

Istarski narodni napjevi - izazovi u priređivanju za ansamble

Žufić, Ivan

Master's thesis / Diplomski rad

2020

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:137:113888>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-22**



Repository / Repozitorij:

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



Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Muzička akademija u Puli

IVAN ŽUFIĆ

Istarski narodni napjevi - izazovi u priređivanju za ansamble

Diplomski rad

Pula, srpanj 2020.

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Muzička akademija u Puli

IVAN ŽUFIĆ

Istarski narodni napjevi - izazovi u priređivanju za ansamble

Diplomski rad

JMBAG: 0303051785, redoviti student

Studijski smjer: Glazbena pedagogija

Znanstveno područje: Glazbena umjetnost

Znanstveno polje: Glazbena teorija

Znanstvena grana: Priređivanje za ansamble

Predmet: Priređivanje za ansamble

Mentor: izv. prof. art. Laura Čuperjani

Pula, srpanj 2020.



IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

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

Student

U Puli, _____, _____ godine



IZJAVA **o korištenju autorskog djela**

Ja, _____ dajem odobrenje Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, kao nositelju prava iskorištavanja, da moj završni rad pod nazivom

_____ koristi na način da gore navedeno autorsko djelo, kao cjeloviti tekst trajno objavi u javnoj internetskoj bazi Sveučilišne knjižnice Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli te kopira u javnu internetsku bazu završnih radova Nacionalne i sveučilišne knjižnice (stavljanje na raspolaganje javnosti), sve u skladu s Zakonom o autorskom pravu i drugim srodnim pravima i dobrom akademskom praksom, a radi promicanja otvorenoga, slobodnoga pristupa znanstvenim informacijama.

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

U Puli, _____ (datum)

Potpis

Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Narodna glazba Istre.....	2
2.1. Pjevanje, sviranje i ples Istre.....	4
3. Narodni napjevi.....	6
4. Izazovi u priređivanju.....	8
5. Zborsko višeglasje.....	9
6. Skladba <i>Zaspal Pave</i>	13
6.1. Analiza narodnog napjeva.....	13
6.2. Analiza skladbe.....	14
7. Povijesni razvoj klavira i klavirske literature.....	26
7.1. Klavirska literatura.....	26
7.1.1. Varijacije na temu.....	28
8. Skladba <i>Varijacije na temu „Pojmo, pojmo“</i>	30
8.1. Analiza narodnog napjeva.....	30
8.2. Analiza skladbe.....	31
9. Zaključak.....	41
10. Literatura.....	42
11. Sažetak.....	43
12. Summary.....	44

1.UVOD

Potaknut iskustvom i znanjem koje sam stekao pisanjem svog završnog rada, te iskustva s kolegija poput Istarsko-primorski glazbeni izričaj u hrvatskoj umjetničkoj glazbi, Hrvatska folklorna glazba, Priređivanje za ansamble i Osnove kompozicije, u diplomskom sam radu odlučio krenuti korak dalje. Nakon analiza skladbi istarskih skladatelja u završnome radu, s naglaskom na obilježja istarsko-primorske narodne glazbe, u diplomskom sam se radu okušao u priređivanju i skladanju vlastitih skladbi.

U prvom dijelu rada prikazana su obilježja istarsko-primorske narodne glazbe, narodni napjevi s naglaskom na načine pjevanja u Istri kao i primjena napjeva u umjetničkoj glazbi.

Prije analize vlastitih uradaka, predstavljene su osnovne značajke zborskog sloga te kratki osvrt na razvoj klavira i njegovu literaturu.

Središnji dio rada posvećen je dvjema skladbama inspiriranim istarskim narodnim napjevima. Skladba *Zaspal Pave* je pisana za mješoviti zbor po uzoru na istoimeni napjev, dok je napjev preuzet iz stavka Svatovska, Zlatičeve Istarske suite, bio inspiracija za skladbu *Pojmo, pojmo* pisanu za klavir solo.

2. NARODNA GLAZBA ISTRE

Narodnu glazbu Istre obilježili su prvi etnomuzikolozi i melografi koji su započeli sa zapisivanjem i snimanjem narodnih napjeva u Istri kako bi ih spasili od zaborava. Franjo Ksaver Kuhač, prvi hrvatski etnomuzikolog i melograf, prvi je počeo sa zapisivanjem melodija na istarsko-primorskom području. Uz pučke je pjesme zapisivao još i crkvene pjesme s istarskog područja, a bavi se i problematikom koja u knjizi 3., datiranoj iz 1880. godine, upućuje na ljestvicu „koja ne postoji u ni jednoj poznatoj nam narodnoj glazbi“ i uz to je molskog karaktera. (Karabić, 1956: 99).

Na poticaj Franje Kuhača, Matko Brajša Rašan također kreće s prikupljanjem, zapisivanjem, a potom i obrađivanjem izvornog narodnog pjevanja. Svakako, važno je napomenuti kako je Rašan prvi zabilježio narodne napjeve istarsko-primorskog područja u njihovom izvornom dvoglasnom obliku. Tako 1910. godine Matko Brajša Rašan objavljuje svoju prvu zbirku *Hrvatske narodne popijevke iz Istre (50): Svjetske i crkvene* a ona donosi:

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

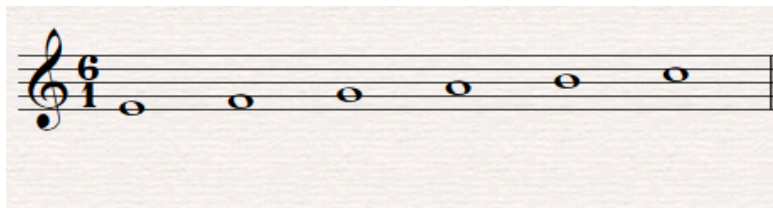
2. istarske hrvatske novije narodne svjetovne popijevke - 8 skladbi za muški zbor i 5 skladbi za mješoviti zbor,

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

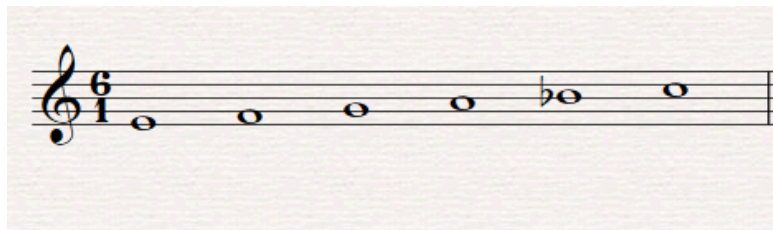
Zbog velikog broja napjeva, koji su karakteristični po završetku, morao je pronalaziti odgovarajuća harmonijska rješenja. Kao što smo mogli i zaključiti, Brajša je sjajno pogodio intonaciju narodnog napjeva, ali nikad nije dao teoretsko pojašnjenje takvog postupka.

To je kasnije pošlo za rukom Ivanu Matetiću Ronjgovu koji je, uveo sistem heksakorda. Matetić je pomoću tog sistema zapisivao narodne napjeve, a zahvaljujući njemu i ostalim skladateljima, istarska narodna glazba postaje inspiracijom za mnoga djela umjetničke literature. S obzirom da su se *kanat* (netemperirano pjevanje) i *sopanje* (sviranje na sopelama) mogli zapisati samo približno zbog netemperiranosti, Ivan Matetić Ronjgov objavljuje 4 tipa istarskog tonskog niza koji se javlja isključivo na istarsko-primorskom području. (Objavio je časopise „O istarskoj ljestvici“, „O bilježenju istarskih starinskih popijevki“ te „Još o bilježenju istarskih starinskih popijevki“.)

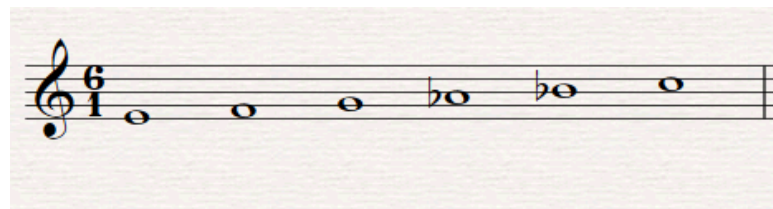
Primjer 1. I. tip istarskog niza



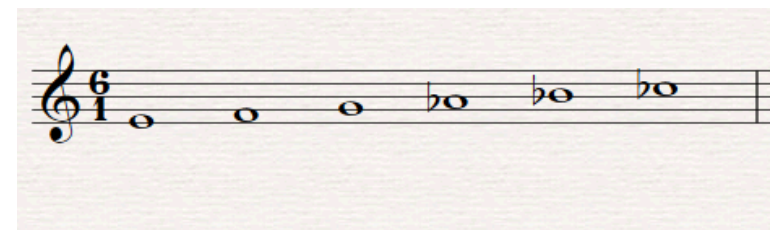
Primjer 2. II. tip istarskog niza



Primjer 3. III. tip istarskog niza



Primjer 4. IV. tip istarskog niza



Za tonsku strukturu četvrtog tipa ljestvice, koji je nalik na frigijsku ljestvicu sa sniženim IV., V. i VI. stupnjem, uvrštena su *Dvoglasja tijesnih intervala Istre* pod zaštitu UNESCO-a.

Zasluga je Ivana Meteića Ronjgova što je, zapisavši četiri tipa „istarske ljestvice“, dao dobru podlogu budućim skladateljima za skladanje umjetničke glazbe. On je ujedno prvi veći istarski skladatelj koji je i sam pri skladanju vokalne glazbe koristio elemente istarsko-primorske tradicije. Slavko Zlatić je, osim svojih vokalnih djela, skladao i instrumentalna te vokalno-instrumentalna, koja također u svojoj strukturi sadrže elemente istarskog prizvuka.

2.1. PJEVANJE, SVIRANJE I PLES U ISTRI

Istra je poznata kao multinacionalna regija koja je kroz stoljeća prihvaćala različite načine izvođenja i u pjevanju. Početkom 20. st razlika u načinu življenja na selu i u gradu je bila vrlo izražena, stoga su manji gradići pratili događanja većih središta (Beč, Trst, Rijeka, Milano), u kojima se osim umjetničke, njegovala i narodna glazba. Istraživanjem načina pjevanja bavili su se mnogi koji su bilježili narodne napjeve poput Darija Marušića, Renata Pernića, Roberta Stareca. Narodna urbana pjesma najčešće se pjeva višeglasno, osim uspavanki, brojalice i duhovnih molitvi koje se pjevaju jednoglasno. Neke od karakteristika urbanog narodnog pjevanja su:

- dvoglasno paralelno pjevanje pojedinaca ili dvije grupe pjevača
- homoritmija obaju glasova
- način na koji prvi glas započinje, a kad se drugi uključi, prvi glas se podiže za tercu više
- u kadencama se mogu naći intervali kvarte i sekste
- pri pjevanju mješovitih glasova jedna ili druga dionica može biti duplirana u oktavi.

Do troglasnog pjevanja može doći kada treći glas, najčešće najniži, dvoglasnoj pjesmi doda dionicu u kojoj se alteriraju tonika i dominantna.

Prema dosad objavljenim teorijama možemo razlikovati više načina pjevanja, a neki od njih su:

Dvoglasno pjevanje na tanko i debelo način je pjevanja narodne glazbe koje se temelji na nizu od 6 netemperiranih tonova poredanih naizmjenice po intervalima male i velike sekunde (intervali su uži od navedenih, netemperirani su). Uz to koristi se kadencirajuća vođica, solističko dvoglasje koje se kreće u sekstama i završni unisono.

Pjevanje u dva način je pjevanje u intervalu terce. Za razliku od prethodnog načina na *tanko i debelo*, koji se bazira na pjevanju u paralelnim sekstama, u ovom načinu se pjeva u paralelnim tercama.

Bugarenje je dvoglasno pjevanje u tijesnim intervalskim razmacima, najviše do terce, koje često završavaju u unisonu. Bugarenje ima specifične završetke da prvi dio završava netemperiranim silaznim *glissandom*, dok drugi završetak nastaje pomakom jednog glasa na smanjenu tercu.

Tarankanje je poseban način netemperiranog pjevanja koja dočarava tehniku sviranja na pojedinim instrumentima (sopile i roženice). Također se opisuje kao vokalno imitiranje svirke za ples.

Uz njih se još javlja *Glagoljaško pjevanje, pjevanje istarskih Talijana, Bitinada, Mora kantada* te *pjevanje Perojaca*.

U Istri se susrećemo i s ručno izrađenim narodnim glazbalima. Izrađivali su ih majstori koje su svoje znanje širili dalje na sljedeće naraštaje. Ručno su se najviše izrađivale roženice, mih, duplice, šurle, sopelice i tamburica. Uz te instrumente, koji su netemperirani, izrađivali su također i neke temperirane instrumente poput vijulina (violina), klarineta, usne harmonike i harmonike trieštine. Glazbala su se koristila za samostalno sviranje, sviranje u paru te kao pratnja pjevaču. U narodnoj se instrumentalnoj glazbi spominju četiri vrste glazbala a to su aerofona, kordofona, idiofona i membranofona.

Aerofona glazbala su ona koja proizvode zvuk titranjem zraka u zračnom stupcu. Karakteristična istarska glazbala koja spadaju u skupinu aerofonih glazbala su roženice ili sopele, mih, šurle, duplice, sopelice, armonika trieština i drugi.

Kordofona glazbala proizvode zvuk napetom žicom, tj. trzanjem, udaranjem ili povlačenjem gudala. Neki od poznatijih instrumenata su bajs, cidra i vijulin.

Idiofona glazbala su glazbala koja proizvode zvuk titranjem tijela, tj. udaranjem, trzanjem, trljanjem ili treskanjem. U Istri su se često koristili uporabni predmeti kao ritmička pratnja narodnoj pjesmi. Tako su se koristile žlice, poklopci, čegrtaljke, čaše, tanjuri, zvana itd.

Membranofona, kao posljednja glazbala, zvuk su proizvodila pomoću vibrirajuće opne ili membrane i to udaranjem, trljanjem, treperenjem i trešnjom. Nisu toliko specifična za područje Istre, ali povremeno su se koristili bubnjevi, def te češalj s papirom.

Istra je prema podjeli plesnih zona vezana uz Alpsku plesnu zonu. Uočava se velika podudarnost plesnih struktura Istre s dijelovima šireg alpskog područja. Istarski su plesovi nekada započinjali ispred crkve, nakon mise, gdje bi se ljudi međusobno družili. Kolovođa je bio glavni te je određivao plesne korake i figure, a uz druženje, ples je također služio za zbližavanja i spajanje djevojaka i momaka. Upravo oni momci koju su bolje plesali, bili su i poželjniji. U ono vrijeme takvi su plesovi bili spontani, dok se danas izvode samo za određene prigode poput smotri, manifestacija i različitih okupljanja kulturno-umjetničkih društava.

Kada govorimo o strukturi plesova u Istri koji su organizirani po određenim koračnim, tlocrtnim i prostornim odrednicama, izdvajamo dva najkarakterističnija plesa u parovima i po krugu, u 2/4, 3/4 i 4/4 mjeri. U 2/4 mjeru možemo svrstati *špic polku*, *staru istarsku polku* i *šetepaši*, u 3/4 *mazurku* i *valcer*, a u 4/4 *balun* te *balo di kušin* i *balo di sedia*. Jako je bitno napomenuti da se u Istri za vrijeme plesa ne pjeva. Pratinja plesovima obično se izvodila na istarskim narodnim instrumentima, no danas se sve više kao pratnja koristi harmonika zbog njene dostupnosti.

3. NARODNI NAPJEVI

Istarske narodne napjeve obilježava jedna od glavnih glazbenih značajki istarskog folklor, a to je „istarska ljestvica“. Sama tonska struktura ljestvice je specifična po svom arhaičnom netemperiranom izrazu. Naime, kod temperirane glazbe svaki ton ima točno određeni broj titraja, dok se netemperirani tonovi mogu samo približno zapisati jer se ne mogu točno frekvencijski odrediti. Upravo zbog toga Ivan Matetić-Ronjgov osmišljava četiri tipa istarskog niza, kako bi se istarska narodna glazba mogla približno izvoditi na određenim temperiranim instrumentima.

Mnogi su glazbenici i muzikolozi smatrali da narodne napjeve pjeva narod s ne baš izoštrim sluhom, te su ih ispravljali i time pogrešno zapisivali. Nakon pronalaska rješenja zapisivanja narodnih napjeva, Matetić je i dalje tvrdio da su oni približno točni u odnosu na originalno narodno pjevanje.

Pjevanje narodnih napjeva na istarskom području se pretežito izvodilo dvoglasno-pjevanjem u paralelnim tercama ili sekstama. Za razliku od uobičajene ljestvice koju poznajemo, istarsko-primorski tonski niz sastoji se od heksakordalnog tonskog niza koji bi, kada bi ga zapisali u temperiranom sustavu notacije, izgledao ovako:

Primjer 5. Dvoglasje u tercama



Primjer 6. Dvoglasje u sekstama



Pjevanje „na tanko i debelo“ najčešće su izvodila dva muška glasa. Jedan od glasova pjevao je u normalnom registru, dok bi drugi glas pjevao u višem registru (falsetu). Također moguće su bile i razne kombinacije muškog i ženskog pjevanja kada npr. muški glas pjeva donju dionicu i ženski glas višu dionicu, ili oba ženska glasa. Takvo dvoglasno pjevanje višeg (tankog) i nižeg (debelog) glasa podsjeća na instrument roženice koji se također svira u paru, male i vele roženice, pa se smatra da je prema tome ta vrsta pjevanja i dobila naziv.

Uz pjevanje „na tanko i debelo“ javlja se još jedan način koji sadrži elemente i sličnosti s instrumentalnom glazbom, a to je „tarankanje“. Izvodi se tako da se prilikom pjevanja određenog napjeva, u tekst napjeva ubacuju neutralni slogovi s glasom „n“ (npr. ta-na-ne-na, ta-ra-ran ili ta-na-na) koji se izvode u određenom ritamskom obrascu. Takvim se ubacivanjem teksta, poput „tra-na-na“, želi oponašati zvuk narodnih instrumenata.

Pored pjevanja „na tanko i debelo“ i „tarankanja“ koji su, može se reći popularni, postoji još jedna vrsta pjevanja karakteristična za područje Ćićarije, a naziva se „bugarenje“. Ono je od davnina, a i u današnje vrijeme ostalo poprilično neistraženo i neobrađeno. Iako se i ta vrsta pjevanja ubraja u dvoglasno pjevanje, ono se izvodi uvijek u grupi, skupno. Glavni napjev, odnosno glavnu melodiju i tekst, u pravilu izvodi samo jedan pjevač iz skupine, dok se ostatak skupine kasnije nadovezuje u pravom trenutku pjevajući drugu dionicu, s karakterističnim završetkom pada donje pjevačke dionice. Kad pjevač započinje s pjevanjem, za njega se kaže da „vabi“. Za ostale pjevače koji prate, kaže se da „vogaju“. U takvom dvoglasju, gdje ima više pjevača koji pjevaju drugu dionicu, oni ne smiju pokrivati svojim pjevanjem glavnu, prvu dionicu. Pjevači koji imaju svjetlije i gromkije glasove pjevaju najčešće prvi glas. Prilikom pjevanja tog dvoglasja javljaju se vrlo zgusnuti intervalski razmaci koji dosežu maksimum od male terce, što ga čini disonantnijim od ostalih vrsta pjevanja. Također se u napjevima primjećuje posebna tehnika pjevanja, tzv. „ojkanje“, te se javljaju *glissanda* i tremoliranja. Sam ritam napjeva uglavnom je *rubato*, *parlando*, prati se struktura teksta. Pjeva se na štokavici ili čakavici te su tekstovi napjeva lirsko-epskog sadržaja s metričkim oblicima šesterca, osmerca, deseterca i dvanaesterca.

Preostalo je još dvije vrste pjevanja u istarskom folkloru koje nisu toliko rasprostranjene, a to su: diskantno dvoglasje, koje se sastoji od elemenata bordunske pratnje i vođenja glasova u protupomaku. Također se javlja i glagoljaško pjevanje (crkveno obredno pjevanje), koje je posebno vezano za liturgijsko pjevanje u Istri i na otocima sve do Dalmacije, a sačuvano je usmenom predajom.

4. IZAZOVI U PRIREĐIVANJU

Glazbena djela u kojima su skladatelji koristili značajke istarsko-primorske narodne glazbe mnogobrojna su i stilski raznolika. U svojim djelima skladatelji na razne načine koriste elemente istarsko-primorske glazbe kako bi i u umjetničkoj glazbi što više sačuvali karakteristike glazbe svoga područja.

U pojedinim se djelima duh narodne glazbe ne može odmah slušno prepoznati ali se karakteristični elementi ipak mogu pronaći pažljivom analizom pojedinih glazbenih elemenata. Kako za vokalnu, tako i za instrumentalnu glazbu, možemo istaknuti određene elemente koji upućuju na istarsku glazbu: uporaba smanjenih kvintakorda i septakorda, kadencirajući pomak povećane sekste u oktavu, melodijski obrasci sastavljeni od tonova istarske ljestvice, kretanje u paralelnim tercama i sekstama, itd.

Potaknut iskustvom kojeg sam stekao pisanjem završnog rada (koji se uglavnom sastojao od proučavanja rada istarskih skladatelja i analize njihovih zbornih djela) ali i samog rada na nastavi priređivanja, odlučio sam kreirati dvije skladbe na odabrane napjeve. Analize zbornih djela istarskih skladatelja i stečena znanja i vještine iz priređivanja za razne vokalne i instrumentalne ansamble, potakli su me na kreativnost i stvaranje novih skladbi inspiriranih istarskim narodnim napjevima.

Prva skladba pisana je za mješoviti zbor. Narodni napjev *Zaspal Pave*, preuzet iz istoimene zbirke narodnih napjeva, poslužio mi je kao primjer za priređivanje. Oslanjajući se na originalni napjev koji ima više kitica, kreirao sam jedinstvenu cjelinu koja kroz raznoliki tretman ansambla nadilazi okvire zbornog aranžmana te se više približava skladateljskom pristupu. Pored navedene zbornske skladbe, odlučio sam se za kreiranje i jedne instrumentalne, pa je druga skladba pisana za solo instrument, klavir. Inspiraciju za tu skladbu dobio sam na nastavi kompozicije tijekom koje je pisanje skladbe i započelo. Tako je nastala uvodna cjelina koja je kasnije poslužila kao uvod u varijacije na temu. Modificirana tema za varijacije preuzeta je iz Zlatičeve

skladbe *Svatovska* koja pripada ciklusu *Istarska suita*, a skladba nosi naziv *Pojmo, pojmo*, po početnim stihovima *Svatovske*.

5. ZBORSKO VIŠEGLASJE

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

Postoji više vrsta zborova poput dječjeg zbora, muškog zbora, ženskog zbora te mješovitog zbora. Ovisno o sastavu, zbarske skladbe mogu biti troglasne ili četveroglasne. Kod mješovitog je zbora se podrazumijeva četveroglasni sastav jer na njega upućuju četiri osnovne vrste glasa: sopran, alt, tenor i bas. Naime, moguća je i pojava većeg broja glasova (više od 4), a postiže se diobom pojedinog glasa na I. i II. a diobom svih glasova može se doći i do strukture s osam glasova pa i više.

Prema Korsakovu i Jegorovu možemo vidjeti dva različita tumačenja opsega zbornih glasova: Korsakovljev osnovni opseg glasova (primjer 5.), te Jegorovljev opseg glasova u četveroglasnom muškom i ženskom zboru (primjer 6.). Razlika između ova dva načina je zapravo minimalna, tim prije što i sam Korsakov smatra spomenute visine opsega glasa približnim. Veća je razlika vidljiva jedino u tretiranju prvih tenora, odnosno soprana, koji obuhvaćaju cijeli raspon osnovnog glasa. Ovakvo je tretiranje prihvatljivo ako se ima u vidu da je to vodeći melodijski glas (ovisno o vrsti zbora) koji je primoran ući u registar, a glasovno mu nije najidealniji. (Despić, 1996)

Primjer 5. Opseg osnovnih zbornih glasova prema Korsakovu (Despić, 1996, str. 5)

Primjer 6. Opseg dionica u četveroglasnom muškom i ženskom zboru prema Jagorovu (Despić, 1996. str. 7)

The image displays a musical score for a four-part choir, divided into two systems labeled 'a)' and 'b)'. System 'a)' features two staves for Tenor (I and II) and two for Bass (I and II). System 'b)' features two staves for Soprano (I and II) and two for Alto (I and II). Each staff contains a melodic line with various note values and rests. Dynamics markings such as *mf*, *f*, and *ff* are present throughout the score. The notation includes clefs, a key signature of one flat, and a common time signature.

U velikom broju slučajeva zbarska se faktura bazira na strogom harmonijskom slogu. Pored homofone fakture u zbarskim se skladbama javljaju raznovrsne postavke i kombinacije glasova, pa upravo takva odstupanja čine zbarski sastav raznovrsnijim i bogatijim, potpunije iskorištavajući njegove zvučne i izražajne mogućnosti. Svakako, najupadljivije odstupanje uočava se u smanjivanju, tj. povećavanju broja glasova. Pored toga, također treba spomenuti pojave kraćih prekida u pjevanju pojedinih dionica, kao i imitacijska izlaganja, izlaganja akordičke pratnje u pratećim glasovima isprekidane pauzama i mnoge druge.

Međutim, postoji mogućnost da se i bez primjene pauzi smanji broj glasova u zbarskom sastavu. To se postiže podvostručavanjem dionica, u unisonu ili u oktavi. Neki od ciljeva podvostručavanja dionica su: dinamički – postizanje većeg zvuka; izražajni – naglašavanje nekog odlomka u tekstu; koloristički – ostvarenje tonske boje.

Kretanje dvije dionice u paralelnim oktavama ili unisonu česta je pojava u mješovitim zborovima. Od brojnih kombinacija glasova, najveću primjenu u skladbama imaju paralelne oktave visokih (sopran i tenor) ili dubokih glasova (alt i bas). Ti glasovi pjevaju udaljeni za oktavu, pa su po zvučnosti i dinamici savršeno ujednačeni.

U jednostavnijim fakturama (homofonom zbarskom slogu), nositelj glavne melodijske linije je najčešće najviši glas, jer se po registru prirodno ističe od ostalih.

Primjer 7. Josip Slavenski – Voda zvira

VODA ZVIRA **Josip Slavenski**

Vo-da zvi-ra iz ka-me-na, le-pa pla-ve - na, ra-ste ru-ža

Vodeća melodijska linija se može istaknuti i u nekom drugom glasu, višom dinamičkom oznakom ili udvajanjem dionice u oktavi. Pored ovog, umjetnog načina izdvajanja pojedine dionice, postoje i prirodni načini izdvajanja koji se postižu različitim situacijama u zboru. Prateći se glasovi mogu kretati u akordima (ili biti u pomacima akorada) naspram življeg ritamskog pokreta u vodećem glasu. Melodijska linija može doći još više do izražaja na način da se prateći glasovi svedu na mjestimično dodavanja akorada koji su isprekidani pauzama.

Primjer 8. Stevan Mokranjac – Njest svjat

Stevan St. Mokranjac
(1856 - 1914)

Adagio

Нѣсть свѣтъ, м - ко - же - ты без - не - сий.
Njest svjat ja - ko - že ti voz - ne - sij.

Vodeći se glas ističe i na mjestima gdje ostale dionice imaju ostinatni obrazac koji predstavlja pozadinu glazbenog zbivanja. U svim navedenim situacijama se vodeća linija bitno razlikuje od sadržaja u ostalim glasovima.

Svakako, uz primjenu različitih faktura, udvajanja dionica i ostalih postavki glasova, značajne su i glasovne boje koje se postižu suprotstavljanjem glasovnih grupa. U tom je pogledu najefektniji kontrast između muških i ženskih glasova. Uz punoću, masivnost, tonsku i izražajnu snagu, muški su glasovi pogodni za epsko kazivanje ili dramatiku, dok su ženski glasovi nježniji. Kad govorimo o grupi muških, odnosno ženskih glasova, moguće je da im se pod određenim uvjetima pridodaju susjedni glasovi: alt muškim glasovima, odnosno tenor ženskim glasovima. Ovakvo smjenjivanje glasova na način da iznose slične glazbene fraze, dovodi do imitacijskog dijaloga.

Osim kontrasta glasovnih grupa, dobar efekt može imati i uvođenje solista. Solist ženskog glasa najčešće je u pratnji muških glasova, dok muški solo glas ima podlogu mješovitog zborskog sastava. Za solističku je dionicu potrebno zapisati dinamiku za bar jedan stupanj više od zbora. Također, poželjno je da prostor u kojem se kreće solo dionica ostane slobodan, tj. da nije u koliziji sa zborskim dionicama. Zborska pratnja solista može biti u vidu pedala – ležećeg ili ritmiziranog, kao ostinato, ili pak građena od harmonijske podloge isprekidane pauzama. Treba spomenuti još dva moguća rješenja koja se razlikuju od prethodnih, ali također se primjenjuju u skladbama. Solist i zbor se mogu izmjenjivati na način da solist donosi početnu frazu a zbor je nastavlja. Drugo, i dosta rjeđe rješenje, je da solist ima prateću ulogu dok je sadržaj u zboru u prvome planu. (Despić, 1996.)

6. SKLADBA „Zaspal Pave“

6.1. Analiza narodnog napjeva

Narodni napjev *Zaspal Pave* jedan je od mnogih napjeva objavljenih u zbirci notnih zapisa narodnih pjesama Istre, Hrvatskog primorja i kvarnerskih otoka pod istoimenim nazivom *Zaspal Pave*. Zbirka je jedna od najopsežnijih notnih izdanja izvornih narodnih napjeva. Sadrži 556 notnih zapisa koje je Ivan Matetić Ronjgov zabilježio u različitim mjestima Istre te na otocima Krku, Cresu i Susku. S obzirom na vrijednost velikog broja zapisanih napjeva, koji su time sačuvani od zaborava, ustanova „Ivan Matetić Ronjgov“ pripremila je i ponovljeno izdanje ove zbirke.

Primjer 9. *Zaspal Pave* (zbirka *Zaspal Pave*)

100. ZASPAL PAVE

Rubato (mosso) Ježenj

1. Za-spal Pa-ve ro-ži-ce pod jo-ri-hom hla/na/de, ma o ja naj
za-spal mi Pa-ve ro-ži-ce aj pod jo-ri-hom
hla-/na/ de, ma o ja naj ne na ni ne vo ja ni ne naj.

2. Stani Pave, rožice, rosa na te pa/na/de.
3. Rosa će ti, rožice, košulju zmoč/n/iti.
4. Nije meni, rožice, za košulju mo/no/ju.
5. Već je meni, rožice, za ljubicu mo/no/ju.

Ovaj je napjev zapisan dvoglasno u trodobnoj mjeri. Na početku svake kitice motiv iznosi donji glas, na koji se naknadno nadovezuje prvi glas u paralelnim sekstama i karakterističnim završetcima u oktavi. U zapisu vidimo predznake Es-dura

(uz pojavu tona des) dok se cijeli primjer kreće u nizu od tona g po uzoru na drugi tip istarske ljestvice. Iako se u prvom taktu napjeva čuje uporište u tonu b (s pomakom as-b), u kadencama je prisutan isti odnos (f-g) i one donose tonalno zaokruženje. Napjev je sastavljen od dvije cjeline od kojih je druga skraćena verzija prve.

6.2. Analiza skladbe

Zaspal Pave

Ivan Žufić

Andante ♩ = ♩ *mf*

SOPRANO
ALTO
TENOR
BASS

hla (na)de, ma o ja naj

Za-spal Pa- ve_ ro-ži- ce_ pod jo-ri hom hla (na)de, ma_ o ja naj

Za-spal Pa- ve_ ro-ži- ce_ pod jo-ri hom

5
za-spal mi Pa - ve ro - ži - ce naj za-spal mi Pa - ve ro - ži - ce

za-spal mi Pa - ve ro - ži - ce naj za-spal mi Pa - ve ro - ži - ce aj

10 *f* *mf*
pod jo-ri hom_ hla (na)de, ma_ o ja naj ne na ni ne vo_ ja
pod jo-ri hom_ hla (na)de, ma_ o ja naj ne na ni ne vo_ ja
pod jo-ri hom_ hla (na)de, ma_ o ja naj ne na ni ne vo_ ja
pod jo-ri hom_

14

ni ne naj ja naj ne na ni ne vo_ ja ni ne naj.

2.Sta - ni Pa - ve
3.Ro - sa će ti

ni ne naj ja naj ne na ni ne vo_ ja ni ne naj.

2.Sta - ni Pa - ve
3.Ro - sa će ti

ni ne naj ja naj ne na ni ne vo_ ja ni ne naj.

19

pa (na)de, ma o ja naj sta - ni Pa - ve ro - ži - ce
zmo - č(n)i - ti ma o ja naj ro - sa će ti ro - ži - ce

2.Ro - ži - ce
3.Ro - ži - ce

pa (na)de, ma o ja naj sta - ni Pa - ve ro - ži - ce
zmo - č(n)i - ti ma o ja naj ro - sa će ti ro - ži - ce

2.Ro - ži - ce pa (na)de, ma o ja naj sta - ni Pa - ve ro - ži - ce aj
3.Ro - ži - ce zmo - č(n)i - ti ma o ja naj ro - sa će ti ro - ži - ce aj

24

ro - sa na te ro - ži - ce pa (na)de, ma o ja naj
ko - šu - lju ro - ži - ce zmo - č(n)i - ti ma o ja naj

ro - sa na te ro - ži - ce pa (na)de, ma o ja naj
ko - šu - lju ro - ži - ce zmo - č(n)i - ti ma o ja naj

ro - sa na te ro - ži - ce pa (na)de, ma o ja naj
ko - šu - lju ro - ži - ce zmo - č(n)i - ti ma o ja naj

27

1. 2. 3

ne na ni ne vo_ ja ni ne naj ja naj ni ne naj
 ne na ni ne vo_ ja ni ne naj ja naj ni ne naj

ne na ni ne vo_ ja ni ne naj ni ne naj
 ne na ni ne vo_ ja ni ne naj ni ne naj

ne na ni ne vo_ ja ni ne naj ni ne naj
 ne na ni ne vo_ ja ni ne naj ni ne naj

ne na ni ne vo_ ja ni ne naj ni ne naj
 ne na ni ne vo_ ja ni ne naj ni ne naj

31

mf *mp*

Ni-je me-ni o ja naj ni - je me - ni ro -
 Ni-je me-ni o ja naj ni - je me - ni ro -

mo (no) ju, ma o ja naj ni - je me - ni ro -

Ro-ži- ce_

35

f *mp*

-ži - ce ni - je me - ni ro - ži - ce aj ko - šu lju_ ro - ži ce_
 -ži - ce ni - je me - ni ro - ži - ce aj ko - šu lju_ ro - ži ce_
 -ži ce naj ni - je me - ni ro - ži ce aj ko - šu lju_ ro - ži ce_
 ko - šu lju_ ro - ži ce_

41

o ja naj ne na ni ne ni ne naj ne

o ja naj ne na ni ne ni ne naj ne

mo (no) ju, ma o ja naj ne na ni ne vo ja ni ne naj ja naj

mo (no) ju, ma o ja naj ne na ni ne vo ja ni ne naj ja naj

45

na ni ne ni ne naj

na ni ne ni ne naj

ne na ni ne vo ja ni ne naj

ne na ni ne vo ja ni ne naj

Već-je me-ni ro-ži-ce

50

mo (no)ju, ma o ja naj već-je me-ni ro-ži-ce aj

za lju-bi-cu mo (no)ju, ma o ja na već-je me-ni ro-ži-ce aj

o ja već-je me-ni ro-ži-ce

o ja već-je me-ni ro-ži-ce

55

već je me - ni ro - ži - ce aj za lju - bi - cu ro - ži - ce

već je me - ni ro - ži ce aj za lju - bi - cu ro - ži - ce

već je me - ni ro - ži ce aj za lju - bi - cu ro - ži - ce

već je me - ni ro - ži - ce aj za lju - bi - cu ro - ži - ce

60

mo (no) ju, ma o ja naj ne na ni ne vo ja ni ne naj

mo (no) ju, ma o ja naj ne na ni ne vo ja ni ne naj

mo (no) ju, ma o ja naj ne na ni ne vo ja ni ne naj

mo (no) ju, ma o ja naj ne na ni ne vo ja ni ne naj

63

ja naj ne na ni ne vo ja ni ne naj.

ja naj ne na ni ne vo ja ni ne naj.

ja naj ne na ni ne vo ja ni ne naj.

ja naj ne na ni ne vo ja ni ne naj.

Osnovna ideja u kreiranju zbornice skladbe bila je maksimalno se držati okvira originalnog zapisa napjeva uz čestu primjenu podvostručavanja glasova te diskretnom četveroglasnom nadgradnjom na pojedinim mjestima. S obzirom da se napjev sastoji od više kitica, u njihovom je izlaganju postignut kontrast u fakturi, kako bi se kroz različite situacije i određenu gradaciju, njihovo nizanje spojilo u jednu cjelinu.

U originalnom su zapisu glasovi postavljeni po principu pitanja i odgovora. Svaka od dvije cjeline započinje jednim glasom nakon kojeg slijedi odgovor u drugom, popraćen donjom sekstom. Isti princip izlaganja materijala zadržan je i u zbornici skladbi. Također, valja spomenuti i specifičnu pojavu pjevanja koja sadrži elemente instrumentalne glazbe, a to je *tarankanje*. Kao što je ranije navedeno, ovaj način pjevanja izvodi se umetanjem neutralnog sloga NA, NI ili NO uz isti ritamski obrazac. Umetnuti slogovi su u partituri označeni zagradom. Ovaj tip pjevanja upućuje na oponašanje zvuka narodnih instrumenata.

Primjer 10. narodni napjev (zbirka Zaspal Pave)

hla- /na/ de, ma o ja naj ne na ni ne vo ja ni ne naj.

2. Stani Pave, rožice, rosa na te pa/na/de. 4. Nije meni, rožice, za košulju mo/no/ju.
3. Rosa će ti, rožice, košulju zmoč/n/iti. 5. Već je meni, rožice, za ljubicu mo/no/ju.

Napjev je zapisan u trodobnoj mjeri (3/2) koje sam se i ja, s par iznimki, pridržavao. Prvi takt napjeva je u skladbi predstavljen kroz 3 takta trodobne mjere (3/4) kako bi se još više istaknuo osnovni motiv koji se pojavljuje tri puta (tri zasebna takta) u muškim glasovima. Iako se ovaj motiv pojavljuje u svim narednim kiticama, ovdje je to izlaganje prošireno kako bi imalo ulogu uvoda u skladbu. Sadržaj koji je zapisan u početnoj mjeri (3/2) (primjer 11.), zapisan je u dva takta, jer na to upućuje podjela unutar takta (dvije trodobne cjeline), kako bi se olakšalo čitanje notnog teksta i sama izvedba. Ista će se promjena na tom dijelu javljati u svakoj narednoj kitici skladbe. (primjer 12.)

Primjer 11. Napjev Zaspal Pave

za-spal mi Pa - ve ro - ži - ce aj pod jo-ri-hom

Primjer 12. Skladba Zaspal Pave

5

za-spal mi Pa - ve ro - ži - ce naj za-spal mi Pa - ve

za-spal mi Pa - ve ro - ži - ce naj za-spal mi Pa - ve

U zapisu napjeva vidimo završetak u 3/2 mjeri (primjer 13), sa zastojem na oktavi g (korona) uz pauzu na zadnjoj dobi. U skladbi je također promijenjena mjera u 3/4. Na taj je način pauza izostavljena a kitice se direktno nadovezuje na sljedeću, radi boljeg povezivanja odsjeka u veću cjelinu. (primjer 14.)

Primjer 13. Narodni napjev (zbirka Zaspal Pave)

hla- /na/ de, ma o ja naj ne na ni ne vo ja ni ne naj.

Primjer 14. Skladba Zaspal Pave

2

14

ni ne naj ja naj ne na ni ne vo ja ni ne naj.

ni ne naj ja naj ne na ni ne vo ja ni ne naj.

ni ne naj ja naj ne na ni ne vo ja ni ne naj.

U skladbi nema transpozicije napjeva jer originalni zapis odgovara opsegu zbornih glasova (iako je dionica soprana većinom u prvoj oktavi). Način iznošenja glazbenog materijala je isti kao u originalnom zapisu, u vidu dvoglasja u paralelnim sekstama, dok se u drugom dijelu prve kitice pridružuje alt, kao nadopuna vertikale. U sljedećim izlaganjima se situacija mijenja dodavanjem glasova. Tako već u 2. i 3. kitici nastupaju 3 glasa uz pojavu smanjenog sekstakorda (b-des-g). (primjer 15)

Primjer 15.

19

mf

pa (na)de, ma o ja naj sta - ni Pa - ve
zmo-č(n)i-ti ma o ja naj ro - sa će ti

mf

pa (na)de, ma o ja naj sta - ni Pa - ve
zmo-č(n)i-ti ma o ja naj ro - sa će ti

sfz

2. Ro - ži - ce
3. Ro - ži - ce

mf

pa (na)de, ma o ja naj sta - ni Pa - ve
zmo-č(n)i-ti ma o ja naj ro - sa će ti

sfz

mf

2. Ro - ži - ce
3. Ro - ži - ce

pa (na)de, ma o ja naj sta - ni Pa - ve
zmo-č(n)i-ti ma o ja naj ro - sa će ti

24

U nizanju odsjeka (kitica), kroz različitu fakturu u ansamblu ostvarena je gradacija prema kraju skladbe. Na početku skladbe vidljiva je pojava dvoglasja u srodnim visokim glasovima (sopran i tenor). (primjer 16.)

Primjer 16.

5

za-spal mi Pa - ve ro - ži - ce naj za-spal mi Pa - ve ro - ži - ce

za-spal mi Pa - ve ro - ži - ce naj za-spal mi Pa - ve ro - ži - ce

aj

U četvrtoj se kitici glavni materijal javlja u tenorima i istaknut je gornjom tercom predstavljenom pratećom linijom u ženskim glasovima (u oktavi) diskretno ritmiziranom (primjer 17). U drugom se dijelu kitice, glavnoj melodijskoj liniji (tenori) pridodaje dionica basa u donjoj terci (decimi) kako bi u paralelnim kretnjama dobila na snazi i punoći zvuka (primjer 18).

Primjer 17.

31 *mf* *mp*

Ni-je me-ni o ja naj ni - je me - ni ro -

mf *mp*

Ni-je me-ni o ja naj ni - je me - ni ro -

mf

mo (no) ju, ma o ja naj ni - je me - ni ro -

f

Ro-ži- ce_

Primjer 18.

4 41 *mp*

o ja naj ne na ni ne ni ne naj

mp

o ja naj ne na ni ne ni ne naj

mf

mo (no) ju, ma o ja naj ne na ni ne vo ja ni ne naj

mf

mo (no) ju, ma o ja naj ne na ni ne vo ja ni ne naj

U skladbi se provlače elementi specifični za istarsku narodnu glazbu. Tako već na početku imamo dvoglasje u sekstama sa završetcima u unisonu specifičnim za istarsko narodno pjevanje. Kao što je nekoliko puta već spomenuto, u tekstu je vidljiva pojava vezana uz specifičan način pjevanja, *tarankanje* (oponašanja instrumenata kroz umetnute slogove u riječima).

Pored već navedenih elemenata, specifičnih za istarsku narodnu glazbu, spomenuo bi i kadence koje se javljaju na kraju svakog odsjeka kao i završnu kadencu,

koja je drugačija od ostalih. U prvom dijelu prve kitice, kadenca je zapisana u izvornom obliku, po uzoru na napjev (pomak iz sekste u oktavu), dok u drugom dijelu završava u seksti (odnos soprana i tenora) s dodatkom ležećeg tona g u altima. U kadencama treće i četvrte kitice vidimo diobu glasova koja ukazuje na gradaciju prema završetku skladbe. Tom se diobom glasova u kadencama dobiva puniji zvuk akorda. Tako već u 17. taktu primjećujemo seskstu s dodanom sekundom (ton c). (primjer 19.). Nadalje, u 30. taktu, na kraju treće kitice, diobom glasova dobivamo akord (g-b-c-f-g) koji dalje ide u akord (g-b-des-f-g-b). (primjer 20.) U kadenci 46. takta također vidimo diobu glasova, koja sa završetkom na pedalnom tonu g u muškim glasovima započinje posljednja kitica. (primjer 21.)

Primjer 19.

2

ni ne naj ja naj ne na ni ne vo ja ni ne naj.
ni ne naj ja naj ne na ni ne vo ja ni ne naj.
ni ne naj ja naj ne na ni ne vo ja ni ne naj.
ni ne naj ja naj ne na ni ne vo ja ni ne naj.

Primjer 20.

27

ne na ni ne vo ja ni ne naj ja naj ni ne naj
ne na ni ne vo ja ni ne naj ja naj ni ne naj
ne na ni ne vo ja ni ne naj ja naj ni ne naj
ne na ni ne vo ja ni ne naj ja naj ni ne naj

Primjer 21.

45

na ni ne ni ne naj

na ni ne ni ne naj

ne na ni ne vo_ ja ni ne naj

ne na ni ne vo_ ja ni ne naj

f *mf* *mp* *f* *mp*

Već-je me-ni

U završnoj se kadenci javlja specifično razrješenje povećane sekste u oktavu, koje je tijekom skladbe izbjegnuto s namjerom da se ona pojavi na samom kraju skladbe. (primjer 22.)

Primjer 22.

63

ja naj ne na ni ne vo_ ja ni ne naj.

ja naj ne na ni ne vo_ ja ni ne naj.

ja naj ne na ni ne vo_ ja ni ne naj.

ja naj ne na ni ne vo_ ja ni ne naj.

rit. *f* *sfz* *f* *sfz* *f* *sfz* *f* *sfz*

7. Povijesni razvoj klavira i klavirske literature

Nastanak klavira i njegovog razvoja kroz stoljeća započinje *monokordom*, instrumentom za koji se smatra da je najdalji i najstariji prethodnik klavira. Monokord se sastoji od jedne žice, rezonatora nad kojim je ta žica razapeta i od jednog ili više pokretnih mostića, koji se mogu postavljati na razne dijelove žice, uspostavljajući tako odnos dužine žice i visine tona. Naravno, njemu nedostaju vrlo bitni elementi klavirske konstrukcije kao što su klavijatura i unutarnja mehanika, ali ipak se smatra da je monokord najstariji instrument od instrumenata koji su prethodili današnjem klaviru.

Vremenom se monokordu dodaje više žica, pa nastaje instrument *polikord* na kojem je moguće odsvirati i akorde. Na osnovu monokorda i polikorda nastali su kasniji žičani muzički instrumenti s tipkama, a svi su na svoj način prethodili današnjem klaviru. Prvi korak prema klaviru bio je instrument *organistrum* kod kojeg je kombiniran polikord s primjenom tipki, a imao je još i kotač koji je kao gudalo dovodio žice do treperenja. Bio je iznimno važne vrijednosti jer je prethodio prvom pravom prethodniku klavira – *klavikordu*, kod kojeg je klavijatura posuđena od ondašnjih orgulja, a ton je nastajao udarcem metalne tangente o žicu, koja se nalazila na kraju tipke.

Dodavanjem klavijature, koja je posuđena od orgulja, instrumenti kao što su *virđinali* i njemu srodni *spinet* i *hakbret* zajedno predstavljaju obitelj *čembala*. Čembalo danas poznajemo po krilnom obliku postavljenog na noge i s jednim ili više manuala. Klavir se nakon pojavljivanja 1711. godine neprestano usavršavao do svog konačnog oblika kojeg je definirao proizvođač Steinway&Sons potkraj 19. stoljeća. (Muzička enciklopedija 2, 1974.)

7.1. Klavirska literatura

Iako se pod nazivom klavirska literatura podrazumijevaju prvenstveno djela napisana za moderni klavir, ona se ipak odnosi i na svu literaturu za čembalo, odnosno klavikord, što je i razumljivo i opravdano, zbog velike srodnosti između tih instrumenata i klavira.

Za vrijeme renesanse, a i kasnije u ranom baroku, teško je bilo razlučiti jesu li pojedina djela namijenjena klaviru ili orguljama. Već potkraj šesnaestog stoljeća djelovanjem engleskih virđinalista razvija se tehnika varijacija i veliko osamostaljenje

instrumenta. U doba glazbenog baroka (1600.- 1750.) u klavirskoj se literaturi i dalje njeguje plesna glazba i varijacije, no obogaćuju se i novim formama koje nastaju pod utjecajem vokalne polifonije (fuga) ili se rađaju iz obilježja samog instrumenta, naglašavajući njegove izražajne mogućnosti (preludij, tokata). Posebnu skupinu čine programske minijature i veći kompleksi tipa barokne sonate. Pri kraju razdoblja barokne glazbe, klavir se već pridružuje i orkestralnim sastavima kao nositelj samostalno-solističke dionice u klavirskom koncertu. Talijanski predstavnici (G. Frescobaldi, B. Pasquini, A. Scarlatti, D. Zipoli, F. Durante i D. Scarlatti) svojim su jednostavačnim sonatama nagovijestili glazbeni rokoko.

Izumom prvog modernog klavira (izumio ga je B. Cristofori) pišu se i prve poznate kompozicije za novi klavir (sonate L. Giustinija). Kasnijom pojavom Clementijevih sonati iskorištavale su se nove mogućnosti modernog klavira. Razdoblje bečke klasike doprinosi razvoju klavirske literature novim velikim i dugotrajnim djelima. Haydnove sonate, zatim Mozartove sonate i, posebno, njegovi klavirski koncerti, te izniman Beethovenov doprinos u ciklusu od 32 sonate i pet koncerata, vrhunac su u razvoju klavirske literature, koji do danas nije postignut. U neprekidnom nastojanju da novim mislima doda i nov oblik, Beethoven je tražio i pronalazio nova, neuobičajena rješenja, rušeći tradicije i unoseći i u svoju klavirsku literaturu produbljenost, toplinu, i iskren odraz svojih duševnih stanja.

Romantizam uvodi u klavirsku literaturu minijaturu, često programno zamišljenu, na bazi umjetničkog dojma i raspoloženja. Romantičari na poseban način unose u klavirsku glazbu kolorit, ali i blještavilo virtuozyteta koji nerijetko prelazi u ispraznu dekorativnost. Neki od najpoznatijih majstora romantičke klavirske glazbe bili su: F. Schubert, R. Schumann, F. Mendelssohn, F. Chopin, F. Liszt, J. Brahms, C. Franck. U periodu romantizma rađaju se i vrlo uspješna nastojanja oko afirmacije pojedinih nacionalnih škola koje obogaćuju europsku glazbu svježom melodijom i ritmom koje proizlaze iz narodne umjetnosti.

Prijelaz u dvadeseto stoljeće donosi suptilnu, profinjenu muziku C. Debussyja i impresionizma gdje je temelje postavio M. Ravel. Debussy provodi na klaviru svojevrsnu revoluciju u harmoniji, napuštajući funkcionalnu bazu tonaliteta i zamjenjujući je novim, smjelijim spojevima i nizovima akorada.

Velika prekretnica u glazbi dvadesetog stoljeća nagoviješta se potpunim napuštanjem tonaliteta, usvajanjem atonalnih, politonalnih, a nakon toga i dodekafoničkih načela, što se prvotno i pojavilo u klavirskoj glazbi. A. Schönberg, otac

atonalne i dodekafonske glazbe daje prve rezultate takvih skladateljskih tendencija upravo u svojim klavirskim kompozicijama.

Uz dodekafoničare i punktualiste (K. Stockhausen, P. Boulez), klavirska glazba našeg vremena odaje i težnje neoklasičara i njihovih simpatija za baroknu motoričnost i linearnost, kao i nastojanja kompozitora, koji se kao pripadnici nacionalnog smjera i dalje inspiriraju folklorom. Svu heterogenost suvremene glazbe, sve njezine suprotnosti i ideološke nepomirljivosti u svojim klavirskim djelima prikazuju sljedeći skladatelji: F. Busoni, I. Stravinski, B. Bartok, P. Hindemith, A. Casella, S. Prokofjev, D. Šostakovič, O. Messiaen i drugi.

Klavirska glazba kao i glazba ostalih područja, oživljuje u interpretaciji reproduktivnog umjetnika. U prošlim su vremenima, sve do devetnaestog stoljeća, skladatelji bili i izvođači vlastite glazbe za klavir, te se može zaključiti kako su svi značajniji predstavnici klavirske glazbe ujedno bili i vrsni klaviristi. Ipak, XIX st. stvara tip pijanista kojemu je primarna izvedba tuđih djela. (Muzička enciklopedija 2, 1974.)

7.1.1 Varijacije na temu

Princip variranja nalazimo već u petnaestom i šesnaestom stoljeću, na samim počecima instrumentalne glazbe. Variranje se primjenjuje i u djelima za virdžinal engleskih kompozitora iz šesnaestog i sedamnaestog stoljeća. Riječ je o instrumentu kod kojeg se ton proizvodi pomoću žica, a variranjem (baziranim na ukrašavanju), dobio se puniji i sočniji zvuk. S razvojem instrumenata razvijaju se i tehnike variranja, koje se kasnije pronalaze i u oblicima za druge instrumente (gudače, orgulje), ali i za orkestar.

Tema za varijacije može u melodijskom pogledu biti zanimljiva, karakteristična, ali u isto vrijeme jednostavna i pregledna. Često kompozitori uzimaju kao temu za varijacije neki tematski materijal – djelo drugog skladatelja ili zanimljivu narodnu melodiju. Prema načinu variranja razlikujemo *ornamentalne*, *karakterne (slobodne)* i *kontrapunktske (polifone)* varijacije, a moguće su i međusobne kombinacije.

Najstariji način variranja su *ornamentalne varijacije*. Javljaju se već kod engleskih virdžinalista, majstora baroknih suita, a svoj procvat doživljavaju u vrijeme bečke klasike (Haydn, Mozart, Beethoven). U ovim se varijacijama melodiji dodaju ukrasi (otud naziv *ornamentalne varijacije*), trileri i razne figure. Uz to vidljive su promjene u ritmu ali i u fakturi pratnje. U varijacijama toga tipa, prisutnost teme se

stalno osjeća, zahvaljujući harmonijskoj pratnji koja se ponavlja bez promjene u svakoj varijaciji. Na taj način se ostvaruje jedna od osnovnih odlika ornamentalnih varijacija: zadržavanje osnovnog karaktera teme kroz sve varijacije. Ornamentalne varijacije pripadaju pretežito klavirskoj literaturi.

Karakterne varijacije se baziraju na promjeni karaktera i slobodi obrađivanja teme. To se postiže motivskom obradom teme ali i promjenom nekih elemenata teme (mijenjanje ritma, mjere, tempa, harmonijske pratnje, tonaliteta pa čak i oblika). Od teme se najčešće uzima jedan motiv pomoću kojega se izrađuje pojedina varijacija. Neke od varijacija mogu se pisati po uzoru na karakteristike određenih oblika poput: menueta, scherza, valcera ili nekog polifonog oblika.

Kontrapunktske ili *polifone varijacije* možemo susresti već u karakternim varijacijama, gdje pojedine varijacije mogu biti napisane u obliku canona, fugete i sl. One se grade u slobodnoj polifoniji, bilo to kontrapunktiranjem na cantus firmus ili na osnovu imitacije u raznim intervalima. Najčešće vrste kontrapunktskih varijacija su passacaglia i ciaccona. Oba oblika se najčešće zapisuju u trodijelnoj mjeri, laganog su tempa, a teme imaju oblik rečenice (najčešće 4 ili 8 taktova). Ostinatni bas je glavna značajka ta dva oblika, tj. melodijska fraza u basu koja se stalno ponavlja. Prema tome se tema najprije izlaže u basu konstantnim ponavljanjem, dok se u gornjim glasovima varira i izlaže nova melodijska linija.

Broj varijacija se može kretati od 2-3 pa sve do 32 i više. U nizanju varijacija se po pravilu primjenjuju princip od jednostavnijih prema složenijim. Kroz niz se varijacija često sprovodi gradacija od početka prema kraju. Završetak se varijacija može zapisati na nekoliko načina:

1. Ponovnim izlaganjem teme – koristi se naročito ako su varijacije složenije i slobodnije, pa se gubi sličnost sa temom. Ponovim izlaganjem teme postiže se i potpuno zaokruživanje cijele forme.

2. Coda – sadrži kratku reminiscenciju na temu, ili naglašava instrumentalno-tehničku stranu.

3. Fuga – za temu fuge se najčešće prilagođava karakteristični početak osnovne teme. (Nauka o muzičkim oblicima, 1991.)

8. SKLADBA *Varijacije na temu „Pojmo, pojmo“*

8.1. Analiza narodnog napjeva

Narodni napjev korišten u instrumentalnoj skladbi preuzet je iz stavka *Svatovska*, koji pripada *Istarskoj suiti*, skladatelja Slavka Zlatića, napisanoj za mješoviti zbor 1934. godine. Njenih četiri stavaka (*Zaspal Pave*, *Hitala je Mare*, *Učera i danas* i *Svatovska*) poredana su prema načelu kontrasta u tempu i glazbenom izrazu, te pisane po uzoru na narodne napjeve istarsko-primorskog područja. Dvije skladbe iz te suite možemo pronaći u zbirci *Draga nan je zemlja - Istarsko-primorski starinski glasi za manje vokalne sastave ili klape*.

Primjer 19.

SVATOVSKA

Živo (♩=104)

S
A

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

Ovaj je narodni napjev u prvom dijelu zapisan jednoglasno, dok se u drugom dijelu pridodaje donji glas. Napjev se sastoji od dvije cjeline od kojih je druga proširena verzija prve (proširenje se javlja pred kraj). Također možemo primijetiti priklanjanje Matetićevo¹ notiranju istarsko-primorske glazbe. Na početku skladbe zabilježeni su predznaci D-dur ljestvice iako možemo prepoznati karakteristike g-mol ljestvice. Na nekim završetcima fraza možemo zamijetiti iskliznuće na ton *fis*, kojemu prethodi smanjena terca (eis-g), kao vid karakteristične kadence. U zapisu se opet javlja izlaganje teme u prvom glasu, dok drugi glas nastavlja u paralelnim tercama te pedalnim tonovima prema unisonu. Tim se pedalnim tonovima morao prilagoditi tekst te je reduciran na samo jedan dio stiha (tu ni niš za nas), dok prvi glas iznosi cijeli tekst.

8.2. Analiza skladbe

Varijacije na temu "Pojmo, pojmo"

Ivan Žufić

Adagio ♩ = 90 **Moderato** ♩ = 60

f *p* *mf*

p *cresc.* *mf*

f *accel.*

f *p* *sempre legato*

Measures: 1, 5, 10, 15

Tempo: ♩ = 90, ♩ = 60, ♩ = 80

Dynamic markings: *f*, *p*, *mf*, *cresc.*, *accel.*, *f*, *p*, *sempre legato*

Other markings: *3* (triplets), *Leg.*, ***

2

19

mf

3

3

3

3

Musical score for measures 19-22. The piece is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. Measure 19 is a whole rest in the treble clef. Measures 20-22 feature a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef consisting of eighth-note triplets. The dynamic is marked *mf*.

23

3

3

3

3

Musical score for measures 23-26. The melody continues in the treble clef, and the bass line continues with eighth-note triplets. The dynamic remains *mf*.

27

f

mf

3

3

Musical score for measures 27-30. Measure 27 has a *f* dynamic. Measure 28 has a *mf* dynamic. The bass line changes to a dotted quarter note followed by an eighth note triplet. The treble clef has a triplet of eighth notes. Measure 29 has a *mf* dynamic. Measure 30 has a triplet of eighth notes.

31

3

3

3

3

Musical score for measures 31-34. The treble clef features a continuous eighth-note triplet. The bass line consists of quarter notes and eighth notes.

35

f

3

3

Musical score for measures 35-38. Measure 35 has a *f* dynamic. The treble clef has eighth-note triplets. Measure 36 has a *f* dynamic. Measure 37 has a *f* dynamic. Measure 38 has a *f* dynamic. The piece ends with a double bar line.

I. var

Moderato ♩. = 60

3

40

mf

45

mf

50

p *mf* *attacca*

II. var

Allegro

55

mf

57

mf

△ ped. simile

60

mf

4 63

Musical score for measures 63-65. The piece is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. Measure 63 starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a melodic line with a slur over measures 63-65, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

66

Musical score for measures 66-67. The right hand continues the melodic line with a slur. A forte (*f*) dynamic marking appears in measure 67. The left hand maintains the eighth-note accompaniment.

68

Musical score for measures 68-70. The right hand melodic line concludes with a slur. A mezzo-piano (*mp*) dynamic marking is present in measure 70. The left hand accompaniment continues.

III. var

71 Allegretto

Musical score for measures 71-73. The piece is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and accents, alternating between *sf* and *mf* dynamics. The left hand plays a simple accompaniment of eighth notes.

74

Musical score for measures 74-77. The right hand continues the melodic line with slurs and accents, alternating between *sf* and *mf* dynamics. The left hand accompaniment continues. The piece concludes with a double bar line and repeat signs in measure 77.

78 5

f

81

f

84 rit.

rit.

IV. var

88 $\text{♩} = 80$

p
sempre legato

mf

92

mf

6

96 **Allegro**

mf

100 **accel.**

accel.

105 **f**

$\text{♩} = 92$

ff

f

ff

8va

108 **rit.**

ff

Ideja za skladbu nastala je na nastavi Osnove kompozicije, na kojoj je pisanje skladbe i započelo. Tako je nastala uvodna cjelina koja je kasnije poslužila kao uvod u varijacije na temu. Za razliku od prethodne zbarske skladbe, koja je višeglasna nadgradnja napjeva (bez većih odstupanja od okvira napjeva), u skladbi za solo klavir preuzeta melodijska linija iz napjeva je već u temi transformirana. Napjev koji je zapisan u trodobnoj mjeri (3/8), u skladbi je predstavljen u mjeri 4/4. Promjenom mjere, mijenja se i ritamska konstrukcija teme koja se izlaže u slobodnom, augmentiranom obliku. Forma skladbe svodi se na uvod, temu i 4 varijacije. Kao što je u zbarskoj skladbi, kroz promjenu fature i tretman ansambla postignuta gradacija, i u klavirskoj je skladbi prisutan kontrast među varijacijama i postepena gradacija, kao koncept izgradnje složenog oblika. Mijenjanjem mjere, ritma i tempa te postepenim promjenama u dinamici, preko druge i treće varijacije dolazimo do vrhunca u četvrtoj varijaciji, nakon koje slijedi reminiscencija na prvu varijaciju.

Uvodni dio započinje karakterističnim motivom u prva dva takta (u drugom se taktu motiv ponavlja u skraćenom obliku). Isti će se motiv provlačiti kroz cijelu prvu cjelinu – uvod, kao i u ostalim varijacijama. Motiv se u uvodu izlaže po principu dijaloga, naizmjenično u lijevoj i desnoj ruci dok je u pratnji uvijek pedal na tonu g. Naizmjenično izlaganje motiva popraćeno je postepenim crscendom. Nakon vrhunca slijedi pasaža do pedalnog tona g koji se direktno nadovezuje na početak teme.

Primjer 20. Uvodni dio

Ivan Žufić

The musical score is divided into four systems. The first system is marked 'Adagio' with a tempo of 90 and features a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes. The second system is marked 'Moderato' with a tempo of 60 and features a piano (*p*) dynamic and a crescendo. The third system includes an 'accel.' marking and a first variation ('I. var') with a tempo of 80. The fourth system features a forte (*f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic with the instruction 'sempre legato'. Pedal points are indicated by 'Ped.' and asterisks throughout the score.

Tema započinje s dva takta uvoda, ostanantnim ritamskim obrascem s povremenim harmonijskim promjenama koje slijede tijekom melodijske linije. Prva pojava melodijske linije napjeva zapisana je u augmentaciji (naspram izvornog zapisa napjeva). Na kraju prvog dijela teme javlja se glavni motiv iz uvoda, kao prijelaz ka drugom dijelu teme.

Drugi dio izlaganja teme u potpunosti je isti kao i prvi, ali uz obratne uloge dionica. Melodijska linija je u lijevoj ruci istaknuta oktavama kako bi još više došla do izražaja nad pratnjom desne ruke. Također, na kraju teme se ponovno javlja uvodni motiv (u oktavnim pomacima u lijevoj i u desnoj ruci) kojim završava tema.

Slijedi prva varijacija pisana po uzoru na barokni dvodijelni oblik. Promjenom mjere, iz 4/4 u 6/8, varijacija poprima plesni karakter. Sastoji se od dvije periode, od kojih je prva sastavljena od dvije rečenice, dok je druga skraćena verzija prve zbog sažimanja materijala u jedan takt (mjera 9/8). Prvi dio druge varijacije ostaje u istom tonalitetu s izlaganjem teme u desnoj ruci. Drugi odsjek započinje *in b*, s temom pomaknutom za malu tercu više što još više podcrtava specifičan niz (g-a-b-c-des-es...) pa je tim postupkom ostvaren kontrast između 1. i 2. dijela. Po uzoru na dvodijelnu baroknu formu, pred kraj drugog dijela slijedi povratak u g-mol uz karakterističnu pojavu sniženog II. i V. stupnja i kadencu s pomakom povećane sekste u oktavu. Iako su u varijaciji dionice vođene po uzoru na instrumentalnu polifoniju baroka, uz primjenu komplementarnog ritma, specifičnim elementima je ostvaren istarski prizvuk. Na samom kraju varijacije oznaka *attacca* predstavlja izravni prijelaz u treću varijaciju. (primjer 22.)

Primjer 22.



U drugoj varijaciji je zadržan plesni karakter uz mjeru 12/8 te asocijacija na dvodijelni stavak barokne suite. Za razliku od prethodne varijacije, uveden je i treći glas. Iako istog karaktera kao prethodna varijacija, promjenom mjere i dodavanjem treće linije ostvaruje se kontrast i svojevrsna gradacija. Varijacija je formirana dvodijelno, poput prethodne. Zbog promjene mjere iz 6/8 u 9/8, tema se javlja u još većoj augmentaciji, dok se u dionicama, za razliku od prethodne, prepoznaje ujednačena ritamska struktura: tema je ritamski najrazvijenija, drugi glas održava motoriku u osminkama, dok treći glas održava puls u četvrtinkama s točkom (u drugom se dijelu taj ritamski odnos malo mijenja). Pred kraj prvoga dijela javlja se mutacija u G-dur. Melodijska linija i dalje ostaje u desnoj ruci, dok i lijeva preuzima motorični pokret u osminkama. Na samom kraju varijacije javlja se početni tonaliteti sa specifičnim krajem, razrješenjem iz povećane sekunde u unisono. U ovoj, pa i u prethodnoj varijaciji možemo primijetiti pojavu elemenata glazbe istarsko-primorskog područja kroz kretanja melodijske linije u paralelnim tercama i sekstama.

Slijedeća varijacija donosi najveći odmak od teme. Cjelinom dominira naglašavanje istarskog prizvuka kroz tercne pomake, kako linearno, tako i vertikalno, uz velike kontraste izražene kroz promjenu u mjeri, tempu i karakteru. Sastoji se od dvije periode koje se međusobno nadovezuju jedna na drugu. Pred sam kraj, kao i u uvodu, dolazimo do pedalnog tona g koji nam najavljuje reminiscenciju na prvu pojavu teme.

Primjer 23.

IV. var
71 **Allegretto**

The musical score for the fourth variation (IV. var) begins at measure 71. It is marked **Allegretto** and is in 3/4 time. The score consists of two systems of music. The first system (measures 71-73) shows a complex rhythmic pattern in the right hand with triplets and accents, and a simpler accompaniment in the left hand. The dynamics are marked *sf* and *mf*. The second system (measures 74-76) continues the pattern, with the right hand becoming more intricate. The piece concludes with a final cadence in 2/4 time.

Peta, i posljednja varijacija, započinje ostinantnim obrascem (kao i u uvodnom dijelu). U prvom se dijelu varijacije javlja tema koja je ritamski slobodnije tretirana. Drugi dio varijacije je reminiscencija na treću varijaciju ali u bržem tempu koji nas vodi prema vrhuncu, kodi, koja sadrži ponavljanje početnog motiva u obliku pasaže koja se kreće do završnog tona g.

Zaključak

Istarski su skladatelji za sobom ostavili značajan opus, zahvaljujući kojem se i danas dalje širi i prenosi specifičnost glazbe istarsko-primorskog područja. Za potrebe ovog diplomskog rada nastale su dvije skladbe inspirirane istarskim napjevima, kao još jedan doprinos očuvanju glazbene tradicije moga kraja.

Glavni poticaj za odabir teme rada bila su iskustva stečena na kolegijima Istarsko-primorski glazbeni izričaj u hrvatskoj umjetničkoj glazbi, Priređivanje za ansamble i Osnove kompozicije. Proučavanje specifičnosti istarskog tonskog niza i istarskih narodnih napjeva, analiza djela istarskih skladatelja te praktična primjena istarskih (i drugih) napjeva u raznim ansamblima, potakli su me na različite pristupe u radu na vlastitim skladbama.

Prva skladba, *Zaspal Pave*, priređena je za mješoviti zbor i predstavlja višeglasnu nadgradnju istoimenog napjeva. Skladba za solo klavir, *Hojmo, hojmo* nastala je slobodnijom primjenom napjeva, uz puno veću kreativnost i invenciju.

Specifičnost istarskog tonskog niza, analiza djela istarskih skladatelja, praktična primjena napjeva u raznim ansamblima te osnovne vještine skladanja potakli su me na različite pristupe u radu na vlastitim skladbama.

Literatura

- Gortan-Carlin, I. P., Pace, A., Denac, O. (2014.). *Glazba i tradicija: izabrani izričaji u regiji Alpe-Adria*. Pula: Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
- Ceribašić, N. (2003.). *Hrvatsko, seljačko, starinsko i domaće: povijest i etnografija javne prakse narodne glazbe u Hrvatskoj*. Zagreb: Biblioteka etnografija.
- Gortan Carlin, P. I., *Ruralna i urbana glazba istarskog poluotoka*, Iz istarske glazbene riznice, 2010
- Božić, D., Ilić, O., Mercandel, T. (2012.). *Folklorni plesovi Istre, Strukture suvremenog i mažoret plesa*. Pula: Sveučilište Jurja Dobrile u Puli.
- Matetić-Rojgov, I., *Zaspal Pave*, Izdavački centar Rijeka, 1990
- Pernić, R. (1997.). *Meštri, svirci i kantaduri: Istarski narodni pjevači, svirači i graditelji glazbala*. Buzet: Rerezent.
- Vitez, Z. i Muraj, A. (2001.). *HRVATSKA TRADICIJSKA KULTURA na razmeđu svjetova i epoha*. Zagreb
- Ivanković, I., Šimunić, V. (2002.). *Hrvatske narodne nošnje*. Zagreb: Multigraf d.o.o.
- Stanković B. (2011.). *Projekt Klavir-kroz povijest i građu*. Sveučilište u Zagrebu.
- Kovačević, K. (1974). *Muzička enciklopedija 2*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod.
- Skovran D., Peričić V. (1991.) *Nauka o muzičkim oblicima*: Univerzitet umetnosti u Beogradu
- Grakalič M. – *Istarski tonski niz u umjetničkoj glazbi*

Sažetak

Istra je, kao multinacionalna sredina, kroz povijest prihvaćala različite načine pjevanja i sviranja. Nakon proučavanja zbornih skladbi istarskih skladatelja, ovaj rad donosi prikaz mog rada na kreiranju vlastitih skladbi inspiriranih istarskim napjevima. Uz pregled istarske narodne glazbe (sviranje, pjevanje i ples), u radu se opisuje način zapisivanja istarskih napjeva kao i njihova primjena u umjetničkoj glazbi.

Glavni dio rada su dvije skladbe, kreirane različitim pristupima. Radi boljeg razumijevanja tijeka priređivanja i skladanja, predstavljene su osnovne značajke zbornih faktura te kratki osvrt na razvoj klavira i njegovu literaturu, s naglaskom na oblik – tema s varijacijama. Prva skladba *Zaspal Pave*, pisana je za mješoviti zbor po uzoru na istoimeni narodni napjev, dok je napjev preuzet iz skladbe Svatovska (dio Zlatičeve *Istarske suite*), bio inspiracija za skladbu *Pojmo, pojmo* pisanu za klavir solo.

Ključne riječi: istarski narodni napjevi, istarski skladatelji, priređivanje, skladanje, zbor, klavir.

Abstract

Istria, a multicultural and multi-ethnic region, has historically embraced different ways of singing and playing musical instruments. After analysing the choral compositions of Istrian composers, this paper aims to present the development of personal compositions, which were inspired by Istrian melodies. In addition to that, the paper also provides an overview of Istrian folk music (e.g. playing instruments, singing and dancing) and describes different methods of documenting Istrian melodies along with their usage in music.

The main part of the work involves two compositions, which were devised by different approaches. In order to understand the process of preparation and composition, the paper also describes the basic features of choral polyphony and a brief overview of the development of piano and piano-related literature, with an emphasis on form (e.g. variations on a theme). The first composition *Zaspal Pave* was modelled for mixed choir and based on the homonymous folk melody. The second composition *Pojmo, pojmo*, written for solo piano, was inspired by the melody from the composition *Svatovska*, a part of Zlatić's *Istarske suite*.

Key words: Istrian folk melodies, Istrian composers, preparation, composition, choir, piano