

Narodni napjevi u zborskim skladbama

Žufić, Ivan

Undergraduate thesis / Završni rad

2018

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:137:302254>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-07**



Repository / Repozitorij:

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



Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Muzička akademija u Puli

IVAN ŽUFIC

**NARODNI NAPJEVI U ZBORSKIM DJELIMA
ISTARSKIH SKLADATELJA**

Završni rad

Pula, rujan, 2018.

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Muzička akademija u Puli

IVAN ŽUFIĆ

**NARODNI NAPJEVI U ZBORSKIM DJELIMA
ISTARSKIH SKLADATELJA**

Završni rad

JMBAG: 0303051785, redoviti student

Studijski smjer: Glazbena pedagogija

Znanstveno područje: Glazbena umjetnost

Znanstveno polje: Glazbena teorija

Znanstvena grana: Priređivanje za ansamble

Predmet: Priređivanje za ansamble

Mentor: doc. dr. art. Laura Čuperjani

Pula, rujan, 2018.



IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Ja, dolje potpisani _____ Ivan Žufić _____, kandidat za prvostupnika _____ Glazbene pedagogije _____, ovime izjavljujem da je ovaj Završni rad rezultat isključivo mogega 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 Završnog 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, _____, _____ godine



IZJAVA o korištenju autorskog djela

Ja, _____ Ivan Žufić _____ dajem odobrenje Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, kao nositelju prava iskorištavanja, da moj završni rad pod nazivom _____ Narodni napjevi u zborskim skladbama Istarskih skladatelja _____ 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, _____ (datum)

Potpis

Sadržaj

1. UVOD	1
2. NARODNI NAPJEVI KAO INSPIRACIJA SKLADATELJIMA	2
2.1. Narodni napjevi u vokalnoj glazbi	5
2.2. Narodni instrumenti	6
2.3. Zborsko višeglasje	9
3. NARODNI NAPJEVI U SKLADBAMA ZA ZBOR	12
4. ODABRANI SKLADATELJI I DJELA	14
4.1. Matko Brajša Rašan	14
4.1.1 <i>Radićeva rožica</i>	15
4.2. Ivana Matetić-Ronjgov	18
4.2.1. <i>Oj divojko</i>	19
4.3. Slavko Zlatić	23
4.3.1. <i>Suknju san kupil</i>	24
4.3.2. <i>Svatovska</i>	29
5. USPOREDBA ODABRANIH SKLADBI	35
6. ZAKLJUČAK	37
7. LITERATURA	38
8. SAŽETAK	40
9. SUMMARY	41

1. UVOD

Tijekom studija Glazbene pedagogije pohađao sam kolegije kao što su Istarsko-primorski glazbeni izričaj u hrvatskoj umjetničkoj glazbi, Hrvatska folklorna glazba, Analitička harmonija i Priređivanje za ansamble čiji su sadržaji bili povezani s tradicijskom glazbom kao i zbornom literaturom i priređivanjem za razne vrste zborova. Potaknut tim iskustvima, odabrao sam ovu temu kako bi analizirao na koji su način skladatelji koristili napjeve u svojim dijelima, ili pak skladali po uzoru na njih, te kako bi kasnije, uz stečena iskustva, za potrebe diplomskog rada mogao sam priređivati za zbor, također po predlošku napjeva iz Istre.

U radu su prikazana obilježja istarsko-primorske narodne glazbe, njezin razvoj na polju vokalnog i instrumentalnog muziciranja (pjevanje karakteristično za područje kao i instrumenti i sviranje) te njezina primjena u umjetničkim ostvarenjima.

Radi boljeg razumijevanja djelovanja skladatelja ovog područja, u radu će biti prikazan njihov životni put i okruženje u kojem su se razvijali, njihovo djelovanje na području istarsko-primorske narodne glazbe te razlike i sličnosti u njihovim djelima.

Središnji dio rada su analize odabranih skladbi. Analizirana je po jedna skladba Matka Brajše Rašana i Ivana Matetića Ronjgova te dvije skladbe Slavka Zlatića.

2. NARODNI NAPJEVI KAO INSPIRACIJA SKLADATELJIMA

Istarsko–primorska narodna glazba već je u prošlom stoljeću postala predmetom istraživanja etnomuzikologa i melografa. Prvi etnomuzikolog i melograf, otac hrvatske etnomuzikologije i muzikologije uopće, bio je Franjo Kuhač. On je sakupio svega 4000 narodnih napjeva od kojih je 2000 sakupio u zbirci „Južnoslavenske narodne popijevke“ a u kojoj se nalazi i pedesetak pjesama s istarskog područja. Bio je glazbeni pisac, folklorist i skladatelj koji je između ostalog zapisivao melodije na istarsko-primorskom području. U knjizi 3. koja datira iz 1880. godine, uz napomenu za pojedine pjesme, upućuje na ljestvicu koja nije poznata niti u jednoj narodnoj glazbi, a ima molski karakter. (Pernić, 1997)

Godine 1910. izlazi zbirka „Hrvatske narodne popijevke iz Istre“ u kojoj se nalazi 50 svjetovnih i crkvenih pjesama koje je sabrao i harmonizirao Matko Brajša Rašan za muški ali i za mješoviti zbor. Sastoji se od:

1. istarske hrvatske starije narodne svjetovne skladbe - 11 skladbi za muški zbor te 14 skladbi za mješoviti zbor,

2. istarske hrvatske novije narodne svjetovne skladbe - 8 skladbi za muški zbor i 5 skladbi za mješoviti zbor,

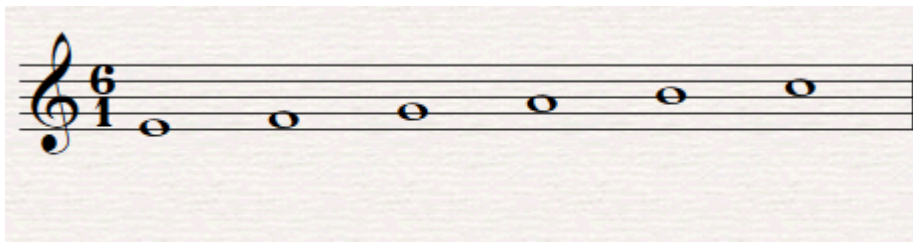
3. istarske hrvatske starije crkvene skladbe - 5 skladbi za muški zbor te za mješoviti zbor 7 skladbi. (Carlin, Pace i Denac, 2014, str. 57)

U predgovoru knjige Brajša govori: „*I doista, u napjevima narodnih pjesama prikazuje ti se cijela povijest naroda, u njima vidiš cijelo biće naroda, a u njima eno narodnog duha, koji moraš poznati, hoćeš li biti skladateljem naroda, kojega se rado sinom nazivaš.*“ Treba napomenuti kako je Brajšina knjiga bila prva zbirka hrvatskih narodnih napjeva u Istri i jedna od prvih knjiga zapisa i obrada narodnih napjeva u Hrvatskoj.

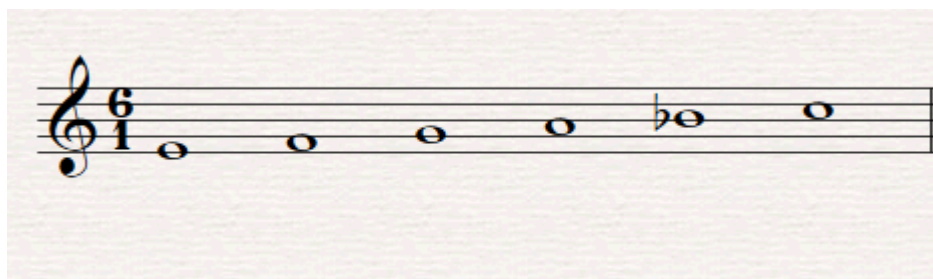
Matko Brajša Rašan je na poticaj samog Kuhača prikupljao, zapisivao, a potom i obrađivao izvorno narodno pjevanje. Svakako, zanimljivi su bili narodni napjevi koji završavaju silaznim polustepenim pomakom gornje dionice, iz intervala smanjene terce u unisono. Za takve primjere morao je pronalaziti razna harmonijska rješenja. Brajša je izvanrednom intuicijom pogodio intonaciju narodnog napjeva i fiksirao ju u notama, ali nije dao teoretsko pojašnjenje takvog postupka. To je uspjelo tek kasnije Ivanu Matetiću Ronjgovu koji je, uz razne školske obaveze kao učitelj, uporno nastojao pronaći sustav u linearnoj i vertikalnoj komponenti te glazbe. Ronjgov uvodi sistem

heksakorda pomoću kojeg je bilježio narodne napjeve istarsko-primorskog područja. Sistem mu je bio potreban kako bi on sam, a potom i ostali skladatelji, zvuk tradicijske glazbe doveo na koncertni podij, tj. u umjetničku literaturu. Uz sistem heksakorda objavljuje i četiri tipa istarskog tonskog niza. (Carlin, Pace i Denac, 2014, str. 58)

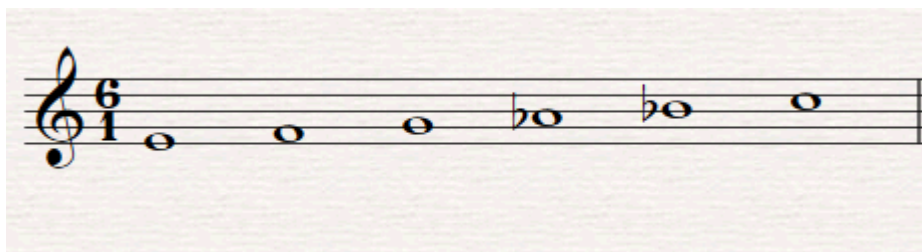
Primjer 1. I. tip istarskog niza



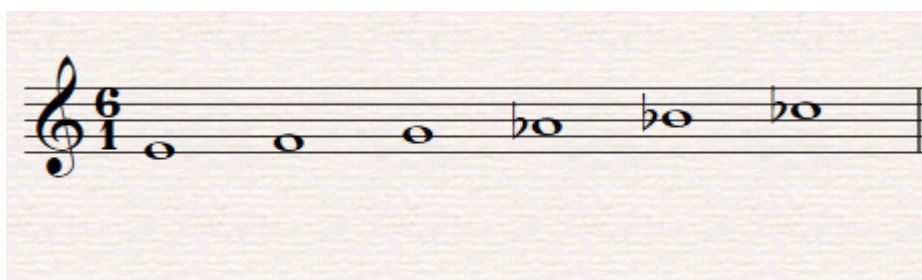
Primjer 2. II. tip istarskog niza



Primjer 3. III. tip istarskog niza



Primjer 4. IV. tip istarskog niza



Raznim proučavanjima, teoretskim raspravama i radovima Ronjgov formira „frigijsku ljestvica sa sniženim IV., V. i VI. stupnjem“ koju je već i tada nazvao „istarskom“ ljestvicom. Otkrivanjem suštine glazbe svog kraja Matetić i drugim skladateljima otvara put u razumijevanju iste te korištenju narodnih napjeva i skladanju umjetničke glazbe s elementima istarsko-primorskog glazbenog izričaja.

Treba navesti još nekoliko autora koji su se također bavili glazbenim folklorom istarsko-primorskog područja. Nedeljko Karabaić autor je zbirke „Muzički folklor Hrvatskog primorja i Istre“ koja se sastoji od 42 zapisa narodnih napjeva uz koje je dodao još 8 gramofonskih ploča sa snimljenim melodijama. Andrija Bonifačić je za vrijeme službovanja u sjemeništu bilježio istarske narodne napjeve i o tome napisao više članaka i studija. Josip Kaplan se upoznaje sa Ronjgovom te obrađuje narodne napjeve i sklada „istarskom ljestvicom“ pomoću koje reda niz uspješnih zborova na čakavske stihove. Uz to piše i za instrumentalne ansamble. Jedni od najvjernijih sljedbenika Ronjgova su Dušan Prašelj i Miro Klobas. Oni su bili njegovi učenici koji su prateći svog učitelja zapisivali narodne napjeve. Prašelj je najviše doprinio popularizaciji vokalnih skladbi pisanih na temeljima istarsko-primorske glazbe te je i kao skladatelj posezao za citatima narodnih pjesma ili je njihove karakteristike koristio u stvaranju svojih vlastitih djela. (Pernić 1997, str. 15-16)

U vrijeme kada je Ivan Matetić Ronjgov skladao većinu svojih većih vokalnih djela, njemu se priključuje i Slavko Zlatić. Zlatić je bio jedan od najistaknutijih hrvatskih dirigenata, skladatelja, folklorista i glazbenih pedagoga koji je zaslužan za uvođenje istarsko-primorskog glazbenog izraza u umjetničku glazbu. O tome piše i Krešimir Kovačević u svojoj knjizi *Hrvatski skladatelji i njihova djela*: „*Dok je Matetić na obilježja narodne glazbe iz svog kraja počeo skladati vokalna djela, Zlatić je te elemente prvi puta unio u instrumentalnu glazbu. Zbog toga je Zlatić morao dalje proširiti principe Matetićeve stilizacije te njegova i u formalnom pogledu pregledna djela zauzimaju važno mjesto u našoj glazbenoj tvorbi.*“

Poslije harmonizacije nekoliko narodnih napjeva, Zlatić piše i par instrumentalnih djela poput *Istarske suite*, *Balun* (narodni ples za obou, engleski rog, saksofon i fagot), *Sljepačke* i drugih.

Stopama Ivana Matetića Ronjgova i Slavka Zlatića krenuli su i drugi skladatelji: Blagoje Bersa, Natko Devčić, Ivo Lhotka, Josip Kaplan, Antun Dobronić, Boris Papandopulo, Fran Lhotka i drugi.

Među suvremenim skladateljima koji stvaraju na temelju istarskog melosa posebno mjesto zauzima pulski skladatelj i dirigent Nello Milottij. U svojim mnogobrojnim djelima, koja su bila pretežno pisana za pjevačke zborove, često se koristio elementima istarske narodne glazbe. Njegova najveća zasluga bila je ta što je među prvima istarsko-primorski melos uveo u zabavnu glazbu, i to vrlo uspješno, a što je vidljivo po njegovim višestrukim pobjedama na festivalu *Melodije Istre i Kvarnera*.

2.1. Narodni napjevi u vokalnoj glazbi

Istra je poznata kao multinacionalna sredina koja je prihvaćala različite načine pjevanja i sviranja. Istrani su svoju tradiciju stvarali u urbanom i ruralnom području, ističući svoj jezik, običaje, vjerovanja i identitet. Iako su danas vrlo male razlike između načina života u selu i u gradu, početkom 20. stoljeća ova je podjela, u pogledu glazbenih zbivanja, više dolazila do izražaja. Naši su gradići pratili zbivanja u većim glazbenim središtima poput Beča, Trsta, Milana i drugih, te su osim umjetničke glazbe prihvaćali i narodnu glazbu, koja je vremenom postala narodna glazba istarskog urbanog područja.

Narodna se pjesma najčešće izvodi višeglasno, osim uspavanki, brojlica te raznih molitvi koje se pjevaju jednoglasno. Razni višeglasni načini izvođenja, koji su također vidljivi diljem svijeta (Italija, Austrija te Slovenija), slični su onom načinu koji se i dan danas može čuti u priobalju Istre.

Neke od karakteristika današnjeg urbanog narodnog pjevanja su:

- dvoglasno paralelno pjevanje pojedinaca ili dviju grupa pjevača, najčešće u terci
- homoritmija obaju glasova
- izvedba počinje prvim, višim glasom a kada se drugi glas uključi, prvi se glas podiže za tercu iznad drugog glasa
- u kadencama se mogu nalaziti intervali kvarte ili sekste
- nakon serije paralelnih terci ponekad se pjevaju paralelne sekste
- u laganijim pjesmama jedan ili drugi glas, prilikom ornamentiranja, mogu povremeno producirati intervale sekunde i kvinte
- pri pjevanju dvoglasja, jedna ili druga dionica može biti duplirana u oktavi

Do troglasja može doći kada se treći glas, koji je najčešće najniži glas, doda u dvoglasnu dionicu u kojoj se alteriraju tonika i dominantna, a rijetko i subdominantna

U pjevanje starije baštine svrstava se dvoglasje u istarskoj ljestvici, dvoglasje s Ćićarije te diskantno dvoglasje, dok u noviju baštinu pripada tonalna glazba. U Istri je moguće razlikovati nekoliko načina pjevanja. Neki od njih su:

- dvoglasno pjevanje na *tanko i debelo*
- pjevanje *u dva*
- bugarenje
- tarankanje

Dvoglasno pjevanje na „tanko i debelo“ ima karakterizacije koje su Slavko Zlatić(1972:84) i Renato Pernić (1997:84) naveli kao obilježja istarske narodne glazbe, a temelji se na 6 netemperiranih tonova koji su poredani naizmjenično po intervalima male i velike sekunde. Temelj svih pjesama su tih 6 tonova no istarske su narodne pjesme češće i manjeg opsega od heksakordskog niza. Uz te karakteristike javljaju se još neka od značajnijih obilježja poput:

- kadencirajuće silazne vođice
- solističko dvoglasje (kretanje u sekstama)
- završni unisono

Pjevanje u dva označava vrstu pjevanja u kojem se primjenjuje interval terce. Razlika između pjevanja *u dva* i pjevanja na *tanko i debelo* jest ta da kod prvog načina pjevanja prvi glas pjeva u seksti iznad prve melodijske linije a kod drugog pjevanja se pjeva u terci iznad melodijske linije. Za razliku od prethodna dva načina pjevanja, *bugarenje* je način pjevanja koje karakterizira dvoglasno pjevanje u intervalskim razmacima najviše do male terce koja često završava u unisonu. Najčešći završetak ovakvog pjevanja je unisoni završetak s jednim glasom koji „proklizava“ na interval smanjene terce, ali moguć je i završetak dvoglasja koji nastaje spuštanjem glasova, netemperiranim silaznim glisandom. Kao zadnji, ali ne i najmanje bitan način pjevanja, je tarankanje. *Tarankanje* predstavlja vezu između vokalne i instrumentalne glazbe. Karakterizira ga vokalno imitiranje „svirke“ za ples (puhaćih glazbala) a izvodi se na poseban način, netemperiranim pjevanjem ili tehnikom sviranja na puhaćim glazbalima, posebice sopilama i roženicama (Bonifačić, 1996: 170).

2.2. Narodni instrumenti

Zbog neraskidive veze vokalnog i instrumentalnog muziciranja u Istri, u nastavku ću navesti i instrumente na kojima se i dan danas izvodi istarska narodna glazba. Dakle, u Istri se susrećemo sa ručno izrađenim instrumentima kao što su roženice, mih, duplice, šurle, sopelica i tamburica. Svi su ovi instrumenti netemperirani, te su tipični za izvođenje narodnih napjeva. Uz njih se također javljaju i temperirani instrumenti poput vijulina (violina), klarineta, usne harmonike i harmonike trištine. Ovi se instrumenti koriste za solističko sviranje, sviranje u paru te kao pratnja pjevaču/pjevačima ili sastavu koji se naziva *gunjci* ili *piščaci* (za plesnu glazbu). Istarski

narodni instrumenti dijele se na: aerofona, kordofona, idiofona te membranofona glazbala.

Aerofoni instrumenti proizvode zvuk titranjem zraka u tijelu instrumenta, a najznačajniji instrumenti su: roženice (sopele), mih, šurle, duplica, sopelica, harmonika triština, organi i klarinet. Ti se instrumenti najčešće susreću na raznim folklornim smotrama i festivalima u Istri.

Slika 1. Roženice



Sljedeća skupina su *kordofoni* instrumenti. Od njih su najznačajnija bajs, cidra i violin koji proizvode zvuk napetom žicom odnosno trzanjem, udaranjem ili povlačenjem gudala (Marušić, 1995: 63 – 72, Buble, 1998: 48).

Slika 2. Bajs



Idiofona glazbala su glazbala koja proizvode zvuk titranjem tijela tj. udaranjem, trzanjem, trljanjem ili treskanjem. Najznačajniji instrumenti kod ove vrste su: žlice, poklopci, čegrtaljke, čaše, tanjur, grata, daska za pranje, zvona. To nisu bili pravi glazbeni instrumenti, već razni predmeti koji su se mogli koristiti kao ritamska pratnja pjevanoj narodnoj pjesmi.

Slika 3. Čegrtaljke



Kod *membranofonih glazbala* zvuk se proizvodi vibriranjem opne ili membrane udaranjem, trljanjem, treperenjem i trešnjom. Od membranofonih glazbala u Istri se koriste razni bubnjevi, primjerice: def, češalj s papirom i list (Marušić 1995: 58 – 62).

Slika 4. Def



Što se glazbenih sastava tiče, u Istri djeluju *gunjci* koji sviraju u svrhu zabave i plesa (Pernić, 2005: 13). Naziv *gunjci* dolazi od instrumenata na kojima se gudi te se sam naziv koristi i za sviranje u glazbenom sastavu koji je sastavljen od temperiranih instrumenata.¹

2.3. Zborsko višeglasje

Vokalno višeglasje najčešće podrazumijeva zborški sastav bez pratnje - *a cappella*, tj. sastav u kojem svaku dionicu iznosi cijela grupa pjevača (po glasovima).

Postoji više vrsta zborova poput dječjeg zbora, muškog zbora, ženskog zbora te mješovitog zbora. Tako primjerice za muške ili ženske, ali i dječje zborove, glazbena građa može biti troglasna i četveroglasna. Za mješoviti je zbor četveroglasni sastav sasvim razumljiv jer na njega upućuju četiri osnovne vrste glasa: sopran, alt, tenor i bas. Naime, moguća je i pojava većeg broja dionica (više od 4), a postiže se diobom pojedinog glasa na I. i II., te ako se svi glasovi podijele može doći i do osmoglasja.

Prema Korsakovu i Jegorovu možemo vidjeti dva različita tumačenja tonske visine zborških glasova: Korsakovljeva osnovna tonska visina glasova (primjer 5.), te Jegorovljeva tonska visina dionica u četveroglasnom muškom i ženskom zboru (primjer 6.). Razlika između ova dva tumačenja je zapravo minimalna, tim prije što i sam Korsakov smatra spomenute granice visine glasa približnim. Veća je razlika vidljiva jedino u tretiranju prvih tenora, odnosno soprana, koji obuhvaćaju cijeli raspon osnovnog glasa. Ovakvo je tretiranje prihvatljivo ako se ima u vidu da je to vodeći melodijski glas (ovisno o vrsti zbora) koji je primoran ući u registar koji mu glasovno nije najidealniji.

¹ Gortan – Carlin Ivana Paula, Pace Alessandro, Denac Olga, Glazba i Tradicija, izabrani izričaji u regiji Alpe – Adria, 2014.

Primjer 5. Tonska visina osnovnih zbornih glasova (prema Korsakovu)

The image shows a musical score for four voices: Sopran, Alt, Tenor, and Bas. Each voice part is written on a five-line staff. The notes are arranged in three groups, each labeled with a bracket and the word 'rezervni' or 'normalni'. The 'rezervni' groups are at the lower and higher ends of the scale, while the 'normalni' group is in the middle. The pitch ranges for each voice are indicated by brackets and labels: 'rezervni' for the lower and higher parts, and 'normalni' for the middle part. The notes are written in a simple, clear style, with stems and heads clearly visible.

Primjer 6. Tonska visina dionica u četveroglasnom muškom i ženskom zboru (prema Jagorovu)

The image shows a musical score for four voices: Tenor, Bas, Sopran, and Alt. Each voice part is written on a five-line staff. The notes are arranged in two groups, each labeled with a bracket and the letter 'a)' or 'b)'. The 'a)' group is at the lower end of the scale, and the 'b)' group is at the higher end. The pitch ranges for each voice are indicated by brackets and labels: 'a)' for the lower part and 'b)' for the higher part. The notes are written in a simple, clear style, with stems and heads clearly visible.

U vrlo velikom broju slučajeva zborni se sastav praktično ne razlikuje puno od stroge harmonijske konstrukcije. U popriličnom se broju primjera zborni sastav manje ili više razlikuje od strogih pravila „školske“ harmonije, stoga, upravo takva odstupanja čine zborni sastav raznovrsnijim i bogatijim, potpunije iskorištavajući njegove zvučne i izražajne mogućnosti. Svakako najupadljivije odstupanje uočava se u smanjivanju, tj. povećavanju broja dionica/glasova. Uz to također treba spomenuti pojave kraćih

prekida u pjevanju pojedinih dionica, kao i imitacijska izlaganja, akordičke pratnje isprekidane pauzama, itd.

Zborski sastav može biti popraćen i mnogim drugim karakteristikama koje ga čine boljim i moćnijim. Neke od njih su podvostručavanje i dioba dionica, melodijsko naglašavanje pojedinih glasova, pa sve do kontrasta između glasovnih grupa i solista sa zborom. (Despić, 1996)

3. NARODNI NAPJEVI U SKLADBAMA ZA ZBOR

Istarska je narodna glazba jako važna za umjetničko glazbeno stvaralaštvo. Mnogi su skladatelji, ne samo u Istri, u kreiranju vlastitih umjetničkih djela koristili elemente glazbenog nasljeđa svoga kraja. Očuvanje glazbenog nasljeđa kroz umjetnička ostvarenja, bio je imperativ kako bi se narodna glazba, tj. narodni napjevi približili široj publici na potpuno drugačiji način.

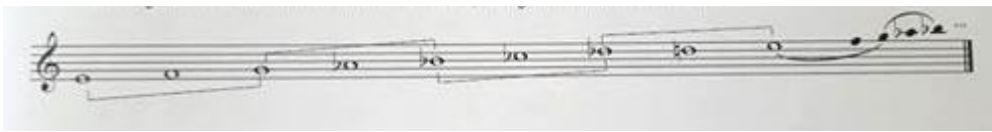
U svojim djelima skladatelji na razne načine koriste elemente istarsko-primorske glazbe (paralelne terce i sekste, završetci u unisono, i druge...), kako bi i u umjetničkoj glazbi što više sačuvali karakteristike glazbe svoga područja. U nekim se djelima duh narodne glazbe ne može odmah slušno percipirati ali se karakteristični elementi narodne glazbe ipak mogu pronaći pažljivom analizom i to vezano uz razna područja poput:

- *zvuka*
 - izbor instrumenata i glasova je slobodan
- *harmonije*
 - harmonijska vertikala sastavljena od tonova istarske ljestvice (uporaba smanjenih kvintakorda ili septakorda, uporaba klastera)
 - tonalitetno-modalitetna nestabilnost
 - uporaba bitonalnosti, odnosno bimodalnosti
 - unisono završetci iz smanjene terce
 - završetci u oktavi iz povećane sekste
- *melodije*
 - melodijski obrasci sastavljeni od tonova istarske ljestvice
 - kratke melodijske linije
 - postupno kretanje s nizom sastavljenim iz polustepena i cijelih stepena
 - česta linearna uporaba male i smanjene terce
 - u tercama ili sekstama
- *ritma*
 - upotreba plesnih ritmičkih uzoraka
 - upotreba ritmičkih uzoraka iz narodne instrumentalne glazbe
 - metar i mjera su promjenjivi
- *utjecaja teksta*

- upotreba onomatopejskog „tra-na-ni-na-ne-na“ i sličnih glasova koji oponašaju zvuk sopela
- uporaba čakavice ili cakavice

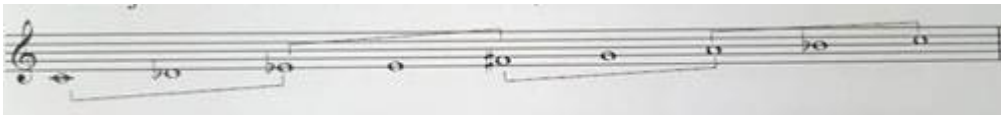
Način skladanje gdje autori koriste elemente istarsko-primorske narodne glazbe i elemente skladateljskih tehnika 20. stoljeća, naziva se *neoistarsko-primorskim stilom*. U neoistarskom-primorskom stilu razaznaje se duh istarsko-primorske glazbe, ne zbog skladateljskih tehnika, već zbog drugih elemenata. Svi ti elementi proizlaze iz karakterističnog tonskog niza.

Primjer 7. Istarski tonski niz (Veljović, 2005: 50)



„Tonska struktura istarskog modusa, osmotonska ljestvica, osamostaljuje se kao osnovna ljestvična struktura. Nestankom note finalis, nestaje i slušna prepoznatljivost njenog folklornog porijekla. To u europskoj glazbi 20. stoljeća prepoznajemo kao II. Messiaenov modus.“ (Veljović, 2005: 56-57)

Primjer 8. II. Messiaenov modus (Danuser, 2007: 298)



Skladatelja koji su koristili elemente istarsko-primorske narodne glazbe u pojedinim djelima svojih opusa su: Matko Brajša Rašan, Đeni Dekleva-Radaković, Natko Devčić, Anton Dobronić, Fran Lhotka, Nello Milotii i drugi.

4. ODABRANI SKLADATELJI I DJELA

4.1. Matko Brajša Rašan

Slika 5. Matko Brajša Rašan



Matko Brajša Rašan je rođen u Pičnu, a pridjevak Rašan uzima po rijeci Raši. Nakon što je završio srednjoškolsko obrazovanje (gimnazija u Pazinu), odlazi u Beč na studij prava (kojega nikad nije završio). Brajšu se danas prvenstveno spominje kao glazbenika. Iako je bio samouk, s velikim je talentom skladao brojna djela među kojima se nalazi *Himna Družbe sv. Cirila i Metoda za Istru*, koja je danas poznatija kao *Krasna zemljo, Istro mila* (nastala je 1912. godine iz solo pjesme za glas i klavir).

Autor je i drugi zbornih skladbi, koračnica, himni, skladbi za glas i klavir i sl., uglavnom domoljubnog karaktera. Tako je kroz glazbu djelovao na buđenje nacionalne svijesti istarskih Hrvata u kulturno-političkim prilikama Istre na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće. Zahvaljujući svom ugledu i velikom entuzijazmu, osnivao je i vodio pjevačke zborove, organizirao i sam sudjelovao na koncertima u mjestima u kojima je živio i radio.

Brajšina je najveća zasluga rad na području prikupljanja i zapisivanja, a zatim i obrada izvornih narodnih napjeva u čakavskom djelu Istre, dijelu Hrvatskog primorja i na sjevernojadranskim otocima, Krku i Cresu. Brajša je bio prvi koji je narodne napjeve istarsko – primorskog područja zabilježio u njihovom izvornom obliku – dvoglasno.

Zbirku od 50 harmoniziranih narodnih napjeva, svjetovnih i crkvenih, Brajša je 1910. godine izdao u zbirci pod nazivom „Hrvatske narodne popijevke iz Istre“. U toj je zbirci sadržaj podijelio u tri dijela:

1. dio – *Istarske hrvatske starije narodne svjetske popijevke*
2. dio – *Istarske hrvatske novije narodne svjetske popijevke*
3. dio – *Istarske hrvatske starije crkvene popijevke*

4.1.1. Radićeva rožica

Brajšina skladba Radićeva rožica, također se može pronaći u njegovoj zbirci *Hrvatske narodne popijevke iz Istre*. Napjev *Radićeva rožica* preuzet je iz knjige *Zaspal Pave - zbirka notnih zapisa narodnih pjesama Istre i Hrvatskog primorja* a potiče iz Zarečja (Pazin). Napjev je izvorno zapisao Ivan Matetić–Ronjgov dok je po istom napjevu Matko Brajša Rašan napisao zborsku skladbu za mješoviti zbor.

Primjer 9. napjev Radićeva rožica

Andante Pazin

1. Ra-di-će-va ro-ži-ca z roson se je
tra na na na ni na ni naj z roson se je
friškala.

Napjev je zapisan dvoglasno, u trodobnoj mjeri a glasovi se kreću u paralelnim sekstama. U zapisu napjeva nailazimo na predznake D-dura iako u samoj melodijskoj liniji možemo zapaziti karakteristike g-mola. Oblik napjeva je mala ponovljena rečenica pri čemu se kod drugog ponavljanja tekst mijenja te se može tumačiti i kao refren (tarankanje).

U nastavku ćemo vidjeti na koji je način Brajša u skladbi kreirao četveroglasnu nadgradnju napjeva.

Primjer 10. Radićeva rožica

Moderato Matko Brajša Rašan

1. Ra-di-će-va ro-ži-ca z rosom se
2. Ka-da ro-sa o-pa-de ta-da ro-
3. Ve-ni, ve-ni ven-či-ca ka-ko i
4. Ka se j'mla-da že-ni-la ni-kad ve-se
5. Ka-ko ni o-na ti-či-ca ka je gr-

Na samome početku skladbe, za razliku od prvobitnog zapisa narodnog napjeva, Brajša mijenja mjeru u četveročetvrtinsku. Samom promjenom mjere, glazbeni se sadržaj pomiče ali su cjeline, fraze, i dalje zadržane (iako je u izvornom zapisu metrika pravilnija, tekst je ispravnije potpisan). Iz tog se razloga prva fraza produljuje i traje tri takta, dok u prijašnjem primjeru imamo dvotaktnu frazu.

Još jedna bitna promjena u odnosu na originalni zapis napjeva je transpozicija za sekstu naviše. Kao što je već napomenuto, u zapisu napjeva javljaju se predznaci D-dura uz karakteristike g-mol ljestvice dok ovdje možemo govoriti o c-molu ili oscilaciji između c-mola i Es-dura (kraj prve fraze na dominantu Es-dura). Pretpostavka je ta, da je Brajša napjev transponirao kako bi ga mogao prilagoditi zborskim glasovima. Da je primjerice, ostao vjeran originalnom zapisu, problematično bi bilo zapisati dionice muških glasova zbog dubine, ženski bi glasovi bili postavljeni relativno nisko a na ovaj su način svi glasovi u svojim registrima.

Oblik izvornog napjeva je ponovljena rečenica (znakovi ponavljanja, nema promjena u melodiji već samo u tekstu), dok je kod Brajše on raspisan bez znakova ponavljanja, s iznimkom u drugome dijelu, gdje se događaju neke ritmičke promjene. Zborska skladba je dvodijelnog oblika gdje svaki dio ima po dva taktakta.

a	b
3 + 3	3 + 3
(c Es c)	(c Es c)

Što se harmonijske podloge tiče, vidljivo je da je Brajša od početka do kraja skladbe u početnom tonalitetu s malim uklonima u Es-dur. Iako bi se možda u kadencama očekivao kraj koji iz smanjene terce vodi u unisono, Brajša se oslanja na harmonijski mol i kadencu iz dominante u toniku (mala terca u unisono - ženski glasovi).

Ova zborska skladba formirana je isključivo u homofonom slogu uz malo osamostaljenje u tenoru (u kadencama). Ženski se glasovi kreću u paralelnim tercama, što je i karakteristično za istarsko-primorsko pjevanje, dok muški glasovi isključivo popunjavaju vertikalnu. Zanimljivo je to da je u skladbi ostvaren veliki raspon između ženskih i muških glasova (zbog inzistiranja na paralelnim tercama u ženskim glasovima) te da se na kraju a i b dijela javlja tonika s kvintom (bez terce) uslijed ulaska u unisono u ženskim glasovima.

Primjer 11.

Moderato Matko Brajša Rašan

1. Ra-di-će-va ro-ži-ca z rosom se
2. Ka-da ro-sa o-pa-de ta-da ro-
3. Ve-ni, ve-ni ven-či-ca ka-ko i
4. Ka se j'mla-da že-ni-la ni-kad ve-se
5. Ka-ko ni o-na ti-či-ca ka je gr-

Već u prvom dvotaktu, Brajša mijenja početni motiv. Umjesto izmjeničnog tona, kao što je prikazano u primjeru 10., Brajša kreće postupnim pomakom uzlazno. Ovakvom promjenom melodijska linija više dolazi do izražaja te ima neku vrstu male kulminacije.

Primjer 12.

je friška-la, friškala, tra-na na na ni ne ni
za u-ve-ne, uvene, tra-na na na ni ne ni
di-voj-či-ca, divojčica, tra-na na na ni ne ni
lja i-ma-la, imala, tra-na na na ni ne ni
mić sple-ta-la, spletala, tra-na na na ni ne ni

Tekst se u skladbi ne mijenja. Dok ostali glasovi imaju ležeće tonove, u tenorima se javlja ponavljanje teksta, kao neka vrsta odgovora. Skladba ima pet kitica.

4.2. Ivan Matetić-Ronjgov

Slika 6. Ivan Matetić-Ronjgov



Ivan Matetić-Ronjgov bio je melograf i skladatelj koji je rođen u mjestu Ronjgi kraj Viškova. Nakon završene učiteljske škole u Kopru, gdje se školovao u klasi A. Dekleve i J. Sokola, od 1899. službovao je kao učitelj u školama središnje Istre: u Žminju, Barbanu, Kanfanaru, Sv. Petru u Šumi, Gologorici, Pićnu te u Opatiji.

Nakon talijanske okupacije Istre odlazi u Zagreb, gdje je na Muzičkoj akademiji u klasi Franje Dugana učio kompoziciju i diplomirao 1922 godine. Nekoliko godina nakon djeluje kao nastavnik glazbe u gimnaziji u Sušaku, gdje je osnovao prvu privatnu glazbenu školu. Do umirovljenja 1938. bio je tajnik Muzičke

akademije u Zagrebu.

Od 1947. do 1951. bio je profesor glazbene škole u Rijeci. Melografijom se počeo baviti već tijekom svojeg učiteljskog djelovanja u Istri, a prve rezultate proučavanja istarske narodne glazbe, teorijske postavke tzv. istarske ljestvice, objavio je 1925. do 1926. godine u Sv. Ceciliji. Nadovezujući se na ranija nastojanja M. Brajše Rašana, pokušao je riješiti problematiku latentne harmonije istarskih napjeva, ali nije našao ono pravo rješenje. Skladao je u tzv. neonacionalnom stilu većinom vokalne skladbe na temelju istarske ljestvice.

Tužaljka za dječji zbor i soliste *Ćaće moj* (1933) jedno je od najvrjednijih Matetićevih djela, a posebno se ističu još tzv. *vokalne simfonije*: *Roženice* (zborna kantata za mješoviti zbor, dva solista i recitatora, 1935), *Malo mantinjade v Rike na palade* (1951), *Mantinjada domaćemu kraju* (1954), *Naš kanat je lip* (1956), *Na mamin grobak* (1959) te solo pjesma *Galijotova pesen* (1940). Djeci je namijenio Čakavsko-primorsku pjevanku (1940).

4.2.1. Oj divojko

Oj divojko napjev je Ivana Matetića-Ronjgova koji potječe iz središnje Istre. Ovaj napjev možemo također pronaći u zbirci *Zaspal Pave - zbirka notnih zapisa narodnih pjesama Istre i Hrvatskog primorja* koja sadrži djela poznatijih istarskih skladatelja. S obzirom da postoji više zapisa na tekst *Oj divojko*, pretpostavlja se da je Matetić odabrao ovaj (ili neki njemu sličan) jer se podudara melodijski, dok je tekst različit. Prva je kitica u skladbi ista kao i u napjevu dok ostale kitice preuzima iz nekog sličnog napjeva. U zbirci nailazimo na još nekoliko narodnih napjeva koji imaju slični melodijski predložak, ali i na neke koji su melodijski potpuno različiti a sadrže sličan tekst.

Primjer 13. napjev Oj divojko

The image shows a musical score for the song 'Oj divojko'. It is written in a two-staff system (treble and bass clefs) with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Andante'. The score is divided into three systems of music. The first system starts with a 2/4 time signature and includes the lyrics '1. Oj di-vojko, oj divoj-ko naranča ru-'. The second system continues with 'me- na, oj di- vojko, oj di-voj- ko'. The third system concludes with 'naranča ru- me- na.' and ends with a double bar line. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Ovaj je napjev zapisan dvoglasno, u dvočetvrtinskoj mjeri (osim prvog takta koji je u četveročetvrtinskoj mjeri) dok se glasovi kreću u paralelnim sekstama sa završetcima u oktavi. U samom zapisu vidimo predznake Es-dura dok se cijeli primjer kreće u f-molu sa završetkom na drugom stupnju (ton g). Oblik napjeva su dvije male rečenice s time da druga rečenica ima proširenje.

U nastavku ćemo vidjeti na koji je način Matetić u istoimenoj skladbi kreirao četveroglasnu nadgradnju ovog napjeva.

Primjer 14. Oj divojko

Andante sostenuto assai e marcato sempre

T I

1. Oj di - voj - ko oj di-voj-ko na-rančo ru-
2. Par da te je par da te je na-ranča ro-

B I
B II

Na samome početku skladbe vidimo da je Matetić, za razliku od prvobitnog zapisa narodnog napjeva (u kojem je prvi takt zapisan u četveročetvrtinskoj mjeri) ovdje je od samoga početka postavio dvočetvrtinsku mjeru. Također možemo uvidjeti kako je Matetić zadržao melodijsku liniju napjeva, dok je tekst preuzeo iz nekih drugih napjeva.

Bitnija promjena koja se javlja u skladbi je transpozicija. Kao što je već viđeno da u prethodnom primjeru imamo f-mol sa završetkom na drugom stupnju ljestvice, ovdje možemo govoriti o C-duru, odnosno, oscilaciji između C-dura i d-mola (kao drugom stupnju ljestvice). Svaki dio skladbe, završava unisono na e (nakon njegove „dominante h-d-f’), što je također jedna od karakteristika Ronjgova. Ovakvom transpozicijom za tercu niže, Matetić dobiva mogućnost da svaki glas zapiše u idealnom registru (osim soprana, koji su uz altove postavljeni u paralelnim tercama te su relativno niski) te ostvari ujednačenu vertikalnu.

Izvorni napjev je u obliku velike rečenice s proširenjima (na početku iznošenje motiva, melodija je ista ali je promjena u tekstu), dok je ovdje Matetić taj napjev raspisao u istim okvirima s malim promjenama na kraju. Te su cjeline logično formirane po dijelovima teksta a shema izgleda ovako:

:	a	:	:	b (a1)	:
	2 + 3 + 2 + 6			2 + 3 + 2 + 6	
	(C d C e)			(C d C e)	

Što se harmonijskog plana tiče, vidljivo je da se Matetić drži početnog tonaliteta većim dijelom skladbe. Vidljiva je naznaka melodijskog d-mola (a-h-cis-d). Iako se možda očekuje da završetci budu u unisonu na tonici, ovdje Matetić završava na trećem stupnju tonaliteta (u svojoj maniri – frigijska kadenca).

Ova je zbarska skladba većim dijelom formirana u homofonom slogu uz mala osamostaljenje pri izvođenju melodijskih linija. Matetić se u skladbi kreće od jednog glasa pa prema postupnom dodavanju drugih glasova. Prvi dvotakt donose baritoni (*Oj divojko*) slično narodnom pjevanju kada jedan glas započinje sam pa mu se ostali pridružuju, kao u nekoj vrsti dijaloga (odgovora). Ulaskom u treći takt, glavnu melodijsku liniju i dalje imaju baritoni koji s tenorima formiraju paralelne sekste dok basi imaju mirniju liniju, tj. postupne pomake (primjer 15.) Nakon završetka prve dvije kitice, koje su u zboru identično postavljene, priključuje se ženski dio zbora. Prijašnju tenorsku dionicu preuzimaju soprani, dok alti preuzimaju dionicu basa 2, s time da ne pjevaju u paralelnim sekstama već tercama (primjer 16.). Pošto soprani i alti imaju melodijske linije, muški dio glasova upotpunjava vertikalnu. Prvo nastupaju tenori a zatim i basi koji imitiraju dionicu tenora za oktavu niže.

Primjer 15.

Andante sostenuto assai e marcato sempre *mf*

T I
B I
B II

1. Oj di - voj - ko oj di-voj-ko na-rančo ru-
2. Par da te je par da te je na-ranča ro-

Primjer 16.

A
S
A
T
B

mf Simile *mf*

3. Ni-je me - ne ni-je me-ne na-ranča ro di- la
4. Mat mo- ja me mat moja me za go-run ro di- la
5. Bu-ra mi je bu-ra mi je zi-ba-rin-ka bi- la
3. ni- je me - ne
4. mat mo - ja me
5. bu- ra mi je je
1. ni- je

Matetić se od početka do kraja skladbe držao iste forme. Melodijska je linija ista (ili malo varirana), dok se tekst razlikuje. Prvu je kiticu teksta zadržao dok je ostali dio teksta uzeo iz istoimenog napjeva koji je melodijski potpuno različit. (primjer 17.)

Primjer 17. napjev Oj divojko

50. OJ DIVOJKO

Moderato Poljaki

1. Oj divoj-ko	na-rančo ru-	me- na, ma
2. Par da te je	na-ran-ča ro-	di- la, ma
3. Ni-je me-ne	na-ran-ča ro-	di- la, ma
4. Već je mene	mat moja ro-	di- la, ma
5. Ro-dila me	za grmom ze-	le- nim, ma
6. Grm ze-le-ni	ko-za o- br-	sti- la, ma
7. Bukva mi je	za zi-kvi- cu	bi- la, ma
8. Bura mi je	zi-ba-rin-ka	bi- la, ma
9. Zi-bajuć me	u mo-re ba-	ci- la, ma
10. Va-lovi me	po mo-ru va-	lja- li, ma
11. Misli-li su	da sam ja ri-	bi- ca, ma
12. Ja se zo-ven	mlada di- voj-	či- ca, ma

Zanimljiva je struktura zborskog sloga koju Matetić ostvaruje kroz postupno dodavanje glasova i tako i u nizanju kitica dobiva kontrast. U prve dvije kitice je iskoristio muški dio zbora te kod basa imamo diobu na dva glasa. Ovakvim postupkom, od jednog glasa do tri, u prvom dijelu, pa od jednog glasa do četiri, u drugom dijelu, Matetić stvara neku vrstu gradacije, kako unutar samih odsjeka, tako i u cijeloj skladbi. Skladba se sastoji od pet kitica (prve dvije kitice iznose tenori i basi, a ostale tri kitice cijeli zbor).

4.3. Slavko Zlatić

Slika 7. Slavko Zlatić



Slavko Zlatić bio je dirigent, skladatelj i glazbeni pedagog (Sovinjak, 1.7.1910. – Pula, 27.10.1993). Studij glazbe započeo je na konzervatoriju Giuseppe Tartini u Trstu, a kompoziciju je diplomirao 1934. na Muzičkoj akademiji u Zagrebu u klasi profesora B. Berse. Nakon diplome zaposlio se 1937. u Sušaku gdje je djelovao kao gradski kapelnik i ravnatelj glazbene škole.

Godine 1941. odlazi u Zagreb, gdje nastavlja s radom na ondašnjemu Hrvatskom državnom konzervatoriju te preuzima vodstvo Hrvatskog pjevačkog udruženja *Lisinski*. U Istru se zauvijek vraća 1965. U Puli djeluje kao ravnatelj

Glazbene škole Ivana Matetića Ronjgova, predaje na ondašnjoj Pedagoškoj akademiji i posvećuje se prikupljanju folklorne glazbene građe.

Posebnost netemperirane istarske ljestvice bila je osnovni pokretač stvaralaštva Slavka Zlatića koji je već u djetinjstvu pokazivao veliko zanimanje za narodne instrumente i melodije. Proučivši teorijske i praktične dosege u istraživanju istarske narodne glazbe svojega uzora i prijatelja Ivana Matetića-Ronjgova, njegove vokalne stilizacije istarskih tema proširuje i na instrumentalne.

U svojem se stvaralaštvu pretežito oslanja na obilježja istarsko-primorske narodne glazbe. Ostavio je u naslijeđe oko 120 skladbi. Područje njegova rada pretežno su manji oblici: zborski radovi, popijevke za solo glasove uz glasovir te komorne i kraće orkestralne skladbe od kojih valja istaknuti *Balun* za obou, engleski rog, alt-saksofon i fagot (1936.), *Tri simfonijska plesa* za komorni orkestar (1934.–1939.), *Istarsku suitu* za mješoviti zbor (1934.), kantatu *Grudo Motovunska* (1945.), *Duhački kvintet* (1936., revidiran 1950.) i *Pazinska zvona* za orkestar (1975.).

4.3.1. Suknju san kupil

Napjev *Suknju san kupil* nalazi se u zbirci narodnih napjeva *Zaspal Pave - zbirka notnih zapisa narodnih pjesama Istre i Hrvatskog primorja*. Kao što smo mogli uočiti u zapisu napjeva *Radićeva rožica*, i ovaj je napjev notiran uz predznake D-dura, iako su vidljive karakteristike g-mola. Struktura napjeva po tekstu upućuje na dvodjelni oblik (kitica i refren). Glasovi se kroz cijeli napjev kreću u paralelnim sekstama uz specifični sniženi V. stupanj (*des*) te sa završetkom u oktavi.

Primjer 18. napjev *Suknju san kupil*

Allegro Pazin

1. Su- knju san ku- pil suknju si u- ze- la a
2. Stomanju san ku- pil stomanju si ze- la a
3. Postolci san ku- pil postolci si ze- la a
4. Prsteni san ku- pil prsteni si ze- la a
5. Ko-la-či san ku- pil ko-la-či si ze- la a

me- ne nis o- te- la Lu- ce, Lu- ce su-
me- ne nis o- te- la Lu- ce, Lu- ce su-
me- ne nis o- te- la Lu- ce, Lu- ce su-
me- ne nis o- te- la Lu- ce, Lu- ce su-
me- ne nis o- te- la Lu- ce, Lu- ce su-

se- di- ce mo- ja.
se- di- ce mo- ja.
se- di- ce mo- ja.
se- di- ce mo- ja.
se- di- ce mo- ja.

Za razliku od prethodnih skladbi, za koje smo rekli da su četveroglasne nadgradnje napjeva, ova skladba, inače pisana za muški zbor, ima veliki autorski pečat.

Napjev, koji je u originalu zapisan u g-molu ovdje je transponiran, te skladba započinje u h-molu. Pretpostavka je da je transpozicija bila potrebna radi prilagodbe melodijskog materijala muškim glasovima. Što se tonaliteta tiče, vidljivo je da na početku crtovlja nema predznaka, ali ih je Zlatić koristio tijekom cijele skladbe, stoga možemo zaključiti da je ova kompozicija većinom u h-molu, uz par modulacija u druge tonalitete. Zlatić je u skladbi zadržao istu strukturu kao u narodnom napjevu (kitica+refren), s time da je u širem formalnom planu uveo i neke promjene (ponavljanje dijelova teksta, proširenja, prijelazi, ne iznosi kiticu u cijelosti nego se igra s motivom).

uvod	a	b	a1+b1	a2	b3
(h)	(h)	(h)	(h d e)	(cis h)	(h)

Ova skladba započinje uvodom od 8 taktova koji nagovještava prvu kiticu (a dio). Zapčinje pedalnim tonom *fis* u *baritonima*, na prvom slogu teksta (**su**-knju), u forte dinamici, nakon čega slijedi odgovor u drugim tenorima na tonu *g*. Ova disonanca se rješava u smanjenu tercu (zaostajalica u *baritonima*, 2-3) te u unisono, *fis*. Ovaj motiv se ponavlja u istim glasovima ali od tona *h*. U prvom javljanju, ton *fis* možemo shvatiti kao dominantu h-mola a kod druge pojave motiva imamo potvrdu tonaliteta i razrješenje, također preko smanjene terce u toniku. Ovaj uvodni dio je vrlo specifičan po dugim pedalnim tonovima i disonantnim odnosima gdje Zlatić ponavljanjem jedne riječi stvara specifičan zvuk i atmosferu, a izgovaranjem teksta, tj. vrlo dugog prvog sloga, riječ gubi smisao i više je u funkciji pedala i boje (kao da se ispjevava na neutralni slog). Dinamička oznaka *f* na samome početku skladbe malo je neobična s obzirom da imamo duge tonove u jednom pa u drugome glasu, gdje bi se više očekivala neka umjerenija dinamička oznaka. Pretpostavka je ta da je skladatelj htio dočarati karakteristično narodno (grleno) pjevanje. (Primjer 19.)

Primjer 19.

The image shows a musical score for two voices, Tenor (T) and Bass (B), in 2/4 time. The tempo is marked 'Zivo'. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are: 'Su knju knju, su knju knju, su knju san su-knju san ku - bil'. The score consists of two systems of staves. The first system shows the Tenor and Bass parts with lyrics 'Su knju knju, su'. The second system shows the continuation with lyrics 'knju knju, su knju san su-knju san ku - bil'. The bass line features prominent eighth-note patterns and a final glissando-like movement.

Nakon uvodnog dijela Zlatić nagovještava prvu kiticu motivom s karakterističnim osminskim i četvrtinskim skokovima kvarte. Melodijsku liniju napjeva donose tenori uz kvintni pedal u basima (izmjena čiste i smanjene kvinte). Ova se fraza ponavlja za tercu više (tenori su ovoga puta u paralelnim tercama) također na toničkoj podlozi predstavljenoj skokovima oktave u basima (imitacija instrumentalne pratnje igračkog karaktera) te kasnije i uz dominantu prema kraju na tonici. Opseg melodijske linije je smanjena kvinta (h-f) što je jedan od Zlatićevih karakteristika linearnog kretanja (u tom okviru). Slijedi proširenje uz ponavljanje kvartnog skoka u basima i završnog stiha u tenorima na koji se nadovezuje refren (*Luce, Luce...*) koji također ima odstupanja (proširenja, ponavljanja). Refren završava kadenciranjem, odnosno silaznim polustepenim pomakom na završni ton (*ais*) koji je podcrtan oktavnim skokom u basima (skoro glissandom) i koronom.

Već u ovom prvom izlaganju (uvod, kitica i refren) vidimo na koji je način Zlatić maksimalno iskoristio ansambl i njegove mogućnosti. Uz vrlo efektan uvod i razigranu fakturu prve kitice te kontrasta unutar refrena (*tutti pa dio zbora u pianu*), ponavljanjem motiva, proširenjima i prijelazima dobiva puno složeniju formu nasuprot jednostavnom nizanju kitica u originalnom napjevu. Na samom kraju *a* dijela, javlja se proširenje koje nas vodi u *b dio* (refren). U proširenju možemo uočiti uklon *in d* koji završava na dinamici *f*, također popraćen zastojem (koronom). Već se u tom dijelu javlja naznaka refrena, ali s obzirom da je korona na zadnjem tonu, ta dva zadnja takta još uvijek spadaju pod proširenje dijela *a*. (Primjer 20.)

Primjer 20.

me-ne nis' o - te - la Lu - ce, Lu - ce, Lu - ce, Lu -

U narednom dijelu skladbe, Zlatić i dalje maksimalno koristio motive napjeva te ih donosi imitacijski (u oktavi), jednoglasno ili u tercama do spajanja dva motiva (*a mene nis' otela* i *Luce, Luce*). U ovoj se strofi Zlatić poveo za fakturom, pa su kraj kitice i refren spojeni i iznose se istovremeno. U jednom od ponavljanja, Zlatić ponavlja cjelokupni sadržaj za tercu više, u melodijskom d-molu uz pojavu smanjene kvinte u liniji tenora. Nakon toga slijedi kromatska modulacija u e dorski na koji se nadovezuje proširenje ka trećoj kitici (*in cis*, ovoga puta je u kadenci umjesto smanjene terce postavljena povećana seksta s razrješenjem u oktavu). S obzirom da u tenorima ostaje pedalni ton *cis*, možemo zaključiti da se radi o nizu **cis-d-e-fis-g** na kojem se pojavljuje posljednje izlaganje kitice. (Primjer 21.)

Primjer 21.

- ce - ce sto - ma - nju san
- ce, su - se - di - ce mo - ja.
ku - pil sto - ma - nju san ku - pil sto - ma - nju si ze - la a

Kitica započinje izlaganjem prvih tenora u prvom dijelu, dok se u drugom dijelu priključuju i drugi tenori uz povratak u početni tonalitet, h-mol koji je zadržan do kraja skladbe. Kao što smo uočili u prvom dijelu skladbe, i ovdje u basima imamo elemente instrumentalne pratnje (oktavni skokovi).

Na samom kraju skladbe je treća pojava refrena koji je popraćen dinamikom *forte*. Tenori donose motiv u paralelnim tercama (*Luce...*), dok basi nadopunjuju harmonijsku vertikalnu. Vidimo da u pretposljednem taktu Zlatić pokušava ostvariti veliki *crescendo*, iako tenorima nije idealan registar za takvu dinamiku, te uz base u donjoj oktavi dobiva mješovitu boju i efektan kraj. (Primjer 22)

Primjer. 22

Široko
ritard.
f

- te la, Lu ce, Lu ce, Lu ce, su se di ce mo

ritard.
f

- ja! Lu ce, Lu ce, Lu ce!

p ff

su se di ce mo ja!

(1934)

4.3.2. Svatovska

Zlatičeva skladba *Svatovska* pripada ciklusu *Istarska suita* za mješoviti zbor koja je nastala 1934. godine. Sam ciklus sastoji se od četiri cjeline nastale prema tekstovima narodne poezije: *Zaspal pave*, *Hitala je mare*, *Učera i danas* i *Svatovska*. Dvije skladbe iz te suite možemo pronaći u zbirci *Draga nan je zemlja - Istarsko-primorski starinski glasi za manje vokalne sastave ili klape*.

Primjer 23. Svatovska

SVATOVSKA

Živo (♩ = 104)

S
A
T
B

mf Poj — mo, poj — mo, niš ne stoj — mo, tu ni niš za
nas, *p* tu ni niš za
tu ni niš za nas, niš za nas,
nas, ni niš za nas,
nu — di — ju nam ba — be — ti — nu, a — na ni za nas,
a — ta mla — da di — voj — či — ca bi — la bi za nas,
a — na ni bi
Di — voj — či — ce,
bi za nas, Di — voj — či — ce nam ne da — du,
di — voj — či — ce nam ne da — du, *mf* to je jeh —
nam ne da — du, *mf* to je jeh —

Za razliku od prethodne tri skladbe, Zlatić ovu skladbu nije pisao po uzoru na određeni napjev već je inspiraciju pronašao u narodnoj poeziji. Skladba je oblikovana po tekstualnom predlošku i ima pet kitica (+ repriza 1. kitice na kraju) od kojih svaka ima isto melodijsko izlaganje sa različitim završetcima (završetak na tonici, završetak na VII. stupnju), ali u različitim postavkama u zboru, grupirano po kiticama.

Također možemo primijetiti priklanjanje Matetićevo notiranju istarsko-primorske glazbe. Na početku skladbe zabilježeni su predznaci D-dur ljestvice iako možemo prepoznati karakteristike g-mol ljestvice. Na nekim završetcima fraza možemo zamijetiti iskliznuće na ton *fis*, kojemu prethodi smanjena terca (eis-g), karakteristična za ovo područje.

Forma ove skladbe je dosta složena. Za razliku od prijašnjih analiziranih primjera Brajše i Matetića, vidljivo je da Zlatić u zborsku fakturu uveo neke nove elemente te da se ne radi samo o običnoj četveroglasnoj nadgradnji napjeva. Ova je zborska skladba strofična, što je i tipično za narodnu glazbu (svaki se stih napjeva ponavlja uz isti melodijski predložak). Zlatić je u formu skladbe unio neke promjene u vidu proširenja određenih kitica kao i ponavljanje prve kitice na samom kraju u vidu code.

a1	a2	a3	a4	a5	coda
8 + 8 + 2	4 + 4 + 2	4 + 4 + 2	II: 4 + 4 :II	+ 8	4 + 4 + 4 + 8
				(proš.)	+ 8
					8 + 10
				(proš.)	

Glasovi su u cijeloj skladbi postavljeni na način da jedan ili više glasova izvode melodijski sadržaj dok su ostali u funkciji pratnje, uz stalnu izmjenu uloga. Za razliku od prethodno analiziranih skladbi, kod Zlatića možemo uočiti neobičnu trodobnu mjeru u osminskom pulsus koja je popraćena jako brzim tempom. Sama skladba započinje iznošenjem teme u altima, nakon kojih slijedi odgovor soprana (ovaj smo postupak već vidjeli i na početku skladbe *Oj divojko*, s time da je tamo iznesen jedan motiv, dok je ovdje iznesena cijela jedna kitica). Dok soprani donose glavnu melodijsku liniju, alti ih ponajprije upotpunjuju paralelnim tercama a nakon toga pedalnim tonom/tonovima. Tim se pedalnim tonovima morao prilagoditi tekst te je reducirana na samo jedan dio stiha (tu ni niš za nas), dok soprani iznose cijeli tekst (primjer 24.). Ovaj postupak pokazuje Zlatićevu slobodu u kreiranju zvuka ansambla, za razliku od prethodna dva skladatelja koji se drže jednostavne četveroglasne fature.

Primjer 24.

Živo (♩=104)

mf Poj — mo, poj — mo, niš ne stoj — mo, tu ni niš za
mf poj — mo, poj — mo, niš ne stoj — mo,
p nas, tu ni niš za
 tu ni niš za nas, niš za nas,
 nas, ni niš za nas,

Nakon iznošenja melodijske linije u ženskim glasovima, slijedi odgovor u muškim glasovima. Ovaj odgovor je druga kitica teksta i donose je tenori uz nadopunu basa u odnosima terce i sekste. Za razliku od prve, ova kitica započinje za sekundu više, od tona *a*, odnosno terce *fis-a* i kreće se uzlazno po tonovima (*fis*) ***g-a-b-c-des*** (niz dva trihorda sa zajedničkim tonom, kao u istarskoj ljestvici) i završava na *g*. Također je vidljivo da sam kraj kitice završava na tonici, a ne na VII. stupnju kao kod prve kitice. Druga i treća kitica podređene su istoj melodijskoj liniji koju izvode muški glasovi.

Primjer 25.

f nu — di — ju nam ba — be — ti — nu, o — na ni za nas
f a ta mla — da di — voj — či — ca, bi — la bi za nas,
 o — na ni
 bi — la bi

U četvrtoj kitici Zlatić po prvi put spaja muške i ženske glasove kako bi opet postigao kontrast naspram prethodnih kitica. Prvi dio kitice donose muški glasovi (u unisonu) dok ženski dio zbora ima sažetak teksta (*Divojčice*), a u drugom dijelu se uloge mijenjaju s razlikom da ženski dio glasova pjeva u paralelnim tercama. Kontrast je postignut i unutar same kitice a još je dodatno naglašen promjenom dinamike (*forte* pa *piano*). (primjer 26.)

Primjer 26.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two systems of staves. The first system has three staves: a vocal line (treble clef) with lyrics 'ni bi za nas, za za nas, Di voj či ce, Di voj či ce nam ne da du, to je joh za nas', a piano accompaniment (treble clef), and a bass line (bass clef). The second system also has three staves: a vocal line (treble clef) with lyrics 'di voj či ce nam ne da du, to je joh', a piano accompaniment (treble clef), and a bass line (bass clef). The score includes dynamic markings such as *p* and *mf*, and repeat signs. A bracket connects the end of the first system to the beginning of the second system, indicating a continuation or a specific performance instruction.

Ova kitica ima znakove ponavljanja s time da u drugom ponavljanju slijedi proširenje koje donosi završni stih kitice (*to je joh za nas*). Ovaj dio prvobitno završava na tonici ali se u proširenju ipak rješava u VII. stupanj preko smanjene terce (*eis-g*) koja vodi u unisono (*fis*). Taj se završetak teksta javlja u augmentiranom obliku uz veliki *crescendo* koji nas vodi ka kulminaciji, tj. petoj kitici.

U petoj kitici melodijsku liniju skupa izvode soprani i tenori, s time da oba glasa melodiju iznose u paralelnim tercama (svaki u svojoj oktavi) čime sama linija dobiva na snazi. U pratnji alti imaju pedalni ton *fis* dok se isti ton javlja i u basu (*staccato*). Zanimljivo je da je ovaj dio osmišljen na vertikali *fis-ais-cis*, koja zapravo predstavlja dominantu h-mola. Također je zanimljiva i pojava niza (kao u drugoj kitici), ***h-cis-d-e-f*** koji daje prizvuk istarske ljestvice. Uz tu je karakteristiku vidljiva i pojava prirodnog h-mola na samom kraju fraze (*g-a-h* u basima). Uz taj se prirodni mol po prvi put javlja *glissando* koji nas vodi do tona *g* (uz koronu). Ovaj detalj možemo usporediti s izvedbom na nekom od puhačkih (netemperiranih) instrumenata koji je još više naglašen koronom na kraju. Ova kitica također ima proširenje koje nas pomoću enharmonijske zamjene vodi *in b*. Enharmonijskom promjenom tona *h* u *ces* dobivamo smanjenu kvintu *f-ces* (umjesto smanjene terce *a-ces* ili dominantnog kvintakorda *f-a-ces*) koja nas vodi *in b* a koji potvrđuju basi skokovima (dominanta – tonika).

Primjer 27.

The image shows a musical score for three voices (Soprano, Alto, and Bass) in G major. The score is divided into three systems. The first system contains the lyrics: "za nas, za nas, da li su nan". The second system contains: "dva krun-pi-ra, da-li su nan ko-ru kru-ha, da-li su nan, da-li su nan kru-". The third system contains: "su nan mr-vu si-ra, to je joh za nas, -ha, mr-vu si-ra to je". The score includes dynamic markings such as "cresc. molto" and "fortissimo". A circled area in the first system highlights the vocal entries in the Soprano and Alto parts.

Preko zajedničkog tona *b* vraća se u početni tonalitet. Tom zadnjom kiticom nagovještava pojavu code. Na samom početku vidimo ponavljanje teksta prve kitice uz malu melodijsku promjenu. Također valja spomenuti pojavu karakterističnog niza kojeg smo već ranije susreli (*g-a-b-c-des*). Preko dominante *cis-eis-g*, tj. u ovom slučaju smanjene terce, primjećujemo ponavljanje motiva prema unisonu u ton *fis* koji je popraćen efektom velikog crescenda, od *piana* prema *fortissimu*, podcrtanim dodavanjem muških glasova, uz sažetak teksta (tu ni niš za nas). Iako je za očekivati da u *fortissimu* glasovi pjevaju u svojim idealnim registrima (npr. u petoj kitici, uz diobu

glasova soprani se kreću do *f*2), na samome kraju, Zlatić izvodi sličan efekt ali u nižem registru gdje soprani, skupa s altima, ostvaruju mješovitu boju..

Primjer 28.

niš ne stoj-mo, tu ni niš za nas! (ritard.) (a tempo) *p* Poj-mo, poj-mo,
niš ne stoj-mo, tu ni niš za nas!
niš ne stoj-mo, tu ni niš za nas! (ritard.)

niš ne stoj-mo, tu ni niš niš za nas! *f* *ff*
tu ni niš za nas! *mf*
niš ne stoj-mo, tu ni niš za nas! *f* *ff* (1934.)

5. USPOREDBA ODABRANIH SKLADBI

Kroz ove smo analize mogli uvidjeti različite pristupe skladatelja u nadgradnjama napjeva, od jednostavnih četveroglasnih skladbi, do onih malo složenijih u čiju su se fakturu unosili neki novi elementi. Na samom početku mogli smo uočiti kako je Brajša bio dosljedan izvornom napjevu, bez promjene u melodiji i promjena u tekstu, dok se već kod Matetića primjećuju novi elementi (preuzimanje teksta iz drugih sličnih napjeva, mijenjanje melodijske linije, raznovrsnija faktura u zboru). Zlatičeva skladba *Suknju san kupil* također je pisana po uzoru na narodni napjev. U toj je skladbi ostao dosljedan melodijskom sadržaju ali se poigravao s motivima napjeva kako bi dobio što raznovrsnija izlaganja kitica te ih uz različite fakture u zboru oblikovao u skladbu puno većih dimenzija i puno složenijeg oblika. U skladbi *Svatovska* vidimo da Slavko Zlatić nije pisao po uzoru na narodni napjev, već je svoju inspiraciju pronašao u poeziji. Melodijska linija u Zlatičevoj skladbi svakako sadrži duh istarske narodne glazbe što je i navedeno kroz analizu.

Što se harmonijske komponente tiče, vidljivo je da se Brajša u svojoj skladbi izrazito držao početnog tonaliteta (ponegdje s malim uklonima u druge tonalitete) s „tradicionalnom“ autentičnom kadencom, dok kod Matetića već možemo uočiti elemente karakteristične za istarsko-primorsko područje poput specifičnih završetaka koji nisu na tonici a često uz pomak iz smanjene terce u unisono. Zlatić je po pitanju harmonijske nadgradnje otišao najdalje. U prvoj analiziranoj skladbi možemo vidjeti da predznake ne zapisuje na početku već uz note (iako se većim dijelom skladba kreće u h-molu), dok je u drugoj skladbi dosljedan originalnom zapisivanju. Na početku druge skladbe stavlja predznake koji ne predstavljaju tonalitet koji bi se očekivao (osim dio u h-molu), zatim, koristi nizove trihorda (sniženi V. stupanj) i završetke po uzoru na frigijsku kadencu.

Za razliku od Brajše i Matetića koji su se držali jednostavnije forme (a b) te stroge primjene (izlaganja) teksta i melodijske linije, Zlatić je po tim pitanjima bio puno slobodniji te raznim postupcima pokušavao razbiti monotoniju u izlaganju. Zlatić primjenjuje različite situacije u ansamblu kako bi, bez obzira na ponavljanje istog melodijskog sadržaja, ostvario kontrast među kiticama.

U tretmanu zborskog sloga možemo reći da su sva tri skladatelja ostala vjerna pjevanju u paralelnim tercama ili sekstama, kako bi njihove skladbe bile što autentičnije. Od početnog Rašanovog strogog četveroglasja, preko malo razigranije

fakture u skladbi *Oj divojko* (dodavanje glasova, imitacija) do najrazvijenije fakture u Zlatićevim skladbama *Suknju san kupil* i *Svatovska*, s novim tretmanom ansambla (pedalni tonovi uz dvoglasje u oštrim disonancama), vokalna imitacija instrumenata (glissando i tip instrumentalne fakture u basima), pa sve do izrazitog naglašavanja pojedinih motiva uz repeticije koje su na različite načine predstavljene u ansamblu.

6. ZAKLJUČAK

Matko Brajša Rašan, Ivana Matetić Ronjgov te Slavko Zlatić za sobom su ostavili značajan opus djela za vokalne ansamble. Skladajući djela za razne vrste zborova, trudili su se očuvati specifičnosti glazbe istarsko-primorskog područja: pomaci paralelnih terci i seksti (po uzoru na dvoglasno narodno pjevanje), imitiranje instrumenata (tarankanje), korištenje istarskog tonskog niza, itd.

Analizama skladbi za određeni sastav (ansambl) možemo uočiti različite postupke skladanja i tretmana ansambla. Na nastavi kolegija Priređivanje za ansamble, imali smo prilike analizirati skladbe pisane za određenu vrstu ansambla kako bi i sami mogli pristupiti priređivanju za isti/slični ansambl. Uz prethodne analize originalnih skladbi pisanih za zbor, priređivali smo za različite vrste zborova a najčešće smo koristili narodne napjeve svih regija Hrvatske. Zborsko pjevanje je najpristupačniji oblik aktivnog muziciranja te se uz originalnu literaturu uvijek susrećemo s raznim aranžmanima za zbor. U ovom sam završnom radu pokušao analitičkim putem bolje upoznati postupke u primjeni narodnih napjeva a velika mi je želja posvetiti se priređivanju za zbor u svom diplomskom radu. Smatrao sam nužnim napraviti jednu „pripremnu fazu“ kroz analizu zborskih skladbi ova tri skladatelja.

7. LITERATURA

Ceribašić, N. (2003.). Hrvatsko, seljačko, starinsko i domaće: povijest i etnografija javne prakse narodne glazbe u Hrvatskoj. Zagreb: Biblioteka etnografija.

Despić, D., Višeglasni aranžmani, Beograd, 1996.

Gortan Carlin, P. I., *Ruralna i urbana glazba istarskog poluotoka*, Iz istarske glazbene riznice, 2010.

Gortan-Carlin, I. P., Pace, A., Denac, O. (2014.). Glazba i tradicija: izabrani izričaji u regiji Alpe-Adria. Pula: Sveučilište Jurja Dobrile u Puli.

Matetić-Rojgov, I., *Zaspal Pave*, Izdavački centar Rijeka, 1990

Nikić, P. i Pavletić, M., *Draga nan je zemlja*, Rijeka 2010.

Pernić, R. (1997.). Meštiri, svirci i kantaduri: Istarski narodni pjevači, svirači i graditelji glazbala. Buzet: Repräsent.

Tomašek, A., *Glasi crljene zemlje*, Hrvatsko društvo skladatelja Cantus d.o.o., 2004.

Vitez, Z. i Muraj, A. (2001.). HRVATSKA TRADICIJSKA KULTURA na razmeđu svjetova i epoha. Zagreb

Online građa:

- https://www.google.hr/search?q=ro%C5%BEenice&safe=active&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwj7seLCn7PdAhVi_CoKHRaeANMQ_AUICigB#imgrc=4UXiV8Nwc2WyBM:
- https://www.google.hr/search?safe=active&biw=1366&bih=669&tbm=isch&sa=1&ei=udyXW5PyIOrCrgSH16HACQ&q=instrumentbajs&oq=instrumentbajs&gs_l=img.3..0i8i7i30k1.3394.4714.0.4815.10.10.0.0.0.97.759.9.9.0....0...1c.1.64.img..1.9.756...0i7i10i30k1j0i7i30k1.0.GdFxe9vRD8o#imgrc=_M-qQ9pVUKndcM:
- https://www.google.hr/search?safe=active&biw=1366&bih=669&tbm=isch&sa=1&ei=udyXW5PyIOrCrgSH16HACQ&q=%C4%8Degrtaljke&oq=%C4%8Degrtaljke&gs_l=img.3...1804.3560.0.3676.10.7.0.3.3.0.108.615.6j1.7.0....0...1c.1.64.img..0.9.547...0j35i39k1j0i30k1j0i5i30k1j0i24k1.0.YJxKFXiX63Q#imgrc=BNPKu2tVMumW1M:
- https://www.google.hr/search?safe=active&biw=1366&bih=669&tbm=isch&sa=1&ei=udyXW5PyIOrCrgSH16HACQ&q=def&oq=def&gs_l=img.3..0i10.997.215

6.0.2623.7.7.0.0.0.0.100.527.5j1.6.0....0...1c.1.64.img..1.6.527.0..35i39k1.0.Ts
1hl86d4qs#imgrc=8adOVA--slcByM:

- <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=9225>
- <http://www.istrapedia.hr/hrv/243/matetic-ronjgov-ivan/istra-a-z/>
- <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=39419>
- https://www.google.hr/search?q=ivan+mateti%C4%87+ronjgov&safe=active&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjo06LghrXdAhUwl4sKHSY_C_AQ_AUICigB&biw=1366&bih=669#imgrc=mjeo3O8Af1SjvM:

8. SAŽETAK

Istarsko-primorska glazba već je u prošlom stoljeću postala predmetom istraživanja etnomuzikologa i melografa. Uz Franju Kuhača (koji je bio otac etnomuzikologije), javljaju se i ostali melografi i skladatelji poput Matka Brajše Rašana, Ivana Matetića-Ronjgova, Slavka Zlatića i drugih. Glazbeno naslijeđe regije ukazuje na nekoliko načina pjevanja kao i na različite instrumente.

Istra, kao multinacionalna sredina, prihvaćala je različite načine pjevanja i sviranja. Narodno se pjevanje krenulo razvijati od dvoglasnog pjevanja, a skladatelji su na bazi pretežno dvoglasnih zapisa kreirali skladbe za zbor i tako dali veliki doprinos zborskoj umjetničkoj literaturi. Veliku ulogu u zborskim skladbama igra i harmonijska nadgradnja (napjeva) uz karakteristične elemente istarsko-primorskog glazbenog izričaja.

Ključne riječi: *Istarsko-primorska glazba, dvoglasno pjevanje, narodni napjevi, zbor*

9. SUMMARY

In the last century, the Istrian-Littoral music has become the subject of research of various ethnomusicologists and music collectors. Alongside Franjo Kuhač, the father of ethnomusicology, some prominent music collectors and composers were Matko Brajša Rašan, Ivan Matetić-Ronjgov, Slavko Zlatić and many others. The musical heritage of the region emphasises several ways of singing as well as the usage of numerous instruments.

Istria, as a multinational region, has always embraced different ways of singing and playing. The traditional folk singing started to develop from two-part singing. The composers created choir compositions based on two-part notations and thus gave a major contribution to the choral artistic literature. Additionally, the harmonic upgrade of the melodies with the characteristic elements of Istrian-Littoral musical expression plays a significant role in choral compositions.

Key words: Istrian-Littoral music, two-part singing, folk melodies, choir