

Oplemenjivanje zvuka pjevačkog zbora

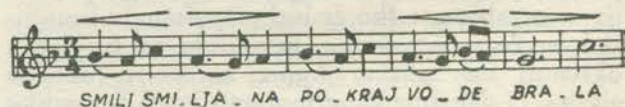
Dječji i mješoviti dječji zbor vodio sam posljednji put kao nastavnik III realne gimnazije u Zagrebu prije 30 i više godina. To skromno iskustvo samo po sebi ne bi dostajalo da se danas ovdje pojavim sa zaokruženim predavanjem. No prof. Zlatko Grgošević, i inače pun vrijednih ideja, upozorio me je na značajnu činjenicu, da su i ostali amaterski i poluprofesionalni zborovi koje sam vodio tada, a i kasnije, bili redovno sastavljeni od mladih ljudi, većinom dvadesetogodišnjaka, od kojih su se mnogi kasnije razvili u renomirane zborovođe, odnosno pjevačke soliste. Najviše iskustva u formiranju zvuka vokalnih ansambla stekao sam u radu sa Zagrebačkim madrigalistima, pjevačkim društvom »Jablan« u Zagrebu, sa zborovima muzičkih akademija u Zagrebu i Sarajevu, te sa zborovima zagrebačke i sarajevske radiostanice, u kojima su pjevali pretežno mladi ljudi, koji bi se po godinama mogli smatrati još omladincima. Podvlačim, da su moja iskustva čisto terenska, pa zato i ovaj koreferat nema namjeru da izlaže neke sistematske teorije. S druge strane, uvjeren sam da ste svi vi (misli se na prisutne zborovođe, op. ur.) slična iskustva stekli i još ih stičete i sami u svom radu, pa je moja namjera, da vas samo podsjetim nekim izvjesnim redoslijedom na stvari, koje veoma dobro znate i sami. Oplemenjivanje zbornog zvuka znači u stvari nastojanje oko smirenosti i zrelosti u emisiji tona svakog pojedinog pjevača, pojedine dionice i čitavog ansambla. A ujedno i nastojanja za postizavanjem lakoće na svim sektorima zbornog muziciranja. No tu se već susrećemo s činjenicom da je pojam omladinstva u pjevanju veoma relativan. Postoje zborovi s članstvom zrelijih godina, u kojima je veoma teško svladati pojedine tehničke probleme, a naprotiv tome postoje omladinski zborovi, koji po zrelosti zvuka i muziciranja znatno premašuju svoje starije rivale. Naravno, ne smijemo smetnuti s uma da mladež sve brže prima, brže shvaća, a također i brže zaboravlja, dok je kod starijih pjevača učenje, a pogotovo preučavanje načina pjevanja mnogo teži problem i za zborovođu i za pjevače, kod kojih to često osjetno umanjuje volju za daljnjim sudjelovanjem u zboru. Sve to, međutim, ukazuje upravo na veliku našu obavezu da iskoristimo što ranije, što više i što bolje interes mladih naših pjevača, i da ih odgojimo za vrijedne članove bilo amaterskih bilo profesionalnih zbornih kolektiva. I ne samo vrijedne po zalaganju nego i po elastičnosti, kojom pristupaju svakom novom problemu i svakom novom zahtjevu svoga zborovođe, odnosno kompozicije koja se izvodi. Lakoću u pjevačkom muziciranju postizavamo ispravnim disanjem i jasnom dikcijom. Svi ostali pomoćni efekti izvire iz dobrog savladavanja tih dviju disciplina. A oblik njihova primjenjivanja veoma je različit. Dakako, pretpostavlja se, u prvom redu, dobro nastudiran notni

tekst, kao polazna tačka za oblikovanje plemenitog zvuka zbora. O tom ću još kazati par riječi u nastavku koreferata.

Dakle — disanje. Dah uzimamo kod pjevanja iz nekoliko razloga: radi prirodne funkcije naših pluća, radi teksta ili radi fraze. Katkada su muzičke fraze preduge ili prekratke, i mi moramo da reguliramo naše disanje prema tome. Katkad o pet zahtijeva tekst da iz posve dramskih razloga prekidamo dah u veoma kratkim razmacima. Međutim, ne smijemo zaboraviti da je posve sigurno pjevačka muzička fraza nastala u odnosu na kapacitet naših pluća, pa da su i prekratke i preduge fraze samo odstupanje od prirodnog, i da na taj način izazivaju u nama dojam neobičnog, koji je uvijek prisutan i potreban u svakoj umjetnosti. Zato valja efektima izvođenima pomoću daha posvećivati veliku pažnju.

K a k o d i š e m o ? Na usta i na nos. Ko ima preduslove da sa zborom vježba disanje pomoću diafragme, dobio je dragocjeno preimućstvo, jer su ti dahovi veći i mirniji, a katkada i interpretativno veoma funkcionalni. Disanje sa usta može katkada izazvati neželjen efekt, jer se usnice suše, pa ih pjevači i nehotice vlaže jezikom, kod čega nastaje zvuk sličan mljackanju. Prema tome treba uvijek nastojati da postignemo disanje na nos, koje je nečujno, a i navodi nas neposrednije na disanje sa diafragmom. Međutim, ne treba zazirati od glasnog daha, kad to zahtijeva dramatika situacije (»Nećemo, nećemo, nikada nećemo!« — uzeti glasni dah iza prve i druge riječi). Posebni efekt u oplemenjivanju tona je tzv. produhovljeni ton, koji se može postići u cijelosti jedino disanjem na diafragmu, jer tada odgovara onome što zovemo dubokim uzdahom (»Tako tužno« — izgovarati prvo prsnim disanjem, a zatim disanjem na diafragmu). Razlog je jednostavan: Srdačnost ili produhovljenost postizavamo u pjevačkoj interpretaciji uvijek većom i bogatijom potrošnjom zraka, a ta je sigurnije omogućena disanjem na diafragmu. I time ton plemenitiji.

Jedan od glavnih faktora u oplemenjivanju tona je ispravno fraziranje, koje nas prisiljava da u svakome momentu ekonomiziramo s dahom i tako i nehotice izbjegavamo surovost u emisiji tona. Kao što sam napomenuo, interpretaciju fraze izgrađujemo ili s obzirom na muziku, ili s obzirom na tekst, što se u samoj kompoziciji često idealno ne podudara, i traži od nas znanje, vještine i snalažljivosti. Grafički mogli bi frazu prikazati znakovima za crescendo i diminuendo, no veoma je osjetljiv posao ustanoviti gdje je centar fraze, tj. ton do kojega fraza dinamički raste, i poslije kojega se stišava, a da ne govorim o slučajevima gdje u jednoj većoj liniji fraza ponovo raste i ponovo



* Dobrotom autora ovaj koreferat održan na Mladinskom festivalu u Celju 1967. sada objavljujemo jer sadrži izuzetno vrijednu građu potrebnu svakom zborovodu.

pada («Smilj-Smiljana pokraj vode brala»). Centar fraze treba uvijek pokazati pjevačima, a ako je moguće, pustiti da ga oni i sami pronalaze, pa tako smisao za fraziranje još više stimulirati u njima.

U historiji muzike postoje pojedini muzički stilovi u kojima je fraziranje jedna od osnovnih karakteristika (njemačka predklasička i klasika, francuska velika opera), dok se u drugim stilovima ravnopravno uključuje u cjelokupno oblikovanje izvođenja djela. No potreba fraziranja postoji u svakom stilu, pa i onom najprimitivnijem. Fraze imaju osim toga u pojedinim stilovima i svoje pojedinačne karakteristike. Tako barokna koloratura, pa većinom i protestantska koralna fraza ima svoj centar obično na predzadnjem ili zadnjem tonu, dok na pr. u Gotovčevoj poznatoj kompoziciji »Jadovanka« za teletom« pada čitava težina odmah na prvi slog fraze. Uostalom, upravo u toj kompoziciji su zadaci u pogledu fraziranja veoma raznovrsni i zavređuju savjesnu analizu. Kad smo već kod daha i fraziranja, htio bih napomenuti još i problem staccata u vokalnoj muzici. Često vidimo, i u partiturama velikih majstora, niz tačkica iznad nota koje u instrumentalnoj muzici znače staccato, no u vokalnoj muzici treba tu oznaku tumačiti na drugi način. Staccato znači odijeljeno, dakle prekidanje zvučnosti između dva tona, što očigledno nije bila želja kompozitora u mnogo slučajeva kod zbornog djela. Tu se obično radi o tvrdjod diktiji, za razliku od kantilene («nedam tebi, sada sjedi»), dok bi taj tekst zvučao u staccatu posve drukčije (kao gore). No o tome još kad dođemo do diktije.

ned. dam teb. bi, sad. da sjed. di

ne. dam te. bi, sa. da sje. di

Mislim da sam vas sa par riječi podsjetio na činjenicu da ekonomska raspodjela daha u frazi znatno doprinosi plemenitijoj emisiji a time i boljem kvalitetu tona.

Mislim da sam sa ovih par riječi podsjetio na činjenicu da ekonomska dinamika u vokalnom muziciranju ima samo relativnu važnost. Dok je u instrumentalnoj muzici dinamičko cizeliranje dotjerano do savršenstva i diferencirano sa bezbroj oznaka, u solističkoj i zbrojskoj vokalnoj muzici ono ima više dekorativni karakter. Dinamičke finese instrumentalne muzike zamjenjuju se, međutim, u vokalnoj finesama u interpretaciji teksta. A tih finesa ima u živom govoru neuporedivo više nego što se to može označiti dinamičkim znakovima («još danas!»). Na koliko načina samo možemo izgovoriti jedan isti tekst, a istom različite riječi u međusobnom kontrastiranju! Pa zatim razne boje pojedinog vokala, kao i razlika u boji raznih vokala! Konačno imajmo na umu da između dva soprana može postojati mnogo veća razlika u boji tona nego između dvije violine ili dva klarineta. Pa i čitavi zborovi, kao i pojedine njihove dionice, imaju svoju specifičnu boju, koju će ambiciozan zboro-

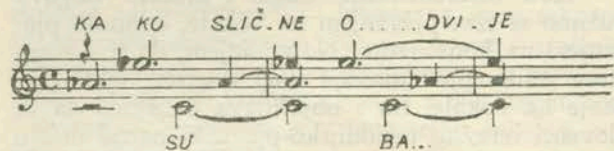
vođa dakako umjeti iskoristiti u korist što bolje interpretacije. Iz toga razloga, eto, ja često nisam ni dao štampati dinamiku u zbrojskim partiturama, nego sam čekao, da me na samim pokusima inspirira zvuk zbora i dinamičnost teksta, jer se i onako može malo šta postići, ako se ide protiv prirodnog načina pjevanja i deklamacije. A potvrdu takvog shvaćanja vidio sam i u partiturama uglednih svjetskih kompozitora štampanih bez ikakvih dinamičkih znakova, kao na pr. kod Huga Distlera. Svako treba kod zbora istaknuti jednu dinamičku finesu, a to je pjevanje mezza voce i pianissimo, koje često kod zborovođe i kod pjevača ispada nekako grčevito i uplašeno, te time ruši uvjerljivost interpretacije. Ja često kažem svojim pjevačima: Ovaj pianissimo treba da bude otpjevan fortissimo, što znači s velikim dahom, čvrsto i sigurno u postavi tona. Jer pjevač za pianissimo uzima često premali dah, što ima za posljedicu nezdravi ton, a i pada-nje u intonaciji.

Prihvatajući dakle tezu da se značenje dinamike u instrumentalnoj muzici nadomješta kod pjevanja uvjerljivom interpretacijom teksta, dolazimo logično do razgovora o diktiji. Tu treba u prvom redu izbjegavati izgovor teksta pomoću diafragme, dakle izgovor na silu, jer on kvari ljepotu tona isto tako kao surovi i komični način duvanja i stvaranja tona u seljačkim duvačkim orkestrima. Tekst valja formirati isključivo govornim organima, dakle usnama, zubima i jezikom. Format teksta stvaramo i pomoću povećane i umanjene usne šupljine. A dahom se kod diktije služimo jedino u slučajevima kad to zahtijeva izuzetna dramatika teksta.

Kod diferenciranja dugih i kratkih slogova služimo se tzv. pjevanjem na vokale, odnosno pjevanjem na konsonante. Napominjem, da u slovenskom jeziku prevladavaju dugi slogovi, dakle pjevanje na vokale, što i objašnjava činjenicu da su Slovenci izrazito melodijsko-pjevački narod dok u hrvatskosrpskom jeziku mnogo više prevladavaju tvrdi i kratki slogovi, podesniji za ritmičko oblikovanje. Ja, kad želim postići tvrdi izgovor na konsonante, obično kažem: izgovorite mi štokavski. Neko vrijeme sam dao pjevačima da si u takvim slučajevima napišu dupli konsonant, po njemačkom uzoru. Međutim, i pjevanje dugih i kratkih slogova treba da bude i razumljivo. Kad želim da to naročito postignem, onda tražim: telefonirajte mi tekst. Kad smo tako precizirali funkciju konsonanata u ritmičkom oblikovanju kompozicije, možemo preći na drugi zadatak, a to je timbriranje dionica, apsolutno, kao i u odnosu na pojedine momente u tekstu i muzici. U pogledu apsolutnog timbriranja valja nastojati da dionice alta i basa ne zvuče svijetlije od dionice soprana i tenora, no isto tako treba i paziti da se u svim dionicama postigne zaokruženi, ili kako pjevači kažu, pokriveni ton. Naravno, ima situacija u kojima čitav zbor treba da dade izraz smiješnog, šaljivog, podrugljivog i sl. Taj će ton tada biti svijetliji. Zato ćemo ga jače potamniti u žalosnim, sumornim i tragičnim situacijama. Kod toga nemojmo zabora-

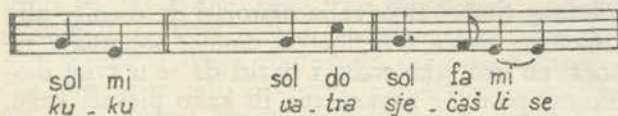
viti da svijetli ton spašava visoku intonaciju, dok kod tamnog tona postoji opasnost padanja. Od presudne važnosti kod osjenčavanja tona je položaj naših usnica (a-a-a — početi pjevati s izduženim usnicama, postepeno ih privući sasvim uz zube, pa isto tako postepeno vratiti u prijašnji položaj). I još jedna napomena: ako želimo maksimalno iskoristiti prednosti timbriranja u pojedinim situacijama, moramo zboru što jasnije protumačiti značenje svake pojedine riječi, rečenice i misli u tekstu. U pjevačkom svijetu postoje predrasude prema vokalima *o* i *u*, jer tobože ne zvuče lijepo. Ali ako pogledate partiture Verdija, koji je za mene najveći majstor sustantističke muzike, vidjet ćete, da on bez i malo susrezanja daje i *o* i *u* vokale pjevati na najvišim tonovima. No bez obzira na njihovu tehničku problematiku, ta dva tamna vokala su naročito izražajna. Sigurno ste svi primijetili da je osjećaj čežnje, ljubavi, nježnosti, iskrenosti, srdačnosti u pjevačkoj interpretaciji karakteriziran tamnim timbriranjem, dok su koketne, dražesne, neprirodne i ležerne situacije obojepe svijetlo. Iz ove komparacije jasno je koliko nam uslugu u interpretaciji čine tamni vokali.

Još jedna primjedba s obzirom na savremeno tretiranje teksta. Postao je običaj da se tekst u zboru podijeli po slogovima na razne dionice. Kod toga često dolazi do problema, o kojemu kompozitori očito nisu mnogo razmišljali. Naime, dugi slog, koji se pjeva na vokal, može trajati neodređeno vrijeme, ali je drugi slučaj kod kratkog sloga koji često završava konsonantom, i to bezvučnim. U tom slučaju mora takav konsonant biti produžen zvukom, koji više ne pripada njemu (kako su slične«).



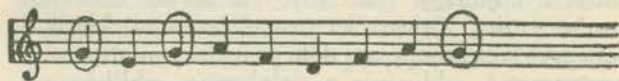
(mora se odmah izgovoriti: slič-, jer bi inače nastala riječ: sline)

Intonativni studij činilo bi se da nije u direktnoj vezi s oplemenjivanjem tona. A opet jest. Svaka nesigurnost u intonaciji ili dikciji odražava se na ljepoti tona. Stoga je korigiranje intonacije važan paralelni rad u studiranju sve do nastupa. Već u samom početku dobro je pjevačima dati i pomagala kojima će lakše pamtiti sigurnu intonaciju. Ta pomagala ovise o naobrazbi i iskustvu pjevača. Može to biti citiranje sol-mi ili Ku-ku, so-



-do ili Va-tra, sol-fa-mi ili Sječas li se itd. Kod kasnijeg čišćenja intonacije ja se služim iznenadnom kontrolom pojedinog tona, na kojem zaustavljam pjevače ispruženim položenim dlanom. Veliko po-

magalo u studiju intonacije je orijentiranje pjevača na centralni intonacioni ton u nekoj grupi tonova: sol-mi-sol-la-fa-re-fa-la-sol), koje upućuje pjevača da ne uči dionicu samo od jedne note do druge.



U formiranju plemenitog zvuka zbora treba razlikovati horizontalno i vertikalno postizavanje zvučnosti. U vertikalnom, koji se bazira u glavnom na postavljanju akorda, mogu nastati razni problemi uslijed brojčano ili glasovno neizjednačene postavke u pojedinim dionicama, uslijed dinamične neizjednačenosti kao i uslijed heterogenog načina timbriranja u pojedinim dionicama. Taj problem postaje naročito osjetljiv npr. u osmeroglasnom stavku, kad su pojedine dionice akorda podvostručene u oktavi. U tom slučaju najbolje je izdvojeno uskladiti takve dvije dionice, i uspjeh neće izostati.

Posebno, najljepše, ali i najteže poglavlje zbornice literature čini polifona muzika, dakle horizontalno muziciranje. To je muzika u kojoj pjevač najviše nauči u pogledu fraziranja i plemenite misije tona, ali tek onda kad mu je taj stil postao blizak i drag. U studiju polifonog djela savjetujem iz iskustva što dulje prepjevanje s pojedinim dionicama, da se samostalni melodijski karakter svake pojedine dionice što više učvrsti u svijesti pjevača.

U međusobnom povezivanju akorda može također doći do nelijepog zvuka, ako sve dionice ne prelaze jednakom tehnikom na slijedeći akord. Dakako da ti prelazi mogu odgovarati situaciji u pojedinom djelu, no uvijek moraju biti uredni, bili oni izvedeni veoma legato ili ritmički oštro profilirano. Ja takve spojeve akorda uspoređujem po tehnici ovako: kao na orguljama, odnosno kao na klaviru. Tu je pažnja naročito potrebna, kad se akordi mijenjaju na istom slogu i vokalu.

I još jedan usrdni savijet, a tko ima vremena, neka ga bezuvjetno prihvati: Kad je djelo već gotovo zrelo za izvođenje, početi ga studirati ponovno po dionicama kao u početku. Doživjet ćete uvijek nevjerovatna iznenađenja, ali ćete uz to moći da izvučete maksimalnu pijevnost svake dionice, i dotjerati njenu zvučnost.

Problem čiste intonacije nemože se kod zbora nikad smatrati riješenim i dovršenim, pa ni u veoma nastudiranom djelu. U velikoj većini odnosi se to na duboke dionice. U nastudiranom djelu mora se korektura intonacije vršiti drugim načinom nego u početku studija. Tu treba primijeniti pjevački kriterij i pjevački analizirati razloge, zbog kojih je došlo do nečiste, obično preniske, ali često i previsoke intonacije. Razlozi su ili preduboka ili previsoka položina cijele fraze, eventualno već one prijašnje fraze, zatim krivo ili nedovoljno uzeti dah, katkada i loša dikcija, nerijetko samo jedan krivo uzeti prethodni ton, a u pojedinim slučajevima i razlika između prirodne i temperirane intonacije. Baš u tom pogledu mora zborovođa biti i

strpljiv i psiholog, ako mu je stalo da mu takve greške ne kvare ljepotu tona čitavog kolektiva.

Spomenuo sam već da tamno timbriranje može biti uzročnik padanja u intonaciji, ako mu se ne posveti dovoljna pažnja. No još na jednu pojavu nailazimo često kod naših pjevača. To je neodgovorno primjenjena preširoka menzura pojedinih vokala ili čitavog načina pjevanja, koja je gotovo uvijek uzrokom neugodnog padanja u intonaciji. Ja takvo pjevanje zovem vješanje na ton, i molim onda pjevače da smanje menzuru vokala, čime se u jedno automatski vraćamo plemenitijem zvuku.

Razlog padanju intonacije često leži u položini u kojoj je djelo napisano. To je međutim osjetljiv problem, koji ne valja rješavati na brzinu. Kod djela, starih nekoliko godina, neznamo ni apsolutnu visinu tona, dakle praktički neznamo u kojem je tonalitetu zapravo napisano. Neznamo često ni kakav ga je sastav izvodio. A neznamo ni to da li ga je današnji obrađivač transponirao po svom shvaćanju ili nahodanju. Druga je stvar kod modernih kompozicija, kod kojih je autor jednostavno previdio činjenicu da pjevaču svaki ton ne leži jednako dobro. Ako je djelo npr. pisano u F ili u B duru, gdje se u altu često ponavlja njegov najosjetljiviji prelazni ton prvi f, onda je padanje sigurno. Poznate su npr. obvezatne transpozicije Mokranjčeva »Kozara«, vrlo često i »X rukoveti«, pa Bersive (Mjesečine itd. A postoji i treći razlog za transpoziciju koji se kod a cappella zborova uvažava još od 16. stoljeća, a to je sastav zbora koji raste, odnosno pada, ili koji oskudijeva na glasovima s dobrim visinama, odnosno dubinama. U svakom slučaju, međutim, mogućnost i potreba transpozicije, često makar i radi samog ljepšeg i plemenitijeg zvuka, može se primijeniti tek pošto je djelo potpuno nastudirano za izvođenje, i pošto se jasno vidi koji su nedostaci pjevanja u tonalitetu u kojem je djelo studirano, odnosno napisano.

Mnogi od tih problema, koje sam vam ovdje napomenuo, uopće ne postoje u pojedinim zborovima, i sretne su zborovođe, čiji pjevači s kakvoćom podsvojeno rješavaju probleme, s kojima se mi ostali u raznim oblicima hrvamo i borimo. No svaki kolektiv ima svojih specifičnih problema i nijednom zborovođi ne padaju same od sebe zlatne jabuke u krilo. Ali zato ima uvijek pokvarenih jabuka, koje se pojavljuju u zboru, i to uslijed prirodne, ali nikako ne i pohvalne inercije pjevača. Jedna od takvih jabuka je krivo spajanje vokala, odnosno riječi kod pjevanja. Istina je da svaki, bilo jugoslavenski, bilo evropski jezik ima svoje posebne zakone u pogledu spajanja susjednih riječi, diftonga i slično. Ali u svakom jeziku mogu se neopreznim i neukusnim spajanjem načiniti greške, protivne logici, dobrom ukusu, a katkada čak i pravilima pristojnosti, a da ne govorim o nejasnoći koja nastaje na taj način. Druga takva jabuka je lijeno izdržavanje nekog dugog tona koji se kaktada u pojedinim dionicama proteže kroz par taktova. Ja takvo izvržavanje tona uspoređujem sa vodoravno raširenim rukama. Gimnastičari dobro znadu kako to iz-

gleda nakon nekoliko sekundi, kad se ruke stanu opuštati. Duge izdržane tonove treba dakle pažljivo održati na istoj visini, tako da se pjevaču čini da raste u intonaciji, dok je u stvari samo izbjegavao padanje.

Među daljnje greške u zbornom pjevanju ubrajamo loš način forte pjevanja, koji nastaje kad pjevači — kako se kaže — daju sve od sebe. Pretjerano forsiranje tona čini da se pjevanje pretvara u vikanje, što pjevači smatraju naročitim zalaganjem. Vikanje se može osjetiti katkada i u slabijoj dinamičkoj niansi, no uvijek ga valja smatrati i tehničkom i interpretativnom greškom. A obično je spojeno s lošom dikcijom, koju nastojimo riješiti glasnica umjesto govornim organima.

Sforzato na pojedinim tonovima, u biti je instrumentalni efekt, koji u vokalnoj muzici služi samo u dekorativne svrhe, no u pojedinim zborovima često prede u maniru kojom pjevači pokušavaju rješavati svaku situaciju. Ne treba posebno ni naglašavati da ljepota tona i zbornog zvuka mnogo trpi od takvog nasilja. Mnogi kolege zborovođe boluju od traženja briljantnih efekata koji u biti nemaju veze ni s vokalnim stilom, a ni s pojedinim djelom. Zbornsko pjevanje je direktno obraćanje čovjeka čovjeku pomoću govora, koji nas razlikuje od ostalih živih bića, i to govora, potcrtanog ljepotom i senzibilnošću muzičkog izražavanja. Praviti od toga karikature prebrzim i presporim tempima u kojima se uopće tekst ne može izgovoriti, odnosno se fraza radi svoje oduljenosti ne može ispjevati — a sve za volje neke paradne geste ili jeftinog aplauza — to znači veoma loše služiti ideji zbornog muziciranja uopće, a oplemenjivanju zbornog zvuka napose. Osim toga, u takvim slučajevima mnogo strada i čista intonacija.

Mora se priznati da svaka kompozicija i ne posjeduje takve kvalitete koje bi omogućile zborovođi i njegovu ansamblu da primjene svu svoju dobru volju i svoje znanje u želji za plemenitim zvukom. Stoga je jedan od najvažnijih zadataka zborovođe da znade i da hoće odabrati za svoj repertoar djela, vrijedna po sadržajnosti, po tehničkoj problematici, te po zdravom, pametnom i literarno vrijednom tekstu. U principu je potrebno da nova djela stave uvijek pomalo sve veće zahtjeve na zbor, i da se tako razvijaju njegove reproduktivne mogućnosti. Ali to također nije uvijek provedivo, jer zborovi često i stagniraju, naročito omladinski zborovi, čiji sastav se mijenja svake godine. Ovdje treba dati priznanje svakom zborovođi koji ima ambicije da od svog kolektiva načini umjetnički što dotjeraniji kolektiv i da ga takvim i sačuva. Ali, dodajem posve tiho, pretjerane, možda samo dirigentske, a ne pedagoške ambicije pojedinih zborovođa, nanijele su pojedinim zborovima i mnogo štete zbog muzikalno ili pjevački preteškog repertoara.

Uzevši u obzir sve ove navedene, a i mnoge slične nenavedene opaske, treba da se uvijek i stalno držimo sistematičnosti u radu, jer će se inače svaka greška koju smo eventualno velikim naporima otklonili, za kratko vrijeme opet vratiti. Ja savjetujem svakom zborovođi da počne paralelno sa

studijem sviju interpretativnih komponenata, a to su: intonacija, ritmički profil djela, dikcija, dah i fraza, koja mu je posljedica. Na taj će način djelo na kraju studija sazreti u svakom pogledu i neće biti potrebno da se koji od ovih elemenata naknadno ubacuje u koncepciju koja već postoji.

I još nešto! Ta koncepcija treba da je unaprijed isplanirana i fiksirana. Ali nikada ne smatrajte

djelo definitivno nastudiranim, jer svaki pjevač i zborovođa, kao i svaki drugi umjetnik, uvijek nastoji, ili barem treba da nastoji, za što većim savršenstvom, za što dotjeranijim nivoom izvođenja. Tome nastojanju posvećen je i »Mladinski pevski festival«, posvećen je sav naš predani i zaslužni ne-sebični rad, a posvećeno je i ovih nekoliko izrečenih misli. —

Mladen Pozaić

Povodom 200-te godišnjice najstarijeg hrvatskog oratorija

Con licenza de' Superiori štampana je godine 1767. u Veneciji monografija pod naslovom »Storia di San Doimo, primo vescovo di Salona« koje je autor Splićanin Julije Bajamonti (1744—1800) — liječnik, orguljaš, polihistor, arheolog, poljoprivredni stručnjak, nautičar, meteorolog, filozof i stilističar. Osjećao se Slavenom te je uz naš jezik, kojeg je zvao »La nostra lingua«, govorio još engleski, grčki, njemački, francuski, talijanski i latinski jezik.

Dubrovački gospari su ga uvelike cijenili i pozivali su ga često u svoju Republiku gdje je održavao niz predavanja, pa čak tamo izveo svoj drugi »Requiem« prilikom zadušnica održanih 1787. u povodu smrti velikog naučenjaka Ruđera Boškovića. Tri godine iza prvog izdanja »Života Svetog Dujma«, dakle 1770, štampao je Bajamonti »Proseguimento della storia di San Doimo, in cui si describe La translazione del suo corpo ultimamente solenziata della città di Spalato«. Bio je to opis grandioznih svečanosti koje su održavane od 7. do 12. svibnja 1770. godine u Splitu prilikom prenosa svećevih kosti iz starog oltara u novi kojeg je izradio kipar Moleter u baroknom stilu. Teško je vjerovati nakon ovog opisa da je u našoj hrvatskoj povijesti bilo do tada svečanijeg religioznog obreda. Uz veliki broj domaćeg i stranog visokog plemstva, koji je tome prisustvovao, opisuju i nabraja Bajamonti crkvene ličnosti pozvane na ovu svečanost: »Il Monsignor S. Blascovich vescovo di Makarska, mon. Zucheri vesc. di Veglia, mon. Casteli vesc. di Cataro, mon. Tripkovich vesc. di Nona«, Triali biskup korčulanski, Dell Ollio biskup kotorski, Giurileo biskup iz Raba, trogirski biskup Miočević, Trevisan biskup skradinski, Disnico šibenski, Riboli hvarski, Bernardi biskup osorski koji su aktivno sudjelovali pomažući splitskom nadbiskupu Garagninu. Dvanaestog svibnja izveden je u gradskom kazalištu za uzvanike oratorij »Prenos svetog Dujma« čiji libreto je štampan kao dodatak drugoj knjizi. Dakle, toga je dana izveden prvi puta u našoj zemlji jedan oratorij koji je i svojim sadržajem kao i imenom autora naše domaće djelo. Iste su večeri nastupili Splićani sa jednim narodnim kolom, dok su narednih dana Korčulani izveli Morešku, a Zadranjani jednu kazališnu tragediju. Dakle, autor monografije o svetom Dujmu bio je kompozitor i libretist ovog oratorija.

Bajamontijev »Prenos Svetog Dujma« zapravo je scenski oratorij i autor ga naziva »Componimento drammatico per musica« što potpuno opravdava i njegovu eventualnu scensku postavu. Fabula je uzeta po staroj, stoljećima u narodu sačuvanoj, legendi o prenosu Svetog Dujma iz Salone (Solina) u Splitu. Prema Juliju Bajamontiju Dujam je bio prvi salonitanski biskup koji je živio od 25. do 105. godine poslije Krista, a koji je prilikom progona kršćana pogubljen izvan zidina svog grada. Njegove su kosti otada smatrane relikvijama. U sedmom stoljeću Salonitanci su bili prisiljeni napustiti svoj grad i pobjeći na otoke progonjeni provalom barbarskih plemena. Malo zatim vratili su se na obalu i počeli unutar Dioklecijanove palače graditi domove i budući grad Split. Njihova je tada bila želja da iz razrušene Salone prenesu kosti mučenika Dujma. U to vrijeme prvi je splitski nadbiskup bio Ivan Ravenjanin. I upravo uz taj prenos vezana je legenda koja će poslužiti Juliju Bajamontiju za scenski oratorij. Pod vodstvom Ivana Ravenjanina i svoga starješine Severusa pošli su Salonitanci tražiti među ruševinama Dujmov sarkofag. Kada su ga pronašli, nisu ga

molgi maknuti s mjesta. Tada su pozvali malu djecu koja su podigla i bez napora prenijela ga u Split. Sarkofag koji je prenešen u Split iz Solina, nalazi se sada u splitskoj katedrali, a pronađen je nedavno ispod oltara. Svetog Arnira i sad je samostalno u katedrali izložen (vidi fotografiju na poledini lista. Rađen je u stilu kasnorimске plastike sa slikom Dobrog pastira na prednjoj strani). Uporedo s ovom osnovnom fabulom, uzetom iz legende sačuvane u narodu, Bajamonti je u oratoriju prikazao i susret Salonitancu sa hrvatskim knezom Lobelom. U oratoriju su prikazani Hrvati kao ratnička plemena pred kojima su Salonitanci imali panični strah što je evidentno na početku scene sa Lobelom. No ovaj knez kroz dijalog upoznaje novu vjeru koju i sam prihvaća i konačno bude pokršten. S ovom epizodom Bajamonti postiže efektanu dramsku napetost. I premda je ona historijski nedokazana, teatarski gledano vrlo je interesantna jer ne tretira samo problem pokrštenja Hrvata već i problem u kojemu snaga duha pobjeđuje snagu oružja.

Uloge su podijeljene tako da Ivana Ravenjanina pjeva tenor, Lobela bariton (ili tenor II), a Severusa bas. U izvedbi nadalje sudjeluje mješoviti i dječji zbor. Djelo ima formu talijanske opere serije koju je Bajamonti imao prilike gledati za vrijeme svog studija u Padovi, kombiniranu sa oratorijskim elementima. Tu su arije, dueti i ansamblu povezani s recitativima. Zanimljivo su tretirane solističke dionice. Tako na primjer uloga Ivana Ravenjanina podsjeća na stil kastratskih virtuoznih arija Baldasara Galuppija jer su pisane u veoma dugim koloraturama i bezbrojnim ukrasima. Naprotiv dionice Severusa i Lobela pisane su vrlo jednostavnim melodijama gotovo pergolesijevski. Razlog tome je vjerojatno Bajamonti našao u dramaturškoj logici pa je želio napraviti razliku u koncepciji likova. Ivan Ravenjanin je simbol ideje koja negira tjelesno i lebdi svojim koloraturama izvan materijalnog smisla same riječi. Naprotiv udružnost tona i riječi u arijama Lobela i Severusa naglašava njegovu ovisnost o zemaljskom. Orkestar je potpuno podređen pjevaču i služi kao pratnja. Sačuvane su samo dionice prve i druge violine, te flaute i rogovi. Partitura također nije sačuvana i zato je prilikom obnove premijere oratorija, koja je održana 1969. godine u Splitu za otvaranje Splitskog ljeta, bila povjerena Anđelku Klobučaru temeljita obrada i rekonstrukcija. Solistima, zborom i orkestrom dirigirao je Vladimir Kranjčević uz scensku stiliziranu adaptaciju koju je režirao A. Celio-Cega, a scenografirao Aleksandar Augustinčić. Solističke dionice interpretirali su Josip Novosel (Ravenjanin) Marijan Bručić (Lobela) i Zlatko Foglar (Severus). Djelo je s velikim uspjehom nakon splitske izvedbe u crkvi Svetog Dujma prezentirano u Zagrebačkoj katedrali, dok je ove godine povodom dvjestogodišnjice izveden ponovno kao posljednja večer Splitskog ljeta, te u Osječkoj katedrali na internacionalnom festivalu malih scena ANALEU. Fragmenti oratorija izvedeni su još i u interpretaciji đaka muzičke škole »Vatroslav Lisinski« prilikom njihova nastupa u Moskvi.

Bajamontijev oratorij »Prenos Svetog Dujma« predstavlja veliki kulturni spomenik naše glazbene prošlosti i mnogi bi narodi poželjeli podići se sličnim djelom nastalim prije ravno dva stoljeća.

Antun Celio Cega