Priređivanje vokalne solističke i zborske istarske glazbe za ansamble

Ćuže, Marta

Master's thesis / Diplomski rad

2018

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

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:137:827545

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-09**

Repository / Repozitorij:

Digital Repository Juraj Dobrila University of Pula

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli

Muzička akademija u Puli

MARTA ĆUŽE

PRIREĐIVANJE VOKALNE SOLISTIČKE I ZBORSKE ISTARSKE GLAZBE ZA RAZNOVRSNE INSTRUMENTALNE ANSAMBLE

Diplomski rad

Pula, rujan, 2018. godine

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli

Muzička akademija u Puli

MARTA ĆUŽE

PRIREĐIVANJE VOKALNE SOLISTIČKE I ZBORSKE ISTARSKE GLAZBE ZA RAZNOVRSNE INSTRUMENTALNE SASTAVE

Diplomski rad

JMBAG: 0303025321

Studijski smjer: Glazbena pedagogija

Predmet: Priređivanje za ansamble

Znanstveno područje: Umjetnost

Znanstveno polje: Glazbena umjetnost

Znanstvena grana: Glazbena pedagogija

Mentor: Bashkim Shehu, red. prof., dr. art.

Komentor: Vladimir Gorup, v. as. mr. art.

Pula, rujan, 2018. godine

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Ja, dolje potpisana Marta Ćuže, 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, rujan, 2018. godine

IZJAVA O KORIŠTENJU AUTORSKOG DJELA

Ja, Marta Ćuže dajem odobrenje Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, kao nositelju prava iskorištavanja, da moj diplomski rad pod nazivom Prirređivanje vokalne solističke i zborske istarske glazbe za raznovrsne instrumentale sastave 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.

Student

_____

U Puli, rujan, 2018. godine

Sadržaj

Uvod 3

1. Narodna glazba Istre 5

1.1. O terminu istarske ljestvice 9

2. Odlike pjevanje u Istri 13

2.1. Mišljenje drugih autora 14

2.2. Prema do sada objavljenim teorijama i podjelama istarske napjeve možemo podijeliti 17

2.2.1. Dvoglasno pjevanje „ *na tanko i debelo*“ 17

2.2.2. Pjevanje u dva 18

2.2.3. Bugarenje 18

2.2.4. Tarankanje 19

2.2.5. Glagoljaško pjevanje 19

2.2.6. Pjevanje istarskih Talijana 20

2.2.7. Bitinada 21

2.2.8. Môra kantàda 21

2.2.9. Pjevanje Perojaca 22

3. Instrumentalno muziciranje u Istri 23

3.1. Aerofona glazbala zastupljena u Istri 24

3.1.1 . Aerofona netemperirana glazbala zastupljena u Istri 24

3.1.2. Temperirana aerofona glazbala zastupljena u Istri 30

3.2. Kordofona glazbala zastupljena na području Istre 34

3.2.1. Ćićska tamburica 34

3.2.2. Vijulin 35

3.2.3. Bajs 36

3.3. Idiofona glazbala zastupljena u Istri 37

3.3.1. Grata 37

3.3.2. Čegrtaljka 37

3.4. Membranofona glazbala zastupljena u Istri 38

4. Priređivanje kao takvo 39

3.1. Slavko Zlatić 40

5. Svatovska 43

5.1. Analiza skladbe Svatovska 48
4.2. Glazbala koja sam upotrijebila prilikom prireĎivanja 51
4.2.1. Marimba 51
4.2.2. Veliki bubanj 52
4.2.3. Wood blocks ili woodblocks 53
4.2.4. Timpani 53
4.2.5. Mali bubanj 54
4.2.6. Triangl 55
5.3. Analiza prireĎene skladbe Svatovska 56
6. Bog se rodi 61
5.1. Analiza skladbe Bog se rodi 63
5.2. Glazbala koja sam upotrijebila prilikom prireĎivanja 65
5.2.1. Violina 65
5.2.2. Viola 66
5.2.3. Violončelo 67
6.3. Analiza prireĎene skladbe Bog se rodi 69
6.3.1. Varijacija I 69
6.3.2. Varijacija II 71
6.3.3. Varijacija III 73
6.3.4. Varijacija IV 74
6.3.5. Varijacija V 75
6.3.6. Varijacija VI 76
6.3.7. Varijacija VII 78
6.3.8. Varijacija VIII 79
Zaključak 81
Literatura 82
Sažetak 84
Summary 85

Uvod

Diplomski rad pod nazivom *Prireñivanje vokalne solističke i zborske istarske glazbe za raznovrsne instrumentalne ansamble* nastao je iz moje izrazite zainteresiranosti za prireñivanjem kao takvim. Tijekom studiranja na raznim kolegijima imala sam prilike slušati, proučavati i izvoditi istarske skladbe, no sada sam se htjela okušati i u prireñivanju takve autohtone vrste folklora. Upravo zbog svoga uskog ambitusa, upotrebe neobičnih tzv. dvoglasnih tijesnih intervala, te još posebnijim glazbalima, koje ne možemo pronaći u ostatku Hrvatske, navedena tema diplomskoga rada predstavljala mi je veliki izazov.

Na početku rada koncepcija sadržaja uvodi nas u samu srž termina istarske ljestvice kao takve, te iznosi razna mišljenja brojnih autora, kako sa područja Istre, tako i vanjskih promatrača. U radu slijedi opisivanje na koji se način njeguje tradicija pjevanja u Istri, te koliko vrsta pjevanja možemo razlikovati u njoj. Ovo analiziranje pjevanja uvelike mi je doprinijelo razumijevanju kompozicija koje sam odabrala kasnije tijekom prireñivanja. Kako je Istra specifična regija, ne samo u folklornom i vokalnom smislu, morala sam podrobnije istražiti i instrumente koji su zastupljeni u njoj. Prema tome u radu sam navela netemperirana i temperirana glazbala, koja su zastupljena u tradicionalnom muziciranju na području Istre, a samim tim i olakšala izbor instrumenata koje sam kasnije koristila u vlastitim prireñenim skladbama.

Odlučila sam prirediti dvije kompozicije, koje su skladane u duhu istarskog folklora. Prva od njih zove se *Svatovska,* djelo je poznatog istarskog skladatelja Slavka Zlatića. Naime, on je ovu skladbu namijenio za četveroglasni zbor, a ja sam ju odlučila prirediti za dva glasa, sopran i tenor, uz instrumentalnu pratnju klavira, marimbe, velikog bubnja, malog bubnja, timpana, woodblocks-a i triangl-a.

Sljedeća odabrana kompozicija temelji se na narodnom napijevu iz Istre pod nazivom Bog se rodi. Glazbena građa ove kompozicije svodi se na tijesno dvoglasno

pjevanje, koje se bazira na glasovima soprana i alta. Za ovu skladbu odlučila sam se poslužiti glazbalima gudačkog kvarteta, stoga u ovoj skladbi nalazimo dvije violine, violu i violončelo.

Misao vodilja tijekom izrade diplomskoga rada bila mi je proširiti vidokrug poznavanja istarskog folklora, a samim tim i proširivanjem znanja o prirađivanju za ovako specifične narodne melodije. Kao budućem glazbenom pedagogu smatram da bi se ovakve teme, koji proširuju spoznaju o vlastitim folklornom izričaju, uvelike trebale više i podrobnije proučavati, te biti zastupljenije u nastavnom planu i programu. Na taj način ćemo potaknuti njegovanje vlastite tradicije i potaknuti mlađe naraštaje na tendenciju i važnost vlastitog podrijetla.

1. Narodna glazba Istre

Pjevanje, sviranje i ples su sastavnice narodne glazbe pa i ljudskog života, putem kojih ljudi opisuju svoje osjećaje, svakodnevicu, posebne događaje, te samim time pridonose njegovanju glazbene tradicije. Glazbena tradicija obuhvaća pjevanje, sviranje i ples, koju je narod njegujući i osluškujući usmenom predajom prenosio na sljedeće generacije, te tako sudjelovao u očuvanju narodne ostavštine. Narodna glazba obuhvaća glazbeno nasljeđe iz prošlosti društvene, kulturne i umjetničke sredine koja je proizašla iz tradicije, a rezultat je zatečenih tvorevina i prošlosti koja živi u nama.

Na prijelazu XX. stoljeća narodna glazba u Istri zastupljena je u svim naseljenim dijelovima, prema tome možemo ju podijeliti na talijansku, slovensku i hrvatsku. S obzirom kako XX. stoljeće donosi velike promjene, ne samo u društvenom smislu, već u geografsko-političkom, tako dolazi i do većih mogućnosti zapisivanja i snimanja zvukova, što će pridonijeti današnjem shvaćanju i tumačenju narodne glazbe.

Upravo napredak na tehnološkom glazbenom području, omogućio je etnomuzikolozima da narodnu glazbu isprva zapisuju, osluškuju, te naknadno snimaju njezino melodijsko-ritmičko kretanje, kako bi ju na taj način pokušavali spasiti od zaborava. Otac hrvatske etnomuzikologije i muzikologije uopće *Franjo Ksaver Kuhač* (1834.-1911.) prvi je zapisivao melodije na istarsko-primorskom području. Svoje pučke napjeve koje je skupio s ovoga područja objavio je u *knjizi br. 3*. objavljenoj godine 1880. U navedenoj knjizi br. 3. piše napomena da pjesme od 956-960 upućuju na ljestvicu „ *koja ne obstoji u ni jednoj poznatoj narodnoj glazb*i“, te upućuje na njezin molski karakter.

Osim pučkih napjeva, *Franjo Ksaver Kuhač* zapisao je crkvene popijevke, koje se nalaze u Hrvatskom državnom arhivu pod nazivom Kuhačeva ostavština[1]. U navedenoj ostavštini se nalazi tvrdo uvezena rukopisna zbirka napjeva i tekstova nazvanih

[1]Doliner, Gorana. “Zapisi istarskog glagoljaškog pjevanja iz XIX.st. iz zbirke Franje Ksavera Kuhača “- Zbornik radova s Drugog međunarodnog muzikološkog skupa „ Antonio Smareglia i njegovo doba “, 1999. god. 346-348.str.

Crkvene popjevke (fond br. 805; kutija br. 26, svezak LV-1), među kojima se nazire istarska građa napjeva, odnosno kako ih je Kuhač nazivao „ *glagoljaškim* “.

Na poticaj Franje Ksavera Kuhača, *Matko Brajša Rašan* (1859.-1934.) sljedeći je melograf, skladatelj i zborovođa koji je prikupljao, zapisivao, te kasnije i obrađivao narodne napjeve istarsko-primorskog područja. Matko Brajša Rašan prvi je zabilježio izvorne narodne napjeve s istarsko-primorskog područja u njihovom prvobitnom dvoglasnom obliku. U središnjem književnom listu za književnost i kulturu *Vienac* godine 1896., Matko Brajša Rašan objavljuje članak pod nazivom: „*Kako pjevaju Hrvati Istre svoje narodne pjesme*[2]“. Unutar članka navodi 8 narodnih napjeva istarsko-primorskog područja, od kojih šest napjeva pripadaju svijetovom karakteru (*Popuhnul je, Vrbniče nad morem, Hitala je Mare, Oj lipa moja, Bilo vavek veselo, Maričice dušo*), te preostala dva crkvenom karakteru (*Zdravo tilo isusovo, Ja se kajem, Bože mili*).
Sljedeća vrijedna zbirka tiskana je godine 1910. pod nazivom *Hrvatske narodne popjevke iz Istre,* a u sebi je sadržavala sveukupno 50 napjeva, koje je podijelio u tri dijela: prvi dio *su istarske hrvatske starije narodne svjetovne popijevke* (11 skladbi za muški zbor, 14 skladbi za mješoviti zbor), *drugi dio istarske hrvatske novije narodne svjetovne popijevke* (8 skladbi za muški zbor, 5 skladbi za mješoviti zbor), te treći dio *istarskehrvatske starije crkvene popijevke* (5 skladbi za muški zbor, 7 skladbi za mješoviti zbor[3]).

Manji broj Brajšinih napjeva završava sa silaznim polustepenom u gornjoj dionici, iz intervala smanjene terce u završni unisono, za koje je, posebno za kadence, tražio odgovarajuća rješenja. Njegova odgovarajuća harmonijska rješenja postat će predmetom rasprave za daljnje proučavanje, raspravu i harmonijsku nadogradnju istarskog tonskog niza.

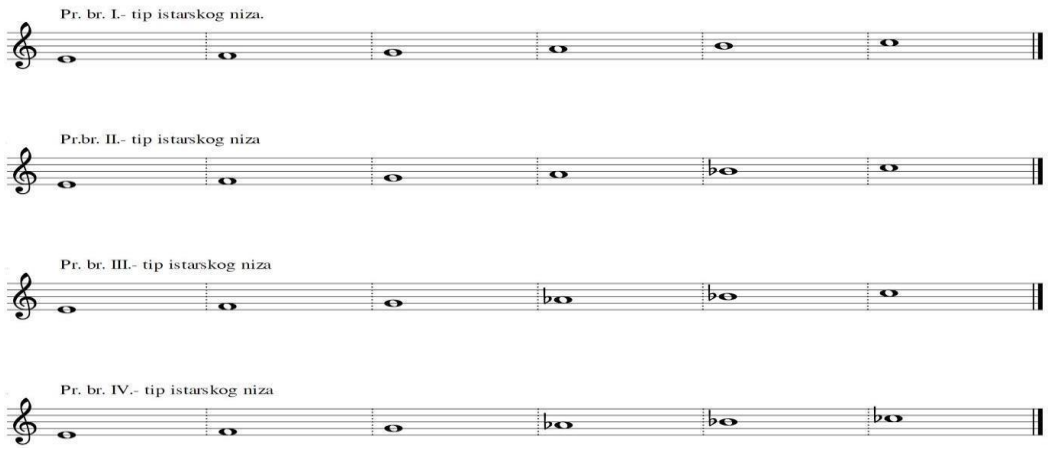
Proučavajući istarsku narodnu glazbu, profesorica Mirjana Veljović analizirala je u svojim radovima postupke Brajše, te iznijela sljedeće misli: „ *Brajša je završni unisono*

[2]Vienac, središnji kulturni list za književnost i umjetnost, br.23., 1896 god. 504-506.str.
[3]Gortan- Carlin, Ivana Paula,Pace Alessandro, Denac Olga; Glazba i tradicija, Izabrani izričaji u regiji Alpe-Adria, Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, Pula, 2014.god.,57. str.

napjeva shvatio kao svojevrtsan gravitacijski centar i povezao ga s tonikom tonaliteta, pa je one napjeve koji završavaju silaznim cjelostepenim pomakom gornje dionice u završni unisono, zapisao i harmonizirao u onom molu u kojem se završni unisono napjeva podudara s tonikom tonaliteta [4]“.

Sljedeći istarski melograf i skladatelj *Ivan Matetić Ronjgov* (1880.-1960.) posvetio se proučavanju istarske narodne glazbe, na način da je netemperirano pjevanje i njezin autentičan zvuk, što više pokušao približiti koncertnom izvođenju. Kako bi to uspio ostvariti i samim time olakšati sebi i drugim skladateljima, osmislio je i objavio sistem heksakorda u četiri varijante (tipa, sheme) u kojem je zapisivao narodne istarske napjeve, koji se javljaju na tom području. On ove varijante (tipove, sheme) naziva još i istarskom ljestvicom. Tip ljestvice pod brojem četiri, koja obuhvaća niz od šest tonova sastavljenih od izmjeničnih polustepena i cijelih stepena, ustalio se pod nazivom *istarska ljestvica*.

Četiri tipa istarskog niza prema I. M. Ronjgovu

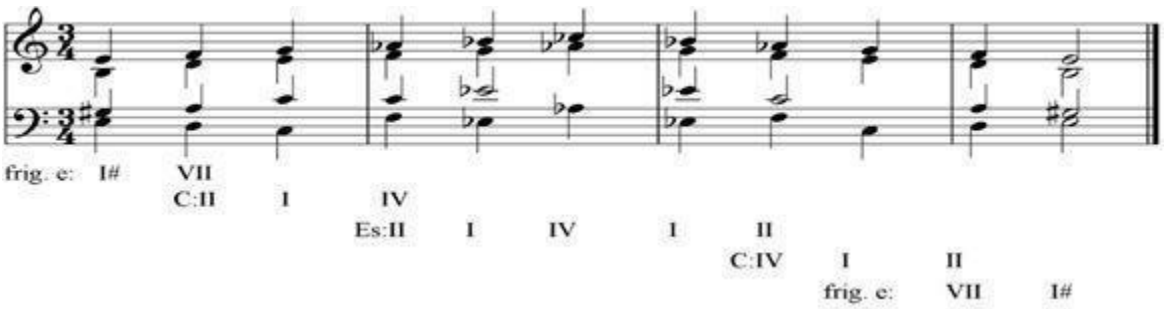


Za prva tri tipa ljestvica I. M. Ronjgov tvrdio je da se koriste u unutrašnjosti Istre, dok je četvrti tip ljestvice zastupljen na cijelom čakavskom području. Najčešći raspon

[4] Veljović, Mirjana.“ *U susret 150. godini rođenja Matka Brajše Rašan: Harmonizacija istarsko-primorskih narodnih napjeva u svjetlu novih spoznaja* “- Zbornik radova „ Ruralna i urbana glazba istarskog poluotoka “, 2010.god.,34.str.

napjeva obuhvaća tonski niz sastavljen od četiri ili pet tonova, iznimka je samo u napjevima gdje je najrazvijenija melodijska linija dosegla tonski niz i do šest tonova. Stoga je ovaj Matetićev sustav „*istarske ljestvice*“ zbunio, potaknuo brojne rasprave i polemike muzikologa i etnomuzikologa, jer kako je riječ o ljestvici, kada ova ljestvica ne ispunjava kriterije za one ljestvice koje nazivamo ljestvicama? Također se postavljaju brojna pitanja o autohtonosti posvojnog pridjeva *istarska*? Da li ovakva vrsta ljestvice pripada već formalnim vrstama ili postoji kao zasebna ljestvica?

Harmonizacija I. M. Ronjgov istarskog prvog niza



Bez obzira što je naknadno otkrivena „ne regularnost“ kod Matetićevih tipova istarske ljestvice, zbog kojeg mu se i pripisuju najveće zasluge, jer tim je postupkom postavio temelje za buduće skladatelje. Četiri tipa „*istarske ljestvice*“ poslužila su kao podloga budućim skladateljima, jer upravo one su olakšale posao skladateljima, koji su željeli uvrstiti u svoj umjetnički reperotoar elemente istarskog folklora[5].

30. rujna 2009. godine, „ *Two- part singing and playing in the Istrian scale*“ uvršteno je na UNESCO-vu reprezentativnu listu nematerijalne baštine, a jedan od bitnijih kriterija jest uvjet da fenomen još i danas živi u zajednici. Dario Marušić, koji je radio na prijavi ovoga projekta, predložio je naziv za ovaj fenomen „*Dvoglasje tijesnih intervala Istre i Hrvatskoga primorja*[6]“. UNESCO je prihvatio ovaj projekt, te je istarsku ljestvicu ili istarski niz uvrstio u nematerijalnu baštinu i samim time postao

[5]Gortan- Carlin, Ivana Paula,Pace Alessandro, Denac Olga; Glazba i tradicija, Izabrani izričaji u regiji Alpe-Adria, Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, Pula, 2014.god.,61. str.

[6]Marušić, Dario. Istarski etnomuzikološki susreti 3; Zaštita tradicijskog glazbovanja*,“ Istarski etnoglazbeni mikrokozmos: Izvještaj o sadržaju kandidacijskog spisa*“., KUD „ Istarski željezničar“ 2004.god., str.195-201.

općeprihvaćen UNESCO-ov termin. Termin „*stil tijesnih dvoglasnih intervala Istre i Hrvatskoga primorja* “ usvojila je i etnomuzikološka zajednica, iako je bilo brojnih prijedloga za drugo nazivlje ovoga fenomena. Jedan od tih prijedloga bio je i od Ruže Bonifačić, a glasio je : „*Stil tijesnih intervala istarsko- primorske županije*“.

1.1. O terminu istarske ljestvice

Sljedeći odlomak teksta referitat će se na članak autorice Ruže Bonifačić „ *O takozvanoj istarskoj ljestvici* “, koja je rezimiriala dosadašnje objave raznih autora na ovu temu, te predložila uvođenje novog prethodno spomenutog termina, te uvođenje novog termina *kanat* za pjevanje i *sop* za sviranje. Velike polemike oko pitanja ovog etnološkog fenomena, vodile su se za vrijeme XX. stoljeća u koju su bili uključeni, kako domaći tako i strani, renomirani etnomuzikolozi. Povijesna i politička previranja za vrijeme XX. stoljeća treba uzeti u obzir, jer se upravo tada odvijala borba za pripojenje Istre domovini, kao i sve veća razvijena svijest naroda za vlastitim specifičnim glazbenim izričajem. Nacionalni pravac uvelike je ostavio utjecaj na formiranje i upotrebu pridjeva „*istarska*”.

Autorica teksta u ovom članku nije se vodila kronološkim istraživačkim objavama, već je uzela u obzir podjelu na one istraživače koji su terenski istraživali i na one koji su se oslanjali na dotadašnje prikupljene podatke terenskih istraživača. Dakle u sumiranju navedenih teza bio je prisutan emski i etski pristup problemu. No, kako ova rasprava seže unazad nekoliko desetaka godina, objavljene rasprave početkom proučavanja ovog fenomena nisu adekvatno provedene, zbog nemogućnosti točnih akustičnih mjerenja i nedosljednosti pri izvornom zapisivanju tradicionalnih napjeva. Vokalna glazba pridobila je veću pažnju tijekom istraživačkog analiziranja, dok je instrumentalna glazba u znatnoj mjeri manje, a razlog tomu je velika virtuoznost pri sviranju u brzom tempu, koju istraživači nisu mogli zabilježiti, prema tome niti podrobnije proučiti[7].

[7]Bonifačić, Ruža, O problematici takozvane „istarske ljestvice “, Narativna umjetnost 38/2, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, 2001.god., str. 74.

Još važnija podjela istraživača istarsko-primorske tradicijske glazbe temeljila se na one istraživače naklonjene zapadnoj glazbi, i na one čije su se tvrdnje temeljile na do tada neshvaćenim teorijskim antropološkim odrednicama. Prva struja istraživača, koja se vodila zapadnim glazbenim standardima, temeljila se na približavanju istarske ljestvice do tada poznatim sustavima, a to su dur, mol (sa alteracijama) i starocrkveni načini (frigijska, rjeđe dorska[8]).

Vinko Žganec je prvi uopće koji je upotrijebio naziv "*istarska ljestvica* " u svojem članku, istog naziva (1921.god.). Njegov "nesvjesno" upotrijebljen termin ustalit će se među narodom i glazbenim stručnjacima, ali već nekoliko godina kasnije, nakon provedenog terenskog istraživanja, svoju tezu će podrobnije objasniti i preciznije interpretirati. Pri tome mislim da više nije usmjeren na postojanje jedne ljestvice, već on koncipira osam shema ljestvica, od kojih su tri u frigijskom i jedna u dorskom modusu. Među prvim istraživačima je naglasio važnost manjeg opsega napjeva (kvarta ili kvinta), a ne kao većina istraživača koji su često proširivali opseg napjeva i do oktave. Zaključna teorija njegovog rada navodi se u udžbeniku *Muzički folklor* (1962.), a glasi da obilježja "istarske ljestvice" posebni uski intervali, različiti od temperiranih, te da stabilnost ljestvice ovisi o povezanosti sa sopelama i dvoglasnim pjevanjem karakterističnim sa unisonim završetkom[9].

Najvažniji istaknuti istraživač istarsko-primorske glazbe tijekom prve polovice XX.st., a ujedno i najveći zagovornik upotrebe termina „istarske ljestvice" bio je *Ivan Matetić Ronjgov*. U njegovom predanom i vrlo bogatom radu postojalo je nekoliko faza u tumačenju ovog termina, ali kroz sve njegove faze provlačila se jedna nepromijenjena teza, a to je podjela istarske glazbe na dva tipa. Prvi tip ljestvice odnosio se na *temperiranu* ljestvicu koju je moguće zapisati, a svirala se u središnjoj Istri, dok je drugi tip prozvao je *naturalistička* ljestvica, koju je nemoguće zapisati, te se svirala u ostatku Istre. Sva Matetićeva teorijska tumačenja temeljila su se na važnosti sniženog *VI.*

[8]Bonifačić, Ruža, O problematici takozvane „istarske ljestvice", Narativna umjetnost 38/2, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, 2001.god., str. 76.
[9]Ibidem, str. 78.

stupnja ili jasnije, ali ne pravilnije, harmonijske dur ljestvice. Godine 1939. je ponovno objavio u *Čakavsko- primorskoj pjevanci* istu podjelu na dva tipa, uz to da je za *naturalistički* tip ljestvice napisao da se kreću u bogato alteriranom frigijskom modusu, poznatijom pod nazivom " *istarske skale*[10]".

Autorica članka navodi još nekolicinu muzikologa, iako se razlikuju u ponekim tezama, ali svima im je zajedničko razmišljanje da se ovdje radi od ljestvici, oni su Andrija Bonifačić, Ivo Kirigin i Josip Slavenski. Suprotno stajalište oko ove polemike da u istarsko-primorskoj glazbi nije riječ o ljestvici, zagovarali su Širola, Preprek i Taclik. Upravo iz njihovog stajališta za vrijeme druge polovice XX. st. počinju se sve više javljati kritičari pojma ljestvice, a među njima su Dugan, Karabaić, te djelomično Bonifačić. U skladu sa sve većim brojem dostupnih zapisa, te lakšem uvidu u samu srž problema, poneki istraživači upotrijebili su "prikladniji" jezični termin, poput *tonski niz* (Zlatić, Županović i Širola) ili *stila* (Bezić).

Osim navedenih autora, sa naših prostora, autorica je navela kako su istarsko-primorsku glazbu doživljavali vanjski promatrači. Primjerice Giambattista Cubich, doktor koji je proučavajući istarsko-primorsku glazbu zaključio: „da je glazba neugodna za obrazovano uho[11]." Drugi vanjski promatrač Bernardin Sokol, suprotnog je mišljenja te doživljava istarsko-primorsku glazbu na način: „stranac slušajući prviput sopile ili dvojkinje, oćuti će neko neobično čuvstvo[12]". Zanimljiva je teza, kako nitko od istraživača nije zapisao, kako je lokalna zajednica doživljavala svoju vlastitu glazbu ili sami izvođači.

Sljedeća podjela autora okupila se oko pitanja podrijetla istarsko-primorske glazbe, njezine povijesti i rasprostranjenosti. Stoga se navode teorije o povijesnom dolasku sopila na ove prostore, te dva oprečna stava. Prvi je B. Širolin da su sopile došle sa sjeverozapada još u srednjem vijeku. Suprotan stav zauzimao je S. Zlatić koji je shvatio povezanost sopila sa istokom, odnosno makedonskim zurlama, bugarskim,

[10]Ibidem, str. 79.

[11]Bonifačić, Ruža, O problematici takozvane „istarske ljestvice", Narativna umjetnost 38/2, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, 2001.god., str. 84.

[12]Ibidem, str. 84.-85.

turskim pa čak i perzijskim zurlama[13]. Na ovaj stav nadovezat će se J. Slavenski, koji povezuje sličnost istarske ljestvice s istočno-turkmenistanskom ljestvicom (Tibet, bliska i staro-židovskoj skali).

S obzirom na cjelokupno istraživanje autorica je predložila uvođenje novog termina za istarsku ljestvicu „ stil tijesnih intervala istarsko-primorske regije“, vezano za pjevanja „kanat istarsko- primorske regije“ , odnosno za sviranje „sop istarsko-primorske regije“. Zaključila bih ovaj odlomak sa riječima R. Bonifačić: „autori koji su sudjelovali u teorijskim, a posredno i u praktičnom životu tradicijske glazbe istarsko-primorske regije željeli su spriječiti dvije nepravde koje se ovom originalnom glazbenom sustavu mogu nanijeti: da mu se ne posveti nikakva pozornost ili da ga se smjesti u već postojeći, uobičajeni sustav“.

[13]Zlatić, Slavko. „*Narodna muzika Istre, Hrvatskog primorja i Sjeverojadranskih otoka*“, u Istri; Prošlost- sadašnjost. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, god. 1969. str. 245.

2. Odlike pjevanje u Istri

Tijekom stoljetnih povijesnih, kulturoloških i političkih previranja na istarskom poluotoku, formirala se multinacionalna regija u Hrvatskoj. Istrani su osluškivali i prihvaćali različite načine pjevanja i sviranja došljaka, ali su svoju tradiciju sačuvali i njegovali, te na taj način stvorili autohtoni zvuk. Treba napomenuti da je na početku XX. stoljeća bio puno veći jaz između gradskih i selskih središta, koji se osjetio i u tradicionalnom muziciranju, dok je danas ta razlika gotovo nezamjetljiva. Stoga povijesno gledano mali ruralni gradovi bili su pod utjecajem mondenih središta poput Beča, Milana, Trsta, Rijeke itd. gdje su osim umjetničke, asimilirali i narodnu glazbu. Stvarajući i čuvajući svoju tradiciju, promovirajući na taj način svoj jezik, običaje i način življenja, s vremenom su stvorili jedinstvenu narodnu glazbu istarskog područja. Za pjevanje u Istri koristi se više naziva, a pronaći ih možemo pod terminima: *kanat*, *kantat*, *kantet*, *rozgat*, *kantar*, *kantare* i dr.

Slavko Zlatić poznati istarski skladatelj, melograf i dirigent navodi kako je dvoglasje glavno obilježje istarsko-primorskog kako pjevanja, tako i sviranja. Naime, on još detaljnije razrađuje termin dvoglasja, te ga precizno naziva „*solističko dvoglasje*[14]“. Sljedeća vrsta pjevanja zastupljena na istarsko-primorskom području naziva se „*pjevanje na tanko i debelo*“, a odlikuje se po tome što jedan pjevač izvodi osnovni napjev, dok ga drugi glas prati prodornim falsetom. Valja napomenuti da taj drugi glas koji se oponaša falsetom često podsjeća na zvuk male sopele u sekstama. Postoje razni oblici i varijante koje pronalazimo u spajanju muških i ženskih glasova u istarsko-primorskim narodnim napjevima. Primjerice, muški tenorski falset zamjenjuje se ženskim glasom ili malom sopelom. Zatim varijanta izvođenja napjeva kada dva ženska glasa pjevaju u tercama, dok je donji glas prvi glas, a gornji glas predstavlja drugi glas. Dakle, ovaj način kombiniranja glasova možemo pronaći i u inverziji, što podrazumijeva dva ženska glasa koja pjevanju u tercama, gornji glas predstavlja prvi glas, dok donji

[14]Bonifačić, Ruža, O problematici takozvane „istarske ljestvice“, Narativna umjetnost 38/2, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, 2001.god., str. 74

glas predstavlja drugi glas. Ovakvo kombiniranje glasova pronalazimo i kod muških glasova, primjerice dva muška glasa, gornji glas je prvi, dok donji glas predstavlja drugi glas.

Sljedeća posebnost istarskih narodnih napjeva je Matetićeva „ *frigijska kadenca*“, u kojoj gornji glas kadencira silaznim polustepenom u unisono ili iz približne povećane sekste u oktavu. Ovaj harmonijski postupak kadence nije neobično uvrstiti i u dorsku ljestvicu[15]. Autor navodi kako se svi istarsko-primorski napjevi kao podlogu u vodećoj dionici koriste heksakordalnim tonskim nizom, a za postupak harmonizacije istarske ljestvice I. M. Ronjgov služio se „ključem“ durske ljestvice sa sniženim šestim stupnjem.

Prepoznatljivost istarskog narodnog napjeva odlikuje onomnatopejska upotreba slogova „ *traj-na-ni-na-ne-na*“ ili slične varijacije na ove slogove. Pronaći možemo i onomatopejske slogove koji imitiraju nazalni ton sopela „o-ja-na-ni-na-ne-na“. [16]

2.1. Mišljenje drugih autora

Tematikom istraživanja istarskih narodnih napjeva bavili su se brojni muzikolozi, etnomuzikolozi, melografi i kompozitori, stoga ću navesti kronološki dva autora, čiji autorski radovi pripadaju novijim objavljenim izdanjima.

Dario Marušić autor knjige *Piskaj, sona, sopi* (1995.) navodi kako se pjevanje u Istri može sagledati sa etnojezičnog stajališta, pri tome misli na hrvatsku, talijansku, slovensku i ništa manje vrijednu istrorumunjsku glazbu. Sljedeću podjelu pjevanja istarskog područja istoimeni autor dijeli na pjevanje starije i novije baštine. U pjevanje starije baštine svrstava sljedeće dvoglasje u takozvanoj istarskoj ljestvici, dvoglasje s Ćićarije, diskantno dvoglasje, dok u pjevanje novije baštine svrstava tonalnu glazbu[17].

Dvoglasje u takozvanoj istarskoj ljestvici nekada smo mogli čuti u istrorumunjskim, slovenskim i hrvatskim žiteljima, dok danas ju osluškujemo samo u

[15]Prašelj, Dušan. Istarski etnomuzikološki susreti 3; Zaštita tradicijskog glazbovanja: „*Autohtoni glazbeni izraz sjevernog Jadrana- Istre- Hrvatskog primorja i otoka*“, KUD „Istarski željezničar“, 2004. god.,str. 161-180.

[16]Gortan- Carlin, Ivana Paula,Pace Alessandro, Denac Olga; *Glazba i tradicija, Izabrani izričaji u regiji Alpe-Adria*, Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, Pula, 2014.god.,61. str.

[17]Marušić, Dario. *Piskaj, sona, sopi*: Svijet istarskih glazbala, Castropola, Pula 1995. god., str. 11

hrvatskim žiteljima. Ovakvo dvoglasje čine dionice koje se kreću u netemperiranim sekstama, ponegdje u oktavama, dok je kadenca gotovo uvijek u oktavi. Ovakav način pjevanja pronalazimo još pod nazivom „*pjevanje na tanko i debelo*“, te po svojoj zvučnosti asocira na sopele. U slučaju da ovo dvoglasje u tzv. istarskoj ljestvici izvode dva muškarca, čest je slučaj da se viša dionica pomiče za oktavu niže, odnosno tercu ispod vodećeg glasa, a kadenca završava unisono[18].

Drugi stil zove se *dvoglasje s Ćićarije*, koje je danas gotovo isčeznulo i do sada nije podrobnije proučeno, a poznatije je kao *bugarenje*. Smatra se da je bugarenje preteča dvoglasja u istarskoj ljestvici. Dostupni podaci navode da je ova vrsta pjevanja bila najzastupljenija na području cijele Ćićarije, a jednako su je izvodila i hrvatska i istrorumunjska žitelj. Glazbene odlike ovakvog načina pjevanja bila su, dva glasa su izvodila ovaj napjev u netemperiranim uskim intervalima (obično sekunde i smanjene terce) sa unisonim momentima, te specifičnim dugim završnim unisonim od kojih se dodatno jedan glas spušta za sekundu ili umanjenu tercu. Ova posljednja značajka završnog unisona zastupljena je u gotovo cijelom dinarskom području[19].

Posljednja podjela dvoglasja koja pripada starijoj baštini, koju autor Marušić navodi, te ju nalazimo pod naslovom „*diskantno dvoglasje*“, danas je najzastupljenije na području Galižane, Vodnjana, Rovinju, te u manjoj mjeri u Balama. Odlike ovakvog načina netemperiranog pjevanja iznose dva glasa, a izmjenjuju se momenti kada se glasovi kreću u protupomaku (ovo prevladava), sa momentima u kojima prevladava bordunsko pjevanje[20]. U noviju baštinu dvoglasnog pjevanja autor svrstava tonalnu glazbu, pri čemu naglašava na propust prilikom prevođenja „*music tonale*“, te ukazuje na ispravniju upotrebu termina tonalitetna glazba[21].

Rezultate istraživanja repertoara urbane narodne glazbe Trsta i šire okolice u svojoj knjizi *Canzionere Triestino* objavio je godine 2001. autor *Roberto Starec*. Prema rezultatima koje je proveo autor može se zaključiti sljedeće, da cijelo europsko područje

[18]Marušić, Dario. *Piskaj, sona, sopi*: Svijet istarskih glazbala, Castropola, Pula 1995. god., str. 12.
[19]*Ibidem*, str. 13.
[20]*Loc.cit.*
[21]*Ibidem*, str. 14.

koje gravitira na alpskom području, se najčešće nalazi u durskom tonalitetu[22]. Iako, u samim narodnim napjevima se ne javljaju svi tonovi heptatonske ljestvice, te su narodni napjevi najčešće bez sedmog stupnja, koji ima funkciju vođice. Osebujnije i dekorativnije pjevanje uz osjećaj za melizmatiku prisutan je na istarsko-primorskom području. Alteracije u narodnom napjevu su rijetke, dok se ritamska struktura napjeva temelji na punktiranom ritmu. Brojalice, uspavanke i duhovne molitve izvode se jednoglasno, dok se urbani narodni napjev najčešće pjeva višeglasno. Dakle možemo zaključiti da je urbani narodni napjev nastao pod dominantnim utjecajem pjevanja popularne glazbe, koje je s vremenom rezultiralo formiranjem narodnog napjeva.

Višeglasni načini pjevanja narodnog napjeva koje pronalazimo u Istri, možemo pronaći u zapadnoj Italiji, Austriji, Sloveniji i u dijelovima dalmatnskog priobalja. Odlika ubranog narodnog napjeva je paralelno dvoglasno pjevanje pojedinaca ili dviju grupa pjevača, čije se melodijsko kretanje najčešće odvija u intervalskom razmaku terce. Izvedba urbanog narodnog napjeva počinje prvim, ujedno i višim glasom, a kada se drugi glas uključi, prvi glas se prebacuje za tercu više iznad drugog glasa. Učestala pojava u urbanom narodnom napjevu nastaje kada se izredaju serije paralelnih terci, pjevači ponekad pjevaju i paralelne sekste.

U narodnim urbani napjevi koji se izvode u sporijem tempu, tijekom pjevačkog ornamentiranja, primjećujemo da prvi ili drugi glas povremeno produciraju interval sekunde i kvinte. Prilikom pjevanja mješovitih glasova, prva ili druga dionica može biti duplirana u oktavi. Ritamska struktura urbanog narodnog napjeva u oba glasa najčešće se odvija u homoritmiji, dok u završnoj kadenci napjeva nije neubičajna upotreba intervala kvarte i sekste. Kada se dvoglasnoj pjesmi, najčešće nižem glasu, doda dionica u kojoj se alteriraju tonika i dominanata (rijetko subdominanta), rezultira pojavom troglasja u narodnom urbanom napjevu[23].

[22] Starec, Robert, *Canzoniere Triestino*, Trieste: Edizioni Italo Svevo, 2001., str. 20.
[23] Starec, Robert, *Canzoniere Triestino*, Trieste: Edizioni Italo Svevo, 2001., str. 22.

2.2. Prema do sada objavljenim teorijama i podjelama istarske napjeve možemo podijeliti

2.2.1. Dvoglasno pjevanje „ *na tanko i debelo*“

Jedan od načina dvoglasnog pjevanja, čije karakteristike čine jedno od glavnih obilježja istarske narodne glazbe, no ovaj način pjevanja pronalazimo još u dijelovima Hrvatskoga primorja, te na dijelovima sjevernojadranskih otoka (Krk, Cres, Rab, Lošinj, Susak i zapadni dio otoka Paga). Najizvorniji način ovog pjevanja izvode dva muška glasa, od kojih jedan pjeva u normalnom registru, a drugi glas se kreće u falsetu, pri tome proizvodi zvuk koji asocira na male (tanke) roženice. Ovakav način pjevanja pronalazimo u raznim kombinacijama, pa tako postoje kombinacije muškog i ženskog glasa (Proštini), kombinacija dva ženska glasa (Barbaština i dr.).

Ovakav način pjevanja srodan je još jednom načinu pjevanja, koje se naziva „tarankanje“, te su oba načina pjevanja tehnički vrlo zahtjevna. M. B. Rašan u svojim stručnim radovima obrazložio je nazivlje, pri kojem se napjev izvodi na „ *debelo grlo*“ , a pratnju „tanko grlo“. Drugi autori Božidar Širola i M. Gavazzi bilježe drugačiji opis nazivlja, a nazivaju ga „*na dvi strane*“, dok „ *debelo*“ i „ *tanko*“ se odnosi i na liturgijske napjeve. (O pučkom pjevanju na Krku, 1931.)

Ovakav način pjevanja temelji se na ljestvičnom nizu od šest netemperiranih tonova poredanih naizmjenice po intervalima male i velike sekunde. Važno je naglasiti da intervalski razmak male i velike sekunde nije točno preciziran, jer je riječ o netemperiranoj glazbi, već se radi o „užim“ intervalima sekundi. U kadencama, kod ovakvog načina pjevanja, koristi se kadencirajuća silazna vođica, koja teorijski promatrano kreće u sekstama. Završni otegnuti unisono dvoglasja izvodi se na najdonjem tonu tonskog niza, odnosno cantus firmus napjeva na kontrapunktski način uvjek suprotstavlja improvizirajući discantus (u izvonom obliku forsiranog falseta).

Odlike i osobine ovog načina pjevanja možemo poistovjetiti i kod načina tradicionalnog načina sviranja.

2.2.2. Pjevanje u dva

Prema svojim osobina i odlikama ovaj način pjevanja uvelike sliči prethodnom načinu „ pjevanje na debelo i na tanko“. Pjevanje „u dva“ se koristi za termin kada se pjevanje odvija u intervalu terce. Odnosno, kod ovog načina pjevanja drugi glas pjeva u terci iznad prve melodijske linije, dok kod „pjevanja na tanko i debelo“ drugi glas pjeva sekstu iznad prve melodijske linije.

2.2.3. Bugarenje

Pripada tradicionalnim načinima dvoglasnog pjevanja narodnoga napjeva koje se moglo naći u malim selima, na granici Istre i Hrvatskoga primorja (U Velim i Malim Munama, Zvoneću, Brgudu, u istrorumunjskim Žejanama, Vodicama, Lanišću, Jelovicima, Danema- Ćićarija, te okolica Novog Vinodolskog[25]). Ivan Matetić Ronjgov i Slavko Zlatić prvi su riječ bugarenje koristili u stručnoj terminologiji, a ternim *bugariti* označavalo je glagolska stanja tužiti, žaliti, tužno pjevati, te ga se može pronaći u upotrebi i u ostalim dijelovima Hrvatske. Važno je napomenuti da stanovnici Ćićarije ne koriste termin bugarenje, već imaju svoj vlastiti termin *zarozgat*.

Odlika ovog netemperiranog načina pjevanja jest da jedan pjevač započinje pjevati napjev, dok se drugi pjevači kasnije nadovezuju, pjeva se snažno i gromko, a grleni forte djeluje grubo i prilično nekultivirano. Melodijsko kretanje glasova odvija se u tijesnim intervalskim razmacima (najviše do male terce), koje se često sjedinjuju u unisonu. Bugarenje kao takvo poznato je po svojim završetcima, prvi završetak obilježava dvoglasje koje je nastalo netemperiranim silaznim glisandom, dok drugi završetak obilježava jedan glas koji poklizava na interval smanjene terce. Ritamska

[25]Pernić, Renato, *Meštri, svirci i kantaduri*, Reprezent, Buzet 1997. god., str. 40.

struktura napjeva temelji se na *parlando rubatu*, koji veliku pažnju pridaje naglašavanju riječi, uz karakteristične oscilacije od strogih ritmičkih i metričkih figura sa upotrebom ornamentiranja. Ovakav način dvoglasnog pjevanja izvodi se na napjevima epsko-lirskog sadržaja, na čakavskom ili štokavskom jeziku, dok najčešći metrički oblik možemo pronaći kao šesterac, osmerac, deseterac i dvanaesterac. Bugarenje kao oblik tradicionalnog netemperiranog dvoglasnog pjevanja danas je najneistraženije i najugroženije područje tradicionalnog istarskog muziciranja.

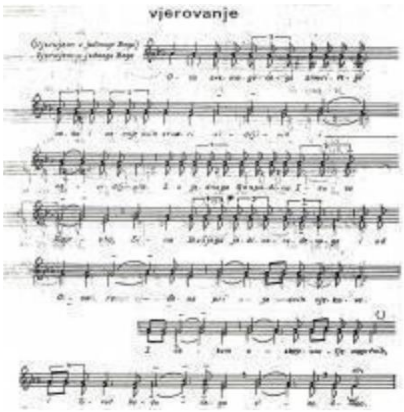
2.2.4. Tarankanje

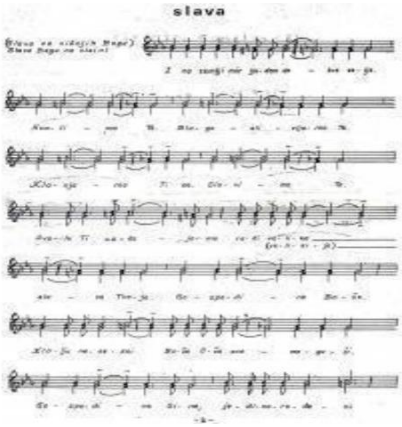
Poseban način netemperiranog dvoglasnog pjevanja ili sviranja, koje pronalazimo na području Istre, Kvarnera i otoka Krka. Termin tarankanje možemo pronaći pod terminima tararankanje ili tananikanje, nastalo kao vokalno imitiranje svirke za ples. Odlikuje se kao osebujan način tradicionalnog pjevanja u kojem se u tekst pjesme ili pripjev umeću neutralni slogovi s glasom n, primjerice ta-na-na, ta-na-ne-na ili ta-ra-ran, pri tome održavajući stalni ritamski obrazac. Na ovaj način postiže se nazalnost tona koja sliči zvuku sopela, što se tumači kao oponašanje i imitaciju zvuka sopela. U nedostatku sopelaša prilikom plesa, upravo zbog svoje neprekidne ritmičnosti, ovakav način pjevanja može poslužiti kao svirka za ples. Upravo zbog ovakve povezanosti između vokalnog i instrumentalnog tradicionalnog muziciranja, tarankanje predstavlja u glazbenoj baštini, poveznicu i prijelaznicu između vokalnog i tradicionalnog muziciranja.

2.2.5. Glagoljaško pjevanje

Prema autoru Renatu Perniću ovakav način pjevanja označava se kao crkveno liturgijsko obredno pjevanje (Pernić,1977). Dok Bezić navodi sljedeće: „pjevanje svećenika i klerika glagoljaša koji su liturgijske čine obavljali obredom zapadne (rimske) Crkve na crkvenoslavenskom jeziku hrvatske redakcije, služeći se knjigama pisanim glagoljicom “. Ovakav način pjevanja njeguje se u sjevernoj i srednjoj Dalmaciji, na sjevernim jadranskim otocima, posebice na otoku Krku, te mjestu Lanišću. Kako bi se

glagoljaško pjevanje spasilo od zaborava, njemu u čast pokrenuta je smotra glagoljaškog i starocrkvenog pučkog pjevanja pod nazivom *Maša po starinski*. Ova smotra odvija treće nedjelje u mjesecu kolovozu, a cilj joj je očuvati i revalorizirati glagoljaško pjevanje.





2.2.6. Pjevanje istarskih Talijana

Ovim načinom tradicionalnog pjevanja jedne određene etničke zajednici bavili su se brojni kako naši, tako i strani etnomuzikolozi. Dostupna literatura Renata Pernića, koja se bavila istraživanjem ove tematike, navodi kako je pjevanje istarskih Talijana temperirano i mediteranskog karaktera. Nešto kasnije naići ćemo na različite rezultate istraživanja, koji su proučili i druge stilove koje njeguju istarski Talijani prilikom pjevanja. O narodnoj glazbi istarskih Talijana u Istri bavili su se brojni autori primjerice: Luigi Donora (2006.), Antonio Pauletich (2003.), Giuseppe Radole (1965.,1976.,1989.,1997.), Vlado Benussi (2007.), Dario Marušić (1989.) i drugi. Jedan od autora bio je David di Paoli Paulovich (2011.) koji je istraživao narodnu crkvenu glazbu Rovinja i pri tome ustanovio kako se njeguje specifično talijansko pučko a capella pjevanje, poznatije pod nazivom *bitinada*.

2.2.7. Bitinada

Bitinada je talijanska vrsta višeglasnog temperiranog pjevanja a capella, čiji prateći vokali, nazvani još i bitinaduri, tijekom izvođenja imitiraju instrumentalnu pratnju. Tradiciju bitinade najviše povezujemo uz grad Rovinj, a nastala je prema predaji medu rovinjskim ribarima, koji su satima u svojim barkama boravili krpajući mreže i loveći ribu. Kako su bili zauzeti sa ribarskom svakodnevicom zauzetih ruku, nisu mogli svirati instrumente, te su se dosjetili ideje kako glasovima imitirati orkestre.

Instrumente koje vokalno oponašanju najčešće pripadaju skupini kordofonih instrumenata. Prvi imitirani instrument kojeg oponaša muški glas je bas kontrabas. Drugi glas imitira gitaru čiju akordsku pratnju pjevaju *preîmi* (tenori), *sagondi* (tenor II) i *trèrsi* (bariton). Posljednji instrument kojeg se pjevajući oponaša je mandolina, a pjevači koji pjevaju ovu dionicu nazivaju se *tintini*. Za adekvatnu izvedbu bitinade potrebno je 15-ak pjevača, a ponekad su izvedbe neponovljive, jer se ovaj način tonalnog pjevanja temelji na improvizaciji. Dokaz vrijednosti i originalnosti bitinade svjedoči upravo to što se nalazi na listi nematerijalnih dobara Ministarstva Republike Hrvatske, te se u sklopu njegovanja i očuvanja tradicije bitinade i danas održavaju brojne manifestacije.

2.2.8. Môra kantàda

Ovakav način pjevanja potječe iz Italije (mora, mura) te je približno srodan dalmatinskoj šijavici koju nazivaju još sijanje, sije-sete. Podrijetlo ove igre poznato je još iz doba antičkog vremena, a slična je obliku igre par- nepar ili kako su je oni nazivali *micare digitis* (brzanje prstima). Godine 1931. u Italiji bila je zabranjena u javnim lokalima kao igra na sreću, a zabrana je ukinuta godine 2001., samo u provinciji Tretino, dok u ostatku zemlje zabrana i dalje stoji u zakonu.

Môra kantàda je pjevana igra odraslih muškaraca, može se igrati u skupinama po dvoje, četvero i šestero ljudi. Ako sudjeluju u igri dvojica muškaraca onda se naziva in

mužada, ako sudjeluju četvorica onda se naziva in quatrro i sudjeluju u paru, a naziv kada sudjeluju šestorica onda skupinu čine tri muškaraca. Najčešće se igra u obliku in quatrro, dok se u dvoje ili šestero može rjeđe susresti. Pravila igre nalazu da igrači pogađaju skup zbroja brojeva suprotne ekipe, dok oni izvikuju i pogađaju zbroj ispruženih prstiju jedne ruke suprotnog igrača. Dakle igra se smatra neuspješnom ako niti jedan igrač nije pogodio zbroj, ako pogode obojica onda se računa neriješeno, dok jedan *punat* (bod) ide onom igraču koji sam pogodio zbroj. Igra se igra do sakupljenih dvadeset i jedan bod, a brojevi se izgovaraju na starom mletačkom dijalektu (do, tre, quatrro, sinque, sei, sete, otto, nove, mora ili tutta).

2.2.9. Pjevanje Perojaca

Ovakav način pjevanja je veoma specifičan, a predstavlja jedno metanastazičko folklorno nasljeđe Crnogoraca u Hrvatskoj, koje se smjestilo na zapadnom dijelu istarskog poluotoka, nasuprot Brionskog arhipelaga. Njihova povijest može se sagledati gotovo tri i pol stoljeća unazad, točnije od godine 1657., kada su Crnogorci pronašli svoje utočište u mjestu Peroj. Obzirom da je riječ o specifičnom selu sa malobrojnim stanovništvom, koje se isključivo bavilo uzgojem i branjem maslina, poljodjelstvom i nešto kasnije stočarstvom, dostupna je mnogobrojna literatura o njihovoj životnoj svakodnevici, ali o glazbenom nasljeđu se malo zna.

Prema tome u sljedećem dijelu teksta posvećenom pjevanju Perojaca referirat ću se na stručni rad „*Pjesme i pjevanje u Peroju* “ autora *Slobodana Jerkova*. Autor u svom stručnom radu objašnjava sličnosti i razlike u glazbenoj tradiciji između Crnogoraca i sadašnjih stanovnika Peroja. Za lakši uvid u tematiku Perojaca važne činjenice su da su i nakon gotovo tri i pol stoljeća očuvali svoju pravoslavnu vjeroispovijest, isto kao i govor, koji se nije promijenio od kada su Crnogorci doselili u Peroj. Za očekivati je da su Crnogorci pali pod utjecaj brojnih starosjedioca i priklonili se njihovoj glazbenoj heterogenosti, no ishod ovog dugotrajnog procesa je upravo suprotan, upravo ovaj razlog rezultat je muzičke osobnosti Crničana.

3. Instrumentalno muziciranje u Istri

Instrumentalno tradicionalno muziciranje na području Istre možemo podijeliti na dvije skupine, prvu skupinu čine temperirani instrumenti serijske proizvodnje, dok drugu skupinu sačinjavaju netemperirani instrumenti ručne proizvodnje. Stoga u netemperirane instrumente zastupljene na istarskom poluotoku pripadaju *roženice* (sopela, sopelica), *mih* (meh, mieh), *duplice* (svirale, dvojnice, vidalice, volarice, ovčarice), *surle*, *sopelice* i *tamburica*. Gotovo svi prethodno navedeni netemperirani instrumenti ručne su izrade, čiju su tehniku gradnje usavršili graditelji (majstori) glazbala, putem usmene predaje starijih graditelja (majstora). Netemperirana glazbala su tipični idiomom za muziciranje u Istri, ali ne samo u Istri, poneke instrumente možemo pronaći i u ostalim kulturama, pod različitim nazivima te sa ponekim preinakama u izgradnji instrumenta.

U temperirane tradicionalne instrumente sa područja Istre uvrštavamo vijulin (violina), klarinet, usna harmonika i harmonika trieština. Svaki instrument posebno ću objasniti u nastavku teksta. Naziv *gunjci* ili *pišćaci* koristio se glazbala koja su pojavljivala u solističkom (samostalnom) sviranju, odnosno za sviranju u paru, te za sviranje u sastavu ili kao pratnja pjevaču (pjevačima). Sve veća tendencija skladnijem suzvučju netemperirane (pr. sopele) i temperirane (pr. harmonike) glazbe, probudio je težnju da se majstori netemperiranih glazbala prilagode težnjama slušatelja. Stoga su majstori netemperiranih glazbala nastojali, kako u sviranju, tako i u tehnici gradnje instrumenata, podići na višu razinu i približiti njihovu netemperiranost ka temperiranosti. Istarska tradiocionalna glazbala koja su zastupljena na području istarskog poluotoka možemo podijeliti na četiri standardizirane skupine aerofone, kordofone, membranofone i idiofone, stoga ću ih navesti po ovim klasifikacijama.

Bitna sastavnica koju treba napomenuti, vezana uz glazba istarska tradicionalna glazbala, jest njihovo nazivlje. Poznato je da u južnom dijelu istarskog poluotoka prevladavaju puhačka glazba, te je za pretpostaviti da je u prošlosti sjeverniji dio Istre

također u istoj mjeri imao zastupljena puhačka glazbala. Što nam daje za uvid, kako jedan način sviranja ili određeno glazbalo, pronalazimo pod različitim nazivima, iako se radi o istoimenom načinu sviranja ili glazbala. Primjerice na Bujštini, u dijelu Koparštine i na Ćićariji za sviranje koriste naziv *piskat*, iako ova terminologija doslovno znači svirati puhačko glazbalo, primjenjuje se i tijekom sviranja violine, tamburice, bubnja i gitare. Slijedeći primjer je područje Buzeštine, koja koristi za sviranje jezični termin *sopet*, što u doslovnom prijevodu znači puhati, bez obzira što takav jezični termin upotrebljaju za sviranje klarineta, violine ili bajsa. Učestala pojava je postojanje nekoliko naziva za jedano glazbalo ili pak obratno. Primjerice roženice mogu biti sopele, ali i prebiraljka dvaju tipa mihova, ili kao što se flauta i klarinet mogu pronaći pod terminom *pišćala*. S obzirom da se promatra duži vremenski period, valja uzeti u obzir kako su brojna glazbala nastala spajanjem dva postojeća instrumenta, što je rezultiralo izumiranjem postojećih i stvaranjem novih. Upravo ovo je jedan od razloga terminološke zavrzlame koju pronalazimo u nazivlju istarskim tradicijskih glazbala.

3.1. Aerofona glazbala zastupljena u Istri

Aerofonim instrumentima nazivamo ona glazbala kod kojih zvuk nastaje neposrednim strujanjem zraka, odnosno proizvode zvuk titranjem zraka u zračnom stupcu. Termin je nastao sklapanjem starogrčkih riječi *αηρ236* (aer) – zrak, i *φώνη* (phone). Navest ću podjelu aerofonih glazbala prema temeriranosti, odnosno netemperiranosti.

3.1.1 . Aerofona netemperirana glazbala zastupljena u Istri

3.1.1.1. Roženice

Predstavlja jedan od najraširenijih i najpopularnijih tradicionalnih glazbala zastupljenih na području Istre. Pronaći ju možemo još po nazivima *sopela* (Labin i Rudan), *sopila* (Hrvatsko primorje i Jadranski otoci), sopiele (područje Žminja), *toroto* (Kastavštine), a svojim prodornim zvukovnim karakteristikama asocira na obou.

Roženice nisu zastupljene samo na području Istre, nego su rasprostranjene po Hrvatskom primorju i Jadranskim otocima, posebice na otoku Krku. Postoje dvije različite teorije o nastanku, povijesti i preteči ovoga glazbala. Prva teorija za koju su se zalagali I. Matetić Ronjgov i Slavko Zlatić jest ta da su roženice srodne makedonskim zurlama i kavkaskim surlama. Druga teorija, koju su zagovarali Božidar Širola i Vinko Žganec, ukazuje na poveznicu roženice i šalmaja, odnosno srednjovjekovnog drvenog puhačkog glazbala s jezičkom. Šalmaja je nestao iz glazbene prakse oko 1700. godine., ali ga pronalazimo u zastarjelom starinskom obliku, na području Abruzzima (Švicarska, Alpe) pod nazivom *piffero*. Godine 1930. Božidar Širola je sa svojom teorijom oko starosti i porijekla roženica ukazivao na zabludu i zaključio o njihovom nepobitnom neistarskom podrijetlu. Poznati istarski pjesnik Mate Balota koristio je metaforičko sredstvo „ svirale već miljare lit “ prilikom opisa sopela, što se dalo naslutiti kako se u Istri oduvijek svira ovo glazbalo. Prema tome razumljivo je da su svirači ponukani ovim epitetskim riječima svojatali sopele „ kao svoj instrument “.

Razlikujemo dvije vrste roženica koje se najčešće sviraju (sopu) i izrađuju zajedno, a dijelimo ih na velu i malu roženicu, te ih međusobno razlikujemo oblikom i intonacijom. Vela roženica približne je dužine 65 cm, dok je mala roženica približne dužine 50 cm.

Roženice se sastoje od četiri dijela piska, špuleta, prebiralice i lijka. Prvi dio je dvostruki pisak, možemo pronaći još pod nazivom pisk, izrađuje se od dvaju listova trstike, koji pri puhanju trepere i na taj način proizvode ton. Kod vele roženice pisak je dužine 4 cm, dok je kod male roženice pisak dugačak 3cm. O kvaliteti izrade piska uvelike ovisi kakvoća, boja i način sviranja, odnosno ako je pisak dobro izrađen, laganim upuhivanjem zraka bez napora može se proizvesti ton. Pisak se umeće u tzv. špulet, valjkasti drveni dio, na koju se nadovezuje slijedeći dio nazvan prebiralica ili kanela. Prebiralica je drvena cijeva (približno duga 26 cm kod male roženice, kod velike roženice 36cm), na kojoj se nalazi šest rupica međusobno jedanko udaljenjnih (cca. 2,5 cm na maloj roženici, cca. 3 cm na veloj roženici). Prebiralica se nadovezuje na lijak (krilo) koji svojim valjkastim oblikom služi pojačavanju inteziteta zvuka.

Roženice se izrađuje od različitih vrsta drveta, a najčešće se koristi drvo masline, šimšira, javora, trešnje, šestila (podvrsta javora), oraha, klena i oskoruše.

Roženice se najčešće mogu čuti kako „ sopaju“ na svečanostima, poput svadbi, uvoda u plea, matinjadama ili pratnji za ples (mazurka, polka, balun). Kada se roženice kombiniraju sa vokalnom glazbom, to jest sa jednim ili više pjevača, one imaju svrhu instrumentalne pratnje i koristi se samo mala roženica. Kada imamo kombinaciju glas i glazbalo, onda vela roženica preuzima ulogu pjevane dionice, a mala sopela izvodi pratnju. Kod sviranja „na tanko i na debelo“, mala roženica svira pratnju, dok vela roženica izvodi melodiju. Postoje još brojne kombinacije ovog glazba sa drugim glazbalima, tako da ju možemo pronaći u kombinaciji sa mihom, harmonikom i dr. Najpoznatiji graditelji ovog instrumenta spominju se: Ivan Fonović, Miro Blažina, Anton Peteh i Martin Glavaš.

3.1.1.2. Mih

Mih pripada najstarijem i najpopularnijem istarskom glazbalu, a možemo ga pronaći još pod nazivima mijeh, meh, mieh, mišenice, pive, istarske gajde. Veći dio glazbala sastoji se od *mješine* janjeće ili jareče kože po čemu je i dobio naziv, a na

mješini se nalazi *kana* (kanele), koja se izrađuje od puranove kosti i služi upuhivanju zraka u glazbalo. Unutarnji umetnuti ventil zvan *zaletavac* služi za sprječavanje izlaza upuhnutog zraka, te se nadovezuje na kožni dio instrumenta nazvanog *kolarin* ili *oglavine*, a kolarin se utakne *did* (grljak, tulac, glaulja). Dvostruka klarinetska svirala s rupicama nalazi se na prebiraljci, a rupice su rasprostranjene tako da ih na desnoj strani ima pet, dok na lijevoj strani ima tri. Desnom rukom svirač mijeha svira prve tri rupice uz tulac, a lijevom rukom se sviraju tri pozicije koje se nadovezuje na ostalih pet rupica. Prvu rupu na prebiraljci pronalazimo često u ukrasnoj ornamentnoj, a ne melodijskoj funkciji.

Pisak se izrađuje od trstike, dok možemo susresti i druge vrste drveta pri izradi piska, a to su smreka, trešnja, šimšir ili maslina. Zanimljivost koja se veže uz ovaj tradicionalni instrument, je nepovratni ventil, uz pomoć kojeg svirač može ispustiti kanu iz usta i početi pjevati (tarankati), dok istovremeno svira, na način da laktom pritišće mješinu i tjera zrak kroz mišnjicu. Mih kao tradicijsko glazbalo možemo susreti kao samostalno glazbalo, ali i u raznoraznim kombinacijama, od kojih najčešće u sastavu sa roženicama. Također pronalazimo upotrebu miha kao pratnja za ples, kao pratnja pri tradicionalnom načinu pjevanja, odnosno tarankanju. Poznatiji graditelji ovog glazbala su Gašpar Laković, Grgo Orlić, Martin Glavaš, Milan Jurčić, Josip Jelčić i dr.

3.1.1.3. Duplice

Duplice su dvocijevne svirale, koje možemo pronaći pod različitim imenima, a to su dvojnice, ovčarice, fidulice, surle, svirale, vojkinje, vidalice, volarice, te na talijanskom govornom području fiavòle. Duplice su još poznatije kao narodno glazbalo

Bele Krajine (Slovenija) i Istre, premda ovakvu vrstu glazbala poznavali su još i stari Grci, te većina azijskih zemalja. Prvenstveno su se njima služili pastiri na ispaši, dok iznimka postoji u Sloveniji tijekom odvijanja narodnog običaja tzv. belokrajinskih krijesnica. Danas duplice susrećemo gotovo u cijeloj Hrvatskoj, ali pod raznim jezičnim terminima, te su se, ovisno o području, razlikovale kako zvukom, tako i samom građom glazbala.

Duplice su „ dvije svirale“, odnosno dvije jedinke sačinjene od jednog komada drveta, što omogućuje istovremeno sviranje dva glasa (najčešće u tercama, premda su moguće i druge varijante). Zvuk kojeg proizvode duplice okarakterizira tužan i sjetan ton, stoga najčešće nastupa kao solističko glazbalo. Sastoje se od lijeve i desne prebiraljke, te prostora za umetanje piska. Na desnoj strani glazbala, odnosno desnoj prebiraljci sa prednje strane, nalaze se četiri rupe i jedna odostraga, dok na lijevoj prebiraljci postoje tri rupice. S obzirom na to da su duplice građene različitih veličina, ukazuje na to da se intonacijski međusobno razlikuju, ako su veće opsega proizvode dublji ton, ako su manjeg opsega proizvode viši ton. Razmak rupica na prebiraljci u velikoj većini iznosi približno 2cm, a upravo o njihovom razmaku ovisi virtuoznost glazbala, te daje ovom glazbalu osjećaj netemperiranosti. Osim što proizvode tužan i sjetan ton, mogu proizvoditi i raznovrsne tonske nizove, koji se kreću od kromatike pa sve do dijatonike.

Maksimalno možemo odsvirati i do šest tonova pojedine oktave. Prepuhivanjem, odnosnom jačim upuhivanjem zraka u glazbalo, dobivamo za oktavu viši ton. Zanimljiv je način sviranja kada svirač, ovisno o položaju usana naslonjenih na duplice, može proizvesti da jedna strana duplice svira u normalnoj oktavi, dok druga svira oktavu više. Postoji i tehnika sviranja raznovrsnim upuhivanjem zraka, kada se kombiniranjem različitih registara, pridodaje još i mumljanje u duplice tijekom sviranja.

3.1.1.4. Šurle

Šurle su, uz prethodno spomenuta dva instrumenta roženicu i mih, tipično drveno istarsko tradicionalno glazbalo. Sam naziv šurle dolazi nam od turske riječi *surla*, što je označavao jezični termin trublje. Svojim prodornim zvukom podsjeća na klarinet, a možemo ih još pronaći pod nazivima *svirale*, *male roženice*, *tutule* ili *tuture*. Surle se sastoje od dvije cijevi s jednostrukim jezičkom, sto nas asocira na klarinet, dok po svojoj konstrukcijskoj gradi slične su mišnica, no razlika je u prebiraljkama, koja je kod šurli fizički odvojena. Razlika između šurli i mišnica gotovo da i nema, osim u načinu sviranja, mišnice se redovito sviraju sa mihom, dok kod šurli je to izniman rijedak slučaj.

Šurle su sastavljenje od pet dijelova, a oni su *prebiraljka* (kaelice, kanele, sopelice, sviralice, trombete), *bacvica* (did, didac, tulac, glaulja, grljak, cavecio), *mješina* (min, mjeh, mješina,, fol, ludro, folele), *dulac* (kana, kanica, kanelica, civ) i posljednji dio *pisak* (piski, piveti). Prvi dio šurli su dvostruke prebiraljke, koje su odvojene, a svaka prebiraljka ima svoj pisak. Pisak se umetne u did, odnosno grljak, koji je ojačan zaobljenim prstenom na tuljcu glazbala. Pisak je prirodno zatvoren sa jedne strane koljencem, a odmah uz kojence prema dolje zarezan je jednostruki jezičak. Na desnoj prebiraljci postoje četiri rupice i jedna odostraga, dok na lijevoj prebiraljci postoje tri rupice sprijeda (rijetko kada četiri). Način na koji se sviraju i prstomet koji se primjenjuje tijekom sviranja isti je kao i kod duplica. Sviranje na šurlama redovito se odvija dvoglasno, najčešće u tercama, a zbog svog prodornog zvuka redovito su se svirala i kao pratnja plesu. Primjenu surli možemo naći kao pratnja pjevaču (pjevačima), ali i u kombinaciji sa mihom ili roženicama.

3.1.1.5. Sopelice

Sopelica pripada najmanjem istarskom tradicionalnom glazbalu (približno duga 30 cm), svojim vizualnim oblikom podsjeća na oblik roženice ili opće poznatoj blok flauti. Nažalost, današnja primjena sopelica u narodnoj tradiciji gotovo je i nestala. Glazbalo se sastoji od dva dijela, prvi dio je prebiraljka, a drugi dio je pisak načinjen od mekog drveta (vidalice). Na prebiraljci postoji šest rupica sa prednje strane, dok jedna rupica se nalazi odostraga namijenjenu palac. Razmak rupica na prebiraljci približno iznosi 2,5 cm, ali sve zavisi o graditelju glazbala. Sopelica se upotrebljavala kao samostalno solističko glazbalo, a ton koji se dobiva tijekom sviranja je slabijeg inteziteta. Među poznatijim graditeljima ovog glazbala bio je Anton Petah, a za najpoznatijeg svirača sopelica glasio je Drago Draguzet.

3.1.2. Temperirana aerofona glazbala zastupljena u Istri

3.1.2.1 Klarinet

Klarinet (tal. *clarinetto*; franc. *clarinette*, njem; *Klarinette*; engl. *clarinet*) pripada aerofonoj drvenoj skupini glazbala, a prvi puta pojavljuje se krajem XVII.st. Konstruirao ga je Christoph Denner, a stotinjak godina kasnije Grenser je konstruirao prvi bas klarinet. Mnogo vremena trebalo je proći da se klarinet uvrsti u stalnu postavu orkestar kao takvog, a rezultat korisnosti toga instrumenta u orkestru jasno je vidljiv, upravo zato

što se od svi drvenih glazbala on najviše upotrebljava. Jedan od razloga njegovog „opstanka “ je veliki raspon koji obuhvaća gotovo četiri oktave, te neumorni specifični timbar. Klarinet se sastoji jedne cilindrične cijevi na kojoj se nalazu šest rupica sa brojnim poklopcima, koji služe za izvedbu trilera, kromatike i dr. Svira se uz pomoć jednostrukog piska, načinjenog od trstike, koji je prstenom pričvršćen na kosi otvor usnika. Ton nastaje jednostavnim udarcem jezika, zbog toga što svirač donjom usnom drži pisak, te nema slobodan jezik za mijenjanje položaja.

Na područje istarskog poluotoka klarinet je stigao kao sastavni dio vojne austro-ugarske puhače glazbe za vrijeme istoimene monarhije. Nedugo nakon dolaska u istarske krajeve preuzima vodeću ulogu, potiskujući ulogu vijulina. Klarinet u Istri najviše se koristi u ugodbi in D i in ES, a izrađivao se još u štimu in C, B, i A. Klarinet koji se ugađao in D i Es u Istri se još naziva *mali klarin* ili *bemol*. U ranim počecima klarinet se sastojao od tri do pet klapni, a bili su izrađeni od drveta trske, bazge ili divlje ruže.

3.1.2.2. Armonika trieština

Armonika trieština pripada dijatonskim vrstama harmonike, koje pripadaju aerofonim instrumentima mehaničkog tipa. Pronaći ju možemo još pod nazivima trieštinka, plonerica, armonika na batuniće, batunara, botunara, a izvedenica je od

talijanske riječi Triestina (Tršćanka). Pripada skupini aerofonim instrumentima iz razloga što ton nastaje pritiskom mijeha, odnosno zrak se proizvodi laganim ili jakim puhanjem. Sastoji se od slobodnih jezičaka smještenih u rezonantnim kutijama u unutrašnjosti harmonike. Ton nastaje kada se pritisne određeno dugme (tipka), koja uz pomoć poluge otvara određenu klapnu i omogućava zraku dolazak do slobodnih jezičaka. Nekada ovaj mehanički sustav nije bio toliko usavršen, te je tijekom sviranja bila zastupljena netemperiranost, premda se danas upotrebljavaju one harmonike koje imaju točno definiranu visinu zvuka u gabaritima koje treba proizvesti. Godine 1862. u radionici A. Plonera, u Trstu, počinje tradicija izrade armonike trieštine, na koju se nadovezuju naknadno i drugi majstori, poput G. Ladich, G. Miklavcich i V. Tominec. Na području Istre pojavila se u drugoj polovici XIX. stoljeća, točnije nakon prvog svjetskog rata (1918.), te je ubrzo dobro prihvaćena u narodu, posebice u zapadnim i sjevernim krajevima Istre (Buzet, Kopar).

S obzirom na mjesta proizvodnje kroz duži vremenski period, mijenjao se i izgled armonike trieštine, a rezultat toga je postojanja nekoliko varijanti ovog glazbala. Iako postoje brojne varijante ovoga glazbala, ipak su se temeljile na jednom baznom modelu. Karakteristike baznog modela ovoga glazbala prepoznatljive su po melodijskoj klavijaturi na dugmad (dva, tri, četiri ili pet redova dugmadi), koji se izvode desnom rukom. Sastoji se od dvadeset i pet dugmadi na desnoj melodijskoj strani, koji su prema dijatonskoj ljestvici poredani, dok na lijevoj strani raspoređeni su basovi (najčešće od šest do dvanaest basova). Pritiskom na jedno dugme istovremeno glazbalo proizvodi

dva tona, pri tome da jedan ton nastaje kad se mijeh razvlači, dok drugi ton kad se mijah privlači, odnosno tlači. Timbar glazbala je oštar, prema tome najčešću primjernu trieštine nalazimo u pratnji za ples, posebice u drugim etnografskim područjima (Alpe, odnosno sjeverna Italija i Austrija). Sviranje trieštine pronalazimo u raznim kombinacijama, ali redovito je susrećemo kao samostalno glazbalo. Zanimljiva je kombinacija trieštine i gunjaca, koji su ju prihvatili i redoviti koristili pri svojem muziciranju. Tijekom kombiniranje gudača sa trieštinom ili kao pratnju pjevačima koristio se štim D-G, dok kombinacija puhačkih glazbala sa trieštinom koristio se štim F-B. Druga polovica XX. stoljeća za trieštinu donosi novu problematiku, kada počinje proizvodnja novijih harmonika, koje će zamijeniti tadašnju ulogu trieštine. Prema tome valja spomenuti međunarodnu manifestaciju „ *Z harmoniku v Roč*“ , koji se održava u čast trieštine od godine 1989. (druga nedjelja mjeseca svibnja), čiji je cilj oživjeti i njegovati svirku na istoimenom glazbalu.

3.1.2.3. Organić

U tradicijskoj glazbi prevladava upotreba dijatonske usne harmonike, dok kromatsku usnu harmoniku pronalazimo u drugim glazbenim vrstama. Na području istarskog poluotoka *organić* je glazbalo koje se koristilo pri seoskim i svadbenim veseljima. Kao solističko glazbalo u tradicijskoj glazbi rijetko ćemo pronaći, dok učestaliju primjenu organića pronalazimo u kombiniranju s različitim tradicijskim glazbalima. U nedostatku organića tijekom muziciranja, harmonika treština poslužila im je kao zamjena, što je nažalost postalo sve učestalija pojava. Kako bih se organić spasio od tradicijskog zaborava u Istri, Renato Pernić pokrenu je manifestaciju, čiji je cilj održati i njegovati tradiciju muziciranja na organiću. Manifestacija se naziva „*Zasopimo na organić*“, te se održava svake godine od 1996. u Gradišću, svake treće nedjelje mjeseca svibnja.

3.2. Kordofona glazbala zastupljena na području Istre

3.2.1. Ćićska tamburica

Ova vrsta tamburice dobila je naziv prema geografskom području Ćićarije, koje ju najviše koristio prilikom tradicionalnog muziciranja, a možemo ju zastupljenu pronaći još u Lanišću, Podgaćama, Prapoćama. Poznata je još pod nazivima *cindra*, *tamburica*, *tamburica sa dvi žice*, koja se u većini koristila kao samostalno solističko glazbalo. Pretežno je pratnja bila pastirima tijekom obavljanja posla, ali poslužila je i kao pratnja plesovima (*polke, mazurke, valcer*), no nikada se nije koristila tijekom bugarenja. Za sviranje na ovoj vrsti tamburice često se upotrebljavao naziv *cidrati,* a s obzirom da se svira uz pomoć trzalice pripada trzalačkoj skupini glazbala.

Svojim izgledom, oblikom i načinom sviranja uvelike podsjeća na bisernicu, koja se svira u ostatku Hrvatske, ali razlika je u broju žica, pasi (prećnica ili prečki) i tonalnosti. Ćićska tamburica se svira na dvije žice, koje su unisono ugođene, a broj pasi (prečki-prečnica) nije prelazio veći broj od dvanaest. Ćićska taburica manjih je dimenzija od standardizirane bisernice, odnosno dužina joj iznosi cca. 70 cm, a sastoji se od korpusa, glasnjače, kobilice, hvataljke i čivija (vijci kojima se zatežu žice). Korpus ili glava tamburice, u kojoj se formira ton trzanjem, pojačava se uz pomoć glasnjače (zadebljani drveni dio na korpusu tamburice). Na glasnjači se nalazi kobilca (konjić ili stolić) čija je svrha što više držati napete čelične žice. Uz kobilicu na glasnjači se

nalaze i rupice (ovisno o modelu, jedna veća i nekoliko manjih) koje služe, osim u estetske svrhe, dodatnom pojačavanju jačine tona. Na korpus tijela tamburice nadovezuje se hvataljka, na kojoj se nalazi spomenutih dvanaest prečnica, koje su u međusobnom razmaku približnih tri centimetra. Kako se spuštamo s vrata prema tijelu intervalski odnos se povećava i obratno, a izjednačen razmak među prečnicama rezultira netemperiranosti glazbala. Na kraju hvataljke nalaze se dva vijka (čivije), uz pomoć kojih zatežemo žice, odnosno služe štimanju glazbala. Ćićska tamburica izrađivala se od drveta javora, klena ili kreka, dok se trzalica izrađivala od trešnjine kore ili ljuske goveđeg roga.

3.2.2. Vijulin

Vijulin pripada gudačkim kordofonim glazbalima, a radi se o violini glazbalu kao takvom, poznatom još pod nazivima *viulin*, *violin*, *škant* i *mala gingulina*. Naime, razlika između vijulina i poznatije klasične violine, je u tome što su pored klasične violine uvijek postojala „ druga“ violina, koju su koristili putujući glazbenici. Kako je svoju primjenu pronašla unutar mnogih europskih tradicionalnih kultura prozvana je još i „narodna violina“. Ugođena je kao i „ klasična“ violina, po kvintama e2, a1, d1, i g, ali razlikuje se od „ klasične violine“ po načinu držanja.

Dakle postoje dva tipa držanja vijulina, prvi se koristio u nešto davnija vremena, stoga ga možemo nazvati arhaičnim, dok drugi način je razvijeniji (međupoložaj). Arhaični tip držanja vijulina podrazumijeva da se glazbalo drži naslonjeno na prsa, dok razvijeniji tip držanja nalaže da se vijulin naslanja na središnju bazu vrata, pritisnuta bradom. Razlika postoji i u načinu korištenja gudala, u narodu se upotrebljavao tako da desna ruka ne drži drveni dio štapa na početnom dijelu gudala, već se ono drži na udaljenosti od nekoliko centimetara s ciljem da se skrati „aktivnost“ gudala i da proizvede kratki precizni ton. Ovakav način držanja gudala podsjeća na način držanja koji se koristio u glazbeno-stilskom razdoblju baroka. U slučaju da istovremeno muziciraju dva vijulina, što se dosta često može pronaći u primjeni, onda prvi vijulin

svira gornjim dijelom gudala, dok drugi vijulin svira donjim dijelom gudala koji je teži i manjih dimenzija od gudala prvog vijulina. Vijulin se na području istarskog podneblja izrađivao od drveta smreke ili javora.

Osim u kombinaciji sa drugim vijulinom, koristila se i kao solističko glazbalo ili u muziciranju narodne skupine gunjci, o čemu će biti riječ u daljnjem tekstu. Istarski graditelj instrumenata, koji se istaknuo pri izradi vijulina, bio je Otavio Štokovac. Dokaz nekadašnje popularnosti vijulina u istarskom narodu, jest taj da se mogao pronaći u gotovo svakoj prodavaonici. U svrhu opstanaka, njegovanja i promoviranja vijulina u tradicionalnom istarskom muziciranju, pokrenut je festival u Humu pod nazivom „*Z vijulin sopu muškardini*“, koji se održava svake druge subote u lipnju.

3.2.3. Bajs

Bajs pripada kordofonim gudačkim glazbalima, zbog toga što zvuk nastaje povlačenjem (tljanjem) gudala preko žica, točnije dvije žice koje se nazivaju *kantine*. Možemo ga pronaći još pod nazivima baseto, leron, vela gingulina, a proporcijm se nalazi između violončela i kontrabasa, odnosno manji je od kontrabasa, a veći od violončela. Bajs u tradicionalnom istarskom muziciranju ima ritmičko- harmonijsku funkciju, a nekada se štimo po intervalu kvinte (*g-d*), dok u novije vrijeme štima po intervalu kvarte (*f-c*). Poznata činjenica da se kod gudača unutrašnjost instrumenta još naziva duša, zastupljena u svakom od njih. No, kod istarskog bajsa to nije slučaj, već umjesto toga ima nožicu mosta, koja se kroz četvrtasti otvor na glasnjači spušta do dna trupa bajsa. Još jedna važna razlika od „klasičnog“ kontrabasa je u tome što bajs ima ravan trup kao što su nekada imali kontrabasi. Prva kantina (žica) veće je širine nego druga i služi za izvođenje dubljih tonova, a druga žica manje je širine i namijenjena je sviranju visokih tonova. Gudalo je specifičnog izgleda, asocira na pilu, a izrađuje se od drveta preko kojeg su nategnute žice izrađene od konjskog repa. Dva otvora u obliku slova f, koja se nalaze na glasnjači, imaju funkciju stvaranja jačeg inteziteta zvuka.

3.3. Idiofona glazbala zastupljena u Istri

Idiofona glazbala svrstavaju se u najstarija glazbala koju su ljudi koristili prilikom muziciranja. Zvuk kod idiofonih glazbala nastaje titranjem tijela sebe samih, udaranjem, trzanjem, titranjem, treskanjem, struganjem. Obuhvaćaju veliki spektar udaraljki, koje se mogu podijeli na glazbala sa određenom tonskom visinom i neodređenom. Na području Istre u narodnoj glazbi pretežno u primjeni su se koristili idiofoni sa neodređenom visinom tona, koji su na ove prostore došli iz Alpskih zemalja. Tijekom tradicionalnog muziciranja na ovom području koristili su idiofone u svrhu ritmičke pratnje narodnim pjesmama. Njihova građa često su bili jednostavne kućne izrade, a za to su mogli poslužiti razni predmeti (poklopci, žlice, čaše, tanjur, čegrtaljke, grata, zvona). Opisat ću dva glazbala od svih prethodno navedenih, koja su se koristila u Istri, a to su *grata* i *čegtaljka*.

3.3.1. Grata

Grata je jedan od improviziranih glazbala, koji se koristio na području Istre, a prvenstvena ulogu imala je kao daska za pranje. Postoji u različitim dimenzijama, te načinjena je od drveta ili lima, stoga ih tako i dijelimo na drvenu ili limenu. Zvuk se proizvodi kada se po njoj grebe ili udara, prema tome je i svrstana u idiofona (samozvučna) glazbala. Uz ovo glazbalo upotrebljavale su se još i čaše, žlice i slično.

3.3.2. Čegrtaljka

Čegrtaljka je svrstana u idofona glazbala jer zvuk nastaje međusobnim trljanjem zubaca i duboke drvene poluge. Prema tome sastoji se od dva dijela, prvi dio je rotirajući valjak koji cijelom dužinom ima duboke „brazde“ ravnomjerno raspoređene, dok drugi dio je načinjen od drvene poluge. Rotirajući valjak sa svojim „brazdama“ pada u drvenu polugu i na taj način proizvodi glasan zvuk. Postoji više vrsta čegrtaljki,

ali u osnovi se razlikuju dvije vrste; mala čegrtaljka koju mogu svirati i mlađi uzrasti, te velika koja se nalazi u zvonicima i sviraju ju crkvenjaci. Čegrtaljka je u narodnom muziciranju imala ritmičku funkciju, ako je tempo pjesme brži, onda se rotirajući valjak brže vrtio i obratno. Osim što je zbog svoga glasnog zvuka pridonosio osjećaju tempa, posebnost je ta što je pomagala u boljem razvoju koordinacije ruke i pokreta. Ovo glazbalo nije se samo koristilo na području Istre, već se koristi na području cijele Hrvatske, ali ipak imao je drugu ulogu u istarskim običajima. Naime, za vrijeme održavanja Velikoga tjedna, kada utihnu sva crkvena zvona i muziciranje na orguljama bude neumjesno, onda su djeca uz pomoć čegrtaljki obilazila selo i čegrtala što bi zamijenilo crkvenu zvonjavu.

3.4. Membranofona glazbala zastupljena u Istri

Membranofona glazbala (tal. *strumenti membrana*, engl. *membranophones*, fr. *membranophones*, nem. *membranophone Instrumente*) su glazbala iz skupine udaraljki, koja se sviraju uz pomoć nategnute membrane otkuda im potječe i sam naziv (lat. *membrana*-koža). Prilikom udarca ruke, drvenih batića ili batića od filca o membranu, potičemo vibriranje zategnute membrane i samim tim reproducira zvuk. Osim udarcem o membranu, možemo na još nekoliko načina proizvesti zvuk, točnije trljanjem, trešenjem i treperenjem o membranu. Gotovo sve udaraljke koje pripadaju membranofonim glazbalima su neodređene tonske visine, osim timpana. Primjena ovih glazbala na istarskom području nije tipična, no povremeno su se koristila u folklornom muziciranju.

4. Priređivanje kao takvo

Priređivanje kao takvo tvori jednu od grana u glazbi, čija je svrha prilagoditi određenu skladbu za željeni ansambl, orkestar ili zbor. Sinonim za ovo glazbeno područje je aranžiranje (franc.*arranger*), a ono znači urediti, prirediti, ugoditi za određeni sastav. Postoje razne vrste priređivanja, ovisno o onome što želimo prirediti, ali u osnovi tu još pripada prerada kompozicije, prilagođavanje već postojeće kompozicije, te transkripcija kompozicije. Posljednje navedeni postupak priređivanja transkripcija podrazumjeva originalnu kompoziciju namijenjenu drugom sastavu, odnosno ako slobodnije tretiramo originalnu kompoziciju onda se taj postupak još naziva “parafraza”. Prirediti se može za razne vrste zborova (dječji, mješoviti, ženski, muški, solo glas- sa zborom), razne vrste orkestara (simfonijski, gudački, puhački, harmonikaški, tamburaški i dr.), male instrumentalne sastave (duo, tri, kvartet, kvintet, sekstet i dr.), te kao instrumentalna pratnja (na klaviru, harmonici, gitari, orkestralna pratnja i dr.).

Prema nekim glazbenim stručnjacima transkribiranje ne zaslužuje ravnopravnost sa ostalim elementima priređivanja, ali ono je ipak svojim stvaralačkim doprinosom zaslužilo ravnopravnost kao i pravo ime kompozitora. Potvrda ove teze jesu remek djela nastala stvaralačkom nadogradnjom originalnog djela, otkrivajući pri tome nove vrijednosti i sredstva tokom priređivanja. Primjeri iz glazbene literature koje svjedoče o ovom postupku sa velikim uspjehom, je M. Ravelova orkestracija *Slika s izložbe* od skladatelja M. P. Musorkgskog, zatim obrada N. R. Korsakova opere *Borisa Godunova* od istoimenog skladatelja, te brojni drugi primjeri.

Doduše, priređivanje danas češće susrećemo u zabavnoj glazbi, iako svoje iskonsko podrijetlo seže još od klasične muzike. S obzirom na to da sam se ja odlučila prirediti istarske solističke i zborske skladbe napisane u duhu folklora, odlučila sam ih prirediti za raznovrsne ansamble, pri tome i dalje upotrijebiti sve prepoznatljive elemente istarskog glazbenog izričaja.

Inspiraciju za prirediti skladbu u istarskom glazbenom izričaju pronašla sam u skladatelju Slavku Zlatiću, na način das am odabrala jednu njegovu kompoziciju i priredila u za dvoglasni zbor, sastavljen od soprana i tenora. Druga kompozicija jest u duhovnom stilu, te se smatra starocrkvenim istarskim naapijevom, a dolazi iz naroda. Prema tome, navest ću biografiju S. Zlatića upravo zbog toga što je ujedno i skladatelj jedne od dvije moje priređene kompozicije.

4.1. Slavko Zlatić

Slavko Zlatić rođen je 01. lipnja 1910. godine u Sovinjaku, u malom selu pokraj kanjona rijeke Mirne, svega nekoliko kilometara od udaljenog Buzeta. Njegov otac Marko Zlatić stigao je godine 1909. u Sovinjak kao učitelj, gdje je upoznao buduću ženu Mariju Flego, te godinu kasnije dobio sina Slavka. S obzirom na to da je opis učiteljskog posla njegovog oca u ono vrijeme bio podložan neprestanom seljenju, tako je Slavko proveo i većinu svoga djetinjstva (Sovinjak, Lanišće, Beram, Trviž, Beram).

Već sa pet godina otac mu je kupio prvu violinu, a nekoliko godina kasnije i klavir. Većinom je bio samouk, ali i od oca je dobivao nekoliko savjeta za sviranje. Smatra se da je jedan dio događaj u njegovom životu dosta utjecao na njegovo bavljenje glazbom. Taj događaj zbio se sa njegovih šest godina, kada je tadašnji

svećenik zamolio M. B. Rašana da dođe u selo i kolaudira nove orgulje u selu. To su bile prve orgulje na području Istre, a tome događaju prisustvovao je i Slavko Zlatić. Osluškivanje Brajšinog muziciranja na tamošnjim orguljama na njega je ostavilo poseban dojam i orgulje od tada postaju jednom od Zlatićevih ljubavi.

Osnovnoškolsku naobrazbu završio je sa deset godina, nakon čega će pohađati prvi i drugi razred gimnazije u Ljubljani. Treći i četvrti razred gimnazije je završio u Pazinu, a zatim peti, šesti i sedmi razred u Kopru. Sa osamnaest godina prekida obrazovanje, te odlazi u grad Trst u kojem se zapošljava kao korektor u redakciji hrvatskog tjednika *Pučki prijatelj*. Tijekom rada u Trstu upisao se na konzervatorij "*Giuseppe Tartini*" u kojem je pohađao predmete glazbene teorije, te sviranje violine i kontrabasa. Valja se upoznati sa ondašnjom povijesnom situacijom, koja će utjecati na S. Zlatića, a ono je da su Istra i Trst prema Rapalskom ugovoru pripadali Italiji. S. Zlatić bio je poznat protivnik toga režima, odnosno antifašista, u čijem je pokretu i sam sudjelovao. Primljen je bio i u tajno društvo Borba, a zbog aktivnosti koje je obavljao u sklopu pokreta, bilo mu je i suđeno zbog "zločina". Iz navedenih razloga nakon samo jedne godine provedene na konzervatoriju morao je prekinuti studiranje.

Stoga je godine 1929. počeo studirati na Državnoj muzičkoj akademiji u Zagrebu, a diplomirao 1934. godine, smjer kompozicija. Po završetku studija djelovao je kao orguljaš u crkvi u Stenjevcu i tamo vodio puhački orkestar, zatim zborovođa pjevačkog zbora Jablan u Sesvetama, te mandolinski orkestar Zvijezda u Zagrebu. Tri godine kasnije zaposlio se kao ravnatelj škole u Sušku, zatim kao gradski kapelnik, te uz to je postao i dirigent orkestra Glazbenog društva i Pjevačkog zbora "Jeka s Jadran". Uz sve navedeno nastupao je kao korepetiror, djelovao kao predavač, te povremeno pisao glazbene kritike za "Primorske novine".

Godine 1941. vraća se u Zagreb u kojem je nastavio rad na Državnom konzervatoriju, a istovremeno predavao u srednjoj školi, te djelovao kao zborovođa pjevačkog društva "Lisinski". Samo tri godine kasnije, ponovno napušta Zagreb, te se zapošljava kao dirigent zbora Centralne kazališne skupine ZAVNOH-a smještenog u

Glini. Narednih nekoliko godina selit će se u Šibenik, Pulu, Opatiju i Rijeku. U Opatiji je vodio kazališnu skupinu “Otokar Keršovani”, a u Rijeci je postao referent za kulturu u gradskom Narodnom Odboru.

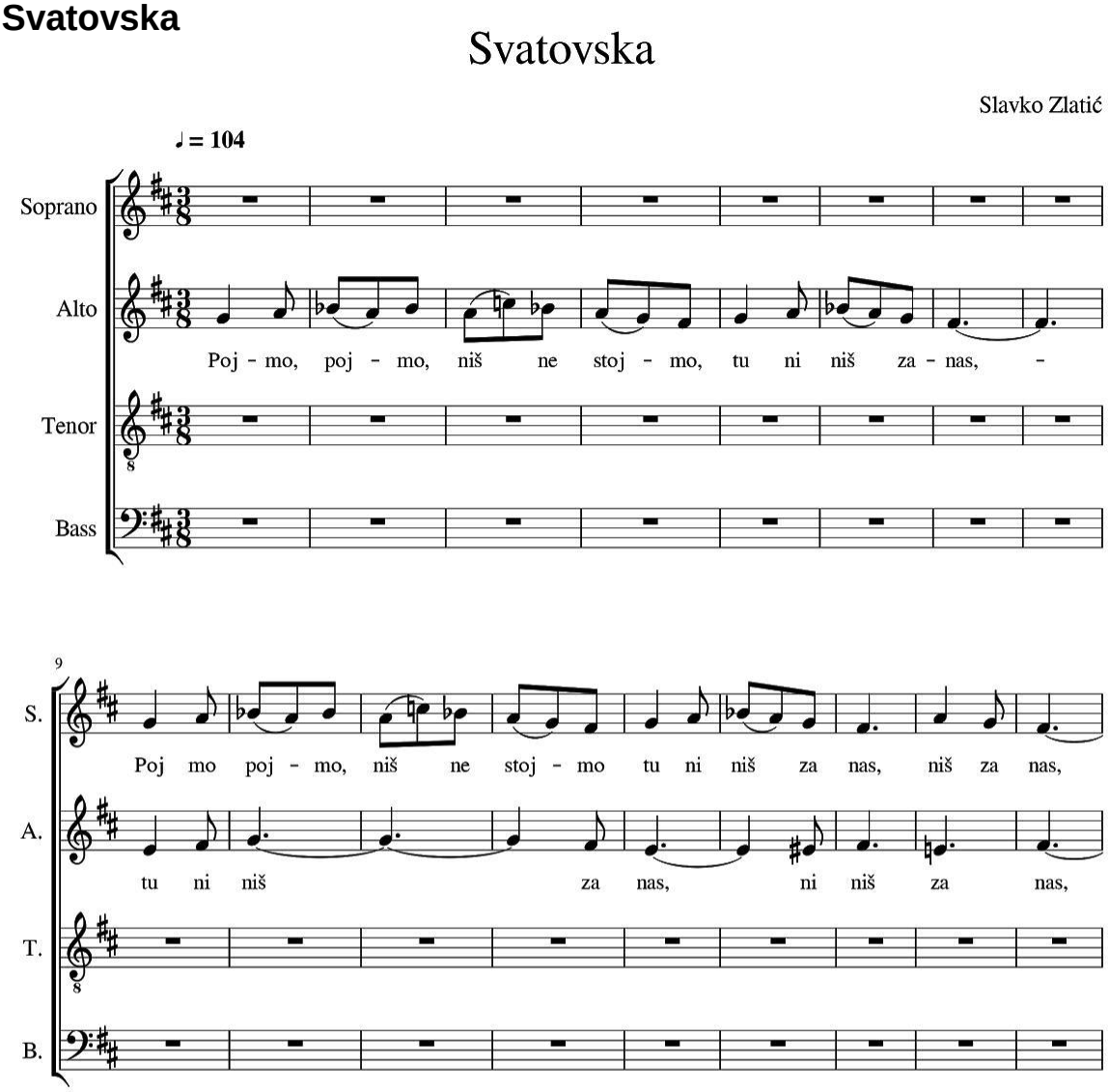
Pet godine kasnije, odnosno godine 1946., ponovno se vraća u Zagreb, gdje postaje voditelj zbora radiotelevizije, glavnim urednikom Radio Zagreba, te profesor dirgiranja na Muzičkoj akademiji. Tu dužnost obavljao je sve do godine 1965., kada će se ponovno vratiti u Istru. Iste godine postaje ravnatelj glazbe škole Ivana Matetića Ronjgova, u kojoj uvodi novi glazbeni predmet: *Sviranje na narodnim instrumentima*. Za vrijeme djelovanja u Istri postaje jednim od pokretača osnivanja studija glazbenog odgoja na tadašnjoj Pedagoškoj akademiji. Na poziciji ravnatelja zadržao se četiri godine, a zatim prešao na poziciju pulske ispostave Sjevernojadranskog instituta JAZU-a sa središtem u Rijeci.

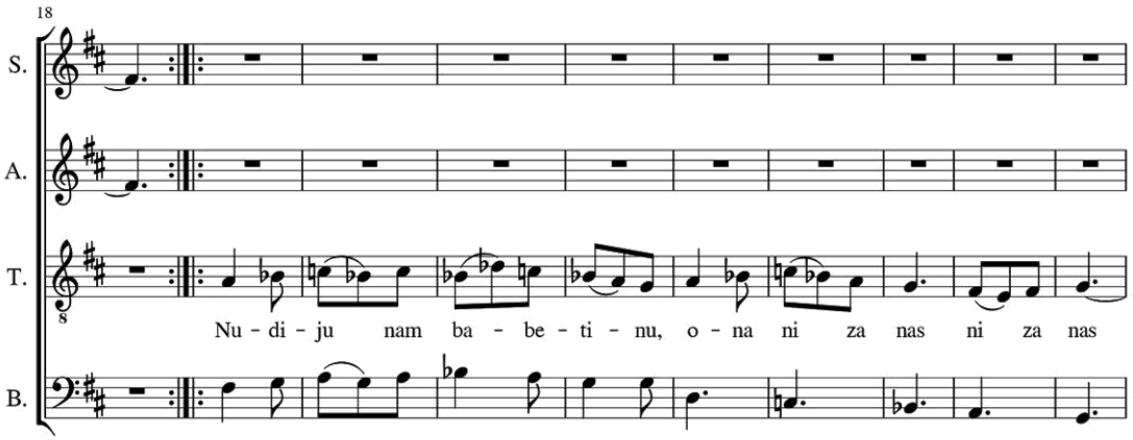
Tijekom obavljanja posljednje djelatnosti, kao znanstveni suradnik-etnomuzikolog JAZU-a, počinje sakupljati gradivo folklorne glazbene baštine. Istovremeno počinje raditi na Radiju Pula, gdje je vodio i uređivao cikluse ozbiljnih glazbenih emisija: *Muzička putovanja*, *Razvoj muzike Jugoslavenskih naroda od početka do danas*, *Razvoj opere*, te emisiju na talijanskom jeziku *Grandi cantati d’Opera.* Također, organizirao je susrete pjevačkih zborova “Naš kanat je lip” u Poreču i jugoslavenski susret harmonikaša u Puli.

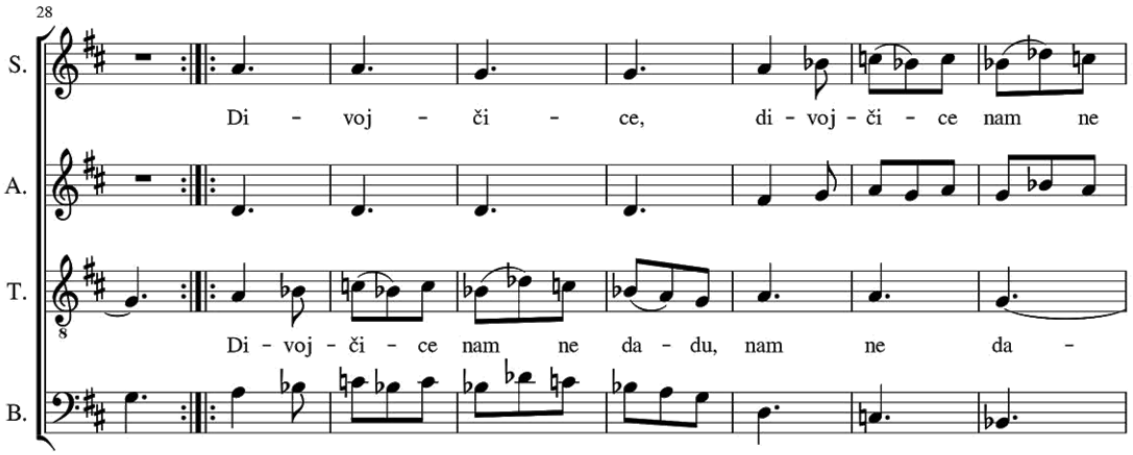
Glazbom se aktivno bavio sve do godine 1977., iako se do samog kraja njegovog života bavio glazbom. Umro je u svome stanu u Puli 27. listopada 1993. godine, slabo pokretan u okruženju svoje obitelji. Njegova urna položena je u obiteljskoj grobnici na bermanskom groblju, u blizini rodnog Sovinjaka.[27]

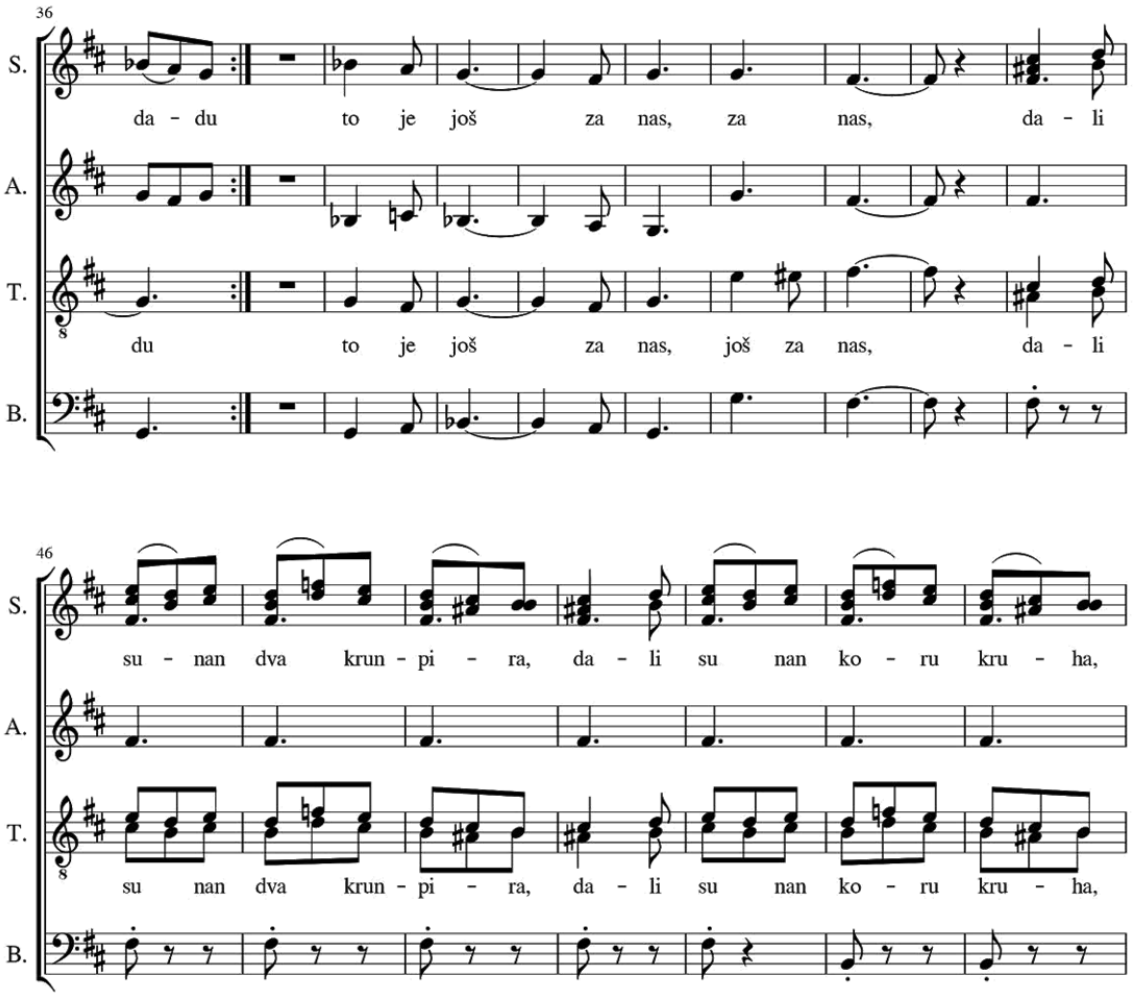
27 http://www.hds.hr/clan/zlatic-slavko/?lang=hr

5. Svatovska

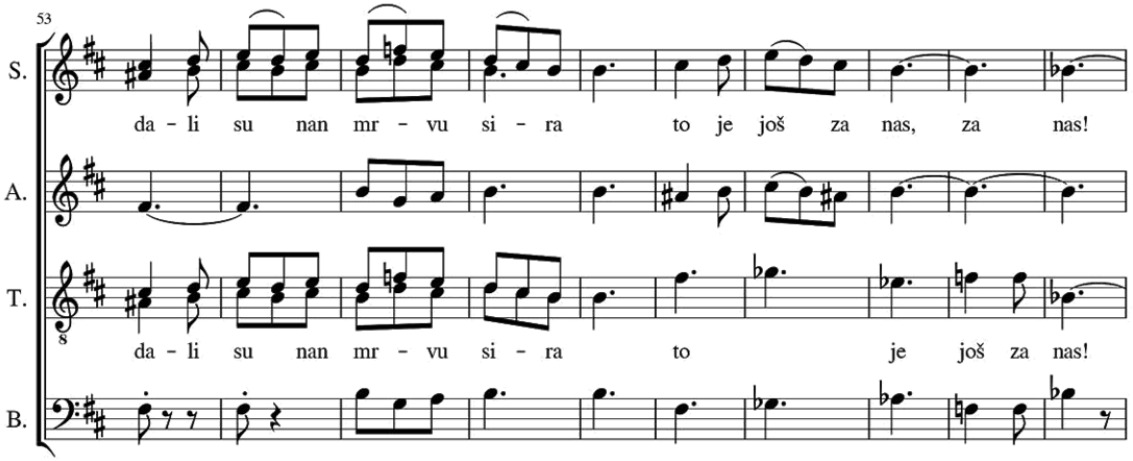

Svatovska
Slavko Zlatić
♩ = 104
Soprano
Alto
Poj - mo, poj - mo, niš ne stoj - mo, tu ni niš za - nas, -
Tenor
Bass
9
S.
Poj mo poj - mo, niš ne stoj - mo tu ni niš za nas, niš za nas,
A.
tu ni niš za nas, ni niš za nas,
T.
B.

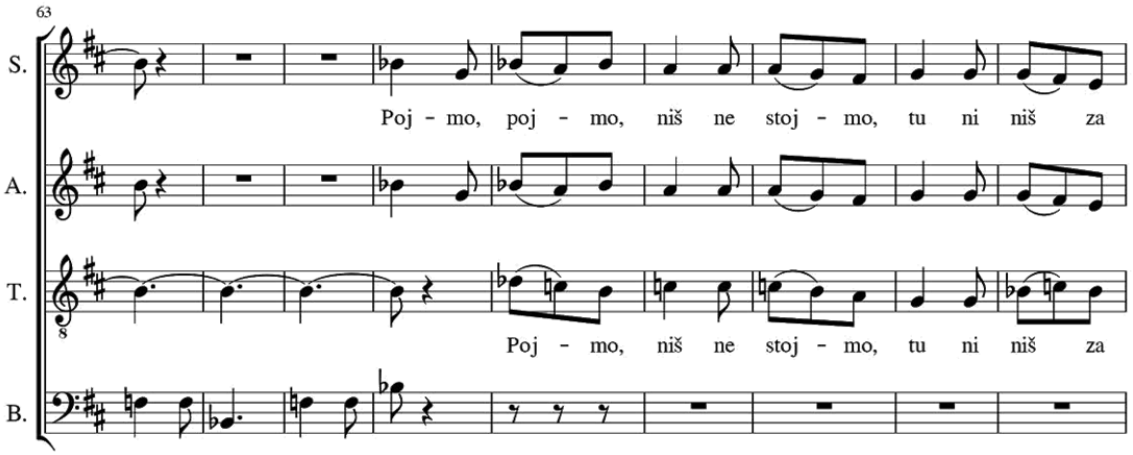

18
S.
A.
T.
B.
Nu - di - ju nam ba - be - ti - nu, o - na ni za nas ni za nas


28
S.
A.
T.
B.
Di - voj - či - ce, di - voj - či - ce nam ne
Di - voj - či - ce nam ne da - du, nam ne da -

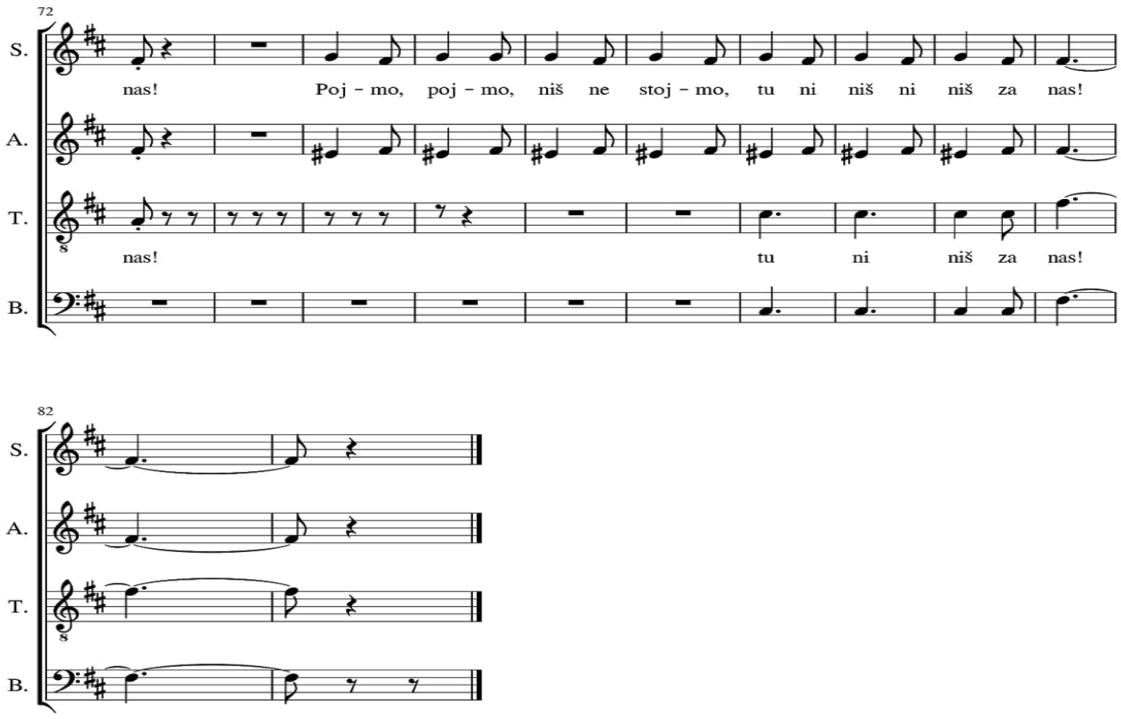

36
S.
da - du to je još za nas, za nas, da - li
A.
T.
du to je još za nas, još za nas, da - li
B.
46
S.
su - nan dva krun - pi - ra, da - li su nan ko - ru kru - ha,
A.
T.
su nan dva krun - pi - ra, da - li su nan ko - ru kru - ha,
B.

3


53
S.
da - li su nan mr - vu si - ra to je još za nas, za nas!
A.
T.
da - li su nan mr - vu si - ra to je još za nas!
B.


63
S.
Poj - mo, poj - mo, niš ne stoj - mo, tu ni niš za
A.
T.
Poj - mo, niš ne stoj - mo, tu ni niš za
B.

4

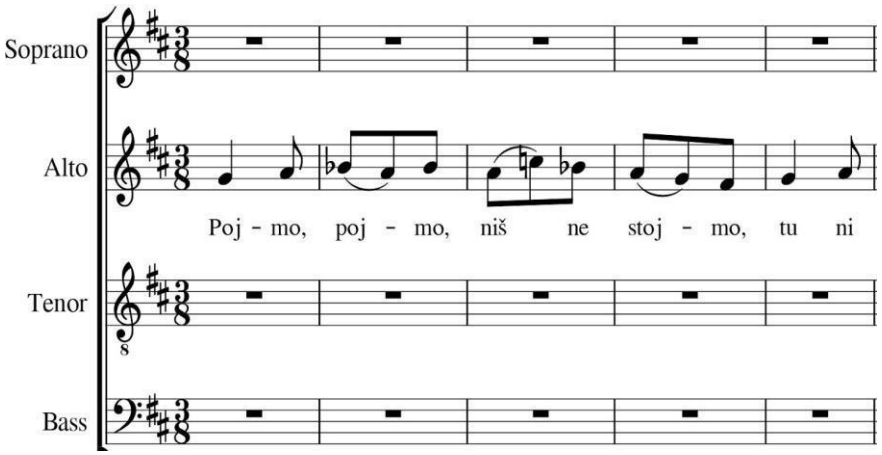

72
S.
A.
T.
B.
nas! Poj – mo, poj – mo, niš ne stoj – mo, tu ni niš ni niš za nas!
nas! tu ni niš za nas!
82
S.
A.
T.
B.

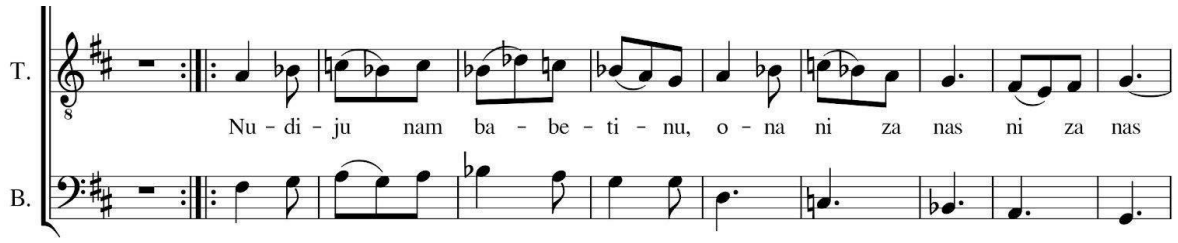
5

5.1. Analiza skladbe Svatovska

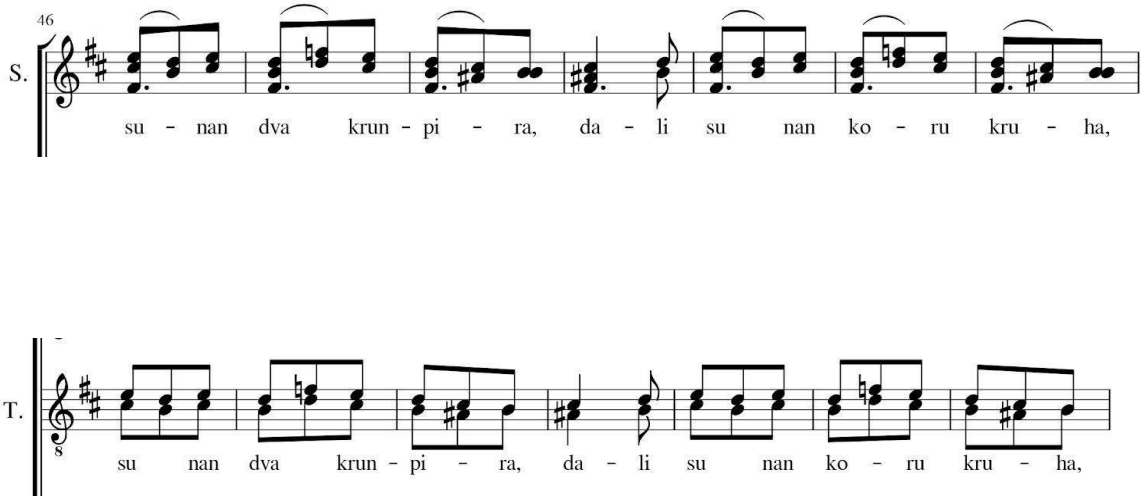
Odabrana skladba djelo je istarskog skladatelja *Slavka Zlatića*, a uz navedenu skladbu, skladatelj donosi još tri skladbe: *Zaspal je Pave*, *Učera i danas*, *Hitala je Mare* te posljednja *Svatovska*. Ove četiri skladbe skladatelj je koncipirao u jednu cjelinu, nazvavši je Istarska suita, koja je nastala godine 1934. Sve skladbe *Istarske suite* napisane su za mješoviti zbor. Prema narodnoj istarskoj čakavskoj poeziji, iz koje je Zlatić crpio inspiraciju, temeljila se njegova vlastita osmišljena melodijska linija.

Sklada je zapisana u g-molu, ali kako se ovdje radi o specifičnom Zlatićevom zapisivanju prema Ronjgovom sustavu, pojavljuju se predznaci fis i cis (D- dur). Skladba završava na tonu fis, no predznaci koji se provlače tijekom skladbe (*b, c, des, eis, f*) ukazuje kako se radi o tipu četiri vrste istarske ljestvice. Koncipirana je prema trodijelnom obliku ABA, koji se međusobno suprotstavljaju. A dio započinje dionica alta, kojoj se priključuje sopran. Odgovaraju dionice tenora i basa, što se može zaključiti i prema smislu tekstu kojeg pjevaju.

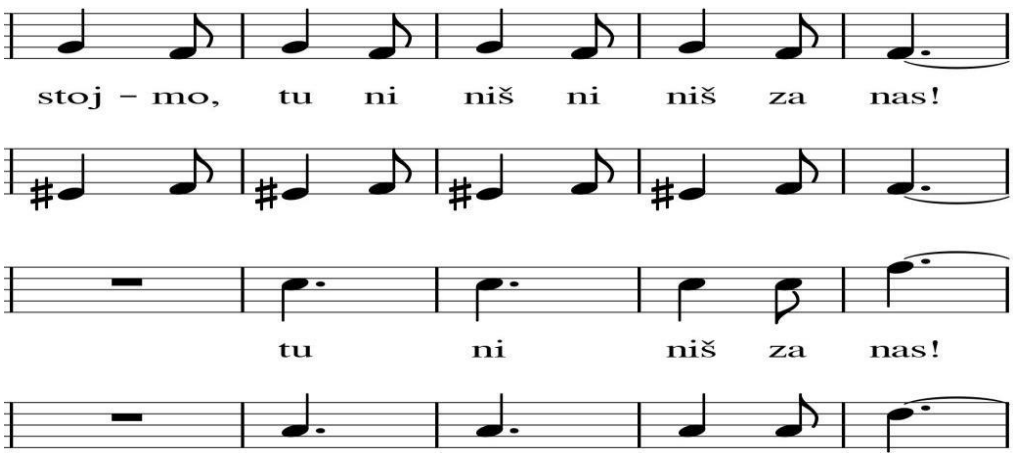




B dio iznose svi glasovi zajedno, a pojavljuje se i modulativna promjena, na kojoj se sada temeljni ton bazira na tonu **A**, i samim tim čini kontrast naspram **A** dijela. Nakon toga nastupa ponovno **A** dio, koji nije doslovno isti kao pri prvom izlaganju **A** dijela, a izlažu ga svi glasovi. U **B** dijelu glazbenu misao izvode svi glasovi, a kako bi dodatno obogatio harmoniju sopran i tenor podijelio je na više glasova



Melodijska struktura u svim glasovima temelji se na intervalsnkim pomacima u ambitusu m2,V2 i m3, jedino na samom kraju skladbe skladatelj je upotrijebio interval smanjena terca (*eis-g*) u dominantnoj funkciji sa unisonim završetkom (*fis*). Kako je skladba započela sa unisonim tonom *g*, a završila na tonu *fis*, još jednom se potkrijepila teorija o Zlatićevom zapisivanju i takozvanom modulativnom iskliznuću.



Tekst skladbe napisan je na standardnom istarskom dijalektu, to jest čakavici. Skladatelj je zamislio razgovor između žena i muškaraca, koji su pohodili u tradicijske svatove, a taj odnos vješto je upotrijebio između izmjeničnih solističkih nastupa žena i muškaraca. Taj izmjenični nastup žena i muškaraca, odnosno soprana i alta, naspram tenora i basa, skladatelj je koncipirao na dosta komičan način, što je vidljivo iz analiziranja teksta.

5.2. Glazbala koja sam upotrijebila prilikom prireĎivanja

Skladbu sam odlučila prirediti na način da sam iskoristila originalnu dionicu soprana i tenora, uz instrumentalnu pratnju glazbala klavira, marimbe, bass drum, wood blocks, timpani, snare drum i triangl. Uz to da sam u središnjem dijelu prireĎene skladbe podijelila dionicu soprana i tenora na dodatna dva glasa, odnosno sopran jedan i dva, te tenor jedan i dva.

5.2.1. Marimba

Pripada drevnim idiofonima s određenom tonskom visinom, a po svojoj konstrukciji dosta sliči ksilofonu, uz to da se na marimbi nalaze šire i veće drvene pločice izrađene od ružinog drveta (4,5 – 6,4 cm[28]). Upravo zbog širih dimenzija drvenih pločica automatski reproducira dublje tonove, pa ju neki sa razlogom nazivaju bas-ksilofon.

Svaka drvena pločica u produžetku sadržava rezonantu metalnu cijev koja je naštimana na osnovni ton. Pločice su raspoređene kromatski u dva reda, kao klavijature, a sviraju se palicama s okruglom glavom načinjenima od tvrdog drveta ili slonovače. Za razliku od ksilofona maribma je izraženija, a tonski osobito bogata u maloj oktavi. Zbog kratkoće zvuka nema smisla pisati marimbu za veće ritamske vrijednosti.

28 https://www.britannica.com/art/marimba

5.2.2. Veliki bubanj

Veliki bubanj (bas bubanja, veliki doboš, bass drum- u stranoj literaturi) podrazumijeva najveću vrstu udaraljki u svom rodu, pripada idiofonima, odnosno membranofonima. Doduše, ako se nalazi u bubnjarskom kompletu onda su nešto manjih dimenzija u odnosu na one koji se upotrebljavaju u orkestrima. Valjkastog je oblika te se sastoji od cilindra i i obruča. Preko obruča se rasteže teleća koža sa obje strane, učvršćena vijcima koji se mogu otpuštati i zategnuti. Kako je dimenzijama najveći, tako mu je i zvuk najprodorniji i najpuniji, stoga u dinamici forte nadjačava čak i timpane.

Svira se na način da se postavlja uspravno, na postolju ili kratkim nožicama, a udara se samo sa jedne strane. Ton nastaje uz pomoć palica, koje na vrhovima sadrže loptaste glave načinjene od filca obavijene kožom ili fanelom.

Prema potrebama partiture, odnosno kada kompozicija zahtijeva izvođenje tremola, postoji posebna palica sa dvije glave ili se pak koriste dvije timpanske palice. Postoje tri klasifikacije velikoga bubnja, prvi je koncertni bubanj, drugi bas bubanj sa bas pedalom i bubanj za marširanje[30].

[30]https://muzickiinstrumentisite.wordpress.com/2015/12/27/bubnjevi/

Kada se veliki bubanj koristi u vojnoj glazbi, koja zahtijeva sviranje u hodu, onda bubnjar nosi instrument na grudima i pridržava ga sa remenom. Tada se veliki bubanj svira s obje strane, uz to da sa lijeve strane ima dodatni činel kojeg svira sa lijevom rukom, a desnom rukom udara u bubanj.

5.2.3. Wood blocks ili woodblocks

Je vrsta udaraljki načinjena od tvrdog drveta, a možemo ju pronaći još pod nazivom kinesko drvo, što upućuje i na samo podrijetlo glazbala. Pravokutnog je oblika na kojem se sa obje strane nalaze dvije urezotine. Zvuk se reproducira udaranjem palica načinjenih od mekog drveta sa laganom glavom, a nekada ih se zamijeni sa palicama namijenjenima sviranju timpana. Ton koji reproducira svrstavamo u neodređene tonske visine, a zvuk koji reproducira je tvrd i kratak.

5.2.4. Timpani

Timpani pripadaju udaraljkama sa određenom tonskom visinom, odnosno idiofonima sa membranom. Iako pripadaju udaraljkama što podrazumijeva da su ritmičko glazbalo, ono se koristi i kao melodijsko, na to ukazuje notacija koja se bilježi u bas ključu. Timpani su se razvili iz vojnih bubnjeva, a pred kraj XVIII. st. počinju se upotrebljavati i u klasičnom orkestru, kako bi danas bili zastupljeni u gotovo svim orkestrima i ansamblima. Sastoji se od ″kotla″, kožne membrane i mehanizma za napinjanje i otpuštanje zategnute kože. Kotao se najčešće izrađuje od metala, točnije bakra i služi kao rezonator, te stoji na nožicama preko kojeg se prevlači magareća ili teleća koža. Današnji timpani imaju ugrađeni pedalu s kojom se dobije željeni ton. Ton

nastaje udaranjem palica po membrani, a prema potrebi koje zahtijeva kompozicija, razlikujemo nekoliko vrsta palica. Razlikujemo ih prema materijalu od kojeg su načinjene, a mogu biti od filca, gume ili kože.

5.2.5. Mali bubanj

Mali bubanj (mali doboš, snare drum) pripada udaraljka s neodređenom tonskom visinom, odnosno idiofonima sa membranom. Svojim oblikom i izgledom uvelike podsjeća na veliki bubanj, ali dimenzijama bitno razlikuju. Valjkastog je oblika koji se izrađuje od drveta ili mjedi, na kojem se nalazi obruč preko kojeg se navlači koža, koja je napeta uz pomoć vijaka koji ju drže. Preko donje strane kože nalaze se srebrne ili bakrene žice, čija je svrha da uz pomoć trenja stvaraju specifičan svijetli zvuk. Ako bismo otpustili žice koje se nalaze s donje strane netegnute kože dobili bismo dosta tamniji i dublji ton.

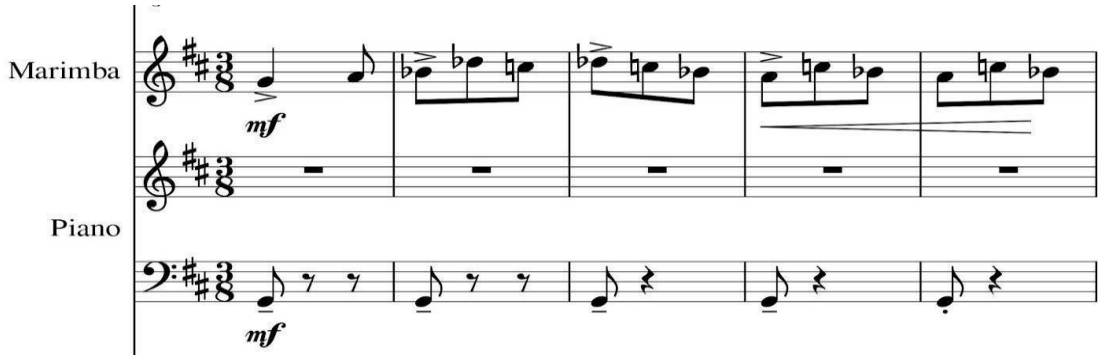
Svira se uz pomoć palica, pretežno sa palicama koje sadržavaju drvene glave, ali za specijalne efekte mogu se upotrijebiti i žičane metlice koje reproduciraju zvuk stvaranja šuma (jazz). U orkestru uvijek stoji na stalku, dok pri muziciranju u narodu nosi se preko ramena, te se svira sa dvije palice.

5.2.6. Triangl

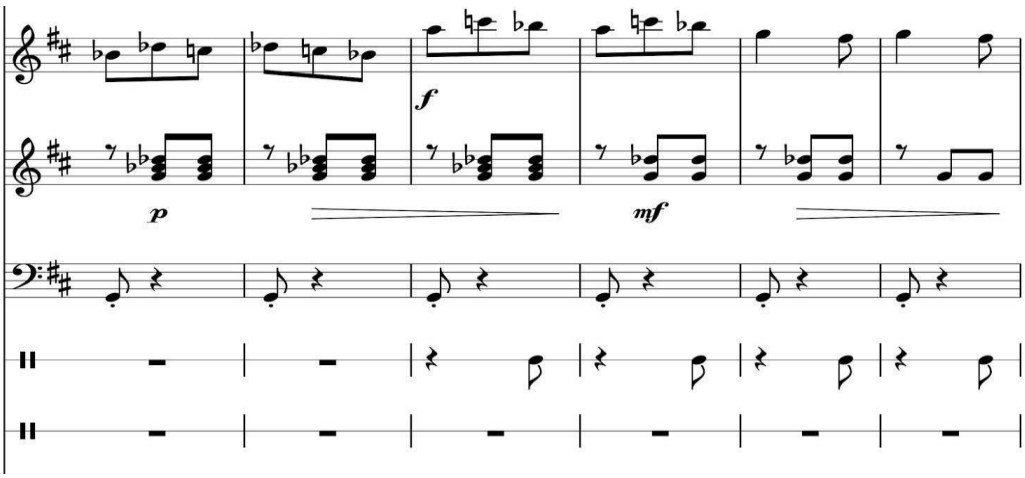
Pripada udaraljkama sa neodređenom tonskom visinom, odnosno metalnim idiofonima, a sam naziv glazbala upučuje na njegov trokutasti oblik. Izrađen je od finog čelika, prethodno navedenog oblika, ali stim da jedan kut nije u potpunosti zatvoren, odnosno šipke mu se ne dotiču. Glazbalo visi na jednom od tri kuta obješenim uz pomoć žice ili kože, kako bi mogao slobodno titrati. Svira se uz pomoć čeličnog štapića, te proizvodi visok, sitan i zvonak ton. Najčešće se upotrebljava u orkestrima, komornim ansamblima, a gotovo nikada kao solističko glazbalo.

5.3. Analiza priređene skladbe Svatovska

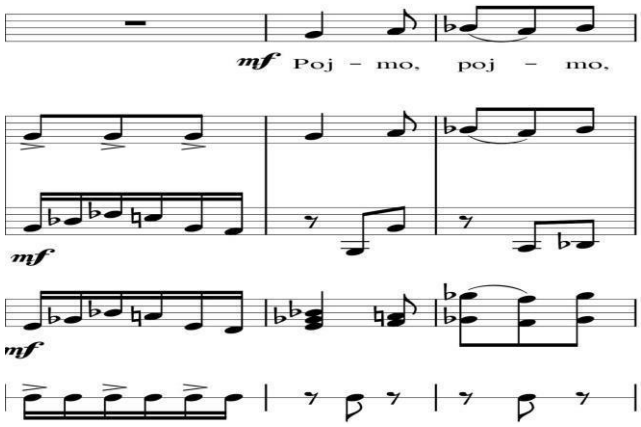
Skladbu sam odlučila prirediti na način da sam iskoristila originalnu dionicu soprana i tenora, uz instrumentalnu pratnju glazbala klavira, marimbe, bass drum, wood blocks, timpani, snare drum i triangl. Skladba započinje sa instrumentalnim uvodom kojeg sam namijenila za marimbu i klavir, pri tome da marimba svira dionicu alta, a klavir sa desnom rukom naglašava temeljni ton tonaliteta.



Kako melodija ide prema kulminaciji tako se u klaviru u desnoj ruci pojavljuju akordi na drugu i treću dobu, kako bih stvorila što veću melodijsku napetost. Na najvišem tonu melodije, na zadnjoj dobi u taktu, uključuje se i veliki bubanj.

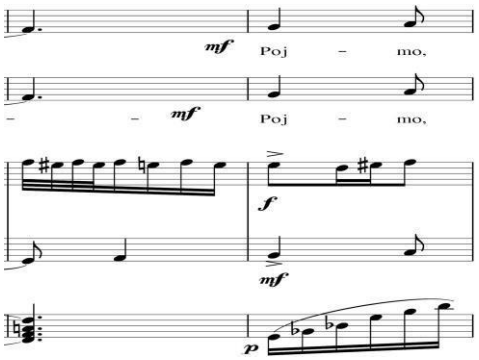


Prije pjevačkog dijela kojeg počinju tenori, javlja se instrumentalni prijelaz u klaviru, popraćen ritamskim figurama u velikom bubnju i nastup triangla.



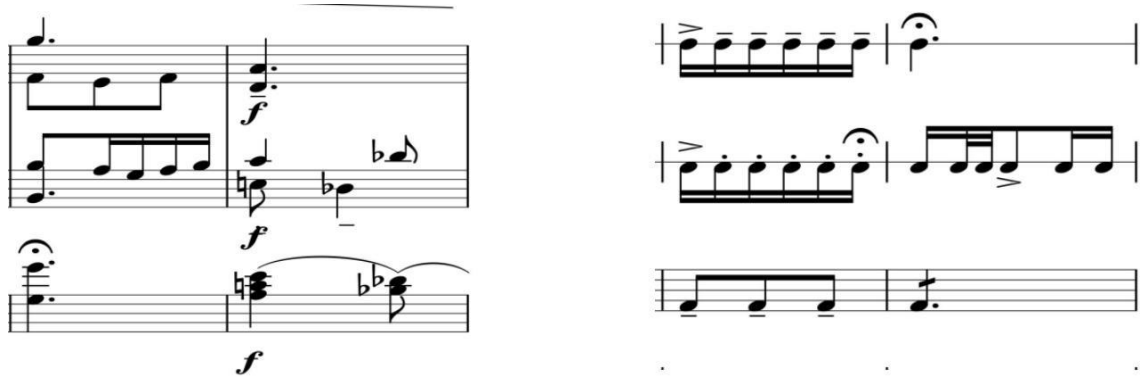
Prije nego što je tenor završio sa izlaganjem teme, svoju dionicu započinje sopran iznoseći ponovno temu, a tenor se postepeno smiruje i predstavlja drugi glas, radi bogatije harmonije. Paralelno sa početkom sopranske dionice marimba svira dvoglasne intervale, dok klavir mijenja ulogu na način da lijeva ruka preuzima akordsku pratnju, a desna je statična i nastupa na drugu i treću dobu takta.

Kada su pjevači iznijeli prvi dio teme, slijedi prijelaz u marimbi, popraćen trilerom. Sljedi homofoni nastup u tercnom odnosu između soprana i tenora, uz pratnju klavira ovoga puta sa rastavljenim akordima i marimbom koje je bogata melodijskim prohodima. Ovaj dio će se repriziratи samo sa izmjenjenim akordima u klaviru i marimbi, te ritamskim figurama u velikom bubnju.



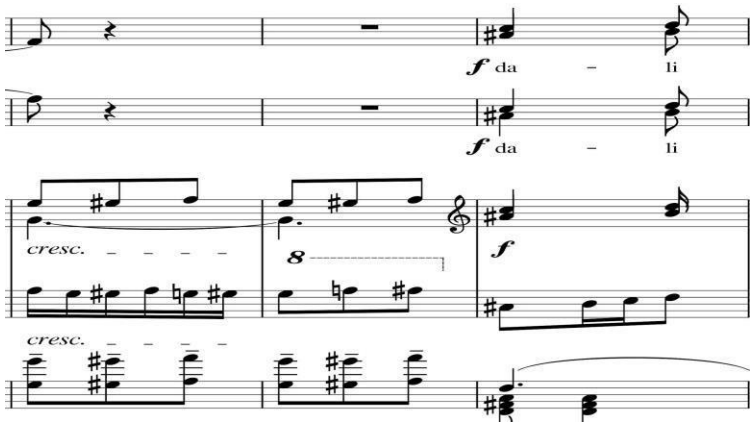
Novi dio kako melodijski, tako i ritamski, slijedi u 48 taktu kada nastupa dionica tenora. Ovdje se priključuje glazbalo woodblocks, a sama klavirska struktura postaje bogatija u desnoj ruci u kojoj su zapisani akordi, dok lijeva ruka prati puls skladbe i skokovima naglašava prvu dobu. Isti melodijski obrazac slijedi, samo s drugačijim tekstom u tenoru. Na ovom dijelu posebno sam istaknula marimbu, koja u istovremeno svira melodijsku liniju tenora, dok viši ton predstavlja dionicu soprana. Na ovom mjestu uključuju se i timpani kako bi dodatno istaknuli približavanje vrhuncu skladbe.

U taktu broj 72 sopran se priključuje tenorima, te repriziraju prethodni dio. Ovoga puta sa puno bogatijim ritamskim figurama u woodblocks-ima, a slijede ga timpani sa izvođenjem tremola na drugoj i trećoj dobi takta.



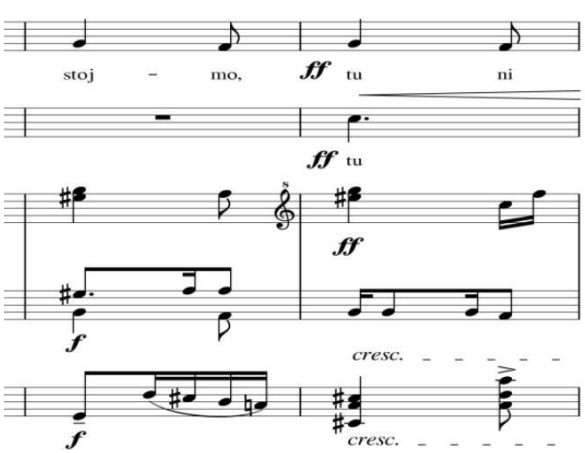
Nakon izlaganja A dijela skladbe slijedi kratki uvod u instrumentalni dio skladbe. U ovom instrumentalnom dijelu marimba u intervalu terce preuzima glavnu glazbenu misao, koju doslovno prati klavir u desnoj ruci, a lijeva ruka zadržava temeljni ton akorda koja sa višim tonovima svira prohode i izmjenične tonove. U taktu broj 100 napravila sam kratku modulaciju za sekundu više od početnog tonaliteta, te se nakon izlaganja glavne teme ponovno postepeno vraća u početni tonalitet. Nastupa smirivanje pred ponovljeni motiv izložen u glasovima i instrumentima.

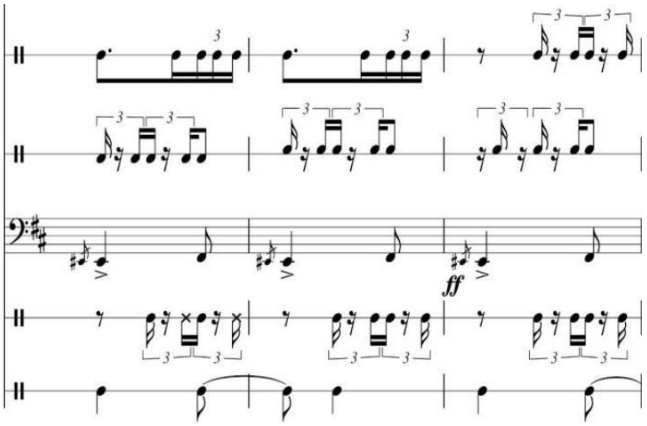
Zatim slijedi B dio skladbe, u kojoj se pojavljuje dijeljenje glasova, pa je tako dionica raspisana za sopran jedan i dva, te tenor jedan i dva. Prije početka ovoga dijela nastupa tzv. prijelaz u klaviru sa oktavnim kromatskim pomacima lijeve ruke, dok u desnoj ruci prevladava kromatika u manjim notnim vrijednostima.



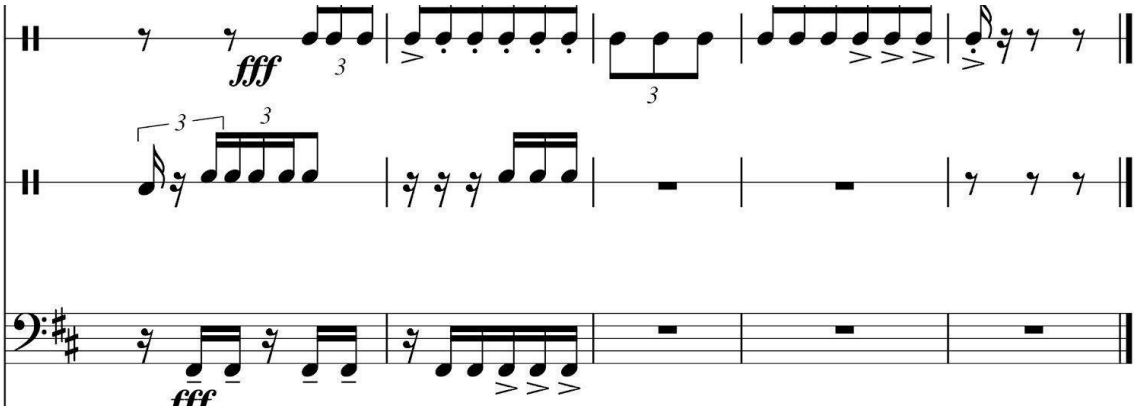
Ovaj dio uvodi u vrhunac skladbe u kojem glasovi višeglasno izvode istovremeno svoju dionicu, koju sam nadopunila sa ritamskim figurama u svim udaraljkama, koristeći se poliritmijom i razne tehnikama sviranja na njima. Kada završi ova glazbena misao u dionicama soprana i tenora, ponovno nastupa kratki instrumentalni dio koji uvodi u sam kraj skladbe. Ovo mjesto namjenila sam klaviru iz tog razloga što je do sada imao ulogu samo pratnje. U lijevoj ruci se nalaze trozvuci i septakordi, a u desnoj se u raznovrsnim ritamskim varijacijama izlaže tema uz pomoć kromatike i postepenih pomaka.

Slijedi dio kojeg počinju soprani preuzimajući ulogu silazne vođice. Nekoliko taktova kasnije nadovezuju se tenori sa uzlaznom vođicom, te svi zajedno tvore smanjenu tercu sa rješenjem u unison ton. Kako slijedi kraj skladbe, kojega sam ja shvatila kao vrhunac, upotrijebila sam sve udaraljke sa isprepletenim ritamskim vrijednostima poliritmije. Dodano sam dinamikom naglasila da se kraj bliži, stoga svi izvođači pjevaju i sviraju u dinamici forte.

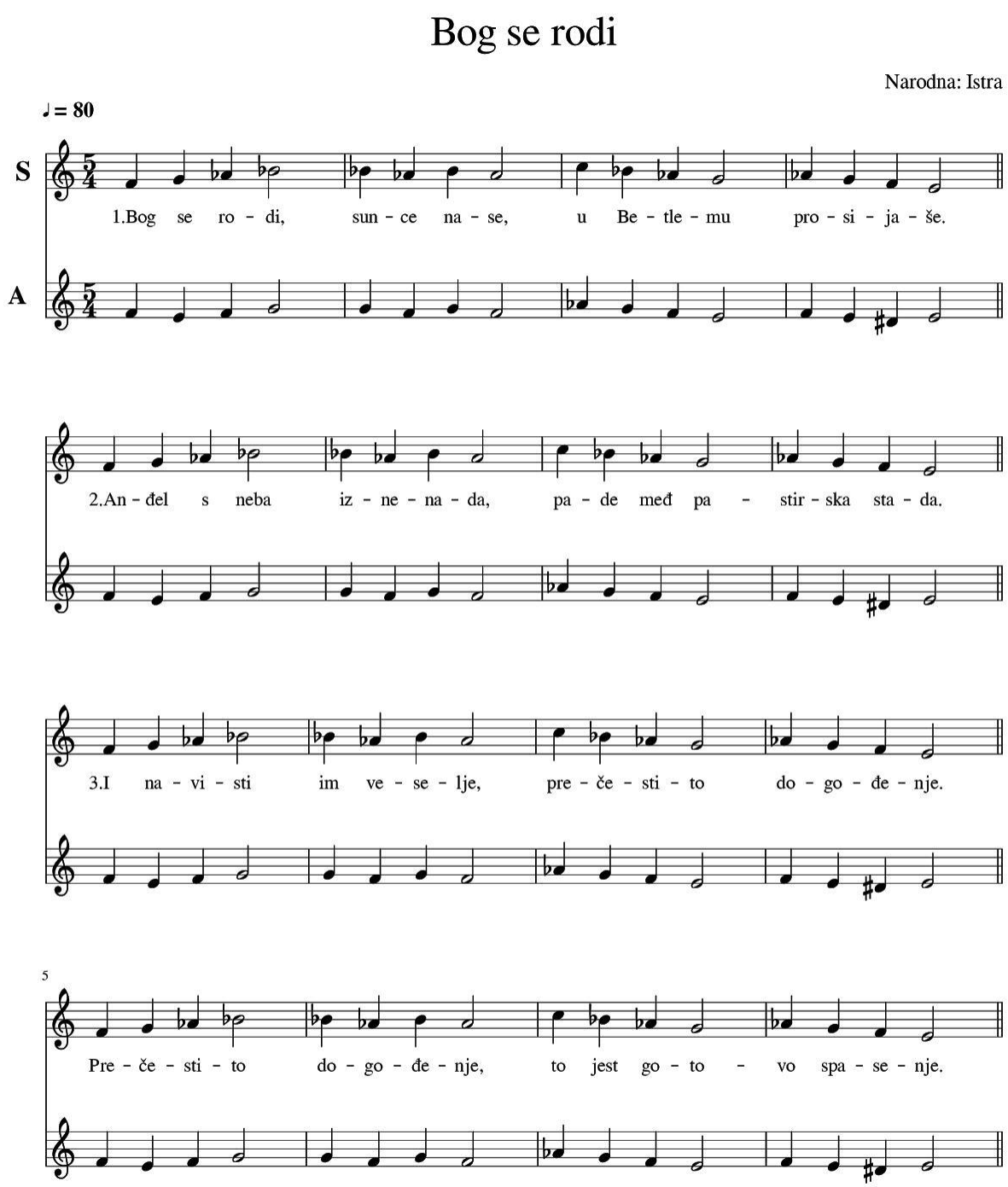


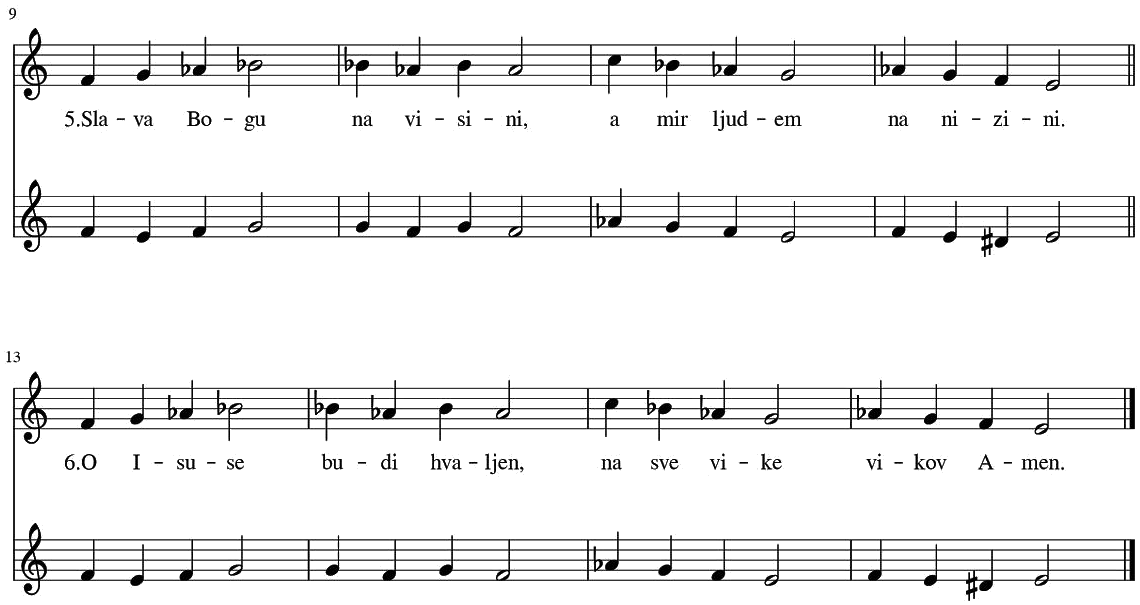


Sam kraj skladbe namjenila udaraljkama, točnije dionici timpana. On još jednom ponovi motiv triole i naglašenim šesnaestinkama efektno završi skladbu.



6. Bog se rodi

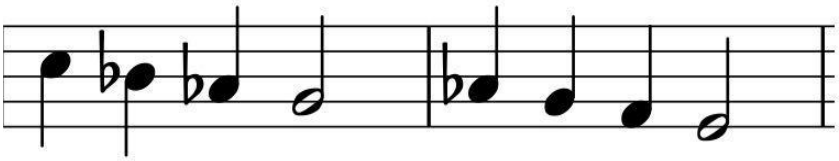

Bog se rodi
Narodna: Istra
♩ = 80
S
A
1.Bog se ro - di, sun - ce na - se, u Be - tle - mu pro - si - ja - še.
2.An - đel s neba iz - ne - na - da, pa - de među pa - stir - ska sta - da.
3.I na - vi - sti im ve - se - lje, pre - če - sti - to do - go - đe - nje.
5
Pre - če - sti - to do - go - đe - nje, to jest go - to - vo spa - se - nje.


9
5.Sla - va Bo - gu na vi - si - ni, a mir ljud - em na ni - zi - ni.
13
6.O I - su - se bu - di hva - ljen, na sve vi - ke vi - kov A - men.

6.1. Analiza skladbe Bog se rodi

Skladba je preuzeta iz zbirke *Božićna pjesmarica*, koju je priredio Oliver Oliver[31]. Skladba je napisana u istarskom modusu, odnosno prema Matetićevoj podijeli pripada trećem tipu istarske ljestvice. Nalazi se u 5/4 mjeri, a glazba i tekst usko su povezani u skladu duhovnog ugođaja. Sastoji se od šest strofa koje se repriziraju na istu melodiju.

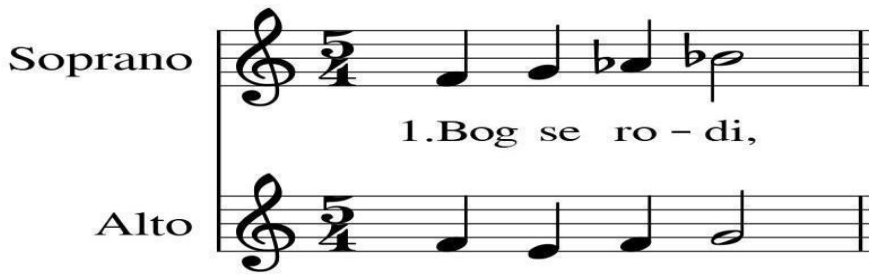
Raspon soprana nije veći od šest tonova (e-c).



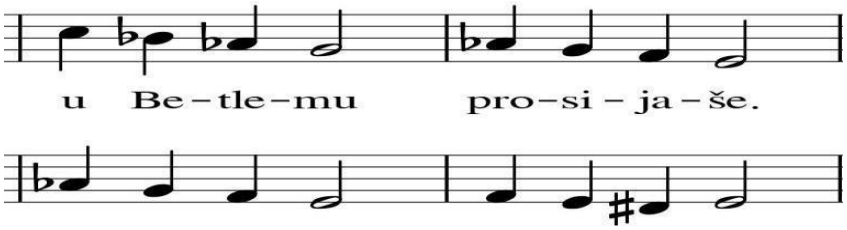
Dok raspon dionice alta nije veći od opsega kvinte (dis-a).

[31]Oliver, Oliver; Božićna pjesmarica, Pan glazba d.o.o., Zagreb, 1996. godina

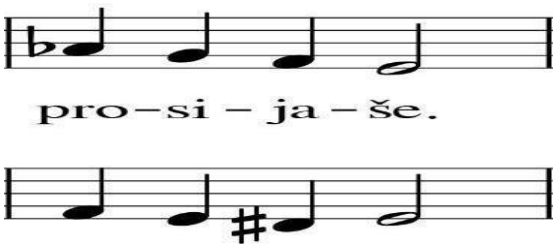
U prvom taktu sopran vodi melodijsku liniju prema gore, dok alt izvodi izmjenični ton.



U drugom taktu kreću se paralelno u tercama, tako sve do kraja napjeva.



Tipičan kraj skladbe za istarsko dvoglasno pjevanje, kada sopran predstavlja silaznu vođicu (f-e), alt uzlaznu (dis-e). U ovoj skladbi možemo primjetiti da započinje unisonim nastupom na tonu f, a završava notom finalis na tonu e. Prema tome možemo zaključiti da se ovdje radi o mudalitvnom iskliznuću.



6.2. Glazbala koja sam upotrijebila prilikom prireĎivanja

Skladbu sam odlučila priredi za gudački kvartet. Kako je skladba u originalnom zapisu napisana za dva glasa sopran i alt, koji se homofono nadopunju, ova formacija instrumenata mi se činila podobna za prirediti vlastitu skladbu.

6.2.1. Violina

Violina (lat. *vutala* -žičani instrument) pripada kordofonim glazbalima, odnosno glazbalima sa žicama, sveukupno njih četiri. Predstavlja najviši instrument u gudačima, a dimenzijama odgovara najmanjem glazbalu istoimene skupine. Za reproduciranje zvuka na violini potrebno je puno više od samog tehničkog umijeća, potreban je i izvrstan sluh.

Vilona se sastoji od rezonantne kutije čiji je cilj pojačati zvuk žica. Načinjena je od nekoliko vrsta drveta, pa tako gornja daska od smrekovog drveta, dok je donja daska načinjena javorovog drveta. Na gornjoj strani daske nalaze se otvori u obliku slova *f*, koji se još nazivaju *f* otvori. Na kutiji se još nalazi kobilica koja je načinjena od tanke drvene pločice, čija je funkcija da prenosi vibracije u rezonantnu kutiju, te njena zaobljenost s gornje strane omogućava sviranja na svakoj žici zasebno. Na rezonantnu kutiju se nastavlja vrat, koji je sa gornje strane zaobljen u obliku puža. Ondje se nalaze četiri čivije čija je funkcija zatezanje žice, odnosno ugađanje.

Povlačenjem gudala preko napetih žica, stvara se ton u rezonantnom prostoru violine, te se tako reproducira željeni ton. Gudalo se uglavnom pravi od posebnog drveta pernabuko, koje je istovremeno čvrsto i fleksibilno, te tako savršeno odgovara potrebama muziciranja uz pomoć njega.

Violina je jedan od najomiljenih glazbenih instrumenata, ta zasluga joj se pripisuje zbog svog prodornog zvuka, koji istovremeno u rukama dobroga violiniste može zvučati nježno. Svojim koloraturama može dočarati brojna raspoloženja, a

također i njezin opseg može odsvirati zahtjevnije tehničke elemente. Od perioda baroka, pa sve do danas, ona dominira u svijetu ozbiljne glazbe. Suvremene promjene nisu bitno utjecale na njezinu upotrebu, upravo iz razloga što se prilagodila suvremenom muziciranju. Stoga je možemo pronaći u gotovo svim žanrovima od jazza, rocka, popa, pa sve do tradicionalnog folklornog muziciranja. Valja naglasiti da se koristi u solističkim, orkestralnim i komornim nastupima, a većinom predstavlja ulogu vodećeg glazbala koje nosi melodiju ili se ističe svojom virtuoznošću.

6.2.2. Viola

Viola (franc. *alto*, njem. *Bratsche*) pripada kordofonoj vrsti glazbala, koja svojim oblikom uvelike podsjeća na violinu, samo je većih dimenzija. Prema tonskom opsegu u gudačima zauzima mjesto ispod violine čiji je razmak za kvintu niže, a to rezultira bojom zvuka koja je za razliku od violine tamniji, puniji i prizemljeniji. Često je uloga viole u kompozicijama da ispunjava unutrašnju harmoniji, te joj se rijetko kada namijenjuju solistički ulomci, kao primjerice violini.

Tijelo violine je u prosjeku veće od viole 3-10 cm, pa je prema tome prosjek njene dužine je između 40 do 53 cm, iako nema svoju standardnu veličinu poput violine.

Upravo zbog svojih ne standardiziranih dimenzija postoji nekoliko vrsta viola (Viola Alta, Viola da gamba, viole koje se sviraju kao violončelo, viole koje sadrže pet žica). Viola sadrži četiri žice štimane prema intervalu Č5 (*a1, d1, g, C)*, točno za kvintu niže od violine, a kvintu više od violončela.

Svira se uz pomoć gudala, a notacija se zapisuje u tenor ključu. Gudalo za violu je kraćih dimenzija od gudala za violinu, a i nešto teže od 70 - 74 grama[32]. Za violu rijetko kada možemo pronaći kompozicije skladane za nju kao solistički instrument, izuzevši suvremenu glazbu.

6.2.3. Violončelo

Pripada skupini kordofonih instrumenata, a prema tonskoj visini zauzima položaj ispod viole. Prema svojoj građi podsjeća na građu violine i viole, samo znatno većih dimenzija i drugačijeg načina držanja tijekom sviranja. Nastao je u XVI. stoljeću, a svoju primjenu pronašao je u solističkim (već u XVII.st.), komornim i orkestralnim nastupima.

Svira se na način da ga violončelist drži među koljenima, a tehnika sviranja podsjeća na tehniku sviranja kao kod violine. Pri tome valja naglasiti da neke tehničke glazbene elemente, koje mogu izvoditi violine i viole, nije moguće primjeniti i na

[32]https://bs.wikipedia.org/wiki/Viola

violončelu, upravo zbog većih dimenzija violončela. Ton se proizvodi prevlačenjem gudala preko napetih žica ili trzanjem žica uz pomoć prstiju. Ton kojeg violončelo reproducira je sonoran, prodoran i volumeniziran. Pri sviranju visokih tonova reproducira ton koji sliči tenoru, dok u dubljim registima zvukovno odgovara baritonu i basu.

Notacija za violončelo bilježi se u bas ključu (F- ključ), ali prema potrebama kompozicije može ga se pronaći u raznovrsnim kompozicijama i u drugim ključevima (pr. C i G ključ).

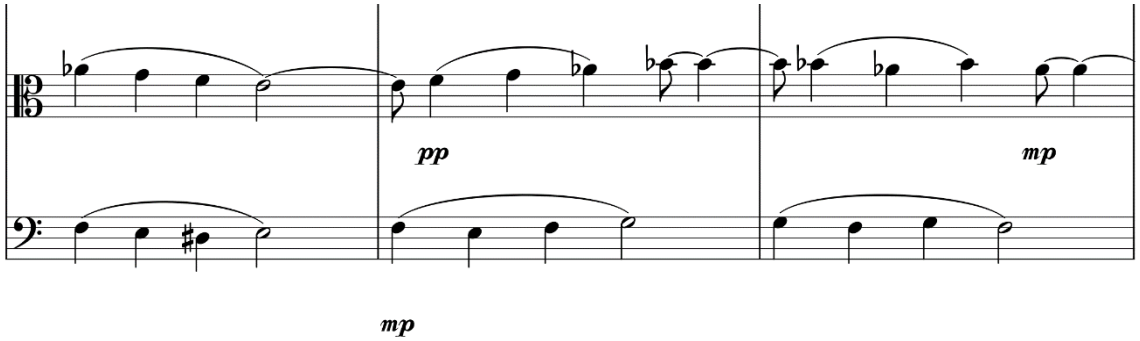
6.3. Analiza priređene skladbe Bog se rodi

Priredila sam skladbu za gudački kvartet upravo zbog karakternog ugođaja ove duhovne glazbe, koja predstavlja kompoziciju za solo gudačke instrumente. Smatram da komorni sastav najpodobnije može potkrijepiti smisao i poruku skladbe Bog se rodi. Gudački kvartet nastao je tek u drugoj polovici XVIII. stoljeća, prvi su gudačke kvartete počeli skladati Haydn i Mozart. Do vrhunca je ovu formu doveo Beethoven, te tako stvorio glazbeni obrazac gudačkih kvarteta, prema kojima će kasnije brojni glazbenici formirati svoje glazbe ideje. Od tada pa sve do danas gudački kvartet je ostao pri prvenstvenoj formi koja se oslanjala na oblik sonatnog ciklusa. Dakako, kao i većina glazbenih formi mijenjala je svoje stilske načine izvođenja, tretmane svojih instrumenata, kao i sam instrumentalni sastav[33].

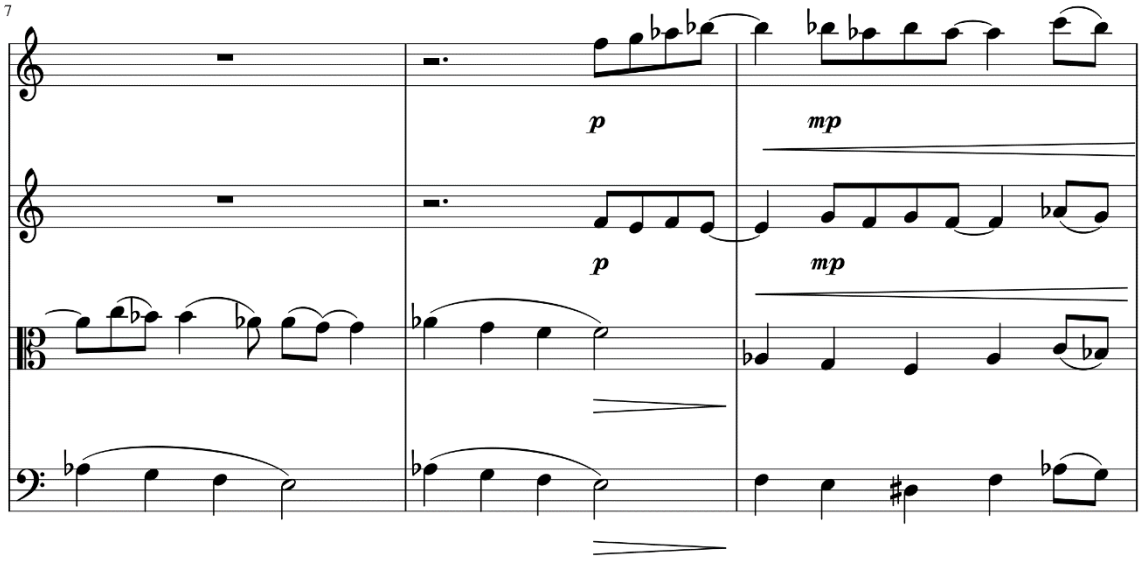
Svoju skladbu priredila sam za formaciju načinjenu od glazbala koja čine gudački kvartet, ali forme kao takvu nisam. Odlučila sam skladbu koncipirati kao temu s varijacijama, točnije njih devet. Svaka varijacija ima svoju misao, iako je pri tome ostala ideja vodilja koja se bazira na narodnom napijevu Bog se rodi.

6.3.1. Varijacija I

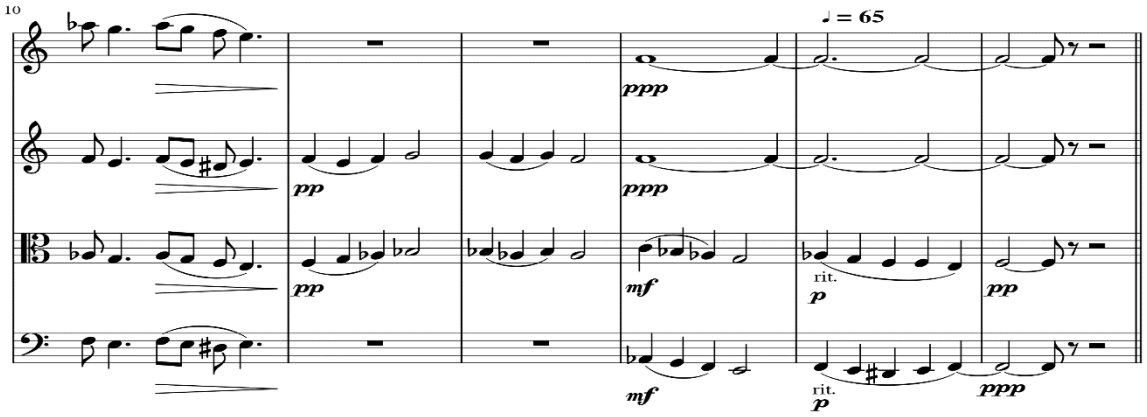
Skladba počinje sa izlaganjem teme u augumentaciji u dionici violončela, a pokretljivim pomacima prati ga viola. U trećem taktu tema se izlaže u originalnom ritamskom zapisu, te traje sve dok se cijela tema ne izloži. Slijedi ponavljanje teme, ali ovoga puta sa sinkopiranim pomacima u violi. Tempo u ovoj varijaciji je 90 mps.



U osmom taktu priključuju se violina jedan i violina dva koje u diminiciji izlažu temu, dok viola i violončelo nastavljaju prethodnu temu u originalnim notnim vrijednostima.

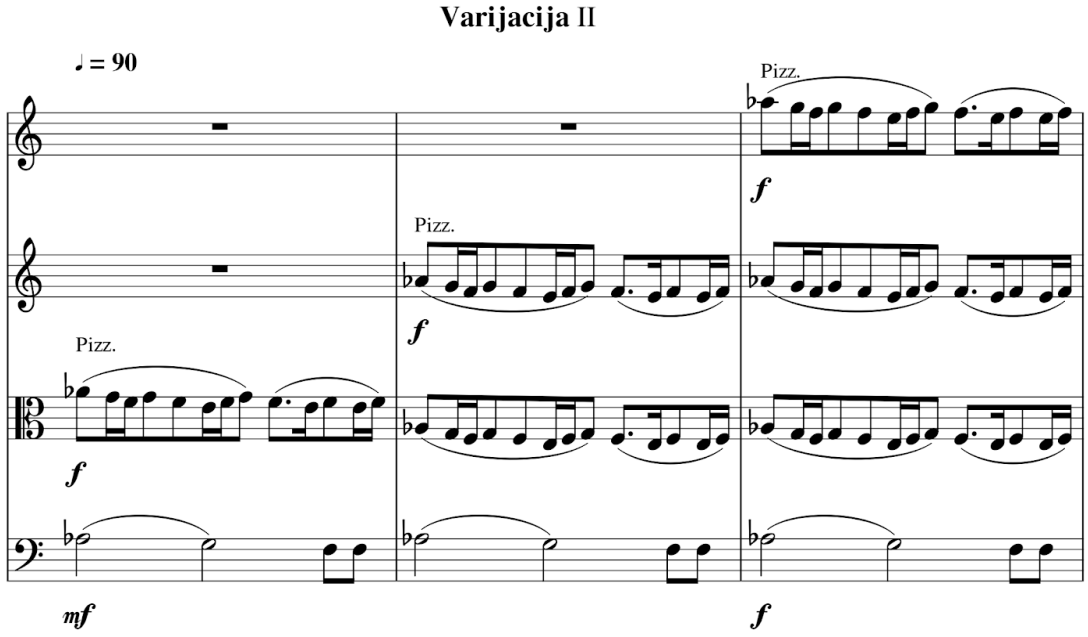


U taktu broj 10 kada su se svi instrumenti izložili svoj nastup teme, slijedi izvođenje violine dva i viole, koje ponavljaju temu u *pp* dinamici. Ulogu druge violine preuzima violončelo i postepeno privode prvu varijaciju kraju.

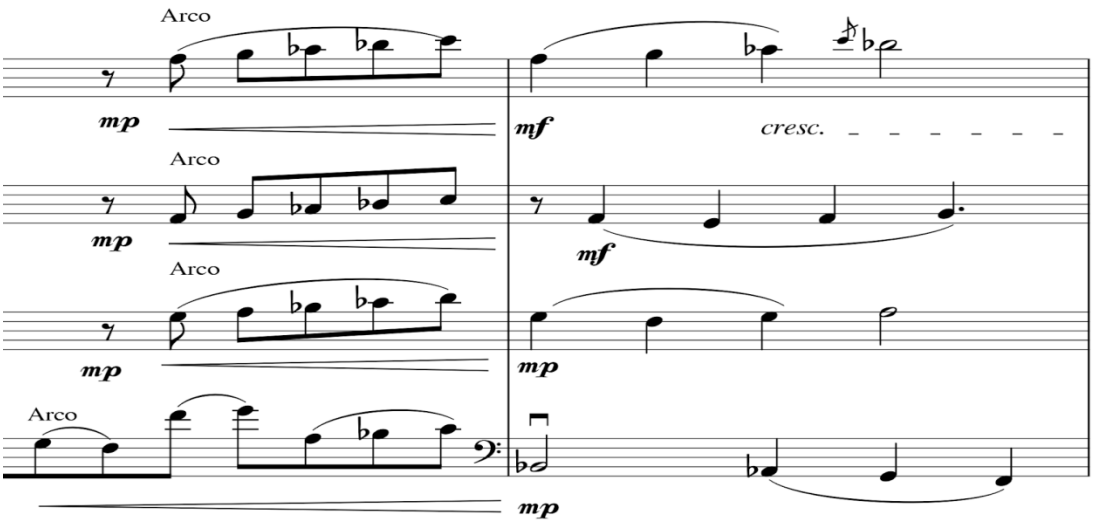


6.3.2. Varijacija II

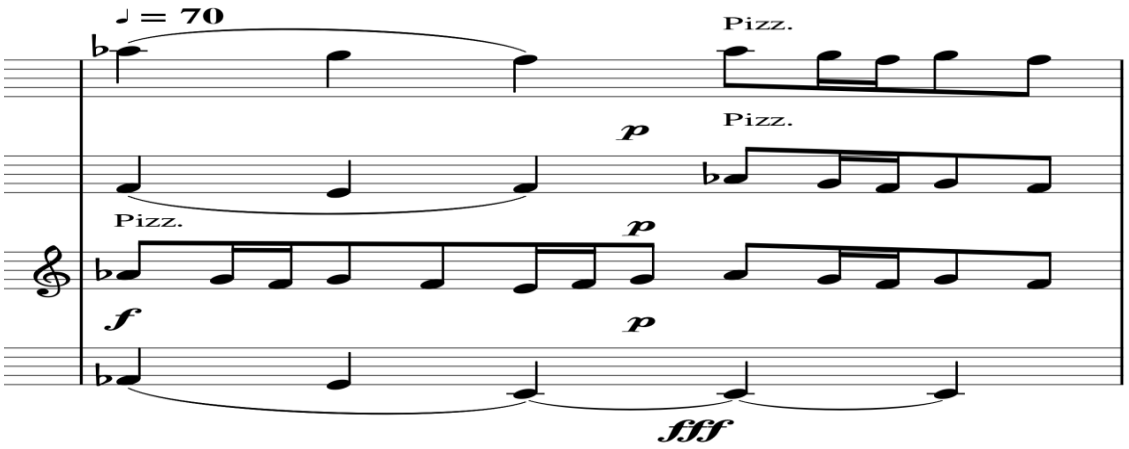
Početak varijacije broj II započinje sa motivom u violončelu koji svira con arco, dok viola u kraćim ritamskim vrijednostima svira rastavljeni motiv tehnikom pizzicata. U drugom taktu uključuje se violina jedan, koja svira pizzicato isti motiv samo oktavu više. Sljedeći takt uključuje se i violina jedan koja na isti način izlaže motiv za oktavu više od violine dva. Brzina izvođenja druge varijacije je indentična kao u prvoj varijaciji.



Takt broj šest violončelo svira con arco, a naknadno mu se priključuju violine i viola. Slijedi izlaganje teme u violini jedan, dok violončelo svira u protupomaku naspram nje. Violina dva u sinkopiranom ritmu popunjava harmoniju, a viola zamjenjuje dionicu alta.

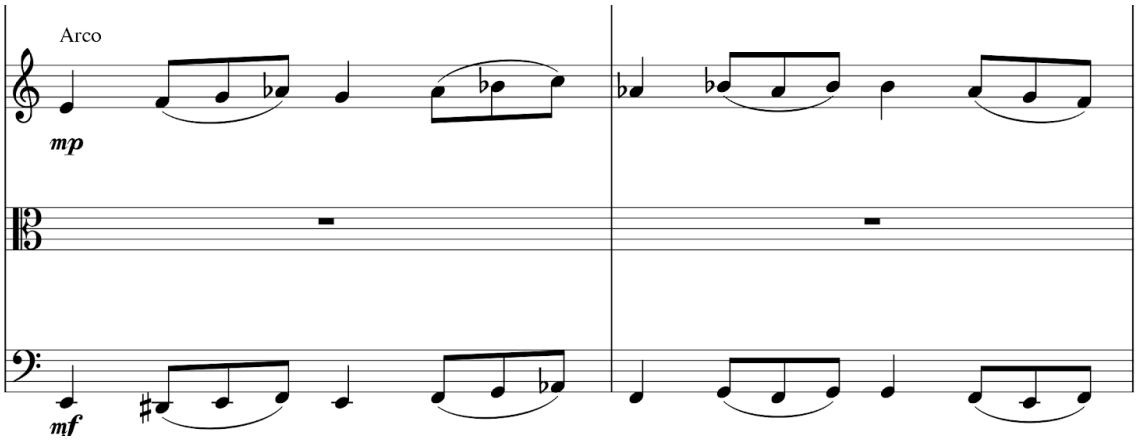


U taktu broj 16 ponovno se javlja motiv sa početka varijacije u dionicama violine jedan i dva, te viole koje sviraju tehnikom *pizzicata*. Dok violončelo svira temu *con arco* i privodi varijaciju broj dva kraju.

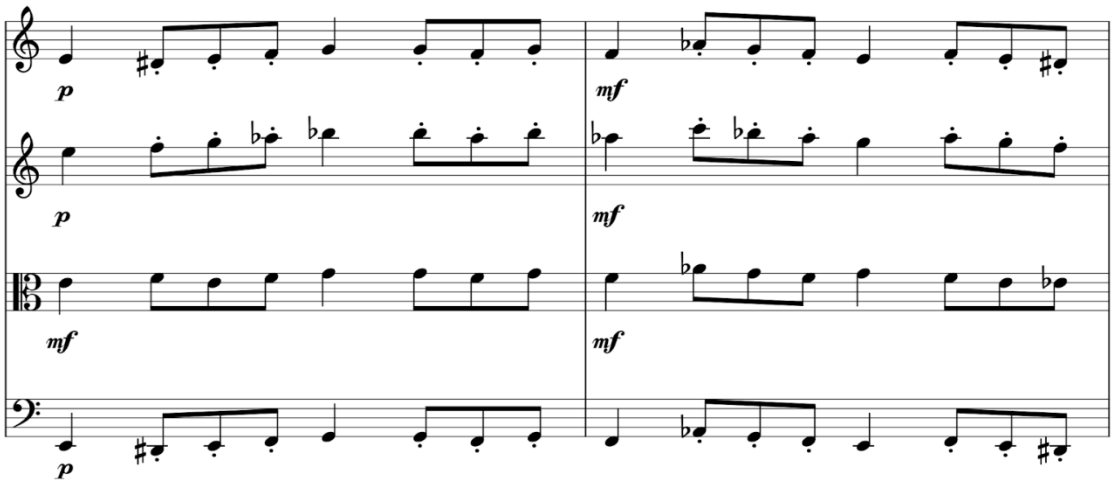


6.3.3. Varijacija III

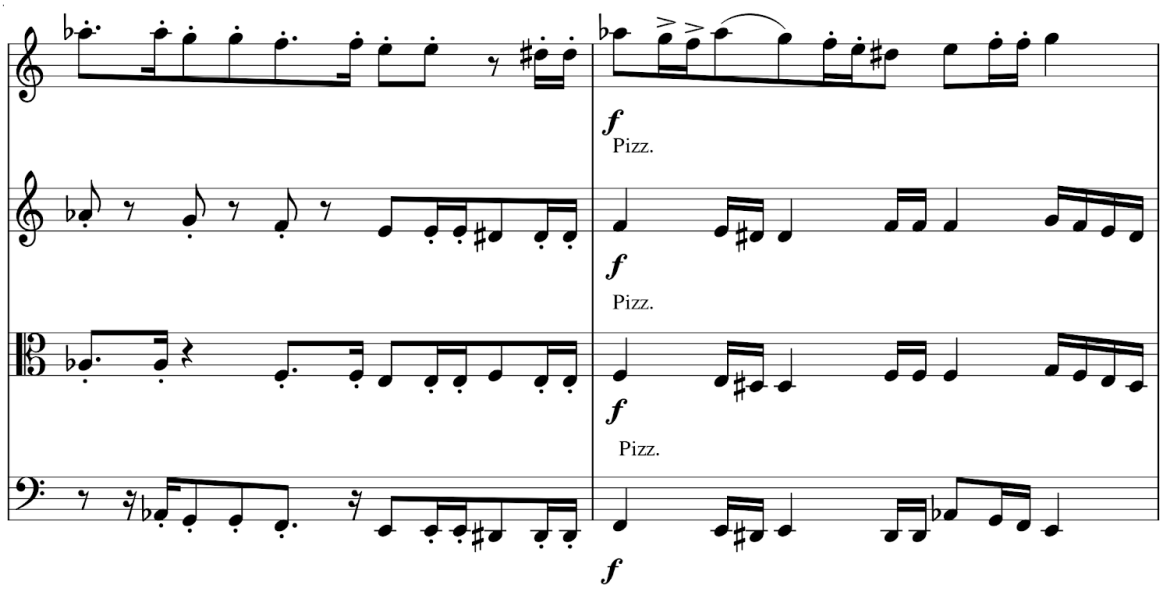
Varijacija počinje sa izlaganjem dionice soprana u violi, dok violina jedan svira dionicu alta. Nakon toga pojavljuje se tema u retrogradnom obliku, tako da violina dva preuzima dionicu soprana, a violončelo dionicu alta. Brzina izvođenja treće varijacije je 96 bpm.



Sljedi zajedničko izlaganje teme na način da violina dva svira iznad violine jedan, iznoseći ponovno retrogradnu temu, dok joj se dionice violine jedan i violončela suprotstavljaju iznoseći dionicu alta.



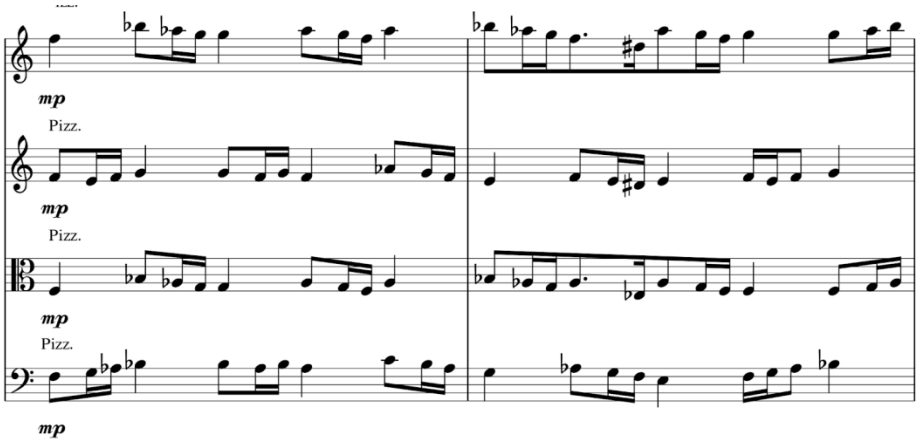
Takt broj 13 svi instrumenti sviraju tehnikom pizzicata, pri tome ponavljajući motiv sa različitim ritamskim vrijednostima od prethodnog izlaganja.



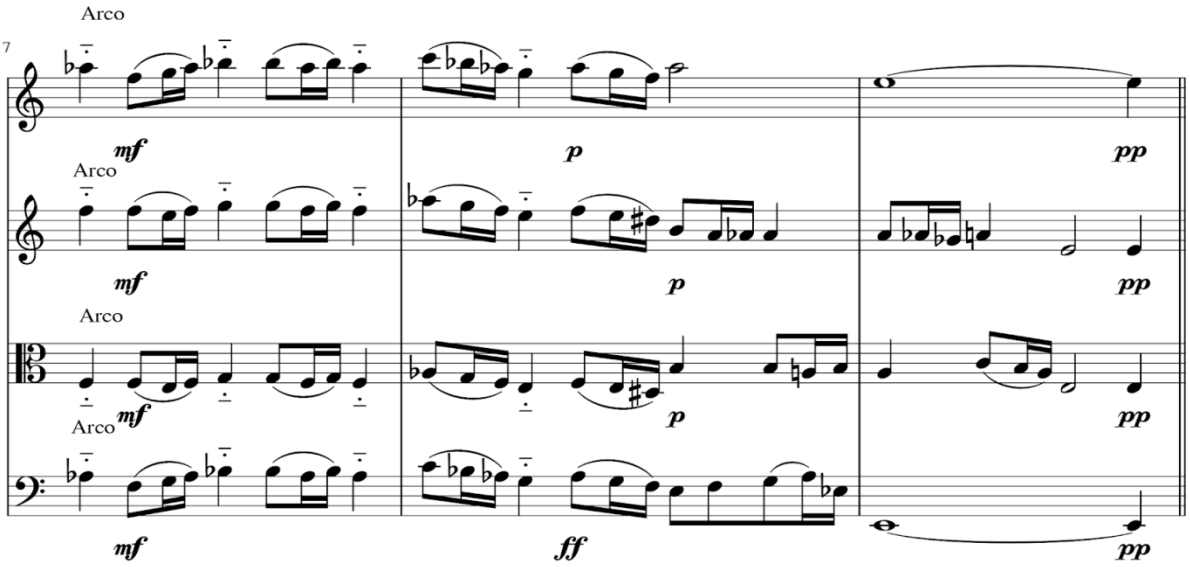
Posljednji takt djeluje nedovršeno jer varijacija nije završila na tonu e, već na tonu *d*. Razlog tomu je da slušatelja pripremi za novu varijaciju koja slijedi.

6.3.4. Varijacija IV

Svi instrumenti započinju istovremeno sa sviranjem tehnikom pizzicata, uz to da violina dva izlaže temu alta, a violončelo temu soprana. Violina jedan i viola popunjavaju harmonijsku strukturu komatkim pomacima. Oznaka za tempo u ovoj varijaciji je 85 bpm.

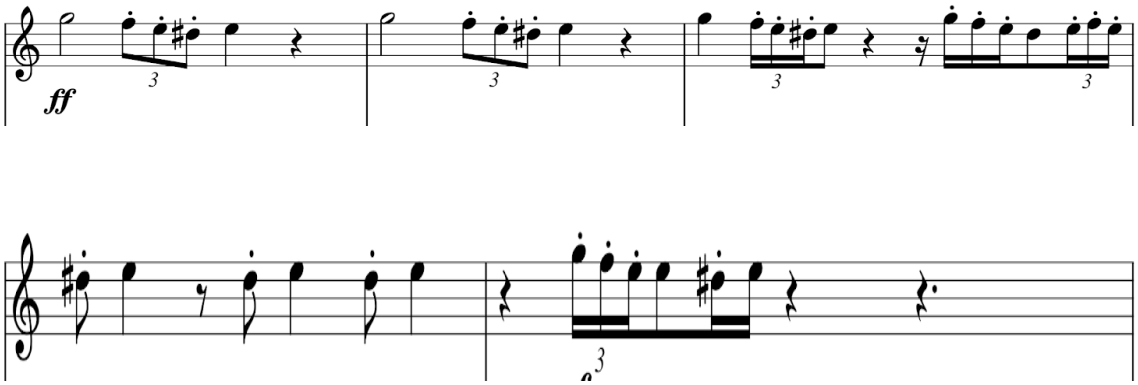


Kroz cijelu četvrtu varijaciju tema se prožima kromatskim pomacima, uz to da su glavni tonovi teme gotovo uvijek na naglašenoj dobi, kako bi i dalje tema bila slušatelju prepoznatljiva. Dva takta prije kraja varijacije svi instrumenti ponovno sviraju sa gudalom i kadenciraju ovu varijaciju.

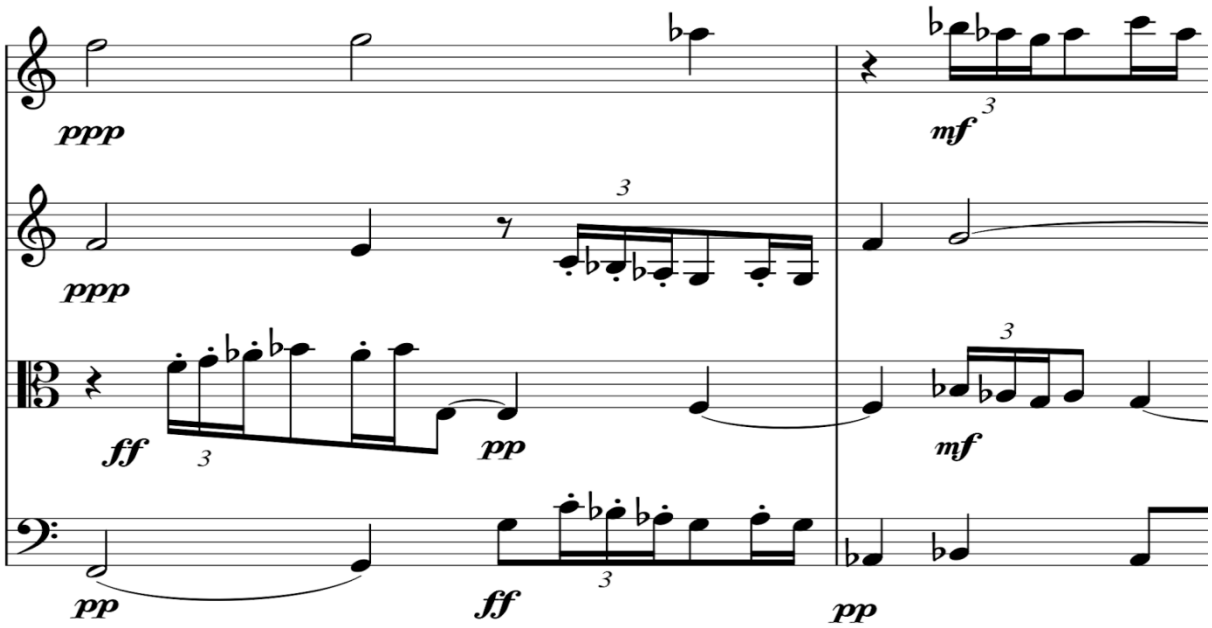


6.3.5. Varijacija V

Varijaciju broj V počela sam tonom g, za sekundu više od originalne teme, koristeći motiv zadnjeg takta originalnog zapisa. Počela sam od većih ka manjim ritamskim vrijednostima, da bi napetost sve više kulminirala. Tempo pete varijacije je 80 bpm.

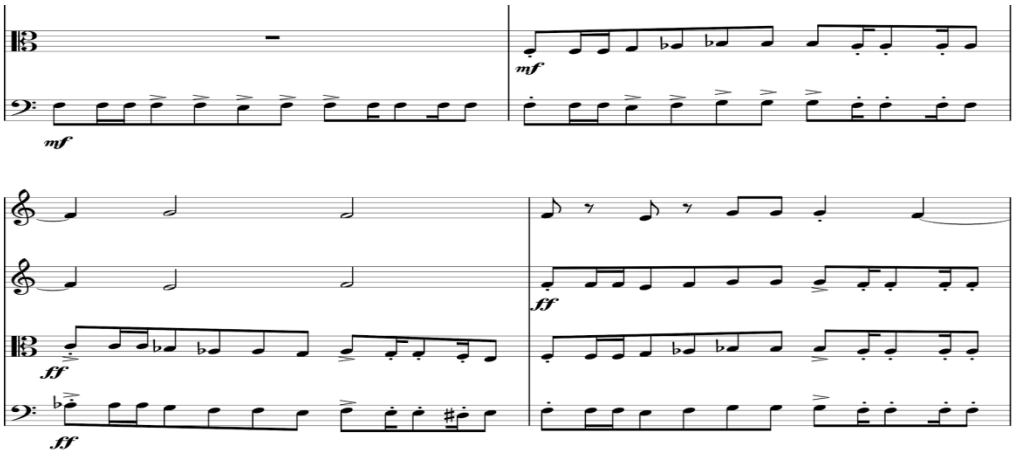


Sljedi dio u kojem se izmjenju instrumenti svirajući razloženi motiv prema principu pitanja i odgovora.

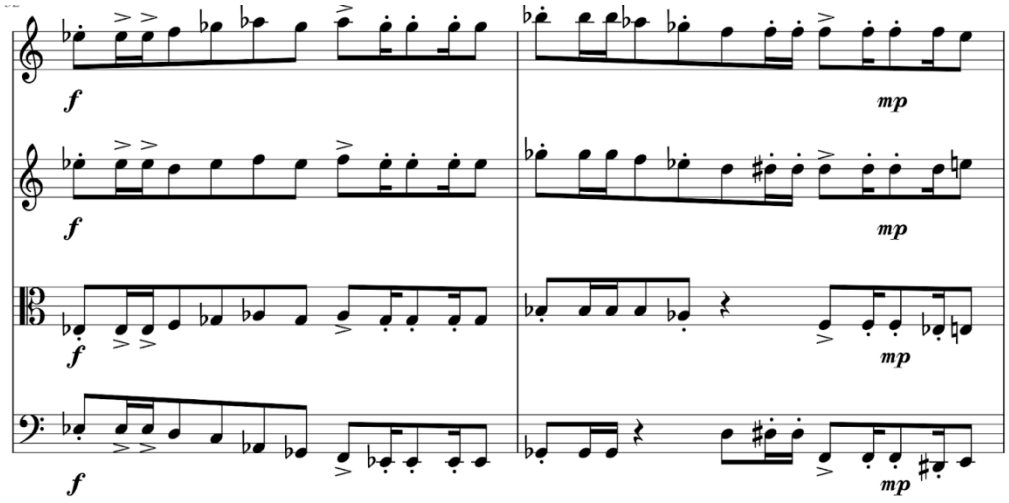


6.3.6. Varijacija VI

Koncepciju ove varijacije temeljila sam na jednom ritamskom obrascu koji se kreće unutar ljestvice u kojoj se nalazi originalna skladba. Ritamska podloga se temelji na sličnom šesnaestinskom pokretu uz to da je postignut željeni naglasak pomoću staccata. Brzina izvođenja šeste varijacije je 112 bpm, te ujedno i najbži tempo kojeg sam koristila u svim varijacijama.

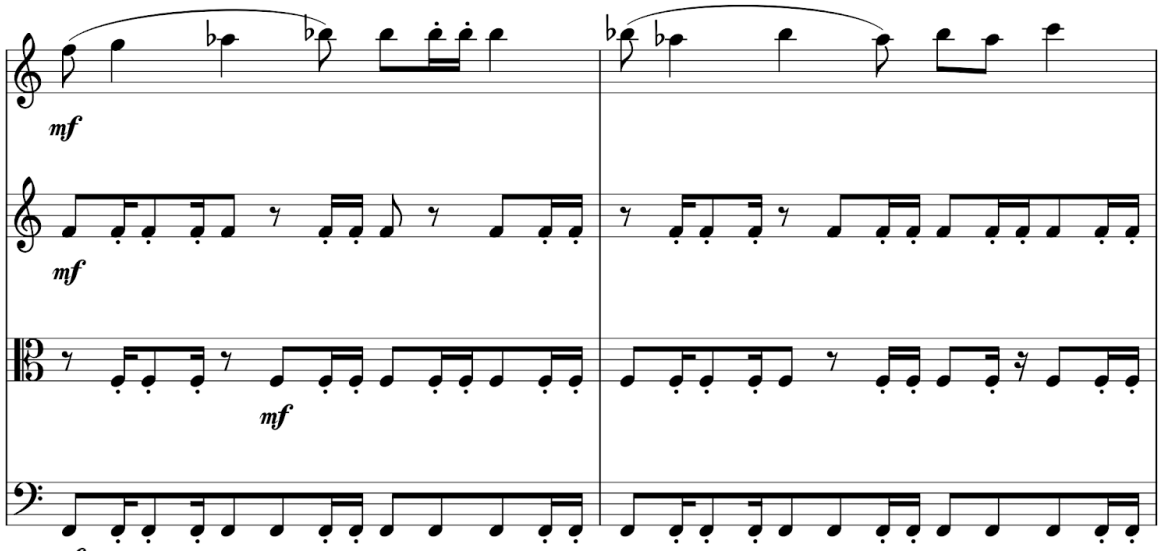


U taktu broj 32 modulirala sam za sekundu više od ljestvičnog niza u kojoj se skladba nalazi.



.

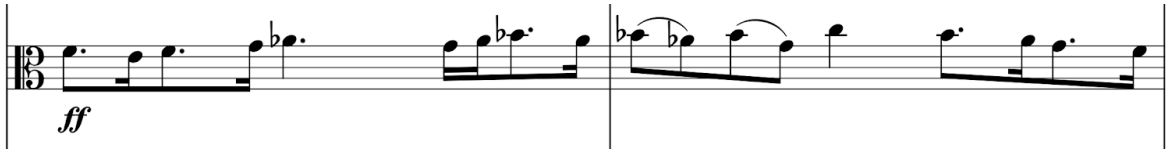
U taktu broj 38 dionica violine izlaže slobodnu temu, dok ostali glasovi popunjavaju harmoniju pri tome oslanjajući se na stalni ritamski obrazac.



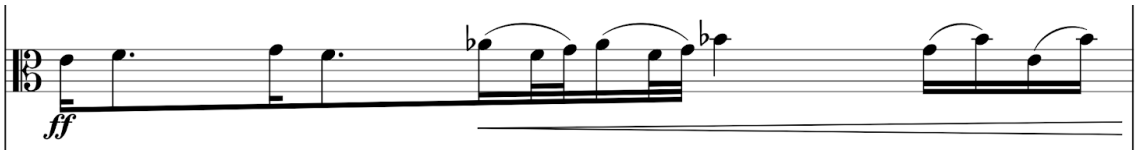
6.3.7. Varijacija VII

Varijacija broj sedam osmišljena je prema principu kanona. Izradila sam nekoliko glazbenih motiva, koje izlažem u svakom instrumentu posebno. Varijacija sedam koncipirana je u tempu 85 bpm.

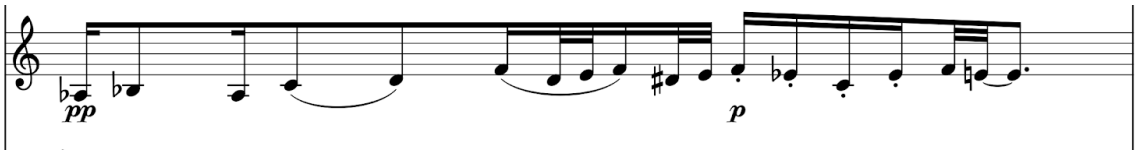
Motiv jedan



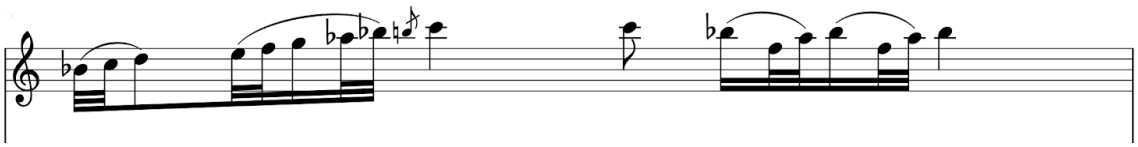
Motiv dva



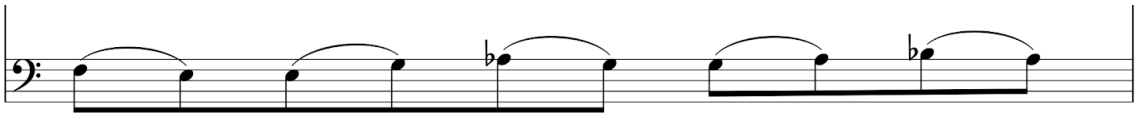
Motiv tri



Motiv četiri

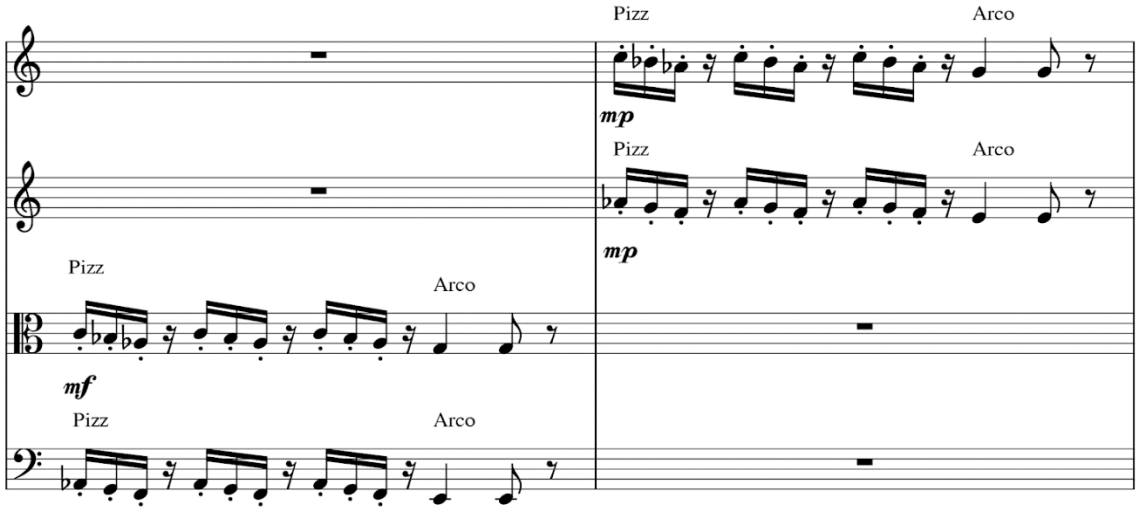


Motiv pet

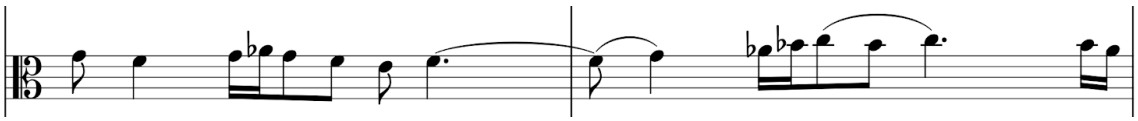


6.3.8. Varijacija VIII

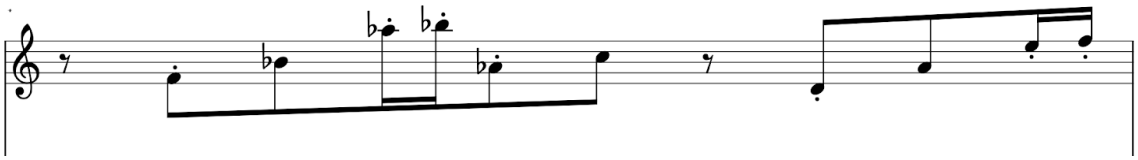
Osma varijacija, ujedno i posljednja, započinje nastupom viole i violončela koji izvode homofonu melodiju u odnosu intervala terce. Nakon njih nastupa violina i viola koje imitiraju violu i violončelo. Početak funkcionira prema principu pitanja i odgovora. Brzinu izvođenja posljednje varijacije namijenila sam 90 bpm.



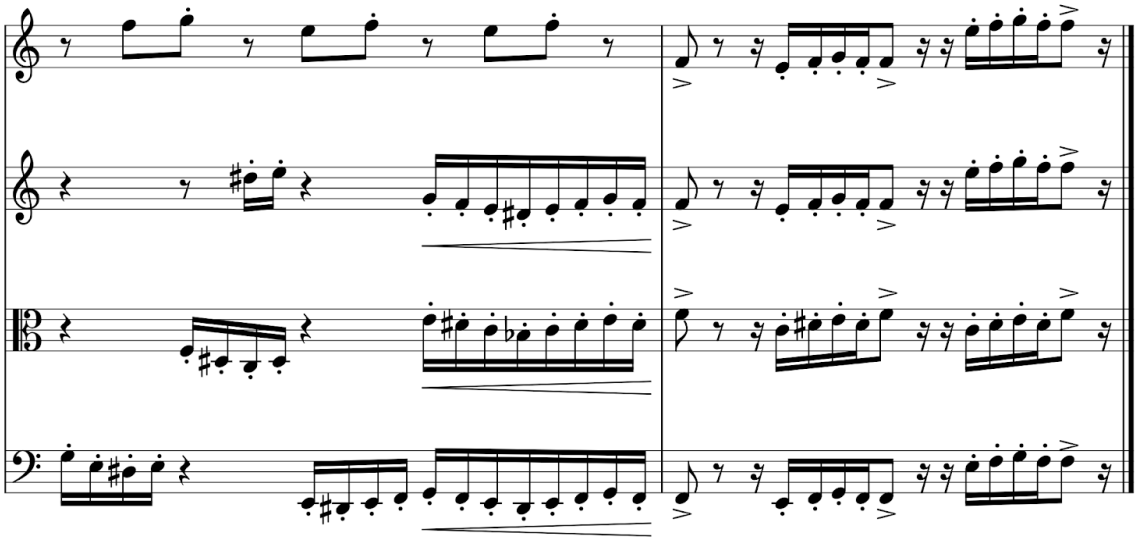
Slijedi dio u kojem sam glavnu temu podredila nastupu viole, dok ostali instrumenti imaju ulogu harmonijske pratnje izvodeći skokovitu liniju istarske ljestvice, u kojoj se skladba nalazi.



Ulogu viole preuzima violina jedan koja do samoga kraja varijacije izlaže temu.



Kraj varijacije završava unisonim šesnaestinskim pokretima, ali svaki instrument u odgovarajućem registru.



Zaključak

Tijekom pisanja ovog rada otkrila sam bogatstvo istarske glazbe i glazbala, te bogatu tradiciju koju njeguju. Za razliku od ostatka hrvatskih folklornih regija, Istra kao takva nije pala pod utjecaj drugih kultura i samim tim je ostala dosljedna svom kulturnom nasljeđu. Specifičnost istraskog muziciranja temelji se na stilu dvoglasnih tijesnih intervala. Iako, prema nekim autorima ovdje se radi o istarskoj ljestvici. Glavno obilježje na području pjevanja i sviranja svodi se na netemperiranost, što je ujedno i glavno obilježje istarske glazbe.

Proučavajući pjevanje istarskog poluotoka, zaključila sam da imaju veliku i raznoliku tradiciju pjevanja. Ovisno o geografskom položaju razlikujemo više vrsta pjevanja, no ono je gotovo uvijek dvoglasno. Postoje tendencije drugih manjina koje formiraju svoje vrste pjevanja, a Istra ih je prihvatila kao dio vlastite baštine.

Na području Istre nailazimo na raznoliko muziciranje kako na temperiranim, tako i na netemperiranim glazbalima. Poneka glazbala su nadišla netemperiranost i prilagodila zahtjevima suvremenog muziciranja, dok su neka glazbala ostala dosljedna netemperiranosti i iskonskom izričaju. Istraživanjem pjevanja i muziciranja istarske glazbe uveliko sam si olakšala razumijevanje istarske glazbe kao takve, što mi je pomoglo tijekom priređivanja vlastite skladbe.

Literatura

Bonifačić, Ruža, O problematici takozvane „istarske ljestvice“, Narativna umjetnost 38/2, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, 2001.god., str. 74.

Brunšmid, Tea, Gudački kvartet, u: MELZ,2, 1974. godina, str. 40

Doliner, Gorana. “Zapisi istarskog glagoljaškog pjevanja iz XIX.st. iz zbirke Franje Ksavera Kuhača“- Zbornik radova s Drugog međunarodnog muzikološkog skupa „ Antonio Smareglia i njegovo doba“, 1999. god. 346-348.str.

Gortan- Carlin, Ivana Paula,Pace Alessandro, Denac Olga; Glazba i tradicija, Izabrani izričaji u regiji Alpe-Adria, Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, Pula, 2014.god.,57. str.

Marušić, Dario. Istarski etnomuzikološki susreti 3; Zaštita tradicijskog glazbovanja*,“ Istarski etnoglazbeni mikrokozmos: Izvještaj o sadržaju kandidacijskog spisa*“., KUD „ Istarski željezničar“ 2004.god., str.195-201.

Oliver, Oliver; Božićna pjesmarica, Pan glazba d.o.o., Zagreb, 1996. godina

Pernić, Renato, *Meštri, svirci i kantaduri*, Reprezent, Buzet 1997. god., str. 40.

Prašelj, Dušan. Istarski etnomuzikološki susreti 3; Zaštita tradicijskog glazbovanja: „*Autohtoni glazbeni izraz sjevernog Jadrana- Istre- Hrvatskog primorja i otoka*“, KUD „Istarski željezničar“, 2004. god.,str. 161-180.

Veljović, Mirjan.“*U susret 150. godini rođenja Matka Brajše Rašan: Harmonizacija istarsko-primorskih narodnih napjeva u svjetlu novih spoznaja*“- Zbornik radova „ Ruralna i urbana glazba istarskog poluotoka“, 2010.god.,34.str.

Vienac, središnji kulturni list za književnost i umjetnost, br.23., 1896 god. 504-506.str.
Zlatić, Slavko. „*Narodna muzika Istre, Hrvatskog primorja i Sjeverojadranskih otoka*“, u Istri; Prošlost- sadašnjost. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, god. 1969. str. 245.

http://www.hds.hr/clan/zlatic-slavko/?lang=hr

https://www.britannica.com/art/marimba

https://muzickiinstrumentisite.wordpress.com/2015/12/27/bubnjevi/

https://bs.wikipedia.org/wiki/Viola

Sažetak

U ovom diplomskom radu pod nazivom *Priređivanje solističke i vokalne istarske glazbe za raznovrsne instrumentalne ansamble* pisala sam o istarskoj glazbi općenito, o terminu istarske ljestvice i polemici koju ona stvara među etnomuzikolozima i muzikolozma. Zatim sam obradila odlike i načine pjevanja u Istri, koje se odvija u netemperiranom stilu dvoglasnih tijesnih intervala. Iduću stavku koju sam objasnila je zastupljenost glazbala na području Istre, koje možemo podijeliti na temperirane i netemperirane. Opisala sam glazbala i njihovu svrhu u današnjoj tradiciji, te načine na koje se oni prožimaju u narodu kroz vremenska razdoblja.

Obzirom da mi je tema diplomskog rada je priređivanje u drugom dijelu rada sam analizirala dvije karakterno različite skladbe. Prva skladba je djelo autora Slavka Zlatića iz ciklusa Istarska suita pod nazivom Svatovska. Ovu skladbu sam priredila za dva glasa, klavir, marimbu, velik bubanj, mali bubanj, timpani, woodblocks i triangl. Priređenu skladbu sam analizirala.

Druga skladba koju sam priredila potječe iz *Božićne* pjesmarice, koju je priredio Oliver Oliver. Skladbu sam koncipirala kao temu s varijacijama, točnije njih osam, za gudački kvartet. Postupke koje sam primjenjivala u priređivanju sam analizirala.

Ključne riječi: priređivanje, istarska glazba, tradiocionalna istarska glazbala, tradicionalno pjevanje u Istri, solistička i vokalna glazba u Istri

Summary

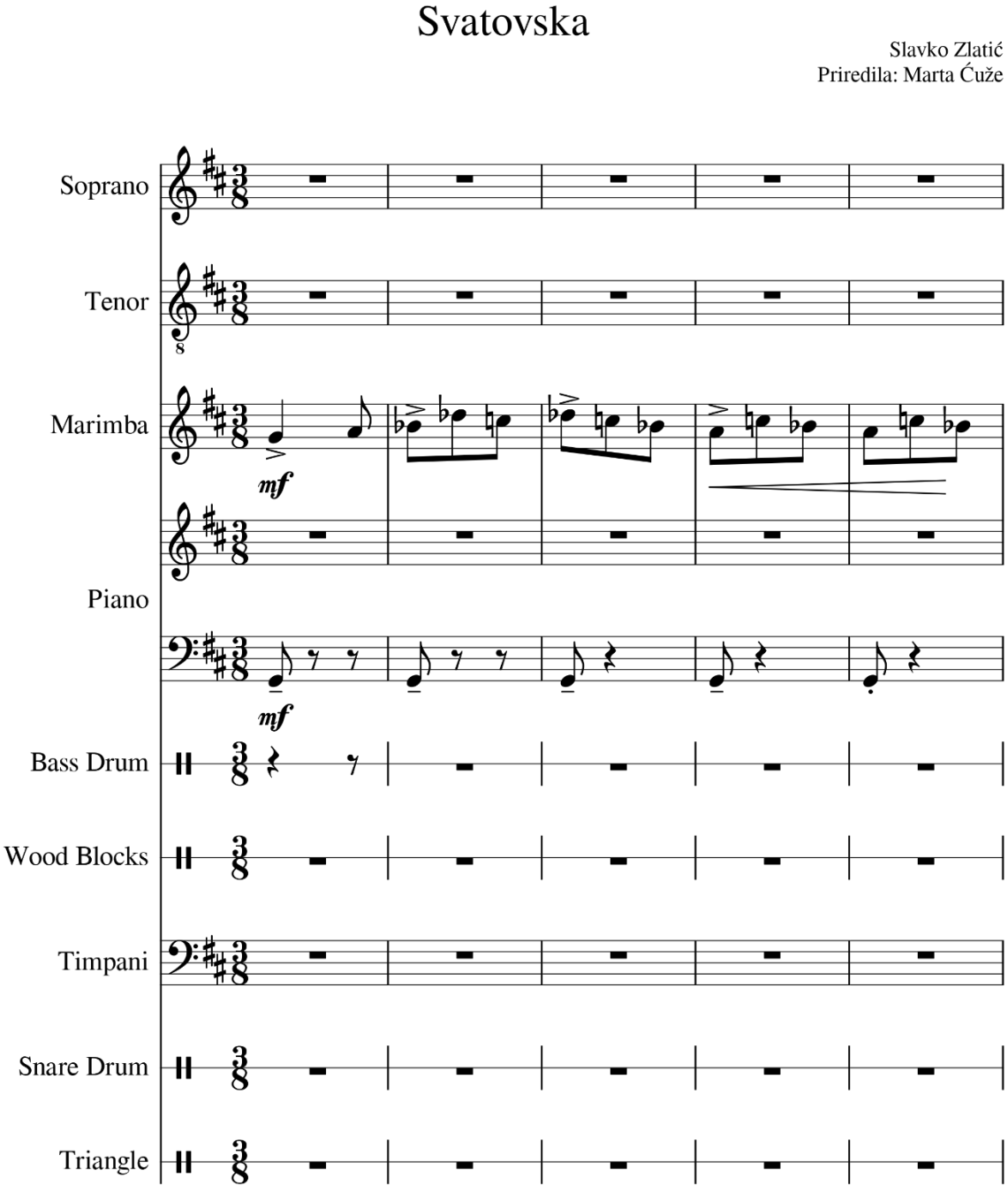
In this graduate thesis entitled ˝Preparation of solo and vocal Istrian music for various instrumental components", I wrote about Istrian music in general, about the terms of the Istrian scale and the polemics it creates among ethnomusicologists and musicologists. Then I worked on the singing and singing ways in Istria, which takes place in an indefinite style of two-voiced narrow intervals. The next item I explained is the presence of musical instruments in Istria, which can be divided into tempered and non-tempered. I have described the instruments and their purpose in todays tradition, and the ways in which they relate to the people through time.

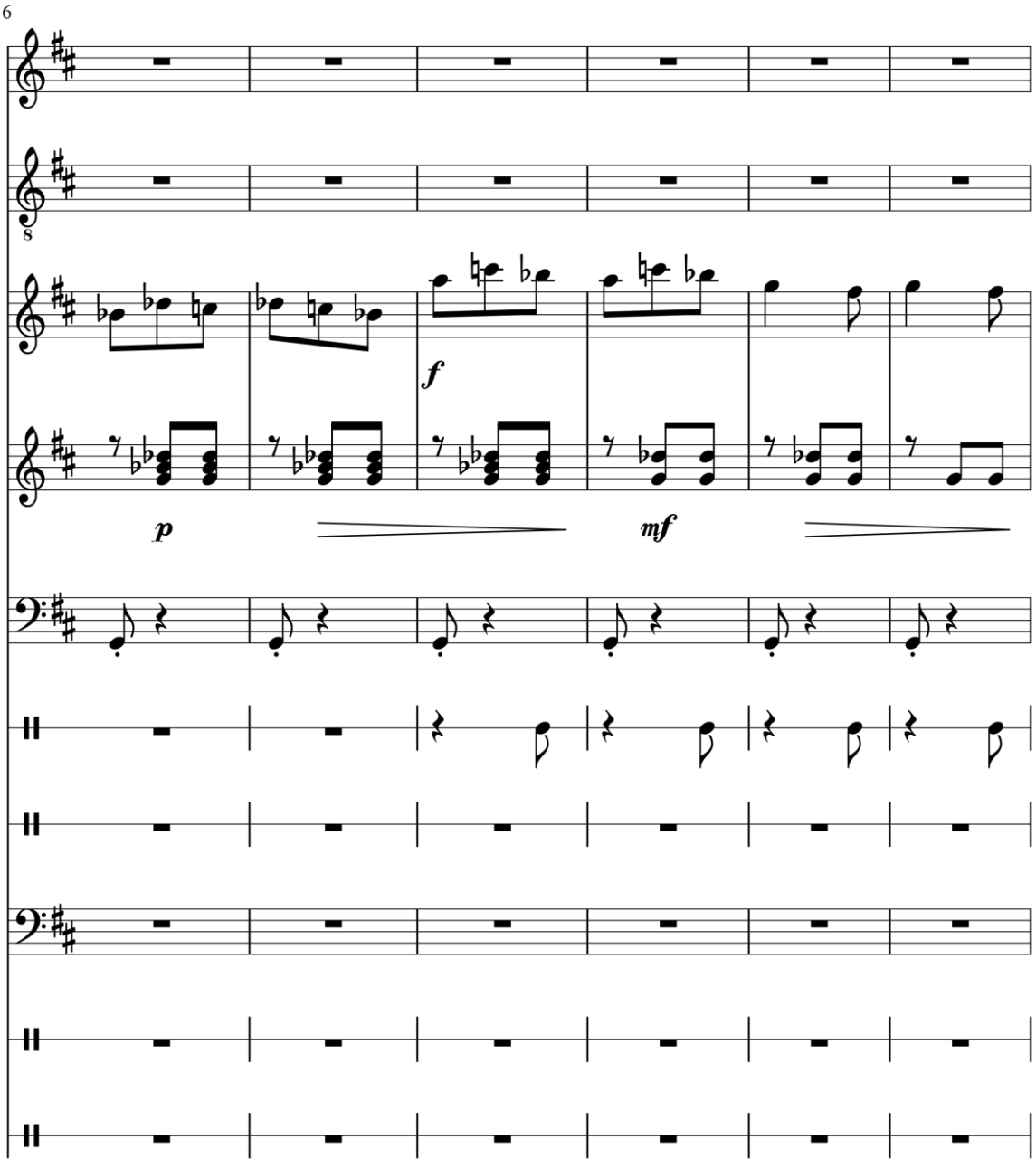
Considering that the subject of graduation was the preparation, in the second part of the paper, I have analyzed two characteristically different compositions. The first piece is the work of the author Slavko Zlatić from the cycle of the Istrian Suite called Svatovska. I composed this song for two voices, piano, marimba, big drum, small drum, timpani, woodblocks and triangle. I have analyzed the prepared piece.

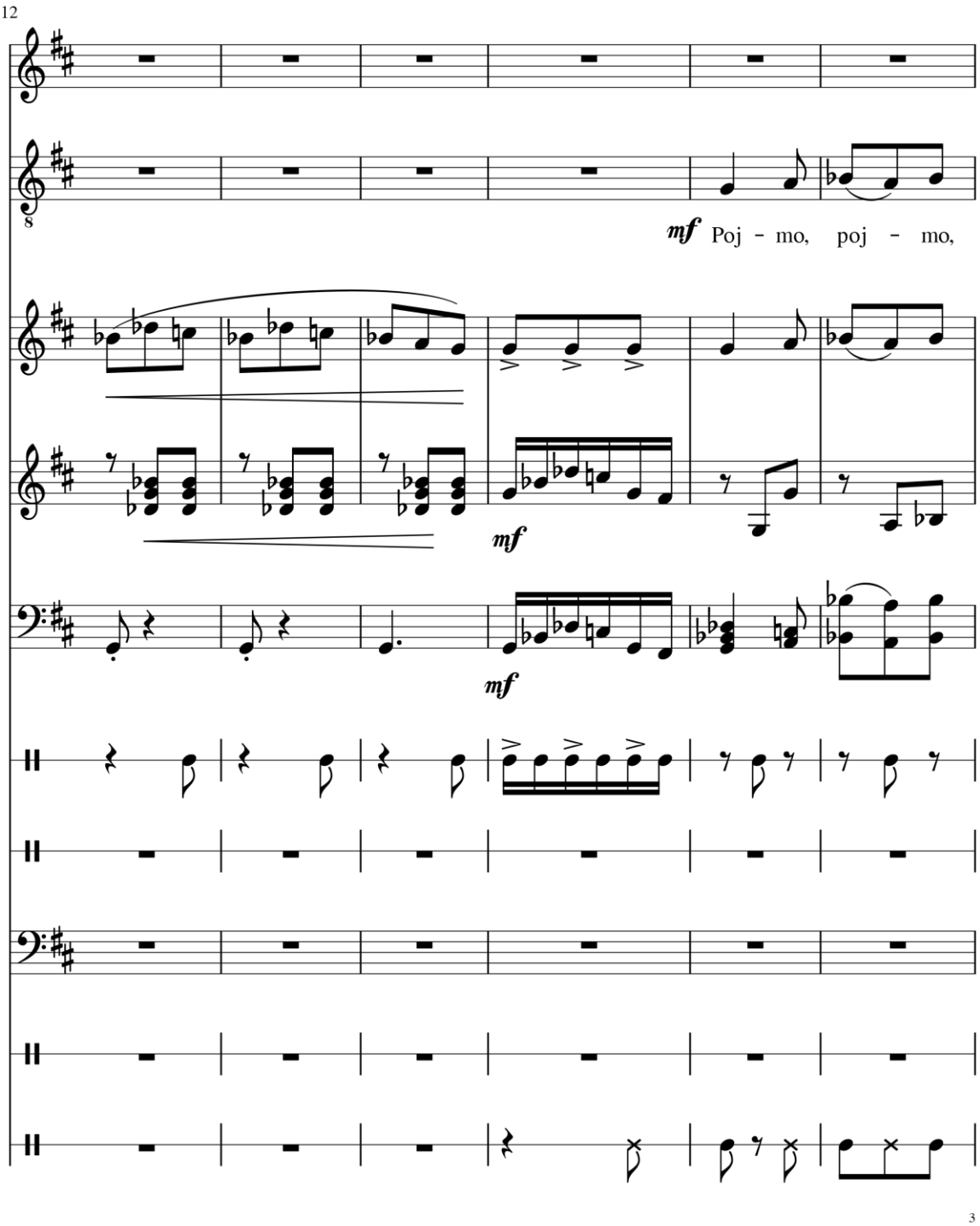
The second piece I produced comes from a Christmas song by Oliver Oliver. I composed the song as a theme with variations, namely eight, for the string quartet. The procedures I have applied in preparation I also analyzed.

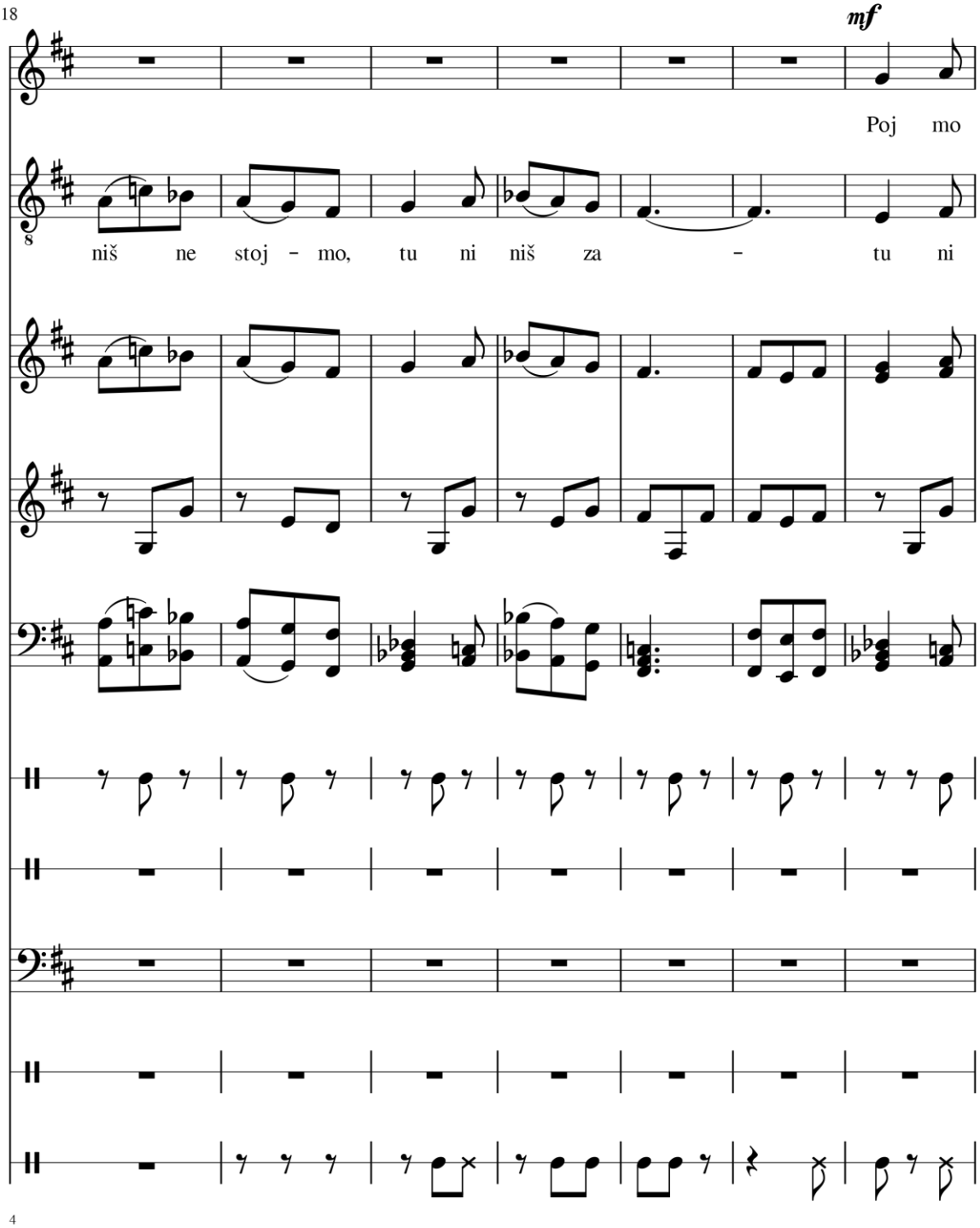
Key words: preparation, Istrian music, traditional Istrian instruments, traditional singing in Istria, solo and vocal music in Istria

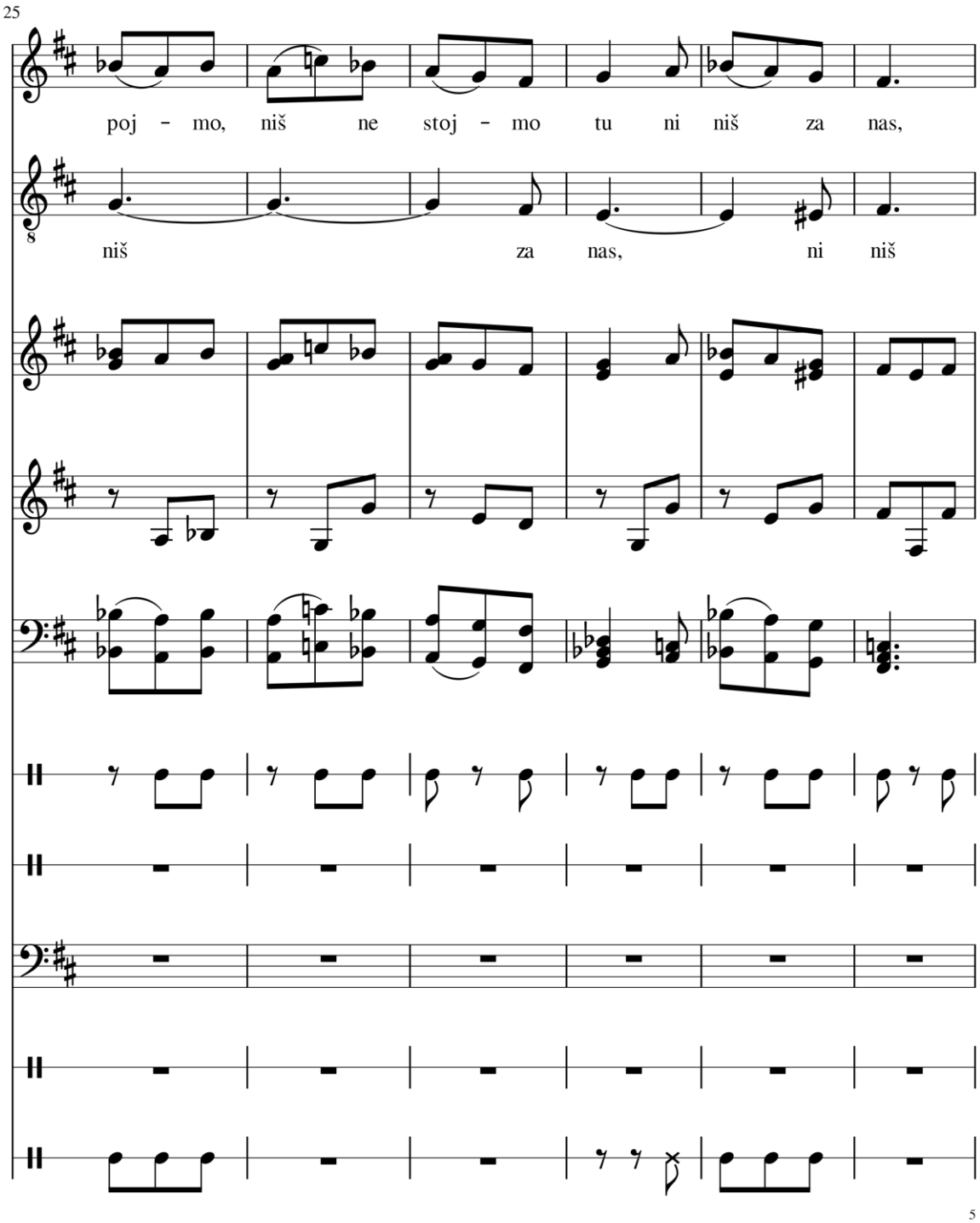
Prilozi

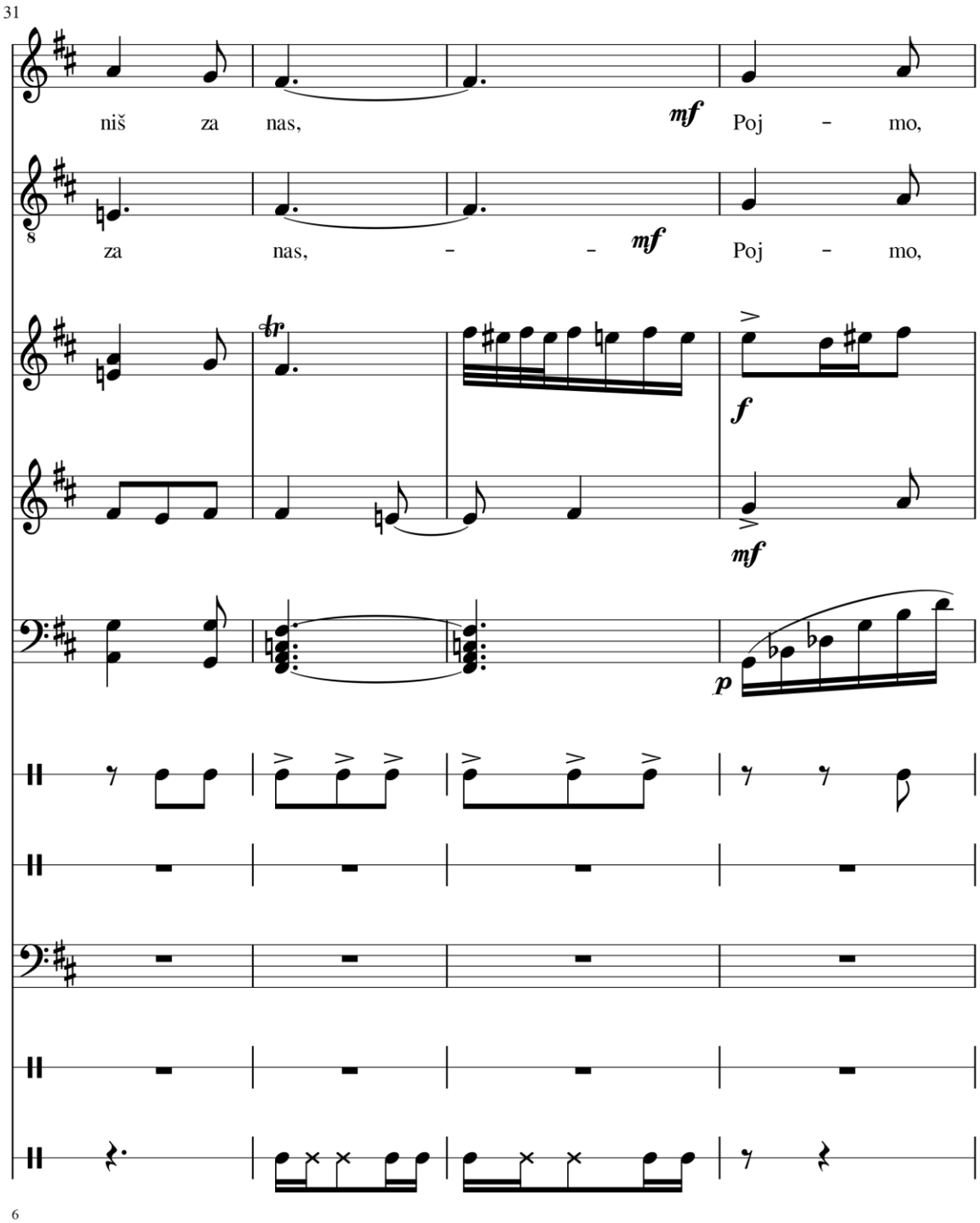

Svatovska
Slavko Zlatić
Priredila: Marta Ćuže
Soprano
Tenor
Marimba
mf
Piano
mf
Bass Drum
Wood Blocks
Timpani
Snare Drum
Triangle

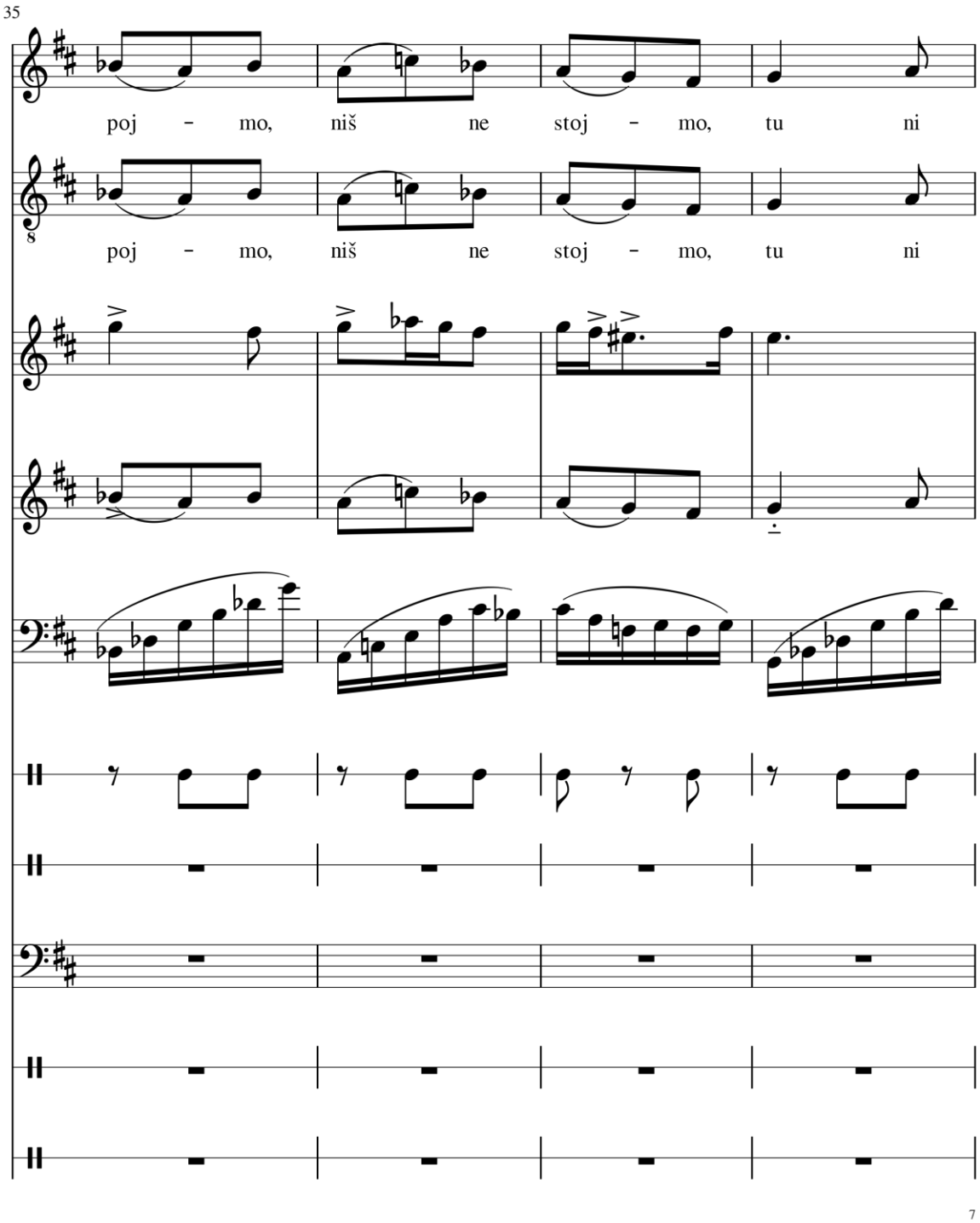

6
8
f
p
mf
2

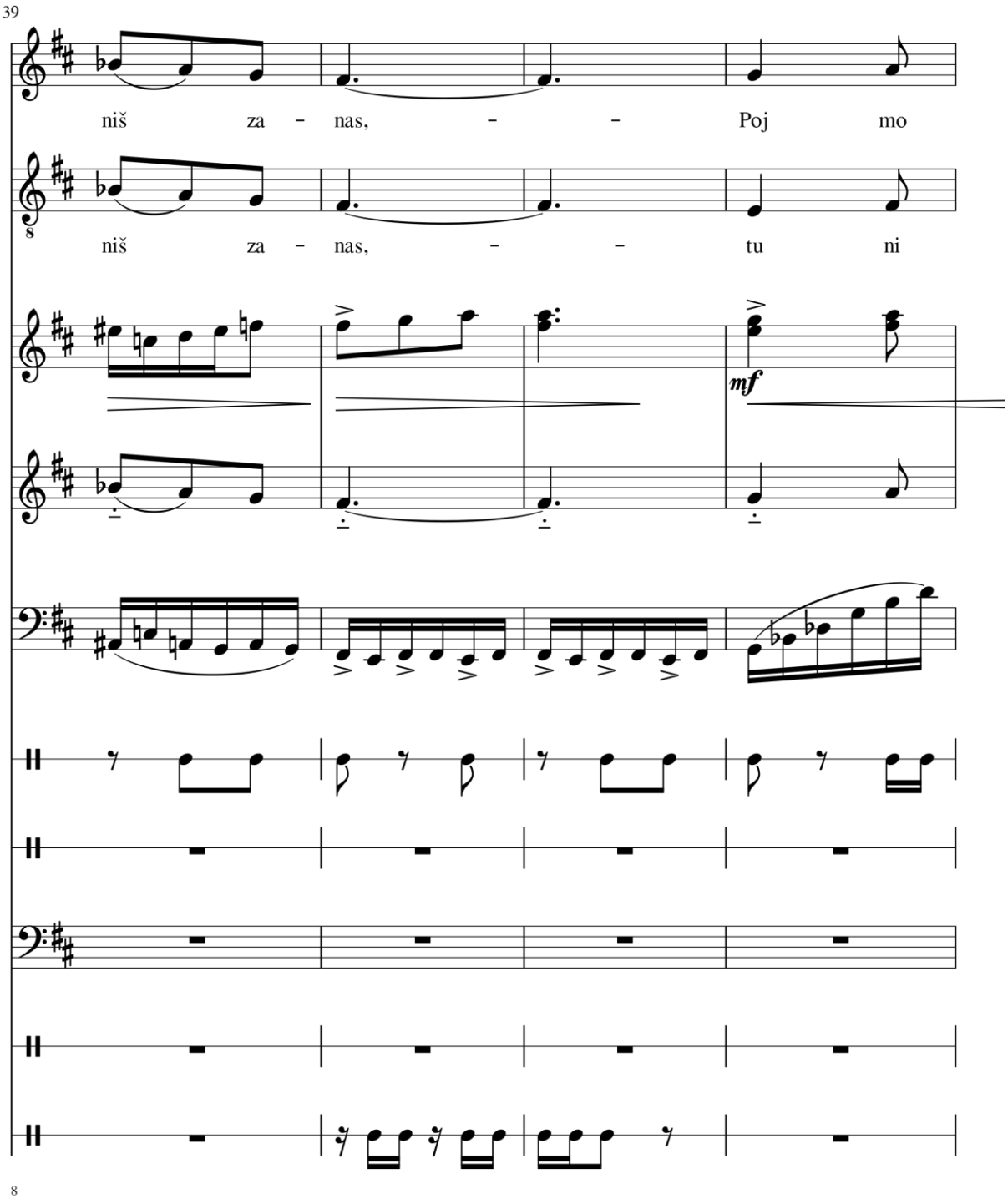

12
8
mf
Poj - mo, poj - mo,
mf
mf
3

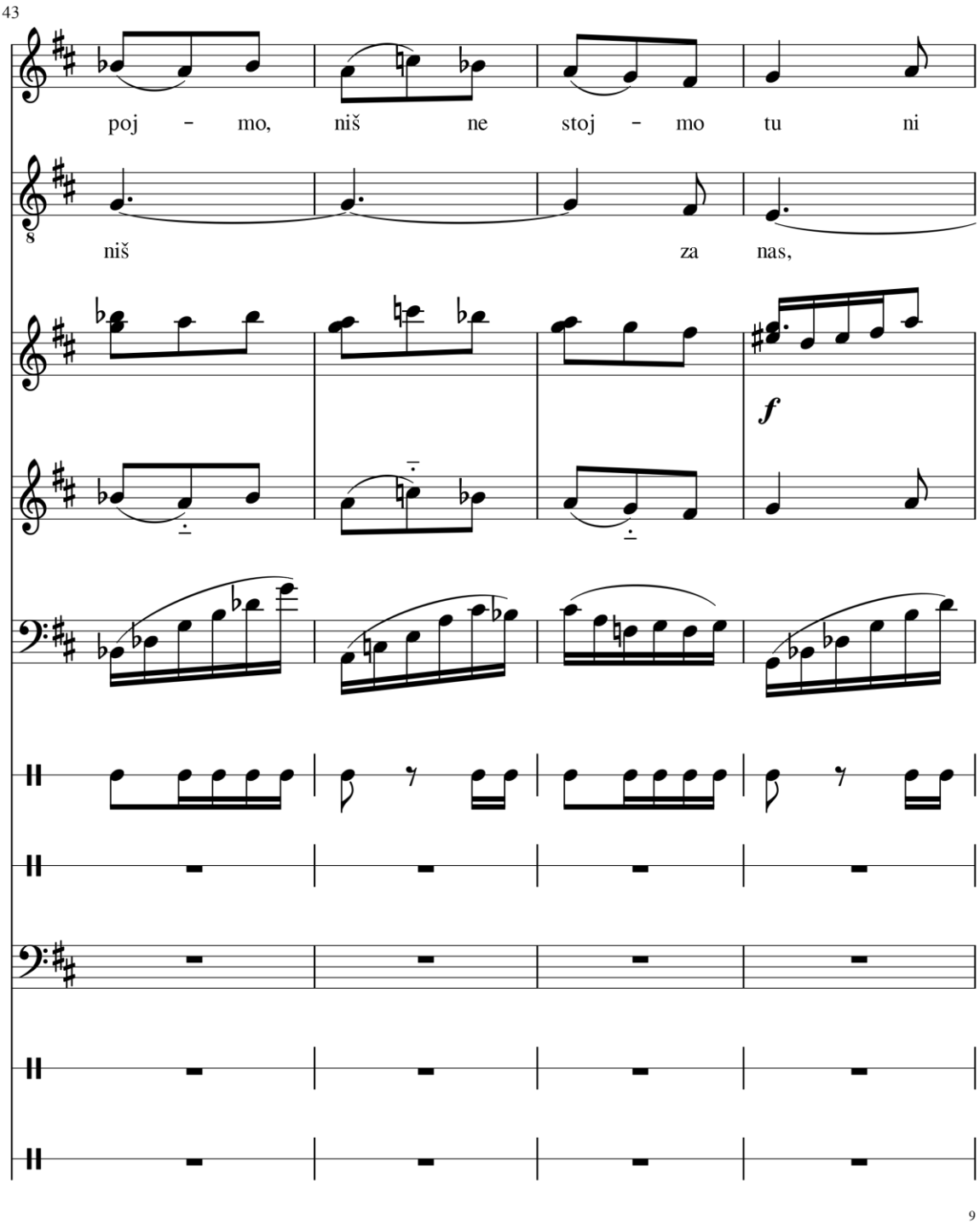

18
mf
Poj mo
niš ne stoj - mo, tu ni niš za - tu ni
4

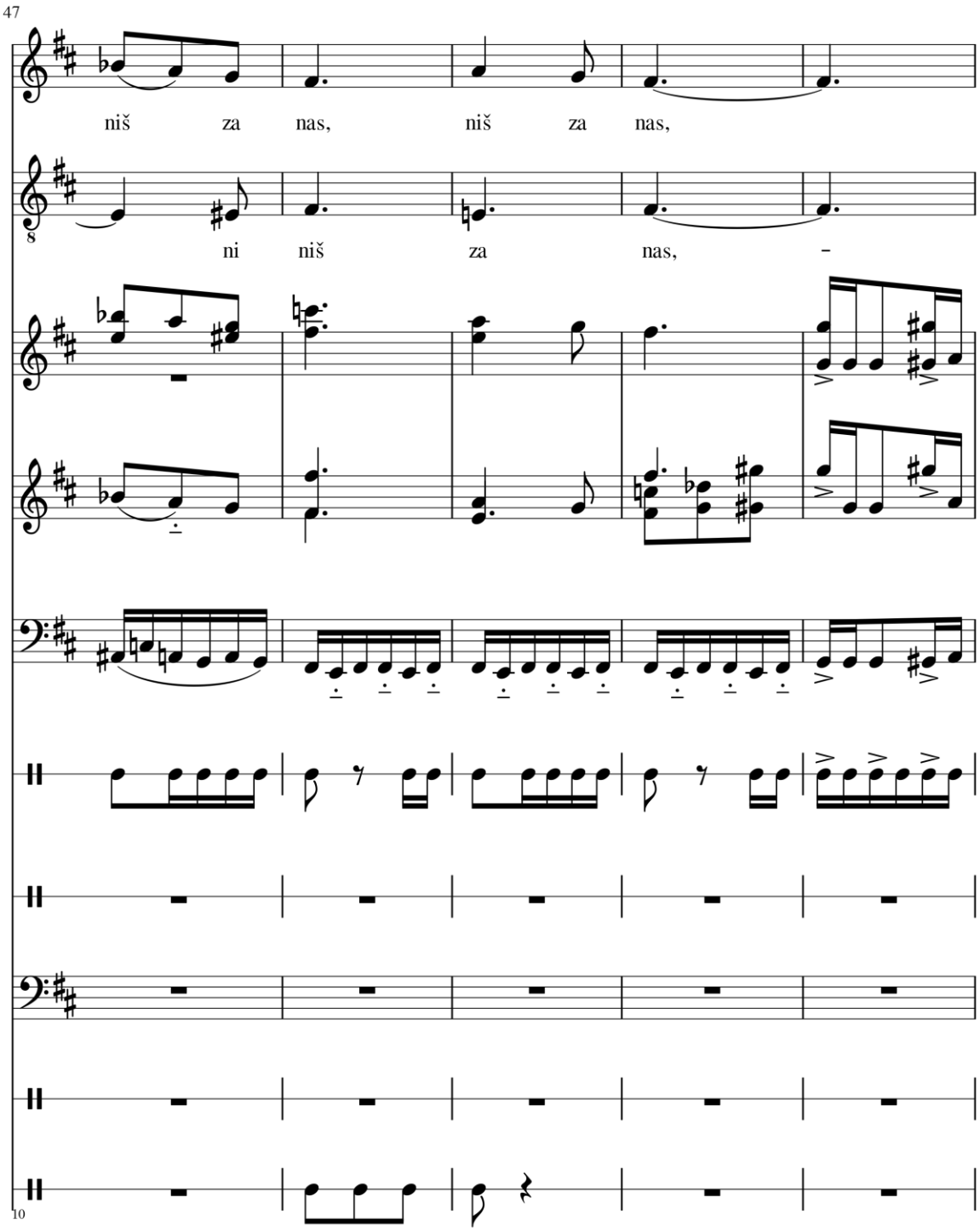

25
poj - mo, niš ne stoj - mo tu ni niš za nas,
niš za nas, ni niš
5

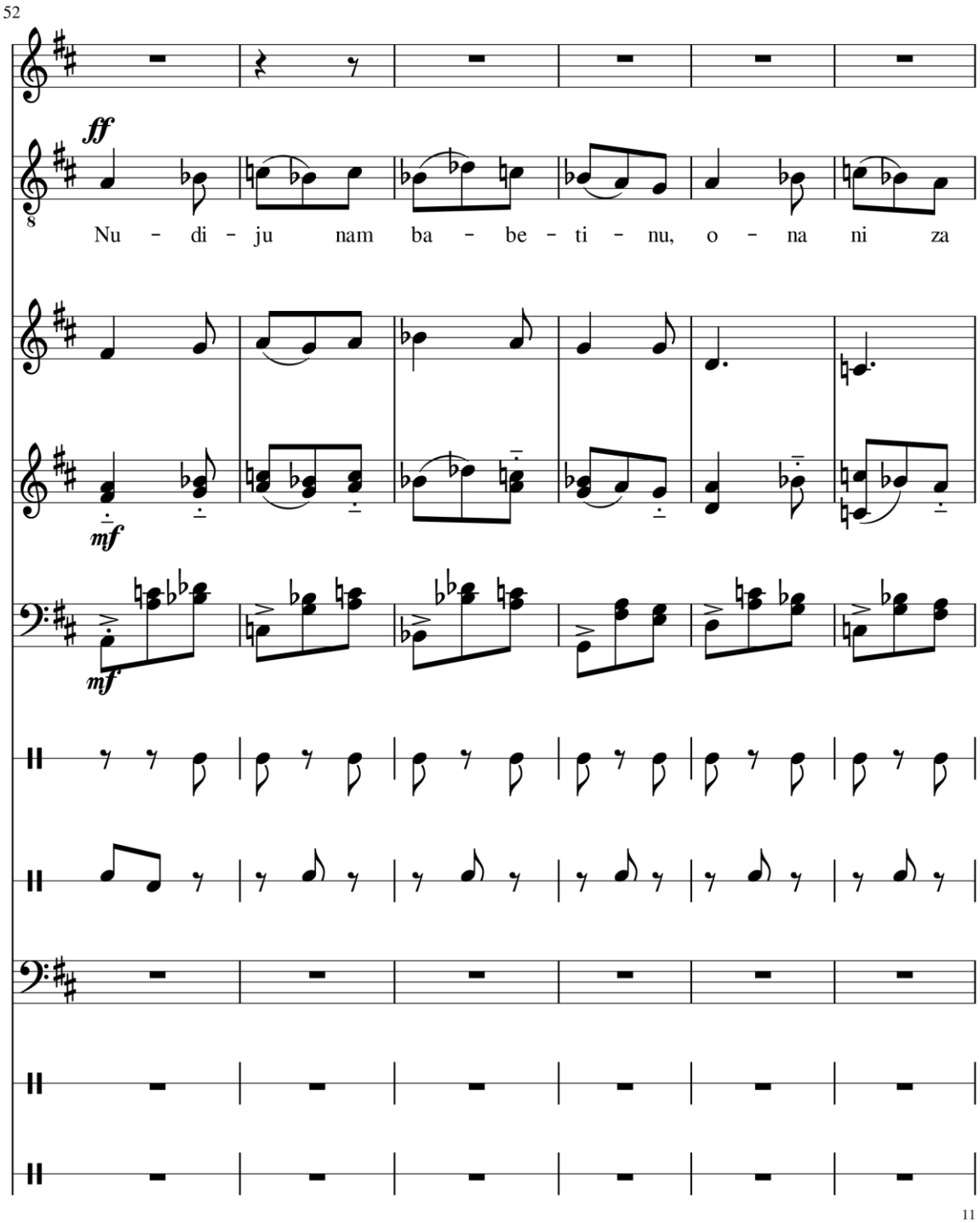

31
niš za nas,
mf
Poj - mo,
za nas, - -
mf
Poj - mo,
tr
f
mf
p
6

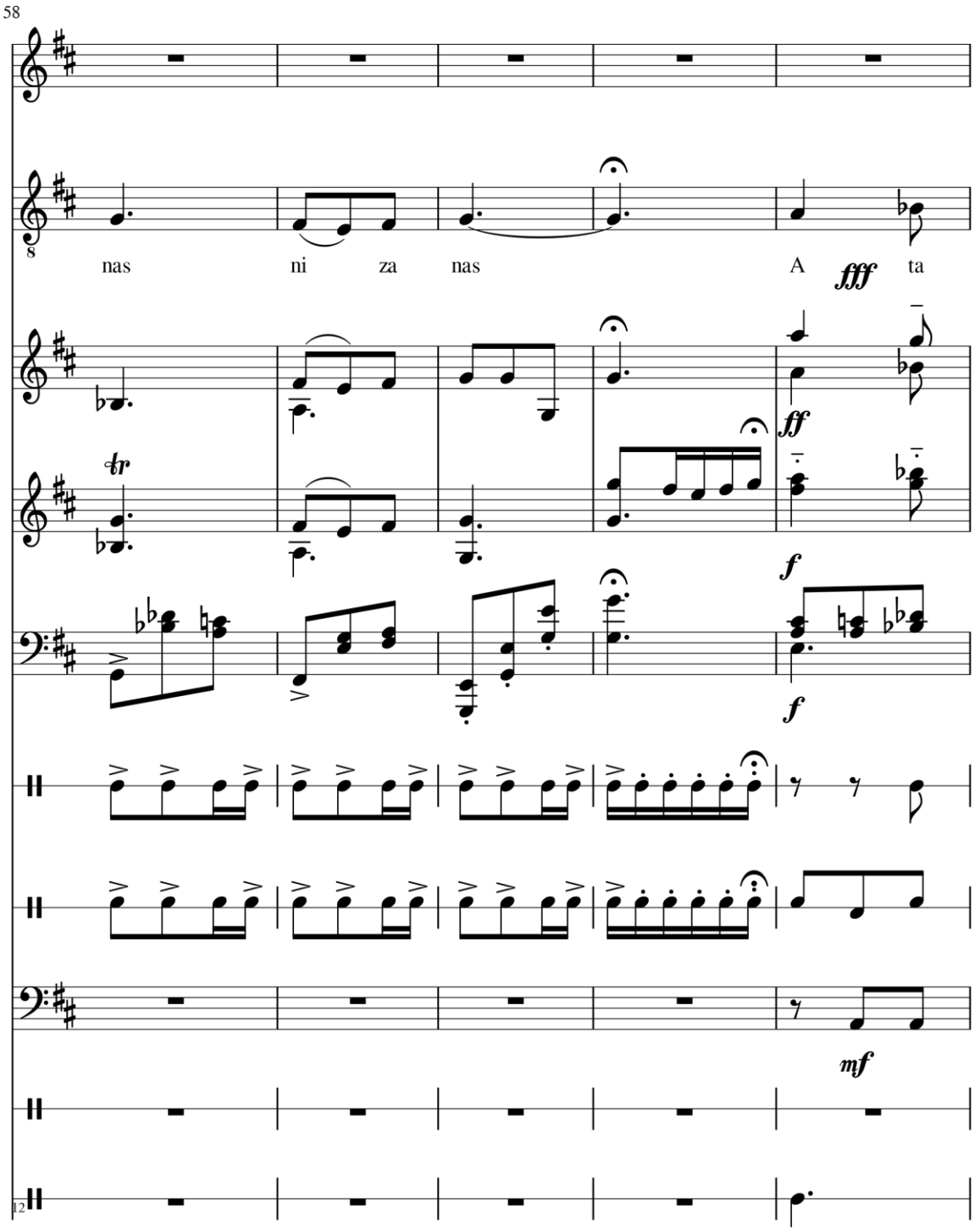

35
poj - mo, niš ne stoj - mo, tu ni
8
poj - mo, niš ne stoj - mo, tu ni
7

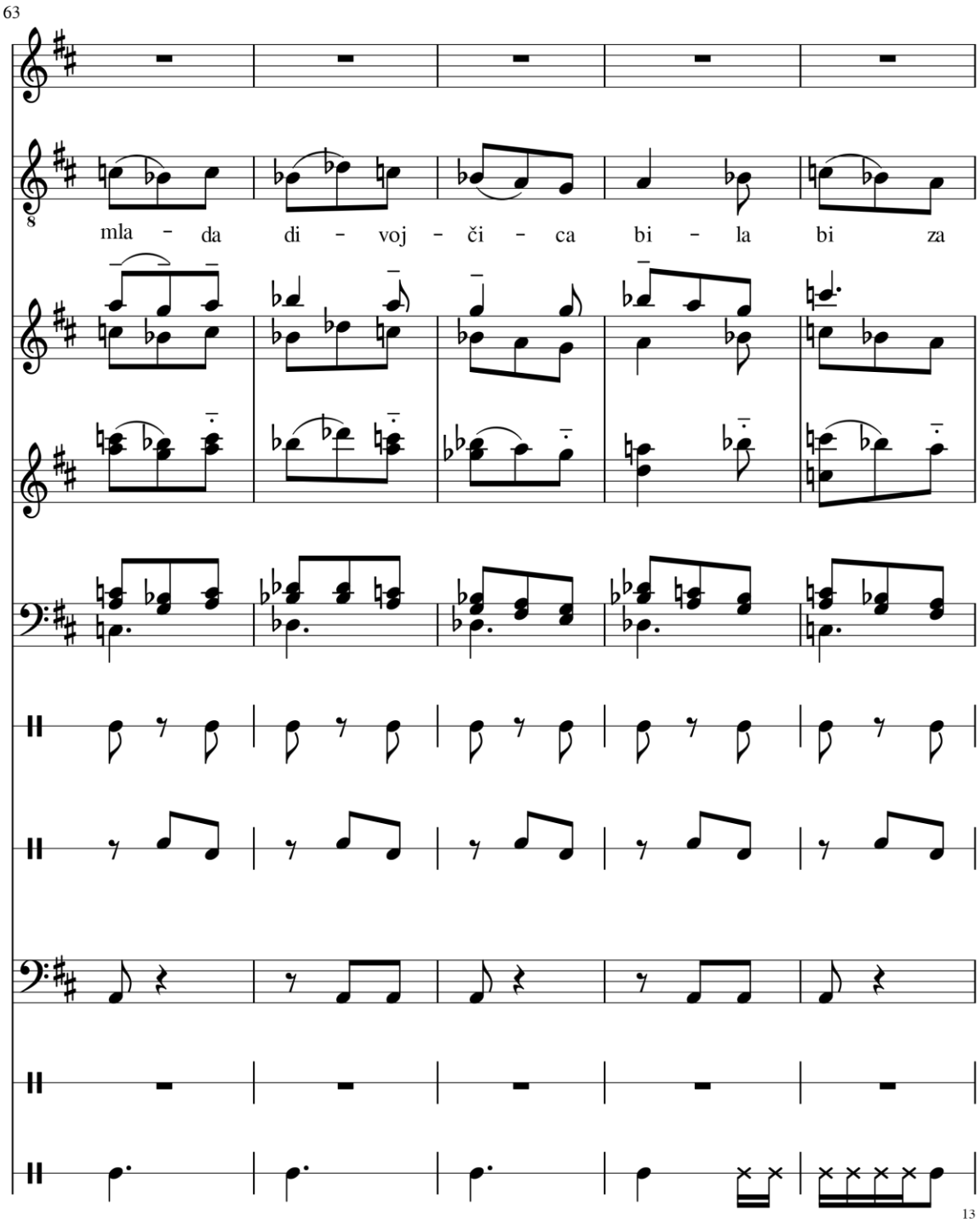

39
niš za - nas, - - Poj mo
8
niš za - nas, - - tu ni
mf
8

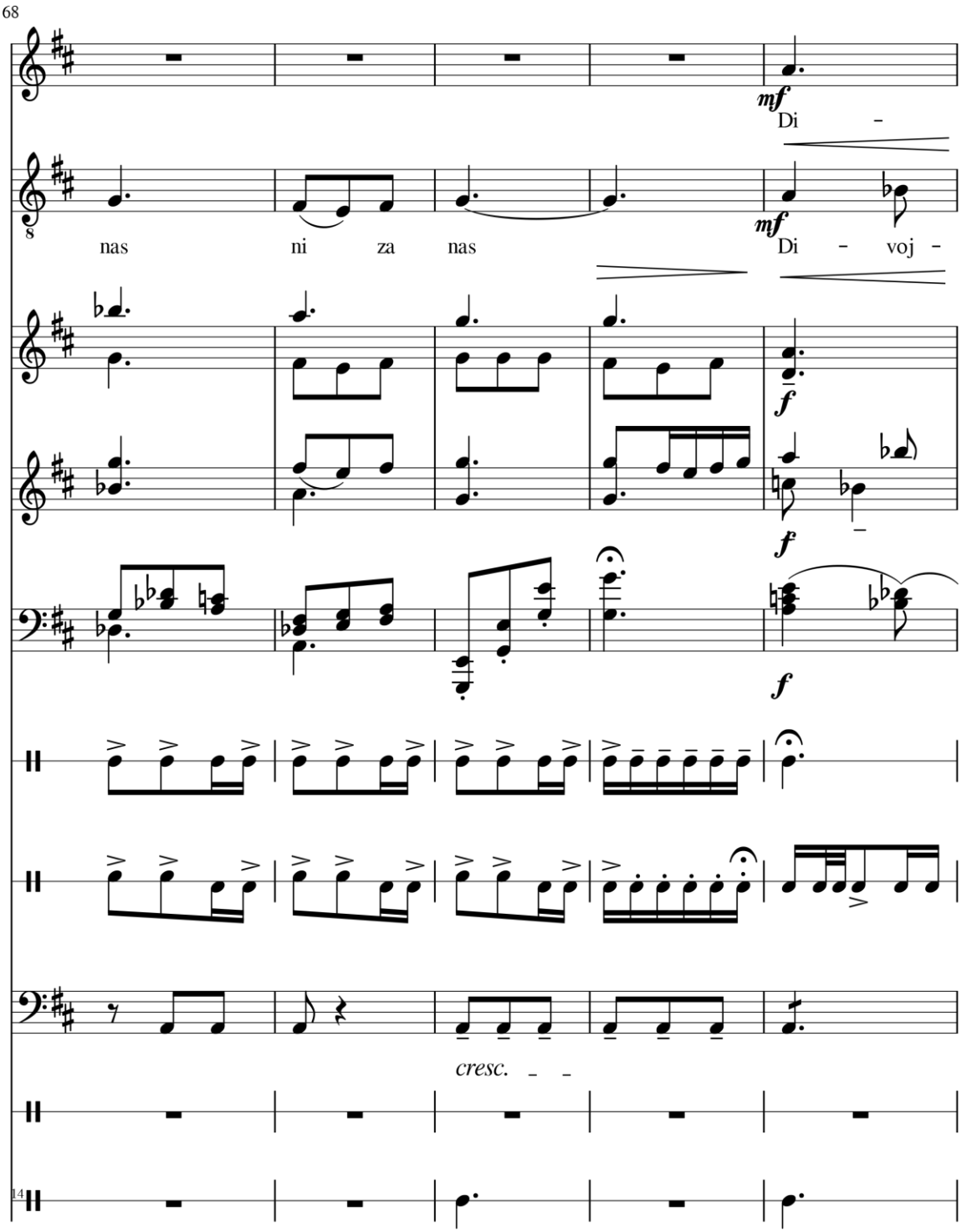

43
poj - mo, niš ne stoj - mo tu ni
niš za nas,
f
9

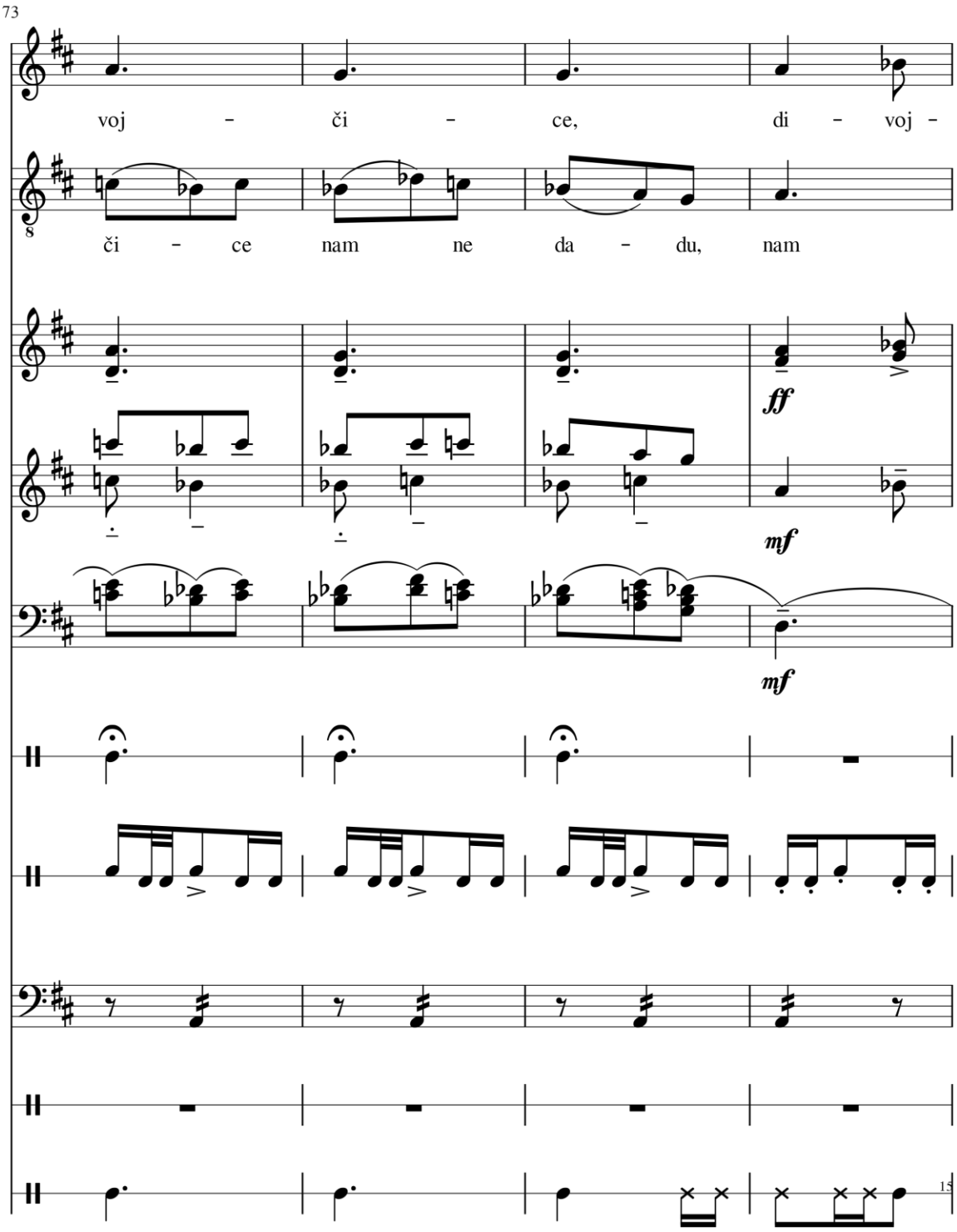

47
niš za nas, niš za nas,
ni niš za nas, –
10

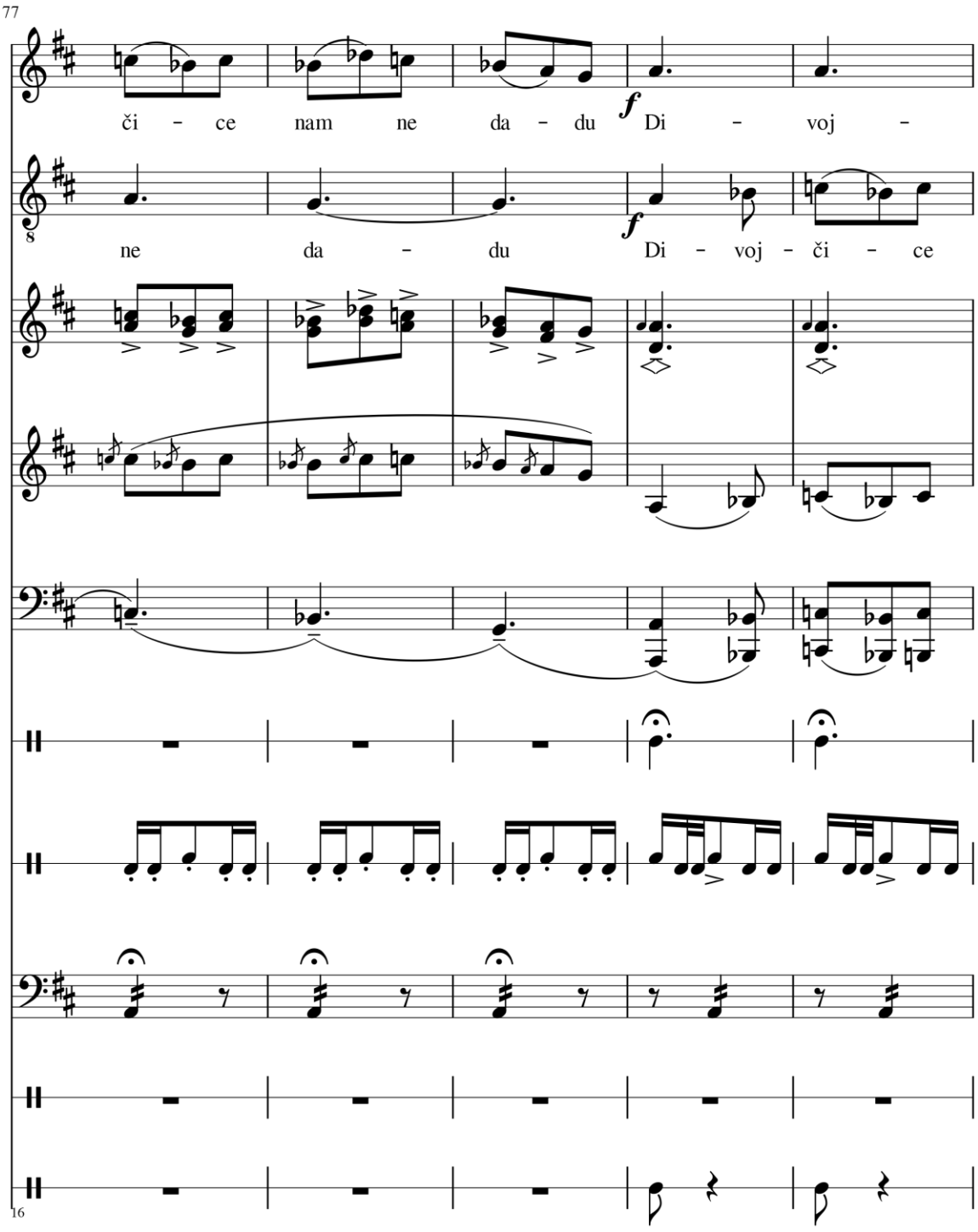

52
ff
Nu - di - ju nam ba - be - ti - nu, o - na ni za
mf
mf
11

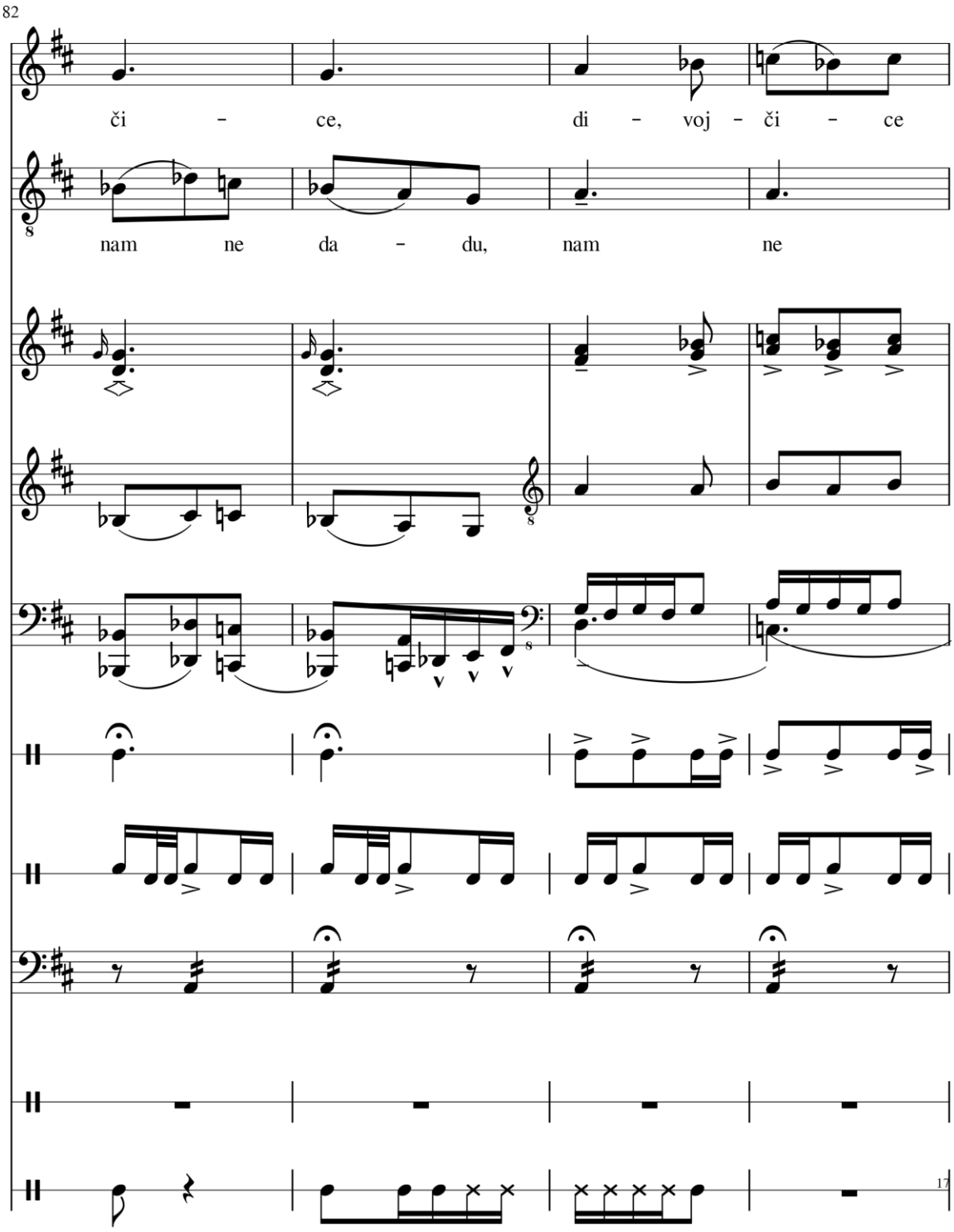

58
nas ni za nas A ta
fff
ff
tr
f
f
mf
12

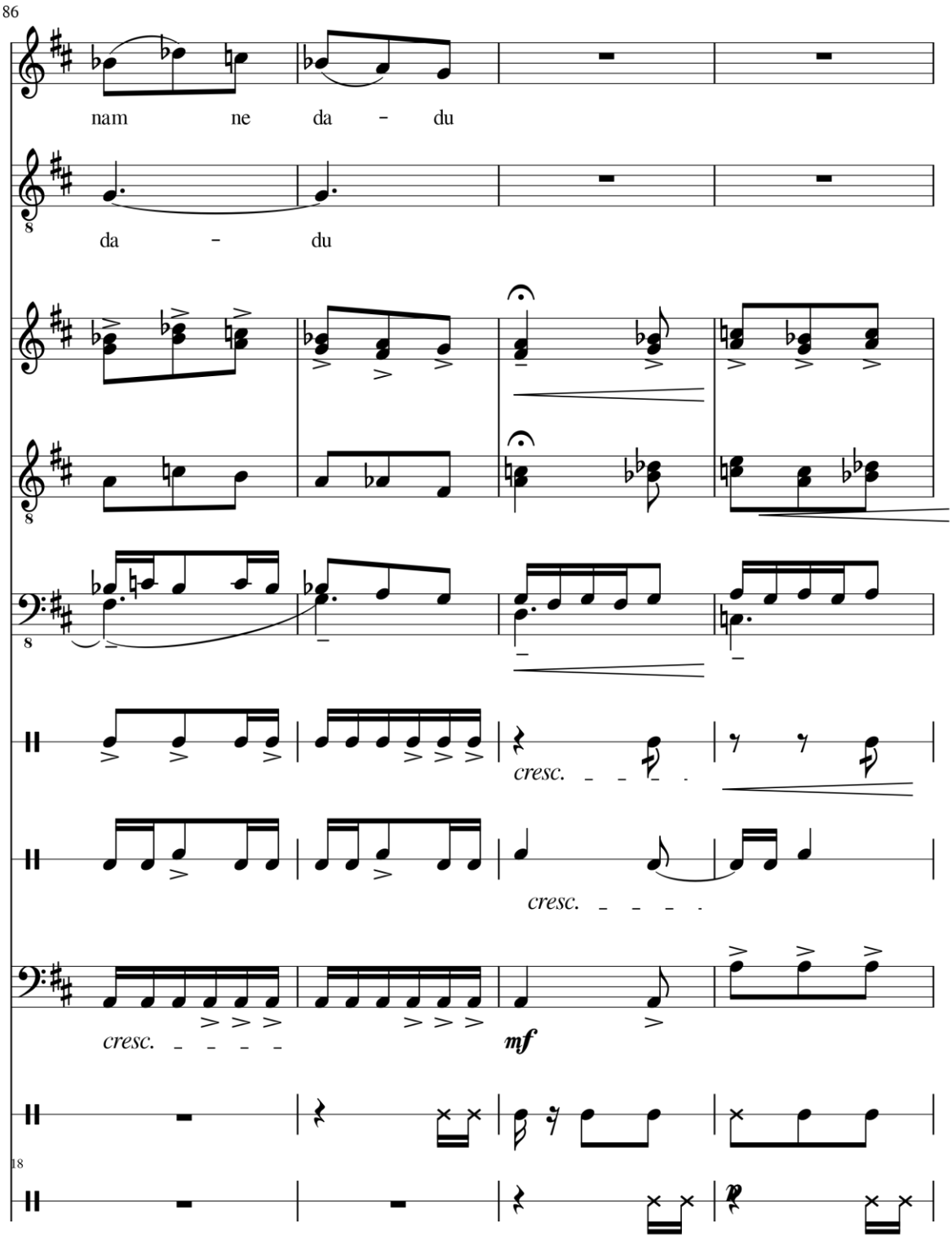

63
mla – da di – voj – či – ca bi – la bi za
13

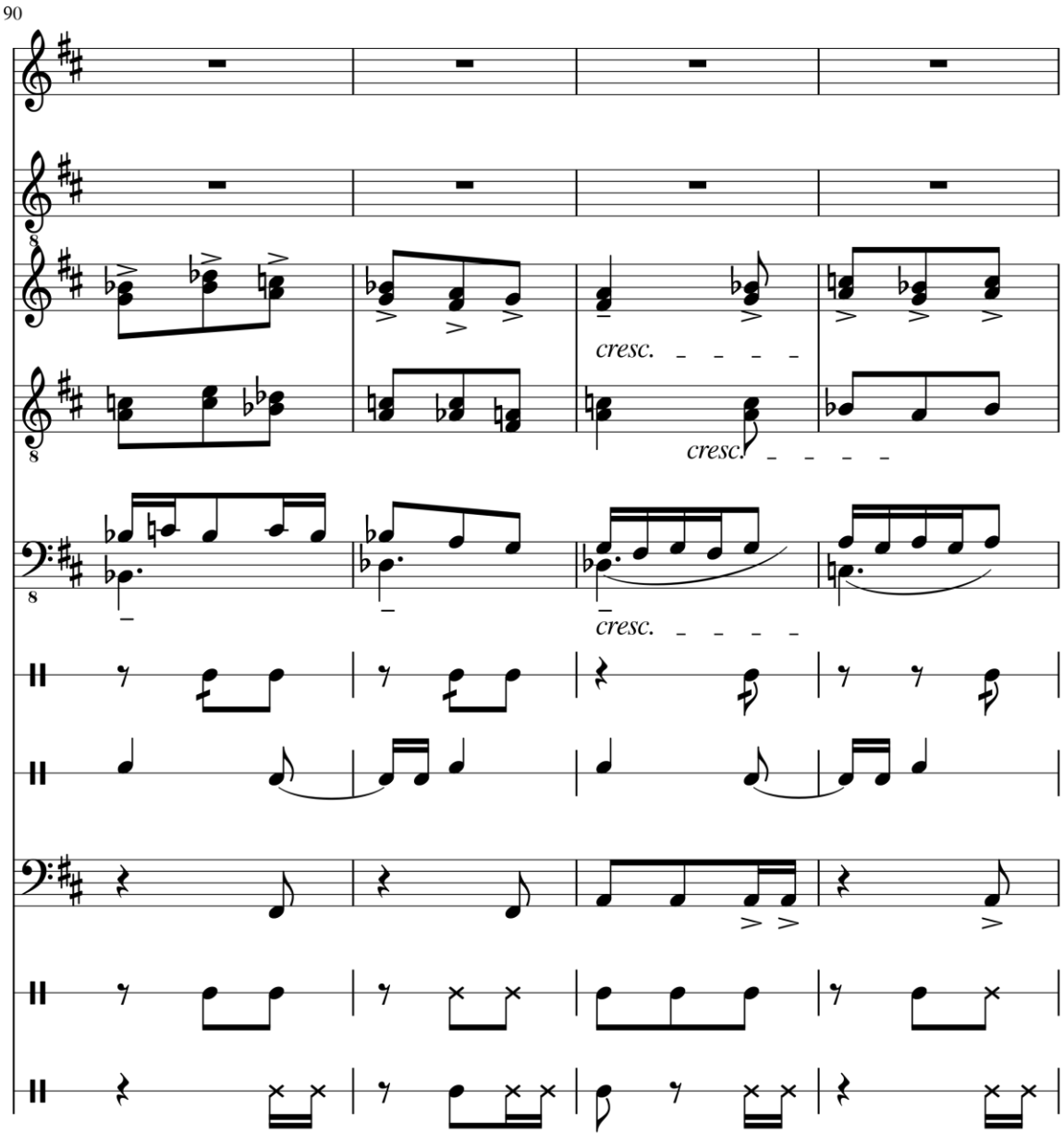

68
mf
Di -
nas ni za nas
mf
Di - voj -
f
f
f
cresc.
14

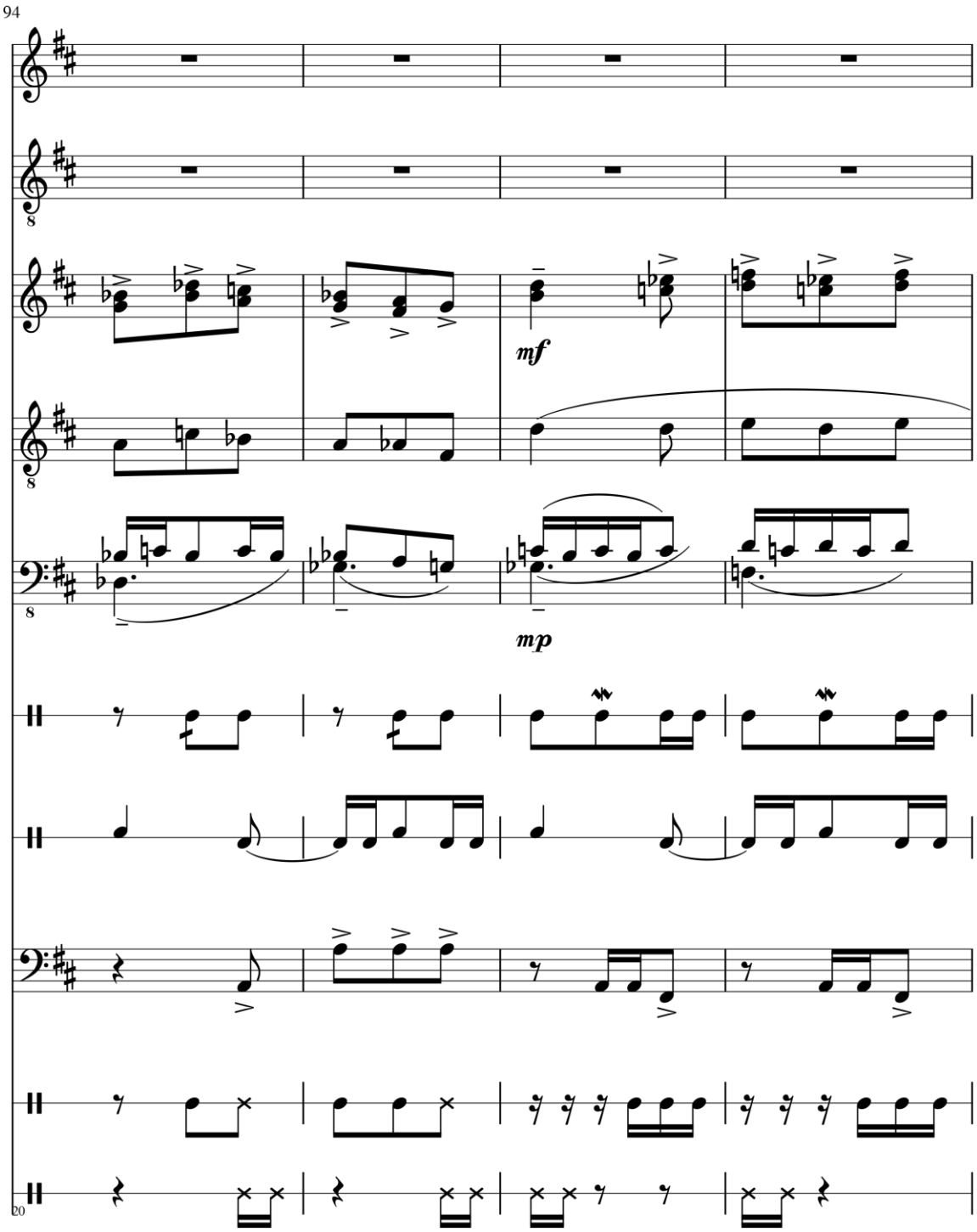

73
voj - či - ce, di - voj -
8
či - ce nam ne da - du, nam
ff
mf
mf
15

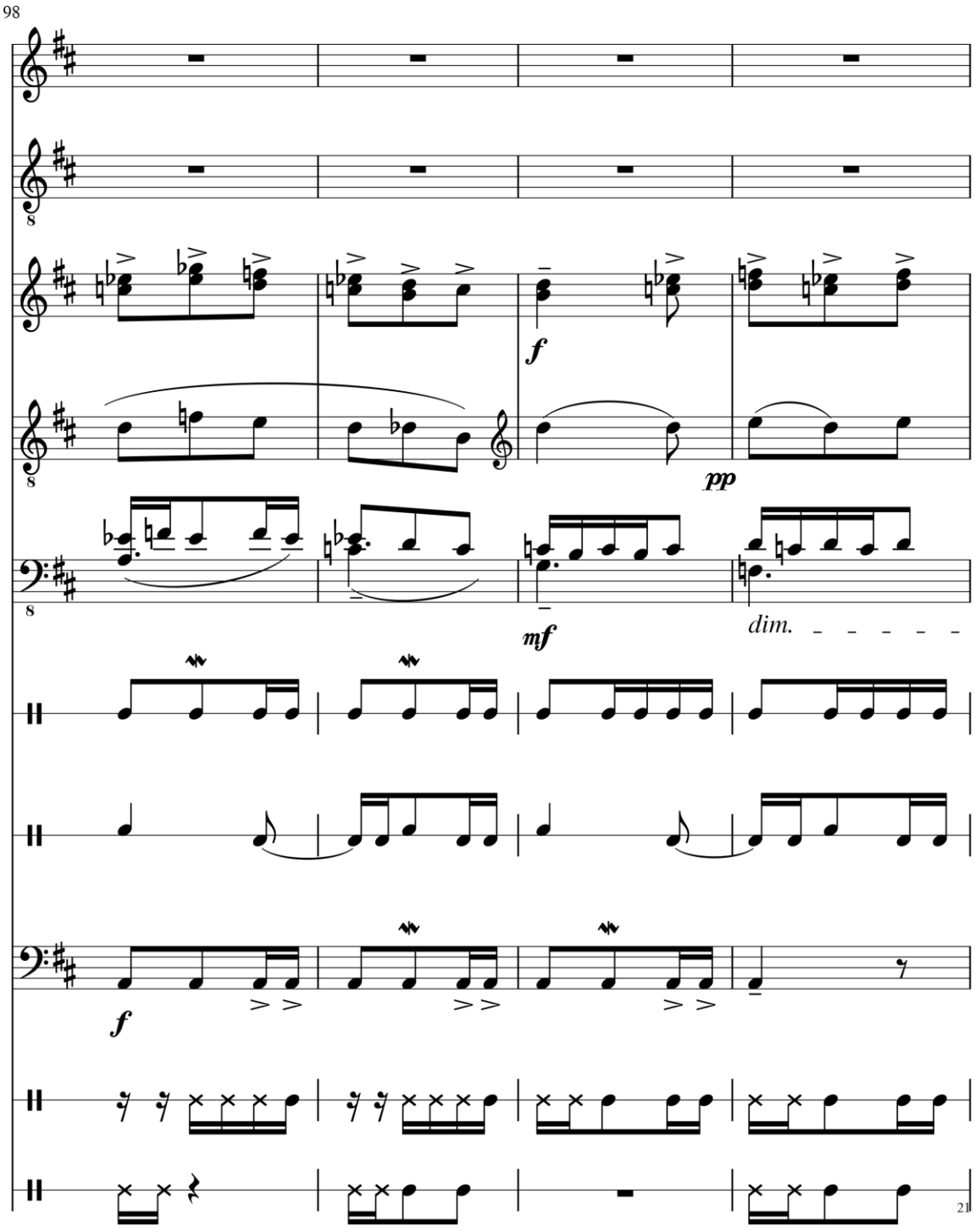

77
či - ce nam ne da - du
f
Di - voj -
8
ne da - du
f
Di - voj - či - ce
16

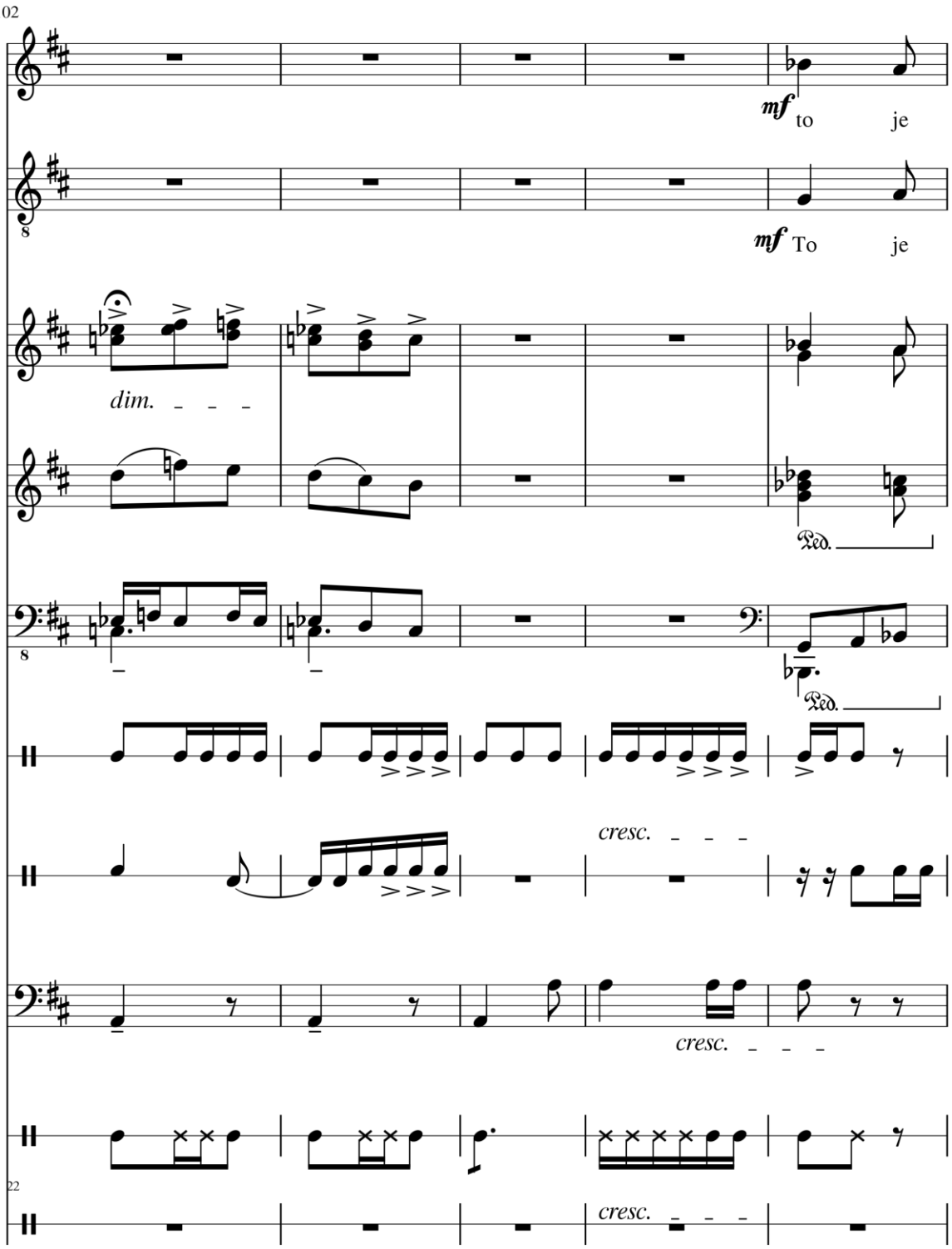

82
či - ce, di - voj - či - ce
nam ne da - du, nam ne
17

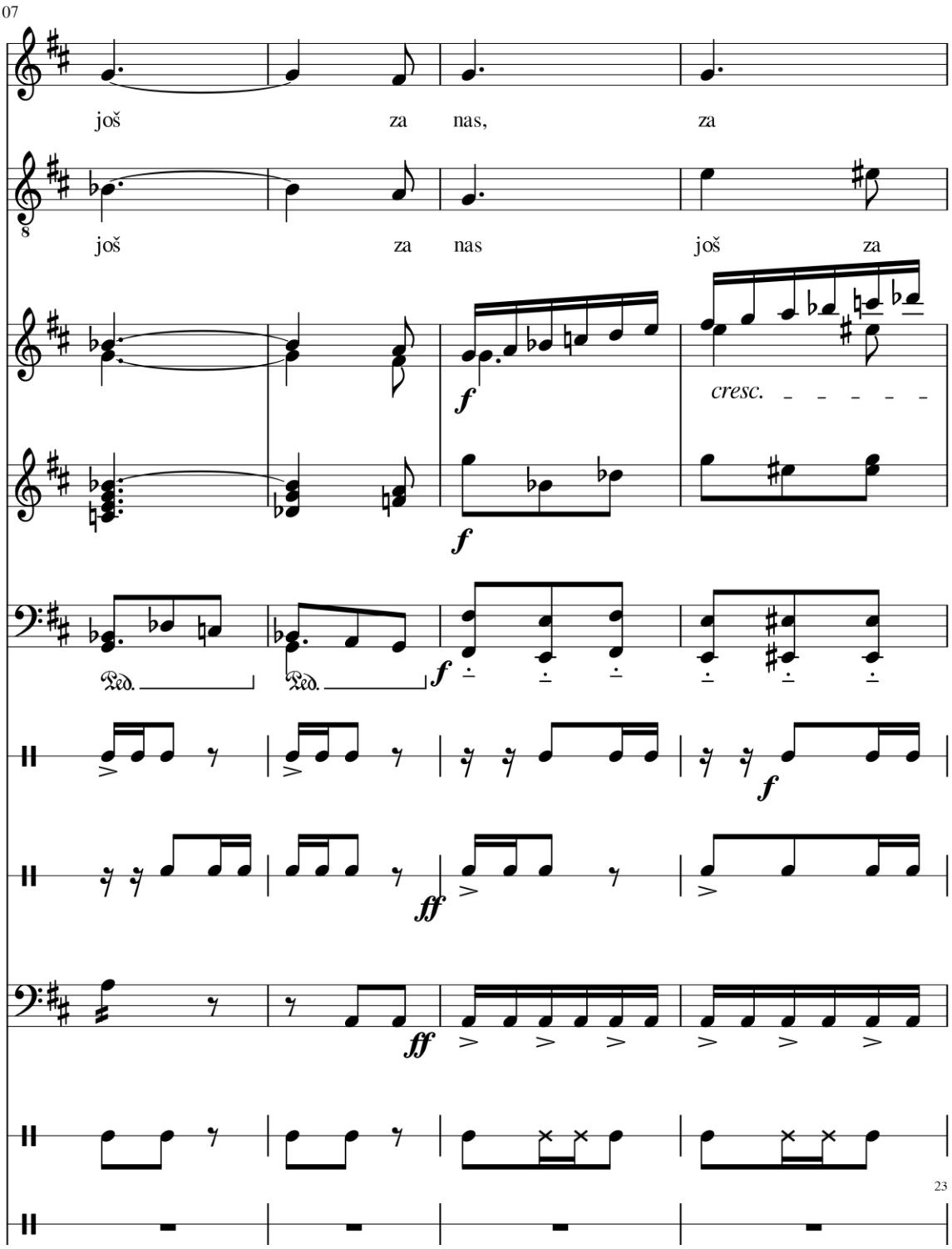

86
nam ne da - du
da - du
cresc.
cresc.
cresc.
mf
18

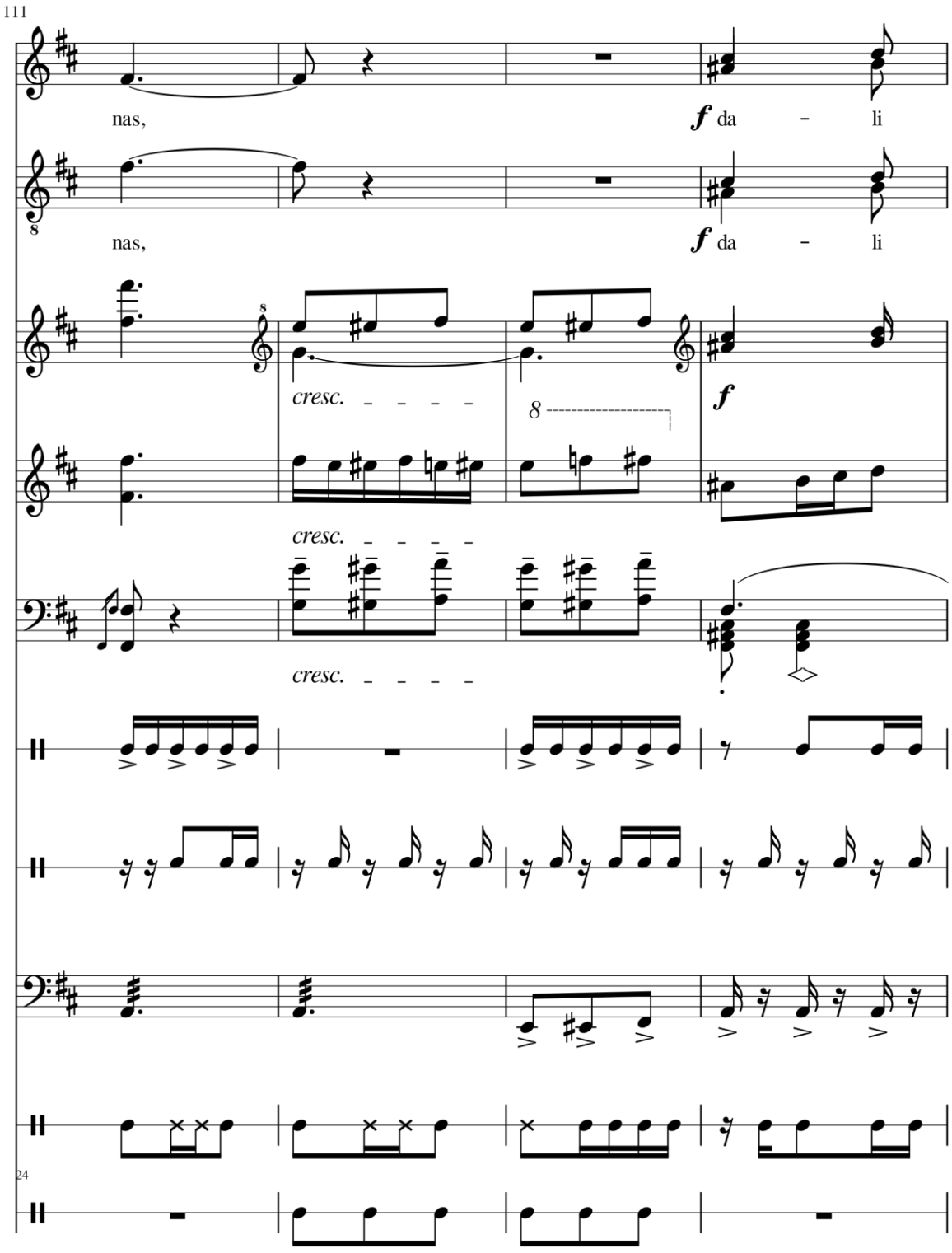

90
cresc.
cresc.
cresc.
19

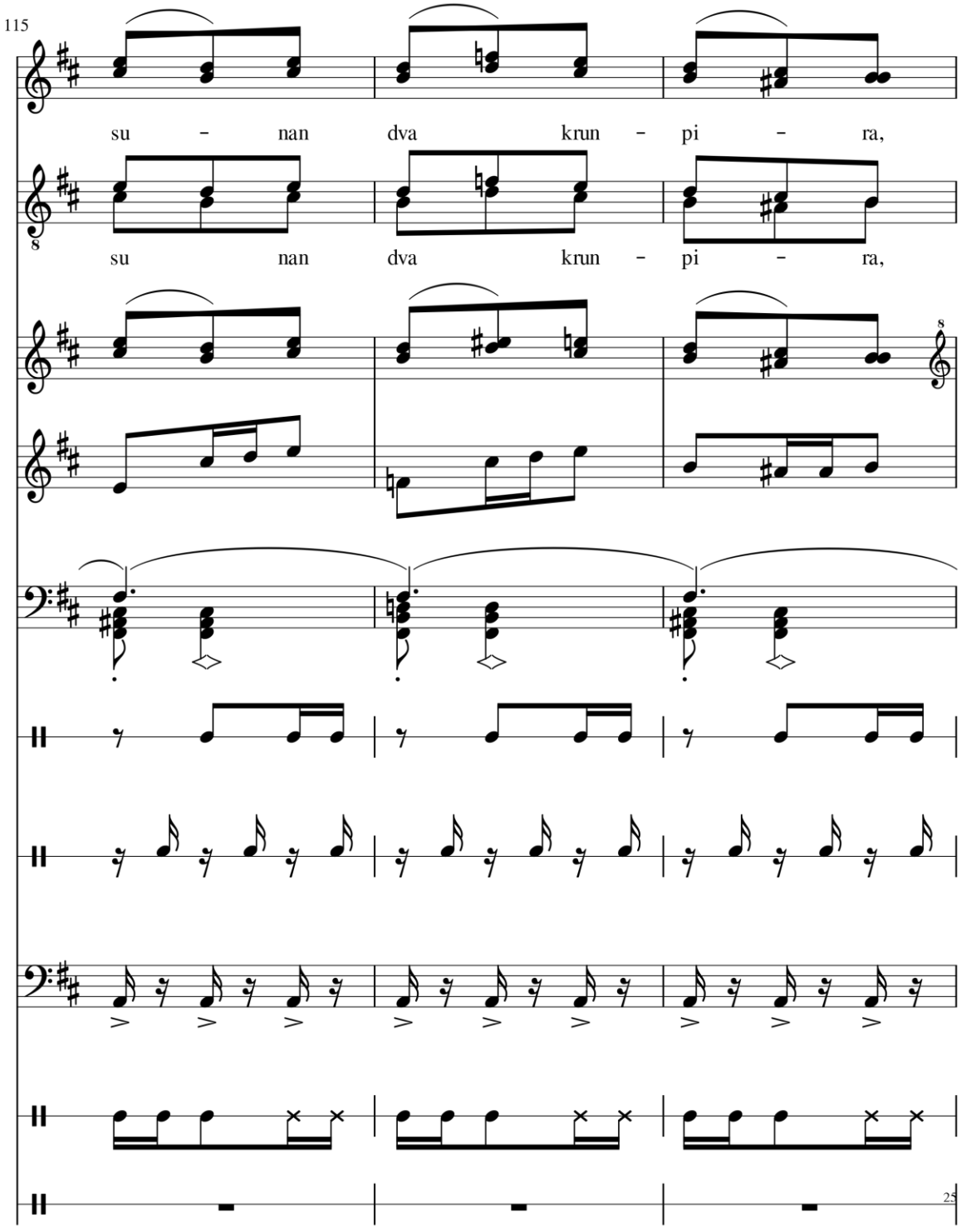

94
mf
mp
20

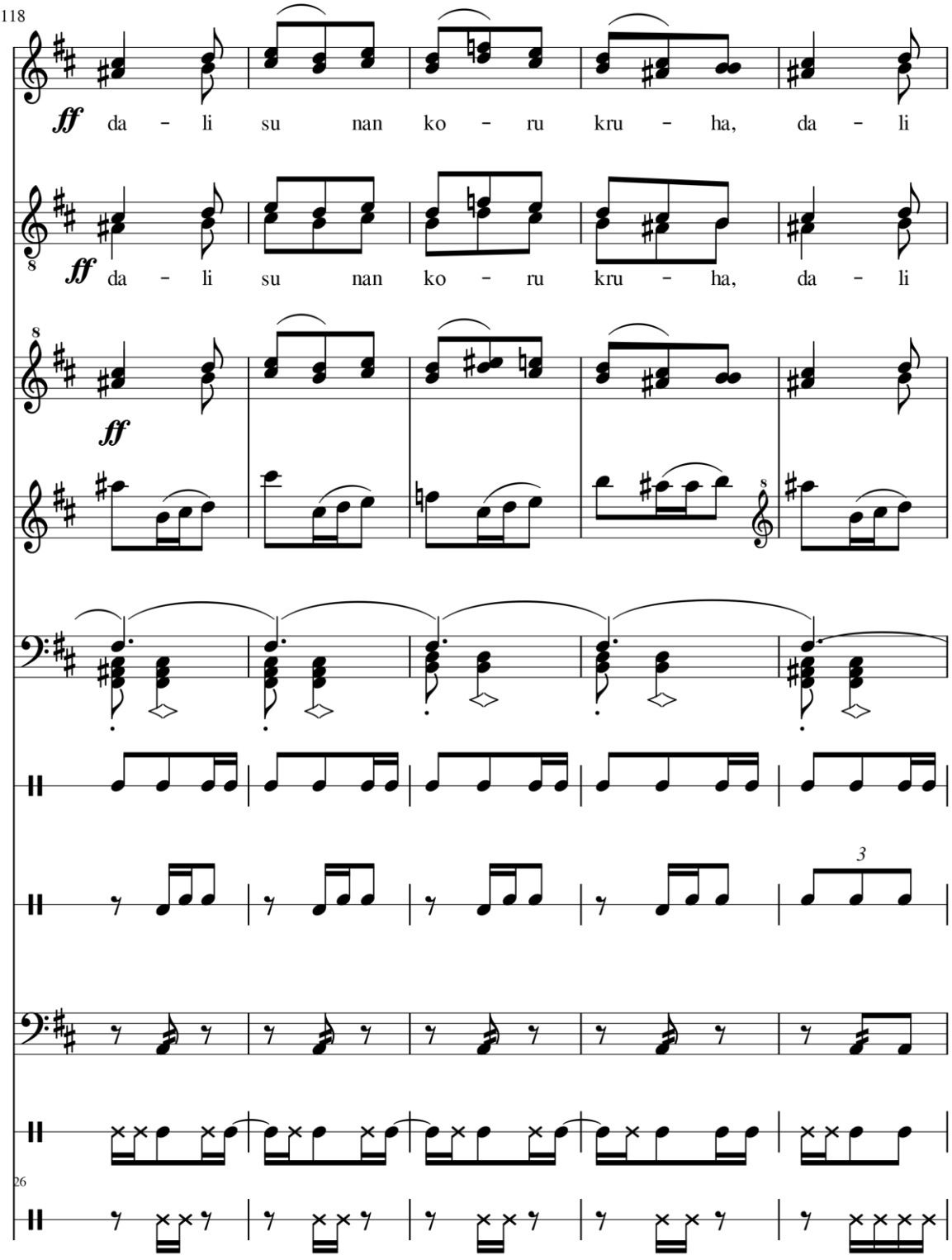

98
f
pp
mf
dim.
f
21

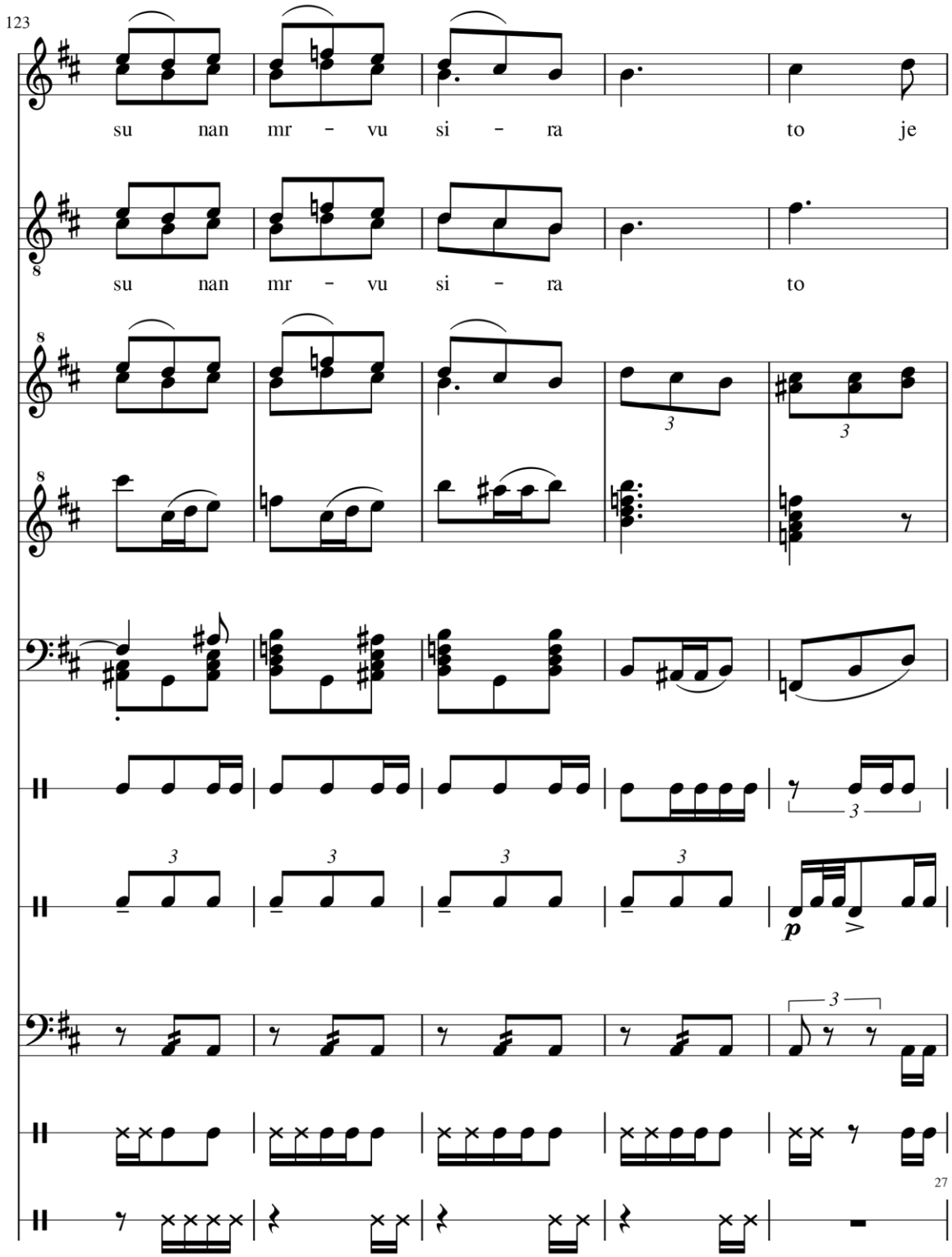

102
mf to je
mf To je
dim.
Ped.
Ped.
cresc.
cresc.
22
cresc.

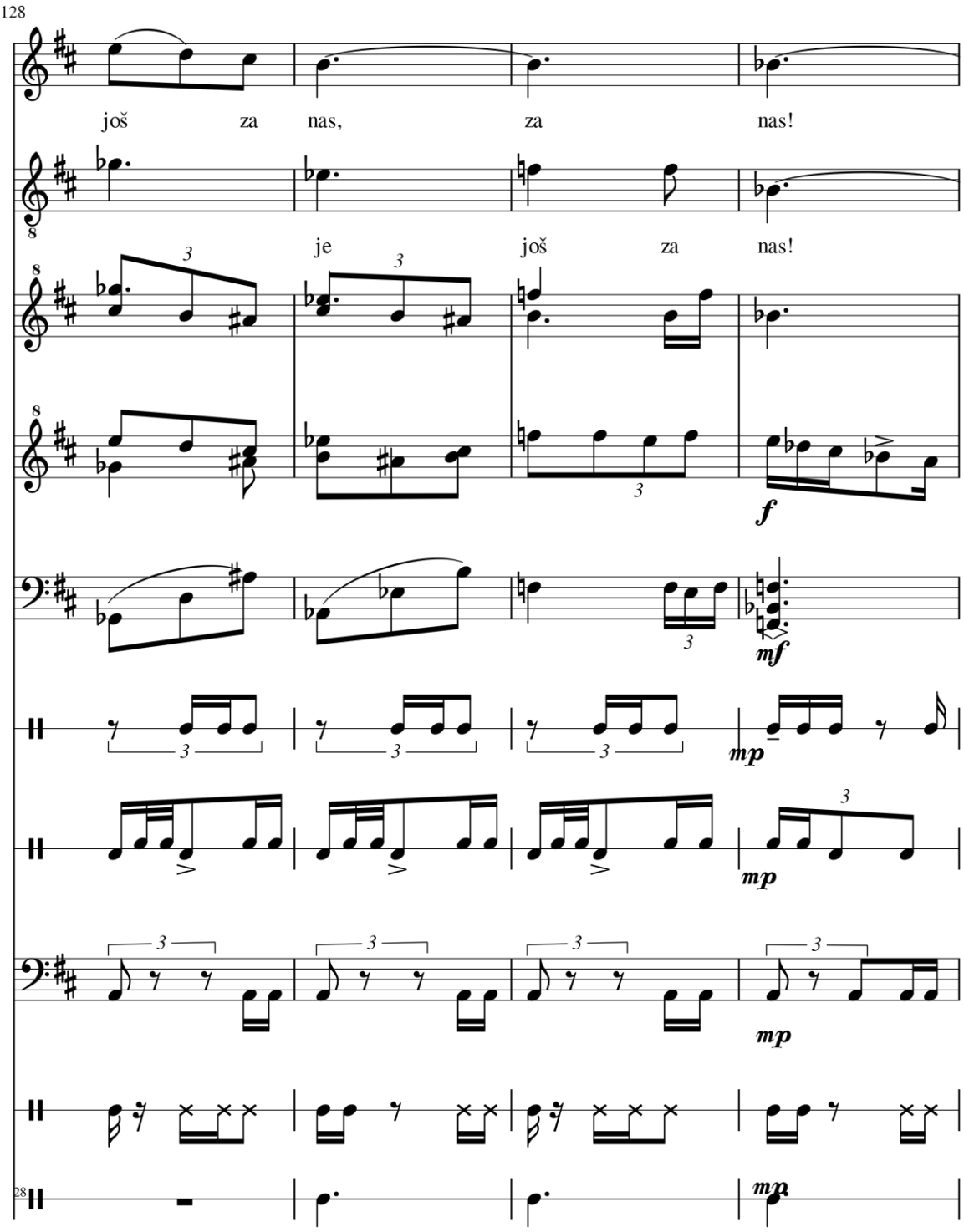

107
još za nas, za
još za nas još za
f
cresc.
f
Ped.
Ped.
f
f
ff
ff
23

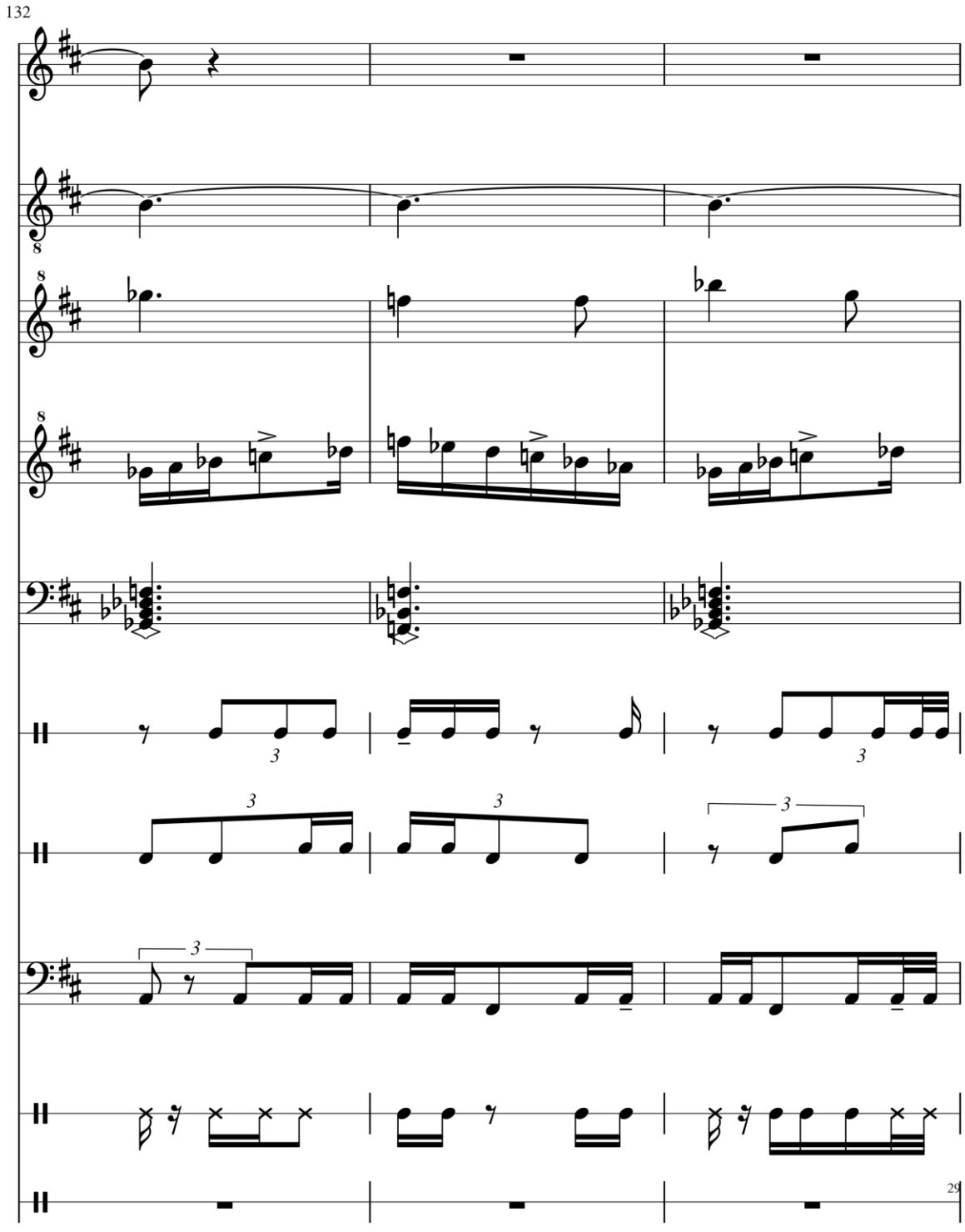

111
nas,
f da - li
nas,
f da - li
cresc.
8
f
cresc.
cresc.
24

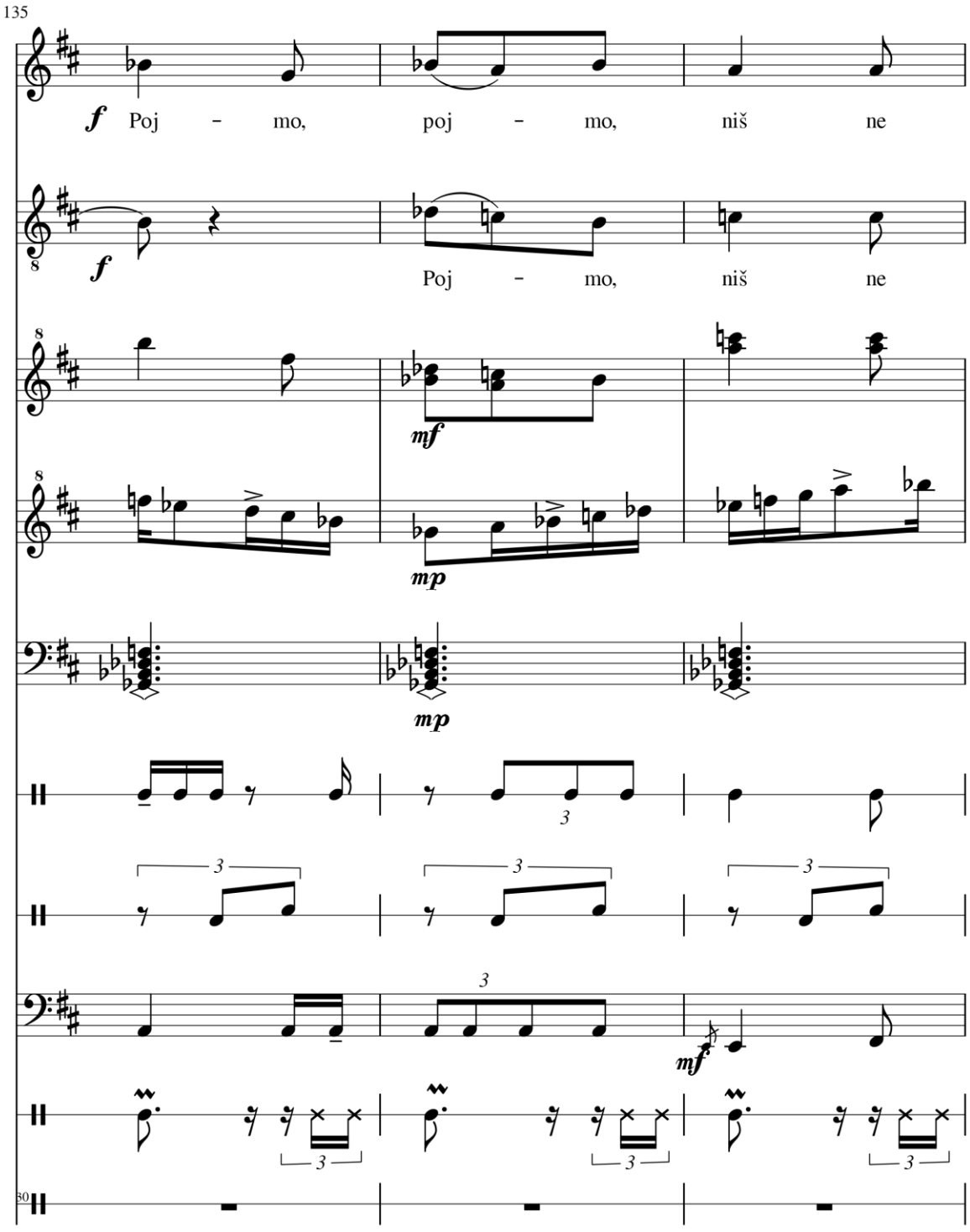

115
su - nan dva krun - pi - ra,
su nan dva krun - pi - ra,

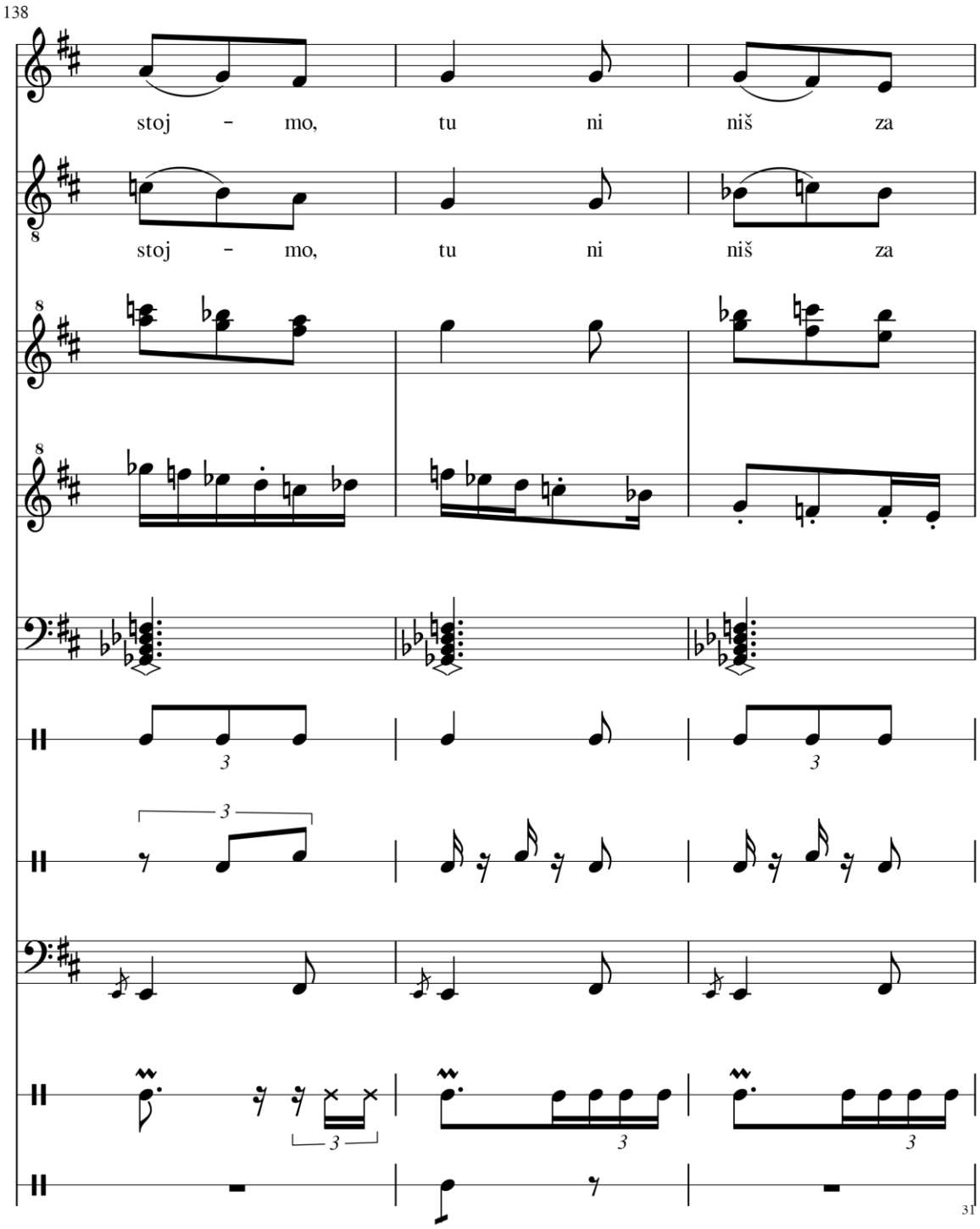

118
ff da – li su nan ko – ru kru – ha, da – li
8
ff da – li su nan ko – ru kru – ha, da – li
8
ff
8
3
26

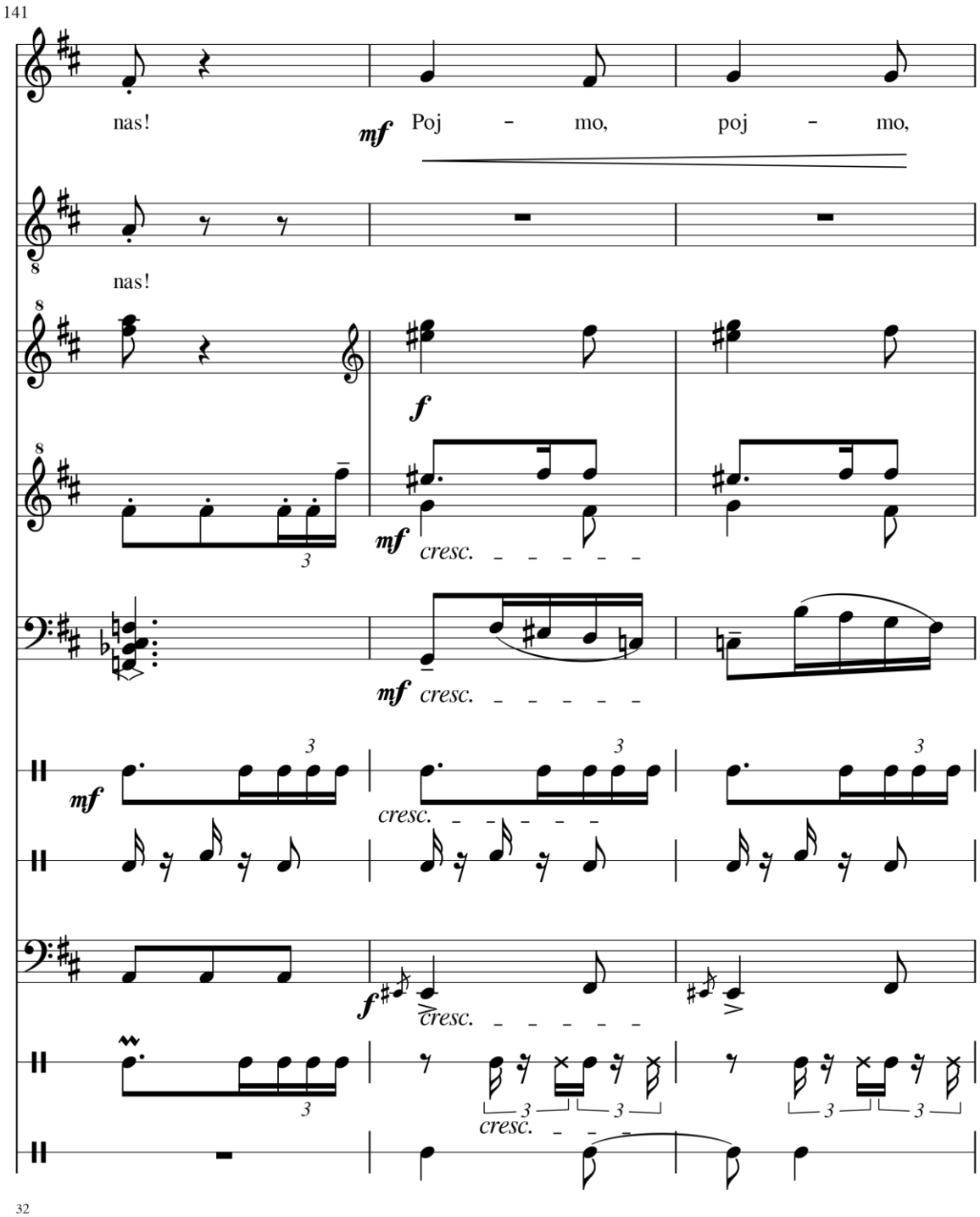

123
su nan mr - vu si - ra to je
su nan mr - vu si - ra to
27

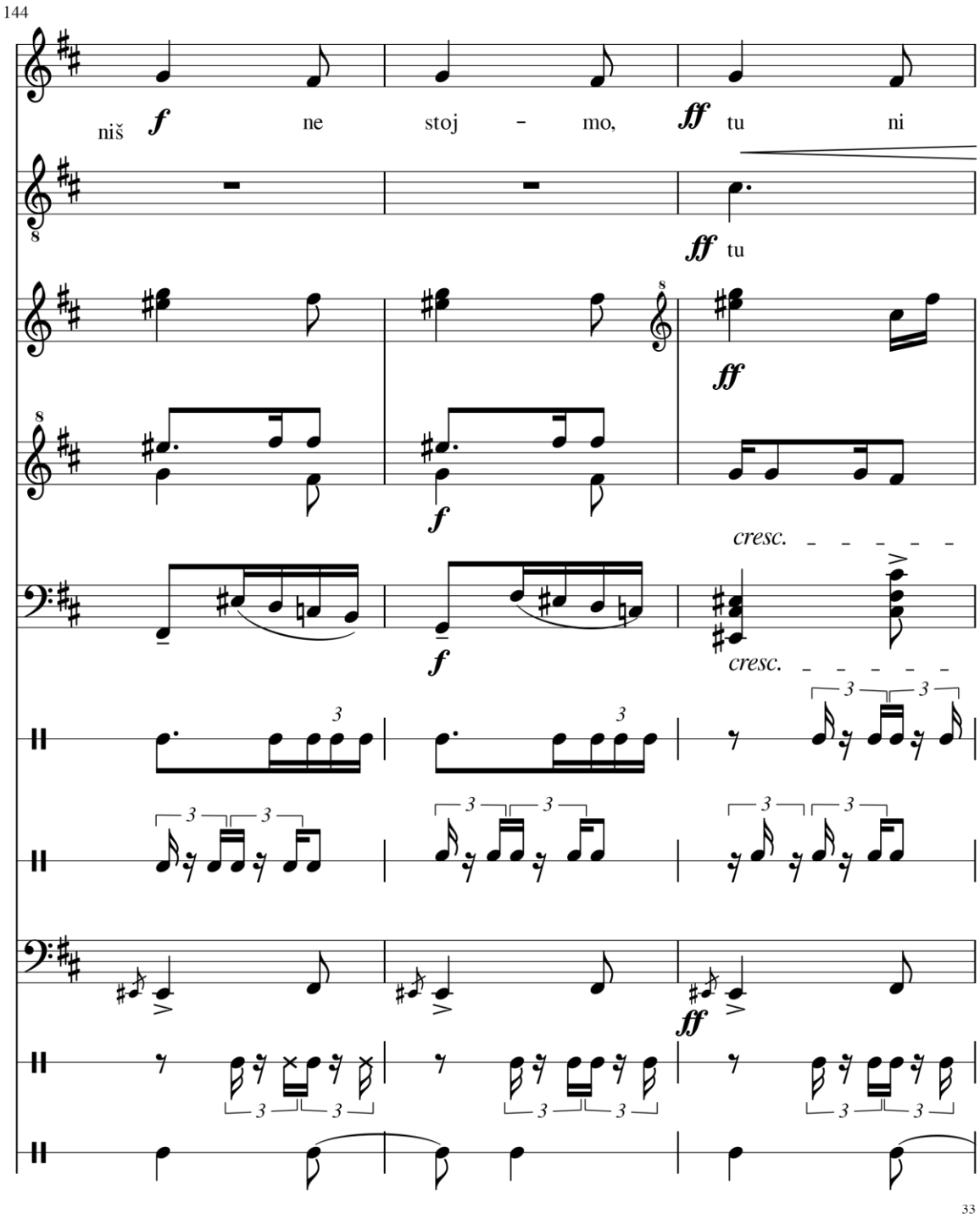

128
još za nas, za nas!
je još za nas!
f
mf
mp
mp
mp
mp
28

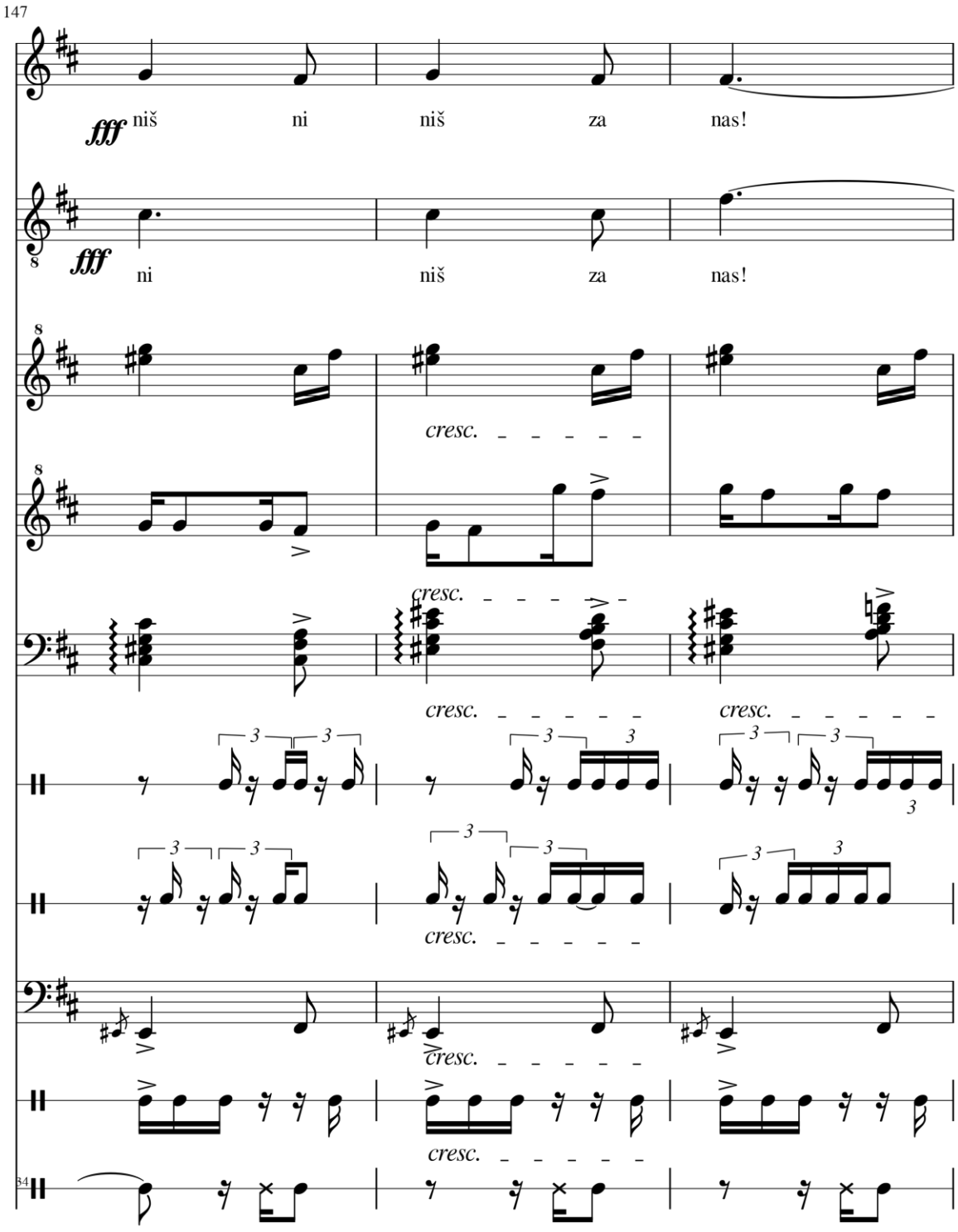

132
8
8
8
3
3
3
3
3
29

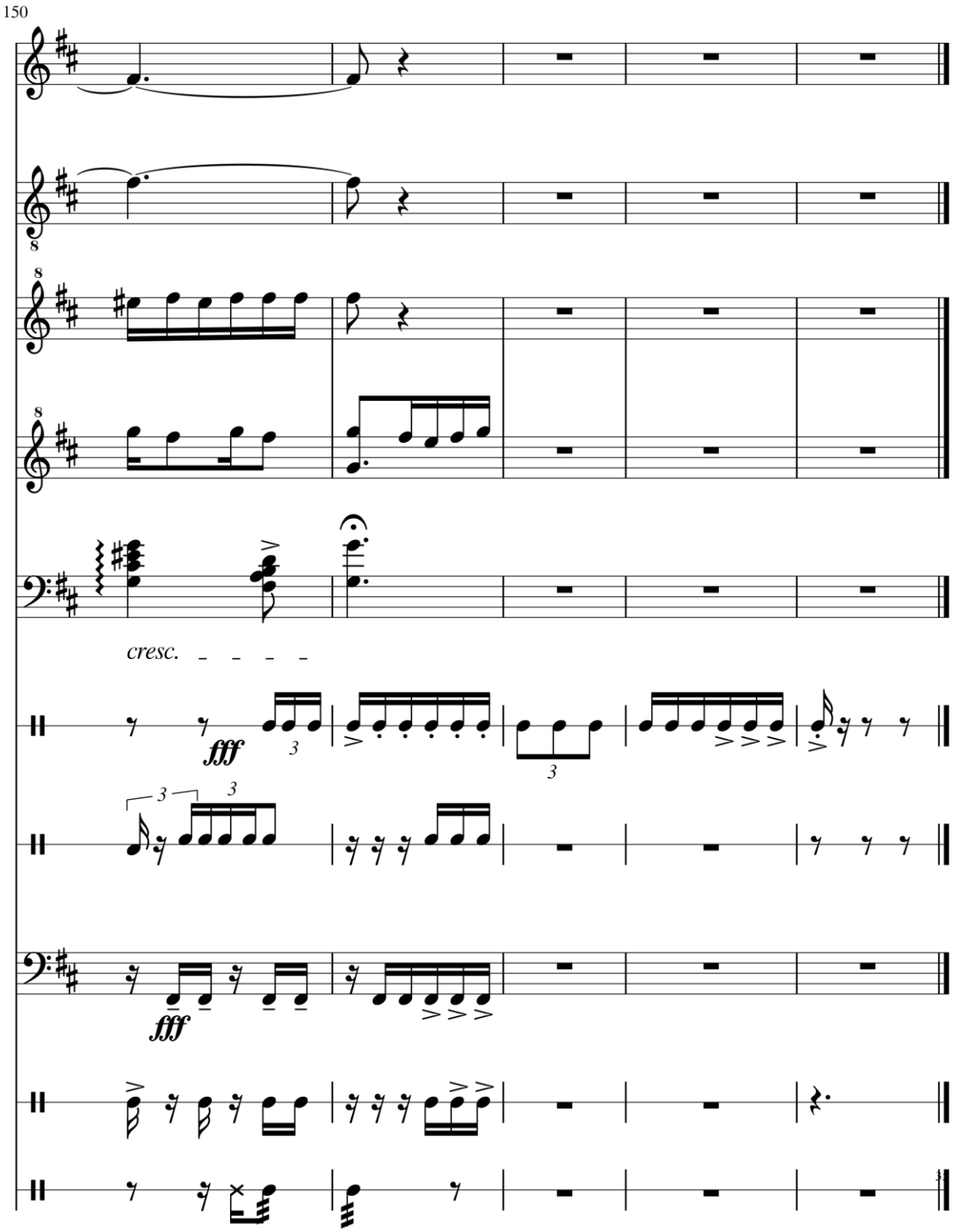

135
f Poj - mo, poj - mo, niš ne
f Poj - mo, niš ne
mf
mp
mp
3
3
3
3
3
mf
3
3
3
3
80


138
stoj - mo, tu ni niš za
stoj - mo, tu ni niš za
3
3
3
3
3
3
3
31


141
nas!
mf
Poj - mo, poj - mo,
nas!
f
mf
cresc.
mf
cresc.
mf
cresc.
f
cresc.
cresc.
32


144
niš
f
ne
stoj
-
mo,
ff
tu
ni
ff
tu
ff
f
cresc.
f
cresc.
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
ff
3
3
3
3
3
3
33

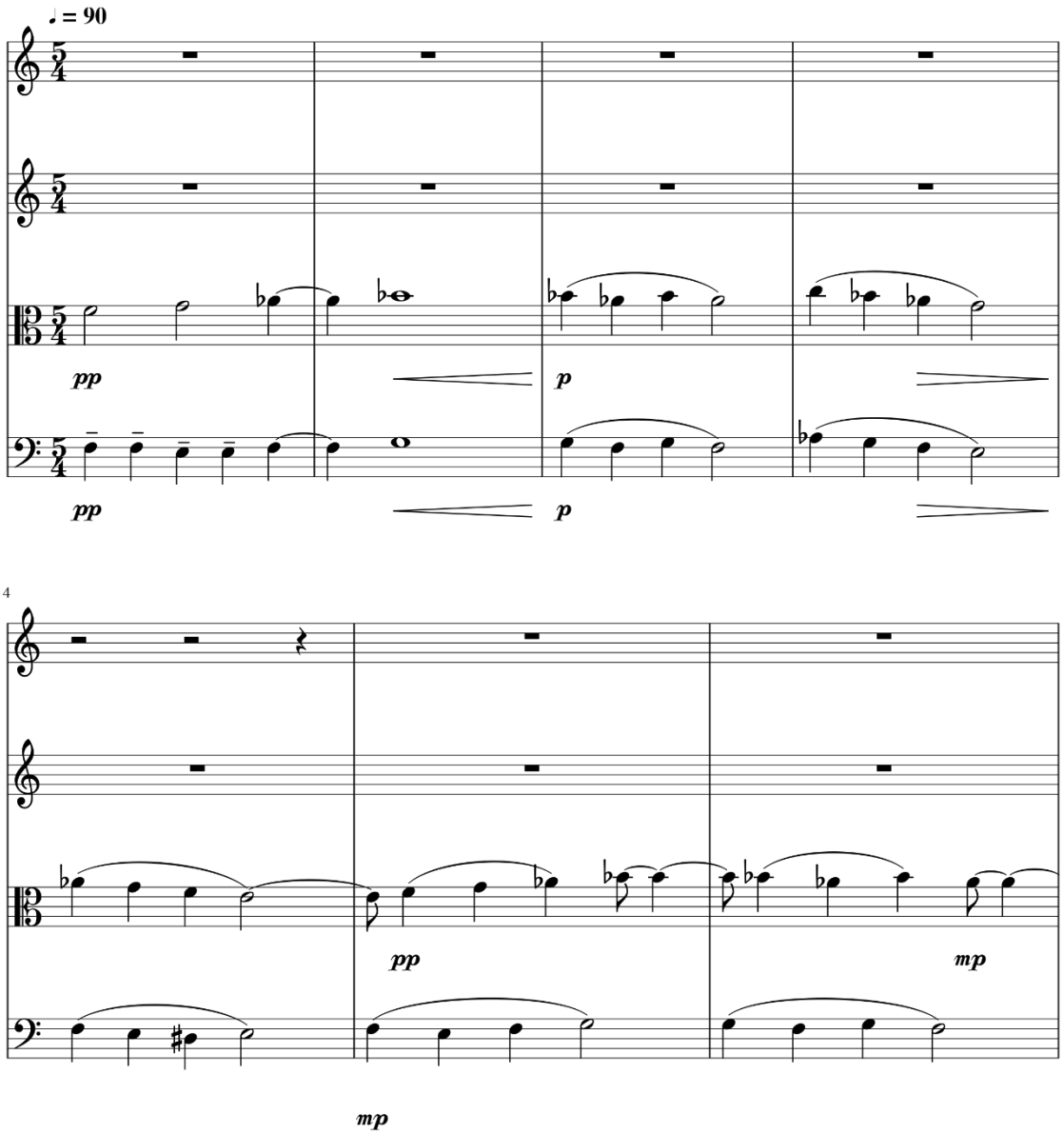

147
fff niš ni niš za nas!
fff ni niš za nas!
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
84

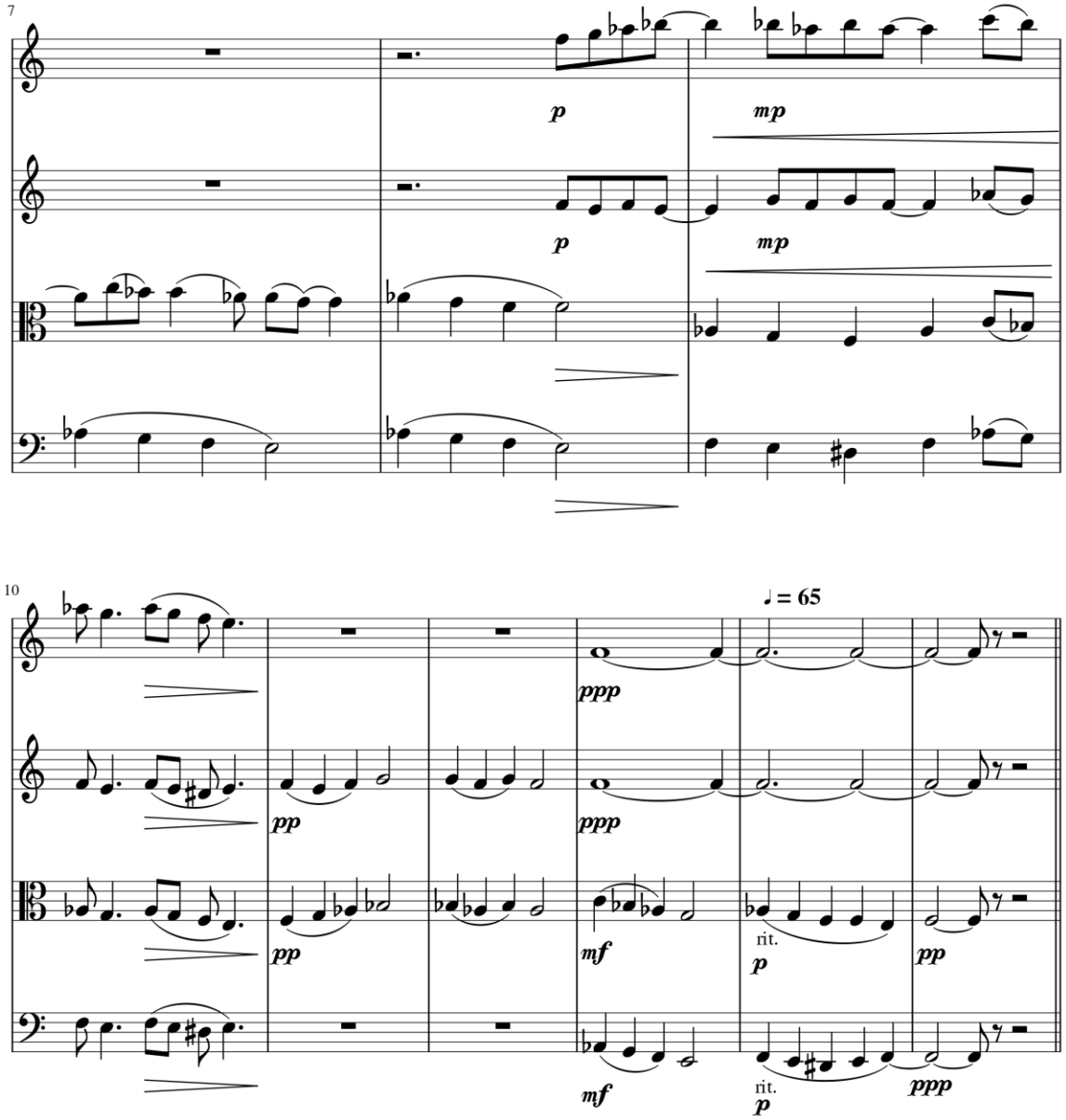

150
cresc.
fff
fff

Bog se rodi

Varijacija I

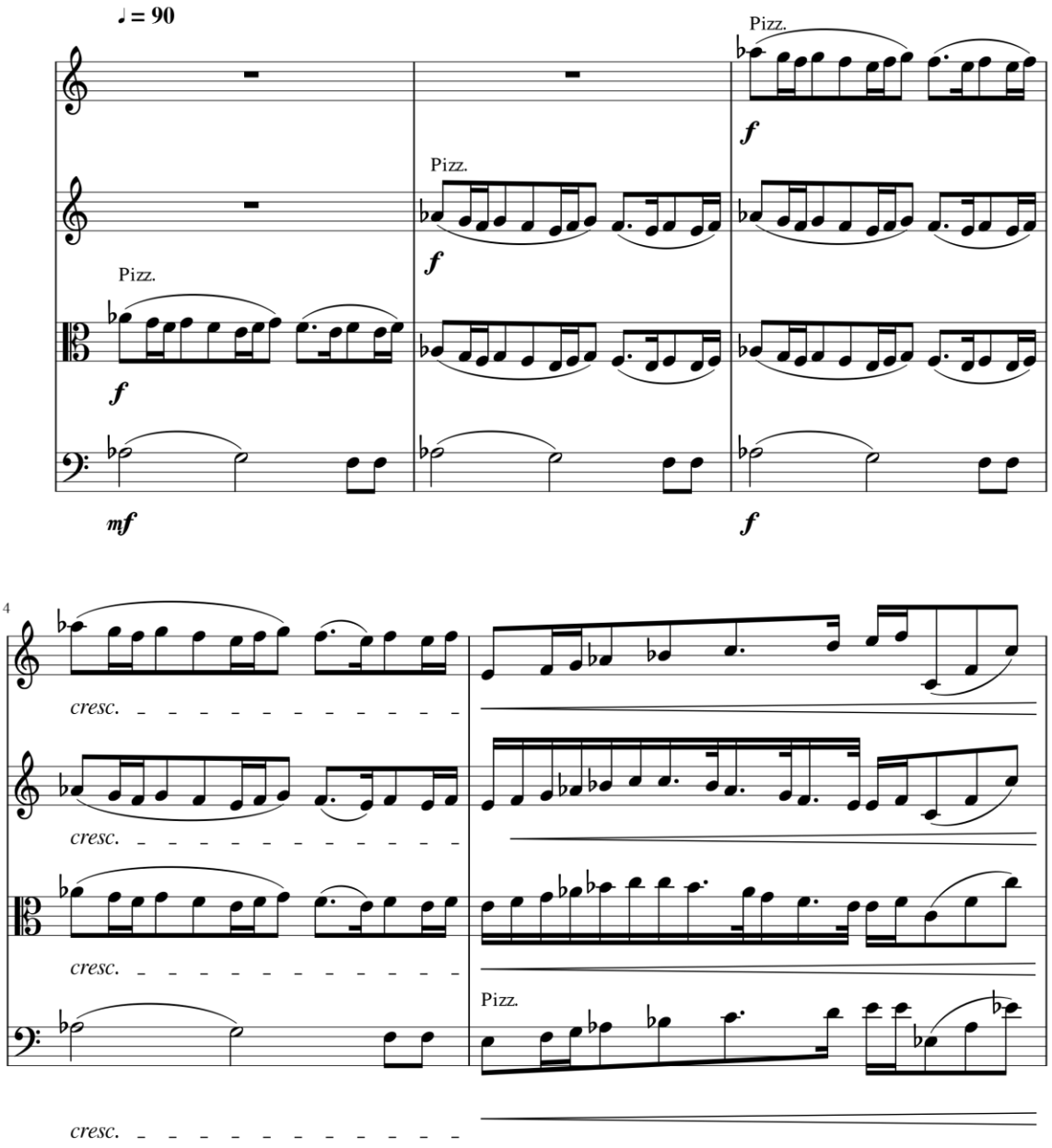
Narodna
Priredila: Marta Ćuže

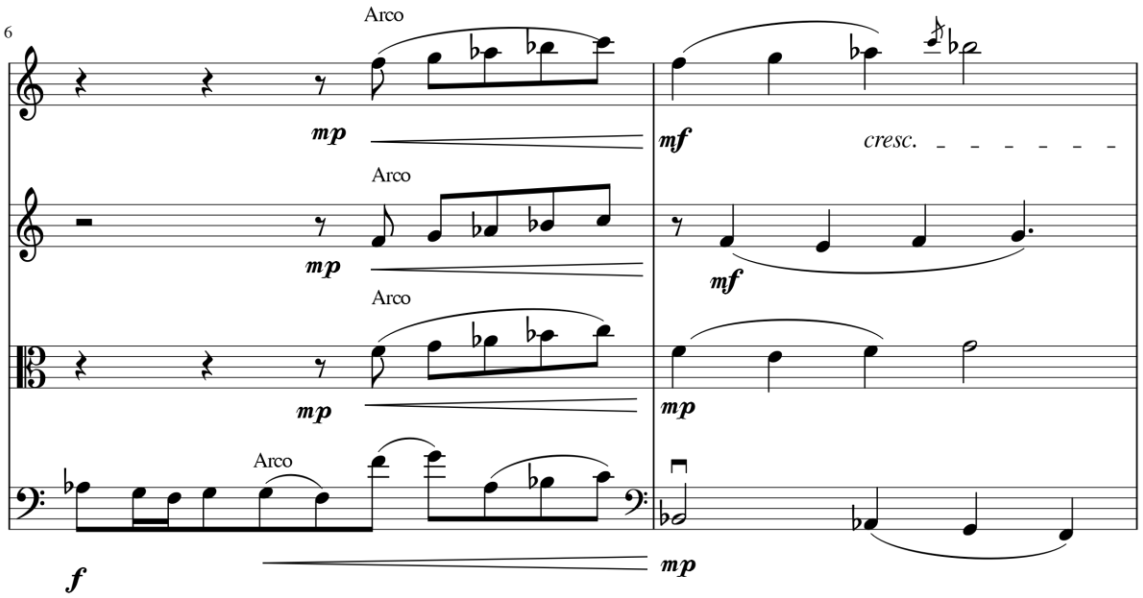


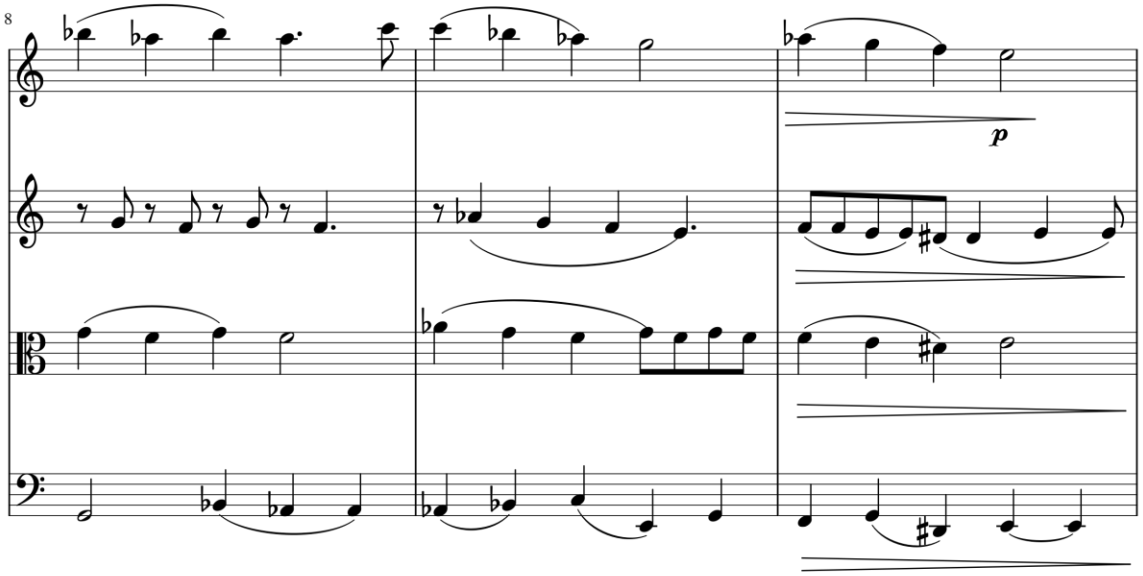


2

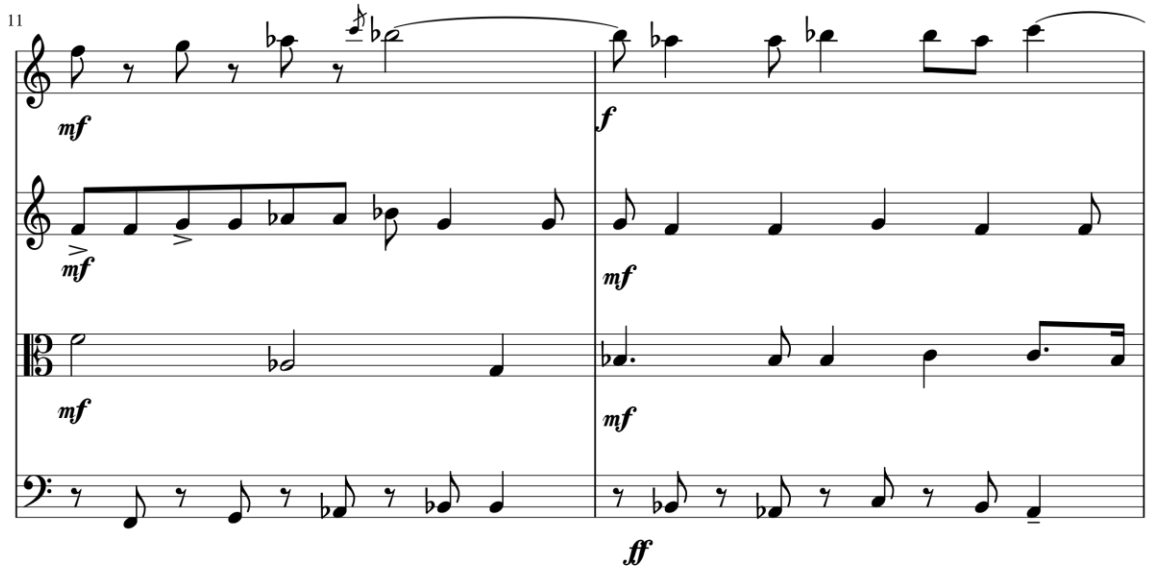
Varijacija II

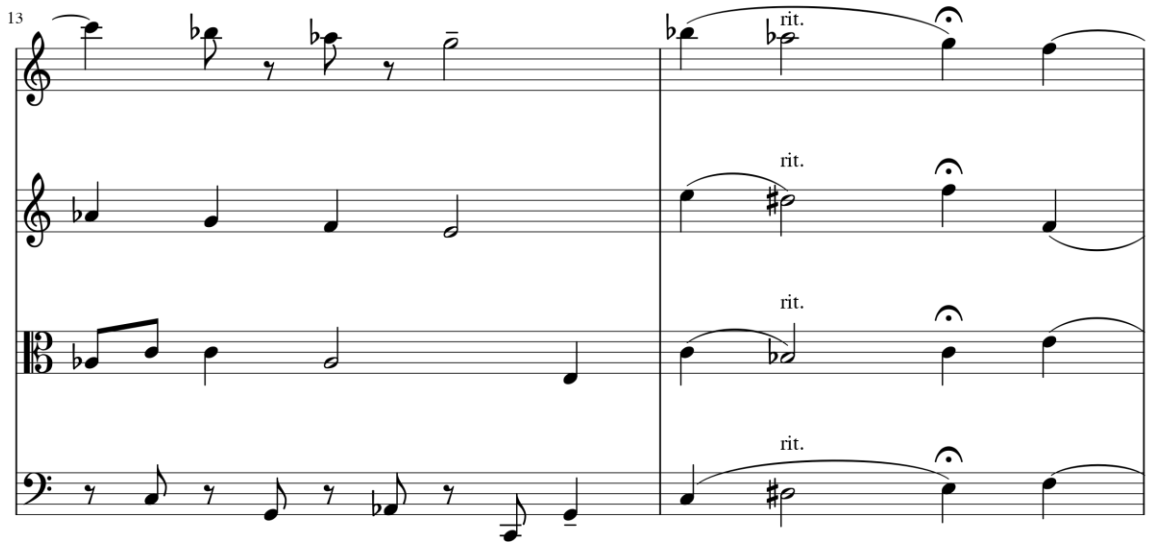


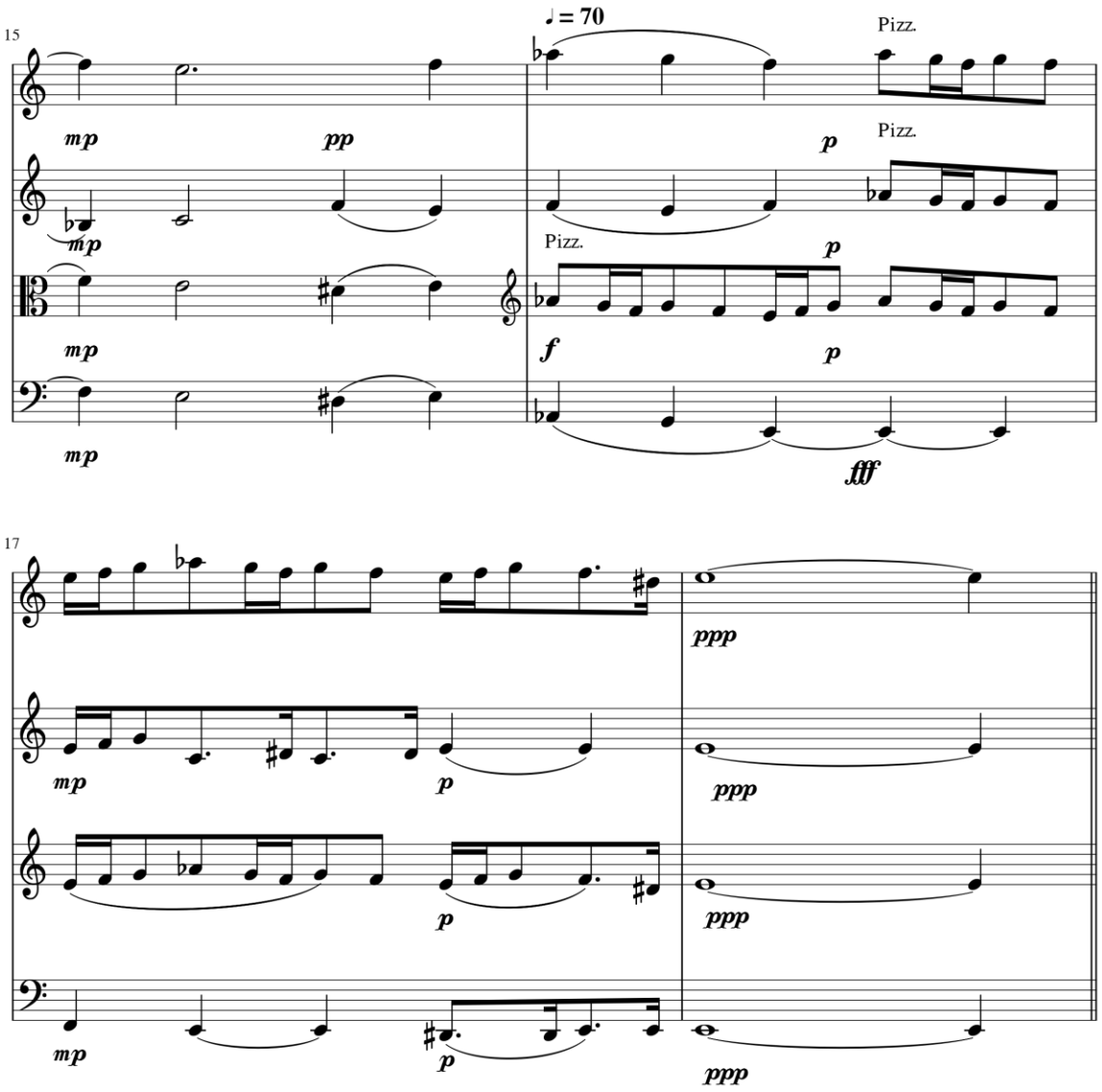




4


11
mf
mf
f
mf
mf
mf
ff

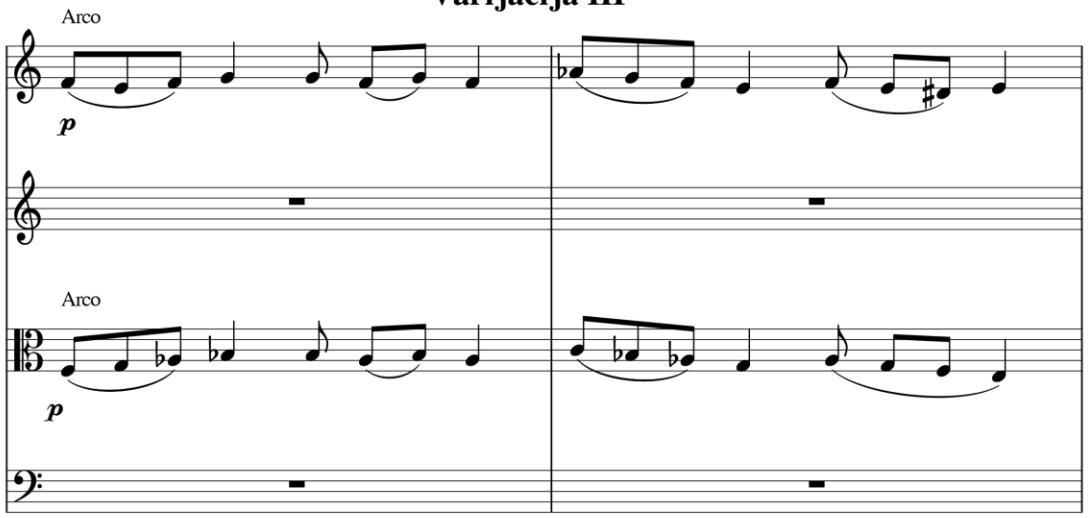

13
rit.
rit.
rit.
rit.

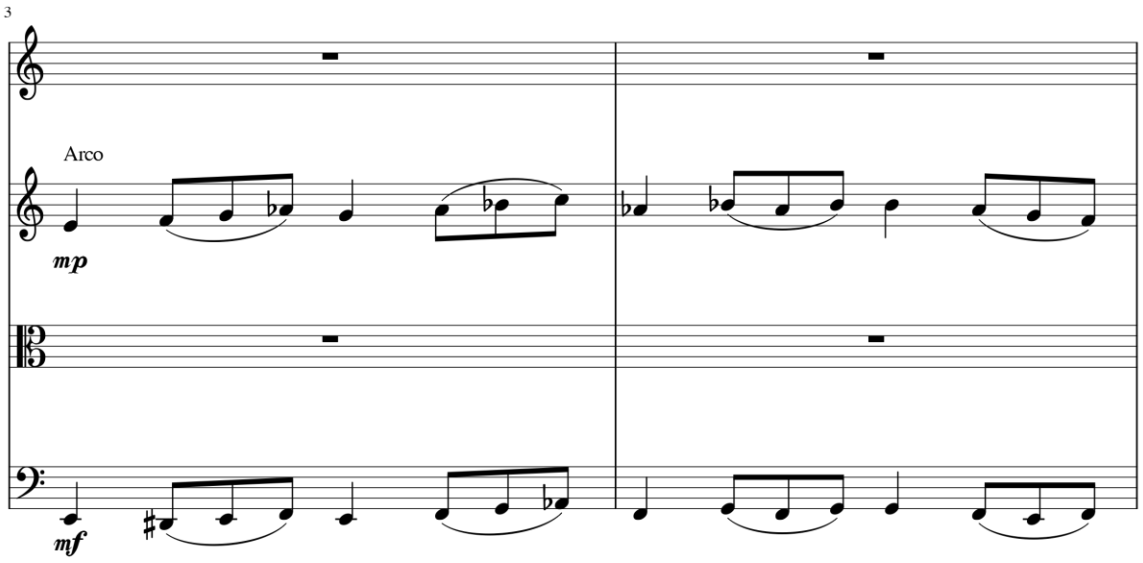

15
♩ = 70
Pizz.
Pizz.
Pizz.
mp
pp
p
mp
p
mp
f
p
mp
fff
17
ppp
mp
p
ppp
p
ppp
mp
p
ppp

6

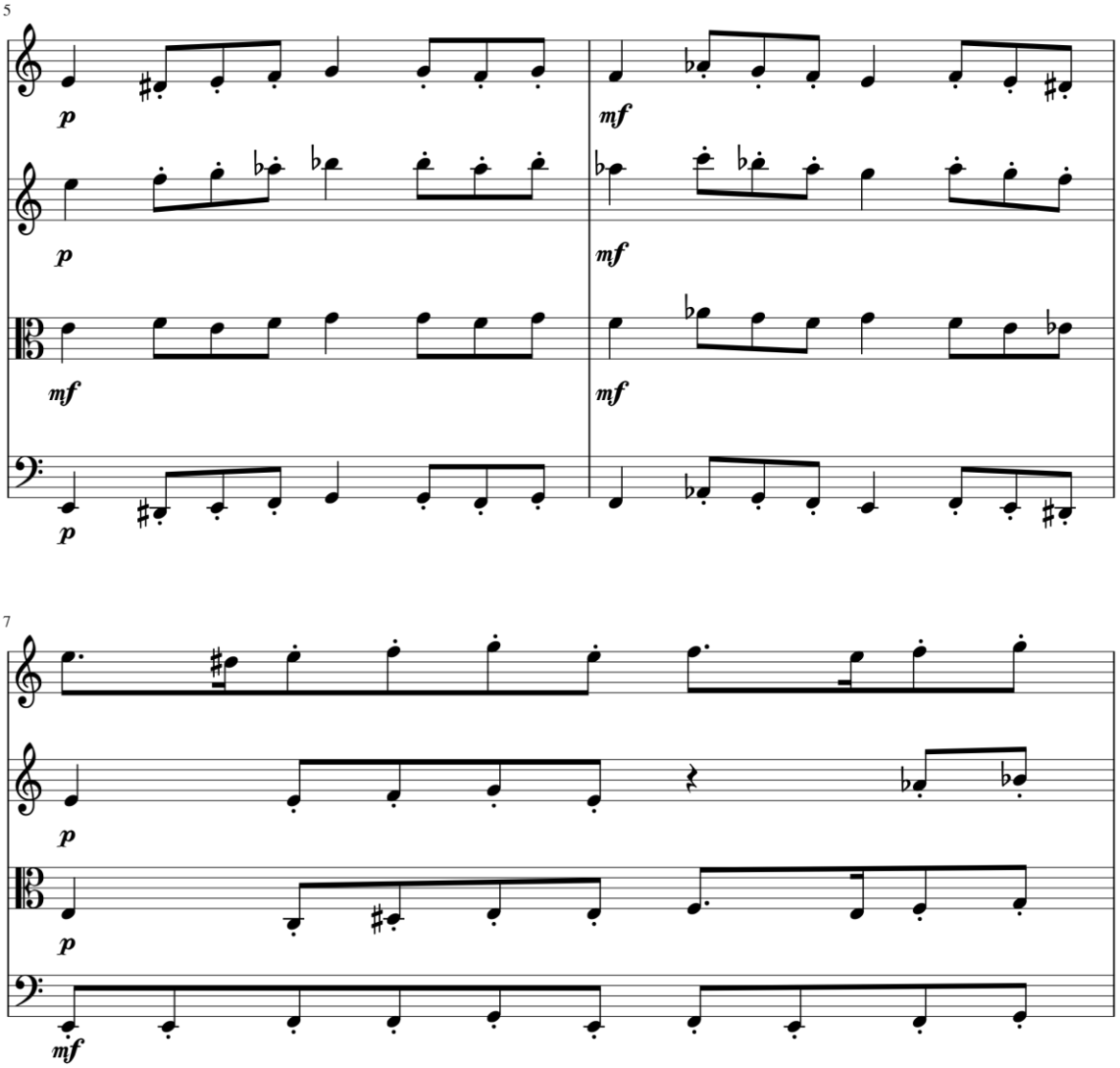
♩ = 96

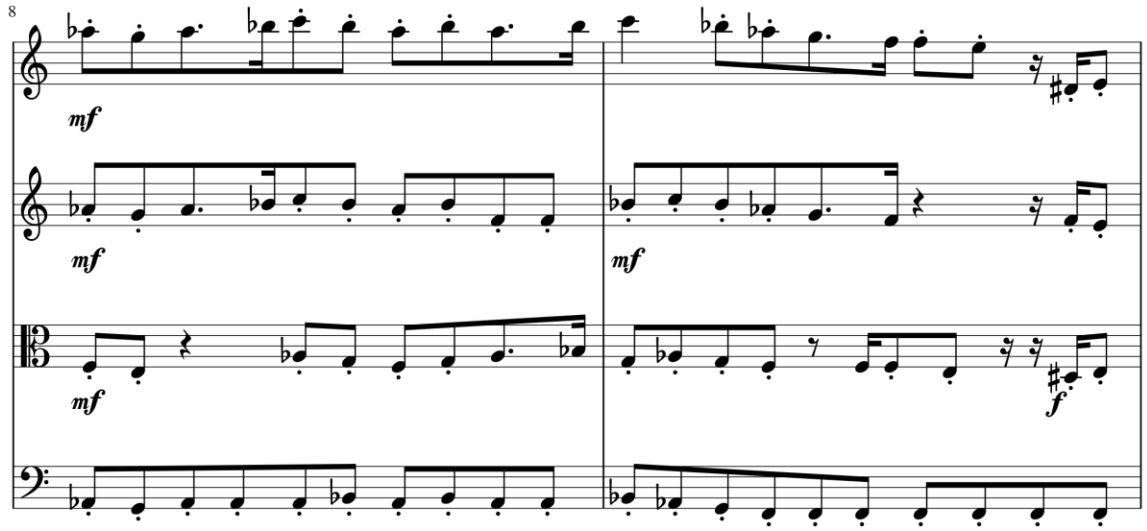
Varijacija III

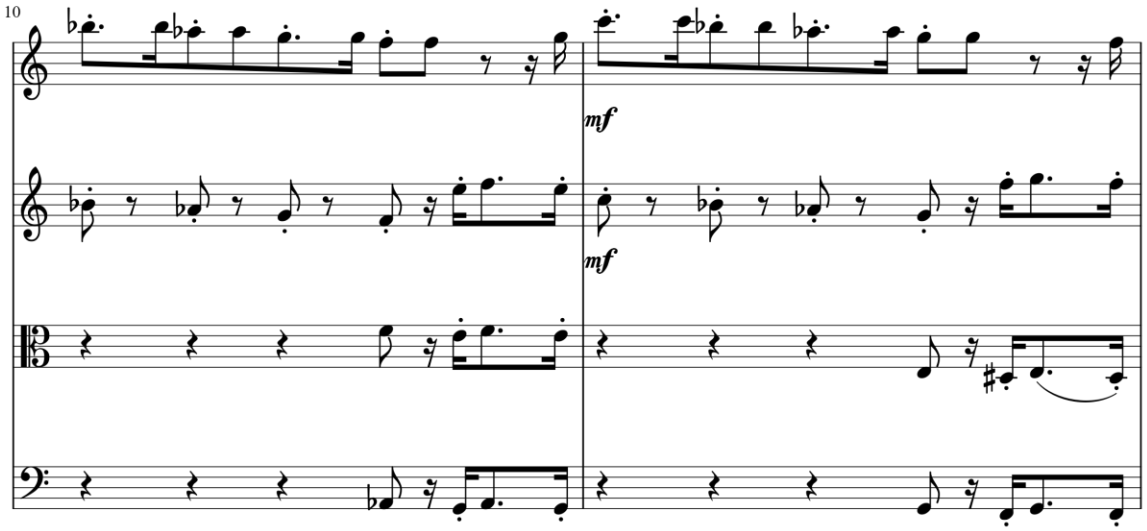




7

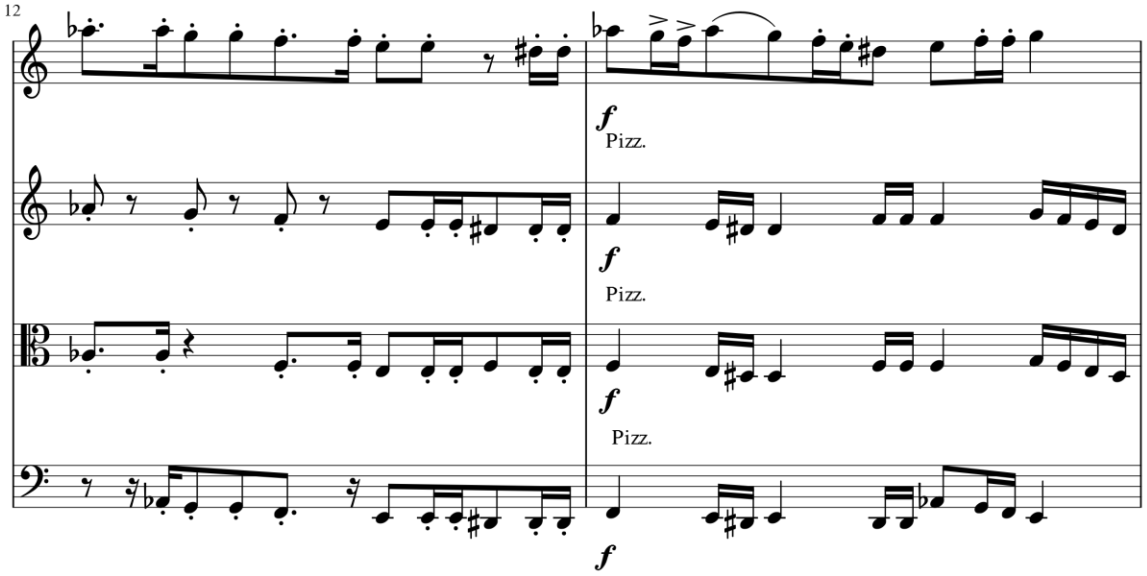

5
p
mf
p
mf
mf
mf
p
7
p
p
mf
8



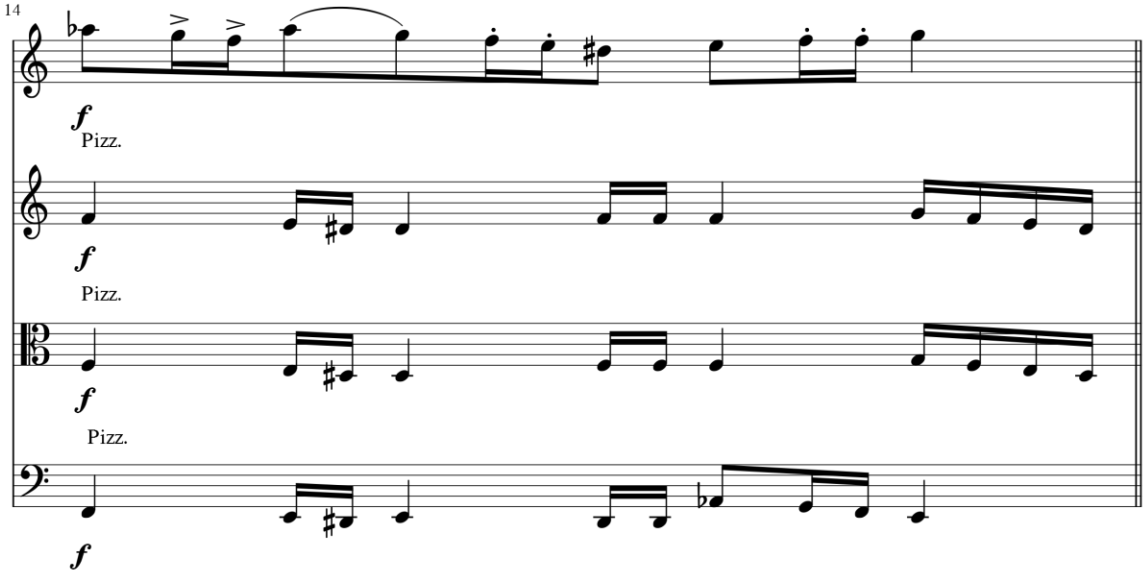


9

12

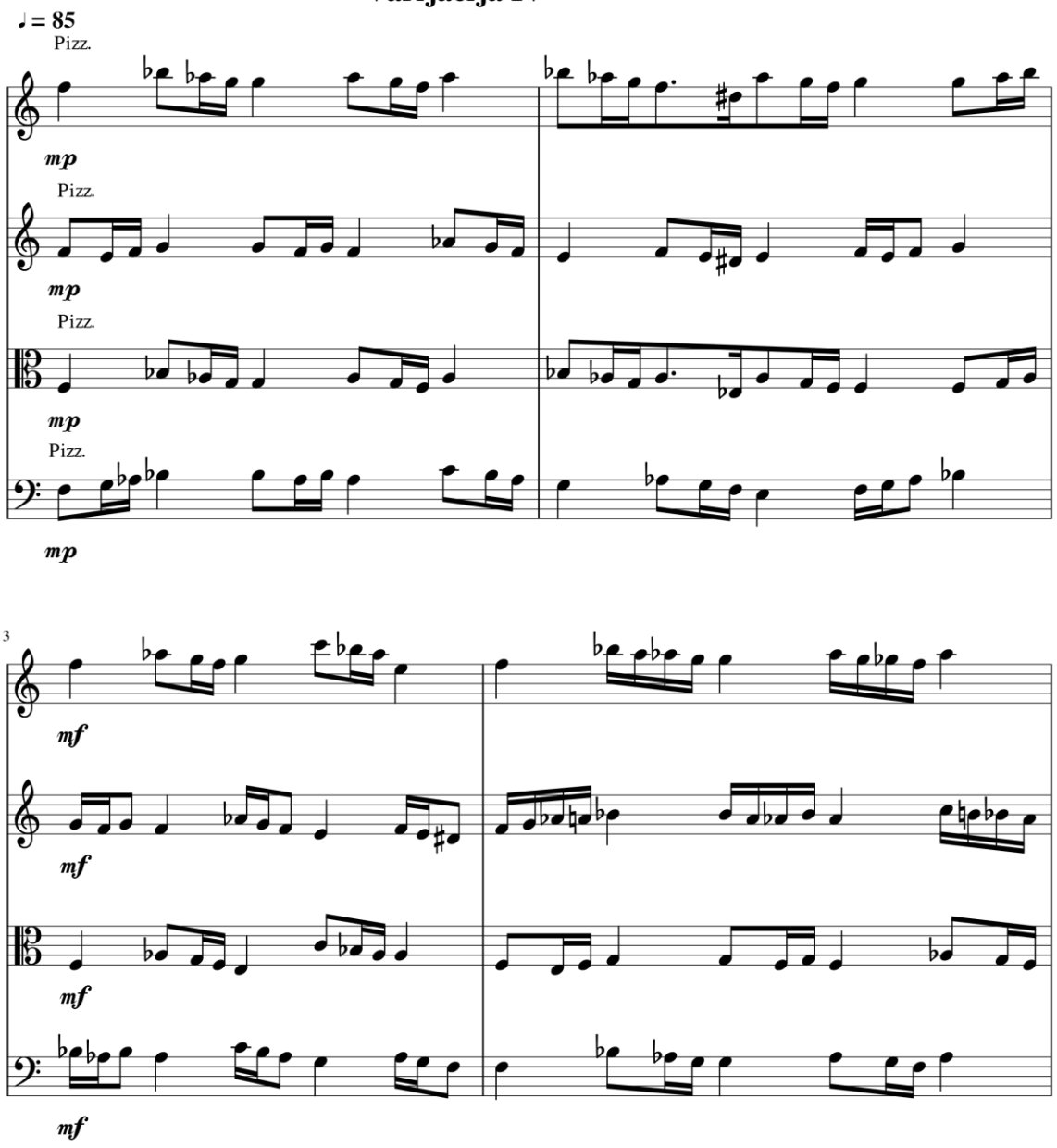


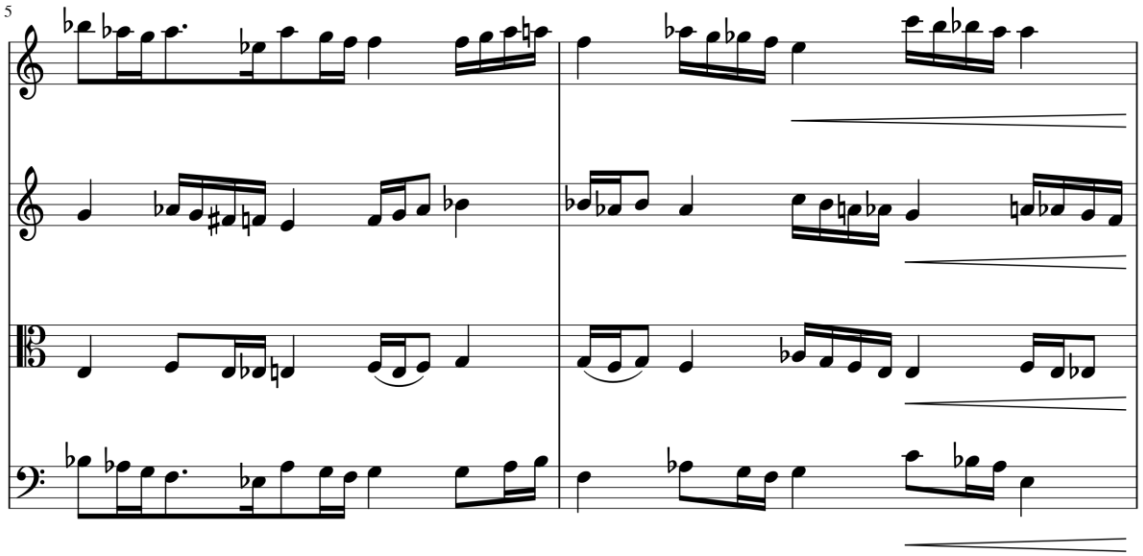
14

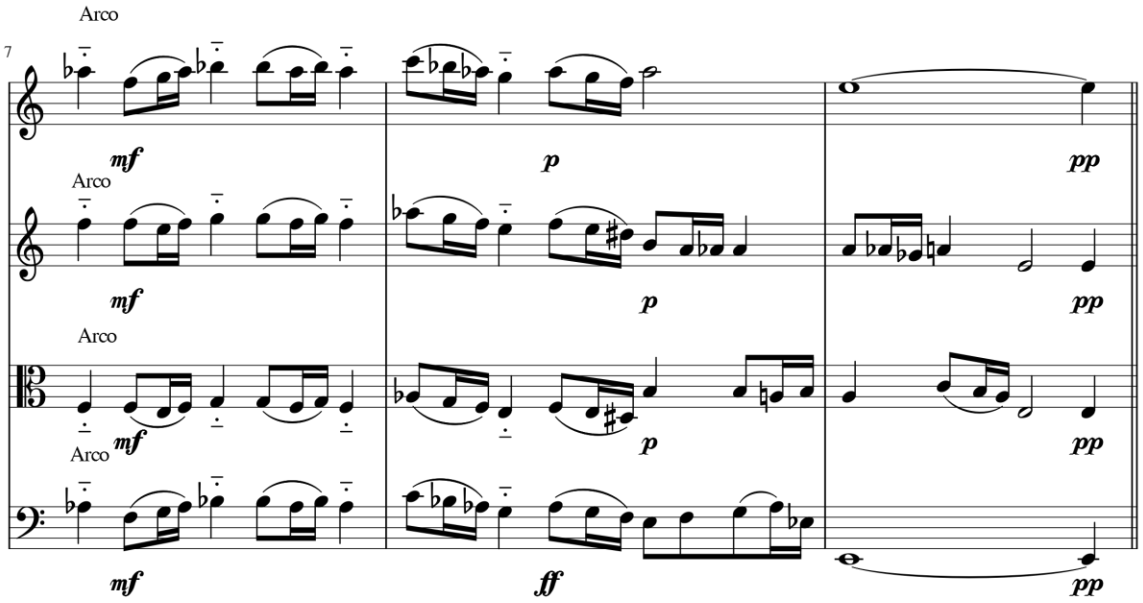


10

Varijacija IV

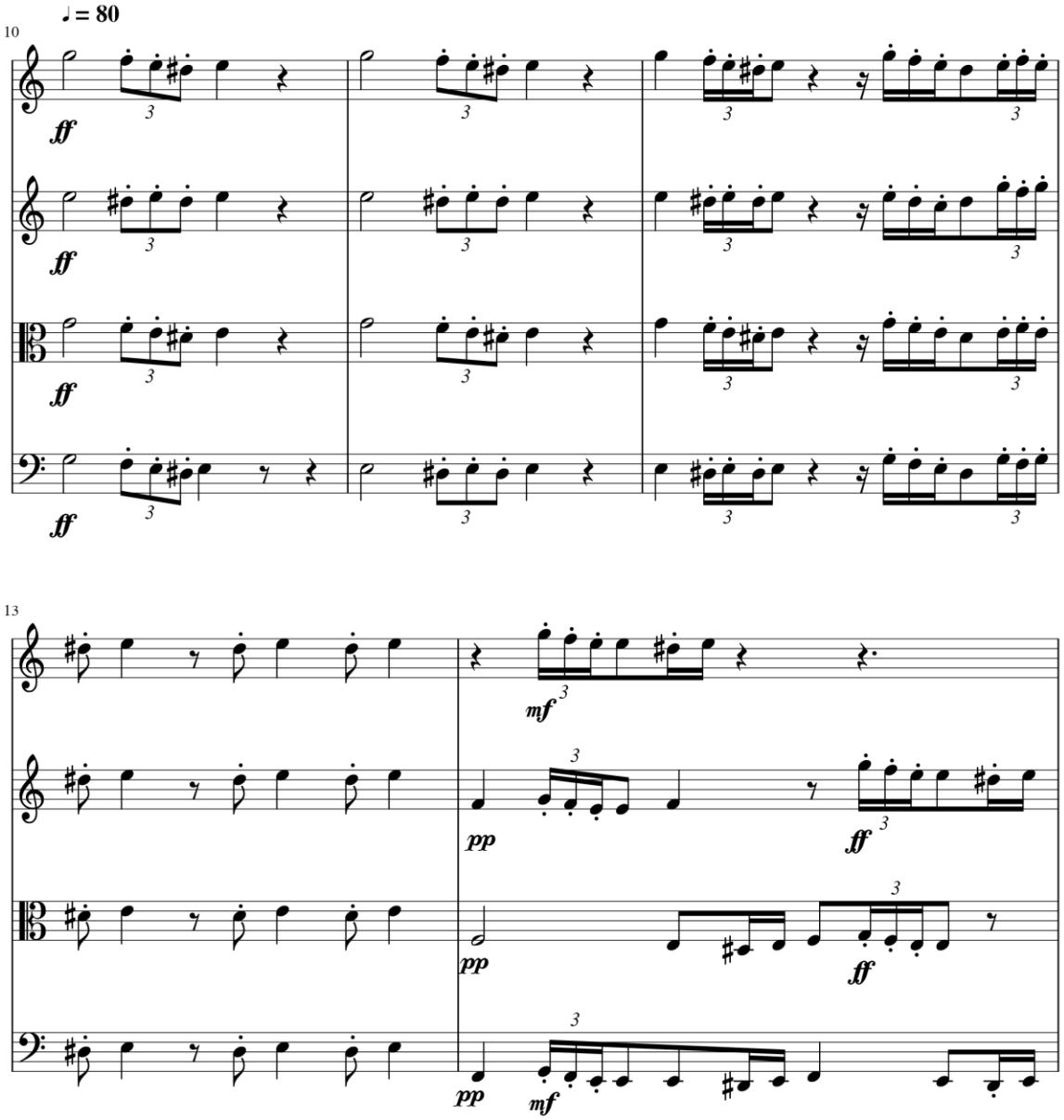


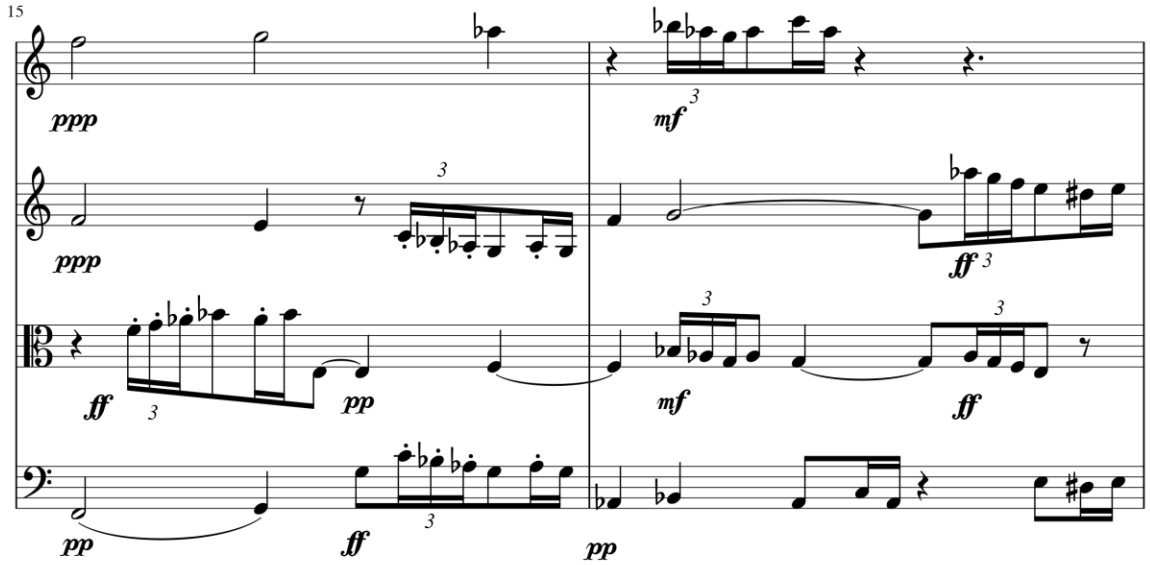


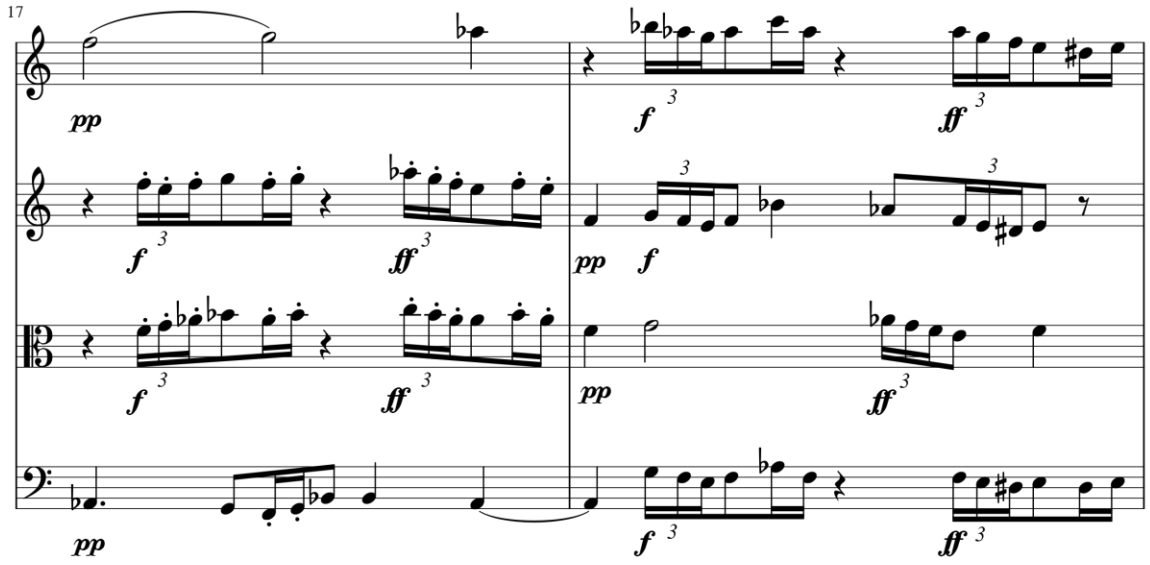


12

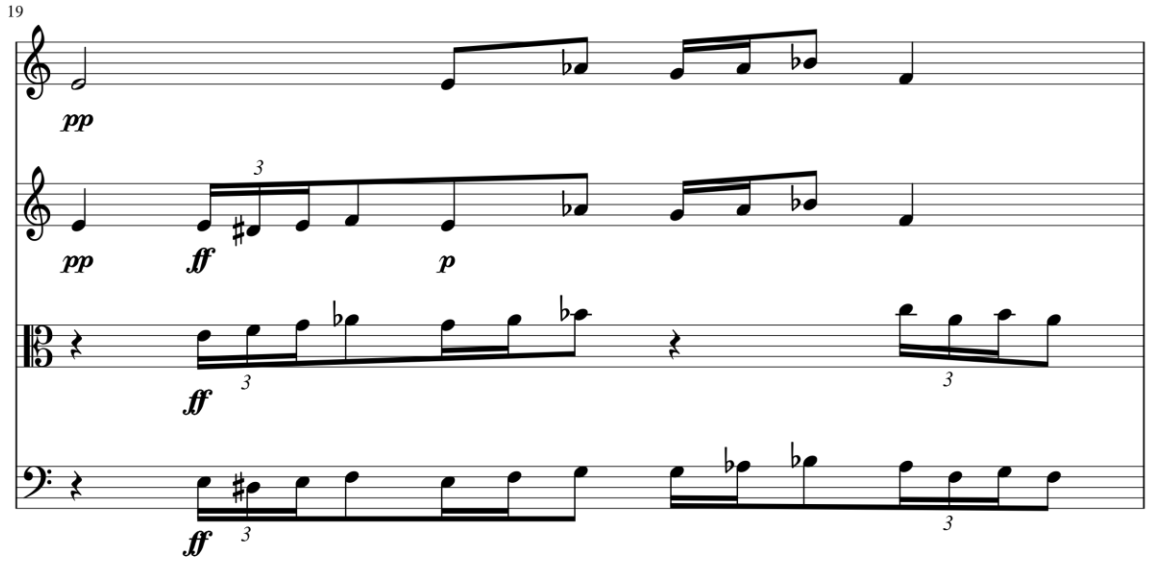
Varijacija V

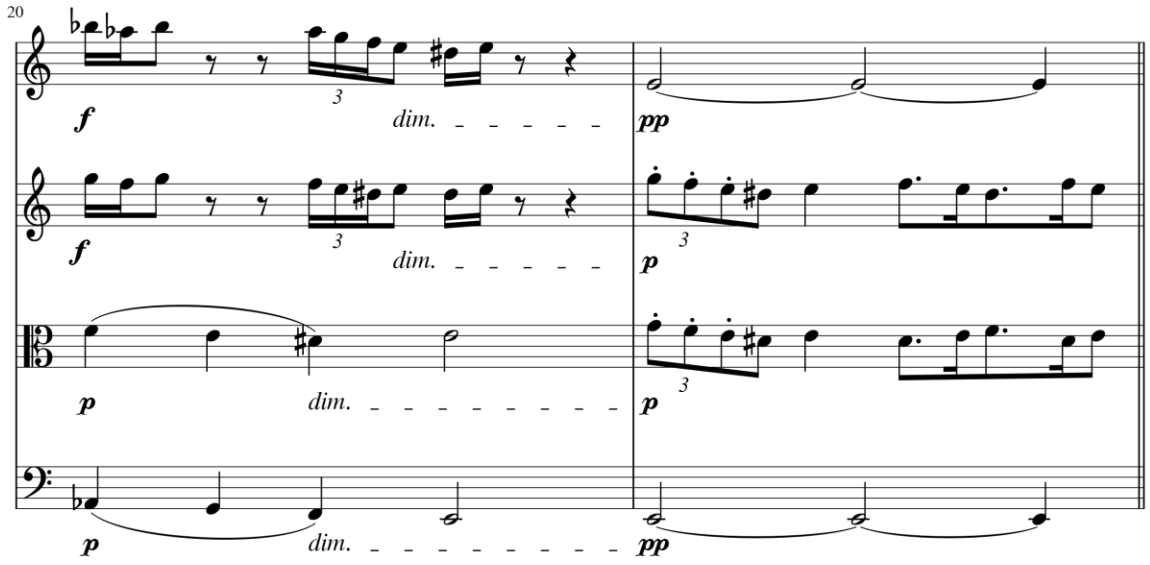




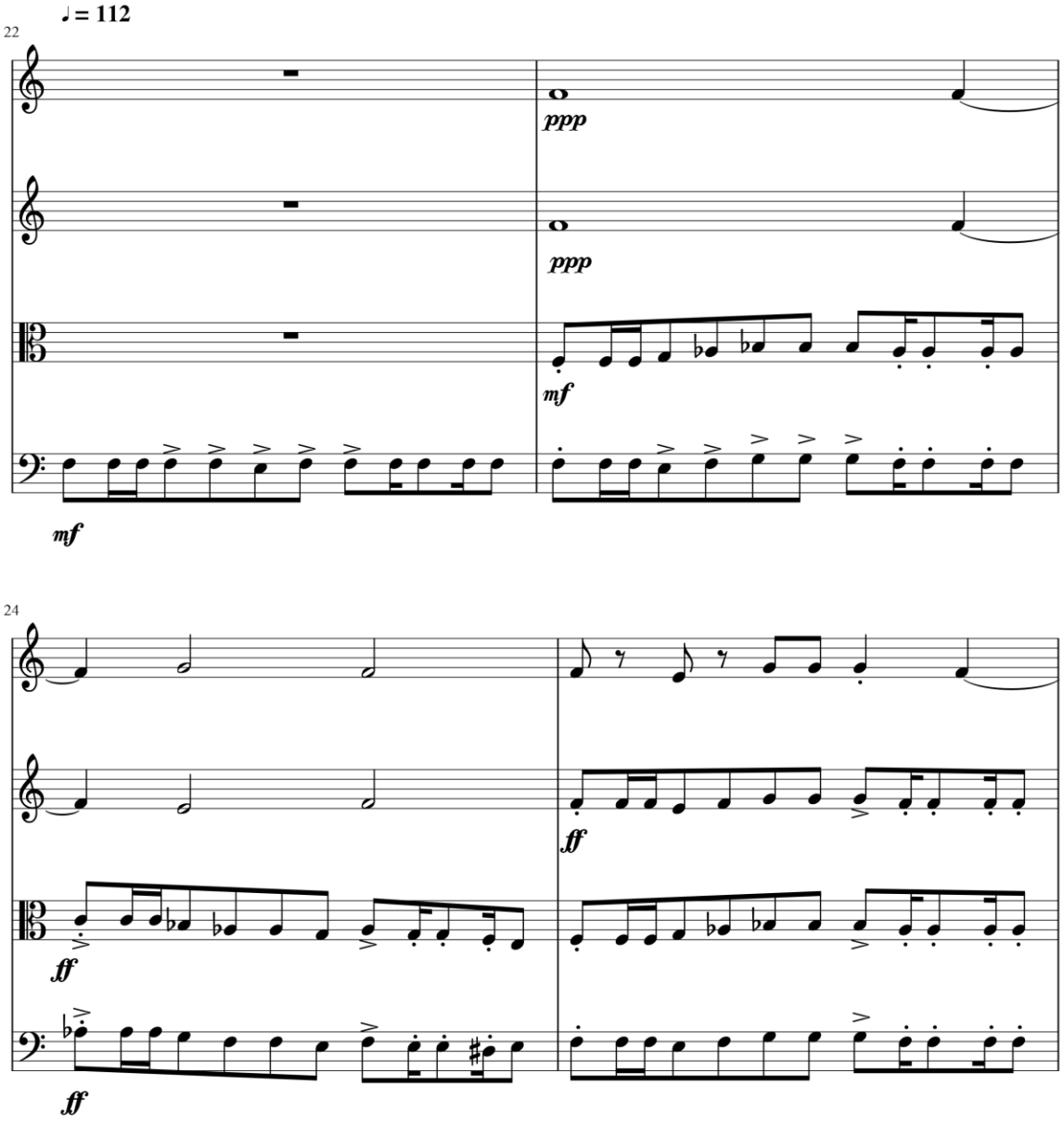


14

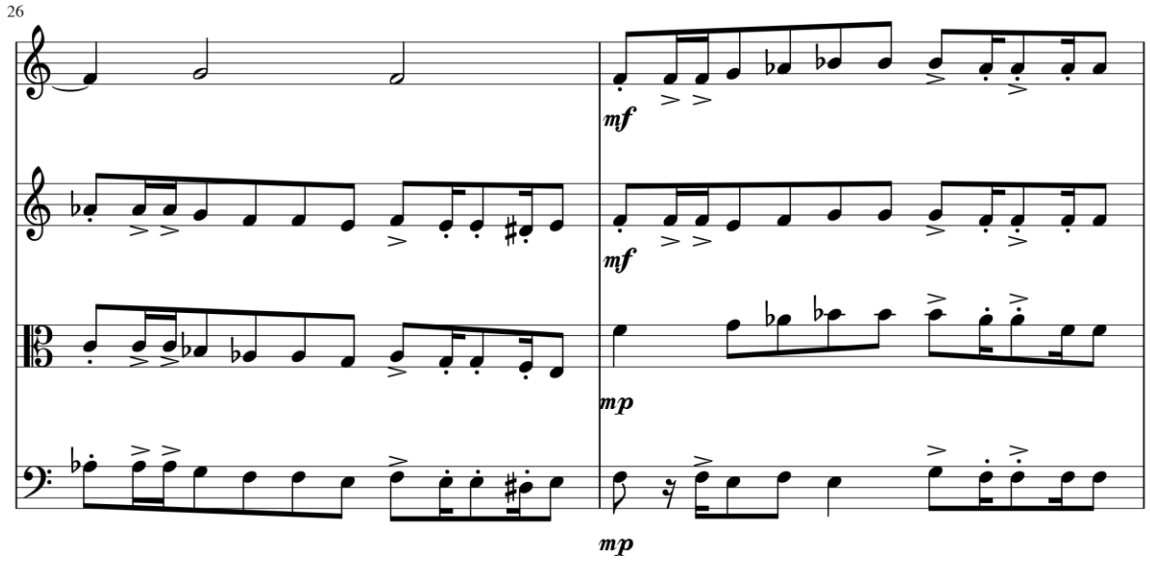

19
pp
pp
ff
p
ff
ff
3

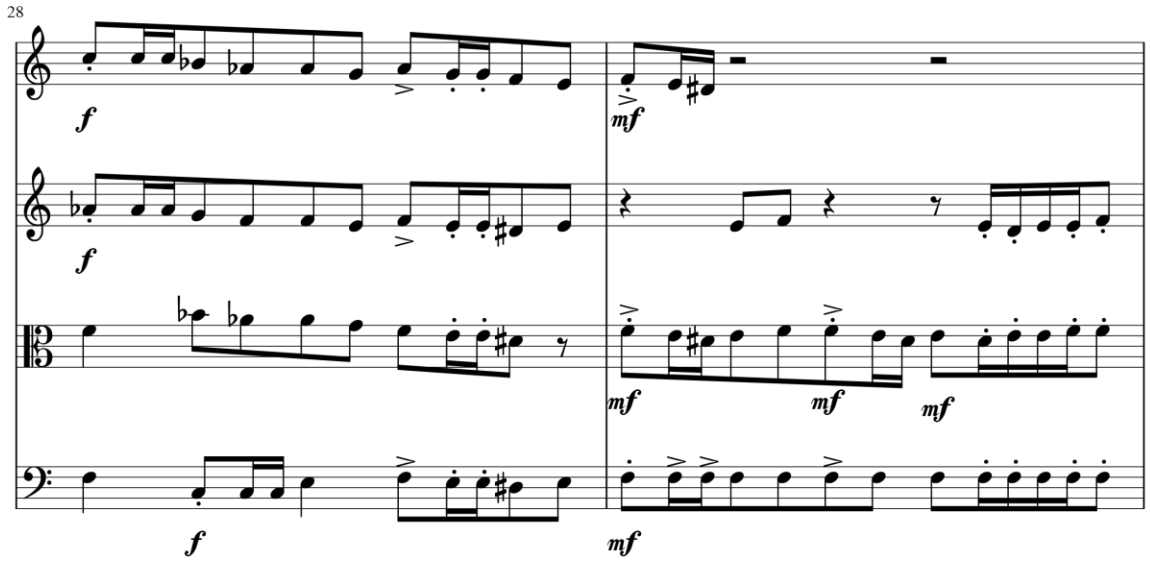

20
f
dim.
pp
f
dim.
p
p
dim.
p
p
dim.
pp
3

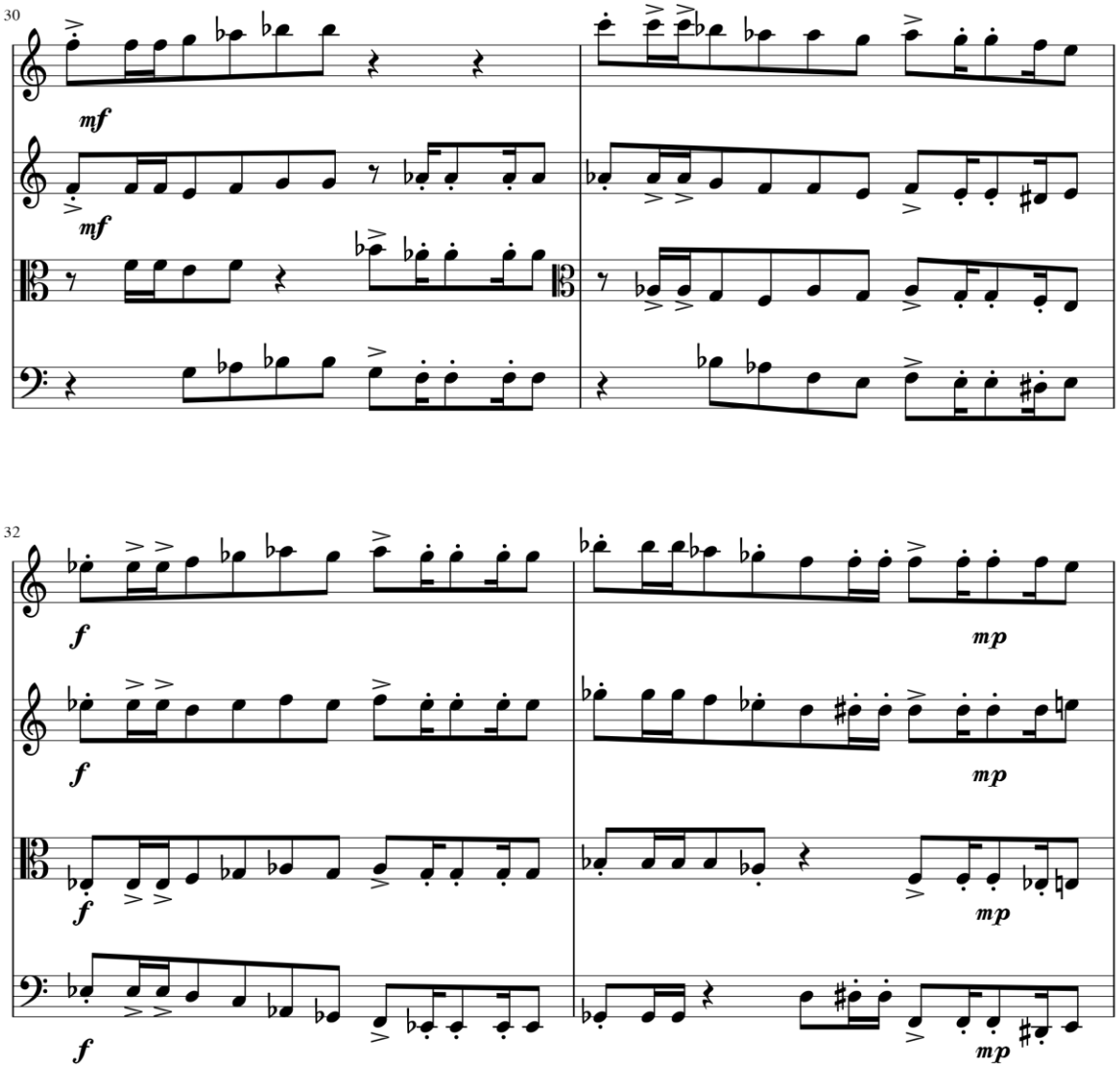
Varijacija VI

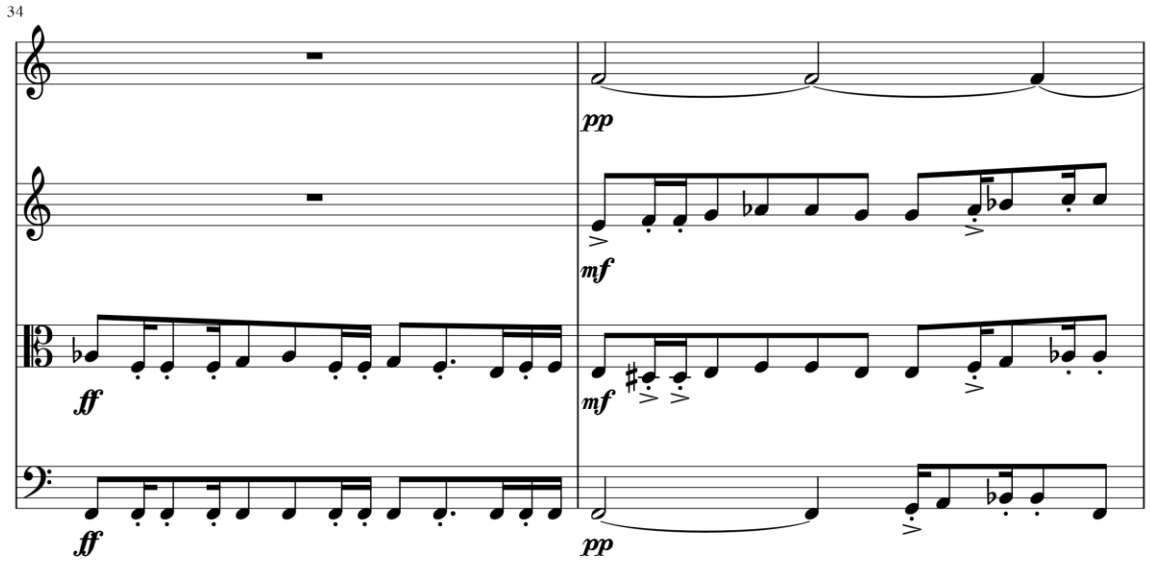


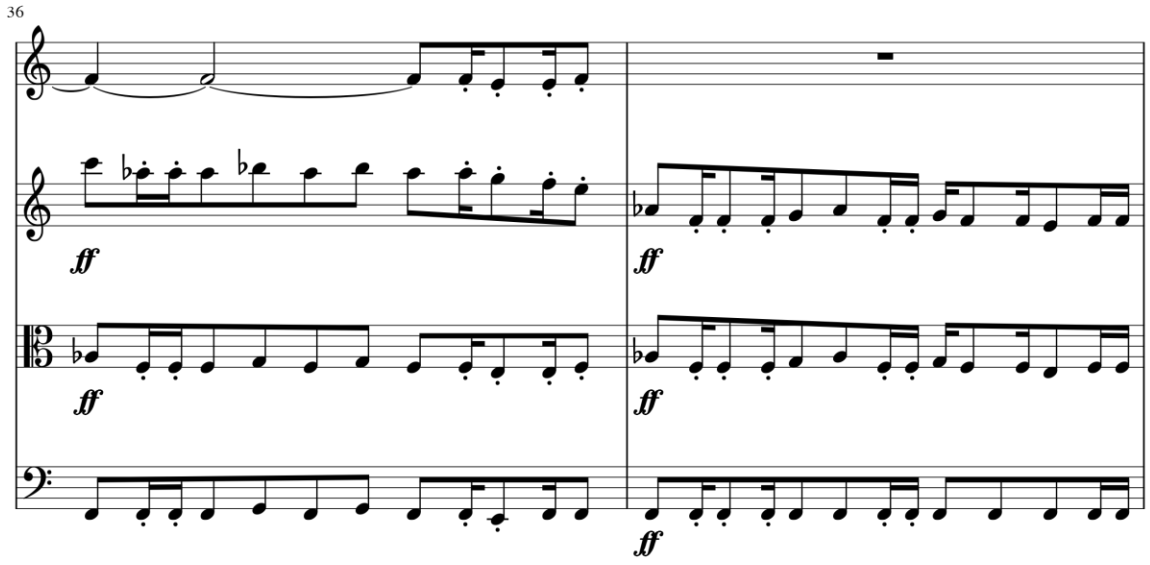
16

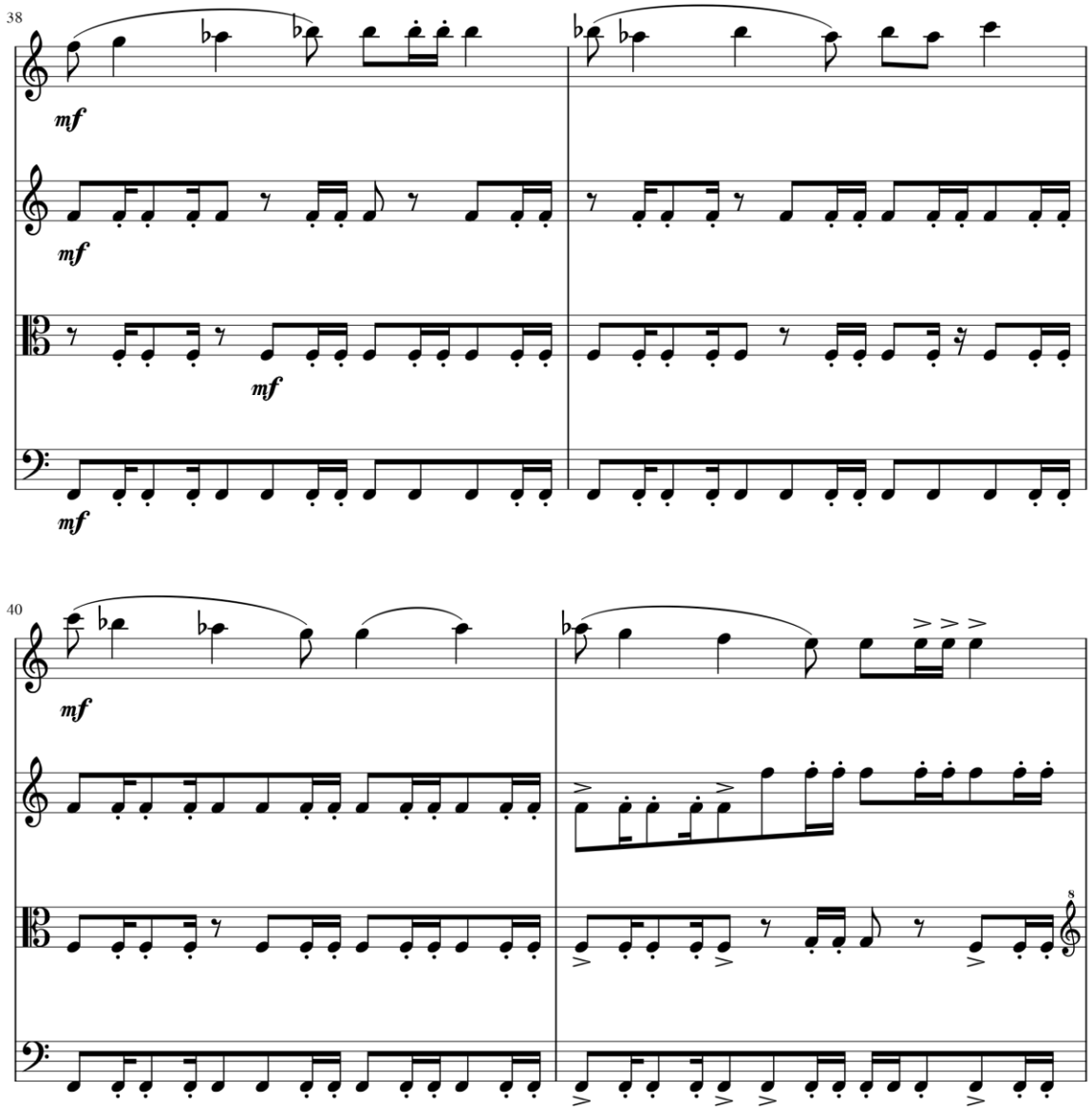

26
mf
mf
mp
mp


28
f
mf
f
mf
mf
mf
f
mf

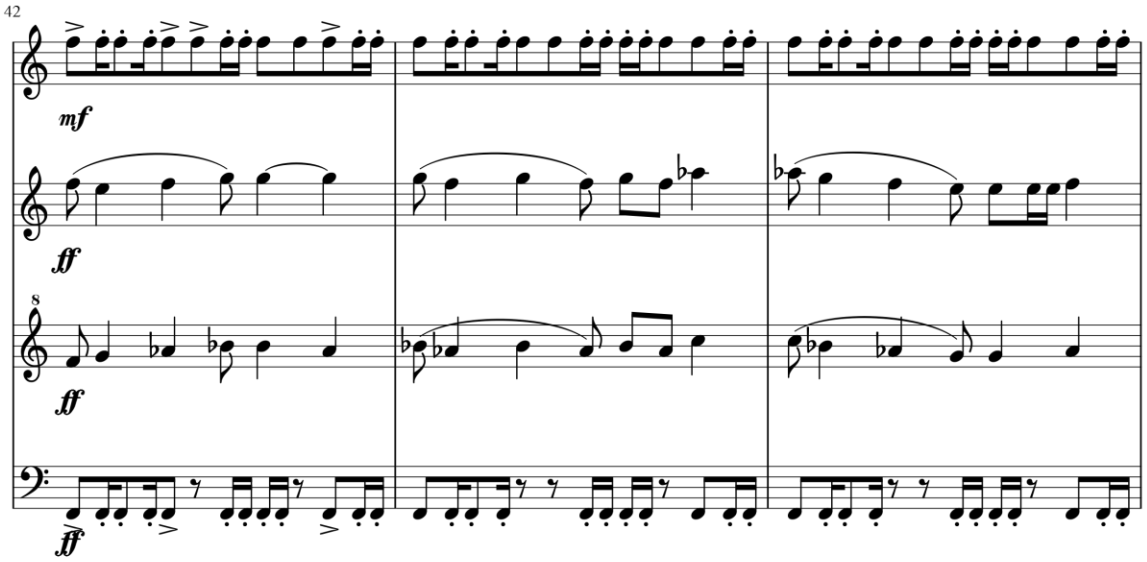

30
mf
mf
32
f
f
f
f
mp
mp
mp
mp

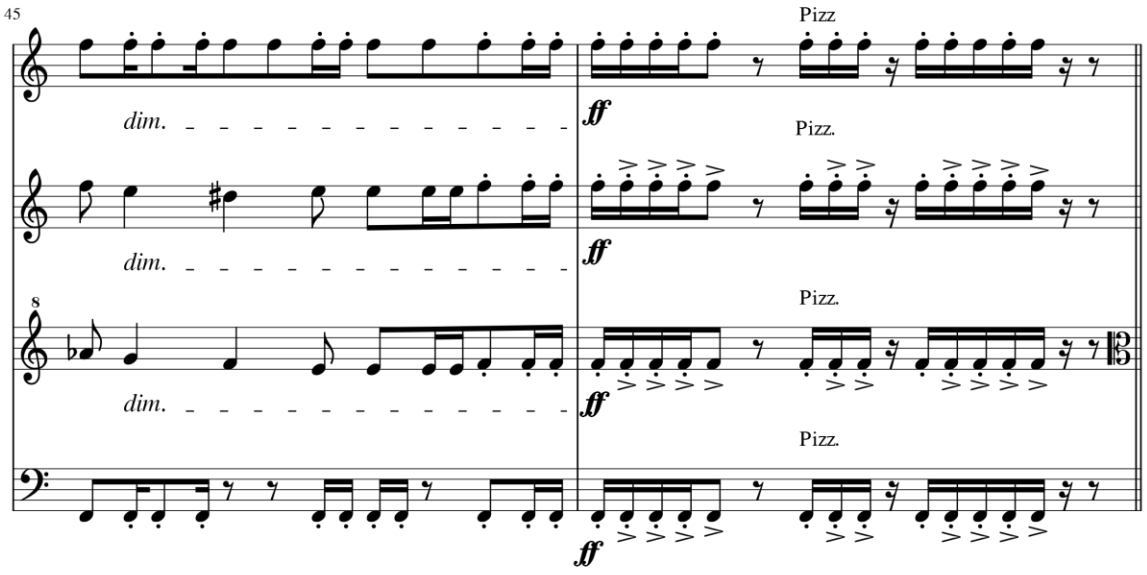

34
pp
mf
ff
mf
ff
pp


36
ff
ff
ff
ff
ff



20

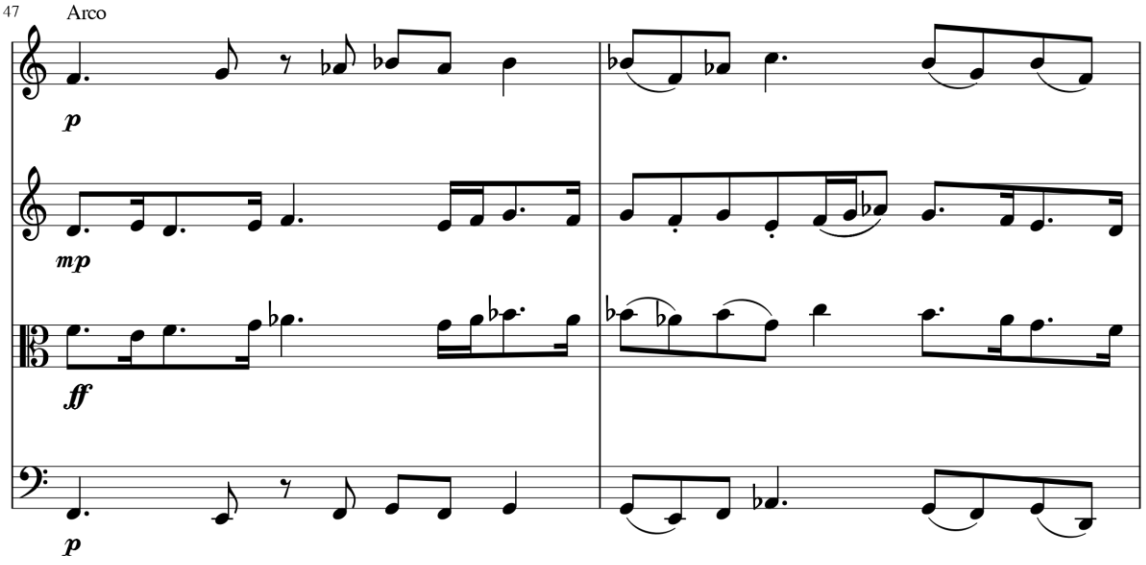

42
mf
ff
8
ff
ff


45
dim.
dim.
8
dim.
Pizz
ff
Pizz.
ff
Pizz.
ff
Pizz.
ff

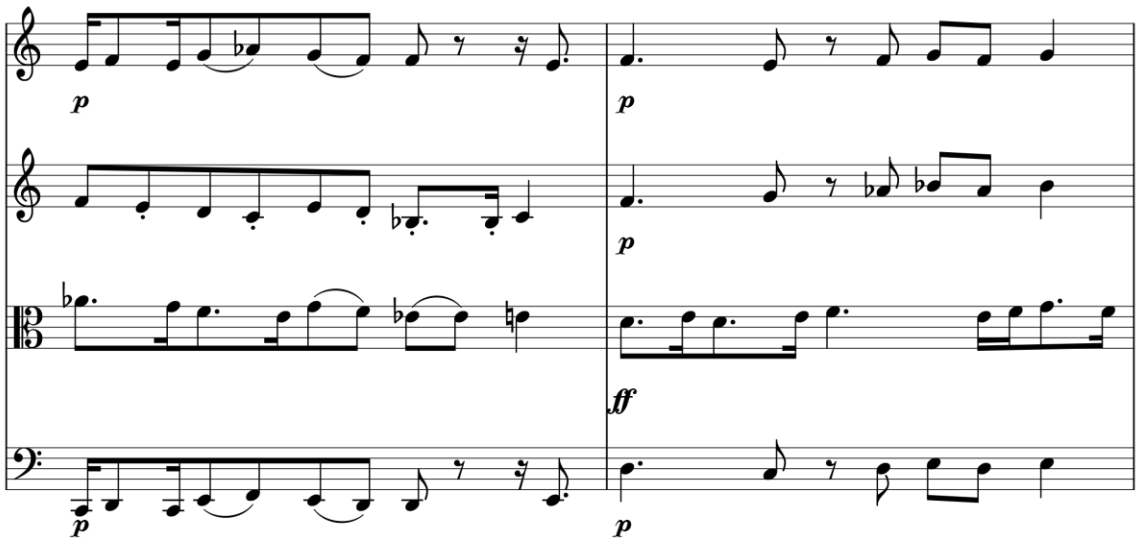
Varijacija VII

♩ = 85

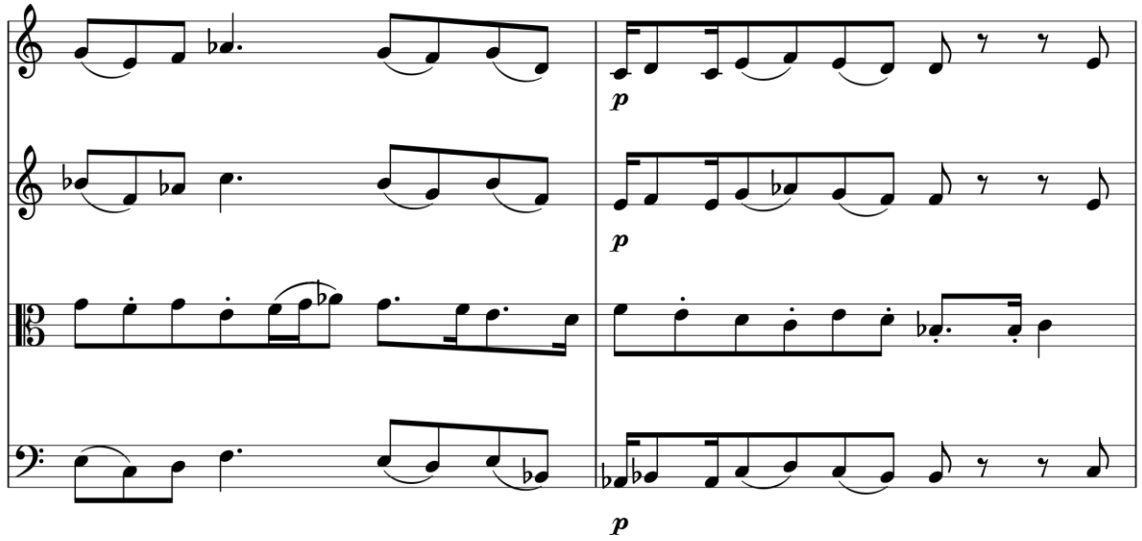
47 Arco



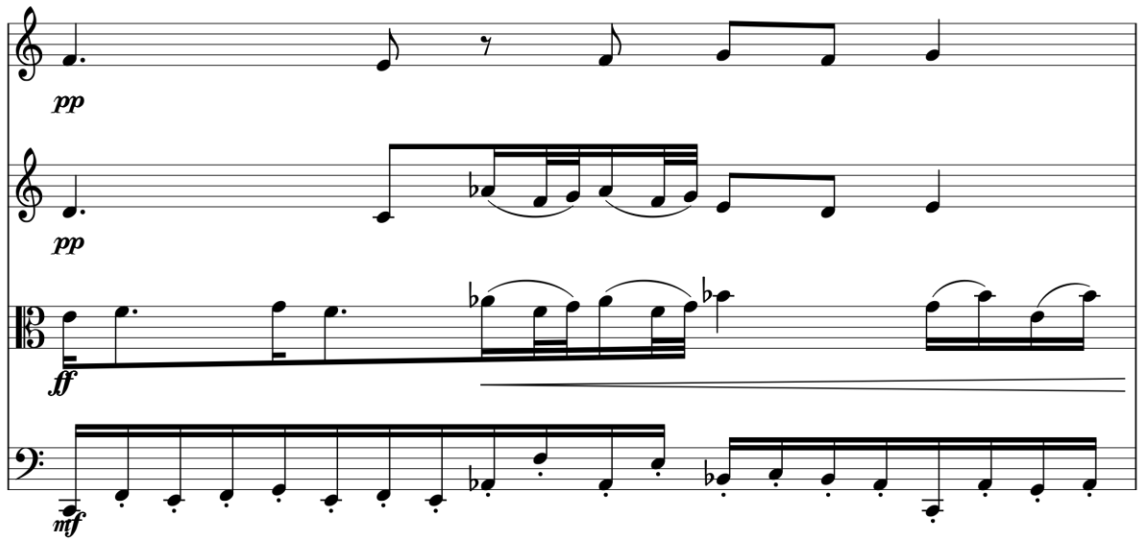
49

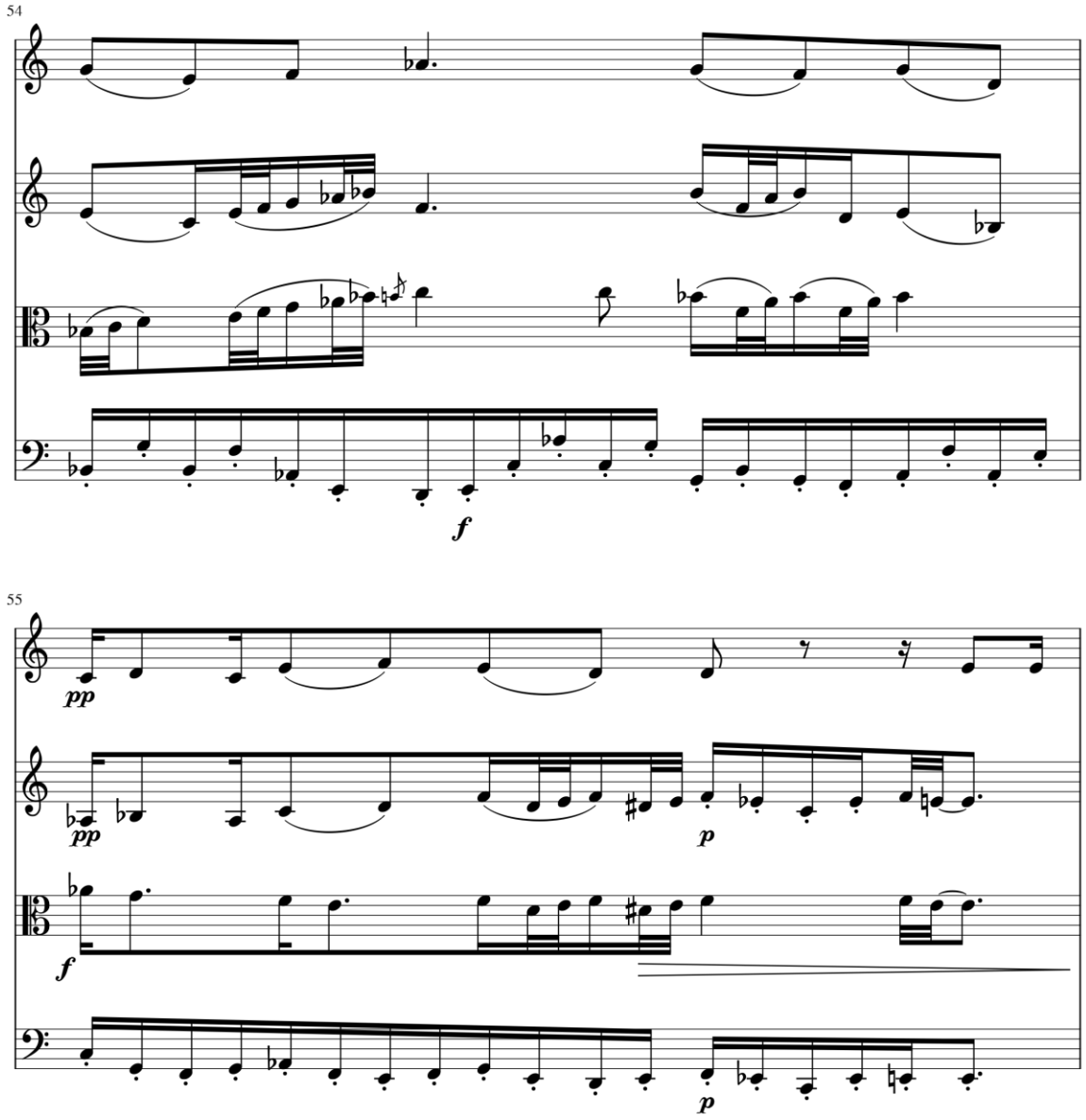


51

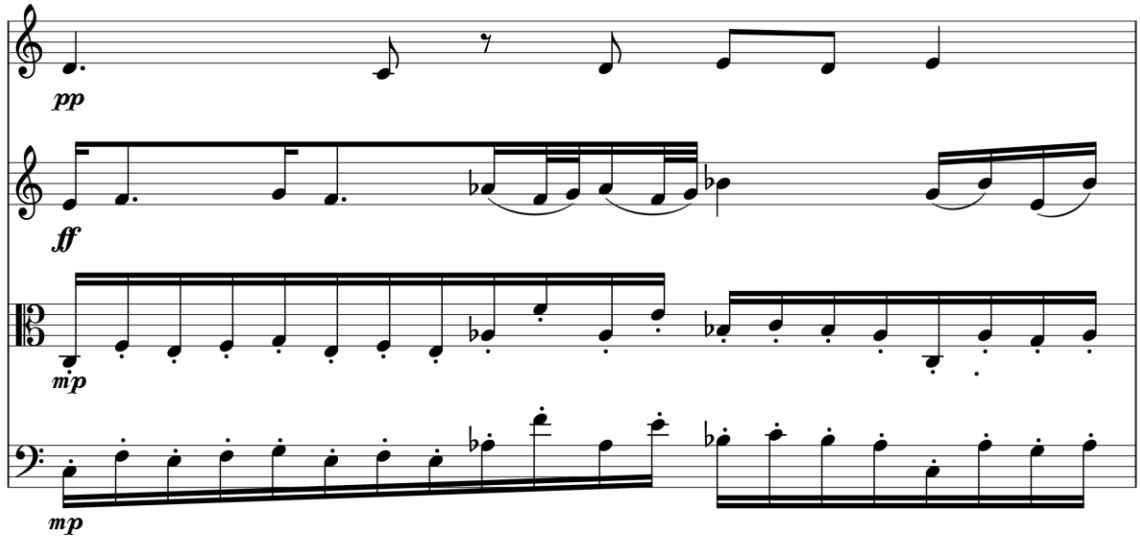


53

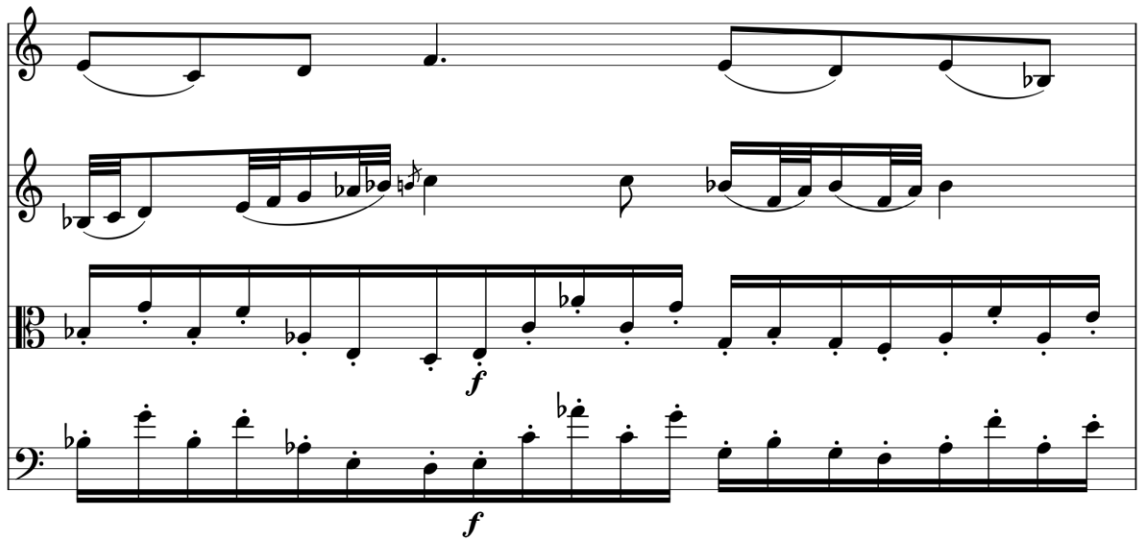



54
f
55
pp
pp
p
f
p

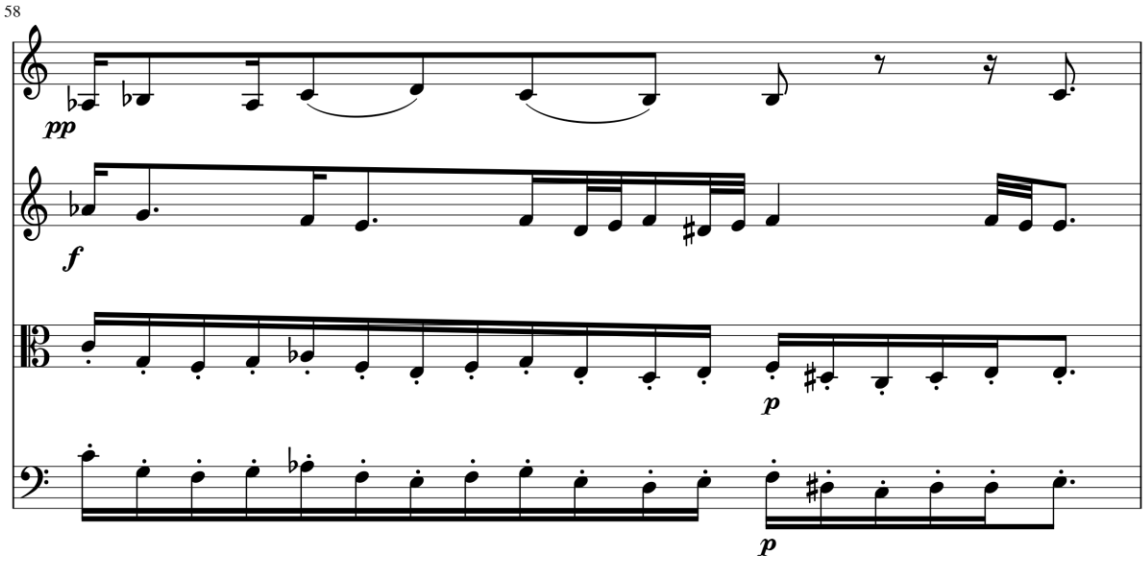
56

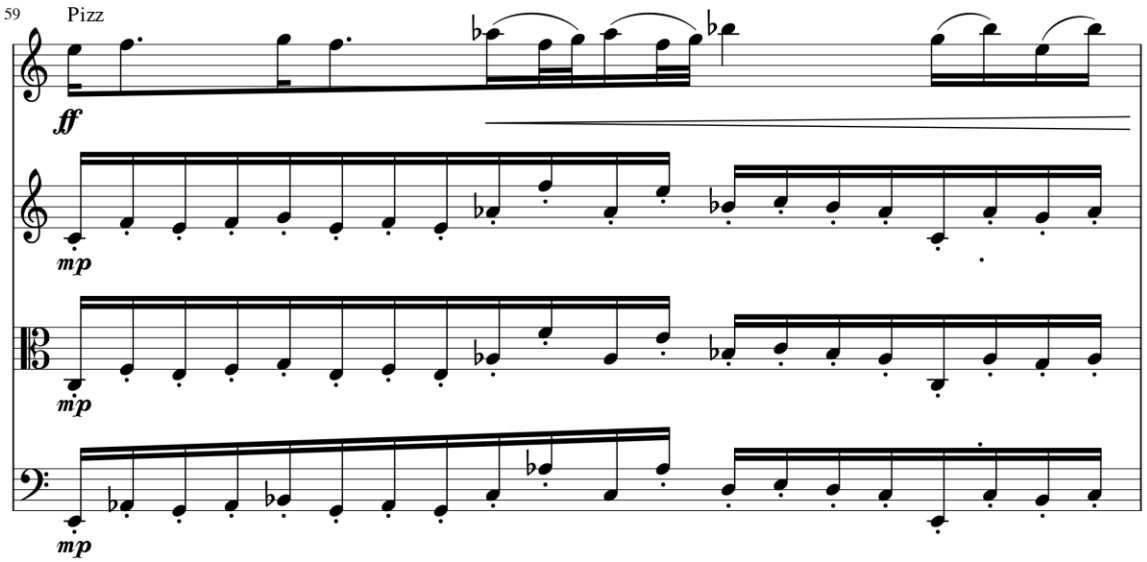


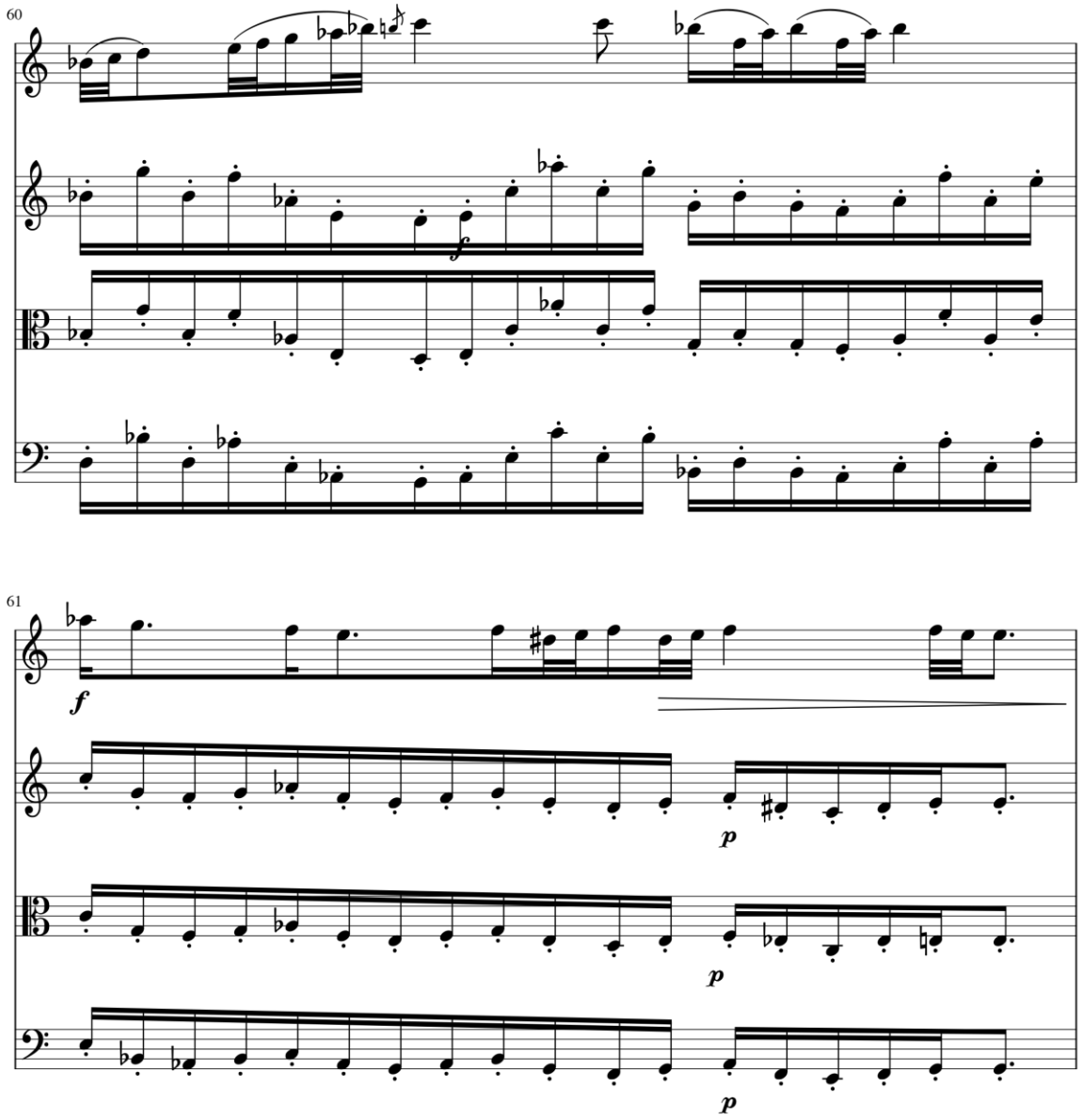
57

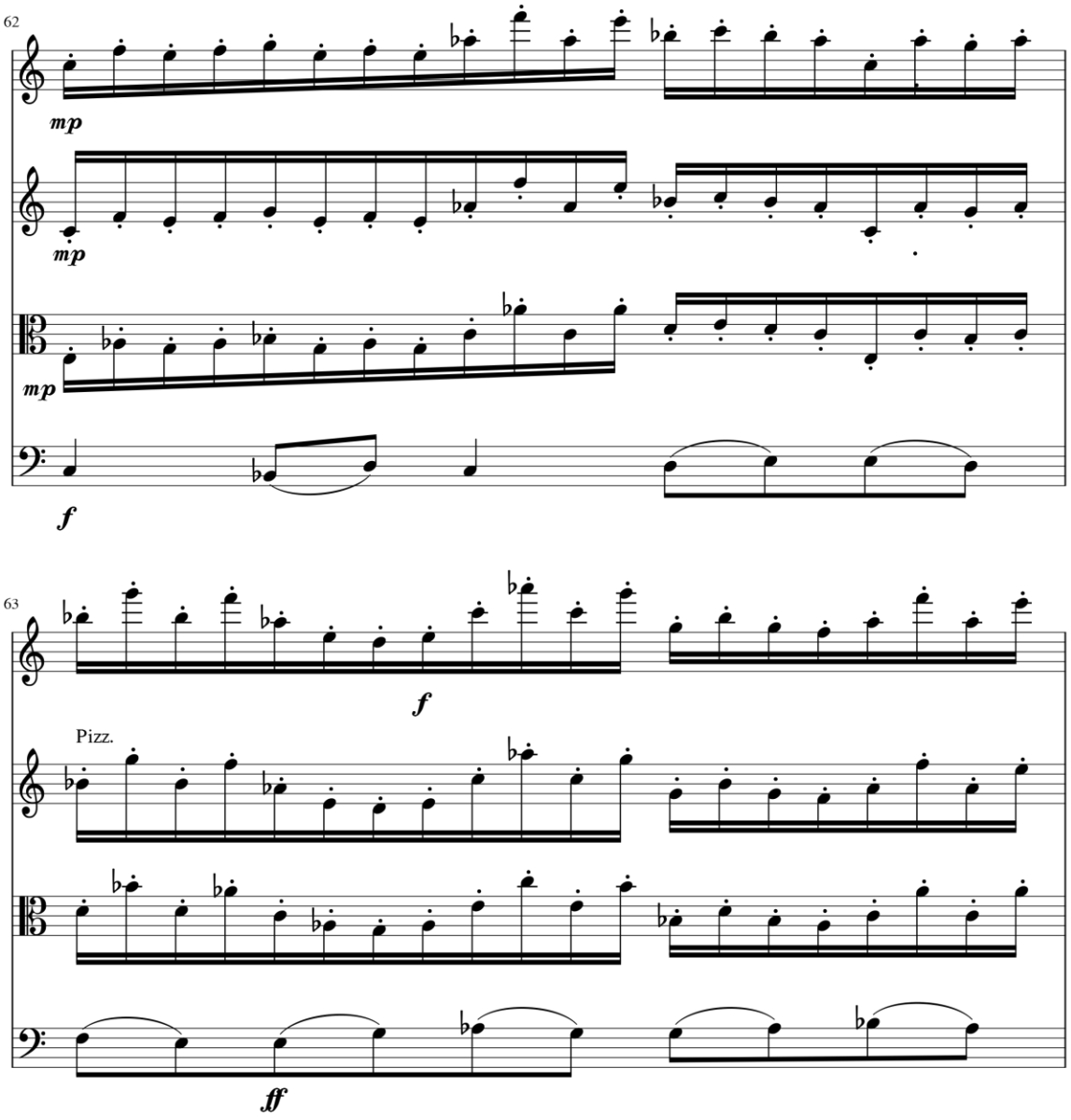


25

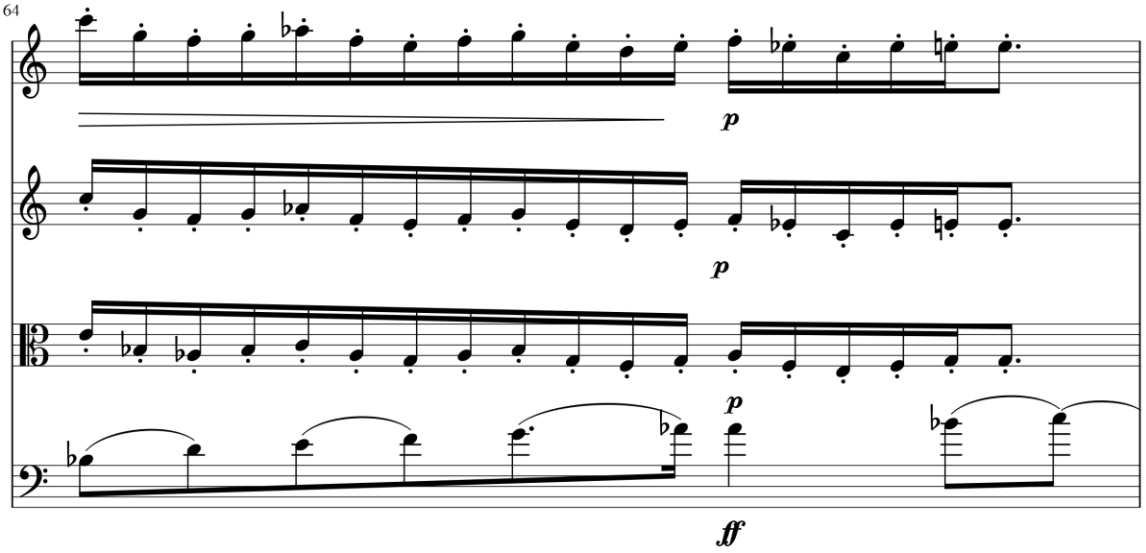

58
pp
f
p
p


59
Pizz
ff
mp
mp
mp

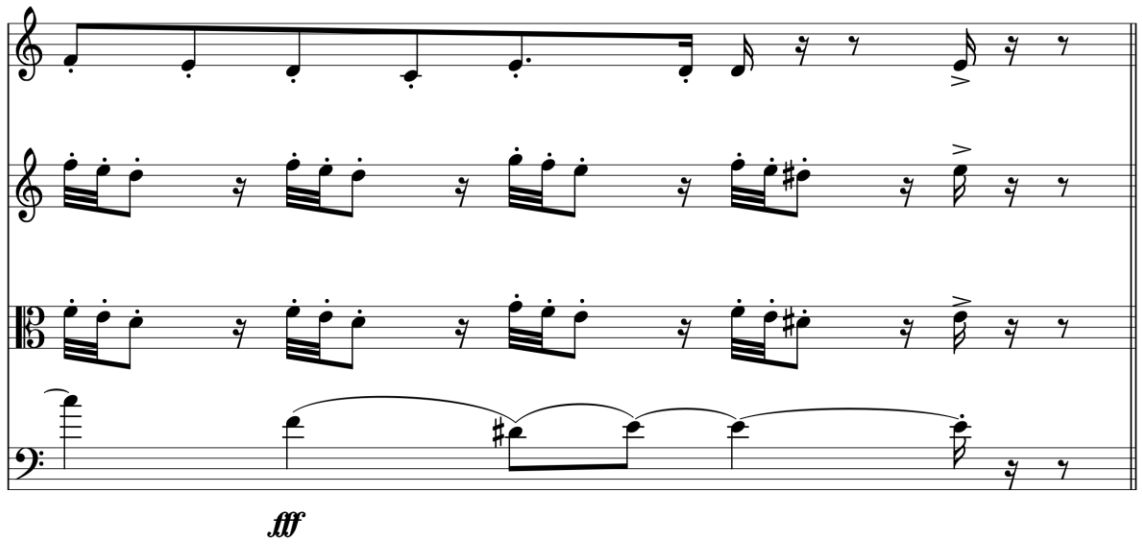

60
61
f
p
p
p


62
mp
mp
mp
f
63
f
Pizz.
ff

64

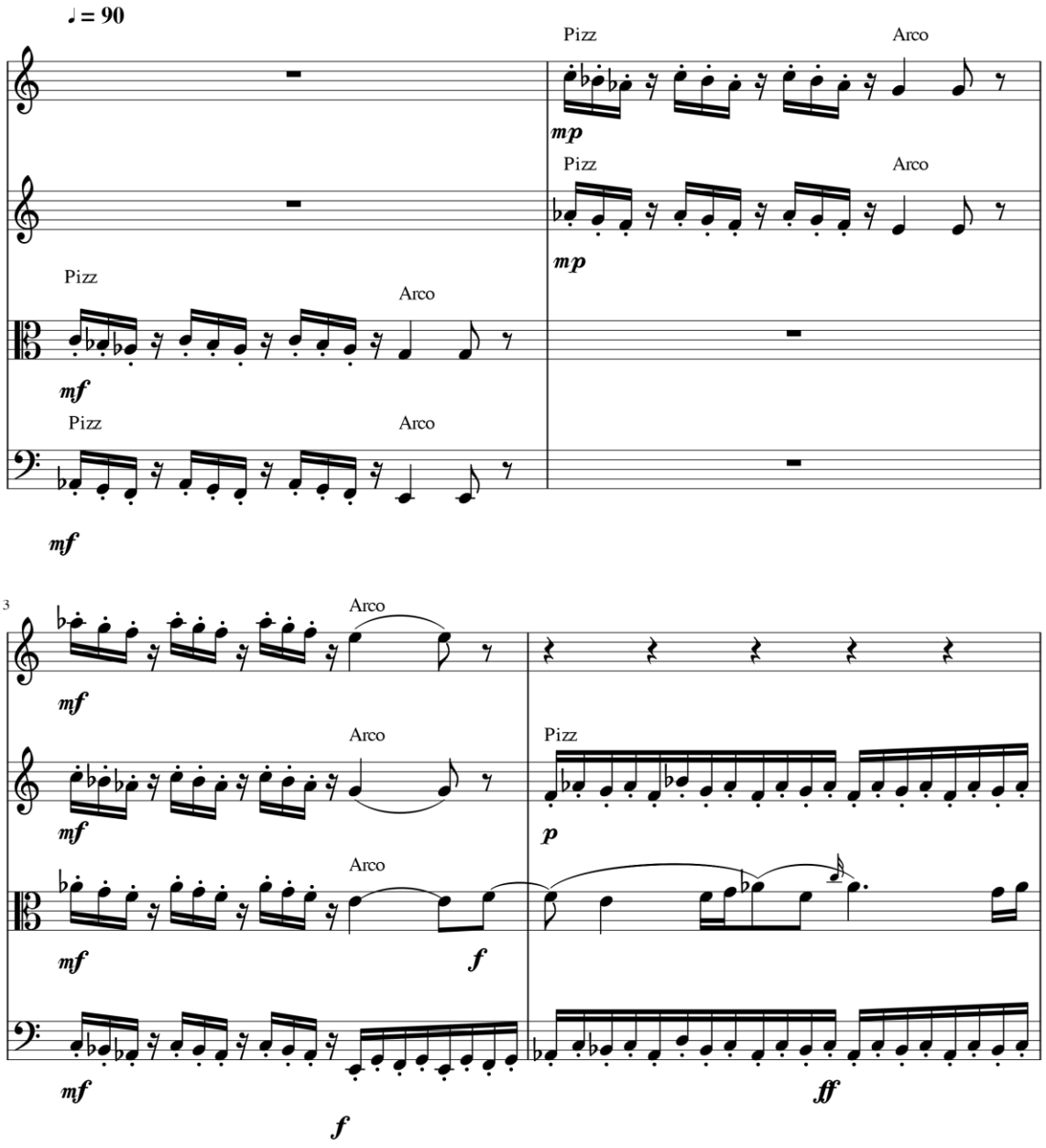


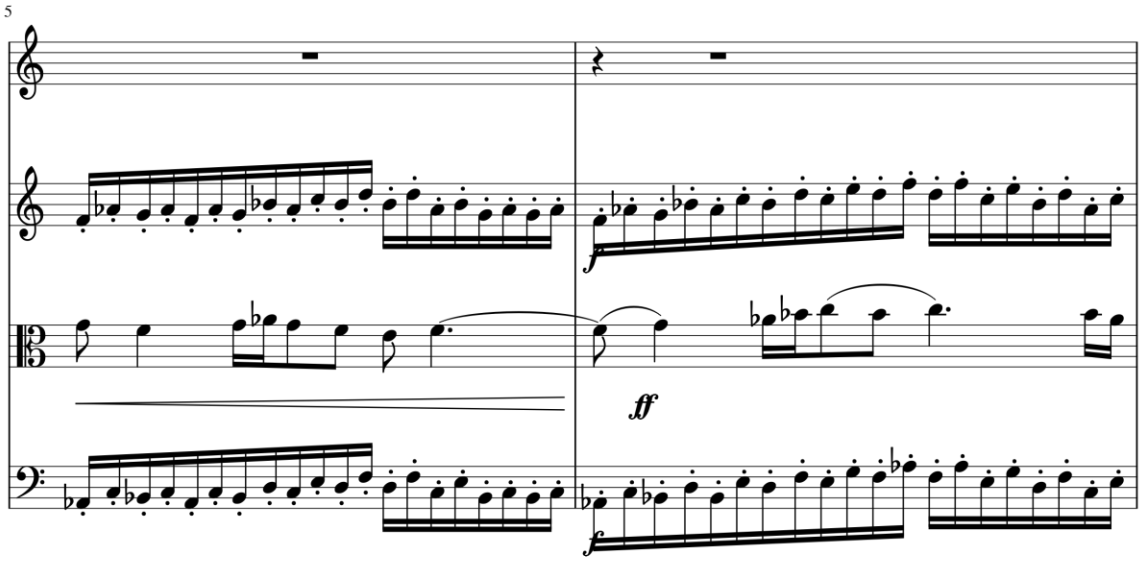
65

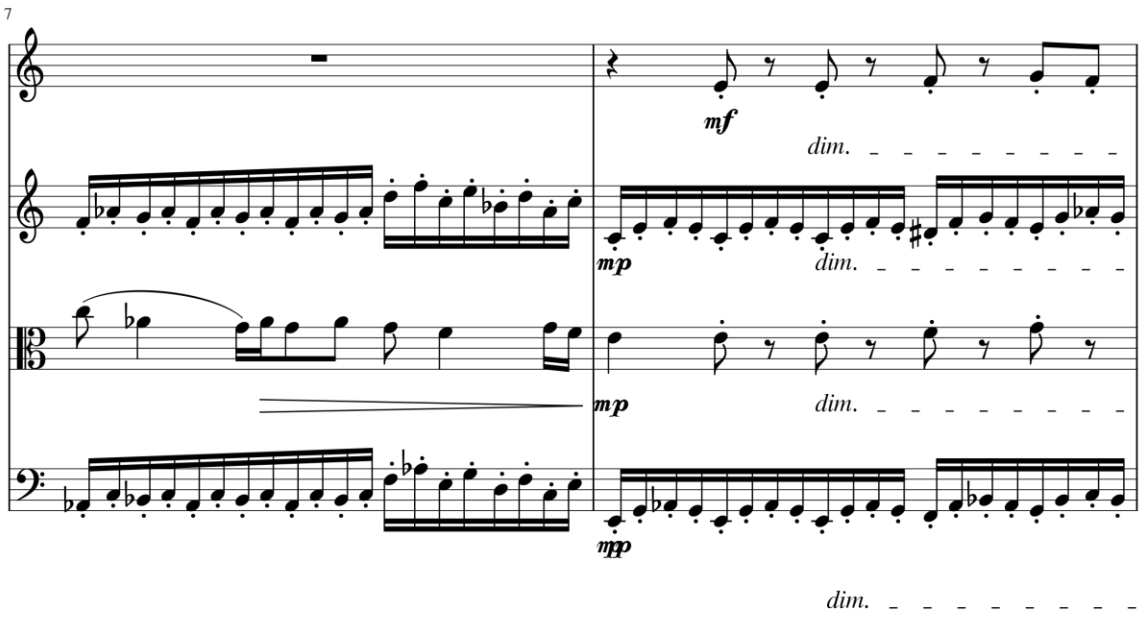


29

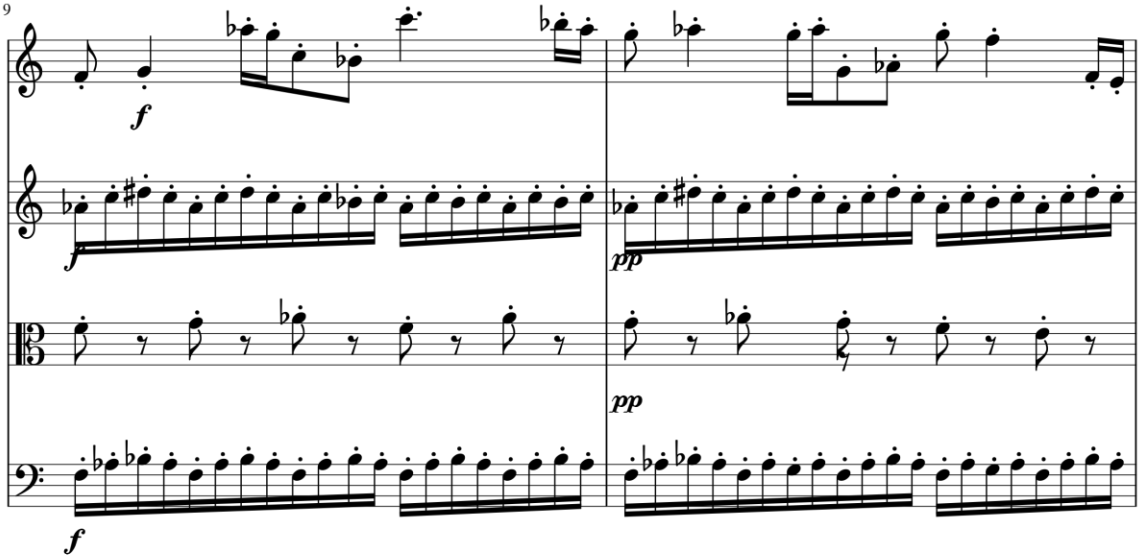
Varijacija VIII



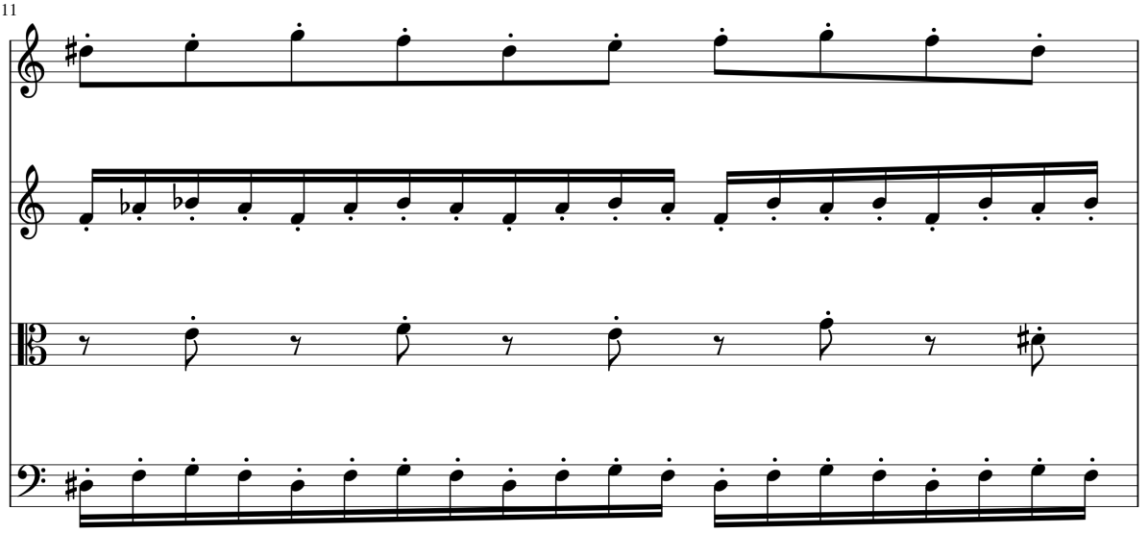

5
f
ff
f


7
mf
dim.
mp
dim.
mp
dim.
mpp
dim.

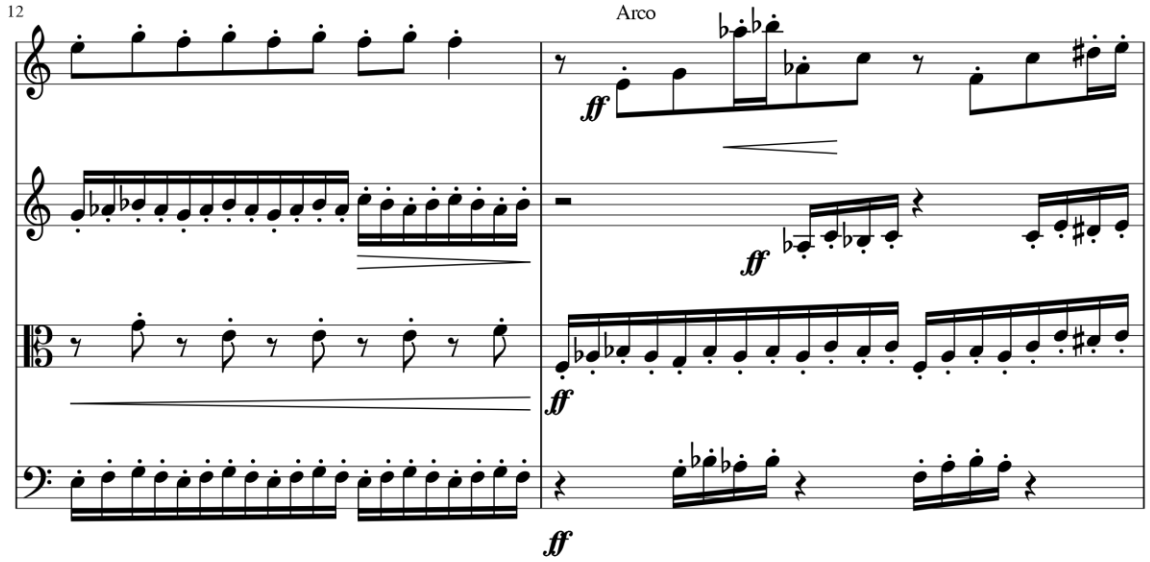
9

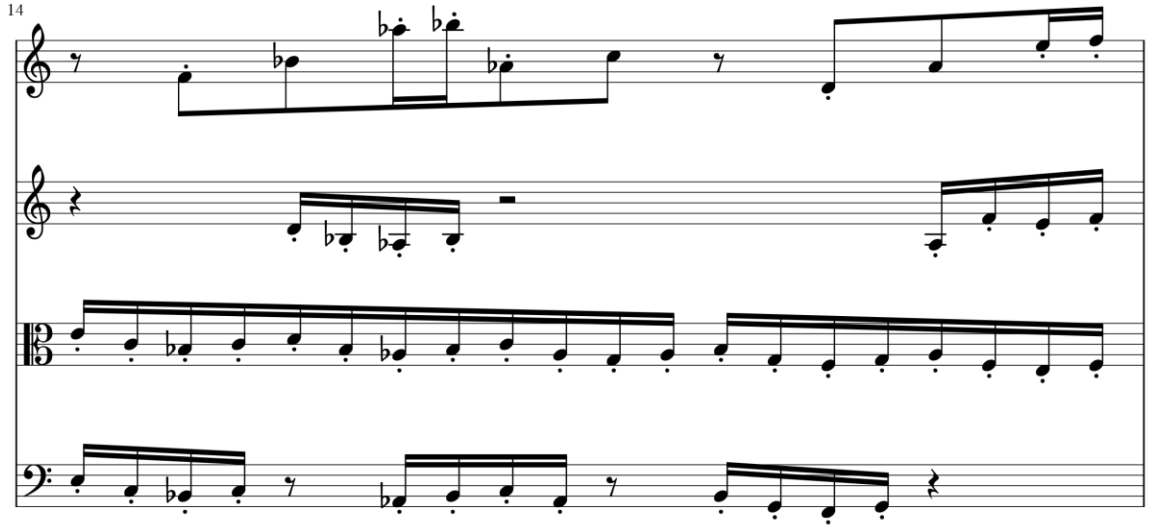


11



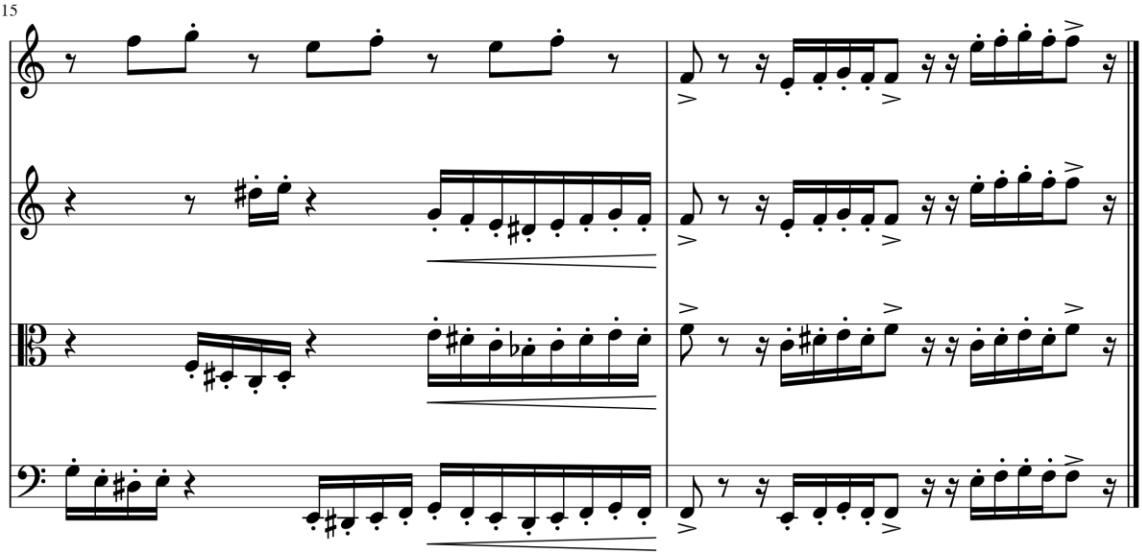
32





33

15



34