoj glazbi, najprije je bilo potrebno definirati temeljne principe i pravila harmonizacije istarske ljestvice koja je trebalo stvoriti jer ih nije bilo, a koja bi sačuvala originalnost istarskog folklora.

## Matko Brajša Rašan (1859.-1934.)



*Matko Brajša-Rašan*

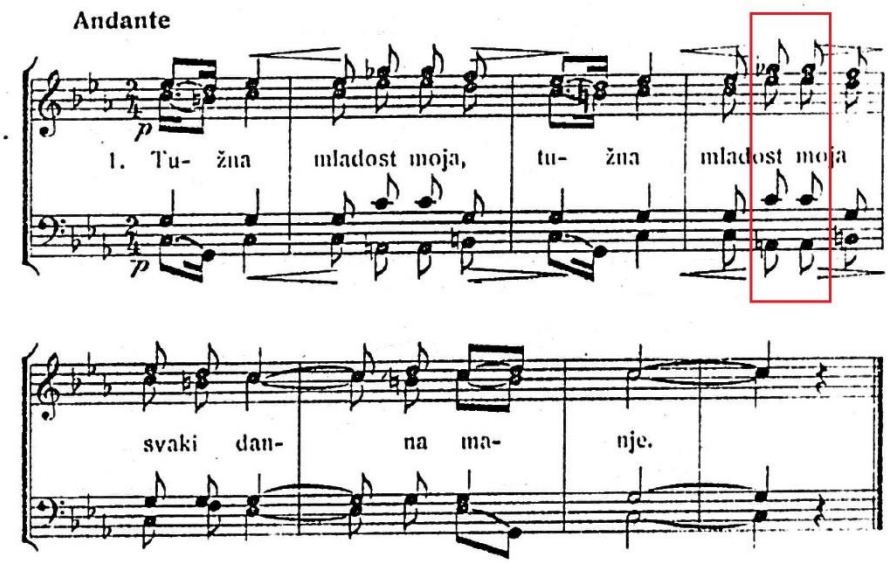
U već spomenutoj zbirci istarskih napjeva *Hrvatske narodne popijevke iz Istre* izdanoj u Puli 1910. godine, **Matko Brajša Rašan** je zapisao napjeve u tercnom dvoglasu (iako se drugi glas najčešće pjeva oktavu više – u sekstama), a u drugoj crti crtovlja zapisao je jednostavnu harmonizaciju. Dakle, napjev u tercama je ostao originalan, a ostatak je dodan.

Svakako treba napomenuti da u toj zbirci nisu sve skladbe bile pisane u istarskoj ljestvici, čak naprotiv, od pedeset zapisa, samo četrnaest ih je pisano njome. Od tih četrnaest, deset završava cjelostepenim silaznim pomakom, a četiri polustepenim.

Analizom Brajšine zbirke moguće je, dakle, dobiti uvid u osnovne principe harmonizacije tradicionalnih narodnih napjeva i ona bi slobodno mogla biti nekakva 'nit vodilja' onome tko bi se htio baviti istarskom glazbom, recimo kao skladatelj. S obzirom na to da su primarni fokus ovog diplomskog rada djela novijih i živućih hrvatskih skladatelja, neću ulaziti u dublje analize Brajšinih napjeva, već ću samo ukratko spomenuti nekoliko slučajeva u raznim napjevima koji će barem donekle dati uvid u harmonizaciju.

Jedan napjev iz zbirke naziva „Tužna mladost moja“ koristi tonove c, d, es, f i ges, što je prema Prepreku A2 tip istarske ljestvice. Brajša ga je zapisao i harmonizirao u c-molu. Jedini ton koji se u c-molu ne javlja je ton 'ges', pa se tu postavilo pitanje kako ga harmonizirati. Brajša je tu posegnuo za zanimljivim rješenjem. Naime, taj je ton, koji je u c-molu sniženi peti stupanj shvatio kao **septimu smanjenog septakorda na povišenom VI. stupnju** (a-c-es-ges). Takvo rješenje bit će vrlo često korišteno i kod drugih skladatelja.

[30] Detaljne analize brojnih skladbi navedenih skladatelja moguće je naći u magistarskom radu prof. Mirjane Grakalić s Muzičke akademije u Puli (*Istarski tonski niz u umjetničkoj glazbi*, magistarski rad (rkp.), Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1984).




*Brajšina harmonizacija napjeva 'Tužna mladost moja'*

S obzirom na to da originalni napjev završava unisonom, dodavanje terce na samom kraju upropastilo bi izvornost napjeva. Zato je Brajša završni akord namjerno ostavio **bez terce** – u četveroglasju to je podrazumijevalo trostruki finalis i kvintu.[31]

Kod drugih napjeva i harmonizacija Brajša nalazi i neka druga rješenja. U napjevu „Zaspal Pave" koji također koristi tip A2 (s finalisom „e": e-fis-g-a-b), **melodijski niz fis-g-a-b** harmoniziran je tako da je polustepen fis-g shvaćen kao dominanta i tonika u e-molu, a polustepen a-b kao dominanta i tonika u g-molu (uklon). Takav tipični uzlazni istarski niz u kojem se javlja snižena kvinta (u odnosu na finalis) harmoniziran je na vrlo originalan način - istupanje u novi tonalitet, što će kasnije kroz povijest postati jedno od najkarakterističnih i najprepoznatljivih harmonizacija takvoga niza.

Tipičan sniženi peti stupanj u ljestvici (uzmimo za primjer ton „b" u e-molu, tj. u istarskoj ljestvici „in e") moguće je, osim gore spomenutim smanjenim septakordom na povišenom šestom stupnju (cis-e-g-b), koji je zaista vrlo čest, harmonizirati i na druge načine. U napjevu 'Zaspala je ljuba' javlja se taj ton harmoniziram durskim kvintakordom es-g-b, što je u srodnom g-molu šesti stupanj. Dakle, prilikom harmonizacije istarskih napjeva klasičnim harmonijama prilično je često korištenje uklona i drugih rješenja koje bi bilo teško objasniti u ljestvici kojom je započeta harmonizacija napjeva.

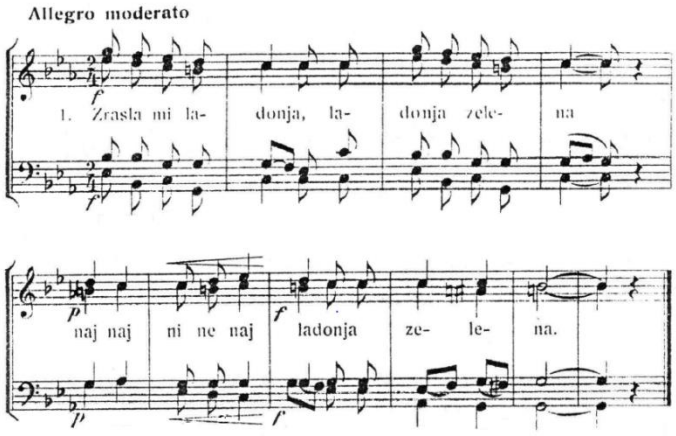
U spomenutim je napjevima Brajša za tonalitetnu osnovu uzeo tonalitet note finalis, te istupao iz njega uklonima ovisno o zahtjevima melodijske linije. Međutim, neke napjeve poput 'Zrasla mi ladonja' koja započinje melodijskim nizom g-f-es-d-c, Brajša zanimljivo započinje harmonizacijom u tonalitetu koji ne odgovara noti finalis – Es-duru. Kraj napjeva je na tonu 'h' koji je harmoniziran kao terca dominantne harmonije u c-molu.[32] Brajša takve kadence kasnije

[31] Ibid., str. 34.

[32] Ibid., str. 39.

nije više koristio jer je shvatio da nisu u folklornom duhu, te je finalise harmonizirao akordom bez terce (samo finalis i kvinta).

Jednako kao i u harmonizaciji standardnih (klasičnih) melodija, moguće su razne varijante harmonizacija i istarskih napjeva. Brajša se, moglo bi se reći, u svojim harmonizacijama vodio sluhom i iskustvom s obzirom na to da je dulji period detaljno proučavao i slušao istarski folklor, te nastojao u što većoj mjeri prilikom harmonizacija održati originalni duh narodnih pjesama. U harmonizacijama je također moguće primijetiti povelik razmak između alta i tenora (što mu ne možemo zamjeriti s obzirom na to da je bio samouk), što je mogao vrlo lako riješiti zamjenom unutarnjih dionica, čime bi dobio široki slog.




*„Zrasla mi ladonja" – harmonizacija M. B. Rašana*

Trebalo bi svakako navesti i još nekoliko akordskih struktura koje karakteriziraju Brajšinu harmonizaciju istarskih napjeva. U napjevu 'Jadri brode' sniženi peti stupanj je harmoniziran na još jedan način: **kvintakordom prvog stupnja sa sniženom kvintom**, što će tek kasnije postati češće (najviše u djelima Slavka Zlatića).[33] U ovom napjevu zanimljiva je i kadenca – napjeva završava smanjenom tercom i rješava se u unisono (terca „cis-es" u unisono „d"), a to je harmonizirano **obratom povećanog kvintsekstakorda na sniženom drugom stupnju** (g-b-cis-es) koji se u basu rješava za kvartu niže (na finalis „d", akord bez terce).

U napjevu 'Plač kneza Ivana Frankopana' vrlo je interesantna harmonizacija završna dva tona u sopranu (g-fis) – gdje je to shvatio kao odnos dominante i tonike u fis-molu, s tim da **dominanta ima sniženu kvintu** koja je u fis-molu sniženi drugi stupanj (cis-eis-g). Dakle, sama kadenca završava akordima cis-eis-g i toničkim kvintakordom bez terce fis-cis.

Kao zaključak priče o harmonizaciji istarskih napjeva Matka Brajše-Rašana, izdvojio bih ponovno kao jednu od bitnijih karakteristika tri načina na koja je Brajša harmonizirao tipični sniženi peti stupanj: prvi je način smanjenim septakordom na povišenom šestom stupnju ('Tužna mladost moja'), drugi je sekventnim uklonima ('Zaspal Pave', vidi gore), a treći smanjenim kvintakordom na finalisu ('Jadri brode').

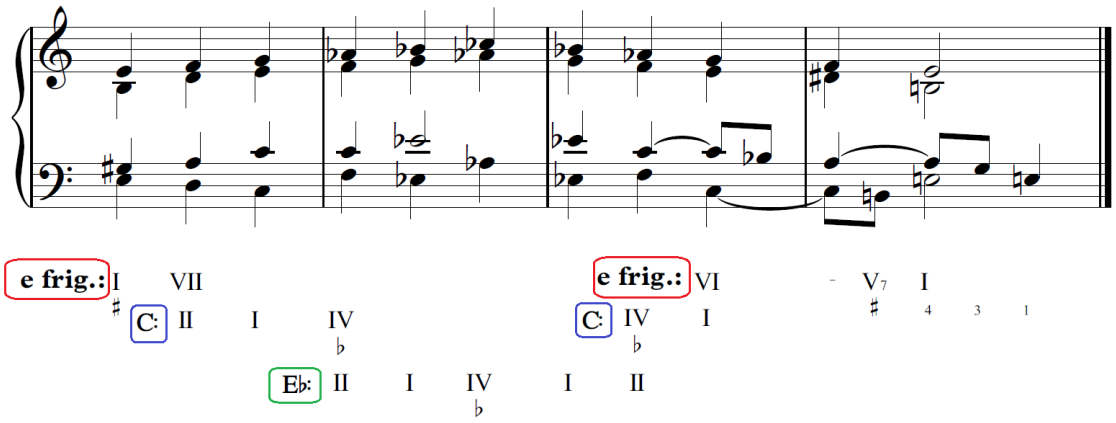
[33] Ibid., str. 45.

Iz Brajšinih se harmonizacija, dakle, može primijetiti odraz klasičnog tonalitetnog razmišljanja uz modulativna istupanja te, kod napjeva koji završavaju silaznim pomakom za malu sekundu, modulativno kadenciranje u kojemu nota finalis dobiva karakter završne tonike.

Još samo treba napomenuti kako su u zbirci itekako prisutni i napjevi koji melodijski završavaju za veliku sekundu niže, te oni nemaju takvog modulativnog kadenciranja, već ostaju u tonalitetu kroz cijeli napjev.

Kako je već rečeno, Ivan Matetić Ronjgov 25 je godina radio na sakupljanju i proučavanju istarskih napjeva. Od toga je 128 zapisa objavljeno u *Čakavsko-primorskoj pjevanci*. Vrlo su interesantne Matetićeve rasprave o definiranju istarskog tonskog niza iz časopisa sv. Cecilija među kojima je i njegova harmonizacija istarske ljestvice:

*Matetićeva harmonizacija istarske ljestvice*




S obzirom na to da je istarska ljestvica sastavljena od izmjena malih i velikih sekundi, omogućena je sekventna i prilično 'pravilna' harmonizacija: kad god se javlja pomak za veliku sekundu, radi se o kvintakordima II. i I. stupnja neke ljestvice, a kad se radi o pomaku za malu sekundu, radi se o toničkom kvintakordu i molskoj subdominanti nekog tonaliteta (izuzev samog početka i kadence koji su u frigijskom modusu). Nakon završne kadence tenor će imati zaostajalicu s kvarte na tercu, pa potom skočiti unisono u finalis s basom.

Poznata je Matetićeva troglasna zborska skladba *Draga nam je zemlja*[34] koja je nastala prema zapisu iz Medulina; kreće se u intervalu smanjene kvinte (a, b, c, d, es), a napjev završava silaznim polustepenim pomakom b-a (frigijski tip). Iz ovog napjeva vidljivo je da je Matetićevo teorijsko razmišljanje prilično drugačije od Brajšinog.


*Ivan Matetić Ronjgov*

Brajša bi ovo zapisao sa snizilicama „b“ i „es“ i shvatio napjev u B-duru s finalisom na vođici „a“. Matetić je, naprotiv, pri zapisu stalnih predznaka na početku postavio snizilicu „b“. To pokazuje kako je zapravo drugačije razmišljao od Brajše: shvaća ovo kao frigijsku ljestvicu „in A“ koja se nalazi na trećem stupnju F-dura i zato je zapisuje sa snizilicom „b“ u predznacima, dok svaki predznak za 'es', iako se redovito javlja, stavlja ispred same note. Grakalić u svojem radu Matetića opravdava navodeći da „prepušta istarskog dvoglasje u prvi plan i ne podređuje ga
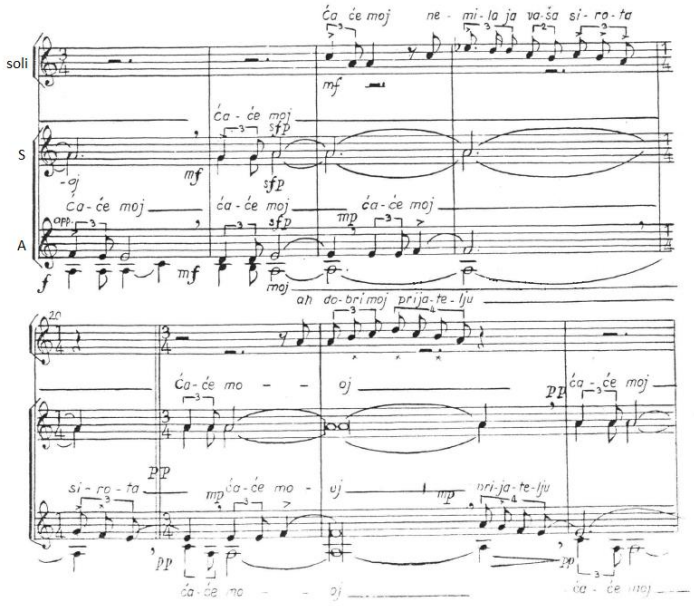
[34] Skladba se u originalu zove *Istarska narodna himna*, no danas je službena istarska himna Brajšina *Krasna zemljo*.

tonal[itet]nim harmonijskim rješenjima [nap. a. poput Brajše] , pa cijeli primjer zvuči modalno što i odgovara duhu narodne pjesme.“[35]

U Brajšinoj zbirci „Krasna zemljo“ moguće je naći napjeve u kojima se koristi, recimo, niz g-a-b-c-des (g-mol sa sniženim petim stupnjem) koji kadencira polustepeno niže na tonu fis. Iako je Brajša u originalu stavio predznake g-mola, moguće je naći Matetićevu verziju, koju je on uredio prema svom shvaćanju. Ronjgov je, naime, tom napjevu stavio predznake D-dura, jer je kadencirajući pomak na kraju skladbe (g-fis) shvatio kao frigijsku kadencu, a poznato je da se frigijski modus nalazi na trećem stupnju D-dura.

Matetić je nakon svoje teorijski razjašnjene istarske ljestvice pomoću modifikacije frigijske ljestvice fiksirao ljestvicu u temperiranom sustavu. On je često zna postaviti u okvire harmonijskog mola (od VII. do sniženog V. stupnja) i tako je harmonizirati uz obavezno modulativno iskliznuće u kadenci da finalis dobije karakter frigijske tonike. Također, Matetić sniženi V. stupanj koji se javlja u melodijama harmonizira kao **septimu malog durskog septakorda na VI. stupnju mola**, za razliku od Brajšinih rješenja koja sam već ranije naveo.

*Upotreba malog durskog septakorda VI. stupnja*




U primjeru gore iz antologijske skladbe *Ćaće moj* vidljiva je upotreba spomenutog malog durskog septakorda na šestom stupnju (u ovom slučaju kao obrat – 4. takt primjera), tipična za Ronjgova. Radi se o akordu koji ovdje nema funkciju sekundarne dominante koju bi imao u klasičnoj harmoniji, nego je samostalan i u potpunosti odgovara folklornom duhu.

S obzirom na karakter istarske ljestvice koja se bazira na pravilnoj izmjeni cijelih stepena i polustepena, moguće je ljestvicu proširiti i harmonizirati je modulativnom harmonijskom sekvencom. Matetićeva harmonizacija je i dalje

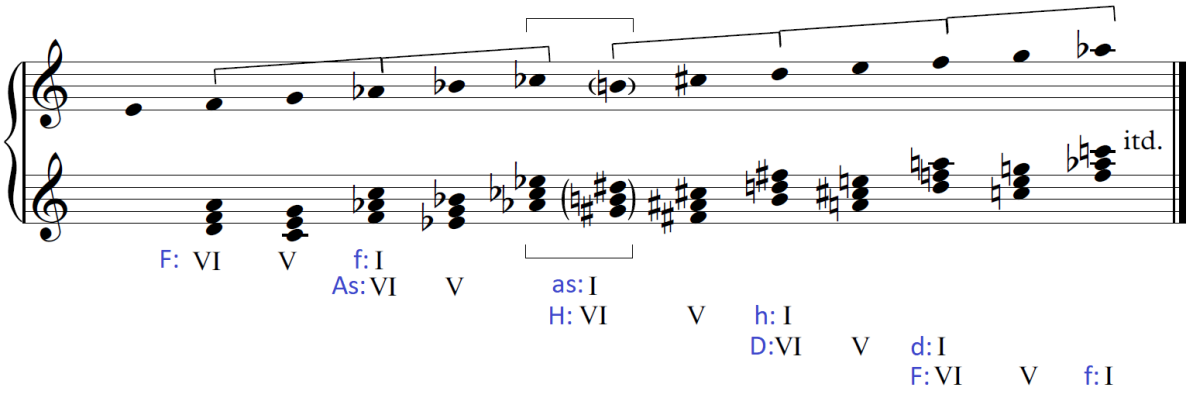
[35] Ibid., str. 48.

podređena tonaliteno-funkcionalnim odnosima, no javljaju se i modalitetne situacije – početak skladbe na subdominanti, folklorno dvoglasje i specifični akordi – spomenuti mali durski septakord na VI. stupnju mola, **smanjeni kvintakord, smanjeni septakord i polusmanjeni septakord na I. stupnju**, te **dominantni septakord sa sniženom kvintom**.

Općenito zbog čestog javljanja smanjene kvinte i smanjene terce, kod Ronjgovljevih skladbi redovito su prisutni akordi koji sadrže te intervale (alterirani akordi – dominantni kvintakord ili septakord sa sniženom kvintom, smanjeni septakord na vođici sa sniženom tercom). Česte su i modulacije i ukloni po principu kojeg sam naveo u prikazu Matetićeve harmonizacije istarske ljestvice.

Još jedan pothvat koji je Ronjgov učinio bilo je širenje istarskog tonskog niza od šest tonova (iz folklornih napjeva) na oktatonski niz. Već je bilo znano da se nizanjem frigijskih trikorda mogao dobiti niz koji bi enharmonijski tvorio oktavu. Ronjgov i taj niz harmonizira slijedeći isti princip kao i ranije kad je harmonizirao istarsku ljestvicu od šest tonova, sad ga i dalje proširujući:

*Matetićeva harmonizacija oktatonske istarske ljestvice (malotercni krug)*




Svaki trikord sastoji se od velike i male sekunde, a kako je svaki jednak, harmonizirani su i na identičan način: pomak za veliku sekundu harmoniziran je u duru kao kvintakord VI i V. stupnja, a pomak za malu sekundu harmoniziran je kao dominanta – tonika u istoimenom molu. (Akorde i tonalitete je, naravno, moguće shvatiti i na način koji je prikazan ranije.)

Slijedeći, dakle, takav princip, svakim trikordom Ronjgov je modulirao u tonalitet koji leži malu tercu više od prethodnog. Upravo ovakvu harmonizaciju niza koristio je i u svojim skladbama (*Ćaće moj*).

## Slavko Zlatić (1910.-1993.)



*Slavko Zlatić*

Istarska narodna glazba i netemperiranost istarske ljestvice bili su osnovni pokretač Zlatićevog stvaralaštva, tim više što se time bavio i njegov uzor i prijatelj Ivan Matetić Ronjgov. U svojim djelima obilato je koristio obilježja istarsko-primorske folklorne glazbe, stvarajući na temelju svoje izvorne glazbene zamisli u narodnom duhu, i to većinom u instrumentalnim skladbama i „zaodijeva ih", kako piše Lada Duraković u *Istrapediji*, „u odgovarajuće harmonijsko ruho modalnih ljestvica, koje jedino i odgovaraju obilježjima netemperiranog istarskog dvoglasja."[36]

Za razliku od Matetića, koji istarski folklor prenosi većinom u vokalnu glazbu (*Ćaće moj*, *Na mamin grobak*), skladatelj Slavko Zlatić je koristi u pretežito instrumentalnoj i vokalno-instrumentalnoj glazbi, gdje folklorne linije povjerava najčešće puhačima (oboa, engleski rog, klarinet) koji donekle asociraju na sopile, da bi se jače isticao folklorni kolorit.

Branko Radić, pak, u svom diplomskom radu[37] navodi kako je „proces oslobađanja istarsko-primorskog tonskog niza od tonalitetne podređenosti koji su u svojim djelima započeli Matko Brajša-Rašan i Ivan Matetić-Ronjgov" dosegao vrhunac upravo u Zlatićevim djelima. „Kroz njegova najmarkantnija djela iz triju stvaralačkih faza", piše Radić, „vidljiv je ogroman napredak u načinu mišljenja, oblikovanju folklorne građe, te traganju za uvijek drukčijim estetskim solucijama."

„Folklor se u Zlatićevim skladbama očituje kroz harmoniju, melodiju, orkestraciju i ritam. Duh narodne glazbe izvire iz gotovo svakog takta, uz spoj s tonalitetnim i modalitetnim elementima i korištenje impresionističkih i koloristićkih harmonizacija istarske ljestvice. Tercno i sekstno dvoglasje i frigijsko kadenciranje on stavlja u prvi plan, ne oduzimajući noti finalis ulogu gravitacijskog centra."

Novosti koje donosi Zlatić svakako je prevladavajuća uloga modalitetnosti i proširivanje značajki istarske vokalne glazbe na orkestarski aparat. Kako piše Radić, kod Zlatića je „sve podređeno skladateljskim postupcima kojima je cilj da djelo što je više moguće bude ispunjeno izvornim specifičnostima narodne glazbe. To je ujedno i razlog zbog kojeg ne zapada u atonalnost, eksperiment[alnost] i modernizam, a njegova uloga (...) je naglasiti i prenijeti slušaocu istarsko - primorski melos."[38]
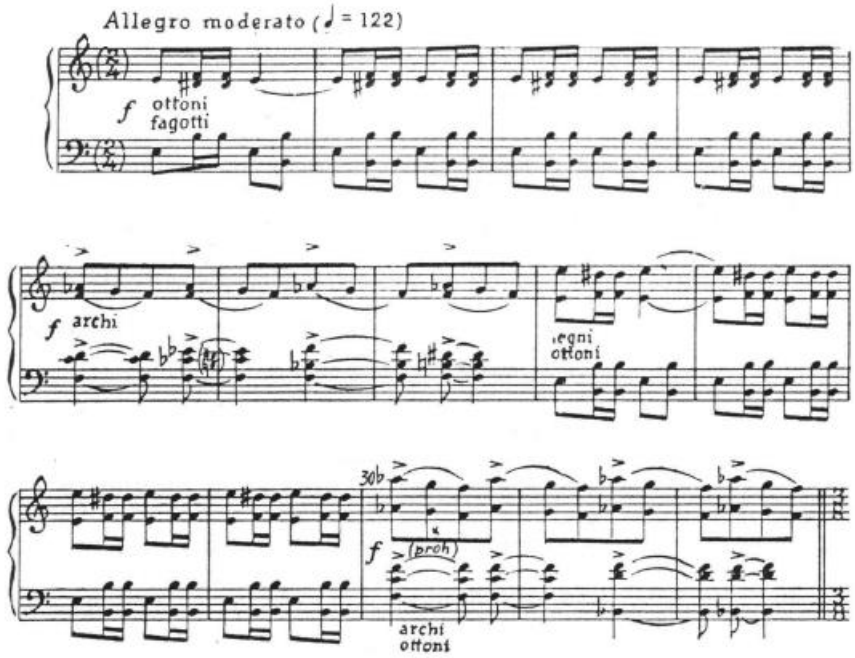
Kod Zlatića je istarska ljestvica postala osnovni pokretač glazbenog tijeka, između akorda pomalo nestaje hijerarhije modaliteta i tonaliteta, te se njihovi okviri šire, no nota finalis i dalje ima ulogu gravitacijskog centra. U njegovim impresionističkim skladbama folklor koristi za dobivanje boje.

[36] DURAKOVIĆ, Lada, „Zlatić, Slavko", *Istarska enciklopedija*, istrapedia.hr (pristup: 16.8.2018.)
[37] RADIĆ, Branko, *Stilske značajke skladateljskog opusa Slavka Zlatića* (rkp.), Ljubljana: Akademija za glasbo, 2012, str. 123.
[38] Ibid.

O Zlatićevom harmonijskom jeziku piše i prof. Grakalić: „zamjećuju se u većini slučajeva karakteristike kasne romantike i impresionizma, a ponegdje i ekspresionizma“, piše, te dodaje kako „njegove kompozicije nisu dosegle atonal[itet]nost (...), ali zato ima momenata politonal[itet]nosti, odnosno polimodal[itet]nosti“.

Svoje navode podupire riječima da Zlatić širi tonalitet na dva načina – prvi način je pomoću primjene kasnoromantičnih harmonijskih postupaka (kromatika, alteracije, medijantika, eliptična nizanja dominanti), a drugi način pomoću folklora koji skladbama daje poseban kolorit.[39]

*Zlatićev „Simfonijski ples br. 2“*




Gornji primjer prikazuje prvu temu Zlatićevog drugog *Simfonijskog plesa* kojeg još naziva i *istarskim* jer je temeljen na karakteristikama istarskog glazbenog folklora (prvi i treći nisu pisani u tom duhu).[40] Tipična istarska kadenca koja se ostinatno ponavlja prisutna je svako malo tijekom skladbe. Smanjene terce u melodiji tako se rješavaju unisono u notu finalis, dok fagoti kao pratnja u basu imaju izmjene tonike i dominante. Tonika je tako uvijek u čistoj oktavi, a na dominanti nastaje kvintakord sa smanjenom kvintom h-dis-f. Tri takta kasnije, nakon svojevrsnog 'međustavka', kadenca se javlja ponovno, no sad su intervali obrnuti: smanjene terce koje su se rješavale unisono sad su postale povećane sekste koje se rješavaju ekvisono.

U spomenutom međustavku, melodijsko kretanje nastavlja se tonovima iz istarskog niza f, g i as čime se još više odražava folklorni karakter ove skladbe. Taj niz harmoniziran je na vrlo specifičan način – stalno je prisutan

[39] GRAKALIĆ, Mirjana, op. cit., str. 149.
[40] Praizvedba ove skladbe je bila na međunarodnom plesnom natjecanju koje je održano u sklopu 11. Olimpijskih igara u Berlinu, 29. srpnja 1936. godine, što je ogroman uspjeh za jednog našeg skladatelja.

pedalni ton „f“ (drugi stupanj istarske ljestvice) nad kojima se javljaju dominantne harmonije u različitim oblicima (smanjeni i alterirani akordi).

Ovaj je kratak i jednostavan primjer uzet čisto kao ilustracija koja idealno prikazuje kako Zlatić miješa tonalitet s (folklornim, istarskim) modalitetom ubacujući karakteristične tonove i intervale istarskog niza u svoj harmonijski tijek.[41]

Slavko Zlatić (1910.-1993.) djelovao je kao dirigent i skladatelj. Studij je započeo u Trstu, a diplomirao je na Muzičkoj akademiji u Zagrebu (studij kompozicije u klasi prof. Blagoja Berse). Djelovao je u Sušaku kao ravnatelj glazbene škole i dirigent orkestra, a kasnije se preselio u Zagreb i radio kao dirigent Zbora radiotelevizije, glazbeni urednik Radio Zagreba i profesor dirigiranja na Akademiji. Nakon toga se vratio u Pulu gdje radi kao suradnik etnomuzikolog instituta JAZU, predaje na tadašnjoj Pedagoškoj akademiji, urednik je na Radio Puli i vodi cikluse emisija ozbiljne glazbe.[42]

Poznatija djela su mu *Istarski ples, Grudo motovunska* i *Pazinska zvona* koje je analizirao prof. Radić u spomenutom radu, zborska skladba *Istarska suita* u kojoj je obradio četiri narodna napjeva i *Tri narodna dvopjeva iz Istre*. Potonje je djelomično analizirala prof. Grakalić u svom magisteriju.

[41] Ibid., str. 126.
[42] DURAKOVIĆ, Lada, „Zlatić, Slavko“, op. cit.

# Zaključak: Evolucija istarske ljestvice kroz načine harmonizacije

Specifičnost istarsko-primorskoga folklora privlačila je i nastavlja privlačiti brojne glazbenike – tipična tercna ili sekstna dvoglasja s kadencom unisono ili ekvisono kojoj prethodi smanjena terca ili povećana seksta. Opseg melodija doseže maksimalno šest tonova i nikad se ne prekoračuje. Takvo što ne podudara se s nijednom tradicionalnom ljestvicom, te je fiksiranje istarske ljestvice u temperirani sustav nastalo kompromisom (kao najvjernije moguće).[43]

Kroz navedene primjere možemo vidjeti kako je istarska ljestvica imala svojevrsnu transformaciju – najprije je bila podređena tonalitetu i funkcijama, zatim se vremenom osamostalila kao osmotonski modus i primjenjivala se na samostalnoj modalitetnoj podlozi, a na kraju se javila i u atonalitetnom sustavu.

Početak korištenja istarske ljestvice u umjetničkoj glazbi označen je Brajšinim harmonizacijama istarskih napjeva. Iako samouk, dobro je poznavao karakteristike istarskog folklora i „znao je prepoznati ključne melodijske pomake i snagu latentne harmonije“[44]. Harmonizirao je često prema osjećaju prateći duh narodne glazbe, što se nije pokazalo nimalo pogrešnim. Brajša je tražio način da napjeve stavi u okvire tonaliteta, no poštujući njihovu latentnu harmoniju i folklorni duh, te je tako nota finalis dobila karakter nove tonike. Kroz Brajšinu su zbirku mnogi počeli proučavati i shvaćati istarske narodne napjeve.[45]

Ivan Matetić Ronjgov se, za razliku od Brajše, bavio i konkretnim teorijskim definiranjem istarske ljestvice. Shvativši istarsku ljestvicu kao modificiranu frigijsku ljestvicu uspio je na najbliži mogući način zapisati je i harmonizirati u temperiranom sustavu. Njegova veličina kao skladatelja vidljiva je najviše u vokalnim skladbama. Skladbe mu nisu nastale na narodnim citatima, no obiluju intervalima male terce, te kadencama koje bi se mogle nazivati *istarskim kadencama* – smanjena terca uklopljena u dominantni kvintakord ili septakord koja se rješava u unisono u kao toniku.[46]

U Matetićevim skladbama istarska ljestvica je još uvijek podređena tonalitetu, no započinje proces njena oslobađanja. To se postiglo najprije ubacivanjem karakterističnih tonova folklornog tipa u ljestvicu i njihovo harmoniziranje specifičnim akordima, a tu je za primjer idealan već spomenuti **mali durski septakord na šestom stupnju mola** koji je samostalan, tj. nema funkciju sekundarne dominante, a čija je septima zapravo sniženi peti stupanj ljestvice (vidi *Ćaće moj*). Osim toga za Ronjgova su tipični i alterirani akordi čija je smanjena terca njihov sastavni dio.

Ubacivanje tonova iz folklornog niza u akorde koristio je i Brajša, no Matetić ih koristi slobodnije i nevezano uz kadence. O tome piše i prof. Mirjana Veljović u radu „Istarski tonski niz: Od narodnoga napjeva do atonalitetne strukture“, gdje navodi da se takva ljestvična struktura, „u kojoj se javljaju karakteristični intervali folklornoga niza i koji kao ljestvični tonovi ulaze u akordičke strukture vrlo specifičnoga kolorita“ može okarakterizirati kao *istarski mol*.

[43] VELJOVIĆ, Mirjana, „Istarski tonski niz: Od narodnoga napjeva do atonalitetne strukture“, op. cit., str. 45.
[44] Ibid., str. 46.
[45] Ibid., str. 48.
[46] Ibid., str. 50.

Slavko Zlatić u svom skladateljskom izričaju folklor koristi u slobodnijem harmonijskom kontekstu – oslobađanjem od tonaliteta, folklorna modalitetnost i specifične karakteristike zvuka dolaze u prvi plan. Na svakom tonu osmotonskog istarskog modusa, koji je temeljen na izmjenama velike i male sekunde, može se izgraditi smanjeni kvintakord ili septakord što Zlatić redovito iskorištava u svojim skladbama i tako njegove skladbe, iako prožete i tonalitetom i modalitetom, dobivaju modalitetni naglasak. Zlatić, želeći ostvariti folklorni kolorit, redovito zadržava folklorne zakonitosti (karakteristične kadence i intervalski pomaci) u svojim skladbama.[47]

Zlatić kasnije proširuje istarsku ljestvicu i na dekafonski niz – prvih šest tonova ostaje isto (e, f, g, as, b, ces), a zatim nastavlja kromatski do oktave (c, cis, d, dis). Tako dobiva deset tonova, od kojih prvih šest koristi u melodijama (po uzoru na folklor, gdje napjevi nikad ne prelaze šest tonova niza), a preostale tonove koristi isključivo kako bi sastavio akorde za harmonizaciju melodija.[48]

Matko Brajša-Rašan, Ivan Matetić-Ronjgov i Slavko Zlatić bili su prvi skladatelji koji su najveći dio svoga opusa posvetili glazbi inspiriranoj istarsko-primorskim folklorom, a njihov doprinos istarskoj glazbi je neizmjeran.

Analize njihovih skladbi i skladbi brojnih drugih skladatelja kojima se nisam bavio u ovome radu, a koji su koristili istarsku ljestvicu u svojim djelima (navedeni su na početku ovog poglavlja) te detaljnije informacije o njihovom životu, opusu i doprinosu umjetničkoj glazbi dostupni su u literaturi koju sam već spominjao u uvodu (Grakalić, Radić i dr.), a mjesto u ovom diplomskom radu dao sam ovoj trojici skladatelja kako bih prikazao početke korištenja istarske ljestvice u umjetničkoj glazbi.

Za kraj bih spomenuo i hrvatskog skladatelja Natka Devčića koji poput Zlatića istarsku ljestvicu širi u oktatonski modus (temeljen na izmjenama male i velike sekunde), no kod njega se počinje gubiti gravitacijski centar – kadencirati je tada moguće na bilo kojem tonu. Ljestvica kao takva opstaje, no tada se folklorne karakteristike počinju gubiti. Upravo zato folklor će kao takav vrlo teško opstati u atonalitetnoj glazbi. Međutim, u nastavku će biti riječi i o oktatonskom nizu koji je nefolklornog podrijetla, a teorijski se podudara s istarskim modusom, a kojeg su koristili i brojni europski skladatelji.

Iz navedenoga se lako može zaključiti da je istarska ljestvica prošla zanimljiv povijesni put od prvih nastojanja njenog prebacivanja u umjetničku glazbu. Ona je, dakle, kroz povijest u umjetničkoj literaturi (Brajša – Ronjgov – Zlatić – Devčić), prešla put od tonaliteta, preko modaliteta sve do atonaliteta gdje je korištena u kombinaciji sa cjelostepenim i kromatskim nizom.

[47] Ibid., str. 52.
[48] Podatak dobiven iz usmene korespondencije s prof. Mirjanom Grakalić.

## Oktatonski modus

Za kraj ovoga dijela istaknuo bih kako je zapadna europska glazba u isto vrijeme došla do otkrića istog ovog modusa, ali nefolklornog podrijetla (**oktatonski modus**) gdje se izmijenjuju male i velike sekunde. Jedina je razlika što netemperirani folklorni niz ima šest tonova, a ova je opsega oktave. Takvu su ljestvicu često koristili ruski kompozitori, pa se tako spominju i nazivi „**Rimski-Korsakov** ljestvica" i „**Skrjabinov** modus". Ova su dva skladatelja svjesno uočila ovaj modus i upotrebljavali ih u svojim skladbama.

Olivier **Messiaen** također u svom teorijskom radu *Modusi s ograničenim brojem transpozicija* spominje ovu ljestvicu i naziva je „drugim modusom". Govori kako se radi o četiri simetrične grupe (trikordi) povezanima sinafom, čiji prvi i zadnji ton enharmonijski zatvaraju oktavu, a moguće su tri njene transpozicije. Za ovu se ljestvicu još javlja i termin „simetrična ljestvica" (Vincent **Persichetti**).

Moguće ju je dobiti i upotrebom neakordnih tonova u okviru smanjenog septakorda. Na taj način ju je nesvjesno iskoristio i Chopin u svojoj sonati u b-molu, gdje na kraju ekspozicije prvog stavka koristi obrate smanjenog septakorda vezane prohodnim tonovima[49],, čime je zapravo dobio oktatonsku ljestvicu.

Važno je i istaknuti bitne razlike istarske i oktatonske ljestvice. Istarska je nastala iz folklora i originalno je netemperirana. Nota finalis njezin je gravitacijski centar na kojemu se redovito kadencira. Oktatonska ljestvica nije folklornog podrijetla, a kod nje će kadenciranja biti različita ovisno o tonalitetnom planu skladbe.

Zato je ključno u umjetničkim skladbama razlikovati kada se radi o istarskom modusu i folklornim karakteristikama, a kada o oktatonskom modusa koji u biti nema veze s istarskim folklorom, već se s istarskim modusom samo teorijski podudara. U umjetničkoj glazbi nerijetko se koristi takav modus, no sasvim je drugačije koristi li se on uz zadržane značajke folklora (kao kod npr. Zlatića) ili se folklor gubi, što je vrlo bitno istaknuti kod svake skladbe.

Za kraj, vratimo se još jednom na pitanje terminologije – možemo zaključiti da se termin ***istarski tonski niz*** javlja uvijek vezan uz narodne napjeve (e, f, g, as, b, ces). ***Istarska ljestvica*** odnosila bi se na iskonstruiranu osmotonsku ljestvicu (e, f, g, as, b, ces/h, cis, d). ***Istarski mol*** označavao bi harmonijsku molsku ljestvicu s dodanim tipičnim folklornim intervalima i tonovima (čime se dobivaju novi akordi i nova boja cijelog tonaliteta), dok ***istarski modus*** označuje osmotonski modus temeljen na izmjeni malih i velikih sekundi, kojem bi se u slučaju nestanka note finalis izgubio i folklorni karakter.[50]

[49] GRAKALIĆ, Mirjana, op. cit., str. 244.
[50] VELJOVIĆ, Mirjana, op. cit., str. 56.

# Istarska ljestvica u djelima hrvatskih skladatelja 20. i 21. stoljeća

Prvi dio ovoga rada prikazao je povijest istarske ljestvice od njenog folklornog podrijetla, preko njenog teorijskog definiranja i prijelaza u temperirani notni sustav, sve do harmonizacija napjeva i prvih korištenja ljestvice u umjetničkim skladbama (Ronjgov, Brajša, Zlatić).

Od izlaska Brajšine zbirke harmonizacija istarskih napjeva 1910. i članka *O istarskoj ljestvici* Ivana Matetića Ronjgova u časopisu *sv. Cecilija* 1925. godine, prošlo je više od stoljeća, odnosno gotovo cijelo stoljeće. Sad tek postaje jasno kako su Brajšina zbirka i rasprave glazbenih teoretičara u sv. Ceciliji bile samo početak i prekretnica koje su pokrenule lavinu ideja raznih skladatelja koje i dan danas folklor nastavlja inspirirati za njihove skladbe.

Skladatelji koji su nakon Ronjgova, Brajše i Zlatića koristili istarsku ljestvicu su brojni. O nekima se već pisalo u drugim radovima, o čemu sam pisao u uvodu (među njima i Natko Devčić, Boris Papandopulo, Ivo Lhotka Kalinski, Ivana Lang i Tihomil Vidošić), no oni, a i brojni skladatelji koji su se javili nakon njih nisu dovoljno istraženi.

Ovom diplomskom radu cilj je bio barem donekle ispuniti takvu istraživačku rupu i usmjeriti pozornost na skladatelje o kojima se dosad jako malo (ili nimalo) pisalo u raznim radovima i ukazati na njihov doprinos koji su dali umjetničkoj glazbi današnjice uz naglasak na njihovu primjenu istarskog folklora u svojim skladbama. O ovim skladateljima i njihovim skladbama moglo bi se zaista neizmjerno mnogo pisati i istraživati, no s obzirom na opseg diplomskoga rada, bilo je potrebno usmjeriti se.

Iz tog sam se razloga odlučio za nekoliko skladatelja koje bih htio prikazati u ovom radu i dobiti sažetu, ali cjelovitu ideju o njihovom radu kroz život pišući njihovu kompletnu biografiju s naglaskom na doprinos koji su dali istarskoj umjetničkoj glazbi. Radi se o skladateljima koji su rođeni u 20. stoljeću, a koji su djelovali (ili još uvijek djeluju) kroz 20. i 21. stoljeće. Nekima od njih sam se odlučio i dodatno posvetiti analizirajući im neke skladbe u kojima su koristili istarsku ljestvicu i folklor.

Radi se o sljedećim skladateljima:

- **Albe Vidaković** (1914.-1964.)
    - *III. Staroslavenska misa* – 1. Gospodi pomiluj (1953.)
    - *III. Staroslavenska misa* – 2. Slava (1953.)

- **Nello Milotti** (1927.-2011.)
    - *Fantazija za klarinet i klavir* – 2. Allegro comodo

- **Đeni Dekleva Radaković** (1949.)
    - *Molitva* za mješoviti zbor (2017.)
    - *Mati* za mješoviti zbor (2011.)
    - *Čari igre* za vibrafon i klavir (2009.)

- **Massimo Brajković** (1955.)
    - *Škitački balun* za djevojački zbor (2009.)

- **Elda Krajcar Percan** (1958.)
    - *Molitva Jurja Dobrile* za solo glas i klavir (2012.)
    - *Spod Raklja* za solo gitaru (2008.)

- **Branko Okmaca** (1963.)
    - *Zvona* za mješoviti zbor (1995.)
    - *Serenada* za flautu, klarinet i kontrabas (2010.)

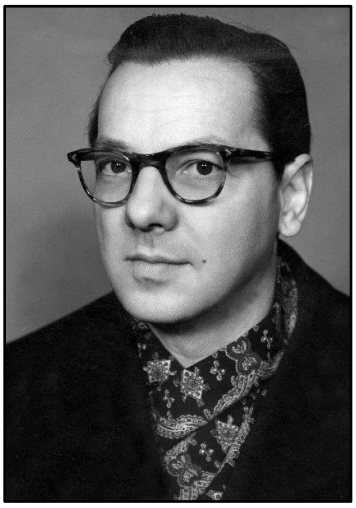
- **Bruno Krajcar** (1972.)
    - *Istarski preludij* za solo klavir (1990.)
    - *Istarska rapsodija* za klarinet i klavir (1990.)
    - *Daleki dom* za solo glas i klavir (2008.)

- ostali skladatelji
    - **Josip Kaplan** (1910.-1996.)
    - **Dušan Prašelj** (1931.-)
    - **Bashkim Shehu** (1952.-)
    - **Damir Bužleta** (1958.-) i drugi.

Osim toga, bavljenje ovom tematikom nagnalo me da i sam dam svoj doprinos umjetničkoj glazbi skladavši koristeći istarski folklor:

- *Morčić* za dječji zbor i klavir (2017.)
- *Oj, divojko* za mješoviti zbor, orgulje i udaraljke (2018.)

# Albe Vidaković (1914.-1964.)


*Albe Vidaković*

Životnu priču o ovom vrsnom skladatelju možda bi najzgodnije bilo započeti riječima poznatog povjesničara glazbe, Josipa Andreisa koji piše kako je „Vidaković [je] nesumnjivo jedan od najistaknutijih muzikologa i kompozitora crkvene muzike koji su do danas djelovali u Hrvatskoj“[51].

Vidakovićevu iscrpnu biografiju o životu, djelima i radu napisala je Jasna Ivančić u svom detaljnom preglednom radu[52], a u ovom radu donesen je samo jedan kraći sažetak koji bi trebao dati uvid u lik i djelo ovoga skladatelja.

Rođen je 2. listopada 1914. godine u **Subotici** (sjever Srbije). Od 1924. do 1928. pohađao je nižu gimnaziju, a od 1925. paralelno je bio učenik i Gradske muzičke škole (glavni predmet violina). Kasnije je nastavio učiti violinu i klavir. Kao razigrano dijete nije rado vježbao, dok su profesori roditeljima govorili o njegovoj iznimnoj nadarenosti koju je šteta ne razvijati. Njegovi prvi doticaji sa živom glazbom bili su vrijeme ljetovanjâ na obližnjemu jezeru Palić, gdje je svaku večer gudački orkestar svirao tzv. salonske ili promenadne skladbe, a u kojemu su svirali i Albini profesori koje je on radoznalo slušao. [53]

Kako piše Ivančić, „Albini su se roditelji nemalo iznenadili kad im je sin s **nepunih 14 godina** priopćio da će peti razred gimnazije nastaviti pohađati u Nadbiskupijskoj gimnaziji u Travniku“, no on je „unatoč obiteljskim protivljenjima i odgovaranjima ustrajao u svojoj namjeri“.[54]

Učinivši tako veliki životni iskorak, obiteljski život zamijenio je strogim isusovačkim pravilima života u internatu (rano ustajanje, jutarnja molitva, zajednički doručak). Dnevni raspored mu je sadržavao nastavu, učenje i kreativno bavljenje umjetnostima, osobito **klasičnom i crkvenom glazbom**. Tijekom školovanja je pokazao i naglašen smisao za matematiku i likovnu umjetnost, a bio je i aktivan u glazbenom životu sjemeništa koji je bio prilično bogat (imali su i simfonijski orkestar koji je svirao velika klasična djela). Pjevao je u zboru i svirao violinu, a po potrebi violončelo i kontrabas.

Po završetku gimnazije, odlučio je postati **svećenikom**, te stoga odlazi na **zagrebački Bogoslovni fakultet** kada mu se otvaraju nova vrata za teološko, ali i glazbeno znanje - naime, privatno je učio glazbenoteorijske predmete kod skladatelja Franje Dugana i drugih. Odmah se uključio i u glazbeni život Zagreba, svirao je u manjim orkestrima, a počeo je djelovati i kao **dirigent** i **skladatelj**. Posljednju godinu studija obilježila mu je, nažalost, životna tragedija – smrt oca Ivana od srčanog udara.

Nakon diplome se i zaredio, a na mladoj misi izvedena je njegova skladba, *Mladomisnička misa*. U to vrijeme uglazbljuje i pjesničke zbirke prijatelja Alekse Kokića (*Klasovi pjevaju, Zvona tihe radosti*). Potom dobiva priliku **studirati crkvenu glazbu u Rimu** – smjer kompozicija i gregorijanski koral (što mu je omogućio biskup Budanović), što

[51] ANDREIS, Josip, „Albe Vidaković“, *Muzička enciklopedija*, sv. II, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1963, str. 762.
[52] IVANČIĆ, Jasna, „Albe Vidaković: o stotoj obljetnici rođenja i pedesetog obljetnici smrti“, *Studia lexicographica*, VII/1 (2013), str. 153-210.
[53] Ibid., str. 155.
[54] Ibid.

je također diplomirao za četiri godine. Bavio se i **znanstvenoistraživačkim radom** na polju glazbe (razni radovi i članci, između ostaloga, i za *Muzičku enciklopediju*.) Napisao je i doktorsku disertaciju koju nikada nije obranio uglavnom zbog ratnih okolnosti.

Poslije studija vraća se u Zagreb i radi kao **profesor na Muzičkoj akademiji** (1941.-1948.) gdje je predavao, između ostalih, Lovri Županoviću, Anđelku Klobučaru i Ivanu Brkanoviću. Intenzivno je radio i na koru **Zagrebačke katedrale**, uvježbavao, skladao i dirigirao, te doveo zbor na zavidnu i kvalitetnu razinu (posebno popularni bili su duhovni koncerti *Glazbena razmatranja*). Bio je i urednik časopisa *Sv. Cecilija*.

Od 1950. je predavao crkvenu glazbu i estetiku na Bogoslovnom fakultetu gdje je 1963. utemeljio i ***Institut za crkvenu glazbu*** (koji je još i danas aktivan i nosi njegovo ime), a usto i proširio program novim kolegijima. Godine 1964. odjel za muzikologiju *Akademije za glasbo* u Ljubljani počinje proučavati Vidakovićevu još davno napisanu disertaciju i na temelju toga promovirati ga u doktora, no nažalost ne uspijevaju taj proces završiti jer Vidaković umire 18. travnja 1964. od srčanog udara.

Vidaković se skladanjem počeo baviti u studentsko doba. Prve skladbe bile su mu *Kolo igra* (muški zbor), *S Djetetom svetim*, *Panis angelicus* za mješoviti zbor, te *Hrvatska misa*. Napisao je **devet misa** – osim spomenute *Hrvatske* za mješoviti zbor i orgulje, tu su i *Missa caeciliana* (za isti sastav), *Missa simplex* (za zbor a cappella), *Missa gregoriana* (muški zbor i orgulje), tri *Staroslavenske mise* (osobito je interesantna treća koja je pisana na istarskoj ljestvici, o čemu će više biti riječi u nastavku), zatim *Misa za umršeje* (rekvijem) i *Missa brevis gregoriana*. Jedno od najvećih duhovnih djela je oratorij *Tužba u hramu* koje je ostalo nedovršeno, pa je treći dio djelomično dovršio Anđelko Klobučar.

Za **orgulje** je pisao *Melodije*, zatim polifone skladbe uz prizvuk baroka (*Preludij i fuga* u C-duru, *Fantazija i fuga* u f-molu), te koralne predigre. Pisao je i za **komorne** ansamble i **orkestre** (Gudački kvartet u g-molu, *Preludij i* fuga za violinu i klavir u c-molu koja stilski podsjeća na Francka, zatim popularni *Allegro scherzando* za orkestar, *Suita* za gudače, *Adagio* za violinu i klavir), te manja djela za **klavir**, kao što su *Dječje skladbe*. Isto tako, skladao je i brojne ofertorije (skladbe namijenjene četvrtom, promjenjivom stavku mise), te brojne kraće **duhovne skladbe**, motete i litanije. Zanimljve su i zbirke kratkih skladbi skladane u stilu hrvatskih pučkih popijevaka, a nazivali su ga i „sretnom sintezom intelektualca i umjetnika“ (Mato Lešćan).

U duhovnu glazbu Vidaković je unio nove kvalitete – „elemente folklora“ (pa tako i istarske ljestvice), „gregorijanskog korala, modusa te modernog vertikalnog i linearnog glazbenog izraza.“[55] Vidaković je vrlo značajan i kao muzikolog; najviše se ističe njegov doprinos *Muzičkoj enciklopediji*, a iscrpan izvještaj o svim njegovim doprinosima znanstvenoj zajednici moguće je naći u navedenom radu Jasne Ivančić.

Svoje mjesto u ovom radu ponajprije je zaslužio jer je vrlo često upotrebljavao **istarsko-primorske folklorne elemente** u brojnim svojim skladbama. Navedimo samo neke: *Missa gregoriana*, *Staroslavenske mise*, *Fantazija i fuga u f-molu* i *Allegretto scherzando*. Znamo da je, osim u rodnom kraju, Vidaković živio u Zagrebu i Rimu, no nije poznato je li dulje vrijeme proveo u Istri i Hrvatskom primorju, te je zato interesantno odakle mu uopće poriv za

[55] Ibid., str. 181.
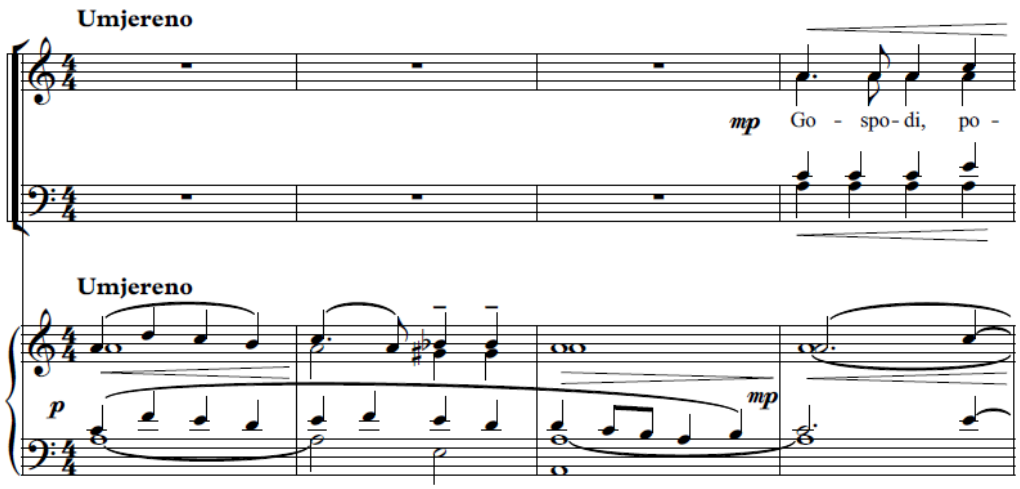
pisanje folklornim karakteristikama. Moglo bi se reći da je kod njega korištenje istarske ljestvice bilo 'naučeno', no bez obzira na to, poprilično dobro ju je uspio iskoristiti u svojim skladbama.

Korištenje folklora u brojnim njegovim skladbama je neporecivo, a njegova ***III. Staroslavenska misa*** Albe Vidakovića pisana je u istarskoj ljestvici. Upravo ta činjenica ponukala me na bavljenje Vidakovićevim djelom i tom skladbom.

Riječ je naime o misi za **četveroglasni mješoviti zbor i orgulje** u pet stavaka (Gospodi pomiluj, Slava, Vjeruju, Svet, Blagoslovljen), pisanoj na staroslavenskom jeziku, a analizirao sam prva dva stavka koja mogu barem donekle ilustrirati Vidakovićev glazbeni jezik i stil u skladbama gdje je bio inspiriran istarsko-primorskim folklorom.

Ne radi se doduše o detaljnoj analizi svakog takta skladbe, već je naglasak na specifičnim situacijama koje karakteriziraju Vidakovićev harmonijski jezik, te na načinima na koje je uspio interpolirati istarsku ljestvicu u svoj rad.

Već prema prvim taktovima prvoga stavka, ***Gospodi, pomiluj***, moguće je prepoznati tipični folklorni stil Istre i Primorja koji će ostati prisutan, negdje više, a negdje manje, kroz čitavu skladbu. Radi se o klavirskom uvodu – kadenci od tri takta u koju su odmah ubačene neke od temeljnih značajki istarsko-primorskog folklora: paralelne sekste te kadenca iz smanjene terce u unisono. I harmonizacija te tipične terce je već poznata iz djela ranijih skladatelja – dominantni septakord sa smanjenom kvintom koji se rješava u oktavu. Radi se o a-molu, dakle akord je E-Gis-B-D. Stavak je u četveročetvrtinskoj mjeri i umjerenom tempu, što je i najčešće za skladbe ovoga tipa:

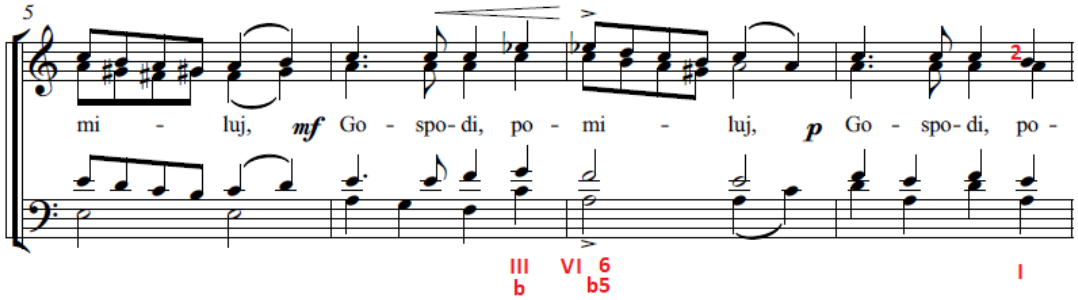



*Početak prvog stavka Treće staroslavenske mise Albe Vidakovića*

Oblik je trodijelan (ABA), što prate i tonaliteti – iz osnovnog tonaliteta (a-mola) u B dijelu modulira se u cis-mol (tonalitet za tercu više), te se kasnije ponovno vraća u a-mol.
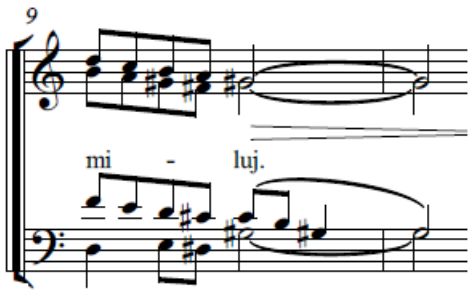
A dio započinje sekventnim četverotaktom: melodija započinje na tonici a-mol i nastavlja se voditi u paralelnim kvartsekstakordima. Iduća dva takta nastala su melodijskom sekvencom za malu tercu više (interval koji je gotovo neizbježan u istarskom folkloru). Dakako, prilikom sekvenciranja melodijski interval (također mala terca) također se sekvencira i na taj način se dolazi do tona es, koji je sniženi peti stupanj.

Zanimljivo je da Vidaković za harmonizaciju toga tona koristi najprije molski kvintakord c-es-g (koji nastupa na pomalo neuobičajen način, nakon durskog kvintakorda f-a-c simulirajući izvantonalitetnu sekvencu), a zatim u sklopu malog durskog kvintsektakorda šestog stupnja (funkcija dominantine dominante) koji se rješava u prvi stupanj pa se može shvatiti i kao appoggiatura:
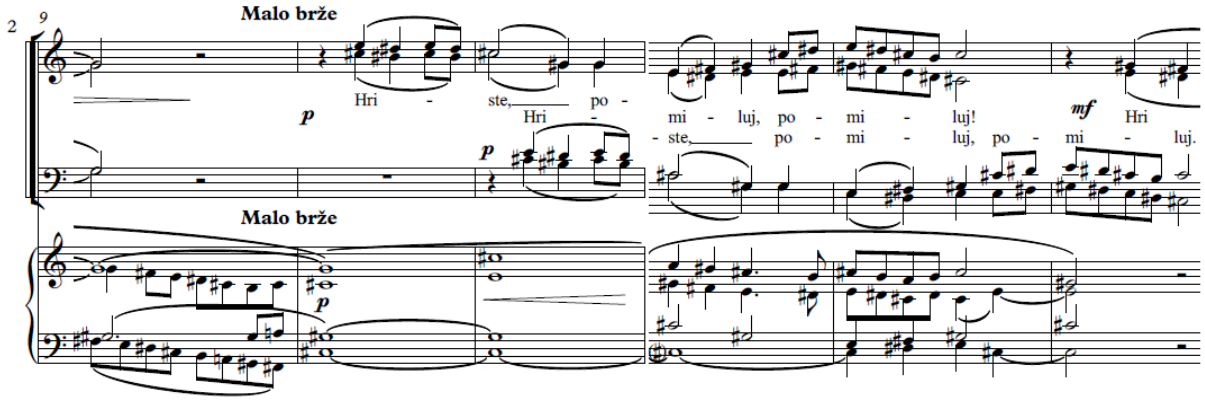



*Harmonizacija petog stupnja istarskog niza („Gospodi“)*

Poslije ovog četverotakta slijedi i trotakt koji se direktno nadovezuje na prethodno glazbeno tkivo. Prisutne su izmjene subdominantnog i toničkog kvintakorda što daje modalitetni prizvuk, a zanimljiv je i akord koji se koristi na zadnjoj dobi osmoga takta – tonika s dodanom sekundom u sopranu. Melodija u sopranu završava polustepenim silaznim pomakom – na vođici, što će podrazumijevati i modulativno iskliznuće. Paralelni kvartsekstakordi koji su ranije korišteni kao melodijsko odebljanje sad će biti korišteni za modulaciju – nakon dominantnog septakorda a-mola uslijedit će mali smanjeni septakord na tonu dis, koji će basovskim pomakom funkcionirati kao svojevrsna dominanta za notu finalis (gis), a tenor će nakon kadence imati pomak s kvarte, na tercu pa potom u finalis baš kao što je to bio napravio i Ronjgov u harmonizaciji istarske ljestvice:
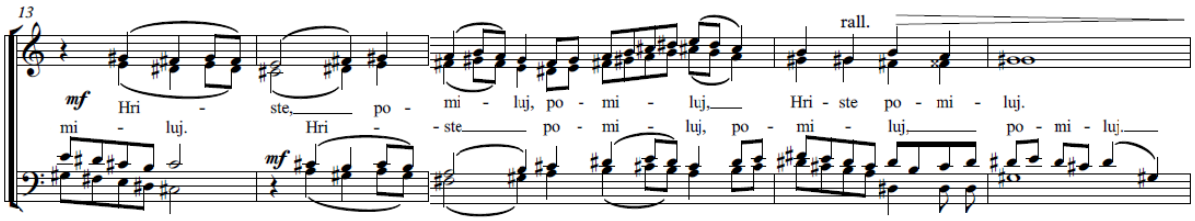



*Modulativno iskliznuće u kadenci („Gospodi“)*

Orgulje će nastaviti s melodijom u decimama i zatim naglo plagalno kadencirati u cis-molu. Modulacijom u cis-mol započinje B dio, s oznakom tempa *Malo brže*. Tipične folklorne terce i sekste imitirat će se između muških i ženskih glasova, a vođica cis-mola ponegdje će se koristiti, dok će se negdje (uglavnom kao prohodni ili izmjenični ton) umjesto nje javiti prirodni sedmi stupanj, što će glazbi također dati modalitetni prizvuk (eolski modus). Ženski glasovi nastavit će u paralelnim sekstama od kojih će se zadnja, tipično, riješiti u ekvisono, što će biti harmonizirano najprije toničkim sekstakordom, pa kvintakordom.



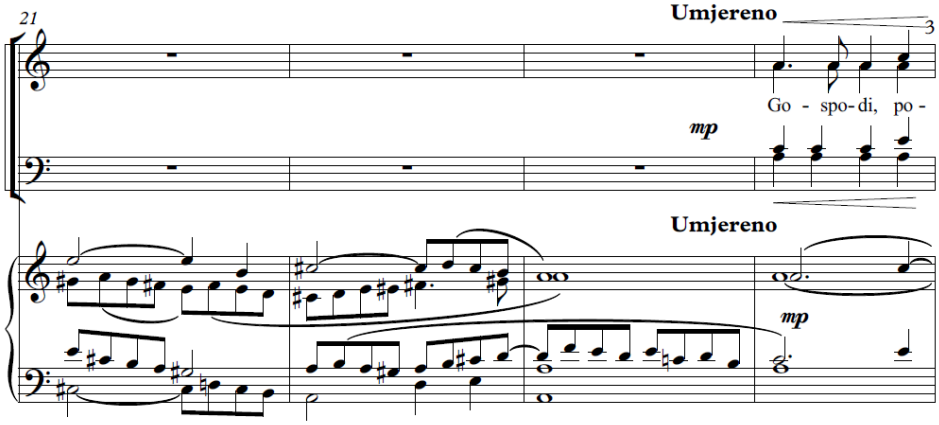

*'Hriste pomiluj' iz 'Staroslavenske mise'*

Nastavak započinje kanonskom imitacijom za kvintu niže. S obzirom na to da se koriste paralelne terce u melodiji, suglasja koja će se javiti rezultirat će zanimljivim akordima (sporedni septakordi i obrati) što će ponovno modalitetno zazvučati. Ovaj dio će završiti polovičnom kadencom (na dominanti), a kadenca je ponovno tipična istarska gdje se smanjena terca, harmonizirana dominantom sa sniženom kvintom, rješava u unisono.




*Kanonska imitacija u kvinti („Gospodi")*
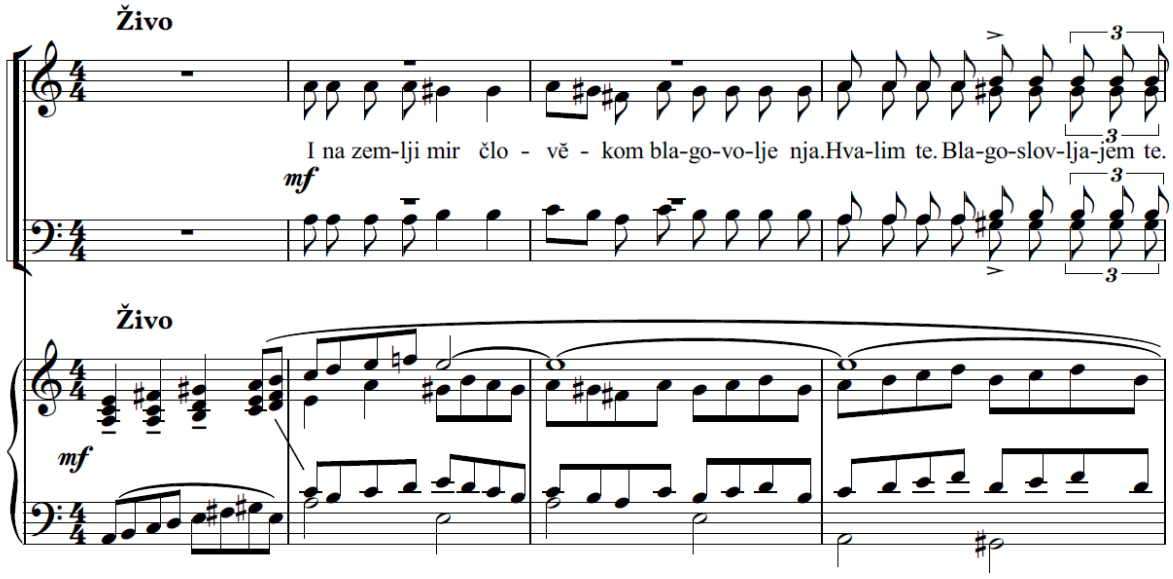
Slijedi međustavak u orguljama koje nastavljaju voditi melodiju u sekstama ili decimama. Takvo vođenje rezultirat će spontanom modulacijom u A-dur (tonalitet koji se nalazi tercu niže), a takt kasnije nakon autentične kadence pomoću melodije u tenoru mutirat će se u a-mol čime će početi ponavljanje A dijela:




*Povratna modulacija u osnovni tonalitet („Gospodi")*

Ono je doslovno; u a-molu sa završetkom na vođici (noti finalis), jednako kao i ranije. Nakon toga orgulje završavaju skladbu kratkim dvotaktom, dvostrukom oktavom na finalisu (gis), čime će se zaključiti stavak.

U drugi stavak, **Slavu**, nakon uvodnog takta s paralelnim sekstakordima u orguljama, zbor ulazi melodijom u ekvisonu, što se ubrzo pretvara u 'pravo' dvoglasje u vidu seksti i terci, sve nad izmjenama toničkih i dominantnih harmonijama u orguljskoj dionici uz neprekinuti puls u osminkama:

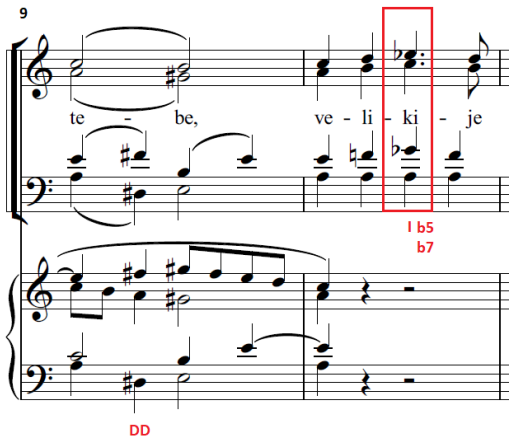



*Početak drugog stavka staroslavenske mise („Slava“)*

Takav puls ostaje i dalje, a zbor nastavlja pjevati u tercama ekvisono, dok se pratnja orgulja i dalje temelji na prohodnim tonovima i glavnim harmonijama, iako će se u 9. taktu javiti i harmonija dominantine dominante (vidi sliku dolje).

Interesantna je i alteracija koju Vidaković koristi – radi se o tonu ges (sniženi sedmi stupanj u a-molu), koji je korišten u sklopu smanjenog septakorda na tonici: a-c-es-ges, a čini veliku sekstu s karakterističnim (sniženim) petim stupnjem istarskog niza (es)[56].

[56] Ovaj akord je moguće protumačiti i kao smanjeni terckvartakord u funkciji dominantine dominante (a-c-dis-fis). No, u ovakvom i sličnim primjerima radi se o miksturnom odebljanju sopranske melodije, pa je harmonija u drugom planu s obzirom na to da se ovakvo vođenje glasova ne čuje kao akordni spoj u smislu klasične harmonije.

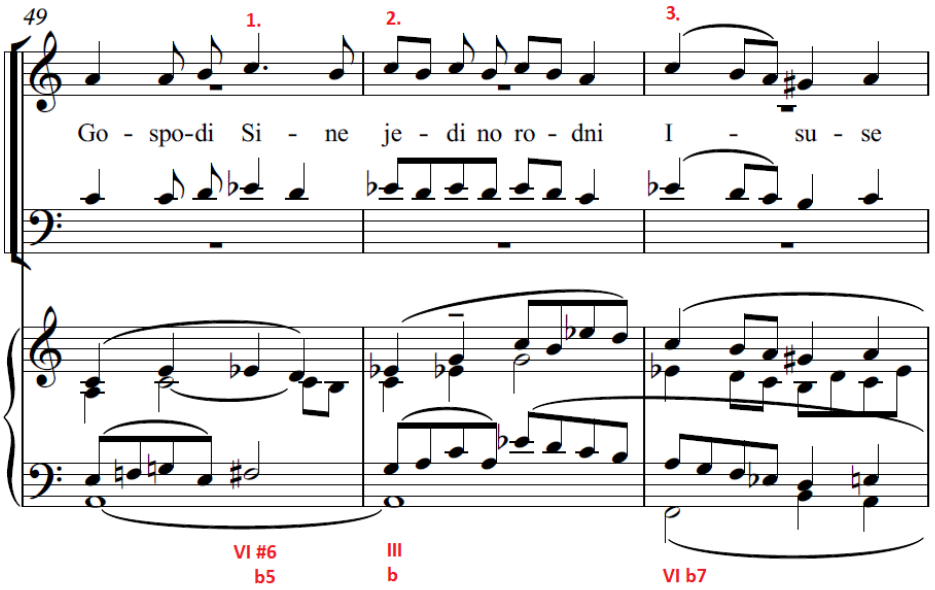



*Korištenje smanjenog septakorda na tonici*

Plagalna kadenca u 13. taktu doprinosi modalitetnom prizvuku koji se, osobito na ovakvim mjestima, kroz cijelu misu osjeća. U idućoj frazi Vidaković za harmonizaciju molskog trikorda koristi akorde koje je koristio i Matetić u svojoj harmonizaciji osmotonske istarske ljestvice (VI-V u duru, pa molska tonika).
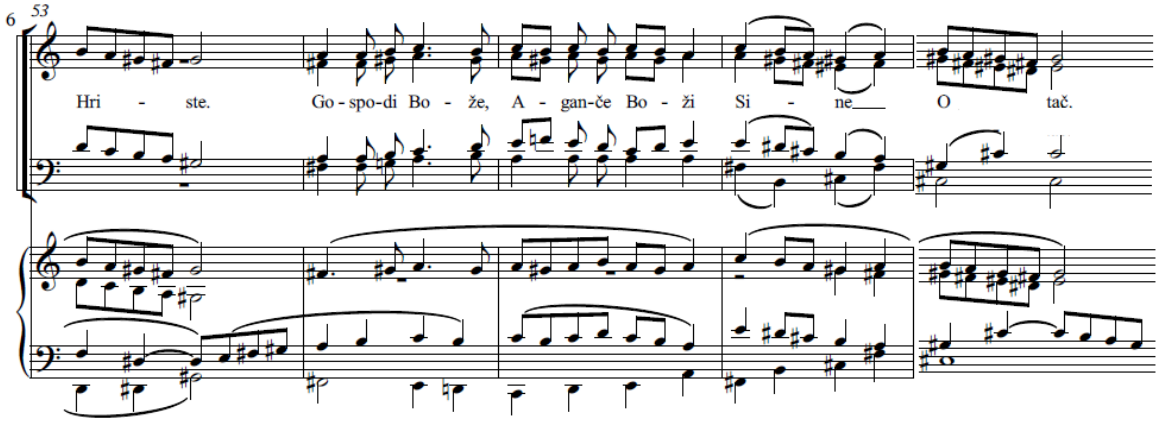
Nota finalis koja u ženskim glasovima nastupa unisono iz terce ovoga puta je harmonizirana dominantom kao terca akorda, što u pravilu nije u folklornom duhu, no to Vidakoviću ne možemo zamjeriti s obzirom na to da nastalo suzvučje sasvim dobro zvuči, te da je vjerojatno svjesno koristio svoju skladateljsku slobodu prilikom harmonizacije.

Slijedi novi dio koji se može izdvojiti s obzirom na tekst (nova strofa) i novu melodijsku liniju (stavak je inače pisan slobodno, tj. nema shematiziranu formu). Vrlo su interesantne tri različite harmonizacije sekste sa sniženim petim stupnjem (es-c) u tri uzastopna takta: najprije smanjenim septakordom fis-a-c-es na povišenom šestom (kao što je to Brajša najčešće harmonizirao) – ali u prvom obratu (kvintsekstakord), zatim c-mol akordom (nad toničkim pedalom), te konačno malim durskim septakordom na šestom stupnju (f-a-c-es):




*Različite harmonizacije istog intervala (es-c)*
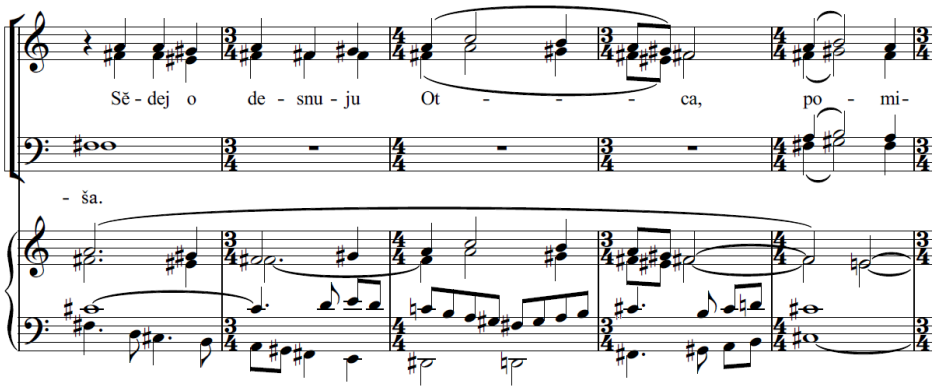
Jedna od možda najuspjelijih kadenci u ovoj misi svakako je sljedeća, na riječi „(Isuse) Hriste“. Radi se o nizu četiri sekste u osminkama koje se rješavaju ekvisono u finalis (gis). Njihova harmonizacija počinje akordom subdominantne funkcije, kada se zatim bas kromatski pomiče iz tona „d“ u ton „dis“ koji postaje dominanta za finalis, te se tako i rješava, a osobito zanimljiva modalitetna boja dobiva se nastavkom osminskog pulsa u orguljskoj dionici nakon kadence – radi se o prirodnom molu u uzlaznom smjeru.




*Kadenca s paralelnim sekstama i nastavak u fis-molu*

Poseban efekt dobiva se i neuobičajenim spojem s nastavkom – pomalo naglim prijelazom u fis-mol nakon kadence na finalisu gis. I dalje 'glavnu riječ' ovdje ima melodija u sekstama i tercama (u zboru i orguljama) koja uvjetuje uklon u a-mol (treći takt primjera) nakon čega slijedi ponovni povratak u fis-mol. Ova četverotaktna fraza u fis-molu kadencirat će polovično.
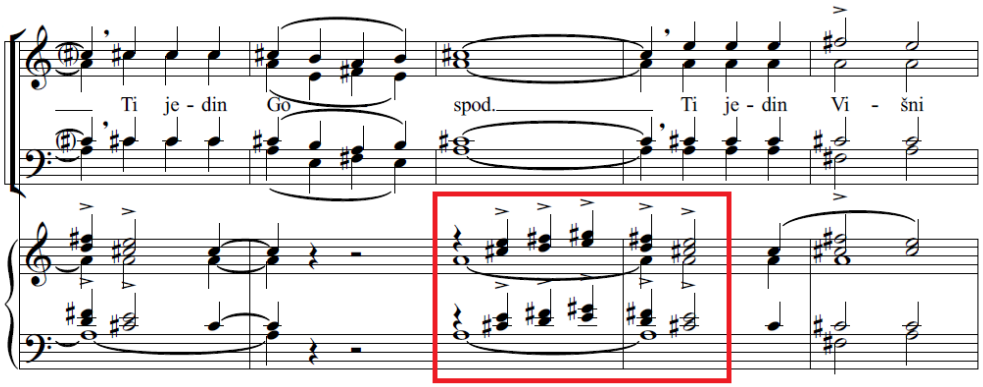
Sljedeća fraza zanimljiva je s obzirom na to da počinje u, moglo bi se reći, 'čistom' tonalitetu (bez karakterističnih tonova istarske ljestvice), gdje terce u zboru predstavljaju samo glavne funkcije, dok bas u orguljama donosi silaznu molsku ljestvicu, nakon čega se situacija mijenja kad glavnu riječ preuzima 'tenorska' dionica u orguljskoj pratnji pomoću pulsa u osminkama koristeći tonove 'istarskog' pentakorda (fis-gis-a-h-c) najprije u silaznom smjeru, a zatim u povratku umjesto sniženog petog stupnja koristi ton 'cis' kao kvintu toničkog kvintakorda fis-mola. Sniženi peti stupanj javlja se u navedenoj situaciji i u melodiji zbora, a harmoniziran je, moglo bi se reći, tipično – najprije smanjenim septakordom na tonu dis (šesti stupanj), pa malim durskim septakordom na tonu d (sniženi šesti stupanj). Kromatski pomak u basu (dis-d) nakon čega slijedi skok na toniku što će dodatno doprinijeti interesantnom rješenju ovih taktova:




*Kombinacija 'klasičnog' i istarskog fis-mola u 'Slavi'*

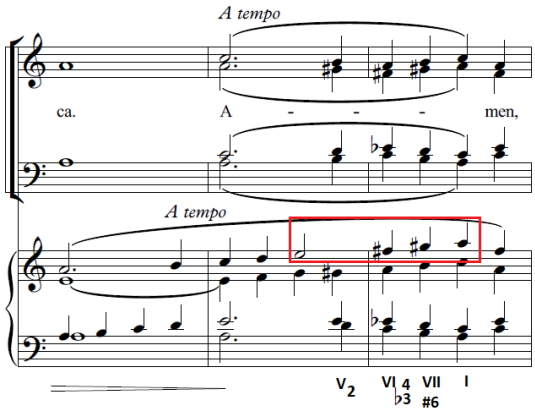
Već u zadnjem taktu navedenog primjera vidljivo je da dominantni kvintakord donosi zaostajalicu kvarte na molsku, umjesto 'očekivane' durske terce – i ovo je još jedan primjer gdje se očituje modalitetni karakter koji će se nastaviti i u narednim taktovima.

Čujna promjena karaktera stavka događa se nakon prijelaza u novi dio, također u tempu *Živo* („Jako ti jedin Svet)“, koji će već u svom trećem taktu modulirati u paralelni A-dur. U ovom dijelu se istarska ljestvica gubi, no melodijske terce ostaju kao folklorni element u dionici orgulja – sada su u čistom A-duru. Terce koje će u gornjem glasu nastaviti do vođice, a zatim nastaviti silazno, neodoljivo podsjećaju na dalmatinski folklor:




*'Dalmatinske' terce u A-duru („Slava“)*

Kadenca ekvisono na tonici bez terce bit će podatna za mutaciju u a-mol (molska terca dolazi prohodnim tonovima kroz četvrtinke u orguljama), kojom će započeti koda na tekst „Amen“. Vidaković ovdje koristi i uzlazni melodijski mol ('sopranska' dionica u orguljama – označen na slici) kojeg zanimljivo harmonizira na istarski način: prvi tetrakord a-mola javit će se istovremeno u basovskoj dionici u protupomaku, a prisutne će biti sekste (u orguljama) i terce (u zboru). Autor se za harmoniziranje sniženog petog ponovno odlučio za smanjeni septakord na povišenom šestom stupnju (fis-a-c-es), ovoga puta u obratu kao terckvartakord koji je 'uokviren' akordima dominantne funkcije:

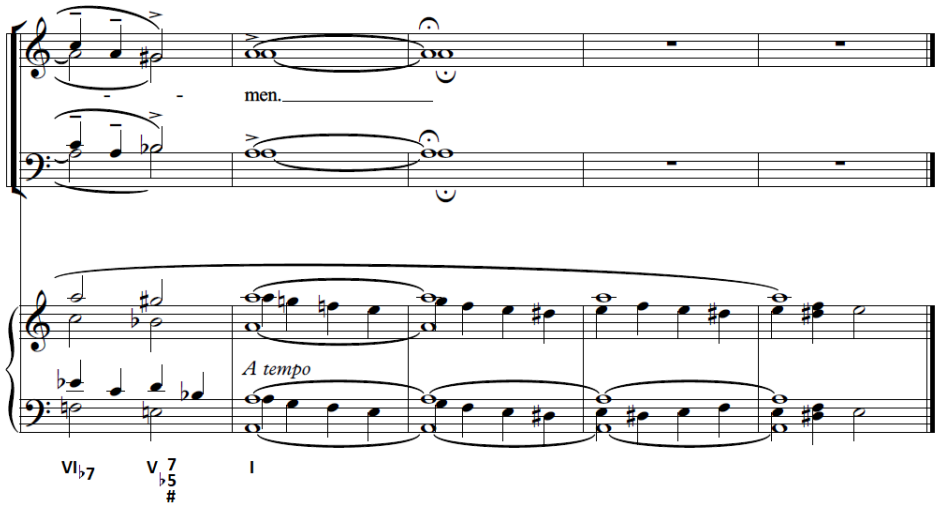



*'Istarska' harmonizacija melodijskog mola („Slava“)*

U kodi autor ne koristi ništa novoga u harmonijskom smislu – terce u zboru i sekste u orguljama ostaju prisutne kao glavni element, a većinom se izmijenjuju harmonije tonike, dominante te – na neki način umjesto subdominante – smanjenog septakorda na povišenom šestom koji se redovito javlja čim se u melodiji javi sniženi peti stupanj. Ponovno ćemo susresti i ton 'ges' kao njegovo sekstno pojačanje u sklopu smanjenog septakorda na prvom stupnju.

Za kraj, spomenimo još i završnu kadencu stavka koja je harmonijski u biti vrlo jasna. Radi se o istarskoj varijanti mješovite kadence: mali durski septakord na molskom šestom stupnju (s funkcijom dominantine dominante), zatim dominantni septakord sa sniženom kvintom te rješenje u toniku, u ekvisonu, bez terce i kvinte.

Završni taktovi su izuzetno zanimljivi i neuobičajeni: dvostruke oktave na noti finalis ostaju zvoniti kao pedalni ton u orguljama (i u zboru, ali kraće) dok unutar njih Vidaković dodaje još jednu melodiju u oktavama gdje koristi istarski niz na tonu dis (dis-e-f-g-a) i kadencira tipično pomoću smanjene terce na finalisu „e“ koji će tvoriti kvintu s pedalnim tonom:




*Završni dio kode („Slava“)*

Za zaključak ovog poglavlja o Vidakoviću samo ću citirati riječi dr. Bonaventura Dude: „Bio je uistinu divan prijatelj, visoko kvalificirani profesor i pedagog, darovit i plodan umjetnik-glazbenik, savjestan znanstvenjak, a u Crkvi Božjoj izvanredan radnik koji je svoj život shvatio ozbiljno i svoj talent odgovorno“[57].

[57] DUDA, Bonaventura, „Maestro Albe Vidaković“, Bogoslovska smotra, 34/2 (1964.), str. 315.

# Nello Milotti (1927.-2011.)

Maestro Milotti, dirigent, skladatelj i glazbeni pedagog, rođen je u Trstu 11. studenog 1927., a za glazbu se interesirao od ranog djetinjstva, kada ga otac poučava sviranju trieštine[58] i mandoline. Godine 1935. seli se u Pulu s obitelji, nastavlja školovanje i radi na pulskom brodogradilištu, a „u tom periodu fašistički vojnici uhićuju njegova oca, što je bio povod da se Milotti uključi u antifašistički pokret."[59]



*Milotti na dodjeli nagrada festivala MIK 2004.*

U partizanima uz pušku nosi i harmoniku, te uveseljava ostale sudionike svojom glazbom. Njegova prva skladba bila je zborska, *Marš Istarske brigade*, a nastala je 1944. Kao dirigent djeluje od 1946. kada vodi i sklada za zbor Prve istarske brigade *Vladimir Gortan*.[60] Srednju glazbenu školu (klarinet) je završio u Zagrebu, a **diplomirao kompoziciju** na Akademiji za glasbo u **Ljubljani** u klasi prof. Blaža Arniča, studirajući istovremeno s radom u Puli.[61] [62]

Radio je u pulskoj Talijanskoj gimnaziji kao nastavnik glazbene kulture, a nakon toga godinama i kao nastavnik **klarineta** i **solfeggia** u pulskoj glazbenoj školi Ivana Matetića Ronjgova, čiji je bio i ravnatelj početkom sedamdesetih godina.[63]

U Puli djeluje i kao nastavnik na tadašnjoj Pedagoškoj akademiji, a osim toga vodi i amaterske zborove u Puli i Pazinu – „Matko Brajša Rašan" (1961.-1981.), „Lino Mariani" kojeg vodi punih 50 godina (1953.-2003.) i „Roženice" (1979.-2002.) s kojima postiže sjajne uspjehe u zemlji i inozemstvu. Živio je sa suprugom Katicom, s kojom se vjenčao 1953, a „par nije imao djece, pa je zato Milotti govorio da su njegove partiture ustvari njegova djeca".[64]

Kao skladatelj djeluje u svim područjima glazbe – zborska, instrumentalna, pa čak i scenska glazba za dječje igrokaze, te zabavna glazba. Osvajao je mnoge nagrade i priznanja, među njima i nagradu *Mijo Mirković* za skaldbu „Sipe piva", a 1990. postaje dobitnik i najviše nagrade koju dodjeljuje talijanski predsjednik – *Cavaliere della Repubblica Italiana*. Primio je i najviše priznanje Čakavskog sabora – plaketu Marka Marulića 2002., a 2006. je dobio i Zlatnu plaketu *Status*. Usto se ističu i brojne prve nagrade na festivalu Melodije Istre i Kvarnera.

[58] Dijatonska harmonika koja se od 1862. izrađivala u Trstu; KRIŽMAN-ZORIĆ, Đ., „Trieština" u: *Istarska enciklopedija*, istrapedia.hr (pristup: 15.9.2018.)
[59] BEGIĆ, Vanesa, „Umro je maestro Nello Milotti", Glas Istre, 10.3.2011.
[60] VIŠKOVIĆ, Arabella, „Život i djelo Nella Milottija", u: Gortan-Carlin, Ivana Paula (ur.), Sretan 80. rođendan, maestro Milotti!, Novigrad: Katedra čakavskog sabora za glazbu, 2007, str. 16-18.
[61] Ibid.
[62] [S. n.], „Milotti, Nello" u: Kovačević, Krešimir (ur.), Leksikon jugoslavenske muzike, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod 'Miroslav Krleža', 1984, str. 18.
[63] BEGIĆ, Vanesa, op. cit.
[64] VIŠKOVIĆ, Arabella, op. cit..
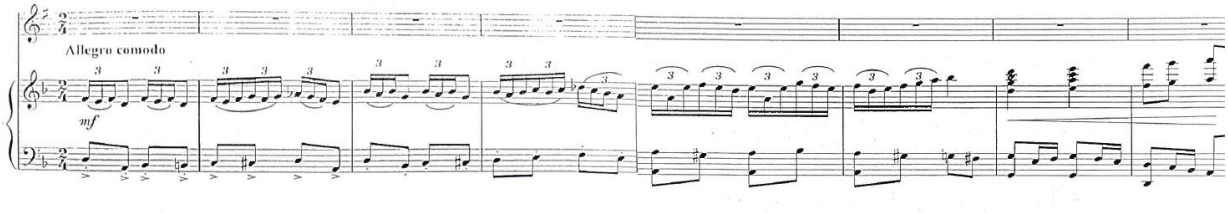
Osim kompozicija koje je skladao, svakako se ističe i velik dio obrada koje je pisao i to najviše za zborove, a radi se uglavnom o obradama tradicionalnih pjesama ili popularnih skladbi s različitih festivala kao što je MIK[65].

Među zborskim djelima ističu mu se *Slap*, *Il canto del grillo*, *Volo di rondini*, *Suite istriana* i *Tito – čovjek za sva srca*, a osim toga pisao je i kantate (*Istarska legenda)*, *Koncert* za klarinet i klavir, simfonijske pjesme *Le mura di Nesazio*, *Besmrtni grad* i *Ribarevo jutro*, te zabavne melodije kao što su *Kroz Učku*, *Puljanko moja*, *Rovinjska idila*, *Istarska serenada* i tako dalje.

Njegova ***Fantazija*** za klarinet i glasovir izuzetno je efektna, a usto i u skladateljskom smislu vrlo zanimljiva skladba. Pisana je u dva stavka, od kojih je drugi poznati *Allegro comodo*, pisan u d-molu i dvoosminskoj mjeri u kojoj je pritom gotovo stalno prisutan pokret u malim triolama. Proučavanjem melodiozne, a virtuozne dionice klarineta lako bi se dalo zaključiti kako je skladatelj ujedno bio i klarinetist. Pritom i klavirska dionica nije nimalo laka za izvedbu – naime, obje su dionice prepune brzih pasaža u šesnaestinskim triolama.

Stavak je formalno građen kao složena trodijelna pjesma u ponešto izmijenjenom obliku – reprizira samo glavnu temu koja se dalje nastavlja razrađivati u novom dijelu koji slijedi nakon ponovnog izlaganja teme, a zatim je dodana i solistička kadenca, te koda na samom kraju koja je varijacija glavne teme. S obzirom da se, dakle, izmijenjuju dijelovi s glavnom temom i oni koji je nemaju, formalno bi se možda moglo govoriti o nekoj varijanti ronda.

Giocoso karakter koji ima cijeli stavak može se osjetiti već od samoga početka. Klavirska dionica donosi glavnu temu koja je ritamski temeljena na malim triolama, a melodijski na istarskom molu (d-mol sa sniženim petim stupnjem). Formalno se radi o osmerotaktnoj glazbenoj rečenici koja je građena od dvotaktnih fraza. Pratnja je u staccato osminkama, što doprinosi spomenutom karakteru:
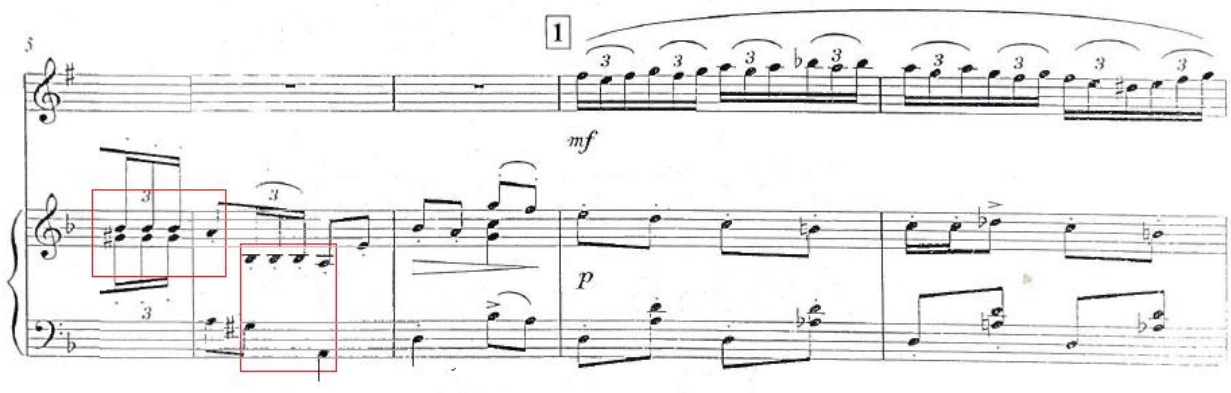



*Početak drugog stavka Milottijeve* Fantazije *za klarinet i klavir*

Pritom treba napomenuti da je druga dvotaktna fraza (t. 3-4) melodijski sekvencirana prva, transponirana za kvartu više (pa se stoga tijekom pasaže javlja i ton 'des' kao sniženi peti stupanj iako smo u d-molu).
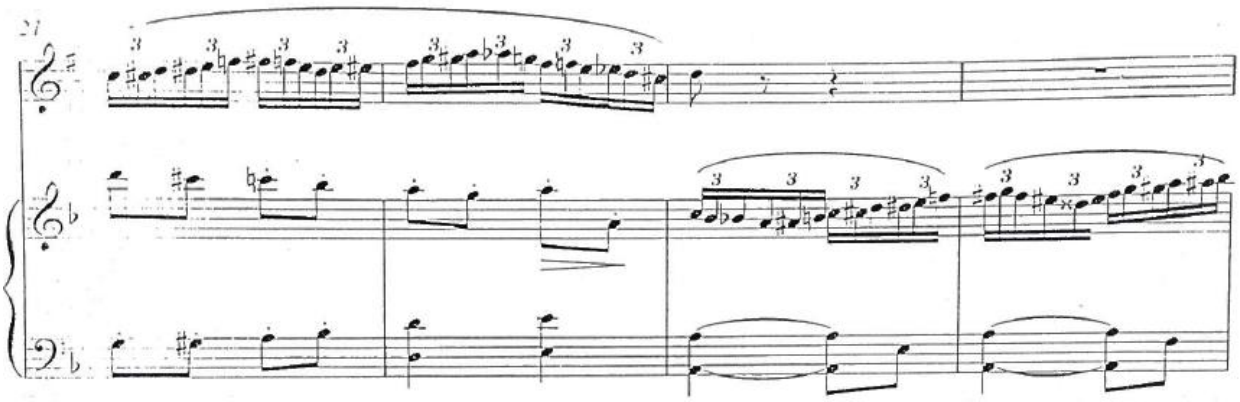
Slijedi dvotaktni međustavak koji koristi 'istarske kadence' gdje se smanjene terce rješavaju u primu ili oktavu, a zatim klarinet donosi variranu temu u kojoj je sada puls šesnaestinskih triola neprekinut:

[65] Melodije Istre i Kvarnera.
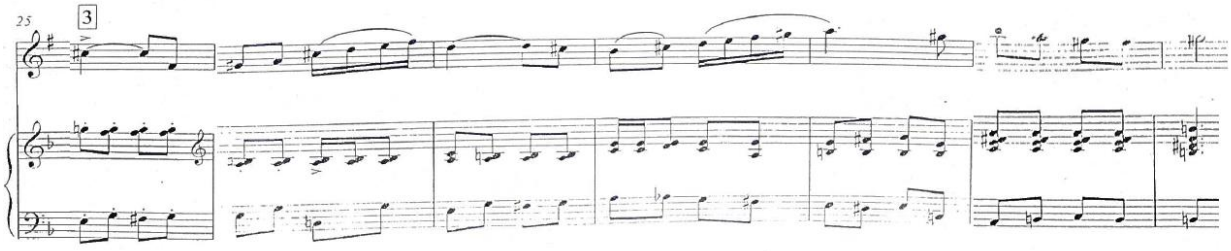



*Međustavak i početna tema u klarinetu*

Takav će se puls i dalje nastaviti kada će se ubrzo u melodijski tijek ubaciti i kromatska ljestvica. Čak i kada klarinet završi sa svojim pasažama, one će se izravno nastaviti u klavirskoj dionici:




*Prebacivanje kromatske melodije iz klarineta u klavir*
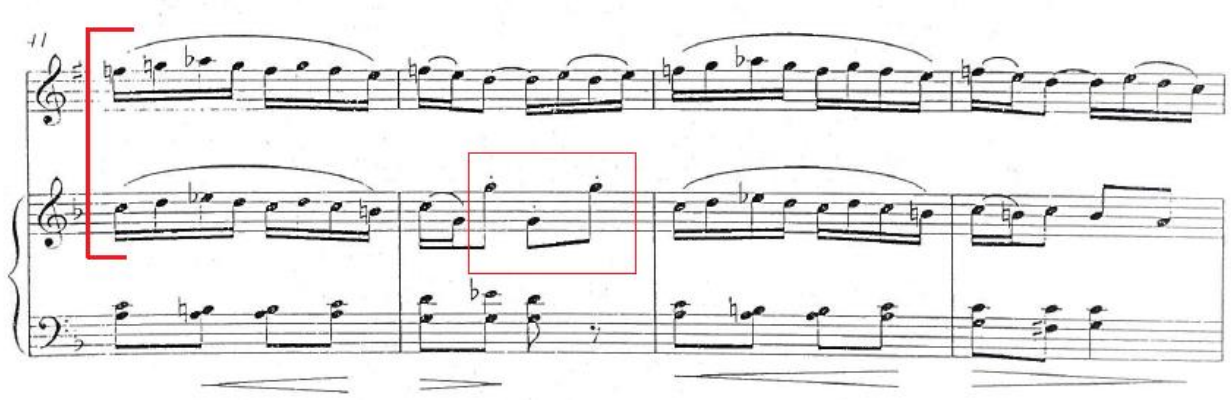
B dio, odnosno druga tema (prije koje slijedi kratki međustavak vrlo sličan prije spomenutom) znatno je drugačija – prije svega, u e-molu je (tonalitet za veliku sekundu viši od početnog), a karakter je umjesto virtuozan sad pjevan i melodiozan. Klavirska dionica nastavlja pratiti u staccato osminkama nad kojima će se sada javiti i intervali sekunde koji će značajno doprinijeti boji i sveukupnom ugođaju:




*Druga tema drugog stavka Milottijeve 'Fantazije'*
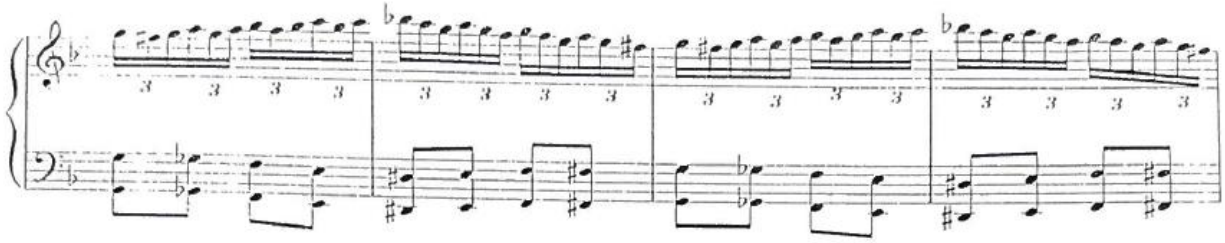
S obzirom na korištenje istarskog folklora, vrlo je interesantan i drugi dio druge teme gdje suzvučja klarineta i klavira rezultiraju paralelnim malim tercama, dok će u klavirskoj dionici, melodijski skokovi za oktavu na više, pa na

niže, također dodatno doprinijeti folklornom prizvuku s obzirom da zvukovno podsjećaju na ekvisona rješenja istarskih kadenci:
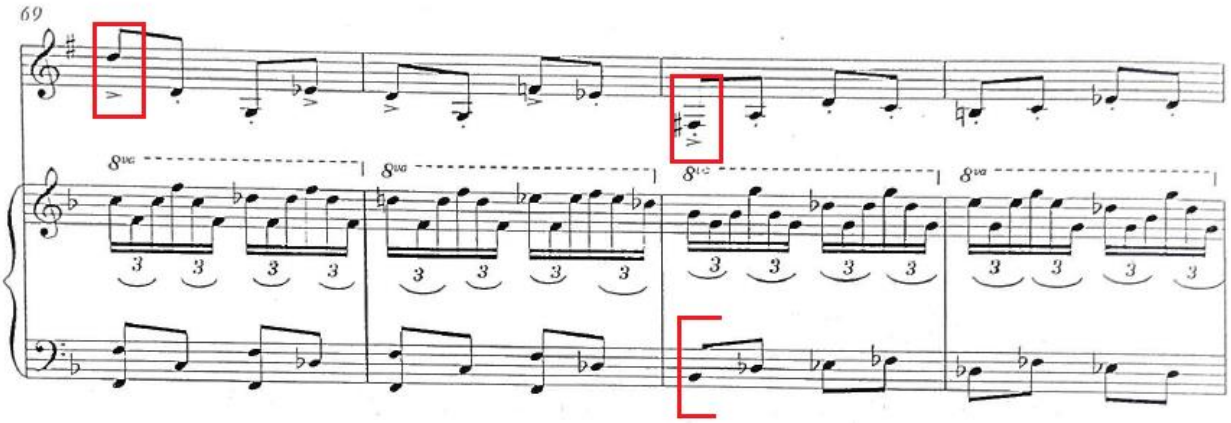


*Paralelne male terce kao karakteristike folklora*

Nakon toga uslijedit će klavirski solo koji počinje i završava kratkim međustavcima (gdje se ponovno koriste istarske kadence – smanjene terce i rješenja u unisono) i u kojem se ponovo uspostavlja puls u triolama koje donosi gornja dionica, dok basovska dionica sadrži uzlazno-silazna kromatska klizanja u oktavama:
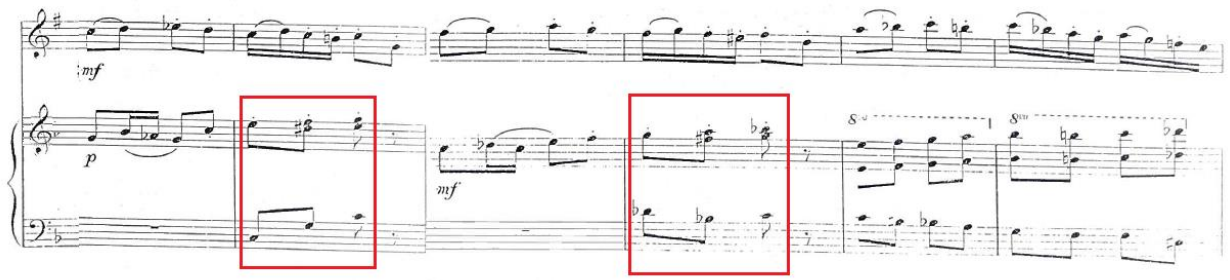


*Klavirski solo prije povratka na A dio*

Slijedi povratak na A dio i glavnu temu koju sad umjesto klavira izvodi klarinet. Njen kraj je izmijenjen kako bi se nadovezao novi, **C dio**: interesantno je da se staccato osminke koje su dosad bile u pratnji sada javljaju u klarinetu, uz veće skokove na početcima dvotaktnih fraza. Klavirska dionica i dalje održava triolski ritam, koji sada ne donosi kromatske pasaže, već razložene akorde što rezultira potpuno drugačijim i napetijim ugođajem. Zanimljivo je uočiti i tonove iz istarskog pentakorda (b, des, es, fes) koji se javljaju u basevima.



*C dio*

C dio bit će prekinut kraćim D dijelom koji je nastao melodijskim sekvenciranjem osnovne dvotaktne fraze. Ona je melodijski temeljena na istarskom nizu (g-as-b-c-des) koji se koristi i u dionici klarineta i u dionici klavira. Interesantne su i polukadence (vidi sliku dolje) gdje ton C djeluje kao privremena tonika, a zvučno se doimaju 'istarskima', prvenstveno zbog malih i smanjenih terci u gornjoj dionici klavira.



*D dio*

Nakon ovog kratkog dijela, slijedi povratak na C dio, čime će se zaokružiti oblik C – D – C. Potom slijedi klavirski solo, građen od dva dijela. Prvi dio će najprije naglo usporiti puls pomoću sporih akorda u trajanju polovinki, a drugi ponovno donijeti triolski puls i elemente iz međustavaka koje smo već viđali, što će dovesti do reprize kada se ponavlja A dio:



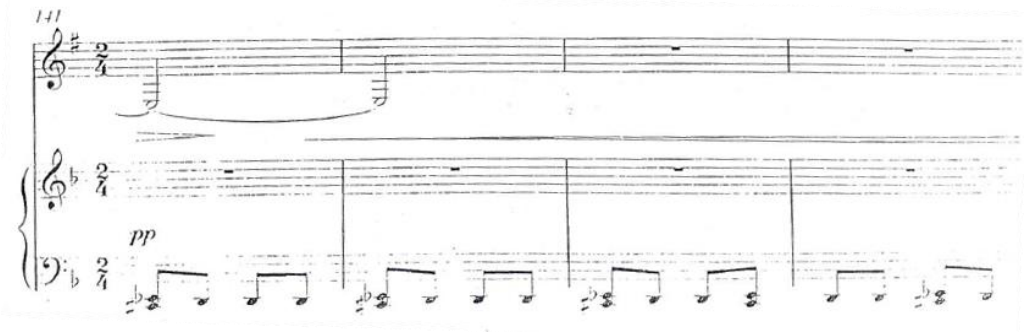
*Dijelovi klavirskog sola (akordi u polovinkama i povratak na triole)*

Kao što sam već spomenuo, repriza neće biti 'klasična' i ponoviti A-B-A dio, već će se A dio nastaviti razrađivati i dovesti do klarinetske solističke kadence, u kojem Milotti suptilno ubacuje i parafrazu Bachove orguljske 'Toccate i fuge u d-molu' sa skrivenim dvoglasjem u kojem jedan glas leži, a drugi se pomiče:



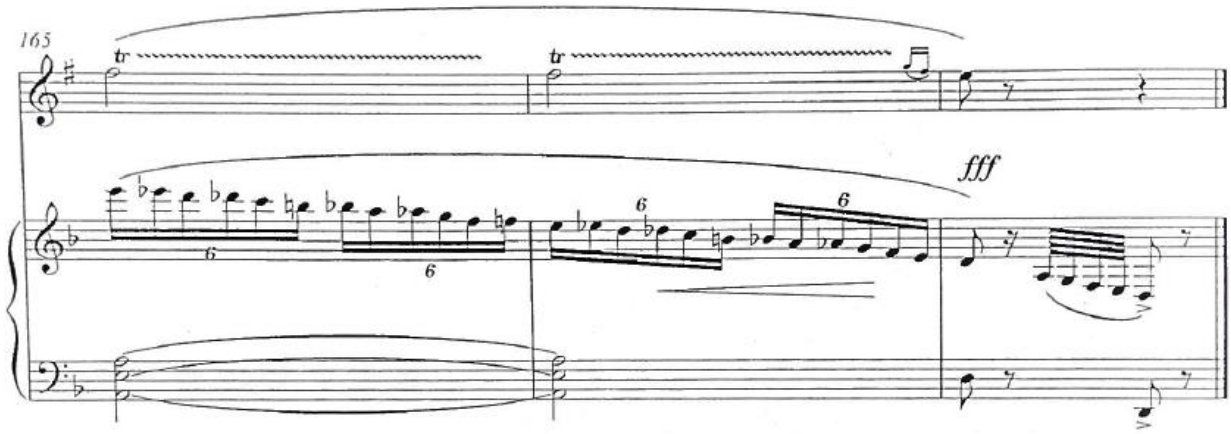

*Reminiscencije na Bacha u solističkoj kadenci*

Po završetku solističke kadence, klavir započinje i završni dio ovog stavka ostinatnim ponavljanjem istarske kadence u dubokom registru dok klarinet i dalje drži posljednji ton svojeg solističkog dijela:




*Uzastopno ponavljanje istarske kadence u dubokom registru*

Nad ovim će se elementom razvijati konačna gradacija u sklopu kode koja će dovesti do posljednjeg izlaganja prve teme (A dio) u klaviru, uz varijacije klarinetske dionice u šesnaestinskim triolama. Puls triola ostat će prisutan do samoga kraja skladbe: triole u klarinetu kombinirat će se s trilerom u klaviru, nakon čega se događa obrat dionica, te stavak završava u fortissimu.




*Uzastopno ponavljanje istarske kadence u dubokom registru*

Već iz analize samo ovoga stavka sasvim je jasno zašto je Milotti danas jedan od najpopularnijih skladatelja na području Istre. Skladbe su mu sadržajno bogate, kompozicijski i stilski privlačne i široj publici, a osim toga elementi istarskog folklora su općeprisutni i sasvim prirodno i nenametljivo ubačeni u melodijsko-harmonijski tijek.

## Đeni Dekleva Radaković (1949.)

Prva ženska skladateljica koja je zaslužila mjesto u ovom radu zbog inovativnog korištenja istarskog folklora u skladbama je Đeni Dekleva Radaković.



*Đeni Dekleva Radaković*

Rođena je 12. srpnja 1949. u Pazinu gdje provodi svoje djetinjstvo odrastajući u glazbenoj obitelji. Kod oca uči flautu, a kasnije i harmoniku, a djeluje i u puhačkom i harmonikaškom orkestru, također pod vodstvom svojega oca Mirka. Osnovnu školu završava u Pazinu, gdje kod prof. Mirjane Peteh uči i klavir. Zatim nastavlja srednje glazbeno školovanje (smjer: glasovir, harmonika i glazbena teorija, a predavali su joj renomirani profesori kao što su Stanko Mihovilić, Nirvana Duraković, Anton Dolički, Zvonko Ivančir i Slavko Zlatić) u školi Ivana Matetića Ronjgova u Puli. Po završetku srednjeg obrazovanja, upisuje studij **klasične harmonike** u Trossingenu (Njemačka) na Staatliche Musikschule, koji je u to doba bio jedini studij za klasičnu harmoniku u zapadnoj Europi, u klasi prof. Fritza Doblera i Huga Notha.

Zatim upisuje na Akademiji za glasbo u Ljubljani (Slovenija) studij **Kompozicije** u klasi prof. Dane Škerla (diplomira 1975.) i **Klavira** u klasi prof. Hilde Horak. Nakon toga bila je zaposlena kao profesor harmonike, klavira ili gitare u glazbenim školama u Puli, Pazinu i Poreču (gdje je djelovala i kao voditelj i ravnatelj), a potom na Pedagoškom i Filozofskom fakultetu u Puli (današnjoj Muzičkoj akademiji) gdje od 1997. predaje Harmoniju na klaviru i Polifoniju. Tamo je svojevremeno radila i kao predstojnica odsjeka za glazbenu kulturu i harmoniku, voditeljica izvanrednog studija Glazbene kulture i kao prorektorica za nastavu, studente i kvalitetu Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli. Kroz godine napredujući kroz zvanja docenta i izvanrednog profesora u redovnog profesora, 2015. odlazi u mirovinu i radi honorarno.

Članica je brojnih umjetničkih i znanstvenih institucija u zemlji i inozemstvu (HDS, HDGU, FIA[66] i dr.). Predsjednica je programsko i stručnog odbora susreta zborova ***Naš kanat je lip*** u Poreču, predsjednica međunarodnog žirija na ***Međunarodnom susretu harmonikaša*** u Puli, te dopredsjednica **čakavskog sabora.** Djeluje i kao zborovođa mješovitog pjevačkog zbora ***Joakim Rakovac*** u Poreču, te pijanistica u komornim ansamblima (*Duo Istria* i *Duo Romantico*) s kojima sudjeluje na raznim festivalima, manifestacijama i koncertima u Hrvatskoj i inozemstvu.

Kao skladatelj, izvođač i pedagog djeluje drugi niz godina umjetničkog i pedagoškog rada u raznim domaćim i međunarodnim povjerenstvima i žirijima. Već je dugo godina urednica zbirke ***Naš kanat je lip*** koja izlazi svake dvije godine u sklopu festivala (susreta zborova). Djeluje kao promotor istarske i hrvatske glazbene umjetnosti u Istri i izvan naših granica.

Višestruko je nagrađivana kao skladateljica, na nacionalnoj i međunarodnoj razini. Godine 2007. izdan je CD ***Skladbe za klavir*** s devet naslova, a brojne druge skladbe nalaze se na albumima zajedno s drugim autorima. Od

[66] *Freundeskreis internationale Akkordeonwettbewerbe Klingenthal*, Njemačka.

1998. izdala je 15 samostalnih zbirki sa svojim skladbama za razne glazbene ansamble, a izdaje ih i u zajedničkim notnim izdanjima s drugim autorima.

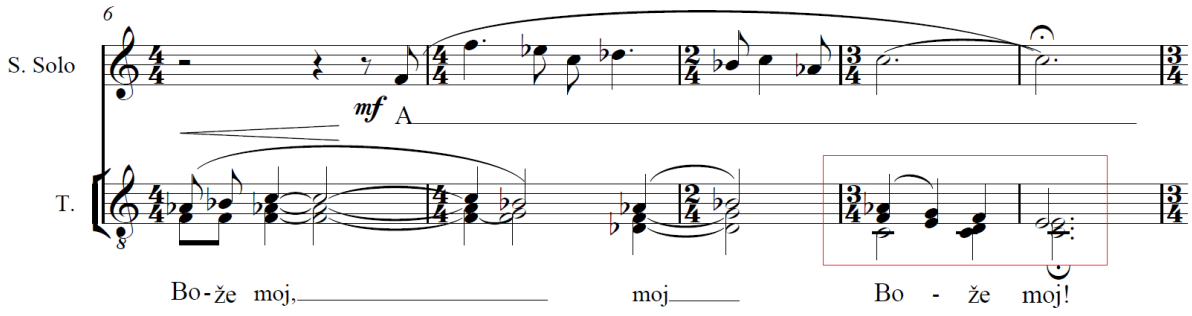
Kao skladateljica u svom stvaranju koristi spoj suvremenog zvuka priklanjajući se korištenju tonalitetnosti i atonalitetnosti u kombinaciji s istarskom ljestvicom, te uz primjenjivanje aleatorike i suvremenih elemenata u tehnici skladanja čime u svojim djelima postiže svoju prepoznatljivu osobnost nastojeći pratiti suvremene trendove skladanja u Europi i svijetu.

Za potrebe u glazbenim školama sklada razne skladbe – Solo skladbe za harmoniku**,, Saxophonia, Vibrafon i glasovir,** komorne skladbe (npr. *Tempi istriani*), a autorica je i obveznih skladbi za natjecanja – Pastorala, **Terra M**, Preludij DEA, Rapsodija „I", zbirka solo skladbi za harmoniku ***Sviram i uživam*** (za učenike osnovne glazbene škole). Godine 2011. sklada 9 zadanih zborskih skladbi na narudžbu Agencije za odgoj i obrazovanje, a iduće godine tiskana je i zbirka dječjih zborskih skladbi ***Tić Kosić***. Svoje skladbe predstavlja i u inozemstvu – Hannoveru (Njemačka) i u Tijansingu (Kina).

Osim za solo instrumente i zborove, piše i komorna, orkestralna i vokalno-instrumentalna djela. Među nagrađenim skladbama ističu se *Korneta*, *Triptih*, *Ča ću storit?*, *Molitva*, *Tvoja riječ* i *Kad je Tvoje svjetlo* za zborove, *Tri plesa* za harmoniku, *Naše supeli* za mješoviti pjevački zbor, obou, fagot i tamburicu, *La locandiera* – balet za simfonijski orekstar, *Divertimento* i *Incontri con maestro* za klarinet i klavir, *El caro* za sopran i klavir, *Tre capricci* i *Parole, parole* za flautu i klavir, *Dialogo* i *Incantesimo del gioco* za vibrafon i klavir, *Due intermezzi* za komorni sastav, te najnovija *Riflessioni* iz 2018. za klasičnu harmoniku i gudački kvartet.

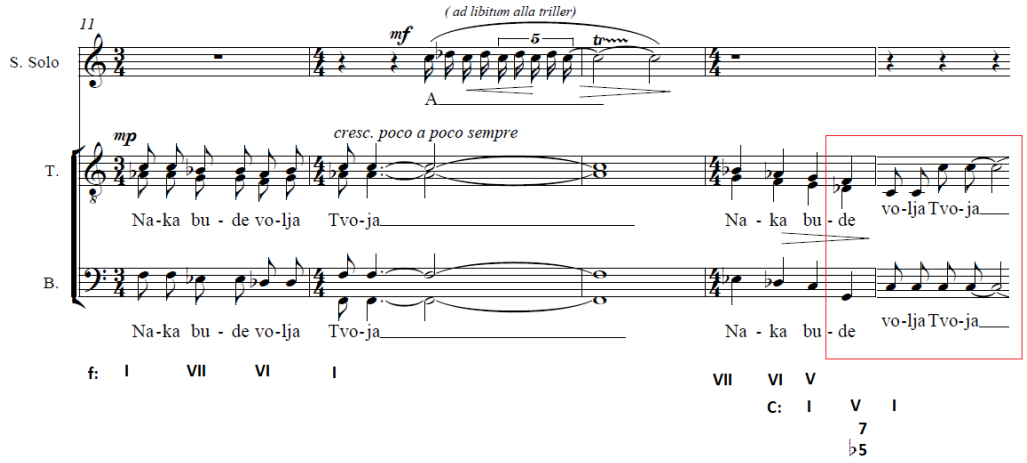
U skladbama Dekleve Radaković karakteristično je miješanje tonaliteta i atonaliteta u koje ubacuje i istarsku ljestvicu. Takva sinteza izrazito je interesantna, tim više što je sve izrazito suptilno uklopljeno. Slijedi kratak osvrt na tri njene skladbe, dvije zborske (*Molitva* i *Mati*), te jedna vrlo zanimljiva instrumentalna komorna skladba za vibrafon uz pratnju klavira *Čari igre i snova*.

Već u prvim taktovima ***Molitve*** miješa se f-mol s motivima iz istarskog folklora, koji se najčešće, pa i u ovom slučaju, očituje u kadencama. Ovdje se radi o 'istarskim tercama' koje su uklopljene u tonalitetni tijek gotovo neprimjetno, prvenstveno jer se nalaze u unutarnjim glasovima, uokvireni basovim pedalnim tonom na dominanti u tenoru, te melodijom u solo sopranu:



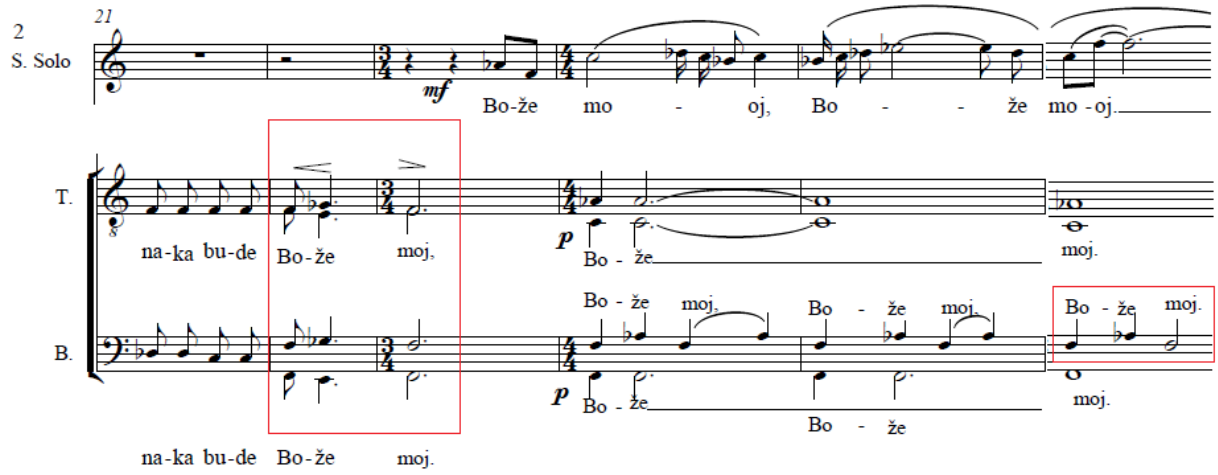

*'Istarske' terce u unutarnjim glasovima (kadenca)*

I u nastavku se takvo miješanje nastavlja. Zanimljivo je usporediti 11. takt, u kojem se javljaju terce 'čistog' f-mola s 14. i 15. taktom gdje su 'mutirane' u  istarsku ljestvicu, što se prvenstveno čuje u kadenci: basovska dionica ima pomak dominanta-tonika (ako shvatimo nastavak kao kraći uklon u dominantni tonalitet), dok se u tenoru javlja sniženi drugi stupanj koji čini veliku tercu sa septimom akorda. Time se dobiva nepotpuni dominantni septakord bez terce sa sniženom kvintom. Iako ovakva kadenca nije skroz 'tipična', istarski folklorni karakter lako se može prepoznat, tim više što je rješenje u primu, pa u oktavu nakon skoka najvišeg glasa:
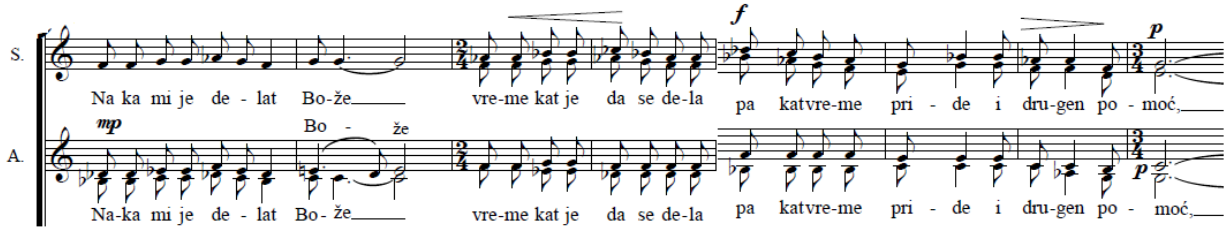



*Korištenje terci u dijatonici i uz miješanje folklora*

Upravo su kadence dijelovi u kojima se najviše očituje folklorni karakter. U 22. se taktu, primjerice, u funkciji dominantnog akorda javlja smanjena terca (udvostručena i kao smanjena decima) s rješenjem u unisono, odnosno ekvisono, a u nastavku se u baritonu javlja istarski motiv male terce na tekst *Bože moj*, koji je najčujniji nakon kadence na toničkom kvintakordu nakon što preostali glasovi ostaju ležati:
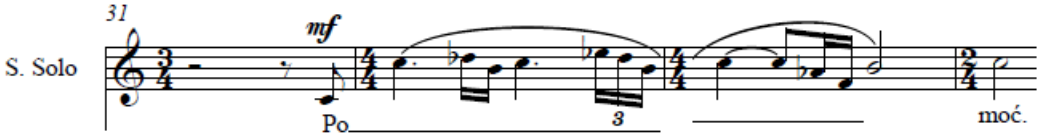



*Očitovanje istarskog folklora kroz kadence*

Nova tema koja se javlja u 27. taktu temeljena je upravo na istarskim tercama koje pjevaju soprani, a koristi se oktatonska (proširena) istarska ljestvica:
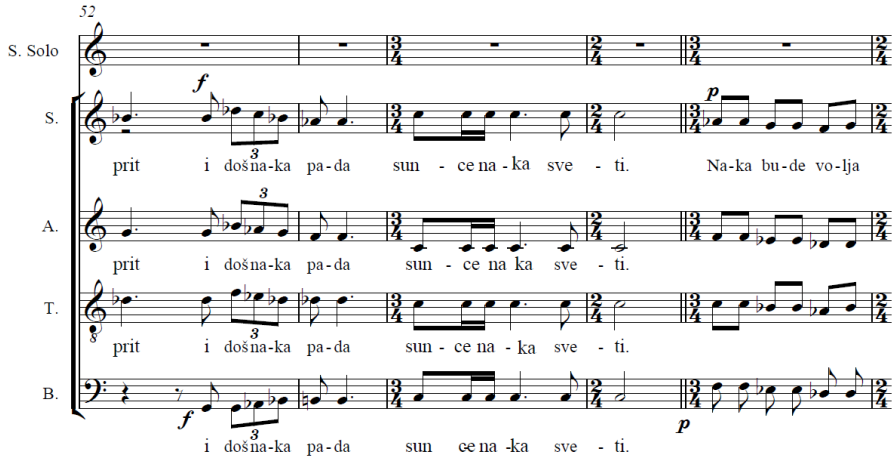



*Tema građena na temelju istarskih terci*

Dakako, Istra se ne osjeti samo kroz harmonije i intervale, već se tipični intervali istarsko-primorskog folklora javljaju i kao gradivni materijal melodije. Primjerice, smanjena terca javlja se i u melodiji sopranske dionice na riječ *pomoć*, a i ovdje naravno teži rješenju u finalis:




*Smanjena terca kao gradivni materijal melodije*

Isto tako, interpolacijom karakteristika istarske glazbe javljaju se i zanimljiva harmonijska rješenja. Prilično je interesantna fraza koja također koristi paralelne terce u melodiji, a završava polovičnom kadencom gdje posljednjem akordu, dominanti, predstavljenom samo oktavom, prethodi dominantina dominanta istarskog tipa[67]:

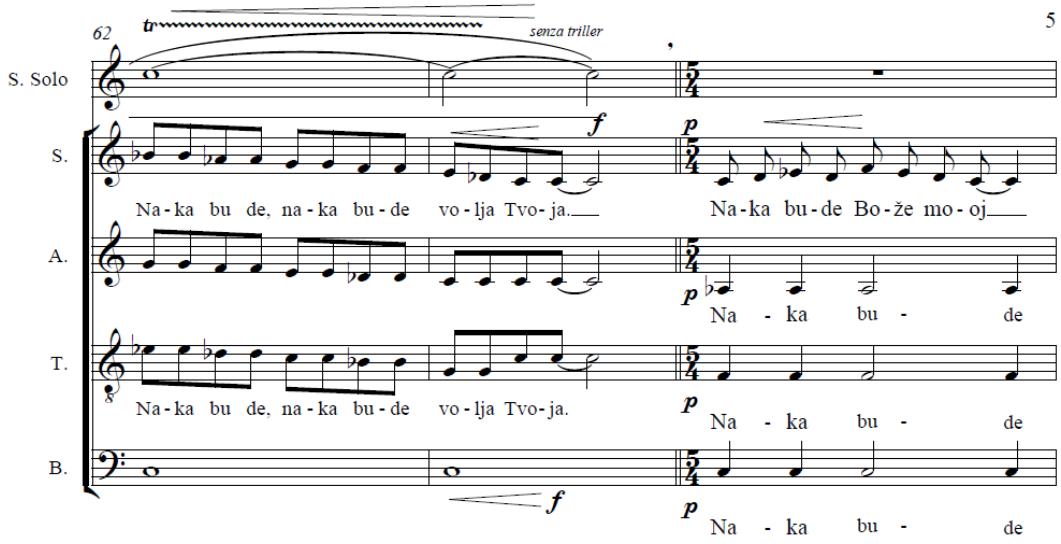



*Polovična kadenca u 'Molitvi'*

Netom prije početka završnog dijela (kode) javlja se kadenca koja je ujedno iskorištena i kao modulativno sredstvo pomoću kojeg se iz osnovnog f-mola moduliralo u dominantni c-mol. Autorica je ovdje koristila paralelne

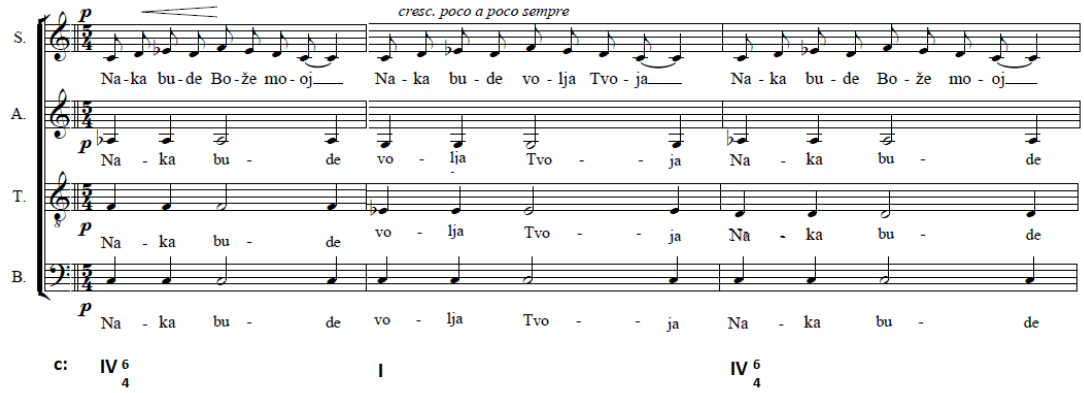
[67] Radi se o alteriranom akordu (smanjeni septakord sa sniženom tercom) koji se koristi i u klasičnoj umjetničkoj glazbi, no zbog kadence smanjene decime u oktavu, jasno je da je riječ o strukturama preuzetim iz istarskog folklora.

kvintakorde na toničkom pedalu (basovska dionica), što rezultira izuzetno modalitetnim prizvukom, dok je u samom kraju kadence korišten sniženi drugi stupanj koji čini smanjenu kvintu s temeljnim tonom (g) u tenoru. Taj će se akord, dakako, riješiti u toniku predstavljenu oktavama.



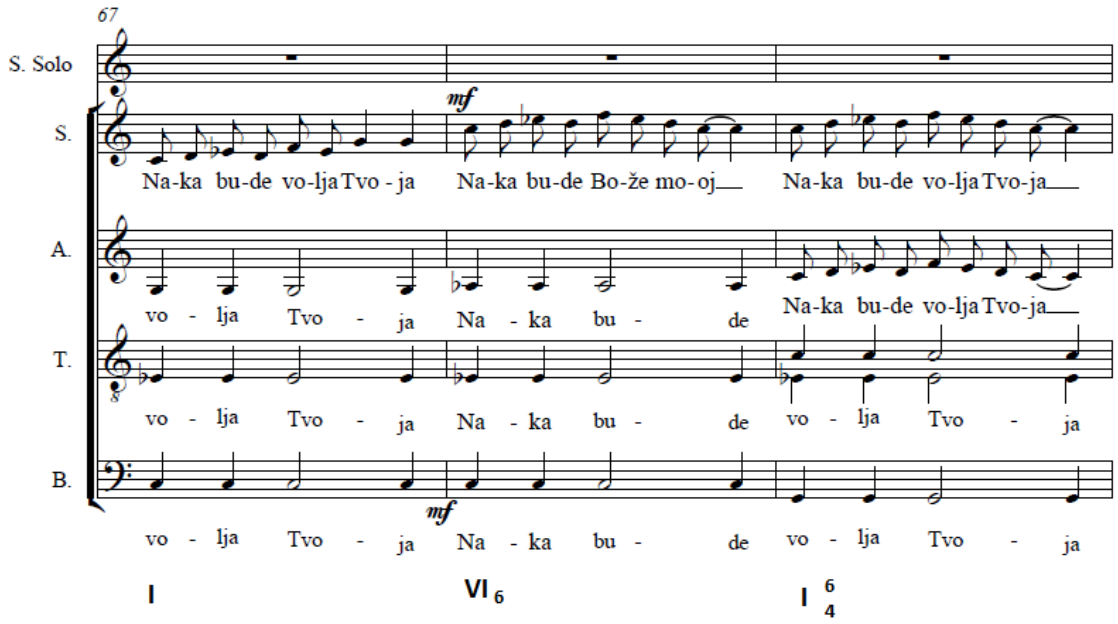

*Kadenca prije završne kode*

Jedno od možda najuspjelijih dijelova u ovoj skladbi svakako je **koda** kroz koju je na tekst *Naka bude volja tvoja, Bože moj* gradacija izuzetno dobro ostvarena. Sam početak je pisan jednostavno i tajanstveno – sopran donosi glavnu melodiju, a prateći glasovi izmijenjuju subdominantnu (kvartsekstakord četvrtog stupnja) i toničku harmoniju, sve na toničkom pedalu uz postepeni crescendo:
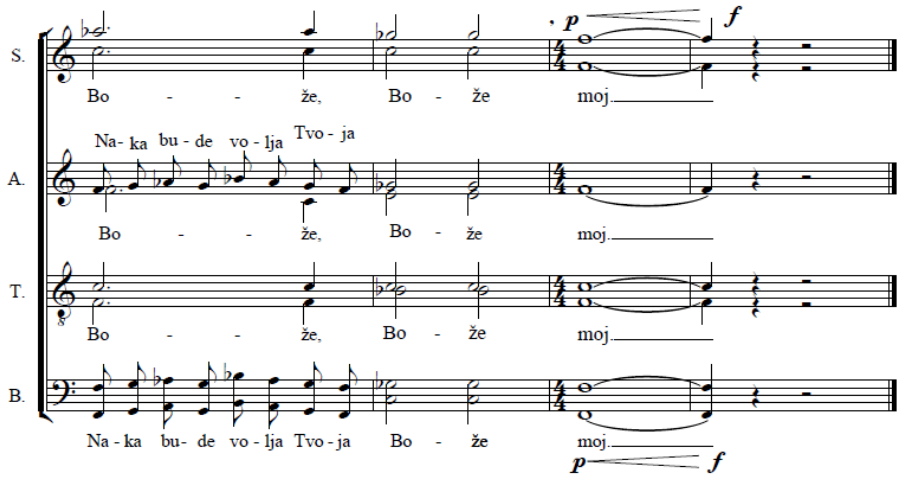



*Početak kode*

Naglim skokom melodije za oktavu više, kada se i umjesto kvartsekstakorda četvrtog stupnja javlja sekstakord šestog stupnja (ovdje kao predstavnik subdominantne funkcije), napetost će naglo porasti i nastaviti s crescendom.




*Rast napetosti u kodi*

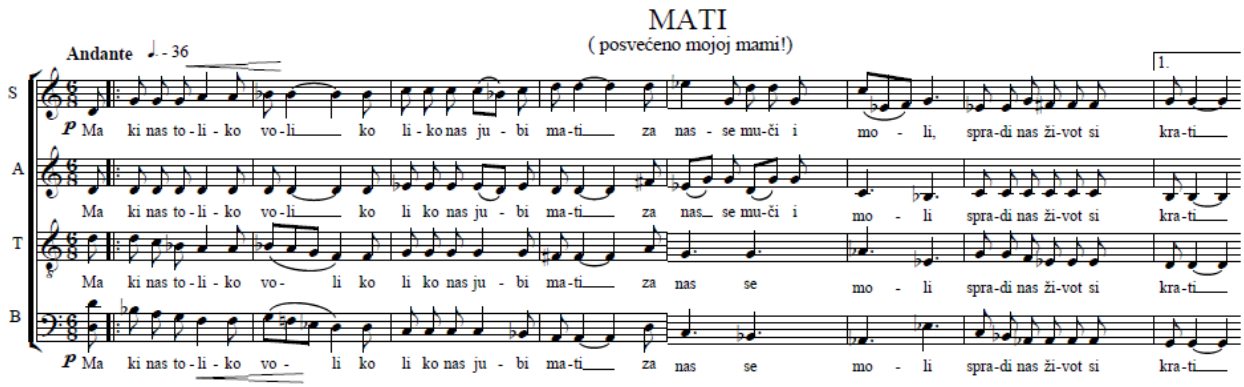
Melodija s finalisom na tonu C se zatim u 69. taktu udvostručuje u oktavi (folklorno obilježje), a zatim transponirano imitira, također u oktavama, na tonovima F, D i G, te zadnji put čak u trostrukoj oktavi (t. 73) ponovno na tonu F (osnovni tonalitet) nakon čega slijedi snažna autentična kadenca u f-molu, gdje je kao dominantna funkcija korišten dominantni septakord sa sniženom kvintom, a rješenje je u četverostruku oktavu s kvintom. Interesantan je i neočekivani efekt koji se postiže sa subito pianom prije posljednjeg akorda i njegov brzi crescendo do forte dinamike:




*Snažni završni taktovi* Molitve *'istarskom' autentičnom kadencom*
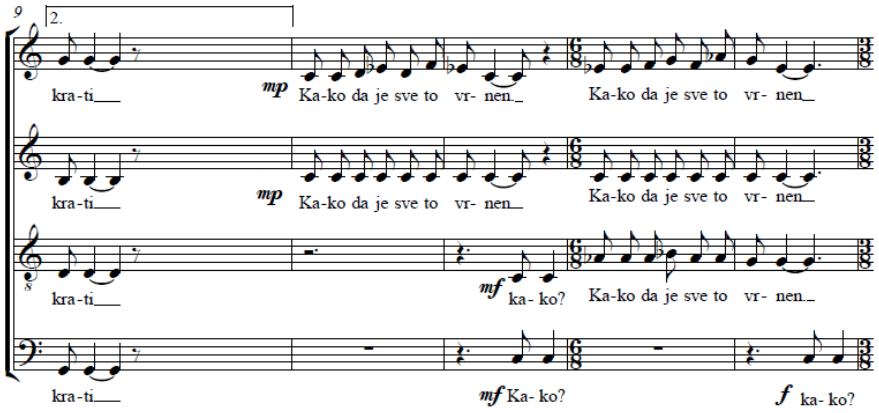
Dekleva Radaković sklona je slobodnijim formama, što je osim u *Molitvi* vidljivo i u skladbi ***Mati***, skladanoj na tekst Ivice Pilata i posvećenoj autoričinoj mami, a već se na početku kroz glavnu temu može osjetiti iznimna muzikalnost skladateljice. Ova pjevna melodija jasno je harmonizirana u 'čistom' tonalitetu u četveroglasnom

homofonom slogu, dok će posebnu boju dati i prohodne terce u muškom dijelu zbora koje harmonijski rezultiraju prohodnim sporednim septakordima:



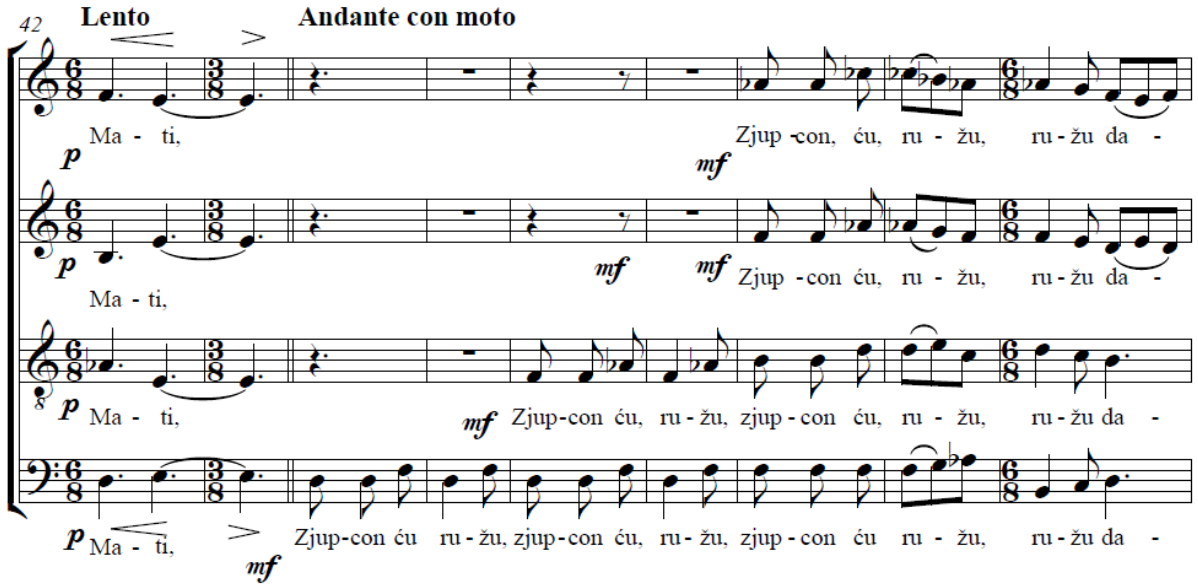

*Tema skladbe 'Mati' Đeni Dekleve Radaković*

Po završetku glavne teme napušta se čista homofonija, te će njenu ulogu preuzeti 'razgovor' ženskih i muških dionica:



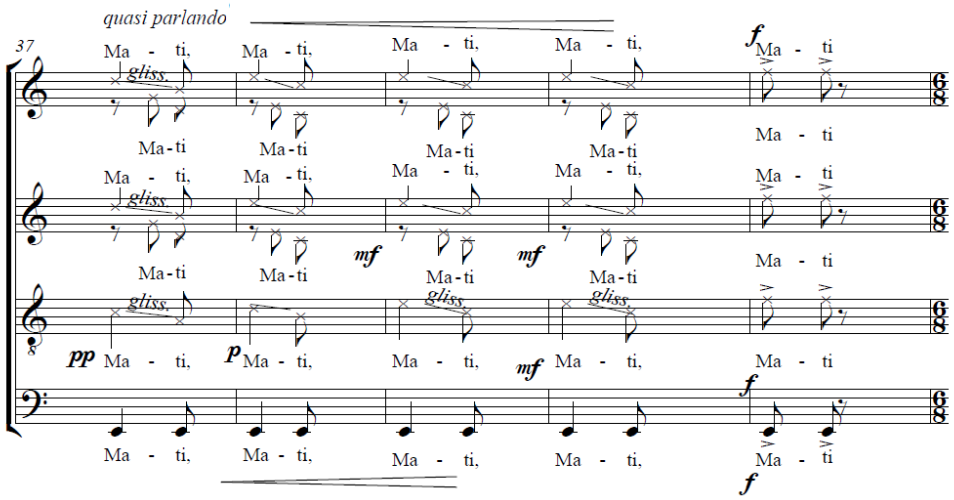

*'Razgovor' ženskih i muških dionica ('Mati')*

Kako skladba odmiče, homofona i pretežito dijatonska jasnost i jednostavnost s početka pada u drugi plan zbog polifonih tendencija, a osim polifonije koja se najviše očituje kroz imitacijske postupke malo po malo će se sve više koristiti i istarski folklor. To je možda najočitije u dijelu *Andante con moto* gdje se isprepliću polifoni kompozicijski postupci s istarskim folklorom – korištena je imitacija za malu tercu:



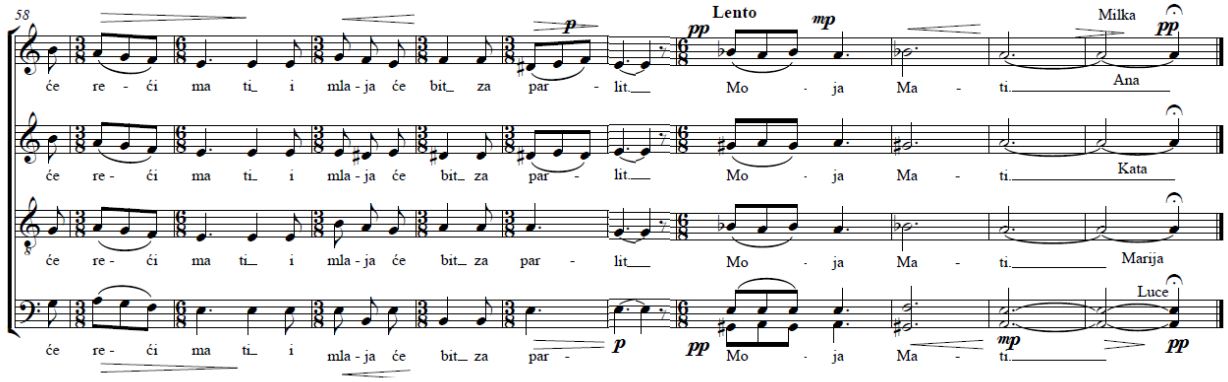

*Ispreplitanje polifonije i istarskog folklora*

Na taj način postignut je, dakle, kontrast s početnim taktovima – i slogom (homofono/polifono) i tonalitetnim sustavom (mol/istarska ljestvica). Skladateljica osim toga koristi i suvremenije postupke, primjerice *quasi parlando* dio kojim miješanjem pjeva i govora postiže zanimljive zvučne efekte:



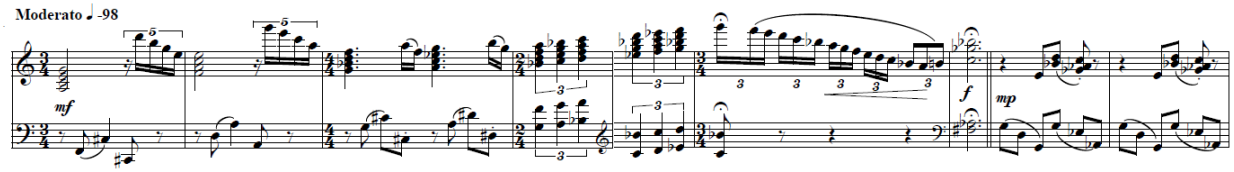

*Miješanje pjeva i govora nad pedalnim tonom*

No, možda su upravo završni taktovi ove skladbe oni koji najviše odišu istarskim folklorom. Melodija koja je prema folklornom uzoru pisana u oktavi uz mjestimične smanjene terce vodit će u završnu četverotaktnu rečenicu mirnog, tajanstvenog, ali i napetog karaktera s korištenjem istarske kadence u tempu Lento i vrlo tihoj dinamici. Prilikom držanja posljednjeg akorda izgovaraju se imena istarskih majki – Milka, Ana, Kata, Marija i Luce što dodatno doprinosi nastaloj atmosferi.
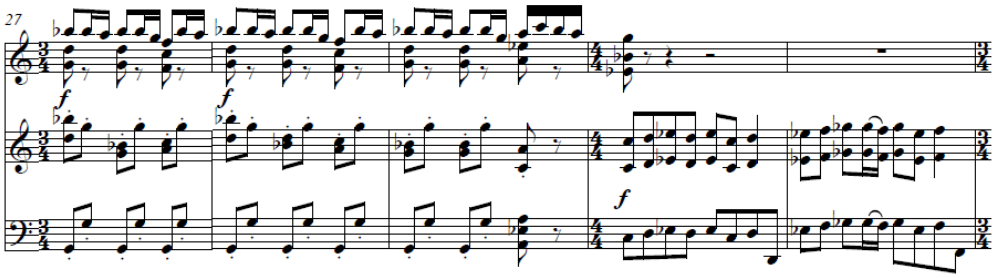



*Završetak skladbe 'Mati'*

Za razliku od ovih zborskih skladbi, skladba ***Čari igre i snova*** pisana za klavir i vibrafon potpuno je drugačijeg i prilično razigranog karaktera, ali i izvedbeno poprilično zahtjevna (osobito za vibrafon). Već u prvim taktovima klavirskog uvoda čuje se atonalitetni prizvuk koji će u brojnim situacijama odlično prikazati pomalo kaotičnu atmosferu iz snova. Klavir će nakon svojevrsne solističke kadence krenuti s ostinato pratnjom u istom karakteru (vidi osmi takt) koja će se nastaviti i dalje kroz skladbu (i pritom se neznatno varirati), a nad kojom će vibrafon krenuti sa svojom melodijom.
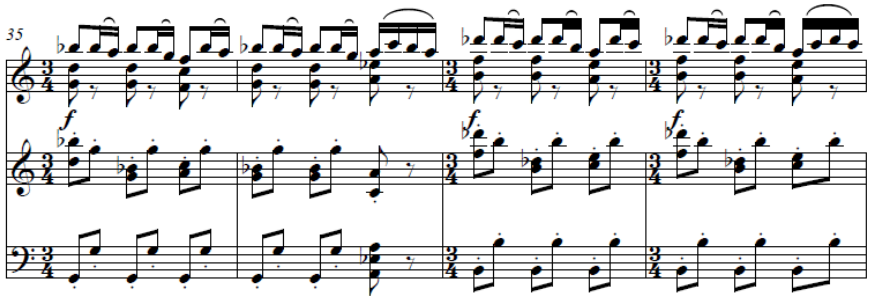



*Klavirski uvod skladbe 'Čari igre i snova'*

S obzirom na to da je i ova skladba pisana u slobodnom obliku, moglo bi se izdvojiti više karakterističnijih tema koje se redaju jedna za drugom. Jedna od zvučno najinteresantnijih tema koja će se više puta ponoviti kroz skladbu (zbog čega ću je nazivati 'glavnom temom') također je zaigranog i sanjarskog karaktera, tim više što glavnu melodiju izvodi vibrafon koji sam po sebi ima pomalo sanjarski prizvuk, a korišten je eolski modus. Pedalni ton (G) je stalno prisutan u klaviru, koji donosi vrckavu pratnju u staccato osminkama. Između dva ponavljanja ove kratke teme (koja je građena sekventno od tri takta) javit će se kratki međustavak u klaviru koji će iznijeti melodiju u oktavama građenu prema folklornom uzoru na temelju intervala male terce, a za isti će se interval i sekvencirati:
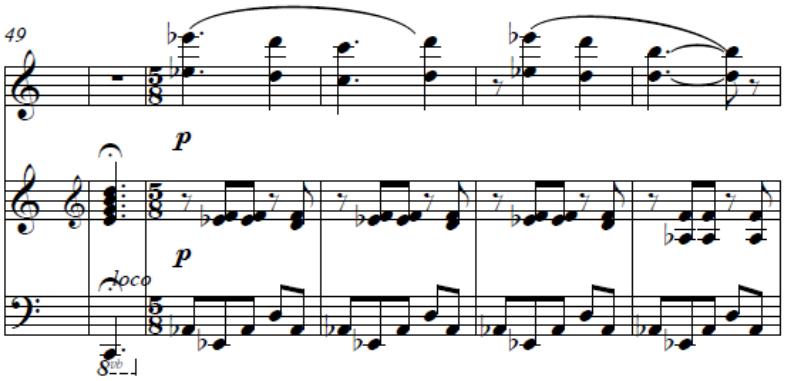


*Jedna od tema u 'Čarima igre i snova'*

Nakon drugog ponavljanja trotaktne fraze slijedi njeno varirano ponavljanje u kojem se manjim melodijskim promjenama melodija transformira po uzoru na snove, pa će sad umjesto modalitetnog dobiti atonalitetniji prizvuk:
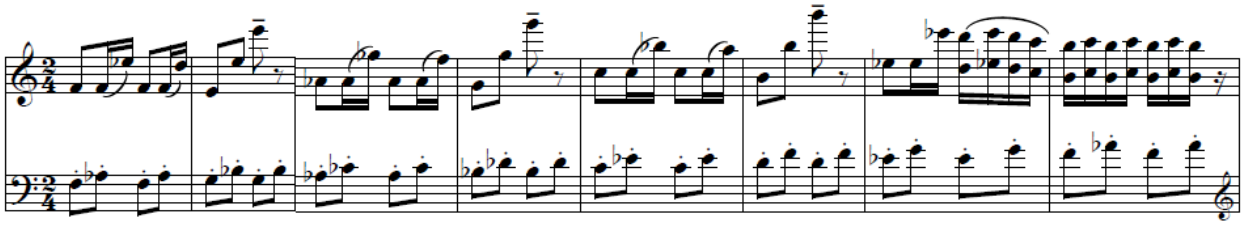



*Transformacija teme pri variranom ponavljanju*

Ovakav će se kaotični sanjarski stil nastaviti kroz nizanje paralelnih smanjenih septakorda koje slijedi, ali i kasnije kroz novi dio u petosminskoj mjeri s oznakom *loco* (ludo), gdje klavir donosi novu ostinato pratnju u kojoj se koriste čiste i povećane kvarte u nižoj, te sekunde u višoj dionici:
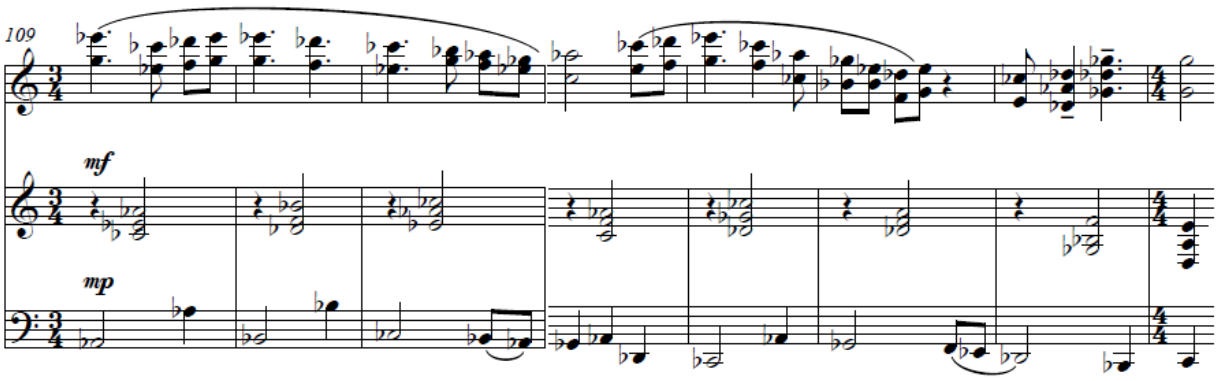



*Novi dio u petosminskoj mjeri*

Istarski folklor u ovoj će skladbi najviše doći do izražaja u novom dijelu (*Tempo primo*) koji započinje solo klavirom, u kojem će u donjoj dionici biti prisutne male terce staccato u osminkama koje će se postepeno pomicati sve više i više, dok će gornja dionica donositi melodiju istarskog prizvuka, gdje intervalu male septime slijedi velika seksta s rješenjem u oktavu:
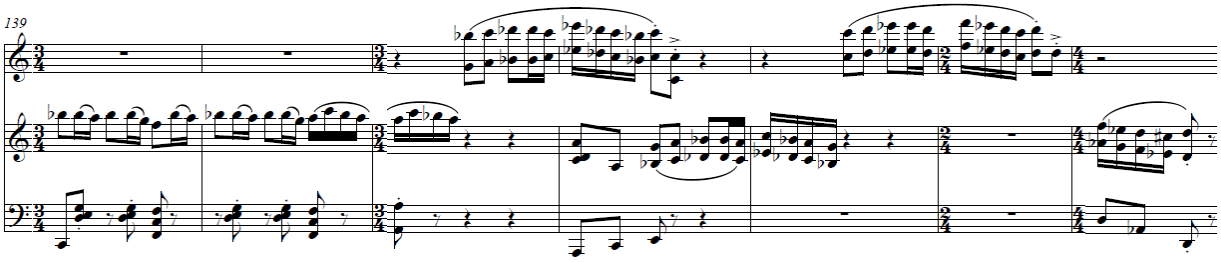


Folklorne karakteristike ostat će prisutne i u nastavku u kojem će se skladateljica igrati s početnim motivom kojeg smo susretali i u glavnoj temi (osminka i dvije šesnaestinke), nakon čega slijedi solistička kadenca vibrafona, te novi dio u potpuno suprotnom karakteru – meditativno, sanjarsko raspoloženje postignuto paralelnim sekstama:




*Meditativna tema ('Čari igre i snova')*

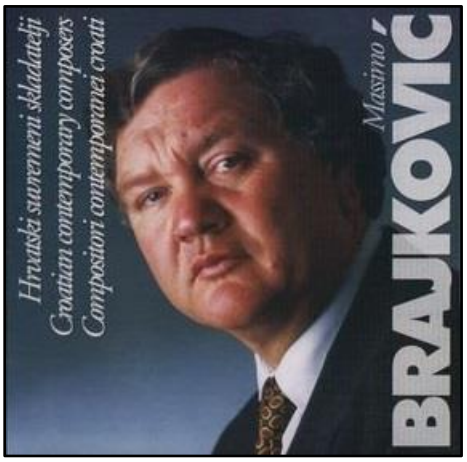
U nastavku će uslijediti povratak na novi dio, *tempo primo*, koji će biti posvećen variranju glavne teme, a zanimljivo je što se na osobito inovativan način varira koristeći istarski folklor u vidu paralelnih oktava, seksti i tipičnih završetaka kratkih fraza na finalisu:




*Variranje glavne teme pomoću istarskog folklora*

Možda je upravo ova skladba za vibrafon i klavir najreprezentativniji primjer stvaralaštva Dekleve Radaković, kao izrazito čujna fuzija tonalitetnih funkcija, atonaliteta i istarske ljestvice, što je vjerojatno i najbitnija karakteristika njenog stvaralaštva, dok se u njenim zborskim skladbama (*Molitva*, *Mati*) istom kombinacijom tonskih sustava, ali na jedan drugačiji način, očituje jedan drugačiji, misaoni i ozbiljniji svijet.

# Massimo Brajković (1955.)



*Massimo Brajković*

Massimo Brajković rođen je u 1. kolovoza 1955. godine u Rovinju. Srednje glazbeno obrazovanje stekao je u Puli, nakon čega se seli u Ljubljanu, gdje na Akademiji za glasbo završava dva studijska smjera – **kompoziciju** u klasi red. prof. Dane Škerla, te **klavir** u klasi red. prof. Marjana Lipovšeka.

Trenutno djeluje kao profesor **Glazbenih stilova i oblika** na Muzičkoj akademiji u Puli, a pritom je izuzetno aktivan kao skladatelj, što između ostaloga pokazuju brojne nagrade i priznanja, među kojima se ističe ***Prešernova nagrada*** za *Sonatu za fagot i glasovir* (1979.) te brojne nagrade ***Istria nobilissima*** koje redovito osvaja. Tu su i dvije nagrade Ministarstva kulture Republike Hrvatske (1991. i 2009.) i *Medalja grada Rovinja* za promicanje glazbene kulture (1998. za balet *Mosaico istriano*).

Održani su i njegovi brojni autorski koncerti u Istri (Pula, Pazin, Rovinj), te u Ljubljani. Iz popisa skladbi iz kojeg se vidi da piše za razne instrumente i komorne sastave izdvojit ću samo neke:

- ***Suita Barbaniana*** (intrada, aria, toccata e balun[68]) za timpane
- ***Concertino istriano quasi dramatico*** za harmoniku i simfonijski orkestar (2011.)
- ***El Gianeico*** (bitinada za soliste i ženski zbor)
- ***Fantasia Pergolana*** za engleski rog (1998.)
- ***Galebov ljubavni zov*** za sopran saksofon
- ***Il gabbiano del faro*** (2008.) ***Kontrasti*** (1996.) i ***Brijuni u magli*** za harmoniku
- ***Jedra u nutrini*** za solo sopran (2010.)
- ***Škitački balun*** za djevojački zbor (2009.)
- ***Pridi šlovek muoi*** za dva ženska glasa i elektroniku (1995.)
- ***Leptir na dlanu*** i ***Što sanja otok?*** za mezzosopran i klavirski trio (2003.)
- ***Varijacije*** za violončelo i klavir (2005.)

Skladbe su mu se izvodile diljem Istre, Hrvatske i inozemstva – u Labinu, Puli, Rovinju, Opatiji, Portorožu, Osijeku, Medulinu, Rijeci, Zagrebu, Umagu, Poreču, Novigradu, na Brijunima, u Sisku, Lovranu, Kopru, Buzetu, Lovranu, Imotskom, Vodnjanu, Milanu, Fažani, Beču, Ljubljani, Veneciji itd.

No, jednako tako, skladbe mu se snimaju i objavljuju kao samostalni albumi ili u sklopu kompilacijskih CD-a. Njegov prvi autorski album izdan je 1999. u izdanju HDS-a Zagreb pod nazivom ***Mosaico istriano***, a naziv je dobio prema istoimenoj skladbi za solo čembalo. Četiri godine kasnije uslijedio je i drugi autorski album, ***Priča iz rovinjske šume***, a godinu nakon toga i treći – ***Massimo Brajković – In mutationes,*** te ***Orkestralna i koncertantna djela*** u izdanju HDS-a i Cantusa, koji je izašao u sklopu ciklusa albuma *suvremeni hrvatski skladatelji*. Na tom su se albumu našli

[68] Tradicionalni istarski ples.

*Koncertna uvertira*, *Suita mediterranea*, *Mutationes extremae noctis*, *Concerto Mongolest*, *Elegia sinfonica* i *Rondó capriccioso*.

Godine 2009. izašao je i njegov četvrti album, ***Massimo da camera*** sa skladbama za komorne sastave (puhački kvintet; violončelo i klavir; oboa, klarinet i fagot; sopran, violina i gitara; tenor i klavir; mješoviti zbor itd.), a 2015. i sestrinski album ***Massimo da solo*** sa solističkim skladbama kao što su *Il gabbiano del faro, Fantasia pergolana, Brijuni u magli, Jedra u nutrini, Kontrasti, Mosaico istriano, Intrada Marinaresca* i *El gianeico.* Objavljena su i notna izdanja njegovih skladbi u izdanju Filozofskog fakulteta u Puli i Edicije Spiler Zagreb.

U recentnije vrijeme piše i glazbu za komedije – ***Dundo Maroje*** Marina Držića (2011.), ***Mletački trgovac*** Williama Shakespearea (2012.) i ***Leda*** Miroslava Krleže (2014.).

Svakako je jedno od njegovih najznačajnijih područja rada **nastavna djelatnost** koju je započeo u glazbenoj školi u Rovinju 1979. godine kao profesor klavira i voditelj, a zatim prešao na Pedagoški fakultet u Puli (1982.) gdje u zvanju predavača obavlja nastavu iz ***Analize glazbene literature***, ***Priređivanja za ansamble*** i ***Upoznavanje instrumenata***.

Godine 1990. izabran je u zvanje docenta, a njegova nastavna djelatnost tada se širi i na izvanredni studij Glazbene kulture, koji je u to doba bio organiziran jedino u Puli. Sedam godina kasnije stječe zvanje izvanrednog profesora, kada postaje profesor kolegija ***Glazbeni oblici i stilovi***. Svakako se ističe i kao mentor diplomskih radova četrdesetak studenata, čije teme ne obuhvaćaju samo glazbene oblike, već i druga glazbena područja. Održavao je i nekoliko predavanja, a svakako se ističe predavanje ***Istarski modus u elektroničkoj glazbi*** koje je održao 2005. u Ljubljani na poziv Odjela za muzikologiju Filozofskog fakulteta.
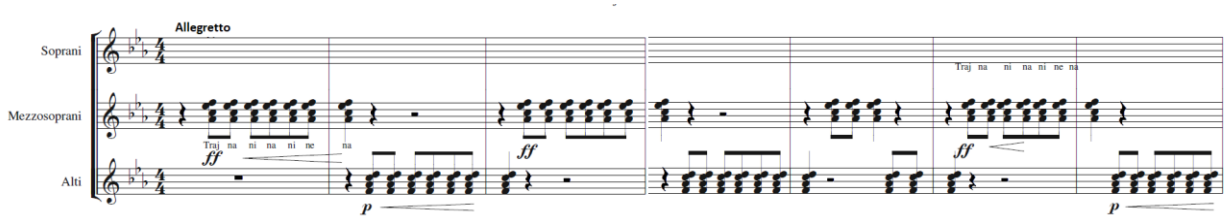
Vrijedi izdvojiti i obnašanje dužnosti **prodekana** od 2002. do 2007. godine, kada je intenzivno radio na unaprijeđivanju nastavnih planova i programa i prilagođavanju europskim kriterijima i Bolonjskom procesu, a izuzetno je doprinio i izdavanju ***Tabule***, u kojoj su predstavljena njegova orkestralna djela i djela njegovih kolega, te praizvedena na svečanom koncertu posvećenom 25. obljetnici osnutka Odjela za glazbu u Puli. Djela su izveli solisti i orkestar Slovenske filharmonije pod ravnanjem maestra Georgija Pehlivanina iz SAD-a. Osim toga, zajedno s profesorom harmonike Vitalijom Arsenjevičem Muntjanom izradio je novi plan i program umjetničkog studija ***Klasične harmonike*** koji je jedini na području Republike Hrvatske (studij postoji od 1993. godine).

Član je kulturnog vijeća za glazbenu djelatnost grada Rovinja, Hrvatskog društva skladatelja, zaklade Adris u Rovinju, te član žirija na susretima zborova u Novigradu, Međunarodnim susretima harmonikaša, a usto i član Matičnog odbora za umjetničko područje Agencije za znanost i visoko obrazovanje. Djeluje i kao recenzent – na Akademiji za glasbo Univerze u Ljubljani recenzent je brojnih studijskih programa koji su se mijenjali prema načelima bolonjskog procesa 2011.

Sklonost korištenju istarskog folklora u skladbama moguće je pretpostaviti već i prema samim naslovima Brajkovićevih skladbi koje nerijetko obuhvaćaju nazive i/ili motive iz Istre. S obzirom na to da je rodom iz Rovinja, grada u kojem je poprilično velik utjecaj talijanske kulture i jezika, brojni nazivi skladbi su i na talijanskom. Tako
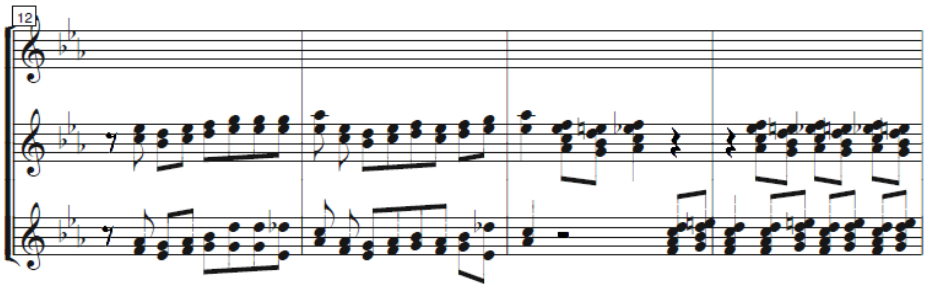
recimo među specifičnim naslovima možemo uočiti *Mosaico istriano*, *Rondino istriano*, *Sinfonietta istriana quasi poetica*, ali i primjerice balet *Priča iz rovinjske šume*, *Barbaniana*, *Istarska zvona*, *Škitački*[69] *balun* i tako dalje.

Osobito je zanimljiv ***Škitački balun*** u kojem se obilato koristi istarska ljestvica i folklor, a isto tako i ritam popularnog istarskog narodnog plesa baluna. Već se u samom uvodu kroz tarankanje najavljuje plesan i ritmičan puls koji će pratiti gotovo čitavu skladbu:




*Uvod 'Škitačkog baluna'*
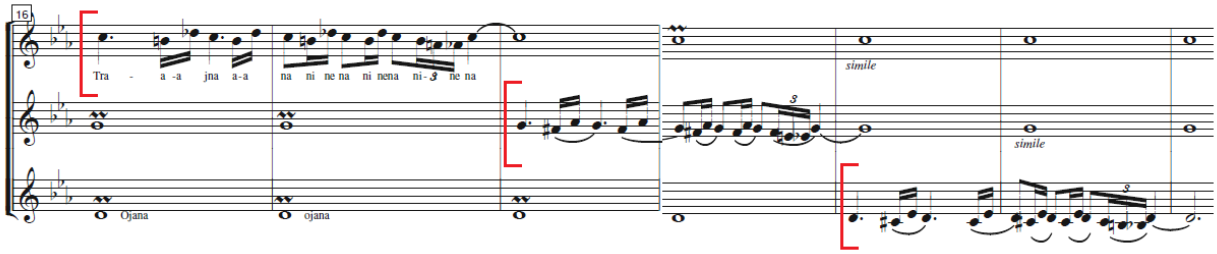
Radi se o kvintsektakordima koje naizmjenično donose mezzosoprani i alti, podijeljeni u osam glasova. Uzastopnim ponavljanjem istog akorda vidljivo je kako je umjesto na melodiju i harmoniju ovdje naglasak stavljen na ritam i dinamiku (zato je prilikom izvedbe ključno ostvariti kontrastiranje fortissima i piana prema naznakama u partituri). Nakon ovog uvodnog dijela uslijedit će četverotaktni međustavak, gdje isti glasovi nastavljaju pjevati u (većinom) paralelnim tercama, što će rezultirati paralelnim sporednim septakordima:




*Kratki međustavak u uvodnom dijelu*
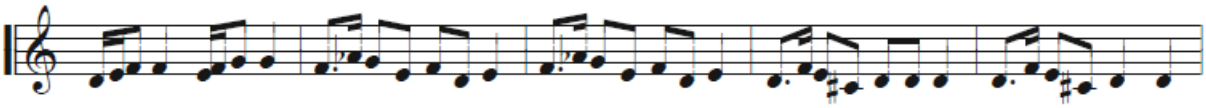
Ovakav međustavak dovest će do posljednjeg dijela uvoda, gdje se najprije u sopranima predstavlja melodija građena kao dvotaktna fraza na temelju tipičnih istarskih smanjenih terci s melodijskim težištem u noti finalis, a zatim se imitira za čistu kvartu silazno u mezzosopranima, pa u altima:

[69] Prema mjestu Škitača na jugoistoku Istre.
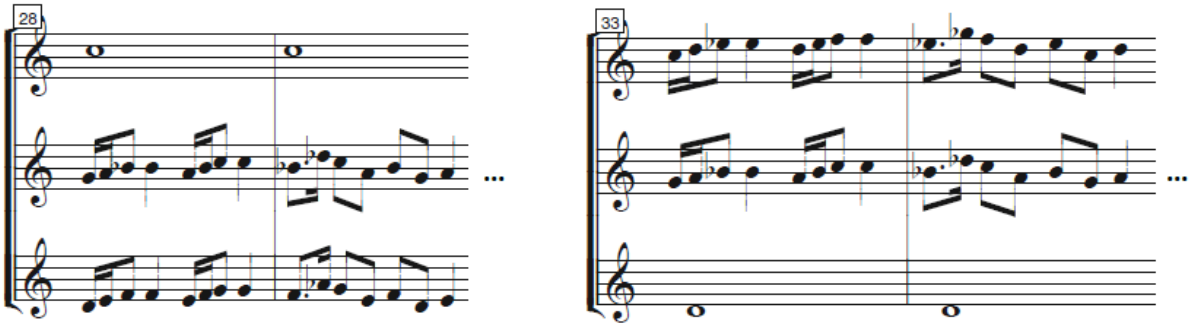



*Imitacija melodije za čistu kvartu*

Vrlo brzo će postati jasno da će upravo interval kvarte na kojem je citirana imitacija, kroz skladbu dobiti značajniju ulogu (o čemu će biti riječi kasnije). Po završetku uvoda, započinje izlaganje **teme** u srednjem glasu, oblikom peterotaktna glazbena rečenica, vrlo plesnog i ritmičkog karaktera po uzoru na balun, a korišteni su tonovi istarskog niza (cis, d, e, f, g, as):



*Prva tema 'Škitačkog baluna'*
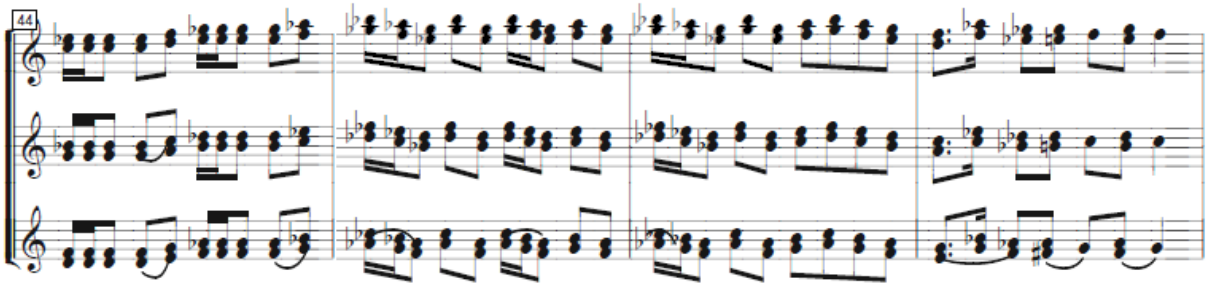
Odmah po njenom izlaganju u mezzosopranskoj dionici slijedi imitacija u altima, dok mezzosoprani istovremeno ponavljaju temu transponiranu za kvartu više. To će rezultirati dvoglasjem u paralelnim čistim kvartama dok soprani drže ton $c_2$ (također čista kvarta više od početnog tona mezzosoprana) kao ležeći ton i ponavljaju ga svaki takt (vidi t. 28). Po završetku još jedne peterotaktne rečenice dionice će zamijeniti uloge, pa će tako alti, po uzoru na staro bordunsko višeglasje, držati ton $d_1$, a mezzosoprani i soprani pjevati dvoglasje u čistim kvartama, počevši od tona $g_1$ odnosno $c_2$ (t. 33). U idućem primjeru donosim usporedbu dvije opisane situacije:




*Dvoglasje u paralelnim kvartama*

Iz navedenoga je vidljivo kako sva tri glasa imaju svoja melodijska težišta ($d_1$, $g_1$, $c_1$) koja su međusobno udaljena za kvartu. Nakon opisanog dvoglasnog izlaganja teme u paralelnim kvartama u obje varijante, slijedi izlaganje i nove, **druge teme**. Ona je po obliku četverotaktna rečenica, karakterno i ritamski je vrlo bliska prethodnoj. Ovoga puta je ona sama dvoglasna – u paralelnim tercama, tipičnima za istarski folklor. I s ovim će se
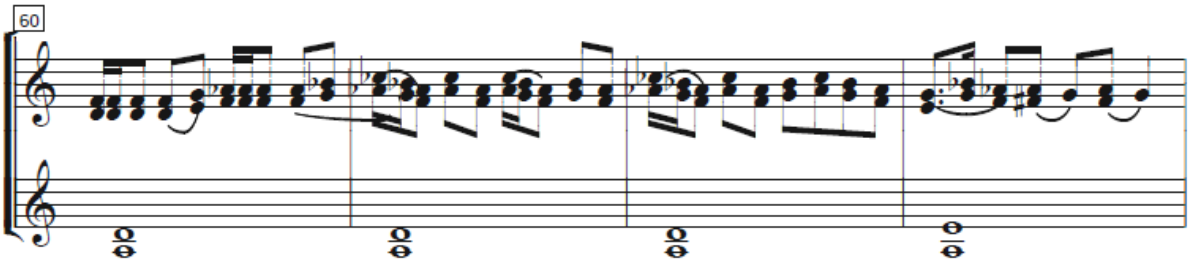
tematskim materijalom izvoditi imitacijske igre temeljene na intervalu čiste kvarte. Naime, nakon izlaganja teme u altu, slijede kvartne imitacije u mezzosopranu i sopranu, koje će rezultirati paralelnim klasterima koji se javljaju izoritamski s ritmom teme:




*Paralelni klasteri nastali imitacijom za kvartu*

Takvi su klasteri nastali spontano na navedeni način, a radi se o superponiranim malim tercama udaljenima za veliku sekundu.
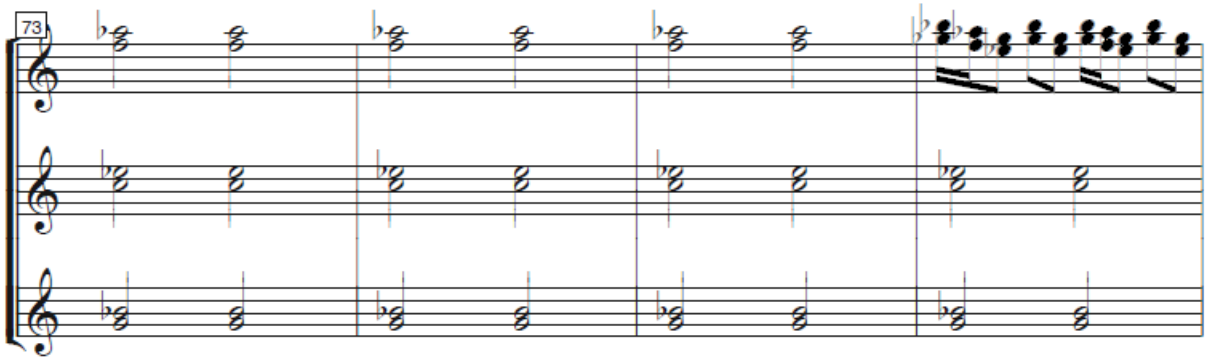
Idući taktovi bit će posvećeni ponavljanju prve, pa druge teme uz minimalna variranja, primjerice držani ton će sada biti držani interval, što je karakteristika **borduna**, višeglasja gdje se pod melodijom stalno ponavlja isti ton ili interval (često kvinta;[70] u ovom slučaju kvarta):




*Variranja teme u stilu borduna*

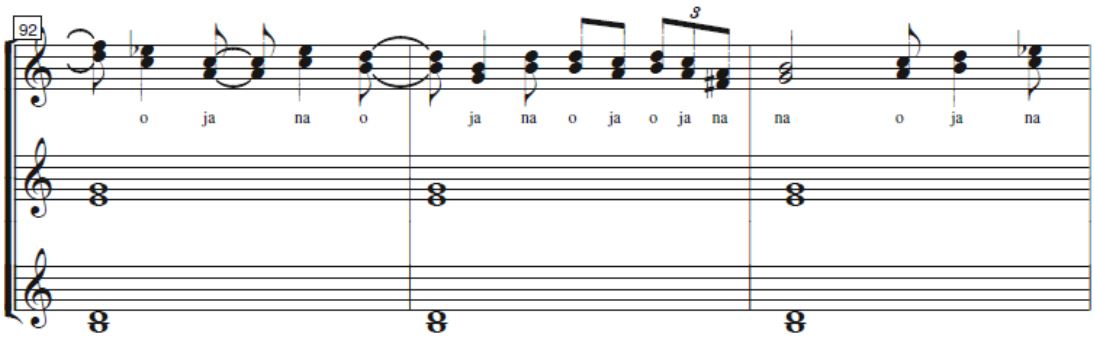
Prije središnjeg dijela koji će uslijediti javlja se smirivanje ritamskog tijeka pomoću 'teških' polovinki u koje se povremeno ubacuju motivi iz druge teme kao reminiscencija na ono što je prošlo:

[70] ANDREIS, Josip, *Historija muzike*, Zagreb: Školska knjiga, 1966, str. 23.



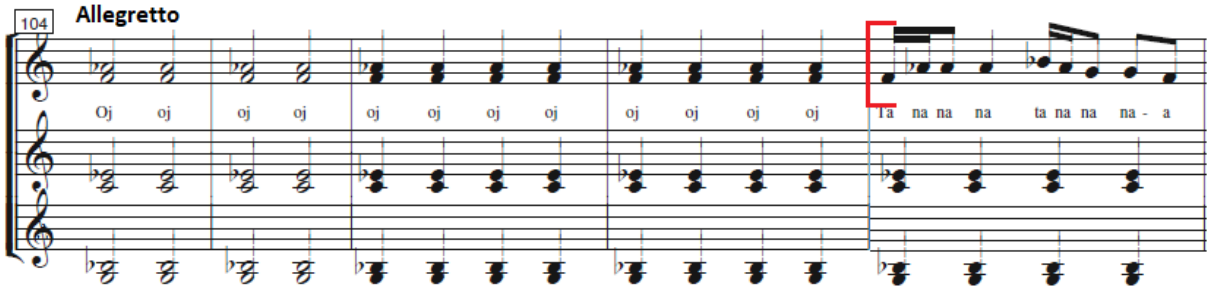

*Ritamsko usporenje uz mjestimična javljanja motiva druge teme*

Središnji dio skladbe je *recitando* koji je fakturom vrlo jednostavan: glavnu melodiju donosi solo sopran (kasnije dva solo soprana), dok preostali glasovi imaju ulogu glazbene podloge izvodeći simultane terckvartakorde koji se iznova ponavljaju svaki takt. Melodija je najprije jednoglasna, a zatim se pridružuje i drugi solo sopran, kada će zajedno izvoditi melodiju u paralelnim tercama.
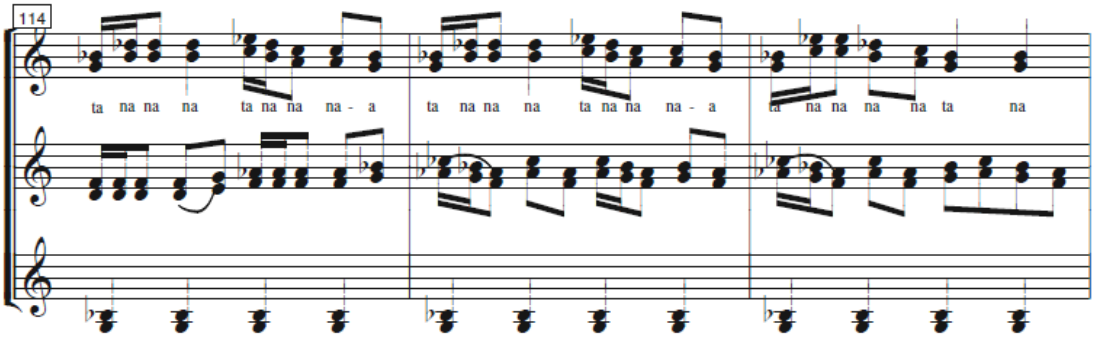



Recitando *dio i melodija u solo sopranima*

Nakon završetka *recitando* dijela kadencom na akordu bez terce, slijedi kratka četverotaktna fraza (folklorno *ojkanje*) koja ima ulogu mosta i kojom se ubrzava puls (korištene su najprije polovinke, pa četvrtinke) što ponovno dovodi do ritmičnog i plesnog baluna. Tada se javlja i nova tema koju predstavljaju soprani, no istoga je karaktera i bliskoga ritma kao i prethodne.
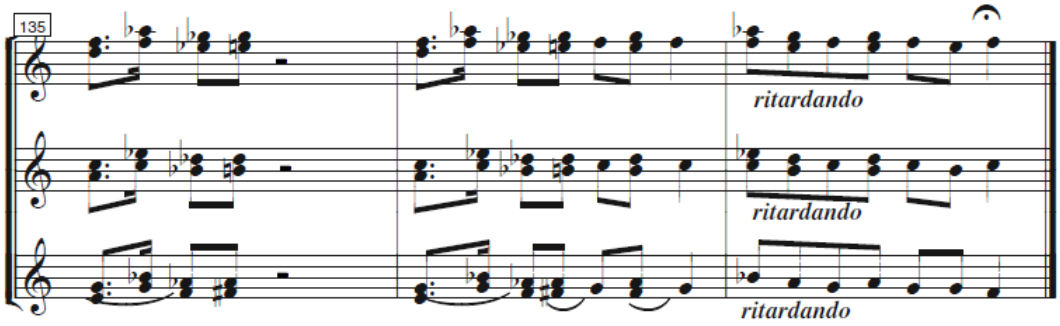



Ubrzavanje pulsa pred povratak u plesni balun

Ostatak će se skladbe razrađivati i kombinirati sve tri teme, što će svakako olakšati ritamska sličnost triju tema, a to će za posljedicu imati zanimljiva „avangardna“ suzvučja:




*Kombinacija tematskih materijala*

Od mjesta gdje započinje u navedenom primjeru (mezzosopran, 114. takt), druga tema će se uzastopno pojavljivati sve do kraja skladbe; štoviše, cijela posljednja stranica partiture bit će posvećena drugoj temi, kada će se između ostaloga ona ponovno javiti melodijski odebljana klasterima kao i ranije. Svakako je zanimljiva i završna kadenca – posljednji takt druge teme naglo se prekida na pola, kada slijedi polovinska pauza prepuna napetosti i iščekivanja nadolazećeg kraja, nakon čega je završni takt druge teme u potpunosti iznesen i dodan još jedan takt kadence u ritardandu.




*Kadenca skladbe 'Škitački balun'*

Ova skladba građena je u ponešto variranoj trodijelnoj formi s uvodnim dijelom gdje se kao osnovni A dio izdvaja materijal s plesnim ritmom baluna, a u sklopu kojega se izlažu i glavne teme skladbe; zatim slijedi centralni B dio (recitando), te povratak na A dio u kojem je dodana i nova, treća tema.

Iznimno je zanimljivo kroz ovu skladbu zamijetiti kako autor kombinira istarsku ljestvicu i folklor sa suvremenim, pa i avangardnim zvukom na zapravo jednostavan način – transponirajući temu za kvartu više i donoseći je istovremeno na različitim tonovima u više dionica, što rezultira paralelnim suzvučjima, inače karakterističnima za Brajkovićevo stvaralaštvo.

# Elda Krajcar Percan (1958.)

Druga suvremena ženska skladateljica koja je pisala skladbe u kojima koristi istarski folklor, a o kojoj pišem u ovom radu, je 9 godina mlađa od ranije spomenute Đeni Dekleve-Radaković, a riječ je o **Eldi Krajcar Percan.**

Krajcar Percan je diplomirala na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, i to dvaput: na prvom odsjeku studij **glazbene teorije** s diplomskim radom u kojem se bavila sonatnim oblikom u Schubertovim sonatama za klavir, te na petom odsjeku – studij **klavira** u klasi **Elle Kovačić Murai**. Na istoj je instituciji kasnije završila i **poslijediplomski studij klavira**. Kompoziciju je slušala kod uvaženog skladatelja Mila Cipre, a diplomirala kod Anđelka Klobučara.[71]



*Elda Krajcar Percan na koncertu 35. godišnjice rada*

Isto tako, maturirala je i klasičnu harmoniku. Tijekom školovanja, bila je pet puta izabrana kao predstavnica bivše države na **Svjetskom trofeju harmonike** (Colombier, Barcelona, Pariza, Caldas de Rainha, Ancy) gdje je postigla zapažene rezultate (u Parizu treće, a na europskom natjecanju u Ancyju drugo mjesto). Natjecala se i iz klavira, a dobitnica je prve nagrade na republičkom natjecanju u Sisku i državnom natjecanju Jugoslavije u Zagrebu 1980. godine.[72]

Dugogodišnje radno iskustvo veže je uz **glazbenu školu Ivana Matetića Ronjgova u Puli** – gdje je radila sedamnaest godina, a od 1996. godine predaje klavir na Odjelu za glazbu pri Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli (današnja **Muzička akademija u Puli**).

Tijekom trideset i pet godina duge i uspješne karijere, održala je više od dvjesto nastupa i solističkih koncerata u Hrvatskoj i inozemstvu. Surađivala je s brojnim pulskim glazbenicima te s Puhačkim orkestrom grada Pule. Godine 2003. pokrenula je osnivanje **Istarskog pododbora Hrvatskog društva glazbenih umjetnika** te je bila koordinatorica te udruge u dva mandata.

U njezinom pijanističkom repertoaru posebno mjesto pripada glasovirskim djelima istarskih autora, koji se nalaze i na njezinom diskografskom prvijencu, albumu pod nazivom ***Klavirska glazba istarskih skladatelja***[73], predstavljenom u sklopu 46. Međunarodne glazbene tribine u Puli.

U povodu dvadeset i pete godišnjice umjetničkog i pedagoškog rada, dobitnica je plakete Hrvatskog društva glazbenih umjetnika (2006. godine). Kao pijanistica je sudjelovala i na albumu Bruna Krajcara *Mate Balota*, koji je osvojio diskografsku nagradu Porin za najbolji etno album 2009. godine. Zajedno sa sopranisticom Marijom Kuhar Šoša snimila je Krajcarevu skladbu *Daleki dom*.

[71] Elektronička korespondencija s prof. Eldom Krajcar Percan.
[72] DURAKOVIĆ, Lada, *Koncert povodom obilježavanja 35. obljetnice umjetničkog i pedagoškog rada Elde Krajcar Percan*, biografija Elde Krajcar Percan (programski letak), Pula: Muzička akademija u Puli, 2016.
[73] KRAJCAR PERCAN, Elda, *Klavirska glazba istarskih skladatelja*, Zagreb: Cantus d.o.o, 2009. [CD 786-2]

Međutim, „jednako je vrijedan“, piše Lada Duraković, „i njezin rad sa studentima te nemjerljiv entuzijazam kojim ih potiče i ohrabruje da stječu iskustva na javnim nastupima na produkcijama i koncertima.“[74]

Kao skladateljica se uspješno okušala u pisanju za razne instrumente i sastave, a skladbe joj se između ostaloga često izvode i na Muzičkoj akademiji u Puli u sklopu obljetnica obilježavanja umjetničkog i pedagoškog rada. Počnimo s djelima za klavir, čije je izvedbene mogućnosti kao pijanistica izuzetno dobro poznavala, gdje se svakako ističe ***Passacaglia*** za klavir iz 1983., koju je 2011. godine prof. Denis Modrušan priredio za harmonikaški orkestar i klavir. Iste godine je i izvedena – skladbu je na klaviru svirala sama autorica uz pratnju Akademskog harmonikaškog orkestra Muzičke akademije u Puli u Istarskom narodnom kazalištu povodom 30 godina rada. Godine 1983. nastale su i ***Dvije meditacije o Istri*** koje su nagrađene na *Međunarodnom susretu harmonikaša* u Puli, o čemu sama piše da joj je bio poticaj za daljnji rad:

„Djela koja sam napisala“, piše Krajcar Percan[75], „rezultat su osobnog izražavanja, a poticaj je nagrađena kompozicija na Susretu harmonikaša, sada već davne 1983. godine *Dvije meditacije o Istri*. Nakon toga djela su nastajala na poticaj tadašnjih učenika (Danijela Horvat, Massimiliana Brajković) i nastavnika (Tatjana Laić, Orhida Antunović) u glazbenoj školi Ivana Matetića Ronjgova za potrebe programa državnih natjecanja.“

Osim toga, tu su ***Tri Jelina sna***, te nešto novije ***Mala suita*** i ***Mala priča***, obje iz 2011. godine, sve za klavir solo. Vrlo često skladbe za klavir izvodi i sama, a nije joj strano ni pisanje za klavir četveroručno – tako je primjerice za kolegice iz pulske glazbene škole skladala ***Kontraste „MD“.***

Skladala je, dakako, i za ostale instrumente. Za harmoniku solo je napisala ***Priču bez riječi*** *(1996.),* a isto tako pisala je i za dvije harmonike (***Miserere nobis***, te ***Tema 90*** iz 1990. godine). Osobito je interesantna i skladba ***Spod Raklja*** za gitaru (2008.) o kojoj će biti riječi u nastavku. Tu je i skladba za dječji zbor ***Baba bere lobodu*** (1990.) koja je tri godine kasnije izašla u zbirci skladbi istarskog zborskog festivala u Poreču *Naš kanat je lip*, a od ostalih skladbi za zborove ističe se ***Ave Maria*** za troglasni ženski zbor (2000.), te ***Lipa mladost moja*** za mješoviti zbor (2011.).

Prilično su značajne i solo pjesme koje je pisala, između ostaloga tri solo pjesme na stihove **Dobriše Cesarića** (Uzdišu vali, pjeni se more; Voćka poslije kiše; Slap), te ***Molitva Jurja Dobrile***, o kojoj će također biti riječi kasnije.

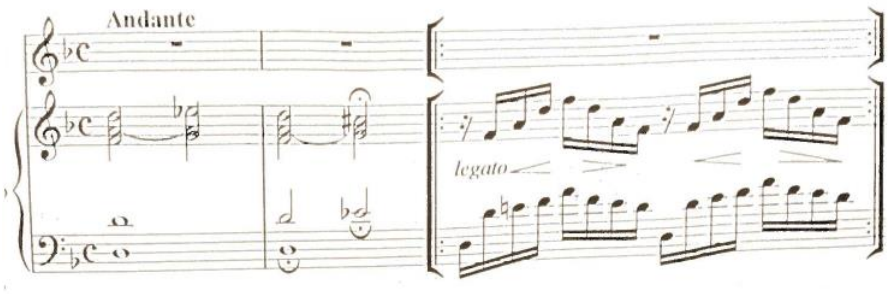
Fakturom često prilično jednostavne, no estetski izrazito privlačne, skladbe Elde Krajcar Percan odišu posebnom, nerijetko meditativnom atmosferom. Njen jedinstven glazbeno-skladateljski jezik moguće je u nekoj mjeri usporediti sa, kako ih prof. Balić naziva u *Glazbenim oblicima i stilovima 20. stoljeća*, skladateljskim „jednostavnostima“ koje su bile popularne krajem 19. i početkom 20. stoljeća, a čiji je glavni predstavnik Erik Satie. Riječ je o tendencijama odvraćanja od složenijih kompozicijsko-tehničkih postupaka i razvijenog tonalitetnog plana u skladanju,[76] uz nastojanje da se na jedan drugačiji način od dotadašnjeg postigne i visoka estetska kvaliteta. Takva nastojanja su kod Krajcar Percan isprepletena i sa značajkama minimalizma (prije svega repetitivnost strukture), a često i s istarskim folklorom.

[74] DURAKOVIĆ, Lada, Biografija Elde Krajcar Percan, op. cit.
[75] Elektronička korespondencija s prof. Eldom Krajcar Percan.
[76] BALIĆ, Vito, *Glazbeni oblici i stilovi 20. stoljeća* (skripta), Split: Umjetnička akademija u Splitu, 2014.

Idealnu ilustraciju skladbi pisanih u ovakvome smjeru mogla bi dati ***Molitva Jurja Dobrile*** za sopran i klavir, koja je napisana povodom dvjestote obljetnice rođenja biskupa Jurja Dobrile i posvećena sopranistici Sofiji Cinguli s Muzičke akademije u Puli.
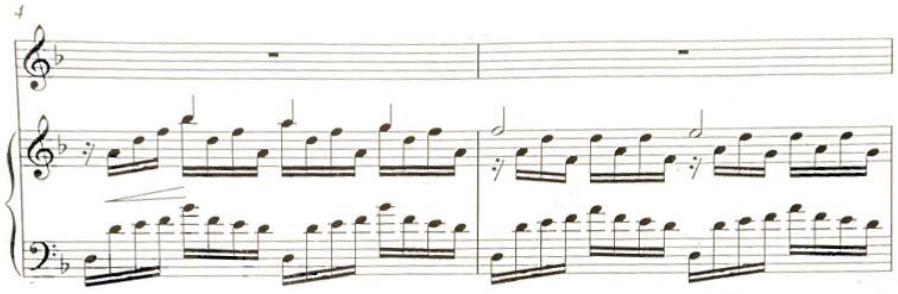
Već u dvotaktnom uvodu skladbe autorica je za stvaranje ugođaja odmah jasno iskoristila i karakteristike istarskog folklora korištenjem paralelnih seksti i korištenjem gornje i donje vođice za ton d (es i cis) u obliku povećane sekste.

Tada započinje glazbena pratnja posvećena klaviru, čija je faktura u suštini jednaka tijekom cijele skladbe (tek će se u kodi neznatno promijeniti). Upravo je klavirska dionica najzaslužnija za stvaranje specifičnog meditativnog ugođaja, a tome pridonosi i šesnaestinski puls koji ostaje konstantan kroz cijelu skladbu.




*Uvodni taktovi „Molitve Jurja Dobrile"*

Radi se o rastvorbama akorda uz korištenje prohodnih tonova: na početku je riječ o toničkom kvintakordu d-mola čija se rastvorba više puta doslovno ponavlja, da bi se kasnije počela malo po malo varirati relativnim melodijskim promjenama, te dodavanjem nove melodije u diskantu:
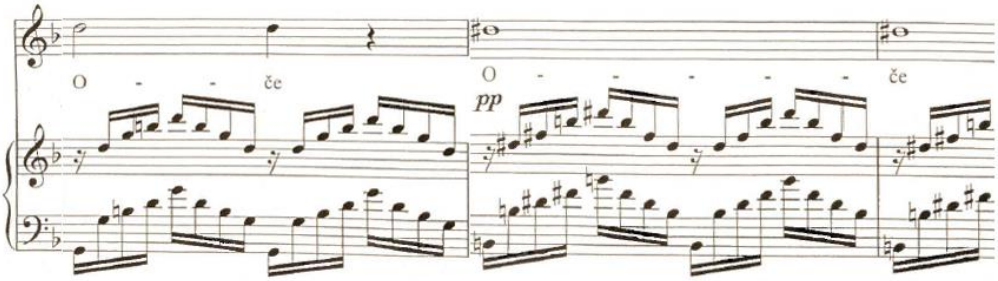


*Dodavanje melodije klavirskoj pratnji*

I početna melodijska linija solo glasa odiše jednostavnošću, a čine ju tonovi toničkog sekstakorda, nakon čega dionica klavira nastavlja s kratkim dvotaktnim međustavkom koji će završiti uhu vrlo zanimljivim akordom modalitetnog prizvuka (koriste se tonovi septakorda molske dominante) na toničkom pedalu koji će poslužiti kao modulacija u novi, B dio.

Iako na trenutak početak toga dijela (t. 12) zazvuči kao tonika F-dura, daljnji harmonijski tijek ukazuje na to da se radi o dominantnom tonalitetu, a-molu. Dionica solo glasa postepeno se svaki takt penje tonovima istarskog pentakorda: a-h-c-d-es. Prva četiri tona su harmonizirana redom VI., V., I. pa prirodnim VII. stupnjem u a-molu (g-h-
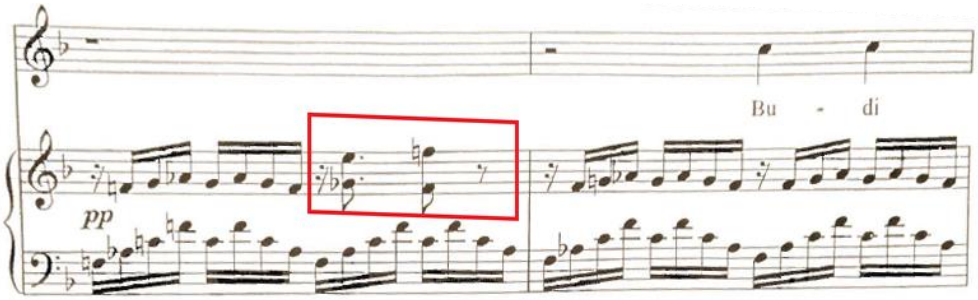
d), a zatim je 'istarski' sniženi peti stupanj (es) enharmonijski shvaćen kao dis i prilično neočekivano harmoniziran akordom h-dis-fis, koji je s prethodnim akordom spojen kromatskom tercnom vezom. Takva veza zvučno podsjeća na romantičku medijantiku, no nauštrb folklornog momenta, s obzirom na to da za harmonizaciju nije korišten folklorni uzor kao kod Brajše ili Ronjgova.




*Kromatska tercna veza prilikom harmonizacije sniženog petog stupnja*

Folklor će, međutim, u idućim taktovima više doći do izražaja, no prije toga ponovno je korišten dvotaktni međustavak s modulativnom namjenom. Dominantni septakord na tonu fis (dominanta H-dur kvintakorda koji mu prethodi) enharmonijski će se shvatiti kao povećani kvintsekstakord na sniženom drugom i voditi u f-mol.

Ovaj novi dio započinje peterotaktnom rečenicom u f-molu gdje njegov prvi i zadnji takt završavaju tipičnim istarskim pomakom (pritom i ritmički sinkopiranim) iz povećane sekste u oktavu, dok pratnja u donjoj dionici nastavlja pulsirati u šesnaestinskom ritmu:
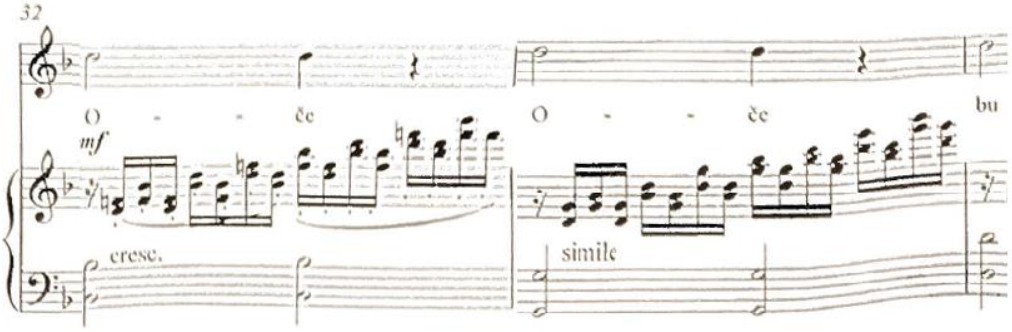



*Istarski motivi ubačeni u melodijsko-harmonijski tijek*

Rečenica je u cijelosti pod toničkim pedalom nad kojim se, osim toničke, koriste harmonije subdominantne i dominantne funkcije (t. 23). Dionica solistice pritom koristi tonove prirodnog f-mola. a po završetku rečenice, svih će se pet taktova doslovno transponirati u g-mol (osim posljednjeg tona melodije, koji drugi put ne završava na toničkoj terci, već na primi).
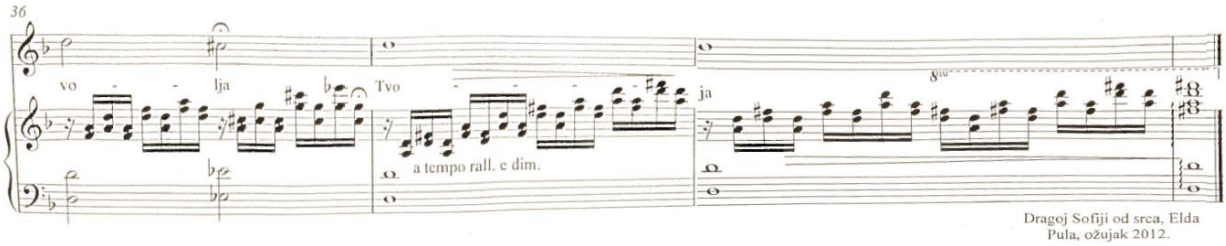
Melodijsko-harmonijski tijek zatim se ponovno pomiče za sekundu više, no ovaj puta umjesto doslovne transpozicije započinje kratki međustavak koji je sredstvo povratka u osnovni tonalitet (i na reprizu) na način da će A-dur kvintakord, na kojeg se došlo tonalitetnim skokom za sekundu više, biti shvaćen kao dominanta. Iduća dva takta koja vode u reprizu su u D-duru (sukladna 4. i 5. taktu s početka skladbe koji su bili u d-molu).

Mutacijom u istoimeni d-mol kreće skraćena repriza od samo četiri takta, nakon koje slijedi koda. Tada u basovskoj dionici klavira staje šesnaestinski puls koji ostaje samo u gornjoj dionici koja izvodi dvohvate koristeći tonove akorda:




*Početak kode*

Koda harmonijski započinje plagalnom sferom (VI. i IV. stupanj u molu), dok se u sljedećim taktovima sve do kraja skladbe izmjenjuju tonička i dominantna funkcija, gdje je dominanta predstavljena alteriranim akordima koji koriste 'istarsku' povećanu sekstu (es-cis). Skladba završava rastvorbama toničkog kvintakorda s pikardijskom tercom.




*Završni taktovi 'Molitve Jurja Dobrile'*

Iz ove analize je, dakle, jasno kako se radi o prilično jednostavno i jasno strukturiranoj skladbi minimalističkih tendencija. Osim harmonijskog i melodijskog plana, to pokazuje jednostavan trodijelni oblik te tekst. Naime, cijela skladba koristi samo četiri riječi – *Oče, budi volja Tvoja*. Upravo ovakvim nastojanjima skladba na svoj, drugačiji način dobiva na estetskoj kvaliteti.

Iako je istarski folklor ovdje samo sporedni element, ubačen kao svojevrsno osvježenje klasičnim harmonijama, *Molitva Jurja Dobrile* je svakako jedno od reprezentativnih djela autoričinog skladateljskog stila.

S druge strane, ugođaj skladbe za gitaru ***Spod Raklja*** prilično se razlikuje od *Molitve*. Naime, prevlast meditativnog i duhovnog aspekta koju je imala *Molitva* ovdje preuzima folklor, a pritom na ugođaj značajno utječe i repetitivna struktura manjih odlomaka. Osim samim znakovima ponavljanja, dijelovi su više puta ponovljeni kroz skladbu, svaki puta gotovo neznatno varirani. Takve karakteristike i ovdje potvrđuju stilsko približavanje autorice jednoj varijanti minimalizma, iako doduše ne tako 'čistog' kao kod Stevea Reicha, Johna Adamsa ili Philipa Glassa.
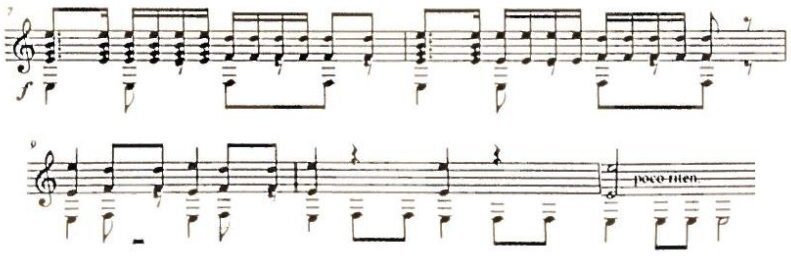
Ova skladba obiluje istarskim folklorom, a pisana je namjenski za renomiranog gitarista **Viktora Vidovića**, kojemu je skladba i posvećena. Vidović ju je snimio i objavio na svojem CD-u *Krasna zemlja* na kojem se nalaze i druga gitaristička djela istarskih skladatelja.

Već u samom uvodu uočljiva je repetitivna struktura elemenata glazbenih oblika gdje se u pravilnim razmacima ponavlja arpeđirani e-mol akord. Radi se o trotaktnoj frazi na toničkom pedalu gdje se osim spomenutog ponavljanja toničke javlja i subdominantna harmonija (2. takt). Fraza završava kadencom *ad libitum* na tonici, tj. ona je prepuštena improvizacijskim sposobnostima izvođača:




*'Spod Raklja' – uvodni taktovi*

Iduća fraza uvoda je varirano ponovljena, s kadencom na toničkoj terci, a tada kreće novi dio (t. 7) koji bi se mogao interpretirati kao još jedna varijacija uvodnih fraza, no zbog karakterističnog ritma i harmonija, te njenog kasnijeg ponavljanja kroz skladbu može se nazvati **prvom temom** koja je građena kao peterotaktna rečenica i koju je prema fakturi moguće podijeliti u dva dijela (2+3):




*Prva tema ('Spod Raklja')*

Tijekom prve teme u basu se alterniraju tonovi tonike i sniženog drugog stupnja, dok se u melodiji izmijenjuju velika seksta s rješenjem u oktavu[77] u sklopu četveroglasnog toničkog kvintakorda.

Odmah zatim, bez ikakvog mosta kreće **druga tema**, građena u potpunosti od novog materijala. Radi se o melodiji u tercama, u E-duru. Iako ovakve 'durske' terce nisu pisane u istarskoj ljestvici, i takve se također koriste u istarsko-primorskom folkloru, a ranije smo vidjeli da ih je upotrebljavao i Albe Vidaković u *Staroslavenskoj misi*.
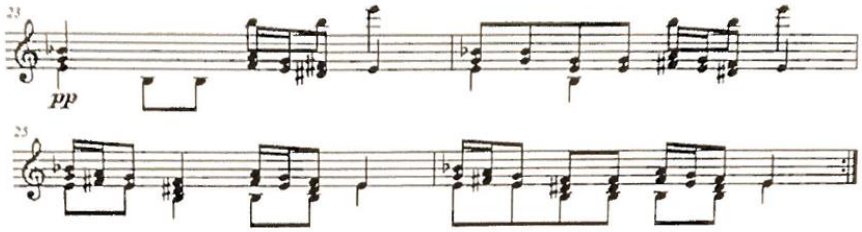
[77] U folkloru je velika seksta s ekvisonim rješenjem jednako česta i tipična za Istru i Primorje kao i povećana seksta, koju skladatelji ipak češće upotrebljavaju zbog karakterističnijeg zvuka.




*Druga tema ('Spod Raklja')*
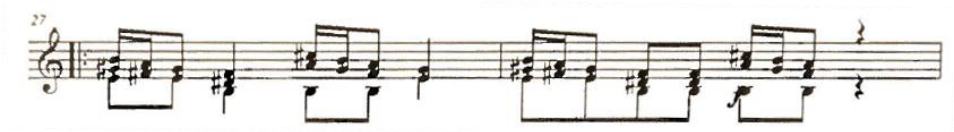
Slijedi ponovno izlaganje prve teme koja je ovaj put varirana u kombinaciji s harmonijama iz uvoda (izmjena tonike i subdominante na toničkom pedalu), a nakon toga se ponavlja i druga tema, ovoga puta s pratnjom u basu. Potom slijedi i doslovno ponavljanje prve teme.

U 23. taktu započinje nov i prilično interesantan dio (moglo bi ga se nazvati i **trećom temom**) gdje se koriste **terce u istarskoj ljestvici** – javljaju se tonovi istarskog pentakorda e-fis-g-a-b, te vođica dis, a melodija je konstantno u tercama prema folklornim uzorima:




*Treća, 'istarska' tema ('Spod Raklja')*

Odmah zatim slijedi mutacija treće teme iz istarskog mola u dur. Ovaj put će kadenca izostati, te će tako nakon dominante napetost ostati u zraku jer slijedi pauza:



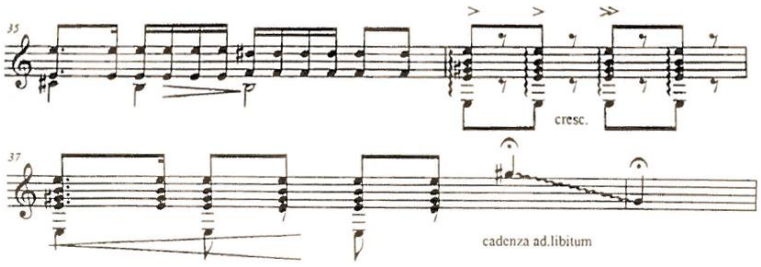

*Mutacija treće teme u durski tonalitet*

Sve do kraja skladbe neće se više donositi novi materijal, već samo varirati već izloženi. Tako će se odmah moći čuti varijacija prve teme gdje se umjesto 'cijelog' toničkog akorda koristi samo oktava, a umjesto velike sekste koristi povećana. Takvim variranjem autorica se još više približila izvornom istarskom zvuku:




*Variranje prve teme*

Korištenje tonike samo kao oktave, bez terce i kvinte, bit će prikladno za mutaciju u dur u kojem će se skladba nastaviti do kraja. Na taj način u 36. taktu započinje varirana **repriza** – ponovno čujemo uvod, mutiran u dur, s kadencom *ad libitum* sada na durskoj terci:




*Varirana repriza*

U ostatku reprize korištene su prva i druga tema jedna za drugom. S obzirom na to da su sada obje u duru, u **kodi** koja slijedi bit će konačno stopljene, tj. kombinirane i korištene istovremeno (druga tema, doduše, u skraćenoj varijanti):




*Stapanje prve i druge teme*

Skladba će završiti ritmom i harmonijama prve teme, a kroz posljednje taktove će se nazrijeti završetak u čemu će pomoći i korištenje polovinskih pauza pred sam kraj:




*Završni taktovi skladbe 'Spod Raklja'*

Iz priložene analize razumljivo je da su i u ovoj skladbi očite minimalističke tendencije, a tome svjedoče i stalne sličnosti materijala (primjerice uvoda i prve teme), brojna ponavljanja i suptilna variranja. Tim više, znakovima ponavljanja obuhvaćene su i brojne glazbene rečenice i fraze. Istarski folklor ovdje je prisutan gotovo u svakom taktu – stalne sekste, terce, frigijski pomaci, te korištenje čistih oktava, dijelom u kadencama, a dijelom i kao predstavnika toničke funkcije gdje izostaje terca, pa čak i kvinta. U skladbi *Spod Raklja* je tako Krajcar Percan na sebi svojstven način uspjela ostvariti jednu fuziju minimalističkog pristupa skladanju s istarskim folklorom.

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli je Eldi Krajcar Percan 20. travnja 2016. na Danu Sveučilišta predalo priznanje za dugogodišnju uspješnu glazbenu karijeru. Od 1. veljače 2018. izabrana je u zvanje umjetničkog savjetnika.

# Branko Okmaca (1963.)

Jedan od istarskih skladatelja relativno mlađe generacije je i **Branko Okmaca**, rođen u Puli 7. listopada 1963. godine. Okmaca već godinama djeluje u Puli, te se vrlo aktivno bavi kompozicijom i dirigiranjem (trenutni je dirigent Puhačkog orkestra grada Pule). Stalno je zaposlen na Muzičkoj akademiji u Puli gdje predaje na odsjeku glazbene pedagogije kao nastavnik solfeggia.



*Branko Okmaca, dirigent*
*Puhačkog orkestra grada Pule*

Osnovnu i srednju glazbenu školu završio je u rodnom gradu, a diplomirao je **glazbenu teoriju** na Muzičkoj akademiji u Zagrebu (1989.), pohađajući kolegij kompozicije kod prof. Stanka Horvata, a dirigiranje kod prof. Vladimira Kranjčevića.

Za vrijeme studija ističe se njegov interes za **zborsko muziciranje**. Tako se, osim u pjevački zbor Akademije, uključuje i u mješoviti zbor *Ivan Goran Kovačić*, u kojem povremeno i korepetira. Tako nadopunjava svoje znanje iz zborskog pjevanja i dirigiranja. I nakon završetka studija zborovi ostaju njegova preokupacije – ne samo što dirigira i vodi razne zborove, već i određeni dio njegovog skladateljskog opusa čine upravo zborovi.

Već kao student predaje klavir, solfeggio i korepeticiju na Školi za balet, ples i ritmiku u Zagrebu. Nakon završenog studija zapošljava se kao **profesor teorijskih glazbenih predmeta** na glazbenoj školi Ivana Matetića Ronjgova u Puli na kojoj predaje različite predmete – solfeggio, harmoniju, polifoniju, dirigiranje, poznavanje glazbala itd., a na istoj školi vodi i istoimeni **djevojački pjevački zbor**.

Sa spomenutim zborom sudjeluje na *Danima duhovne glazbe* u Splitu, na susretu pjevačkih zborova *Naš kanat je lip* u Poreču, *Matetićevim danima* u Rijeci i mnogim drugim manifestacijama, uključujući nastupe u inozemstvu (Njemačka, Italija).

Od 1992. do 1995. dirigent je prvog istarskog mješovitog pjevačkog zbora ***Matko Brajša Rašan*** s kojim također ostvaruje velik broj nastupa u zemlji i u inozemstvu (Nizozemska, Ukrajina, Italija). Osim toga, od 1995. do 1997. dirigent je **orkestra Istarskog narodnog kazališta** u Puli, a usto je i aktualni dirigent **Puhačkog orkestra** grada Pule (vidi sliku). Od 2002. do 2008. godine djeluje kao orguljaš i zborovođa Katedralnog mješovitog pjevačkog zbora ***Laudate Dominum*** u Puli.

Nekoliko godina bio je član stručnog povjerenstva susreta pjevačkih zborova ***Naš kanat je lip*** u Poreču, a isto tako bio je i član prosudbenog suda na natječajima za nove skladbe u sklopu iste manifestacije. Osim toga godinama je bio i član programskog odbora susreta dječjih pjevačkih zborova ***Mali kanat*** u Pazinu, međunarodnog natječaja zborova u Rovinju ***Chorus Inside***, te na festivalu duhovne zborske glazbe ***Cro Patria*** u Splitu 2018. kao član žirija za ocjenu i odabir novih skladbi.

Izuzetno je plodan kao **skladatelj**, te piše djela za solo instrumente, komorna i orkestralna, te zborove. Djela mu se izvode diljem Hrvatske, a i šire (Ljubljana, Trst, Moskva, Reykjavik…). Redovni je član hrvatskog društva skladatelja. Izdvojit ću njegova najznačajnija djela:

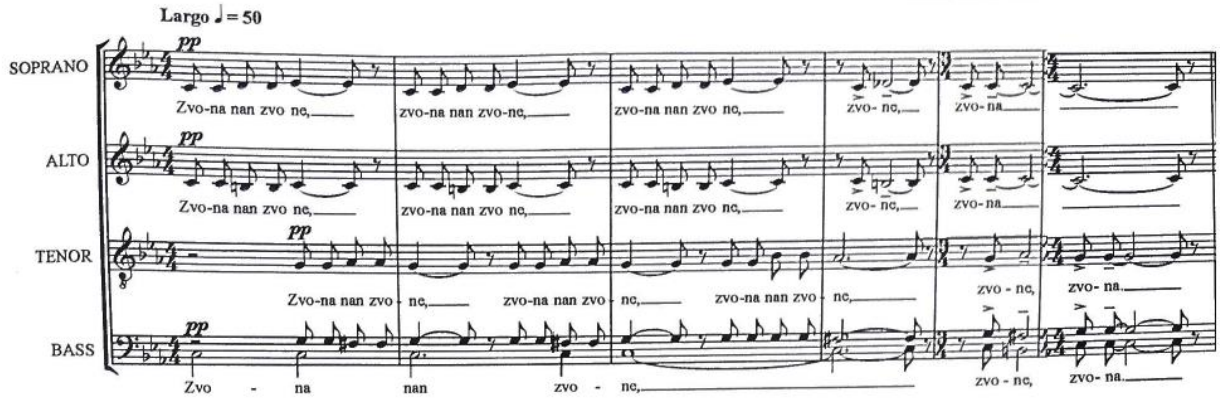
- ***Suonar*** za violinu solo (1998.), kojom postiže prvi značajniji međunarodni uspjeh
- ***Impromptu*** za klavir (2003.), zadana skladba za 3. EPTA-ino natjecanje u Osijeku
- ***Inventio*** za simfonijski orkestar (2007.) praizvedena u Reykjaviku
- ***Tanac II*** (2001.) za puhački orkestar, skladana za susret puh. orkestara u Novom Vinodolskom
- ***Sonata za dvije gitare*** (2009.), za koju je dobio **nagradu Porin**, a koju su snimili istaknuti gitaristi Ana i Viktor Vidović za Aquarius records
- ***Sonata za kontrafagot i klavir*** (2014.) praizvedena u Trstu

Osim toga, nagrađivane su mu i brojne skladbe – zborske skladbe na manifestaciji ***Naš kanat je lip*** u Poreču (*Tri venca*, *Boru moj zeleni*, *Letuća beseda*, *Uspavanka*, *Pastirica*, *Slika*), na festivalu duhovnih zborskih skladbi ***Cro Patria*** u Splitu (*Bože koj' sjaj svoj daješ zvijezdama, Hvalospjev svetome Dujmu, Jesu redemptor, Svetoj Ceciliji, Nek bude svjetlo, Jutarnja molitva*) na kojem je dobio i Jubilarnu Povelju povodm 20. godišnjice festivala, te na natječaju **Ministarstva kulture** (*Ecce quam bonum* i *Laudate Dominum* za zborove i opera *Epulon kralj* 2015.). Godine 1996. odlikovan je Redom Danice Hrvatske s likom Marka Marulića za doprinos u kulturi.

Njegova skladba *Inventio* za simfonijski orkestar dobila je nagradu **koncertne dvorane Vatroslava Lisinskog** 2006., a na natječaju **Hrvatskog sabora kulture** za puhačke orkestre dobiva nagrade za skladbe *Olimfos* (1999.), *Tanac II* (2001.) i *Mala zavičajna uvertira* (2012.). Osim toga dobitnik je i posebne nagrade za *Sonatinu za klarinet i klavir* praizvedenu na ciklusu mladih glazbenika mo. Vinko Lesić (2016./2017.)

Kako je već spomenuto, Okmaca se svakako ističe kao zborski skladatelj, a izuzetno je zanimljiva njegova skladba ***Zvona*** za mješoviti zbor, nastala još u ranijem razdoblju njegova stvaralaštva (1995.). Riječ je o harmonijski jednostavnoj, ali izrazito kreativnoj skladbi čija je mistična atmosfera u potpunosti obojana istarskim folklornim elementima.

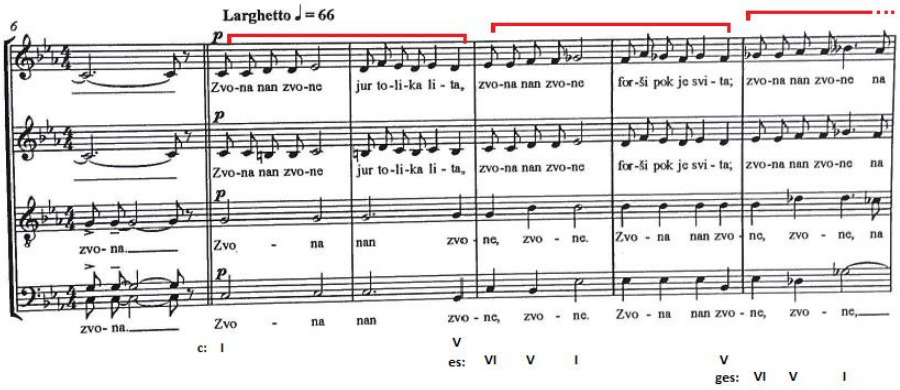
Skladba započinje uvodom u tempu *Largo* tonom tonike udvojenim u oktavi iz kojeg se zatim šire male terce kao predstavnice istarskog folklora. Paralelne terce najprije izvodi ženski dio zbora, a zatim se motiv imitira u intervalima oktave i smanjene decime u muškom dijelu zbora. Imitacije se nastavljaju sve do kadence u četvrtom taktu, koja bi se s zbog dominantne funkcije koju ima mogla nazvati polovičnom, a radi se o specifičnom akordu koji zvuči kao klaster (fis-as-h-des) na toničkom pedalu. U principu je riječ o dvije smanjene terce koje služe kao istovremene gornje i donje vođice za primu i kvintu toničkog kvintakorda u koji će se riješiti:




*Uvod Okmacinih 'Zvona'*

Kadenca je proširena s još dva takta (t. 5-6) u kojima muški zbor još jednom donosi izmjenu toničke i dominantne funkcije, od kojih je ova druga predstavljena alteriranim akordom h-fis-as, a sastoji se od vođice i smanjene terce koja vodi u toničku kvintu.

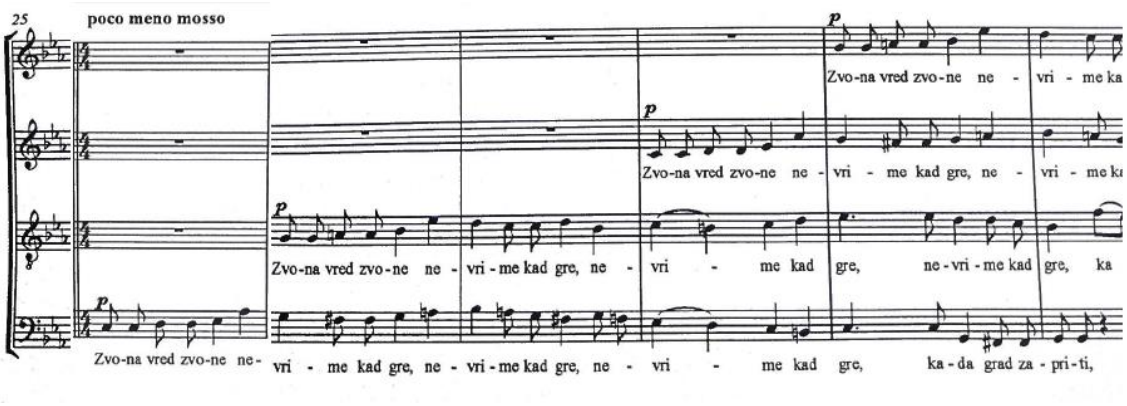
Odmah zatim tempo se ubrzava u *Larghetto* i započinje glavna tema skladbe temeljena na motivu iz uvoda. Građena je na principu sekvenciranja dvotaktne fraze koja se dvaput transponira 'na istarski način' za malu tercu uzlazno (iz c-mola u es-mol pa u ges-mol; vidi sliku), s time da se posljednji put proširuje s još dva takta. Melodijskim tonovima koje autor koristi stvara se oktatonski istarski niz kojeg je, sjetimo se, još i Ronjgov 'stvorio' spajanjem molskih trikorda sinafom. Korištena je i Matetićeva harmonizacija istarske ljestvice (vidi 9. i 11. takt). Nakon kadence dodaje se i jedan takt 'međustavka' recitativnog stila građenog na akordima proširene mješovite kadence (I-VI-IV-V-I), dakako u dominantnom akordu je zbog smanjene terce korištena snižena kvinta.




*Tema Okmacinih 'Zvona'*

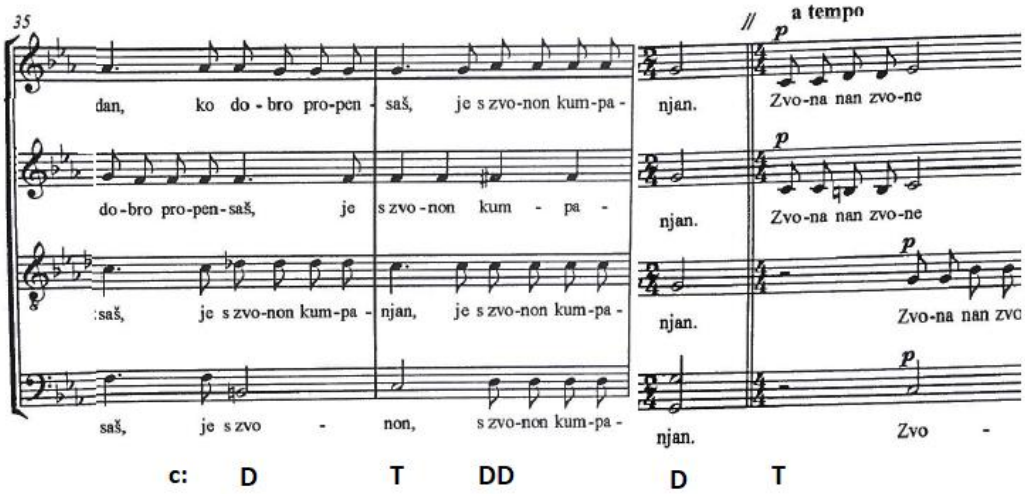
Osmerotaktna rečenica će se ponoviti, skraćena za jedan takt i varirana. Završit će polovičnom kadencom na povećanom terckvartakordu as-c-d-fis (zapisanog kao ges), dominantne funkcije u g-molu u koji će nakratko modulirati (uklon). Slijedi još jedan recitativni dio u kojem sad *parlando* ima čitavi zbor. Kadenca je na dominanti c-mola, a zatim kreće **fugato dio** od čak tri dijela s tri različite teme.

Za prvu temu fugata (*Zvona vred zvone*) korišten je motiv iz glavne teme, produljen i prilagođen za polifonu strukturu koja će uslijediti. Započinje ju basovska dionica (*dux*), nakon čega slijede imitacije prema pravilima fuge – *comes* na dominanti, jednotaktni međustavak, te zatim ponovno *dux* i *comes* u ženskom dijelu zbora.




*Prva tema fugato dijela ('Zvona')*

Drugu temu (*I s črnima se oblaki bore*) donosi bas, sada dok preostali glasovi još pjevaju prvu (princip koji se koristio još u renesansnim motetima). Prva imitacija bit će u altu za oktavu, zatim u tenoru za kvartu, te konačno u sopranu za sekundu. I treća tema (*Cili nas život*) počinje u basu, ovaj put nakon kadence svih glasova na tonici, a slijede imitacije za sekundu, kvartu i oktavu; u tenoru, altu, pa sopranu. Fugato dio završit će na dominanti c-mola koja će biti predstavljena samo oktavom, jer joj prethodi dominantina dominanta 'istarskog tipa', predstavljena malim durskim septakordom sa sniženom kvintom:
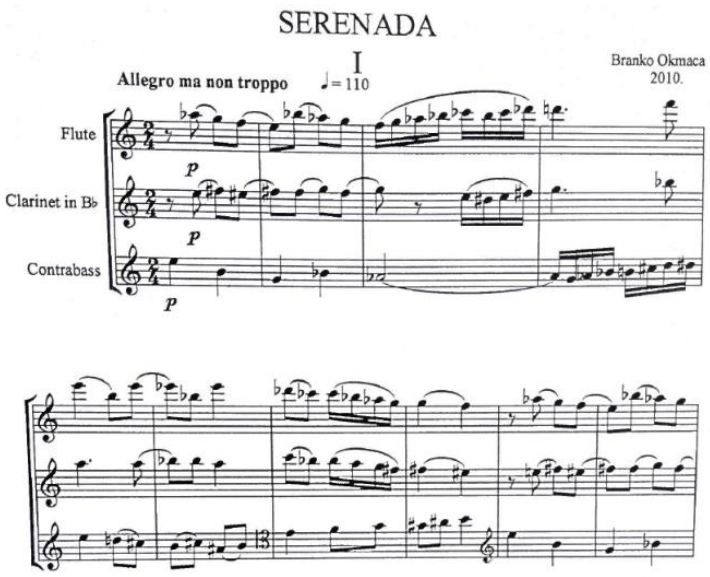



*Kraj fugata i povratak na reprizu ('Zvona')*

Na taj način dolazi se do reprize, gdje se ponavlja tema (varirana verzija iz druge fraze, sukladna taktovima 16-22), ponovno neznatno varirana s obzirom na drugačiji tekst. Prije završne kode slijedi ponovno takt bez mjere u recitativnom stilu (*Zvono nas tiši da sve će biti dobro, da niš ne gre u vitar*) kojim se smiruje tempo jer nakon njega

slijedi povratak na uvodne taktove, vraćajući se na tempo primo (*Largo*). Uvod je doslovno ponovljen, ovdje dakako završnog karaktera, uz decrescendo i polako iščezavanje.

Okmaca je ovom skladbom pokazao izuzetno dobro poznavanje mogućnosti jednog zbora. Dionice su vrlo pjevne i dostupne za izvedbu čak i neprofesionalnim zborovima. Istarska tradicija u skladbu je suptilno unesena, a zrači kroz gotovo svaki takt paralelnim tercama u melodiji i smanjenim tercama u specifičnim istarskim kadencama. Postupke proširuje i na neke druge načine, primjerice spomenutom dvostrukom smanjenom tercom i rješenjem u primu, odnosno kvintu toničkog kvintakorda korištenom kao klaster u 4. taktu. Kroz jednostavnu formu u koju je ubačen i fugato dio uz pomoć miješanja klasičnih harmonija s istarskim folklorom postignuta je zavidna estetska razina.

Okmacina sklonost **polifoniji**, koja se u *Zvonima* očitovala kroz korištenje fugata, u njegovim novijim skladbama generalno postaje jedno od bitnijih obilježja. Vidljivo je to i u ***Serenadi*** iz 2010. godine, skladanoj za flautu, klarinet in B i kontrabas u pet stavaka. Sam je skladatelj naziva neoklasicističkom[78], a to se poglavito odnosi na tipične klasične forme korištene u sonati (sonatni oblik, složena trodijelna pjesma, rondo itd.). Zvukovno je prilično suvremena, što skladatelj najviše ostvaruje kompleksnom polifonijom koju koristi služeći se tonovima istarskog oktatonskog modusa. Tonalitetni centar se uglavnom osjeća tek kod kadenci kroz koje se najviše i prepoznaje folklorni uzor (rješenja sekste u oktavu ili terce u primu). Za ilustraciju prilažem početne taktove prve teme prvog stavka *Serenade* koji je pisan u sonatnom obliku:




[78] Usmena korespondencija s prof. Okmacom.

## Bruno Krajcar (1972.)

Najmlađi skladatelj čije ću skladbe obraditi u ovom radu je **Bruno Krajcar** – poznati pulski skladatelj, kantautor, pijanist, tekstopisac, producent, te radijski voditelj i urednik.



*Bruno Krajcar*

Rođen je u Puli 1972. godine; u glazbenoj školi Ivana Matetića Ronjgova Pula završio je osnovno i srednje glazbeno obrazovanje – instrumentalni i teorijski odjel, a na istoj će ustanovi kasnije djelovati i kao profesor klavira (1995.-1998.).

Visokoškolski studij nastavlja na **Akademiji za glasbo u Ljubljani**, gdje je diplomirao kao orguljaš 1995. godine. Nije, međutim, ostao samo u okvirima klasične glazbe, a svoj glazbeni izričaj danas najviše temelji na blues, gospel i jazz uzorima u koje ugrađuje **tradiciju Istre**, bilo u vidu izvornog teksta, tradicionalnih instrumenata ili istarske ljestvice.

Svira više instrumenata, te sklada od svoje desete godine. Već u ranoj mladosti svira kao barski pijanist i potpisuje svoj prvi profesionalni izvođački ugovor, pritom surađujući s brojnim pjevačima i bendovima kao skladatelj, aranžer, tekstopisac ili instrumentalist.

Autor je oko 400 skladbi koje je pisao u raznim žanrovima – pisao je sakralne, popularne pjesme, šansone, pjesme za djecu, kazalište, te za zborove i klape. Nastupa na brojnim festivalima i koncertima u zemlji i inozemstvu (Europa i SAD). Nadalje, bio je predsjednik Hrvatske glazbene unije Istarske županije od 2009. do 2017. te direktor Malog Histria Festivala u pulskoj Areni 2009.

Osobito je vrijedno njegovo djelovanje kojim širi svijest o istarskoj tradiciji i održava živim folklor toga podneblja. Tako primjerice djeluje kao idejni začetnik i umjetnički ravnatelj raznih kulturnih smotri i događaja diljem Istre i šire, a osim toga je i dugogodišnji član žirija i odbora ***Smotre narodne glazbe i plesa Istre***. Na terenu istražuje, producira i snima stare narodne napjeve kako bi za buduće generacije sačuvao velik broj istarskih narodnih pjesama, a osobito se ističe njegovo snimanje i objavljivanje Starohrvatske mise s Punta na otoku Krku.

Za **tradiciju istarske narodne glazbe** zanimao se od rane mladosti, a osim njenim proučavanjem bavi se i valorizacijom putem vlastitih skladbi za što je višestruko nagrađivan, a navest ću samo neke:

- nagrada *Status* **Hrvatske glazbene unije** (2004.)
- nagrada **Hrvatskog društva skladatelja** *Milivoj Koerbler* (2007.)
- nagrada ***Ustanove Ivan Matetić Ronjgov*** za korištenje istarsko-primorskoga melosa
- nagrada ***Beseda*** Novog lista za najbolju folklornu skladbu
- za nagradu ***Porin*** je triput bio nominiran, a 2008. ju i dobiva za etno-album *Mate Balota* gdje je uglazbio Balotinu zbirku pjesama *Mladi kamen*
- ***Istriana*** za najglazbenika Istarske županije (2009.) i sl.

Stalni je crkveni orguljaš pulskog samostana sv. Franje, a okuplja i svoj prateći glazbeni sastav s kojim već dugi niz godina aktivno koncertno djeluje i s kojima je predstavljao hrvatsku na ***25. International folk festivalu*** Europske radijske unije (EBU). Aktivan je i na brojnim humanitarnim koncertima i akcijama.

Kao skladatelj vokalne glazbe sudjeluje i na smotrama zborova u Poreču (*Naš kanat je lip*), u Rijeci (*Matetićevi dani*), a nagrađen je i na tradicionalnom **najstarijem istarskom festivalu klapa** u Buzetu. Autorski surađuje s brojnim eminentnim domaćim i inozemnim glazbenicima kao što su Oliver Dragojević, Josipa Lisac, Radojka Šverko, Vlatko Stefanovski, Ana i Viktor Vidović, Stjepan Hauser, Tamara Obrovac, Marija Kuhar Šoša itd.

Krajcar je do sada kao kantautor objavio brojne albume: *Živimo ljubav* (1992.), *Šperanca* (1996.), *Istra* (2004.), *Blagoslov* (2006.), *Mate Balota* (2008.) za kojeg je godinu kasnije dobio diskografsku nagradu **Porin za najbolji etno album**, *Istrael* (2011.), *Oči srca* i *Live in Pula* (2012.), te *Istraditional* (2015.), a snima i glazbene videospotove. Već dugi niz godina radi i kao glazbeni urednik, radijski voditelj i novinar **Radio Pule**, a isto tako i kao producent, etnomuzikolog, studijski glazbenik i multiinstrumentalist.

Daniel Načinović za Krajcara je izjavio kako „sklada unoseći eksperimentalne oblike suvremene kompozicije nastojeći domaćem izvornom koloritu pridodati suvremene svjetske glazbene trendove. Svoj je prepoznatljiv stil izgradio nadovezujući se na bogatu istarsku glazbenu baštinu od Brajše, Ronjgova, Zlatića, Prašelja, Milottija i dr.".

Zanimljive su i riječi Pere Gotovca kojima se obraća Krajcaru u jednom e-pismu nakon preslušavanja njegovog albuma *Istraditional* u kojem opisuje njegovu specifičnost*:* „Tvoja zamisao da fragmentom, zapravo citatom svake pojedina narodne pjesme iz istarskog okruženja, koji se kao 'sirovi' slušni materijal eksponira na početku svakoga 'broja', pa je time i vrijedan dokument, zapravo je *inicijalni impuls*. Kao svojevrsni *cantus firmus* služi kao (...) element iznenađenja."

„Nakon te kratke slušne ekspozicije što je donesena u poznatoj netemperiranoj maniri, slijedi tvoja autorska invencija kao skladatelja i aranžera (ne u standardnom smislu riječi!) koja koristi razne skladateljske postupke te vodi do razgranate cjeline, što je i po ideji i organizacijsko-tehnički, ali i estetski, glazbeni uradak koji se sluša s uzbuđenjem."[79]

Iako je znatno aktivniji u etno, jazz i popularnoj glazbi, zbog prirode ovog rada u nastavku ću se posvetiti njegovim uspješnim pothvatima u klasičnoj glazbi. U tom se području svakako izdvajaju određene skladbe koje su u publici odlično prihvaćene, te se pritom i prilično često izvode:

- ***Istarski preludij*** za solo klavir
- ***Istarska rapsodija*** za klarinet i klavir
- ***Daleki dom*** za solo glas i klavir
- ***Kako i šćapun*** za mješoviti zbor
- ***Špegalj*** za mješoviti zbor
- ***Balun*** za solo gitaru

Kao reprezentativan primjer Krajcarovog stvaralaštva izabrao sam ***Istarski preludij*** za solo klavir koji je vrlo
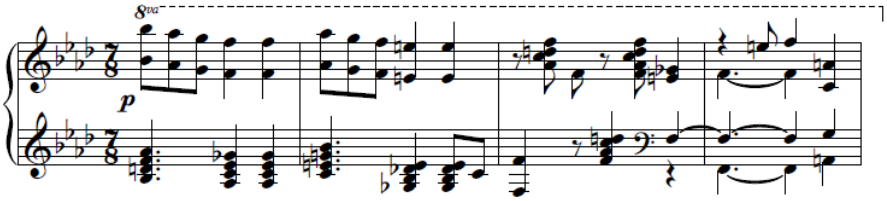
[79] Elektroničke korespondencije s Brunom Krajcarom.

kreativna i zanimljiva sinteza jazza i istarskog folklora, a nastao je u siječnju 1990. Za ovu je skladbu sam Krajcar napisao: „*Istarski preludij* je skladba nastala u mojim srednjoškolskim danima kada sam oduševljen jazzom i istarskom ljestvicom želio stvoriti nešto jedinstveno i prepoznatljivo u glazbenom svijetu. Uz ritmičan dio preludija inspiriran makedonskim složenim ritmom koji dočarava Istru sa svim njezinim slojevitostima i bogatstvima u različitosti, kroz srednji lirski dio želio sam naglasiti ljubav prema našim precima koji su nam kroz mnoga stoljeća prenijeli duhovne, kulturne i materijalne vrijednosti.“[80]

Ova, kako kaže skladatelj, vrlo ritmična skladba je u Allegro tempu i sedam-osminskoj mjeri, formalno vrlo jasno simetrično građena (A-B-C-B-A). Od toga su A i B dio građeni nizanjem četverotaktnih glazbenih rečenica, a u C dijelu su temeljni element gradnje dvotaktne fraze. S obzirom na to da je C dio osjetno drugačijeg karaktera i boje i nalazi se u samoj sredini skladbe, a A i B dio su srodniji, moglo bi se reći i da se radi o trodijelnoj pjesmi (A B A).

Miješanje folklora s jazzom prisutno je od samog početka i ne prestaje ni u kojem trenutku. Skladba započinje u f-molu, a melodija koristi prvi tetrakord f-mola i vođicu „e“, te kadencira pomakom smanjene terce (gdje se koristi i sniženi drugi stupanj ges) u finalis (toniku) unisono. U pratnji će za to vrijeme biti prisutni dominantni septakordi na raznim stupnjevima čije je funkcije možda i nepotrebno određivati jer im je primarna namjena zvučno bojanje.
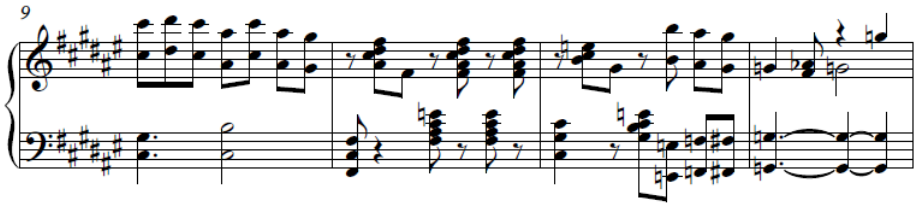
Vođica je jasno harmonizirana povećanim kvintsekstakordom na sniženom drugom stupnju, koji je riješen u tonički kvintakord s dodanom velikom sekstom (t. 3), a zatim slijedi još jedna potvrda 'istarske' kadence. Zanimljivo je da nakon kadence slijedi još jedna potvrda gdje se u diskantu javlja velika septima koja se rješava u oktavu što daje vrlo folklorni prizvuk. Ista rečenica će se ponoviti oktavu niže. Te dvije rečenice zajedno čine **A dio** koja je ujedno i glavna tema preludija.




*Glavna tema 'Istarskog preludija'*
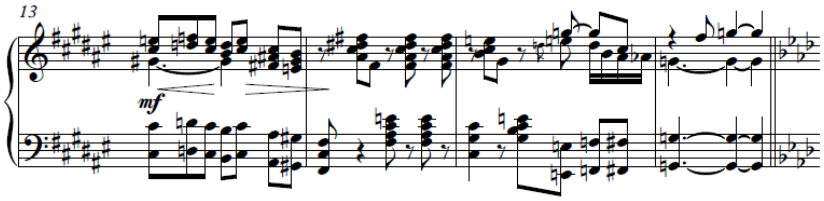
Novom rečenicom i započinje B dio počinje tonalitetnim skokom u Fis-dur i to na dominanti (t. 9) koja se također rješava u tonički kvintakord s dodanom sekstom što daje jazz prizvuk, a zatim se suptilno pomoću kromatskih oktava u protupomaku (t. 11) dolazi do tonaliteta 'in G', za malu sekundu više, gdje i kadencira. I ovdje je prisutna melodijska kadenca iz smanjene terce u unisono, te skok za oktavu u diskantu:

[80] Ibid.




*B dio ('Istarski preludij')*
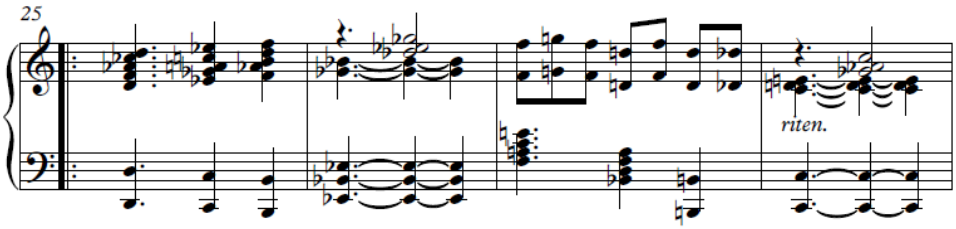
U nastavku se ista rečenica varira. Ovoga puta šesti stupanj koji se koristi u melodiji je snižen, a paralelne male terce u sopranu dodatno će doprinijeti istarskom prizvuku. Osim toga, završna kadenca dobit će i kratki šesnaestinski kontrapunkt u srednjem glasu:




*Varirano ponavljanje rečenice iz B dijela*

Te će se dvije rečenice u B dijelu doslovno transponirati u tonalitet za veliku sekundu više (As-dur; t. 17-24) što znači i da će kadence biti na finalisu 'A'.

Slijedi središnji dio, građen od novog materijala, u novom tonalitetu (es-molu), drugačijeg i lirskog karaktera koji mu daju suptilne jazz harmonije građene od paralelnih smanjenih septakorda nad basovskim oktavama koje kadenciraju u toniku s dodanom malom septimom (mali molski septakord na prvom stupnju). Kako je već spomenuto, ovdje su glavni oblikovni element dvotakti: idući će dvotakt posuditi motiv iz A dijela (t. 27 koji je srodan t. 9 i sličnima) koji će imati modulativnu ulogu i kadencirati polovično – dominantnim kvintakordom u f-molu s dodanom nonom i disalteracijom kvinte (enharmonijski zapisano kao ges i as umjesto ges i gis radi preglednosti:
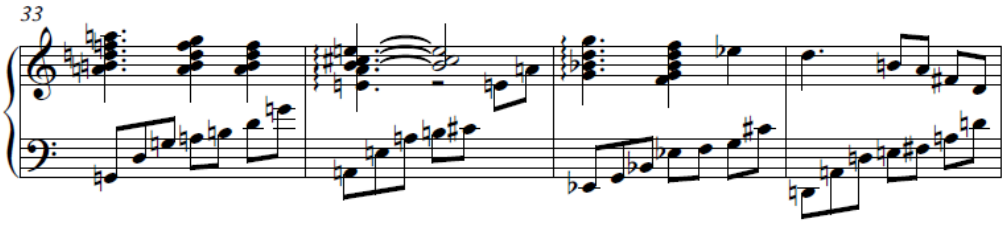



*Središnji (C) dio s početkom u es-molu, modulacijom i polovičnom kadencom u f-molu*

U nastavku ovog dijela zadržat će se stalna faktura: pasaže u donjoj dionici (razloženi akordi uz prohode), kantilena u gornjoj dionici, te mijenjanje harmonija svaki takt. Kao što nam je najavila i prethodna rečenica, bit će tonalitetno prilično nestabilan. Naime, gotovo će se svaka dva takta moći smatrati uklonom u neki tonalitet.
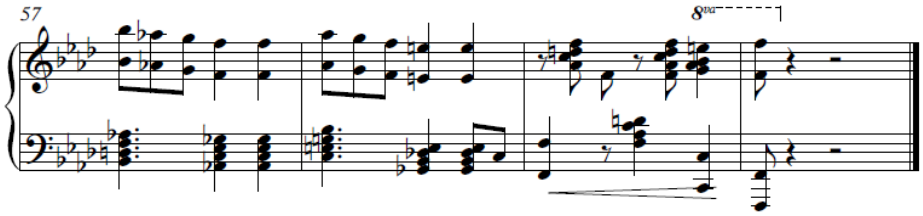
Osim na upravo spomenutoj rečenici, to je vidljivo, primjerice, već na prva dva akorda u nastavku, gdje tonika f-mola, iako molska, ima dominantnu funkciju, te vodi u B-dur. Zatim se već u idućem taktu kromatskom tercnom vezom spaja s G-dur kvintakordom (uz dodanu septimu i nonu radi jazz prizvuka), koji je pak shvaćen kao frigijski kvintakord u Fis-duru itd.

Moglo bi se zaključiti da su ovdje harmonije bile vođene melodijom, i zbog toga se, iako su modulacije i ukloni neprestani, ne stvara dojam tonalitetne nestabilnosti. Akordi su pritom i redovno obojani dodanim tonovima (velika seksta ili nona dodaju se durskim kvintakordima, mala septima molskim kvintakordima i slično).




*Faktura kroz cijeli C dio ostaje nepromijenjena*

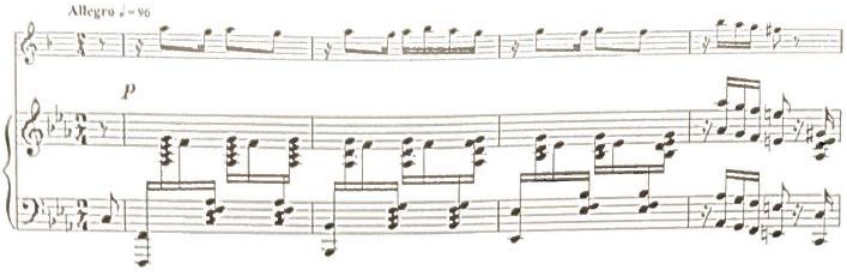
Ova osmerotaktna rečenica (t. 29-36) građena od dvotakta doslovno će se transponirati za tercu više i kadencirati na finalisu „fis“, što će omogućiti nastavak skladbe u Fis-duru. Slijedi skraćeni i neznatno varirani B dio (t. 45-52), a nakon njega slijedi glavna tema (A dio) koja će se jednom doslovno ponoviti, a zatim još jednom oktavu niže kada će biti u funkciji kode i imati efektan završetak autentičnom kadencom.




*Završetak skladbe glavnom temom (koda)*
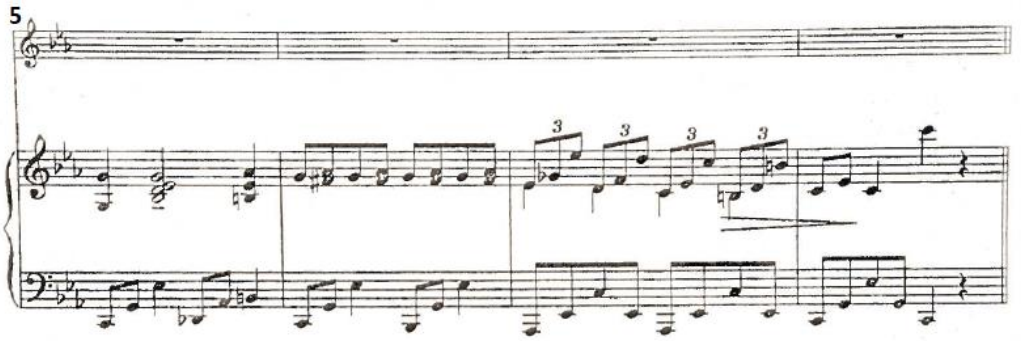
Iz ove kratke analize može se zaključiti da se radi o kratkom komadu, ujedno i izuzetno efektnom i atraktivnom djelu koje je pritom u formalno-harmonijskom smislu vrlo zaokruženo, a u tehničko-interpretativnom smislu i vrlo spretno pisano za klavir. Skladba je prepuna prilično kompleksnih jazz harmonija, a osim toga, u tonalitetnom planu je poprilično raznolika, no izuzetno logično pisana. Te činjenice osobito iznenađuju kad se u obzir uzme da je ovu skladbu Krajcar napisao sa samo 18 godina.

Po mnogim elementima vrlo slična *Istarskom preludiju* je i ***Istarska rapsodija*** za klarinet i klavir, a nastala je iste godine: i ovdje prevladava ritmičnost, te se radi o sintezi jazza i istarskog folklora. Iako je mjera ovdje jednostavna (dvočetvrtinska), naglascima je podijeljena na tri grupe šesnaestinki (3+3+2). Kao i u preludiju, akordima su dodani tonovi (septime, none, sekste) koji im obogaćuju boju. Bliska im je također i četverotaktna građa i trodijelni oblik. Rapsodija je pritom nešto duža i kompleksnija. Kadenca je i ovdje istarskog stila – završetak melodije je silaznim pomakom na vođicu koja postaje nota finalis:
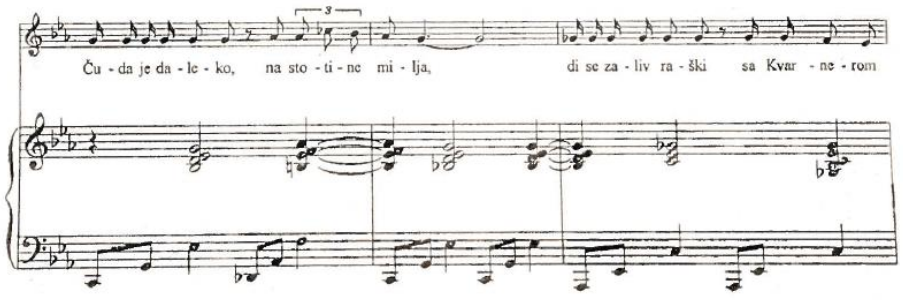



*Tema 'Istarske rapsodije' za klarinet i klavir*

Svakako, ima i skladbi koje su karakterno potpuno drugačije, kao što je ***Daleki dom*** za solo glas i klavir (s albuma *Mate Balota* nagrađenim Porinom; izvele su je Marija Kuhar Šoša i Elda Krajcar Percan) napisana 2008. Ovdje umjesto vrckavog, ritmičkog karaktera prevladava misteriozna i dramatska atmosfera koja je postignuta sporim tempom i razloženim akordima subdominantne i toničke funkcije u basu; istarska smanjena terca s unisonim rješenjem ovdje je prilično inovativno korištena na način da stvara val napetosti (t. 2), a male terce kao predstavnici istarskog tonskog niza javit će se u više navrata, primjerice u sedmom taktu:




*Male terce kao gradivni element klavirske pratnje (t. 7-8)*
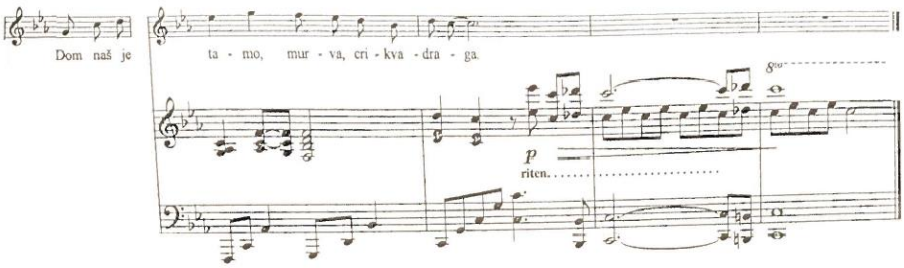
Melodija je također građena korištenjem istarskog tonskog niza (g-as-b-ces), a harmonizacija je u c-molu, gdje se koriste toničke funkcije, frigijski kvintakord i kvintakord VI. stupanj, što značajno boja atmosferu jednom tamnom, tajanstvenom notom, tim više što su i ovdje akordi obogaćeni dodanim tonovima pod utjecajem jazza:




*Glavna melodija na istarskoj ljestvici, te njena harmonizacija u c-molu*

Melodija u refrenu („Dom naš je tamo…“) je izuzetno pjevna, duboka i emotivna, te modalitetnog karaktera

(pisana u prirodnom c-molu) koji se savršeno uklapa u ovakvu atmosferu. Za kraj ću još spomenuti i kodu gdje se nakon posljednji put ponovljene prve fraze refrena ponovno nazire istarski melos u vidu sniženog drugog drugog stupnja koji čini smanjenu tercu s vođicom u basu, te uzastopnim ponavljanjem male terce c-es, pomalo hipnotičkog utjecaja:




*Koda skladbe „Daleki dom" za solo glas i klavir*

Krajcar, dakle, u svojim skladbama uspijeva na različite, a pritom posebne i unikatne načine ostvariti sintezu narodne glazbe i tradicije s modernim jazz prizvukom koji svojim bogatim harmonijama s dodanim tonovima uvelike poboljšava estetski doživljaj slušatelja. Osim u klasičnoj glazbi, iznimno je cijenjen diljem Istre, Hrvatske i šire prvenstveno kao kantautor i skladatelj popularne i jazz glazbe s primjesom folka.

Zato ću završiti ovo poglavlje riječima poznatog skladatelja Alfija Kabilja: „Kad sam Brunu upoznao negdje u srcu Istre i slušao njegove originalne pjesme, odmah sam znao da je to veliki talent koji ima potencijal da napravi karijeru u estradi, a i šire. Zvao sam neke značajne kolege i podsjetio da Istra ima novu buduću zvijezdu koja zrači originalnošću i osobnošću. Imao sam pravo; on je danas vrhunski skladatelj, kantautor, pjevač, tekstopisac, aranžer, pianista, organizator (...). Njegova originalnost u kombinaciji istarskog melosa i jazza uspostavlja ga kao izvanserijskog majstora."[81]

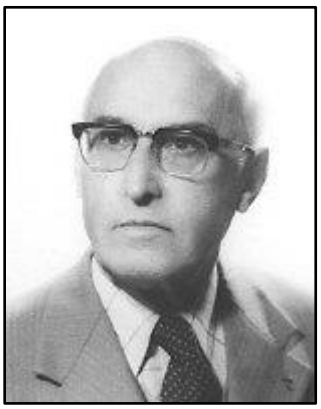
[81] Ibid.

## Ostali istarski skladatelji

Nakon 'tri velikana' koja su započela priču o korištenju istarskog folklora u umjetničkoj glazbi – Ivan Matetić Ronjgov, Matko Brajša Rašan i Slavko Zlatić – javilo se mnoštvo skladatelja koji su se istinski zainteresirali za specifičnost istarske ljestvice. Tu spadaju već spomenuti Natko Devčić, Boris Papandopulo, Ivo Lhotka Kalinski, Tihomil Vidošić i Ivana Lang, a o njima se već ranije pisalo u raznoj literaturi.

Nakon toga vrijedi spomenuti skladatelje kojima sam posvetio veći dio ovog rada i čije sam skladbe manje ili više detaljno analizirao, a to su Albe Vidaković, Nello Milotti, Đeni Dekleva Radaković, Massimo Brajković, Elda Krajcar Percan, Branko Okmaca i Bruno Krajcar.

No, svakako vrijedi spomenuti i ostale skladatelje koji također koriste istarsku ljestvicu u svojim skladbama, no zbog ograničenog opsega ovog diplomskog rada nisu dobili svoje posebno poglavlje. Stoga ih ukratko spominjem, uz naglaske u biografiji na obrazovanje, djelovanje i stvaranje na istarskoj ljestvici.



*Josip Kaplan*

Prije svega tu ću izdvojiti **Josipa Kaplana** (1910.-1996.) koji je osim kao skladatelj djelovao kao zborovođa i glazbeni pedagog. Studirao je fagot na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, a diplomirao kompoziciju na Akademiji za glasbo u Ljubljani u klasi prof. Blaža Arniča. Radio je kao profesor glazbe u brojnim srednjim školama. U Puli je djelovao od 1949.-1959. gdje osim što radi u školi vodi i zbor *Matko Brajša Rašan*, te *Bratstvo-Jedinstvo* iz Vodnjana. Nakon toga djeluje i u Rijeci, gdje od 1959. također predaje u brojnim školama i na područnom odjelu zagrebačke Muzičke akademije.

Kaplan bi se stilski mogao svrstati u postromantičare čija su djela često bila inspirirana narodnim napjevima ili dječjim svijetom. Njegove zborske skladbe osvajale su, između ostalih, poznate nagrade na istarsko-primorskom području, *Ivan Matetić Ronjgov* i *Naš kanat je lip*. Među djelima gdje koristi narodni glazbeni izričaj ističu se *Istarske impresije*, razni *Istarski plesovi*, *Istarski kvadri* i tako dalje. Godine 2012. o njemu je objavljen i zbornik radova u izdanju Ustanove Ivan Matetić Ronjgov, gdje su o njegovom stvaralaštvu pisali brojni glazbeni teoretičari i muzikolozi.[82]

Još jedno ime vrijedno spomena svakako je i ono **Dušana Prašelja** (1931.-), dirigenta, skladatelja, čembalista i glazbenog pedagoga. U glazbenoj školi u Rijeci upoznao je Ronjgova koji ga je inspirirao bavljenjem istarsko-primorskim glazbenim izrazom. Uspješno vodi brojne zborove od mladih dana. U Zagrebu završava studij glazbene teorije te vodi zbor Ivan Goran Kovačić i zbor Društva Istrana i Primoraca. Kasnije je djelovao kao profesor u riječkoj glazbenoj školi i studirao dirigiranje u Beču u klasi prof. Hansa Swarowskog gdje djeluje kao dirigent i zborski pjevač.



*Dušan Prašelj*

[82] GRGURIĆ, Diana – MARIĆ, Mirna, Josip Kaplan – zbornik radova, Viškovo: Ustanova Ivan Matetić Ronjgov, 2012.

Po povratku u Hrvatsku korepetitor je Zagrebačkih solista, te s njima putuje po Europi. Djelovao je kao dirigent i ravnatelj opere riječkog HNK, a osobito se ističe njegov rad u kulturno-prosvjetnom društvu Ivan Matetić Ronjgov u Ronjgima (1978.-2007.) u sklopu kojeg je pokrenuo niz aktivnosti i manifestacija (Mantinjada pul Ronjgi, Matetićevi dani, Proljeće u Ronjgima itd.). U skladbama posebno gaji pučki melos Istre i Hrvatskog primorja. Dobitnik je brojnih nagrada, a među novijima ističe se i ona Primorsko-goranske županije za životno djelo iz 2009. godine.[83]


*Bashkim Shehu*

**Bashkim Shehu** (1952.) skladatelj je kosovskog porijekla. Srednju školu završio je u Prištini, a diplomirao je na Odsjeku za kompoziciju i dirigiranje na Muzičkoj akademiji u Sarajevu 1975. u klasi profesora Miroslava Špilera. Nakon diplome nastavlja specijalizirati kompoziciju, glazbene oblike i orkestraciju u Parizu na Visokom nacionalnom konzervatoriju za glazbu i ples, a tada se bavi i istraživačkim radom na projektu balkanskih glazbenih instrumenata. Poslijediplomski studij završio je također u Sarajevu na Odsjeku za kompoziciju, smjer simfonijska glazba, u klasi prof. Josipa Magdića.

Nakon toga se zapošljava u Prištini gdje radi do 1991. kada se seli u Pulu, gdje se između ostaloga ističe kao iznimno uspješan organizator, a osobito je značajan kao pokretač danas jednog od značajnijih glazbeno-scenskih festivala u Hrvatskoj i Europi ***Histria festivala***.[84] Od većih djela gdje koristi istarski glazbeni sadržaj ističe se *Istarska suita*, a u pripremi je i balet *Korijeni*, također nadahnut istarskim folklorom.[85]

Jedna od njegovih najpopularnijih skladbi općenito je djelo ***Allegro Barbaro*** – koncert za klavir, harmoniku i orkestar, izvedeno 2017. godine na koncertu u slavnoj dvorani Smetana u Pragu prije Beethovenovog petog klavirskog koncerta i Dvorakove simfonije *Iz novog svijeta*, a osim toga i u Moskvi, Kalinjingradu, Kini i u pet država SAD-a.[86]


*Damir Bužleta*

**Damir Bužleta** (1958.) hrvatski je glazbeni pedagog, harmonikaš i skladatelj, a diplomirao je na studiju Glazbene kulture u Puli. U Puli je po diplomi djelovao kao nastavnik harmonike i organizator kulturno-umjetničkih programa u OKUD-u Istra, gdje dirigira i harmonikaškim orkestrom *Stanko Mihovilić* (1989.-2009.) koji pod njegovim vodstvom koncertira diljem Europe i Amerike te osvaja prve nagrade na brojnim međunarodnim natjecanjima. Djelovao je i kao tajnik Međunarodnog susreta harmonikaša, te voditelj Međunarodne ljetne škole u Puli koja od 1992. okuplja najznačajnije svjetske pedagoge i umjetnike. U žirijima je raznih harmonikaških međunarodnih natjecanja. Od 2010. radi u Zagrebu kao profesor harmonike, najprije u glazbenoj školi Ferde Livadića, a zatim u glazbenoj školi Zlatka Balokovića.[87] Bavi se skladanjem uglavnom za harmonikaške orkestre i pjevačke zborove, a dio skladbi sklada i uz upotrebu istarskog folkora.

[83] PRODAN, G. (ur.), „Prašelj, Dušan“ u: *Istarska enciklopedija*, istrapedia.hr (pristup: 13.9.2018.)
[84] „Shehu, Bashkim“, *Hrvatsko društvo skladatelja*, http://www.hds.hr/clan/shehu-bashkim/ (pristup: 14.9.2018.)
[85] Elektronička korespondencija s prof. Bashkimom Shehuom (5.2.2017.)
[86] ANGELESKI, Zoran, „U Pazinu ćemo okupljati elitne europske glazbenike!“, *Glas Istre, br. 129/73*, 14.5.2017.
[87] „Damir Bužleta, prof.“, *Glazbena škola Zlatka Balokovića Zagreb*, balokovic.hr (pristup: 14.9.2018.)

Za kraj još samo spominjem skladatelje koji djeluju na području Istre i Kvarnera, a kojima istarska ljestvica nije glavno obilježje opusa – Ljubo Kuntarić, Emil Cossetto, David Stefanutti, Roberto Haller, te Laura Čuperjani i Vladimir Gorup s Muzičke akademije u Puli.

## Vlastiti doprinos

Baveći se istarskom ljestvicom kroz pisanje ovog diplomskog rada, te proučavanjem načina njene harmonizacije i korištenja kroz raznoliku umjetničku literaturu, zanimljivim mi se zadatkom doimalo i sam skladati umjetničkom primjenom istarske ljestvice na čakavski tekst čime sam htio naučeno pokušati uklopiti u praksu, kombinirajući i subjektivno na jedan kreativan način. Tako su nastale dvije skladbe – *Morčić* i *Oj, divojko* čije ću kratke analize iznijeti u nastavku.

*Morčić* je skladba za dječji zbor i klavirsku pratnju na tekst istarskog pjesnika Drage Gervaisa, koja je na 46. festivalu u Poreču *Naš kanat je lip* 2018. godine dobila drugu nagradu za najbolju novu zborsku skladbu (prva nagrada nije dodijeljena) i objavljena je u sklopu XIV. glazbene zbirke festivala.
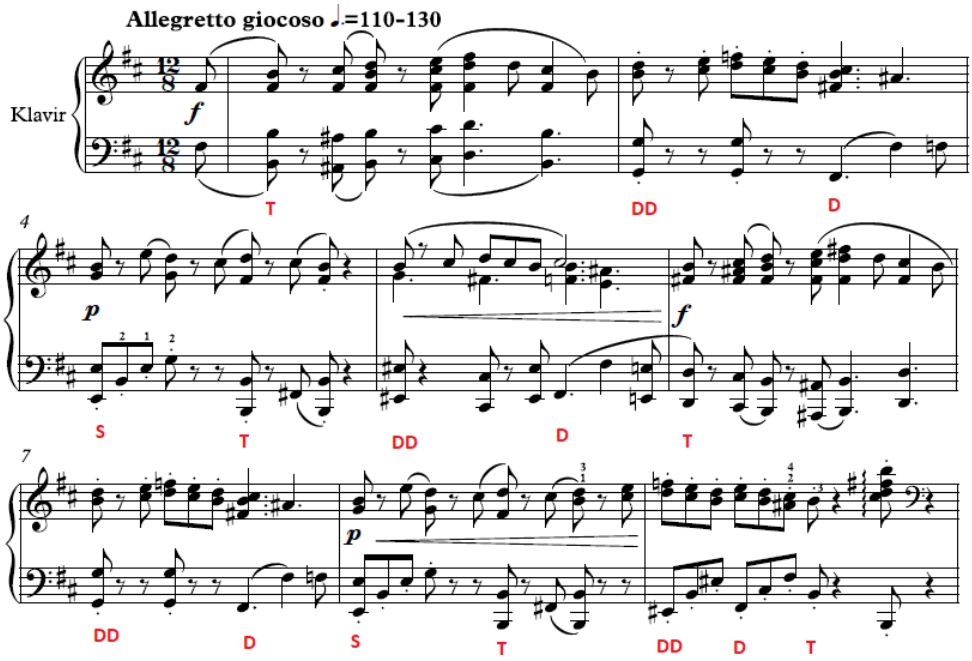
Pravila koja je propisivao natječaj *Naš kanat je lip*[88] bila su utemeljenost na značajkama istarsko-primorskog pučkog melosa (tj. na istarskoj ljestvici) i čakavskoj riječi na duhovni ili svjetovni tekst, duljina skladbe do najviše 10 minuta, te (po mogućnosti) dostupnost skladbi i za izvedbe amaterskih zborova.

Zbog toga je *Morčić* (čak. *mačić*) pisan tonalitetno i u jednostavnom stilu koji je odgovarao i pratio Gervaisov duhovit čakavski tekst namijenjen djeci:

*Mačak je z vetrini meso ukral. Po vrte je nona za njin tekla i puno mu lepeh besed rekla: „Morčić, nazad mi meso daj, te lepo prosin me ne šekaj; kako ću brižna obed storit i ča će mi vnuk za jist dobit?“. Ma morčić šegavi meso je jil, i vavek korak pred nonun bil, a kad je meso do sleda pojil, je pulot preskočil, se j' polizal, počešjal i sit na fraj susedinoj mačke šal.*

Pisan je u dvanaestosminskoj mjeri u brzom plesnom tempu (*Allegretto giocoso*) u 'istarskom' h-molu, odnosno harmonijskom h-molu s uklopljenim folklornim karakteristikama, prije svega sniženim petim stupnjem (f), dvoglasju u paralelnim tercama i kadencama u unisonu.

[88] http://www.hds.hr/natjecaj-za-nas-kanat-je-lip/ (pristup 25.8.2018.)
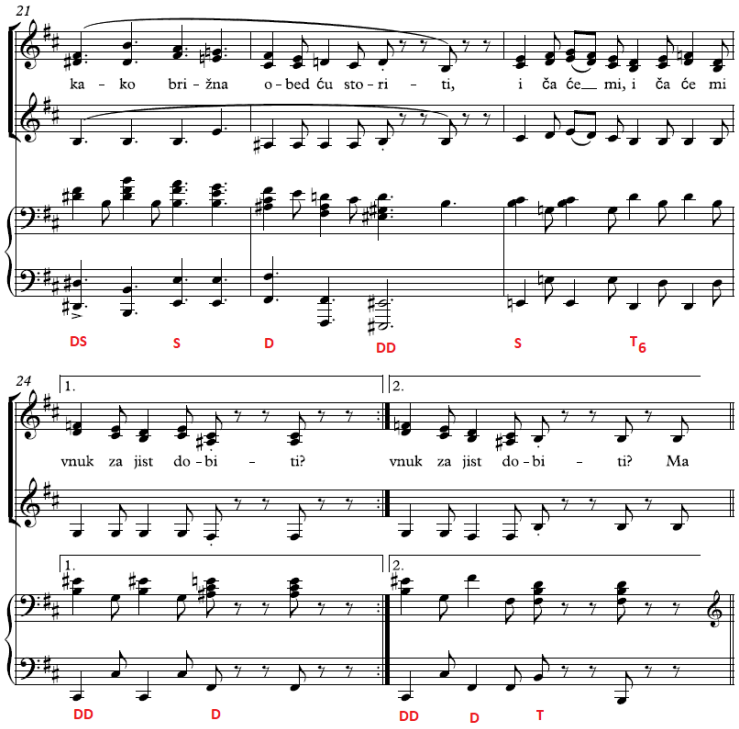



Klavirski uvod je oblikom velika glazbena perioda (4+4). Harmonizacija prati zakonitosti h-mola, a interesantne su situacije gdje se javlja sniženi peti stupanj – u 2. taktu on je harmoniziran malim durskim septakordom na šestom stupnju (po uzoru na Ronjgova), a ovdje je shvaćen kao povećani kvintsekstakord s osjetnom funkcijom dominantine dominante. U zadnjem taktu uvoda isti je ton harmoniziran također u vidu iste funkcije (D/D), ovoga puta kao smanjeni nonakord na povišenom IV. stupnju (eis-gis-h-d-f). Melodija se često javlja u tercama ili pak u decimama koje čini ton melodije s basom. Preostali akordi koji se koriste uglavnom su harmonije glavnih stupnjeva i dominantine dominante (na primjeru su naznačene funkcije na teškim dobama) uz često postepeno (prohodno) kretanje oktava u basu (vidi sliku gore).

Skladba je formalno koncipirana na način da nakon ovog kratkog klavirskog uvoda (t. 1-8) slijedi A dio (t. 9-16) koji se doslovno ponavlja, poslije čega ide B dio kao svojevrstan refren (t. 17-25), te C dio (t. 26-36) koji će prilikom drugog ponavljanja biti variran (t. 37-47) i vodi na kodu koja je doslovno ponavljanje klavirskog uvoda s početka skladbe (t. 48-55).

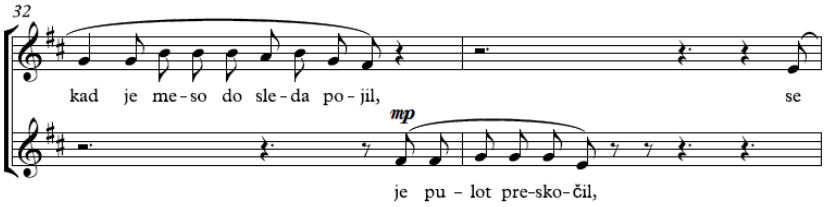
A dio u dionici zbora donosi glavnu melodiju u kojoj također prevladavaju terce prema folklornom uzoru, a formalno je i on osmerotaktan – prvi četverotakt je u potpunosti na toničkom pedalu, a drugi donosi kratke uklone u e-mol i D-dur (koje je moguće shvatiti i kao sekundarne dominante).

U narednom B dijelu, koji je zamišljen kao refren, dodaje se treći glas u dječjem zboru (njega se, doduše, u izvedbi može i izostaviti i izvoditi samo gornje dvoglasje), te se nastavlja formalna gradnja osmerotaktnim rečenicama i melodijom u paralelnim tercama u kojoj se ponovno javlja sniženi peti stupanj tako karakterističan za istarsko-primorski tonski niz (t. 23-24):




*Kraj B dijela u skladbi* Morčić

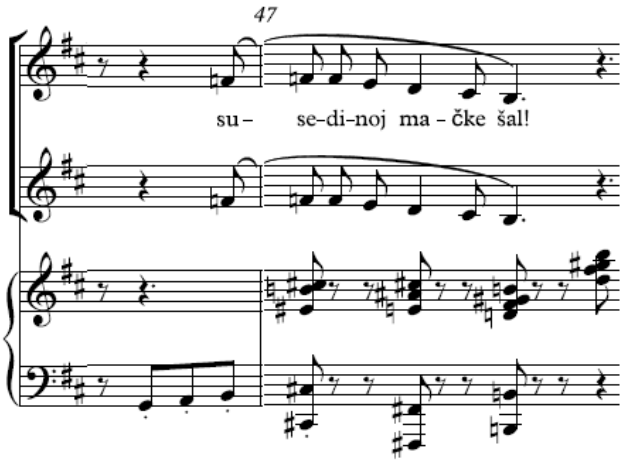
Terca u kojoj se koristi sniženi peti stupanj harmonizirana je u sklopu toničkog sekstakorda[89] sa sniženom tercom (što je u temeljnom obliku smanjena kvinta). Odmah u taktu nakon (t. 24) ista je terca harmonizirana kao i ranije u uvodu, povećanim kvintsekstakordom (g-h-d-eis) u funkciji dominantine dominante.




*Prijelom melodije u dva glasa (Morčić)*

C dio je građen od deset taktova – radi se ponovno o velikoj periodi gdje su druga četiri takta zbog vođenja tekstovnim predloškom proširena još dvama taktovima. Melodija je u ovom proširenju periode jednoglasna, a glasovi je donose naizmjenično kako u ovom prilično brzom tempu ne bi došlo do problema s dahom. Jednoglasje će se i nakon toga nastaviti kada će doći do kadence gdje se melodija kreće po tonovima prvog pentakorda istarskog niza u silaznom smjeru (vidi sliku).

[89] Ili toničkog kvintakorda, ako gledamo samo zborsku dionicu.




* * *

Druga skladba nastala uz korištenje istarskog folklora je *Oj, divojko*, skladana je na duhoviti tekst mladog pjesnika Luke Kopčića s namjerom prezentacije istarske ljestvice i folklora kroz novonastalu skladbu slovenskoj publici – kolegama studentima kompozicije i dirigiranja na *Akademiji za glasbo* u Ljubljani u sklopu predmeta *Analize glasbenih umetnin* pod vodstvom profesora i skladatelja Vite Žuraja. Radi se također o zborskoj skladbi, ovoga puta za mješoviti zbor, solo alt, orgulje (ili klavir), te udaraljke (timpani i doboš) koje je moguće i izostaviti.

Humoristični tekst svjetovnog karaktera koji je uglazbljen je sljedeći: *Oj divojko, ča si načinila, srcu mome vajka si hodila. Neću na te lipa nigdar zabit, jušto ćeš mi u postelji rabit. Nonice s' kalivaju u brajdu, iskaju te, nigdi da te najdu. A ti jušto mome srcu hodiš, jobrneš se, za ruku me vodiš.*
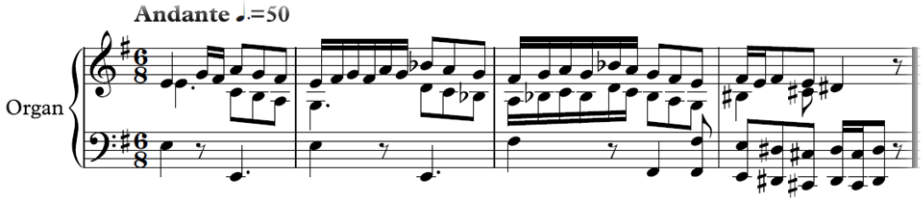
Iako nešto ozbiljnija i donekle kompleksnija u usporedbi s *Morčićem* za dječji zbor, i ovdje je riječ o relativno jednostavnoj skladbi čiji je temelj melodija u paralelnim tercama ili sekstama zasnovana na folklornim napjevima. Pisana je u umjereno brzom tempu u šestosminskoj mjeri (zbog intonativne zahtjevnosti) i e-molu (kasnije modulira u gis-mol), dakako u kombinaciji s istarskom ljestvicom, tj. istarskim folklornim elementima. Za razliku od *Morčića* koji je bio sastavljen generalno od osmerotaktnih perioda, ovdje svaki dio ima samo četiri takta.

Postoji šest različitih četverotaktnih rečenica koji se jedan za drugim naizmjenično redaju bez određenog pravila[90]:

- Uvodni dio (solo orgulje)
- A dio („Oj divojko“)
- B dio („Neću na te lipa…“)
- C dio (tarankanje)
- *Parlando* dio
- D dio – koda („Nonice s' kalivaju u brajdu“) – osmerotaktni

Pritom je C dio pisan po uzoru na narodno pjevanje *tarankanje*, kojeg *istrapedia* definira kao „osebujan način pjevanja pri kojem se u tekst pjesme ili pripjeve umeću neutralni slogovi s glasom n (npr. ta-na-na, ta-na-ne-na ili ta-ra-ran), održavajući pri tome ritamski obrazac“, a može se tumačiti „i kao oponašanje zvuka sopela.“[91]

*"Oj divojko" - uvodni dio*
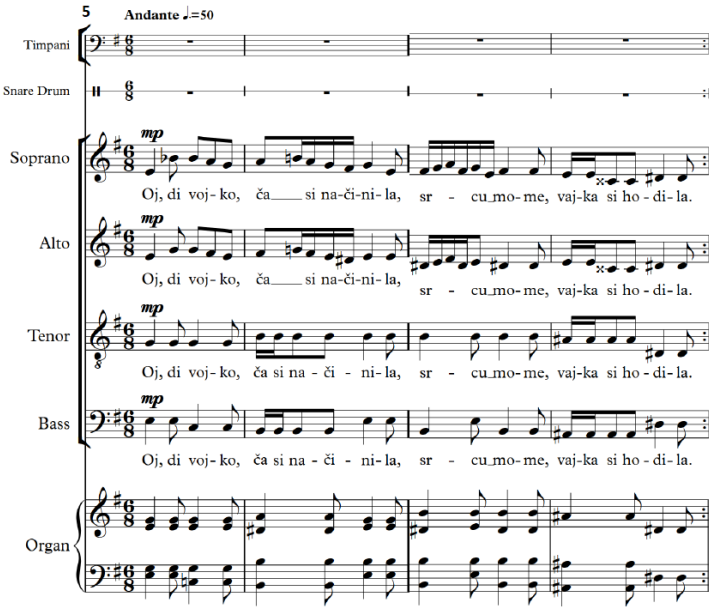



Uvodni dio pisan je u istarskom e-molu, što se vidi i kroz redovito korištenje snizilice „b“ kao sniženog petog stupnja. Melodija podebljana u sekstama temeljena je na narodnim napjevima i sekventno je građena[92], a kadenca u četvrtom taktu sadrži tipičan pomak iz terce u unisono. Radi se o standardnom frigijskom pomaku gdje se umjesto na tonici kadencira na vođici koja modulativnim 'iskliznućem' dobiva karakter tonike, s čime smo se susretali još i u Brajšinim harmonizacijama narodnih istarskih napjeva.

U A dijelu i dalje se nastavlja folklorna melodija, no sada u paralelnim tercama koju donose soprani i alti. Sniženi peti stupanj u melodiji je i ovdje, kao i u *Morčiću*, harmoniziran najprije smanjenim kvintakordom na tonici, pa malim durskim septakordom na šestom stupnju kada dobiva funkciju dominantine dominante. Melodija i započinje skokom s tonike na spomenutu sniženu kvintu čime se još više ističe folklorni duh.
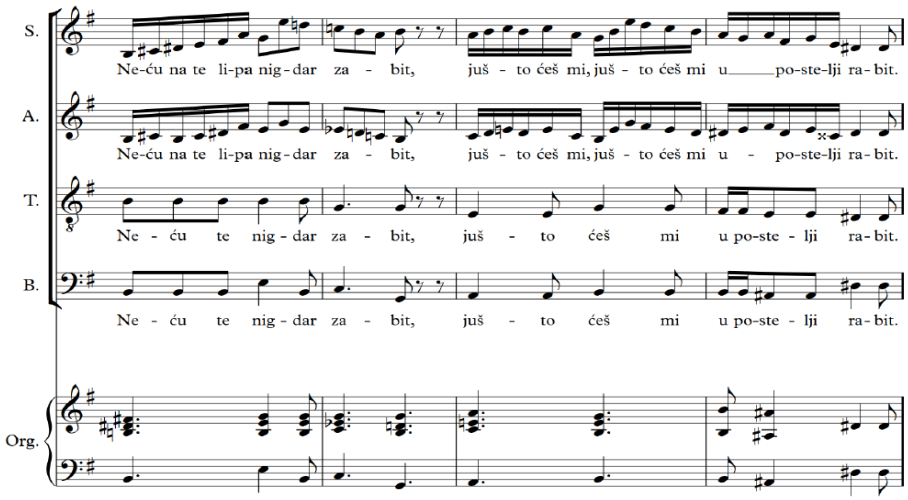
[90] Redoslijed je, međutim, zapisan; tj. ne misli se na prepuštanje forme izvođaču kao u aleatorici.
[91] MARIĆ, Mirna, „Tarankanje“, u: *Istarska enciklopedija*, istrapedia.hr (pristup. 25.8.2018.)
[92] Melodija ovog uvodnog četverotakta nastala je u suradnji s kolegicom sopranisticom Valneom Vretenar, također rodom iz Istre.

*"Oj, divojko" - A dio*
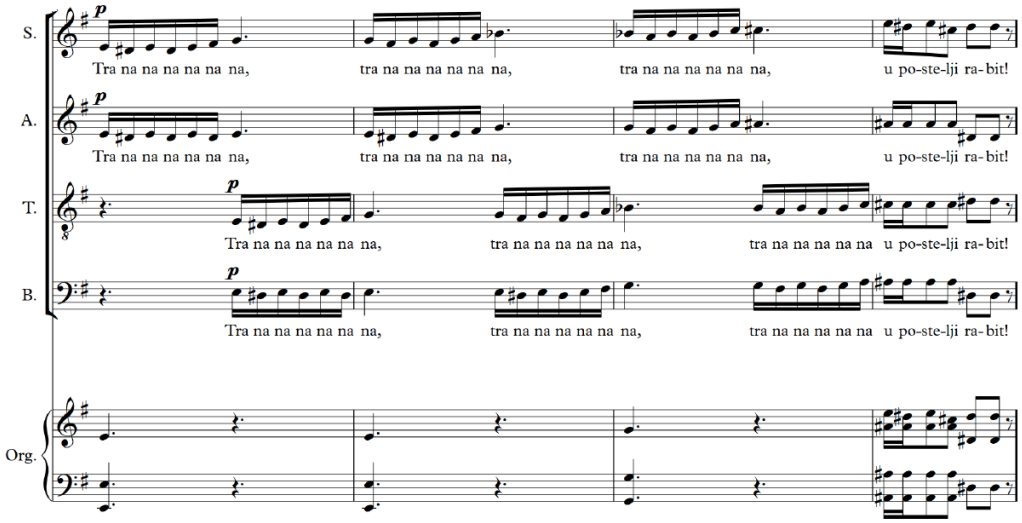



Kadenca je ponovno na vođici koja kao finalis ima karakter tonike. Sad joj prethodi smanjena terca, no ne u vidu dvoglasja kao što je često u narodnim napjevima, već je i soprani i alti unisono pjevaju u sklopu melodije (t. 8, vidi sliku).

*"Oj, divojko" - B dio*
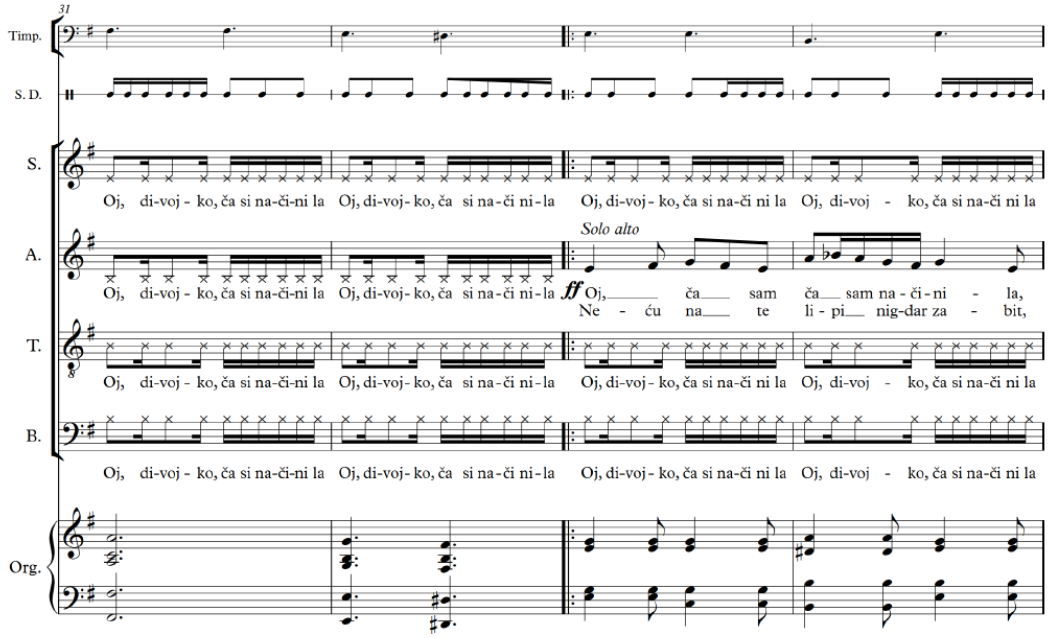



B dio u 14. taktu, vođen pretežno u paralelnim sekstama od kojih se posljednja rješava u ekvisono, nakratko modulira, što je harmonijski naznačeno molskom subdominantom i tonikom u paralelnom G-duru (uklon), a na samom kraju četverotakta smanjena terca je ovaj puta korištena u sklopu dvoglasja s kao harmonijski interval rješenjem u unisono.

*Tarankanje*




U C dijelu koristi se tarankanje koje je ranije objašnjeno. Motiv kreće iz unisona, širi se u tercno dvoglasje i naizmjence imitira između ženskih i muških glasova. Radi se o sekvenciranom ponavljanju motiva, svaki put za malu tercu više (još je i Ronjgov u svojoj harmonizaciji osmotonske istarske ljestvice koja je temeljena na spajanju istih trikorda sinafom uočio povezanost malih terci i istarske ljestvice, o čemu je već pisano ranije). Sekvenca dovodi do kratke kadence. Cijeli ovaj dio služi kao svojevrsna kodeta.

Parlando *dio u „Oj, divojko"*
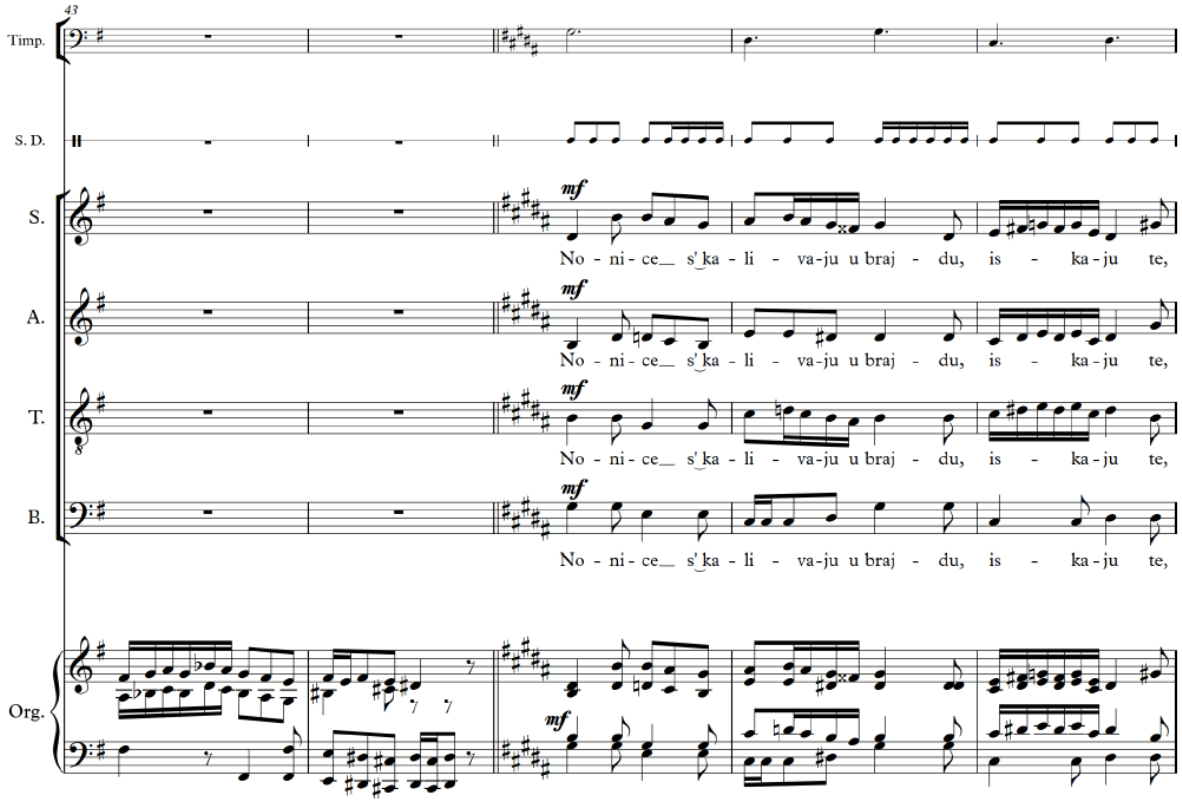



U samoj sredini skladbe smješten je *parlando* dio. Ovdje se pridružuju timpani i doboš koji doprinose misterioznosti atmosfere koja se stvara repetitivnim ponavljanjem govornog obrasca (*Oj, divojko, ča si načinila*) u

zboru. Nakon četiri takta čistog parlanda s pratnjom, započinje pjevati solist (alt) variranu melodiju iz A dijela dok zbor nastavlja s *parlandom*.
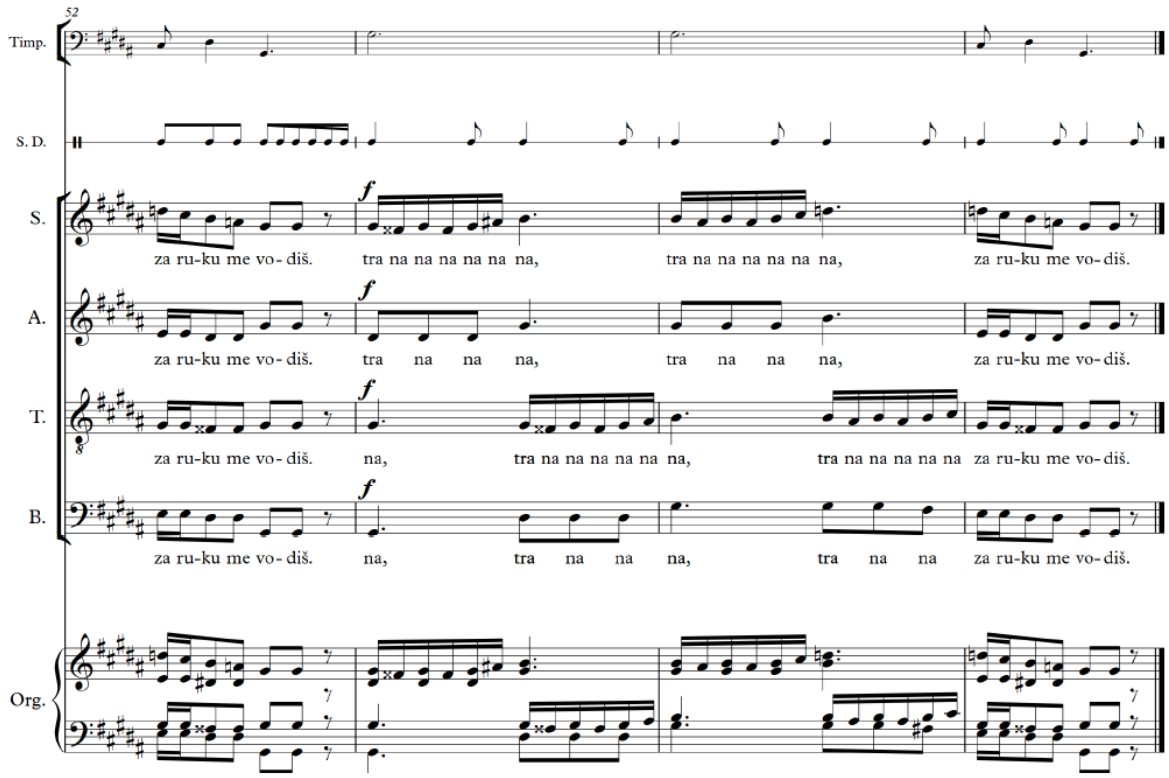
Po završetku ovoga dijela ponavlja se C dio s tarankanjem i uvod gdje orgulje sviraju same. Na samom kraju tog doslovnog ponavljanja, kadenca u ekvisonu na noti finalis (vođici e-mola) bit će shvaćena kao dominanta gis-mola što će se iskoristiti kao prilično nagla i neočekivana modulacija. U novom tonalitetu slijedi D dio (koda) koja je, kao jedina iznimka, osmerotaktna, a osim što je u novom tonalitetu, radi se o novom tekstu i melodiji, iako mjera i karakter (kako skladbe, tako i melodije) ostaju u potpunosti isti.

*Modulacija u tonalitet kode („Oj, divojko")*




Nakon D dijela slijedi kraj skladbe – završna kadenca od tri takta, gdje se u osnovi radi o varijaciji C dijela s tarankanjem, koje je transponirano u gis-mol, skraćeno za jedan takt, te kadencira na tonici gis-mola.

*Završna kadenca*




U posljednje vrijeme istarska ljestvica i osobito skladanje umjetničke glazbe po uzoru na istarski folklor dosta gube na popularnosti. Ovima dvjema skladbama, koje u trenutku pisanja ovog rada nisu još izvedene, htio sam stvoriti novu glazbu koja bi mogla biti zanimljiva i široj publici, a sve s ciljem da se lako mogu prepoznati karakteristike istarskog folklora kojima skladbe obiluju (osobito ova druga) i uočiti veliki potencijal koji ova ljestvica ima.

# Istarska ljestvica u popularnoj i zabavnoj glazbi

Ovo poglavlje namijenjeno je vrlo kratkom pregledu istarske glazbe u širem smislu, odnosno naglasak ovdje neće biti na 'čistoj' klasičnoj (umjetničkoj) glazbi, već na drugim žanrovima. Tako će biti spomenute razne kulturne manifestacije, folklorna društva, festivali popularne glazbe, kombiniranje folklora s rockom i jazzom, pisanje dječjih pjesama na istarskoj ljestvici i tako dalje.

Svakako najprije treba spomenuti **orkestre limene glazbe** koji su vrlo brojni još od kraja 19. stoljeća čak i u manjim mjestima diljem Istre i šire, a koji se okupljaju na *Susretima limenih glazbi Istre*. Tu je i ogroman broj KUD-ova (**Kulturnih umjetničkih društava**) koji nastoje održati istarski folklor živim.

Neizostavno je spomenuti i susret pjevačkih zborova ***Naš kanat je lip*** u Poreču koji se održava još od 1973. godine. Najprije je osmišljen kao susret djece i mladih pjevača amatera, nakon čega su se pridružili i zborovi odraslih. Isto tako svake dvije godine objavljuje se zbirka novih skladbi iz natječaja za nove skladbe nastale na istarskoj ljestvici i čakavskoj riječi.
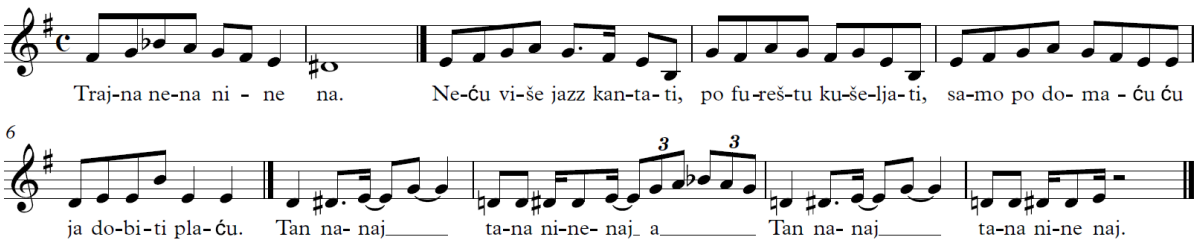


*Tamara Obrovac*

Istarski folklor se u popularnoj glazbi uspješno kombinira i s drugim žanrovima, prije svega rockom i jazzom. O jednom od najznačajnijih skladatelja i njegovim iznimnim doprinosima kroz koje čuva folklor u popularnoj glazbi već sam pisao – **Bruno Krajcar**. On je jedan od predstavnika **etno-jazza** u Istri, zajedno s kantautoricom **Tamarom Obrovac**, koja o miješanju tradicije i jazza govori: „Jazz je moja sloboda, a korijeni su moja istina.“ Ivona Orlić u svom radu za nju piše kako je „impresivna lakoća spoja tradicionalne glazbe i jazza“[93] koju ostvaruje, i na taj način ponovno oživljava istarsku narodnu glazbu. Osim same glazbe, vrijednost u njenom radu je i dijalekt, odnosno „dijalekti inkorporirani u zabavu koja je sastavni dio suvremenog istarskog društva.[94]“. Umjetnička je direktorica festivala *Istraetnojazz* koji je aktivan od 2000. godine.

Zanimljiva je svakako njena pjesma *Neću više jazz kantati*, u koju je u e-mol izravno ubačen istarski melos i tarankanje najprije kroz instrumentalno-vokalni međustavak (prva dva takta primjera) u kojima se koriste tonovi istarskog niza dis-e-fis-g-a-b. U refrenu kombinira istarsku ljestvicu s kromatikom, a svakako je dobro došla činjenica da se sniženi peti stupanj koristi i u jazzu otkuda preuzima i sinkopirani ritam s brojnim ligaturama i triolama:

[93] Ibid., str. 107.
[94] Ibid., str. 108.

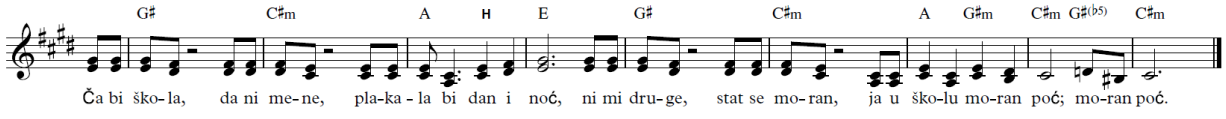



*Glavne melodije pjesme* Neću više jazz kantati *Tamare Obrovac*

Tamara Obrovac je višestruki kandidat i dobitnik nagrade Porin, za najbolje ženske vokalne izvedbe, najbolji etno album, jazz album, jazz skladbu, aranžman itd.

Prilikom priče o kombinaciji s rockom, svakako treba istaknuti ime **Francija Blaškovića**, začetnika tzv. *identifikacijsko-dijalektalnog rocka*. I o njemu piše Ivona Orlić u svom radu: „Njegov rad je najviše vezan za izvorno, seosko; od samog mjesta gdje se organiziraju [njegovi] koncerti do priče o osebujnim osobama malih mjesta i njihovim životima. Francijev životni stil i glazba proizlaze iz rock-kulture, ona koja nije masovna i popularna, koja izražava bunt, protukonformizam, protuglobalizam, koja se javlja kao reakcija na dominantnu kulturu (...) [i] koja je prerasla u autohtonu lokalnu/regionalnu supkulturnu scenu.“ [95].
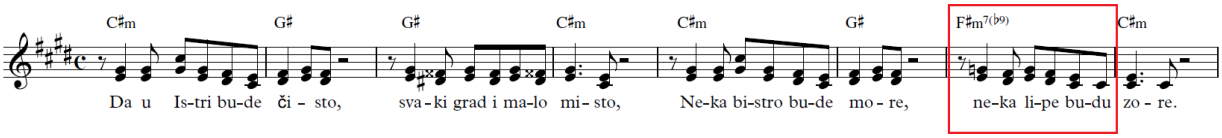
Isto tako, istarski glazbeni izričaj nije zanemaren ni u **dječjim** pjesmama. Godine 1991. otvoren je *Studio za stvaralačke aktivnosti mladih „Zaro“* kada se osniva i amaterski dječji zbor Zaro pod vodstvom Linde Milani, za koji **Arinka Šegando Blašković** (inače popularna kantautorica u vrijeme Jugoslavije, često sa sastavom *Tingl-Tangl*) piše brojne pjesme u koje je vrlo često ubačen i istarski folklor, a intenzivno se koristi i istarski te talijanski dijalekt. Njena pjesma „Ča bi škola da ni mene“ jedna je od najpopularnijih dječjih pjesama u Istri, koja je nastala još 1991. a koja se i dalje pjeva na raznim manifestacijama. Pjesma obiluje istarskim folklornim elementima, a i instrumentima što je vrlo čujno već od samoga početka. Refren je pisan u istarskim paralelnim tercama, a u kadenci se koristi smanjena terca u melodiji:




*Refren dječje pjesme* Ča bi škola da ni mene *Arinke Šegando Blašković*

Eko-akcije *Neka moja Istra blista* donedavno su redovito bile popraćene eko-songovima koje je zbor pjevao, a među njima je zanimljiv onaj iz 1996. gdje je melodija refrena u potpunosti također građena u tercama, a u pretposljednjem taktu se na izuzetno zanimljiv način koristi sniženi peti stupanj u sklopu subdominantnog nonakorda u cis-molu (fis-a-cis-e-g) sa sniženom nonom, što rezultira specifičnim zvukom:

[95] Ibid., str. 102.




*Refren dječje pjesme* Eko song 1996. *Arinke Šegando Blašković*

Jedan od festivala koji je od izuzetnog značaja za istarsku popularnu glazbu je ***Melodije Istre i Kvarnera*** koji je aktivan još od 1964. (sa stankom između 1986. i 1993.). Temeljne odrednice festivala su jezik – različiti govori Istre i Kvarnera; istarska ljestvica te tekstovi pjesama tematski bazirani isključivo na nekom od segmenata života stanovnika tog podneblja. Skladbe mogu biti pisane različitim glazbenim stilovima (zabavna, pop, rock, folk). [96] Postoje i druge manifestacije sličnog tipa kao primjerice ***Grobničke skala*** namijenjena mlađim pjevačima.

Spomenuti treba i tzv. ***Ča-val***, pokret u popularnoj glazbi u kojemu se nastoji pjevati na dijalektu (čakavštini), što je izuzetno dobro prihvaćeno i medijski promovirano. Tu spadaju Alen Vitasović, Livio Morosin, *Gustafi*, Šajeta, brojni sudionici Melodija Istre i kvarnera i drugi.[97]

[96] ORLIĆ, Ivana, „Istarski identitet kroz glazbeno stvaralaštvo: Etnološki pristup“ u: Etnološka tribina, 27-28/sv. 34-35 (2004/2005), str. 99.
[97] Ibid., str. 104.

# Zaključak

Istarska ljestvica i folklor iznimno su kulturno vrijedne, a u glazbenoteorijskom smislu i izrazito zanimljive pojave, koje su nažalost još uvijek poznate samo malom krugu ljudi. Znanje o njima gotovo je ograničeno na hrvatsko područje i eventualno okolicu (Slovenija, Srbija). Ovom radu je, između ostaloga, bio cilj barem donekle proširiti to znanje, upoznati zainteresirane o njenom postojanju i korištenju, te analizirajući skladbe raznih skladatelja pokazati zaista različite, kreativne i neizmjerne mogućnosti njenog korištenja u umjetničkoj literaturi.

U ovom radu sam stoga najprije prikazao u vrlo sažetom obliku povijest i teoriju istarske ljestvice koju je stvorio Ivan Matetić Ronjgov prema folklornom uzoru, pritom se većinom oslanjajući na opširni magistarski rad prof. Mirjane Grakalić *Istarski tonski niz u umjetničkoj glazbi*. Time sam želio u kratkom, a konciznom formatu na što jednostavniji i konkretniji način prikazati što je zapravo istarska ljestvica i kako je nastala učinivši te informacije dostupnima većem broju ljudi.

Sljedeći korak bio je osvrt na harmonizacije narodnih napjeva Matka Brajše Rašana koji je, iako samouk i vođen uhom, učinio izrazito velik korak naprijed u pogledu razvoja istarske ljestvice. Akordi koje je koristio za harmonizacije u sklopu tonaliteta i dalje su jedan od glavnih uzora skladateljima za harmonizaciju specifičnih istarskih melodijskih nizova ili kadenci.

Vremenski negdje usporedno s tim, istarska ljestvica se počela koristiti i u umjetničkoj literaturi, i to najprije u skladbama Ivana Matetića Ronjgova i Slavka Zlatića, kada u nastale i brojne antologijske skladbe kao što je Matetićeva *Ćaće moj*. Ronjgov je ujedno definirao i harmonizirao istarsku ljestvicu u obliku kojem je poznajemo danas. Slavko Zlatić je također učinio ogroman korak među prvima koristeći istarsku ljestvicu u orkestralnim skladbama povjeravajući folklorne linije puhačima; osim toga u njegovim skladbama prisutno je oslobađanje istarskog niza od tonalitetne podređenosti.

Istarska je ljestvica već do tada prošla zanimljiv povijesni put u umjetničkoj literaturi, pa se tako od javljanja u sklopu tonaliteta kasnije javila u modalitetnoj strukturi, a zatim i u atonalitetnoj glazbi. Istovremeno se u Europi (Messiaen, Skrjabin itd.) javlja i oktatonski modus koji je nastao nizanjem malih i velikih sekundi po čemu je karakteristična i istarska ljestvica, no koja osim takvog istog tonskog rasporeda u principu nema previše veze s takvim modusom s obzirom na to da je ona folklornog porijekla i sadrži karakteristične paralelne terce i kadence zbog čega se i prepoznaje kao istarska.

Javili su se i brojni termini u svezi s time, pa se tako može razlikovati istarski tonski niz (iz napjeva – šest tonova), istarska ljestvica (koju je stvorio Ronjgov i koristi se u umjetničkoj literaturi – osam tonova), istarski mol (mol s folklornim alteracijama kao što je sniženi peti stupanj) i istarski modus (srodan oktatonskom koji bi izgubio folklorni karakter nestankom note finalis).

No ono čemu je većina ovoga rada posvećena opusi su novijih i suvremenijih istarskih skladatelja koji su djelovali ili djeluju kroz 20. i 21. stoljeće, jer upravo na njih do sada nije bila usmjerena pozornost, te se o njima pisalo malo ili gotovo ništa.

Tako su svoje mjesto u ovom radu dobili: Albe **Vidaković**, svećenik i skladatelj crkvene glazbe u kojoj nerijetko koristi folklorne karakteristike, pa tako i istarsku ljestvicu u svojoj trećoj Staroslavenskoj misi; zatim Nello **Milotti** koji u skladbama dostupnijima širem krugu ljudi kreativno ubacuje folklorne elemente kroz svoj zanimljiv skladateljski jezik; Đeni **Dekleva Radaković**, koja suptilno miješa tonalitet, atonalitet i istarsku ljestvicu; Massimo **Brajković** koji istarski folklor kombinira s često avangardnim zvukom; Elda **Krajcar Percan** koja ga koristi u svojim jednostavnim, minimalističnim, te često meditativnim skladbama; potom Branko **Okmaca** koji istarski modus koristi u kompleksnim polifonim strukturama; Bruno **Krajcar** koji ostvaruje iznimno zanimljiv zvuk koji je spoj jazza i Istre; a osim njih tu su i drugi skladatelji koji su se bavili istarskim folklorom - Josip **Kaplan**, Dušan **Prašelj**, Bashkim **Shehu**, Damir **Bužleta** i drugi. I sâm sam dao svoj doprinos kao student glazbene teorije i kompozicije stvarajući dva zborska djela u kojima se koristi istarska ljestvica.

Isto tako, istarska glazba dalje živi i kroz druge glazbene žanrove - u popularnoj i zabavnoj glazbi, prvenstveno kroz razne festivale (*Melodije Istre i Kvarnera*; *Grobnička skala*), a i u raznim kombinacijama kao što su etno-jazz (Bruno Krajcar, Tamara Obrovac), dijalektalni rock (Franci Blašković) ili u dječjim pjesmama (Arinka Šegando).

Pišući ovaj rad htio sam predstaviti skladatelje koji nisu toliko poznati široj javnosti, pokazati da istarska ljestvica i dalje itekako živi u brojnim glazbenim žanrovima, upoznati što veći broj ljudi s pojmom istarske ljestvice i dati dovoljno informacija trenutnim i budućim skladateljima tako da se i oni sami mogu, ako žele, okušati u stvaranju.

Rad će, vjerujem, biti od koristi prvenstveno brojnim etnomuzikolozima, glazbenim teoretičarima i skladateljima, ali i svim drugim glazbenicima koji o ovoj temi žele znati više te upoznati istarsku ljestvicu i načine na koje se koristila u brojnim skladbama, kod svakoga skladatelja na jedan vrlo specifičan i njemu svojstven način.

Vjerujem da će ovaj diplomski rad biti i poticaj za daljnja istraživanja istarske ljestvice i daljnje analize radova inspiriranih istarskim folklorom navedenih, a i drugih skladatelja koji su ovdje samo spomenuti zbog ograničenog opsega rada.

# Sažetak

Istarska ljestvica i folklor iznimno su kulturno vrijedne, a u glazbenoteorijskom smislu i izrazito zanimljive pojave, koje su nažalost poznate samo manjem krugu ljudi. Ovom radu je, između ostaloga, cilj upoznati zainteresirane o njenom postojanju i korištenju u umjetničkoj literaturi.

Prvi dio rada posvećen je sažetom pregledu povijesti istarske ljestvice, počevši od njenih folklornih početaka (narodna tradicijska glazba) uz naglasak na definiranje i teorijsko postavljanje te harmonizaciju (Ivan Matetić Ronjgov), s osvrtom na tonalitetne harmonizacije narodnih napjeva Matka Brajša Rašana, pa sve do prvih korištenja ljestvice u umjetničkoj literaturi (Ronjgov i Slavko Zlatić).

Drugi, glavni dio rada nastoji prikazati koju ulogu istarska ljestvica ima u novijoj, suvremenoj umjetničkoj literaturi skladatelja koji su djelovali ili još uvijek djeluju u 20. i 21. stoljeću. Specifičnosti istarskog folklora i ljestvice zainteresirale su brojne hrvatske skladatelje koji su joj, svaki na svoj način, dali jednu novu dimenziju pokazujući različite, kreativne i neizmjerne mogućnosti njenog korištenja u umjetničkoj literaturi.

Prikazuje se rad skladatelja o kojima se do sada vrlo malo znalo i pisalo, pa su stoga kroz ponajviše usmene i elektroničke korespondencije prikupljeni temeljni biografski podaci o svakom od njih ponaosob te analizirana njihova reprezentativna djela koja najbolje prikazuju njihov jedinstven skladateljski jezik s naglaskom na načinima korištenja istarske ljestvice i folklora. Riječ je o Albi Vidakoviću, Nellu Milottiju, Đeni Deklevi Radaković, Massimu Brajkoviću, Eldi Krajcar Percan, Branku Okmaci i Bruni Krajcaru, te i nekolicini drugih skladatelja na koje se također osvrće u radu. Također je analiziran i autorov skladateljski doprinos ovom radu u vidu dvije nove zborske skladbe koje koriste istarsku ljestvicu.

**Ključne riječi**: Istra, istarska ljestvica, glazbena teorija, folklor, etnomuzikologija, suvremeni skladatelji.

# Bibliografija


[S. n.], „Dvoglasje tijesnih intervala Istre i Hrvatskog primorja“, www.min-kulture.hr

[S. n.], „Kuhač, Franjo Ksaver“, *Hrvatska enciklopedija*, enciklopedija.hr

[S. n.], „Milotti, Nello“ u: Kovačević, Krešimir (ur.), *Leksikon jugoslavenske muzike*, *sv. 2*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod 'Miroslav Krleža', 1984, str. 18.

**ANDREIS**, Josip, „Albe Vidaković“, *Muzička enciklopedija*, sv. II, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1963, str. 762.

**ANDREIS**, Josip, *Historija muzike*, Zagreb: Školska knjiga, 1966.

**ANGELESKI**, Zoran, „U Pazinu ćemo okupljati elitne europske glazbenike!“, intervju s Bashkimom Shehuom, *Glas Istre, br. 129/73*, 14.5.2017.

**BEGIĆ**, Vanesa, „Umro je maestro Nello Milotti“, *Glas Istre*, 10.3.2011.

**DUDA**, Bonaventura, „Maestro Albe Vidaković“, *Bogoslovska smotra,* 34/2 (1964.), str. 313-315.

**DURAKOVIĆ**, Lada, „Brajša Rašan, Matko“, *Istarska enciklopedija*, istrapedia.hr

**DURAKOVIĆ**, Lada, „Matetić Ronjgov, Ivan“, *Istarska enciklopedija*, istrapedia.hr

**DURAKOVIĆ**, Lada, „Zlatić, Slavko“, *Istarska enciklopedija*, istrapedia.hr

**DURAKOVIĆ**, Lada, „Pulske godine Josipa Kaplana“, u: Grgurić, Diana – Marić, Mirna, *Josip Kaplan – zbornik radova*, Viškovo: Ustanova Ivan Matetić Ronjgov, 2012, str. 35

**DURAKOVIĆ**, Lada, *Koncert povodom obilježavanja 35. obljetnice umjetničkog i pedagoškog rada Elde Krajcar Percan*, Biografija Elde Krajcar Percan (programski letak), Pula: Muzička akademija u Puli, 2016.

**GRAKALIĆ**, Mirjana, *Istarski tonski niz u umjetničkoj glazbi*, magistarski rad (rkp.), Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1984.

**GRAKALIĆ**, Mirjana, usmene korespondencije.

**GRGURIĆ**, Diana – **MARIĆ**, Mirna, *Josip Kaplan – zbornik radova*, Viškovo: Ustanova Ivan Matetić Ronjgov, 2012.

**HAUSER**, Marija, Stare istarske pjesme. Božićni krug, Pula: Visoka učiteljska škola u Puli, 2006.

**HAUSER**, Nuša, „Poticaj za nova istraživanja“ (Glas Istre, 2.10.2009.).

**HAUSER**, Nuša, *Program svečanosti Istarske županije povodom uvrštenja Dvoglasja tijesnih intervala Istre i Hrvatskog primorja na UNESCO-vu Reprezentativnu listu nematerijalne kulturne baštine čovječanstva* (programski letak), Pula: Zajednica Talijana u Puli, 2010.

**HAUSER**, Nuša, elektroničke korespondencije.

**IVANČIĆ**, Jasna, „Albe Vidaković: o stotoj obljetnici rođenja i pedesetog obljetnici smrti“, *Studia lexicographica*, VII/1 (2013), str. 153-210.

**KRAJCAR**, Bruno, usmene i elektroničke korespondencije.

**KRAJCAR PERCAN,** Elda, usmene i elektroničke korespondencije.

**KRIŽMAN-ZORIĆ**, Đ., „Trieština“ u: *Istarska enciklopedija*, istrapedia.hr (pristup: 15.9.2018.)

**MARIĆ**, Mirna, „Tarankanje“, *Istarska enciklopedija*, istrapedia.hr (pristup. 25.8.2018.)

**MARUŠIĆ**, Dario, *Piskaj, sona, sopi: svijet istarskih glazbala*, Pula: Castropola, 1995.

**ORLIĆ**, Ivana, „Istarski identitet kroz glazbeno stvaralaštvo: Etnološki pristup“ u: *Etnološka tribina*, 27-28/sv. 34-35 (2004/2005), str. 91-110.

**PRODAN**, G. (ur.), „Prašelj, Dušan“ u: *Istarska enciklopedija*, istrapedia.hr (pristup: 13.9.2018.)

**RADIĆ**, Branko, *Stilske značajke skladateljskog opusa Slavka Zlatića* (rkp.), Ljubljana: Akademija za glasbo, 2012.

**SHEHU,** Bashkim, Elektroničke korespondencije (5.2.2017.).

**VELJOVIĆ,** Mirjana, „Istarski tonski niz: Od narodnoga napjeva do atonalitetne strukture“, u: Tamara Karača – Senad Kazić (ur.), *IV. međunarodni simpozij 'Muzika u društvu'*, Sarajevo: Muzikološko društvo FBiH, Muzička akademija u Sarajevu, 2005.

**VELJOVIĆ,** Mirjana, „Istarski tonski niz: Od narodnoga napjeva do atonalitetne strukture“, u: Tamara Karača – Senad Kazić (ur.), *IV. međunarodni simpozij 'Muzika u društvu'*, Sarajevo: Muzikološko društvo FBiH, Muzička akademija u Sarajevu, 2005.

**VIŠKOVIĆ**, Arabella, „Život i djelo Nella Milottija“, u: Gortan-Carlin, Ivana Paula (ur.), *Sretan 80. rođendan, maestro Milotti!*, Novigrad: Katedra čakavskog sabora za glazbu, 2007, str. 16-18.

# Izvori


**BRAJKOVIĆ**, Massimo, *Škitački balun* za djevojački zbor, 2009.

**DEKLEVA RADAKOVIĆ,** Đeni, *Čari igre* za vibrafon i klavir, 2009.

**DEKLEVA RADAKOVIĆ**, Đeni, *Molitva* za mješoviti zbor, 2017.

**DEKLEVA RADAKOVIĆ,** Đeni, *Mati* za mješoviti zbor, 2011.

**DEMARIN**, Luka, „Morčić; za dječji zbor uz klavirsku pratnju“ u: Dekleva-Radaković, Đeni (ur.), *Naš kanat je lip: XIV. zbirka skladbi (nagrađene skladbe s Natječaja 2018. i druge*), Poreč: Pučko otvoreno učilište, 2018, str. 7-15.

**DEMARIN**, Luka, '*Oj, divojko' za zbor, orgulje i udaraljke na istarskoj ljestvici*, 2018.

**KRAJCAR,** Bruno, '*Istarski preludij za klavir'*, 1990.

**KRAJCAR**, Bruno, '*Istarska rapsodija za klarinet i klavir*', 1989.

**KRAJCAR,** Bruno, '*Daleki dom' za glas i klavir*, 2008.

**KRAJCAR PERCAN**, Elda, *'Spod Raklja' za gitaru*, 2008.

**KRAJCAR PERCAN**, Elda, *'Molitva Jurja Dobrile' za glas i klavir*, 2012.

**MILOTTI**, Nello, *Fantazija za klarinet i glasovir*.

**OKMACA**, Branko, *Zvona* za mješoviti zbor, 1995.

**OKMACA,** Branko, *Serenada* za flautu, klarinet i kontrabas, 2010.

**VIDAKOVIĆ**, Albe, '*III. staroslovenska misa' za mješoviti zbor i orgulje*, 1953.

# Diskografija

**KRAJCAR PERCAN**, Elda, *Klavirska glazba istarskih skladatelja*, Zagreb: Cantus d.o.o, 2009. [CD 786-2]

**KRAJCAR,** Bruno, *Mate Balota*, Zagreb: Cantus d.o.o., 2008. [CD]

**KRAJCAR,** Bruno, *Istraditional*, Zagreb: Aquarius records, 2015. [CD 564-15]

**OBROVAC**, Tamara, *Neću više jazz kantati*, Zagreb: Aquarius records, 2009. [CD 236-09]

**OKMACA**, Branko, *Serenada za klarinet, flautu i kontrabas* – demo snimka, 2010. [CD]

**Razni izvođači**, *Koncert povodom obilježavanja 35. obljetnice umjetničkog i pedagoškog rada Elde Krajcar Percan,* Pula: Video Art Ostoni, 2016. [DVD]

**VIDOVIĆ**, Viktor, *Krasna zemlja*, Zagreb: Aquarius records, 2008. [CD: CD 223-08]