

Izvorni znanstveni članak

UDK: 781.7(497.583 Split)“1900/1950“

Miljenku u znak duboke zahvalnosti za usmjeravanja u mojim istraživanjima i na velikoj nesebičnoj pomoći

NACRTAK

Rad se temelji na glazbeno-teorijskoj analizi notnih zapisa pučkih popijevki različitih glazbenih praksi. Analitičkim se postupkom nastoje prepoznati i odrediti njihova obilježja i definirati nazivlje. Izabrane su grupe sličnih napjeva kako bi se mogle uočiti razlike u postupcima oblikovanja, iz kojih se prepoznaju uzajamni utjecaji pučke, umjetničke i zabavne glazbe, različiti regionalni utjecaji, interpretiraju značenja i otkrivaju mogućnosti određivanja specifično lokalnog obilježja. U opisu „dalmatinskih gradskih zborova“ Ljudevita Kube prepoznat je model prakse pučkog pjevanja koji je poslužio u povezivanju analize zapisa popijevki i razumijevanja prožimanja glazbenog stvaralaštva između različitih praksi. Pomoću tog modela prepoznaju se određene melodijske značajke i specifičan slog u kojemu se iz melodijskog primata razvija nesamostalno paralelno i parafono vođenje dionica u polaganom harmonijskom ritmu. Ključne riječi: pučke popijevke, glazbene prakse, uzajamno djelovanje, Split, analiza.

1. MODEL (PRI)GRADSKE PUČKE PRAKSE

Proučavanje pučke gradske glazbene prakse i klapskog pjevanja u Splitu jednako je zanimljivo iz perspektive etnomuzikologije i muzikologije jer su se na rijetko kojem području ostvarila tako dugotrajna i tijesno isprepletana prožimanja narodne (pučke)¹, umjetničke i zabavne glazbe.

* U ovom radu objavljeni su dijelovi doktorskog rada *Melodijske značajke splitskog glazbenog stvaralaštva* obranjenog u srpnju 2013. godine na Umjetničkoj akademiji u Splitu pod mentorstvom red. prof. dr. sc. Mirjane Sirišćević i komentorstvom red. prof. dr. sc. Nikole Buble. Objavljeni dijelovi triju poglavlja, Melodija u kontekstu narodnog, pučkog pjevanja (33-68), Prepoznavanje glazbenih identiteta (97-99, 117-118, 136-137) i Zabavna glazba (144-150) djelomično su prerađeni, poboljšani i nadopisani.

¹ U ovom će se radu nastojati očuvati svijest o razlici pučke i narodne glazbe. Njihovo razlikovanje neće biti znanstveno razmatrano jer bi to zahtijevalo dodatnu opsežnu raspravu o nazivlju i pojmovima različitih glazbenih tipologija, etnomuzikoloških predmeta istraživanja i povijesno-društvenih odnosa splitske sredine. Vodeći se određenjem da je puk „za stepenicu niže postavljan nego narod; puk je širok pojam, a narod zna svoje zadaće, političke i društvene, on je politički čimbenik“ (Bratulić 2011: 11), mogla bi se razumjeti Kuhačeva razlika narodne i pučke glazbe: „Narodnom (nacionalnom) glazbom nazivam onu pučku glazbu, koja je umjetnički toliko usavršena, da je postala zajednicom svih slojeva pučanstva koje zemlje,

U svjetlu recentnih odluka o zaštiti klapskog pjevanja kao nematerijalne kulturne baštine² zanimljivo je iznova proučiti sustavni rad *Narodna glazbena umjetnost u Dalmaciji* Ljudevita Kube (Kuba 1898: 167-182; Kuba 1899: 1-6). Ovdje ćemo se osvrnuti samo na glazbene značajke pjesama „gradskih zborova” kako ih je Kuba opisao u prvom dijelu rada:

- „Sve su dalmatinske gradske popijevke u dur načinu.” (Kuba 1898: 168)
- „Harmonijski je osnov prost: trozvuk osnovni i dominantni; subdominantni se također često nalazi.” (ibid.: 169)
- „napjev se pravilno vodi srednjim glasom u tercama, a basu je zadaća, da jasno označi trozvuk bilo u temeljnoj osnovi, bilo u sekstakordu.” (ibid.: 170-171) [U notnom primjeru br. 20 su zastupljeni T i D kvartsekstakordi. (V. B.)]
- „Ako se srednji glas oslabljuje drugačije, a ne jednako u tercama, to je zato, da se bolje označi koja već bilo harmonija (*).” (ibid.: 171) [Asteriskom su u primjeru br. 21 označeni skokovi srednjeg glasa iz septime u kvintu ili vođicu dominantnog septakorda, pri čemu između gornjih glasova nastaje interval sekunde ili smanjene kvinte u okviru dominantne harmonije. (V. B.)]
- „O samostalnom, svjesnom vođenju glasova ne može se redovno ni govoriti.” (ibid.: 172)
- „Melodičkim zvucima, trilerima, predzvučima, fioriturama, pače i kadencama cifraju svoj ,part’ [...], a – mijenjaju neprestano svoj glas.” (ibid.: 172)
- „Broj je glasova stvar slučajna, kao gotovo sve što se tiče vanjštine narodnoga zbora. *Pomišlja se* [...] kao *tropjev* [...] a [...] četveroglasno pjevanje ne će biti nikada rijetkost.” (ibid.: 174-175)
- „Narod pjeva samo u zborovima ili u dvopjevima.” (ibid.: 176)
- Pravi dvopjev „je neprekinuti niz terca. Oba glasa počinju u isto vrijeme.” (ibid.: 176)
- „Događa se, da muški zbor ima svoga visokoga sopranistu, malena dječarca, ili se pak djevojački zbor ponosi kojom sretnicom s visokim c, [...] onda se i mladi glasić digne nad napjev i pjeva srednjim glasom za oktavu više.” (ibid.: 177) „Katkada se poradi toga stvori iz svih glasova okruglo klupko, iz kojega se napjev ne može pravo razabrati.” (ibid.: 178)
- „svagda počinje jedan pjevač, a drugi se istom poslije pridružuju.” (ibid.: 179)

U nastavku rada (Kuba 1899: 1-6) navodi još načine oblikovanja sloga:

- Početak cijelim zborom „na jedanput” (ibid.: 1) ne smatra „domaćim izvorom”.
- „Napjevi su redovito u dva dijela, pa solista obično pjeva prvi dio, a zbor tek drugi.” (ibid.: 1)
- Kad se napjev opetuje čitav „a) ili solo pjeva po drugi put prvi dio, ili ga b) pjeva zbor, a c) katkada se tim posluže, da postignu željeni dojam, pa zbor upravo ondje najživlje udari, gdje to napjev traži”. (ibid.: 2)
- „Ipak se ponajvećma ostali nepravilno pridružuju, upravo kako se tko sjeti. Jedino je ovdje pravilo, da bas dolazi svagda tek na koncu.” (ibid.: 3)
- „Dalmatinske pjesme, osobito gradske, vole pripjeve (refraine). Svagda ih pjeva zbor.” (ibid.: 3)

dakle svojina inteligencije, srednjega stališa i prostoga puka, jednom riječju celoga naroda.” (Kuhač 1905: 116-117) Kuhačeva nacionalistička ideologija može se zamijeniti bilo kojim drugim oblikom društvenih legitimiranja (usp. Wehler 2005: 148), ali će predmet proučavanja i u takvim okvirima biti istraživanje sociološke, psihološke, ekonomske i političke funkcije glazbenog reprezentiranja (usp. Dahlhaus 2007: 216).

2 *** (2012). Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage. RL2012–00746. (<https://ich.unesco.org/en/state/croatia-HR?info=elements-on-the-lists>, 2. 3. 2017.).

*** (2008). Rješenje Ministarstva kulture Republike Hrvatske kojim se utvrđuje da klapsko pjevanje ima svojstvo nematerijalnog kulturnog dobra (Milin Ćurin 2016: 225-229)

- „ista [se] pjesma u raznim gradovima različno mijenja i prerađuje”. (ibid.: 4)
- „Narod je ipak kušao oponašati tuđe napjeve, ali je to činio na pjesmi svoga jezika, često na pjesmi čistoga seljačkoga naroda”. (ibid.: 6)

U ovim navodima Kuba je dao vrlo precizan oblik svjetovne pučke glazbene izvođačke prakse jedne regije, čiju vrijednost ne umanjuju ni neutemeljene generalizacije i tvrdnje o karakteristikama pojedinih naroda kojima je rad opterećen. Zanimljivo je da opis sadrži vrlo temeljite prikaze sloga, za razliku od šturog navođenja harmonijskih, melodijskih i formalnih značajki, čiji se manjak nadoknađuje brojnim notnim primjerima. Uz njih i uz opis dodatnih elemenata Kuba je dao jasne koordinate kako se bilo koji napjev može izvesti u okviru pučke prakse, istaknuo element prerade (koja uključuje i kontrafakturu, dodavanje novog teksta postojećoj melodiji) kao i prihvaćanja stranih napjeva. U radu se navode različiti načini pjevanja i estetski sudovi koji dodatno preciziraju način izvedbe.

Razlog navođenja velikog broja Kubinih zapažanje vrlo je jednostavan: sveukupna etnološka literatura (znanstvena i populistička) koja je posvećena novijem klapskom pjevanju bavi se zamršenim odnosima između konstruiranja „izvornih modela” klape i klapskog pjevanja s jedne strane i raznih vokalnih sastava (s instrumentalnom pratnjom ili bez nje) koji izvode skladbe najrazličitijih vrsta i podrijetla³, a nazivaju sami sebe klapom. Pri tome zanemaruju činjenicu da na

³ Jerko Bezić razlikuje „dalmatinsku klapsku pjesmu od gradske dalmatinske pjesme zato što gradska dalmatinska pjesma obuhvaća širi i raznovrsniji repertoar pjesama i što se izvodi u vrlo raznolikim sastavima pjevača i svirača instrumentalne pratnje.” (Bezić 1979: 16). Poteškoće u definiranjima uvijek ostavljaju mjesta pitanjima: je li „gradska dalmatinska pjesma” narodna ili zabavna ili kakva druga praksa, je li usmena/anonimna ili autorska glazba, postoji li „dalmatinska klapska pjesma” izvan sastava klape i kako se mijenjaju pjesme s promjenama prakse? U ranijem radu Bezić definira „dalmatinsku folklornu gradsku pjesmu” kao folklornu glazbu koja se slobodno i spontano prihvaća, izvodi i dalje prenosi (usp. Bezić 1977: 23; Ceribašić 2003: 10), a „poseban termin, ‚klapske pjesme’ [...] vrijedi samo za one pjesme koje izvode klape” (usp. Bezić 1977: 37). Taj rad Grozdana Marošević smatra jednim od radova kojima je on utro put novoj paradigmi etnomuzikološkog istraživanja u Hrvatskoj (usp. Marošević 2011: 209). Nedvojbeno je da se etnomuzikološki predmet interesa sedamdesetih godina počeo usmjeravati sa seoskih mjesnih na nove društvene grupe i zajednice (pa tako i gradske), i na postupno uključivanje povijesne metode u etnomuzikološki rad. Iz te su perspektive izuzetno zanimljiva oba prethodno navedena Bezićeva rada, jer je predmet njihova interesa usmjeren na pjesmu, dalmatinsku folklornu gradsku i dalmatinsku klapsku, i to većim dijelom na napjeve, melodije, njihov oblik, podrijetlo, prihvaćanje i prenošenje, jednom riječju, „način kako pjesma živi u određenoj društvenoj sredini” (Bezić 1979: 22). Ako njegov doprinos usporedimo s osamdeset godina ranijim Kubinim djelom, vidljivo je da se i Kuba pretežito bavio izvedbenom praksom jer on melodije i cijele skladbe priložene u notnom zapisu objašnjava iz pozicije izvedbe. Postoji još jedna poveznica među ovim autorima: obojica se bave promjenjivim pojavama koje nemaju svoj naziv, ni ustaljeni pojam. Raznorodne sastave u različitim zajednicama zbog jednake izvedbene prakse Kuba naziva gradskim zborovima, dok Bezić narodne, pučke popijevke iz Dalmacije, koje nemaju zasebnog naziva, nastoji podvesti pod jedan pojam zajedno s pjesmama i popijevkama različitih podrijetla i praksa, u svrhu etnomuzikoloških istraživanja. Zanimljivo je da precizan pojam popijevke nikada nije prihvaćen u praksi zbog velikog utjecaja amatera na Omiškom festivalu. Međutim, to ne objašnjava njegov izostanak u znanstvenim radovima, pogotovo zato što nije jasan kriterij po kojemu se izvedbena folklorna

području Dalmacije pučko pjevanje, kako ga je opisao Kuba, neprekinuto živi i danas u krugovima prijatelja⁴, obitelji, rodbine, slučajnih poznanika, kao i u brojnim organiziranim klapama, među pjevačima crkvenih i gradskih zborova čiji članovi vole druženje uz izvođenje pjesama koje nisu uvijek naučene na probama.⁵ U tom spontanom pjevanju napjevi (i melodije u konkretnom obliku) nisu determinirani, već mogu biti različitog podrijetla (usp. Buble 2009: 274-289) uključujući i pučko stvaralaštvo. Međutim, ako se izvode na način kako je to opisao Kuba, oni dobivaju prepoznatljive značajke (primjerice, melodije kao šireg pojma koji se odnosi na prepoznatljive značajke pojedine dionice) koje se mogu teorijski prepoznati, ali se ne mogu uopćiti, jer je napjev (i melodija) promjenjiva pojava u stabilnom modelu ove folklorne prakse. Pučko pjevanje na području Dalmacije nije istoznačno s klapskim pjevanjem. Pučko pjevanje je pojam širega opsega koji obuhvaća i različite funkcije. Zbog toga Nikola Buble smatra da su dalmatinske klapske pjesme samo one koje su „to potvrdile (osvjedočile) načinom svoga života među svojim nosiocima – klapama, i ugođajem koji su kadre pružiti svojim glazbenim sadržajem bez obzira na starost i podrijetlo napjeva” (Buble 1993: 178).

praksa jedne regije promatra iz perspektive samo jednog njezina izvođačkog tijela, klape, koje je nastajalo krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća. Koliko je promjenjiva perspektiva klape vidljivo je od početaka 21. stoljeća, od kada zabavna glazbena industrija intenzivno koristi elemente klapskog pjevanja. To je kulminiralo 2013. u kandidaturi hrvatske pjesme za Eurosong natjecanje. Šest odličnih pjevača izvodi tipičnu zabavnu pjesmu s instrumentalnom pratnjom (tipa „Coca-cola Theme Song”) koja narušava kompaktni zvuk klape (osim na par sekundi kada se želi kratko istaknuti boja klape). Zvuk klape je dodatno oslabljen obradom intenziteta na način „kafić-efekta”: istaknuti su visoki i duboki tonovi, a utišani srednji, kako bi pjesma bila čujna na različitim uređajima u svim prostorima u kojima se reproducira zabavna glazba. Drugim riječima, ova zabavna pjesma nije klapska pjesma ni po jednom kriteriju Omiškoga festivala dalmatinskih klapa, niti ona koristi zvukovni potencijal klape. Klapa („Klapa s mora”, kako je nazvana u medijskoj promociji; http://www.hrt.hr/index.php?id=eurosong2013&tx_ttnews%5Btt_news%5D=203031&tx_ttnews%5BbackPid%5D=850&cHash=0fca85863c, pristup 2. 3. 2017.) u ovom slučaju ima samo funkciju u promidžbi marketinške industrije koja se koristi recentnim priznavanjem klape kao nematerijalnog kulturnog dobra, a da pritom nema jasno ocrtni denotacijski sadržaj, kao što ga nemaju ni većina oznaka vrsta i žanrova zabavne (popularne) glazbe, pa ni sâm pojam zabavne glazbe (usp. Wicke 2004: 166). U vremenima masovne i ubrzane proizvodnje zabavne glazbe sve je veći utjecaj diskurzivnih strategija kojima je potreban naziv za pojedinačno (glazbeno) djelo, kako bi se mogao predstavljati kao proizvod (ibid.: 173).

4 U ovom pučkom pjevanju nema ograničavanja na samo jedan rod, već mogu biti zastupljeni svi rodovi svih uzrasta u svim sastavima. Usp. primjerice Milin Ćurin 2016.

5 U Splitu se može svjedočiti praksi spontanog pjevanja u različitim situacijama, javnim prostorima i prigodama (pri tome se ne misli na nastupe klapa u programima Turističke zajednice grada Splita), čak i u masovnom obliku. Dovoljno je u mrežne pretraživače upisati „klape ispod ure Silvestrovo”, primjerice: <http://www.youtube.com/watch?v=b7dOruKOjtc> (pristup 2. 3. 2017.). Potrebno je napomenuti da kvaliteta zvuka amaterske snimke nema nikakve veze sa stvarnim događajem koji treba doživjeti.

2. RAZLIKA IZMEĐU POPIJEVKE I PJESME

„Pastiri pjevaju na izmjenu u način od popijevke pjesan, koja slijedi.” (Antun Gledević)

„Ne čuju se pisme ni popivke.” (Andrija Kačić Miošić)
(Akademijin Rječnik, X 1931: 790)

Naziv ‚popijevka’ ima kolebljivu uporabu zbog različitih pojmovnih određenja, iz čega proizlazi i nejasno razgraničenje s drugim nazivima. Čini se da je pojam popijevke bio uvrženiji i određeniji u hrvatskoj znanstvenoj literaturi i stručnom nazivlju prve polovine dvadesetog stoljeća. U kratkim definicijama na početku knjige *Hrvatska narodna glazba* Božidar Širola definira popijevku (njem. *das Lied*) kao pjesmu „zajedno sa svojom melodijom” (usp. Širola 1940: 9), a navodi da se za „vrst narodnih popjevaka (posebno iz Dalmacije) u novije [...] vrijeme počeo upotrebljavati još i naziv ‚gradska pismica” (ibid.: 8). Tridesetak godina kasnije Bratoljub Klaić navodi da je ‚lid’ „pučka pjesma, pjesmica, popijevka” (Klaić 2004: 804), što odražava neprecizne uporabe, ali i nepodudarnost lida i popijevke u cijelosti. Kolebljivu (često sinonimnu) uporabu pojmova popijevke i (solo) pjesme nalazimo u cjelokupnom historiografskom radu Josipa Andreisa (Andreis 1944; 1979; 1989).⁶ Nedosljednost u definiciji značenja popijevke, pjesme, solo popijevke i solo pjesme nalazimo i u hrvatskim leksikografskim radovima u kojima je popijevka „lirska pjesma jednostavne melodije za jedan glas ili dva glasa” (Šonje 2000: 887; usp. Anić 2004, 8: 141) uz pratnju (usp. <http://proleksis.lzmk.hr/55013/>). Složenost pojava koje u 19. stoljeću obuhvaća pojam lida⁷ vidljiva je u tabelarnom prikazu Reinholda Brinkmanna („Lied-Panorama”) u drugom svesku monografije *Musikalische Lyrik* (usp. Brinkmann 2004: 27). Isti autor također naglašava da, unatoč dodirnim točkama koje imaju ‚Lied’, ‚mélodie’, ‚canto’ i ‚song’ (a mi možemo dodati i popijevka, pisma/pjesma), razlika među njima nije samo u nazivlju nego je i predmetna (usp. ibid.: 10). Stoga ćemo u nastavku popijevku odrediti na sljedeći način:

- Popijevka je pjesma za pjevanje, odnosno po tom uzoru koncipirana pjesma, koja ima više strofa jednakog broja stihova i (približno) jednakog broja slogova (usp. Gurlitt 1996: 522).
- Njoj se pridaje pojmovno i povijesno neraskidivo jedinstvo stihova i napjeva, odnosno poezije i glazbe (usp. ibid.), iako je ideal jedinstvenog pjesnika-skladatelja-izvođača najčešće razdvojen na dvije ili tri osobe.

⁶ Lovro Županović u knjizi *Tvorba glazbenog djela* (Županović 1995: 91-124) uvodi naziv ‚samopjev” (ovaj naziv se povremeno pojavljuje u literaturi, ali više s neobaveznim i arhaičnim prizvukom nego kao stručni naziv), dok u zagradama zadržava naziv „solo-popijevka” iz znatno kraćeg priručnika ranijeg datuma (Županović 1968: 50-65), čija primjena na prokomponirane pjesme odudara od našeg pokušaja definiranja popijevke u nastavku.

⁷ Među složene pojave koje su u vezi s pojmom lida spadaju i oblici pjesama („Liedform”) čije ime izražava estetičku značajku koja dolazi od pojma lida, odnosno popijevke (usp. Dahlhaus 1996: 527). Kod Širole nailazimo na pokušaj zadržavanja izvornog značenja u nazivu „pjevna forma” (usp. Širola 1942: 60-61), za koju u hrvatskoj literaturi o glazbenim oblicima druge polovine 20. stoljeća prevladava naziv ‚oblik pjesme’.

- Estetički se određuje kao jednostavna, bez ukrašavanja, popularna, lako razumljiva i naivna, kratka i jezgrovita (usp. Danuser 2004, 1: 13).
- Obuhvaća ravnopravno različite prakse: pučko stvaralaštvo, građanske skladbe u duhu pučke popijevke, pučka prihvaćanja i prerade različitih građanskih napjeva (usp. Stockmann 1997: 417-422) te individualna umjetnička ostvarenja.
- Namijenjena je različitim sastavima: od solista, preko različitih pjevačkih sastava do zbora, bez pratnje ili s instrumentalnom pratnjom.
- Uvijek je vezana uz nekakvu političku funkciju, i to od Johanna Gottfrieda Herdera koji ju je objašnjavao kao temelj nacionalne kulture, pa sve do suvremenih reprezentiranja pojedinih društvenih skupina.

Ovakvo određenje popijevke teško je prenijeti jedino na umjetničke skladbe koje u neprojenim vrstama pjevanja postoje okupljene unutar iste glazbene vrste (usp. Dahlhaus 2007: 89). U individualnim postignućima najrazličitijih skladateljskih predodžbi popijevke se protežu od najjednostavnijih napjeva do izrazito složenih prokomponiranih pjevanja (usp. Schmierer 2001: 85-86). To je vjerojatno jedan od razlog zbog kojega Koraljka Kos u svojoj monografiji *Hrvatska umjetnička popijevka* (2014) izbjegava razmatranje pojma popijevke u određenju glazbene vrste, smatrajući da je za njezino određenje dostatno ostvarenje „preobrazb[e] popijevke u *umjetničku vrstu*”, kao što se to dogodilo u opusu Franza Schuberta (Kos 2014: 15).⁸

Naziv pjesme može se odnositi i samo na stihove, pa se u starijoj književnosti koristio zajedno s različitim objašnjenjima načina izvođenja za glazbeni („pisme” „piva”, „pripiva”, „zapiva”, „poje”, „začinje”, usp. Akademijin Rječnik, IX 1924-1927: 917, 918, 920) i književni oblik („pisme” „besidi”, „povida”, „slaže”, „spravlja”, „sastavlja”, „piše”, „čini”, „govori”, „čita”, usp. *ibid.*). Glazbeno oblikovanje pjesama premašuje okvire popijevke, pogotovo njezinih estetičkih određenja. Pjesme zabavne glazbe također ne možemo nazvati popijevkama, iako se u njima često koriste elementi, dijelovi ili čak cijeli napjevi koji pripadaju popijevkama. Prema tome, popijevka je različit pojam od pjesme i ima važno historiografsko i (etno)muzikološko sustavno značenje. Sljedećih nekoliko primjera može pobliže osvijetliti taj problem.

Dalmatinska pjesma u (etno)muzikologiji pokriva sve vokalne i vokalno-instrumentalne oblike i vrste čiji tekstovi pripadaju širem pojmu poezije („pjesništva”) ili užem lirske poezije, a uključuje i uporabu samih napjeva u instrumentalnoj glazbi kojima je izostavljen poznati tekst, koje imaju bilo kakvo lokano obilježje. Većina se naziva po funkciji ili vrsti: serenade, tužaljke, solo pjesme, solo popijevke, zbarske pjesme, crkvene popijevke, rere, gange, treskanja (vojkanja, ojkanja), klapske pjesme i dr. Kao uži pojmovi susreću se „dalmatinska folklorna

⁸ Kos u svojoj monografiji obrađuje djela hrvatskih skladatelja koja su nastala na lirske stihove uglazbljene za jednog pjevača uz instrumentalnu pratnju. Autorica ne razmatra popijevke za druge sastave, a odnos prema pučkom i popularnom razmatra kod prikaza djela pojedinih skladatelja.

gradska pjesma” (usp. Bezić 1977: 23-28) ili kraće „gradska dalmatinska pjesma” (usp. Bezić 1979: 16) čiju folklornu pripadnost Jerko Bezić određuje kao „način kako pjesma živi u određenoj društvenoj sredini” (ibid. 22).

Prototipni primjer narodne dalmatinske popijevke je *Marjane, Marjane, ča barjak ne viješ* (vidi pr. 16). Ivo Tijardović je zapisao ovu pučku popijevku i obradio u maniri zabavne glazbe (dodao uvod i akorde u pratnji kao ostinatne plesne figure). Popijevka se proširila po svim društvenim slojevima koji su je koristili kao odu slobodi, nacionalnom jedinstvu ili određenom ideološkom poretku, dodajući pri tom nove stihove već postojećima.⁹

Kao idealan primjer popijevke može nam poslužiti napjev *Marjane, Marjane* (Tijardović: 1936. V. pr. 31) koji je obradio Jakov Gotovac. Sam napjev doima se kao da je napravljen po uzoru na gregorijansku melodiju, koju ne narušava ni stalni tročetvrtinski takt zbog širokog tempa (largo) čija se periodičnost dodatno oslabljuje tenutima i koronama. Jednostavnost njegova izraza zgusnuta je u četve-rotaktnu glazbenu rečenicu koja se varirano ponovi, što čini formalni model na koji se pjevaju sve strofe. Ova popijevka, nastala kao pučka, dalje se posreduje u različite glazbene prakse, i to samo pomoću notnih zapisa koji su skladateljske obrade (harmonizacije), tako da pojam popijevke ne možemo ograničiti samo na jednu od praksa. Već ju je Gotovac obradio na tri načina: za mješoviti zbor (Gotovac 1975: 15), muški zbor (ibid: 77) te za glas i klavir (Gotovac 1948: 4. V. pr. 37).

Za klapu su je obradili Silvije Bombardelli (Stipišić 1974: 4), a s drugim tek-
stom i malo promijenjenim napjevom Boris Papandopulo (usp. pr. 32). Uporaba
ove popijevke novijeg datuma nalazi se na početku obrade „Merjane, Merjane
/ Svečana pjesma grada Splita”¹⁰ akademika Rubena Radice za mješoviti zbor
i glasovir. U svojoj obradi Radica je povezo oba splitska skladatelja tako da je
Gotovčevu varijantu stavio na početak, kao moto u tenorskom solu, na koji se
nadovezuje Tijardovićeva varijanta.¹¹ Unatoč brojnim obradama i različitim nači-

9 Jedni su ispod „mile trobojnice” slagali boje barjaka u pravilnom rasporedu, Zrinske-Fran-
kopane, ime Isusovo, a drugi ime druga Tita i Staljina, ‚zvizdu’ petokraku i partizane. Uvijek
je bilo i onih koji bi iz uvjerenja ili tek zabunom pomiješali jedne stihove s drugima, kao i
policijskih agenata (‚udbaša’) koji bi privodili na ‚informativne razgovore’ raspjevane glasove
prvog rasporeda. (usp. Biti 2012: 351)

10 „MERJANE, MERJANE / Svečana pjesma grada Splita / Prema zapisu Ive Tijardovića
pučke pjesme *Merjane, Merjane* / dopisao i obradio: Ruben Radica / Mješoviti zbor i glasovir”
(Radica; Tijardović 2006).

11 Problematika pučkih pjesama leži i u tekstovnoj cjelini pjesme. Najveće poteškoće u
današnjoj etnografiji ovog kraja nastaju zbog toga što su preživjeli samo fragmenti opsežne
prakse i relativno mali broj njezinih nositelja. Još krajem 19. stoljeća Dujam Srećko Karaman
primjećuje kako splitski pučki pjevači pjevaju samo dijelove pjesama i da mu je bilo potrebno
ispitati više pjevača kako bi se „dočepao njezine cjeline” (Karaman 1899: 6-7). U sačuvanim
zbirdama lako se uočavaju određeni stihovi koji uvijek dolaze u jednakom slijedu, ali i takvi
koji se učestalo pojavljuju u različitim pjesmama poput kakvog ‚lutajućeg’ stihovnog refrena.
Različite stihove koje su uglazbili Gotovac i Tijardović nalazimo zapisane kao istu pjesmu u
Karamanovoj zbirci (ibid.: 48).

nima širenja (različite obrade u notnim tiskovinama, usmeno prenošenje, nosači zvuka) u različitim glazbenim praksama, ova popijevka nije dostigla razinu rasprostranjenosti kao Tijardovićeve popijevke, ali je ostala važnim svjedokom prilagodbe i preobrazbe popijevke u različitim glazbenim praksama jedne sredine zadržavajući pritom bitna obilježja.

3. MELODIJA I SLOG U MODELU (PRI)GRADSKOJ PUČKOJ PRAKSI

Melodijska određenja pučkog (i klapskog) pjevanja kod različitih autora najčešće su izražena na sljedeći način: kantabilna melodijska linija u durskom tonalitetu čiji opseg ne prelazi oktavu, s karakterističnim završnim spuštanjem od VII. (vođice) do III. stupnja (toničke terce) i u kojoj prevladavajući govorni ritam riječi narušava metarsku pravilnost (usp. Bezić 1977: 24, Buble 1992: 688-689). Druga vrsta određenja odnosi se na različita podrijetla i uzore napjeva u povijesnom i regionalnom doticaju (usp. Bezić 1977: 24, Buble 1992: 689-691, Buble 2009: 274-289, Pettan 1997, Primorac 2012: 399), a koja bi u 21. internetski globalnom stoljeću trebala usmjeriti na pitanja što se usvaja i zašto (koje su kvalitete usvojenih napjeva), mijenja li se način usvajanja u odnosu na dosadašnju praksu, i u obrnutom smjeru, što, kako i zašto se širi u druge zajednice i glazbene prakse. Važno određenje melodije je i boja.¹² Boja je u glazbi tehnički pojam kojim se označava jedinstveni zvučeci rezultat više različitih glazbenih svojstava. Nju prvenstveno određuje izvor zvuka (glas, instrument), a na nju utječu i sva svojstva tona (visina tona, tj. registar i trajanje tona, intenzitet, artikulacija i način izvedbe, usp. Buble 2009: 295-297; Veršić 1991: 969-971), a u pjevanju i glasovna akustičko-artikulacijska svojstva jezika (dijalekta, sociolekta i idolekta).

U teorijskom definiranju pučke melodije nigdje se ne spominju početni tonovi niti vrhunci, a jako rijetko i šturo tijekom melodije. Melodije započinju najčešće III. ili V. stupnjem durske ljestvice, ali mogu u I., II. i IV. stupnjem. Karakteristično

12 Jakša Primorac je u radu *O estetici klapskog pjevanja* (2010: 31-50) nastojao dotaknuti više aspekata boje u klapskom pjevanju, i to na zanimljiv i potpuno drugačiji način od do sada uobičajenog. No, prilikom čitanja rada javljaju se dvije poteškoće u razumijevanju nazivlja, bez obzira na pojašnjenja u fusnotama. „Terminologija i metafore” kojima se koriste sudionici klapskog pjevanja otkrivaju prije svega njihovo obrazovanje, odnosno s kim su bili u glazbenom doticaju. V. Balić, iz pozicije petnaestogodišnjeg iskustva vođenja klapa, zna da pjevači koji nemaju drugo profesionalno ili amatersko iskustvo koriste isključivo pojmove koje su čuli od svog voditelja na probama, dok su utjecaji u dodirima s drugim klapama ili mrežnim komunikacijama minimalni. Bez usporedne analize s voditeljima koji nameću značenja, teško možemo prepoznati jasnu klapsku estetiku. Drugi problem odnosi se na nazive fizikalne akustike. Oni se mogu definirati u humanističkim znanostima tek kada od akustičke pojave postanu glazbene činjenice. Zbog toga ostaje nejasno što znači „aliquotna fuzija” (ibid.: 37-43). Znači li to da klapa nije raštimana, da u zajedničkom pjevanju nastaju čujni parcijalni tonovi ili da pjevači svjesno upravljaju formantima za promjenu boje? Zanimljivo je da autor nigdje ne ističe izrazito čujnu promjenu boje zvuka kada se duboki basovi spuste za oktavu naniže (u „kontru”, usp. Buble 2009: 294), što u akustičkim prostorima trenutačno napuni, obogati zvuk klape, i to na isti način kao što kontrabasi oboje zvuk gudačkog ili horne klasičnog orkestra.

je dvokratno i trokratno dodirivanje vrhunca melodije koji se može nalaziti na VI., VII., VIII. ili II. stupnju u višem registru. U melodijama prevladava postupno valovito kretanje (*Pendelmeles*, usp. Bose 1953: 175) koje može nastati i višestrukim ponavljanjima motiva ili figura. Pjesme su u pravilu strofne, a strofe su po obliku glazbene rečenice koje se mogu jednokratno varirano ponoviti ili su načinjene kao niz dviju rečenica. U zadnjem slučaju druga rečenica može imati ulogu refrena.

Pri određivanju podrijetla melodije poteškoće nastaju dodavanjem atributa gradsko, talijansko i mediteransko. Problematiku gradskog i seljačkog u Splitu najjasnije je iznio Josip Smodlaka: „Jedan je bio građanski Split, zatvoren u bedemima koji su samo malim dijelom bili porušeni pri Francuzima, a drugi je bio seljački Split, sastavljen od predgrađa poredanih u polukrugu oko grada i nastavnih zemljoradnicima (‘težacima’) koji su sve do najnovijih vremena zvali ta svoja naselja (osim samoga Varoša) sela, kao što su oni sami sebe zvali seljani” (cit. prema Kudrjavcev 1985: 269). Ni s pridjevom talijanski nije ništa bolje, jer navođenje napjeva iz venecijanske regije može podsjetiti samo na 377 godina zajedništva u Serenissimi i neistražene uzajamne glazbene utjecaje. Mediteranska odrednica u literaturi se pojavljuje kao ekvivalent pojmu kantabilnosti: predodžbi tečne pjevnosti, jednostavnosti, odmjerenosti i izražajnosti, odnosno kao suprotnost artifizijelnosti. Ona u sebi sadrži tragove poimanja glazbe u kojemu vokalna glazba još uvijek ima primat nad instrumentalnom. Uporišta takve predodžbe najčešće se ne razmatraju. Vjerojatno su dijelom utemeljena u predodžbama načina pjevanja folklornih napjeva u gradskim i prigradskim sredinama u Dalmaciji koji se mogu čuti i u drugim mediteranskim zemljama. Iako se tehnike pjevanja razlikuju u svakoj sredini (usp. Veršić 1991: 969-971), a dodatno ovise i o predispozicijama pojedinih izvođača, moramo istaknuti da je u splitskoj sredini prije svega riječ o talentiranim pjevačima s prirodno postavljenim glasovima. Serenadni način pjevanja dominirao je u izvedbama splitskih klapa druge polovine 20. stoljeća (usp. Buble 2009: 296), ali u prigodama različitih narodnih pjevanja često su zastupljena glasna pjevanja, dobro postavljениh i intenzitetom moćnih glasova. Karakteristično je otvoreno pjevanje u visokom registru koje zajedno s otvorenim načinom izgovora vokala doprinosi svjetlijoj boji glasa i zvuka.

U vrijednom prilogu *Dalmatinska folklorna gradska pjesma kao predmet etnomuzikološkog istraživanja* Bezić definira napjev i njegovu razliku od melodije na sljedeći način: „Termin napjev obuhvaća sve glazbene elemente pjevane pjesme kao glazbene cjeline. Tako, na primjer, u višeglasnom pjevanju napjev obuhvaća sve glasove, sve dionice. Melodija je, naprotiv, samo jednoglasna, samostalna, dovršena i sebi dovoljna glazbena cjelina. Napjevi dalmatinskih folklornih gradskih pjesama redovito su višeglasni, dvoglasni, troglasni pa i četveroglasni.” (Bezić 1977: 24). Problematična uporaba pojma ‘napjev’ (eng. *tune*, njem. *Weise*) proizlazi iz problematike teorijskog određenja fenomena dalmatinske folklorne gradske pjesme. ‘Napjev’ nedvosmisleno znači ‘melodija’ kako ju je opi-

sao Bezić u prethodnom citatu, tj. melodija u užem smislu kao konkretni oblik. Pojam popijevke (*Lied*) sadrži u sebi prisjećanje na izvorno jedinstvo stihova pjesme i napjeva pjesme (usp. Danuser 2004: 15) i upravo u tom razdvajanju od stihova napjev dobiva svoje dodatno značenje u odnosu na melodiju. Bezićevo nedovoljno precizno određenje pojma napjeva odražava točno zapažanje o fenomenu dalmatinske narodne (pučke) popijevke u kojoj je postojanje svih dionica nerazdvojivo vezano uz napjev, (odnosno, u kojoj su sve dionice u spontanom višeglasnom pjevanju usmjerene prema vodećoj tenorskoj melodiji u postupnom, sukcesivnom upotpunjavanju od najvišeg prema najdubljem glasu), rečeno Kubinim riječima, u kojoj nema svjesnog, samostalnog vođenja dionica. Tako napjev označava melodiju kao konkretni glazbeni oblik odijeljen od stihova, ali obuhvaća i sve dionice kada one nisu samostalne, nego kada nastaju nerazdvojivo vezane uz melodiju.

3.1. MELODIJSKE ZNAČAJKE PUČKIH POPIJEVKI

Relativno veliki broj zapisa popijevke *Merjane, Merjane, moj debeli lade*¹³ (i nekoliko sličnih popijevki¹⁴) omogućava nam dodatno produbljivanje problematike. Već je Kuba pišući o ovom napjevu (pr. 1-3) upozorio kako se u različitim gradovima mijenjaju i prerađuju napjevi, dok Bezić iznosi pretpostavku da su u „starijim dalmatinskim varoškim pjesmama postojali određeni obrasci” (Bezić 1967: 214). U navedenim primjerima 1-9, 17 i 20 vidljivo je da se svi elementi napjeva mogu mijenjati, ali da ipak postoji dovoljno zajedničkih elemenata koji ih povezuju. Teško je opravdati zapažanje kako geografska (Makarska, Sinj, Vela Luka) i vremenska (od 1898. do 1965. godine) udaljenost utječe na sve veće razlike u napjevu, jer nemamo nikakvih podataka o pjevačkim kvalitetama kazivača ili o načinima na koji oni prakticiraju glazbu. Iz istih je razloga skladatelj Josip Hatze najpouzdaniji izvor, pa makar pri tome morali računati na moguću skladateljsku intervenciju. U nastavku je navedeno više primjera s različitim tekstovima i melodijama, jer bez detaljnih podataka ne možemo tvrditi u kojem je slučaju riječ o kontrafakturi, o mogućoj zabuni kazivača (da slični melodijski pomaci i ritamski obrasci navedu na pjevanje drugog napjeva, što nije isključeno u slučaju primjera 8) ili o postojanju više napjeva na iste stihove.¹⁵

13 Izabrana je varijanta naslova po zapisu Josipa Hatzea (vidi pr. 17).

14 *Dobro mi ti jutro* (Buble 1991: 186-187, br. 42); *Marice divojko* (ibid.: 462-463, br. 127); *Na merjan su drače* (ibid.: 522-523, br. 148); *Da san se molio* (Buble 1992a: 92-97, br. 12).

15 Napjevi dalmatinskih popijevki mogu poslužiti pojedincima i grupama u različitim situacijama svakodnevnih komunikacija, pogotovo za šalu i zadirkivanje, na jednak način kao što je to slučaj s oblicima treskanja, rera i gangi. Takvi su tekstovi koji put samo jednokratni slučaj, ponekad se ponavljaju i variraju, ali uvijek se pjevaju na poznate naučene popijevke. Ženska klapa *Murtela* iz Dugopolja (koju uvježbava autor ovog rada) za takve zafrkancije često koristi pjesmu *Podigoh se rano ja* (Kljenak 1979: 446-447, br. 190) i to tako da stihove nastale prema trenutačnoj inspiraciji određenom situacijom kombiniraju sa stihovima naučene pjesme. Ritamsko-metarski obrazac ove pjesme (pr. 7 b) dijelom nalikuje navedenim primjerima 1-8.

Nejednake oznake tempa od veselo (*allegretto*, $\text{♩} = 108$), preko moderato ($\text{♩} = 88$) do skoro upola sporijeg *andante* i *andante sostenuto* sigurno su ovisile o trenutku izvedbe u kojoj su se našli zapisivači, a mogu biti i potvrda o izvedbi u različitim tempima. Veći je problem sa zapisima mjere i metra. U njihovoj se raznolikosti odražavaju problemi zapisivanja neujednačenih ritamskih trajanja u kolebljivom metru te sposobnosti i znanja zapisivača, jer je svaki notni zapis ujedno i interpretacija. Kod Kube je uočljiva sklonost zapisivanju note duljeg trajanja na početku takta, čemu onda prilagođava oznake mjere. Slično se primjećuje kod Gotovčevih obrada (pr. 20) i manjim dijelom kod Bersinih zapisa. Hatzeov primjer (pr. 17) otkriva jasan odnos ritma i horizontalnog polimetra (izmjena tročetvrtinskog i dvočetvrtinskog takta u prvom stihu te ostatak u tročetvrtinskom) u kojemu početni naglašeni slog svakog stiha započinje u svakoj melodijskoj frazi na prvoj, naglašenoj dobi takta, ali i primat melodije u kojoj na izražajni uzlazni skok i naglašenu dobu (t. 1-2) dolaze nenaglašeni slogovi stihova pjesme. U harmonizaciji Frane Tralića ne navodi se izvor napjeva, ali s obzirom na godinu nastanka (1965) vjerojatno je riječ o Hatzeovu zapisu. Tralić u izboru peteročetvrtinske mjere za zapis prve strofe nije promijenio Hatzeov metar (3 + 2). S obzirom na Kubine i Bersine zapise s predtaktom, zanimljivo je uočiti zaključak Béle Bartóka koji na temelju analize primjera iz tiskanih zbirki za „srpsko-hrvatsku” glazbu ističe (i to u verzalu): „OSOBITA ZNAČAJKA JE ODSUTNOST UZMAHA.” (Bartók 1951: 38). Također smatra da dvije trećine melodija imaju strukturu u dvjema ili trima frazama, dok za preostalu trećinu sa strukturom u četirima frazama smatra da je urbanog, polururalnog ili stranog podrijetla (ibid.: 35).

Primjer 1: *Marjane, Marjane*, Split, orig. u D-duru (Kuba 1899: 4, pr. 50)

Veselo

Mar-ja ne, Mar-ja - ne, Moj de - be - li hla - de, Pod to-bom mla-du-ju Tri dje - voj - ke mla - de.

Primjer 2: *Jablane, jablane*, Makarska, orig. u G-duru (Kuba 1899: 4, pr. 51)

Veselo

Ja - bla-ne, ja - bl - ne, Moj de - be - li hla - de! Pod te-bom mla-du-ju Tri dje - voj - ke mla - de.

Podigoh se rano ja:

Ti tvoji zubići
svi u jednom redu,
kao mladi vojnici
kad na frontu gredu.

(Bogdan Vuković)

Varijanta klape *Murtela:*

Ti tvoji brčići
šta pod nosom predu,
kano mladi soldati
kad na frontu gredu.

(Ivana Ramljak Cvita (1976))

U takvoj komunikaciji dolazi i do vrlo različitih tempa, promjena trajanja i odgovarajućih dinamika zbog isticanja teksta i davanja različitih značenja. Najmanje se događaju melodijske promjene koje se uglavnom svode na ukrašavanje stabilnih melodija iz modela popijevke. Tako je moguće da su primjeri 2 i 3 nastali na sličan način.

Primjer 3: *Izbiri, izbiri*, Trogir, orig. u G-duru (Kuba 1899: 4-5, pr. 52)

Veselo

Iz - bi - ri, iz - bi - ri, Ma ćeš se pre - va - rit, Na svi - tu so - ko - la Mu - čno je do - ba - vit.

Primjer 4: *Marjane, Marjane*, Split, orig. u F-duru (Bersa 1944: 135-136, pr. 403)

Allegretto

Mar - ja - ne, Mar - ja - ne, moj de - be - li hla - de, u te - bi se go - je sve di - voj - ke mla - de.

Primjer 5: *Kontrado, kontrado*, Split, orig. u Es-duru (Bersa 1944: 137, pr. 409)

Andante

Kon - tra - do, kon - tra - do, ve - le li si du - ga! Kad mi - mo te proj - dem, o - baj - de me tu - ga.

Primjer 6: *Merjane, Merjane*, obr.: Frane Tralić, orig. u G-duru (Buble 1992a: 282-283, pr. 51)

Moderato ♩ = 88

Mer - ja - ne, Mer - ja - ne, moj de - be - li la - de, u te - bi se go - je sve di - voj - ke mla - de,
u te - bi se go - je sve di - voj - ke mla - de.

U objavljenim analizama ovih šesteraćkih stihova¹⁶ prevladavaju silabičko-tonske (akcenatske) interpretacije versifikacije trohejskim (– ∪) i daktilskim (– ∪ ∪) stopama, s izuzetkom pojedinih početaka strofa kada se javlja jampski uzmah (∪). U takvim analizama preuzeto je nazivlje antičkih stopa kvantitativne (metričke) versifikacije, ali je promijenjeno tako da metrički dugom vremenu odgovara naglašeni slog, a kratkom vremenu nenaglašeni. S druge strane, u glazbi je zadržana starogrčka predodžba metričkih stopa u kojima se vremena razlikuju po kvantiteti u približnom omjeru 2:1 (– ∪ ≈ ♩ ili ♩ ♩ ; – ∪ ∪ ≈ ♩ ♩), pa istim nazivima označavamo različite zvukovne pojave u jeziku i glazbi. S obzirom na to da se u hrvatskom jeziku naglasna svojstva izgovornih cjelina razlikuju prema silini, kretanju tona i trajanju, a ta svojstva imaju svoje analogne pojave u melodijskoj gradnji, u analizama bi trebalo uzeti u obzir sva svojstva.

16 U analizama koje su objavljene u *Zbornicima dalmatinskih klapskih pjesama* I, II i III nailazimo na različita određenja stihova i strofa, a u jednoj od analiza i iskazanu dilemu kako bi ovi „šesteraćki katreni mogli biti dvanaesteraćki distisi” (Buble 1991: 186). Bezić se poziva na rad Hrvoja Morovića *Iz Lovranske zbirke pučko-leutaške lirike* (Čakavska rič, VII/1977, br. 1, Split, str. 115-151) kada Adelovu pjesmu određuje kao dvanaesteraćki stih, odnosno dvostruki šesterac (usp. Bezić 1982: 126). No, nije isključena ni mogućnost krakovjaka, „jednostav[nog] katren[a] sa četiri šesterca, a sa srokovima *abcb*”, koji je „bio jedan od najpopularnijih oblika ilirske poezije” i koji „[n]ije sasvim potisnut ni kasnije” (Petrović 1998: 320). U Karamanovoj pjesmarici *Marjanska vila* (1899) stihovi su zapisani kao šesteraćki.

Màrjane, Màrjane,	ù ù ù ù ù ù
môj dèbelī lāde,	ˆ ù ù – ˆ ù
ù tebi se gòjē	ù ù ù ù ù –
svè divōjke mlāde.	ù ù – ù ˆ ù

Iz odvajanja silabičko-tonske i kvantitativne analize uočava se da u različitim varijantama našeg primjera u analognim svojstvima nema puno podudaranja, ali i da postoji svojevrsna tonalitetna, melodijska i ritamsko-metarska prevaga nad prozodijskim svojstvima stihova. Svi su navedeni primjeri prevladavajuće silabični s jasnom metarskom organizacijom na razini dobe i njezine podjele na dva jednaka dijela. U prvom, drugom i četvrtom stihu prevladava peterodobna organizacija (pr. 7a), a u trećem stihu postiže se ubrzanje ritamskog pokreta sažimanjem na tri dobe koje se nadovezuje na završni stih u jedinstvenu frazu. Notna bi se trajanja mogla podijeliti u jedno kratko (♩) i više duljih (♩, ♩, ♩, ♩) trajanja s četvrtinskom dobom, pa bi se na taj način peterodobna fraza mogla interpretirati pomoću metričkih stopa. Kako su fraziranja notnih trajanja u popijevkama neizbježno uzajamno uvjetovana s izgovornim cjelinama, to bi dovelo do uvijek različitih interpretacija.

Primjer 7: Metarski obrasci popijevke *Merjane, Merjane* (a, b) i sarabande (b, c)

a)

b)

c)

Potreba za produljivanjem notnih trajanja preko trajanja jedne dobe javlja se samo kod melodijskih vrhunaca i u dijelu primjera na završetku cijele strofe. Glazbena interpretacija krajeva fraza (prvi, drugi i četvrti stih) ostvarena je u silaznom kretanju pomoću duljih trajanja u vrijednosti dobe koja mogu biti jednakih vrijednosti (dviju četvrtinki) ili završno trajanje može biti dvostruko dulje (polovinka). Podudarnost svojstava djelomično je ostvarena (samo silinom, neovisno o kretanju tona i trajanju) između završne silabičko-tonske trohejske (– ù) stope parnih stihova i metarske organizacije melodije tako da predzadnji naglašeni i zadnji nenaglašeni slog nastupaju u metarskom slijedu naglašene i nenaglašene dobe, tj. kadencom na lakoj dobi. U slučajevima produljenja završnog trajanja dolazi do proširenja peterodobne fraze koja poprima obličje metarskog obrasca sarabande (pr. 7b i 7c) u tročetvrtinskom taktu. Dulja trajanja jednakih vrijednosti na krajevima fraza tipična su pojava u gregorijanskim napjevima, dok se udvostručavanje završnog trajanja može pripisati utjecaju plesnih metarskih obrazaca.

Primjeri 8 i 9 pokazuju u svim elementima veća odstupanja od prethodno navedenih primjera, ali su dragocjeni zbog zamjećivanja karakterističnih elemenata.

U obama je primjerima stalan tročetvrtinski takt s ravnomjernim metrom. Dvo-taktni ritamsko-metarski obrazac sarabande (pr. 7b) u primjeru 8 periodično se opetuje i podsjeća na moguće plesno podrijetlo. Ritam njegova prvog takta odgo-vara gotovo svim zapisima (osim pr. 2 i 9).

Primjer 8¹⁷: *Marjane, Marjane*, Split, orig. u F-duru (Bersa 1944: 136, pr. 404)

Mar-ja-ne, Mar-ja-ne, moj de-be-li la-de, u te-bi se go-je sve di-voj-ke mla-de,

Obrnuta ritamska trajanja u početcima strofa Bezićeva zapisa (♩ ♩ ♩ umjesto ♩ ♩ ♩) najviše se razlikuju od prethodnih primjera jer bitno mijenjaju metar, dok završetci stihova pokazuju jasnu sklonost zaustavljanja na lakoj dobi zbog prirode naglaska riječi, odnosno završne trohejske stope (– ∪) kao kod svih prethodnih primjera. Završetci neparnih stihova uvijek su varirani, ali završni slog dolazi jasno na drugu dobu. Izdržavanja zadnje note i uzimanja daha pri kraju svakog četverotakta (odnosno podulja pauza između strofa) podsjeća na izvode-nje vokalnih oblika svojstvenih unutrašnjosti Dalmacije.

Primjer 9: *Marjane, Marjane*, Sinj 1965., kazivačica: Šima - Šinka Pavić (1884), (Bezić 1967: 260, početak primjera br. 34)¹⁸

♩ = 108

34 Ma-rja-ne, Ma-rja-ne, (Ma-rja-ne, Ma-rja-ne),

(Ma-rja-ne, Ma-rja-ne,) i Ma-rjan-je go-ra.

(2. melostrofa)

Spa-vaj, vi-lo mo-ja, (spa-vaj, vi-lo mo-ja,)

(spa-vaj, vi-lo mo-ja,) još ti ni-je zo-ra. [...]

17 Isto u Buble 1991: 462-463. Br. 135, *Merjane, Merjane* jednak je Bersinom zapisu br. 404, samo se umjesto oblika riječi 'Marjane' koristi oblik 'Merjane'.

18 U radu *Muzički folklor Sinjske krajine* Bezić donosi primjere br. 32, 33, 34 (usp. Bezić 1967: 259-260) kako bi pokazao njihovu veliku sličnost (u ritmu, metru, početcima i završet-cima, mjestu i veličini skokova, kao i u kadencirajućim tipičnim frazama i identičnom tempu), pretpostavivši postojanje obrazaca u starijim dalmatinskim popijevkama (ibid.: 214). Br. 34 *Marjane, Marjane i Marjan je gora* (ibid.: 260) donosi u cijelosti da pokaže „kako je u sta-rijoj dalmatinskoj varoškoj pjesmi izvođač imao punu slobodu da stalno u svakom melostihu ponešto drugačije oblikuje melodijsku krivulju i njezin ritam” (ibid.: 214). U istom primjeru je zanimljivo uočiti da na promijenjeni melodijski model ide raspored stihova koji je tipičan za oblike u unutrašnjosti Dalmacije, a to je trostruko ponavljanje prvog, neparnog, stiha za kojim slijedi samo jednom nastup drugog, parnog, tako da se u izvedbi cijele strofe sam napjev ponovi dvaput.

Veliku sličnost u svim glazbenim elementima pokazuje popijevka *Merjane, Merjane, moj debeli lade* s prvim, solističkim dijelom crkvenog napjeva *Pivajmo, braćo kršćani* iz Župe Svetoga Križa iz splitskog Velog Varoša. Uz početni melizam koji je svojstven crkvenom pjevanju, najveća razlika očituje se u drugačijem odnosu prema ritmu. Dalmatinska popijevka po definiciji ima slobodan ritam na koji utječe izgovor riječi, no u našem primjeru, izgovor samo nijansira ujednačena trajanja glazbenih doba. Slobodni, govorni ritam znatno je izraženiji kod crkvenog pjevanja. U solističkom početku popijevke *Pivajmo braćo kršćani* jasno se osjeća peteročtvrtinski metar, isto kao i u njezinu zbornom pripjevu (*O, slavno vrilo ljubavi*). Razlika je čujna tek u nijansiranjima trajanja. Solist različito grupira ubrzavanja i usporavanja u parnom i neparnom osmeračkom stihu i na taj način izvodi sve ostale strofe, dok zbor izvodi pripjev uvijek u dobama jednakih trajanja i u sporijem tempu. Tonska trajanja u silabičkim dijelovima sola vrlo su bliska brzini izgovornih trajanja slogova. Unutar njih dolazi do povezivanja dviju nota na isti slog samo kod rečeničnih naglasaka (*kršćani, pivajmo*). To nije slučaj u popijevci *Merjane, Merjane* u kojoj takva povezivanja ne nastaju zbog veze s rečeničnim naglaskom, već zbog primata melodijskog elementa. Završna trajanja fraza u *Pivajmo braćo kršćani* ne prelaze trajanje dobe ili su tek neznatno produljena, pa to može poslužiti za usporedbu u kritičkom promišljanju metarskih zapisa u svim prethodnim primjerima.

Primjer 10: Solistički početak crkvene popijevke *Pivajmo braćo kršćani*, solo Ivo Kovačić - Bili, Župa Svetoga Križa, Veli Varoš, Split. Orig. u E-duru, transkr. Vito Balić (Puče moj 3, 2007: br. 2.)

The musical score is in 4/4 time with a tempo marking of ♩ = 60. It consists of two systems of music. The first system has two staves: a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line starts with a melisma marked with a '+' and contains the lyrics 'Pi - - vaj - mo, bra - ćo kr - šća - ni, pi - vaj - mo pi - smu ve - se - lo'. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with triplets and quintuplets. The second system also has two staves. The vocal line continues with the lyrics 'I - - su - su, si - nu Bo - žje - mu, pri - sla - vnom spa - su na - še - mu.' and includes a triplet marking. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

+ = allargando / -- = accelerando / ' = t. 1-3 ca 0,5 s, t. 4 ca 1 s/

Svi dosadašnji primjeri građeni su od dvaju različitih rasporeda tonskih visina, dijastematika, u durskom tonalitetu (osim pr. 9). Prva dijastematika je u opsegu kvarte od dominante do gornje tonike. Nakon karakterističnog početnog uzlaznog skoka kvarte (D→T) slijedi isticanje vrhunca donjim izmjeničnim tonom, te upotpunjavanje opsega uzlaznim, a potom silaznim postupnim kretanjem, čime

se sveukupno tri puta dotiče melodijski vrhunac na tonici. Druga dijastematika obilježena je tipičnim melodijskim završetkom, kadencom, koje se u većini dalmatinskih popijevki odvija na način silaznog kretanja do III. stupnja durske ljestvice. U navedenim primjerima (osim pr. 8-10) silazno se kretanje odvija u dva puta (\searrow) i pri tome do izražaja dolazi tritonus bilo kao okvir melodije, kao interval između naglašenih doba ili istaknutih duljih trajanja, ili kao karakteristični skok, pogotovo u promjenama melodijskog smjera. Obje dijastematike pripadaju tipičnim, općeraširenim melodijskim modelima, samo što prva daje posebna, prepoznatljiva obilježja određenom napjevu čime ga razlikujemo od drugih napjeva, a druga je zastupljena u velikom broju dalmatinskih pučkih popijevki te pruža opća, zajednička obilježja. Takva opća obilježja kadencirajuće melodike najčešće se prepoznaju kao lokalna obilježja dalmatinske popijevke, koja su zastupljena i prepoznatljiva u širem geografskom prostoru, primjerice Italije i alpskog dijela Austrije. Iz različitih zapisa napjeva je vidljivo da su posebna obilježja određenog napjeva manje promjenjiva, odnosno, da su postojanija u usmenoj predaji od općih, pošto su redosljed i kvaliteta elemenata prve dijastematike bolje očuvani. Prepoznatljiva obilježja druge dijastematike su općenitija (silazni smjer melodije, istaknuti tritonus i završetak na III. stupnju durske ljestvice), pa samim time obuhvaćaju veći broj raznolikih varijanti. Zbog toga je dragocjen Bezićev zapis (pr. 9) jer pokazuje kako su se karakteristični elementi obiju dijastematika povezali u jedan motiv. Pomoću pojedinačnih intervalskih promjena u variranom ponavljanju ističu se elementi jedne ili druge dijastematike: individualizirajući skok kvarte s početka primjera i završni normirani silazak od vođice do trećeg stupnja durske ljestvice. Velika se sličnost zapaža i u primjeru 8, čiji je prvi dvotaktni motiv transpozicija dijela prve dijastematike (prvi takt iz pr. 1) na dominantu, pri čemu se javlja povišeni IV. stupanj kao donji izmjenični ton.

U *Pivajmo braćo kršćani* prvi i treći takt imaju identičnu dijastematiku (osim ukrasne figure u tridesetdruginkama, odnosno šesnaestinskim triolama) kao Tralićev početni dvotakt, tj. Hatzeov četverotakt (pr. 6 i 17), a u parnim taktovima još se jednom dotiče vrhunac melodije poput primjera 1, 5, 6 i 17 u okviru druge dijastematike. Unatoč velikoj sličnosti dijastematike i artikulacije u pjevanju, melizmi, ukrasi, govorni ritam, isticanja rečeničnih naglasaka i nijansiranje metra (nejednaka trajanja doba) bitno razlikuju crkvenu popijevku u zvuku od svih primjera popijevke *Merjane, Merjane*.

Pivajmo braćo kršćani strofna je popijevka u kojoj se solistički dio izmjenjuje sa zbarskim prijevom. Oblik solističkog dijela glazbena je rečenica koja se sastoji od dviju različitih peteročetvrtinskih fraza koje se podudaraju s dvjema opisanim dijastematikama. Rečenica se ponavlja uz neznatna variranja. *Merjane, Merjane* je također strofna popijevka, koja ima napjeve različitih oblika. Pet napjeva (1, 3, 4, 5, 6, 16) građeno je u obliku male glazbene rečenice (1+1+2). Početni (peterodobni) motiv ponovi se prvi put samo s intervalskim promjenama, zatim se takva promijenjena varijanta motiva ponovi s relativnim ritamskim promjenama (sva se trajanja svedu na osminke i tako sažmu motiv na tri dobe) i proširi završnom

kadencom. U primjerima 6 i 17 ponavlja se prošireni motiv uz relativne melodijske promjene. Drugi je primjer po obliku također glazbena rečenica koja je građena od dviju korespondentnih fraza. Napjev u primjeru 8 obuhvaća dvostih, tako da se doslovno ponavlja već unutar strofe, a oblikovan je kao mala rečenica dvama dvotaktnim motivima. Slično je oblikovan i deveti primjer, ali zbog intervalskih promjena i variranja nema doslovnog ponavljanja.

Primjer 11: Usporedba srodnih melodija popijevke *Merjane, Merjane*

Početne fraze/motivi (prva dijastematika)		Zaključne fraze (druga dijastematika)	
Pr. br.:	a) b) c) b)	Pr. br.:	b) - proš. i var. c) transp. b) - transp.
1, 3		1	
4		5	
5		4	
6, 17		6, 17, 35	
10		6, 17	
2		2	
20		3	
32		20	
31		31	
35		27, 28	
8		8	
9		9	
9		9	

Tumač: Razlike u početnim frazama istaknute su većim notnim glavama. U zaključnim frazama se pomoću taktnih crta odijeljuju strukture melodije: predzadnji stih – puna taktna crta, završni silazni niz, najčešće nakon promjene melodijskog smjera – isprekidana taktna crta.

U društvu koje ima povijesnu svijest i u kojemu se susreću i prožimaju različite prakse, etnografski se rezultati moraju podvrgnuti komparativnoj analizi koja je utemeljena u povijesti predmeta. Iz analize različitih primjera istog napjeva u širokom vremenskom i geografskom rasponu, možemo zaključiti kako postoje melodijske karakteristike „dugoga trajanja” koje mogu djelovati individualizirajuće i generalizirajuće u pojedinom napjevu. Oba se djelovanja u splitskim popijevkama postižu pomoću univerzalnih elemenata melodijske gradnje koji se konkretiziraju u dijatonskom durskom tonalitetu. Kadencirajući melodijski elementi u svakom vremenu i prostoru imaju prepoznatljiva obilježja koja su jednoznačnije povezana s tonskim sustavom. U primjerima splitskih popijevki riječ je o silaznom kretanju od vođice do III. stupnja durskog tonaliteta, koje u sebi sadrži ili kojemu neposredno prethodi tritonus između subdominante i vođice. To je čvrsta veza melodijskih elemenata i njihova položaja u tonskom sustavu koja

očito dopušta veći stupanj njihovih promjena i raznolikiji redosljed, a da se pri tome ipak očuvaju prepoznatljiva opća obilježja kao jedinstveni dijastematski model koji zbog postojanosti i učestalosti primjene prepoznamo kao lokalno obilježje.

3.2. LOKALNA OBILJEŽJA NAPJEVA

Izuzmemo li jezik i njegova akustičko-artikulacijska svojstva koja leže u osnovama oblikovanja poezije i glazbe kao zajednička materija u oblikovanjima popijevki, sami napjev moguće je interpretirati u vezi s određenim, širim ili užim, geografskim i kulturnim područjem jedino u cjelini njegovih glazbenih svojstava i strukturnih elemenata.

U navedenim je primjerima uočena nepodudarnost analognih prozodijskih i glazbenih svojstava. Prozodijska svojstva riječi većim dijelom ne utječu na melodijske karakteristike koje pripadaju univerzalnim, općeraširenim modelima kako u rasporedu tonskih visina (dijastematici), tako i u bliskosti s poznatim, postojećim metarskim obrascima.

Iz prethodnog potpoglavlja možemo zaključiti kako lokalna (mjesna) obilježja melodije možemo prepoznati samo zbog uvijek sličnog izbora kadencirajuće dijastematike koja pripada širem geografskom području i čija dijastematska obilježja pripadaju općeraširenim modelima. Prepoznavanje i prihvaćanje takvih obilježja kao vlastitih može se utemeljiti jedino u učestalosti primjene u skladbama u određenom kraju i vremenu. Lokalna obilježja postaju određenija tek uza sva glazbena svojstva napjeva: boju glasa, registar, intenzitet, tempo, ritam, metar, artikulaciju i način izvođenja.

Njihovom dodatnom lokalnom određenju doprinose i sljedeći strukturni elementi:

1. Kontinuitet linije i daha bez prekidanja pauzama.
2. Nesamostalnost dionica u paralelnom i paraonom (vidi poglavlje 3.3.) kretanju na ležećem tonu, čime harmonija prelazi u boju.
3. Dionice nastupaju u postupnom, sukcesivnom upotpunjavanju od najvišeg prema najdubljem glasu, s prevladavajućim borduniranjem u basovskoj dionici.
4. Polagani harmonijski ritam (ponekad je riječ samo o jednoj progresiji $T \rightarrow D \rightarrow T$ ili samo $D \rightarrow T$ za cijeli napjev).
5. Napjevi su kratki, građeni od dviju, triju ili četiriju fraza.
6. Melodijski vrhunci se ističu dvokratnim ili trokratnim ponavljanjima.
7. Melodija je pretežito silabična, a prozodijska svojstva riječi ne utječu uvijek na melodijske karakteristike, jer se uočavaju poznati, već postojeći metarski obrasci i dijastematske osnove fraza.
8. Prevladava mali broj ritamskih trajanja koja mogu biti ukrašena tipičnim figurama (melizmima) s izmjeničnim i prohodnim tonovima.
9. U popijevkama postoji metarska osnova koju polagana tempa i brojna agogička nijansiranja trajanja znatno oslabljuju, ali ne narušavaju do kraja.

3.3. ŠIRI KONTEKST SLOGA PUČKIH POPIJEVKI

Kubin opis pučke glazbene izvođačke prakse s podastrtim primjerima treba promatrati u širem kontekstu, jer je već B. Bartók ustvrdio kako nema folklornog materijala koji bi bio bez utjecaja drugih naroda. Dapače, autor je smatrao da ograđivanje od tuđih utjecaja izaziva stagnaciju, a rasno miješanje daljnji razvojni potencijal (usp. Müller 2006: 44). Širi kontekst u kojem ćemo promatrati pučko pjevanje u Splitu, kako svjetovno, tako i crkveno, jesu široko rasprostranjene prakse borduniranja, paralelnog i parafonog vođenja glasova.

Praksa borduniranja (usp. Gurlitt 1996: 119) raširena je u narodnoj glazbi europskih i izvan europskih zemalja. Pri tome se pojam borduniranja odnosi ne samo na izdržane (pedalne) tonove u dobokoj lagi već i na mogućnost njihovog ritmiziranja. Pučko višeglasno pjevanje u Dalmaciji velikim dijelom počiva na ležećim tonovima tonike i dominante u basu, na kojima se pjeva tekst u jednakom ritmu s ostalim glasovima (homoritamski napjev). Basovska dionica u dalmatinskom pučkom pjevanju razvijenija je od tehnike borduniranja, ali se ne može govoriti o njezinoj samostalnosti. U situacijama kada se ne uspijeva pratiti melodija u tonovima glavnih stupnjeva durskog tonaliteta primjećuje se čak sklonost prelasku u paralelno (ili parafono) kretanje (pr. 27., t. 3).

Paralelno vođenje glasova, koje je moguće u svim vrstama intervala (uključujući malu sekundu ili tritonus) u izvan europskim i mediteranskim narodnim (pučkim) glazbama, ne čini višeglasni slog, jer paralelna dionica nema samostalnost, već preuzima (ili 'odebljava') strukturu postojeće dionice kao da je riječ o zvukovnom 'odebljavanju' ili intenziviranju zvukovne boje postojeće jednoglasne dionice. Parafonija je koristan naziv za simultano vođenje glasova koje nije provedeno u dosljednom paralelnom kretanju, već samo načelnom, koje u pojedinostima višestruko odstupa od čistih paralelizama (usp. Oesch 1997: 480). U vodećim glasovima dalmatinskih pučkih napjeva prevladava paralelno kretanje u tercama koje se može promijeniti u istosmjerno kretanje u drugim ili u nejednakim intervalima (parafonija, usp. pr. 2 i 3 te 12-17). Paralelno (i parafono) kretanje odvija se između vodeća dva glasa, kojima se može pridružiti i srednji glas (bariton), što se redovito događa u kadencama iznad dominantnog pedala, a susreću se i primjeri u kojima takvo kretanje obuzme sve glasove (usp. Buble 1999: 97; Buble 2009: 275), pa su rasprave o 'pogreškama' u vođenju dionica ili o 'grubim' paralelizmima dijelom bespredmetne.

U razmatranju osnovnih etnomuzikoloških pojmova Hans Oesch ne smatra bordun ni parafoniju (uključujući i dosljedno paralelno kretanje) vrstom višeglasja, jer bordun predstavlja samo pojačavanje osnovnog ili centralnog melodijskog tona, a parafonija i paralelno vođeni glasovi nemaju vlastitih zakonitosti, nisu samostalna dionica, već preuzimaju strukturu vodeće dionice (usp. Oesch 1997: 471, 480). Upravo ove Oeschove primjedbe objašnjavaju Bezićevu percepciju napjeva u dalmatinskim popijevkama kao (usp. Bezić 1977: 24) cjeline višeglasnog napjeva. Iako je riječ o nesamostalnim dionicama u odnosu na napjev, one

se ipak istodobno ravnaju po različitim zakonitostima. Kuba je također primijetio poteškoću kada se „stvari okruglo klupko, iz kojega se napjev ne može pravo razabrati” (Kuba 1898: 177-178), odnosno, kod sudjelovanja više pjevača sklonost upotpunjavanju akorda i paralelnog izvođenja dionica napjeva u višem ili nižem registru. Uputpunjavajući glasovi u tom slučaju ne moraju cijelo vrijeme udvajati istu dionicu u oktavi, već mogu prelaziti u udvajanjima na različite dionice, a najviša melodijska linija koja nastaje pri takvom upotpunjavanju samo dijelom odgovara obliku melodije napjeva.

4. SKLADATELJSKE OBRADJE PUČKIH POPIJEVKI

4.1. NEKOLIKO HARMONIJSKIH ZNAČAJKI U KADENCAMA

Harmonijskom jeziku suvremenih klapskih pjesama¹⁹ prethodila je polustoljetna tradicija skladateljskih obrada i prerada pučkih popijevki. Obogaćivanje harmonijskih sredstava u toj tradiciji najviše je utjecalo na melodijsko kretanje basovske i baritonske dionice, a u kadencama je dovelo do novih momenata.

Karakteristično melodijsko kretanje u kadencama pučkih popijevki već je opisano u prethodnom poglavlju. Sada će se razmotriti njegov odnos s ostalim dionicama. Za razliku od pravila klasične harmonije, po kojima se silazno kretanje vođice moglo interpretirati u okviru neakordnih tonova ili harmonizirati pomoću progresija lamentirajućeg basa, u dalmatinskim pučkim popijevkama takav se pomak harmonizira u okviru dominantne funkcije. Silazno kretanje melodije ne mora biti postupno, već se može odvijati i valovito, pa se koriste različite vrste silaznih i uzlaznih skokova u tercu (vođicu), nonu i septimu dominantnog akorda i iz njih. Skokovi i postupno melodijsko kretanje između VI. i IV. stupnja ljestvice u kadencama često se harmoniziraju na pedalu dominante u smislu harmonijske promjene dominantnog nonakorda u dominantni septakord i obrnuto (usp. pr. 27, t. 4). Klasična harmonizacija kvintakordom IV. stupnja i septakordom V. susreće se u pučkom pjevanju i u obrnutoj progresiji (V.7→IV.). Koji put je riječ samo o izmjeničnoj subdominantnoj harmoniji unutar duljeg zbivanja na dominantni, a ponekad je riječ o prelasku u paralelno kretanje svih glasova (usp. pr. 27, t. 3).

Hatzeovi primjeri melodijskog kretanja na duljem pedalu dominante u kadencama splitskih pučkih popijevki ukazat će na nekoliko karakterističnih momenata.²⁰

U primjeru 12 imamo spoj triju karakterističnih momenata u kadenci: silazna kadencirajuća melodijska linija do toničke terce, parafono vođenje gornjih glasova²¹ i pedal na dominantni. U silaznoj melodijskoj liniji (as g f des c) prvog

19 Harmonijske značajke klapskih pjesama sažeto su iznesene u Buble 2009: 271-272.

20 Svi primjeri uzeti su iz dijela *Splitske pučke vokalne suite* naslovljenog *Splitske serenade* Josipa Hatzea (Hatze 1995).

21 Gornje tri dionice su u istosmjernom kretanju, ali u nejednakim intervalima. Pritom se

tenora preskače se V. stupanj ljestvice (es), a skok iz VI. u IV. stupanj (f des) interpretira se u okviru dominantne funkcije kao napušteni silazni prohodni ton koji skače u septimu dominante, pa nastaje skok iz disonance u disonancu. Melodijski skok doprinosi osamostaljenju akorda, kao da je riječ o promjeni nonakorda u septakord u okviru dominantne funkcije. Prohodna kvarta u baritonu podupire zvukovni dojam prohodne none u sopranu. U trenutku nastupa none između gornjih glasova javlja se struktura subdominantnog kvartsekstakorda nad basovskim dominantnim pedalom²², odnosno spoj dviju funkcija subdominante i dominante. Ovaj spoj dolazi do izražaja zbog usporavanja tempa i izjednačavanja razlika naglasaka u podjeli dobe pomoću tenuta, a višeznačno se tumači zbog prevladavanja melodijskih elementa nad harmonijskim i slabljenja metarskih nijansiranja tonskih trajanja koji nastalu slučajnu harmoniju istovremeno osamostaljuju.

Primjer 12: J. Hatze, *Evo san ti doša'* (Hatze 1995: 7)

4.
rall. molto

T.
li - po i - me tvo - je.
ff

B.
ff

6 10 9 7
4 7 7 5
4 5 4 3

As: V. I.

U pučkom pjevanju koje se odvijalo u paralelnim tercama između tenora, a na dominantnom pedal u basu, akordi su često bili nepotpuni, bez terce.²³ U četve-roglasnim harmonizacijama baritonska dionica na različite načine upotpunjuje akorde u ovoj progresiji: zadržavanjem terce akorda, izmjenjivanjem vođice i tonike te paralelnim pomacima s tenorskim dionicama u strukturama sekstakorda ili kvartsekstakorda. Slog zadnjih dviju mogućnosti nazivamo melodijskom harmonijom, tj. odebljanjem melodijske linije paralelnim dionicama koje nemaju svoju samostalnost jer ponavljaju strukturu vodeće dionice u različitim intervalima.

javljaju i paralelne kvarte između tenorskih dionica, koje skupa s baritonom tvore paralelne strukture sekstakorda. Odstupanja od dosljednih paralelnih pomaka u tercama, u ovom primjeru, nastaju i pomoću prohodnih tonova u dionici drugoga tenora. Vođenje tenorskih dionica u paralelnim kvartama je dosta rijetko, a događa se najčešće kada prvi tenor ima ukrase (neakordne tonove) u kraćim notnim trajanjima od drugoga tenora.

22 Predzadnji takt se može razumjeti i u okviru progresije I. → IV., gdje bi tonovi b i g na trećoj dobi bili teški prohodni na IV. stupnju. Učestalost takve harmonizacije doprinosi višeznačnom razumijevanju ove progresije.

23 Nepotpuni dominantni akordi najčešće ne sadrže tercu, jer je dominantni akord u našoj svijesti/iskustvu još od baroka durski akord, pa terca nije nužna za njegovo određivanje. Dovoljan su primjer kadence u Bachovim dvoglasnim invencijama.

Takav slog u zvuku doprinosi posebnom harmonijskom bojom. Hatzeov izbor zadnje mogućnosti dovodi do višeznačnih harmonijskih odnosa kao i u prethodnom primjeru, samo što je nonakord s kvartom umjesto terce dodatno istaknut trajanjem cijele naglašene dobe.²⁴

Primjer 13: J. Hatze, *Ju te san se zajubija* (Hatze 1995: 11)

T. *rall.* *f* 12 *p*
 ka - no per - je u so - ko - la.
 i od sve - ga sr - ca mo - ga.
 da te tu - ji sin u - ži - va.

B. *f* *p*

Uporaba dominantnog nonakorda s kvartom na način slučajne harmonije, koja nastaje zbog trostrukih prohodnih tonova, uobičajena je u harmonizaciji postupne silazne melodije. Međutim, obilježje je skladateljskih obrada istodobnost nastupa triju različitih vrsta neakordnih tonova, varijante izmjeničnog tona (v.), prohodnog (p.) i izmjeničnog (i.) tona (tj. izmjeničnog kadencirajućeg kvartsekstakorda). Kadencirajući kvartsekstakord s nonom može također nastati kao rezultat trostrukih prohoda između tonova dominantnog septakorda (usp. pr. 17, t. 9). Umjesto njega se u istom harmonijskom kontekstu u pučkoj praksi može pojaviti izmjenični subdominantni kvintakord (V.7 → IV. → V.7)

Primjer 14: J. Hatze, *O, da bi mi rastvorila* (Hatze 1995: 14)

T. *rall.* *p.* *v.* *p.*
 te pri - bi - le pr - si tvo - je.
 iz - ra - nje - no sr - ce mo - je.

B. *p.* *i.*
 9 9
 7 6
 4 4

Završetci na lakoj dobi česti su u dalmatinskim popijevkama. U većini takvih slučajeva dominantna harmonija traje do predzadnjeg sloga koji je na teškoj dobi, a tonička nastupa tek na završnom slogu na lakoj dobi. Znatno rjeđe susrećemo harmonizaciju predzadnjeg i zadnjeg sloga zajedničkom toničkom harmonijom, tako da se predzadnja terca, koja inače pripada dominantnoj harmoniji, sada interpretira u okviru toničke funkcije:

24 U primjeru 13 riječ je o prohodnim tonovima između II., IV. i VI. stupnja durske ljestvice. To se u 'školskoj' harmonizaciji najčešće interpretira u okviru subdominantne funkcije, za razliku od prohoda samo između II. i IV. stupnja, koji se ravnopravno interpretiraju kao subdominantna ili dominantna harmonijska funkcija.

a) kao dvostruke appoggiature (terca između II. i IV. stupnja),

Primjer 15: J. Hatze, *O, da bi mi rastvorila* (Hatze 1995: 15)

16 *rall.*

T. i - za - di mi na pro - zo - rje.
po - gle - daj me cr - nim o - kom.

B. *p* *pp*

b) kao varijante izmjeničnih tonova (terca između IV. i VI. stupnja).²⁵

Primjer 16: I. Tijardović, *Marjane, Marjane* (Tijardović 1936)

12 *Assai largo*

T. ča bar - jak ne vi - ješ?

B.

Iako je u Tijardovićevom primjeru riječ o obradi karakterističnoj za zabavnu glazbu, u njoj također nalazimo dvije dvostruke harmonije. One nastaju u sudaru ležećih i višestrukih neakordnih tonova, pa tako na drugoj dobi 12. takta imamo spoj dominante i subdominante, a na prvoj dobi sljedećeg takta (na drugoj osmi-nki) spoj tonike i dominantnog nonakorda. Cijeli primjer harmoniziran je s osnovnim tonovima tonike, subdominante i dominante u basu, osim jednog takta koji uključuje dominantu za II. stupanj i njezino rješenje. Takva harmonizacija samo nalikuje praksi pučkog pjevanja jer se koristi istim sredstvima, ali se razlikuje po metarskoj organizaciji: basovski tonovi u zabavnoj glazbi uvijek su raspoređeni prema pravilnim metarskim podjelama, time pokrivaju više neakordnih tonova nego što je to uobičajeno u pučkoj praksi, što dovodi do drugačijeg, moglo bi se reći 'nečistijeg' tipa zvukovne kvalitete.

²⁵ U Tijardovićevu primjeru (t. 12) uočljivo je vođenje gornjih glasova instrumentalne pratnje u nejednakim intervalima.

U popijevci *Merjane, Merjane* (pr. 17) nalazimo tri različite autentične kadence.

Primjer 17: J. Hatze, *Merjane, Merjane, moj debeli lade* (Hatze 1995: 16)

Andante sostenuto

Tenori

1. Me - rja - ne, Me - rja - ne, moj de - be - li la - de, u te - bi se go - je
 2. Me - rja - ne, Me - rja - ne, i Me - rjan je go - ra, spa - vaj, vi - lo mo - ja, ni me - ne ni te - be,
 3. Da - ni - je ju - ba - vi, ne bi svi - ta bi - lo, ni me - ne ni te - be,

Bassi

6

T. *come un'eco* *pp* *rall. molto*
 sve di - voj - ke mla - de, u te - bi se go - je sve di - voj - ke mla - de.
 još ti ni - je zo - ra, spa - vaj, vi - lo mo - ja, još ti ni - je zo - ra.
 mo - ja bi - la vi - lo, ni me - ne ni te - be, mo - ja bi - la vi - lo.

B. *come un'eco* *pp*

Prva se kadenca ističe trostrukim appoggiaturama na dominantni (t. 3, 2. doba), umjesto jednostavnijeg rješenja subdominante, i postupnim kretanjem basa od osnovnog tona dominante do tonike. Elemente kadenci u 7. i 10. taktu već su opisani u prethodnim primjerima, osim rješenja dominantnog nonakorda u toniku u 7. taktu. To je slična melodijska situacija kao u primjeru 16, čiji se tonovi sada ne mogu interpretirati kao neakordni jer pripadaju samostalnom akordu dominantnog nonakorda. U spajanju dominantnog nonakorda i toničkog trozvuka pojavljuju se slobode u rješenju disonanca (septime i none) za silaznu kvartu.

Diether de la Motte je 1992. godine dodao svom priručniku *Harmonielehre* [*Nauk o harmoniji*] poglavlje „Bečki zvuk” u kojemu donosi primjere uporabe dominantnog nonakorda u austrijskoj folklornoj glazbi i u Schubertovim plesovima, koji se oslanjaju na tu tradiciju. U Schubertovim plesovima prevladava izmjena tonike i dominante, tako da su II., IV. i VI. stupanj durske ljestvice gotovo uvijek harmonizirani dominantnom funkcijom s nonom u najvišem glasu. Isti će zvuk biti prepoznatljiv u bečkim operetama u kasnijim vremenima. Kubini zapisi svjedoče o sličnim pojavama i u dalmatinskoj pučkoj glazbi, tako da ne možemo opisane pojave pripisati samo osobitim skladateljskim obradama.

Primjer 18: F. Schubert, *12 Waltzer* („Valse Nobles”) D 969, br. 11. (cit. prema La Motte 2001: 288)

9
D⁷

Zanimljiva je de la Motteova primjedba uz narodne popijevke iz alpskih krajeva: „Kod takve narodne glazbe nije potpuno jasno koja je od tih dionica prava melodija” (Motte 2001: 287). Istosmjerno vođenje glasova uvijek umanjuje samostalnost dionica, ali zato od organuma i fauxbourdona do Debussyjeve melodijske harmonije stvara specifičnu boju, koja pogotovo u folklornim praksama ima gotovo presudan značaj u određenju lokalnih obilježja.

Primjer 19: Bresgen, Cesar (1947). *Fein sein, beinander bleiben: Alpenländische Volkslieder aus Österreich*. Salzburg: Otto Müller Verlag. (cit. prema La Motte 2001: 287)

müaßt di du - ckn beim Zaun. Gsund-heit und a lang's Leb'n!
 D⁷ — T D⁷ — T

U obama fragmentima u primjeru 19 zastupljeno je istosmjerno vođenje glasova u okviru rastvorbe dominantnog nonakorda. Zanimljivo je da slične situacije nalazimo i u dalmatinskoj pučkoj praksi, o čemu svjedoče Kubini zapisi (ovdje pr. 21 i 27) i Hatzeove obrade. Sličan izbora akorada dovodi i do melodijskog kretanja koje nalikuje melodijskim kadencama u dalmatinskim popijevkama.

Analizom kadenci postaju razvidne šire regionalne značajke dalmatinskih popijevki. Kadencirajuća melodika pripada tipičnim, općeraširenim modelima, paralelno i parafono vođenje glasova zastupljeno je u autohtonim glazbama Sredozemlja, a specifičnost harmonije u kadencama koja nastaje kao rezultat parafonog vođenja glasova ima zajedničkih elemenata s austrijskim pučkim pjevanjem.

4.2. UTJECAJ SKLADATELJSKIH OBRADA NA MELODIJU I SLOG

Mnogi su skladatelji umjetničke glazbe u Splitu tijekom 20. stoljeća na različite načine u kontinuiranom doticaju s pučkom i klapskom pjesmom, bilo da je zapisuju, obrađuju, promiču ili stvaraju glazbena djela nadahnuta njezinim izrazom.

U prvoj polovini 20. stoljeća prevladavala je praksa obrada i harmonizacija pučkih i klapskih napjeva koja je bila u tradiciji muziciranja različitih zbornih pokreta. To je bila višesmjerna komunikacija umjetničkog, kućnog i još uvijek živog narodnog (pučkog) muziciranja. U toj su se komunikaciji najčešće preuzimale melodije (napjevi) i stilske značajke, pa čak djela i strukturne tehnike, ali ne i načini izvedbe. Obradivač je mogao težiti poimanju glazbenih značajki napjeva (Hatze: *Splitska pučka vokalna suita*), dati mu znatniji osobni pečat kompozicijsko-tehničkim postupcima i promijeniti vrstu (Gotovac: *Kroz varoš. Pet groteska – Splitske varoške pjesme*), prilagoditi napjev kućnom muziciranju odrađujući ga za glas i glasovir ili ga približiti zabavnoj glazbi pomoću obrada na principu periodičnog ritamskog obrasca (Tijardović: *Marjane, Marjane*). Isti napjevi su se izvodili u pjevačkim društvima s naglašenom zbornom

pjevačkom artikulacijom i većom ritamskom preciznošću²⁶, a obrade iz tih društava preuzimali su klapski izvođači. Oni su im u izvedbama davali osobni pečat stalnim melodijskim promjenama, većom ritamskom pokretljivošću, a iznad svega zadržavajući boju zvuka pučkog pjevanja. Izvođači su se uvijek držali ritamsko-agogičkih značajki i intonacijskih posebnosti pojedinoga geografskog područja i vrsta glazbene prakse. Na taj su se način razlikovali od drugih, ali su time očitovali i sklonosti prema određenim modnim strujanjima.²⁷

Ignazio Macchiarella ističe da „partiture i druge vrste glazbenog predstavljanja (fiksiranja) izjednačavaju ustrojstvo glazbenog ishoda” (Macchiarella 2012: 21), ali bi zbog specifično etnomuzikološkog znanstvenog interesa prema glazbenoj izvedbi „proučavanje izvedbi koje su utemeljene na pisanim izvorima moglo biti zanimljivo i korisno.” (ibid.: 21). Ovomu bi se morala dodati usporedba različitih zapisa koji svjedoče o raznovrsnim međusobnim utjecajima različitih praksi: zbarske, pučke, a dijelom i zabavne.

Hatzeova *Splitska pučka vokalna suita*, kao i Gotovčeve *Narodne pjesme iz Dalmacije* nastale su za zborove, koje su oba skladatelja dugo i uspješno vodili. Koliki su njihovi uzajamni utjecaji, a koliki pučkog pjevanja kojemu su obojica svjedočili to je danas teško reći, pogotovo zbog nepreciznih podataka o vremenu nastanka tih zbirki. Sedam istih (uz manja odstupanja) napjeva koji se pojavljuju u objema zbirkama pokazuju i široki raspon srodnosti obrada dvaju skladatelja. Ono što je nama značajnije jest njihov utjecaj na pučku praksu i klapsko pjevanje.

Prvi je utjecaj sigurno u ,obogaćivanju harmonijskog sloga’, kako se to najčešće ističe u literaturi. Gotovo sve značajke koje se pritom nabrajaju (dodavanje akorada II., III., VI. i VII. stupnja, sekundarnih dominant i neakordnih tonova, usp. Buble 2009: 271-272) pronalazimo u Hatzeovim i Gotovčevim obradama.

Drugi bi se utjecaj mogao slikovito opisati na sljedeći način: ono što je iz puka uzeto i obrađeno, vratilo se u pučku praksu. Hatze je bio izvrstan zborovođa i vokalni pedagog. Repertoar koji je uvijek bavao sa svojim zborovima, a koji je uključivao veliki broj njegovih skladbi i obrada, pjevači, pogotovo mlađi, izvodili su po gradu nakon proba dok su se vraćali kućama u manjim grupicama, a vjerojatno i na zabavama koje su često priređivali (usp. Radica 1989: 57). Gotovac, koji je od 1923. godine započeo svoj dirigentski rad u Zagrebu, vodio je brigu oko izdavanja vlastitih djela, pa tako i obrada. *Narodne pjesme iz Dalmacije* koje su nastajale od 1919. do 1930. objavio je u nejednakom broju za različite sastave: za muški i mješoviti zbor, i za glas i klavir.²⁸ Time je omogućio dobru distribuciju svojih djela, a samim time i njihovo dugotrajno zadržavanje na

26 Zvukovni dokument zbarske izvođačke prakse nalazimo u njemačkom kratkom filmu *Lied der Adria* Hansa Beck-Gadena iz 1938. godine, za koji je glazbu skladao Ivo Tijardović.

27 Doris Stockmann i Jan Ling na ovaj način opisuje svirače (usp. Stockmann 1997: 421). Proučavajući dostupne izvore, ista se zapažanja mogu prenijeti i na pjevačke prakse u Splitu.

28 Obrade za glas i klavir više odgovaraju aranžiranju zabavne glazbe jer su u dionici glasovira preuzete zbarske obrade koje su obogaćene karakterističnim figurama umjesto izdržanih tonova i tipičnom glasovirskom fakturom.

zboreskim repertoarima. Osim što su pjevači u manjim skupinama u druženjima izvan proba izvodili ove obrade, preuzimale su ih i novonastale klape, odnosno voditelji tih klapa.

Sljedeći primjeri poslužit će za ilustraciju recepcije navedenih postupaka.

U primjeru 17 moguće je uočiti zboreske utjecaje koji su se odrazili na slog Hatze-ove obrade, a koje su preuzimali kasniji obrađivači. Kako je već istaknuto, navedene obrade pisane su za zborove, tako da je postupni redosljed nastupa glasova (prvi tenor, drugi tenor, bariton i, posljednji, bas) koji je bio uobičajen u pučkom pjevanju, napušten u korist raznolikih mogućnosti. Istodobni početak svih dionica uzrokuje tipične zboreske postupke sa slogom. Na samom početku događaju se izmjene unisona i potpune postavke akorda u širokom slogu te promjene položaja i sloga akorda, do čega u pučkom pjevanju ne dolazi kada prvi tenor sam započinje skladbu. U nastavku (t. 4) nastaje nova vrsta kretanja u basu: umjesto karakterističnih skokova između osnovnih tonova glavnih funkcija pojavljuju se prohodni tonovi. U dionici baritona, koja u pučkoj praksi nije postojala (iako su se pojavljivala povremena upotpunjavanja akorda) prepoznaju se dodatni postupci koji će se ustaliti u pučkoj praksi, osim prethodno navedenih paralelnih (parafonijskih) kretanja. Riječ je o ležećim tonovima najčešće na tonici, rjeđe na vodiči, izmjenjivanju vodiče i tonike. Melodijsko kretanje u protupomaku s tenorima može se pojavljivati u basu ili baritonu, ali tada druga dionica izdržava ležeće tonove. U takvim kretanjima nastaju i sporedni septakordi.

U sljedećem je primjeru izokrenuta pučka praksa: umjesto da se donji glasovi slažu prema vodećim tenorskim dionicama, izdvojeni tenorski solo nastupa na podlozi ritmizirane homofone pratnje. Ovakva zboreska obrada, pomalo zabavnog tipa, rijedak je primjer u prvoj polovini stoljeća, prije nego što će postati modom krajem 20. stoljeća. Ni dvostruki pedal, odnosno ritmizirana bordunska kvinta na tonici u basovskim dionicama nije tipična za pučku praksu. U istom ritmu s basovima kreću se baritoni i drugi tenori, koji se od trećeg takta do predzadnjeg akorda izmiču u dominantnu funkciju koja odgovara melodici prvog tenora, pa tako uzrokuju dvostruku harmoniju tonike i dominante. Gotovac nastoji zadržati samo jednu progresiju T D T u harmonizaciji cijelog napjeva, što je bilo uobičajeno u kratkim pučkim popijevkama, u kojima zbog postupnog nastupa glasova i ne ostane prostora za više harmonijskih izmjena.

Primjer 20: J. Gotovac, *Jablane, Jablane*, br. 10 iz obrada *Narodne pjesme iz Dalmacije za muški zbor* (Gotovac 1975: 81).

Allegretto (1. strofa = p, II. = f, III. = pp)

1. Ja_bla_ne, ja_bla_ne, moj de_be_ li_hla.de, pod to_bom hla.duju tri dje_voj_ke mla.de.

espr.

pp Ja_bla_ne, ja_bla_ne, ja_bla_ne, ja_bla_ne moj!

Na primjerima dviju popijevki, *Ako si legla spat* i *Ne virujem suncu žarkom*, uočavaju se dodatne promjene sloga u prvoj polovini stoljeća i mogući utjecaji na obrade koje su vezane uz nastanak klapskog pjevanja u drugoj polovini stoljeća.

Popijevka *Ako si legla spat* u Kubinu zapisu pokazuje dosad navedene karakteristike pučkih popijevki.

Primjer 21: *Ako si legla spat*, Omiš (Kuba 1898: 171, pr. 21.)

Posve lagano

A-ko si leg - la spat, A-ko si leg - la spat. A - ko si leg - la spat, Bi-la ti lah - ka noć!

Melodija se u Gotovčevoj obradi razlikuje od Kubina zapisa samo u početnom taktu: subdominantni početak, što nije rijedak slučaj u pučkim popijevkama, kao ni u umjetničkoj glazbi s kraja 19. stoljeća, Gotovac transponira u toničku funkciju. Na povišeni IV. stupanj koji se javlja kao donji izmjenični ton (t. 7) i koji prati drugi tenor, izmjenjujući se također s alteriranim, povišenim II. stupnjem, nailazimo i u crkvenom pučkom pjevanju, ali povisivanje I. stupnja prilikom sekventnog premještanja modela odudara od dalmatinske pučke prakse.

Primjer 22: J. Gotovac, *Ako si legla spat*, br. 11 iz obrada *Narodne pjesme iz Dalmacije za muški zbor* (Gotovac 1975: 82)

Andante cantabile

1. *A - ko si leg - la spat,* *a - ko si leg - la spat,*
2. *An - de - li od - ra - ja,* *an - de - li od - ra - ja,*

(I. strofa = *f*, II. = *pp*)

1. *A - ko si leg - la spat,* *a - ko si leg - la spat,*
2. *An - de - li od - ra - ja,* *an - de - li od - ra - ja,*

Andante cantabile

f *ppp*

Andante cantabile

f *ppp*

riten.

f *ppp*

ppp

ppp

Gotovac je više volio homofonu glazbu (usp. Martinčević 2003: 115), pa je tako i skladao. Prema svjedočanstvu sina Pere (usp. Gotovac 2003: 96) nije ni promišljao glazbu na način kontrapunkta iako je slušao predavanja J. Marxa u Beču. Zbog toga je obrada ovog napjeva zanimljiva jer se na sličan način javlja i kod Hatzea, a kod obojice autora predstavlja usamljeni način obrade²⁹: između dionica

²⁹ Moguća je i uzajamna skladateljska recepcija i/ili svjedočanstvo nekog oblika polifone pučke prakse.

nastaje kvaziimitacijski odnos zbog kanonskog ponavljanja stihova koji su uglazbljeni u jednakom ritmu. Time se postiže osamostaljivanje pojedinih dionica, što dodatno dolazi do izražaja u komplementarnom ritmu koji nastaje u kanonskom ponavljanju. Dapače, Gotovac je dva puta obradio isti napjev na sličan način: složeniji u *Primorskoj suiti* koji je pojednostavnio u *Narodnim pjesmama iz Dalmacije*. Granice shvaćanja što su obrade pučkih napjeva i popijevki su kolebljive u velikom rasponu od slobodne uporabe do vrednovanja kao individualnih skladateljskih postignuća (usp. Gurlitt 1996: 91). Određivanjem *Primorske suite* kao prvog doprinosa „slobodnom obrađivanju narodnih napjeva” (Andreis 1989, 4: 342) ostaje nedorečen odnos prema autorskom djelu za kojim *Suita* teži oznakom opusa. Dvostrukost kriterija po kojemu se banalnost harmonijskih progresija može preimenovati u blizinu i izraz pučke jednostavnosti, odraz je stava o funkciji na koju pretendira djelo, ali i razlike u visini novčanih naknada između autorskog djela i obrade u ZAMP-u.

Prva dva stavka suite pokazuju sklonost prema kontrapunktnoj obradi, ostinatnim figurama i pedalnim/ležećim tonovima. U drugom stavku suite pomoću prohodnih tonova dvostruko kraćih trajanja vidi se odmak od pučke prakse, zajedno s učestalim snižavanjem VI. stupnja, koje se javlja više puta u baritonu, što zajedno predstavlja pokušaj umjetničke individualizacije i udaljavanja od puke obrade. Nejasan je neugodni heterofoni odnos koji nastaje u 4. i 7. taktu između solo tenora i baritona zbog snižavanja VI. stupnja (disalteracija ges-g),³⁰ koji izbija u prvi plan zbog klasičnog konteksta okruženja. U drugoj polovini popijevke, kada kvaziimitacijski odnos sola i zbora pređe u homofoniju, sniženi se VI. stupanj uklapa u proširenje durskog tonaliteta molskom subdominantom.

Primjer 23: J. Gotovac, *Ako si legla spat*, 2. st. iz *Primorske suite*, op. 5. za muški zbor, (Gotovac 1937: 5)

The image shows a musical score for a male choir. It consists of five staves: Tenor solo, Tenor 1 & 2, and Bass 1 & 2. The score is in 2/4 time and features a mix of dynamics including piano (p), pianissimo (pp), forte (f), and mezzo-forte (mf). The tempo is marked 'Moderato leggiero' and the mood is 'espressivo e cantabile'. The lyrics are: A - ko si le - gla spat, a - ko si le - gla spat, An - dje - li od ra - ja, an - dje - li od ra - ja.

Hatzeova melodija (pr. 24) neznatno odudara od prethodnih jer sekventno ponavlja prvu trotaktnu frazu. Kvaziimitacijski postupak sličan Gotovčevoj obradi kod Hatzea u dionici baritona prelazi u slobodnu imitaciju, najprije u inverziji, a potom u originalu. Oba primjera donose harmonijska obogaćivanja pučkog pjevanja: Gotovčev pomoću slučajnih harmonija i obrata akorda koji nastaju zbog prohodnih tonova, a Hatzeov dodavanjem harmonije II. stupnja i njezine dominante (pr. 24, t. 8), premda u osnovnim oblicima akorda.

³⁰ Malo je vjerojatno da se Gotovac poslužio postupkom tzv. krivih tonova jer bi to upućivalo na drugačije značenje od anđeoske uspanke.

Primjer 24: J. Hatze, *Ako si legla spat*, br. 3 iz *Splitske pučke vokalne suite* (Hatze 1995: 9)

Andante calmo
delicato

T.
1. A - ko si le - - gla spat, a - ko si le - - gla spat,
2. An - de - li od ra - ja, an - de - li od ra - ja,

B.
1. A - ko si le - - gla spat, a - ko si le - - gla
2. An - de - li od ra - ja, an - de - li od ra -

7
mf f p pp
a - ko si le - - gla spat bi - la ti la - - ka noć.
an - de - li od ra - ja bi - li ti u po - moć.
delicato e rall. molto

spat, a - ko si le - - gla spat la - - ka noć.
- ja, an - de - li od ra - - ja u - - po - moć.

Kod Gotovca je postupkom kvaziimitacije istaknuto odvajanje tenorskog sola i homofonog zbora, a kod Hatzea grupiranje glasova po dvije dionice.

Dinko Fio pri obradi istog napjeva (Hatzeove varijante melodije) napušta kvaziimitaciju, ali kod njega ipak ostaje prepoznatljivo dosta elemenata Hatzeovih obrada:

1. Oba dijela započinju istodobnim nastupom glasova po uzoru na zbarske obrade: prvi četveroglasno, a drugi dvoglasno.
2. Način četveroglasne obrade koji se susreće kod Hatzea (pr. 17): ležeci tonovi i protupomaci s tenorskim dionicama naizmjenice se javljaju u basovskoj i baritonskoj dionici (pr. 25, t. 3, 5, 7).
3. U dodanom dijelu tenorska melodija nalikuje dijastematici baritona u Hatzeovoj obradi.

Primjer 25: Dinko Fio, *Ako si pošla spat* (Kljenak; Vlahović 1979: 36-37)

Allegretto

T.
A - ko si po - šla spat, a - ko si po - šla spat, a - ko si po - šla spat, bi - la ti la - ka noć.

B.
A - ko si po - šla spat, a - ko si po - šla spat, a - ko si po - šla spat, bi - la ti la - ka noć.

9
Largo
1. A - ko si po - šla spat, bi - la ti la - ka noć, an - de - li od ra - ja bi - li ti u po - moć.

Vrlo slična harmonizacija istog naslova objavljena je u *Zborniku dalmatinskih klapskih pjesama bez imena obrađivača* (Kljenak; Vlahović 1979: 34-35), s klasifikacijom „obrada s jednostavnom harmonizacijom”. U tom su primjeru identične dionice 1., 2. tenora i basa s Fiovom obradom, a razlika nastaje samo u baritonskoj dionici zbog izdržavanja triju tonova, T, D i vođice. Na taj se način basovska i baritonska dionica izdvajaju kao harmonijski temelj ispod melodijskih tenorskih dionica, čime se gubi karakter pučkog parafonog vođenja glasova na basovskom bordunu.

U Fiovu primjeru širi se oblik napjeva dodavanjem novog dijela. U navedenom je slučaju teško odrediti je li riječ o povezivanju različitih napjeva u jednu cjelinu ili dokomponiravanju napjeva vlastitim elementima. Slična građa služi kao element proširenja u još jednom obliku, a to je instrumentalni međustavak, kada se napjev izvodi uz pratnju instrumenata. U ovom je obliku melodija još sličnija Hatzeovoj obradi, s kojom ima i podudarne harmonijske progresije D/II. → II.

Primjer 26: *Ako si pošla spat*, instrumentalni uvod i međustavak³¹

cht., cb, A^b Eb Db Eb A^b F⁷ B^bm Eb⁷ A^b
mand. 1., 2.

Za uvid u još jednu problematiku sloga poslužit će nam Kubin primjer za muški zbor (pr. 27). Svijest o akordu jasno je prisutna u melodijskoj rastvorbi drugog tenora (t. 2), ali ne i u složenim melodijskim figurama u 3. taktu: bas prelazi u paralelno kretanje umjesto izdržavanja ležećeg tona dominante, jer su varijante izmjeničnih tonova s appoggiaturama koje bi nastale s pedalom očito previše složene za pučku praksu, pogotovo u polaganijem tempu.

Primjer 27: *Ne virujen suncu žarkom*, Omiš (Kuba 1898: 173, pr. 24.)

Ne vi - ru - jem sun - cu žar - kom, Da me ne će o - gri - ja - ti.

Kada se isto događa u obradi za ženski sastav, još je istaknutiji taj proces. Alt nije ekvivalentan basu već baritonu, kao tamna boja ženskog glasa, pa velika udaljenost između soprana i altova u duljem trajanju ne djeluje jedinstveno, jer su glasovi u kvalitetno različitim registrima. Varijante izmjeničnih tonova zvukovno su loše kada je ton oko kojega se kruži udvojen u unisonu (pr. 28, t. 5) i neizvedive su u pučkom pjevanju. Pravila o ograničenjima vokalnih mogućnosti koja se uče za vokalnu renesansnu polifoniju vrijede i u ovim skromnim sredstvima pučkoga glazbenog izraza. U drugom dijelu obrade Ljubo Stipišić nastoji postići

³¹ Zapisao V. Balić 2004. godine prema kazivanju Ota Bakića za ansambl Slobodne Dalmacije. U drugoj polovini 20. stoljeća nastaje nova usmena praksa između izvodača kulturno-umjetničkih društava, koji se često izmjenjuju po različitim ansamblima, ponajviše zbog potreba ispomoći u nastupima, i koji se povezuju u raznovrsne sastave radi dodatnog izvora prihoda u različitim oblicima glazbe za druženje.

potpuni zvuk ženskog sastava tako da vodi glasove u paralelnim kvartsekstakordima. Takav postupak sa ženskim dionicama susrećemo u Gotovčevim obradama za mješovite zborove. U silaznom kretanju koje dovede do osnovnog tona akorda dominante u najdubljem glasu, kao što je slučaj u navedenom primjeru, paralelni kvartsekstakordi mogu zazvučati dobro, ali u većini slučajeva zvuče nepotpuno jer im nedostaje basov ton. U pučkom pjevanju nema ni istosmjernih pomaka iz oktave u septimu ili nonu (prijelaz na zadnji takt) jer pjevači u takvim slučajevima prelaze na paralelno kretanje s vodećom melodijom.

Primjer 28: Lj. Stipišić, *Ne virujem suncu žarkom* (Buble 1992a: 360-361)

Ne vi - ru - jem sun - cu žar - kom, da me ne - će o - gri - ja - ti, kom, o - gri - ja - ti, nit vi - ru - jem vi - li mo - joj, da se ne - će smi - lo - va - ti.

Gotovac je obrade za mješoviti zbor pisao za muški četveroglasni i ženski troglasni sastav tako da ženski troglasni sastav udvaja dionice tenora i baritona za oktavu naviše u jednako kvalitetnom registru. Obrade za mješoviti zbor transponirane su naniže za sekundu ili malu tercu od obrada za muški zbor i u njima su izostavljena basovska udvajanja za oktavu naniže, jer nemaju učinak pojačavanja zvučnosti kao u muškoj klapi, zato što slog više ne odgovara parcijalnim tonovima.

Silvije Bombardelli je među prvima primijetio da se u obradama za ženske klape ujednačena boja glasova u četveroglasju može postići samo u srednjem registru i u tijesnom slogu. Da bi to postigao, zamijenio je uloge glasova: donji glasovi (altovi) izvode melodiju napjeva, a gornji ležeće tonove (t. 3). Na taj način melodija gubi na intenzitetu. Kako bi ipak postigao vrhunac, u ponavljanju napjeva dokomponirava vlastitu melodiju u višim glasovima, ali u nižem registru od onoga u kojemu bi se javljala originalna melodija napjeva da je od početka izvode soprani: bio bi to raspon od d^2 do a^2 u sopranima umjesto od d^1 do a^1 kao što je zapisano u altovima.

Primjer 29: S. Bombardelli, *Ne virujen suncu žarkom*³² (Kljenak; Vlahović 1979: 120-121)

Andantino
mp Ne vi - ru - jem sun - cu žar - kom, da me ne - će o - gri - ja - ti, nit vi - ru - jem vi - li mo - joj, da se ne - će smi - lo - va - ti. Vi - lo mo - ja sun - ce žar - ko.

³² U *Zborniku* se razlikuju riječi koje su potpisane stihovima (120. str.) i otisnuti naslov pjesme (119. str.).

Bombardelli ima više obrada ovog napjeva i u svima je u jednome dosljedan: početna melodijska fraza izlaže se jednoglasno, bez nastupa terce kao u Kubinu primjeru u drugom tenoru. Razlog leži u rasponu: početna jednoglasna fraza kreće se u okviru dominantnog trozvuka (poput plagalnog raspona modusa), a dodavanjem donje terce naglo se mijenjaju različite harmonijske funkcije pa se početnoj mirnoj frazi promijeni karakter. Zaključna se fraza vraća u autentični raspon. Glavno izražajno harmonijsko sredstvo i Bombardelliju je dominantni nonakord, ali koji proizlazi iz harmonije, a ne više iz vođenja glasova. On mu služi za dodatnu izmjenu dominante i subdominante (II. stupnja), kao i za isticanje pomaka VI. u VII. stupanj te njihov silazni povratak kao dio karakterističnih melodijskih kadencirajućih modela u pučkim popijevkama.

Primjer 30: S. Bombardelli, *Ne virujen suncu žarkon* (Bombardelli 1975: 8-9)

Malincolico

mp-mp *acc* *tr*

1 2 3

3 4

2 4

3 4

3 4

3 4

4

(solo) *mp-mf*

acc *tr*

Ne vi-ru-jen sun-cu žar - kon da me ne - će o - gri - ja - ti nit vi-

Karakteristično silazno melodijsko kretanje u kadencama najčešće je interpretirano u okviru dominantne funkcije, no ima slučajeva kada se interpretira u okviru subdominante, pri čemu je odnos akordnih i neakordnih tonova (appoggiatura i varijanti izmjeničnih tonova) obrnut (pr. 31, t. 5-6) od prethodnih slučajeva s pedalom na dominantni (pr. 28, t. 3).

U Bombardellijevim obradama uočavamo i važan postupak pučke prakse, a to je variranje melodije, ali i cijelog napjeva kao što je to prethodno uočeno i opisano (poglavlje 3.1.): prva dijastematika, koja daje određenom primjeru posebna, prepoznatljiva obilježja, postojanija je od druge, kadencirajuće dijastematike, koja se javlja uvijek u drugačijem obliku.

U sljedećim dvama primjerima početna je melodijska fraza također izgrađena u okviru dominantne harmonije, ali ne prelazi autentični raspon, pa je oba skladatelja donose solistički kao i Bombardelli u prethodnim primjerima. Sva tri primjera pokazuju velike sličnosti u elementima melodijske gradnje. Ako ih usporedimo s primjerima iz poglavlja 3.1., možemo zamijetiti tipične opće melodijske pomake u početnim frazama (uzlazno kretanje od dominante s karakterističnim skokom koje se nadoknađuje silaznim melodijskim kretanjem) i iste sustavne odrednice u zaključnim frazama (silazak od vođice do III. stupnja durske ljestvice). Melodijske karakteristike napjeva iz primjera 27 i 31 nalikuju gregorijanskom pjevanju u nesimetričnom intervalskom nizu koji uza spori tempo i agogička nijansiranja doprinosi gubitku jasnoga metarskog određenja. Ipak, metar napjeva osjeća se pri izvođenju kao postojeći obrazac, koji je preduvjet za sva moguća nijansiranja trajanja.

Primjer 31: J. Gotovac, *Marjane, Marjane*, br. 2 iz obrada *Narodne pjesme iz Dalmacije za muški zbor* (Gotovac 1975: 77).

Largo assai e nostalgico

1. Oj, Mar - ja - ne, Mar - ja - ne, Mar - ja - ne, Mar - ja - - - ne!

Oj!

Važnost Borisa Papandopula za klapsko pjevanje najbolje se može izraziti njegovim riječima: „U Splitu sam [...] upoznao narodne napjeve, pjesme što klape pjevaju. To sam prisluškivao i zapisivao.” (Bošković 2003: 405); „Pa, ja sam za njih [Spljetsko muzikalno društvo „Zvonimir”, op.a.] pisao obradbe narodnih pjesama, to što pjevaju klape, i još neke pjesmice, koje su klape preuzimale, recimo: ‚Ma ružice rumena; Marijo, Marijo’.” (ibid.: 407)

Bitne značajke pučke prakse uočavaju se i u Papandopulovoj obradi popijevke *Ma ružice rumena* (pr. 32)³³:

1. Kontinuitet melodijske promjene pučkih napjeva u individualnim postignućima.
2. Postojane uporabe akorada triju glavnih stupnjeva, dok se sporedni (II. stupanj, t. 3) javljaju u redukciji na dvoglasje, koji zbog mogućnosti funkcionalne višeznačnosti ostaju u okvirima glavnih stupnjeva (D⁷, t. 3).
3. Nestalnost sloga pučkog pjevanja u kojemu četiri dionice tvore dvoglasni i troglasni slog (t. 2-3).
4. Paralelno kretanje svih glasova između IV. i V. stupnja umjesto rješenja s dvostrukim harmonijama ili neakordnim tonovima, najvjerojatnije zbog polaganog tempa. Kada se gubi metar, gubi se i mogućnost određenja neakordnih tonova, jer su oni određeni metarskim nastupom.
5. Pomak baritona na način ‚traženja’ harmonije u spontanom pjevanju (t. 5-8).
6. Karakteristični ukrasi većinom su prohodni i izmjenični tonovi u tenorskim dionicama, te manjim dijelom varijante izmjeničnih tonova. Zbog njih se pojavljuju raznovrsnija trajanja od onih u prethodnim primjerima u kojima se ritamski pokret postizao samo s dvama do trima osnovnim trajanjima.
7. Polimetar se postiže grupiranjem osnovnih dvodobnih i trodobnih metara (♩ i ♪.).

³³ Podatci na tiskanom izdanju Naklade Torus iz 1937. godine (pr. 32) ne podudaraju se s popisom i ispisanim nazivima u Papandopulovu popisu vlastitih djela (rkp., nepag. [str. 19]): „Opus / 64 / *Splitske pučke pjesmice* / Pučka poezija / za muški zbor a cappella i / tenor solo / I. *Ma ružice rumena*... [...] / Vlastita naklada.” Bez godine skladanja. Do Papandopulova popisa vlastitih djela i preslike notnog izdanja autor je došao ljubaznošću i pomoći Marijana Modrušana.

Primjer 32: B. Papandopulo, *Ma ružice rumena*, op. 64, br. 2 (Papandopulo 1937)

3 Popularne splitske pučka popijevke. Obradbe za muški zbor.

2. Ma ružice rumena...

Quasi improvisato. B. Papandopulo, Op. 64, br. 2.

Tenor solo: ru-me - - - - na, - - - - ru-



Ma ru-ži-ce ru-š - - - (me)-na, - - - - ru-
piu f Tutti: *p* - - - - *ff* ru-
 (-me)-na - - - - ru-
 sva-

ži--ce, -- ru--me - - - - -na, --
 ru--me--na,
 ži--ce-- ru-me--na,
 ži--ce, -- ru--me--na,
 ko--me-- si = dra-- - - - - ga!

Ma ružice rumena,
 svakome si draga,
 i onoj gorici
 po koj reste trava.

Oj cvitak je na gori
 dina ruža cvate;
 spomeni se vi lo,
 da bi umra za te. -

Umnožavanje zabranjeno! Copyright by Naklada Torus, Imotski 1937.

znak za narudžbe: XIV. p. 1 2/3. R. broj: 0136.

5. PREUZIMANJE OBILJEŽJA PUČKE POPIJEVKE U UMJETNIČKOJ I ZABAVNOJ GLAZBI

Politička svijest i borba u zadnjim desetljećima 19. stoljeća u Splitu dovela je do pobjede narodnjačke stranke na općinskim izborima 1882. godine i nastavila se ustrajnim nastojanjima za pripojenjem Dalmacije sjevernoj Hrvatskoj i Slavoniji. Da bi spriječila pripojenje, austrijska je vlast počela raditi manje ustupke Dalmaciji, što se osjetilo u Splitu na ekonomskom rastu i jačanju samouprave. Sve je to ubrzo dovelo i do kulturnog rasta, koji je na području glazbe, premda u ograničenim produkcijskim mogućnostima, u ostvarivim glazbenim vrstama donio rezultate značajne za lokalnu sredinu. Ti su rezultati imali i šireg nacionalnog i međunarodnog odjeka. Branko Radica početak 20. stoljeća u Splitu na području kulture i umjetnosti naziva početkom „preporoda” s težnjom za „afirmacijom naše vlastite duhovne snage, kulture i umjetnosti” (Radica 1989: 41). Nositelji toga „preporoda” nisu bili samo sinovi splitskih „obrazovanih građana, već i do tada zapostavljenih pučana” (Kečkemet 2012: 39) koji su se nakon obrazovanja u inozemstvu vratili u rodni grad i postavili sebi za cilj afirmaciju „umjetničko-kreativne sposobnosti svoga naroda u evropskim proporcijama” (Radica 1989: 41), što su i ostvarili, a pojedinci među njima pritom su postigli i međunarodna priznanja. Njihov rad je znatno obilježila nacionalna i regionalna samosvijest, prepoznavanje vlastitog i bliskog, motivika iz života ljudi primorskog i zagorskog dijela Dalmacije u prožimanju s pučkim, narodnim stvaralaštvom, običajima, vjerovanjima i legendama (usp. Šicel 2009: 406; Maroević 2009: 597-600), što su sve ugradili u stečeno akademsko obrazovanje u inozemstvu (usp. i Kos 2009: 673). U ovim prilikama odvijalo se i podizanje javnih glazbenih kulturnih institucija (koncertne dvorane, profesionalni i amaterski izvođački sastavi, obrazovne institucije, javni koncerti, glazbena publicistika i kritika, izdavanje nota, itd.) koje su značajno utjecale na razvoj građanske glazbene kulture, koja je izašla iz privatne, u splitskom slučaju najvećim dijelom anonimne sfere. Zbog svega navedenog postaju vidljivi uzajamni utjecaji između gradskog pučkog glazbovanja i građanske kućne glazbe, izvori skladateljskog nadahnuća, ali i skladateljske obrade pučkih popijevki koje su sada zbog postojanja zapisa dobile mogućnost svog „drugog postojanja” („Zweites Dasein”, kako ga je nazvao Walter Wiora) koje je oslobođeno od nepostojanosti usmene prakse (usp. Stockmann 1997: 417-444).

Hatze je bio dio toga kruga umjetnika, pa u melodijskim značajkama njegova stvaralaštva možemo prepoznati slična obilježja. „Melodija je za njega bila primaran, nenadoknativ element muzičkog izraza”, „najljepši i najsublimniji izraz njegove prirode” (Radica 1989: 90), koja neposredno djeluje, osvaja i zanosi. Hatzeu je melodija trajno ostala glavno sredstvo izraza jer je vjerovao da „umjetnik mora biti iskren prema sebi i društvu i stvarati onako kako osjeća”, a tek takva iskrenost može omogućiti razumijevanje iskazanih osjećaja, što je sam izražavao u geslu „da stvara ,iz srca k srcu”” (ibid.). Shvaćanje da glazba neposredno izvire iz srca, da je čisti izraz osjećaja, zadobiva estetičko značenje u sentimentalizmu 18. stoljeća zajedno sa sve većim vrednovanjem instrumentalne glazbe, što će

se kod ranih romantičara vezivati uz opće mjesto neizrecivosti (la Motte-Haber 2003: 313), pa će s obzirom na to glazbu shvaćati kao izražajno sredstvo onoga što u jeziku nije potpuno predočeno (Edler 2002: 222).

To opće mjesto neizrecivosti može biti u rasponu od neodređene slutnje, određenog ugođaja, općih prepoznatljivih figura, motiva i faktura, sve do kompozicijskih postupaka koji naglašavaju različite elemente pjesničkog predloška (opći ton pjesme, zadržavanje općeg raspoloženja samo pojedinog stiha ili riječi).

U uobičajenim kvalificiranjima Hatzea kao melodičara izostaju poveznice sa slogom i cjelinom skladbe. Promotrimo li njegovu solo popijevku *Majka*, nastalu 1898. godine na stihove Huga Badalića neposredno prije polaska na studij (Radica 1989: 33, 253f), uočiti ćemo bitne značajke njegove glazbe i važan odnos koji melodija ima u tvorbi sloga u skladbi. Popijevka je tiskana 1900. godine u zbirci pod naslovom *Romance i melodije za album: za sitno grlo uz pratnju glasovira*³⁴ čime joj je pobliže određena glazbena i književna vrsta: solo popijevka uz pratnju glasovira čija poezija ima narativni i sentimentalni karakter u kratkim stihovima s refrenom (u Hatzeovu slučaju samo s glazbenim refrenom, a ne i stihovnim) koja se afirmirala u Italiji u razdoblju romantike. Četiri katrena glazbeno su oblikovani u četiri dijela a b c b, kao svojevrsna dvodijelna pjesma (a, c) u kojoj dio b ima ulogu glazbenog refrena.

Zajedničku osnovu cijele skladbe čini silazni tetrakord koji je u različitim varijantama prisutan u svim dijelovima popijevke, dajući joj ne samo jedinstveni ugođaj, ton, nego i određeni smisao riječi (Eggebrecht 1979: 168) jer ta dijastematika spada u opća mjesta koja su u opernoj literaturi bila uobičajena u takozvanim lamentirajućim scenama u kojima se izražavala velika tuga i bol. Dijastematika silaznog tetrakorda često se povezivala i s drugim figurama kao što su paralelni pomaci sekstakorda (*faux bourdon*) i kromatski prohodi (*passus duriusculus*), kako bi se jače istaknuo smisao sadržaja, što susrećemo i u Hatzeovoj popijevci u najdramatičnijem dijelu kada lirsko izricanje zamijeni dramski upravni govor. U tom trenutku popijevke glazbena opća mjesta postaju najočitije iskazana, ali i tada s autorskim odmakom od tipičnih modela. Za razliku od tipičnih postupaka u kojima se motivska ili dijastematska osnova pojavljuje na početcima popijevki i biva prisutna tijekom cijelog njezina trajanja, u Hatzeovu primjeru ovaj opći model djeluje kao prikrivena osnova na čijoj podlozi nastaju sve fraze, a koja jasno izbija u prvi plan u najdramatičnijem trenutku u trećem (c) dijelu popijevke. Rečeno riječima Antuna Branka Šimića „[u]pravo to tipično omogućuje da mi osim sebe možemo razumjeti i drugog čovjeka” (Šimić 1998: 416), tj. Hatzeovu popijevku u cjelini, koja pomoću jezika zadobiva razumljivi, pojmovni sadržaj (usp. Seidel 1987: 73).

34 Hatze 1900: 7-10. Digitalizirano izdanje nalazi se na mrežnim stranicama Gradske knjižnice Marka Marulića: <http://gkmm.arhivx.net/object/view/8oJBRF8PKJ>; <http://gkmm.arhivx.net/object/10167>, pristup 2. 3. 2017.

Primjer 33: J. Hatze, *Majka* (1898), (Hatze 1900: 9)

Hatze lančano nadovezuje dva silazna tetrakorda u donjem glasu instrumentalne pratnje (18.-21. t.). Prvi tetrakord harmonizira paralelnim sekstakordima, a u lančanom nadovezivanju drugog tetrakorda zadržava samo paralelne sekste u vanjskim glasovima instrumentalne pratnje, ali uz njih uvodi kromatski pomak. Na ovaj način sve dionice instrumentalnog sloga proizlaze iz jednoglasnog melodijskog modela, kao da je riječ o njegovu umnažanju na različitim tonskim visinama, a pjevačka dionica nastaje u protupomaku s najvišom dionicom instrumentalne pratnje, pa se time otkriva i njezina uvjetovanost istim modelom.

Ovakvo ključno mjesto prepoznavanja glazbene osnove cijele skladbe možemo nazvati njezinim „srcem”, da se poslužimo izrazom iz skladateljske poetike Hatzeova unuka Rubena Radice (Radica 2011: 112), i na temelju njega prepoznati sve dijelove kao njegove varijante ili različita ostvarenja: prvu frazu u es-molu kao skraćeno dijastematike na pentatonski model, na koju se nadovezuje druga fraza s razlomljenom dijastematikom u dva registra, a dvije fraze u Es-duru se mogu prepoznati kao varijante početnih fraza iz es-mola. U svakoj frazi melodija na drugačiji način uvjetuje glazbeni slog u kojemu se uvijek mogu prepoznati navedeni opći elementi. Ovdje bi se istaknuli samo formalni dijelovi u cjelini. U prvom dijelu u es-molu slog je ostvaren pojačavanjem zvučnosti melodije u oktavama, koja samim time utječe i na promjenu boje, a na tu melodiju ,obješeni’ su akordi koji većim dijelom odgovaraju pomacima u paralelnim sekstakordima ili samo sekstama, dok se u drugom dijelu u Es-duru silazni tetrakord umjetno imitira u trima prepoznatljivim melodijskim linijama i uklapa u homofoni kadencirajući slog. U završetcima svih triju dijelova prepoznaju se i kromatski prohod. Upravo ovaj melodijski primat koji uvjetuje i prožima strukturu cijelog sloga, najznačajniji je Hatzeov skladateljski postupak u popijevci *Majka* i jedan od izrazitih postupaka glazbene moderne u kojoj je harmonija sekundarna pojava određena melodijom (usp. Dahlhaus 2007: 370-371).³⁵ Istodobno ovaj postupak sa slogom možemo prepoznati kao građu iz pučkih popijevki koja služi kao poticaj za individualne skladateljske sinteze. U rasporedu formalnih dijelova a b c b, prvi i treći dio imaju svojevrni obrat dionica i polazišta u nastanku sloga od melodije soprana, a potom od basa, dok drugi dio djeluje kao glazbeni refren.

³⁵ Pojačana svijest o odnosu melodije, harmonije i sloga uočava se i u Hatzeovoj popijevci *Večernje zvono* (usp. Kos 2009: 679 i Dodig Baučić 2013).

Faktura i slog na prvi pogled djeluju kao jednostavna melodija uz ostanatnu tipičnu figuru u glasovirskoj pratnji, ali iz svega navedenog jasno je da su mišljeni i ostvareni kao čvrsto prožeta cjelina u kojoj pjevačka melodija u cjelini proizlazi iz tetrakordne osnove skladbe, otkrivajući time primat instrumentalnih (samo glazbenih) nad vokalnim (tekstovnim) značajkama (usp. Eggebrecht 1977).

U periodičnosti gradnje i jednostavnosti izvođačkih zahtjeva Hatze nije umanjio razinu složenih kompozicijsko-tehničkih postupaka umjetničke popijevke, već je pomoću nje omogućio višesmjernu komunikaciju: preuzimanje općeg mjesta nesamostalnog vođenja dionica u paralelnim sekstakordima koje korespondira s praksom pučkog sloga postalo je osnova za složeni umjetnički slog, čija je periodična preglednost i izvođačka jednostavnost omogućila širenje popijevke u kontekstu popularne prakse građanskog muziciranja, prakse koja uključuje i brojne raznovrsne prerade i transkripcije³⁶ i koju je obilježila nacionalna i regionalna samosvijest.

Hatzeova popijevka *Majka* može poslužiti i kao ogledni primjer u kojemu se inspiracija pučkom glazbom s kojom je skladatelj bio u doticaju temelji na njezinim strukturnim elementima koji u individualnoj skladateljskoj sintezi gube svoju prepoznatljivost.

U Gotovčevom ciklusu *Kroz varoš, Pet groteska – Splitske varoške pjesme*, op. 9 (1924) za vokalnu dionicu (*canto*) i glasovir, možemo prepoznati dvojaki odnos prema pučkoj glazbi koji se različito odražava u vokalnoj i instrumentalnoj dionici: tradicija preuzimanja pučkih ili popularnih napjeva i inspiracija različitim elementima pučke ili popularne glazbe. U vokalnoj dionici preuzeti su napjevi pučkih popijevki kojima je dodana glasovirska pratnja nalik jednostavnim obradama s ostanatnim figurama. Ali upravo u toj glasovirskoj pratnji nastaju „artificijelna oštećenja” heteronomne glazbe bliska I. Stravinskom, a iz „ilustrativnosti” (Andreis 1979: 141) i posebnosti sloga nastaju „prilično radikalne harmonije” (ibid.: 142) s „gotovo klasterskim nakupinama tonova u akordima prateće dionice” (Škunca 1998: 79). Doživljaj „radikalne harmonije” i „klasterske nakupine” nastaje prvenstveno zbog sloga. Gotovčeva harmonija najčešće se odvija u dugotrajnim zvučnim plohama koje nastaju pomoću ostanatnih figura i motiva s ravnomjernom, motoričko-mehaničkom podjelom vremena, što je slučaj i u *Pralji pri poslu*, drugoj pjesmi iz ciklusa. Dvije različite figure (1. i 3. takt) pripadaju različitim zvučnim plohama u Ges-duru. Prva donosi spoj dominantnih četverozvuka VII. i V. stupnja iznad ležećeg tona IV. stupnja, a druga uzlaznu melodijsku harmoniju na trostrukim ležećim tonovima koji su spoj dominante (des) i sekundarne dominante (c-es) u tijesnom slogu (u sekundnim razmacima), pa se na taj način doimaju gotovo kao „zvukovne mrlje” (usp. Michels 2006: 515), što upućuje na moguću vezu s Debussyjevom glazbom. Na primjenu dvostrukih harmonija

³⁶ Popijevka *Majka* ogledni je primjer i za tiskane transkripcije i obrade u okviru građanskog, glazbeno obrazovanog društva s višestrukim obradama za tamburaški zbor, za pjevanje ili mandolinu uz gitarsku pratnju, za kromatsku harmoniku i klavir s podmetnutim tekstom (Kos 1982: 74f, Radica 1989: 253f).

već je ukazano u kadencama Hatzeovih obrada splitskih pučkih popijevki³⁷, kao i na slog sastavljen od melodijske harmonije na pedalu dominante. Upravo se na taj slog splitske pučke i obrađivačke tradicije nadovezuje i Gotovac kada u glasovirskoj fakturi, umjesto banalne homofone pratnje, uspostavlja dvojnost melodijske harmonije i pedala, što dodatno zaoštrava dvostrukim harmonijama.

Primjer 34: J. Gotovac, 2. *Pralja pri poslu* iz *Kroz varoš, Pet groteska – Splitske varoške pjesme*, op. 9 (1924)(primjer iz Škunca 1998: 79)

The image shows a musical score for a piece titled "Pralja pri poslu" by J. Gotovac. It consists of two systems of music. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is marked "Molto cantabile" and "a plena voce". The lyrics for the first system are: "De mi je zna ti Bo - že moj, Bo - že moj, Pr - sla - la bl mu ru - men cvit, ru - men cvit,". The piano accompaniment has markings "m.d.", "mf", and "ff stentato". The second system continues the vocal line with lyrics: "di se na - la - zi dra - gi moj na - mi - sto mo - jo mla - do - stili". The piano accompaniment continues with markings "ff stentato" and "m.d.". The score is written in a style typical of early 20th-century music.

Banalnost prepoznatljivog, izvanjskog, preuzimanja pučkih melodijskih fraza obogaćena je prikrivenim, unutarnjim, strukturnim elementima pučke popijevke u individualnoj Gotovčevoj sintezi, čija se glazba najčešće upravo pomoću sloga približava zvuku folklornih praksi. U njegovim opusima 9-12 vidljiva je sukladnost s poslijeratnim tendencijama u Europi na području istraživanja različitih glazbi, te njihova 'prevođenja' u umjetničku glazbu pomoću već spomenutih 'artificijelnih oštećenja' heteronomne glazbe i 'očučivanja' mehaniziranih skladateljskih postupaka.

Preuzimanje pučkih ili popularnih napjeva ili inspiracija njima može ostati u okvirima izraza pučkog ili zabavnog muziciranja i ne mora uvijek težiti umjetničkim ostvarenjima. Skladatelji su takve skladbe često ostavljali izvan popisa vlastitih djela, iako ne uvijek, kao što je slučaj kod Gotovca i Papandopula. Razlozi nastanka ovakvih djela raznovrsni su i mogu pripadati ispunjavanju različitih funkcija javnih institucija građanskog života (primjerice amaterskih društava), mogu proizlaziti iz ciljanog usmjerenja na širi krug publike, ali mogu služiti i kao sredstvo izraza na razini citatne prepoznatljivosti.

37 Slične obrade možemo naći i u Gotovčevoj zbirci *Narodne pjesme iz Dalmacije* (1919-1930).

Bezić analizira Hatzeov odnos prema folklornoj glazbi u operi *Adel i Mara* u radu istog naslova (Bezić 1982) i ističe da „u njegovoj [Hatzeovoj] zbirci harmoniziranih folklornih dalmatinskih urbanih pjesama pod naslovom ‚Splitske serenade‘ nema nijedne pjesme sa glazbenim recima koji bi bili prepoznatljivi u Adelovoj pjesmi” (ibid.: 128), što nije u potpunosti točno. Popijevka *Merjane, Merjane*, koju je Hatze obradio i uvrstio u *Splitske serenade*, prepoznaje se kao dijastematska osnova Adelove serenade, transformirana u dvanaestosmnsku mjeru i s preoblikovanim početnim motivom. Međutim, Bezić ne griješi kada povezuje pojedine motive s različitim popijevkama (ibid.: 126-127) jer je riječ o tipičnim melodijskim modelima koji su zastupljeni u brojnim napjevima u Splitu i Dalmaciji.

Primjer 35: Melodijska usporedba popijevke *Merjane, Merjane* i *Adelove serenade* iz opere *Adel i Mara* J. Hatzea

(HATZE 1995: 16. Pr. 7, orig. u As-duru)
Andante sostenuto

Mer-ja-ne, Mer- ja - ne, moj-de-be - li la - de, u te-bi se go-je sve di-voj - ke mla-de,

obr.: Josip Hatze

(HATZE 1932: *Adel i Mara*, II. čin, br. 6, t. 4, orig. u F-duru)
Andantino amoroso

Da me ho-će dra-ga ___ zdra-vo do - če-ka-ti ___ zdra-vo do - če-ka - ti mi - lo po - zdra-vi-ti. ___

8 *come un'eco*
u te-bi se go-je sve di-voj - ke mla-de.

un po' stentate f. dim.

Postavljanjem Adelove serenade u blizinu „neprofesionalnog, ‚spontanog‘ izraza muzikaliteta vlastite sredine” (Ćurković 2009: 90) Hatze je vjerojatno smjerao na prepoznatljivost citata u vlastitoj sredini³⁸, prepoznatljivost koja za sobom povlači značenje i ljepotu stihova pučke lirike, a ne možda na ‚kulturnu asimilaciju‘ ‚genetski‘ bliskog orijentalnog stranca” (ibid: 90). Adelova serenada bliža je popularnim, zabavnim obradama na jednostavnom obrascu kadencirajuće progresije s oblicima akorda glavnih stupnjeva u osnovnom obliku. Već je

38 Potrebno je upozoriti na kvalitetu prijema opere *Adel i Mara* koja je izražena u sudovima Krešimira Kovačevića: „Naglašena osjećajnost, izražena često tipičnim talijanskim načinom, i iskreno doživljena muzika našle su, međutim, širok odaziv kod muzički manje obrazovane publike, pa je opera usprkos nedostacima postala popularna” (Kovačević 1960: 183). Uz *Adela i Maru* postoji problem što se opera još uvijek izvodi iz Hatzeovog rukopisa u koji su svi dirigenti samovoljno dodavali oznake i izbacivali dijelove partiture i instrumentacije. Za koncertnu izvedbu u studenom 2009. pod ravnanjem Nikše Bareze, skladatelj R. Rádica je poduzeo ‚arheološke‘ radove u potrazi za Hatzeovim izvornim rukopisom. Tom prilikom je pripremio samo gudačke dionice. Zbog toga nije isključeno da je Kovačević operu čuo u ‚krnjog‘ izvedbi, te na temelju nje donio citirani sud, ili je prenio riječi dirigenta Polića koji je ravnao prai-zvedbom opere u Ljubljani 1932. godine: „sve opere na repertoar uvrštavaju uz suvremena usmjerenja [...] i takva koja zanimaju manje naprednu i manje razmaženu publiku” (usp. Polić, Mirko. Nekaj besed o prilici izvedbe opere „Adel in Mara”. *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani – Opera 1932-33*, 6, 3-4. Cit. prema: Krstulović 1993: 176).

istaknuto u primjeru Tijardovićeve popijevke *Marjane, Marjane* da takva harmonizacija samo nalikuje praksi pučkog pjevanja, od koje se razlikuje po metarskoj organizaciji, a ovdje treba dodati, i po karakterističnim ostinatnim figurama u instrumentalnoj pratnji. Jednolika metarska organizacija u instrumentalnoj pratnji dolazi u različite odnose s melodijom odebljanom u paralelnim tercama čiji se tonovi mogu interpretirati svim vrstama neakordnih tonova i dvostrukim harmonijama. Hatze izbjegava već spomenuti ‚nečistiji‘ tip zvukovne kvalitete koji iz toga proizlazi ‚delikatnom‘ instrumentacijom u harfi.

Primjer 36: J. Hatze, *Adelova serenada, Adel i Mara*, II. čin, br. 6, t. 4 (Hatze 1932: 93-94)

(Andantino amoroso)
Adel (iza kulisa): con la massima tenerezza e legatissimo.

Da me ho - će dra - ga zdra - vo do - će - ka - ti

(pp molto delicato) sonoro e molto espressivo
(Harfa iza kulisa)

3 *un po' stentate* *f dim.*
 zdra - vo do - će - ka - ti mi - lo po - zdra - vi - ti.

un po' stentate *f col canto dim.*

Sličan tip obrade u Gotovčevu primjeru ima drugačiju funkciju od Hatzeove Adelove serenade. On pripada tradiciji građanske kulture u kojoj su se pučke popijevke na jednostavan način prerađivale za kućno muziciranje (usp. pr. 31 i 37). Ovdje je riječ dijelom o preradi, a dijelom o transkripciji popijevke koja je preuzeta u drugu praksu, a ne samo o transkripcijama (usp. fusnotu 36) popijevke u okviru iste glazbene prakse, kao u slučajevima Hatzeovih popijevki.

Primjer 37: J. Gotovac, *Oj Marjane, Marjane* (1948), *Narodne pjesme iz Dalmacije* (Gotovac 1948: 4)

Na području zabavne glazbe u Splitu Tijardovićeva četvrta opereta *Splitski akvarel*³⁹ (1928.) od praizvedbe do danas ima nepomučen uspjeh.⁴⁰ Skladatelj se poslužio splitskim pučkim popijevkama u skladanju operete, koje su u njegovoj obradi zajedno s originalnim melodijama postale sastavni dio pučke prakse u Splitu, kao i organiziranih kulturno-umjetničkih društava.⁴¹

Usporedba kritike premijerne izvedbe iz *Novog doba* i članka iz *Muzičke enciklopedije* otkriva podudarna zapažanja njihovih autora, ali i razlike u identificiranju melodijskih značajki: splitskom kritičaru Ivi Lahmanu je melodija „splitska”, a Krešimiru Kovačevću „mediteranskih obilježja”.⁴²

39 To je oblik naslova na koricama i naslovnici glasovirskog izvotka, ali na početku nota piše *Spli'ski akvarel* (Tijardović 1961: 5).

40 Osobna viđenja i sjećanja na Tijardovićeva ostvarenja, kao i njihovu kontekstualizaciju, pokušao je skicirati Silvine Bombardelli u tekstu povodom stote obljetnice Tijardovićevog rođenja *A la recherche...* (Bombardelli 2009: 429-442).

41 Primjerice, na lokalnim radio postajama češće se čuju obrade *Splitskog akvarela* u izvedbi mješovite klape KUD-a Filip Dević, nego originalna izvedba operete.

42 „Što se tiče samog značaja ove operete za grad, i tu je g. Lahman dao svoje mišljenje: „Ako je nova opereta dobitak za svog auktora, pogotovu je ona dobitak za Split. U njoj je ona vesela, bohemijenska i sunčana psiha Splita, o kojoj smo pisali pred premijeru, kao o crvenoj niti koja se kroz operetu provlači” (Lahman, Ivo. *Novo Doba*, XI/55. 6.3.1928. 5). Upravo se nakon ove operete Tijardović potvrdio ne samo kao „naš talentovani kompozitor” (ibid.), već se afirmirao kao jedini autohtoni splitski skladatelj tog vremena, kao umjetnik koji posjeduje neograničenu „ljubav k svom rodnom gradu, čiji svaki kutić poznaje i svaki mu kucaj osjeća” (ibid.). U ovoj opereti, više nego u bilo kojoj prethodnoj „Tijardović prikazuje život i tipove našeg grada. Njegova je umjetnost pustila žile duboko u rodjenu grud, te iz nje crpe svoju snagu.” (ibid.) On se, kako svjedoči g. Lahman, nadahnua na „splitskoj melodiji” (ibid.), koristeći skladateljske tehnike koje „nisu puko podržavanje besmislicama i jeftinim efektima bečkih opernih kompozitora, nego i toplo osjećajno iznošenje muzičkih karakteristika svog rodno grada” (ibid.)” (Čudina 2012: 30)

„Od osam njegovih opereta svojom se izvornošću izdvajaju *Mala Floramy* i *Splitski akvarel*, djela u kojima je izvrsno dočarao specifičan splitski kolorit. Bogatom umjetničkom invencijom i instinktom za scensko oblikovanje, on je sretno povezao tekst i muziku koja je daleko od šablona klasičnih operetnih uzora. Pri tom se Tijardović istakao i kao lucidan libretist,

Operetu *Splitski akvarel* po strukturi cjeline oblika možemo dovesti u vezu s tradicijom talijanske opere 19. stoljeća, odnosno sa stvaralaštvom Giuseppea Verdija. Osamnaest brojeva, podijeljenih u tri čina, različite su veličine. Većina brojeva velike su višedijelne cjeline koje su oblikovane elementima višedijelne strukture, poput brojeva u talijanskoj operi od Gioachina Rossinija do Verdija: 1. a. scena, b. recitativ (*tempo d'attacco*), 2. *cantabile* (*primo tempo*, *adagio*), 3. *tempo di mezzo*, 4. *cabaletta* (*stretta*). Kao i kod Verdija, uočava se sklonost uporabe različitih tipova stihova u pojedinim brojevima (usp. Parker 2001: 439). Svi su brojevi dodatno diferencirani različitim mjerama, instrumentacijom i karakterističnim figurama u pratnji u skladu s lokalnim određenjem dramske radnje (kuća u Velom Varošu, američki mornari, bosanski čudotvorni ljekar i dr.).

Cijelo djelo na okupu drži *lokalna kolura*, odnosno *tinta*, rečeno Verdijevim rječnikom. To su ponavljajući melodijski oblici u jednakom i sličnom harmonijskom značenju koji daju „individualni” izraz djelu (usp. Parker 2001: 441-442). Verdi pod *tintom* nije mislio na lajtmotive, već više na karakterno variranje i transformacije jedinstvene dijastematske osnove u svakom pojedinačnom djelu, što je bio jedan od učestalih skladateljskih postupaka u 19. stoljeću.

Tijardoviću je za dobivanje *lokalne kolure* poslužio melodijski element pučke popijevke više nego njezino preuzimanje u cijelosti. Ovdje donosimo popijevku koja je sačuvana u Bersinu zapisu iz Sinja.

Primjer 38: *Ančice moja, sladki raju moj*, Sinj (Bersa 1944: 93, pr. 262, Ljubavne popievke)

Andante

An - či - ce mo - ja, slad-ki ra - ju moj; An - či - ce mo - ja, slad-ki ra - ju moj;

An - či - ce mo - ja, slad-ki ra - ju moj, za - što mi kra - tiš mi - li po-gled tvoj?

Karakteristična figura s izmjeničnim tonom u prvom taktu popijevke harmonizira se u cijeloj opereti pomoću I. ili V. stupnja durskog (u II. činu i molskog) tonaliteta. Ovisno o metarskoj i ritamskoj strukturi izmjenični ton još se interpretira kao *appoggiatura* (pr. 39, t. 65, 69), dodana seksta kvintakordu I. stupnja (pr. 41, t. 191-192) ili akordni ton u izmjeničnom sekstakordu na I. stupnju (pr. 40, br. 2), te kao nona dominantnog nonakorda (pr. 39, t. 69, pr. 43, t. 3).

izvrgavajući ruglu mnogu ljudsku slabost. [...] Najvažniji je element Tijardovićeve muzike raspjevana melodika mediteranskog obilježja, kojoj su podređeni svi ostali faktori muzičke izražajnosti.” (Kovačević 1977: 575)

Primjer 39: I. Tijardović, *Splitski akvarel*, I. čin, br. 2 (Tijardović 1961: 16)

[Allegro] Meno a tempo

65 Marica:

„Ma - ri - ce mo - ja, sla - ki - ra - ju moj; ne - moj mi kra - tit mi - li po - gled tvoj,

73

Ma - ri - ce, ne - moj da ja mlad gi - nen, ju - bav uz - vra - ti, da ne po - gi - nen!”

Cijela opereta počiva na periodičnom principu gradnje: karakteristični jednotaktni i dvotaktni motivi grupiraju se u četverotaktne fraza ili rečenice, koje se višestruko ponavljaju, najčešće četiri puta, tvoreći tako periodu, niz rečenica ili promijenjeno ponovljene rečenice i periode. Karakteristična vrsta promjena u ponavljanju rečenica i perioda javlja se u prethodnom primjeru, a to je transpozicija melodije za tercu ili sekstu naviše ili naniže, u ovom slučaju tercu naviše (pr. 39, t. 74-76, 78-80), kao da je riječ o prelasku u nepostojeću paralelnu dionicu. Podrijetlo ovoga postupka možemo tražiti u pučkoj praksi parafonog i paralelnog izvođenja dionica, ali on je bio raširen i u zabavnoj glazbi 19. stoljeća, u plesnim komadima obitelji Strauß ili *Mađarskim plesovima* J. Brahmsa.

Slog je jasno raslojen na melodiju i prateće glasove, s kratkim, upotpunjujućim melodijskim figurama na prijelazima između fraza i rečenica. U opereti prevladava paralelno vođenje glasova s vodećom melodijom. Odstupanja se susreću samo kod *lokalne kolure*, gdje paralelni glas ostaje na akordnom tonu, dok vodeći ima gornji izmjenični ton (pr. 39, t. 65, 69, 73 i 77). Pratinja je sačinjena od homofonih, često karakterističnih plesnih figura, koje su grupirane u četverotaktne cjeline na temelju jednog akorda ili progresije i koje zajedno tvore nerazdvojivo jedinstvo. Tonalitet se na taj način doima kao mozaičko slaganje četverotaktnih cjelina, a ne kao strukturirani slijed funkcionalnih odnosa.

Zbog objedinjujuće dijastematske osnove, u *Akvarelu* prevladavaju melodijski početci na dominantni i na teškoj dobi. Transformacije dijastematike postižu se pomoću različitih metarskih i ritamskih struktura (primjeri 40 – 43), najčešće čvrstih ritamsko-metarskih plesnih obrazaca, čiji se elementi osamostaljuju i postaju nove karakteristične figure u drugim brojevima (pr. 40, br. 4).

Primjer 40: I. Tijardović, *Splitski akvarel*, I. čin (Tijardović 1961: 13, 39)

br. 2, t. 40 Andantino

Ma - ri - ce, zla - to, di - je Ton - či,

br. 4, t. 1 Allegro tutti

U svim transformacijama zadržana je zajednička periodična gradnja s korespondirajućom harmonijom: I – V. → V.– I.

Primjer 41: I. Tijardović, *Splitski akvarel*, I. čin, br. 2 (Tijardović 1961: 28,29)

Allegretto

191 S., Toma^{ob} (soltanto la I. volta)

A. Je - si l' di - kor vi - di bo - ga - ta - ša is - prin ku - će s vr - čon cr - nog vi - na,

T., B.

Allegretto

archi legni 2 x tutti

p-f

Jednostavnost harmonijskih progresija glavnih stupnjeva i jednoliko metarsko opetovanje istih figura kao opći, jednostavni, banalni model raširen u svim praksama i krajevima, omogućava laganu transformaciju *lokalne kolure* u blizinu bosanskog folkloru pomoću molske ljestvice s povišenim IV. stupnjem

Primjer 42: I. Tijardović, *Splitski akvarel*, II. čin, br. 9 (Tijardović 1961: 87)

56 [Lento]

Salko: Fa - to zla - to, oj,

fl.

archi *ppp*

ili u sinkopirani ritamski obrazac američke plesne provenijencije.⁴³

Primjer 43: I. Tijardović, *Splitski akvarel*, I. čin, br. 7 (Tijardović 1961: 66)

Tempo di fox vivo

tutti:

The image shows a musical score for piano and bass. The tempo is marked 'Tempo di fox vivo'. The score includes dynamic markings 'f' (forte) and 'p' (piano). There are also markings for 'tutti' and a triplet of eighth notes in the bass line.

Izborom dodane sekste I. stupnju i dominantnog nonakorda u harmoniji, zatim karakterističnih silaznih melodijskih linija od vođice, ili silaznih skokova iz nje i iz VI. stupnja u III. stupanj durskog tonaliteta postignute su dodirne točke između zvuka bečke operete i splitskog lokalnog glazbenog izraza. Kada se melodija udalji od splitskih pučkih uzora, lokalni pučki slog s karakterističnim ukrasom na dominantnom nonakordu i tipičnom zaključnom melodijskom frazom čvrsto je veže uz lokalni glazbeni idiom.

Primjer 44: I. Tijardović: *Splitski akvarel*, I. čin, br. 2 (Tijardović 1961: 30)

2/4 S., T^{8vb} Largo

O ku - ćo ma - la, sva mo - ja mi - la ra - do - sti,

A., T^{8vb}, Toma^{8vb} (soltanto la I. volta)

B.

archi cl. Largo vl. fl. ob.

The image shows a musical score for a vocal piece with piano and orchestra accompaniment. The tempo is marked 'Largo'. The score includes dynamic markings 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also markings for 'archi' (strings), 'cl.' (clarinet), 'vl. fl.' (violin flute), and 'ob.' (oboe). The lyrics are: 'O ku - ćo ma - la, sva mo - ja mi - la ra - do - sti,'.

Osim uočljivih transformacija glazbenih izričaja različitog kulturnog podrijetla, u *Akvarelu* se prepoznaju četiri tematske grupe u kojima će se razvijati pjesme zabavne glazbe u Splitu:

1. Ljubavna tematika s melodijama koje su naglašeno bliske pučkim popijevkama (pr. 39).
2. Nostalgični tip lirike koji u dijalektu opisuje grad, djelatnosti ili situacije kakvih više nema, također s elementima pučkih popjevaka (pr. 41, 44).
3. Šaljiva tematika koja se karakterizira glazbenim elementima (pr. 40, 41).
4. Konfrontiranje stranih i domaćih glazbenih elementa (pr. 42, 43).

⁴³ Američka mornarica je bila nakon završetka I. svjetskog rata usidrena pred splitskom lukom. U tim su godinama bili česti plesovi, zabave i koncerti s orkestrom njihove mornarice, kojim je čak dirigirao i Tijardović („Originalan American Jazz-Band pod direkcijom g. Tijardovića” (najava). *Novo Doba*, VI/35. 12.2.1923. 2. Prema Čudina 2012: 62)

6. ZAKLJUČAK

Ovim se radom nastojalo ukazati na razvoj pučke popijevke u Splitu u modelu (pri)gradske pučke prakse i utvrditi njezina obilježja u melodiji i slogu. Rad se temelji na glazbeno-teorijskoj analizi notnih zapisa pučkih popijevki različitih glazbenih praksi. Analitičkim postupkom prepoznala su se i odredila njihova obilježja i definiralo nazivlje. Na izabranim grupama sličnih napjeva omogućeno je uočavanje razlika u postupcima oblikovanja. Ti su postupci ukazali na uzajamne utjecaje pučke, umjetničke i zabavne glazbe, različite regionalne utjecaje, otkrili mogućnosti interpretacije značenja i određivanja specifično lokalnog obilježja.

U opisu „dalmatinskih gradskih zborova” Ljudevita Kube prepoznat je model prakse pučkog pjevanja koji je poslužio u povezivanju analize zapisanih popijevki i razumijevanja prožimanja glazbenog stvaralaštva između različitih praksi. Taj je model olakšao prepoznavanje melodijskih značajki i specifičnosti sloga u kojemu se iz melodijskog primata razvija nesamostalno paralelno i parafono vođenje dionica u postupnom, sukcesivnom upotpunjavanju troglasnog ili četveroglasnog vokalnog sloga od najvišeg prema najdubljem glasu. Sve se odvija u polaganom harmonijskom ritmu, jednoj ili dvije kadencirajuće progresije s prevladavajućim borduniranjem u basovskoj dionici. Tome je posvećena velika pozornost u usporedbi različitih praksi.

Brojni srodni primjeri (*Merjane, Merjane*) tiskanih popijevki, pučkih i skladateljskih obrada, iz prve polovine 20. stoljeća poslužili su za utvrđivanje načina i stupnja promjenjivosti melodijskih elemenata kako bi se odredile granice njihova prepoznavanja. U rasporedima tonskih visina prepoznati su općerašireni melodijski modeli koji mogu djelovati individualizirajuće i generalizirajuće u pojedinom napjevu. Lokalna (mjesna) obilježja mogu se pridavati dijastematikama jedino uz druga glazbena obilježja, a i tada na njihovu prepoznatljivost utječe kontinuitet i učestalost izvođenja i stvaralaštva, kao i raširenost u svim glazbenim praksama. Prepoznata su i obilježja šireg kulturnog područja. Najsloženije prepoznavanje specifično splitskih pučkih glazbenih značajki je u djelima umjetničke glazbe.

Pravo uzajamno djelovanje glazbenih značenja moguće je samo u stvaralačkoj i izvedbenoj glazbenoj praksi kao stjecaju novih glazbenih saznanja u procesu aktivnog učenja. U radu je pokazano da u Splitu postoje različiti kontinuiteti muziciranja – pučka, crkvena, zabavna i umjetnička glazba, koje su u stalnom doticaju – te da je kontinuitetom prakse uvijek zajamčen identitet. Zabavna glazba, također, ima svoj kontinuitet prakse, koji je u Splitu u stalnom doticaju s drugim praksama. Pokazan je način na koji se preuzimaju melodije i oblikuju (Tijardović), kao i načini transformacije glazbenih izričaja različitoga kulturnog podrijetla u stapanju (srodni elementi splitske pučke popijevke s bečkim operetnim zvukom) i konfrontiranjem (američki i ‚orijentalni’ elementi sa splitskom melodijom).

Preko popijevke, kao glazbene vrste koja istodobno pripada različitim glazbenim praksama, omogućena je višesmjerna komunikacija između umjetničkog, kućnog, živog narodnog (pučkog) i zabavnog muziciranja. U toj komunikaciji splitski su skladatelji obrađivali pučke popijevke kojima su na taj način omogućili njihovo „drugo postojanja” u pučkoj praksi. U tome se uočavaju veliki utjecaji koje njihove obrade pučkih popijevki imaju na daljnji razvoj pučke prakse i klapskog pjevanja. Ništa manji utjecaj vidljiv je u građanskoj glazbenoj kulturi u kojoj je popijevka preuzimana na različite načine poprimila najrazličitije oblike. Popijevke su se preuzimale u cijelosti ili samo njihove melodije, obrađivale su se u duhu pučkih značajki s različitim stupnjem autorske individualizacije, transformirale su se drugačijim stilskim značajkama, a njihovi pojedinačni (strukturni) elementi imali su utjecaj na nastanak umjetničkih djela. U tim preuzimanjima popijevke su poprimale nove funkcije i oblike kao što su: 1. popijevka za različite zbarske sastave, 2. solo popijevka uz pratnju glasovira, nekoga drugog instrumenta ili sastava, 3. prerađena popijevka samo za instrument s potpisanim tekstom, 4. dio veće skladbe na način pojedinačnog citata *lokalne kolure* koja daje djelu njegov ‚individualni’ izraz, 5. preuzimanje strukturnih elemenata melodije i sloga pučke popijevke u umjetničku glazbu.

U uzajamnom djelovanju triju glazbenih praksi preko glazbene vrste popijevke u Splitu u prvoj polovini 20. stoljeća moguće je prepoznati sličnost s razvojem *Lieda* u srednjoeuropskom prostoru tijekom 19. stoljeća (usp. Brinkmann 2004: 86-124; Stockmann 1997: 389-444). Ekonomski rast Splita, veća lokalna samouprava, pobjeda narodnjaka krajem 19. stoljeća u gradskoj općini i afirmacija svih slojeva građanstva sigurno su doprinijeli jačanju nacionalne i lokalne samosvijesti. Dio toga je očito bila i glazba čije je značenje svakako poraslo podizanjem javnih glazbenih institucija. Popijevka, koja se estetički određuje kao jednostavna, bez ukrašavanja, popularna, lako razumljiva i naivna, kratka i jezgrovita, i koja se od Herdera objašnjava kao temelj nacionalne, pa i lokalne kulture, poslužila je u povezivanju i prožimanju različitih glazbenih praksi i izgradnji svijesti o zajedničkoj pripadnosti njihovih društvenih skupina. U tom okviru odvija se uzajamno glazbeno djelovanje između kolektivnoga pučkog i individualnoga umjetničkog stvaralaštva, kao i između pojedinih skladatelja (J. Hatze, J. Gotovac, I. Tijardović), pa u tom procesu dolazi do prepoznavanja specifično lokalnih melodijskih značajki i specifičnog sloga unutar užih i širih kulturnih područja.

LITERATURA

- Akademijin Rječnik, X (1931). *Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika* (1880-1976). Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Andreis, Josip (1944). *Uvod u glasbenu estetiku*. (Mala knjižnica Matice hrvatske, 43). Zagreb: Matica hrvatska.
- Andreis, Josip (1979). *Iz hrvatske glazbe*. Zagreb: Muzikološki zavod Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu, Sveučilišna naklada Liber.

- Andreis, Josip (1989). *Povijest glazbe*, 1-4. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Anić, Vladimir; et al. (2004). *Hrvatski enciklopedijski rječnik*, 1-12. Zagreb: EPH, Novi Liber.
- Bartók, Béla; Lord, Albert B. (1951). *Serbo-Croatian Folk Songs*. (Texts and Transcriptions of Seventy-five Folk Songs from the Milman Parry Collection and a Morphology of Serbo-Croatian Folk Melodies). New York: Columbia University Press.
- Bersa, Vladimir (1944). *Zbirka narodnih popievaka (iz Dalmacije)*. *Zbornik hrvatskih narodnih popievaka*, 3 (ur. Širola, Božidar; Dukat, Vladoje). Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti.
- Bezić, Jerko (1967). Muzički folklor Sinjske krajine. *Narodna umjetnost*, 5 i 6. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku. 175-275.
- Bezić, Jerko (1977). Dalmatinska folklorna gradska pjesma kao predmet etnomuzikološkog istraživanja. *Narodna umjetnost*, 14. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku. 23-54. (Prijevod na engleski (2011): The Dalmatian Folklore Urban Song as the Subject of Ethnomusicological Research. *Narodna umjetnost*, 48/1. 211-241.)
- Bezić, Jerko (1979). Dalmatinske klapske pjesme kroz deset godina omiškog festivala. U: Kljenak, Krešimir; Vlahović, Josip (ur.)(1979). *Zbornik dalmatinskih klapskih pjesama izvedenih na festivalima u Omišu od 1967 do 1976*. Omiš: Festival dalmatinskih klapa Omiš. 16-23.
- Bezić, Jerko (1982). Hatzeov odnos prema folklornoj glazbi u operi „Adel i Mara”. U: Lipovčan, Srećko (ur.). *Josip Hatze. Hrvatski skladatelj*. Zbornici, 4. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb. 123-129.
- Biti, Vladimir (2012). Koliko nam je blizak tuđin? Politička pjesma u Hrvatskoj devedesetih. U: Davidović, Dalibor; Bezić, Nada (ur.)(2012). *Nova nepoznata glazba. Svečani zbornik za Nikšu Gliga*. Zagreb: DAF. 351-359.
- Bombardelli, Silvije (2009). A la recherche... Stoko lurida jenebo morest. Materijal za kronestereju mo Ive Tijardovića. *Bašćinski glasi*, 9 – 10. 429-442.
- Bose, Fritz (1953/1975). *Musikalische Völkerkunde*. Zürich, Freiburg: Atlantis Verlag (Prijevod: (1975). *Etnomuzikologija*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu).
- Bošković, Ivan (2003). *Litteraria, musicalia et theatraia*. Drugi svezak (Glazbene teme). Split: Matica hrvatska Split.
- Bratulić, Josip (2011). O hrvatskom identitetu, neposredno. U: Lukić, Zorislav; Skoko, Božo (ur.): *Hrvatski identitet*. Zagreb: Matica hrvatska. 9-24.
- Brinkmann, Reinhold (2004). A. Musikalische Lyrik im 19. Jahrhundert. U: Danuser, Hermann (Hg.). *Musikalische Lyrik*, 2. Laaber: Laaber-Verlag. 9-124.
- Buble, Nikola (1992). Klapska pjesma, klapa i 25 godina Festivala dalmatinskih klapa u Omišu. U: Buble, Nikola (ur.): *Zbornik dalmatinskih klapskih pjesama*, 3. Omiš: FDK Omiš. 687-695.
- Buble, Nikola (1993). Prilog za budućnost Festivala dalmatinskih klapa u Omišu. *Bašćinski glasi*, 2. Omiš: FDK Omiš, Centar za kulturu Omiš. 177-181.
- Buble, Nikola (1999). *Dalmatinska klapska pjesma*. Omiš, Split: Centar za kulturu Omiš, Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu.
- Buble, Nikola (2009). Dalmatinsko klapsko pjevanje. U: *Hrvatska glazba u XX. stoljeću*. Zagreb: Matica hrvatska. 267-304.
- Ceribašić, Naila (2003). *Hrvatsko, seljačko, starinsko i domaće: Povijest i etnografija javne prakse narodne glazbe u Hrvatskoj*. (Biblioteka Nova etnografija). Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.

- Čudina, Ana (2012). *Glazbeni život u Splitu između dva rata – bibliografski prikaz kroz prizmu Novog doba*. (Magistarski rad). Split: Umjetnička akademija u Splitu.
- Ćurković, Ivan (2009). Obzorja nesnošljivosti u operama „Adel i Mara” Josipa Hatzea i „Adelova pjesma” Ive Paraća. U: *Hrvatska glazba u XX. stoljeću* (Zbornik radova sa znanstvenoga skupa održanog u palači Matice hrvatske 22 – 24. studenoga 2007.). Zagreb: Matica hrvatska. 75-99.
- Dahlhaus, Carl (1996). Liedform. U: Gurlitt, Wilibald; Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.). *Riemann Sachlexikon Musik*. Mainz: Schott. 527.
- Dahlhaus, Carl (2007). *Glazba 19. stoljeća*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
- Danuser, Hermann (Hg.) (2004). *Musikalische Lyrik. Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert. Handbuch der musikalischen Gattungen, 8/1. Teil 2: Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart – Außereuropäische Perspektiven. Handbuch der musikalischen Gattungen, 8/2*. Laaber: Laaber-Verlag.
- Dodig Baučić, Sara (2013). Harmonijski jezik Josipa Hatzea u pjesmi *Večernje zvono*. *Bašćinski glasi*, 11. 363-376.
- Edler, Arnfried (2002). *Robert Schumann und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (1977). Versuch über Grundsätze der geschichtlichen Entwicklung des Wort-Ton Verhältnisses. U: isti. *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, 46). Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag. 55-67.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (1979). Versuch über Grundsätze der geschichtlichen Entwicklung des Wort-Ton Verhältnisses. U: isti. *Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse*. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, 58). Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag. 162-199.
- Gotovac, Pero (2003). Moj otac Jakov Gotovac. U: Martinčević, Jagoda (ur). *Jakov Gotovac*. (Biblioteka Hrvatski glazbenici). Zagreb: Koncertna direkcija Zagreb, Muzički informativni centar. 87-102.
- Gurlitt, Wilibald; Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.) (1996). *Riemann Sachlexikon Musik*. (Reprint von *Riemann Musiklexikon, Sachteil*. 1967¹²). Mainz: Schott.
- Karaman, Dujam Srećko (1899). *Marjanska vila ili Sbirka narodnih pjesama sakupljenih u Spljetu*. Split: Tiskar. Dragutina Russo izdavaateljja.
- Kečkemet, Duško (2012). *Jučerašnji Split. Povijest Splita 1883-1990*. Split, Zagreb: Ex libris.
- Klaić, Bratoljub (2004). *Rječnik stranih riječi*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Kos, Koraljka (1982). Umjetnička i funkcionalna vrijednost solo pjesme Josipa Hatzea. U: Lipovčan, Srećko (ur). *Josip Hatze. Hrvatski skladatelj*. Zbornici, 4. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb. 57-81.
- Kos, Koraljka (2009). Hrvatska glazba u razdoblju moderne. U: Ježić, Mislav (gl. ur.). *Moderna hrvatska kultura od preporoda do moderne (XIX. stoljeće)*. *Hrvatska i Europa*, sv. 4. 669-681.
- Kos, Koraljka (2014). *Hrvatska umjetnička popijevka. Povijesna i analitička motrišta*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
- Kovačević, Krešimir (1960): *Hrvatski kompozitori i njihova djela*. Zagreb: Naprijed.
- Kovačević, Krešimir (1977). Tijardović, Ivo. *MELZ*, 3. 575-576.
- Krstulović, Zoran (1993). Praizvedba opere *Adel i Mara* Josipa Hatzea u Ljubljani – Pogled kroz prizmu suvremenih zapisa. *Mogućnosti*, XL/8-10. 174-184.

- Kuba, Ljudevit [Ludvík] (1898). Narodna glazbena umjetnost u Dalmaciji. *Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena*, III. Zagreb: JAZU. 1-16, 167-182.
- Kuba, Ljudevit [Ludvík] (1899). Narodna glazbena umjetnost u Dalmaciji. *Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena*, IV. Zagreb: JAZU. 1-33, 161-183.
- Kudrjavcev, Anatolij (1985). *Vječni Split*. Split: Logos.
- Kuhač, Franjo Ksaver (1905). Osobine narodne glazbe, naročito hrvatske. *Rad*, 160. Zagreb: JAZU. 116-251 (1-136).
- Lahman, Ivo (1928). Premijera Tijardovićeve „Splitkog akvarela”. Izvedba gradske opere i operete 5. III. – jedan novi uspjeh splitskog skadatelja – kritika. *Novo Doba*, XI/55. 6.3.1928. 5.
- la Motte, Diether de (2001). *Harmonielehre*. München, Kassel...: Deutscher Taschenbuch Verlag, Bärenreiter-Verlag.
- la Motte-Haber, Helga (2003). Grenzüberschreitung als Sinnggebung in der Musik des 20. Jahrhunderts. U: ista (hg.). *Musik und Religion*. Laaber: Laaber-Verlag. 287-321.
- Macchiarella, Ignazio (ed.)(2012). *Multipart Music: a Specific Mode of Musical Thinking, Expressive Behaviour and Sound*. Udine: Nota. 7-22. ([http://www.multipartmusic.eu/attachments/article/12/Macchiarella%20\(ed\)%20multipart%20music.pdf](http://www.multipartmusic.eu/attachments/article/12/Macchiarella%20(ed)%20multipart%20music.pdf), pristup 2. 3. 2017.)
- Maroević, Tonko (2009). Likovne umjetnosti na razmeđu epoha. U: Ježić, Mislav (gl. ur.). *Moderna hrvatska kultura od preporoda do moderne (XIX. stoljeće)*. Hrvatska i Europa, sv. 4. 581-603.
- Marošević, Grozdana (2011). In memoriam: Jerko Bezić (10. 06. 1929. – 9. 01. 2010). *Narodna umjetnost*, 48/1. 207-209.
- Martinčević, Jagoda (ur.)(2003). *Jakov Gotovac*. (Biblioteka Hrvatski glazbenici). Zagreb: Koncertna direkcija Zagreb, Muzički informativni centar.
- Michels, Ulrich (2006). *Atlas glazbe*, 2. Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga.
- Milin Ćurin, Vedrana (2016). *Žene u klapskom pjevanju*. Split: Umjetnička akademija u Splitu..
- Müller, Julian (2006). Ethnizität – Komposition und Folklore. U: Riethmüller, Albrecht (Hg.). *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925–1945. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, 2. Laaber: Laaber-Verlag. 43-46.
- Oesch, Hans (1997). *Außereuropäische Musik (Teil 2)*. *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* (Sonderausgabe 1997), 9. Laaber: Laaber-Verlag.
- Papandopulo, Boris (?). [Popis vlastitih djela]. Rukopis, nepaginirano.
- Parker, Roger (2001). Verdi, Giuseppe. *NGroveD²*, 26. 434-470.
- Petrović, Svetozar (1998). Stih. U: Škreb, Zdenko; Stamać, Ante (ur). *Uvod u književnost. Teorija, metodologija*. Zagreb: Nakladni zavod Globus. 283-334.
- Pettan, Svanibor (1997). The Croats and the question of their Mediterranean musical identity. U: *Musicians of the Mediterranean. Ethnomusicology OnLine*, 3. <http://www.umbc.edu/eol/3/pettan/>, pristup 2. 3. 2017.
- Primorac, Jakša (2010). O estetici klapskoga pjevanja. *Narodna umjetnost*, 47/2. 31-50.
- Primorac, Jakša (2012). Dalmatinsko pučko pjevanje početkom 20. stoljeća (prema istraživanjima Vladoja Berse i Božidara Širole). *Zbornik za narodni život i običaje*, 56. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti. 395-425.
- Radica, Branko (1989). *Josip Hatze. Svjedočanstva i sjećanja*. Split: Logos.
- Radica, Davorica (2011). *Ritamska komponenta glazbe 20. stoljeća*. Split: Umjetnička akademija u Splitu.

- Schmierer, Elisabeth (2001). Liedästhetik im 19. Jahrhundert und Gustav Mahlers Orchesterlieder. U: Brzoska, Matthias; Heinemann, Michael (Hg.). *Die Geschichte der Musik, 3. Die Musik der Moderne*. Laaber: Laaber-Verlag. 85-105.
- Seidel, Wilhelm (1987). *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Stockmann, Doris (Hg.) (1997). *Volks- und Populärmusik in Europa. Neues Handbuch der Musikwissenschaft* (Sonderausgabe), 12. Laaber: Laaber-Verlag.
- Šicel, Miroslav (2009). Razdoblje moderne u kontekstu hrvatske književnosti. U: Ježić, Mislav (gl. ur.). *Moderna hrvatska kultura od preporoda do moderne (XIX. stoljeće)*. Hrvatska i Europa, sv. 4. 401-410.
- Šimić, Antun Branko (1998). *Sabrana djela II. Proza II*. Zagreb: Dom i svijet.
- Širola, Božidar (1940). *Hrvatska narodna glazba. Pregled hrvatske muzikologije*. (Mala knjižnica Matice hrvatske, 30). Zagreb: Matica hrvatska.
- Širola, Božidar (1942). *Hrvatska umjetnička glazba. Odabrana poglavlja iz povijesti hrvatske glazbe*. (Mala knjižnica Matice hrvatske, 37, 38, 39). Zagreb: Matica hrvatska.
- Škunca, Mirjana (1998). Mostovi građeni glazbom. *Bašćinski glasi*, 7. 73-94.
- Šonje, Jure (ur.) (2000). *Rječnik hrvatskoga jezika*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Školska knjiga.
- Veršić, Josip (1991). O klapskom pjevanju. U: Buble, Nikola (ur.). *Zbornik dalmatinskih klapskih pjesama izvedenih na festivalima u Omišu od 1977. do 1986.*, II. Omiš: Festival dalmatinskih klapa. 969-971.
- Wehler, Hans-Ulrich (2005). *Nacionalizam. Povijest, oblici, posljedice*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Wicke, Peter (2004). Über die diskursive Formation musikalischer Praxis. Diskurs-Strategien auf dem Feld der populären Musik. U: Aderhold, Stephan (ur.), *Festschrift Prof. Dr. Rienäcker zum 65. Geburtstag*. Berlin. 163-174. (cit. prema: <http://festschrift65-rienaecker.de/018-Wicke%20S.%20163-174.PDF>, pristup 2. 3. 2017.)
- Županović, Lovro (1968). *Tvorba muzičkog djela*. Zagreb: Školska knjiga.
- Županović, Lovro (1995). *Tvorba muzičkog djela*. Zagreb: Školske novine.

NOTNI IZVORI

- Bombardelli, Silvije (1975). *Kanti i rikanti. Varijacije na stare dalmatinske teme (za klapu)*. (Notna biblioteka „Čakavski sabor”, 2) Split: Čakavski sabor.
- Buble, Nikola (ur.) (1991). *Zbornik dalmatinskih klapskih pjesama izvedenih na festivalima u Omišu od 1977. do 1986.*, II. Omiš: Festival dalmatinskih klapa.
- Buble, Nikola (ur.) (1992a). *Zbornik dalmatinskih klapskih pjesama izvedenih na festivalima u Omišu od 1987. do 1991. i novih skladbi od 1968. do 1991.*, III. Omiš: Festival dalmatinskih klapa.
- Gotovac, Jakov (1937). *Primorska suita po narodnim pjesmama za muški zbor, op. 5*. Zagreb: Vlastita naklada.
- Gotovac, Jakov (1948). *Narodne pjesme iz Dalmacije*. Zagreb: Nakladni zavod Hrvatske.
- Gotovac, Jakov (1975). *Zborovi a cappella. (Muzička biblioteka)*. Zagreb: Prosvjetni sabor Hrvatske.
- Hatze, Josip (1900). *Romance i melodije za album: za sitno grlo uz pratnju glasovira (za Tenor ili Sopran)*. Zagreb: L. Hartman. (Digitalno izdanje: Split: Gradska knjižnica Marka

- Marulića. <http://gkmm.arhivx.net/object/view/8oJBRF8PKJ>; <http://gkmm.arhivx.net/object/10167>. pristup 2. 3. 2017.)
- Hatze, Josip (1932). *Adel i Mara*. (Muzička drama u četiri čina. Prema eposu Luke Botića „Bijedna Mara” i istoimenoj drami Nike Bartulovića. Libreto napisao Branko Radica.) Pjevanje i klavir. Split: vl. nakl., (Ljubljana: Litografija Čemažar i drug).
- Hatze, Josip (1995). *Dvadeset pučkih popijevaka hrvatskog Jadrana*. Leut, 6. Omiš: Festival dalmatinskih klapa.
- Kljenak, Krešimir; Vlahović, Josip (ur.)(1979). *Zbornik dalmatinskih klapskih pjesama izvedenih na festivalima u Omišu od 1967. do 1976*. Omiš: Festival dalmatinskih klapa.
- Papandopulo, Boris (1937). *3 Popularne splitske pučke popijevke. Obradbe za muški zbor*. Imotski: Naklada Torus.
- Radica, Ruben; Tijardović, Ivo (2006). *Merjane, Merjane. Svečana pjesma grada Splita*. (Prema zapisu Ive Tijardovića pučke pjesme *Merjane, Merjane* dopisao i obradio Ruben Radica). Omiš: Centar za kulturu, Osnovna glazbena škola „Lovro pl. Matačić”.
- Stipišić, Ljubo (ur) (1974). *Oj, Marjane*. Notna biblioteka – „Čakavski sabor”, edicija 1. Split: Čakavski sabor.
- Tijardović, Ivo ([1936] s.a.). *Marjane, Marjane: Najpoznatija dalmatinska pjesma*. Zagreb: F. Šidak.
- Tijardović, Ivo (1961). *Splitski akvarel*. (Narodna opereta u 3 čina. Libreto napisao kompozitor). Klavirski izvadak. Zagreb: Savez kompozitora Jugoslavije.

ZVUČNE SNIMKE

*** (2007). *Puče moj 3. Korizmeni pučki napjevi iz Dalmacije*. Split: Verbum.

INTERNETSKE STRANICE

- USL10 – Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. Fifth session Kenya November 2010. (<https://ich.unesco.org/en/state/croatia-HR?info=elements-on-the-lists>, pristup 2. 3. 2017.)
- <http://proleksis.lzmk.hr/55013/>, pristup 2. 3. 2017.
- http://www.hrt.hr/index.php?id=eurosong2013&tx_ttnews%5Btt_news%5D=203031&tx_ttnews%5BbackPid%5D=850&cHash=0fca85863c, pristup 2. 3. 2017.
- <http://www.youtube.com/watch?v=b7dOruKOjtc>, pristup 2. 3. 2017.

SUMMARY

CHARACTERISTICS OF FOLK SONGS IN SPLIT IN THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY

The paper is based on the music-theoretical analysis of written folk songs of different musical practices. Analytical procedure seeks to identify and determine their characteristics and to define the terminology. Groups of similar songs have been selected in order to observe the differences in their formation. These processes show the mutual influences of folk, arts and entertainment music and various regional influences; they can also be used to interpret the meaning and also reveal the possibility of identifying specific local features. The model of folk song practice recognised in the description of the "Dalmatian city choirs" by L. Kuba, is used to analyse written folk songs and to understand a linkage of music creativity between different musical practices. The model allows for recognising specific melodic features and texture in which the primacy of melody develops dependently in parallel and paraphonic voice-leading in three- or four-part vocal setting, towards the gradual, successive completing, from the highest to the lowest voice. All this happens in a slow harmonic rhythm, in one or two cadential progressions, with dominant bourdon in bass voice.

The interaction of the three musical practices through the genre of song (lied) in Split in the first half of the 20th century is very similar to the development of lied in the Central Europe during the 19th century. The economic growth of Split, stronger local self-government, the victory of the Populist Party in the late 19th century in the City Council and the recognition of all urban strata certainly contributed to the strengthening of national and local self-consciousness, music being the integral part during the process. The lied, aesthetically defined as simple, with no decoration, popular, easy to understand and naive, short and concise, and which has been, from Herder on, explained as the base for national and even local culture, was used to link and intertwine different musical practices. Furthermore, it was used to build the awareness of social groups belonging to the same city and to the same nation. In this context, the mutual musical activity between collective folk practice and individual artistic creativity, as well as among individual composers (J. Hatze, J. Gotovac, I. Tijardović) takes place. In this process the specific local melodic features and specific style are recognised within more immediate and wider cultural areas.

Key words: folk songs, musical practices, interaction, Split, analysis

ISSN 1330-1128 (Tisak) • ISSN 2584-4059 (Online)

UDK: 78+39(497.58) • CODEN: BAGLEC

BAŠĆINSKI

JUŽNOHRVATSKI ETNOMUZIKOLOŠKI GODIŠNJAK • ETHNOMUSICOLOGICAL YEARBOOK OF SOUTHERN CROATIA

GLASI

• GLAVNI I ODGOVORNI UREDNIK – EDITOR-IN-CHIEF

• MIRJANA SIRIŠČEVIĆ

• GOST UREDNIK – GUEST EDITOR

• IVANA TOMIĆ FERIĆ

• KNJIGA 12

• SPLIT

• 2015. – 2016.

UREDNIŠTVO – EDITORIAL BOARD

VITO BALIĆ, [NIKOLA BUBLE], HANA BREKO KUSTURA (ZAGREB), JOŠKO ČAleta (ZAGREB), MIHO DEMOVIĆ (ZAGREB), BOŽIDAR GRGA, JERKO MARTINIĆ (KÖLN, NJEMAČKA), VEDRANA MILIN-ČURIN, MAGDALENA NIGOVIĆ, ANKICA PETROVIĆ (LOS ANGELES, SAD), DAVORKA RADICA, MIRJANA SIRIŠČEVIĆ, IVANA TOMIĆ-FERIĆ, NENAD VESELIĆ (RIM, ITALIJA)

GLAVNI I ODGOVORNI UREDNIK – EDITOR-IN-CHIEF

MIRJANA SIRIŠČEVIĆ

GOST UREDNIK – GUEST EDITOR

IVANA TOMIĆ FERIĆ

TAJNIK – SECRETARY

BRANKA LAZAREVIĆ

GRAFIČKI UREDNICI – GRAPHIC EDITORS

GORKI ŽUVELA

ŽANA SIMINIATI VIOLIĆ

IZDAJU – PUBLISHED BY

ODSJECI ZA GLAZBENU TEORIJU I GLAZBENU PEDAGOGIJU UMJETNIČKE AKADEMJE U
SPLITU

ZA IZDAVAČA – FOR THE PUBLISHERS

MATEO PERASOVIĆ

LEKTORI I PREVODITELJI / LANGUAGE EDITORS AND TRANSLATORS:

TRIŠNJA PEJIĆ (ENGLISKI / ENGLISH)

NELA RABADIJA (HRVATSKI / CROATIAN)

KOMPJUTERSKI SLOG / COMPUTER LAYOUT:

VITO BALIĆ

UDK

SVEUČILIŠNA KNJIŽNICA U SPLITU

ADRESA UREDNIŠTVA – ADDRESS

FAUSTA VRANČIĆA 19, HR – 21000 SPLIT

E-MAIL: BASCINSKIGLASI@UMAS.HR

CIJENA – PRICE

150,00 KUNA

TISAK – PRINTED BY

JAFRA PRINT

SPLIT, 2017.