

Izvorni znanstveni članak
UDK: 781.2(487.57)Istra

NACRTAK

O istarskoj ljestvici dosad je napisan nemali broj radova, no izrazito je malo literature koja se bavi suvremenim hrvatskim, a osobito istarskim skladateljima koji se u skladanju oslanjaju na njezine glazbene značajke, a kojima je istarski folklor na neki način i prirodan. Ovaj rad¹ nastoji popuniti tu znanstveno-istraživačku prazninu tako što će se posvetiti jedinstvenim načinima kojima su dosad nedovoljno zastupljeni autori inkorporirali elemente istarskoga glazbenog folkloru u vlastite glazbene uratke. Danas se te elemente može naći u sklopu tonaliteta i atonaliteta, unutar minimalistički koncipiranih skladbi, u sklopu različitih ritamskih struktura, ali i miješanu s drugim žanrovima. Rad je utemeljen na analizama dijelova skladbi istarskih skladatelja s naglaskom na njihove melodijske i harmonijske karakteristike koje se vežu uz tonski materijal nadahnut istarskom ljestvicom.

Ključne riječi: Istarska ljestvica, istarski skladatelji, suvremeni skladatelji, folklor Istre, Kvarnera i Hrvatskog primorja

UVOD

Govoreći o znanstvenim i stručnim radovima na području glazbene teorije, tematika istarske ljestvice vjerojatno se ne bi mogla smatrati jednim od najzastupljenijih područja, osobito u usporedbi s, primjerice, metodičkim temama ili brojnim analizama poznatih djela velikih europskih skladatelja. Iako je, dakle, relativno marginalizirana, o njoj se ipak može naći nemali broj radova, a isto tako nije zanemariv ni broj ljudi koji su se bavili ovom tematikom (Mirjana Grakalić, Ruža Bonifačić, Dušan Prašelj, Branko Radić, Nataša Leverić, Nada Opalić, Božidar Širola, Vinko Žganec, Davor Juretić, Darko Đekić, Franjo Matok i drugi).

Međutim, dostupna literatura prvenstveno se bavi samom poviješću istarske ljestvice, proučavanjima istarskog folkloru i njegovih zakonitosti, ili pak analizama skladbi hrvatskih skladatelja 20. stoljeća u kojima je ljestvica upotrijebljena,

¹ Ovaj je članak utemeljen na autorovu diplomskom radu *Istarska ljestvica u djelima hrvatskih skladatelja* u kojem je moguće naći detaljnije analize spomenutih skladbi te brojne druge informacije vezane uz istarsku ljestvicu i autore koji su je upotrebljavali. Rad je javno dostupan na internetskom repozitoriju Dabar. Demarin, Luka. 2018. *Istarska ljestvica u djelima hrvatskih skladatelja*. Diplomski rad. Split: Umjetnička akademija u Splitu. (<https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:175:977916>)

a izrazito je malo literature koja se bavi suvremenim hrvatskim, a osobito istarskim skladateljima kojima je istarski folklor na neki način i prirodan. Ovaj rad nastojao bi donekle popuniti tu znanstveno-istraživačku prazninu, dajući pregled i analize dijela stvaralaštva novijih istarskih skladatelja koji su djelovali (ili još djeluju) u 20. i 21. stoljeću, a koji su bili nedovoljno zastupljeni u dosadašnjim istraživanjima. Cilj je posvetiti se jedinstvenim načinima kojima su autori inkorporirali istarsku ljestvicu u vlastite glazbene uratke.

Od izlaska zbirke harmonizacija istarskih napjeva Matka Brajše Rašana (1910.) i članka *O istarskoj ljestvici* Ivana Matetića Ronjgova u časopisu *Sv. Cecilija* (1925.), prošlo je cijelo stoljeće. Tek danas postaje jasno kako su Brajšina zbirka i rasprave glazbenih teoretičara čija je tema bila istarska ljestvica u časopisu *Sv. Cecilija* bile samo početak i prekretnica koji su pokrenuli lavinu ideja raznih skladatelja koje i dandanas folklor nastavlja inspirirati u skladanjau.

Prije svega, nužno je naglasiti kako je različita terminologija u vezi s istarskom ljestvicom izuzetno složena i povezana s njezinim povijesnim razvojem te je potrebno posebno obratiti pažnju pri bavljenju ovakvom tematikom. Izraz „istarski tonski niz” odnosi se na tonski niz upotrijebljen u tradicionalnim istarsko-pri-morskim narodnim napjevima. Riječ je o pet, najviše šest tonova s vrlo specifičnom kadencom (mala ili smanjena terca s rješenjem u primu, odnosno velika ili povećana seksta s rješenjem u oktavu). Njegova se struktura ne podudara s tradicionalnim durskim i molskim ljestvicama i nije riječ o pravoj ljestvici jer ne zaokružuje oktavu.²

S druge strane, „istarsku ljestvicu” teorijski je konstruirao Ivan Matetić Ronjgov i ona jest uokvirena oktavom. Riječ je o nizu od osam tonova (oktatonski modus, u ovom slučaju nazivan i „istarskim modusom”) koji je nastao na temelju nizanja malotercnih trikorda – u melodijskome smislu (kao da je riječ o tonovima smanjenog septakorda s dodanim prohodnim tonovima). U harmonijskome smislu istarska ljestvica podrazumijeva izvantonalitetnu malotercnu sekvencu harmoniziranu transponiranjem modela VI–V–I (primjer 1).

Primjer 1. Harmonizacija istarske ljestvice I. M. Ronjgova

F: VI V f: I As: VI V as: I H: VI V h: I D: VI V d: I

² Pregled etnomuzikoloških istraživanja istarske ljestvice i njezinih teorijskih interpretacija vidi u: Bonifačić, 2001. i Bonifačić, 2009.

Ronjgov ovu sekvencu upotrebljava u svojoj antologijskoj zbornskoj skladbi *Ćaće moj*, no u većini svojih skladbi on ipak razmišlja unutar tonaliteta u koji ubacuje elemente istarsko-primorskog glazbenog folklor. Takvu strukturu neki teoretičari nazivaju „istarski mol” (Veljović, 2005.), a tim se principom koriste i mnogi drugi skladatelji. Matko Brajša Rašan u svojim je harmonizacijama istarskih narodnih napjeva ubacivao istarski tonski niz u tonalitetni sustav i time značajke glazbenog folklor potpuno podredio tonalitetu.

Molska je ljestvica pogodna zbog početne male terce, a sniženjem petog stupnja dobiva se tonska struktura izrazito bliska istarskom tonskom nizu. Tada se taj sniženi peti stupanj tretira kao ljestvični ton, a ne kao alteracija. Ronjgov ju prvenstveno harmonizira kao septimu malog durskog septakorda na VI. stupnju. Tako primjerice akord *f-a-c-es* u a-molu postaje folklorno uvjetovan ljestvični akord i ne vodi u modulaciju u B-dur. Takvih akorda koji su uvjetovani tonskom strukturom folklornih napjeva ima još. Tako Slavko Zlatić na prvom stupnju mola upotrebljava smanjeni kvintakord ili smanjeni septakord. U svakom slučaju, riječ je o pokušaju interpolacije folklornih karakteristika u tonalitet kako bi se dobio prikladan zvuk koji će odgovarati istarskom melosu.

S druge strane, Natko Devčić u svojoj operi *Labinska vještica* ne podređuje istarski melos (molskom) tonalitetu, već se strogo drži prije spomenutoga oktatonskog modusa ili, prema Messiaenu, „drugog modusa ograničenih transpozicija” (Messiaen, 1944.) koji se strukturalno i teorijski poklapa s istarskom ljestvicom. Međutim, izostaju karakteristike istarskog glazbenog folklor (*nota finalis*, tipične kadence, paralelne terce) te u ovom slučaju nije u redu reći da je riječ o istarskom modusu ili istarskoj ljestvici.

To je shvatio i Slavko Zlatić. On jest zalazio u izrazito proširenu tonalitetnost i modalitetnost, ponekad gotovo do praga atonalitetnosti, ali nije se prepuštao atonalitetnoj slobodi oktatonskoga modusa jer je shvatio da bez *finalisa* i kadenci karakteristike istarskog melosa ne mogu biti prepoznate. Drugim riječima, duh istarskog glazbenog folklor ne može biti prepoznat u atonalitetu, već samo u proširenom tonalitetu s obzirom na ogromnu ulogu kadenci i *nota finalis* u istarskim narodnim napjevima.

Analizom njegovih skladbi može se doći do zaključka da Zlatić upotrebljava ljestvicu od deset tonova koju je sam stvorio: prvih šest tonova uzima iz oktatonске istarske ljestvice koju je definirao Matetić i koji odgovaraju narodnim napjevima (istarski tonski niz). Zatim ljestvicu puni kromatskim nizom do oktave (Grakalić, 1984). Pritom prvih šest tonova upotrebljava za izgradnju melodija, a ostatak tonova za stvaranje specifičnih harmonijskih struktura.

Istarski skladatelji koji će biti spomenuti u ovom radu pronašli su vlastiti izričaj, a njihove razlike, metode i načini integracije istarskog glazbenog folklor u samo glazbeno tkivo iznimno su interesantni i šaroliki. Danas se tako istarski melos može pronaći i u sklopu tonaliteta i atonaliteta, unutar minimalistički koncipiranih skladbi, u sklopu različitih ritamskih struktura, ali i miješan s drugim žanro-

vima, primjerice *jazzom* i *rockom*. Isto tako, grijeh bi bio ignorirati činjenicu da je ljestvica poprilično zastupljena i u popularnoj i zabavnoj glazbi zahvaljujući festivalima poput *Melodija Istre* i *Kvarnera* ili *Grobničke skale*.

Ostatak rada bit će posvećen sljedećim istarskim skladateljima: Nello Milotti, Đeni Dekleva Radaković, Massimo Brajković, Elda Krajcar Percan, Branko Okmaca i Bruno Krajcar. Dakako, to je samo dio suvremenih istarskih skladatelja koji su stvarali inspirirani istarskom ljestvicom. U nastavku slijede analize dijelova njihovih skladbi, uz napomenu da one ovdje neće biti analizirane u cijelosti, već s naglaskom na njihove melodijske i harmonijske karakteristike koje se povezuju s folklorno nadahnutim tonskim materijalom.

UPOTREBA ISTARSKE LJESTVICE U DJELIMA ISTARSKIH SKLADATELJA

Nello Milotti (Trst, 1927. – Pula, 2011.) ostao je upamćen kao jedan od najpopularnijih skladatelja (kako ozbiljne, tako i zabavne glazbe) na području Istre. Skladbe su mu sadržajno bogate, kompozicijski i stilski privlačne i široj publici, a elementi istarskog folkloru općeprisutni su i sasvim prirodno i nenametljivo ubačeni u melodijsko-harmonijski tijek.

Njegova *Fantazija za klarinet i klavir* izuzetno je efektan, a usto i u skladateljskom smislu vrlo zanimljiva skladba. Pisana je u dvama stavcima, od kojih je drugi *Allegro comodo* u d-molu. Obje su dionice virtuozne i tehnički zahtjevne uz stalno prisutan pokret u malim triolama, *giocoso* karaktera koji je prisutan već od samoga početka. Klavirska dionica izvodi glavnu temu koja je ritamski utemeljena na malim triolama, a melodijsko-harmonijski na istarskom molu (Veljović, 2005., str. 244.). Ovaj prikladan izraz u ovom slučaju podrazumijeva d-mol sa sniženim petim stupnjem, što dovodi do pentakorda koji zvučno reflektira istarski duh (niz naizmjeničnih velikih i malih sekundi). Pratnja je pritom u *staccato* osminkama, što doprinosi spomenutom karakteru (primjer 2).

Primjer 2. N. Milotti, *Fantazija za klarinet i klavir*, II. st., t. 1-8, klavir.

Allegro comodo

The image shows a musical score for piano, measures 1-8 of the second movement of Nello Milotti's Fantasy for Clarinet and Piano. The score is in 2/4 time, D minor, and features a melody of eighth-note triplets in the right hand and a bass line of eighth-note triplets in the left hand. The tempo is marked 'Allegro comodo' and the dynamics are 'mf'. The score is divided into two systems, with the first system containing measures 1-4 and the second system containing measures 5-8. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The melody in the right hand consists of eighth-note triplets, and the bass line in the left hand consists of eighth-note triplets. The score is marked with 'mf' and 'Allegro comodo'.

Već se u trećem taktu Milotti koristi **sekvenciranjem**, koje se nerijetko upotrebljavalo u brojnim djelima utemeljenima na istarskom melosu (pa i u samim folklornim napjevima iz kojih je djelo nastalo). Riječ je o frazi transponiranoj za kvartu više (pa se stoga tijekom pasaže javlja i ton *des* kao transponirani sniženi peti stupanj iako smo u d-molu).

U manjem međustavku koji će uslijediti autor upotrebljava tipične istarske kadence gdje se smanjene terce rješavaju u primu ili oktavu, a zatim klarinet izvodi variranu temu u kojoj je sada puls šesnaestinskih triola neprekinut (primjer 3).

Primjer 3. N. Milotti, *Fantazija za klarinet i klavir*, II. st., t. 8-12.

S obzirom na upotrebu istarskog folklor, vrlo je interesantan i drugi dio druge teme gdje se dionice klarineta i klavira vode u paralelnim malim tercama, dok će u klavirskoj dionici melodijski skokovi za oktavu na više pa na niže također dodatno doprinijeti folklornom prizvuku s obzirom na to da zvukovno podsjećaju na ekvisona rješenja istarskih kadenci (primjer 4).

Primjer 4. N. Milotti, *Fantazija za klarinet i klavir*, II. st., t. 41-44.

Poslije toga glavnu će temu umjesto klavira izvoditi klarinet, nakon nje slijedi nadovezivanje na *staccato* osminke koje su prije bile u pratnji klavira (uz veće skokove na početcima dvotaktnih fraza). Klavirska dionica i dalje održava triolski ritam, no ne s kromatskim pasažama kao prije, već s rastavljenim akordima što dovodi do potpuno drukčijeg i napetijeg ugođaja. Zanimljivo je uočiti i tonove iz istarskog pentakorda (*b, des, es, fes*) koji se javljaju u basu (primjer 5).

Primjer 5. N. Milotti, *Fantazija za klarinet i klavir*, II. st., t. 69-72.

Svakako je interesantan i dio koji je nastao melodijskim sekvenciranjem osnovne dvotaktne fraze. Ona je melodijski utemeljena na istarskom nizu (*g-as-b-c-des*) koji se upotrebljava i u dionici klarineta i u dionici klavira. Zanimljive su i polukadence (vidi sliku dolje) gdje ton *c* djeluje kao privremena tonika, a zvučno se doimaju „istarskima”, prvenstveno zbog malih i smanjenih terci u gornjoj dionici klavira (primjer 6).

Primjer 6. N. Milotti, *Fantazija za klarinet i klavir*, II. st., t. 75-80.

Završni dio stavka počinje ostinatnim ponavljanjem istarske kadence u dubokom registru klavira, dok klarinet i dalje drži posljednji ton svojeg solističkog dijela koji mu je prethodio (primjer 7).

Primjer 7. N. Milotti, *Fantazija za klarinet i klavir*, II. st., t. 141-144.

Nad ovim će se elementom razvijati konačna gradacija u sklopu kode koja će dovesti do posljednjeg izlaganja prve teme u klavirskoj dionici, uz varijacije klarinetske dionice u šesnaestinskim triolama. Puls triola ostat će prisutan do samoga kraja skladbe: triole u klarinetu kombinirat će se s trilerom u klaviru, nakon čega se događa obrat dionica te stavak završava u *fortissimu* (primjer 8).

Primjer 8. N. Milotti, *Fantazija za klarinet i klavir*, II. st., t. 165-167.

Sasvim je jasno kako je Milottiju u ovom iznimno glazbeno zanimljivom stavku upotreba istarske ljestvice dolazila u potpunosti prirodno – on je konstantno ubacuje u glazbeni tijek, bilo melodijski, bilo u obliku tipičnih kadenci, a svaki put je oživljava na drukčiji način i s različitim ciljevima.

Milotti, poput mnogih drugih skladatelja, teži „istarskom efektu” i specifičnim zvukovnim bojama, no ne ulazi dublje u tonsku građu istarske ljestvice. U njegovim je skladbama fokus prvenstveno na zvukovnom dojmu, koji iznimno vješto oblikuje, ali bez stvaranja novih akorda ili kompleksnijih harmonijskih struktura.

Đeni Dekleva Radaković (Pazin, 1949.) kao skladateljica u svom stvaranju spaja suvremeni zvuk s tonalitetom i atonalitetom u kombinaciji s elementima istarskog glazbenog folklor, a uz primjenu aleatorike i suvremenih elemenata u tehnici skladanja čime u svojim djelima postiže prepoznatljivu osobnost nastojeći pratiti suvremene trendove skladanja u Europi i svijetu. Takva sinteza izrazito je zanimljiva, tim više što je sve izrazito suptilno uklopljeno. Slijedi kratak osvrt na njezine tri skladbe, dvije zbornice (*Molitva* i *Mati*) te jednu vrlo zanimljivu instrumentalnu komornu skladbu za vibrafon uz pratnju klavira *Čari igre i snova*.

Već u prvim taktovima *Molitve* miješa se f-mol s motivima iz istarskog folklor, koji se najčešće, pa i u ovom slučaju, očituje u kadencama. Ovdje je riječ o paralelnim tercama (po uzoru na istarske narodne napjeve koji su gotovo redovito u tercama) koje su uklopljene u tonalitetni tijek gotovo neprimjetno, prvenstveno jer se nalaze u unutarnjim glasovima, uokvireni basovim pedalnim tonom na dominantu u tenoru te melodijom u solosopranu (primjer 9).

Primjer 9. Đ. Dekleva Radaković, *Molitva*, t. 6-10.

S. Solo

T.

Bo-že moj, ... moj ... Bo - že moj!

U 9. i 10. taktu *Molitve* tenori izvode male terce te se terca *d-f* kreće unisono u *e-e*. Autorica na ovome mjestu dodaje i *c* u trećem glasu kao svoj pečat. Nekada je ovakvo „narušavanje” izvornog istarskog glazbenog folklor – koji je imao isključivo završetke unisono – bilo kritizirano, a danas se pripisuje autorskoj slobodi. Osim toga, zanimljivo je primijetiti i pjevani modalitetni prizvuk u melodiji soprana.

Spomenuto se miješanje provodi i u nastavku. Zanimljivo je usporediti 11. takt, u kojem se javljaju terce „čistog” f-mola s 14. i 15. taktom gdje su „mutirane” u tonove istarske ljestvice, što se prvenstveno čuje u kadenci: basovska dionica ima pomak dominanta – tonika (ako shvatimo nastavak kao kraći uklon u dominantni tonalitet), dok se u tenoru javlja sniženi drugi stupanj koji čini veliku tercu sa septimom akorda. Time se dobiva nepotpuni dominantni septakord bez terce sa sniženom kvintom, folklorno uvjetovani akord iz proširenog tonaliteta (istarski mol). Ovakav se sniženi *des* upotrebljavao još u harmonizacijama Zlatićevih vremena, a proizlazi iz tipičnog kadencirajućeg pomaka za malu sekundu u istarskom folkloru te je zato ubačen u dominantni septakord. Folklorni karakter lako se može prepoznati, tim više što je rješenje u primu pa u oktavu nakon skoka najvišeg glasa (primjer 10).

Primjer 10. Đ. Dekleva Radaković, *Molitva*, t. 11-15.

S. Solo

T.

B.

Na-ka bu-de vo-lja Tvo-ja ... Na - ka bu - de vo-lja Tvo-ja ... Na - ka bu - de vo-lja Tvo-ja ...

f: I VII VI I C: I V I

Nova tema koja se javlja u 27. taktu temeljena je upravo na paralelnim tercama u dionici soprana inspiriranima istarskim melosom (primjer 11).

Primjer 11. Đ. Dekleva Radaković, *Molitva*, t. 27-34.

S. *mp* Na ka mi je de - lat Bo - že - vre-me kat je da se de-la pa katvre-me pri- de i dru-gen po - moć, -

A. Na-ka mi je de - lat Bo - že - vre-me kat je da se de-la pa katvre-me pri- de i dru-gen po - moć, -

Valja primijetiti i akord *des-f-as-ces* u 30. taktu. Riječ je o malom durskom septakordu na šestom stupnju f-mola specifičnom za Ronjgova koji je spomenut u uvodu. Taj akord ne vodi modulaciji u Ges-dur, već je riječ o ljestvičnom akord u proširenom f-molu. To je još jedan sjajan primjer folklorno uvjetovanog akorda zbog interpolacije smanjene kvinte (sniženog V. stupnja, *ces*) u f-mol. Upravo se takvim elementima postiže istarski kolorit i stvara duh istarskog glazbenog folklor.

Dakako, Istra se ne osjeti samo u harmonijama i intervalima, već se tipični intervali istarsko-primorskog folklor javljaju i kao gradivni materijal melodije. Primjerice, smanjena terca javlja se i u melodiji sopranske dionice na riječi „pomoć”, a i ovdje, naravno, teži rješenju u *finalis* (primjer 12).

Primjer 12. Đ. Dekleva Radaković, *Molitva*, t. 34-37.

S. Solo *mf* Po - moć.

Isto tako, interpolacijom karakteristika istarske glazbe javljaju se i zanimljiva harmonijska rješenja. Prilično je interesantna fraza u kojoj se također upotrebljavaju paralelne terce u melodiji, a završava se polovičnom kadencom gdje posljednjem akordu, dominantni, predstavljenom samo oktavom, prethodi dominantina dominantna istarskoga tipa. Riječ je o alteriranom akordu (smanjeni septakord sa sniženom tercom) koji se upotrebljava i u klasičnoj umjetničkoj glazbi, no zbog kadence smanjene decime u oktavu, jasno je da je riječ o strukturama preuzetim iz istarskog folklor (primjer 13).

Primjer 13. Đ. Dekleva Radaković, *Molitva*, t. 52-56.

S. *f* prit i došna-ka pa-da sun - ce na - ka sve - ti. Na-ka bu-de vo-lja

A. prit i došna-ka pa-da sun - ce na ka sve - ti.

T. prit i došna-ka pa-da sun - ce na - ka sve - ti.

B. *f* i došna-ka pa-da sun - ce na - ka sve - ti. *p*

Netom prije početka završnog dijela (kode) javlja se kadenca koja je ujedno iskorištena i kao modulativno sredstvo kojim se iz osnovnog f-mola moduliralo u dominantni c-mol. Autorica je ovdje upotrebljavala paralelne kvintakorde na toničkom pedalu (basovska dionica), što dovodi do izrazito modalitetnog prizvuka, dok je u samom kraju kadence upotrijebljen sniženi drugi stupanj koji čini smanjenu kvintu s tonom *g* u tenoru. Taj će se akord, dakako, riješiti u toniku predstavljenu oktavama (primjer 14).

Primjer 14. Đ. Dekleva Radaković, *Molitva*, t. 62-64.

62 *senza triller*

S. Solo

S. *f* Na - ka bu de, na - ka bu - de vo - lja Tvo - ja. *p* Na - ka bu - de Bo - že mo - oj

A. *p* Na - ka bu - de

T. *p* Na - ka bu - de

B. *f* *p* Na - ka bu - de

Jedan od možda najuspjelijih dijelova u ovoj skladbi svakako je koda u kojoj je na tekst *Naka bude volja tvoja, Bože moj* gradacija izuzetno dobro ostvarena. Sam je početak pisan jednostavno i tajanstveno – sopran izvodi glavnu melodiju, a prateći glasovi izmjenjuju subdominantnu (kvartsekstakord četvrtog stupnja) i toničku harmoniju, sve na toničkom pedaluz uz postepeni *crescendo* (primjer 15).

Primjer 15. Đ. Dekleva Radaković, *Molitva*, t. 64-66.

p *cresc. poco a poco sempre*

S. *p* Na - ka bu - de Bo - že mo - oj Na - ka bu - de vo - lja Tvo - ja Na - ka bu - de Bo - že mo - oj

A. *p* Na - ka bu - de vo - lja Tvo - - ja Na - ka bu - de

T. *p* Na - ka bu - de vo - lja Tvo - - ja Na - ka bu - de

B. *p* Na - ka bu - de vo - lja Tvo - - ja Na - ka bu - de

c: IV *I* *IV*

Naglim skokom melodije za oktavu više, kada se i umjesto kvartsekstakorda četvrtog stupnja javlja sekstakord šestog stupnja (ovdje kao predstavnik subdominantne funkcije), napetost će naglo porasti i nastaviti s *crescendom* (primjer 16).

Primjer 16. Đ. Dekleva Radaković, *Molitva*, t. 67-69.

S. *mf*
Na-ka bu-de vo-lja Tvo-ja Na-ka bu-de Bo-že mo-oj Na-ka bu-de vo-lja Tvo-ja

A.
vo - lja Tvo - ja Na - ka bu - de Na-ka bu-de vo-lja Tvo-ja

T.
vo - lja Tvo - ja Na - ka bu - de vo - lja Tvo - ja

B.
vo - lja Tvo - ja *mf* Na - ka bu - de vo - lja Tvo - ja

I VI 6 I $\frac{6}{4}$

Melodija s *finalisom* na tonu *c* zatim se u 69. taktu udvostručuje u oktavi (folklorno obilježje), a potom transponirano imitira, također u oktavama, na tonovima *f*, *d* i *g* te posljednji put čak u trostrukoj oktavi (t. 73) ponovno na tonu *f* (osnovni tonalitet) nakon čega slijedi snažna autentična kadenca u f-molu u kojoj je upotrijebljen folklorno uvjetovan akord – dominantni septakord sa smanjenom kvintom, a rješenje je u četverostruku oktavu s kvintom. To u strukturi zapadnoeuropske klasične tradicije nije ništa novo (povećani kvintsextakord), no u ovom kontekstu upućuje na istarski melos (Zlatić je, primjerice, takvu strukturu akorda impresionistički upotrebljavao i na drugim stupnjevima). Interesan je i neočekivani efekt koji se postiže *subito pianom* prije posljednjeg akorda i njegov brzi *crescendo do forte* dinamike (primjer 17).

Primjer 17. Đ. Dekleva Radaković, *Molitva*, t. 73-76.

S. *p* Bo - - že, Bo - že moj. *f*
Na-ka bu-de vo-lja Tvo-ja

A. Bo - - že, Bo - že moj.

T. Bo - - že, Bo - že moj.

B. Na-ka bu-de vo-lja Tvo-ja Bo - že moj. *p* *f*

Dekleva Radaković sklona je slobodnijim formama, što je osim u *Molitvi* vidljivo i u skladbi *Mati*, skladanoj na tekst Ivce Pilata i posvećenoj autoričinoj mami, a već se na početku u glavnoj temi može osjetiti iznimna muzikalnost skladateljice. Ova pjevna melodija jasno je harmonizirana u „čistom” tonalitetu u četveroglasnom homofonom slogu, dok će posebnu boju dati i prohodne terce u muškom dijelu zbora koje harmonijski rezultiraju prohodnim sporednim septakordima (primjer 18).

Primjer 18. Đ. Dekleva Radaković, *Mati (posvećeno mojoj mami!)*, t. 1-8.

Andante ♩ - 36

S *p* Ma ki nas to - li - ko vo - li ko - li ko nas ju - bi ma - ti za

A Ma ki nas to - li - ko vo - li ko - li ko nas ju - bi ma - ti za

T Ma ki nas to - li - ko vo - li ko - li ko nas ju - bi ma - ti za

B *p* Ma ki nas to - li - ko vo - li ko - li ko nas ju - bi ma - ti za

nas - se mu - či i mo - li, spra - di nas ži - vot si kra - ti ma

nas se mu - či i mo - li spra - di nas ži - vot si kra - ti ma

nas se mo - li spra - di nas ži - vot si kra - ti ma

nas se mo - li spra - di nas ži - vot si kra - ti ma

Kako skladba odmiče, homofona i pretežito dijatonska jasnost i jednostavnost s početka pada u drugi plan zbog polifonih tendencija, a osim polifonije koja se najviše očituje u imitacijskim postupcima malo-pomalo sve će se više upotrebljavati i elementi istarskog glazbenog folklor. To je možda najočitije u dijelu *Andante con moto* gdje se isprepliću polifoni kompozicijski postupci s istarskim folklorom – upotrijebljena je imitacija za malu tercu (primjer 19).

Primjer 19. Đ. Dekleva Radaković, *Mati*, t. 42-50.

42 **Lento** **Andante con moto**

p Ma - ti, *mf* Zjup - con ću, ru - žu, ru - žu da -

p Ma - ti, *mf* Zjup - con ću, ru - žu, ru - žu da -

p Ma - ti, *mf* Zjup - con ću, ru - žu, zjup - con ću, ru - žu, ru - žu da -

p Ma - ti, *mf* Zjup - con ću ru - žu, zjup - con ću, ru - žu, zjup - con ću ru - žu, ru - žu da -

Tako je, dakle, postignut kontrast s početnim taktovima – i slogom (homofono/polifono) i tonalitetnim sustavom (mol/istarska ljestvica). Ove imitacije za malu tercu čine tonove smanjenog septakorda. Upravo se ovakvim postupcima, dopunjavanjem malotercnih pomaka prohodnim tonovima, dobiva prava istarska ljestvica i tako se sjajno postiže istarski kolorit u skladbi. Smanjeni septakord stoga je akord koji pruža najviše mogućnosti za ostvarivanje istarskoga melosa u skladbi.

Skladateljica osim toga upotrebljava i suvremenije postupke, primjerice *quasi parlando* dio kojim miješanjem pjeva i govora postiže zanimljive zvučne efekte (primjer 20).

Primjer 20. Đ. Dekleva Radaković, *Mati*, t. 37-41.

quasi parlando *agitato* *deciso*

37 Ma - ti, Ma - ti, Ma - ti, Ma - ti, *f* Ma - ti

Ma - ti Ma - ti Ma - ti Ma - ti Ma - ti

Ma - ti, Ma - ti, Ma - ti, Ma - ti, Ma - ti

Ma - ti Ma - ti *mf* Ma - ti *mf* Ma - ti Ma - ti

pp Ma - ti, *p* Ma - ti, Ma - ti, *mf* Ma - ti, Ma - ti

Ma - ti, Ma - ti, Ma - ti, Ma - ti, *f* Ma - ti

Možda su upravo završni taktovi ove skladbe oni koji najviše odišu istarskim folklorom. Melodija koja je prema folklornom uzoru pisana u oktavi uz mjestimične smanjene terce vodit će u završnu četverotaktnu rečenicu mirnog, tajanstvenog,

ali i napetog karaktera upotrebom istarske kadence u tempu *Lento* i vrlo tihoj dinamici. Akord *gis-b-e* koji postaje *gis-b-f* opet sadrži specifične strukture iz istarskoga glazbenog folkloru (smanjena decima *gis-b* koja se rješava ekvisono u *a*).

Prilikom držanja posljednjeg akorda izgovaraju se imena istarskih majki – „Milka, Ana, Kata, Marija i Luce” što dodatno doprinosi nastaloj atmosferi (primjer 21).

Primjer 21. Đ. Dekleva Radaković, *Mati*, t. 58-69.

58

će re - či ma ti... i mla - ja će bit_ za par -

će re - či ma ti... i mla - ja će bit_ za par -

do - sti, ___ će re - či ma ti... i mla - ja će bit_ za par -

do - sti, ___ će re - či ma ti... i mla - ja će bit_ za par -

65

Lento *mp* *pp* Milka *pp*

lit. ___ Mo - ja Ma - ti... Ana

lit. ___ Mo - ja Ma - ti... Kata

lit. ___ Mo - ja Ma - ti... Marija

lit. ___ Mo - ja Ma - ti... Luce

p *pp* *mp* *pp*

Za razliku od ovih zbornih skladbi, skladba Čari igre i snova pisana za klavir i vibrafon potpuno je drugačijeg i prilično razigranog karaktera, ali i izvedbeno poprilično zahtjevna (osobito za vibrafon). Već u prvim taktovima klavirskog uvoda čuje se atonalitetni prizvuk koji će u brojnim situacijama odlično prikazati pomalo kaotičnu atmosferu iz snova. S obzirom na to da je i ova skladba pisana u slobodnom obliku, moglo bi se izdvojiti više karakterističnih tema koje se pojavljuju jedna za drugom.

Jedna od zvučno najinteresantnijih tema koja će se više puta ponoviti u skladbi (zbog čega ćemo je nazivati „glavnom temom”) također je zaigranog i sanjarskog karaktera, tim više što glavnu melodiju izvodi vibrafon koji sam ima pomalo

sanjarski prizvuk, a upotrijebljen je eolski modus. Pedalni ton *G* stalno je prisutan u klavirskoj dionici s vrcavom pratnjom u *staccato* osminkama. Između dvaju ponavljanja ove kratke teme javit će se kratki međustavak u klaviru koji će iznijeti melodiju u oktavama građenu prema folklornom uzoru na temelju intervala male terce, a za isti će se interval i sekvencirati (već spomenuti tipičan postupak– sekvenciranje motiva utemeljenog na malim tercama (primjer 22).

Primjer 22. Đ. Dekleva Radaković, *Čari igre i snova*, t. 30-34.

Slijedi varirano ponavljanje teme u kojem se manjim melodijskim promjenama melodija transformira po uzoru na snove pa će sad umjesto modalitetnog dobiti atonalitetniji prizvuk (primjer 23).

Primjer 23. Đ. Dekleva Radaković, *Čari igre i snova*, t. 35-38.

Istarski folklor u ovoj će skladbi najviše doći do izražaja u novom dijelu (*Tempo primo*) koji započinje soloklavirom, u kojem će u donjoj dionici biti prisutne male terce *staccato* u osminkama koje će se postepeno pomicati sve više i više, dok će gornja dionica izvoditi melodiju istarskog prizvuka, gdje intervalu male septime slijedi velika seksta s rješenjem u oktavu (primjer 24).

Primjer 24. Đ. Dekleva Radaković, *Čari igre i snova*, t. 83-90.

U nastavku će uslijediti povratak na novi dio, *tempo primo*, koji će biti posvećen variranju glavne teme, a zanimljivo je to što se na inovativan način varira upotrebom elemenata istarskog folklor – paralelnih oktava, seksti i tipičnih završetaka kratkih fraza na *finalisu* (primjer 25).

Primjer 25. Đ. Dekleva Radaković, *Čari igre i snova*, t. 141-147.

Možda je upravo ova skladba za vibrafon i klavir najreprezentativniji primjer stvaralaštva Dekleve Radaković, kao izrazito čujna fuzija tonalitetskih funkcija, atonaliteta i istarskog glazbenog folklor, što je vjerojatno i najvažnija karakteristika njezina stvaralaštva, dok se u njezinim zborskim skladbama (*Molitva*, *Mati*) istom kombinacijom tonskih sustava, ali na drukčiji način, očituje jedan različit, misaoni i ozbiljniji svijet. Iako Dekleva Radaković sjajno ostvaruje istarski kolorit, ovdje nije riječ o daljnjoj razradi tonskog niza ili pokušaju upotrebe nekih novih postupaka. Drugim riječima, autorica se drži tradicionalnog pristupa kad je riječ o interpoliranju elemenata istarskog folklor.

S druge strane, Massimo Brajković (Rovinj, 1955.) ima nešto moderniji pristup građi. U svojem se *Škitačkom³ balunu* obilatno koristio elementima istarskog folklor, kako melodijskima, tako i ritamskima, i to popularnog istarskog narodnog plesa baluna. Već se u samom uvodu tarankanjem najavljuje plesni i ritmični puls koji će pratiti gotovo čitavu skladbu (primjer 26).

³ Prema mjestu Škitača na jugoistoku Istre.

Primjer 26. M. Brajković, *Škitački balun*, t. 1-7.

Allegretto

Mezzosoprani *ff* Traj na ni na ni ne na *p* *ff* *simile*

Alti *simile*

Riječ je o kvintsektakordima koje naizmjenično izvode mezzosoprani i alti, podijeljeni u osam glasova. Uzastopnim ponavljanjem istog akorda vidljivo je kako je umjesto na melodiju i harmoniju, ovdje naglasak stavljen na ritam i dinamiku (zato je prilikom izvedbe ključno ostvariti kontrastiranje fortissima i piana prema naznakama u partituri).

Uskoro se u sopranu predstavlja melodija građena na temelju tipičnih istarskih smanjenih terci s melodijskim težištem u *noti finalis*, koja se zatim imitira za čistu kvartu silazno u mezzosopranima pa u altovima (primjer 27).

Primjer 27. M. Brajković, *Škitački balun*, t. 16-22.

16 Tra - a - a - jna a - a na ni ne na ni ne na ni - ne na

Ojana ojana

19 *simile* *simile*

Vrlo brzo će postati jasno da će upravo interval kvarte na kojem je citirana imitacija, u skladbi dobiti značajniju ulogu (o čemu će biti riječi kasnije). Po završetku uvoda izlaže se peterotaktna rečenica vrlo plesnog i ritmičkog karaktera po uzoru na balun, a upotrijebljeni su tonovi istarske ljestvice (primjer 28).

Primjer 28. M. Brajković, *Škitački balun*, t. 23-27.

23



Odmah po njezinu izlaganju u mezzosopranskoj dionici slijedi imitacija u altovima, dok mezzosoprani istovremeno ponavljaju temu transponiranu za kvartu više. To će dovesti do dvoglasja u paralelnim čistim kvartama dok soprani drže ton *c2* (također čista kvarta više od početnog tona mezzosoprana) kao ležeći ton i ponavljaju ga svaki takt (vidi t. 28). Po završetku još jedne peterotaktne rečenice dionice će zamijeniti uloge pa će tako alti, po uzoru na staro bordunsko višeglasje, držati ton *d1*, a mezzosoprani i soprani pjevati dvoglasje u čistim kvartama, počevši od tona *g1*, odnosno *c2* (t. 33). U idućem primjeru usporedno donosimo dvije opisane situacije (primjer 29).

Primjer 29. M. Brajković, *Škitački balun*, t. 28-29, t. 33-34.

28



33



Iz navedenoga je vidljivo kako sva tri glasa imaju svoja melodijska težišta (*d1*, *g1*, *c1*), koja su međusobno udaljena za kvartu. Nakon opisanog dvoglasnog izlaganja teme u paralelnim kvartama u objema varijantama, slijedi izlaganje i nove teme koja je karakterno i ritamski vrlo bliska prethodnoj. Ovoga je puta ona sama dvoglasna – u paralelnim tercama, tipičnima za istarski folklor. I s ovim će se tematskim materijalom izvoditi imitacijske igre utemeljene na intervalu čiste kvarte. Naime, nakon izlaganja teme u altu slijede kvartne imitacije u mezzosoprano i soprano, koje će dovesti do paralelnih klastera koji se javljaju izoritamski s ritmom teme (primjer 30).

Primjer 30. M. Brajković, *Škitački balun*, t. 44-47.

46

Takvi su klasteri nastali spontano na navedeni način, a riječ je o superponiranim malim tercama udaljenima za veliku sekundu.

Idući taktovi bit će posvećeni ponavljanju prve pa druge teme uz minimalna variranja, primjerice držani ton će sada biti držani interval, što je karakteristika borduna, višeglasja gdje se pod melodijom stalno ponavlja isti ton ili interval (Andreis, 1966.; često kvinta; u ovom slučaju kvarta; primjer 31).

Primjer 31. M. Brajković, *Škitački balun*, t. 60-63.

60

Nakon završetka *recitando* dijela kadencom na akordu bez terce slijedi folklorno ojkanje koje ima ulogu mosta i kojim se ubrzava puls (upotrijebljene su najprije polovinke pa četvrtinke) što ponovno dovodi do ritmičnog i plesnog baluna. Tada se javlja i nova tema koju predstavljaju soprani, no ona je istoga karaktera i bliškoga ritma kao i prethodne (primjer 32).

Primjer 32. M. Brajković, *Škitački balun*, t. 104-108.

104 Allegretto

Autor inzistira na strukturi akorda u kojoj su male terce jedna iznad druge: terce *G-B*, *C-Es* i *F-As* javljaju se u vertikali po kvartama. Izvučemo li tonove koji se ovdje pojavljuju, dobit ćemo kvartni akord *G-C-F-B-Es-As*. Harmonijski se

u ovom dobivenom kvartnom akordu ne prepoznaje Istra, no zato je folklorni melos prisutan u melodijskoj igri u malim tercama.

Ostatak će skladbe razrađivati i kombinirati sva tri tematska materijala, što će svakako olakšati ritamska sličnost triju tema, a to će za posljedicu imati zanimljiva „avangardna” suzvučja (primjer 33).

Primjer 33. M. Brajković, *Škitački balun*, t. 114-116.

114

Iznimno je zanimljivo u ovoj skladbi zamijetiti kako autor kombinira istarski glazbeni folklor sa suvremenim, pa i avangardnim zvukom, na zapravo jednostavan način – transponirajući temu za kvartu više i donoseći je istovremeno na različitim tonovima u više dionica, što dovodi do paralelnih suzvučja, inače karakterističnih za Brajkovićevo stvaralaštvo. Ovo je zanimljiv skladateljski smjer – melodijski su prisutne „istarske” male terce, dok superpozicija čistih kvarti daje novo harmonijsko ruho. Ovakav je pristup nešto moderniji, čega primjerice nema u skladbama Milottija i Dekleve-Radaković koji se u ovom aspektu više drže tradicije.

Fakturom često prilično jednostavne, no estetski izrazito privlačne, skladbe **Elde Krajcar Percan** (1958.) odišu posebnom, nerijetko meditativnom atmosferom. Njezin jedinstveni glazbeno-skladateljski jezik moguće je u nekoj mjeri usporediti s Erikom Satiejem: odvrćući se od složenijih kompozicijsko-tehničkih postupaka i razvijenog tonalitnog plana u skladanju, prevladava nastojanje da se na jedan drukčiji način od dotadašnjeg postigne i visoka estetska kvaliteta. Takva nastojanja su kod Krajcar Percan isprepletana i sa značajkama minimalizma (prije svega repetitivnost strukture), a često i s istarskim folklorom.

Idealnu ilustraciju skladbi pisanih u ovakvome smjeru mogla bi dati *Molitva Jurja Dobrile* za sopran i klavir, ujedno i jedno od reprezentativnijih djela autorčina stila. Iako skladba počinje u „čistom” tonalitetu, u njezinu daljnjem tijeku suptilno se uvode i karakteristike istarskog folklor. Riječ je o prilično jednostavno i jasno strukturiranoj skladbi minimalističkih tendencija. Osim harmonijskog i melodijskog plana, to pokazuju jednostavan trodijelni oblik i tekst. Naime, cijela skladba upotrebljava samo četiri riječi – „Oče, budi volja Tvoja”.

Kad je riječ o upotrebi elemenata istarskog folklor, zanimljivo je, recimo, da se dionica sologlasa postupno svaki takt penje tonovima istarskog pentakorda

(*a-h-c-d-es*). Prva su četiri tona harmonizirana redom VI., V., I. pa prirodnim VII. stupnjem u a-molu (*g-h-d*), a zatim je „istarski” sniženi peti stupanj (*es*) enharmonijski shvaćen kao *dis* i prilično neočekivano harmoniziran akordom *h-dis-fis*, koji je s prethodnim akordom spojen kromatskom tercnom vezom. Takva veza zvučno podsjeća na romantičku medijantiku, no nauštrb folklornog momenta, s obzirom na to da za harmonizaciju nije upotrijebljen folklorni uzor kao kod recimo Brajše ili Ronjgova (primjer 34).

Primjer 34. E. Krajcar-Percan, *Molitva Jurja Dobrile*, t. 15-17.

15

Folklor će, međutim, u idućim taktovima više doći do izražaja, primjerice kod istarske kadence (tipični pomak povećane sekste u oktavu) suptilno ubačene u melodijsko-harmonijski tijek (primjer 35).

Primjer 35. E. Krajcar-Percan, *Molitva Jurja Dobrile*, t. 20-21.

20

Sasvim je vidljivo da je istarski folklor ovdje sporedan element, ubačen samo kao svojevrsno osvježanje klasičnim harmonijama.

S druge strane, ugođaj skladbe za gitaru *Spod Raklja* prilično se razlikuje od Molitve i obiluje folklornim karakteristikama. Naime, prevlast meditativnog i duhovnog aspekta koju je imala Molitva ovdje preuzima folklor, a pritom na ugođaj značajno utječe i repetitivna struktura manjih odlomaka. Osim osnovnih znakova ponavljanja, motivi se u skladbi vraćaju s diskretnim varijacijama, što nagovještava minimalistički pristup, stil koji počiva na ponavljanju i postupnim promjenama. Za razliku od poznatih predstavnika tog stila poput Stevea Reicha,

Johna Adamsa ili Philipa Glassa, njezina skladba ima izraz koji je jednostavniji i oslonjen na malen, pažljivo odabran skup motiva, bez težnje prema većoj formalnoj složenosti (primjer 36).

Primjer 36. E. Krajcar-Percan, *Spod Raklja*, t. 7-11.

Tijekom prve teme u basu se alterniraju tonovi tonike i sniženog drugog stupnja, dok se u melodiji izmjenjuju velika seksta s rješenjem u oktavu u sklopu četve-roglasnog toničkog kvintakorda. Treba napomenuti da je u folkloru velika seksta s ekvisonim rješenjem jednako česta i tipična za Istru i Primorje kao i povećana seksta, koju skladatelji ipak češće upotrebljavaju zbog karakterističnijeg zvuka (primjer 37).⁴

Primjer 37. E. Krajcar-Percan, *Spod Raklja*, t. 12-13.

Drugu temu karakterizira melodija u tercama, u E-duru. Iako ovakve „durske” terce nisu dio istarskog tonskog niza, i takve se također upotrebljavaju u istarsko-primorskom folkloru: ne zaboravimo na činjenicu da je u Brajšinoj zbirci s 50 narodnih istarskih napjeva samo 14 bilo na istarskoj ljestvici.

Doduše, tonovi istarske ljestvice brzo će se pojaviti. U 23. taktu započinje novi i prilično zanimljiv dio (moglo bi ga se nazvati i trećom temom), gdje se upotrebljavaju terce inspirirane istarskom ljestvicom – javljaju se tonovi istarskog pentakorda *e-fis-g-a-b* te vođica *dis*, a melodija je konstantno u tercama prema folklornim uzorima (primjer 38).

⁴ Isto je primjenjivo i na malu, odnosno smanjenu tercu s rješenjem u unisono, a ovdje bi svakako valjalo upozoriti i na neprimjerenu praksu koja se javlja u ponekim interpretacijama istarskih narodnih napjeva poput „Bog se rodi” u kojima se u kadenci izvorna mala terca mijenja u smanjenu, prema nekima „karakterističniju” za istarski folklor! Jasno je, dakako, da je riječ o sakaćenju izvornih napjeva i da je takvu praksu potrebno izbjeđavati.

Primjer 38. E. Krajcar-Percan, *Spod Raklja*, t. 23-26.

Odmah slijedi mutacija teme iz istarskog mola u dur. Sve do kraja skladbe neće se više donositi novi materijal, nego samo varirati već izloženi. Tako će se odmah moći čuti varijacija prve teme gdje se umjesto „cijelog” toničkog akorda upotrebljava samo oktava, a umjesto velike sekste samo povećana. Takvim variranjem autorica je upotrijebila i drugu inačicu kadence istarskoga prizvuka (primjer 39).

Primjer 39. E. Krajcar-Percan, *Spod Raklja*, t. 29-30.

Upotreba tonike samo kao oktave, bez terce i kvinte, bit će prikladna za mutaciju u dur u kojem će se skladba nastaviti do kraja. Pred kraj su upotrijebljene prva i druga tema jedna za drugom. S obzirom na to da su sada obje u duru, u kodi koja slijedi bit će konačno stopljene, tj. kombinirane i upotrijebljene istovremeno (druga tema, doduše, u skraćenoj varijanti; primjer 40).

Primjer 40. E. Krajcar-Percan, *Spod Raklja*, t. 46-47.

Razumljivo je, dakle, da su i u ovoj skladbi očite minimalističke tendencije, a tome svjedoče i stalne sličnosti materijala, brojna ponavljanja i suptilna variranja. Tim više, znakovima ponavljanja obuhvaćene su i brojne glazbene rečenice i fraze. Istarski folklor ovdje je prisutan gotovo u svakom taktu – stalne sekste, terce, frigijski pomaci te upotreba čistih oktava, dijelom u kadencama, a dijelom i kao predstavnika toničke funkcije gdje izostaje terca pa čak i kvinta. U skladbi *Spod Raklja* tako je Krajcar Percan na svoj način uspjela ostvariti jednu fuziju minimalističkog pristupa skladanju s istarskim folklorom.

S druge strane, **Branko Okmaca** (1963.) ističe se kao zbarski i komorni skladatelj, a izuzetno je dobro uspjela njegova skladba *Zvona* za mješoviti zbor, nastala još u ranijem razdoblju njegova stvaralaštva (1995.). Riječ je o harmonijski jednostavnoj, ali izrazito kreativnoj skladbi čija je mistična atmosfera u potpunosti obojena istarskim folklornim elementima.

To je čujno već od samog početka: uvod u tempu *Largo* započinje tonom tonike udvojenim u oktavi iz kojeg se zatim šire male terce kao predstavnice istarskog folklor. Paralelne terce najprije izvodi ženski dio zbora, a zatim se motiv imitira u intervalima oktave i smanjene decime u muškom dijelu zbora. Imitacije se nastavljaju sve do kadence u četvrtom taktu, koja bi se zbog dominantne funkcije koju ima, mogla nazvati polovičnom. Riječ je, naime, o specifičnom akordu koji zvuči kao klaster (*fis-as-h-des*) na toničkom pedalu. Zapravo je riječ o dvjema smanjenim tercama koje služe kao istovremene gornje i donje vođice za primu i kvintu toničkog kvintakorda u koji će se riješiti – vrlo zanimljivo suzvučje (primjer 41).

Primjer 41. B. Okmaca, *Zvona*, t. 1-6.

Largo ♩=50

3

Tempo se zatim ponešto ubrzava u *Larghetto* i započinje glavna tema skladbe utemeljena na motivu iz uvoda. Građena je na principu sekvenciranja dvotaktne fraze koja se dvaput transponira za malu tercu uzlazno (iz c-mola u es-mol pa u ges-mol; primjer 42), s time da se posljednji put proširuje s još dvama taktovima.

27

Zvo-na vred zvo-ne ne - vri - me kad
 Zvo-na vred zvo-ne ne vri - me kad gre, ne - vri - me
 vri - me kad gre, ne - vri - me kad gre, kad_
 - vri - me kad gre, ka - da grad-za - pri - ti

Drugu temu („I s črnima se oblaki bore“) izvodi bas, sada dok preostali glasovi još pjevaju prvu (princip preklapanja provedbi koji se upotrebljavao još u renesansnim motetima), a zatim će se i ona imitirati u svim glasovima. I treća tema („Cili nas život“) počinje u basu, ovaj put nakon kadence svih glasova na tonici, a slijede imitacije za sekundu, kvartu i oktavu; u tenoru, altu pa sopranu. *Fugato* dio završit će na dominantni c-mola koja će biti predstavljena samo oktavom jer joj prethodi dominantina dominantna „istarskog tipa“ predstavljena malim durskim septakordom sa sniženom kvintom (*d-fis-as-c*; primjer 44).

Primjer 44. B. Okmaca, *Zvona*, t. 37-40.

37 // *A tempo*
 dan, ko do-bro pro-pen-saš, je s zvo-nonkum-pa - njan. // Zvo-nananzvo-ne
 do-bro pro-pen-saš, je s zvonon kum - pa - njan. // Zvo-nananzvo-ne
 saš je s zvononkum-pa-njan, je s zvononkum-pa - njan. // Zvo-nananzvo-
 saš, je s zvo - non, s zvononkum-pa - njan. Zvo -
 c: D T DD D T

Na taj način dolazi se do reprize, gdje se ponavlja tema neznatno varirana s obzirom na drugačiji tekst. Prije završne kode slijedi takt bez mjere u recitativnom stilu („Zvono nas tiši da sve će biti dobro, da niš ne gre u vitar“) kojim se smiruje tempo jer nakon njega slijedi povratak na uvodne taktove, vraćajući se na *tempo primo* (*Largo*). Uvod je doslovno ponovljen, ovdje, dakako, završnog karaktera, uz *decrescendo* i polako iščezavanje.

Okmaca je ovom skladbom pokazao izuzetno dobro poznavanje mogućnosti jednog zbora: dionice su vrlo pjevne i dostupne za izvedbu čak i neprofesionalnim zborovima. Istarska je tradicija u skladbu suptilno unesena, a zrači gotovo svakim taktom – paralelnim tercama u melodiji i smanjenim tercama u specifičnim istarskim kadencama. Jednostavnom formom u koju je ubačen i *fugato* dio, uz pomoć miješanja klasičnih harmonija s istarskim folklorom, postignuta je zavidna estetska razina.

Okmacina sklonost polifoniji, koja se u *Zvonima* odrazila upotrebom *fugata*, u njegovim novijim skladbama postaje jedno od važnijih obilježja. Vidljivo je to i u *Serenadi* iz 2010. godine, skladanoj za flautu, klarinet u B i kontrabas u pet stavaka. Sam je skladatelj naziva neoklasicističkom, a to se poglavito odnosi na upotrebu klasičnih formi u sonati. Zvukovno je prilično suvremena, što skladatelj najviše ostvaruje kompleksnom polifonijom koju upotrebljava služeći se tonovima istarskoga (oktatonskog) modusa. Tonalitetni se centar uglavnom osjeća tek kod kadenci u kojima se najviše i prepoznaje folklorni uzor (rješenja sekste u oktavu ili terce u primu). Za ilustraciju donosimo početne taktove prve teme prvog stavka *Serenade* koji je pisan u sonatnom obliku (primjer 45).

Primjer 45. B. Okmaca, *Serenada*, I. st., t. 1-10.

Allegro ma non troppo ♩=110

Iako je znatno aktivniji u etnoglazbi, *jazzu* i popularnoj glazbi, **Bruno Krajcar** (1972.) ima uspješnih pothvata i u klasičnoj glazbi. U tom se području svakako izdvajaju određene skladbe koje je publika odlično prihvatila, a pritom se i prilično često izvode (*Istarski preludij* za klavir, *Istarska rapsodija* za klarinet i klavir, solopjesma *Daleki dom*, zvorske skladbe *Kako i šćapun*, *Špegalj* te *Balun* za gitaru).

Istarski preludij za klavir solo vrlo je kreativna i zanimljiva sinteza *jazza* i istarskog folklor, a nastao je u siječnju 1990. godine još u autorovim srednjoškolskim danima, kada je, kako sam kaže, „oduševljen *jazzom* i istarskom ljestvicom želio stvoriti nešto jedinstveno i prepoznatljivo u glazbenom svijetu. Uz ritmičan dio preludija inspiriran makedonskim složenim ritmom koji dočarava Istru sa svim njezinim slojevitostima i bogatstvima u različitosti, kroz srednji lirski dio želio sam naglasiti ljubav prema našim precima koji su nam tijekom mnogih stoljeća prenijeli duhovne, kulturne i materijalne vrijednosti.”⁵

Miješanje folklor s *jazzom* prisutno je od samog početka i ne prestaje ni u kojem trenutku. Melodija je građena na prvom tetrakordu f-mola i vođici *e* te kadencira pomakom smanjene terce (gdje se upotrebljava i sniženi drugi stupanj *ges*) u *finalis* (toniku) unisono. U pratnji su za to vrijeme prisutni mali đurski septakordi na raznim stupnjevima čije je funkcije možda i nepotrebno određivati jer im je primarna namjena zvučno bojenje (primjer 46).

Primjer 46. B. Krajcar, *Istarski preludij*, t. 1-4.

Allegro ♩ = 120

Vođica je jasno harmonizirana povećanim kvintsekstakordom na sniženom drugom stupnju, koji je riješen u tonički kvintakord s dodanom velikom sekstom (t. 3), a zatim slijedi još jedna potvrda istarske kadence. Zanimljivo je da nakon kadence slijedi još jedna potvrda gdje se u diskantu javlja velika septima koja se rješava u oktavu što daje vrlo folklorni prizvuk.

Novi dio počinje tonalitetnim skokom u Fis-dur, i to na dominantu (t. 9) koja se također rješava u tonički kvintakord s dodanom sekstom što daje *jazz*-prizvuk, a zatim se suptilno pomoću kromatskih oktava u protupomaku (t. 11) dolazi do tonaliteta „in G”, za malu sekundu više, gdje i kadencira. I ovdje je prisutna melodijska kadenca iz smanjene terce u unisono te skok za oktavu u diskantu (primjer 47).

Primjer 47. B. Krajcar, *Istarski preludij*, t. 9-12.

9

5 Korespondencija autora članka s B. Krajcarom elektroničkom poštom.

U nastavku se ista rečenica varira. Ovoga je puta šesti stupanj koji se upotrebljava u melodiji snižen, a paralelne male terce u sopranu tipične za istarsko-primorski folklor dodatno će doprinijeti istarskom prizvuku. Osim toga, završna kadenca dobit će i kratki šesnaestinski kontrapunkt u srednjem glasu (primjer 48).

Primjer 48. B. Krajcar, *Istarski preludij*, t. 13-16.

13

Rečenice će se transponirano ponoviti, nakon čega slijedi središnji dio, građen od novog materijala, u novom tonalitetu (es-molu), drukčijeg i lirskog karaktera koji mu daju suptilne jazz-harmonije građene od paralelnih smanjenih septakorda nad basovskim oktavama koje kadenciraju u toniku s dodanom malom septimom (mali molski septakord na prvom stupnju). Ovdje će motiv iz A dijela imati modulativnu ulogu i kadencirati polovično – dominantnim kvintakordom u f-molu s dodanom nonom i disalteracijom kvinte (enharmonijski zapisano kao ges i as umjesto ges i gis radi preglednosti; primjer 49).

Primjer 49. B. Krajcar, *Istarski preludij*, t. 25-28.

25

U nastavku ovog dijela zadržat će se stalna faktura: pasaže u donjoj dionici (razloženi akordi uz prohode), kantilena u gornjoj dionici te mijenjanje harmonija svaki takt i neprestani ukloni. Primjerice, već na prva dvama akordima u nastavku, gdje tonika f-mola, iako molska, ima dominantnu funkciju te vodi u B-dur. Zatim se već u idućem taktu kromatskom tercnom vezom spaja s G-dur kvintakordom (uz dodanu septimu i nonu radi jazz-prizvuka), koji je pak shvaćen kao frigijski kvintakord u Fis-duru itd. (primjer 50).

Primjer 50. B. Krajcar, *Istarski preludij*, t. 29-32.

29

Moglo bi se zaključiti da su ovdje harmonije bile vođene melodijom, i zbog toga se, iako su modulacije i ukloni neprestani, ne stvara dojam tonalitetne nestabilnosti. Akordi su pritom i redovno obojeni dodanim tonovima (velika seksta ili nona dodaju se durskim kvintakordima, mala septima molskim kvintakordima i slično).

Može se, dakle, zaključiti da je riječ o kratkom komadu, ujedno izuzetno efektom i atraktivnom djelu koje je pritom u formalno-harmonijskom smislu vrlo zaokruženo, a u tehničko-interpretativnom smislu i vrlo spretno pisano za klavir. Skladba je prepuna prilično kompleksnih *jazz*-harmonija, a osim toga, u tonalitetnom planu je poprilično raznolika, ali izuzetno logično pisana. Te činjenice osobito iznenađuju kad se u obzir uzme da je ovu skladbu Krajcar napisao kad je imao tek osamnaest godina.

Po mnogim elementima vrlo slična *Istarskom preludiju* je i *Istarska rapsodija* za klarinet i klavir, a nastala je iste godine: i ovdje prevladava ritmičnost te je riječ o sintezi *jazza* i istarskog folklor. Iako je mjera ovdje jednostavna (dvočetvrtinska), naglascima je podijeljena na tri grupe šesnaestinki (3+3+2). Kao i u preludiju, akordima su dodani tonovi (septime, none, sekste) koji im obogaćuju boju. Bliska im je i četverotaktna građa i trodijelni oblik. *Rapsodija* je pritom nešto duža i kompleksnija. Kadenca je i ovdje istarskog stila – završetak melodije je silaznim pomakom na vođicu koja postaje *nota finalis* (primjer 51).

Primjer 51. B. Krajcar, *Istarska rapsodija*, t. 1-4.

Allegro ♩=96

Naravno, ima i skladbi koje se karakterno razlikuju, kao što je *Daleki dom* za sologlas i klavir (s albuma *Mate Balota* nagrađenim Porinom; izvele su je Marija Kuhar Šoša i Elda Krajcar Percan), napisana 2008. Ovdje umjesto vrcavog, ritmičkog karaktera prevladava misteriozna i dramatska atmosfera koja je postignuta sporim tempom i razloženim akordima subdominantne i toničke funkcije u basu; istarska smanjena terca s unisonim rješenjem ovdje je prilično inovativno upotrijebljena tako da stvara val napetosti (t. 2), a male terce kao predstavnici istarskog tonskog niza javit će se u više navrata, primjerice u sedmom taktu (primjer 52).

Primjer 52. B. Krajcar, *Daleki dom*, t. 5-8.

5

Melodija je također građena upotrebom istarskog tonskog niza (*g-as-b-ces*), a harmonizacija je u c-molu, gdje se upotrebljavaju toničke funkcije, frigijski kvintakord i kvintakord VI. stupanj, što značajno boja atmosferu jednom tamnom, tajanstvenom notom, tim više što su i ovdje akordi obogaćeni dodanim tonovima pod utjecajem *jazza* (primjer 53).

Primjer 53. B. Krajcar, *Daleki dom*, t. 9-11.

9

Ču-da je da-le-ko, na sto-ti-ne mi-lja, — di se za-liv ra-ški sa Kvar-ner-om

Melodija u refrenu („Dom naš je tamo...”) izuzetno je pjevna, duboka i emotivna te modalitetnog karaktera (pisana je u prirodnom c-molu) koji se savršeno uklapa u ovakvu atmosferu. U kodi se ponovno nazire istarski melos u okviru sniženog drugog stupnja koji čini smanjenu tercu s vođicom u basu te uzastopnim ponavljanjem male terce *c-es*, pomalo hipnotičkog utjecaja (primjer 54).

Primjer 54. B. Krajcar, *Daleki dom*, t. 55-59.

55

Dom naš je ta - mo, mur-va, cri-kva dra- ga...

Krajcar, dakle, u svojim skladbama uspijeva na različite, a pritom posebne i unikatne načine ostvariti sintezu narodne glazbe i tradicije s modernim *jazz*-prizvukom koji svojim bogatim harmonijama s dodanim tonovima uvelike poboljšava estetski doživljaj slušatelja. Osim u klasičnoj glazbi, autor je iznimno cijenjen diljem Istre, Hrvatske i šire, prvenstveno kao kantautor i skladatelj popularne i *jazz*-glazbe s primjesom folka.

ZAKLJUČAK

Istarska je ljestvica u svojoj povijesti prošla više faza: počela je svoj put kao istarski tonski niz od šest tonova u narodnim napjevima, uslijedile su prve upotrebe u umjetničkoj glazbi u kojima je bila potpuno podređena tonaliteto-funkcionalnim odnosima, što je vidljivo u Brajšinim harmonizacijama narodnih napjeva te u Ronjgovljevim skladbama. Ronjgov je građu promatrao u sklopu tonaliteta i skladbama davao predznake ravnajući se prema *noti finalis*, iako je u realnosti istarski tonski niz izvan tonaliteta. No takav je bio početak puta k očuvanju karakteristika istarskog glazbenog folklora u umjetničkoj glazbi.

Stoga su krenuli ustupci: interpolacija karakterističnih tonova istarskog tonskog niza u tradicionalnu molsku ljestvicu, što je za sobom povuklo i nove akordske strukture koje se javljaju, a svaka takva interpolacija i nove strukture akorda donose drukčiji, novi zvuk.

No neminovno je da će, ako se nešto što postoji u narodu stavlja u okove, u jednom trenutku proći i fazu svojega oslobođenja. Takvih se tonalitetnih okova koje podrazumijevaju Ronjgovljevi predznaci oslobodio Slavko Zlatić i tako započeo proces postupnog oslobađanja istarske ljestvice u obliku folklorne modalitetnosti. Poput Josipa Štolcera-Slavenskog, koji je u svoja umjetnička djela također uključivao narodne glazbene elemente, Zlatić pokazuje iznimno majstorstvo u skladateljskom radu.

Zlatićevu važnost za istarsku glazbenu kulturu teško je precijeniti – skladatelj takvih sposobnosti, koji je tradicijske glazbene elemente izuzetno uspješno prenosio u jezik umjetničke glazbe, ostao je do danas bez istinskog nasljednika. Poseban kvalitativni pomak Zlatić ostvaruje u ciklusu četiriju skladbi *Pjesma i ples* (Veljović, 2005) u kojima upotrebljava svoj dekatonski istarski tonski niz, demonstrirajući pritom izrazitu inventivnost i kompozicijsku suverenost. U tim se djelima očituje njegov vrhunac u umjetničkoj obradi istarske ljestvice, čime dostiže njezin puni izražajni potencijal unutar konteksta umjetničke glazbe, istovremeno ne pribjegavajući atonalitetu u kojemu istarski folklor ne može živjeti.

Istarska se ljestvica, nakon Zlatića koji ju je doveo do praga atonaliteta, naposljetku zaista našla i unutar atonalitetne strukture (Natko Devčić), no izostankom *finalisa* i tipičnih kadenci u potpunosti su se izgubile karakteristike istarskoga folklora.

Sada kad su sve te faze prošle, suvremeni skladatelji koji žele da njihove kompozicije odišu duhom istarske tradicionalne glazbe i istarskim melosom, pribjegavaju nekim svojim načinima skladanja. Činjenica je, međutim, kako smo vidjeli iz skladbi obrađenih u ovom radu, da se većina skladatelja drži tradicije te i dalje upotrebljava tonalitet kao temelj (osobito u zborskim kompozicijama), dok se u njega interpoliraju elementi istarskoga melosa radi postizanja istarskog kolorita: male terce, smanjeni septakordi, kadence iz male ili smanjene terce u primu i velike ili povećane sekste u oktavu te tipični folklorno uvjetovani akordi poput dominantnog septakorda sa smanjenom kvintom i malog durskog septakorda na šestom stupnju molske ljestvice. Odsutnost ovih elemenata dovela bi do izostanka pravog, tradicionalnog zvuka Istre.

Folklorne karakteristike istarske glazbe stoga vrlo teško mogu opstati unutar atonalitetne glazbe. Tada je većinom riječ o oktatskom modusu koji je također građen nizanjem molskih trikorda te općepoznat u svijetu zapadnoeuropske glazbene teorije (oktatski modus), ali se samo teorijski poklapa s istarskom ljestvicom: istarska je ljestvica folklornoga podrijetla, u svojem je originalnom obliku netemperirana te ima *notu finalis* kao gravitacijski centar. Stoga poistovjećivanje istarske ljestvice i oktatskog modusa nije u potpunosti korektno.

Istarska ljestvica, to je sasvim jasno, i danas uspijeva živjeti u umjetničkoj glazbi zahvaljujući skladbama raznih suvremenih autora 20. i 21. stoljeća, što je bio i prvotni naum njezina utemeljitelja Ivana Matetića Ronjgova, koji je s Matkom Brajšom Rašanom i Slavkom Zlatićem prvi počeo upotrebljavati istarski folklor u umjetničkoj glazbi. Za dobro poznavanje povijesti upotrebe istarskih folklornih karakteristika u umjetničkoj glazbi imena ovih triju pionira svakako su neizbježna, a njihov je doprinos na ovome području neizmjeran. Oni su postavili temelje ove glazbene tradicije čije su estetske i stilske odrednice u velikoj mjeri bile iscrpljene već njihovim djelovanjem. Kasniji skladatelji prema toj su se tradiciji odnosili na različite načine – bilo da su je slijedili, reinterpetirali ili se od nje svjesno udaljavali – no njihovi su pristupi ponajviše predstavljali pokušaje oblikovanja vlastitih rješenja unutar već zacrtanih okvira.

Specifična struktura istarske ljestvice i karakteristični folklorni kolorit koji ona donosi samo su neke od prednosti koje su dostupne skladateljima prilikom njezine upotrebe. Glazbenim teoretičarima, muzikolozima i skladateljima s područja Hrvatske i šire bilo bi svakako preporučljivo nastaviti analizirati, istraživati, odnosno skladati kako bi se ona i dalje širila i razvijala, bilo educirajući zainteresirane istraživanjima i/ili analizama skladbi, bilo upotrebljavajući ljestvicu u skladbama, što je iznimno kreativan pothvat, uzevši u obzir da će svaki pojedinac, kako smo mogli vidjeti i u ovom radu, na svoj način pronaći put za njezinu implementaciju u svoja djela.

Nello Milotti tako u skladbama privlačnima širem krugu ljudi kreativno ubacuje folklorne elemente u svoj izrazito zanimljiv skladateljski jezik, Đeni Dekleva Radaković suptilno miješa tonalitet i atonalitet s istarskom ljestvicom, Massimo

Brajković istarski folklor kombinira s često avangardnim zvukom, dok ga Elda Krajcar Percan upotrebljava u svojim jednostavnim, minimalističkim i često meditativnim skladbama. Branko Okmaca ljestvicu upotrebljava u kompleksnim polifonim strukturama, a Bruno Krajcar ostvaruje iznimno zanimljiv zvuk koji je spoj *jazza* i Istre. Oni su, dakako, zbog ograničena opsega ovog rada, samo dio onih koji su se okušali u upotrebi istarske ljestvice pa vrijedi barem spomenuti još poneko skladateljsko ime – Josip Kaplan, Dušan Prašelj, Damir Bužleta i Bashkim Shehu.

Znanje o istarskom folkloru još je uvijek, nažalost, ograničeno na hrvatsko područje i susjedne zemlje (Slovenija, Srbija). Ovom radu je, između ostaloga, cilj barem donekle proširiti to znanje, a kad je riječ o istarskoj ljestvici, upoznati zainteresirane s njezinim postojanjem i upotrebom u suvremenoj glazbi, pokazati zaista različite i kreativne mogućnosti njezine upotrebe u umjetničkoj literaturi analizom skladbi raznih istarskih skladatelja. Cilj je, također, potaknuti i ukazati na potrebu daljnjih istraživanja istarskog folkloru i načina na koje je on integriran u originalna skladateljska djela suvremenih autora, ali i onih nešto starijih od kojih se zaista mnogo može naučiti.

Danas se izraz „istarska ljestvica” redovito upotrebljava prvenstveno kao kolokvijalni naziv za tipični kolorit istarskoga melosa, odnosno melodijskih karakteristika i duha istarskoga glazbenog folkloru, koji se prvenstveno postiže tipičnim kadencama koje završavaju na određenoj *noti finalis*, dvoglasjem u malim tercama te upotrebom specifičnih folklorno uvjetovanih akorda proširenog tonaliteta.

BIBLIOGRAFIJA

- Andreis, Josip. 1966. *Historija muzike* (Sv. 1). Zagreb: Školska knjiga.
- Bonifačić, Ruža. 2001. O problematici takozvane ‘Istarske ljestvice’. *Narodna umjetnost*, 38/2. 73-94.
- Bonifačić, Ruža. 2009. Takozvana „istarska ljestvica”: dugotrajni izazov hrvatskoj etnomuzikologiji. U: *Hrvatska glazba u XX. stoljeću*. Zagreb: Matica hrvatska. 233-240.
- Brajša-Rašan, Matko. 1910. *Hrvatske narodne popijevke iz Istre*. Pula: Josip Krmptić (Pretišak: 1985. Pazin: Istarsko književno društvo „Juraj Dobrila”).
- Demarin, Luka. 2018. *Istarska ljestvica u djelima hrvatskih skladatelja*. Diplomski rad. Split: Umjetnička akademija u Splitu. (<https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:175:977916>)
- Demarin, Luka. 2019. Istarska ljestvica u djelima hrvatskih skladatelja. *Tonovi*, 34(72). 3-15.
- Đekić, Darko. 2013. Ivan Matetić Ronjgov, utemeljitelj (tzv.) istarske ljestvice. *Theoria*, 15. 35-38.
- Grakalić, Mirjana. 1984. *Istarski tonski niz u umjetničkoj glazbi*. Magistarski rad. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Juretić, Davor. 2014. *Korištenje istarske ljestvice u umjetničkoj zbornoj literaturi*. Diplomski rad. Zagreb: Muzička akademija. (<https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:116:905938>)
- Matetić Ronjgov, Ivan. 1925. O istarskoj ljestvici. *Sveta Cecilija*, 19/2. 37-43.

- Matok, Franjo. 2014. Istarska ljestvica i istarski tonski niz u hrvatskoj narodnoj glazbi. *Theoria*, 16. 30–33.
- Messiaen, Olivier. 1944. *Technique de mon langage musical*. Paris: Alphonse Leduc.
- Prašelj, Dušan. 2013. Glazbeni put Slavka Zlatića. U povodu 100-godišnjice rođenja 1910. – 2010. *Problemi Sjevernog Jadrana*, 12. 101-111.
- Radić, Branko. 2012. *Stilske značajke skladateljskog opusa Slavka Zlatića*. Magistarski rad. Ljubljana: Akademija za glasbo.
- Širola, Božidar. 1919. Istarska pučka popijevka. *Savremenik*, 14/11–12. 509-518.
- Veljović, Mirjana. 2005. Istarski tonski niz: Od narodnoga napjeva do atonalitetne strukture. U: Karača, Tamara; Kazić, Senad (ur.). 2005. *4. Međunarodni simpozij „Muzika u društvu”*. Sarajevo: Muzikološko društvo F BiH, Muzička akademija u Sarajevu. 45-73.
- Žganec, Vinko. 1921. Tako zvana ‘Istarska’ ljestvica. *Sveta Cecilija*, 15/1. 8-10.

IZVORI

- Brajković, Massimo. 2009. *Škitački balun* za djevojački zbor.
- Dekleva Radaković, Đeni. 2009. *Čari igre* za vibrafon i klavir.
- Dekleva Radaković, Đeni. 2011. *Mati* za mješoviti zbor.
- Dekleva Radaković, Đeni. 2017. *Molitva* za mješoviti zbor.
- Krajcar, Bruno. 1989. *Istarska rapsodija* za klarinet i klavir.
- Krajcar, Bruno. 1990. *Istarski preludij* za klavir.
- Krajcar, Bruno. 2008. *Daleki dom* za glas i klavir.
- Krajcar Percan, Elda. 2008. *Spod Raklja* za gitaru.
- Krajcar Percan, Elda. 2012. *Molitva Jurja Dobrile* za glas i klavir.
- Milotti, Nello. N. d. *Fantazija* za klarinet i glasovir.
- Okmaca, Branko. 1995. *Zvona* za mješoviti zbor.
- Okmaca, Branko. 2010. *Serenada* za flautu, klarinet i kontrabas.

DISKOGRAFIJA

- Krajcar Percan, Elda. 2009. *Klavirska glazba istarskih skladatelja* [CD; Cantus d.o.o., 786-2].
- Krajcar, Bruno. 2008. *Mate Balota* [CD; Cantus d.o.o.].
- Krajcar, Bruno. 2015. *Istraditional* [CD; Aquarius Records, 564-15].
- Okmaca, Branko. 2010. *Serenada za klarinet, flautu i kontrabas* [CD; demo snimka].
- Razni izvođači. 2016. *Koncert povodom obilježavanja 35. obljetnice umjetničkog i pedagoškog rada Elde Krajcar Percan* [DVD; Video Art Ostoni].
- Vidović, V. 2008. *Krasna zemlja* [CD; Aquarius Records, 223-08].

SUMMARY

THE USE OF THE ISTRIAN SCALE IN THE WORKS OF CONTEMPORARY ISTRIAN COMPOSERS

A considerable number of works have already been written about the Istrian scale, yet there is a noticeable lack of literature focusing on contemporary Croatian, especially Istrian composers who incorporate its musical characteristics into their compositions, particularly those for whom Istrian folklore is inherently familiar. This paper aims to fill that gap in scholarly research by exploring the unique ways in which these often-overlooked composers have integrated elements of Istrian musical folklore into their works. Today, such elements can be found within both tonal and atonal frameworks, in compositions with minimalist concepts, in diverse rhythmic structures, and even blended with other genres.

The paper is based on analyses of excerpts from compositions by Istrian composers, with a focus on melodic and harmonic characteristics related to pitch material inspired by the Istrian scale. Nello Milotti, in pieces appealing to a wider audience, creatively incorporates folkloric elements into his distinctly interesting compositional language; Đeni Dekleva Radaković subtly blends tonality and atonality with the Istrian scale; Massimo Brajković combines Istrian folklore mostly with avant-garde sounds, while Elda Krajcar Percan uses it in her simple, minimalist, and often meditative compositions. Branko Okmaca employs the scale in complex polyphonic structures, and Bruno Krajcar achieves an exceptionally intriguing sound that merges jazz with Istria.

The Istrian scale, it is quite clear, still manages to live on in art music today thanks to the works of these and many other contemporary composers of the 20th and 21st centuries, which was also the original intention of its founder, Ivan Matetić Ronjgov, who, together with Matko Brajša Rašan and Slavko Zlatić, was among the first to use Istrian folklore in art music. Later composers approached this tradition in different ways—whether by following it, reinterpreting it, or consciously distancing themselves from it—yet their approaches mostly represented attempts to shape their own solutions within already established frameworks.

Keywords: Istrian scale, Istrian composers, contemporary composers, music folklore of Istria, Kvarner and Hrvatsko primorje