

REVITALIZACIJA I PREZENTACIJA CRKVENOG PUČKOG (GLAGOLJAŠKOG) PJEVANJA NA PRIMJERU MANIFESTACIJE *PUČE MOJ* U ZATONU KOD ŠIBENIKA

Sažetak: *Jedna od značajnih tradicija koju baštini prostor porječja rijeke Krke je i crkveno pučko (glagoljaško) pjevanje. Glagoljaško je pjevanje posebno slavensko, hrvatsko pučko crkveno pjevanje zapadne (rimske) liturgije, koje se razvilo u hrvatskim primorskim krajevima od Istre do južne Dalmacije uključujući otoke. U širem je smislu glagoljaško pjevanje cjelokupno liturgijsko, paraliturgijsko i nabožno pjevanje svećenika i laika (solista i skupina) proizišlo iz crkvenog pjevanja na crkvenoslavenskom jeziku koje već u srednjem vijeku uključuje i crkveno pjevanje na živom narodnom hrvatskom jeziku. Paralelno s time, i napjevi glagoljaškog pjevanja poprimali su značajke svjetovne vokalne tradicijske glazbe pojedinih lokaliteta i regija - u slučaju porječja Krke i vlaško u unutrašnjosti i bodulsko na priobalju i otocima. Povijesna zbivanja (ratovi, društvena uređenja), crkvena politika (II. vatikanski koncil), rodne promjene (muški pivači vs. žene pivačice) u 20. stoljeću doveli su do značajnih promjena (repertor, načini izvedbe, tonski odnosi) u glazbenoj praksi crkvenog pučkog pjevanja, stoga je jedan od osnovnih modela čuvanja baštine postao njegovo prezentiranje u formi javnog nastupa (tematski koncerti, smotre). Na primjeru jedne od najdugovječnijih smotra na ovom području (Puče moj) koja se već 19 godina održava u Zatonu kod Šibenika autor analizira sadašnje stanje crkvenog pučkog pjevanja na području porječja Krke.*

Ključne riječi: *etnomuzikologija, crkveno pučko pjevanje, glagoljaško pjevanje, festivali tradicijske glazbe, tradicijska glazba Dalmacije*

U spektru glazbenih fenomena čija javna glazbena praksa nije (medijski) aktualna i široj javnosti lako dostupna i poznata, nalazi se i fenomen crkvenog pučkog pjevanja. Njegova neaktualnost i nedostupnost široj javnosti, koja se u posljednjih dvadesetak godina procesima revitalizacije i javne prezentacije nastoji približiti široj publici, temom je ovog rada. Iako se u ovom slučaju radi o mar-

ginalnom glazbenom fenomenu, pokušat ću argumentirati tvrdnju da tradicijski glazbeni repertoari u današnje vrijeme uvelike ovise o javnim izvedbenim modelima kroz koje su izgradili svoju sadašnju opstojnost, kao i eventualnu moguću *popularnost* kao preduvjet daljnjeg opstanka tradicijskoga glazbenog izričaja u glazbenom svijetu kojim dominiraju novi (globalni) glazbeni idiomi. Dokaze za argument djelomično ću potražiti u odgovorima na sljedeća pitanja:

- Što javni nastup (nagrade i priznanja) znači za izvođače i zajednicu koji prakticiraju određeni glazbeni repertoar?
- U kojoj mjeri i kako spomenuti procesi utječu na svakodnevnu glazbenu praksu određenoga glazbenog repertoara?
- Koja je uloga etnomuzikologa u tom kontekstu?

Javni nastup kategorija je koja me u ovom slučaju posebno zanima jer kod crkvenog pučkog pjevanja možemo govoriti o glazbenoj izvedbi koja je konstantno, u pravilu, javni nastup. Ovaj fenomen u ovom slučaju od današnjeg poimanja javnog nastupa razlikuje njegova je kontekstualna dimenzija; religiozni obred popraćen pjevanjem – definicija je glazbovanja crkvenog pučkog pjevanja. Arhaični načini crkvenog pučkog pjevanja podrazumijevaju sudjelovanje cjelokupnog auditorija u procesu kreiranja glazbenih predložaka, crkvenih napjeva. Istaknuti pjevači (*kantaduri*) u ovom su slučaju predvodnici, inicijatori koji svojom vještinom kvalitativno utječu na finalni zvučni proizvod. Kod javnog nastupa (crkvenog pučkog pjevanja) o kakvom je u današnjem vremenu riječ, glazbeni se događaj iz *obrednog* pretvara u *koncertni* način javnog izvođenja. Tim činom glazbena izvedba postaje javnim glazbenim djelom i kao takva podliježe zakonima o izvedbi, što automatski otvara i pitanje autorskih prava.¹ O načinima i posljedicama tog čina bit će riječi u nastavku.

Odgovor na drugo pitanje potražiti ću konkretno na primjeru smotre crkvenog pučkog pjevanja *Pučje moj* u Zatonu kod Šibenika. Moja se pretpostavka odnosi na značajan utjecaj koji je u proteklim dvama desetljećima svojom aktivnošću spomenuta manifestacija inicirala među pjevačima lokalnih zajednica. Svojim nastupom na smotri brojni pjevači/sudionici potaknuli su nove/stare načine glazbenog izvođenja i predstavljanja repertoara proizišla iz redovne glazbene prakse crkvenog pučkog pjevanja (obredno pjevanje).

¹ Sve javne glazbene izvedbe u Republici Hrvatskoj smatraju se autorskim djelima čija se javna izvedba plaća prema *Pravilniku o naknadama za javnu izvedbu i priopćavanje javnosti glazbenih djela* (NN 80/92, 72/93, 29/95, 50/95, 1/97, 75/97), što podrazumijeva "...javnu izvedbu i priopćavanje glazbenih djela koja štiti *Hrvatsko društvo skladatelja*, osim izvedbi i priopćavanja glazbenih djela od strane korisnika s kojima *HDS* ima sklopljen poseban ugovor koji regulira dozvolu za izvedbu, tj. plaćanje naknada, plaća se naknada po Tarifi naknada za javnu izvedbu i priopćavanje javnosti glazbenih djela..." http://www.zamp.hr/uploads/documents/korisnici/Pravilnik_i_tarifa_HDS-a.pdf (pristup 10. 3. 2014.)

Pišući o glazbi, tradicijskim glazbenim fenomenima, pokušavam se usredotočiti na sadašnjost, vrijeme u kojem živimo, i na glazbeni fenomen u čiji sam tijek osobno uključen kao aktivni sudionik (promatrač ili izvođač) i mogući istraživač. Glazbu ne doživljam kao isključivo glazbeni fenomen, nego ju razmatram kroz sve njezine *životne* kontekste. Ona je važan dio svakodnevnog mozaika koji se isprepleće s društvenim, političkim i kulturnim segmentima suvremenog društva. Njihov je odnos komplementaran – spomenuti segmenti aktivno sudjeluju u stvaranju, razvoju i kontinuitetu pojedinih glazbenih stilova i žanrova, različitih glazbenih praksa. Navedeno ne podrazumijeva posjedovanje samo *čistoga* glazbenog znanja, kao što je prepoznavanje tradicijskih izvedbenih žanrova, stilova i tehnika pjevanja kojima bi istraživana građa mogla pripadati, nego i interaktivnu metodologiju koja u svim segmentima praćenja fenomena svjedoči o prirodi interakcije i pojedinačnih doprinosa u cjelokupnom izvedbenom procesu. U tom smislu podržavam Pistrickov koncept glazbe (pjevano glazbene prakse) kao kulturnog izražaja u procesu stvaranja identiteta:

“Glazbovanje, posebno pjevanje, može dosegnuti različita značenja kulturnog izražavanja u procesu stvaranja identiteta. Ta se značenja formiraju kroz karakteristične izvedbe različitih glazbenih stilova specifičnih u svom pozicioniranju u prostoru i vremenu u određenim javnim izvedbenim situacijama. Pjevana glazbena praksa omogućuje (određenim) zajednicama jasno (ali fleksibilno) pozicioniranje u odnosu na različite kategorije geografske, kulturne, društvene i političke pripadnosti.” (Pistrick 2008.: 358)²

Slična su i razmišljanja Martina Stokesa, koji sugerira da ono što je izgrađeno kroz glazbu često uključuje pojmove: razlike i društvene granice kao i organizaciju hijerarhije moralnog i političkog poretka.³ (Stokes 1994.:4) U isto vrijeme ta pozicija akterima osigurava prostor za napredovanje u okviru istog ili dominantnih glazbenih fenomena u okviru kojih jedna glazbena tradicija egzistira. Takav pristup zagovara i Thomas Turino (2008.) kroz koncept glazbe kao društvenog života što se temelji na specifičnim karakteristikama glazbe i plesa koje ih čine temeljnim resursima pri povezivanju s vlastitim životima, lokalnom zajednicom i okolišem. U mojem slučaju radi se o lokalnim zajednicama u kojima je glaz-

² Riječ je o autorovu slobodnom prijevodu originalnog (engleskog) teksta koji glasi ovako:

“Music making and particularly singing can attain different meanings as a cultural expression and a way to establish and negotiate identities. These meanings are formed in performances with different musical style characteristics which are specific through their positioning in time, space and specific social performing situations. Singing practices allow communities to position themselves in relation to distinct but flexibly used categories of geographical, cultural, social and political belonging.” (Pistrick, 2008.: 358)

³ U sagledavanju odnosa između društvenog identiteta i kulturne subjektivnosti Stokes smatra da je glazbena izvedba vrlo moćno sredstvo u procesu formiranja i konstruiranja etniciteta i identiteta. Etnomuzikologiju vidi kao relevantan i stručan glas koji može pridonijeti boljem razumijevanju spomenutih odnosa. (Stokes, 1994.: 5)

ba (pjevanje) važnim i integralnim dijelom religijskog života. Istaknuti pjevači, predvodnici pjevanja u svojim lokalnim zajednicama upravo zahvaljujući toj vještini uživaju određen ugled pa je njihov odnos, odnosno izbor, kako načina pjevanja tako i repertoara, refleksija određenog stanja u zajednici. Zadržavanje *starih*, preuzimanje *novih* ili kombiniranje različitih načina glazbovanja indikator su odnosa lokalne zajednice prema *svojoj* pjevanoj tradiciji, prema glazbenim idiomima koje smatraju reprezentom svoga glazbenog izričaja. Pogledamo li na trenutno stanje izvedbene prakse lokalnih crkvenih zajednica, primijetiti ćemo da u mnogim slučajevima najstariji sloj glazbene tradicije polako nestaje. Asocijacije na stariji sloj tradicije vezane su za prošlo vrijeme s kojim se današnji izvođači teško mogu identificirati. Isto tako, ovo pjevanje asociira na izvođače starije životne dobi, što u praksi i nije uvijek slučaj; mnoge lokalne crkvene (pjevačke) zajednice svoj su opstanak produžile upravo zahvaljujući mladim entuzijastima koji s velikim žarom nastavljaju pjevanje svojih prethodnika. Možda su najsvjetliji primjer te prakse brojni mladi pjevači *kantaduri* otoka Hvara koji u korizmeno doba, posebno za obreda *Za križem*, pjevaju *štrofu* – najarhaičnije i vokalno najslabije crkveno pučko pjevanje u Hrvata.⁴ U isto vrijeme sve što i malo *miriše* na *arhaično*, *starinsko*, *starovinsko* pojedinci će s lakoćom okarakterizirati kao *glagoljaško*, što u stvarnosti nije uvijek pravi opis stanja stvari.

Glagoljaško pjevanje

Ako bismo ukratko htjeli predstaviti crkveno (pučko) pjevanje kod Hrvata u domovini i bližoj dijaspori, mogli bismo reći da ga karakterizira specifična simbioza crkvene i pučke (svjetovne, tradicijske) glazbe kao važan faktor kontinuiteta i opstanka, kako tradicijskog tako i crkvenog pjevanja.⁵ Prema glavnim karakteristikama podijelili bismo ga na sjeverno i južno područje, svako sa specifičnim glazbenim karakteristikama i različitom poviješću. (J. Bezić 1995.:163) Pjevana tradicija o kojoj je ovdje riječ, crkveno pučko (*glagoljaško*) pjevanje, jedna je od značajnih glazbenih tradicija koju baštini prostor porječja rijeke Krke.

Glagoljaško pjevanje sačuvano je usmenom predajom tijekom deset stoljeća kao specifična hrvatska sastavnica liturgijskog pjevanja po obredu Rimokatoličke crkve.⁶ Ono je jedinstveno po poziciji glagoljaštva u organizaciji Zapadne ri-

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=kK7mu1ppGIM> (pristup 10. 3. 2014.)

⁵ Ističem činjenicu da se ovdje radi o pjevanju za vrijeme zapadnog, rimokatoličkog kršćanskog obreda, činjenici da se ovdje radi o rimokatoličkom obredu, dominantnoj religiji u Hrvata. To ne isključuje činjenicu da na ovom prostoru postoje i druge vjeroispovijesti (pravoslavna vjeroispovijest) i crkvene zajednice (židovska, adventistička itd.).

⁶ “U najužem smislu riječi naziv *glagoljaško pjevanje* označuje pjevanje popova i klerika glagoljaša, tj. pjevanje svećenstva koje se u bogoslužju služilo crkvenoslavenskim jezikom pisanim glagoljicom. U širem značenju, to je svekoliko, od davnine uobičajeno pjevanje svećenika i laika – liturgijsko, paraliturgijsko i drugo crkveno pjevanje zapadnog obreda koje je u svojim počecima

mokatoličke (zapadne) crkve kao i po kulturnoj tradiciji triju jezika (crkvenoslavenski, latinski, hrvatski) i triju pisama (glagoljica, bosančica, latinica). Primilo je utjecaje iz Bizanta, Akvileje, Rima i drugih crkvenih zapadnoeuropskih centara, a posebnim ga čine slojevi folklornoga glazbenog izraza.⁷ Glagoljaško je bogoslužje u sociološkom smislu ograničeno na ruralni ambijent, dakle na sredinu koja živi tradicijskim životom, bez većeg utjecaja civilizacijskih dostignuća urbanih sredina i svjetskih trendova. Ono ima svoje sociološke i ekonomske odrednice. Razvijalo se u posebnom društveno-ekonomskom ustroju koji karakterizira prilična sloboda pučana u odnosu na feudalni sustav velikog dijela europskoga kontinenta i kontinentalne Hrvatske. Različite crkvene glazbe i svjetovna folklorna glazba, crkvene pjesmarice poznatih i nepoznatih autora imale su udjela u stvaranju glazbenih osobina.⁸ Danas se istražuje na temelju dokumenata, liturgijskih uputa u rubrikama, rijetkih notnih zapisa i, najviše, zvučnih izvora i transkripcija.⁹ Zemljopisna rasprostranjenost obuhvaća Istru, otoke i zaleđe Kvarnera, priobalnu Dalmaciju s otocima do Dubrovnika i Kotora te zaleđe Splita, Zadra, Šibenika. Pučki crkveni pjevači iz tog područja stoljećima su miješali pučku svjetovnu glazbu i gregorijanske melodije, stvorivši fascinantno mnoštvo glazbenih stilova i lokalnih melodija. Ono i danas živi u pojedinim primorskim župama u kojima se održavaju *starinske* glazbene tradicije.¹⁰ Definicija *starinske* glazbe

proizišlo iz crkvenog pjevanja na crkvenoslavenskom jeziku i još u srednjem vijeku uključilo i crkveno pjevanje na hrvatskom (živom, narodnom jeziku).” (Bezić, 1989.:11)

⁷ Najcjelovitija studija odnosa interakcije svjetovne i sakralne glazbe kad je riječ o glagoljaškom crkvenom pjevanju jest studija Jerka Bezića *Razvoj glagoljaškog pjevanja na zadarskom području*. (Bezić, 1973.)

⁸ Osim elemenata istočnog, bizantskog crkvenog pjevanja i osobina zapadnog, rimskoga gregorijanskog korala, u ovom pjevanju inkorporirane su i “značajke svjetovne vokalne folklorne glazbe onih užih geografskih područja na kojima se razvijalo – u Istri, na kvarnerskim otocima, u Hrvatskom primorju i u Dalmaciji.” (Bezić, 2003.: 35)

⁹ Od početka 20. st. postoje audiozapisi tradicijske glazbe pa tako i crkvenog pučkog pjevanja. Najznačajniji audiozapisi čuvaju se u arhivima *Staroslavenskog instituta* u Zagrebu <http://www.stin.hr/index.php?action=6> (pristup 10. 3. 2014.) te *Instituta za etnologiju i folkloristiku* u Zagrebu. <http://www.ief.hr/Dokumentacija/tabid/65/language/hr-HR/Default.aspx> (pristup 10. 3. 2014.) U posljednjih 20-ak godina velik broj starijih audiozapisa pretvoren je u nove, digitalne medije (CD). Na taj način sačuvana je trajnost audiozapisa za nove generacije. Najzanimljiviji i najkvalitetniji zapisi objavljuju se na kompilacijama nosača zvuka, a sva građa dostupna je široj javnosti na uvid i korištenje.

¹⁰ Iako se liturgijsko pjevanje na staroslavenskom jeziku u puku najduže i najbolje sačuvalo na sjevernom dijelu Jadrana (Hrvatsko primorje, otok Krk, Cres, Rab, zadarsko zaleđe, obala i otoci), današnja formulacija pojma *glagoljaško pjevanje* podrazumijeva crkveno pučko pjevanje na živom hrvatskom jeziku na crkvenom južnom području. Razloge za takav *prevrat* znanstvenici opravdavaju postupnom supstitucijom *mrtvog* staroslavenskog jezika u *živi* govorni hrvatski jezik. Ono što se u ovom procesu sporije mijenjalo, njegov glazbeni idiom, potpomogao je *opstanak* pučke tradicije koju danas nazivamo zajedničkim nazivnikom *glagoljaško pjevanje*, bez obzira na činjenicu da je cijeli obred jezično vrlo daleko od osnovnog arhaičnog staroslavenskog predloška.

ne tradicije danas bi se u velikom broju slučajeva poklapala s pojmom *glagoljaško pjevanje*, koje je, uzgred, od godine 2008. proglašeno kulturnim nematerijalnim dobrom Republike Hrvatske.¹¹

Glagoljaško pjevanje izvodi se tijekom cijele godine, ali se najviše intenzivira u razdoblju korizme, osobito u Velikom tjednu koji završava najvećim kršćanskim blagdanom Uskrsom. U glagoljaškom se pjevanju ističu različiti regionalni i lokalni stilovi.¹² U njima je vidljivo miješanje glazbenih karakteristika dinarske i sredozemne zone. U širem smislu glagoljaško je pjevanje cjelokupno liturgijsko, paraliturgijsko i nabožno pjevanje svećenika i laika (solista i skupina) proizišlo iz crkvenog pjevanja na crkvenoslavenskom jeziku, koje već u srednjem vijeku uključuje i crkveno pjevanje na živom narodnom hrvatskom jeziku. Paralelno s time, i napjevi glagoljaškog pjevanja poprimali su značajke svjetovne vokalne tradicijske glazbe pojedinih lokaliteta i regija - u slučaju porječja Krke i *vlaško* u unutrašnjosti i *bodulsko* na priobalju i otocima. Šibensko područje, kako u crkvenom tako i u političkom, sociološkom i kulturološkom pogledu, svoju povijesnu zbilju dijeli sa susjednim gradom Zadrom, vjekovima poznatim središtem glagoljaštva. Premda su šibenski biskupi uglavnom bili latinaši, prisutnost glagoljice, glagoljaškog bogoslužja i živog hrvatskog jezika u liturgiji bila je sveprisutna i konstantna.¹³

U posljednjih dvadesetak godina javlja se velik interes za predstavljanjem crkvene pučke baštine u formi javnog nastupa – koncerta. Ovaj glazbeni fenomen u čije sam nastajanje i sam aktivno uključen ponukao me na razmišljanje o razlozima popularnosti tog oblika predstavljanja kulturne glazbene baštine i načinima na koje se ta baština predstavlja. Započevši istraživanje, uvidio sam da se radi o zaista kompleksnom fenomenu koji zahtijeva ozbiljniji uvid u povijesnu odrednicu crkvenog pjevanja i izvođačke prakse specifičnog repertoara. Nastojat ću ukratko izdvojiti tek pojedine činjenice vezane uz koncertnu izvođačku aktivnost i medijsku prezentaciju napjeva i repertoara crkvenog pučkog pjevanja.

Promjene i javna praksa (koncerti) crkvenog pučkog pjevanja

Tradicijska glazba, tako i crkveno pučko pjevanje (*glagoljaško pjevanje*), u današnje vrijeme funkcionira kao rezultat čuvanja i sakupljanja *sjećanja* na glaz-

¹¹ Službena rješenja o kulturnim nematerijalnim dobrima RH nisu dostupna na stranicama Ministarstva kulture RH. Rješenje o uvrštavanju glagoljaškog pjevanja u službeni registar pronašao sam na internetskim stranicama koje uređuju glazbeni entuzijasti kojima je stalo da informacija o tom glazbenom fenomenu bude dostupna široj javnosti. http://www.croatianhistory.net/glagoljica/gl_pjevanje1.html (pristup 10. 3. 2014.)

¹² Usp. Čaleta, 1998.; Čaleta, 2008.b.

¹³ O fenomenu glagoljice i glagoljaštva na području Šibenske biskupije najbolje svjedoče glagoljski testamenti i druge privatno-pravne isprave popova glagoljaša u razdoblju od 227 godina (1547. - 1774.) u 13 sela šibenske okolice. (Šupuk, 1957.:15)

benu praksu prošlog vremena, ostavljenu u zalog novim generacijama. Promjene u značenju, upotrebi i funkciji tradicijske glazbe, tako i crkvenog pučkog pjevanja, rezultat su promjena u institucionaliziranoj društvenoj praksi (načinu života) paralelno s novonastalim situacijama koje donosi povijesna zbilja. Slojevi glazbene tradicije koji nas asociraju na glazbenu praksu u bližoj ili daljoj prošlosti u opisima automatski dobivaju epitet *starovinsko*, *starinsko*, *arhaično*, pritom aludirajući na opću nemogućnost generaliziranja definicije glazbenog pojma po jedinstvenim parametrima. Isto se odnosi i na nacionalnu *skrb* kojom država, u posljednje vrijeme izazvana globalnim trendovima prepoznavanja i registriranja nematerijalne baštine, nastoji pojedine fenomene istaknuti kao primjere od posebnog značaja, što je od 2008. godine i slučaj s *glagoljaškim pjevanjem*.¹⁴ Spomenuti potezi opravdavaju se uzrečicom *dok još nije kasno*, a u pravilu zahtijevaju značajnije intervencije od samog prepoznavanja određene tradicije, u ovom slučaju specifičnoga glazbenog fenomena.

Osobna iskustva u istraživanju te primjeni znanja i iskustava na razvoj spomenute glazbene scene pomogla su mi da jasnije uvidim činjenično stanje koje je vrlo kompleksno. Mogu ga ilustrirati samo jednim od mnogih primjera na koje sam u proteklih dvadesetak godina osobno naišao. Trag Jerka Bezića, hrvatskog etnomuzikologa čiji je najznačajniji rad vezan uz glazbene tradicije *glagoljaškog pjevanja*, naveo me da 50-ak godina nakon Bezića krenem tragom njegovih terenskih istraživanja i ustvrdim trenutačno stanje na terenu.¹⁵ Uz predočene snimke prethodnih generacija, kolektivna glazbena memorija poveže asocijacije na najstarija iskustva i sjećanja na susretima s pjevačima kulminirajući vrlo zanimljivim, pozitivnim reakcijama i nastojanjima da se stariji sloj na novi način oživi i prenese sljedećim generacijama.¹⁶ Pozitivan primjer interferencije u jednoj zajednici (npr. Novigrad) ubrzo se reflektira i na susjedna mjesta (Posedarje, Pridraga, Jesenica, Slivnica...). Usmena predaja i *dobrosusjedski* odnosi u kojima u pravilu svaka lokalna zajednica nastoji pratiti svoje prve susjede i biti bolja od njih imaju velikog utjecaja na razvoj situacije, kakvu sam osobno doživio i u ovom slučaju. No, krenimo redom.

¹⁴ Važnu ulogu u procesu sastavljanja rješenja o uvrštenju kulturnog dobra u registar imaju, u ovom slučaju, znanstvenici – etnolozi i etnomuzikolozi. U izradi rješenja o glagoljaškom pjevanju sudjelovao je etnomuzikolog i etnolog Jakša Primorac.

¹⁵ U razdoblju od 1958. do 1964. Jerko Bezić snima tonsku građu na terenskim istraživanjima na području Zadarske nadbiskupije – od otokâ (Olib, Ist, Premuda, Sestrunj, Iž, Dugi otok, Pašman, Ugljan, Vrgada), priobalja do zaleda u Ravnim kotarima i Bukovici. U to je vrijeme Bezić djelatnik Instituta JAZU u Zadru te se ove snimke čuvaju u fonoteci današnjeg zadarskog HAZU-a i Instituta za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu. U svim mjestima u kojima je Bezić snimao na susretu s kazivačima obično puštamo stare snimke na kojima pjevači prepoznaju svoje prethodnike.

¹⁶ Neka od izdanja koja su objavljena kao rezultati današnjih istraživanja spomenutog projekta: Marjan, 2013. i Marjan, Nimac, 2013.

Promjene koje su direktno utjecale na crkveno pučko pjevanje možemo pratiti iz nekoliko različitih gledišta.

Prvi način gledanja uključivao bi odnos glazbene tradicije (crkvenog pučkog pjevanja) i povijesna zbivanja na području koje istražujemo. Ona se odnose na promjene društvenih uređenja različitih vlasti koje su vladale ovim teritorijem, a koje su pritom ostavljale vidljive tragove i u praksi crkvenog pučkog pjevanja.¹⁷ Posebno se to odnosi na brojne oružane sukobe i ratove koji su stoljećima bili prisutni na ovom teritoriju. Prateći daleku povijest, možemo govoriti o različitim religijama koje su osvajači ovih prostora implementirali donoseći pritom i nove obrede, nova pjevanja. *Glagoljaško pjevanje* nosi prefiks starinskog i zbog činjenice da je stoljećima puk mogao prakticirati svoju vjeru na svom jeziku, tada staroslavenskom, *ščavetu*, a poslije i lokalnim dijalektima.¹⁸ Osvrnemo li se na dominantnu, rimokatoličku religiju i pratimo samo događanja u prošlom i ovom stoljeću, možemo primijetiti da su promjene koje se odnose na strukturu i broj stanovništva koje pohodi crkve i u njima pjeva u velikom broju slučajeva direktno uvjetovane ratnim zbivanjima i poslijeratnim konsekvencama.

Druga skupina promjena odnosi se na samu crkvenu politiku. Na globalnom planu najviše odjeka na razvoj crkvenog pjevanja imale su odluke *II vatikanskog koncila* iz 60-ih godina prošlog stoljeća. Naime, nakon liturgijske reforme Drugog vatikanskog sabora u liturgiju je uveden novi red mise iz novih odobrenih liturgijskih knjiga na standardnom hrvatskom jeziku, sličnu dotadašnjem izvedbenom jeziku jer je poznato da je do tada u većini mjesta Šibenske biskupije puk pjevao misu na *ščavetu*. U promjenama koje nastaju u glazbenoj praksi crkvenog pučkog pjevanja značajnu ulogu imaju lokalni svećenici i posebno časne sestre. Njihovo poznavanje ili nepoznavanje lokalne tradicije te nametanje novog, stilski različita repertoara u mnogim je slučajevima *pokopalo* stare glazbene tradicije. Negdje ih je, na sreću, samo potisnulo u kolektivno sjećanje gdje čeka priliku u kojoj će ponovno osvanuti starim sjajem.

Treću skupinu promjena sačinjavaju rodne promjene u pučkoj crkvenoj pjevačkoj praksi. Poznata je činjenica da su pjevanje u južnohrvatskim crkvama predvodili muški pjevači. Velike se promjene događaju nakon *II. svjetskog rata* kad zbog političkih razloga velik broj muškaraca izbjegava prisustvovati misnim slavljinama i pjevati na njima. Žene u mnogim slučajevima preuzimaju ulogu nositeljica tradicije, što dovodi do promjena kako u repertoaru tako u i načinima

¹⁷ Aktivnost bratovština (*bratstvo, skula, fratija*), udruga vjernika koje se vezuje uz mjesnu crkvu koju bratovština pomaže, uvelike je povezana i s organizacijom pjevanja u mjesnoj župnoj zajednici. Koliko je njihov utjecaj na život lokalnih zajednica bio jak svjedoči i podatak o zabrani legalnog rada bratovština u Napoleonovo doba (1807.) (Sladonja, 2004.:76)

¹⁸ *Ščavet* je naziv za arhaični hrvatski jezik na kojem se pjevalo (Bezić, 1973.: 205), premda se u užem smislu pod pojmom *ščavet* podrazumijeva *lekcionar*, tj. knjiga u kojoj su na hrvatskom jeziku osim misnih čitanja iz Staroga i Novoga zavjeta bili tiskani i neki drugi dijelovi mise.

izvedbe. Naime, karakteristika pučkog crkvenog pjevanja je antifono pjevanje koje predvode dva pjevačka kora muških pjevača uz odgovore cijele crkve. Žene preuzimaju pjevajući u zboru, mijenjajući pritom i intonacije i stilske odrednice pjevanja i načine pjevanja. Jerko Bezić više puta primjećuje da su žene nakon *II. svjetskog rata* u mnogim župama ostale čuvaricama i nositeljicama pjevane tradicije jer brojni muškarci zbog ideoloških zabrana nisu imali hrabrosti javno pratiti obrede u kojima su prije tog perioda bili dominantnim nositeljima tradicije. Zbog tih promjena mijenjali su se i rasporedi sjedenja pjevača koji su prije tog perioda uglavnom sjedili u dvama korovima (*kapićima*) sa strane oltara i tako predvodili pjevanje. Ostatak muškog puka zaposjedao je klupe, a zadnji su nepopunjeni redovi bili namijenjeni ženama, djeci. Tek letimičan pogled na vizualan izgled današnjih crkava za misnih slavlja ukazuje na temeljite promjene tadašnjeg stanja. Pjevači su u pravilu smješteni na korovima (ako postoje) ili prednjim klupama ispred oltara, u formaciji pjevačkog zbora čiji članovi su i pjevači i pjevačice. Promjene nastale uvođenjem instrumenata za pratnju (harmonij, orgulje) specijalizirale su u većem broju crkava ulogu kantora i ulogu istaknutih pjevača – zborara, stoga je i prijašnja praksa predvođenja istaknutih pojedinaca i pjevnih odgovora ostatka puka u mnogim slučajevima zamijenjena interakcijom instrumentalne pratnje i pjevača crkvenog zbora.

Zbog navedenih razloga, zbog društveno-kulturnih promjena koje danas glazbeni događaj percipiraju najprihvatljivije u formi koncerta, javna praksa predstavljanja crkvenog pučkog pjevanja, posebice starijeg, gotovo zaboravljenog sloja postala je jedan od osnovnih modela *čuvanja* baštine glazbene prakse crkvenog pučkog pjevanja.

Javna praksa (koncerti) crkvenog pučkog pjevanja (povijesni podaci)

Javno predstavljanje crkvene glazbe nije nova stvar na ovim prostorima; ono je aktualno već polovinom 19. stoljeća kada se u Hrvatskoj u okviru župa, posebice sjevernohrvatskih urbanih sredina, osnivaju formalni crkveni zborovi. Rezultat te aktivnosti ustanovljenje je saveza hrvatskih pjevačkih zborova davne 1875. godine. Na drugu stranu, formalni seoski crkveni zborovi aktualni su početkom 20. stoljeća. Seljačka sloga, nositelj razvoja i reforme hrvatskog sela, smotrama narodnog stvaralaštva potiče kulturne aktivnosti. Brojna organizirana pjevačka društva 5. svibnja 1926. osnivaju Seljačku pjevačku župu “Matija Gubec” s ciljem “spašavanja starinske hrvatske narodne popijevke”, “razvijanja i vraćanja popijevke narodu po selima” kao i “davanje temelja i nepresušivog izvora umjetnoj glazbenoj kulturi”. (Herceg, u Ceribašić 1929f.: 67) S crkvenim su popijevkama seljačka pjevačka društva nastupala isključivo u crkvama, “naročito na velike blagdane” (Herceg, 1928b.: 41), a rodoljubne su popijevke bile neizostavni

dio različitih priredaba... (Ceribašić 2003.:50) Ta aktivnost zamrla je nakon Drugog svjetskog rata, a tijekom i nakon *Domovinskog rata* ponovno se aktualizirala. Možemo to definirati kao zaokret prema identitetima koji nas vezuju uz svoju lokalnu zajednicu. Crkveno pučko pjevanje 90-ih godina prošlog stoljeća intenzivnije izlazi iz okvira lokalnog obreda i postaje dijelom predstavljačke, koncertne aktivnosti.

U predstavljanju crkvenog pučkog pjevanja prednjačila je *Međunarodna smotra folklor*a u Zagrebu, koja od polovine sedamdesetih godina organizira misu u Zagrebačkoj katedrali za sudionike Smotre, a u svoj redovit program početkom devedesetih do danas uvrstila je i tematske koncerte crkvene pučke glazbe.¹⁹ Najznačajnija manifestacija koja promovira i crkveno pučko pjevanje je *Pasijska baština*.²⁰ Kulturna manifestacija u organizaciji udruge *Pasijska baština* događa se uoči Uskrsa kao niz likovnih, glazbenih, kazališnih, književnih i folklornih obrada vezanih uz Kristovu muku i uskrsnuće. Prvi je put održana 1992. godine, a od 1998. uključena je u europsku asocijaciju *Europassion*. Značajan dio te manifestacije odnosi se upravo na predstavljanje lokalnih zajednica i njihovih načina slavljenja, suživljavanja s Isusovom mukom. Koncerti pučkih crkvenih tradicija postali su jednim od zaštitnih znakova *Pasijske baštine* pa je izbor sudionika programa u pravilu reprezentativan. Područje južne Hrvatske često je zastupljeno u tim programima jer je u ovoj regiji (priobalju, zaleđu i otocima) korizma fenomen koji se posebno manifestira javnim pokazivanjem, procesijama, pučkim teatrom i suživljavanjem s događajem koji je obilježio cijelu našu povijest.²¹ *Pasijska baština* bila je inspiracijom pokretanja brojnih drugih sličnih manifestacija u Zadru, Splitu, Dubrovniku, Metkoviću, Slavanskom Brodu, Đakovu te napose u Zatonu kod Šibenika.²²

¹⁹ Manda Svirac, umjetnička voditeljica MSF-a u Zagrebu 1990. godine je u okviru programa Smotre kao dio sadržaja prvi put uvrstila crkveno pjevanje za vrijeme liturgije u katedrali sv. Stjepana u Zagrebu. (Svirac 2008.: 197) Nekoliko godina nakon toga koncerti crkvenog pučkog pjevanja, koje je u početku pripremao i realizirao akademik Jerko Bezić, a nakon njega autor ovog teksta (Čaleta), tematski su se fokusirali na određene dijelove crkvene godine (korizma, Božić, marijanske pobožnosti) ili kao predstavljanje presjeka (starijeg sloja) repertoara pojedinih župa u kojima je crkveno pučko pjevanje aktualna pojava. Izvođače i tematske opise programa moguće je pratiti u popratnim tekstovima koje svake godine donosi katalog MSF-a u Zagrebu.

²⁰ <http://www.pasijska-bastina.com/> (pristup 12. 3. 2014.)

²¹ Usp. Čapo, 1997., Škunca, 1980. i Škunca, 2013.

²² Inspiracija se odnosi na model prezentacije (festivalski, koncertni, smotra), s tim da slične smotre biraju različite teme. Tako *Smotra folklor*a Dalmacije u Metkoviću započinje nizom marijanskih koncerata koje na sličan način preuzimaju Topolje (Baranja), Prvić, Jelsa, Pučišća...)

Puče moj

Smotra pučkog crkvenog pjevanja *Puče moj* već se 20 godina održava u Zatonu kod Šibenika. Smotru je ustanovio tadašnji župnik, a današnji šibenski biskup msg. Ante Ivas. Glazbenik po vokaciji, rodom Vodičanin, Ivas je uočio nagli nestanak starijeg sloja crkvenog pučkog pjevanja na području Šibenske biskupije te je na taj način pokušao animirati kako svoje župljane tako i ostale pjevače Šibenske biskupije da na jednom mjestu pokažu svoje pjevačke vještine, prisjete se zaboravljenih tradicija usput animirajući i nove generacije na izazove koje taj način pjevanja predstavlja. O razlozima pokretanja smotre/festivala na kojem će se na javnoj sceni izvoditi obredni napjevi biskup Ivas kaže:

“Godine 1994. pokrenuo sam u župi Zaton ‘Smotru pučkog crkvenog pjevanja pučkih pivača župa Šibenske biskupije’ pod imenom ‘Puče moj’. To je bio pokušaj da se po mogućnosti ‘spasi’ svekoliko pučko crkveno pjevanje, koje je sve više gubilo dah u mnogim župama, kako primorskog tako i zagorskog dijela biskupije.” (Ivas u Nimac, 2013.: 14)

Zaton je idealna pozicija koja povezuje dva glazbena svijeta koji karakteriziraju pjevanje u Šibenskoj biskupiji: onaj arhaični *dinarski*, dalmatinskog pobrđa i arhaični *mediteranski* priobalja i otoka šibenskog područja. Isto se poklopilo s činjenicom da je Zaton mjesto u kojem se tijekom povijesti *glagoljalo*:

Tvrđnje o višestoljetnoj postojanosti zatonskoga crkvenog pjevanja temelje se i na činjenici prema kojoj se u župama zapadnog dijela Šibenske biskupije, gdje je smještena i župa Zaton, glagoljalo i u doba nastanka župe Zaton (1533. godine). Zahvaljujući izrazitom ponosu mještana na pjevanje i nastojanjima da mu se udahne lokalni duh, u Zatonu, kao i u ostalim župama Šibenske biskupije, stvorio se vlastiti glazbeni izraz i osebujnost melodija u bogoslužnim slavljinama. (Nimac, 2009.: 50)²³

Glagoljaška tradicija ostavila je traga na pjevanju, koja se u međuvremenu, poput jezika izvođenja, znatno promijenila. Odnos starije i novije tradicije, utjecaj novih glazbenih elemenata u svakom je pojedinačnom slučaju različit. Tako se u zatonskom slučaju novina odnosi više na intervencije u načinu pjevanja, načinu harmoniziranja novih glasova. Noviji glazbeni stilovi i načini pjevanja, urbane tradicije zbornskog pjevanja, posebice *klapsko pjevanje*, utjecali su na formiranje današnjeg, prepoznatljivog stila pučkog crkvenog pjevanja u Zatonu. (Čaleta, 2009.: 103)

²³ Kako navodi Nimac “...povijesni zapisi bilježe da se glagoljaško pjevanje upotrebljavalo u bogoslužju u župi Zaton sve do 1845. pa čak i do 1888. godine” (Jelić 1906.: br. 305), dok povjesničar Krsto Stošić tvrdi da je u navedenoj župi glagoljanje “ponovno uvedeno u najnovije doba” (Stošić 1941.: 28). To i danas potvrđuju zatonski župljani prema čijim se sjećanjima do reforme *II. vaticanskog koncila* pjevalo na “starom glagoljaškom”, pa tako kažu da im je lakše pjevati *Pomiluj se, Gospode*, nego *Smiluj se, Gospodine*. (Nimac, 2009.: 49)

O promjenama glazbenih ukusa svjedoče rijetki sačuvani dokumentirani ili snimljeni zapisi. Jedan od zanimljivijih je radioemisija Ive Belamarića i Ive Furčića *Oj, Zatonu, mili zavičajaju – starinski napjevi iz Zatonu kraj Šibenika*, emitirana 70-ih godina prošlog stoljeća. Uz pjevanje samačkih napjeva (Frane Mrša) i vrsne ženske pjevačke skupine koja izvodi tradicijske dvoglasne napjeve i muške pučke klape, autor emisije donosi kratak pregled glazbenog života na ovom području. Ističe starinska pjevanja, samačko i pjevanje *po kotarski*, koja su u prošlosti bila dominantna, te nabroja niz oblika organizirane glazbene aktivnosti koji su, uz nezaobilazni novi način življenja, donijeli promjene u glazbenoj praksi ovoga kraja. Ističu veliku ulogu bratovština, tj. njihovih pjevača koji su nakon otpjevanih misa u konobama i *tovernama* imitirali gradske pjevače, pripjevali napjeve koje su čuli ili u gradu ili za služenja vojne obveze u drugim krajevima. Belamarić i Furčić spominju osnivanje prvog pjevačkog zbora, koji je u 30-im godinama prošlog stoljeća osnovao i vodio svećenik Krnić. Pjevanje urbanih, dalmatinskih napjeva postaje u Zatonu popularno, osniva se i tamburaški zbor, koji u drugoj polovici stoljeća (pod vodstvom Ive Furčića) postaje mandolinski zbor.²⁴ U isto vrijeme ratna događanja (*II. svjetski rat*) donose nove promjene u crkvenom pjevanju; pjevati u crkvi više nije poželjno pa se istaknutim pjevačima i pjevanju u velikom broju pridružuju djeca i žene. Dotadašnje crkveno pjevanje krasili su isključivo čvrsti muški glasovi.²⁵ Opise njihova pjevanja donosi Elida Živković-Pamić u knjižici jubilarne smotre pučkog crkvenog pjevanja u Zatonu (*Pučke moj. X. jubilarna smotra pučkog crkvenog pjevanja 2004.*):

Muškarci su uvijek bili podijeljeni u dva kora i imali su svoja mjesta na *oru* crkve. Svaka grupa imala je svoga *počimatelja* ili *glavnog pivača* koji je morao biti dobrog grla i siguran u melodiju. Znalo se uvijek koji dio mise započinje koji od korova, lijevi ili desni. Tako su se naporedo *pivale* i *pištule*. Nakon što bi glavni pjevač ispjevao prve riječi (taktove), *vraćali* su drugi *podpivači*, razmješteni oko njega, a onda i ostali puk. Sve do šezdesetih godina 20. stoljeća, odnosno do II. Vatikanskog koncila, na tzv. Velikim Misama, pjevalo se gotovo sve. S *predikom*, trajalo bi to više od sata i pol, do dva. Smatralo se da je pjevanje bilo dobro kad bi se crkva *orila*, a *čoka tresla* i *pivači naduli*. Žene koje su ostajale u okolnim kućama kuhajući ručak, te oni koji su ostali vani ispred murava i oni u kajićima u portu, morali su sve dobro i razgovijetno čuti i razumjeti. Onda se *kontalo* da su *pivači* dobri. Uz svečane mise pjevale su se i *kantane večernje* i *jutarnje lekcije* za velike blagdane, mise za mrtve i gotovo svi obredi u Velikom tjednu. (Živković-Pamić, u Čaleta, 2009.)

²⁴ Istraživanja tradicijske glazbe i plesa na šibenskom području u prošlom su stoljeću bila sporadična. Ime koje se svojom aktivnošću ističe je Ivo Furčić. Njegova terenska istraživanja ostala su zabilježena u nekoliko studija koje donose zapise folklorne građe šibenskog područja. Usp. Furčić, 1984. i Furčić, 1988.

²⁵ Usp. Čaleta, 2009.: 103-104.

Opis pjevanja u *prošlim vremenima* svjedoči o dobro uigranu sustavu koji se temeljio na čvrstome muškom pjevanju. Snaga i sonornost vodećih pjevačkih glasova najviše se cijnila, njihov status bio je povlašten. Sličnu ili istu situaciju nalazimo u mnogim susjednim župama, s razlikom da se kod nekih slična situacija zadržala i do danas.²⁶ Iz opisa je moguće pretpostaviti da se pjevalo dvoglasno, stilom pjevanja poznatim kao stil kvintnih završetaka (*pjevanje na bas*), koji spada u novije slojeve vokalne tradicije, a tipičan je za čitavo područje šibensko-zadarskog zaleđa, za područje Ravnih kotara. Taj način pjevanja karakteriziraju intervali terca i kvinta, dok su sekunde i kvarte znatno rjeđe. Vertikalni tonski sklopovi (nepotpuni akordi) nastaju kretanjem dionica, a ne iz same želje za harmoniziranjem. U današnjem zatonskom slučaju *pjevanja na bas* u starijim napjevima (stalni dijelovi mise, psalmi) može se osjetiti nekadašnja snaga tog pjevanja, ali izvedba napjeva nije uvjerljiva iz čisto tehničkih razloga. Najveći broj izvedaba su izvedbe mješovitog sastava kod kojih muški istaknuti pjevač čvrstim glasom predvodi pjevanje, ali je nadjačan ženskim glasovima koji dominiraju njegovim pjevom. Na drugu stranu, uspoređujemo li registre folklornih glasova, odnos ženskih glasova ekstremno je visok, čak i donji ženski glas pjeva u visokoj *lagi*. Možda je to razlogom da ovako srčano, snažno i angažirano pjevanje ne zvuči uvjerljivo i složno. Ono što u ovakvom harmonijskom odnosu donekle funkcionira je noviji sloj repertoara *šlagerskih* pjesama s *belkantističkim* tendencijama naspram *glisandiranju* i ornamentiranju melodijskih linija. Slobodno *glisandiranje* od note do note sa slobodnim tremolima, *fjoretima*, stil je koji su prihvatili pjevajući dalmatinske urbane pjesme, pjevajući u zborovima, pjevajući u pučkim klapama, čija je tradicija na ovim prostorima zamjetna. Način harmoniziranja u kojem se izmjenjuje dvoglasje s unisonim pjevanjem i povremenim uklonima na kvintni završetak potvrda je tvrdnje o *izmiješanosti* stilova, koja je nastala dugogodišnjim nepracticiranjem; prema njihovu pjevanju može se vidjeti ta *rupa u vremenskom prostoru* koju sada nastoje nadoknaditi. Ipak, ljudima današnjeg vremena neka od prijašnjih glazbenih razmišljanja jednostavno nisu bliska i teško se s njima boriti. Ženski glasovi u više izvedaba dominiraju, što u jednu ruku govori o njihovoj nadmoći i kontinuitetu koji većina muških pjevača u ovoj zajednici u drugoj polovici prošlog stoljeća nije imala. Sporo široko ispjevavanje pojedinih melizama podsjeća na *staro doba*, no neuvjerljivo slaganje glasova, posebno boja glasova, ne doprinosi takvu dojmu, djeluje konfuzno i potvrđuje činjenicu o diskontinuitetu tradicije koja danas ponovno ima svoj zamah, ali opterećena

²⁶ Najbolji je primjer mjesto Šepurina na otoku Prviću gdje i danas crkveno pučko pjevanje predvođe snažni muški glasovi. Desetak istaknutih *šepurinskih pivača* nositelji su tradicije koju s velikom vještinom izvode i za lokalnih crkvenih obreda, a isto tako i na brojnim nastupima diljem zemlje. Šepurinjani su, potaknuti, među ostalim, i smotrom u Zatonu, pokrenuli i svoj susret – smotru pučkih crkvenih skupina pokazujući i tim činom zavidnu aktivnost u svrhu očuvanja i prezentiranja svog specifičnog načina glazbovanja.

ostavštinom vremena u kojem se događa, ima problema naći kompromis različitih glazbenih razmišljanja. Ono što su u svom pjevanju pokušali *spasiti* od budućeg zaborava je rekonstruiranje osnovnog dvoglasa prema vodećoj melodiji i stilskim karakteristikama ovog pjevanja koje se u tragovima nalazi u njihovu pjevanju. Melodija tog napjeva i njegova pjevanja na osnovi njihova pjevanja zapravo se može tek rekonstruirati i kao takva ostaviti u zapis budućim generacijama. Duboki muški glas koji paralelno prati vodeću melodiju u tom je slučaju potpuno isključen. Transkripcija zatonskog pjevanja najbolji je način da se osigura njezin opstanak i kod budućih generacija. Ona je pokazatelj procesa promjena u repertoaru; predstavlja dokaz o prošlim vremenima, a u isto je vrijeme i dokument o današnjem zatonskom pjevanju. Ono što se dogodilo u susjednim župama (Šepurina, Vodice) dodavanje je dubokog muškoga glasa koji preuzima harmonijske funkcije i po svojim karakteristikama odgovara prepoznatljivom *klapskom* pjevanju.²⁷ Najuvjerljivije su izvedbe muških ili ženskih sastava. Muški pjevači prema prikazanom i danas pjevaju pjevane dijelove obreda za mrtve. Sonornost njihovih glasova u ovoj situaciji dolazi do punog izražaja. Isto tako, vrlo su uvjerljive i izvedbe ženske pjevačke skupine, napjevi su najbliži njihovu iskonskom načinu pjevanja. Izvedbe u nižim registrima podsjećaju na njihovo još donedavna prakticirano svjetovno tradicijsko pjevanje. Metroritamski obrasci stalnih dijelova mise su jednostavni, zvučno i stilski prepoznatljivi. Jednostavni obrasci napjeva i melodijske krivulje, u ovom slučaju *pjevanja na bas*, prilagodljivi su tekstu mise i liturgijskih i paraliturgijskih pjesama. Koliko god su zanimljivi načini pjevanja, variranja i ornamentiranja tipični za njihovu izvedbu, toliko su zanimljivi i tekstovi doneseni u lokalnim varijantnim oblicima. Slobodan se ritam temelji na ritmu što ga oblikuju akcenti riječi u slobodnom nevezanom govoru. Silabičko pjevanje pogoduje većoj jasnoći izgovora. Izražajnu snagu napjevima daje tekst koji Zatonjani prilično jasno izgovaraju. Svi su tekstovi doneseni u lokalnim dijalektnim oblicima. Slobodan se ritam temelji na ritmu što ga oblikuju akcenti riječi u slobodnom nevezanom govoru. Silabičko pjevanje pogoduje većoj jasnoći izgovora. Ritamska struktura teksta u pravilu je recipročna ritamskoj strukturi napjeva. Povremena neutralna terca u vodećem glasu - jedan od tragova tradicionalnog pjevanja koje odstupa od sustava 12 jednakih polutonova - osnovni je pokazatelj prošlih vremena kada je netemperirano pjevanje bilo posve uobičajena pojava u ovim krajevima. Karakteristično pjevanje u tijesnim intervalima i *pjevanje na bas* usko je vezano uz tradiciju svjetovnog folklornog pjevanja.²⁸ Presjek glazbenih karakteristika crkvenog pučkog pjevanja u Zatonu reflektira se u pjevu većine crkvenih pjevačkih skupina koje nastupaju na smotri *Puče moj*, što cijelom

²⁷ Za bolje razumijevanje glazbenih procesa i današnjih karakteristika zatonskog pjevanja dobra je usporedba sa sličnim procesima u susjednim područjima koje je istraživao Izak Špralja. Usp. Špralja, 1996. i Špralja, 2004.

²⁸ Usp. Čaleta, 2009.: 103-107.

manifestaciji daje posebnu dozu raznolikosti (*vlaško* spram *bodulskog*) i pozitivne natjecateljske tenzije. Usporedimo li pjevanja skupina iz zaleđa (*Vlaji*), moći ćemo primijetiti, osim arhaičnijeg zvuka koji redovito kulminira gromkim pjevanjem na bas, znatno siromašniji repertoar koji je ostao u sjećanjima današnjih pjevača tih župa (Okraj, Miljevci, Mirlović Zagora, Stankovci, Danilo Kraljice, Jadrtovac, Čvrljevo, Promina, Rupe, Stankovci, Lišane Ostrovičke).²⁹ Podatak da je u dvadeset godina nastupanja broj župa iz unutrašnjosti biskupije polako dosegaio broj sudionika iz primorskih župa jedan je od većih uspjeha i važnosti koje se mogu pripisati Smotri u Zatonu.

Vrijeme nastanka smotre također je uvjetovalo da se u relativno kratkom vremenu *Smotri* pridruži značajan broj novih sudionika. Sličnu pojavu naglog nastanka i razvoja *nove tradicijske glazbene scene* možemo pratiti na ratom pogođenim područjima svih dalmatinskih županija. Radi se o fenomenu nastanka i aktivnosti lokalnih, izvornih folklornih skupina, KUD-ova. Prije *Domovinskog rata* na području Šibenske i Zadarske županije djelovao je zanemariv broj organiziranih seoskih skupina, mogli bismo čak govoriti i o nepostojanju organizirane folklorne aktivnosti koja se tek povremeno javlja i spominje na ovim područjima (Čaleta, 2005.; Čaleta 2008a.; Ceribašić, Čaleta, 2010.). Nakon *Domovinskog rata* taj se broj u Zadarskoj županiji penje na 80-ak organiziranih seoskih folklornih skupina i 40-ak u Šibenskoj biskupiji. Ratna razaranja probudila su kod mnogih osjećaj pripadnosti svojoj lokalnoj zajednici, koji na ovaj način nošnjom, pjevanjem, svirkom i plesom najuvjerljivije iskazuju. Sličan se razvoj događaja može pratiti i na području crkvenog pučkog pjevanja koje je uvelike inicirano smotrom *Puče moj* u Zatonu.

Smotra je zamišljena kao koncert na kojem će svi prema unaprijed utvrđenim pravilima izvoditi lokalnu glazbenu baštinu. Modeli predstavljanja preuzeti su od postojećih priredaba festivalskog tipa u kojima je koncertna izvedba vrhunac glazbenog događaja. Podatke o načinu pripreme za nastup pronašao sam u pozivu koji se prije Smotre šalje svim šibenskim župama (2006., župnik don Marko Gregić). Od izvođača se traži da po mogućnosti odjenu svoje narodne nošnje, da pripreme po tri melodije koje najbolje izvode, pri tom sugerirajući i tematiku (obred za mrtve, korizmeni ili božićni ciklus, pjesme svetaca patrona župa). Isto tako, autor propozicija sugerira da pronađu *što starije* napjeve, a da pritom budu *što kraći* jer očito autor propozicija poznaje načine i dužinu izvedaba starijih obrednih tekstova. Organizator ponovno upozorava na dužinu napjeva i skraćivanje brojnih kitica teksta na duljinu od 6 minuta cjelokupnog nastupa za svaku pučku pjevačku skupinu koja će na koncertu nastupiti. Ti podaci ukazuju na nastojanja organizatora da Smotru na kojoj brojni izvođači nastupaju načini zanimljivijom i tako privuče pažnju većeg auditorija. Činjenica je da je u posljednjih 50-ak godi-

²⁹ Vrlo je zanimljiv i način na koji organizator *dijeli* župe prema regiji iz koje dolaze na: *župe priobalja i otoka, župe Ravnih kotara, zagorske župe i župe na toku rijeke Krke*.

na naše uho svakodnevno *bombardirano* temperiranom glazbom s različitih medija (radijske i TV postaje) čije je standardno trajanje između 2: 30 i 3: 30 minuta, što izuzetno utječe na koncentraciju slušanja. Nakon standardnog vremenskog okvira naša pažnja popušta, teško nam se koncentrirati i pratiti slijed događaja. Nešto se slično dogodilo i s dužinom misnog obreda; prije *II. Vatikanskog koncila* svečane pjevane mise trajale su i po nekoliko sati. Puk koji je aktivno sudjelovao u pjevanju liturgijskih i paraliturgijskih napjeva tu vrstu aktivnosti imao je za svoju redovitu zabavu. Promjenama u načinu crkvenog obreda te rapidnim promjenama načina života vrijeme trajanja misnog obreda (svečane mise) smanjuje se na 50 – 70 minuta. Za svake malo duže propovijedi ili dužeg napjeva moguće je primijetiti brojne sudionike obreda kako refleksno pogledavaju nekad na ručni sat, a danas na mobitel, sugerirajući tim činom da je njihova pažnja popustila.

Rezultati koje su organizatori postigli već nakon deset godina prema njihovu su mišljenju bili zadovoljavajući. Tako biskup Ivas u proslavu knjižice izdane u povodu 10 godina Smotre ističe:

“Smotra je u prvom redu htjela sačuvati liturgijsko pučko pjevanje kao dio naše duhovne kulturne baštine, koje je bilo “ugroženo” i ponegdje je počelo padati u zaborav i nestajati. Htjeli smo pučke melodije koje su vjekovima duboko “dirale dušu” vjernika tijekom godišnjih vjerskih blagdana i slavlja, naročito tijekom korizmenih dana i dana velikog tjedna, “spasiti od zaborava”, oživjeti i obnoviti i tako ih u što izvornijem obliku prenijeti na mlađi naraštaj vjernika. Vjerujem da je smotra te ciljeve i postigla. Mnogi su vrijedni stari napjevi i u liturgiji obnovljeni i oživljeni. U mnogim župama su se u pučko pjevanje uključili i mlađi naraštaji vjernika, pa čak i djeca. Posebno je dobro što Smotra, uz “pivače” iz primorskog dijela biskupije tijekom zadnjih godina okuplja i “pivače” iz kopnenog dijela biskupije, što je za sve sudionike bio poseban i značajan događaj i ugođaj.” (Ivas, u Živković – Pamić, 2004.: 2-3)

Termine koje svom tekstu spominje biskup Ivas, teoretičari *tradicionalizacije* glazbe poput Owea Ronströma ističu kao pristupe koji se najčešće rabe u objašnjenju procesa revitalizacije i rekonstrukcije starijih slojeva tradicije.³⁰

“... ako je ideja da se (glazbeni fenomen) očuva, u smislu osiguravanja opstanaka tradicijske glazbe, paradoksalno bi možda bilo potrebno odustati od ideje da je ovdje riječ o glazbi koja umire ili nestaje. Takva nas ideja direktno vodi k operaciji spašavanja, koja u isto vrijeme može biti najozbiljnija prijetnja *živoj tradiciji*. Operacije spašavanja zahtijevaju akciju *prije nego što bude prekasno*, što ostavlja malo vremena za promišljanja.” (Rönstrom, 2004.: 42)

³⁰ “...if the idea is to preserve, in the sense of ensuring the survival of traditional music, it might paradoxically be necessary to abandon the idea that the music in question is dying or disappearing. Such a devolutionary premise leads us far too easily to rescue operations, which in fact may be the most serious threat of all to a “living tradition”. Rescue operations demand action, “before it is too late”, which leaves little time for reflexion.” (Rönstrom, 2004.: 42)

U zatonskom slučaju tako je ostvaren najveći cilj smotre – aktiviranje i povezivanje svih dijelova biskupije kroz pjevanu riječ i scenski nastup. Na drugu stranu, ovaj proces u isto vrijeme i sputava manifestaciju da ostane u lokalnim okvirima, okrenuta prema svojim izvođačima i vjernoj lokalnoj publici. Rezultat toga je i da sam spomen lokaliteta Zaton brojne vjernike ove biskupije danas podsjeća na pjevanje, *starinsko, arhaično*, na smotru koja danas ima i svoj kontinuitet. Istina je i to da je smotra privukla zanimanje brojnih sudionika kojima je crkveno pučko pjevanje izazov kao način glazbenog istraživanja. I akademik Jerko Bezić, istaknuti istraživači crkvenog pučkog pjevanja: Izak Špralja, Livio Marjan, Dragan Nimac, Jakša Primorac i brojni drugi, upravo su u Zatonu našli polazište za neka nova i daljnja istraživanja crkvenoga glagoljaškog pjevanja. Spomenuta istraživačka aktivnost najbolje se manifestira kroz rad Kulturne udruge *Pjevana baština*.³¹ Udruga koja je jedno od svojih polazišta i stalan oslonac imala i u ovoj smotri istražuje, snima i objavljuje multimedijske (audio-video)uratkne o crkvenom pučkom pjevanju na pojedinim lokalitetima u Šibenskoj biskupiji.³² Do sada su objavljene studije o crkvenom pučkom pjevanju u Vodicama, Šepurini (otok Prvić), Tisnome i Jezerima (otok Murter), Zatonu i Stankovcima, a u pripremi su studije o pjevanju u Brodarici, Mirlović Zagori, Betini i drugim lokalitetima s čijim su se pjevačima u nekim slučajevima istraživači prvi put upoznali upravo na Smotri u Zatonu.

Kao logična refleksija razvoja situacije javlja se i uloga neposrednog inicijatora *Smotre* za nastanak sličnih događanja poput manifestacije *Večeri pasionske baštine* u Drnišu,³³ marijanskog festivala *Od Gospe do Gospe* na otoku Prviću (Luka, Šepurina)³⁴ te još poznatijeg *Festivala žudija, čuvara Isusova groba*, započeta u Vodicama na inicijativu *Vodiških žudija*.³⁵ Pjevanje pučkih crkvenih pjevača integralnim je dijelom ove manifestacije; pjevači glazbeno prate scenska zbivanja koja svojim nastupom predstavljaju uniformirani *čuvari Isusova groba*.³⁶ Na isti način moglo bi se tvrditi da je Smotra bila inicijator nastanka trenutno jedne od najtrofejnih klapa. Klupu *Bunari* iz Vodica osnovali su mladići članovi *Vodiških žudija* koji su svoje prve nastupe imali upravo na *Smotri* u Zatonu.³⁷ Na osobnom primjeru mogu posvjedočiti da sam zahvaljujući praćenju ove smotre imao bolji uvid u repertoar i načine pjevanja pojedinih župa koje sam poslije nastavio prati-

³¹ <http://www.pjevanabastina.hr/> (pristup 12. 3. 2014.)

³² Usp. Nimac, ur., 2006.; Nimac, ur., 2008a.; Nimac, ur., 2008b.).

³³ <http://www.drnis.hr/drnis/index.php/aktualno/novosti/26-veceri-pasionske-bastine-u-drnisu> (pristup 12. 3. 2014.); <http://www.drnisnews.com/2014/03/pocinju-veceri-pasionske-bastine-2014/> (pristup 12. 3. 2014.)

³⁴ <http://www.otokprvic.info/gal/pjevaci-gg10H.htm> (pristup 12. 3. 2014.)

³⁵ <http://www.zupa-vodice.hr/%C5%BDUDIJI.htm> (pristup 12. 3. 2014.)

³⁶ <http://www.putovnica.net/dogadjanja/festival-zudija> (pristup 12. 3. 2014.)

³⁷ <http://www.klapa-bunari.com/> (pristup 12. 3. 2014.)

ti i istraživati te kao primijenjeni muzikolog predstavljati u koncertnim nastupima lokalnih pučkih pjevača ili profesionalnih pjevača kao medijem koji tu tradiciju danas pronosi svijetom.

Primjer smotre *Puče moj* u Zatonu indikator je trenutnog stanja na području izvedbene javne prakse crkvenog pučkog pjevanja koje prateći aktualne modele javnog predstavljanja na ovaj način potpomaže opstanak i relativnu popularnost starijih slojeva crkvenog pučkog pjevanja, koji bi bez tih nastojanja utihnuli i pali u potpuni zaborav. Iz sveg navedenog proizlazi zaključak da su modeli javnog predstavljanja ipak jednim od važnih i odlučujućih faktora u procesu rekonstrukcije, revitalizacije i prezentacije arhaičnih tradicijskih glazbenih svjetova. Javni nastup daje poticaj nositeljima tradicije da u pravom svjetlu prepoznaju veličinu i značaj glazbe čiji su upravo oni ekskluzivni nositelji.

Literatura:

1. Bezić, Jerko (1973.): *Razvoj glagoljaškog pjevanja na zadarskom području*. Zadar: Institut jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zadru.
2. Bezić, Jerko (1989.): Osmeračke pjesme u Glagoljaškom pjevanju, u: *Prvi sastanak Međuakademijskog koordinacionog odbora za ispitivanje tradicionalne narodne religiozne obredne muzike Jugoslavije (Sarajevo 14. juna 1984)*. [s.n.] Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, str. 11-23. (Naučne komunikacije, 23).
3. Bezić, Jerko (1995.): "Hrvatske (pučke) božićne pjesme", u: Dunja Rihtman-Auguštin: *Knjiga o Božiću, Božić i božićni običaji u hrvatskoj narodnoj kulturi*. (2. izdanje) Zagreb: Golden Marketing, str. 161-173.
4. Bezić, Jerko (2003.): Očitovanje vjere jednostavnim napjevima glagoljaškog pjevanja, u: *Religijske teme u glazbi: Zbornik radova međunarodnog simpozija održanog u Zagrebu 15. prosinca 2001.*, uredio Marijan Steiner Zagreb: Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove u Zagrebu, str. 35.-48. (Biblioteka Religijski niz, knj. 5)
5. Ceribašić, Naila (2003.): *Hrvatsko, seljačko, starinsko i domaće: Povijest i etnografija narodne glazbe u Hrvatskoj*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
6. Ceribašić, Naila, i Joško Čaleta (2010.): Croatian Traditional Music Recordings: The 1990s and 2000s, *Journal of American Folklore* 123: 331-345.
7. Čapo -Žmegač, Jasna (1997.): *Hrvatski uskrsni običaji: korizmeno-uskrsni običaji hrvatskog puka u prvoj polovici XX. stoljeća: svakidašnjica, pučka pobožnost, zajednica*. Zagreb: Golden marketing.

8. Čaleta, Joško (1998.): Lišanska misa, u: Dragan Nimac et al. *Lišanska misa. Liturgijsko pučko pjevanje u Lišanima*. Visovac: Franjevački samostan Gospe Visovačke, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, str. 23 - 64.
9. Čaleta, Joško (2005.): Organizirana folklorna djelatnost u selima župa Konjevrate i Mirlović Zagora, u: *Konjevrate i Mirlović Zagora – župe Šibenske biskupije: Zbornik radova znanstvenog skupa sela šibenskog zaleđa, župa Konjevrate i Mirlović Zagora u prošlosti, Muzej grada Šibenika, 14.-16. studenoga 2002.*, Ante Gulin, ur. Zagreb: HAZU, str. 505-518.
10. Čaleta, Joško (2008a.): Oj, ovo j' bilo naše običajno, u tri-četri zapivati zaj'no: Tradicijsko glazbovanje Miljevačkog platoa na početku 21. stoljeća, u: *Miljevci u prošlosti (s pogledom na budućnost): Zbornik radova znanstvenog skupa, Visovac – Drinovci, 15.-16. lipnja 2007.*, Marko Mendušić i Drago Marguš, ur. Visovac – Drinovci: Miljevački sabor, str. 555-572.
11. Čaleta, Joško. (2008b.): "Crkveno pučko pjevanje u Stankovcima". U: *Pučko crkveno pjevanje u Šibenskoj biskupiji: Stankovci – župa Uznesenja Blažene Djevice Marije*, Dragan Nimac, ur. Šibenik: Hrvatska kulturna udruga Pjevana Baština, str. 70-110.
12. Čaleta, Joško (2009.): Glazbene karakteristike crkvenog pjevanja u Zatonu, u: *Glagoljaško pučko crkveno pjevanje u Šibenskoj biskupiji. Župa Svetog Jurja – Zaton*. Dragan Nimac, ur. Šibenik: Hrvatska kulturna udruga Pjevana Baština, str.102-110.
13. Furčić, Ivo (1984.): *Narodno stvaralaštvo šibenskog područja II: Mjesta uz obalu*. Šibenik: Muzej grada Šibenika.
14. Furčić, Ivo (1988.): *Narodno stvaralaštvo šibenskog područja III: mjesta u šibenskom zaleđu*, Šibenik: Muzej grada Šibenika.
15. Herceg, Rudolf (1928.): Pjevači župe Matija Gubec na gostovanju po Slavoniji, *Glazbeni vjesnik* 10, 2-5: 40-41.
16. Herceg, Rudolf (1929.): Zadaća i razvoj župe matija Gubec, *Glazbeni vjesnik* 11, 6: 67-69.
17. Ivas, Ante (2009.): Veliča duša moja Gospodina, u: *Glagoljaško pučko crkveno pjevanje u Šibenskoj biskupiji. Župa Svetog Jurja – Zaton*. Dragan Nimac, ur. Šibenik: Hrvatska kulturna udruga Pjevana Baština, str. 11-15.
18. Marjan, Livio. /ur./ (2013.): *Veli Iž – glagoljaško pučko crkveno pjevanje u Zadarskoj nadbiskupiji*. Zagreb: Hrvatska kulturna udruga Pjevana Baština, IEF.
19. Marjan, Livio (2013.): Glagoljaštvo i glagoljaško pjevanje u Tisnom, u: *Glagoljaško pučko crkveno pjevanje u Šibenskoj biskupiji. Župa Svetog duha – Tisno*. Dragan Nimac, ur. Zagreb: Hrvatska kulturna udruga Pjevana Baština, IEF, str. 37-114.

20. Nimac, Dragan; Marjan, Livio /ur./ (2013.): *Radovin – glagoljaško pučko crkveno pjevanje u Zadarskoj nadbiskupiji*. Zagreb: Hrvatska kulturna udruga Pjevana Baština, IEF.
21. Nimac, Dragan /ur./ (2006.): *Pučko crkveno pjevanje u župi Vodice* (knjiga, 2 CD-a, 1 DVD), Šibenik: HKU Pjevana baština.
22. Nimac, Dragan /ur./ (2008a.): *Pučko crkveno pjevanje u župi Prvić Šepurina* (knjiga, 4 CD-a, 1 DVD), Šibenik: HKU Pjevana baština.
23. Nimac, Dragan /ur./ (2008b.): *Pučko crkveno pjevanje u župi Stankovci* (knjiga, CD i DVD), Šibenik: HKU Pjevana baština.
24. Nimac, Dragan (2009.): “Glagoljaško pučko crkveno pjevanje u Zatonu”, u: *Glagoljaško pučko crkveno pjevanje u Šibenskoj biskupiji. Župa Svetog Jurja – Zaton*. Dragan Nimac, ur. Šibenik: Hrvatska kulturna udruga Pjevana Baština, str. 49-75.
25. Pistrick, Eckehard (2008.): Whose is this song? – Fieldwork views on multipart singing as expression of identities at the South Albanian border, u: *Balkan Border Crossings, First Annual of the Konitsa Summer School*, Vol. 32, ur: Nitsiakos, Vassilis, Ioannis Manos, Alike Angeliodou, Vassilis Dalkavoukis. Münster, str. 358–382.
26. Ronström, Owe (2004.): Heritage politics and traditional music. A history of preservation in Sweden, in: *Report of the Asia-Europe training programme. Beijing 30 march - 6 april 2003*. Peking: Chinese Academy of arts. Asia –Europe foundation. Centre of ethnic and folk literature and arts development. Ministry of Culture, China. str. 37-54.
27. Sladonja, Mirjana (2003.): Iz prošlosti istarskih bratovština: knjiga bratovštine Sv. Rok (Sv. Katarine i Sv. Blaža) u Boljunu (1595.-1663.), *Croatica Christiana Periodica*, 27 (52): 73 - 106.
28. Stokes, Martin (1994.): Introduction, u: *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Martin Stokes (ed.), Oxford/New York: Berg Publishers, str. 1-31.
29. Svirac, Manda (2008.): Smotre crkvenog pjevanja za očuvanje baštine i stvaranje nove, u: Aleksandra Muraj – Zorica Vitez /ur./: *Predstavljjanje tradicijske kulture na sceni i u medijima*, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku ; Hrvatsko etnološko društvo, str. 197-208.
30. Škunca, Bernardin (1980.): *Štovanje Isusove muke na otoku Hvaru*. Split: Crkva u svijetu, biblioteka *Radovi* br. 5.
31. Škunca, Bernardin (2013.): *Za križen na otoku Hvaru*. Zagreb: Glas koncila.
32. Špralja, Izak (1996.): Crkveno pjevanje u Prvić-Luci na otoku Prviću kod Šibenika, u: *Bašćanski glasi*, 5 (1996.), str. 15-74.
33. Špralja, Izak (2004.): Glagoljaško pjevanje u Murteru, u: *Murterski godišnjak*, 2: 55-78.

34. Šupuk, Ante (1957.): *Šibenski glagoljski spomenici od 1547 do 1774*. Zagreb: JAZU (posebno izdanje).
35. Turino, Thomas (2008.): *Music as a Social Life*. Chicago: University of Chicago Press.
36. Živković-Pamić, Elida (2004.): *Puče moj. X. jubilarna smotra pučkog crkvenog pjevanja*. Zaton: Šibenska biskupija, Župa Svetog Jurja.

Novinski tekstovi

Klanac, Antonija. 'Puče moj' slavi 19 godina postojanja". *Šibenski portal*. Srijeda 3. 04. 2013 - 15: 50. <http://sibenskiportal.hr/2013/04/03/puce-moj-slavi-19-godina-postojanja/> (pristup 12. 03. 2014)

Čutura Vlado. "Mladi duhovno obnavljaju župu". *Glas Koncila* 48 (1849) | 29.11.2009. http://www.glas-koncila.hr/index.php?option=com_php&Itemid=41&news_ID=17847 (pristup 12. 03. 2014)

Internetske stranice

http://www.zamp.hr/uploads/documents/korisnici/Pravilnik_i_tarifa_HDS-a.pdf (pristup 10. 3. 2014.)

<https://www.youtube.com/watch?v=kK7mulppGIM> (pristup 10. 3. 2014.)

<http://www.stin.hr/index.php?action=6> (pristup 10. 3. 2014.)

<http://www.ief.hr/Dokumentacija/tabid/65/language/hr-HR/Default.aspx> (pristup 10. 3. 2014.)

http://www.croatianhistory.net/glagoljica/gl_pjevanje1.html (pristup 10. 3. 2014.)

<http://www.pasionska-bastina.com/> (pristup 12. 3. 2014.)

<http://www.drnis.hr/drnis/index.php/aktualno/novosti/26-veceri-pasionske-bastine-u-drnisu> (pristup 12. 3. 2014.)

<http://www.drnisnews.com/2014/03/pocinju-veceri-pasionske-bastine-2014/> (pristup 12. 3. 2014.)

<http://www.putovnica.net/dogadanja/festival-zudija> (pristup 12. 3. 2014.)

<http://www.zupa-vodice.hr/%C5%BDUDIJI.htm> (pristup 12. 3. 2014.)

<http://www.otokprvic.info/gal/pjevaci-gg10H.htm> (pristup 12. 3. 2014.)

<http://www.klapa-bunari.com/> (pristup 12. 3. 2014.)

<http://www.pjevanabastina.hr/> (pristup 12. 3. 2014.)

Joško Čaleta

UDC: 783.65 (497.5 Krka)

061.7 (497.5 Zaton)

Original scientific paper

**REVITALIZATION AND PRESENTATION OF THE
TRADITIONAL CHURCH (GLAGOLITIC) SINGING – FESTIVAL
PUČE MOJ (*POPULE MEUS*) IN ZATON NEAR ŠIBENIK**

Abstract: *Traditional church (Glagolitic) singing heritage is one of the recognizable traditions of Krka (river) region. Glagolitic singing was developed in the Croatian coastal regions of southern Istria to Dalmatia, including the islands. It emerged from the church singing in Church Old Slavonic language, which already in the Middle Ages includes chanting in the lively Croatian language and dialects. That is the main reason that Glagolitic singing took on characteristics of secular vocal music of traditional individual (Dalmatian) localities and regions. Historical events (wars, social systems), church policy (Vatican Council II), gender changes (male vs. female singers) in the 20th century have led to significant changes (repertoire, performing models, tonal relationships) in the musical practice of the church singing. One of the basic models of heritage preservation became his presentation in the form of public performances (thematic concerts, festivals). The author analyzes the current state of traditional church singing on the river Krka region on the example of one of the longest running traditional church singing festivals in the region - Puče moj (Oh, my people), in Zaton near Šibenik.*

Keywords: *ethnomusicology, traditional church singing, glagolitic singing, traditional music festivals, traditional Dalmatian music*