

Saggio scientifico originale – Izvorni znanstveni rad – Original scientific paper

UDK 7.071.1Zlatić, S.:784.4](497.571)"1975"

7.01:7.071.1Zlatić, S.

DOI: 10.32728/studpol/2025.14.01.02

STILIZACIJE ISTARSKO-PRIMORSKIH GLAZBENIH IDIOMA U DJELU *PAZINSKA ZVONA* SLAVKA ZLATIĆA

Branko Radić
Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Fakultet za odgojne i obrazovne znanosti
bradic@unipu.hr
orcid.org/ 0009-0002-2628-1755

SAŽETAK

Pazinska zvona skladba je za simfonijski orkestar iz kasne skladateljske faze Slavka Zlatića. Stilski pluralističko dvadeseto stoljeće ostavilo je traga i na Zlatićevu stvaralaštvu, što je vidljivo ne tek u samim skladateljskim postupcima već i u novom, svježem i specifičnom tretmanu istarskoga modusa. Zlatić ga preispituje kako bi došao do saznanja koliku zvučnu nadogradnju može podnijeti, a da ostane zvučno prepoznatljiv. Potpuni raskid s istarskim molom, durski kvintakordi na neodređenoj tonalnoj osnovi, spoj dviju simetričnih ljestvica različitih tonalnih težišta, bimodalnost, cjelostepena ljestvica, interpolacija kromatike u istarski modus; sve su to postupci koje u Zlatićevu slučaju možemo staviti pod zajednički nazivnik „eksperimenta“, shvaćajući, naravno, taj pojam vrlo uvjetno. Iako su poneki dijelovi skladbe na samoj ivici ekspresionizma, nota finalis je i dalje čvrsto uporište arhaičnoga izvora i izričaja, a između tih uporišta pojavljuje se slobodna glazbena tekstura obilježena karakteristikama tradicijske glazbe, koje su više ili manje slušno uočljive, ovisno o razradi tematskoga materijala. Postupci razgradnje tonaliteta i

isticanja kolorita stoje u uzročno-posljedičnoj vezi; oni nikada nisu samima sebi svrha, već proizlaze iz skladateljeve težnje da što snažnije prizove duh istarskoga folklornog izraza.

Ključne riječi: Slavko Zlatić, harmonija, istarski modus, modalnost, tonski niz

UVOD

Skladatelj, dirigent i pedagog Slavko Zlatić mnogostruko je zadužio istarsku glazbenu sredinu^[1], desetljećima promičući istarsku tradicijsku glazbu, pišući mnoga svoja djela u njezinu duhu, odgojivši niz mladih glazbenika kojima je prenosio naklonost prema regionalnom glazbenom nasljeđu. Tradicijska glazba Istre bila mu je neiscrpan izvor inspiracije – kako u vlastitim skladbama, tako i u programima orkestara i zborova koje je vodio, uvijek ističući njezinu jedinstvenost. Kao pedagog predavao je to nasljeđe generacijama učenika, a kao istraživač i melograf neumorno je radio na dokumentiranju i očuvanju glazbenoga (i šireg kulturnog) blaga svojih predaka.

Njegov opus obuhvaća prije svega manje forme: zbarska djela, pjesme za solo glas i klavir, scensku glazbu te komorne i kratke orkestralne skladbe. Kroz skladbe i društveni i znanstveni rad neumorno je promicao očuvanje tradicije, posebno istarskoga folklor, koji je stilizirao u vlastitim djelima poput *Pazinskih zvona*, skladbi čiju analizu donosimo u ovome radu.

1. EKSPERIMENT I TRADICIJA: ANALIZA SKLADBE *PAZINSKA ZVONA*

Pazinska zvona za simfonijski orkestar i magnetofonsku vrpcu praizvedena su u prosincu 1975. To je djelo prvotno bilo zamišljeno kao trostavačni ciklus koji je trebao nositi naslove „Vivos voco“, „Mortuos

[1] Više o životu i radnim angažmanima Slavka Zlatića vidi u: Tomašek, A., *Slavko Zlatić – kronika života i rada*, Narodno sveučilište Poreč – Centar za kulturu, Poreč, 1985.

plango“ i „Fulmina frango“^[2], no budući da drugi i treći stavak nikada nisu napisani, „Vivos voco“ danas poznajemo pod nazivom *Pazinska zvona*. O Zlatićevoj namjeri da napiše trostavačnu simfonijsku suitu svjedoči pismo^[3] izvršnom odboru skupštine republičke SIZ-e (samoupravne interesne zajednice, op. aut.) u oblasti kulture, u kojem tom kompozicijom aplicira na 3. natječaj za sufinanciranje glazbenih djela. Iz pisma je razvidno da je kompletni idejni koncept skladbe bio razrađen jer Zlatić navodi trajanje svakoga stavka ponaosob – prvi je stavak trebao trajati 6 minuta, drugi 4, a treći 3 minute. Također navodi da magnetofonska vrpca sadrži „snimak zvuka tridesetak zvona što se nalaze u Etnografskom muzeju Istre u Pazinu“ te izjavljuje kako će drugi i treći stavak dovršiti početkom 1976. Djelo nije dovršio zbog brojnih društvenih i inih obaveza te smo zbog toga nažalost ostali zakinuti za daljnji uvid u orkestralno stvaralaštvo Zlatićeve pozne faze^[4]. Bilo bi neizmjereno korisno (kako za cjelovitu spoznaju, tako i za vrijednosnu evaluaciju Zlatićeva opusa) vidjeti kako je stoljeće glazbenih apstrakcija, koje je proteklo u znaku eksperimenata, utjecalo na njegov umjetnički senzibilitet. I usprkos tomu što nikada nije bilo toliko korjenitih prevrata u glazbenoj umjetnosti, promatrajući tu fazu kroz prizmu *Pazinskih zvona*, dolazimo do zaključka da Zlatić ne odstupa mnogo od zacrtanoga puta očuvanja istarsko-primorskih folklornih idioma. Ipak, govoreći u okviru Zlatićeva opusa, više su nego primjetni inovatorski postupci kojima ova kompozicija poprima status njegova najradikalnijeg i najsuvremenijeg djela. O njegovoj se glazbi, dakako, teško može govoriti kao o „modernoj“ ili „suvremenoj“ u kontekstu europske (a i hrvatske^[5]) glazbene scene 1975. godine jer su dotad već prevladali brojni avangardni

[2] Riječ je o inskripcijama na crkvenim zvonima, no ne tako čestim i uobičajenim. Margarete Schilling u monografiji o povijesti europskih zvona navodi da su se koristili, ali nikada sva tri na istom mjestu. Više u: Schilling, M., *Glocken – gestalt, klängen und zier*, VEB Verlag der Kunst, Dresden, 1988.

[3] Pismo je datirano 14. veljače 1976. godine, a čuva se u Državnom arhivu u Pazinu (*HR-DAPA-829 Slavko Zlatić*). Zlatić također navodi i datum izvedbe (17. prosinca 1975.) te izvođače (Zagrebački simfoničari RTZ, dirigent Milan Horvat).

[4] Od 1968. (godina nastanka *Grude motovunske*) ostatak Zlatićeva opusa čine uglavnom manje zbarske i instrumentalne kompozicije.

[5] Usporedbe radi, skladatelj Natko Devčić u atonalnoj *Fibuli* za dva orkestra (1967) serijalnim postupcima tretira istarsko-primorsku folklornu građu, koja je prepoznatljiva samo analitičkim putem. Više o tome u: Gligo, N., *Varijacije razvojnog kontinuiteta: skladatelj Natko Devčić*, MIC, Zagreb, 1985, pp. 63-71.

pravci i estetski radikalniji pristupi, dok njegova glazbena misao ostaje izvan tih dominantnih tokova. No u slučaju kada zasebno promatramo Zlatičevo stvaralaštvo, taj je termin više nego opravdan. Zlatić djeluje unutar vlastitoga glazbenog mikrokozmosa i njegova je permanentna želja za očuvanjem i predstavljanjem ove specifične glazbe (sa svim svojim „izvornim“ karakteristikama, koje moraju biti slušno prepoznatljive) uvijek bila jedna od osnovnih pokretačkih snaga njegova stvaralaštva, jer ta nam glazba dolazi s područja čija umjetnička glazbena baština nema dugu povijest poput velikih europskih glazbenih nacija. U tom smislu on dosljedno provodi svjetonazor svojega učitelja i mentora Ivana Matetića-Ronjgova te se od samih početaka umjetničkoga djelovanja svrstava među skladatelje koji se radije nadovezuju na postojeće tradicije, za razliku od onih koji istražuju još neotkrivena područja zvuka.

Takvo se oslanjanje na tradiciju odnosi djelomično i na formu; ona se odnosi na trodijelnost kao poveznicu s glazbenom prošlošću, no umjesto uobičajenoga klasično-romantičkog trodijelnog ABA oblika s kontrastirajućim A i B dijelom, u *Pazinskim zvonima* nailazimo na kontrast tijekom sva tri različita odsjeka^[6]. Odsustvo reprize u kompoziciji glazbena je osobina dvadesetoga stoljeća, dok je upotreba određenih motivičkih struktura koje se provlače kroz djelo veza s glazbenom tradicijom. Uzmemo li u obzir nedostatak klasičnih tonalnih odnosa (T – D – SD i sl.), primorani smo odrediti formu na temelju izmjena i struktura tematskoga materijala, a istodobno pri tome ne smijemo zaboraviti da se radi o „asocijativnoj glazbi“ koja se temelji na „nekoj izvanglazbenoj asocijaciji“^[7]. Prvi dio (A, 1. – 39. takta) karakterizira unisono s fanfarskom melodijom truba, da bi u 31. taktu nastupio tranzicijski odsjek koji nas odvodi u B dio (39. – 75. takta) neobične trodijelnosti. On se sastoji od dva tematska materijala (39. – 44. i 44. – 49. takta), dok zasebni treći dio pripada zvonima s magnetofonske vrpce (69. – 75. takta) koji dobivenim prostorom^[8] jasno daju do znanja da

[6] „Postoji, međutim, priličan broj od trodijelnih do šestodijelnih kompozicija koje nisu izgrađene u suglasju s konvencionalnim dvodijelnim, trodijelnim, ili petodijelnim prototipovima. One pripadaju općoj kategoriji slobodne ili otvorene forme. To ne znači da takvi radovi nemaju forme, nego samo da je jedinstvena, a ne predodređena forma strukturalna podloga kompozicije.“ Stein, L., *Structure & style – the study and analysis of musical forms*, Summy-Birchard Inc., Miami, 1979, cit. a p. 77.

[7] Ibidem, cit. a p. 245.

[8] Na tonskoj snimci taj „solo“ crkvenih zvana traje punu minutu, što u odnosu na petominutnu

ovdje nisu samo kao određeni dodatak glazbi^[9], već ravnopravno sudjeluju u njezinoj suštini. Treći dio (C, 75. – 98. takta) sastavljen je od istoga tematskog materijala s reminiscencijom na B dio upotrebom građe iz dva dvotakta koji nalazimo od 39. do 44. takta. Promatrajući djelo u cjelini, svakako se ne može zaniijekati sloboda forme i fragmentarnost koja je kao posljedica otklona od zadanih oblika ovdje vrlo izražena. Ta nesputanost također ovisi i o samoj autorovoj ideji i konceptu postupka građenja kompozicije, koja u ovom slučaju posjeduje neke karakteristike tonskoga slikanja, unatoč tome što Zlatić nije ostavio nikakav program. I iako *Pazinska zvona* nisu programno djelo^[10], ipak posjeduju neke elemente programnosti zbog kojih ga možemo opisati kao asocijativno ili narativno^[11].

Kako u formalnom, tako i u melodijskom pogledu Zlatić odstupa od osnovnih parametara građe istarsko-primorske melodike. Težište djela više nije na melodiji, kao što je to uglavnom bio slučaj u njegovom prethodnom stvaralaštvu, već je primjetan iznenađujući odmak od te osnovne karakteristike istarsko-primorskoga muziciranja (a i, možemo slobodno zaključiti, jedne od osnovnih karakteristika Zlatićeva opusa). Tvrdnja da je to Zlatićevo najradikalnije djelo ima svoje uporište u melodijskim karakteristikama jer, nije pogrešno reći da je jedina tipična (po uzoru na

kompozicijudovoljno govori o njihovoj važnosti. Nosač zvuka *Slavko Zlatić* iz edicije *Ars et vita*, Best music, Zagreb, 1999, disc 2.

[9] Umetanje tonskih snimaka u simfonijsko djelo nije novost; prvi takav primjer nalazimo u kompoziciji *Pini di Roma* Ottorina Respighija iz 1924. godine, u kojoj autor na samom kraju trećeg stavka (*I pini del Gianicolo*) naznačuje u partituri snimku pjeva slavuja, koja treba biti puštena s gramofonske ploče. I dok je Respighijev postupak interesantna dosjetka, kod Zlatića zvona postaju integralni dio zvučne slike. Također treba reći da ova praksa nije zapostavljena tijekom dvadesetoga stoljeća; kao primjer spomenut ćemo *Double sextet* Stevea Raicha iz 2006. godine u kojoj jednaku važnost imaju tonska snimka i glazbenici koji uz nju izvode kompoziciju uživo.

[10] „U širem smislu, svako je glazbeno djelo s nekim tipom izvanglazbene asocijacije programsko. U užem smislu, prava programna glazba postoji samo kada se forma i sadržaj razviju iz programa, ili su zavisni o njemu.“ Stein, L., *Structure & style – the study and analysis of musical forms*, Summy-Birchard Inc., Miami, 1979, p. 172.

[11] „Glazba... narativnog djela postiže programatski efekt putem asocijacije i sugestije. Glazba ima svoju semantiku, koja komunicira putem raspoređenog zvuka u vremenu, a ne programatskim objašnjenjima. Programske mogućnosti postoje u instrumentalnoj glazbi jer osjećaji, raspoloženja i emocije evocirani u kombinacijama i slijedovima zvukova mogu biti povezane s osjećajima, raspoloženjima ili emocijama izazvanima određenim izvanglazbenim asocijacijama. Oni također mogu biti povezani s tisuću drugih asocijacija...“ Ibidem, cit. a p. 172.

narodnu) melodija u *Pazinskim zvonima* ona koju donose trube na početku kompozicije:

Primjer 1



Od 7. takta nadalje, nakon uvoda crkvenih zvona, nalazimo orkestarski unisono koji je podijeljen u četiri dijela; počevši od tona cis, svaki novi dio donosi unisono frazu za pola tona više (*cis – d – es – e*) po načelu malointervalskih pomaka. Iznad njih odvija se gornja trubačka melodija fanfarskoga, svečarskoga ugođaja koja je građena na temelju strukture simetrične ljestvice i koja slijedi orkestarske unisono pomake. Svakim nastupom tema doživljava proširenja, kako ritmička, tako i melodijska. I iako ne zadovoljava sve uobičajene melodijske parametre (npr. tema nije donesena u dvoglasju, nema modulativnoga iskliznuća za malu sekundu niže itd.), zanimljiv je način na koji Zlatić započinje kompoziciju. Za sam početak on odabire elemente koji se nalaze na samom kraju narodnih napjeva: karakteristični unisono i melodijsku figuraciju (tj. improvizaciju) kojom svirači roženica znaju vrlo često završiti pjesmu nakon nastupa i u tijeku trajanja završnoga unisona^[12]. Sve četiri gornje

[12] Radi se o „uljepšavanju“ završnoga unisona u uglavnom instrumentalnoj narodnoj glazbi,

teme (a naročito četvrta) stilizirane su verzije takvoga načina tradicijske svirke. Upotreba intervalskoga pomaka male terce, na temelju kojega je strukturirana gornja tema, kulminirat će u trećem dijelu kompozicije, iz kojega donosimo karakterističnu frazu (78. – 85. takta):

Primjer 2



Opseg melodija koje su strukturirane iz građe istarskoga modusa i koji vrlo često značajno premašuje opseg heksakorda narodnoga tipa više nije novost, no svakako jest to što fraza završava intervalom male terce, a ne uobičajenim pomakom u unisono ili oktavu. Vidjet ćemo da je to mjesto harmonizirano durskim kvintakordom, a gore navedeni primjer samo je kontrapunktski uvod u finale stavka, koji svojim slušnim dojmom značajno odudara (a isto se odnosi i na središnji dio kompozicije) od onoga na što smo navikli slušajući Zlatićeva prethodna djela. Također, sve ostale melodijske i kontrapunktske linije koje nalazimo u stavku dobivaju svoj puni smisao tek kada u analitički proces uključimo i harmoniju, koja je svakako dominantna glazbena komponenta *Pazinskih zvona*.

naročito u plesnim kompozicijama kao što su *mantinjada* ili *balun*. Upotreba takve figuracije u potpunosti je proizvoljna i ovisi o svakom sviraču ponaosob.

Primjer 3

The musical score for 'Primjer 3' spans measures 31 to 34. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (C. Ingl.), Clarinet (Cl.), Clarinet in B-flat (Cl. B.), Bassoon (Fg.), Contrabassoon (Cf.g.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Trombone III (Trb. III), Trombone III and Euphonium (Trb. III e Tb.), Timpani (Timp.), Cymbals (Cmp.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measures 31-34 show a progression of chords. Measure 31 features a series of chords in the woodwinds and strings. Measure 32 continues this progression. Measure 33 introduces a new harmonic texture. Measure 34 concludes the sequence with a final chord.

lanac dominantnih nonakorda
s pov. kvintom

35 36 37 38 39

Fl.

Ob.

C. Ingl.

Cl.

Cl. B.

Fg.

Cf. g.

Cor.

Tr. a3

Trb. II

Trb. III e Tb.

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

Cb.

f *mf* *p* *ppp*

pizz. *pesante arco*

Primjer 3 započinje samim krajem orkestarskoga unisona (ton *e*). Na trećoj dobi 31. takta nalazimo odsjek gotovo u cijelosti strukturiran od tonova cjelostepene ljestvice, koji uglavnom traje do 36. takta. Cjelostepena je ljestvica ovdje kao očiti kontrast prethodnom unisonu, naročito u ovakvom obliku lanca dominantnih peterozvuka s povećanom kvintom. Ta ljestvica nije novost u glazbi inspiriranoj istarsko-primorskim folklorom; znao ju je koristiti i Ivan Matetić-Ronjgov (npr. u skladbi za klavir i bas

Galiotova pesan), a njezina uporaba temelji se na sličnosti s najtipičnijim „istarskim“ višezvukom – dominantnim septakordom sa smanjenom kvintom. Treba reći da takve cjelostepene dominante imaju (u tonalnom smislu) puno veći efekt kada se pojave npr. u kadenci pred tonikom, dok je u ovom slučaju rezultat nizanja dominantnih nonakorda s povećanom kvintom onoliko tonalan koliko i koloristički, s obzirom na to da je nizanje dominantnih suzvuka (teoretsko-skladateljska stečevina klasičnoga i naročito romantičnoga razdoblja) ovdje donesena u zasjenjenom obliku s pomoću niza „alteriranih“ akorada. Na trećoj dobi 33. takta nalazimo obrat dominantnoga četverozvuka sa smanjenom kvintom (enharmonijski) $a - cis - es - g$ za kojega, poznajemo li Zlatićev način razmišljanja, možemo pretpostaviti njegovo rješenje u neki akord kojemu će temeljni ton biti gis . Ton gis zaista nalazimo u basu^[13], no temeljni je oblik ovoga akorda $cis - eis - g - gis - h$, tj. to je dominantni četverozvuk s disalteriranom kvintom, istovremeno čistom i smanjenom. Povučemo li analogiju na (moguće, tj. očekivano) prijašnje rješenje, ovoga puta pretpostavljamo rješenje u akord s temeljnim tonom c . Međutim, prije toga, u 35. taktu nastupa melodijski cjelostepeni niz u gudačima, harmoniziran svim tonovima cjelostepene ljestvice $f - g - a - h - cis - dis$. Ovom ljestvičnom nizu Zlatić dodaje još i ton as , pa tako na prvoj dobi 36. takta formira harmoniju $es - g - h - des - f - as - a$ (povećani šesterozvuk s malom septimom i disalteriranom undecimom), koju po analogiji na spoj III – I u harmonijskom molu rješava u unisono c na trećoj dobi 36. takta. Osim melodijski, (imitacija motiva male terce kroz dionice flaute, oboe, klarineta, fagota te gudača u taktu 38) ovakvim spojem harmonija Zlatić dodatno potencira interval male terce kao specifikum istarsko-primorske narodne glazbe. Pojavom tona ais na četvrtoj dobi 38. takta koji s tonom c formira interval smanjene terce, dolazi u 39. taktu do kadenciranja u toniku h .

[13] Takvim se „romantičarskim“ progresijama i međuakordskim vezama Zlatić služi još od svojih ranih skladateljskih dana; vidi npr. vrlo slično rješenje u kompoziciji *Tužna mladost moja* iz 1934. godine, takt 10., 2. i 3. doba.

45 46 47 48 49

Fl.

Ob.

C. Ingl.

Cl.

Cl. B.

Fg.

Cfg.

Cor.

Tr.

Trb. I II

Trb. III
e Tb.

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

Cb.

mf espress.

mp

p

mf

mp

mf

arco

arco

arco

50 51 52 53

FL. - - - -

Ob. - - - -

C. Ingl. - - - -

Cl. - - - - a 2

Cl. B. - - - - mf

Fg. - - - - 1. mf

Cfg. - - - -

Cor. - - - - a 2

Tr. - mf

Trb. I II - - - -

Trb. III e Tb. - - - -

VL. I - cresc. f

VL. II - cresc. f

Vle. - cresc. div. pizz. f mf

Vc. - cresc. pizz. f mf

Cb. - cresc. pizz. f mf

54 55 56

Fl. *cresc. molto* *ff*

Ob. *cresc. molto* *ff* 1.

C. Ing. *cresc. molto* *ff*

Cl. *cresc. molto* *ff*

Cl. B. *f* *ff*

Fg. *f* *ff* 1.

Cfg. *f* *ff*

Cor. *f* *ff*

Tr. *f senza sord.* *ff* 1. 2.3.

Trb. I II *f* *ff*

Trb. III e Tb. *f* *ff*

Timp. *f* *ff*

Cmp. *cresc. molto* *f*

Vi. I *cresc. molto* *ff*

Vi. II *cresc. molto* *ff*

Vle. *arco* *cresc. molto* *ff*

Vc. *arco* *cresc. molto* *ff*

Cb. *arco* *cresc. molto* *ff*

Ostinatom u violončelima i kontrabasima ton *h* postaje tonalni centar^[14] u odsjeku u kojem trube donose niz paralelnih durskih kvintakorda, a poveznice s istarsko-primorskim idiomima vidljive su samo analitičkim putem. Ti se kvintakordi u prva dva takta kreću po tonovima simetrične ljestvice uz pomake ne veće od male terce, dok u trećem i četvrtom taktu od bilo koje linije (npr. gledamo li samo njihov najniži ton) možemo sastaviti kromatsku ljestvicu, i to od tonova *des* do *g* silazno. Podrijetlo postupka harmoniziranja simetrične ljestvice durskim kvintakordima ima osnovu u sličnim postupcima koji su bili tipični u ruskoj glazbi XIX. stoljeća, kada se svaki drugi ton simetrične ljestvice harmonizirao durskim kvintakordom udaljenim za malu tercu od prethodnoga. Možemo reći da su paralelni durski kvintakordi kod Zlatića samo varijacija načina korištenja simetrične ljestvice u djelima ruskih romantičara, posebice Rimski-Korsakova^[15]. Taj je koloristički efekt dodatno podcrtan gudačkom sekcijom u kojoj se istovremeno malointervalskim (gotovo kromatskim) pomacima postepeno formiraju također paralelni durski kvintakordi sa smanjenom kvintom, počevši od *fis* – *ais* – *c* na četvrtoj dobi 41. takta, do završnog *h* – *dis* – *f* na prvoj dobi 44. takta. Istovremeno s potonjim započinje i novi odsjek u kojemu je značajno primjetan upliv kromatike u istarski modus. Dvije oboe donose slobodno polifono dvoglasje gdje je na djelu spoj simetrične (I oboa – 45. takt, II oboa – 44. takt) i kromatske ljestvice (I oboa – 44. takt, II oboa – 45. takt). Kromatska obogaćenost kontrapunktskih linija pruža mogućnost vjerne stilizacije svirke roženica, što je Zlatiću najvjerojatnije bila i namjera. Upotreba dva uzastopna polustepena, koja je u nekim prijašnjim kompozicijama bila sporadična pojava, dobila je na ovome mjestu puno širu primjenu jer pruža znatno veće mogućnosti za dvoglasje koje ne karakterizira samo intervalski razmak male terce (ili velike sekste) između dionica. Izbor je sada, naravno, mnogo širi, a od skladateljeva odabira intervala ovisi i stupanj stilizacije i „istarske“ zvučnosti. Tako na primjer u 45. taktu između dionica I i II oboe nalazimo

[14] „...smišljeni su novi načini kojima bi se tonalni centar pojasnio slušatelju. U osnovi, te metode uspostavljaju toniku izričitom tvrdnjom – tj. kroz upotrebu neprestanog ponavljanja, povratka, pedalnog tona, ostinata, akcenta,... i sličnim tehnikama kojima se privlači slušateljeva pažnja na osobiti ton.“ Kostka, S., *Materials and techniques of twentieth – century music*, Pearson Prentice Hall, New Jersey, 2006, cit. a p. 102.

[15] Vidi više o tome u: Mihajlović, M., *Skrjabinov modus*, Beograd, 1978, p. 32.

ovaj slijed intervala: $sm3 - sm3 - m3 - v2 - v2 - v3 - pov2 - pov2$. Osim velike terce, to su tipični intervali istarsko-primorskoga tonskog niza, koji su upotrijebljeni na neoubičajen način. Slična je situacija i od 46. do 48. takta, kada kontrapunktske linije preuzimaju klarinet i prvi rog u neznatno variranoj i proširenoj varijanti dvoglasja koje su prethodno donijele oboe. Tonalni centar koji sugeriraju gudači jest *g*, koji je nastupio nakon smanjenoga terckvartakorda bez sekste $c - es - fis$ na četvrtoj dobi 45. takta, što nam dokazuje da su tonalno-funkcionalni odnosi u kadencirajućim pomacima još uvijek često zastupljeni. Isto se odnosi i na zadnju osminku 48. takta, gdje nas obrat četverozvuka $d - fis - a - c$ (po analogiji povećani kvintsekstakord – tonika) odvodi na novu toniku *cis* u sljedećem taktu. Taj kadencirajući pomak treba uvjetno shvatiti s obzirom na ton *g* u basu i njegov polarni odnos s tonom *cis*. Nadalje, 50. takt donosi nam skraćenu varijantu trubačkih paralelnih kvintakorda s nešto drukčijim, ali opet karakterističnim harmonijama (obrat durskoga kvintakorda sa smanjenom kvintom, obrat dominantnoga septakorda i dr.) u gudačkoj sekciji. Zanimljiv je kadencirajući pomak koji nas odvodi u dio *in c*; na četvrtoj dobi gudači donose akord $cis - es - g - a$, što je obrat dominantnoga četverozvuka koji u ovom trenutku nema dominantnu funkciju u odnosu na njegovo razrješenje. Kao tonalno-funkcionalni odnos mogao bi se shvatiti kvintakord u trubama $f - a - c$, koji se rješava u dominantni četverozvuk s disalteriranom kvintom (enh.) $c - e - fis - g - b$, no i to bi onda bila plagalna kadenca^[16], što je netipično za Zlatića. Nakon kratke reminiscencije na prethodno opisano slobodno polifono dvoglasje, u 54. taktu prvi put slijedi pasaž koji počinje malotercnim dvoglasjem, no i ono vrlo brzo prerasta u (slušno) niz paralelnih smanjenih kvartsekstakorda. Uzgred, iako tipični derivati istarskoga modusa, paralelni akordi smanjene strukture vrlo su rijetka pojava u Zlatićevoj glazbi zbog opravdanoga straha od zapadanja u jednoličnost i manirizam. Takvi brzi i kratki pasaži pravo su mjesto za njihovu primjenu. Taj niz završava polarnim odnosom između akorada $c - e - g - b$ i (ponovno) disalteriranoga dominantnog četverozvuka s čistom i smanjenom kvintom $fis - ais - c - cis - e$.

[16] Kao i, uostalom, kada bismo uzeli u obzir cijeli akord na ovom mjestu ($f - a - c - cis - es - g$), dominantni četverozvuk s disalteriranom kvintom.

Primjer 5

Poco animando

80 81 82 83 84

Fl.

Ob.

C. Ingl.

Cl.

Cl. B.

Fg.

Cfg.

Cor.

Tr.

Trb. I II

Trb. III
e Tb.

Timp.

Poco animando

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

Ch.

85 *Con moto* 86 87 88 89 90

Fl.

Ob.

C. Ingl.

Cl.

Cl. B.

Fg.

Cfg.

Cor.

Tr.

Trb. I II

Trb. III e Tb.

Timp.

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

Cb.

f

91 92 93 94

Fl.

Ob.

C. Ingl.

Cl.

Cl. B.

Fg.

Cfg.

Cor.

Tr.

Trb. I & II

Trb. III
e Tb.

Timp.

Cmp.

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

Cb.

95 96 97 98

Fl.

Ob.

C. Ingl.

Cl.

Cl. B.

Fg.

Cfg.

Cor.

Tr.

Trb. I II

Trb. III
e Tb.

Timp.

Cmp.

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

Cb.

ff

ff

ff

ff

p

p

ff

ff

ff

p

p

al niente

U Primjeru 5 donosimo sam kraj kompozicije gdje je u prvom planu melodijski motiv male terce koji se proteže kroz cijelo djelo, na kojemu

Zlatić gradi cijeli završni odsjek pa tako objedinjuje cjelinu. Takt 80. donosi istarski modus bez jasnoga tonalnog uporišta, a cijeli uvodni dio do 85. takta karakterizira poigravanje s motivom male terce kroz gotovo sve instrumentalne skupine. Asocijaciju na narodnu glazbu uočavamo pojavom basovog tona *c* (u dionicama trombona, tube, violončela i kontrabasa), koji u 85. taktu silazi na ton *h*, po uzoru na modulativno iskliznuće za malu sekundu niže u narodnim napjevima. Iako očekujemo da završetak jednoga odsjeka i početak drugoga bude popraćen uobičajenim istarsko-primorskim karakteristikama, ovdje to nije slučaj, jer je završetak tercnoga dvoglasja harmoniziran durskim kvintakordom *c – e – g* i to u istom trenutku kada basova dionica silazi na ton *h* koji ima ulogu ležećega basa do samih završnih taktova. U 85. taktu započinje kulminacija^[17] skladbe upotrebom motiva paralelnih kvintakorda u limenim puhačima. I opet je riječ o malointervalnim pomacima (u svim dionicama), među kojima su najuočljiviji karakteristični intervalski skokovi intervala male terce. Također, spomenuti kvintakord *c – e – g* stoji u frigijskom vertikalnom odnosu na pedal *h* u basu, pa na temelju tog akorda kojemu gravitiraju limeni puhači možemo odrediti tonalno težište do kraja skladbe. Paralelni se kvintakordi kreću po tonovima istarskoga modusa *in c*, no samo ako pratimo liniju temeljnih tonova; uzmemo li pratiti tercu ili kvintu, situacija se mijenja jer se svi tonovi kreću u identičnim intervalskim pomacima. Uzmemo li u obzir još i dionice gudača i drvenih puhača koji se kreću u kromatskim pomacima i u intervalu velike sekste (po očitom folklornom uzoru), još jedanput potvrđujemo tezu da su boja i zvučnost u ovoj stvaralačkoj fazi Zlatiću puno važniji od bilo kakvih ograničavajućih funkcija, koje zanemaruje čak i u kadencirajućim pomacima. Kraj kompozicije također je svojevrsni presedan – već klasični i uobičajeni unisono izbjegnut je u korist već spomenutoga vertikalnog frigijskog odnosa između basa i gornjih

[17] U ovom je trenutku promjena još naglašenija uvođenjem istarskoga modusa *in c* koji započinje intervalom velike sekunde, za razliku od prijašnjega modusa *in b* koji također započinje velikom sekundom. Simetrične su ljestvice identične u svojoj strukturi samo ako se nalaze na udaljenosti male terce, što ovdje nije slučaj. Drugim riječima, simetričnu ljestvicu možemo svesti na dvije varijante – onu koja počinje velikom sekundom i onu koja počinje malom sekundom. Sagrađimo li te dvije ljestvične varijante na istom početnom tonu, dobit ćemo u konačnici njihovom kombinacijom potpunu kromatsku ljestvicu. U gornjem primjeru te su ljestvice različite upravo po strukturi, a ne po značaju i gravitacijskoj snazi note finalis, čija je uloga skoro pa zanemariva zbog vrlo slobodne upotrebe istarskoga modusa.

dionica. Možda je tome razlog što su trebala uslijediti još dva stavka, no unatoč tomu riječ je za Zlatića o vrlo neuobičajenom (mada i vrlo efektnom) postupku. Sam finale donosi i ponovnu pojavu dionice crkvenih zvona, koja se pridružuju basovoj pedalnoj dionici. Treba napomenuti da kroz cijelu skladbu dionicu crkvenih zvona Zlatić (približno) notira klasičnom notacijom, no njihova je funkcija isključivo koloristička te se njihov utjecaj u harmonijskom smislu ne može uzeti u obzir s obzirom na njihovu (ne) temperiranost.

2. ZAKLJUČAK

Da mogućnosti koje pruža istarsko-primorski tonski niz, kao i opće karakteristike tradicionalnoga muziciranja, nisu ni približno iscrpljene, pokazao je Slavko Zlatić u *Pazinskim zvonima*. Njegova skladba svjedoči o tome koliko kreativan i nesputan duh može dosegnuti u potrazi za novim i svježim načinima izražavanja glazbenih osobitosti koje su ga oblikovale. Njegov je posao bio tim teži što je želio iskonske karakteristike narodnih glazbenih idioma ostaviti prepoznatljivima, što je bio zadatak i cilj njegove misije. Talentirani umjetnik kakav je bio, znao je da postoji velika razlika između istinskoga umjetničkog koncepta i larpurlartizma, kao što je glazbenik u njemu znao da je granica između inovativnosti i besmislenoga eksperimentiranja vrlo tanka. *Pazinska zvona* sadrže dovoljnu dozu tradicije, a istovremeno, kao protuteža, na djelu je propitivanje novih i neuobičajenih načina transformacije te iste tradicije. Posljedica je tih transformacija dovođenje folklornog uzora na granicu prepoznatljivosti, te je u tom smislu zaista šteta što Zlatić nije napisao i preostala dva planirana stavka, koji bi možda rasvijetlili krajnje dosege njegova inventivnog pristupa i slobode u oblikovanju istarsko-primorskoga tonskog materijala.

Melodija je kao glavna komponenta narodne glazbe doživjela najveće promjene. Ovdje su melodijske linije (osim trubačkog početka) u drugom planu, što je posljedica nesvakidašnjega načina kojima ih Zlatić tretira. Isticanje molskoga i frigijskoga trikorda prepustilo je mjesto slobodnoj polifonij obradi uz značajan udjel kromatike, što rezultira velikim brojem „tjesnih“ intervala među dionicama na uštrb uobičajenoga razmaka male terce. Što se tiče kromatike, možemo povući paralelu sa Zlatićevom ranom

fazom, koju je karakterizirao postupak interpolacije istarskoga modusa u klasičnu mol ljestvicu. Analogno tome, sada smo svjedoci prožimanja istarskoga modusa i kromatike, koja je uostalom vrlo bliska s konceptom malointervalskih pomaka preuzetih iz narodne glazbe. Mol ljestvica kao tonalni okvir i istarski mol kao relativna ljestvična konstrukcija potpuno nestaju jer predstavljaju smetnju vrlo slobodnom načinu razmišljanja u kojemu zapaženo mjesto ima dur kvintakord, akord kojemu dugo nije bilo mjesta u Zlatićevim kompozicijama. No upravo je durska struktura predstavljala izazov koji je Zlatić više nego uspješno riješio. Elementi bitonalnosti i polimodalnosti također nisu pojava *per se*, već imaju svoj uzor u folkloru; kombinacija dviju varijanti simetričnih ljestvica te uporaba durskih kvintakorda na neodređenoj tonalnoj osnovi predstavljaju logičan korak u sasvim slobodnom načinu razmišljanja, kojemu je cilj ispitati snagu i slušnu prepoznatljivost folklornoga uzorka.

Važno je napomenuti da postoji i stanoviti odmak od elementa koji možda najviše čuva tradiciju, a to je kadenca. Prava istarsko-primorska kadenca nalazi se samo na jednom mjestu, na prijelazu s 38. na 39. takt; na ostalim mjestima tu su impresionističko zamagljivanje, polarni odnosi, vertikalni frigijski odnosi te sasvim slobodno prelaženje iz jednog odsjeka u drugi. Možemo reći da su transformacije zahvatile i one folklorne elemente koji čine samu esenciju tradicije. Unatoč tome, *Pazinska zvona* dokazuju nam da novo i drukčije ne mora nužno biti i manje „istarsko“ te svakako ostaju jedno od Zlatićevih najmarkantnijih djela.

LITERATURA

- Bonifačić, R., *O problematici takozvane „istarske ljestvice“*, Narodna umjetnost 38/2, Zagreb, 2001.
- Burt, G., *The art of film music*, Northeastern university press, Boston, 1994.
- Carse, A., *The history of orchestration*, Dover publications, Inc., New York, 1964.
- Cope, D., *Techniques of contemporary composer*, Schirmer books, New York, 1977.
- Cvetko, D., *Južni Sloveni u istoriji evropske muzike*, Nolit, Beograd, 1984.
- Despić, D., *Harmonija s harmonskom analizom*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 2002.
- Eaglefield Hull, A., *Modern harmony – Its explanation & application*, Augener Ltd, London, 1915.
- Forsyth, C., *Orchestration*, Macmillan and co., London, 1914.
- Gavazzi, M., *Izabrani radovi s područja glazbe (1919 – 1976)*, Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske, Zagreb, 1988.
- Gligo, N., *Varijacije razvojnog kontinuiteta: skladatelj Natko Devčić*, MIC, Zagreb, 1985.
- Gortan-Carlin, I., *Skladbe Slavka Zlatića u državnom arhivu u Pazinu*, Glazbeno obrazovanje u Istri tijekom stoljeća – u spomen Slavku Zlatiću, zbornik radova s trećeg međunarodnog muzikološkog skupa, Novigrad – Grožnjan, Pučko otvoreno učilište Novigrad, Novigrad 2004.
- Grakalić, M., *Istarski tonski niz u umjetničkoj glazbi*, magistarski rad iz analitičke harmonije, fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 1984.
- Grgurić, D., *O Slavku Zlatiću s posebnim osvrtom na „Balun“*, Ivan Matetić Ronjgov – odjeci glazbene prošlosti, zbornik 6., Viškovo, Ronjgi, 2002.
- Karabajić, N., *Muzički folklor Hrvatskog primorja i Istre*, Novi list, Rijeka, 1956.

Kostka, S., *Materials and techniques of twentieth – century music*, Pearson Prentice Hall, New Jersey, 2006.

Matetić-Ronjgov, I., *O istarskoj ljestvici*, u Zborniku *Ivan Matetić Ronjgov*, Rijeka, Kulturno-prosvjetno društvo *Ivan Matetić Ronjgov*, Ronjgi – Viškovo – Rijeka, 1983.

Persichetti, V., *Twentieth - century harmony*, Norton & company, New York, 1961.

Piston, W., *Harmony*, Victor Gollancz Ltd., London, 1959.

Russell, G., *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organisation for Improvisation*, Concept Publishing Company, New York, 1959.

Skovran, D., Peričić, V., *Nauka o muzičkim oblicima*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1982.

Stein, L., *Structure & style – the study and analysis of musical forms*, Summy-Birchard Inc., Miami, 1979.

Stravinski, I., *Poetika glazbe u obliku šest predavanja*, Algoritam, Zagreb, 2009.

Taruskin, R., *The History of Western Music*, Oxford University Press, volume 4, USA, 2005.

Tomašek, A., *Muzička publicistika Slavka Zlatića*, Zbornik Radovi, Pedagoški fakultet u Rijeci, OOUR znanstveno-nastavne djelatnosti Pula, br. 6/1986.

Tomašek, A., *Slavko Zlatić - kronika života i rada*, Narodno sveučilište Poreč - Centar za kulturu, Poreč 1985.

Veljović, M., *Harmonijska nadgradnja istarsko – primorskih narodnih napjeva u zbirci Matka Brajše Rašana „Hrvatske narodne popijevke iz Istre“*, Zbornik *Ivan Matetić Ronjgov*, sv. 2, Rijeka, 1993.

Veljović, M., *Harmonijski izričaj Slavka Zlatića*, Glazbeno obrazovanje u Istri tijekom stoljeća – u spomen Slavku Zlatiću, zbornik radova s trećeg međunarodnog muzikološkog skupa, Novigrad – Grožnjan, Pučko otvoreno učilište Novigrad, Novigrad 2004.

Veljović, M., *Istarski tonski niz: od narodnog napjeva do atonalitetne strukture*, Zbornik radova 4. međunarodnog simpozija „Muzika u društvu“ Muzikološko društvo FBiH, Muzička akademija u Sarajevu, Sarajevo 2005.

Veljović, M., *U susret 150. godini rođenja Matka Brajše Rašana (1859. – 2009.) – Harmonizacija istarsko-primorskih narodnih napjeva u svjetlu novih spoznaja*, Zbornik radova sa 6. međunarodnog muzikološkog skupa „Ruralna i urbana glazba istarskog poluotoka“, Katedra Čakavskog sabora za glazbu, Novigrad, 2010.

Zlatic, S., *Analiza strukture tonskog niza, harmonije itd. u djelu Ivana Matetića Ronjgova*, Zbornik Ivan Matetić-Ronjgov, Rijeka, Kulturno-prosvjetno društvo Ivan Matetić-Ronjgov, Ronjgi – Viškovo – Rijeka, 1983.

THE STYLISATION OF ISTRIAN – COASTAL MUSICAL MOTIFS IN SLAVKO ZLATIĆ'S WORK PAZINSKA ZVONA (THE BELLS OF PAZIN)

SUMMARY

Pazinska zvona (The Bells of Pazin) is a symphonic orchestral piece from Slavko Zlatić's late compositional phase. The stylistically pluralistic twentieth century also left its mark on Zlatić's creativity, which is visible not only in his compositional procedures but also in his new, fresh and specific treatment of the Istrian mode. Zlatić examines this mode in order to determine how much sound enhancement it can encompass without remaining sonically recognisable. A complete break with Istrian minor, major fifth chords on an undetermined tonal basis, a combination of two symmetrical scales with different tonal centers, bimodality, the whole-degree scale, the interpolation of chromatics into the Istrian mode; all these are procedures that in Zlatić's case can be termed as an "experiment", yet understanding this term very conditionally. Although some parts of the composition are on the very edge of expressionism, the final note still has a firm foothold in an archaic source and expression, and between these footholds a free musical texture appears marked by the characteristics of traditional music, which are still somewhat aurally noticeable, depending on the elaboration of the thematic material. The processes of tonal decomposition and the highlighting of colour are in a cause-and-effect relationship; they are never an end in themselves, but rather arise from the composer's desire to evoke the spirit of Istrian folkloric expression as strongly as possible.

Keywords: Slavko Zlatić, harmony, Istrian mode, modality, tonal sequence