

Lovro Županović  
Zagreb

## O TONALNIM OSNOVAMA TZV. DALMATINSKOG NARODNOG MELOSA\*

### I. POVIJESNI OSVRT

1. Koliko je danas poznato, problem tonalnih osnova narodnog melosa s obalnog područja južne Hrvatske (tzv. dalmatinski narodni melos) datira de facto od trenutka kada su se napjevi navedene pokrajine stali javljati u zbirkama najprije Fr. Ks. Kuhača<sup>1</sup>, zatim L. Kube<sup>2</sup> pa Vl. Berse.<sup>3</sup> Vremenski to znači unatrag 90—70 godina, što opet znači unutar situacije u tada tek započinjućoj evropskoj i hrvatskoj etnomuzikologiji. Kako se ona na području glazbene teoretike tada nužno kretala u okviru evropske glazbene tradicije, to se logično odrazila i na tumačenje tonalnih osnova narodnih napjeva. Ono je polazilo od tada neprikosnovenih idioma dura i mola, što je dovelo i do primjenjivanja zakonitosti tih tonskih rodova na (jedan) njihovim značajkama netipičan teren. Zato su teoretska i praktična objašnjenja što tada nastaju, kod nas posebice iz Kuhačeva pera, nužno sva u takvoj glazbenoj tradiciji, što im s druge strane (kod nas) autoritetom imenovanoga daje značenje i funkciju prototipa koji je bespogovorno valjalo slijediti. U slučaju naše pokrajine to je značilo rješavanje tonalne problematike napjeva unutar durske (rjeđe molske) osnove.

Takvo prilaženje problematici i njezino praktično rješavanje (tj. harmoniziranje napjeva) može se nazvati *automatskim* odnosno *nesvjesnim*, i ono idilično traje do, otprilike, početka trećeg desetljeća ovog našeg stoljeća.

2. Buđenje zanimanja za starocrkvene načine i pokušaj njihove praktične primjene, koji se fenomen u evropskom glazbenom životu počinje zbivati uglavnom neposredno nakon I svjetskog rata, nalazi odjeka i na našem terenu — i to prilično promptno. Tome na području naše etnomu-

\* Ovaj rad prvi je tekst potpisanoga na osnovi kojeg (kao i onih što će mu slijediti) on u skoroj budućnosti namjerava napisati (zasad samo naslovom fiksiranu) sintetičku studiju TONALNE OSNOVE HRVATSKOG NARODNOG MELOSA.

zikologije svakako valja tražiti uzrok i u tada započetoj polemici oko tzv. istarske ljestvice<sup>4</sup> i u reagiranju naših glazbenika (npr. Dugan st.) na Žgančevu zbirku međimurskih narodnih popjevaka, posebice na njezin 2. svezak.<sup>5</sup> Sve to nužno, ali vrlo polako, dovodi i do pokušaja drugačijeg tretiranja tonalnih osnova hrvatskog narodnog melosa. Tada brojčano vrlo skromni praktični primjeri (uglavnom iz pera J. Štolcера-Slavenskoga) nužno upućuju na mogućnost drugačijeg pristupa jednakoj problematici i naše pokrajine, čime dolazi do *svjesnog* pomicanja samog problema s dotadašnjih pozicija na ove druge. Ali se tome, možda najgrčevitije i najžilavije nego igdje u Hrvatskoj, javljaju otpori. Očituju se, uz ostalo, i brojnim, često izvođenim i dobro primanim harmonizacijama napjeva, rađenim na ranije postavljenom (Kuhačevu) prototipu.

Ta faza *svjesnog* trajanja problema prisutna je otada pa do danas u glavnom jednakom očitovanju. Posljednje desetljeće, međutim, kao da sve više i upornije inzistira na tretmanu koji će, nadati se, barem dovesti do češćih praktičnih rezultata, rađenih s trenutak ranije istaknutih pozicija.

Ali, usprkos svemu tome i usprkos relativno brojnoj glazbenoj literaturi (notni tekstovi) dosad (osim ponekog sporadičnog manjeg osvrtu) nije — koliko je poznato — napisana cjelovita studija o problematici istaknutoj u naslovu ovog rada. On (je, prema tome, pokušaj, pa ga kao takvog valja i primiti.

## II. MELODIJSKE I GENETIČKE ZNAČAJKE NAPJEVA

1. Nepobitna je činjenica da je narodni melos jednog naroda integralni dio njegove opće glazbene kulture. Drugim riječima, u njemu se nužno odražuju sve faze njezina razvoja, koje je na prvi pogled možda i teže spoznavati uglavnom zbog usmenog trajanja napjeva u aktivnoj glazbenoj praksi ali i zbog njihova iščezavanja iz nje. Rečeno je »na prvi pogled« jer iskusnom etnomuzikologu ne bi smjelo biti teško ispod tereta raznih i raznorodnih utjecaja i promjena otkriti izvornu jezgru. Problem je olakšan toliko koliko do objavljivanja notnih tekstova narodnih napjeva dođe u što ranijoj fazi.

Glazbeni melos naše pokrajine, rečeno je, notalno je svojim priličnim dijelom dostupan već duže vremena. U tome vidnu ulogu ima zbirka Vladoja Berse, nastala u godinama pred 1. svjetski a provjerena na terenu neposredno pred 2. svjetski rat.<sup>6</sup> Ovo valja istaknuti zbog toga što ona, makar nepotpuna i uza sve razumljive slabosti, fotografira postojeće stanje do kraja 19. stoljeća, dakle prije prodora suvremenih audio i audio-video komunikacijskih sredstava. To znači da se u njoj nalazi građa koja u priličnoj mjeri omogućuje sagledavanje i spoznavanje odražavanja stup-

njeva glazbene kulture ovog naroda na izvorno narodno glazbeno stvaralaštvo u ovom dijelu zemlje, počevši od prilično davnog vremena do, ponovimo to, kraja prošlog stoljeća.

Ima tako u toj zbirci melodijâ trikordalnih (s tri tona):

MILNA

BU-DI-LA MAJ-KA I-VA-NA.

tetrakordalnih (sa četiri tona):

ŠIBENIK

SKO-RO NG-YA DO-VE-DE-NA PR-VU VE-ČER-VE-ČE-RA-LA  
JE-DNU TI-CU PRE-PE-LI-CU I GOS-POD-SKU VE-ČE-RI-CU.

pentakordalnih (s pet tonova):

ŠIBENIK

RU-MEN ĐU-LE, RU-MEN ĐU-LE, NE TRU-NI SE NA ME;  
RU-MEN ĐU-LE, RU-MEN ĐU-LE, NE TRU-NI SE NA ME!

heksakordalnih (sa šest tonova):

MUJET

DO-BRA VE-ČER, ŠJOR GOS-PA-RU, KUM-PA-TI-ŠKAJ KO-LEN-DA-RA; GO-DI - NA JE SAD OD LA-NI, DA VAS NIJEŠTO KO-LEN-DA-LI.

heptakordalnih (sa sedam tonova):

DRNIŠ

ČE-SMO, ČE-SMO, MA VO- DO LA-DNA, ČE-SMO, ČE-SMO, VO-DO LA-DNA, ČE-SMO, MA ČE-SMO LA-DNA; U TE-BI, U TE-BI JE STU- DE- NI- CA.

oktokordalnih (sa osam tonova):

(MUŠKI) (ŽENSKJE) UGLJAN

I- GRA-LO KO-LO POD BU-DIM; ŠA-LJI ME, MAJ-KO, DA VI - DIM.

Trikordalnih je najmanje,<sup>7</sup> tetra-, penta i heksakordalnih ima priličan broj, dok je hepta- i oktokordalnih također dosta. One s manjim brojem tonova sasvim su arhaična glazbenog ugođaja koji, razumljivo, povećavanjem broja tonova a time i proširivanjem melodijskog ambitusa ustupa sve više mjesto izrazito durskom (pa i molskom) profilu napjeva.

Najvećem broju takvih melodija (pa i onima importiranim iz drugih hrvatskih pokrajina te onda »podalmatinčenim«)<sup>8</sup> posljednji ton (»tonus finalis«) je u pravilu *tonika*. Do njega melodija stiže u najvećem broju slučajeva sekundnim silaznim (dakle: II—I stupanj) odnosno uzlaznim slijedom (dakle: VII—VIII stupanj), ali je potrebno spomenuti i slučajeve tercnog skoka na »tonus finalis«, i to gotovo isključivo silaznim slijedom (dakle: III—I stupanj). Ovo, dakako, ne vrijedi za melodije instrumentalnog karaktera niti za one malobrojne kojima je zapisan i drugi glas,<sup>9</sup> gdje se radi o završetku ili na (velikoj) terci tonične harmonije ili na tonici dur-ljestvice koja s drugim glasom čini interval (male) sekste.

Ovim nipošto nije bio cilj dati bilo kakav prikaz Bersine zbirke, već je ona bolje i cjelovitije od drugih dostupnih sličnih izvora poslužila kao ishodište iznesenih misli.

2. U izloženom odsjeku nije se diferenciralo napjeve na one (nazovimo ih) »gorštačke« i »obalne«, nego se fenomen narodnog glazbenog stvaralaštva ove pokrajine — s obzirom na »kordalnost« napjeva — mogao razmatrati u cjelovitosti. Izneseni zaključak o »tonus finalisu«, uz stanovite ograde u slučaju ili instrumentalnog muziciranja ili dvoglasnog zapisa napjeva, odnosi se prema tome na cijelu pokrajinu.

*To je prva zajednička veza* između napjeva (kažimo sada) selâ i gradova Dalmacije: selâ njezine Zagore, gradova (i gradića) uz njezinu obalu. Ona je, ponovimo, postignuta tendiranjem napjeva ka zaključnom tonu karaktera tonike, i to u vrlo velikom broju slučajeva. Ta je veza, po svemu sudeći, od iznimne važnosti, i o njoj će biti još govora.

Druga je veza prisutna faktorom *asimilacije*, a ostvarena je infiltriranjem stanovitog broja melodija iz Zagore u gradske ambijente te — kako se čini — njihovom izdržljivošću u novoj sredini, tj. njihovim sasvim minimalnim modifikacijama u njoj. Nasumce odabrani primjer, već spomenuti napjev *Rumen đule*... iz Šibenika, koji je očito gorštačke provenijencije, može to vrlo lijepo potvrditi. Zasad, međutim, potpisani nije u mogućnosti navesti primjer i za eventualnu obratnu situaciju.

3. Isticanje idućih dviju značajki napjeva, naprotiv, ove nužno dijeli na dva bloka. Jedna od tih značajki tipična je za napjeve iz jednog dijela Zagore, a odnosi se na (nazovimo ga: njihov »epitheton ornans«) primjenu *ojkanja*. Taj svojevrsni vrlo koncizni preludij, a često i postudij samom napjevu sasvim je iznimna pojava vrlo starog podrijetla koja, s druge strane, asocira slične specifičnosti sredina u kojima su se dugo (pa i danas) sačuvali dokazi takvog muziciranja (npr. gange u Hercegovini i sl.). I to, po mišljenju potpisanoga predstavlja vrijednost iznimnog značenja, pa će i ona još jednom kasnije biti spomenuta.

Druga značajka odnosi se u pravilu na većinu napjeva iz obalnog dijela pokrajine, i to onih većeg opsega. Ona dotiče problem »ponašanja« tona koji sa stajališta durskog promatranja melodija ima funkciju tzv. »vođice«. Taj ton, kao što je poznato, u pravilu silazi i to obično za veliku sekundu ali i isto takvu tercu. Fenomen je prisutan u Bersinoj zbirci (čini se) u svakoj melodiji s tim tonom.

To upućuje na zaključak da je taj postupak kretanja melodije s tzv. »vođice« prema dolje vrlo starog podrijetla, te da se infiltrirao i u melodije novijeg datuma nastanka, u kojima onda s neadekvatnom akordskom dopunom (harmonija dominantnog zvučnog kompleksa) djeluje kao ton kojim je anonimni stvaralac postupio na »nemuzikalan« način.

4. Još je Kuhač bio zapazio da je jedna od osnovnih značajki hrvatskog narodnog melosa postepenost i »mikroslijed« tonova melodijske linije.<sup>10</sup> Ta pojava prisutna je i u melosu naše pokrajine, i to kako onom njezinog gorštačkog (zagorskog) tako i obalnog dijela. Naći ćemo je, dalje, ne samo u melodijama malog broja tonova nego i u onima razvijenijima — što upućuje na zaključak da je jednom davno primijenjeni stvaralački postupak nalazio odjek i u idućim vremenskim razdobljima. I premda je u napjevima novijeg datuma dosta čest susret i sa skokovima na (čistu) kvintu pa i na (veliku) sekstu, osnovni stvaralački postupak nije time ozbiljno doveden u pitanje, bar ne u građi kojom narodni melos Dalmacije traje u svom današnjem trenutku.

S tim u vezi nužno se nameće, pa je već i neizravno spomenuto, pitanje postanka napjeva te onda i utjecaja koje su oni pretrpjeli tijekom svog trajanja. O tome, je, međutim, u dosadašnjoj stručnoj literaturi dosta rečeno. Zadnji je to dobro formulirao S. Bombardelli,<sup>11</sup> a ovom prilikom istaknimo četiri takva — po svemu sudeći ključna — fenomena:

- a) gregorijanika;
- b) talijansko-mediteranski fenomen;
- c) narodno-preporodni fenomen i
- d) suvremeni audio pa vizuelni (RTV) fenomen.

Iz ovoga logično raste i četverostruka slojevitost napjeva s nužnim podvrstama prijelaznog karaktera, što bi trebalo biti od velike pomoći najprije u analiziranju svih glazbenih značajki napjeva (dakle: i ritma, i forme, a posebice onih tonalnih) a onda i njihovu (eventualnom) harmoniziranju.

Spoznaja o »tonus finalisu«, o silazno vođenoj »vođici«, o postupnom »mikroslijedu« tonova napjeva te o njihovoj višestrukoj genetičkoj slojevitosti ishodište su za središnji dio ovog rada.

### III. TONALNE OSNOVE NAPJEVA

1. Već istaknuto tendiranje melodijske linije napjeva naše pokrajine prema smirivanju na tonu sa svim značajkama čvrstog uporišta kakvo stvara tonika *prva* je condicio sine qua non za ovaj dio izlaganja. *Druga* izlazi iz zapažanja o pravom kruženju tonova oko tog uporišta, u napjevima iz prvog sloja malobrojnih a iz onih ostalih sve izdašnjih. Iz toga slijedi ovo:

a) raspored i slijed tih tonova u tetrakordalnim melodijama ispunja interval čiste kvarte, a u pentakordalnim čiste kvinte;

b) između I i II tona (stupnja) u melodijama obalnog područja redoviti razmak je u pravilu polustepen, dok je u onim gorštacke provenijencije obično cijeli stepen.

Ovo dovodi do uočavanja dvaju tonalnih prototipova tih napjeva:

a) onog nepotpunog, kojemu prema naslućivanjima B. Bartóka i J. Stolcera-Slavenskoga najbolje odgovara akordička dopuna dorskog načina;

b) onog sa svim značajkama dovoljno profiliranog frigijskog načina.

Da izneseni faktori predstavljaju *stvarno* tonalno ishodište melosa ove pokrajine te da su kao takvi vrlo sretno nađeni i psihološki sasvim uvjerljivi *glazbeni simboli* ljudi i značajki tog kraja, potvrđuje ova činjenica: oni su *beziznimno* prisutni u napjevima *svih* kasnijih slojeva kao tonalna jezgra, prepoznatljiva u svakom trenutku trajanja napjeva usprkos čestoj ornamentici koja tu prepoznatljivost nastoji i zamutiti. A što se tiče njihove psihološke uvjerljivosti s obzirom na značajke onih koji su napjeve stvarali stvar je još očitija: surost (iako nepotpunog) dorskog načina jednako organski raste iz ambijenta Dalmatinske zagore kao što mekoća i elegičnost frigijskog načina nosi u sebi svu tipičnost obalnog područja.

2. Slijed vremena i značajke pojedinih povijesnih i glazbenih etapa, rečeno je, kumovali su ne samo nastajanju novih napjeva naše pokrajine nego su utjecali i na one postojeće. Raspon se napjeva širio; oni su se obogaćivali novom melodijskom izražajnošću težeći time i prema novoj tonalnosti. Drugim riječima: obogaćivanje je dovelo do potpune ljestvice ali i do jasne afirmativnosti tonskih rodova dura (često) i mola (rjeđe). Ovaj fenomen nije, međutim, toliko uvjetovan oktokordalnošću ljestvice koliko sve prisutnijom *višeglasnom* dopunom stanovitih napjeva. A to je višeglasje — podupirano i dopunom instrumentalne naravi — izviralo isključivo iz navedenih tonskih rodova.

Ali je i u svim tim napjevima, sada u pravilu s višeglasnom dopunom, uvijek prisutan (rečeno je) silazni postupak s tonom koji bi u oktokordalnoj ljestvici morao imati funkciju vođice. On to de facto i jest, ali



postupak s njime jest onaj iz vremena kada je bio *kvinta*. To onda dovodi do vrlo zanimljivog mišljenja da je takva oktokordalna ljestvica zapravo *lišena* tona s jasnim praktičnim karakterom vodice (dakle: da je bez nje!), te da je prema tome u stvari nepotpuna.

Sve to vrlo decidirano potvrđuje, na primjer, i dr Vinko Žganec u svojoj knjizi *Muzički folklor I* (Zagreb 1962), kad kaže ovo: »c) U pjevačkoj praksi našega naroda frigijska ljestvica doživjela je u nekim krajevima znatne *izmjene*. Ovdje ćemo navesti dvije vrste takvih izmjena.

*Prva* je izmjena u pravcu razvoja ove ljestvice prema TERCNOM DURU. Nju su doživjele pjesme po dalmatinskim gradovima i većim mjestima. Narod ih je prvobitno pjevao unisono u frigijskoj ljestvici. Kasnije, kad im je pridošla pratnja (vokalna ili instrumentalna), koja je frigijsku kadencu s unisonim završetkom razvodnila u kadencu tercnog dura, prešle su te pjesme u dursku ljestvicu.

Karakteristično je kod njih da im tobožnja vodica ne ide naviše nego se razrješava naniže, što također pokazuje da to nekada nije bila septima nego KVINTA frigijske skale.«<sup>12</sup>

U tom sasvim dobro formuliranom citatu jedino (za potpisanoga) nije prihvatljiv termin »tercni dur«<sup>13</sup> jer, uz ostalo, po najosnovnijem glazbenom znanju predstavlja spoj dvaju značenjem inače sasvim heterogenih glazbenih pojmova.<sup>14</sup>

#### IV. HARMONIZACIJA NAPJEVA

Sada smo došli i do odsjeka koji se prividno čini najosjetljiviji. Rečeno je »prividno« jer da je to zaista tako dokazat će iduće misli.

Raspredanje o melodijskoj fakturi te o genezi napjeva bilo je dovelo do isticanja da postoje četiri njihova sloja s podvrstama prijelaznog karaktera. Ne težeći ovom prilikom (iz tehničkih razloga) za tabelarnim prikazom tih slojeva i njihovih podvrsta, potpisani apostrofira samo ova tri napjeva: *Rumen đule . . .* i *Dobra večer, uzorita* iz Šibeinka te *Grize momak jabuku* iz Makarske.<sup>15</sup>

Ta činjenica, tj. ona o raznoslojevskoj pripadnosti napjeva, morala bi biti *condicio sine qua non* svakom onome koji se želi baviti njihovim harmoniziranjem. Nužno se namećući kao primarna, ona — naime — a prije početka takvog posla, ističe analitički pristup prethodno *kritički* odabranom napjevu, tj. spoznavanje *svih* njegovih glazbenih značajki, i to počevši od one melodijskog karaktera. Analizom prvenstveno te, ali i ritmičke te formalne komponente (što je posao svakako dužeg vremenskog trajanja) doći će se zatim do određivanja slojevske pripadnosti (napjeva) a time i do spoznavanja njegovih tonalnih zakonitosti. One će:



a) ili isključivo afirmirati stari način (npr. *Rumen dule...*);

b) ili isključivo afirmirati dur, rjeđe mol (npr. *Grize momak...*);

c) ili će očitovati bilo tendiranje melodije iz starog načina prema duru (rjeđe molu) u manjoj ili većoj mjeri, bilo obratni postupak (npr. *Dobra večer, uzorita*).

Iz ovoga slijedi zaključak da je u harmoniziranju napjeva naše pokrajine nužno primjenjivati trovrstu harmonizaciju:

a) isključivo u okviru starog načina (i to potpunog frigijskog ili nepotpunog dorskog);

b) isključivo u okviru dura (rjeđe mola);

c) s većim ili manjim očitovanjem prvog odnosno drugog tonskog roda (tj. starog načina ili dura, rjeđe mola).

Prva dva slučaja možemo nazvati *rigoroznom* a treći *kompromisnom* harmonizacijom. I dok primjena prve ne traži poseban komentar, dotle je za drugu potrebno napomenuti ovo:

a) ona bi u prvom redu morala favorizirati unisono odnosno aequisono završetke, zatim onaj s primjenom kvinte (znači: bez terce), a na zadnjem mjestu dur-akord u kojem bi se »tonus finalis« očitovao kao kvinta;

b) u njoj bi silaženje »vođice« bezuvjetno valjalo rješavati primjenom (jednostavne ili dvostruke) zaostajalice u harmoniju na IV stupnju, čime bi se izbjeglo inače sasvim diletantsko i neukusno usporedno spajanje subdominantne i krivo upotrijebljene dominantne harmonije.

Izlazi da problem (po svemu sudeći) uopće nije kompliciran. Preostalo bi njegovo često (ako ne i isključivo) rješavanje u duhu navedenog prijedloga te uporno izvođenje tako ostvarenih harmonizacija, posebice prve rigorozne i one kompromisne svakom prilikom. To bi nakon stanovitog (nipošto kratkog!) vremena nužno moralo dovesti do njihova aklimatiziranja i u našoj pokrajini i izvan nje, što bi onda sinhronom jednakom akcijom i s napjevima ostalih hrvatskih pokrajina neminovno moralo dovesti i do mnogo krupnijeg rezultata — o čemu će, međutim, biti više govora u zaključnom odsjeku.

Kako u praksi izgleda praktična primjena iznesenog prijedloga pokazat će tri iduća priložena primjera iz pera autora ovog teksta:

NA HEI  
NA HEI  
NA HEI

NE TRUNI SE OJ! OJ, RUMEN BULE, OJ! OJ, RUMEN BULE, OJ! OJ, RUMEN BULE, NE TRUNI SE

— NISE NAHE, OJ!  
BU — LE,  
RU — MEN BU — LE,  
RU — MEN BU — LE,  
RU — MEN BU — LE,  
NE TRUNI SE

(A.) 3. (V.) 3.  
RU — MEN BU — LE,  
RU — MEN BU — LE,  
RU — MEN BU — LE,  
RU — MEN BU — LE,  
RU — MEN BU — LE,  
NE TRUNI SE

ИЗМ.: Л. ЗУБАНОВА

ALLE GRETE

RUMEN BULE...  
[СТІЖНИК]

# GRIZE HOMAK JABUKU

(MAKARSKA)

ALLEGRETTO

Harmon.: L. Zupanović

GRIZE HOMAK JABU-KU,

8

2

JŌ, U-JE-DE SE ZA RUKU!

JŌ, JŌ,

Detailed description: This system contains the first two staves of the musical score. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/2 time signature. It begins with a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The lyrics 'JŌ, U-JE-DE SE ZA RUKU!' are written below the top staff, and 'JŌ, JŌ,' are written below the bottom staff.

JA-O, JA-O, RUČI-CE, DJE-VO-JAČKA DU-SI-CE!

JŌ,

Detailed description: This system contains the next two staves. The top staff has a first ending bracket labeled '1.'. The lyrics 'JA-O, JA-O, RUČI-CE, DJE-VO-JAČKA DU-SI-CE!' are written below the top staff. The bottom staff has the lyric 'JŌ,' written below it.

DU-SI-CE!

Detailed description: This system contains the final two staves. The top staff has a first ending bracket labeled '2.'. The lyrics 'DU-SI-CE!' are written below the top staff. The bottom staff continues the musical notation.

## DOBRA VEČER UZORITA...

(SIBENIK)

Harm.: L. Županović

$\text{♩} = 66$  (ma quasi rubato)

**SOLO** **TUTTI**

1. Dobra ve-čer, u-zo-ri-ta, ej, dobra ve-čer, u-zo-ri-ta,  
 2. Ko-ja re-sis, rajске dvo-re, ej, ko-ja re-sis rajске dvo-re,  
 3. Pri-ja zo-re i Da-ni-ce, ej, pri-ja zo-re i Da-ni-ce,

**SOLO** **TUTTI**

1. ri-ta; **mp** dobra ve-čer uzo-ri-ta, ej, **mf** i Dani-ce  
 2. dvo-re; **mp** koja re-sis rajске dvo-re, ej, **mf** koja sja-ješ  
 3. ni-ce; **mp** pri-ja zo-re i Da-ni-ce, ej, **mf** moja li-pa

ple-me-ni (i) -ta.  
 pri-ja zo- (o) -re.  
 go-lu-bi (i) -ce.

### V. ZAKLJUČAK

Mišljenje koje je izneseno prethodnim izlaganjem nije, dakako, izvorno. Recimo da je, u neku ruku, rjeđe susretano argumentiranje tog mišljenja, temeljeno na pristupu iznesenoj problematici s pozicija suvremenih (nota bene: ne modernih!) strujanja ne samo u današnjoj etnomuzikologiji nego u glazbenoj teoriji i praksi uopće. Rezultati do kojih se došlo dadu se sažeti u ove točke:

a) Fenomen narodnog glazbenog stvaralaštva u Dalmaciji izrastao je u uskoj povezanosti s autohtonim geografskim i psihološkim značajkama obiju dijelova te naše pokrajine, onog obalnog te onog njegovog zaleđa.

b) Glazbene značajke tog nastojanja izviru iz svih odlika starih načina, i to frigijskog i dorskog, te se dugo vremena izivljavaju isključivo unutar njih.

c) One su svojim osnovnim zakonitostima očigledno prisutne i u svim razvojnim fazama (slojevima) narodnog glazbenog stvaralaštva, uz iznimku instrumentalnog muziciranja u nekim obalnim punktovima.

d) Te glazbene značajke nužno traže odraz svog isključivog odnosno većeg ili manjeg prisustva u harmonijskim dopunama samih napjeva.

Činjenica o očiglednoj prisutnosti starih načina u narodnom melosu naše pokrajine, zatim ona o melodijskoj fakturi do heksakordalnosti te pojava otkanja u Zagori nameće kao nužnost ovu tvrdnju:

Budući da jednake ili približno jednake značajke očituje narodni melos i nekih drugih hrvatskih pokrajina,<sup>16</sup> to onda znači da dalmatinska regija po tome stoji s njima u uskoj povezanosti. Tako frigijski način ne samo što se poput crvene niti proteže cijelom obalom od Istre do Dubrovnika pa melosu tog kompleksa daje osnovno i čvrsto tonalno obilježje nego pronalazi — a po tome i povezuje — jednake refleksive u melosu kajkavske Hrvatske pa i u nekim oazama njezina štokavskog dijela. Dorski način čini to isto u (i s) istim navedenim pokrajinama. To sve zajedno smanjuje dosad često i zlorado isticanu »nepremostivost« partikularističnosti folklornih regija pa cijelom hrvatskom narodnom glazbenom teritoriju podvlači jedinstvenost osnovice, svodeći uz to na pravu mjeru utjecaja koji ga nužno prožimaju.<sup>17</sup> Ne dirajući time nipošto u specifičnosti svake pokrajine jedinstvenog teritorija, taj zajednički nazivnik stoji i kao primamljiv izazov za možda moguće a svakako dugo pokušavano nastojanje na stvaranju osnovice za kreativnu primjenu značajki cjelovito sagledanog glazbenog stvaralaštva narodne provenijencije u složenom umjetničkom djelu.

Time se ne dolazi možda i do ključa problemu koji se nametao mnogim našim glazbenim stvarateljima od Lisinskoga na ovamo, nego i do nečeg još važnijeg. Ono je trenutak prije bilo i spomenuto. Istaknimo to još jednom na kraju.

U tako spoznatoj cjelini, rečeno je, posebice strani utjecaji na hrvatski narodni melos svedeni su na pravu mjeru. Što će to značiti za Dalmaciju, čijem se narodnom melosu stalno i skoro isključivo ističe njegova tobože osnovna ovisnost o talijanskoj melodici — to se ne mora posebno isticati. Tek, sigurno se neće događati da naši etnomuzikolozi pišu ovakve retke: »... U dalmatinskoj se gradskoj pismici očituje utjecaj talijanske melodijske koncepcije (karaktersitičan završetak izveden melodijskim kretanjem iz vođice prema terci toničnog trozvuka).<sup>18</sup> [...] Dalmatinska 'gradska pismica' jasno pokazuje da nije čisti proizvod hrvatskog duha; već je istaknuta njezina osobina, da se rado završuje u terci toničnog trozvuka, koju dosiže tako, da se melodija najprije dovine vođice, a onda se od nje (najvećma) postepeno spušta do terce toničnog trozvuka.«<sup>19</sup>

Tome je cilju, ali samo jednim dijelom, bio usmjeren i ovaj rad.  
(1973)

## BILJEŠKE

<sup>1</sup> Uspor. Fr. Ks. Kuhač, *Južno-slovenske narodne popievke* u četiri sveska (I 1878, II 1879, III 1880, IV 1881), svi tiskani u Zagrebu.

<sup>2</sup> Uspor. L. Kuba, *Slovanstvo ve svych zpěvech*, sv. X: *Pisně dalmatinské*, Praha 1893.

<sup>3</sup> Uspor. Vl. Bersa, *Zbirka narodnih popievaka (iz Dalmacije)*, Zagreb 1944.

<sup>4</sup> Polemika je bila započela nakon objavljivanja članka B. Širole *Istarska pučka popijevka* u »Suvremeniku« I, 1919, br. 11 i 12. Od najznačajnijih sudionika spominjemo V. Žganca (*Tako zvana »Istarska« ljestvica*, »Sv. Cecilija« XV, 1921, sv. 1, 8), S prepreka (*Istarska ljestvica*, ib. XVII, 1923, sv. 5, 135) i I. Matetić—Ronjgova (*O istarskoj ljestvici*, ib. XIX, 1925, sv. 2, 38).

<sup>5</sup> Uspor. Fr. Dugan st., *Vinko Žganec i njegove zbirke*, »Nova Evropa« 1922, br. 3—4.

<sup>6</sup> Vidi bilj. br. 3 u ovom radu.

<sup>7</sup> Svega su tri, dok je četvrtoj dodan drugi glas, što onda povećava broj tonova prema dolje.

<sup>8</sup> Na primjer napjev *Mila moja*... koji je očito slavonske provenijencije.

<sup>9</sup> Takav je slučaj, na primjer, s napjevima *Ja uranih jedno jutro* (iz Baške vode), 77, br. 103, *Milko moja* (iz Makarske), 101, br. 287 i sl.

<sup>10</sup> Uspor. Fr. Ks. Kuhač, *Osobine narodne glazbe, naročito hrvatske*, Zagreb 1909.

<sup>11</sup> Uspor. S. Bombardelli, *Dalmatinska pučka pjesma*, »Bilten« 1, prosinac 1970, Festival dalmatinskih klapa, Omiš.

<sup>12</sup> Uspor. nav. dj., 62.

<sup>13</sup> Prvi ga je upotrijebio istaknuti srpski etnomuzikolog M. Vasiljević u poglavlju *Tonalne osnove našeg muzičkog folklor*a svog rada *Jugoslavenski muzički folklor I*, Beograd 1950, i otada datira upotreba tog termina u (našoj) glazbenoj praksi.

<sup>14</sup> Po toj bi se logici, usput rečeno, moglo govoriti o, npr., kvartnom duru (lidijski način) odnosno o sekundnom molu (hipofrigijski način) itd.

<sup>15</sup> Uspor. nešto dalje navedene notne tekstove harmonizacije tih napjeva iz pera potpisanog.

<sup>16</sup> Stanovitu dokaznost na to pruža i rad potpisanoga *Narodni melos kajkavske Hrvatske i njegov odraz u tzv. umjetničkoj glazbi* objavljen u ediciji *Jezični i umjetnički izraz na kajkavskom tlu*, Zagreb 1975, 57—74.

<sup>17</sup> To bi vrlo uvjerljivo dokazao Etnomuzikološki atlas hrvatskog narodnog melosa, čija se izradba nameće kao jedan od primarnih zadataka.

<sup>18</sup> Uspor. B. Širola, *Hrvatska narodna glazba*, Zagreb 1940, 74.

<sup>19</sup> Nav. dj., 154—155.