

Josip Mirošević
Split

PISME STAROGA TROGIRA

(Uz I, II i III svezak notne zbirke »Pisme staroga Trogira« u izdanju klape »Trogir« i KUD »Kolo«)

Neposredan povod za ovaj analitički napis našao sam u nevelikim, ali vrijednim notnim zbirkama koje su, zahvaljujući klapi »Trogir« i Kulturno-umjetničkom društvu »Kolo«, objelodanjene pod zajedničkim nazivom »Pisme staroga Trogira«. To su sve odreda obrade, odnosno harmonizacije narodnih napjeva jedne geografski malene, ali muzički zato, očito, neobično zanimljive regije čije je ime istaknuto u nazivu. Taj samoprijegoran rad grupe entuzijasta jedinstven je na ovom području i vrijedan svake pohvale. Započinje još od 1972. godine kada je iz tiska izašla prva zbirka, nastavlja se 1975. drugom a završava trećom zbirkom 1977. godine.

Način na koji su sve te notne knjižice uređivane, pristup i sistematizacija vjerodostojno govore o serioznosti cijelog tog posla, o projektu koji otkriva stav autorâ zbirki i koji istovremeno ističe jasan odnos prema materiji koja je urednicima stajala na raspolaganju. Takva ozbiljnost navodi me na to da se prema cijelom tom malom izdavačkom pothvatu odnosim s dužnim poštovanjem. (Naveo bih, usput, da su ove zbirke podstakle i druge na slične akcije te smo svjedoci novih izdanja koji, nesumnjivo, svi zajedno doprinose boljem upoznavanju naše glazbene baštine. Ovu činjenicu ne smijemo zanemariti te i s tog stajališta valja istaknuti ulogu i značaj trogirskih entuzijasta okupljenih oko navednog društva.)

Dileme i stavovi

Prije negoli se upustim u bilo kakvu analizu zbirki koje su predmet našeg interesa, potrebne su, čini mi se, neke usputne, općenite napomene. Odnose se, zapravo, na naslijeđene pa i umjetno stvorene dileme vezane za dalmatinsku pjesmu, na određene, čak i meritorne kvalifikacije, odnosno diskvalifikacije iste. Jasno, ne smatram da je u ovom trenutku moguće pa ni da je potrebno postavljati i usvojiti neke zaključke koji bi trebalo da dadu

definitivne odgovore na mnoga inicirana pitanja. Rekao bih, prije svega, da želim podstaknuti na razmišljanje i na dalje rasprave o ovoj temi.

O zanimljivosti i bogatstvu naše glazbene baštine nema potrebe posebno govoriti. Ta je evidentna činjenica odavno prisutna i mi se s pravom ponosimo tom vrijednošću naše kulturne prošlosti. Uzgred bi samo trebalo spomenuti da su mnoga naša područja temeljito proučavana i proučena i da je velik broj narodnih napjeva ne samo zabilježen već i muzikološki obrađen. Dostupne su nam tako tvorevine koje, upravo zahvaljujući pravovremenoj intervenciji, neće biti zaboravljene.

No, taj i toliki interes za naše folklorno blago nije, na žalost, ni izdaleka jednako intenzivan u cijeloj zemlji pa, gledano s tog stajališta, ne možemo, jasno, biti ni zadovoljni. Naročito se teško možemo miriti s činjenicom da je interes izostao upravo u vremenu kada je morao biti najživlji, kada se još moglo naići na vrijednosti koje su intenzivno živjele u narodu. Uz to, nekim se područjima prilično površno prilazilo (ruku na srce, još se uvijek, katkada, tako prilazi!) pa su neke cjeline zbog toga ne samo zanemarene već su, usudio bih se reći, svjesno stavljene u drugu neku, manje vrijednu kategoriju.

Takav, rekao bih, maćehinski odnos prema izvjesnom tipu narodnog glazbenog stvaralaštva ogleda se i u nedovoljnoj brizi prema dalmatinskoj pjesmi. Iznenađuje to utoliko više što imamo na umu da se u ovom slučaju radi o području (u geografskom smislu) iz kojeg su se regrutirali upravo oni koji su mogli usmjeriti interes prema ovoj pjesmi, dakle oni koji su suvereno mogli odrediti njezinu pravu vrijednost i značaj u velikom kompleksu našeg narodnog stvaralaštva. Jer, ne zaboravimo, dalmatinska se pjesma rađa i živi na prostoru koje je inače odigralo i te kako veliku ulogu u povijesti naše glazbene umjetnosti.

No, propušteno se nikako ne može nadoknaditi. Stoga se moramo miriti s činjenicama i, na kraju, biti zadovoljni s konstatacijom da smo bar danas umnogome svjedoci izmijenjenog stava prema tom tipu pjesme. Očito se naglo budi interes za nju i ona postaje predmet sve ozbiljnijeg proučavanja. U tome, nema sumnje, značajna uloga pripada Omišu koji je svojom glazbenom smotrom mnoge zaintrigirao i pobudio poseban interes za dalmatinsku pjesmu. Značaj omiškog, pa čak i splitskog festivala (koji njeguje, ne zaboravimo, jedan specifičan mediteranski melos), nikako ne smijemo zanemariti.

Vratimo se osnovnom problemu. Pitamo se često koji bi mogao biti razlog svojevršnom zanemarivanju i zapostavljanju dalmatinske pjesme? Teško je na to dati neki decidan odgovor. Isto se tako teško možemo složiti s mišljenjem da je razlog tome siromaštvo materijala ili da je dalmatinska pjesma svedena na nekoliko osnovnih napjeva koji se dalje unedogled variraju. Te su postavke, nesumnjivo, plod površnog razmatranja problema nakon početnog uspjeha u prikupljanju narodnog blaga. Pored svih naših ograda, takva razmišljanja, ipak, ne smijemo potcijeniti. Možda u njima valja tražiti krivca za to što dalmatinsko pjevno područje stoji nekako po strani, s etnomuzikološkog stajališta prilično netaknuto, zanemareno, pa čak i zaboravljeno. Sigurno je da ćemo u potrazi za drugim razlozima doći do mnogih zanimljivih zapažanja, ali, bez sumnje, još uvijek nismo u mogućnosti da stanemo iza nekih egzaktnih istina koje bi cjelovitije mogle osvijetliti sve ono što je

dovelo do određenih stavova prema dalmatinskoj pjesmi, stavova, koji su, konačno, nametnuli općenito prihvaćeni sud o njezinu dometu, odnosno o njezinoj manjoj vrijednosti, pa prema tome i o njezinoj minornoj ulozi u cjelokupnom glazbenom stvaralaštvu našeg naroda.

Dalmatinska pjesma — što je to?

Promatrajući (čak i periferno) zbivanja oko dalmatinske pjesme, teško se možemo oteti dojmu da izvjesna »averzija« prema njoj (u izvjesnim krugovima) postoji zbog navodnog »pomanjkanja« nekih izričitih osobnih karakteristika, nečeg što bismo mogli poistovjetiti s njezinim zaštitnim znakom. S druge strane, takav stav proizlazi i iz nedovoljnog isticanja onih kvaliteta koje bi se mogle i morale uklopiti u određene parametre postavljene kao neophodne osobitosti narodnog stvaralačkog izraza u nas.

Kako bismo mogli naznačiti osnovne konture onoga što ovdje nazivamo dalmatinskom pjesmom?

Najviše ćemo se približiti istini ako se priklonimo konstataciji da je dalmatinska pjesma u biti jednostavna, veoma jednostavna glazbena tvorevina u svim svojim značajkama: i po svom melodijskom toku, i po svojim izvornim harmonijskim karakteristikama, i po svojoj formalnoj, metričkoj i ritmičkoj strukturi. Uz to, ona je isto tako, u svom razvojnem procesu očitovala nevjerovatnu prijemljivost i prilagodljivost raznim, u svakom slučaju vitalnim glazbenim tokovima oko sebe. Njoj, stoga, moramo u prvom redu priznati otvorenost, svojevrsnu fleksibilnost prema glazbenim zbivanjima u svom interesnom krugu, izvanrednu asimilativnu moć prihvaćanja i poistovjećivanja sa svim onim vrijednostima koje je podržavaju i podstiču, koje je revitaliziraju i koje ulaze u okvire njezinih autohtonih zakonitosti te je, samim tim, njeguju i razvijaju. Ona je, čini se, daleko više nekakav kozmopolitski produkt vremena i prostora negoli sterilni čistunac iz kojeg zrači neki idealni ekskluzivitet koji ne prihvaća i koji ne dopušta nikakvo uplitanje sa strane. Pitam se, da li je to vrijednost ili manjkavost? Rekao bih da je to prije kvalitetna osobina negoli nedostatak. Činjenice govore da su sva glazbena događanja ovog kraja ipak prerasla u kvalitet koji je, konačno, rezultirao određenim tipom napjeva. A taj smo tip napjeva s vremenom nazvali dalmatinskom pjesmom.

Nekako nam se nakon svih ovih i sličnih spoznaja uzgredno javlja misao da, očito, nema pjesme koja živi sama za sebe i sama sa sobom, koja se isključivo javlja na jednom mjestu i koja, prema tome, nije prihvatila nikakve utjecaje sa strane. Takva samoživost sigurno nigdje nije zabilježena. Postoje, doduše, kvalitativna svojstva pojedinih napjeva, postoje karakteristike narodne pjesme, one opće i one posebne, karakteristike bilo kojeg određenja vezane uz vrijeme i prostor, ali je, u svemu tome, apsolutno čistunstvo zacijelo apstraktna vizija, nestvarna želja i zamisao ortodoksnih.

Zbog toga je, čini mi se, nerealan i neprihvatljiv onaj, u izvjesnoj mjeri, dobrobrano uvriježeni stav koji permanentno podstiče određenu rezervu prema dalmatinskoj pjesmi (i to poglavito i prvenstveno prema onoj gradskoga tipa) kao o nekom drugorazrednom pučkom glazbenom izričaju koji ne zaslužuje

veću pozornost. Taj, po njima, zbrkani konglomerat svega, svačega i svačijeg, ne može nikako ići ukorak s izvornom, onom »pravom« izvornom pjesmom. Mislim da nas u ovom slučaju takve diskvalifikacije nikamo ne vode. Dalmatinska pjesma postoji onakva kakva jest, zato je treba upravo takvu prihvatiti i otuda valja krenuti.

Utjecaji

Općenito uzevši, svaka pjesma nastaje u određenom vremenu i prostoru, u određenim prilikama. Ona je, nesumnjivo, usputna, nenametljiva, sigurno manje važna dimenzija od svega onog što je vezano uz ljudski rod. Istovremeno, ona je i odraz svih tih činilaca. Pjesma je dio čovjekove svakodnevice, njegov vjeran i uporan pratilac. To je, rekli bismo, njezina vanjska karakteristika.

Svojom unutrašnjom fakturom svaka pjesma nosi u sebi i svoje vrijednosti koje ju čine različitom od druge. Svaka pa i dalmatinska. Sve se te vrijednosti u svojem krajnjem produktu podređuju nekim općim načelima i nose značajke vrste kojoj pripadaju. Treba shvatiti i prihvatiti u pjesmi one posebne i one opće njezine kvalitete kako bismo ih mogli registrirati kao izraz određene zakonitosti vremena, prostora, prilika i htijenja; zakonitosti koje su se stoljećima gradile na specifičnim normama svog vremena, svog načina mišljenja i izražavanja i to na svakom području zasebno, koje su konačno rezultirale onim što danas kvalificiramo kao neke pozitivne istine o kvalitativnim vrijednostima naše folklorne glazbene baštine.

Evidentne su povijesne činjenice da je Dalmacija stoljećima bila meta različitih interesa. Nije to bio nikakav prolazan hir ni trenutačna orijentacija onih koji su je svojatali. Predugo je sve to trajalo da ne bi ostavilo vidljivih tragova i odraza u svim porama života. Razumljivo je, stoga, što se u interesnoj sferi tih utjecaja našla i glazba, kako ona autorska tako i ona koja se, zahvaljujući bezimenu, uvlači, izrasta i stapa s narodom te tako na svom dugom putu vječnog dotjerivanja postaje dio njegove opće svojine i izraza.

No, koliko god je u početku vjerojatno postojao žilav otpor prema nadržanju snažne lavine već formiranog glazbenog jezika i ukusa izvan naših okvira (nama u biti stranog), koliko god se nastojala održati svojevrsna autohtonost izraza, svojstvena samo nama (iako to ostaje dio jedne ogromne cjeline unutar jedinstvene porodice mediteranske muzičke orijentacije), ipak su utjecaji bili toliko jaki, konstantni i tvrdoglavo smišljeno uporni da se ono autohtono, izvorno, na kraju, dobrim dijelom stopilo s onim nadolazećim i asimiliralo u jednu novu kvalitetu koja je s vremenom dobila pravo građanstva kao jedan, u biti naš, nama svojstven, specifičan glazbeni izraz.

Isto tako je očito da se te nove glazbene orijentacije nisu tek tako olako prihvaćale. One nisu dočekane raširenih ruku, nisu slijepo presađene u našu kulturu, već su se i same morale prilagoditi novoj situaciji. U svakom je slučaju ova naša, katkad doduše nedefinirana i neoblikovana, sirova, ali životna pjesma, uspjela zadržati upravo one karakteristike koje su joj osigurale egzistenciju. Razvijala se ona tako na svoj način, u krajnjem slučaju ipak

onako kako je sama htjela pa je već i po tome, sigurno, dala svoj obol našem kulturnom rastu. Upravo te osobine kritičkog prihvaćanja i, najvjerojatnije, svjesnog interpoliranja vlastitih muzičkih premisa i izrazitosti s jednim, u krajnjem slučaju, nesumnjivo bliskim tradicionalističkim, ali već i oblikovanim umjetničkim, i ne samo umjetničkim, glazbenim jezikom (koji je nastao na istim, odnosno sličnim muzičkim meridijanima), urodile su plodom i stvorile ono što smo danas skloni nazvati dalmatinskim izvornim melosom.

Svjesni činjenice koliko je taj melos »svoj« a koliko rezultat svojevrstne korekcije i prilagođavanja stranog izričaja našem načinu muzičkog mišljenja, navodi neke autore na to da dalmatinsku pjesmu prihvate samo kao slučajnu, usputnu pojavu, koja se tek donekle i samo u nekim svojim elementima uklapa u sveobuhvatnu cjelinu kakvu predstavlja naša izuzetno velika glazbena baština. Tu je nepravdu danas teško više ispraviti. Moramo se miriti s činjenicom da je autohtonog materijala uglavnom danas malo, da je mnogo toga već zaboravljeno, da se tradicionalna, izvorna pjesma čuje i to tek od prilike do prilike, od blagdana do blagdana iz usta malog broja entuzijasta koji je njeguju.

Rekosmo, dakle, da izvornu pjesmu sve rjeđe čujemo. To je, u krajnjem slučaju, i razumljivo. Teško je i iluzorno danas tražiti od mlađeg naraštaja da s više žara i odgovornosti pride ovoj materiji, kada je, iskreno govoreći, ne osjeća kao dio vlastite muzičke preokupacije. Uz to, proces interpoliranja različitih utjecaja nesmiljeno se nastavlja te slobodno možemo reći da je danas kompleksniji i veći negoli je to ikada ranije bio.

Nekada su već i samom usmenom predajom utjecaji vršili svoju ulogu. Za razvoj dalmatinske pjesme i to je bilo dovoljno. Danas, u vrijeme intenzivnog pritiska sa svih strana raznih medija mehaničke reprodukcije koje čovjeku stoje na raspolaganju, ti su utjecaji još potpuniji, djelotvorniji, nagliji i kompletniji. Prividni kaos koji tako nastaje uplitanjem i preplitanjem egzistencijalnih elemenata muzičkog izraza u svaku poru bilo kakvog glazbenog određenja, vodi do novih spoznaja i novih poimanja na svakom muzičkom području pa i na području narodne umjetnosti. Ostaje tako, čini mi se, naš izvorni dalmatinski melos negdje na vjetrometini ovog našeg doba kao neki anakronizam koji iz dana u dan posustaje pred naletima novih glazbenih dominacija.

Inicijative

U situaciji kada se, očito, naša dalmatinska (i ne samo dalmatinska) glazbena baština više, zapravo, i ne pokušava odrvati naletima vitalnijih danas možda i prijemljivijih muzičkih orijentacija, mislim da je neophodno pokušati spasiti ono što se spasiti dade. Očuvajmo bar za povijesne i arhivske potrebe preostali dio duhovnog bogatstva koje neminovno odlazi u zaborav.

Stoga je pokušaj nekolicine entuzijasta okupljenih oko KUD »Kolo« i klape »Trogir«, koji su se svojski založili da se javnosti predoče tri zbirke pjesama pod nazivom »Pisme staroga Trogira«, nesumnjivo hvale vrijedan potez koji zaslužuje apsolutnu pozornost i podršku. Ovo je sigurno, pravi put da sačuvamo našu glazbenu prošlost od zaborava pa bi ta inicijativa mogla,

vjerujem, uroditi plodom što će naredne akcije, sigurno, najadekvatnije potvrditi.

Prije osvrta na ove sveske naznačimo nekoliko općenitih, kronoloških i formalnih odrednica.

Cjelokupno izdanje sadrži impozantan broj od 71 pjesme od kojih je jedna obrađena na dva načina što samo za sebe dovoljno uvjerljivo govori o opsegu obavljena posla. Sve su zbirke objavljene u razmaku od 5 godina: 1972. godine, ponovimo još jednom, izlazi prva sa 12 obrada, zatim 1975. godine II zbirka sa 18 pjesama te, konačno, 1977. izlazi III, najopsežnija knjiga sa 42 napjeva od kojih se jedan (»Okruk selo«) nalazi i u prvoj zbirci samo u drugačijoj obradi (prva je Ljube Stipišića, a druga Silvija Bombardellija).

Ovaj i ovolik materijal omogućuje nam da govorimo o zajedničkim karakteristikama, odnosno specifičnostima pjesama, o usmjerenju, želji, stavu i, konačno, uspjehu ili, pak, eventualnom promašaju pojedinih sakupljača, obrađivača ili urednika. Postoji, dakle, dovoljno elemenata za analitički pristup ovim notnim izdanjima, pa stoga počnimo redom.

I. ZBIRKA

Začetak

Prva zbirka, koju je uredio Ljubče Stipišić, najmanjeg je opsega i, odisti, predstavlja početak koji tek maštovitom pojedincu može najaviti viziju onoga što će kasnije uslijediti. Sadrži, kako sam naveo, 12 pjesama od kojih se jedna (»Ti si lipa, moja Mare«) na stihove istog naslova javlja s dva različita notna teksta. Pjesme su zapisali naturalizirani Talijan Mo Ivan Bozzotti te Dušan Geić i Ljubče Stipišić prema kazivanju Bilić Jakova-Karla (78 g.), Bilić Mikše-Panta (32 g.), Buble Kuzme-Roša (72 g.), Buble Tona-Rogića (62 g.), Petra Kolege (73 g.), Puović Ivana-Grlina (60 g.), Blaža Slade (68 g.), Mate Stipišića (zapis iz 1906. godine) te klape »Trogir«. Tri su pjesme preuzete iz kajdanke maestra Bozzottija i na njima nije naznačeno ime pjevača prema kojem je sakupljač izvršio zapis.

Urednik Ljubče Stipišić okvalificirao je rad na finalizaciji ovih zapisa, u obliku u kojem nam ova notna knjižica to prezentira, kao harmonizaciju bez obzira na manje ili veće intervencije autora koje su nastale tom prigodom. Ovakvo opredjeljenje teško da može odgovarati činjenici u dobrom dijelu obrađenih pjesama. U mnogima su, naime, obrađivači ozbiljnije odstupali od originala i metrički i ritmički i formalno pa čak i melodijski, a uz to je očigledna prilična sloboda u definitivnoj harmonijskoj obradi pjesama. U smislu ovih primjedaba dovoljno je, primjera radi, pogledati kako Silvije Bombardelli, Eduard Tudor kao i sam Ljubče Stipišić pristupaju obradi narodnih pjesama pa da zaključimo da ne bi trebalo da se njihov odnos prema nekoj pjesmi okarakterizira kao obična, suhoparna harmonizacija. Stoga bismo mogli konstatirati da su neke pjesme u prvoj zbirci skoro doslovno harmonizirane (rad Nikolaja Žličara i Josipa Veršića, na primjer), dok je veći dio ostalih obrađen, dakle javnosti predstavljen u slobodnijem izdanju.

Općim podacima dodajmo još i napomenu da su pjesme harmonizirali, odnosno obradili Silvije Bombardelli (br. 4 i 8), Jakov Gotovac (br. 7), Boris Papandopulo (br. 10), Ljubče Stipišić (br. 2, 5, 9 i 12), Ivo Tijardović (br. 1), Eduard Tudor (br. 6 i 11) i Josip Veršić (br. 3).

U analizi zbirke počnimo od nekih karakteristika samih napjeva.

Sadržajem teksta sve su pjesme, izuzev jedne, ljubavne. Mogli bismo slobodno reći da kroz cijelu zbirku, zapravo, pratimo jednu peramentnu varijaciju ove vječne teme, tako da se čak i iznimka (pjesma »Koludrice mala«) ne udaljava odviše od te teme već time što je u njezinu ishodištu opet djevojka.

Druga značajka koju ćemo odmah uočiti u ovoj svesci odnosi se na samo izvođenje dalmatinske pjesme. Autori obrada (skoro svi odreda) provode princip da svaka pjesma započne s uvodom koji je povjeren solistu. U ovom slučaju, redovito je taj solistički dio pisan za tenor a po svojoj strukturi nije ničim predodređen. Uvodni je dio različite dužine: od predtaka sve do proširene male rečenice što je, svakako, svojevrsni kuriozum. Na taj se uvod neposredno nadovezuje pjesma i to redovito nastupom cijele klape s veoma izraženom harmonijskom podlogom. Poneki prohodni tonovi tek su ukrasi koji umnogome oplemenjuju harmonijski slog. To su, zapravo, temeljne zasede na kojima počivaju harmonizacije, odnosno obrade u ovoj notnoj knjižici, no o tome ćemo kasnije nešto podrobnije govoriti.

Na ovom mjestu nije naodmet reći nekoliko riječi i o metrici pjesama. Nije, naime, neobična pojava u dalmatinskoj pjesmi raznolikost metra. To zanimljivo izmjenjivanje mjere mnoge iznenađuje pa »nepravilnosti« najčešće korigiraju i svode u okvire uobičajenih shema. Takve korelacije uniformiraju napjeve, apsolutno su pogrešne, jer se, zapravo, metričke slobode ovdje javljaju kao i drugdje u nas. One su normalna pojava te ih samo treba pravilno uočiti i naznačiti. Očito je, dakle, da narodni pjevač i stvaralac nije opterećen metričkim stegama i da poštuje neku čvršću, najčešće umjetno stvorenu, određenu shematičnost metra. Rekao bih da je spomenuta shematičnost (koja se povremeno javlja posebno u pjesmama urbane sredine) najčešće rezultat izrazitijih utjecaja sa strane, utjecaja koji bitno zadiru u fakturu pjesme i narušavaju zakonitosti koje proizlaze iz one stare, izvorne pjesme. Navedimo još da ćemo, nerijetko, kod starijih zapisivača naići na pravilne metričke okvire koji su »logični sami po sebi«, a koji, zapravo, samo oduizimaju jednu zanimljivu, slojevituu draž i osebnost koju u sebi nosi narodna pjesma.

Gledano s formalne strane, pjesme se u ovoj zbirci temelje najčešće na malim ili velikim proširenim rečenicama. Na žalost, autor ovog napisa nije u mogućnosti usporediti sve izvorne zapise s onima koje nam obrađivači prezentiraju pa je gore izneseno mišljenje, zapravo, samo pretpostavka koja proizlazi iz predočenog materijala. A on je, redovito, podložan intervencijama autora obradā. Naime, harmonizirajući, odnosno obrađujući jedan narodni napjev, stručnjak najčešće prilagođuje sadržaj svom shvaćanju predloška kao i zakonitostima koje nameće tekst, forma, metrika i ritam i to na način kako ih autor zamišlja i osjeća. S druge strane, ovdje su, nerijetko, formalni okviri diktirani još i klapskim načinom pjevanja, odnosno poisto-

vječivanja tog načina pjevanja sa zbarskim pjevačkim slogom što se u radu s klapama uvrijelo u zadnje vrijeme. Otuda, zapravo, potječu razni zbarski, harmonijski efekti na kojima autori inzistiraju, javlja se rad s motivom, registriamo produženje ili, rjeđe, kraćenje teme, što sve skupa više služi stvaranju zvučnih senzacija negoli podržavanju ili njegovanju izvornih kvarteta pjesama.

Kao primjer neka posluži obrada pjesme »Priko mosta o' Ciova« u kojoj Eduard Tudor, očito, nije slijepo slijedio zapis Dušana Geića. Formalno je, naime, napjev građen na maloj periodi u kojoj treći i šesti takt predstavljaju kadence, prva na dominantni a druga na tonici. Drugi dio obrade je identičan prvom dijelu a između njih je autor umetnuo jedan takt koji se, kao imitacija, nadovezuje na prethodnu figuru u baritonu. Taj izrazito zbarski efekt stvorio je, u izvjesnom smislu, formalni disbalans te, očito, predstavlja intervenciju stranu izvornoj narodnoj pjesmi.

LARGHETTO

1. Pri—ko mo—sta o' Ci — o — va
 2. Li—ce tvo—je ka' ja — bu — ka
 3. Mo—ja ru—ka moj' de — sni — ca

Ten. I
 II

1. Pri — ko, pri—ko mo—sta o' Ci — o — va
 2. Li — ce, li—ce tvo—je ka' ja — bu — ka
 3. Mo — ja, mo—ja ru—ka moj' de — sni — ca

Bar.
 Bas

1. Pri — ko mo — sta
 2. Li — ce tvo — je
 3. Mo — ja ru — ka

pri—ko mo—sta o' Ci — o — va, priko—mosta
 li—ce tvo—je ka' ja — bu — ka, li—ce tvo—je
 mo—ja ru—ka moj' de — sni — ca, moja ru—ka

pri — ko mo — sta
 li — ce tvo — je
 mo — ja ru — ka

pri-ko mosta; pri-ko mo-sta o' Ci o va
 li-ce tvoje; li-ce tvo-je ka' ja bu ka
 mo-ja ru-ka; mo-ja ru-ka moj' de sni ca

— pri-ko, pri-ko mosta o' Ci o va
 — li-ce, li-ce tvo-je ka' ja bu ka
 — mo-ja, mo-ja ru-ka moj' de sni ca

o' Ci o va
 ka' ja bu ka
 moj' de sni ca

vi-di o san vi lu mo ju.
 gr-li' će te mo-ja ru ka.
 bi' ćeš mo-ja vje re ni ca.

vi-di o san vi lu mo ju.
 gr-li' će te mo-ja ru ka.
 bi' ćeš mo-ja vje re ni ca.

Druga karakteristika dalmatinske pjesme na koju valja upozoriti zadire u njezinu harmonijsku strukturu. Ona je danas, kako sam već naveo, zahvaljujući brojnim utjecajima na klapski način pjevanja, umnogome usvojila zborski vokalni slog. Iz toga možemo zaključiti da je dalmatinska pjesma uglavnom homofonog opredjeljenja, a odstupanje od tog načina mišljenja nalazimo najčešće i najredovitije u duhovnim, crkvenim pjesmama ili pak u onima u kojima je utjecaj tog crkvenog pjevanja najizrazitiji.

Kao i u ostalim elementima, i u ovom slučaju obrađivač, odnosno onaj koji harmonizira određeni napjev, može odabrati dva različita pristupa: prvi ga navodi da vjerno slijedi latentne harmonije narodne pjesme i da ostane, prema tome, najbliži originalu napjeva, a drugi ga, iz nekih određenih razloga, može nagnati da drugačije tretira notni predložak koji ga sili na jedan osobni harmonijski sustav, što često predstavlja aberiranje od uobičajene norme. (Tu bismo normu danas još mogli naći u klapama ad hoc sastavljenim, u sredinama koje nisu upoznale ulogu stručne intervencije. No, toga je sve manje i manje pa bismo onaj netaknuti dio skoro mogli i zanemariti!)

Upozorili smo već na veliku tolerantnost dalmatinske pjesme na brojne utjecaje koji je neprekidno prate. Njezina otvorenost učinila je svoje. Tako i u akordičkom sustavu razni, čak i oni očito strani i nakalemljeni harmonijski efekti, počinju s njom živjeti kao njezin sastavni dio. Ni u ovom slučaju ništa posebno ne iznenađuje, jer je to, kako rekosmo, uobičajeni način kojim se revitalizira dalmatinska pjesma. Stoga, kada smo već posumnjali u efikasnost sterilnog čistunstva kao preduvjeta istinskog i originalnog stvaralačkog dometa, kada smo morali prihvatiti melodijsku prilagodljivost i asimilativnu moć dalmatinske pjesme kao životnu nužnost i neprikosnovenu činjenicu (a sve to skupa označili trendom pozitivna razvoja), onda i u harmonijskom načinu mišljenja i izražavanja moramo shvatiti i opravdati uvođenje novoga kao logičan slijed rasta, što samoj pjesmi daje životnu snagu i impulse za dalju egzistenciju.

U prvoj svesci, doduše, takva skretanja još ne uzimaju vidnijih razmjera. Prema onome što se kasnije događa sva su odstupanja ovdje neznatna i u praksi uobičajena. Tek se daje naslutiti trend događanja novog koji nas je ponukao da ukažemo na smjer najvjerojatnijeg kretanja harmonijskog mišljenja u dalmatinskoj pjesmi. Obradivači i harmonizatori u prvoj zbirci, dakle, ipak najčešće slijede uhodani i općenito prihvaćeni način harmoniziranja. Akordička je podloga jednostavna tako da najčešće pratimo shemu *tonika-subdominantna-dominanta*. Izvan tih okvira tek ponekad nailazimo na II i VI stupanj, dominantni septakord ili obrat (u jednom slučaju terckvartakord), zatim osim kvartsektakorda na dominantni susrećemo još i poneku zaostajalicu i ostantni ton, što sve zajedno unosi izvjesno osvježenje. Sve u svemu takva harmonizacija najbliža je tradicionalnom, stereotipnom načinu obrade dalmatinske pjesme i ne donosi bitne novine važne za njezinu nadgradnju.

II. ZBIRKA

Rast i razvoj

Druga je zbirka objavljena 1975. godine. Sadržava 18 napjeva od kojih jedan (»Oj Slaviću«) s identičnim naslovom i tekstom nalazimo i u prvoj zbirci, samo što je njegova melodijska, metrička, ritmička i formalna struktura ovdje posve drugačija. Urednik ove zbirke također je Ljubo Stipišić.

Osnovni podaci o pjesmama nisu, na žalost, potpuni pa ne možemo navesti imena i dob narodnih pjevača koji su zapisivačima kazivali napjeve. Možemo samo ustanoviti da je najveći dio od ovih 17 pjesama (ukupno njih 12) preuzeto iz kajdanke maestra Ivana Bozzottija uz zanimljiv podatak da ih je on prikupio 1906. godine. Ostale su pjesme zapisali Dušan Geić (1974. godine) prema kazivanju Pažanin Svetin-Šupuka (star 75 g.) i Kostović Ivana-Trfala (star 70 g.) te urednik Ljubo Stipišić 1963, 1965. i 1968. godine u Marini. Jedna pjesma nema nikakve podatke tako da ne znamo ni tko ju je kazivao ni tko ju je zapisao.

Dok je urednik u prvoj zbirci cjelokupan udio u konačnom oblikovanju pjesama kako vlastiti tako i onaj Tijardovićev, Gotovčev, Bombardellijev, Tudorov i Veršićev okvalificirao kao harmonizacije (iako to one dobrim dijelom i nisu bile), u ovoj je svesci sve označivao kao obradu. Promatrajući zbirku u cjelini, mislim da je u ovom slučaju oznaka ispravna što će iz kasnijeg teksta biti vidljivo. Za sada navedimo da su obrade napisali Silvije Bombardelli (br. 16), Ljubo Stipišić (br. 3, 4, 8, 11, 12, 13 i 17), Eduard Tudor (br. 1, 7, 9 i 15), Josip Veršić (br. 6) i Nikolaj Žličar (br. 2, 10, 14 i 18).

Pjesme su pretežno ljubavna sadržaja s neobično lijepim imaginacijama, asocijacijama, poetskim gradacijama, opisima i usporedbama. Osim ljubavnih pjesama nailazimo i na dvije vojničke, od kojih bi jedna (»Oj Ivane, rode moj«) spadala u kategoriju »borbenih«, a druga (»Bidna Mare«) zadire u područje socijalne problematike. Osim ovih izuzetaka u zbirku je uvrštena i jedna svadbena pjesma (»Sritna čerce«) i jedna pastoralno-ljubavna.

Možemo i ovdje ponoviti konstataciju da obrađivači, skoro redovito, pjesmu započinju solističkim uvodom. Tek u šest obrada ne nalazimo takvu praksu, a zanimljivo je još napomenuti da je u jednom slučaju (u pjesmi »Ka' naza' vrimenta« u obradi Ljube Stipišića) taj uvodni dio sa solistom sveden na samo jednu jedinu četvrtinsku notu, poslije koje nastupa klapa s istim dominantnim tonom koji, u daljem razvoju, prerasta u dominantni septakord. Cijeli taj dio sa solistom i klapom do nastupa i smirenja na tonici možemo, zapravo, doslovno tumačiti kao uobičajeni uvod.

Ranije smo se posebno osvrnuli na metar i ritam dalmatinske pjesme. Promatrano sa stajališta tih glazbenih elemenata, lako možemo ustanoviti da je ova sveska daleko bogatija i zanimljivija.

Ako smo u prvoj pjesmarici morali upozoriti na izvjesnu suzdržanost i nesigurnost u slobodnijem shvaćanju metrike dalmatinske pjesme, ovdje valja ukazati na posve drugačiji pristup tom problemu. Pratimo tu, dakle, daleko veću slobodu u poimanju metričke zakonitosti dalmatinske pjesme, s čestim promjenama mjere što je, nesumnjivo, u odnosu na prvotni zapis rezultat ozbiljnije intervencije obrađivača. Teško, je, naime, vjerovati da je, recimo, Mo Bozzotti, s onim uobičajenim školničko-shematičnim pristupom muzičkom metru, zapisao neke napjeve upravo onako kako ih ovdje nalazimo. No, uloga obrađivača nije se iscrpla u čestim promjenama metra. Sada, naime, prvi put otkrivamo pjesme bez ikakve oznake mjere, dakle bez određene fiksacije teških i lakih doba, pa su sve naznake svedene, odjednom, na notna trajanja

koja su, u ovom slučaju, skoro potpuno relativna. To dovoljno govori o daleko ozbiljnijem i kompleksnijem pristupu pjesmi, sagledavanju njezinih pravnih valera i zakonitosti i isticanju osjećaja za njezin unutarnji ritam, zbivanje i tok. Na ovaj je način dalmatinska pjesma oživjela u svojoj svojoj iskonskoj snazi i logici, pa je otkrivanjem nekih novih dimenzija, dobila, zapravo, i na vrijednosti.

S formalne strane i u ovoj zbirci najčešće susrećemo rečenice od četiri ili, češće, šest taktova, rečenice koje se ponavljaju i koje su, redovito, građene na dvotaktnim, odnosno trotaktnim frazama. U jednom slučaju (»Rusulice«) nailazimo na veliku proširenu rečenicu od 10 taktova što je, bez sumnje, rezultat obrađivačeva (Tudorova) slobodnijeg tretiranja napjeva. Kao novu značajku u ovoj svesci otkrivamo relativno čestu pojavu varijacija prigodom ponavljanja neke rečenice ili fraze. To je, u prvom redu, uvjetovano željom autora da pri ponavljanju bar donekle obogate sadržaj, a, osim toga, promjene nastaju katkad zbog nove metrike teksta ili zbog njezina proširenja. Pri variranju javljaju se i druge formalne promjene te odjednom, recimo, od šestotaktne rečenice nastaje velika proširena rečenica od 9 taktova u kojoj na završetku možemo nazreti codettu (na primjer u pjesmi »Sritna cerce« koju je obradio Ljubo Stipišić).

Ovakve slobode obrađivača nisu, razumljivo, svedene samo na metriku, ritam i formu. Pratimo ih podjednako i u harmonijskom pristupu, odnosno u akordičkom shvaćanju napjeva. Nalazimo ovdje smionije harmonijske zahvate, ali i pored svega toga ove pjesme i dalje nose karakteristike dalmatinske popijevke te po tome ostaju, u krajnjem slučaju, nepromijenjene i prepoznatljive.

Koje su bitne harmonijske karakteristike prisutne u II-oj zbirci? Mogli bismo, u tom smislu, odrediti dva različita opredjeljenja obrađivača. S jedne strane većina se njih još uvijek drži pretežno ustaljenih normi harmoniziranja dalmatinske pjesme, drugi napuštaju te putove a neki čak inzistiraju na drugačijem, potpuno slobodnom i neobaveznom tretmanu originalnog zapisa. Jednu, onu prvu orijentaciju, slijede Ljubo Stipišić, Eduar Tudor, Josip Veršić i Nikolaj Žličar, dok drugu nastoji afirmirati Silvije Bombardelli.

Znači, u većini slučajeva pratimo jednostavni harmonijski slog s najčešćom primjenom tonike, subdominante i dominante. No, sada ne smijemo zanemariti ni češću pojavu dominantnog septakorda, toničkog kvartsektakorda i sporednih kvintakorda (najčešće VI-og, zatim II-og i III-eg stupnja) te ponekad korištenja obrata septakorda (u jednom slučaju kvinteskstakorda i jednom terckvartakorda!).

Jedino odstupanje od takve orijentacije, odnosno, rekli bismo, sasvim drugačije poimanje dalmatinske pjesme iskazuje Silvije Bombardelli. Koja je glavna karakteristika njegove harmonijske obrade? Prvo, jedan izraziti harmonijski paralelizam. On, zapravo, sve gradi na paralelnom vođenju kvintakorda, odnosno ostalih tipova akorda. Druga se karakteristika ogleda u ravnomjernom tretiranju, tj. podjednakom davanju važnosti glavnim harmonijskim funkcijama kao i njihovim zamjenicima. Kao treću osobitost valja navesti često i slobodnu upotrebu disonance koja, očito, ovako zamišljena, prestaje biti disonancom u klasičnom smislu riječi. On, dakle, ima jednak

odnos prema paralelnim kvintakordima kao i prema paralelnim septakordima, odnosno njihovim obratima pa već i samim time predstavlja zagovornika ideje da se uvijek »obrađivač« mora identificirati s obradom, da maksimalno ovaj mora intervenirati i u izvornom tekstu istaknuti svoj osobni stav i izraz.

Tolike intervencije, nesumnjivo, bitno zadiru u srž same pjesme te se moramo pitati u kojoj je to mjeri obrada, kada to prestaje biti i kada postaje, zapravo, autorsko djelo u kojem skladatelj uzima narodni napjev tek kao ishodište na kojem slobodno gradi vlastitu kompoziciju. Mislim da u ovom slučaju moramo termin obrade bez daljega korigirati.

Primjer će, sigurno, najbolje ilustrirati odnos Silvija Bombardellija prema dalmatinskoj pjesmi, prema njezinoj metričkoj, formalnoj i harmonijskoj strukturi. Usporedbe radi donosimo prvo originalni zapis maestra Ivana Bozottija prema kojem je Bombardelli pisao obradu:

Moderato

~ Oj Ivane rodo moj ~

Oj' I-va-ne ro-de moj, sed-laj konja aj-de u-boj;

ko-nja ja-se sabljom ja-se turci-na se ne pla-še.

Bombardellijeva obrada ove teme izgleda ovako:

OJ IVANE, RODE MOJ!

Obradio: Silvije BOMBARDELLI

Allegretto burlesco

1. Oj I—va—ne, ro—de moj, še—daj ko—nja, aj! u boj,
2. Ka—ko bi—san, bu—di ris, nek po—bi—gne sva—ki miš,

pu—sku va—žmi, me—ci praj, nek du—šma—na va—ta straj!
a—ko cu—jes ma—ca žvek, br—zon le—gni ti na krek!

Ko—nja ja—si, sa—bjon ma—si, tur—ci—na se ne pri—pla—si,

tur—ci—na se ne pri—pla—si, tur—ci—na se ne pri—pla—si!

tur—ci—na se ne pla—si!

tur—ci—na se ne pla—si! turcina!

Senza misura

Parlando:
ne plasi se
si! turcina!

Drugu strofu dopisao M. Slade-Silović

III. ZBIRKA

Dometi, sukus

Treća zbirka »Pisama staroga Trogira« objavljena je 1977. godine u redakciji Nikole Buble i Ljube Stipišića. Ona je, nesumnjivo, najkompletnija, najpospešnija i najpotpunija. Sadržava 42 pjesme koje su zapisivali Nikola Buble (21 napjev), Ludovik Kuba (10 napjeva, Ivan Bozzotti (5 napjeva), Dušan Geić (3 napjeva) i Ljubo Stipišić (1 napjev). Melografski materijal prikupljen je u Trogiru (22 pjesme), Arbaniji i Okrugu Gornjem (po 7 pjesama), Marini, Slatinama, Vinišću i Segetu Gornjem (po 1 pjesma). Zapisi Ivana Bozzottija datiraju, kako smo već naveli, iz 1906. godine, a Ludovika Kube iz 1893. i 1899. godine (Tisak: »Pisme dalmatinske«, Zagreb; »Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena«, Zagreb). Budući da ni jedan od ova dva melografa nisu zabilježila imena pjevača koji su im pjevali dotične pjesme, tih podataka nema u zbirci uz njihove zapise. Ostale su pjesme prikupljačima kazivali: Mara Kuzminić, Mara Miše, Domina Nakir (stara 64 g), Kaja Kuzmanić-Lera (69 g.), Tomažina Radić, Karlo Belas, Nikša Bilić-Panta (32 g.), Bože Buble-Roša (77 g.), Ante Lučin (80 g.), Pave Uljević i Mijo Veselić (69 g.). Obradu i harmonizaciju su izvršili Vladimir Berdović (br. 1, 2, 3 i 4), Silvije Bombardelli (br. 5), Nikola Buble (6, 7, 8 i 9), Miho Demović (br. 19), Dinko Fio (br. 12, 14 i 15), Jakov Gotovac (br. 10 i 11), Igor Kuljerić (br. 16, 17 i 18), Cvjetko Rihtman (br. 20 i 21), Ljubo Stipišić (br. 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41 i 42), Eduard Tudor (br. 26 i 27), Josip Veršić (br. 22, 23, 24 i 25), Nikolaj Žličar (br. 28, 29 i 30) i Lovro Županović (br. 31, 32 i 33).

Već od samog pristupa, razrade i tretmana uvrštenog materijala možemo zapaziti jasniji, određeniji stav urednika, koji su u ovu zbirku uvrstili obrade prema autorima s dodatkom od 9 redakcija i harmonizacija Ljubčeta Stipišića, čime su, zapravo, zapisi Ludovika Kube prilagođeni ovom izdanju, a istovremeno su, u neku ruku, ostali izdvojeni, jer se po mnogim karakteristikama (od pristupa do finalizacije) ipak bitno razlikuju od ostalog notnog materijala.

Mnoge značajke, pa čak i velike većina njih, o kojima smo ranije, analizirajući prethodne sveske, govorili čine i ovdje bitne karakteristike obrada. No, bez obzira na to ponovit ćemo ono bitno.

Što se metrike tiče, zapažamo ovdje u odnosu na, recimo, drugu zbirku, veću shematičnost, dosljednost u provođenju pravilnih odnosa unutar iste mjere. Rijetka su odstupanja od tog načela pa tek povremeno otkrivamo metričku slobodu, što, bez sumnje, znači korak natrag u odnosu na ranije kretanje. Mogli bismo, možda, reći da su to nametnule ili same pjesme ili su pak obrađivači prilično jednoobrazno intervenirali. No, to još uvijek ne znači da intervencija nema.

Često su napjevi po svojoj melodijskoj strukturi neobično siromašni, svedeni katkada na nekoliko tonova, pa su obrađivači, očito, nastojali obogatiti taj sadržaj i metričkim zahvatima. Isto tako nije naodmet ponoviti da su klape prihvatile takav način pjevanja koji je gotovo identičan zbornom.

Zahvaljujući stručnim i manje stručnim voditeljima malo je ostalo od one iskonske, latentne harmonijske strukture kakva je postojala u svom prvobitnom stadiju. To mnogostrano inzistiranje na sasvim novim harmonijskim odnosima moralo je uroditi plodom, pa, konačno, i tipom obrada kakve nam nudi ova zbirka. Očito je da su navika i vrijeme učinili svoje te, kako mi jedan poznati voditelj klapa reče, nema više te grupe koja bi željela pjevati na način starih. Zbog svega toga moramo ovakav pristup dalmatinskoj pjesmi prihvatiti kao nužnost koja se s vremenom nametnula, udomačila i postala, izgleda, obavezom. Harmonijska i uopće autorska intervencija u obradi dala je jednu novu dimenziju dalmatinskoj pjesmi. Uskoro će to, vjerojatno, postati model koji će omogućiti dalju nadgradnju, izuzev nekih ekstremnih pojava koje, sigurno, u bliskoj budućnosti neće naći odjeka na terenu.

S formalne strane gledano, napjevi su u III-oj zbirci također građeni na malim, velikim i proširenim rečenicama, a tek mjestimice nailazimo na jednostavne oblike male dvodijelne, odnosno trodijelne pjesme. Inače je i ovdje osnova dvotaktna i (često) trotaktna fraza. Nizanjem tih osnovnih oblika nastaju veće formalne strukture koje su, najčešće, rezultat puke potrebe obrađivača da oblikuje svoju autorsku zamisao.

Uz ovu formalnu karakteristiku možemo, katkada, zapaziti variranje osnovne glazbene misli. Te su varijacije redovito izražene u neznatnim melodijskim intervencijama koje, opet, obrađivačima otvaraju mogućnost da u jednom relativno kratkom zapisu ostvare veće i zanimljivije cjeline.

Uvodni solo u pjesmama ostaje i ovdje jedna od uobičajenih karakteristika koje se neobično često javljaju. Od 42 obrade samo njih 10 odstupa od tog pravila. Uvodni dio pjesme najčešće je povjeren jednom glasu, ali se iznimno javlja i dvoglasje. Navedimo još i podatak da se u pet slučajeva solo dionica javlja ne samo na početku već i u toku pjesme između pojedinih nastupa klape čime, nesumnjivo, doprinosi interesantnijem razvoju obrade.

Tonalna osnova pjesama u III-oj zbirci skoro je jednoobrazna. Napjevi su redovito postavljeni u duru, dok se iznimno Lovro Županović u obradama zalaže za drugačiji princip. On, naime, smatra da je dalmatinska pjesma, posebno ona starijeg datuma nastanka, drugačije tonalne pripadnosti. Konkretno, ona je prema njemu najčešće građena u frigijskom, odnosno dorskom tonskom rodu. S takvih pozicija on pristupa obradi i valja priznati da su te osobitosti veoma zanimljive.

Jasno je da tonalne osnove i orijentacija diktiraju harmonijsku nadgradnju. U akordičkoj obradi mogli bismo ovu zbirku podijeliti na tri dijela. S jedne strane imamo veoma pregledne, u biti jednostavne harmonijske strukture kojima se služi većina obrađivača. Tu, u pravilu, nailazimo na glavne harmonijske funkcije kao na nosioce zvučnih kompleksa, te svako skretanje s tih temeljnih obrazaca predstavlja usputno obogaćenje i bojenje akordičkog tkiva. Osim tonike, subdominante i dominante susrećemo II, III i IV stupanj te poneki obrat i to najčešće kvartsekstakord, zatim sekstakord i kvintsekstakord (drugog stupnja).

U drugu bi grupu spadale obrade dra Lovre Županovića koji na drugačijoj tonalnoj osnovi gradi odgovarajuće harmonijske strukture. On pjesmama pridaje molsku tonsku pripadnost pa su one, zapravo, mol s primjesama frigijskog, odnosno dorskog tonskog načina. To su, prema autoru, prelazni tonalni modusi koji su nastali od starih načina asimilacijom modernog durskog, odnosno molskog kazivanja. Primjer će najbolje to potvrditi.

Umjereno

2 1. Dra-ga mo-ja, dra-ga mo-ja, dra-ga mo-ja,

p

3 *sub.mf* oj! 2 Dra-ga mo-ja, 3 na-poj me-ni 2 ko-nja,

p

dra-ga mo-ja, 3 na-poj me-ni ko-nja,

sub.mf

2 dra-ga mo-ja, 3 na-poj me-ni 2 ko-nja *f* i na ko-nju

oj, na-poj me-ni ko-nja, oj,

3 si-vo-ga so-ko-la. 2 Dra-ga mo-ja, *KRAJ (iza 3. kitice)*

so i so-ko-la

dra-ga mo-ja, dra-ga mo-ja, 3 oj! Oj!

dra-ga oj!

p *(più)*

2.
 Da na konj'f do tvog dvora stignem
 i zaprosin tu lipotu tvoju.

3.
 A tvoj ćaća da te meni dade,
 nikom drugom, ako Boga znade.

2. i 4. strofu dopisao M. S. Š.

Treći pristup dalmatinskoj pjesmi ponovo manifestira Silvije Bombardelli, ovaj put u obradi napjeva »Okruk selo«. Teško je reći što je od prvotnog, izvornog teksta ostalo u ovoj obradi. I u ovoj prigodi možemo ponoviti da je poimanje autora kako treba prezentirati dalmatinsku pjesmu veoma smiono te prije nosi pečat zanimljivog autorskog rada negoli neke čak i slobodnije obrade.

Formalno, Bombardelli svoju »obradu« temelji na maloj rečenici, odnosno na dvotaktnim frazama koje, igrom motiva u tekstu, čine jedan prilično slobodan oblik. Općenito uzevši, mogli bismo reći da je ovdje tekst diktirao i ritam, i mjeru, i formu. Durska tonalna osnova u priličnoj je mjeri uzdržana harmonijskim strukturama koje su veoma slobodno tretirane. Cijeli je napjev, naime, harmoniziran izmjenjivanjem dominante, dominantnog septakorda, nonakorda, trećeg obrata nonakorda, VI-og stupnja, septakorda istog stupnja, toničkog kvartsektakorda, dominantnog kvartsektakorda i toničkog septakorda. Taj paralelizam, karakterističan za Bombardellija, daje specifičnu boju napjevu i, očito, nema nikakve sličnosti s pretpostavkama koje bi mogle postojati o ovoj pjesmi. Umjesto daljeg komentara neka za ilustraciju posluži obrada pjesme »Okruk selo« (v. str. 64).

Već i letimičan pogled na obradu izaziva mnoge dileme. One su, naime, nazočne u svim Bombardellijevim radovima ovakve vrste i, očito, ističu neke zanimljive osobitosti. O nekima smo govorili, neke zanemarimo, a zadržimo se, tek usputno, na činjenici koja naoko izgleda manje važna, a koja me potiče da zamislim na kakve će sve poteškoće naići klape (u sadašnjoj fazi pjevačkog dometa) pri dešifriranju, odnosno izboru ovog Bombardellijeva zapisa. Pisan je, rekao bih, prije za profesionalni zbor negoli za klape kakve danas najčešće egzistiraju, a gledano u cjelini, ova obrada umnogome djeluje poput neke muzičke avanture pa je, promatrano i s tog stajališta, nikako ne smijemo zanemariti.

Ni u ovom slučaju nije zahvalno biti prorok, pa nema ni smisla predvidjeti čak ni bližu budućnost ovakvom načinu muzičkog mišljenja. Možda jednog dana on postane dio svakidašnjeg, dio glazbenog izraza spontano prihvaćenog u narodu. Teško je to s današnjih pozicija predskazati. U svakom slučaju takva bi orijentacija bila najveća nagrada i autoru obrade i onima koji su imali dovoljno sluha da u jednu prilično tradicionalno koncipiranu zbirku uvrste i poneki disonantni način mišljenja. To je samo još jedna u nizu pozitivnih osobina ovih izdanja.

UMJESTO REZIMEA

Ovo nije finale. Želja nam je da bude tek začetak. Dalmatinska pjesma to zaslužuje. No, kako ovaj napis ipak treba privedi kraju, završimo nekim konstatacijama.

Necemo pretjerati ako ustvrdimo da su zbirke »Pisme staroga Trogira« vrijedno svjedočanstvo o našoj kulturnoj baštini, svjedočanstvo koje treba velikim slovima ispisati na stranicama glazbene povijesti našeg naroda. Po-

OKRUK SELO

Obradio: SILVIJE BOMBARDELLI

Allegro scherzando (presto possibile)

ritenuto O-krug se-lo na _____

Br-daš-cu *molto*

Presto ma-lom br-daš-cu ti si dra-ga u mo-me sr-daš-cu

O-krug se-lo na _____ ma-lom br-daš-cu u

mo-me sr-daš-cu ma-lom br-daš-cu u

mo-me sr-daš-cu na ma-lom br-daš-cu ti si dra-ga

u mo-me sr-daš-cu O-krug se-lo na _____

Poco ritenuto ma-lom br-daš-cu na *a tempo* ma-lom br-daš-cu u

ma-me sr-daš-cu na ma-lom br-daš-cu ti si dra-ga u

ma-me sr-daš-cu O-krug se-lo na

ma-lom br-daš-cu ti si dra-ga u ma-me sr-daš-cu O-krug se-lo

ritenuto na ma-lom br-daš-cu O-krug se-lo. Oj!

neka zamjerka tek je beznačajna prema vrijednostima koje jedan ovakav izdavački pothvat nosi u sebi, vrijednostima koje nam otkrivaju dio istine o nama, dio istine, koja bi zahvaljujući upravo ovakvim nastojanjima, zasigurno trebala ostaviti tragove u našoj glazbenoj umjetnosti. Ako ni zbog čega, a ono bar zbog toga valja odati puno priznanje svima koji su na bilo koji način nešto doprinijeli da ove zbirke ugledaju svjetlo dana. Naša zahvalnost tek je neznatna satisfakcija za ogroman trud koji su oni tom prigodom uložili.