

PET BOŽIĆNIH NAPJEVA IZ GLAGOLJAŠKO- TRADICIJSKOGA REPERTOARA ŽUPE KAŠTEL STARI

Jerko MARTINIĆ, Köln

Uspoređujući repertoare crkvenih tradicijskih napjeva iz mnogih mjesta srednje Dalmacije, koje je autor članka snimao 70-tih godina prošloga stoljeća, vrlo se jasno nazire, da repertoar pjevača Kaštel Staroga – u odnosu na pjevačke repertoare iz susjednih mjesta – obiluje većim brojem samo njima svojstvenih i u određenom smislu »posebnih« božićnih napjeva. Melodijske interpretacije tekstova *Rodil' se Isus*, *O anđeli najbrže tecite*, *Veseli se, Majko božja*, *Irude kralju nemili* i *Rodio se Kralj nebeski* – kojima oni na svoj način dodatno »ukrašuju« dane božićnih blagdana – svojom raznolikošću i nadasve *specifičnim* načinom izvedbe s pravom zavrijeđuju, da ih se kroz transkripciju i analizu posebno istakne i ilustrira. Ključne riječi: posebni božićni glagoljaški napjevi, Kaštel Stari, specifičan stil, stilska simetrija, kontrast, solo-tutti interpretacije, variranje, Marko Rakin, Vlodoje Bersa

Rasprostranjenost napjeva božićnoga vremena, počev od onoga najstarijega *U se vrime godišća*,¹ kao i mnogih drugih tradicijski uvriježenih, sve do kronološko-liturgijski posljednjega *Tri Kralja jahahu* – neupitna je posvuda u bilo kojem mjestu srednje Dalmacije, slično kao i u mjestima ostalih krajeva Hrvatske. Neupitna je isto tako i činjenica, da se svi ti rasprostranjeni napjevi u postupku variranja odlikuju raznolikim aspektima svojih melodijskih tijekova, koji gotovo nigdje neće biti u potpunosti identični. U tom smislu, varijabilnost interpretacija, kao i sam postupak variranja, mogao je biti povod zanimljivim *detaljnijim* istraživanjima. Međutim, ni cilj ni domet ovoga rada nisu – upuštati se posredstvom transkripcijâ i analizâ u sveobuhvatnu

¹ Ova se hrvatska božićna pjesma, poznata već od XV. stoljeća, uz jednu drugu marijinsku, spominje u jednom rukopisu nekadašnje Hofbibliothek, dvorske knjižnice u Beču (br. 1354. fol. 38) s tekstom prve kitice: »Ulei urime godifchia Mirle fuitu nauifchia, Chros roienie diticha, Od fvete dive Marie« (MENCIK 1881: 267). Usp. i ZANINOVIĆ 1916: 5.

komparativnu studiju božićnoga repertoara za cijelo ovo područje.² U tom smislu za ovu vrstu napjeva nema bojazni, da bi oni mogli biti zapostavljeni ili zaboravljeni – toliko su tradicijski već vjekovima prisutni u narodu koji ih kroz dane božićnoga vremena izvodi redovito i s oduševljenjem.

Izostavljajući zbog toga brojne općenito poznate božićne napjeve koje su iznimno dobri i brojni pjevači Kaštel Staroga pred više od trideset godina u svom stilu otpjevali za snimanje, u ovom ćemo prilogu pozornost usmjeriti isključivo na pet njima svojstvenih i u nekom smislu *specifičnih*³ božićnih napjeva – koje sada predstavljam transkribirane i popraćene analizom. Ti su napjevi i kolende iz srednje Dalmacije br. 6, 7, 8, 10 i 11 objavljeni u *izvornom obliku* prema autorovoj snimci iz 1975. godine na nosaču zvuka pod naslovom *O anđeli, najbrže tecite* (PRIMORAC 2007).

Već sami tekstovi, koje pjevači melodijski interpretiraju, čine se kao da su dio daleke prošlosti, a većina ih se spominje samo u Kaštel Starom.

1. RODIL' SE ISUS

Prvi među njima *Rodil' se Isus* predviđen je za dan(e) Božića, a sastoji se od deset dvostihova s po jedanaest slogova. Puni naslov, odnosno njegov prvi stih trebao bi glasiti *Rodil' se je Isus, Spasitelj svita*. Pjevači, međutim, ispuštaju ovdje četvrti slog *je*, a umjesto *Spasitelj svita*, pjevaju *Spasitelj od svita* i na taj način nadoknađuju slog koji nedostaje. Nalazimo ga u zbirci pjesama *Pisne duhovne raslicne* koja je »sakupljena, razrađena i na svitlost data od pripoštovanog D. Mattia Civlichia (Čulića) kanonika splitske crkve, poglavite i parvostolne Dalmacije i sve Hrvatske«, a izdana 1805. g. u Veneciji s »dopustienjem Kraglievim« (CIVLICH 1805: 227). Vrlo se često rabila u Dalmaciji, posebno na širem području Splita⁴ što jasno potvrđuje i istrošenost stranica u primjerku zbirke s toga područja.

Riječ je nesumnjivo o arhaičnoj (starinskoj) redakciji teksta, u pojedinim stavkama – ne uvijek lako razumljiva, napose kada su u uporabi *spojene* rije-

² Takav je naime postupak karakterizirao našu melodijsku obradu 15 korizmenih tekstova iz mjesta srednje Dalmacije – usp. MARTINIĆ 1981, 1988, 2011.

³ Misli se u prvom redu na svima im sličan, gotovo zajednički »poseban« način izvedbe.

⁴ Čulićeva iznimno popularna pučka pjesmarica sadrži i tekst napjeva *Pismu novu svi pivajmo* – prvoga od *Triju napjeva iz repertoara pučkog crkvenog pjevanja župe sv. Križa – Veli Varoš u gradu Splitu* (MARTINIĆ 2007).

či poput *rodilseje* ili *napisane* npr. kao: *Spasitegl, Shranitegl, dusc, gliubav, occita, lexecch* itd. Sinoptička transkripcija napjeva *Rodil se Isus* – radi bolje preglednosti melodijskoga tijeka prikazana u ciljano odabranom *vertikalno-tematskom* sustavu⁵ – jasno ukazuje u svom redosljedu na strukturnu simetričnost svojih konstitutivnih fraza A–B / B–C / B–C.

Napjev 1: *Rodil' se Isus*, Kaštel Stari, snimak (1975.) i transkripcija: J. Martinić
Mel. 1: *Jesus ist geboren*, Kaštel Stari, Aufnahme (1975) und Transkription: J. Martinić

Uzmu li se pri interpretaciji teksta u obzir ponavljanja melodijskih fraza B i C, mogao bi se steći dojam, kako je melodijski tijek ovoga napjeva u opsegu kvinte⁶ ograničena dometa. Međutim, logičan ustroj, uz raznoliko grupiranje nota i pomake uzlazno-silaznih kvarta odnosno kvinta, uz kombinaciju melizmatičnih pomaka u sklopu s produženim odnosno naglašenim elementima te izvedbu u alternaciji početnoga solističkoga i završnoga višeglasnoga slijeda čine ga, nedvojbeno, melodijski efektinim. Takvu izvedbu pjevača predstavljenu transkripcijom krasí, kako u njezinu solističkom tako i višeglasnom dijelu, postupak slobodnoga ritma (kojim bez metroritamskih sputavanja izražavaju slobodu svoje interpretacije) – koji bi se ipak u ovom slučaju mogao označiti i čvrsto metroritamski (u 6+5 osminskom taktu). Značajno je da – kako ovaj, tako i gotovo sve ostale božićne napjeve Kaštel Staroga – u njihovu početnom dijelu ili redovito u frazama A i B, izvodi jedan (ne uvijek isti) solist.⁷ Njemu se onda u završnoj frazi C, uz prethodni karakterističan skok kvarte g–c, pridružuju pojedini tenori prateći ga pod

⁵ Na taj će se način, kako u ovom tako i u sljedećim napjevima, sva melodijski varirana ponavljanja ispisati paralelno jedno ispod drugoga.

⁶ Opseg će intervala u svim ovdje prikazanim slučajevima određivati samo melodija, neovisno o elementima njezine pratnje.

⁷ Mnogi od njih, iako tada (1975. g.) već u poodmaklim godinama, obdareni ugodnim glasom suvereno su, svaki na svoj način, interpretirali povjerene im dionice napjeva.

glas (*šotovoče*) gornjom tercom, a u sljedećem zadnjem ponavljanju fraze C svi ostali višeglasno u stilu spontanoga dalmatinskoga klapskoga pjevanja, gdje melodiju i dalje prate prvi tenori u paralelizmu gornjom tercom, a basovi ponajčešće pedalno na V. stupnju ljestvice F-dura. Ovako ustaljen način izvedbe *solo-tutti*, intenzivira melodijski efekt napjeva, pobuđuje istodobno interes i draž u odnosu na njihovo daljnje istraživanje.

U susjednom Kaštel Novom bio je također uobičajen i 1975. g. snimljen sličan napjev na isti tekst, čiji notni zapis objavljujemo prvi put:

Kaštel Novi

2 $\text{♩} = 96$ A

Ro-di-o se je I-sus

B

C

Spa-si-telj svi-ta, hra-ni-telj od svih duš', lju-bav o-ći-ta

lra-ni-telj od svih duš', lju-bav o-ći-ta

Napjev 2: *Rodio se je Isus*, Kaštel Novi, snimak (1975.) i transkripcija: J. Martinić
Mel. 2: *Jesus ist geboren*, Kaštel Novi, Aufnahme (1975) und Transkription: J. Martinić

Iz usporedbe dviju interpretacija vidljivo je: **1.** da se napjevi već formalno kao A–A'–B–C / B–C (*Napjev 2*) i A–B/B–C / B–C (*Napjev 1*) razlikuju donekle jedan od drugog; **2.** da prvi stih njihove verzije, zbog preinake riječi *rodil' u rodio*, umjesto 11 slogova sadrži 12; **3.** da ambitus kvinte prijašnjega napjeva prelazi ovdje u ambitus sekste; **4.** da fraze A i B nisu prepuštene solističkoj izvedbi nego u cijelosti višeglasnoj, gdje za razliku od prethodnoga napjeva, pjevači ne prate melodiju gornjom, nego *donjom* tercom; **5.** da je ovaj napjev jednostavniji, tj. siromašniji melizmima od prethodnoga; te **6.** da se njegova izvedba u odnosu na onu prethodnoga napjeva odvija znatno sporijim tempom. Uzlazno-silazni pomaci kvarta odnosno kvinta, uz karakterističan skok kvarte među frazama B i C, melodijski tretman u slobodnom ritmu, te tonalitetno durski aspekt napjeva, obilježja su jedne i druge verzije.

Treće i posljednje mjesto u kojem sam tada prilikom snimanja zatekao sličan napjev na isti tekst bio je nekoliko kilometara udaljeniji grad Trogir. Tu mi je bio na raspolaganju samo jedan pjevač, izvrstan poznavalac tradicijskoga pjevanja Bruno Karežić (r. 1902.) obdaren ugodnim i preciznim glasom; druge tada nije bilo moguće okupiti. Na sreću, trogirski je napjev

o kojem je ovdje riječ, dvadesetak godina ranije (1957. g.) i to *višeglasno*, snimio Vinko Žganec koji je tada – na zahtjev Staroslavenskoga instituta iz Zagreba – istraživao i snimao pučko pjevanje u Dalmaciji. Za usporedbu s prije spomenutim verzijama, ovdje ga tako zapisana i prilažem.

The image shows a musical score for a three-part setting of the Christmas carol 'Rodil' se je Isus'. The score is written for three voices (Soprano, Alto, Tenor) and piano accompaniment. It features a 3/4 time signature and a tempo of 100. The lyrics are in Church Slavonic. The score is divided into sections labeled A, B, and C, with various musical markings such as 'rit.' and 'cresc.'.

Napjev 3: *Rodil' se je Isus*, Trogir, snimak 1957. V. Žganec, transkripcija J. Martinić
Mel. 3: *Jesus ist geboren*, Trogir, Aufnahme 1957 V. Žganec, Transkription: J. Martinić

I letimičan pogled na transkripcije prvih dvaju napjeva u primijenjenoj *vertikalno-tematskoj* izvedbi omogućuje, da se kroz slijed konstitutivnih fraza A–B / B–C (*Napjev 1*) i A–A'–B–C (*Napjev 2*) stekne uvid u strukturu raznolikost njihovih melodijskih tijekova.

Istim postupkom utvrđuje se, da su te razlike kroz slijed fraza A'–B'–A'–C–A'–B – (C–A'–B) daleko znatnije u odnosu na ustrojstvo melodijskih linija ovoga trogirskoga napjeva, pa svojim melodijskim intenzitetom sasvim sigurno nadmašuje dva prethodna. Iz ove formalno-strukturne sheme trogirskoga napjeva proizlazi da fraza A ni u jednom svom pojavljivanju neće biti potpuna niti identična, kao i to da završni dio napjeva uvijek predstavljaju samo fraze A'–B, bez fraze C.

Trogirski pjevači u interpretaciji svoga napjeva, za razliku od dva prethodna mjesta, pjevaju tekst sukladno onomu iz spomenute Čulićeve zbirke objavljene 1805. godine. Tijek Trogirskoga napjeva br. 3, oformljen najvećim dijelom u dijatonskim pomacima sekunde, uz rijetke intervale tercâ i jednom kvarte, melodijski je srodno strukturiran kao i napjev iz Kaštel Novoga br. 2 u ambitusu sekste. Uz već uobičajene uzlazno-silazne pomake kvartâ, odnosno kvintâ, te silabične fragmente i naglašene note, što se na po-

seban način očituje u početnim akordima fraze C, odlikuju ga dugi melizmi, u prvom redu onaj završni fraze A kroz modulaciju h/b, kao i završni B' na drugom slogu riječi (*I*)*sus*, odnosno onaj na samoglasniku *a*, u ponovljenim frazama B.

Ovaj prvospomenuti, kao i posljednji melizam evociraju usporedbu na fragmente određenih korizmenih napjeva uobičajenih u mjestima srednje Dalmacije i to onih slične strukture koje, kao i u ovom napjevu, karakterizira primjena slobodnoga ritma i najčešće umjeren, često i usporen tempo izvedbe na notama dužih vrijednosti. Slično kao u napjevu iz Kaštel Novoga br. 2 – ovdje je također, od početka do kraja, bez solističke dionice, u primjeni višeglasni postupak izvedbe. Pratnja melodijskoga tijeka odvija se u gotovo neprekidnom nizu paralelizma *donjom* tercom i podrškom basovsko-baritonske dionice većim dijelom »pedalno« na dominantni, odnosno na stupnjevima IV – V – I tonalitete ljestvice F-dura. Preciznijim osvrtom na ove tri melodijske verzije koje u tri različita, ali bliska mjesta interpretiraju isti tekst, moglo bi se reći, da one po svojoj strukturi i stupnjem melodijskoga intenziteta »idu« na neki način usporedo sa slijedom svoje teritorijalne pripadnosti i to počev od Trogira prema Kaštel Novomu do Kaštel Staroga. Bliskost melodijskoga tijeka napjevâ iz dvaju prvospomenutih mjesta (Trogira i Kaštel Novoga) veća je – usporedimo li njihove fraze A i još više fraze B – od bliskosti s napjevom iz Kaštel Staroga koji je, uz neke nesumnjive sličnosti, ali izmijenjenim melodijskim tijekom, znatno udaljeniji od trogirskoga. Odatle i pretpostavka, da je napjev po svom nastanku mogao najvjerojatnije pripadati gradu Trogiru, odakle je potom, variran raznolikim intenzitetom, »postajao« s vremenom dio tradicijskoga repertoara dvaju susjednih mjesta. Zanimljivo je da u drugim mjestima, bilo u onima sa širega splitskoga područja ili općenito u ostalima iz srednje Dalmacije ovaj tekst i njemu sličan napjev nisu bili poznati. Ne spominje ga ni Stjepan Stepanov u svojoj knjizi *Glagoljaško pjevanje u Poljicima kod Splita* (STEPANOV 1983), u kojoj donosi zapise pojedinih uobičajeno rasprostranjenih božićnih pjesama, ali ne ovih o kojima je ovdje riječ.⁸

⁸ Poljica su kao područje obuhvaćala osam različitih lokaliteta u kojima je S. Stepanov 1972. g. istraživao i snimao glagoljaško pjevanje; snimljenu građu kasnije je zapisao u note i objavio je 1983. g. (STEPANOV 1983). Najnovije transkripcije i kritički aparat Božićnih napjeva Splitske provincije usp. u GRGAT 2011.

Nikola Buble u svojoj knjizi *Vokalna folklorna glazba Trogira* spominje i donosi početno jednoglasnu, u nastavku i dvoglasnu melodiju trogirskoga napjeva na isti tekst (BUBLE 1986: 275), koju je već 1947. g. Antun Dobronić prenio u note. Iste godine Buble objavljuje i jednoglasni Dobronićev zapis varijante napjeva iz Kaštel Novog (*op. cit.*, 276). Međutim, slučajno ili ne, napjev iz Kaštel Staroga nije, čini se, poznavao ni Antun Dobronić, a ni drugi zapisivači. Dvadesetak godina kasnije (1985.) Nikola Buble zapisuje trogirski napjev (BUBLE 1988: 64) i to višeglasno prema pjevanju pučkih pjevača, članova mješovitoga pjevačkoga zbora katedralne crkve sv. Lovre u Trogiru. Objavljujući svoj zapis napominje, da je ovaj napjev, kao jedan od najstarijih trogirskih napjeva glagoljaške strukture, izazivao pozornost mnogih melografa dvadestoga stoljeća koji su ga zapisivali. Uz već prije spomenute zapisivače bili su to: Ivan Bozzotti 1924., Urban Krizomali 1948., Andro Sentinella 1948. i Marija Morin 1970. godine (*op. cit.*, 61). Riječ je o neosporno uspjelom primjeru glagoljaškoga paraliturgijskoga napjeva (u ovom slučaju trogirskoga), koji se sasvim skladno uklapa(o) u liturgijske čine božićnoga vremena: izvodio se, kako to Nikola Buble navodi, na Badnju večer, na Božić, na Novu Godinu i na Tri Kralja (*ibid.*). Raspoložujući tako zapisima dviju interpretacija jednoga u biti istoga napjeva, nastalih u vremenskom razmaku od tridesetak godina, logičan bi bio pokušaj njihove usporedbe, kao i odgovora na pitanje: jesu li kroz uobičajenu redovitu izvedbu u božićnim danima – u razdoblju od 1957. (*Napjev 3*) do 1985. godine (*Napjev 4*) – mogle nastati zamjetno bitne promjene u ovim interpretacijama u odnosu jedne na drugu?

Napjev 4: *Rodil se je Isus*, Trogir 1985., zapis N. Buble
 Mel. 4: *Jesus ist geboren*, Trogir 1985, Niederschrift: N. Buble

Skupina pjevača, koja je 1957. g. sudjelovala u snimanju, sigurno nije mogla biti identična s onom iz 1985. godine, jer se vjerojatno prva postupno mijenjala zbog starosti ili smrti pojedinaca ili se jednostavno radilo o dvjema različitim grupama. Dok nam za jedno takvo razdoblje realna predožba u odnosu na izvođače nije poznata, za napjeve se sigurno može reći, da su svojim ustaljenim tradicijskim ‘hodom’ normalno ‘živjeli’ dalje. Međutim, kako bi se i moglo očekivati, usporedba dviju interpretacija jednoga napjeva, zapisanih u znatno udaljenim razdobljima, pruža nam određene (u žaru izvedbe i zavisno od izvođača), spontano nastale manje ili veće melodijske, ritmičke i(li) polifone preinake,⁹ ipak pri tom ne alterirajući znatnije njihovu izvorno-strukturnu cjelovitost.

⁹ Misli se posebno na slijed vrijednosti nota u (za ovaj napjev važnu) postupku izvedbe slobodnim ritmom.

2. O ANĐELI, NAJBRŽE TECITE

O anđeli, najbrže tecite naziv je drugoga napjeva svojstvenoga jedino pjevačima u Kaštel Starom, koji se tada na ovakvom tekstu nije spominjao u drugim mjestima.¹⁰ Ni opseg teksta u cjelini nije bio poznat; jer su pjevači 1975. g. bez komentara otpjevali samo sljedeću strofu sastavljenu od jednog osmeračkog i tri deseteračka stiha (10+10+8+10):

*O anđeli, najbrže tecite,
ako ne stignete, Isus Kralj vaš
ne mogući zimu tarpit
u živinskoj kući ima umrit.*

Međutim, stjecao se dojam, da bi jedna takva strofa mogla pripadati nekoj rukopisnoj zbirki starije redakcije. I doista, osnovanost takve pretpostavke potvrđena je nekoliko desetljeća kasnije nakon objavljivanja knjige *Kaštelanska crkvena pjesmarica (Staroseljska)* (BEGO 2006), u kojoj se gornja strofa doista pojavljuje uz još preostalih sedam zvanih »versi od Božića«. Tu je ona našla svoje mjesto među brojnim drugim tekstovima koje je krajem 18. stoljeća (do 1781. g.) marljivi sakupljač Marko Rakin iz Kaštel Staroga pažljivo skupljao iz raznih izvora i za »potribe svoje kuće« (op. cit., 76) rukom ispisivao, a njegovu je rukopisnu pjesmaricu mnogo kasnije pod već spomenutim naslovom za tisak priredio don Frane Bego, nekoć župnik u Kaštel Starom (BEGO 2006). Poredak stihova prema broju slogova u svih se sedam strofa po svojoj formalnoj dispoziciji A–B/C–B'/B / C–B'–B melodijski gotovo podudara sa slijedom njegovih strukturirajućih fraza – od kojih fraze A i B pripadaju desetercima, a fraza C kao kratki melodijski fragment na četiri sloga uz dodatni motiv B' (također na četiri sloga), jednomu osmercu.

¹⁰ Osim ako ga u vrijeme snimanja pjevači susjednih mjesta nisu samo slučajno zaboravili spomenuti.

Napjev 5: *O anđeli, najbrže tecite*, Kaštel Stari, snimak (1975.) i transkripcija: J. Martinić
 Mel. 5: *O Engel, eilt herbei*, Kaštel Stari, Aufnahme (1975) und Transkription: J. Martinić

Osvrtom na melodijski tijek ovog napjeva moglo bi se reći, da on strukturom ne prelazi okvire heksakorda. Stječe se naime dojam, da je spomenuti fragment C na riječima *ne mogući*, a u odnosu na fraze A i B dodatno amplificiran neumatsko-silaznim fragmentom, usmjerenim prema noti *c* mogao – u maniri »operetnoga« melodijskoga pomaka – biti naknadno »unesen«,¹¹ u tijek napjeva stojeći tako u raskoraku među frazama A i B. Usporedba ovog napjeva s napjevom *Rodil' se Isus* pokazuje, iako se to na prvi pogled ne bi činilo, da su oni strukturno i melodijski jedan drugomu bliski. Razlikuje ih u prvom redu intenzitet varijabilnosti melodijskoga ustrojstva¹² kao i u odnosu na ovaj napjev »dodatni« fragment C. Suprotno od napjeva 1 *Rodil se Isus*, u oblikovanju melodijskog tijeka ovoga napjeva 5, uz već (za jedan i drugi) karakteristične uzlazno-silazne pomake kvarta odnosno kvinta, vrlo su značajni brojni nizovi uzlazno-silaznih terca, naročito u frazama A i B, dok je u fragmentu C uglavnom riječ o pomacima sekunde. Ti tako »trojno« formirani fragmenti, poredani najčešće u naizmjeničnom silabično-melizmatičnom slijedu, manje su u takvoj konstelaciji vidljivi u napjevu 1 *Rodil se Isus*. Uz to, ovako sazdana optimalno se već sami od sebe nude izvođačima u artikulaciji svojstvenih im melodijskih interpretacija.

Uloga je solo-pjevača, kako u jednom tako i u drugom slučaju izrazito značajna, a stilski i u primijenjenom postupku gotovo identična. Jedan i dru-

¹¹ Ovaj je fragment (u četvercu) mogao bez problema biti izveden kao i sljedeći B' na riječima *zimu trpit*. Završavaju se naime u raskoraku kvarte istim silaznim pomakom kvinte!

¹² Usp. fragment C, kao i na elementima fraze B nastao fragment B'.

gi solist izvedbom svojih interpretacija usmjeravaju, melodijski i ritmički, svoj dio napjeva – skokom kvarte g-c među frazama B i C (Napjev 1 *Rodil' se Isus*) ili c-f među frazama C i B' (Napjev 2 *O anđeli, najbrže tecite*) te a-d unutar same fraze B – prema 'ulasku' u napjev nekih tenora (uvijek na petom slogu drugog deseteračkog stiha), koji u svom pojavljivanju preuzimaju pratnju melodije početno i djelomično *sekundirajući* ispod glasa – »šotovoće« (CATTIN 1995) gornjom tercom. Istodobno, jednako kao i u ponavljanju završne fraze, višeglasno im se u ljestvici F-dura pridružuju svi ostali, tenori i bas-baritoni u svom osebujnu dalmatinsko-klapskom stilu, s iznimnom pojavom niza paralelnih oktava.

3. VESELI SE, MAJKO BOŽJA

Treći i *posvuda* uobičajeni tekst dalmatinske božićne pjesme *Veseli se, Majko božja* (GRGAT 2011: 94–95) pjevači Kaštel Starog također melodijski izvode na sebi svojstven način. Prvi je put objavljen u već citiranoj Čulićevoj zbirci *Pisne duhovne raslicne* iz 1805. g. (CIVLICH 1805: 235), a sadrži: 11 strofa sa po 2 stiha od 13 slogova; 2 stiha od 8 slogova i završni stih s 5 slogova koji se ponavlja – ili, u drukčijoj poddiobi – svaka se strofa sastoji od 1 osmerca, 3 peterca, 2 osmerca i završnoga peterca, koji se ponavlja.

The image shows a musical score for the song 'Veseli se, Majko Božja'. It consists of four staves. The first staff is the vocal melody, starting with a tempo marking of 120 and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. The second staff is the piano accompaniment, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics are also written below the notes. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings. The lyrics are: 'Veseli se, Majko božja, pu na mi-lo-sti; ve-se-li se i ra-dij se, raj-ska svi-đo-sti, jer si no-čas po-ro-di-la, pa si ml-kom za-do-ji-la, Bo-ga malah-na, a Bo-ga malah-na.' The score is divided into sections labeled A, A', B, and C.

Napjev 6: *Veseli se, Majko Božja*, Kaštel Stari, snimak (1975.) i transkripcija J. Martinić
Mel. 6: *Erfreue dich, Mutter Gottes*, Kaštel Stari, Aufnahme (1975) und Transkription: J. Martinić

Slično prethodnim napjevima i ovdje su solo-pjevaču povjerene cijele fraze A i B (ponavljanja te fraze neće ni ovdje biti identična), a ostalima u višeglasnoj izvedbi ljestvice F-dura, samo fraza C. Melodijski je tijekom ovo-

ga napjeva u opsegu intervala septime strukturiran slično kao i prijašnji: uz brojne uzlazno-silazne pomake kvartâ i uzlazno (B) silazne (C) nizove kvintâ; u gotovo konstantnu dijatonskom slijedu silabično-melizmatskih fragmenata (prisutnih nadasve u završnom dijelu fraza B i C) s tek ponekim intervalima terca i bez (kao u prijašnjim napjevima) karakterističnog skoka kvarte. Ovdje se pjevač-solist širokim rasponom glasa upušta efektno u interpretaciju svoje dionice na »lirsko-rustikalan« način (lirski, po boji glasa; rustikalni, po načinu izražaja t.j. agresivno, iz grla-otvoreno); ubrzano-pokretljivim tempom, što u kontrastu s jednako efektnom višeglasnom i sporije izvedenom završnom frazom C, znatno pridonosi melodijskomu intenzitetu napjeva u cjelini. Usporedba interpretacije ovoga napjeva sa susjednim iz Kaštel Novoga,¹³ snimljenim u isto vrijeme i na istom tekstu, u odnosu na oblikovanje melodijskog tijeka jasno ukazuje istodobno na sličnosti i raznolikosti, kao i na svojstven im raznolik postupak izvedbe.

Napjev 7: *Veseli se, Majko Božja*, Kaštel Novi, snimak (1975.) i transkripcija J. Martinić
Mel. 7: *Erfreue dich, Mutter Gottes*, Kaštel Novi, Aufnahme (1975) und Transkription: J. Martinić

Na temelju svega iznesenoga može se zaključiti: **1.** da konstitutivne fraze A-B-C ovog napjeva ne slijede istovjetno tekst kao prethodni u Kaštel Starom; **2.** da ovaj napjev za razliku od prethodnoga, ne prelazi ambitus sekste; **3.** da se ovdje uz zajedničke uzlazno-silazne pomake tetrakorda tek u frazi B zapaža niz uzlazno-silaznih trikorda; **4.** da je ovaj napjev za razliku od prethodnoga gotovo u potpunosti silabičan; **5.** da ovdje nije u primjeni

¹³ Eventualno i s jednoglasnim zapisima iz jednog i drugog mjesta br. 327 i 328, nastalima 1947. godine zaslugom Antuna Dobronića (BUBLE 1986: 316).

slobodan ritam nego čvrst metroritamski u troosminskom taktu; **6.** da pjevači ovaj napjev u odnosu na prethodni izvode umjereno sporijim tempom; **7.** da je fraza A u svom ponavljanju imitacija njezinog prvog pojavljivanja (za jedan ton niže), a susreću se u zajedničkom četvrtom taktu; **8.** da pjevači fraze A i B izvode od samog početka dijatonski prateći vodeću melodiju u paralelizmu donjom tercom; frazu A u prvom pojavljivanju završavaju paralelnim kvintama, a frazu C dodatnim trećim glasom pedalno na dominanti, prateći i dalje melodiju donjom a ne gornjom tercom.

Pridodajmo ovim dvjema interpretacijama i onu iz Makarske koju je – istražujući po dalmatinskim mjestima i gradovima pred više od 106 godina, prema pjevanju Marije Riboli (r. 1852.) i Emilije Rocco (r. 1894.) – zapisao Vladoje Bersa 1906. g. (BERSA 1944: 57):

Andantino

Ve-se-li se, majko Božja pu-na mi-lo-sti;
ve-se-li se raduj se, rajska svitlo-sti!
Jer si noćas poro-di-la, slavnim mlikom zadoji-la
Bo-ga naše-ga, bo-ga naše-ga.

Napjev 8: *Veseli se, Majko Božja*, Makarska, 1906., zapis: V. Bersa
Mel. 8: *Erfreue dich, Mutter Gottes*, Makarska, 1906, Niederschrift: V. Bersa

Iz usporedbe melodijskoga tijeka ovoga zapisa s melodijskim tijekom onih dvaju prethodnih, uočljive su istodobno i sličnosti i raznolikosti, ponajprije izražene u središnjem dijelu svakoga napjeva na riječima *jer si noćas porodila* – kroz modulacijom varirani tijekom njihovih melodijskih desena. Melodijskim ponavljanjem osmeračkih stihova¹⁴ taj je središnji fragment blizak fragmentu fraze B iz Kaštel Novoga, a identičnim ponavljanjem u petercima na riječima *Boga malahna* – završnom fragmentu C. Na temelju

¹⁴ Ovi su osmerci u zapisu melodijski potpuno identični, pa je čudno zašto Bersa i njihova ponavljanja nije potpisao na isti način kao i dva početna melodijski ponovljena stiha – paralelno jedan ispod drugoga.

izloženog čini se, da bi upravo ova »makarska verzija« mogla – u odnosu na analizirane napjeve iz Kaštel Starog i Kaštel Novog – melodijski i postupkom izvedbe biti bliža brojnim varijacijama tradicijske melodije na isti tekst, već stoljećima živo prisutnima u gotovo svim mjestima srednje Dalmacije. Vjerojatno se ovaj zapis iz 1906. godine ne bi stoga znatnije razlikovao od najnovijih transkripcija svih ovih brojnih, još uvijek aktualnih melodijskih verzija.

4. IRUDE, KRALJU NEMILI

Tekst napjeva *Irude, Kralju nemili*, objavljen 1805. g. u Čulićevoj zbirci *Pisne duhovne raslicne*, gdje je predviđen za pjevanje na dan *Sveti Mladinacz mučenika*, sastoji se od 22 osmeračke strofe (CIVLICH 1805: 271). Prema njihovim jezičnim i grafičkim značajkama – prema načinu pisanja i prema stupnju razumljivosti teksta – moglo bi se pretpostaviti, da bi ove strofe mogle biti starije od godine 1805., što se kasnijim uvidom u zbirku *Kaštelanska crkvena pjesmarica (Staroseljska)* (BEGO 2006) i potvrdilo. Ovaj tekst koji se pjevao »po pistuli« na svete Mladince, poznavao je već ranije i vrijedni sakupljač Marko Rakin koji ga je oko 1781. g. uvrstio u svoju rukopisnu zbirku, objavljenu 2006. godine (BEGO 2006: 92–94). Pjevači iz drugih mjesta širega splitskoga područja nisu pri snimanju spominjali ni ovaj tekst, ni ovaj napjev.

The image shows a musical score for the song 'Irude, kralju nemili'. It consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of quarter note = 108. It is divided into two sections, A and B. Section A has a tempo marking of 'a tempo' and ends with a fermata. Section B is marked 'accel' and features a more complex rhythmic pattern. The lyrics are written below the notes: 'I—ru—de, kra—lju ne—mi—li, ta—mni vla—dar—če sr—di—ti, ko—li—ke maj—ke u—cvi—li iš tu—ći Stvorca u—bi—ti.' The bottom two staves provide a piano accompaniment with chords and bass notes.

Napjev 9: *Irude, kralju nemili*, Kaštel Stari, snimak (1975.) i transkripcija J. Martinić
Mel. 9: *Herodes, unbarmherziger König*, Kaštel Stari, Aufnahme (1975) und Transkription:
J. Martinić

Za razliku od svih triju prethodnih, ovaj je napjev – iako strukturiran u opsegu pentakorda – melodijski kraći i jednostavniji, što je uočljivo već iz formalnoga slijeda njegovih konstitutivnih fraza A–B/A–A (bez C). U takvoj konstelaciji početna i završna nota njegovoga tonalitetnoga slijeda pripada komponenti A, jednako kao i završna kadenca na dominantu. Izuzev četiriju početnih tonova (4 početne note), pjevači ostali dio melodije prate varijabilno u donjim paralelnim tercama, ponegdje i unisono jednu oktavu niže, zatim višeglasno (troglasno) u svim završnim stavkama A i B – i to najčešće na temeljnim stupnjevima I–V, ljestvice F-dura. Uz početni silazni pomak kvinte u frazi A te posvuda uobičajene (regionalno tipične) uzlazno-silazne pomake kvartâ kao i pojedine intervale tercâ, ovdje među frazama – u usporedbi s prijašnjim napjevima – zapažamo odsutnost karakterističnoga skoka kvarte.

Pjevači su tada ovaj silabično-melizmatični napjev izveli umjerenim tempom u slobodnom ritmu¹⁵ uz neznatno ubrzan početak fraze B (što ju je na neki način činilo kontrastnim fragmentom među frazama A) – stilski, čini se, na način kojim su se nekoć izvodili pojedini liturgijski himni kroz godinu. Ustaljena solo-dionica prethodnih napjeva postaje ovdje – u specifičnom načinu izvedbe svojstvenu pjevačima iz Kaštel Staroga – kombinirano varirana, usmjerena ne samo prema jednomu, nego sada prema svim završnim, višeglasnim fragmentima fraza.

5. RODIO SE KRALJ NEBESKI

Tekst napjeva *Rodio se Kralj nebeski*, čiju prvu strofu sačinjavaju dva osmeračka i dva deseteračka stiha, nije u vrijeme snimanja »pripadao« repertoarima drugih susjednih mjesta ovog područja. Zahvaljujući »sakupljačkoj« djelatnosti Marka Rakina, nešto više doznali smo i o verziji ovoga teksta: pronašavši ga, uz brojne druge, uvrstio ga je u svoju zbirku za potrebe župne crkve Kaštel Staroga, gdje se pjevao »po pistulik« na Mlado Lito (BEGO 2006: 104).

Premda je tekstom umnogome sličan općeraširenom napjevu *Narodi nam se Kralj nebeski* (nastalom u sjevernoj Hrvatskoj), ova dva napjeva

¹⁵ Iako metroritamski blisko čvrstu 6 + 3 osminkom taktu – pjevači su ga u svojoj interpretaciji na dan snimanja upravo tako artikulirali.

ne treba poistovjećivati. Povijesna analiza njihova postanka i mogućih međutjecaja ovdje nije predmetom rasprave iako bismo mogli pretpostaviti da je dalmatinski tekst iz Rakinove pjesmarice možda parafraza poznatoga kajkavskog teksta koji prema Vjekoslavu Štefaniću potječe još iz 13. stoljeća, a s napjevima se pojavljuje već u *Prekomurskoj pjesmarici* iz 1593. g., *Pavlinskoj pjesmarici* iz 1644. g. i svim trima izdanjima *Cithare Octochorde* iz 1701., 1723. i 1757. g. No, tekst se pojavljuje i u jadransko-hrvatskim izvorima, primjerice u vrbničkom *Molitveniku Bara Tomašića* započetom oko 1690. g. i nastavljenom u 18. stoljeću (MIHANOVIĆ-SALOPEK 1992: 35–36). Dvije se varijante, sjevernohrvatska i kaštelanska, melodijski ipak u potpunosti razlikuju i to nas ovdje najviše zanima.

Usporedba prvog i drugog versa dviju verzija: *Rodio se Kralj nebeski / Narodi nam se Kralj nebeski; od svete Dive Marije / od Marije čiste Djevice* – ukazuje na razlike: kako tekstovne, tako i po broju slogova (8 prema 9). Uz to tekst u zbirci Marka Rakina sačinjen je od 8 strofa, a ovaj drugi posvuda znan od 11. Svaku od tih 11 strofa prati uvijek identičan pripjev *Na tom mladom ljetu veselimo se, mladoga Kralja mi molimo*. Pripjev pak koji slijedi iza svake od 8 strofa prve verzije, svaki je put različit: *Na mlado lito veselimo se, mladomu Kralju poklonimo se*; zatim: *Velomu Kralju, Dobromu Kralju, Neumarlom Kralju, Slatkomu Kralju, Našemu Kralju, Velomu Kralju, Višnjemu Kralju poklonimo se*. Ako bi ovdje i moglo biti govora o postupku *parafraziranja* jednoga teksta u odnosu na drugi, to se ni u kojem slučaju ne može reći za slijed njihovih melodijskih tijekova: dvije se verzije melodijski u potpunosti razlikuju, nemaju ništa zajedničko!

Bez obzira što kaštelanski tekst o kojem je riječ nije prozni nego srokovno sastavljen, napjev kojim se izvodi neumoljivo podsjeća i, napose u svom prvom dijelu, stilski upućuje na onaj, kojim su se nekoć izvodili prozni tekstovi antifona,¹⁶ kako u tradicijski pučkom glagoljaškom, tako i u koralnom načinu pjevanja *Jutarnje* i *Večernje*. Liturgijski gledano, svakomu je pjevanomu psalmu kao i kanticima u *Jutarnjama* ili *Večernjama* prethodio kraći pjevani tekst odgovarajuće antifone i to redovito prema istom napjevu,¹⁷

¹⁶ Prema grčkoj riječi *ἀντίφωνον* – *antiphon(a)*, koju ovdje označuju kratki uvodno/završni tekstovi za svaki pojedini psalam (RIEMANN 1989: 45).

¹⁷ Suprotno od gregorijanske prakse gdje svakoj antifoni pripada vlastit napjev. Ovdje u odnosu na našu glagoljaško-tradicijsku praksu treba reći, da napjev za antifone *Večernjâ* nije uvijek identičan s onim iz *Jutarnje*, još manje s onim iz »mrtvačkoga« oficija.

koji se na isti način ponavlja na završetku psalma odnosno kantika.

10 $\text{♩} = 120$ ^A
 Ro—di—o se Kralj ne—be—ski
^{A'}
 od sve-te Di—ve ^B Ma—ri—je,
^{B'} ^C $\text{♩} = 168$
 na Mlado li—to ve-se—li—mo se, mila—domu Kralju poklo—ni—mo se.

Napjev 10: *Rodio se kralj nebeski*, Kaštel Stari, snimak (1975.) i transkripcija J. Martinić
 Mel. 10: *Der Himmelkönig ist geboren*, Kaštel Stari, Aufnahme (1975) und Transkription:
 J. Martinić

Osvrt na transkripciju ovoga napjeva pokazuje, da je on oblikovan slijedom fraza ili dijelova fraza $A/A' - B / B' - C$ nastalih u nizu intervala septime e-d i gotovo isključivo u dijatonskoj progresiji sekunda. Izuzetak je regionalno karakterističan, dvostruki skok kvarte među pojedinim motivima ili frazama – ovaj put među motivima fraze A i u već poznatoj funkciji između fraza B i C. Vidljivo je također, da se tijekom ovoga silabično-melizmatičnoga napjeva, za razliku od prije analiziranih, odlikuje nizom silaznih pomaka kvinta c-f (A), b-e (B) i e-a (C), uz samo jedan završno-silazni pomak kvarte d-a, u frazi C.

Što se izvedbe tiče, ulogu solista (s izuzetkom tri uvodne note) preuzimaju ovdje u frazama A i B svi pjevači odrješito i unisono, a počevši od riječi *nebeski* – dio pjevača (baritonâ) silazi u svojoj interpretaciji jednu oktavu niže. Fragment fraze B postaje, jednako kao i u tri prva napjeva posredstvom skoka kvarte (odnosno sekste), uvodnim u melodijski tijek fraze C, izvođene višeglasno u bliskom im, spontanom klapsko-dalmatinskom stilu. Kontrastna simbioza prvoga dijela napjeva sačinjenoga od fraza A i B, izvedenoga odrješito pokretljivo, ubrzanim tempom u slobodnom ritmu, »antifonalno« koralno i unisono – s njegovim završnim dijelom sporijega tempa, ritmički naglašenijega i harmonijski u četveroglasju amplificiranijega unutar fraze C – efektno intenzivira cjelovitost melodijskoga tijeka napjeva.

6. ZAKLJUČAK

Iz kraćih analiza svakoga pojedinoga napjeva proizlazi da se oni – iako stilski i strukturno bliski – postupkom izlaganja svojih melodijskih linija međusobno znatno razlikuju. Tako se može reći:

1. Napjev *Rodil se Isus* – simetrično periodiziran u skladnu odnosu s neusiljeno povezanim, naizmjeničnim slijedom silabično-melizmatičnih pomaka; bogat u jednostavnosti – inventivan je primjer ljepote muzičke misli i oblika.

2. Napjev *O anđeli, najbrže tecite*, slično periodiziran, ističe se u odnosu na prethodni znatno većom arioznošću svojih melodijskih fraza. Trodjelnost (A-B-C) njegove muzičke forme izražene u dispoziciji na način *izlaganja, napetosti i smirivanja*, mogla bi upućivati na njegov drukčiji, specifičan nastanak. Analizirane sličnosti dvaju napjeva, melodijski raznoliko strukturiranih, sugeriraju pretpostavku prema kojoj bi ovaj napjev mogao u određenom smislu biti *parafraza* melodike napjeva *Rodil se Isus* koji je nastao intervencijom nekoga nepoznatoga autora.

3. Napjev *Veseli se, Majko božja* jedini je srednjodalmatinski napjev čiji je tekst rasprostranjen posvuda u Hrvatskoj. Iako melodijski sličan napjevu iz susjednoga Kaštel Novoga (Napjev br. 7), njegova verzija iz Kaštel Staroga (Napjev br. 6) poprima sasvim drukčiju dispoziciju melodijskih fraza, njezinih dijelova ili fragmenata i to kako u strukturi tako i u dinamici sukladno načinu izvedbe *solo-tutti* kao važnoj komponenti specifičnoga stila pjevanja. Boja glasa brojnih solista (svaki put drugoga), kao i sveukupna zvukovna boja svih ostalih pjevača koji vještini i inventivnim fraziranjem, artikuliranjem i nijansiranjem zorno izvode ovaj napjev stvaruju prigodan ugođaj koji dodatno ilustrira stupanj raspoloženja, prožeta emocionalno-osjećajnim intenzitetom svih aktivno prisutnih sudionika.

4. Napjev *Irude, kralju nemili* odlikuje se – u odnosu na prijašnje – kraćim tijekovima melodijskih fraza koje u svom dvodijelnom slijedu A–B–(A–A) oblikuju nizovi kratkih recitativnih, silabično-melizmatičnih pomaka. Izlaganje početnih fraza pjevači (umjesto solistički) izvode varijabilno i to – uvodno jedan pjevač, zatim drugi u tercnom paralelizmu s prvim ili unisono. Na taj se način sukladno stilskom postupku iz prethodnih napjeva, usmjeravaju prema višeglasnim završnim frazama odnosno fragmentima fraza.

5. Napjev *Rodio se Kralj nebeski* karakterizira, slično kao i tri prvospomenuta, simetričnost slijeda melodijskih linija u frazama A i B, oblikovanih nizom silabično-melizmatičnih (u frazi B' samo silabičkih) pomaka na intervalima sekunde (izuzetak je samo jedan interval kvarte unutar fraze A). Za razliku od tri prva napjeva, interpretaciju izlaganja u frazama A i B ne preuzima ovdje jedan pjevač solo, nego svi zajedno unisono; oni se potom dinamički intezivno i pokretljivo, ali sporijim tempom – usmjeruju prema kontrastno »umirujućoj« i višeglasno (u četveroglasju) efektno (*maestoso*) izvedenoj završnoj frazi C.

S djelomičnim izuzetkom napjeva *Irude, kralju nemili sve ostale kra-* si slična stilska simetričnost. Uz manje razlike melodijskoga ustrojstva u odnosu na opseg intervala: dva puta kvinte (Napjevi 1 i 9), jedanput sekste (Napjev 5; ne uzimajući pri tom u obzir »dodatni« mu trikord) te dva puta septime (Napjevi 6 i 10), po svojoj su formalnoj strukturi A-B-C veoma bliski. Još ih više, u odnosu na stilsku simetričnost, zbližava zacijelo specifičan i donekle karakterističan način izvedbe s ulogom solo-pjevača u slobodnoj interpretaciji većega dijela svakoga pojedinoga napjeva: silabično izlaganje u raznolikosti melodijskih tijekova redovito nastavljaju kraći (Napjev 1) ili duži (Napjevi 5 i 6) jubilusi, te svima svojstven, jasno izražen uvod u kontrastno i efektno, na dalmatinsko-klapski način, višeglasno izvedenu završnu frazu svakoga od njih. Pojave ovakvoga postupka – u odnosu na veći broj prigodnih napjeva »u nizu«, kao ovih božićnih – relativno su rijetke i strane u glagoljaško-tradicijskoj crkvenoj praksi pjevanja u mjestima srednje Dalmacije. Moglo bi se stoga pretpostaviti, da je nekada davno u prošlim vremenima, neki obrazovaniji, odnosno utjecajni pjevač mogao doći na ideju, da upravo ovakvom kombinatorikom kontrastne simbioze *solo-tutti* postupka sugerira pjevačima eventualnu mogućnost ovih neosporno efektnih, ali istodobno na neki način i iznenađujućih izvedbi. Međutim, neovisno o pretpostavkama, za koje uz to nema pouzdanih i konkretnih indicija, pjevači Kaštel Staroga – ovim svojim veoma uspješnim pučkim glagoljaškim napjevima – nesumnjivo znatno obogaćuju svoj, već i onako širok repertoar crkvenih napjeva, predviđenih kroz godinu za razne blagdane, nedjelje ili obične dane. Usprkos znatnoj brojnosti posvuda u našoj domovini rasprostranjenih i općenito znanih božićnih napjeva, čini se kao da im svi oni u stvaranju ugodaja svećanih božićnih dana, nisu bili dostatni. Zbog toga

pjevači Kaštel Staroga iznimno – u usporedbi s pjevačima drugih susjednih mjesta – ovim tradicijskim glagoljaškim crkvenim napjevima, interpretiranim ujedno na samo njima svojstven način, dodatno upotpunjuju intenzitet božićnoga slavlja, uvećavajući istodobno sveukupno značenje i vrijednost naše već, i tako na ovim prostorima bogato uvriježene, jedinstvene božićne pučke glazbene baštine.

POPIS PJEVAČA:

Ivan Lukas, pok. Felicija (1900.), zemljoradnik (bas)
Ivan Lukas, pok. Grge (1906.), zemljoradnik (bas)
Ante Škarica, pok. Andrije (1906.), zemljoradnik (tenor)
Branko Marić (1906.), građevinski tehničar (bas)
Lovro Škarica (1909.), zemljoradnik (tenor)
Ante Puljas, pok. Roka (1919.), zemljoradnik (tenor)
Andrija Ivić, pok. Ivana (1920.), zemljoradnik (tenor)
Ante Treursić (1921.), zemljoradnik (tenor)
Ignacije Vrtlar, pok. Gaje (1928.), radnik (tenor)
Vinko Tranfić (1932.), radnik (bas)
Ante Ivić (1959.), učenik (tenor)
Don Mate Selak, župnik

NOSAČ ZVUKA

O anđeli, najbrže tecite, božićne pjesme i kolende iz srednje Dalmacije, Brač – Hvar – Kaštela – Poljica. Arhivske snimke (Jakša PRIMORAC, ur.). Institut za etnologiju i folkloristiku u suradnji sa Staroslavenskim institutom, Zagreb, 2007., IEF 07/1.

LITERATURA

ANIĆ, V. 2004. *Veliki rječnik hrvatskog jezika*. Zagreb: Novi Liber.
BEGO, F. 2006. *Kaštelanska crkvena pjesmarica (Staroseljska)*. Kaštela: Matica Hrvatska Ogranak Kaštela.
BERSA, V. 1944. *Zbirka narodnih popievaka (iz Dalmacije)*. Zagreb: HAZU.
BEZIĆ, J. 1980. Etnomuzikološki pristup dalmatinskoj folklornoj urbanoj pjesmi. *Mogućnosti* 27/6, 634–638.

- BEZIĆ, J. 1991. Folklorna glazba otoka Šolte. *Narodna umjetnost* 28, 9–48.
- BOMBARDELLI, S. 1986. Od gregorijanike do dalmoida. 20. *Festival dalmatinskih klapa Omiš*, *Bilten* 17, 14–21.
- BROCKHAUS, H. A.; H. RIEMAN, 1989. *Brockhaus-Riemann Musiklexikon*. München: Piper.
- BUBLE, N. 1986. *Vokalna folklorna glazba Trogira i Donjih Kaštela od 1875 do 1975. II svezak*. Omiš: Festival dalmatinskih klapa.
- BUBLE, N. 1988. Glazbena kultura stanovnika. Trogir: Muzej grada Trogira.
- CATTIN, G. 1995. «Secundare» e «succinere». Polifonia a Padova e Pistoia nel Duecento, *Musica e Storia* III, 41–120.
- CIVLICH, M. 1805. *Pisne duhovne raslicne*. u Mletcizih, kod Sebastiana Coleti.
- FUČAK, J. 1975. *Šest stoljeća hrvatskog Lekcionara (u sklopu jedanaest stoljeća hrvatskog glagoljaštva)*. Kršćanska sadašnjost: Zagreb.
- GAVAZZI, M. 1988. Izabrani radovi s područja glazbe (1919–1976). Lovro Županović (ed.). Zagreb: Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske.
- GRGAT, S. 2011. *Tradicijsko crkveno pučko pjevanje u Franjevačkoj provinciji Presvetog Otkupitelja*. S. Grgat (ur.). Split: Franjevačka Provincija Presvetog Otkupitelja, 2011.
- KAPETANOVIĆ, A. ; D. MALIĆ; K. ŠTRKALJ DESPOT. 2010. *Hrvatsko srednjovjekovno pjesništvo: pjesme, plačevi i prikazanja na starohrvatskom jeziku*. Zagreb: Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje.
- KUBA, Lj. 1899. Narodna glazbena umjetnost u Dalmaciji. *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena III*. Zagreb: JAZU.
- KUBA, Lj. 1899.a. Narodna glazbena umjetnost u Dalmaciji. *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena IV*. Zagreb: JAZU.
- MARTINIĆ, J. 1981. *Glagolitische Gesänge Mitteldalmatiens. Teil I (Text), Teil II (Noten)*. *Kölner Beiträge zur Musikforschung* 103. Regensburg: Gustav Bossse Verlag.
- MARTINIĆ, J. 1988. Postupak variranja u napjevima čitanja božićne jutarnje na području Srednje Dalmacije u pučkoj uporabi. *Arti musices* 19/1, 21–70.
- MARTINIĆ, J. 2007. Tri napjeva iz repertoara pučkog crkvenog pjevanja župe sv. Križa – Veli Varoš u gradu Splitu. *Arti musices* 38/1, 85–102.
- MARTINIĆ, J. 2011. *Pučki napjevi misa iz srednje Dalmacije u kontekstu glagoljaške tradicije*. Zagreb: Hrvatsko Muzikološko Društvo.
- MENCIK, F. 1881. Zwei dalmatinische Kirchenlieder, *Archiv für slavische Philologie* V, 267.
- MIHANOVIĆ-SALOPEK, H. 1992. *Hrvatska himnodija od srednjeg vijeka do preporoda*. Split: Književni krug.
- PRIMORAC, J. 2007. *O anđeli, najbrže tecite*. J. Primorac (ur.). Zagreb: Institut za etnologiju i Folkloristiku.
- STEPANOV, S. 1983. *Glagoljaško pjevanje u Poljicima kod Splita. Spomenici glagoljaškog pjevanja I*. Jerko Bezić (ur.). Zagreb: JAZU.

- STROHAL, R. 1916. *Zbirka starih hrvatskih crkvenih pjesama / sabrao iz starih hrvatskih glagolskih rukopisa od 14-18. vijeka Rudolf Strohal*. Zagreb: Tisak C. Albrechta.
- ZANINOVIĆ, A. 1916. Nekoliko božićnih napjeva iz Dalmacije. *Sv. Cecilija, god. 10, sv. 1, siječanj-veljača 1916*, 4-12.
- ŽGANEC, V. 1972. *Glagoljaško pjevanje kao dragocjeno kulturno-historijsko nasljedstvo Hrvata*. *Sv. Cecilija 42/1*, 8–10.
- ŽUPANOVIĆ, L. 1980. *Stoljeća hrvatske glazbe*. Zagreb: Školska knjiga.
- ŽUPANOVIĆ, L. 1977. O tonalnim osnovama tzv. dalmatinskog narodnog melosa. *Čakavska rič 11*, 65–78.

Z u s a m m e n f a s s u n g

FÜNF WEIHNACHTGESÄNGE AUS DEM TRADITIONELLEN GLAGOLITISCHEN REPERTOIRE DER PFARRGEMEINDE KAŠTEL STARI

Alle fünf hier vorgestellten „besonderen“ weihnachtlichen Gesänge aus Kaštel Stari zeichnet eine ähnliche stilistische Symmetrie aus, vielleicht mit Ausnahme des vorletzten *Irude, kralju nemili*. Trotz kleinerer Unterschiede in ihrer Struktur, dem Umfang der Intervalle und der Disposition der konstituierenden Phrasen A-B-C, sind sie sehr ähnlich. Zusätzlich nähern sie sich in Bezug auf die Symmetrie, die charakteristische Art ihrer Ausführung und die Rolle der Solosänger in der freien Interpretation der größeren Teile jedes einzelnen Gesanges an. Dabei folgt die syllabische Auslegung, im Gegensatz zum melodischen Fluss, regelmäßig ein kürzeres oder längeres *jubilusi* als Ausdruck der Begeisterung. Allen gemeinsam ist die deutlich herausgearbeitete jeweilige Schlussphrase im kontrastreichen und effektvollen Stil des dalmatinischen Klapa-Gesanges, in mehrstimmiger Ausführung.

Das Phänomen eines solchen kombinatorischen Verfahrens in einer kontrastierenden Symbiose *solo-tutti* ist in der traditionellen Gesangspraxis dieser Gegend im Zusammenhang mit einer größeren Zahl solcher Gesänge zu bestimmten Anlässen, wie hier Weihnachten, relativ ungewöhnlich.

Ohne Zweifel bereichern die Sänger aus Kaštel Stari mit ihren Gesängen das sowieso schon umfangreiche Repertoire der Kirchengesänge im Jahresverlauf. Es sieht so aus, als ob ihnen die ohnehin schon zahlreichen

bekannten und verbreiteten Interpretationen der weihnachtlichen Texte nicht ausreichend waren.

Deshalb versuchen sie, anders als in benachbarten Orten, durch diese zusätzlichen mit der Zeit in der Tradition verankerten Gesänge, die sie auf ihre eigene ganz spezifische Art interpretieren, noch deutlicher das Geschehen an den Weihnachtstagen zu intensivieren, und sie vergrößern gleichzeitig damit die Bedeutung und den Wert des in dieser Gegend ohnehin schon reich verwurzelten weihnachtlichen traditionellen Erbes.

Schlüsselwörter: besondere glagolitische Weihnachtsgesänge, Kaštel Stari, spezifischer Stil, stilistische Symmetrie, Kontrast, Solo- Tutti- Interpretation, Variierung, Marko Rakin, Vladoje Bersa

Izvorni znanstveni članak

Autor: Jerko Martinić

Lövenicher Weg 33

50933 Köln

Primljen: 10. 10. 2011.

Prihvaćen: 13. 12. 2012.

