

Vokalna glazba Slavka Zlatića

Matošević, Petar

Master's thesis / Diplomski rad

2016

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:137:992067>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-02**



Repository / Repozitorij:

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



Sveučilište Jurja Dobrile u Puli

Muzička akademija u Puli

PETAR MATOŠEVIĆ

VOKALNA GLAZBA SLAVKA ZLATIĆA

Diplomski rad

Pula, 2016. godine

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli

Muzička akademija u Puli

PETAR MATOŠEVIĆ

VOKALNA GLAZBA SLAVKA ZLATIĆA

Diplomski rad

JMBAG: 0303021593, **redoviti student**

Studijski smjer: Glazbena pedagogija

Predmet: Istarsko-primorski glazbeni izričaj u hrvatskoj umjetničkoj glazbi

Znanstveno područje: Glazbena umjetnost

Znanstveno polje: Teorija glazbe

Znanstvena grana: Analitička harmonija

Mentor: izv. prof. mr. art. Mirjana Grakalić

Pula, 2016. godine



IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Ja, dolje potpisani Petar Matošević, kandidat za magistra glazbene pedagogije ovime izjavljujem da je ovaj diplomski rad rezultat isključivo mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskog rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da je prepisan iz kojega necitiranog rada, te da ikoji dio rada krši bilo čija autorska prava. Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Student

U Puli 02.09.2016. godine



IZJAVA

o korištenju autorskog djela

Ja, Petar Matošević dajem odobrenje Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, kao nositelju prava iskorištavanja, da moj diplomski rad pod nazivom „Vokalna glazba Slavka Zlatića“ koristi na način da gore navedeno autorsko djelo, kao cjeloviti tekst trajno objavi u javnoj internetskoj bazi Sveučilišne knjižnice Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli te kopira u javnu internetsku bazu završnih radova Nacionalne i sveučilišne knjižnice (stavljanje na raspolaganje javnosti), sve u skladu s Zakonom o autorskom pravu i drugim srodnim pravima i dobrom akademskom praksom, a radi promicanja otvorenoga, slobodnoga pristupa znanstvenim informacijama.

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

U Puli 02.09.2016. godine

Potpis

Sadržaj

1.	<i>Uvod</i>	1
2.	<i>Životopis Slavka Zlatića</i>	3
3.	<i>Stvaralaštvo i djelatnost</i>	7
4.	<i>Vokalna glazba Slavka Zlatića</i>	14
4.1.	<i>Folklorno muziciranje čakavskog dijela istarsko-primorskog područja</i>	19
4.2.	<i>Pregled razvoja harmonizacije narodnih napjeva i upotrebe istarskog tonskog niza u umjetničkoj glazbi</i>	22
4.3.	<i>Odabrane skladbe Slavka Zlatića nastale pod utjecajem istarsko-primorsko glazbenog folklor</i> 30	
4.3.1.	<i>Hitala je Mare</i>	30
4.3.2.	<i>Ne beri jele</i>	33
4.3.3.	<i>Biži biži maglina</i>	35
4.3.4.	<i>Tužna mladost moja</i>	38
4.4.	<i>Odabrane skladbe koje nemaju obilježja istarsko-primorskog glazbenog folklor</i>	43
4.4.1.	<i>Čačkole</i>	43
4.4.2.	<i>Varijacije na narodnu temu</i>	48
4.4.3.	<i>Il brindisi</i>	62
5.	<i>Zaključak</i>	65
6.	<i>Sažetak</i>	67
	<i>Summary</i>	69
	<i>Izvori i Literatura</i>	71

1. Uvod

Rad pod nazivom *Vokalna glazba Slavka Zlatića* je nastao s namjerom da se ukaže na raznovrsnost interesa u djelima Slavka Zlatića nastalih na području vokalne glazbe.

Poznato je kako je opus Slavka Zlatića vrlo bogat i raznolik. Čine ga djela pisana za instrumentalne, vokalne te vokalno instrumentalne sastave. U ovom će radu biti naglasak na djelima vokalne glazbe, a to su: djela za solo glas i klavir, odnosno solo pjesme; te djela namijenjena zborovima raznih sastava - mješoviti, ženski, muški i dječji zborovi.

Iako je riječ o skladatelju 20. stoljeća, već sad je u literaturi prisutan velik broj materijala u kojima su opisani podaci o životu i radu Slavku Zlatiću te o djelatnostima kojima se bavio. Isto tako, izrađeno je nekoliko analiza prvenstveno njegovih instrumentalnih djela.

Povod izradi ovog rada je činjenica da nigdje nije u cijelosti obrađena njegova vrlo bogata i raznolika isključivo vokalna glazba.

Za bolje razumijevanje Zlatićeve djelatnosti i nadasve njegove glazbe, bit će prikazan životni put i okruženje u kojem je odrastao i djelovao. Navedeni elementi su izvršili veliki utjecaj na Zlatića i postali povod različitim pristupima skladanju na području vokalne glazbe i općenito. Naime, Zlatić je stvorio brojna djela od kojih je veliki broj prožet obilježjima istarsko-primorskog glazbenog folklora. Isto tako, njegov opus čine skladbe internacionalnog karaktera u koje je, kao uostalom i sve svoje skladbe, skladao koristeći se suvremenim skladateljskim tehnikama.

Kao što je već navedeno, veliki utjecaj na njegovu djelatnost je izvršio rad na području narodne glazbe pa će tako biti prikazana obilježja narodne glazbe te kratak pregled razvoja proučavanja narodne glazbe i njenog stručnog objašnjenja u okviru poznatog temperiranog sistema. Kao referentan izvor za navedeno poglavlje, korišten je magistarski rad mr. sc. Mirjane Grakalić *Istarski tonski niz u umjetničkoj glazbi* nastao na Fakultetu muzičke umetnosti 1984. godine u Beograd u kojem autorica detaljno obrađuje i objašnjava navedenu problematiku.

Isto tako, bit će spomenuti Zlatićevi prethodnici (od kojih su neki i suvremenici) koji su proučavali i pridonijeli shvaćanju narodne glazbe. Slijedi analiza odabranih skladbi koje ću podijeliti u dvije skupine na temelju njihovih karakteristika – skladbe nastale pod utjecajem

narodne istarsko-primorske glazbe te skladbe nastale za i pod utjecajem okoline u kojoj je Zlatić živio i djelovao.

U ostvarivanju ovog rada korišteni su između ostalog i elementi vlastitog završnog rada na temu „Istarsko-primorski idiom u zborskim skladbama Slavka Zlatića“ izrađenog za potrebe završetka preddiplomskog studija glazbene pedagogije na Muzičkoj akademiji Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli.

2. Životopis Slavka Zlatića

Kronološki podatci biografije i stvaralaštva Slavka Zlatića izrađeni su prema djelu „Slavko Zlatić – kronika života i rada“ Andrije Tomašeka te „Istarsko-primorski idiom u zborskim skladbama Slavka Zlatića“. Prvo spomenuto djelo je nastalo 1985. godine povodom proslave 75 godina života i 50 godina umjetničkog rada Slavka Zlatića. Dok je drugi rad moj završni rad.



Fotografija 1: Slavko Zlatić

Slavko Cvjetko Zlatić rođen je 01. lipnja 1910. godine u malome selu Sovinjaku smještenome u kanjonu rijeke Mirne, četiri kilometra zračne linije jugozapadno od Buzeta. Prvorodeni je sin oca Marka i majke Marije. Otac Marko je djelovao kao učitelj u školi u Sovinjaku od 1909. godine, gdje je odmah po dolasku na službu upoznao Mariju Flego, svoju buduću suprugu i majku Slavka Zlatića.

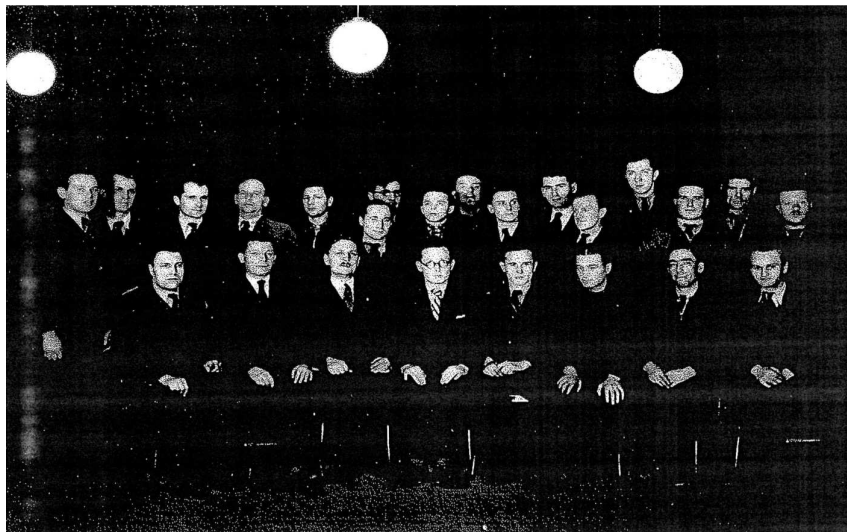
Zlatićevo su djetinjstvo obilježila brojna seljenja uvjetovana promjenom očeva zaposlenja. Naime, u to su se vrijeme učitelji često mijenjali radno mjesto te su se selili iz jednog mjesta na drugo. Upravo je zato učitelj Marko Zlatić s obitelji u Sovinjaku proveo samo jednu godinu. Prvo su se iz Sovinjaka preselili u Lanišće (tamo su se zadržali 2 godine), zatim u Beram (6 mjeseci), Trviž (1913-1923), slijedi povratak u Beram (1923-1929) da bi na koncu napustili Istru.

Nakon završene osnovne škole, u dobi od samo 10 godina, mladi Slavko odlazi u gimnaziju u Ljubljani, gdje je završio prva dva razreda. Slijedi odlazak u talijansku gimnaziju u Pazin gdje je završio treći i četvrti razred da bi nakon toga otišao u klasičnu gimnaziju u Kopar gdje je završio peti, šesti i sedmi razred.

Godine 1928., u dobi od 18 godina odlučuje prekinuti školovanje te se seli u Trst. U Trstu se zapošljava kao korektor u redakciji hrvatskog tjednika *Pučki prijatelj*. U isto vrijeme se upisuje na konzervatorij „Giuseppe Tartini“, gdje je uz teorijske predmete učio klavir i kontrabas.

Na konzervatoriju se zadržao samo godinu dana no ne svojom voljom već zbog političkih prilika. U to vrijeme Istra i Trst su temeljem Rapalskog ugovora pripadali Italiji, a poznato je da je Zlatić bio teški zagovornik antifašizma. Shodno tome Zlatić se uključuje u borbu protiv fašizma te vrši razne zadatke. Primljen je i u tajno društvo „Borba“ u kojem je postao i član Glavnog odbora te se zalagao za oslobođenje od Talijana u Istri. Zbog svojih je aktivnosti imao velike probleme što je dovelo i do toga da mu se sudilo zbog „zločina“.

U studenom 1929. godine postaje student Državne muzičke akademije u Zagrebu. Diplomirao je 1934. godine, smjer kompozicija. Po završetku školovanja užurbano je tražio posao. Bavio se orguljanjem u crkvi u Stenjevcu. Vodio je, vrlo uspješno, pjevački zbor „Jablan“. Zatim je neko vrijeme u Stenjevcu i Sesvetama vodio tamošnje puhačke orkestre, a u Zagrebu je vodio mandolinistički orkestar „Zvijezda“.



Fotografija 2: Pjevački zbor „Jablan“

Godine 1937. se zaposlio u Sušaku na mjesto ravnatelja škole i gradskog kapelnika te dirigenta orkestra Glazbenoga društva i Pjevačkoga zbora „Jeka s Jadrana“. Osim navedenog, u to se vrijeme bavio i drugim poslovima vezanim uz struku. Nastupao je kao korepetitor (15. srpnja 1939. godine je pratio bugarskog tenora Hrista Zlatova) te je dvije godine vodio zbor Narodne čitaonice u Dragi i s njim priredio 2 koncerta. Djelovao je i kao predavač, te je povremeno pisao glazbene kritike i komentare za „Primorske novine“.

Povratak u Zagreb je uslijedio 1941. godine gdje je nastavio s radom na tadašnjem Hrvatskom državnom konzervatoriju. Isto tako, radio je i kao profesor u srednjoj školi te je i preuzeo vođenje Hrvatskog pjevačkog udruženja „Lisinski“ u kojem je kao zborovođa pridonio očuvanju duge i bogate tradicije zbora.

U jesen 1944. godine ponovno napušta Zagreb i odlazi u Topusko gdje je djelovao kao dirigent zbora Centralne kazališne družine ZAVNOH-a, tada smještenog u Glini. Kasnije se preselio u Šibenik i nakon toga odlazi u Pulu. Iz Pule se seli u Opatiju gdje je radio u kazališnoj družini „Otokar Keršovani“ te u Rijeku gdje je djelovao kao referent za kulturu u tamošnjem gradskom NO-u. U Rijeci je formirao orkestar s kojim je priredio prvi koncert oslobođenoj Rijeci te je obavio pripreme za početak rada opere riječkog kazališta.

U svibnju 1946. godine ponovno odlazi u Zagreb. Tamo je djelovao kao dirigent zbora radiotelevizije, glazbeni urednik Radio Zagreba te profesor dirigiranja na Muzičkoj akademiji. Bio je, također, vrlo angažiran u društvenom radu.

U Istru se vraća 1965. godine. Zapošljava se kao ravnatelj glazbene škole „Ivan Matetić Ronjgov“ u Puli u koju je uveo sviranje na narodnim instrumentima. Bio je jedan od pokretača studija glazbenog odgoja u sklopu tadašnje Pedagoške akademije, koja je djelovala kao osnovna organizacija udruženog rada riječkog Fakulteta pedagoških nauka. Studij se u to vrijeme odvijao u obliku dvogodišnjeg programa. Sljedbenik tog studija je donedavni Odjel za glazbu te današnja Muzička akademija Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli.

Ravnatelj škole Ivan Matetić Ronjgov bio je 4 godine nakon čega je prešao u pulsku ispostavu Sjevernojadranskog instituta Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti (JAZU), čije je središte tada bilo u Rijeci. Zlatić je u navedenoj instituciji radio u funkciji znanstvenog suradnika – etnomuzikologa. Također, posvetio se prikupljanju folklornog glazbenog gradiva, te je na Radio Puli, ondašnjoj područnoj stanici Radio Zagreba, uređivao i vodio cikluse emisija ozbiljne glazbe *Razvoj muzike jugoslavenskih naroda od početaka do danas*, *Muzička putovanja*, *Razvoj opere* te ciklus na talijanskom jeziku *Grandi cantanti d'opera*.

Povratkom u Istru, Zlatić se nastavio baviti amaterizmom tako što je organizirao susrete pjevačkih zborova istarsko-primorske regije „Naš kanat je lip“ u Poreču te Jugoslavenskog susreta harmonikaša u Puli. Također, bio je i dalje aktivan u Savezu kompozitora Jugoslavije gdje je bio član predsjedništva, a kratko vrijeme i predsjednik.

Aktivno je radio sve do 1977. godine, ali se sve do kraja života bavio glazbom. Bolestan i slabo pokretan, smireno je živio u svojoj obitelji sve do smrti 1993. godine. Umro je u svom stanu u Puli, a urna s njegovim pepelom položena je u obiteljsku grobnicu na beramskom groblju, nedaleko rodnog Sovinjaka.

3. Stvaralaštvo i djelatnost

Obiteljsko okruženje u kojemu je Slavko Zlatić odrastao bilo je vrlo pogodno za razvoj njegovog glazbenog dara. Glazba je u njegovoj obitelji bila prisutna na dnevnoj bazi, te je kao takva smatrana kao više od povremene zabave. Violinu je dobio na poklon u dobi od 5 godina, a nešto kasnije i klavir. Zlatić je odmah, kao samouk, počeo svirati i violinu i klavir, dok ga je u manjoj mjeri sviranju podučavao otac.

Veliki trag na njemu je ostavio događaj kojemu je prisustvovao u dobi od samo šest godina. Naime, Trviški župnik Aćim Josip Pilat je za trvišku crkvu nabavio nove orgulje i 1916. godine pozvao Matka Brajšu Rašana da ih kolaudira. Slavko je bio upoznat već sa zvukom orgulja, no Brajšino sviranje na potpuno novim, prvim orguljama takve vrste u Istri, za Zlatića je bio doživljaj posebne vrste. Od tog događaja, orgulje postaju jedna od Zlatićevih ljubavi te je već u dobi od 13 godina orguljao kod liturgijskih obreda u crkvi.

Za vrijeme školovanja u Ljubljani svirao je violinu u učeničkom orkestru. Dok se za vrijeme školovanja u Kopru prestao baviti violinom te se počinje zanimati za zborsko pjevanje. Pjevao je u gimnazijskom zboru, a često je i sam vodio probe zbora s kojim je i nastupio na koncertu u kapeli koparske kaznionice. U Kopru se i prvi put susreo s radiom.

U Kopru je prvi put pokušao komponirati te, na poticaj župnika Pilata, i zapisivati narodne melodije iz Trviža i okolice. Tijekom godina osmislio je svoj sustav znakova po kojem je približno zapisivao melodije.¹

Primjer 1. *Igralo mi zlato jabuko*

Napjev

Tempo: *Uvjereno*

I - gra lo mi zla - to ja - - - bu - ko
ej' i - - - - gra - - - - lo!

¹ Igralo mi zlato jabuko, Novi Vinodolski, Institut za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu - Zbirka narodnih napjeva pod brojem 2539/34. Uz notni zapis dao je i pojašnjenje za korištene znakove: d = nešto niži ton od zapisanog, \diamond = nešto viši ton od zapisanog

U koparsko-tršćanskom razdoblju zapažaju se njegovi dirigentski, kompozitorski i melografski pokušaji. Za vrijeme boravka u Veneciji, počeo je raditi na operi *Jelka*, prema vlastitom libretu na temelju pripovijesti *Jelkin bosiljak* Eugena Kumičića, kojeg, stjecajem okolnosti, nikad nije završio.

Za vrijeme studija na Muzičkoj Akademiji u Zagrebu Zlatić nastavlja, ali na profesionalniji način, ono čime se počeo baviti za vrijeme boravka u Trstu. Pa je tako već postojećim djelima do kraja 1934. godine nadodao jedanaest zbornih kompozicija, tri solo-pjesme, tri dvopjeva za dva glasa i klavir, jednu kompoziciju za komorni puhački sastav, jednu kompoziciju za simfonijski orkestar i obrade zapisa iz Hektorovićeve *Ribanja*.

Dvije godine prije završetka studija postao je dirigent amaterskog pjevačkog zbora „Istra“ s kojim je, između ostaloga, nastupio na sprovodu Matka Brajše Rašana izvedbom tužbalice *Mažurano moja*. Značajan je i nastup u Sušaku 1934. godine na kojem je praisveo svoje djelo *Tri narodna dvopjeva iz Istre*.



Fotografija 3: Pjevački zbor „Istra“

Pred kraj studija, prvi je put javno nastupio kao dirigent na koncertu studenata Muzičke akademije iz Zagreba u Sarajevu na kojem je Zlatić ravnao akademskim zborom. Izvodili su kompozicije studenata Akademije.

U prve dvije godine po završetku studija povećao je svoj opus sa 14 novih djela. Među njima ima najviše zborova – tri dječja, jedan ženski, tri muška i dva mješovita, jedna solo-pjesma, jedno komorno djelo, jedno orkestralno i jedno djelo za klavir te jedna scenska

muzika. Zajedno s djelima iz 1933. i 1934. godine, do kraja 1936. godine, Zlatićev opus je narastao na 34 djela što je vrlo respektabilan broj djela za jednog mladog skladatelja.

Ivana Matetića Ronjgova, osobu koja je izvršila značajan utjecaj na njega upoznaje 1929. godine kada se upisao na Muzičku akademiju u Zagrebu gdje je Matetić bio tajnik. Družeći se s Matetićom, Zlatić upoznaje njegove radove o osobnostima istarsko-primorske glazbe. Stečene mu spoznaje omogućuju daljnji rad na tom području i njihovo korištenje u svojim budućim djelima.

Zlatić je ostao zapamćen kao prvi skladatelj čiji je rad bio usmjeren na prenošenje narodne istarsko-primorske glazbe u umjetničku instrumentalnu glazbu. U svrhu dočaravanja narodne instrumentalne glazbe koristio je instrumente s nazalnim tonom, u prvom redu engleski rog i obou. Navedena tvrdnja je vidljiva u njegovim prvim djelima namijenjenim orkestru – *Prvi i Drugi simfonijski ples*.

Prvi je nastao 1934. godine kao dio diplomskog rada iz kompozicije skladan za standardni simfonijski orkestar. Skladba je nastala na temelju jedne teme čiji je Zlatić autor. Zanimljivo je da je skladba koncipirana u duhu podravsko-slavonske narodne glazbe. Podnaslov plesa *Poskočnica* objašnjava vedar, živahan karakter skladbe posebno obilježene ritmičkim gibanjem.

Drugi simfonijski ples nosi naslov *Istarski*, a nastao je 1936. godine. Namijenjen je manjem orkestralnom sastavu. Najznamenitija izvedba djela zbilja se na međunarodnom plesnom natjecanju koje je održano u sklopu 11. olimpijskih igara u Berlinu, 29. srpnja 1936. godine. Izveo ga je Zemaljski orkestar okruga Berlin pod ravnanjem Rudolfa Matza.²

Zlatićevo djelo pod imenom *Socijalna suita* koja se sastoji od zborova *Seljačka*, *Sljepačka* i *Radnička*, odaje Zlatića kao lijevo orijentiranog skladatelja. Po tadašnjem shvaćanju glazbe, ona je bila u funkciji buđenja i učvršćivanja socijalne i klasne svijesti, faktor socijalne diferencijacije i kritike tadašnjeg društvenog poretka. Novonastala suita je odraz navedenog razmišljanja te nije zamišljena kao zbarsko ciklično djelo, odnosno kao zbarska suita. Naime, čine ju 3 samostalno zamišljene i ostvarene skladbe, koje u cjelinu suite povezuje idejna srodnost njihovih tekstova.

² Radić, Branko: Slavko Zlatić; Simfonijski ples br. 2 (Istarski), Grudo Motovunska, Pazinska zvona; Katedra čakavskog sabora za glazbu Novigrad, 2010. god., predgovor

Za vrijeme boravku u Rijeci, na Sušaku, u prvim i posljednjim godinama nije uopće stvarao glazbu, dok je 1938. i 1939. godine obogatio svoj opus sa 16 novih kompozicija. Godine 1938. nastaje grupna skladba namijenjena pjevačkim zborovima *Preporučiti*, potom skladba za dječji sastav na tekst o istarskom koledarskom običaju na vlastitu glazbu, *Psalam 130*, *Primi Gospod, Sv. Ćirilu i Metodu* i *Zdravo Marijo* za mješoviti zbor a cappella, te *Klanjam ti se smjerno* ofertorij za bariton, muški zbor i orgulje, 2 solo-pjesme: *Stara djevojka Marta* na tekst Nikole Polića i *Danajina tužaljka* za glas i harfu na tekst grčkog pjesnika Simonidesa u prijevodu Kolomana Raca.

Godine 1939., na temelju dva dvopjeva iz Omišlja na otoku Krku, nastaju djela – *Merikanke* i *Oj, Kruniču*, obrađena za dva glasa i klavir. Vokalne dionice su zadržale izvorna obilježja narodnog dvoglasja, dok je dionica klavira strukturirana spretnom primjenom značajki narodne glazbe otoka Krka. Slijede 3 kompozicije za solo klavir: *Poskočnica* u srijemsko-slavonskom ugođaju, *Bodulski ples* (stilizirani krčki tanac) i *Čakavski stihovi* za klavir čija su osnovica napjevi *Popuhnul je* i *Plač kneza Frankopana*. Također, iste godine dovršava svoj treći simfonijski ples. Zbog temelja u narodnoj glazbi Slavonije, djelo dobiva naziv *Slavonski ples*.

Za potrebe izvedbe Molièrova *Umišljenog bolesnika*, što je 13. prosinca 1939. godine upriličilo sušačko Hrvatsko kazališno društvo, Zlatić je skladao scensku glazbu na čijoj je premijeri sam dirigirao. Kasnije je još revidirao pjesmu *Tužna mladost moja* te do kraja svog boravka u Sušaku više nije skladao.

Odlazak u Zagreb nije bio previše plodan te je Zlatić skladao samo dvije kompozicije – *I ide vrijeme kap po kap* na stihove Vladimira Kovačića te *Tužna roža*, obrada narodne pjesme iz Gradišća. Radio je i kao urednik na zbirci vokalnih skladbi Vatroslava Lisinskog za koju je odabrao skladbe.

Odlaskom u tajništvo Oblasnog NOO-a za Istru, 19. veljače 1945. godine skladao je kompoziciju za mješoviti zbor i četiri solista pod nazivom *Gruda Motovunska*. Kasnije ju je proširio u istoimenu kantatu za mješoviti zbor, dva solista i orkestar. Skladateljski rad mu je, u to vrijeme, bio uvjetovan potrebom trenutka, pa je za zbor kojeg je vodio komponirao nekoliko djela od kojih su sva izgubljena osim djela *Mi kročimo smjelo*, na vlastiti tekst. U Glini je skladao popijevku *Oj, sokole*, dok je u godini oslobođenja, na Olibu, nastala kompozicija za zbor, recitatore i orkestar *Mrtvi proleter* praiizvedena u jesen 1945. godine u talijanskom prijevodu.

Zlatić je bio jedan od aktivista koji su 1945. godine pokrenuli formiranje Udruženje kompozitora Hrvatske, prvog poslijeratnog udruženja u Hrvatskoj. U tom je Udruženju Zlatić bio predsjednik (1947 - 1948) i tajnik (1948. - 1951).

Ponovnim dolaskom u Zagreb u svibnju 1946. godine, Zlatić počinje djelovati kao dirigent, pedagog, skladatelj, predavač i društveni radnik. Veliki dio njegova rada je vezan uz Radio Zagreb te uz njegov pjevački zbor kojim je dirigirao. Uređivao je emisije i vodio zbor (20 godina) do njegova vrhunca izvodeći ne samo djela hrvatskih, već i djela svjetskih skladatelja.

Pjesma Vladimira Nazora, *Pjesma o Dragonji banu* poslužila mu je kao temelj iz kojeg je nastala kantata u 3 stavka za 4 solista i mješoviti zbor. Nakon toga Zlatić sklada masovnu pjesmu za bariton i mješoviti zbor uz klavir *Narodnoj armiji* (1948), a zatim verziju scenske glazbe za lutkarsku izvedbu „Veli Jože“, *Varijacije na narodnu temu* za ženski zbor i klavir i *Proljetna pjesma*, masovna kantata za mješoviti zbor i orkestar ili klavir (1949)

Godina 1951. bila je u znaku obrada partizanskih pjesama koje je Zlatić napravio za vrijeme boravka u Glini, dok je 1952. godina bila godina u kojoj je obrađivao narodne pjesme iz Istre – *Ustal sam se*, *Složna braća*, *Tamo doli jedna mrva*, *Pojti ti je* i *Cviće mi polje pokrilo* za mješoviti zbor.

Od 1953. do 1956. godine skladao je samo novu verziju scenske glazbe za *Velog Jožu*, kao radio dramu i scensku glazbu za dramu *Svoga tela gospodar* Slavka Kolara. Napravio je i reviziju pjesme *Oj sokole*.

Četiri godine kasnije (1960. godina) nastaje prva u seriji od 4 kompozicije s naslovom *Pjesma i ples*. Prva, *Pjesma i ples I*, napisana je za mješoviti zbor i instrumentalni sastav – oboa, engleski rog, saksofon, fagot i dvije trublje *con sordino*. Skladba je nastala spajanjem autorovih autorskih melodija skladanih na temelju narodnih stihova u duhu narodne glazbe i izvorne narodne glazbe. Instrumentalni sastav čine puhači instrumenti prvenstveno nazalnog tona - oboa i engleski rog. Tekst *Pjesme* je nastao na temelju narodne pjesme iz okolice Pazina, dok je u tekstu *Plesa* koristio i tarankanje.

Tarankanje, tararankanje ili tananikanje, u narodnoj glazbi Istre i Hrvatskoga primorja, osebujan je 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 osnovni ritamski obrazac³.

Godine 1964. na tekstove Vesne Parun skladao je tri kompozicije za mješoviti zbor *a cappella* u kojima se daje naslutiti narodni duh kroz asocijaciju na istarsku zvučnu skalu. Navedenim djelima završava Zlatičevo stvaralaštvo u njegovom trećem zagrebačkom razdoblju.

Osim navedenog, Zlatić je za vrijeme boravka u Zagrebu, također, od 1955. godine na Radio Zagrebu uređivao i vodio emisiju pod nazivom „Muzika i mi“ koja se emitirala svaku nedjelju ujutro. Emisija je bila namijenjena svim uzrastima i uživala veliku popularnost.

Djelovao je i kao sekretar Jugoslavenskog nacionalnog komiteta za muziku pri UNESCO-u u razdoblju od 1953. do 1964. godine; ujedno i stalni delegat.

Dolaskom u Pulu nastavlja skladati. Postojeći opus se povećao za 15 novih skladbi, dok je neke ranije nastale skladbe i preradio. Skladao je scensku glazbu, najprije za izvedbu dramatizacije pripovijesti *Čuvaj se senjske ruke* Augusta Šenoa (1966), a zatim za dramu *Kralj na Betajnovi* Ivana Cankara (1967).

Paralelno je skladao *Pjesmu i ples II* za mješoviti zbor i instrumentalni sastav – oboa, engleski rog, saksofon, fagot i dvije trublje. Djelo je nastalo na sličan način kao i prvo u seriji *Pjesma i ples*, stiliziranjem narodne pjesme *Igralo mi zlato jabuko* iz Novog Vinodolskog prema vlastitom zapisu objavljenom u zbirci narodnih napjeva pod brojem 2539/34 pri Institutu za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu.

Godine 1968. nastala je scenska glazba za dramu *Vicencica* Viktora Cara Emina, nova verzija *Baluna* za zagrebački ansambl narodnih pjesama i plesova „Lado“. *Gruda motovunska* dobila je svoj definitivni oblik kantate za soliste, zbor i orkestar. Slijedile su daljnje dorade raznih djela, djela *Pjesma i ples III i IV* (1970; 1974), Kompozicije za dječji zbor – *Pleši, pleši črni kos*, *Sedela tužna grlica*, *Za ples*, *Uspavanka* na temelju istarskog folklora (1974), *Il brindisi* te prvi stavak *Pazinskih zvona* (1975).

³ <http://www.istrapedia.hr/hrv/1084/tarankanje/istra-a-z/> (25.10.2015.)

Godine 1979. nastaju *Učka*, na tekst nepoznatog glagoljaša iz 16.st. te *Biži, biži, maglina* na tekst narodne poezije. Posljednja skladba nastaje 1980. godine u seriji *Pjesma i ples IV* na tekst narodne napitnice *Niti biskup, niti papa*, za mješoviti zbor a cappella. Godine 1982. nastaje jelo *Pred vratih Poreča* preradom scenske glazbe za „Velog Jožu“, za mješoviti zbor uz klavir ili dvije harmonike ili dva klarineta *in b*. *Kanat našem kantu* je kompozicija nastala 1984.-85. godine na vlastiti tekst u čast manifestaciji „Naš kanat je lip“ koja se u Poreču održava od 1973. godine sve do danas.

Uz sve navedeno, po povratku u Pulu, Zlatić nastavlja svoju djelatnost na radiju pa je tako od 1971. do 1984. godine na Radio Puli i Radio Koprnu priredio preko 500 emisija na hrvatskom i talijanskom jeziku. Posljednje godine svog života je proveo u mirnom okruženju svog doma.

4. Vokalna glazba Slavka Zlatića

Slavko Zlatić je na polju vokalne glazbe skladao djela za glas i klavir - solo pjesme; dvopjeve te djela za mješoviti, muški, ženski i dječji zbor. U tim je djelima vidljiva različitost skladateljevih misli pri skladanju; jedan dio skladbi je nastao pod utjecajem istarsko primorskog glazbenog folklor, dok su ostale skladbe internacionalnog karaktera nastale u duhu vremena u kojem je Slavko Zlatić živio i djelovao.

Popis vokalnih skladbi:

Solo pjesme

Da sam mala ko zelena trava – sopran i klavir

Danajina tužaljka – mezzosopran i harfa

I ide vrijeme – bas i klavir

Imala je žena muža – mezzosopran i klavir

Kmiči se, kmiči – mezzosopran i klavir

Melanholia – tenor i klavir

Oj, sokole – sopran i klavir

Presente e avvenire – sopran i klavir

Star me je prosija – sopran i klavir

Stara djevojka Marta – mezzosopran i klavir

Tužna mladost moja – mezzosopran i klavir

Tužna roža – mezzosopran i klavir

Tri pjesme iz „Velog Jože“ – sopran i klavir

1. *Pjesma o Dragonji banu*
2. *Galijotova pesan*
3. *Facol virni nan*

Tri šaljive momačke pjesme – tenor i klavir

1. *Serenada konjokradice*
2. *Jadikovka mladoženje*
3. *Majko moja, oženi me mlada*

Dvopjevi

Merikanke – dva glasa i klavir

Oj Kruniću – dva glasa i klavir

Tri narodna dvopjeva iz Istre, Op. 2 – dva glasa i klavir

1. *Ne beri, Jele* (Op. 2, br. 1)
2. *Nagnula se vešnjica* (Op. 2, br. 2)
3. *Oj divojko, lipa si* (Op. 2, br. 3)

Mješoviti zborovi

Alaj smo se sastale seljanke – mješoviti zbor uz klavir

Baška je malo selo

Bugarštica

Duhovni stih

Evo svećenik veliki

Gruda motovunska – tenor i bas, mješoviti zbor i simfonijski orkestar

Istarska suita

1. *Zaspal Pave*
2. *Hitala je Mare*
3. *Učera i danas*
4. *Svatovska*

Kanat našem kantu

Mi kročimo smjelo

Mrtvi proleterii – recitatori, zbor i orkestar

Narodnoj armiji

Oj narode, narode – mješoviti zbor uz klavir

Partizani, naša braćo mila – mješoviti zbor uz klavir

Pjesma i ples IV

Primi Gospod

Pred vratih Poreča – mješoviti zbor uz obou i engleski rog

Proljetna pjesma – mješoviti zbor i orkestar

Psalam 130 (Iz dubine)

Pet narodnih pjesama iz Istre

1. *Ustal sam se*
2. *Složna braća*
3. *Tamo doli jedna murva*
4. *Pojti ti je*
5. *Cviće mi polje pokrilo*

Socijalna suita

1. *Seljačka (Op. 3, br. 1)*
2. *Sljepačka (Op. 3, br. 2)*
3. *Radnička (Op. 3, br. 3)*

Sv. Ćirilu i Metodu

Tito, slobodo – mješoviti zbor uz klavir

Tri sestrice mornarice

Tri pjesme Vesne Parun

1. *Oluja*
2. *Źito u nizini*

3. *Lađa mira*

Requiem i Kyrie

Zdravo Marijo

Muški zborovi

Čačkole moj

Il brindisi

Dva napjeva iz „Ribanja“

1. *Bugarštica*

2. *Pisan*

Klanjam ti se smjerno – ofertorij za bariton, muški zbor i orgulje

Narodnoj armiji – bariton, muški zbor i klavir

Oranje

Suknju san kupil

Zidari

Ženski zborovi

Dekliška pomlad

Materina hvala – ženski zbor i klavir

Varijacije na narodnu temu – alt solo, ženski zbor i klavir

Vita, Vita! Štampa naša gori gre

Dječji zborovi

Biži, biži, maglina

Pleši, pleši črni kos

Popivka

Preporučiti

Sedela tužna grlica

Učka

Uspavanka

Za ples.

U završnom radu prikazane su skladbe koje u sebi sadrže isključivo elemente istarsko-primorskog glazbenog folklor. U ovom je radu prikaz proširen i na ostala djela iz skladateljeva opusa. Kao ilustrativni primjeri koji će poslužiti opisivanju različitosti Zlatičeva stvaralaštva na polju vokalne glazbe, za svaki su izvođački sastav uzeti primjeri iz kojih je vidljiva raznovrsnost pristupa pri skladanju.

Iz djela skladanih za mješovite zborove bit će prikazana skladba *Hitala je Mare*, iz djela za ženske zborove *Varijacije na narodnu temu* i *Ne beri Jele*, muške će zborove prezentirati *Čačkole* i *Il brindisi*, dječje *Biži, biži, maglina*, a solo pjesme skladba *Tužna mladost moja*.

Skladbe će biti podijeljene u dvije skupine:

- skladbe nastale po uzoru na istarsko-primorski glazbeni folklor:
 - o *Hitala je Mare*
 - o *Ne beri Jele*
 - o *Biži, biži, maglina*
 - o *Tužna mladost moja*
- Skladbe koje nisu nastale po uzoru na istarsko-primorski glazbeni folklor:
 - o *Čačkole*
 - o *Varijacije na narodnu temu*
 - o *Il brindisi*

Prije same analize skladbi, radi boljeg razumijevanja analize, potrebno je prikazati obilježja folklornog muziciranja čakavskog dijela istarsko-primorskog područja i razvoj harmoniziranja narodnih napjeva.

4.1. *Folklorno muziciranje čakavskog dijela istarsko-primorskog područja*

Muziciranje istarsko-primorskog područja dijeli se na 3 osnovna područja:

- Vokalno
- Instrumentalno
- Vokalno-instrumentalno

Vokalni oblik karakterizira dvoglasno pjevanje pjesama na karakterističan netemperirani način. Pjevaju li 2 glasa iste visine (2 alta, 2 tenora...), skladba će se kretati u paralelnim malim (povremeno i smanjenim) tercama, sa završetkom u unisonu na najdubljem tonu melodijskog niza. Međutim, ako skladbu izvode dva glasa različite visine, skladbe će se kretati u paralelnim velikim (povremeno i povećanim) sekstama, sa završetkom u oktavi. Dublji glas pjeva glavnu melodiju dok ga prvi (tanki) glas prati u intervalu velike (povremeno i povećane) sekste. Takvo je pjevanje poznato kao pjevanje na „tanko i debelo“.

U oba slučaja, vodeća melodija se uvijek kreće najviše do šestog tona melodijskog niza te ga nikad ne prelazi. Opseg drugog glasa je nešto manji i kreće se u rasponu do pet tonova. Pjevanje se uglavnom izvodi bez instrumentale pratnje solistički, no moguća je i izvedba s instrumentalnom pratnjom i to uglavnom uz sopile⁴.

Primjer 2. *Mala i velika sopila*



Ako se uz pjevanje javlja samo jedna sopila, onda je to u pravilu samo velika sopela. Ako se javljaju i velika i mala, onda one dupliraju pjevanu melodiju.

⁴ Sopila, sopela ili roženica - drveni puhački instrument nazalnog tona nalik oboi s dvostrukim jezičkom napravljenim od trstike.

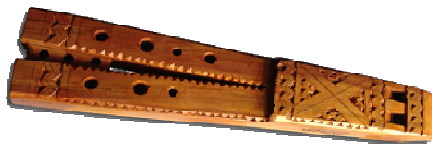
Svirka na sopilama izvodi se, kao i pjevanje u karakterističnom istarsko-primorskom dvoglasju. Od svih narodnih instrumenata, jedino sopile imaju uglavnom određenu apsolutnu visinu (najdublji ton je od prilike h ili b), a da bi mogle zajedno svirati, oba instrumenta (velika i mala sopila) trebaju biti izrađena i „uštimana“ od istog majstora.

Od instrumenata se još koriste mih⁵ i dvojnice⁶. Dvojnice (duplice, vidalice...) su instrument koji nije toliko prodoran kao mih i sopile pa se koriste uglavnom za kućnu upotrebu.

Primjer 3. *Mih*



Primjer 4. *Dvojnice*



Kako bi se narodni napjevi i narodna svirka sačuvali bilo ih je potrebno zapisati, što nije bilo jednostavno iz nekoliko razloga. Melografi su prilikom obilaska terena nastojali iz prvog slušanja zapisati ono što su čuli jer nije bilo mogućnosti snimati izvedbe i ponovno preslušati otpjevanu melodiju. Svako sljedeće pjevanje se moglo razlikovati od prethodnog (čak i kod istih pjevača).

⁵ Mih – instrument koji se sastoji od dvocijevne drvene svirale na čijem su prednjem dijelu utaknuta dva trskova piska s jednim jezičcem. Zrak u svirale dolazi preko mijeha, po kojem je cijeli instrument i dobio ime.

⁶ Dvojnice, duplice ili vidalice su instrument koji nije toliko prodoran kao mih i sopile pa se koristi uglavnom za kućnu upotrebu.

Sljedeći i najveći problem melografiranja predstavljala je tonska struktura narodnih napjeva i svirke. Ona se ne podudara ni sa jednom od tradicionalnih ljestvica; durom, molom ili starim načinima. Trebalo je narodne napjeve „smjestiti“ u okvire poznatih ljestvičnih nizova, a to je predstavljalo veliki problem jer se tonski niz narodnih napjeva nije podudaraao s tonskim nizom tradicionalnih ljestvica.

Vrlo bitnu, zapravo vodeću ulogu u narodnim napjevima ima kadencirajući pomak. Završni ton narodnih napjeva je uvijek na najdubljem tonu niza i djeluje kao gravitacioni centar prema kojem gravitira cijela melodijska struktura. U harmonijskom smislu on poprima ulogu nove tonike koja se često ne podudara s tonikom tonaliteta u kojem je napjev zapisan, npr. polustepeni silazni pomak na notu finalis.

Traženje odgovarajuće harmonijske pratnje narodnim napjevima predstavljalo je izazov svakom skladatelju koji se s tim susretao i bavio. Dobro poznavanje specifičnih folklornih zakonitosti narodnih napjeva preduvjet je skladateljima koji su htjeli i koji žele stvarati umjetnička djela po uzoru na narodnu glazbu.

Upoznavanje specifičnih zakonitosti narodne glazbe odvijalo se kroz dugogodišnji proces i sudjelovanje brojnih glazbenika među kojima su najveći doprinos dali Matko Brajša-Rašan, Ivan Matetić Ronjgov, i sam Slavko Zlatić kao i drugi skladatelji.

4.2. Pregled razvoja harmonizacije narodnih napjeva i upotrebe istarskog tonskog niza u umjetničkoj glazbi

Odlomak koji slijedi kao glavnu referencu koristi magistarski rad *Istarski tonski niz u umjetničkoj glazbi*.

Prvi pokušaji harmoniziranja narodnih napjeva potječu od Franje Kuhača (1834-1911). U muzikološko-folklornom zborniku, objavljenom 1878. godine *Južno-slovenske narodne popievke* nalazi se, između ostalog, i oko 50 harmoniziranih pjesama s istarskog područja.

S obzirom da su u to doba u upotrebi bili dur, mol i starocrkveni modusi, napjevi su bili primorani biti zapisani jednoglasno u starocrkvenim modusima, dok je harmonizacija napravljena po strogim klasičnim pravilima. Zbog nepoznavanja zakonitosti folklornog muziciranja tog područja, rezultat je činjenica da se zapisani napjevi ne uklapaju u duh narodnog muziciranja kraja iz kojeg oni potječu.

Kuhač je primijetio da postoji tonski niz koji ne pripada ni jednoj do tada poznatoj narodnoj glazbi. On smatra da prvi dio tog niza zvuči kao da je u duru, dok drugi zvuči kao prirodna mol ljestvica, odnosno mol-dur.

Na temelju Kuhačevih uputa o melografitiranju, Matko Brajša – Rašan započinje prvo sustavno bilježenje narodnih napjeva. Zapisivao ih je dvoglasno te im je tražio odgovarajuću harmonizaciju. Uz članak pod nazivom *Kako pjevaju Hrvati Istre svoje narodne pjesme* objavljenom 1896. godine u časopisu „Vijenac“, objavio je i osam zapisa starih pjesama od kojih je šest uklopio u mol ljestvicu (od VII do III stupnja) s kadenciranjem na tonici, dok je dva zapisao u dorskom sistemu.

Od 250 sakupljenih napjeva⁷ iz pera Matka Brajše-Rašana danas imamo sačuvanih svega pedesetak koji su 1910. godine tiskani u zbirci *Hrvatske narodne popievke iz Istre*. Brajšini su zapisi vrlo bitni u shvaćanju i proučavanju njihove tonske strukture, a time i usporedbe s postojećim poznatim ljestvičnim strukturama.

Zapise u kojima kadencirajući pomak završava cjelostepenim silaznim pomakom vodeće melodijske linije na notu finalis, Brajša je postavio u okvire one mol ljestvice u kojoj se nota finalis podudara s tonikom.

⁷ Matetić Ronjgov, Ivan; „*Matko Brajša Rašan*“, Sveta Cecilija, sv. 1, Zagreb, 1935. Godina, str. 7-10

U primjeru iz ranije navedene zbirke, napjev *Tužna mladost moja*, nota finalis narodnog napjeva podudara se s tonikom mola u okviru kojeg je i zapisan (c-mol). Ton *ges* koji ne pripada c-molu harmoniziran je kao septima smanjenog septakorda na VI. stupnju.

Primjer 5. *Tužna mladost moja*

The image shows a musical score for the song "Tužna mladost moja". It is marked "Andante" and begins with a piano (*p*) dynamic. The score is written in 2/4 time and C minor. The melody is on a single staff, and the accompaniment is on a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are: "1. Tu-žna mladost moja, tu-žna mladost moja svaki dan-na ma-nje." The final note of the melody is a G-flat (F-sharp), which is the finalis of the key.

Kod onih zapisa koji završavaju polustepenim pomakom na notu finalis, Brajša je tražio načine kako da ih zapiše, a potom i harmonizira. Takve je napjeve uglavnom postavljao u okvire mol ljestvice u kojem je nota finalis bila VII. stupanj. No kako nota finalis kao gravitacioni centar u narodnim napjevima ima ulogu tonike, tako je u harmonijskom smislu, nakon nekoliko neodgovarajućih harmonijskih postavki (na dominantni mola) vođen intuicijom dobrog poznavatelja zakonitosti narodne glazbe u samom kadencirajućem pomaku, pribjegao modulativnom iskliznuću za pola tona niže od postojećeg tonaliteta kako bi nota finalis narodnog napjeva poprimila karakter nove tonike. Takav se postupak pokazao kao trenutno harmonijski najodgovarajući.

Tako je narodni napjev *Pláč kneza Ivana Frankopana* zapisan u okvirima g-mola s kadencom na VII. stupnju. U završnom kadencirajućem pomaku, u harmonijskom je smislu došlo do modulativnog iskliznuća kako bi nota finalis (ton *fis*) dobio karakter nove, završne tonike.

Primjer 6. *Pláč kneza Ivana Frankopana*

The image shows a musical score for the song 'Pláč kneza Ivana Frankopana'. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante'. The first system starts with the lyrics '1. Tur- ne mi moj li- pi tur- ne'. The second system continues with 'mi moj li- pi'. The third system ends with 'ter- mi- po- šte- ni.' and is marked 'un poco ritardando'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Nakon Brajše-Rašana, sljedeći koji se bavio tumačenjem istarskih narodnih napjeva je bio Božidar Širola (1889-1956). On je istarsko dvoglasno pjevanje povezoao s ojkanjem Dalmatinskog gorja te ističe da narod pjeva u paralelnim sekstama ili tercama no da ti intervali ne odgovaraju tercama i sekstama temperiranog sistema, već su smješteni između navedenih intervala te ih nije moguće zapisati u klasičnom temperiranom sistemu – neutralni intervali.

Na Širolu se nadovezao Vinko Žganec (1890-1976) člankom „Tako zvana „Istarska ljestvica““ objavljenom u časopisu Sveta Cecilija 1921. godine. On je Brajšin zapis skladbe *Pláč kneza Ivana Frankopana* transponirao za sekundu niže te konstruirao ljestvicu za koju je rekao da se temelji na frigijskoj ljestvici s alteriranim IV. i V. stupnjem na niže i VII. stupnjem na više.

Primjer 7. *Proširenje tonskog niza do oktave prema V. Žgancu*

The image shows a musical scale diagram on a single staff. The notes are labeled with Roman numerals I through VIII. The notes are: I (C), II (D), III (E), IV (F), V (G), VI (A), VII (B), and VIII (C). The notes are written as half notes. The key signature has one flat (B-flat), and the scale is in a mode that includes a lowered IV and V degree.

Alteraciju *as* je objasnio tako što je upotrijebio Širolin članak o neutralnim intervalima u narodnom muziciranju. Stoga zapisani *as* nije niti *a*, niti *as*, zapisan je kao *as* zbog činjenice da s tonom *f* čini malu tercu karakterističnu za dvoglasno narodno pjevanje. Alteraciju *b* je iznio s objašnjenjem da je dominanta nestabilna zbog mutacije *h* u *b* radi tritonusa između II. i V. stupnja (*f-h*) te ona u konačnici i nije *h*, već VI. stupanj *c* čime je došao i do VI. tona ljestvice. Za upotpuniti ljestvicu Žganec je naveo i ton *dis* s objašnjenjem da se on koristi kao vođica.

Na Žganca se nadovezao Stanislav Prepek (1900-1982) člankom *Istarska ljestvica* u Svetoj Ceciliji 1923. godine prigovorom kako nijedna istarska ljestvica nema, između VI. i VII. stupnja interval povećane sekunde te da narodnu ljestvicu treba ostaviti onakvu kakva se javlja u narodnim pjesmama. Žgančeva je konstrukcija ljestvice bila temeljena na teorijskoj podlozi što ne odgovara stanju u praksi.

Analizom tonske građe Brajšine zbirke *Hrvatske narodne popijevke iz Istre*, Prepek dolazi do činjenice da postoje dvije osnovne vrste istarske ljestvice – A i B koji se razlikuju jedino po drugom stupnju. Naime, tip A između I. i II. stupnja ima veliku sekundu dok tip B ima malu sekundu⁸.

Primjer 8. *Tip A istarske ljestvice prema S. Prepeku*



Primjer 9. *Tip B istarske ljestvice prema S. Prepeku*



Uočio je da se one gotovo podudaraju te da pri razlikovanju ljestvičnog tipa najveću važnost ima kadencirajući melodijski pomak.

⁸ Prepek, Stanislav, *Istarska ljestvica*, Sveta Cecilija, Zagreb, 1923. godina

Ivan Matetić Ronjgov (1880-1960) se, nakon 25-godišnjeg sakupljanja i proučavanja istarskih narodnih napjeva, javio sa svojim teoretskim raspravama uglavnom u Sv. Ceciliji. On također dijeli istarske pjesme na dvije vrste. U vrstu A spadaju pjesme koje se pjevaju u središnjoj Istri i koje je moguće zapisati u temperiranom sistemu. U vrstu B spadaju pjesme koje nije moguće vjerno zapisati u temperiranom sistemu, a izvode se u ostalim dijelovima istarsko-primorskog područja. Ljestvični tip kojeg je Žganec objasnio u okviru modificirane frigijske ljestvice, a Prepek nazvao tip B, Matetić naziva frigijskim načinom prema frigijskoj sekundi koja se na kraju pjesama uvijek kreće silazno. Isto tako, Prepekov tip A, Matetić po analogiji na frigijsku ljestvicu naziva dorskom ljestvicom.

Matetić je zbog najčešćeg javljanja ljestvice frigijskog tipa u narodnoj glazbi te nemogućnosti njezinog vjernog zapisivanja u okviru temperiranog sistema upravo navedenoj ljestvici posvetio svoje teorijske rasprave. U osnovi, Matetić se slaže sa Žgančevim objašnjenjem istarske ljestvice u okviru frigijskog načina, no u harmonijskom smislu on tako modificiranu frigijsku ljestvicu promatra u okviru C-dura. U takvoj su ljestvici vrlo upečatljivi tonovi *as*, *b* i *ces*, kako melodijski tako i harmonijski.

U članku o istarskoj ljestvici objavljenom 1925. godine u Svetoj Ceciliji donosi prijedlog harmonizacije takvog istarskog tonskog niza.

Primjer 10. *Matetićeve harmonizacija istarskog tonskog niza I*

frig. e: I# VII
C:II I IV
Es:II I IV I II
C:IV I II
frig. e: VII I#

Iz primjera je vidljivo da harmonizacija počinje kvintakordom I. stupnja frigijske ljestvice od tona *e*, s pikardijskom tercom. Ton *f* je harmoniziran kao kvintakord VII. stupnja frigijske ljestvice na kojem se javlja modulativni prijelaz u C-dur na način da on postaje II. stupanj u C-duru u kojem Matetić i promatra frigijsku ljestvicu, od III. do III. stupnja. Nakon kvintakorda II. stupnja C-dura, ton *g* je harmoniziran kao kvintakord I. stupnja istoimenog

dura nakon kojeg slijedi prvi alterirani ton u odnosu na frigijsku toniku *e*, ton *as* (sniženi IV. stupanj frigijske ljestvice). Matetić ga promatra kao sniženi VI. stupanj C-dura te ga harmonizira kao tercu molske subdominante. Rješavanjem prve alteracije u nizu, dobiva se model po kojem će se vršiti daljnja harmonizacija.

Vidljivo je da je uzlazni polustepen prema Matetićevom teorijskom razmišljanju harmoniziran spojem tonike (I.) i molske subdominante (IV.), a uzlazni cijeli stepen spojem II. i I. stupanj.

Kako bi se navedeni model harmonizacije mogao ponoviti, ranije spomenuta molska subdominanta C-dura postaje II. stupanj Es-dura (za malu tercu udaljeni tonalitet od prethodnog) nakon kojeg ponovno slijedi kvintakord I. stupnja i molska subdominanta.

Matetić je sam sebe ispravio u prvoj varijanti harmonizacije istarskog tonskog niza na temelju završetaka narodnih napjeva koji uvijek završavaju u unisonu ili oktavi. Vidljivo je da je Matetić kraj harmonizirao kvintakordom na prvom stupnju, k tome i s pikardijskom tercom.

Primjer 10.a) *Ispravak kadence u harmonizaciji istarskog tonskog niza I*

Es:II
 C:IV° I^(b7)
 frig. e: VI^(b7) ————— V^{#7} I^(4,3,1)

Pri harmonizaciji silazne vođice (ton *f*), Matetić ovom prilikom koristi dominantni septakord sa smanjenom kvintom (*h-dis-f-a*) pred završetkom u oktavi (ton *e*).

Navedeni princip harmonizacije moguće je protumačiti na dva načina ovisno o kontekstu u kojem se javlja. Drugu varijantu harmoniziranja istarskog tonskog niza je moguće protumačiti prema kontekstu Matetićevih kompozicija.

Primjer 11. *Harmonizacija u Matetićevim kompozicijama*

frig. e: I[#] VII
 F:VI V f:I
 As:VI V as:I V As:VI
 f:I V F:VI
 frig. e: VII I[#]

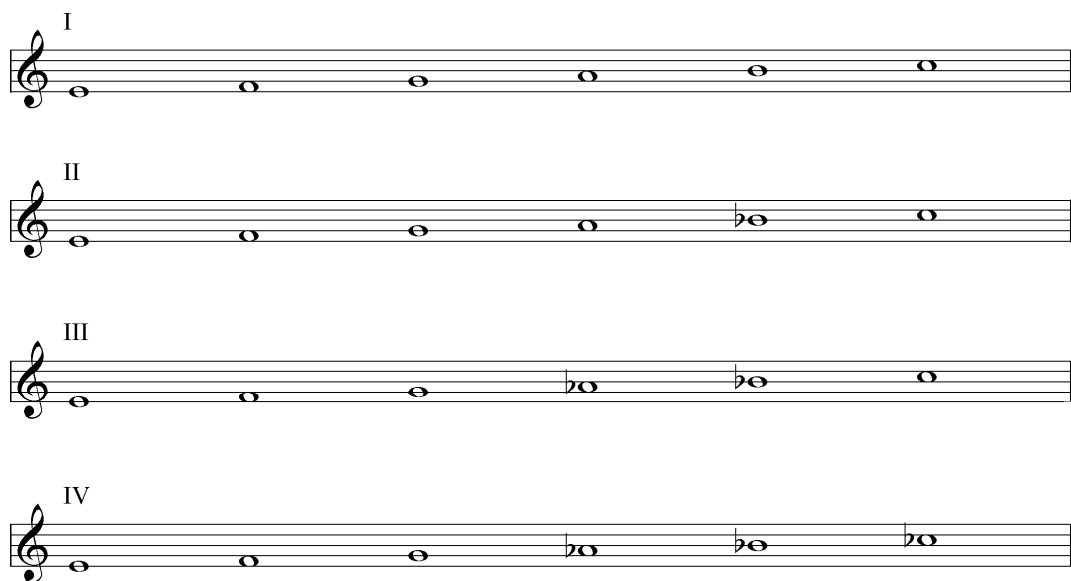
U ovom slučaju, nakon I. stupnja frigijske ljestvice od e, slijedi VII. stupanj koji postaje VI. stupanj F-dura nakon kojeg slijedi dominanta, ista u istoimenom molu, s rješenjem u toniku f-mola. Tonika f-mola postaje VI. stupanj As-dura. Slijedi dominanta As-dura, koja je ista i u istoimenom as-molu te tonika as-mola. Ponovnim prijelazom u As-dur preko zajedničke dominante dolazi do VI. stupnja koji postaje prvi stupanj f-mola. Preko dominante slijedi prelazak na VI. stupanj istoimenog dura koji postaje VII. stupanj početne frigijske ljestvice sa završetkom na prvom stupnju frigijske ljestvice s pikardijskom tercom.

U ovom su primjeru uzlazni cijeli stepeni harmonizirani odnosom VI. – V. stupanj u duru, a polustepeni odnosom V. - I. u istoimenom molu. Iz priloženog je vidljivo da se na tonalnom planu ostvaruje zatvoreni malotercni krug.

Potrebno je naglasiti da se I. varijanta harmonizacije zasniva na teorijskim postavkama, dok je II. varijanta dobivena iz Matetićevih velikih zborskih kompozicija.

Matetić iznosi četiri tipa istarske ljestvice s frigijskim završetkom koje proizlaze iz „Istarsko-primorske pjevanke“.

Primjer 12. Četiri tipa istarske ljestvice prema Ivanu Matetiću Ronjgovu



Prva je ljestvica najbliža frigijskom modusu, dok je četvrta ljestvica ona koja se naziva istarskom te je ona ujedno i najudaljenija od frigijskog modusa.

Primjer 13. Iskonstruirana osmotonska ljestvica prema Ivanu Matetiću Ronjgovu



U umjetničkom stvaralaštvu Matetić je došao do spoznaje da sekventnim spajanjem dvaju trikorda na udaljenosti male terce dolazi do izvan tonalne sekvence također na udaljenosti male terce. Nadalje, nizanjem moltskih trikorda po istom sistemu moguće je iskonstruirati osmotonsku ljestvicu koja je u harmonijskom smislu popraćena izvan tonalnom sekvencom na udaljenosti male terce (malotercni krug). U tako inskonstruiranoj osmotonskoj ljestvici oktavu je moguće postići jedino enharmonijskim putem.

Treba još nadodati da se Matetić kao skladatelj u svojim umjetničkim skladbama izdigao iznad svojih teorijskih rasprava. Nakon njega, svoj prilog problematici istarske ljestvice dali su i Franjo Dugan, Antun Dobronić, Ivo Kirigin, Nedjeljko Karabaić te Slavko Zlatić.

4.3. Odabrane skladbe Slavka Zlatića nastale pod utjecajem istarsko-primorsko glazbenog folklor

U skladateljskoj ostavštini Slavka Zlatića vrlo značajno mjesto pripada istarsko-primorskom idiomu glazbenog folklor koji karakterizira najveći dio njegova stvaralačkog opusa, pa time i vokalne glazbe. Navedeni je idiom prisutan u melodiji, harmoniji, ritmu i boji.

U melodijskom smislu dominiraju intervali male terce te male i velike sekunde, kako u vodećim tako i u pratećim melodijskim linijama. Promatramo li intervale u harmonijskom kontekstu, često se javljaju duplirane male terce i vrlo upečatljive smanjene terce pred završnim unisonom u kadencirajućim pomacima. Navedeni maloterčni intervali (melodijski i harmonijski) često se javljaju u obratu kao velike sekste, a u kadencirajućem pomaku kao povećane sekste pred oktavom.

Melodija i harmonija u Zlatićevim skladbama, koje su nastale bilo kao obrade narodnih napjeva ili vlastite skladbe po uzoru na narodne, čine nerazdvojnu cjelinu. Melodijska struktura navedenih skladbi za sobom povlači i određene harmonijske postupke. U onim skladbama koje su nastale ranijih godina Zlatićeva stvaralaštva još uvijek je odnos predznaka na početku skladbe i završnog tona po uzoru na Matetićev način zapisivanja. U onim skladbama koje su nastale u Zlatićevoj zreloj dobi nema nikakvih predznaka koje ga kao skladatelja ograničavaju u smislu tonalitetnih okova.

Isto tako, idiom istarsko-primorskog glazbenog folklor sačinjavaju i upečatljivi ritamski obrasci kao što je kombinacija osminki i šesnaestinki i česte triole.

4.3.1. *Hitala je Mare*

Uz obrade narodnih napjeva za zborove različitih sastava, od dječjeg do mješovitog, Zlatić sklada i vlastite melodijske linije po uzoru na narodne na tekst narodne poezije. Jedan od takvih primjera je i *Istarska suita*, nastala 1934. godine za mješoviti zbor. Čine ju četiri manje cjeline nastale upravo prema tekstovima narodne poezije:

- *Zaspal Pave*
- *Hitala je Mare*
- *Učera i danas*
- *Svatovska*

Tako primjerice u primjeru koji slijedi, iz druge skladbe Istarske suite *Hitala je Mare*, u svim glasovima zamjećujemo melodijske pomake u velikim i malim sekundama te malim tercama. Uz navedeno, u kadencama je upečatljiv harmonijski interval smanjene terce pred završnim unisonom.

Primjer 14. *Hitala je Mare*

HITALA JE MARE

Široko i teško

Soprano: *mf* Hi - ta - la j' je Ma - re pe - šća -
 Hi - ta - la j' pla - ka - la j' za dra -

Alto: *mf* Hi - ta - la j' je Ma - re pe - šća -
 Hi - ta - la j' pla - ka - la j' za dra -

Tenor: *mf* Hi - ta - la j' je Ma - re pe - šća -
 Hi - ta - la j' pla - ka - la j' za dra -

Bass: *mf* Hi - ta - la j' je Ma - re pe - šća -
 Hi - ta - la j' pla - ka - la j' za dra -

p - ke va mo re o - ja na ni - ne na!
 - gim zdi - sa - la j'

p pešća - ke va mo re o - ja na ni - ne na!
f

p O - ja ni - na trajni na ne - na o - ja ni - na trajni - ne - na
p O - ja ni - na trajni na ne - na o - ja ni - na trajni - ne - na

f o - ja ni - na trajni na ne - na o - ja ni - na trajni ne - na!
ff

ritar..... dando

ritar..... dando

Na temelju oznaka za tempo i karakter istaknutih na početku i kasnije u skladbi, vidljivo je da je skladba dvodijelnog oblika – početak je umjeren, dostojanstven, je drugi dio brži i poletniji. Glasovi su u cijeloj kompoziciji postavljeni homofono uz minimalno slobodniji tenor u prvom dijelu.

Vidljiva je Zlatićeva intencija priklanjanju Matetićevom notiranju istarsko-primorske glazbe. Na početku skladbe postavljen je predznak G-dura (ton *fis*) iako je skladba do pred sam kraj u c-molu istarskom⁹. Kraj je tipičan, po uzoru na svoje prethodnike, javlja se modulativno iskliznuće na završnu toniku *h* kojoj prethodi akord dominantne funkcije folklornog kolorita *ais-c-es*. U navedenom akordu, tonovi *c* i *es* pripadaju istarskom tonskom nizu dok je *ais* vođica *h*-mola.

Vrlo je upečatljiva pojava smanjenog kvintakorda na prvom stupnju *c*-mola istarskog – *c-es-ges*. Vrlo je interesantno iz razloga što navedeni akord ne pripada tonalitetu obilježenom na početku skladbe, već je to akord koji je proizašao iz korištenja istarskog niza s početkom u tonu *h*, na kojem i skladba završava.

Primjer 15. *Hitala je Mare – upotreba smanjenog kvintakorda*

The image shows a musical score for the song 'Hitala je Mare'. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto/Tenor) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The key signature is G major (one sharp, F#). The time signature is 2/4. The lyrics are: 'ke - gim va mo re o - ja na ni - ne - na !' and 'pešća - ke va mo re o - ja na ni - ne - na !'. A green circle highlights the first measure of the piano accompaniment, which contains a reduced quint chord (C-E-G-A-C) in the right hand and a single note (C) in the left hand. This chord is identified in the text as a reduced quint chord from the Istrian mode.

Navedeni je postupak doveo do proširenja tonalnih okvira elementima istarskog modusa. Postupak je to kojim se autor učestalo koristi u skladbama u kojima se koristi istarskim elementima i na taj način postiže interesantnu boju u skladbama.

⁹ Veljović, Mirjana; Istarski tonski niz: od napjeva do atonalitetne strukture, Zbornik radova IV. Međunarodnog simpozija *Muzika u društvu*, Muzikološko društvo FBiH, Muzička Akademija u Sarajevu, Sarajevo, 2005. godina, str. 45-73

4.3.2. *Ne beri jele*

Skladba je nastala 1934. godine u sklopu ciklusa pod nazivom *Tri narodna dvopjeva iz Istre*. Nastala je na tekst narodne poezije te je namijenjena dvoglasnom ženskom zboru ili dvjema solisticama uz pratnju klavira.

Zlatić u ovom djelu nije obilježio predznake, no sama navedena činjenica nije toliko inovativna s obzirom da je djelo smješteno u a-mol, odnosno a-mol istarski kao što će iz daljnje analize biti vidljivo (u kasnijoj fazi stvaralaštva, kao što će biti i prikazano, Zlatić ne obilježava više predznake u svojim djelima što je bitna razlika u odnosu na svoje prethodnike).

Skladba se sastoji od tri dijela – A B A, obilježena je 3/8 mjera te počinje klavirskim uvodom u trajanju od 7 taktova. Zanimljivost samog uvoda je početak kojeg je autor smjestio na dominantni koju u sljedećem taktu rješava u tonički kvintakord. U 8. taktu nastupa zbor koji nakon homofonog kretanja u paralelnim malim tercama, tipičnim za istarsko narodno pjevanje, završava na tonu c u 13. taktu unisono.

Primjer 16. *Ne beri Jele* – početak skladbe

The image displays the beginning of the musical score for 'Ne beri jele'. It is marked 'Allegro giocoso (♩=80)'. The score is written for piano and voice. The piano introduction consists of 7 measures. The first measure starts with a treble clef, a key signature of one flat (F major/D minor), and a 3/8 time signature. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex accompaniment in the left hand. The vocal line enters in the 8th measure with the lyrics 'Ne be—ri, Je — le, ne be—ri,'. The vocal melody is simple and homophonic, following the piano accompaniment. The piano part continues with a similar rhythmic pattern, providing a steady accompaniment for the vocal line.

Unatoč činjenici da autor završetke fraza postavlja u pravilu na tonu c u oktavnom odnosu, 30. takt predstavlja iznimku. Na navedenom mjestu autor za završetak fraze postavlja potpuni tonički kvintakord a-mola nakon kojeg slijedi repriza uvoda u klaviru.

Primjer 17. *Ne beri Jele* – 30. takt

Zanimljivost leži u činjenici da je navedeno mjesto jedina situacija u skladbi gdje autor dozvoljava potpuni akord molskog tipa. Naime, na drugim završecima fraza u skladbi, autor postavlja uglavnom podvostručeni temeljni ton s pripadajućom kvintom. Vidljiva je autorova namjera završetka jedne glazbene misli na standardan, poznati način (upotrebom potpunog akorda) unutar skladbe prije konačnog završetka na tipičan istarsko-primorski način na samom kraju skladbe.

Iz daljnje analize djela vidljiva je učestala pojava tona *es* koji ne pripada navedenom tonalitetu. Kao što je u prethodnoj skladbi opisano, ova činjenica nije nikakvo novo otkriće u autorovoj tehnici skladanja već je dokaz pridržavanja ustaljenim načelima pri radu. Pa je tako moguće i za ovu skladbu iznijeti zaključak da se autor pri skladanju pridržavao istih principa kao i u prethodnom djelu.

Primjer 18. *Ne beri Jele* – upotreba smanjenog kvintakorda (26. takt)

Isto tako, i u ovom je djelu vrlo interesantna kadenca na kraju skladbe u kojoj autor pred završni *unisonom* na tonu *a* koristi dominantni septakord sa smanjenom kvintom. Ton *b*, je dakako produkt korištenja istarskog modusa i ne pripada standardnom *a*-molu na što upućuje glazbeni kontekst.

Primjer 19. *Ne beri Jele* – završna kadenca

Također je zanimljiva struktura malog durskog septakorda na VI. stupnju istarskog *a*-mola koja proizlazi iz interpolacije tonova istarskog tonskog niza u standardni mol tonalitet.

4.3.3. *Biži biži maglina*

Skladba *Biži biži maglina* nastala je 1979. godine na tekst narodne poezije i namijenjena je troglasnom dječjem zboru.

Skladba je trodijelnog oblika – A B A. Nakon početnog dijela u kojem praktički nema glazbe već stvaranje atmosfere izgovaranjem riječi „Biži!“ silaznom intonacijom, u trećem taktu autor bilježi 7/8, 6/8, 3/4 i 2/4 mjeru. Navedeni način bilježenja mjere na početku skladbe će kompozitori koji djeluju paralelno ili nakon Zlatića koristiti u svojim djelima na području zbornske literature.

Primjer 20. *Biži biži maglina* – početak

Specifičnost za ovu skladbu je to da Zlatić u njoj ne obilježava predznake niti jednog tonaliteta. Vidljivo je da je skladba smještena u g-mol istarski prema smanjenom kvintakordu postavljenom na I. stupnju (g-b-des) i završnim modulativnim iskliznućem za pola stupnja niže na završnu toniku *fis*.

Primjer 21. *Biži biži maglina* – kraj

Upravo je ova skladba primjer dijela stvaralaštva u kojem se Zlatić oslobađa tonskih okova. Pristup komponiranju je potpuno slobodan i lišen striktnih veza s tonalitetom

Prvi dio skladbe je obilježen homofonin kretanjem prva dva glasa dok je trećem povjerena samostalna melodijska linija sačinjena uglavnom od dužih notnih vrijednosti. Važno je napomenuti da se gornja dva glasa, po ustaljenom modelu, kreću u intervalu male terce koja se izmjenjuje s unisonom, tipičnom za istarsko narodno muziciranje.

Primjer 22. *Biži biži maglina* – primjer kretanja glasova

Ja-kov te-če z Pa-zi-na, sa ša-re-ni vo-li i spi-ka-ste-mi ko-nji
-ži! Bi-ži, ter bi-ži!

Slijedi B dio u kojem autor suprotstavlja dvoje solista ostatku zbora po principu pitanje – odgovor. Rezultat navedenog tretiranja glasova i vođenja glazbene misli je 28. takt u kojem svi glasovi u oktavi na tonu *f* izvode isti tekst u istom ritmičkom predlošku. Svojevrsan je to kraj B dijela nakon kojeg slijedi kratak most od svega dva takta prije ponovljenog A dijela. Skladba završava na tonu *fis* tako što su glasovi postavljeni u oktavi.

Primjer 23. *Biži biži maglina* – kraj B dijela

Ka-de su ti svati? Ka-de je ta nevesta? Ka-de je ta ne-ve-sta?
Sli su po ne-ve-stu.

Brzo Tempo
Fr-kni-la je vja-mu ka-ko miš va sla-mu. Bi-ži, bi-ži, ne-ve-sto,
a bi-ži.

Skladba je zamišljena kao svojevrsni igrokaz glasova i efekata, tim više što je i namijenjen uzrastu kojemu je takav vid glazbe zanimljiv – djeci.

4.3.4. Tužna mladost moja

Skladba *Tužna mladost moja* nastala je 1934. godine na temelju narodnog napjeva iz Istre i napisana je za solo glas (mezzosopran) i klavir. U skladu sa samim naslovom, autor je na početku skladbe zabilježio oznaku tempa „Polako turobno“ čime je ujedno i naznačio željeni karakter skladbe. Skladba počinje instrumentalnim klavirskim uvodom u trajanju od 5 taktova u kojem se iznosi glavna melodija u oktavama u desnoj ruci.

Primjer 24. *Tužna mladost moja* – početak

POLAKO TUROBNO Slavko Zlatić (komp. 1934)

The musical score is written for voice and piano. It begins with a piano introduction of 5 measures. The tempo is marked "POLAKO TUROBNO". The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 2/4. The piano introduction features a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The vocal line starts with the lyrics "Tužna mladost moja, tužna". The tempo markings "poco ritard." and "a tempo" are present.

Za ovo djelo je karakteristično javljanje mostova, kraćih odlomaka, između svakog ponovnog javljanja teme. Autor u mostovima koristi različite fragmente teme modulirajući u druge tonalitete u kojima se ponovno iznosi tema.

Skladbu je moguće promatrati kao skladbu trodijelnog oblika ako se uzme u obzir ponovno javljanje teme na kraju u početnom tonalitetu. Početak skladbe je smješten u b tonalitetu. Tema se kreće u skromnom rasponu od *des* do *fis*, s tim da je završetak na *fis* čime je očigledna autorova namjera da glavnu melodiju smjesti u okvire istarskog heksakorda, karakterističnog za istarske narodne napjeve. Premda je melodija postavljena *in g* s karakterističnim završetkom pola stupnja niže (na *fis*), autor ju ipak smješta u okvire b tonaliteta tako što ispod same melodije, u klaviru koristi harmonije koje asociraju na namjeru se sve navedeno sagleda u okviru navedenog b tonaliteta. Interesantna je upotreba motiva iz samog uvoda (u lijevoj ruci) ovaj put u desnoj ruci prilikom javljanja teme u vokalu iz razloga što je to postupak koji će i kasnije ponoviti nekoliko puta.

Primjer 25. *Tužna mladost moja*

POLAKO TUROBNO Slavko Zlatić (komp. 1934)

mf

poco ritard. a tempo

Tu - žna mladost mo - ja, tu - žna

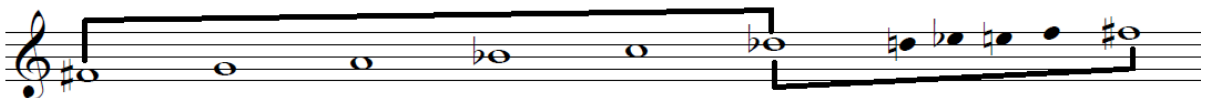
) Copyright by Društvo skladatelja Hrvatske, Zagreb, Berislavićeva 9 - 1983.

Osnovna melodijska linija teme smještena je na početku u okviru od sedam taktova te se kasnije seli na druge tonske visine. Rezultat navedenog je da se tema javlja šest puta sekventno, svaki put u drugom tonalitetu, razdvojena samostalnim melodijskim linijama u klavirskoj dionici. Važno je napomenuti da se autor ne pridržava načela da je tema prisutna u trajanju od sedam taktova već ju on proizvoljno i skraćuje na pet taktova.

Zanimljivost ove skladbe je ta da je udaljenost finalisa na kraju izlaganja teme u različitim tonalitetima uvijek u odnosu male terce *dis - fis - a*. Rezultat toga je da je, kad je melodija smještena *in b* završetak na *fis*, kad je melodija *in g*, završetak je na *dis*, dok kad je melodija *in des*, završetak je na tonu *a*.

Autor vrlo slobodno koristi i isprepliće elemente narodne s elementima umjetničke glazbe proširene tonalnosti što dovodi ovu skladbu na korak do atonalnosti. Razlog tome je što u skladbi nisu prisutni standardni funkcionalni odnosi, akordi su i dalje tercne strukture no autor ih koristi proizvoljnim redoslijedom koji, kao i klavirska pratnja, proizlaze iz dekatonske ljestvice.¹⁰ Kromatska ljestvica je djelomično zastupljena. Autor koristi tonove iz istarskog modusa sagrađenog od tona *fis* u okviru prvog heksakorda, dok u nastavku do oktave koristi tonove kromatske ljestvice.

Primjer 26. Iskonstruirana ljestvica korištena u skladbi *Tužna mladost moja*



Rezultat toga je da uglavnom nedostaju dva tona do potpune kromatske ljestvice koje autor povremeno i koristi kao što je i vidljivo na sljedećem primjeru kad je melodija smještena *in g* a završetkom na *dis*.

¹⁰ Veljović, Mirjana; Elementi istarsko-primorske narodne glazbe u ciklusu „Pjesma i ples“ Slavka Zlatića, Zbornik radova povodom 7. međunarodnog muzikološkog skupa *U čast Slavku Zlatiću*, Katedra Čakavskog sabora za glazbu, Novigrad, 2010. godina, str. 97

Primjer 27. *Tužna mladost moja* – korištenje proširenja konstruirane ljestvice

17

ka - ko letnja trava ka se sr - - pom i a nje,

Skladba je isto tako zanimljiva iz razloga što nema klasičnog odnosa početak - kraj. Početak je, kao što je ranije spomenuto smješten *in b*, dok je na samom kraju, u predzadnjem taktu prije završnog unisona, iskorišten akord *g-h-cis-e* koji proizlazi iz dekatonske ljestvice.

Primjer 28. *Iskonstruirana dekatonska ljestvica prisutna u skladbi „Tužna mladost moja“*

Isto tako, zanimljivo je da autor na samom kraju ne koristi završetak u unisonu kao što je uobičajeno za istarske narodne napjeve već je u klaviru osim tonike upotrijebio i kvintu po uzoru na rad Matka Brajše Rašana.

Primjer 29. *Tužna mladost moja* – kraj kompozicije

The image shows a musical score for the piece "Tužna mladost moja". It consists of three staves: a vocal line and two piano accompaniment staves. The vocal line has the lyrics "ki će me pla - ka - ti". The score includes dynamic markings such as *ritardando*, *p*, and *pp*. A green rectangular box highlights a section of the score, specifically the final measures of the piano accompaniment, which are marked with *pp* and *perdendosi*. The tempo marking *ritardando* is also present above the vocal line.

Skladba je nastala u fazi autorova stvaranja u kojoj on ne obilježava predznake na početku skladbe, te na potpuno slobodan način tretira i koristi istarski prošireni niz u svrhu obogaćivanja umjetničke glazbe.

4.4. Odabrane skladbe koje nemaju obilježja istarsko-primorskog glazbenog folklor

Sukladno vremenu u kojem je živio i djelovao, Slavko Zlatić se u svom skladateljskom radu koristio suvremenim tehnikama komponiranja. U svojim je djelima pokazivao otvorenost i pristranost brojnim stilovima prisutnim u vrijeme svoga djelovanja.

4.4.1. Čačkole

Napitnica nastala 1935. godine na tekst narodne poezije iz Istre za muški četverglasni zbor. Tekst cijele skladbe je vrlo skroman, sastoji se od samo nekoliko stihova:

Čačkole moj, oj čačkole moj.

Tvoji sinci po njivi vrte dimboko, žeti ćete visoko.

Tako ga pia oj čačkole, da biš zdrav bija oj čačkole,
pomaga te dobri Bog.

Na početku skladbe je obilježena $\frac{3}{4}$ mjera i predznaci A-dura u kojem je skladba uokvirena. U daljnjem tekstu će biti prikazan cijeli niz interesantnih rješenja u razrađivanju samog materijala kojim se autor u skladbi koristio. Glasovi su tokom cijele skladbe homofono postavljeni. Forma skladbe je trodijelnog oblika - ABA s tim da je A dio podijeljen na dva dijela.

Primjer 30. Čačkole – početak skladbe

Veselo i prilično brzo
Ča-čko-le

Ča-čko-le moj oj

ča-čko-le
oj, ča-čko-le
moj
oj
ča-čko-le
moj
oj

Autorova je namjera da skladba bude vrlo vesela i poletna čemu svjedoči tekst kojim je obilježen tempo: „Veselo i prilično brzo“. Očita je namjera stvaranja vesele napitnice s kontrastirajućim B dijelom koji je smireniji, gotovo sjetan.

Interesantan je početak skladbe. Na prvu se dobu 3. takta javlja tonička harmonija (a-cis-e) uz koju najprije slijede dvostruki izmjenični tonovi *h - d* koji kasnije (u 4. i 5. taktu) postaju statična sekundna sazvučja uz kvintu *a - e*. Vrlo vjerojatna je pretpostavka da je autorova namjera bila, u impresionističkoj maniri bez upotrebe pretjeranih disonanci, stvaranje sjetne atmosfere dodavanjem neakordičkih tonova nepotpunom toničkom kvintakordu.

Primjer 31. *Čačkole* – nadodani tonovi nepotpunom toničkom kvintakordu (takt 3-5)

The image shows a musical score for the piece "Čačkole". It consists of two systems of staves. The top system includes a piano accompaniment (piano) and a vocal line (soprano). The tempo is marked "Veselo i prilično brzo". The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The piano part starts with a treble clef and a bass clef. The vocal line starts with a soprano clef. A green box highlights measures 3, 4, and 5. In measure 3, the piano part plays a triad of A, C#, and E. In measure 4, it plays a dyad of G and D. In measure 5, it plays a dyad of A and E. The vocal line has lyrics: "Ča-čko-le" in measure 3, "moj oj" in measure 4, and "Ča-čko-le" in measure 5.

Rezultat takve postavke i vođenja glasova je suzvučje *a-h-d-e*. Isto tako, vidljivo je da autor ne samo na početku već i tokom cijele skladbe koristi tehniku dodavanja neakordičkih tonova osnovnim tonovima akorda. Korištenje navedene tehnike skladanja sugerira na skladateljevu namjeru stvaranja raznih kolorističkih atmosfera impresionističkog tipa.

Vidljivo je izostavljanje tradicionalnih elemenata koji određuju prepoznatljivost tonaliteta, kao npr. vođice (Primjer 32. takt 20), što odražava autorovu namjeru da zamagli funkcionalne odnose unutar skladbe.

Primjer 32. Čačkole – dominantanta bez vođice

— le
moj ča-čko-le, ča-čko-le moj!
ča-čko-le moj!

Zanimljiva je i upotreba alteriranog akorda a-h-dis-fis koji u ovom slučaju nije u funkciji dominantine dominante (zbog izostalog rješenja u dominantu), već se javlja isključivo u funkciji boje.

Primjer 33. Čačkole – alterirani akord h-dis-fis-a

ča-čko-le
ča-čko-le
ča-čko-le
ča-čko-le

Nakon kraja *a* dijela, slijedi *b* dio (unutar *A* dijela) u trajanju od 14 taktova između užurbanog *a* djela i pomalo sjetnog *B* djela. U ovom se odlomku skladbe autor vješto koristi tekstovnim predloškom na način da koristi samo dio teksta koji govori u proricateljskom tonu o budućnosti koja tek slijedi. Pritom je interesantan način na koji autor uglazbljuje tekst. Naime, mjera ostaje 3/4 ali naglasci teksta ne odgovaraju metričkim naglascima (1. doba teška, 2. i 3. lakše). Na taj način svaka 4 takta na treću dobu nastupa pauza nakon koje određenu dramatičnost cijeloj misli daje i promjena dinamike koja se javlja u sljedećim taktovima nakon pauze. Uz promjenu dinamike (prijelaz u *piano*) u 29. se taktu autor poslužio i polimetrijom na način da je pomoću naglasaka stvorio prividnu promjenu mjere u 6/8 što je isto tako slučaj i u 34. taktu.

Primjer 34. Čačkole – b dio

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is two sharps (F# and C#). The first system has lyrics: "Tvo — ji sin-ci po nji-vi ti vr — te". Dynamics are marked *mf* and *f*. The second system has lyrics: "sin-ci dim-bo-ko, dim-bo-ko" and "dimboko, dimboko". Dynamics are marked *p* and *f*. The third system has lyrics: "če-te vi-so-ko, vi-so-ko" and "ča-čko-le". Dynamics are marked *mf* and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

U oba je takta vrlo zanimljiva činjenica da se osim igre s mjerom autor poigrao i s tekstom na način da je prethodnu riječ ponovio (dimboko, dimboko; visoko, visoko) dva puta pritom mijenjajući karakter u odnosu na prethodni dio koji je u ova dva takta u duhu napitnice kako stoji u naslovu. Treba spomenuti i način na koji autor postavlja glasove u spomenuta dva takta, naime, u stilu madrigalista, u 29. taktu dok je tekst „dimboko, dimboko“ autor dionice povjerava 2. tenoru i basu koji izvode tonove B, b i f, dok u 34. Taktu 1. i 2. tenor pjevaju tekst „visoko, visoko“ tonovima g, d1 i g1. Čime je autor želio i slušno odijeliti ova dva vrlo zanimljiva momenta.

Promjenom mjere (iz 3/4 u 4/4) i karaktera („laganije i brže“) u 35. taktu započinje B dio koji je kontrastan u odnosu na prvi dio. Na harmonijskom planu, u navedenom dijelu skladbe, je očigledna autorova namjera dočaravanja neodređene atmosfere što postiže koketiranjem između dura i mola i uporabom akorda koji nisu terčno strukturirani.

Primjer 35. Čačkole – početak B dijela

Laganije i teže

f Ta-ko ga pi — a ča — čko — le

f Ta-ko ga pi — a oj —

da biš zdrav bi — a oj ča-čko — le

da biš zdrav bi — a oj

Na taj su način nepotpunom (bez terce) toničkom kvintakordu A-dura ponovno (po uzoru na A dio skladbe) dodani sekunda i kvarta čime je postignuta određena oštrina u samom zvuku.

Posljednji takt B dijela je zanimljiv jer ovom prilikom autor toničkom kvintakordu ne dodaje sekundu ili kvartu kao ranije već sekstu čime postiže vedriji ton neposredno prije ponovljenog A dijela i code.

Primjer 36. Čačkole – kraj B dijela

da biš zdrav bi — a oj ča-čko — le

da biš zdrav bi — a oj

Opisani postupci korištenja harmonija i ostalih glazbenih elemenata odaju autorovu namjeru da u prvi plan istakne tekst koji podsjeća na molitvu majke za svog djeteta:

„ Tako ga pia čačkole, da biš zdrav bija, pomoga te dobri Bog“.

Ponovljeni A dio je kopija samog početka skladbe osim posljednja 4 takta koji zapravo čine *codu*. U *codi* skladatelj ponovnim korištenjem (kao i završetak A dijela) suzvučja e-h-e stvara napetost na dominantni, ponovno bez vođice (ton gis), uz *fff* dinamiku, uz razrješenje u posljednjem taktu na toniku tonaliteta čiji su predznaci obilježeni na početku skladbe (A-dur) čime je skladba u vedrom tonu privedena kraju.

Primjer 37. Čačkole – kraj skladbe

The image shows a musical score for the piece 'Čačkole'. It consists of two systems of music. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: 'ča — čko — le' and 'moj'. The piano part has dynamic markings 'p subito' and 'p subito'. The second system continues the vocal line with lyrics: 'ča — čko — le, ča — čko — le' and 'moj'. The piano part has dynamic markings 'p subito' and 'fff'. The score is dated (1935.)

U ovoj kompoziciji proširenih tonalnih odnosa harmonijske funkcije postaju zamagljene. Uz dodavanje neakordičkih tonova u svrhu stvaranja kolorita nastaje skladba impresionističkog tipa.

4.4.2. Varijacije na narodnu temu

Tema s varijacijama naziv je za stroži varijacijski ciklus ili varijacijski ciklus strožega tipa, a temelji se na formalno jasno uobličenoj temi. Samostalna je to glazbena forma, koja skladatelja obvezuje na uporabu mnogo većega raspona varijacijskih postupaka no što je to kod niza varijacija, što pripomaže „razdvajanju“ varijacija, tj, njihovoj recepciji kao samostalnih stavaka unutar višestavačne forme. Načini variranja:

- Kontrapunktnim variranjem nazivamo ono variranje koje nastaje uporabom kontrapunktnih tehnika. Primjerice, uporabom tehnike imitacije nastaje kanon, fugato,

fugeta ili fuga. Uporabom tehnike *cantusa firmusa* stavak može nalikovati *passacaglii* ili *ciacconi*. Kontrapunktno variranje naročito je zastupljeno u baroku.

- Ritamskim variranjem nazivamo melodijsku promjenu teme uporabom ukrasnih tonova i melodijskih figura, što se odražava kao povećanje ritamske gustoće, bez znatnije promjene ugođaja. Često se naziva ukrasnim ili ornamentalnim. Ritamsko je variranje pretežito u djelima skladatelja klasičnog razdoblja.
- Karakternim variranjem nazivamo promjenu tonskoga roda, tempa, ritma, metra (mjere), aranžmana i svega drugoga što obilježava karakter teme. Karakterno je variranje jedno od obilježja stila Ludwiga van Beethovena.
- Fantazijskim nazivamo variranje pri kojemu se sličnost između teme i varijacije svodi samo na podsjećanje kakvom pojedinošću. Fantazijsko je variranje učestalo u razdoblju romantizma.¹¹

Skladba je komponirana za četveroglasni ženski zbor, alt solo i klavir. Kasnije (1958), autor je klavirsku dionicu instrumentirao za mali orkestar. Djelo je prvi put izvedeno 8. lipnja 1949. godine. Izveo ga je zbor zagrebačke radiostanice pod ravnanjem autorovim.¹²

Tekst skladbe je vrlo jednostavan i temelji se na narodnoj pjesmi podrijetlom iz okolice Jasenovca koju je Zlatić zabilježio na smotri Seljačke sloge u Zagrebu 1936. godine¹³.

Varijacije se međusobno razlikuju u tempu, strukturi i izrazu. U prvoj varijaciji (Moderato) primijenjena je tehnika imitacije, druga (Allegretto) je plesnog karaktera, u trećoj (Andante sostenuto assai), s karakterom uspavanke, dominira solistička dionica, četvrta (Presto) je lagani, lepršavi i brbljavi scherzo, dok je peta (Allegro molto) u stilu razigranog, živog narodnog plesa drmeša.¹⁴

Skladba počinje tako što alti i soprani, odnosno cijeli ženski zbor, izvode melodiju koja je okosnica skladbe unisono. Obilježeni su predznaci Es-dura/c-mola dok je sama tema koncipirana na način da joj je gravitacioni centar na tonu g čime se dolazi do zaključka da je ona frigijskog tipa.

¹¹ Petrović Tihomir; *Nauk o glazbenim oblicima*, HDGT, Zagreb, 2010. godina, str. 94

¹² Tomašek Andrija; *Slavko Zlatić kronika života i rada*; Narodno sveučilište Poreč – centar za kulturu, Poreč, 1985. godina, str. 42

¹³ Isto

¹⁴ Tomašek Andrija; *Slavko Zlatić kronika života i rada*; Narodno sveučilište Poreč – centar za kulturu, Poreč, 1985. Godina, str. 42

Primjer 38. *Varijacije na narodnu temu – okosnica skladbe*

Isto tako, tema se sastoji od 12 taktova te se detaljnijim pogledom na istu razaznaje da je strukturirana na manje cjeline po 3 takta što je vidljivo kako prema tekstu tako i prema frazama koje imaju svoje logičke završetke svaka tri takta. Navedeno je obilježje važno iz razloga što će autor u daljnjem toku skladbe u varijacijama zadržati takvu podjelu. Pogotovo se to odnosi na prve dvije varijacije.

Prva varijacija

Prva varijacija počinje u uvodnom uz klasične harmonijske pomake u klaviru u trajanju od šest taktova s početnim uzmahom. Već u uvodu klavir najavljuje temu, dakako sitno variranu. Tema iznesena u altima (7.takt) je frigijskog tipa in g, dok je kasnije iznesena tema u 2. altu (17. takt) također frigijskog tipa ali in c.

Primjer 39. *Varijacije na narodnu temu – Prva varijacija, iznošenje tema*

Na harmonijskom planu autor se uglavnom kreće između obilježenog Es-dura i paralelnog c-mola koji se izmjenjuje s c-molom eolskog tipa što sve zajedno doprinosi pojavi osjećaja modalnosti u djelu.

Navedenu varijaciju nije moguće harmonijski secirati na standardni način jer je većina suzvučja produkt odnosa kretanja melodija u zbarskom dijelu kompozicije, i komplementarnog ritma u klaviru. No očigledno je da se tema javlja u različitim kombinacijama tonalno-modalnih odnosa. Što je i vidljivo u sljedećem primjeru gdje melodija koja je u c-molu povremeno poprimi eolsku boju. Upečatljiv je akord dominantne funkcije (h-dis-f-a) pred tonikom c-mola.

Primjer 40. *Varijacije na narodnu temu* – Prva varijacija

Završetak varijacije u zbarskom dijelu je na tonu g, koji ujedno postaje, što je vidljivo iz klavirske daljnje razrade, kvinta dominante (c - e - g) za prijelaz u sljedeću varijaciju u kojoj su obilježeni predznaci F-dura/d-mola.

Primjer 41. *Varijacije na narodnu temu – kraj prve varijacije*

The musical score for the end of the first variation consists of two systems. The first system shows a vocal line with lyrics "ro go-zek" and a piano accompaniment. The piano part features a section marked "poco accel. fino all' allegretto". The second system continues the piano accompaniment with the same tempo marking.

Druga varijacija

Druga varijacija se razlikuje od prve po tekstu koji je ovom prilikom različit i po različitoj melodijskoj strukturi. Oblik ove varijacije je A B A te na kraju Coda. Između svakog dijela se nalazi most. Obilježen tempo je *Allegretto* što je ujedno i kontrast u odnosu na prvu varijaciju koja je bila umjerenijeg tempa.

Primjer 42. *Varijacije na narodnu temu – početak druge varijacije*

The musical score for the beginning of the second variation consists of two systems. The first system shows a vocal line with lyrics "Jesam li ti po-ve-da-la, hej" and a piano accompaniment. The tempo is marked "Allegretto" and "leggermente". The second system continues the vocal line with lyrics "da ne ra-steš bli-zu pu-ta, hej" and the piano accompaniment.

Obilježeni su predznaci F-dura, no radi se zapravo o F mol-duru što je vidljivo iz učestale pojave tona *des*. Isto kao i u prethodnoj varijaciji, autor ponovno proširuje osnovni tonalitet korištenjem miksolidijske septime (ton *es*) no i ne samo time. Brojne alteracije prisutne pogotovo u B dijelu rezultat su takvog nastojanja.

Primjer 43. *Varijacije na narodnu temu – druga varijacija, primjena alteracija*

The musical score for Example 43 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with lyrics: "ha — jum, di — ju, da — ju ro — go — zek ha — jum". The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clef). The bass line consists of a steady eighth-note pattern. The right hand plays chords and moving lines. Dynamics include *sf* (sforzando) and *P* (piano).

Kao što je iz primjera vidljivo, alterirani tonovi (ton *es*, *ges*, *des*, *as*) rezultat su vođenja glasova u paralelnim kvintama iznad ritmizirane pedalne figure koju opet čine superponirane kvinte (f - c - g). Vidljiva su tri sloja koja autor koristi i po kojima je B dio specifičan: 1) stalna metrička pulsacija u lijevoj ruci (kvinte); 2) paralelne kvinte u desnoj ruci i 3) sekundna suzvučja u zbornim dionicama.

Isti princip autor ponavlja i dalje u kompoziciji no ovaj put je cijela koncepcija postavljena *in a* s pripadajućim alteracijama koje se javljaju po istom ranije opisanom principu.

Primjer 44. *Varijacije na narodnu temu – druga varijacija, promjena in a*

The musical score for Example 44 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with lyrics: "ha — jum di — ju da — ju ro — go — zek.". The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clef). The bass line consists of a steady eighth-note pattern. The right hand plays chords and moving lines. Dynamics include *sf* (sforzando).

U mostu koji vodi u ponovljeni A dio, autor ponovno koristi sekundna suzvučja u funkciji prelaska u početni tonalitet s izraženom kolorističkom funkcijom.

Primjer 45. *Varijacije na narodnu temu* – druga varijacija, most prije ponovljenog A dijela

Treća varijacija

Treća je varijacija karakterno čista suprotnost prethodnim dvjema varijacijama. Na početku je obilježen tempo *Andante sostenuto assai*. Obilježeni su predznaci G-dura te 5/4 mjera. Ovo je jedina varijacija koja uz ženski zbor ima i solo dionicu povjerenu altu.

Varijacija je meditativnog karaktera te se sastoji od augmentiranih elemenata prve dvije varijacije. Autor ovom prilikom ne nudi novi materijal već augmentira, proširuje prethodno izneseni materijal. Sastoji se od alta solo, klavira - koji je podijeljen tako da je tokom cijele varijacije u desnoj ruci zastupljena samostalna melodijska linija u paralelnim kvintama dok je lijevoj povjerena pratnja u dužim notnim vrijednostima; te zbora koji je isključivo u funkciji pratnje i kojemu su povjereni kratki samostalni ulomci između javljanja soliste.

Vrlo je upečatljiv početak varijacije u kojemu se opetovano javljaju prazne kvinte koje pridonose stvaranju meditativnog karaktera.

Primjer 47. Varijacije na narodnu temu – početak treće varijacije

Andante sostenuto assai
Var. III
p - zek legato
PP una corda
Aiti II
PP ha-jum di-ju ha-jum da-ju ha-jum di-ju ha-jum da-ju

Postignuta je određena ozbiljnost i staloženost. Ton *cis* koji se javlja u drugom taktu, produkt je upotrebe paralelizma čistih kvinti.

Na harmonijskom planu vidljiva je autorova povezanost s impresionističkim način razmišljanja koji se očituje u nastojanju dočaravanja sumornih, sjetih boja tokom cijele varijacije. Obilježen je predznak G-dura no cijela varijacija oscilira između navedenog G-dura i e-mola eolskog (prirodni e-emol).

Interesantna je pojava akorda f - a - c (frigijski kvintakord) u 25. taktu koji poprma isključivo koloristička obilježja bez potrebe za daljnjim kretanjem u drugi tonalitet ili svojim razrješenjem – tipično impresionistička koncepcija komponiranja.

Primjer 48. *Varijacije na narodnu temu* – treća varijacija, javljanje samostalnog akorda f-a-c

25

ha-jum da - ju ha-jum di - ju

Vidljiva je autorova namjera da bez obzira na meditativni karakter varijacije ipak ponudi određen osjećaj kretanja. Na navedeni je način također i postigao jasnu diferencijaciju između soliste i zbora. Varijacija završava potpunim smirenjem u unisonu na tonu fis kojemu je prvo prethodila terca *e - g*, zatim sekunda *fis - g* i konačno unisono na *fis*. Autor je i ovom prilikom kretanjem glasova naglasio namjeru da se stavak potpuno smiri pred sljedeću varijaciju koja je potpuno suprotna po karakteru.

Primjer 49. *Varijacije na narodnu temu* – kraj treće varijacije

ju.
di - ju da - ju. ju.

Piano tacet fino alla Var. V

Četvrta varijacija

Ovo je jedina varijacija u kojoj nema klavirske pratnje zboru. Nakon prethodnog mirnog završetka III. varijacije nova varijacija kreće ostanatnim motivom u altima, koji će razvojem misli postati dominantni motiv te će biti prisutan sve do kraja varijacije.

Primjer 50. *Varijacije na narodnu temu* – početak četvrte varijacije

Musical score for the beginning of the fourth variation. The tempo is marked *Presto* and the variation is labeled *Var. IV*. The score is in 2/4 time. The soprano line (S) has a rest for the first four measures, with the instruction *il testo ben pronunciato* below it. The alto line (A) starts with a *ppp sempre* dynamic marking and a rhythmic motif of eighth notes. The lyrics for the alto line are: *Je-sam li ti po-ve-da-la, da ne ra-steš bli-zu pu-ta*.

Specifičnost varijacije je figurativna razrada prikazanog četverotaktnog motiva. Obilježeni tempo je *presto*, dok je na početku obilježena dinamika *ppp* koja se proteže u svim glasovima sve do kraja varijacije. Iz priloženog je vidljivo da je autor u ovoj varijaciji naglasak dao isključivo na tekst uz stalni ritmički obrazac.

Nakon četiri takta sola, altove dionice donose ostanatnu podlogu u smislu ostanatnog ležećeg glasa na tonu *e*. Pridružuju se soprani koji u paralelnim tercama iznose melodijsku liniju *in e* sa smanjenom kvintom *b*, kao da se radi o istarskom heksakordu.

Primjer 51. *Varijacije na narodnu temu* – četvrta varijacija, javljanje soprana

Musical score for the fourth variation, showing the entry of the soprano. The tempo is marked *Presto* and the variation is labeled *Var. IV*. The score is in 2/4 time. The soprano line (S) has a rest for the first four measures, then enters in the fifth measure with a rhythmic motif of eighth notes. The alto line (A) continues with the same rhythmic motif. The lyrics for the alto line are: *Je-sam li ti po-ve-da-la, da ne ra-steš bli-zu pu-ta*. The lyrics for the soprano line are: *Je-sam li ti*. A vertical green line marks the beginning of the soprano's entry.

Motiv koji dominira je smanjeni kvintakord *e - g - b* koji se učestalo javlja u djelu i privlači pažnju na zvučnom planu. Obzirom da se terčni dvoglas melodijske linije kreće u opsegu heksakorda (od *e1* do *c2*) kao u istarsko-primorskoj narodnoj glazbi, te i pojava smanjenog kvintakorda (*e-g-b*) asocira na istarski melos.

Primjer 52. *Varijacije na narodnu temu* – četvrta varijacija, upotreba smanjenog kvintakorda *e-g-b*

Peta varijacija

Malo modificiranim ritmičko-melodijskim predloškom četvrte varijacije u desnoj ruci klavira počinje uvod za petu varijaciju dok se kretanjem melodije u lijevoj ruci nazire glavna tema skladbe. Varijacija se sastoji od dva glavna dijela i *code*. Obilježeni su predznaci *Es-dura*, na čijoj tonici i završava, a tempo je živahan s postepenim *accelerandom* i *crescendom* sve do kraja.

Primjer 53. *Varijacije na narodnu temu* – početak pete varijacije

Uvod povjeren klaviru traje pet taktova nakon kojih se on dalje kreće u polovinkama (po uzoru na treću varijaciju) u sljedećih deset taktova. Specifična je učestalost javljanja odnosa tonika – subdominanta iz razloga što je navedeni pomak prisutan u više sfera. Akordička pratnja počinje *in c* (Primjer 5; 6.takt) i završava *in as* (Primjer 54; 16. takt) što je zapravo subdominanta na početku po predznacima obilježenog Es-dura.

Primjer 54. *Varijacije na narodnu temu – peta varijacija, prijelaz u As-dur*

Iz prethodnog primjera postaje očito da neočekivanim javljanjem alteriranog akorda *es - g - heses - des* u 15. taktu slijedi dijatonska modulacija u As tonalitet lidijskog prizvuka.

Promjenom tempa (*Allegro molto*) klavir u lijevoj ruci ponovno, po uzoru na prethodne varijacije, izvodi stalnu ritmičku figuru dok se u desnoj ruci, ponovno, javlja paralelizam kvinti koje podsjećaju na početnu temu. Dionica koju izvodi zbor se sastoji isključivo od paralelnih moltskih akorada i oktavnih suzvučja iz čega je vidljivo da nema tonalitetnih elemenata.

Primjer 55. *Varijacije na narodnu temu – peta varijacija, korištenje elemenata iz prethodnih varijacija*

Allegro molto

S
A

haj hajum di—ju

da—ju kud dje-voj-ke, hajum di—ju da—ju i—du s po-sla

Početak *code* je podsjetnik na četvrtu varijaciju nakon kojeg su glasovi postavljeni prvo unisono kroz dva takta, a potom se dijele sve do konačnog unisona, odnosno oktave na tonu *es*. Iz navedenog je vidljiva autorova namjera da dočara narodni prizvuk tokom skladbe i to je ideja koje se držao sve do samog kraja skladbe.

Primjer 56. *Varijacije na narodnu temu – peta varijacija, coda*

CODA

S
A

hej! ha-jum di—ju ha-jum da—ju ha-jum di—ju ha-jum da—ju

Skladba završava *in es*. Korištena kadenca na kraju je vrlo koloristička. Autor naime ne koristi standardnu kadencirajuću progresiju osnovnog Es-dura, već je taktove pred završnom tonikom modalno obojao akordima eolskog modusa *in es*.

Primjer 57. *Eolski modus in es*



Završni se akord javlja sa pikardijskom tercom, a završnom unisonu na tonu *es* prethodi septakord frigijskog tipa.

Primjer 58. *Varijacije na narodnu temu – kraj pete varijacije*

Može se reći da je peta varijacija svojevrstni i vrhunac i zaključak cijele kompozicije. Vidljiva je autorova namjera da u njoj rezimira kompletnu skladbu što je uradio tako što je na pojedinim mjestima iskoristio fragmente po kojima su prethodne varijacije karakteristične prikazujući njihovu povezanost kroz cijelo djelo.

Autor se u cijelom djelu koristi modalnošću kao i proširenom modalnošću po uzoru na suvremene skladatelje 20. stoljeća kao što su Prokofjev, Stravinski i drugi. Isto tako, vidljivo je da autor u ovom djelu istražuje druge potencijalne zvukove široko promatrajući tonalitetne odnose. Vidljiv je autorov način razmišljanja koji se kreće između romantičkog i impresionističkog načina razmišljanja. Autor ostaje u tonalnim okvirima ali isto tako, boja postaje važnija od samog tonaliteta. Rezultat je djelo nastalo širokim pogledom na koncepciju stvaranja glazbe te, isto tako djelo vrlo zanimljivo za izvođenje.

4.4.3. *Il brindisi*

Skladba je nastala 1975. godine namijenjena muškom zboru. Zrela faza Zlatićeva stvaralaštva je vidljiva po činjenici da autor slobodno tretira sami oblik skladbe ne povodeći se tradicionalnim načinima koncipiranja djela. Skladba je prožeta uskim odnosom teksta i samog glazbenog materijala. Cijelo djelo je prožeto talijansko – mediteranskim štihom što je tipično obilježje gradskih sredina zapadne Istre.

Kao što je iz naslova vidljivo, skladba je na talijanskom jeziku: *Il brindisi* – Nazdraviti. Autor, Giuseppe Patrini, postavlja pitanje kako se odnositi prema prolaznosti života i što učiniti: prepustiti se tuzi izazvanoj okrutnom sudbinom koja svih čeka ili iskoristiti dano nam vrijeme i uživati u životu? Zaključak je, na kraju skladbe, da je uživanje u životu i njegovim blagodatima jedini mogući odgovor i u to je ime potrebno nazdraviti.

Primjer 59. *Il brindisi* – početak skladbe

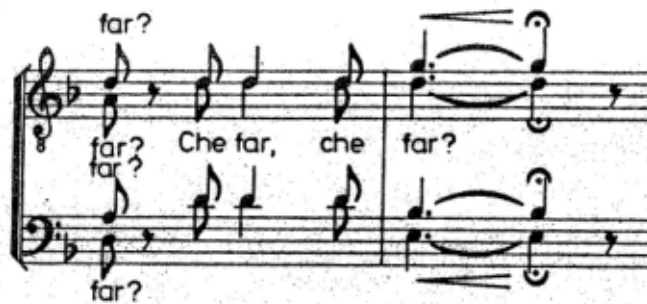
The image shows the beginning of the musical score for 'Il brindisi'. It is written for voice and piano. The tempo is marked 'Tempo di barcarola (cca ♩ = 82)'. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 8/8. The score consists of two systems of staves. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for the first four measures. The lyrics are: 'Vo-la-no, vo-la-no, vo-la-no i gior-ni ra-pi-di del'. The second system shows the next four measures, with lyrics: 'ca-ro vi-ver mi-o: è giun-ta in sul pen-di-o pre-'. Dynamics include *mf* and *p*.

Kao što je ranije napomenuto, tekst i glazba su usko povezani u cijelom dijelu do te mjere da je sam oblik pjesme slobodan, u potpunosti posvećen dočaravanju značenja teksta. Skladba je podijeljena na prvi (A) dio u trajanju od 22 taktova (1. - 22. takt), nakon kojeg slijedi most prema B dijelu u trajanju od 9 taktova (23. – 31. takt) do B dijela koji traje 28 taktova (31. – 59. takt). Nakon toga slijedi ponovljeni, ali bitno skraćeni A dio u trajanju od svega 8 taktova (60. – 67. takt) te Coda koja je prožeta elementima B dijela s izmijenjenim samim krajem (u odnosu na materijal u B dijelu) u vidu svečanog završetka.

A i B dio skladbe su kontrastni. To je vidljivo i iz uporabe mjere koja je u A dijelu 6/8 dok se u B dijelu mijenja u 4/4. Navedena distinkcija se temelji na ranije spomenutoj bliskoj vezi s tekстом skladbe kojemu je glazba podređena.

Interesantan je most između A i B dijela u kojem se autor polifono slaže glasove tako što prvo nastupa 1. tenor, zatim bariton, pa 2. tenor i na kraju bas; svi s tekсом: che far? (što učiniti). Razlog zbog kojeg je navedeni ulomak interesantan je taj što navedeni postupak autor ne ponavlja više u skladbi već ga isključivo koristi na spomenutom mjestu. I iz tog primjera je očita podložnost tekstu u ovoj skladbi, autor je na taj način u prvi plan izbacio pitanje koje je misao vodilja u cijelome dijelu.

Primjer 59. *Il brindisi* – most između A i B dijela



Na harmonijskom planu autor ne odstupa od osnovne ideje, a to je dočaravanje putem glazbe neglazbenu tematiku u djelu. Na početku je obilježen predznak F-dura u kojem je A dio uglavnom smješten. Autor je u prvom dijelu (a dio) A dijela obojao melodiju tonom *des*, odnosno mol-durom i tonom *es* koji daje miksolidijski prizvuk.

Primjer 61. *Il brindisi* – dodani tonovi F-duru



Kao što je već spomenuto, uz promjenjiv tonski rod koji je prisutan u cijeloj skladbi, autor često koristi i miksolidijsku septimu u kolorističke svrhe. Vrlo je interesantan kraj a dijela u 19. taktu gdje autor kadencira na III. stupnju F-dura sa praznom kvintom. Takav završetak asocira na istarsku kadencu. No kao i ranije, to je samo izolirani slučaj u ovoj skladbi i dokaz da autor ne može pobjeći od svojih korijena.

Primjer 62. *Il brindisi* – kraj u istarskom duhu



Vrlo je interesantan sam kraj kompozicije u kojem autor donosi svojevrsni rezime cijele kompozicije. Naime, u posljednja četiri takta izmjenjuje tonički kvintakord sa VII. miksolidijskim stupnjem, zatim miksolidijskom dominantom te završava plagalnom kadencom na tonici koju postavlja unisono.

Primjer 63. *Il brindisi* - kraj

Dojam je da je autor korištenjem navedenih akorada i plagalne kadence na samom kraju htio izraziti određenu gorčinu i nezadovoljstvo ljudskom nemoći. Moglo bi se čak reći da ironično utvrđuje da je jedino što je moguće učiniti živjeti i čekati neminovan kraj.

5. Zaključak

Slavko Zlatić je za sobom ostavio značajan opus djela za razne sastave, od solističkih djela sve do djela za zbor i orkestar. Važan dio njegova stvaralaštva je i rad na radiju te rad s amaterskim ansamblima s kojima je ostvario brojne nastupe. Isto tako, vrlo važan segment njegova rada je melografiranje narodnih napjeva čime je nastavio započetu djelatnost Matka Brajše Rašana i Ivana Matetića Ronjgova.

Na području vokalne glazbe, Zlatić vrlo vješto primjenjuje stečeno teorijsko znanje o elementima istarske narodne glazbe isto kao i kompozicijske tehnike svojih prethodnika kao i suvremenika. Moguće je njegov vokalni opus podijeliti na temelju navedenih činjenica na dva dijela, kao što je ranije prikazano. Važno je napomenuti da su oba navedena dijela podjednako važna u Zlatićevu opusu.

U skladbama koje su nastale pod utjecajem narodne glazbe na temelju teksta narodne poezije, skladane melodije su u duhu takvih napjeva. Vodeću melodijsku liniju redovito čine male i velike sekunde te male terce, što je karakteristično za istarsko-primorsku narodnu glazbu. Isto tako, u svojim djelima ostaje dosljedan i karakterističnom ritmu koji je prisutan u istarskoj narodnoj glazbi i ne boji se koristiti tarankanje kao sastavni dio svojih skladbi. Harmoniziranjem već postojećih narodnih napjeva i priređujući ih za razne vrste zborova (od dječjih do mješovitih) postigao je djela velike umjetničke vrijednosti pritom ne umanjujući njihovu originalnu vrijednost. Važno je napomenuti da je i sam skladao u duhu narodne glazbe. Rezultat toga je skladba *Za ples*, za koju je napisao i tekst i glazbu.

U harmonijskom smislu, on se u početku svoga rada drži tonalitetnih okvira u koje postavlja svoje skladbe po uzoru na svoje prethodnike (Matko Brajša Rašan i Ivan Matetić Ronjgov). Kasnije se oslobađa okvira koje nameće tonalitet te melodije zapisuje na puno slobodniji, moderniji način s velikim poštovanjem koje osjeća prema narodnoj glazbi.

U skladbama u kojima se priklanja tekovinama vremena u kojem živi i djeluje, vidljivo je duboko poznavanje zakonitosti rada i temeljnih obilježja takvog skladanja. Isto tako, vidljivo je da je autor toliko poznao problematiku skladanja koristeći različite stilove do te mjere da pristupa vrlo otvoreno i slobodno koncipiranju i stvaranju svojih djela. Pridržava se ustaljenih karakteristika u dovoljnoj mjeri da one ne ometaju njegovu slobodu.

Nesumnjivo je da je Zlatić ostavio duboki trag u umjetničkoj glazbi kako našeg područja tako i šire. Navedenoj tvrdnji svjedoči činjenica da su njegova djela cijenjena i često izvođena diljem zemlje, a i šire. Svojim je radom zadužio cjelokupno stanovništvo ovih prostora. Svojim radom na području radijskih emisija, melografiranja, svojim kompozicijama kako na području vokalne glazbe, tako i na području instrumentalne glazbe, pridonio je promociji i očuvanju narodne baštine. Isto tako, velikim angažmanom na polju amaterizma i obrazovanja, pogotovo za vrijeme boravka u Istri (rad na afirmaciji Odjela za glazbu pri tadašnjoj Pedagoškoj akademiji koji je danas prerastao u Muzičku akademiju Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli) ostavio je iza sebe uvjete u kojima će stasati brojne generacije mladih glazbenika i pedagoga iz Istre ali i šire.

Ovaj rad pomaže pri razumijevanju važnosti i shvaćanju velikog istarskog skladatelja koji svoje stvaralaštvo nije temeljio samo na jednom području glazbenog stvaralaštva (kompozicija), već je predanim radom na području melografiranja, rada s amaterskim ansamblima, angažmanom na radiju, organizaciji brojnih društvenih događanja, pokazao kako je to bio čovjek koji je život proveo radeći ono što voli. Isto tako, raznovrsnost koja je prisutna u njegovu radu na području glazbe prisutna je i u samom načinu skladanja. Interesantno je proučavati navedene i opisane načine koje je koristio pri izražavanju svojih glazbenih misli. Fascinantna je širina skladateljskih tehnika koje je duboko poznavao i kojima se koristio čemu svjedoče skladbe velike važnosti i ljepote. Ne začuđuje činjenica da je i danas vrlo cijenjen i priznat ne samo kao skladatelj već kao glazbenik.

6. Sažetak

Slavko Zlatić je skladatelj koji je svojim radom ostavio dubok trag ne samo u istarskoj, već i u hrvatskoj umjetničkoj glazbi. Zadužio je buduće naraštaje svojim radovima i angažmanom na polju amaterizma. Zaslužan je i za stvaranje studija glazbe na današnjem Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli kojemu je upravo on udario temelj svojim predanim radom i angažmanom. Isto tako, vrlo je važna društvena djelatnost kojom se bavio pa je iza sebe ostavio veliki broj zapaženih nastupa. Danas se susret zborova „Naš kanat je lip“, koji se svake godine održava u Poreču, održava njemu u čast u vrijeme njegovog rođendana.

Ostavio je značajan opus umjetničkih djela, kako vokalnih, tako instrumentalnih i vokalno-instrumentalnih. Nije se libio koristiti elemente narodnog folklora u instrumentalnoj umjetničkoj glazbi na način da je koristio instrumente nazalnog tona u svrhu dočaravanja sviranja na narodnim instrumentima. Upravo je na tom polju potpuni inovator. Isto tako, nije mu bilo strano niti koristiti suvremene skladateljske tehnike vidljive u brojnim djelima.

U velikom dijelu svojih vokalnih skladbi koristio se narodnim napjevima koje je sam prikupljao i zapisivao, no i sam je skladao melodije po uzoru na narodne. Koristio se pritom već poznatim načinima zapisivanja i harmoniziranja narodnih napjeva do kojih su svojim proučavanjem i radom došla dvojica njegovih prethodnika - Ivan Matetić Ronjgov i Matko Brajša Rašan.

U skladbama na području vokalne glazbe u kojima se javljaju elementi istarsko-primorskog folklora, melodija koja se koristi uglavnom se sastoji od izmjene malih i velikih sekundi te malih terca, u obratu seksta sa završetkom u oktavi (unisonu). Kad je riječ o melodijama preuzetim iz narodnog dvoglasja, Zlatić većinom podvostručava dvije postojeće melodijske linije. U vlastitim melodijama je nešto slobodniji, no nastoji skladati u duhu narodne glazbe.

Harmonijski jezik kojim se koristi na navedenom polju odudara od klasične harmonije zbog svojih specifičnosti koje nije moguće na standardni način uklopiti u njezine zakonitosti. Vidljivo je to u skladbama koje su nastale na temelju narodnih napjeva koje nije moguće klasično harmonizirati iz razloga što napjevi u sebi sadrže tonove koji ne odgovaraju poznatim ljestvicama već su proizašli iz istarskog niza. Skladbe koje Zlatić sklada na tekst narodne poezije nastaju po uzoru na narodne skladbe te u njima koristi tonske nizove po istom uzoru pa je i harmonizacija u istom duhu.

Skladbe nastale u duhu suvremenog načina skladanja prikazuju Zlatića u potpuno drugom svjetlu. Nije mu strana upotreba modalnosti (*Varijacije na narodnu temu*) kao ni skladanje u duhu impresionizma (*Čačkole*). Iznimno je interesantna skladba *Il brindisi* u kojoj Zlatić prikazuje glazbu prisutnu u gradskim sredinama istarskog primorja sjedinjenu s elementima istarskog folklora.

Širina Zlatićeva skladateljskog opusa u smislu upotrebe različitih stilova i stvaranja pod utjecajem narodne glazbe je vrlo interesantna. Zlatić u svojim djelima na području vokalne glazbe uspijeva postići zavidnu širinu. Rezultat njegova rada su dijela velike ljepote i umjetničke vrijednosti koja se učestalo izvode na brojnim pozornicama.

Ključne riječi:

Vokalna glazba, narodni napjevi, suvremene tehnike skladanja, harmonija, Slavko Zlatić

Summary

Slavko Zlatić is a composer whose work is very significant not only for the istrian music, but for the croatian music also. He left a big influence on the younger population of musicians with his compositions and works on the field of music amateurism. We can consider him as the founder of the music study that has today become the Music academy of the University of Juraj Dobrila in Pula. What it also very important is his work on the social field where he made numerous concerts. The annual choir meeting „Naš kanat je lip“ takes place in occasion of his birthday in Poreč every year.

Zlatić left a significant amount of works in the field of vocal, instrumental and vocal-instrumental music. In his instrumental works he didn't hesitate to use folk elements by using instruments with nasal tone to imitate the way of playing on the folk instruments. That's the field where he was an absolute innovator. Besides that, the composition technique he worked with was very modern.

In many of his vocal works he used folk melodies that he collected. What is interesting is that he composed his own melodies in the folk manner as well. In doing so he used the knowledge achieved by his antecedents Ivan Matetic Ronjgov and Matko Brajsa Rasan's in the field of transcribing folk melodies.

In the vocal compositions where he made use of istrian folk elements, the melody is made of exchanging small intervals, minor and major seconds and thirds, and sixths with octave ending (unison). In the melodies made of folk two voice music, Zlatić uses the technique of doubling the two already existing melodic lines. In his own compositions he is a little more free in composing but also tries to compose in the manner of folk music.

His harmonic language in that field is a bit different from the classical harmonic language because of the specifics that aren't possible to put in the standard harmonic rules. The compositions born in the folk manner aren't suitable to harmonize in the classical way because the folk melodies are made of sounds that aren't found in the standard major or minor keys, rather, they are the product of the so called "Istrian key". The compositions made on the basis of the folk poetry are made of the same characteristics as earlier explained.

The compositions composed in the contemporary way show Zlatić in a whole new light. The use of modality (*Varijacije na narodnu temu*) as well as composing in the

impressionistic manner (*Čačkole*) aren't new to him. The piece *Il brindisi* is very interesting because in that work Zlatić shows the music as it was in the istrian cities of the past with some element of istrian folklore.

In the field of composing vocal music Zlatić's conception is very large. The product of his work are compositions of significant beauty and value. His works are very popular and played very often across the country and beyond.

Key words:

Vocal music, folk tunes, contemporary composition techniques, harmony, Slavko Zlatić

Izvori i Literatura

Izvori:

- Institut za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu, zbirka narodnih napjeva
- Zlatić, Slavko, Izabrani zborovi, Poreč, Narodno sveučilište Poreč – centar za kulturu, 1985. Godina
- <http://www.gajde.com/wp-content/uploads/2012/11/dvojnecenove1.png> (29.09.2015)
- <http://www.gajde.com/wp-content/uploads/2012/11/istarski-mih.png> (11.10.2015)
- <http://www.malinska.hr/images/sopile.png> (01.09.2015)

Literatura:

- Grakalić, Mirjana, *Istarski tonski niz u umjetničkoj glazbi*, magistarski rad, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 1984.
- Matetić Ronjgov, Ivan; *Matko Brajša Rašan*, Sveta Cecilija, sv. 1, Zagreb, 1935.
- Petrović, Tihomir; *Nauk o glazbenim oblicima*, HDGT, Zagreb, 2010. godina
- Preprek, Stanislav, *Istarska ljestvica*, Sveta Cecilija, Zagreb, 1923.
- Radić, Branko: *Slavko Zlatić; Simfonijski ples br. 2 (Istarski), Grudo Motovunska, Pazinska zvona; Predgovor*, Katedra čakavskog sabora za glazbu Novigrad, 2010.
- Tomašek, Andrija; *Slavko Zlatić kronika života i rada*; Narodno sveučilište Poreč – centar za kulturu, Poreč, 1985.
- Veljović, Mirjana; *Istarski tonski niz: od napjeva do atonalitetne strukture*, Zbornik radova IV. Međunarodnog simpozija „Muzika u društvu“, Muzikološko društvo FBiH, Muzička Akademija u Sarajevu, Sarajevo, 2005.
- <http://www.istrapedia.hr/hrv/1084/tarankanje/istra-a-z/> (25.10.2015)
- Veljović, Mirjana; *Elementi istarsko-primorske narodne glazbe u ciklusu „Pjesma i ples“ Slavka*, Zbornik radova povodom 7. međunarodnog muzikološkog skupa „U čast Slavku Zlatiću“, Katedra Čakavskog sabora za glazbu, Novigrad, 2010.