
KLAPSKO PJEVANJE I ČA-VAL - MEDITERANSKE
DIMENZIJE POPULARNE GLAZBE U HRVATSKOJ¹

Stručni članak

UDK: 784.4 (497.5 Dalmacija, Istra)

NACRTAK/ABSTRAKT

U vremenu kada globalizacija, "dinamički proces restrukturiranja i transformacije političkog i ekonomskog poretka u svijetu" (Guilbault, str. 33., 1993.), na svim područjima ljudskog života polako, ali sigurno osvaja svijet, još uvijek postoje lokalni i regionalni glazbeni žanrovi koji svojom posebnosti izlaze iz okvira lokalne i regionalne zajednice i postaju obilježje šire zajednice. Upravo takav slučaj je s dva primjera o kojima govorim u ovom tekstu - primjerima tradicijskog/popularnog glazbovanja čija je mediteranska dimenzija prerasla granicu lokalno-regionalnoga.

Kao etnomuzikologa, čije je istraživanje uglavnom fokusirano na istraživanje lokalnih glazbenih tradicija i glazbenih fenomena, zanimaju me međusobni odnosi globalnih glazbenih pojava (popularna glazba) i lokalne glazbene tradicije.² *Klasko* pjevanje i *ča-val*, primjeri glazbe koju možemo smatrati *mediteranskom*, nastale su u lokalnim okvirima - jedna kao oblik tradicijskog glazbovanja koje postaje popularna glazba (*klasko* pjevanje), a druga kao oblik popularnog glazbovanja vezanog uz lokalnu istarsku kulturnu tradiciju i dijalekt (*ča-val*). Osobno, ovom istraživanju pristupam kao *Mediteranac* odgojen u tradiciji klaskog pjevanja i lokalnih festivala popularne glazbe. Stoga ću o *klaskom* pjevanju govoriti kao "insider"³ na osnovi bogatih osobnih iskustava (pjevač, voditelj i stručni suradnik mnogih klapa) i istraživanja poznatog mi glazbenog fenomena. O *ča-valu* ću govoriti kao "outsider" na

¹ Moje zanimanje za proučavanje popularne mediteranske glazbe u Hrvatskoj rezultiralo je ovim člankom kao i člankom na engleskom jeziku: "*Klapa Singing and Ča-wave - Mediterranean Dimensions of Popular Music in Croatia*" upravo u tisku u zborniku radova o mediteranskoj popularnoj glazbi pod nazivom "*Mediterranean Mosaic - Popular Musics of Mediterranean*" (ur. Goffredo Plastino), u izdanju londonske Izdavačke kuće Routledge Publishing, Inc.

² Na ovaj se način pridružujem većini etnomuzikologa, istraživača fenomena popularne glazbe kao značajne kulturne dimenzije, koji su od 90-ih godina 20. st. osnove svojih istraživanja preusmjerili "od istraživanja globalnog prema istraživanju lokalnog glazbenog fenomena te od fokusiranja na produkt glazbene produkcije prema uzimanju u obzir subjektivnosti i identiteta, glazbene produkcije i potrošnje u kontekstu svakodnevnog života" (Cohen, str. 127, 1993.). Veliki broj etnomuzikoloških studija od 80-ih godina 20. st. nadalje fenomen glazbovanja razmatra po navedenim principima: Morley 1986., Csikszentmihalyi and Rochberg-Halton 1981; De Certeau 1980; Ertlmann 1993, Guilbault 1993; Stokes 1994. etc.

osnovi praćenja medijske pokrivenosti glazbenog fenomena (radio i TV produkcija, diskografija [audiokasete, CD]), prisustvovanja na koncertima i terenskog istraživanja na području Istre. Najprimjerenijim pristupom ovakvom istraživanju smatram etnografsku (etnomuzikološku) metodu koja "temelji svoja istraživanja na društvenim odnosima, promatrajući glazbu kao integralni dio društvenog procesa i prakse" (Cohen, str. 123., 1993.). Ovaj pristup mora biti i komparativno i holistički; povijesno i dijaloški; refleksivno i politički orijentiran. On treba naglasiti dinamičke komplekse situacija koje u sebi sadrže apstraktne koncepte i modele. U isto vrijeme mora uzeti u obzir i "makro procese (društveni sustav, medijsku pokrivenost) isto tako kao i mikro procese (individualnost) u okviru zadanih strukturalnih smjernica" (Erlmann, str. 7., 1993.).

Pojam *Mediteran* kod prosječnog Hrvata, koji sebe smatra (ili ne) *Mediteran-cem*, može se opisati nizom stereotipa koji ne doživljavaju negativnu simplifikaciju - "sunce i more, riba, vino i pjesma, lijepi i vedri ljudi, temperamentan ulični život i mačo muškarci" (Povržanović, str. 106., 1991.). Glazba tj. pjesma, njezina jednostavnost i mediteranska raspjevanost melodijske linije koje neodoljivo podsjećaju na glazbene predodžbe što ih čovjek s kopna (sjevera) ima kad se prisjeća mora, a južnjak (*Mediteranac*) ih instinktivno osjeća kao nastavak i sastavni dio svojih glazbenih preokupacija, sastavni je dio mediteranskog kulturnog identiteta kod Hrvata. Pojam *Mediteran* podjednako asocira na tradicijsku i popularnu glazbu, ne preklapa se s državnim ili regionalnim granicama, naglašavajući na taj način važnost kontinuiteta u kontaktima na svim razinama ljudske komunikacije (Čaleta, str. 183., 1999.). Važno je spomenuti da ni tradicijska niti popularna dimenzija mediteranske glazbe nisu najpopularniji sloj glazbene kulture u Hrvatskoj. Medijski najzastupljeniji glazbeni stilovi, koji se neprekidno izvode na radiju ili televiziji, mogu se okarakterizirati kao globalni glazbeni trendovi koji najčešće dolaze iz kapitalističkih zemalja engleskog govornog područja. Iako se proces globalizacije i na ovim prostorima odvija već desetljećima, globalna kultura kao njegov rezultat ne postoji:

"Ona može biti 'globalna', njezini proizvodi mogu biti prodavani u milijunima primjeraka (...), može biti prenošena cijelim svijetom, emitirana putem satelita i lokalnih radio i televizijskih

³ Rezultati istraživanja trebali bi razotkriti činjenice, koje u bilo kojem slučaju predstavljaju nečiju osobnu interpretaciju. Pojmovi "insider" - "outsider" razlikuju pristupe istraživanja kroz osobu istraživača koja potječe iz kulture koju istražuje (*insider*) i istraživača koji izučava stranu glazbenu kulturu iz koje ne potječe (*outsider*). Pitanje odnosa "insider" - "outsider" zakuplja pažnju etnomuzikologa još od 70-ih godina 20. st., posebice kao načelno etičko pitanje: Koliko je pravo jedne zajednice da kontrolira svoje kulturne produkte, tko ima pravo govoriti u ime jedne kulturne zajednice? Na drugu stranu postavlja se pitanje: može li se društvena zajednica definirati "outsiderskom" antropološkom taksonomijom ili pak građanskim pravom moderne zajednice? (Nettl, str. 393., 1992.)

mreža, no još uvijek nijedan popularni hit nije prihvaćen ili čak poznat svakoj osobi 'globalnog sela'" (Muršić, str. 59.-60., 1996.).

Tradicijska mediteranska glazba odnosi se na glazbovanje priobalnog i otočnog područja u regijama: Dalmaciji, Istri i Kvarneru.⁴ Ovo područje bogato je raznolikim tradicijskim, arhaičnim i novijim, vokalnim i instrumentalnim stilovima svjetovne i duhovne tradicijske glazbe, što je jedan od osnovnih preduvjeta cvjetanju bogate glazbene prakse i produkcije. Popularna mediteranska glazba u hrvatskom kontekstu, odnosi se na lokalne glazbene stilove koji u svojem glazbovanju kombiniraju "globalne" glazbene stilove s lokalnim elementima po formuli: "kulturni element koji se smatra lokalnim, izvornim i *svojim* (primjerice dijalekt) plus jedan od sadržaja kulture koja se smatra globalnim (*pop* i *rock* glazba)" (Kalapoš, str. 70., 2000.). Iz ove se konstatacije može zaključiti da sva popularna glazba koju izvode *Mediterranci*, ljudi iz priobalnih regija, ne mora biti okarakterizirana kao *mediteranska*.⁵

Odnos popularne i tradicijske glazbe u mediteranskom kontekstu ima zajedničkih elemenata. Kao prvo, zajednički su im lokalni okviri, mjesto nastanka, koje popularna glazba ima veće šanse putem medijske popularnosti i koncertne aktivnosti proširiti.⁶ Njihova lokalnost daje lokalni prizvuk pojmu *mediteransko* jer se odnosi isključivo na tradicijsku i popularnu glazbu koje su se razvile u lokalnim okvirima. Iako se u objema javljaju elementi drugih mediteranskih kultura, konstantna komunikacija s ostalim mediteranskim kulturama ne postoji.⁷

⁴ Pojam tradicijska glazba, kao integralni dio pojma tradicijska kultura razmatram kao "skup navika prirodno vođenih javno ili prešutno prihvaćenim pravilima ritualnih ili simboličkih, po prirodi koje silom teže utviti stalne vrijednosti i norme ponašanja ponavljanjem koje automatski sadrži kontinuitet s prošlošću. Ustvari, tamo gdje je potrebna tradicijska kultura, nastoji se prirodno ustanoviti kontinuitet s pripadajućom prošlosti. Tradicijska kultura je definirana s ideološkog aspekta što obično predodređuje pojam *lokalno* kao novu razvojnu političku orijentaciju" (Hobsbawn, str. 1., 1983.).

⁵ Ovo se u prvom redu odnosi na glazbenike s ovog područja koji prate tj. imitiraju popularne globalne glazbene trendove (*rock, jazz, techno, hiphop, rap*), bilo na engleskom (kao globalnom jeziku) ili književnom hrvatskom jeziku.

⁶ Popularnom glazbenom scenom u Hrvatskoj, svojom brojnošću i popularnošću, dominiraju glazbenici podrijetlom iz Dalmacije i ostalih dijelova mediteranske Hrvatske. Počeci popularnosti glazbenika iz ovih krajeva mogu se vezati uz početke fenomena festivala popularne glazbe (Split, Opatija) 60-ih godina 20. st. nastalih po uzoru na čuveni San Remo Festival talijanske *canzone*. Ovaj fenomen nastavljen je i u 90-ima ustanovljenjem manje (Korčula, Opuzen) ili više poznatih (Melodije hrv. Jadrana, Zadarfest, Radijski festival Vodice) festivala popularne glazbe čiji je utjecaj na hrvatskom tržištu vrlo značajan u diskografskoj (CD, audiokazete) i medijskoj (videospotovi) produkciji.

⁷ Popularnu glazbu koja primjerice dolazi iz Italije ljudi u Hrvatskoj prije će identificirati kao "globalnu", a ne *mediteransku* pojavu. Isto se odnosi i na tradicijsku ili popularnu glazbu koja putem medija stiže iz udaljenijih mediteranskih zemalja. Mnogi moji sugrađani bi epitet *mediteranska* zasigurno prije okarakterizirali kao popularno-glazbeni pravac poznat pod nazivom "world music".

Druga se zajednička karakteristika odnosi na publiku koja aktivno (običaji, koncerti, festivali, društveni plesovi) ili pasivno (slušanje ili gledanje putem medija) prati ove glazbene pojave. Dok je u prošlosti postojala razlika između publike koja je preferirala tradicijsku ili popularnu glazbu, današnja publika, koja ih podržava, dijelom je ista. Postoji sve veće zanimanje mlađe generacije za neke oblike tradicijske glazbe (posebno *klapsko* pjevanje) kao i starije generacije za popularnu mediteransku glazbu (*pop* glazba, *ča-val*). Treća i možda najznačajnija karakteristika koja ih veže je dijalekt, jezik kojim se glazbeno izražavaju, kao zajedničko sredstvo komunikacije. Svoju glazbu pjevaju na dijalektu, lokalno razmišljajući o temama koje su univerzalne (ljubav), ali razumljive i aktualne u životima ljudi njihovih lokalnih zajednica.

Popularna glazba pjevana na dijalektima nije se tek tako pojavila s političko-ekonomskih promjenama u 90-ima. Dijalekt u popularnoj hrvatskoj glazbi, kao i u cijeloj Europi, i u prošlosti je bio karakteristika lokalnosti - regionalnosti, prisutan tek u lokalnim medijima, na lokalnim kulturnim manifestacijama, često predstavljan "kao izraz *izvornog, autohtonog, tradicijskog i nekrivotvorenog*, što god to u pojedinom kontekstu značilo" (Kalapoš, str. 70., 2000.). Prije devedesetih, popularna (*pop*) glazba u Hrvatskoj u prvom je redu namijenjena "odrasloj publici, srednje obrazovanoj, radničko-seljačkoj (...) razvijana putem festivala popularne glazbe (lokalnih, regionalnih) kojima je dijalekt bio jedan od glavnih značajki" (Marošević, str. 80., 1988.). Bilo je i uspješnih pjesama - *šlagera*⁸ koje su prelazile svoje regionalne granice te se modificirale i u drugim sredinama. Najbolji primjeri popularnih pjesama, od kojih pojedine datiraju i s početka 20. st., zadržali su se i do danas ponajčešće na repertoarima folklornih skupina koje ih tretiraju kao tradicijske napjeve.⁹ Drugi segment popularne glazbe, *rock* glazba ili glazba mlađe populacije, uglavnom je kao tekstualni predložak koristila književni hrvatski jezik. Veliki globalni hitovi su redovito prevedeni na hrvatski jezik dok su se rijetke pjesme izvodile na engleskom jeziku. Bilo je i vrlo uspješnih iznimaka sastava "čiji bi se zvuk mogao nazvati lokalnim, *jugoslavenskim* - "Bijelo dugme" - zbog konkretnih

⁸ *Šlager* je naziv za lako pamtljivu popularnu melodiju koja uz stereotipnu glazbenu strukturu ima kodificirane tekstovne poruke, koje se kreću u uskom krugu "dozvoljenih" tema (patriotizam, puritanizam, nesretno sentimentalna ili platoniska ljubav, egzotika i sl.). Karakteristika *šlagera* je izbjegavanje bilo kakve konkretizacije ili stvarnog problematiziranja aktualnih društvenih, etičkih ili seksualnih dvojbi, te stvaranje privida da se otpjevani sadržaj neposredno odnosi na životno iskustvo slušalaca (Glavan, str. 18., 1978.).

⁹ Govoreći o sudbini popularnih hitova iz 20-ih i 30-ih godina 20. st., njihovu prijelazu iz 'komponirane' (popularne) glazbe u tradicijsku (folklornu) glazbu, Grozdana Marošević zaključuje da "mnogi ljudi pjevajući i slušajući te pjesme danas nemaju predodžbu da su one komponirane, autorske kompozicije; ove pjesme se obično smatraju proizvodom anonimne folklorne (kolektivne) kreativnosti" (Marošević, str. 77., 1988.).

glazbenih i tekstovnih folklornih motiva, te “Azra” i “Riblja čorba” zbog folklorne atmosfere ostvarene uspješnim izražavanjem domaćeg mentaliteta” (Bobinsky, str. 70., 1985.).

Dijalektalni trend koji se javlja u 90-ima ne odnosi se više isključivo na *pop* glazbu, nego u velikoj mjeri i na *rock* i *alternativnu* glazbu čija je publika prvenstveno mlada populacija. Jedan od razloga nagle popularnosti dijalektalnog trenda mogući je odgovor na sve veću medijsku kampanju promocije repertoara tamburaške glazbe, kao hrvatske nacionalne glazbe, koju su provodili (politički dirimirani) državni mediji. Tamburaški sastavi, sastavljeni pretežno od mlađih izvođača, za tekstualni predložak uglavnom koriste hrvatski književni jezik.¹⁰ Značajnost dijalektalnog trenda je pojava u različitim dijelovima Hrvatske, posebice u krajevima koje koriste kajkavski - Dreletronic, Zadruga, Vještice, ili čakavski dijalekt - Kvartet Gorgonzola, Šo Mazgoon, Kuzma & Shaka Zulu, te posebno val istrijanskih i kvarnerskih grupa koji je zbog svoje, ponaviše dijalektalne prepoznatljivosti, postao poznat pod nazivom *ča-val*.

DALMACIJA I KLAPSKO PJEVANJE

Ako bi netko želio izdvojiti najmediteranskiji od svih hrvatskih glazbenih fenomena, zacijelo bi se odlučio za *klapsko* pjevanje koje predstavlja idealan “spoj tradicijskog i popularnog s pozitivnom težnjom širenja izvan zamišljenih *mediteranskih* granica” (Čaleta, str. 193., 1999.). Fenomen *klapskog* pjevanja kontinuirana je i relativno stara pojava na koju su upozorili istraživači i muzikolozi krajem 19. st. (Kuba, Kuhač).¹¹ Radi se o stilu tradicijskog homofonog pjevanja koji je evoluirao od tipično tradicijskog oblika pjevanja i postojanja do stručno postavljenog, organiziranog oblika pjevanja koje se u današnje vrijeme svojim načinom prezentacije više ubraja u stilove popularne nego tradicijske glazbe. *Klapa* nikada nije bila izolirani fenomen; karakter, glazbeni sadržaji i stilovi *klapskog* pjevanja “dinamički su se mijenjali kroz različite periode, slobodno prihvaćajući vanjske utjecaje i promjene” (Čaleta, str. 142., 1997.a). Navedene činjenice smatram glavnim razlozima za današnju popularnost *klapskog* pjevanja, osobito među mlađom generacijom.

¹⁰ Za pobliže informacije o tamburaškoj glazbi u 90-ima vidi Buble, 1994., Bonifačić, 1998., Čaleta, 1999.

¹¹ Fenomen *klapskog* pjevanja zaokupio je pažnju većeg broja (ponajviše hrvatskih) etnomuzikologa. O *klapskom* pjevanju, kao tradicijskom glazbenom fenomenu, najviše je pisao Nikola Buble (Buble, 1992.). Informacije o autorima i etnomuzikološkim, folklorističkim i etnološkim radovima značajnima za poznavanje fenomena *klapskog* pjevanje vidi u Čaleta, 1997.a.

Razlike u formalnim i organizacijskim oblicima klape kroz povijest su značajne, tako da možemo govoriti o tri modela *klape*: tradicijska (pučka), festivalska¹² i moderna *klapa*.

Najstariji *klapski* model, tradicijska (pučka) *klapa* je neformalna skupina pjevača koji pjevaju povremeno, te na taj način zadovoljavaju u prvom redu sebe i svoju ljubav prema pjevanju. Usmena tradicija i jednostavnost glazbenog izričaja (spontano pjevanje), glavne su karakteristike ovog *klapskog* modela. Tradicijska (pučka) *klapa* pjeva u raznim prilikama: “u konobama, na pijacama ili na pozicijama koje dobro akustički odzvanjanju, obično okruženi tipičnom mediteranskom arhitekturom, pjevaju i serenadu voljenoj djevojci, i u pauzama tijekom ribanja ili drugih zajedničkih poslova” (Povrzanović, str. 162., 1989.). Usprkos dominaciji novih *klapskih* modela, promjenama u glazbenoj formi i izvođačkom kontekstu, glazbovanje tradicijskih *klapa* može se čuti u manjim (dalmatinskim) mediteranskim gradićima obično među ljudima starije životne dobi.¹³

Pojam festivalska *klapa* povezan je s nastankom Festivala dalmatinskih klapa u Omišu (u daljnjem tekstu Omiški festival) utemeljenog 1967. godine. Omiški festival, zaslužan za promociju *klapskog* pjevanja, prva je institucija koja je *klapsko* pjevanje prezentirala kao organizirani oblik tradicijskog (a kasnije i umjetničkog) glazbovanja. Festivalska *klapa* je formalno organizirana skupina pjevača s jasnim ciljevima i namjerama. Iako je radost zajedničkog glazbovanja uzorak koji ih najčešće povezuje “sigurna i kvalitetna izvedba uz javni nastup glavni su ciljevi njihova djelovanja” (Čaleta, str. 130., 1997.). Sve ovo moguće je realizirati uz pomoć stručnog voditelja koji u većini slučajeva izabire i pjevače i repertoar, redovno vježbajući s *klapom* (*probe*). Utemeljenje Omiškog festivala inicirao je nastanak mnogih *klapa*, od oko petnaestak organiziranih *klapa* početkom 60-ih godina do više od 200 registriranih *klapa* na kraju 80-ih godina 20. st.¹⁴ Većina *klapskih* pjevača i voditelja u ovom razdoblju uspoređuje rezultate svog rada s uspjehom na *Omiškom festivalu*. *Klapsko* pjevanje se tada sve više definiralo kao simbol dalmatinskog (*mediteranskog*) identiteta.

¹² O tradicijskoj i festivalskoj *klapi*, njihovim međusobnim odnosima, istostima i razlikama, najtemeljitije je pisao N. Buble (Buble, 1992.)

¹³ Pod tradicijskom *klapom* ne ubrajam spontano pjevanje neformalnih skupina na organiziranim (vjenčanja, krštenja, rođendani) ili neorganiziranim okupljanjima, kao ni spontano pjevanje više članova različitih *klapa* u određenoj situaciji (susreti nakon nastupa, druženje različitih *klapa*).

¹⁴ Primarni izvori za povijest festivala su Bilteni Festivala dalmatinskih *klapa* u Omišu (1/1970.-70/2000.) te programi i katalozi koje redovito objavljuje Festivalski odbor te posebice tri edicije pod nazivom “Zbornik dalmatinskih *klapskih* pjesama” koji uz šestotinjak napjeva izvedenih na festivalima donosi i niz podataka o sudionicima, melografima, obrađivačima i *klapskim* voditeljima.

Sve pjesme *klaskog* repertoara spjevane su na lokalnom č(c)akavskom dijalektu. Pjevači nastupaju u stiliziranim narodnim nošnjama, karakterističnim dijelovima narodne nošnje (platneni pojasevi, kape) ili pak mornarskim majicama ili težačkim (seljačkim) košuljama koje simboliziraju kraj iz kojeg dolaze. *Omiški festival* je inicirao i nastanak nove tradicije ženskog *klaskog* pjevanja koje je doslovno prihvatilo strukturu, repertoar i izvođačku praksu muškog *klaskog* pjevanja.¹⁵ U ovom je razdoblju započeo i trend nastajanja *klapa* izvan granica Dalmacije pa čak i Hrvatske.¹⁶ Veliki broj raznovrsnih *klapa* po spolu, životnoj dobi kao i razlozima pjevanja u *klapi*, doveo je do zanimanja za različite žanrove višeglasne vokalne glazbe, tradicijske i popularne. *Klape* su uz pomoć *Omiškog festivala* i medija osjetile draž nastupanja na pozornici koja od tada postaje gotovo isključivo mjesto izvedbe. Mikrofoni, svjetla pozornice, televizijski nastupi postaju sastavni dio *klaskog* pjevačkog rituala, a *klaski* pjevači postaju sve bolji scenski izvođači. 70-ih godina uključuju se kao vokalna pratnja pop-pjevačima na festivalima popularne glazbe (posebice na Splitskom festivalu).¹⁷ Medijska eksponiranost rezultirala je postupnim rastom diskografske produkcije *klaskog* repertoara (LP, kasete). Javljaju se i prve komercijalne *klape* kao dio turističke ponude koje obično nastupaju uz instrumentalnu pratnju mandolina i gitara,¹⁸ šireći na taj način pozitivni *mediteranski* duh svojim sjevernjačkim turistima.

¹⁵ Pojavu prve ženske *klape* u konkurenciji Festivala bilježimo 1976. godine. Prije toga su se pojavljivale sporadično u nenatjecateljskom dijelu ili pojedinačno kao članice muških *klapa*. 80-ih godina broj ženskih *klapa* se polako povećavao, a s time i kvaliteta koja je rezultirala osvajanjem nagrada i publike i stručnog žirija (osobito ženska klapa Zadrane iz Zadra). Više informacija o fenomenu ženskog *klaskog* pjevanja u Sternšek, 1994.

¹⁶ 80-ih godina na festivalu su nastupile i *klape* koje rade i djeluju u dijaspori i to *klape*, "Zvuci Dalmacije" iz Perth i "Dalmacija" iz Sydneya koju čine hrvatski, pretežito dalmatinski iseljenici te klapa Sokoli iz Seattlea, WA koju tvore pjevači hrvatskog i američkog podrijetla, zaljubljenici u ovaj način pjevanja. O *klapi* u dijaspori više u Čaleta, 1997.b.

¹⁷ Najpopularniji pjevači u pravilu su birali najbolje *klape*. Tako je poznata suradnja *klape* Trogir i najpopularnijeg dalmatinskog pjevača, pobjednika mnogih festivala Olivera Dragojevića (*Oprosti mi, pape; S ponistre se vidi Šolta; A vitar puše*), *klape* Šibenik i Miše Mate Kovača, Jasne Zlokić i *klape* Ošjak. *Klapa* Trogir i Oliver Dragojević su u 80-ih održali niz velikih zajedničkih koncerata koji su u pravilu bili rasprodani. Rezultat jednog od njih je i prva LP ploča uživo koju je jedna *klapa* izdala (LP "Trogir u Lisinskom" - umjetnički voditelj Nikola Buble) nasuprot dotadašnjoj praksi izdavanja studijskih snimaka.

¹⁸ *Klapa* Šibenik je zasigurno najbolji predstavnik ovog stila *klaskog* pjevanja. Dokazala se pobjedama svojih *a capella* izvedbi na Omiškom festivalu (više puta u 70-im i 80-im godinama), kao i komercijalnim repertoarom koji je zbog svoje instrumentalne pratnje (mandolinski sastav) češće izvođen u programima radiostanica. Njihovim stopama krenule su i mnoge druge *klape* (npr. klapa *Bonaca, Maslina*) koje su kvalitativno srozavale njihove standarde, dodajući druga elektronska glazbala (syntesajzer, programirani ritmovi, semplirani zvukovi), pojednostavljujući ionako jednostavnu harmoniju isticanjem jednog solo glasa.

U periodu od nepunih trideset godina *klape* su jednostavno prerasle lokalno-tradicijske okvire i postale popularan glazbeni fenomen. Treba napomenuti da je ovako naglom rastu i popularnosti potpomogao i uglavnom pozitivan odnos politike i fenomena *klapskog* pjevanja.

Čitav niz socijalnih, kulturnih i političkih promjena koje su se u Hrvatskoj desile početkom 90-ih godina utjecale su i na promjene u pokretu *klapskog* pjevanja. Zbog tih promjena *klapu* u 90-ima sam nazvao drugačijim imenom da bismo je razlikovali od prethodnog perioda - festivalske *klape*. Naziv moderna *klapa* uzimam iz više razloga. Kao prvo, termin *moderno* označava nešto napredno, inovativno, a upravo to su težnje novih *klapskih* pjevača. U njihovim očima *klapa* je napredna glazbena forma koja proširuje njihove glazbene horizonte. *Moderno* znači i eksperimentalno, a i to je karakteristika suvremene *klape* koja je u stanju okušati se u najrazličitijim vokalnim stilovima tradicijske, klasične i naročito popularne glazbe. *Moderno* znači i popularno, a to je ono što je *klapa* u 90-ima ostvarila - od omasovljenja *klapskog* pokreta do širenja kruga interesa kod publike raznih životnih dobi izvan svojih lokalnih i regionalnih granica.

Uz Dalmaciju, koja je do tada bila jedini centar *klapskog* pjevanja, stvaraju se i novi centri *klapskog* pjevanja. Gradovi izvan Dalmacije - Zagreb i Rijeka - danas su centri u kojima se kvalitativno i kvantitativno šire granice *klapskog* pjevanja. Sve više se *klapa* formira u dijaspori među hrvatskim iseljenicima (Australija, Novi Zeland, Kanada, Njemačka, Švicarska, Švedska), ali i među pjevačima koji uživaju u vokalnom višeglasju.¹⁹ Mediteranski identitet sveprisutan je i dalje; iako sada ne pjevaju jedino Dalmatinci - *Mediterranci*, publika ih doživljava kao takve zbog pjevanog (čakavskog) teksta, raspjevane melodike, temperamenta koji pokazuju pri nastupu i repertoara koji pjevaju. U isto vrijeme, *klapski* način pjevanja je prihvaćen među pučanstvom kao predložak za izvedbe njima prihvatljivog repertoara.²⁰ Broj *klapa* se također povećao, no promjene su nastale u odnosu broja muških i ženskih *klapa*. Zbog

¹⁹ Za vrijeme svog boravka u Kanadi (1989.-1996.) imao sam priliku u više navrata, u okviru seminara tradicijske glazbe (glazbene radionice), održati "radionice" *klapskog* pjevanja. Naročito bih istaknuo *East European Folk Music Society Campus* koji se održava svako ljeto u gradiću Mendocino u Kaliforniji. Polaznici glazbenih radionica bili su ljudi porijeklom iz Hrvatske, ali i iznimno velik broj ljudi koji jednostavno uživaju u upoznavanju i izvođenju tradicijske glazbe različitih naroda.

²⁰ Govoreći o folklorno-glazbenom repertoaru stanovnika otoka Murtera (tradicijske lokalne pjesme, pjesme iz drugih folklornih regija, dalmatinske klapske pjesme, dalmatinske popularne pjesme), Vedrana Milin-Čurin smatra upravo *klapski* način izvođenja elementom koji "omogućuje pjevačima da potvrđuju i proširuju svoja glazbena znanja i mogućnosti...". U isto vrijeme, autorica primjećuje da popularna glazba kao "postojan izvor za obnavljanje repertoara" ima presudnu ulogu u "održavanju kontinuiteta folklorno-glazbene prakse na Murteru" (Milin-Čurin, str. 235., 1995.).

rastuće popularnosti Omiški je festival 1992. godine odvojio zasebnu večer ženskih *klapa*.²¹ Krajem 90-ih godina razvilo se, paralelno u okviru Festivala po sasvim identičnim principima i pravilima kao kod muških *klapa*, i natjecanje ženskih *klapa* (20-24 ženske *klape* u dvije kvalifikacijske večeri, 10 *klapa* u finalnoj večeri) koje se biraju na audicijama organiziranim u centrima *klapskog* pjevanja (Zagreb, Rijeka, Split, Dubrovnik). To je zasigurno najvidljivija promjena koja se zbila u samoj strukturi *Omiškog festivala*. Dok su u 80-ima *klapski* voditelji i pjevači svoj uspjeh mjerili uspjehom postignutim na *Omiškom festivalu*, medijska eksponiranost postaje sve važniji faktor uspjeha jedne *klape* u 90-ima.

Promjene su se desile i u formalnoj organizaciji samih *klapa*. Iako je osoba voditelja *klape* još karizmatična i uvelike presudna za njezine dosege i rezultate, sve je više *klapa* koje nemaju stalnog voditelja, nego samostalno izabiru i uvježbavaju repertoar koji odgovara samim pjevačima. Postoji niz uspješnih *klapskih* voditelja koji svoje znanje i iskustvo dijele s više *klapa* kroz različite kratkoročne programe koji rezultiraju nastupima na festivalima, snimanjem nosača zvuka ili samostalnim koncertima. Koji je razlog promjene odnosa između voditelja i *klape*? Većina pjevača festivalske *klape* imalo je direktan kontakt s tradicijom *klapskog* pjevanja, imali su osobna iskustva i vizije o načinu pjevanja koje su stjecali slušajući svoje starije i imitirajući njihov način pjevanja. U modernoj *klapi* pjevaju mladi školovani ljudi koji su svoja iskustva stjecali slušanjem nastupa pojedinih *klapa* i ponajviše brojnih nosača zvuka različitih *klapa*. Pjevači u modernoj *klapi* su svjesniji situacije da je vježbanje siguran put do uspjeha, kao i izbor repertoara i način pjevanja, koji im je putem snimljenih medija dostupan. Više puta sam bio u situaciji slušati njihove razgovore i komentare tijekom *proba* i spontanog pjevanja u neformalnim prilikama. Komentari tipa "...ova izvedba je kao ona iz *Trogira* 1989. u Lisinskom..." ili "...zašto ne pjevamo otvoreno kao *Ošjak* na svom drugom albumu..." govore o razmišljanjima ljudi koji su *klapski* obrazovani, a ne tradicijski odgojeni. Oni su u stanju imitirati više stilova pjevanja i kroz njih pronaći svoj vlastiti izričaj. Njihovi uzori su ponajbolji pjevači po njihovu izboru, a ne po lokalitetu iz kojega dolaze. Pripadnost samo jednoj *klapi* danas je relativan pojam jer su transferi pjevača u (za njih) "bolju" *klapu* vrlo česta pojava koja uvjetuje i brzo stvaranje i nestajanje pojedinih *klapa*.²² Svo-

²¹ Nikola Buble smatra da je termin "ženska klapa" neprimjeren, radije koristi naziv "ženske vokalne skupine". O tome potonje vidi u Buble, 1999.

²² Da bih pojasnio kako *klapski* transferi mogu za pojedine *klape* biti kobni i komplicirani, osvrnut ću se na najnoviju " aferu" u klapskom svijetu. U jesenskom "prijelaznom" roku (2001.) desio se "prijelaz" Radovana Baričevića, prvog tenora mlade *klape* Vinčace iz Novog Vinodolskog (finalisti *Omiškog festivala* 2001., najbolji debitanti 2000.), u afirmiranu riječku *klapu* Fortunale. Na ovaj je način rad *klape* iz Novog Vinodolskog naprosto prestat

jim načinom razmišljanja i prezentiranja svog repertoara, pjevači u modernoj *klapi* osvojili su novu publiku. Njihova današnja publika je relativno mlađa (studentska populacija) i srednjih godina (obrazovana) naučena na slušanje ovog načina pjevanja koje zahtjeva potpunu pažnju tijekom izvedbe.²³

Dio obveza, koje je u festivalskoj *klapi* uglavnom obavljao voditelj, prelazi na osobu u *klapi* (koja ne mora biti pjevač) koja je zadužena za ugovaranje koncerata i medijsku promociju. Uloga profesionalnog menadžera trebala bi uskoro postati i sastavni dio svake uspješne klape. Jedan od zadataka profesionalnog menadžera bit će i uspješna audio i videoprodukcija koja zbog pojeftinjenja i pojednostavljenja producijske tehnologije u 90-ima vrlo brzo raste.

Kao i u prethodnim razdobljima, *klapski* pokret svoju popularnost i medijsku eksponiranost može zahvaliti pozitivnom odnosu društvene stvarnosti nasuprot *klapskom* pjevanju. Socijalno-političke promjene početkom 90-ih unijele su neke novine u repertoar *klapa*. Npr. s novim socijalno-političkim sustavom promijenjen je odnos prema religiji, tako da moderna *klapa* na svom repertoaru sada ima i niz djela sakralne tematike (neka od njih pisana za *klapu*) koje izvodi tijekom misa ili na koncertima u sakralnim objektima.²⁴

Repertoar *klapa*, kojemu je *klapska* pjesma sada samo sastavni a ne jedini izvor, doživio je najvidljivije promjene. I prije su *klape* eksperimentirale s repertoarom; osim repertoara *klapskih* pjesama u najširem smislu riječi, *klapa* - na pozornici kao i u neformalnim nastupima također pjeva "ruske, srpske, i makedonske narodne pjesme, starogradske romance, renesansne madrigale, crnačke duhovne pjesme..." (Povzanović, str. 161., 1989.). Dok je suradnja s *pop*-pjevačima bila glavna karakteristika festivalske *klape*, suradnja s *rock*-pjevačima pa čak i alternativnim glazbenicima, eksperimentiranje s novim formama i novim zvukom karakteristika je moderne *klape*. Izazov koji su pronašli u popularnim stilovima, *rocka*, *soula* pa i *rapa*, predstavlja čvrsti

(barem u dosljedno vrijeme) dok *klapa* Fortunat ponovno "normalno" funkcionira. Razlog ovog prijelaza je odlazak Ivice Žunića, prvog tenora *klape* Fortunat u *klapu* Volosko iz Opatije. U međuvremenu, njega je u Fortunalu mijenjao Vinko Coce, legenda *klapskog* pjevanja, bivši prvi tenor (ugašene) *klape* Trogir.

²³ Iako na koncerte u Zagrebu (koji su redovito unaprijed rasprodani) dolazi velik broj mladih, posebice studenata, atmosfera za vrijeme izvođenja je komorna kao na koncertima klasične glazbe. Publika mirno sjedeći, koncentrirano sluša izvedbe, točno zna kada pozdraviti izvođača pljeskom, te spontano poziva *klape* na dodatni nastup, *bis*. Prostori u kojima se koncerti u Zagrebu održavaju su manje (Glazbeni zavod) ili veće dvorane (Lisinski), kazališta (HNK, Komedia, Kerempuh), studentski klubovi (SKUC, Pauk) pa čak i mjesta za alternativnu kulturu mladih (Tvornica).

²⁴ Novi odnos crkve i *klapskog* pjevanja rezultirao je službenim posjetom predstavnika Omiškog festivala i izabranih *klapa* Svetom Ocu, papi Ivanu Pavlu II. u Vatikan 1997.

ritam, pokret koji potiče na ples kao čista suprotnost *klapskoj* pjesmi koja je sama po sebi raspjevana, ponajviše u slobodnom *parlando-rubato* ritmu.

Najveću promociju *klapskog* pjevanja na ovom području ostvarila je zasigurno najbolja *klapa* u 90-ima, *klapa* Cambi. Kao i sve poznate *klape*, i Cambi je svoje dokazivanje počeo na *Omiškom festivalu* gdje su nekoliko godina zaredom apsolutni pobjednici u pjevanju tradicijskih *klapskih* pjesama. No, njihovom uspjehu i medijskoj popularnosti najviše je potpomogla suradnja s poznatim hrvatskim *rock*-glazbenikom, Zlatanom Stipišićem Gibonnijem. Voditelj *klape* Cambi, Rajmir Kraljević je obradio većinu Gibonnijevih hitova za *klapsku* izvedbu, upotrebljavajući naglašeni sinkopirani ritam kao osnovu dotad nepoznatu u *klapskoj* izvedbi. *Klapa* Cambi je za svoje uspjehe nagrađivana i prestižnom nagradom *Porin*.²⁵ Koncerti *klape* Cambi organiziraju se poput koncerata *rock*-grupa, sportske dvorane, otvoreni prostor, više koncerata u različitim gradovima. Njihovi životi nisu medijski eksponirani, kao životi pjevača popularne glazbe, njihova imena (osim možda prvog tenora) se ne pamte, tek njihovi likovi koji se identificiraju s imenom *klape*. Drugi primjer *klape*, koja je svojim eksperimentiranjem ostavila trag u 90-ima je *klapa* Kumpanji iz Blata na otoku Korčuli. U suradnji s lokalnim sastavom Kvartet Gorgonzola, u ljeto 1998. godine snimili su *rap* kojemu su predložak bili citati refrena *klapske* pjesme *Vila moja projde*. Osim po *klapskim* citatima ovaj se *rap*, koji je bio hit ljeta na mnogim hrvatskim radiostanicama, razlikovao i po temi osnovnog teksta. Dok su tipične teme *rapa* socijalni problemi urbane kulture mladih, njihov je *rap* imao tipičnu *klapsku* i *mediteransku* temu - neuzvrćena ljubav (srednjoškolca u malom otočkom mjestu). Nagla popularnost omogućila je ovoj mladoj *klapi* niz koncerata izvan svoga otoka, nastupe na televiziji, na kojoj se dugo vremena vrtio njihov videospot.²⁶ Medijska popularnost reflektirala se i na njihov tretman na Omiškom festivalu. Svojim nastupom na Omiškom festivalu 1999. osvojili su Nagradu publike i Nagradu stručnog žirija.

Medijski eksponirani *klapski* izleti u različite stilove, rezultirali su osnivanjem festivala koji promovira međusobnu suradnju između tradicijske i popularne *mediteranske* glazbe na ovim prostorima. *Festival Kaštela* je zamišljen u formi dvodnevnog druženja *klapa* i glazbenika različitih stilova koji surađuju s klapama ili svoje nadahnuće traže u bilo kakvoj formi tradicijskog glazbovanja

²⁵ Najveće hrvatske dnevne novine *Večernji list* dodjeljuje godišnju nagradu za medijski najekspoziranije glazbene pojave u više kategorija. Zbog medijske popularnosti tamburaške glazbe u 90-ima, sve do ove godine, tamburaši su imali svoju kategoriju koja je preimenovana u etno-glazbenu kategoriju.

²⁶ U suradnji s Kvartetom Gorgonzola, *klapa* Kumpanji je snimila niz sličnih projekata od kojih treba izdvojiti *rap Splitske caje* u kojoj upozoravaju na sve veću popularnost "istočnjačke" glazbe naših dojučerašnjih neprijatelja - čin koji smatraju izdajom.

mediteranske Hrvatske.²⁷ Inicijator i organizator ovog festivala je gore spomenuta *klapa* Cambi.

Iz navedenoga se može zaključiti da je *klapa* u 90-ima dio pokreta popularne glazbe s kojom slobodno eksperimentira i koju integrira u svoj repertoar, dok u isto vrijeme glazbenici popularne glazbe obrađuju *klapske* pjesme u manirama svog stila glazbovanja, šireći na taj način općeprihvatljivi pozitivni duh mediteranskog identiteta.

ISTRA I ČA-VAL

Meditranska Hrvatska, osim južne regije Dalmacije, obuhvaća i područje sjevernog Jadrana koje se sastoji od Istre i Kvarnera. S izuzetkom recentnih geografa, koji sjeverni Jadran smatraju submediteranskom zonom (Ogrin u Baskar, str. 124., 1999.), poluotok Istra generalno se smatra najsjevernijim dijelom Mediterana. Za ostatak Hrvatske, ova regija zbog svojih geografskih karakteristika (mora, obale i otoka) i nezaobilaznih simbola (sunca, vina, pjesme, veselih i vedrih ljudi, turizma, temperamentna života) također asocira na Mediteran.

Poluotok Istra je vrlo specifično područje i u povijesno-kulturnom smislu. U ovoj je regiji kroz povijest, pod raznim vlastima, stoljećima živjelo više etničkih skupina, koje su na Istru polagale svoje pravo, i na taj način stvorile specifičnu i jedinstvenu regionalnu sliku - mozaik sastavljen međusobnim kulturnim utjecajima različitih etničkih skupina koji sebe nazivaju Istrijanima (Banovac, 1996., 1998.). Možda je baš zbog te svoje multietničnosti Istra kroz povijest bila prizor miješanja različitih stilova tradicijske glazbe koji su tu dolazili, zadržavali se, miješali i novonastajali, ili pak nestajali. Čitavo ovo područje predstavlja jedinstvenu glazbeno-stilsku cjelinu koja se bitno razlikuje od ostalih hrvatskih područja. Sliku glazbene baštine na terenu obično su nekorektno stvarali istraživači pojedinih kulturnih zajednica, koristeći različita mjerila:

Prevladavajuća podjela u talijanskom kulturnom krugu jest ona na talijansku i slavensku glazbu, u nekoj vrsti suprotstavljanja in-group out-group, dakle 'nas' i 'drugih'. No, slavenska glazba je ili hrvatska ili slovenska. U hrvatskom kulturnom krugu prevladava podjela na istarsku glazbu (pod kojom se podrazumijeva hrvatska glazba) i glazbu talijanske etničke zajednice. I ova je podjela dosta uopćena jer može navesti na pomisao da glazba talijanske etničke zaje-

²⁷ Osim dvaju koncerata, koje ocjenjuje sud sastavljen od glazbenih kritičara, novinara ali i etnomuzikologa i glazbenika, organiziraju se i okrugli stolovi na kojima se osim o problemima *klapskog* pjevanja raspravlja i o novim, alternativnim načinima glazbenog izražavanja, interakciji tradicijske i popularne glazbene kulture.

dnice nije istarska. Konačno, slovenski se stručnjaci bave samo slovenskom glazbom i ne postavljaju si pitanja podjele. (Marušić, str. 11., 1995.)

Starije slojeve tradicijske glazbe karakteriziraju netemperirano pjevanje ili sviranje u dvoglasju - diskantno, na tanko i debelo u tzv. istarskoj ljestvici, bugarenje te crkveno obredno pučko pjevanje. Noviju glazbenu tradiciju čini tonalna glazba nastala pod utjecajem srednjoeuropskih urbanih tradicija. U svim je etničkim zajednicama novija tradicija utjecala na netemperirano dvo-glasje, prvenstveno uvođenjem novih temperiranih glazbala manufakturne proizvodnje. Ovaj je repertoar ograničen isključivo na plesove koje izvode različiti mali sastavi poznati pod nazivom *gunjci*.²⁸

Gunjci su, dakle, bili prvi oblik popularne glazbe u Istri, poznati u vrlo uskim lokalnim okvirima, medijski posve neeksponirani. Revitalizacija *gunjaca*, čija je popularnost nestajala u drugom dijelu 20. st., realizirala se putem Festivala - *gunjci* koji se godišnje održavaju u malim naseljima u unutrašnjosti Istre (Roč, Grožnjan) i tako populariziraju skoro zaboravljene glazbene forme i običaje.

Popularna (pop) glazba u Istri je pak, svoju vezu s tradicijskom istarskom glazbom prvi put ostvarila 60-ih godina prošlog stoljeća u jeku trenda osnivanja festivala popularne glazbe diljem Hrvatske. 1964. godine pokrenut je festival pod nazivom *Melodije Istre i Kvarnera*²⁹ s ciljem "da popularizira zavičajnu pučku glazbenu baštinu" (Marušić, str. 38., 1995.). Festival je po principima popularne glazbe uspio ustoličiti tip skladbe temeljen na uhu ugodnim i *mediteranski* raspjevanim refrenima, s tek pokojim citatima tradicijske glazbe. Regionalna se dimenzija odražavala tek "u ukalupljenim tekstovnim obrascima primjerenim turističkim razglednicama koje uzdižu barčice, *kazune*,³⁰ zidiće i vino" (Marušić, str. 39., 1995.). Samo je nekolicina

²⁸ *Gunjci* je naziv za sastav koji je prvobitno bio sastavljen od violine i bajsja (doublebass), a izvodio je isključivo glazbu za ples (*polka*, *mazurka*, *valceri*, *marče*), na seoskim sajmovima, svadbama i plesovima. S vremenom sastavu su se pridružili i druga glazbala, ponajviše klarinet, *triestina* (dijatonska harmonika) i *trombeta* (truba, krilnica) (Pernić, str. 95., 1997.).

²⁹ Govoreći o regionalnim festivalima u Hrvatskoj, G. Marošević konstatira: "Melodije Istre i Kvarnera (od 1964.) je putujući festival koji se održava po brojnim istarskim i kvarnerskim mjestima u razdoblju od osam dana (...) *Pop* pjevači su najčešći izvođači na ovom festivalu, poznati i po izvođenju različitih žanrova popularne glazbe. Izvedbe su rijetko povjerene grupi pjevača, u pravilu to je solist uz pratnju festivalske prateće vokalne skupine i festivalskim orkestrom." Usprkos relativno visokoj kvaliteti kompozicija izvedenih na festivalu i njihovoj medijskoj pokrivenosti (TV, radio, diskografska produkcija), njihova popularnost ne traje dugo, a prihvaćenost od strane publike zadržava se na lokalno-regionalnoj razini (Marošević, str. 89.-90., 1988.).

³⁰ *Kazun* je tipična mediteranska nastamba izrađena u tehnici suhozida (od tesanog kamena ili kamenih ploča) u kružnom ili polukružnom obliku. *Kazuni* su se gradili u poljima, vinarima i pašnjacima s namjenom da budu skloništa od nevremena ili spremišta za seljakove alatke. *Kazun* je uz kozu jedan od glavnih istarskih simbola.

pjevača (Mirko Cetinski, Lidija Percan, Radojka Šverko) izrasla iz ovog festivala i postala poznatija široj publici, pjevajući pored svojih lokalnih hitova (na istrijskom dijalektu ili talijanskom jeziku) i na nacionalnom hrvatskom jeziku. No i pored ove činjenice, mnogi istarski glazbenici imali su šansu frekventno nastupati komercijalno u turističkim objektima i na taj se način glazbeno usavršavati, surađivati i izmjenjivati iskustva s glazbenicima iz drugih krajeva i zemalja.

U popularnoj glazbi mladih, *rock*-glazbi, Istra ima važnu ulogu u glazbenom životu Hrvata, osobito njezino najveće urbano središte, Pula.³¹ *Rock* i *alternativna* scena Pule, godinama prisutna na hrvatskoj *rock*-sceni, najpoznatija je po skupini Atomsko sklonište³² čiji se standardi iz 80-ih i danas rado izvode na radiopostajama, ali i po Franciju Blaškoviću, kultnoj osobi istarskog prostora kojeg mnogi smatraju začetnikom *ča-vala*. U 80-ima istarski *rock*-glazbenici pokušavaju u svojoj glazbi kombinirati elemente tradicijske glazbe, dijalekt s "glazbenim stvarnostima" poput *rocka*, *bluesa*, *countryja*, no ti pokušaji nisu imali značajnog odjeka na glazbenom tržištu bivše federacije.

Nagla popularnost istarskih glazbenika u 90-ima povezana je s cjelokupnom situacijom u Hrvatskoj koja je tih godina doživljavala prekretnicu. Osamostaljenje države koje se dogodilo kroz rat u zemlji u kojoj su se federalni identiteti počeli zamjenjivati nacionalnim ili regionalno-lokalnim, uvjetovalo je potrebu za novim glazbenim ukusima. Medijski promovirani izvođači iz Istre, bez obzira na njihove stilske razlike, postali su na hrvatskoj glazbenoj sceni poznati pod zajedničkim imenom *ča-val*. Sam naziv³³ nije konstruiran od glazbenika ili lokalne publike, koja je njihovu glazbu prva prepoznala, nego od novinara, glazbenih kritičara i medijskih promotora koji prate događanja na glazbenoj sceni. Oni su osjetili mogućnost promocije ovog tipa glazbe na nacionalnoj sceni.

Prvi značajniji uspjeh na hrvatskoj popularnoj glazbenoj sceni, ostvario je Alen Vitasović, pjevač iz Orbanića pokraj Pule, početkom 90-ih s velikim hi-

³¹ Zbog svoje geografske smještenosti, Pula je još od doba Austro-Ugarske Monarhije važan vojno-pomorski centar. Tu je funkciju imala i u bivšoj Jugoslaviji. Politika ravnopravnosti, bratstva i jedinstva koja se i u vojsci primjenjivala, prakticirala je regrute i oficire iz istočnih krajeva slati na službu u zapadne i obrnuto. Tako se demografska slika Pule u posljednjih 50-ak godina "obogatila" pripadnicima raznih naroda i narodnosti, religija i vjeroispovijesti koji su živjeli na području bivše Jugoslavije.

³² U spomen na rano preminulog *frontmena* grupe Sergia Blažića-Đosera, u veljači svake godine održavaju se "Đoserovi dani" susreti hrvatskih *pop* i *rock*-glazbenika kroz različite koncerte, druženja glazbenika i novinara i susrete s medijima.

³³ "*Ča-val* je bio naziv top-liste čakavske (istarske i kvarnerske) glazbe na riječkome radiju, a nakon što su ga novinari iz tiskanih i elektronskih medija počeli rabiti za glazbu tih regija općenito, naziv se udomačio i u svakodnevnom govoru" (Kalapoš, str. 70., 2000.).

tom *Gušti su gušti*. Bio je to prvi u nizu njegovih hitova napravljen u suradnji s Liviom Morosinom koji je osvojio najprije glazbene kritičare a potom i publiku (Vitaljić, 2000.). Meteorska popularnost kulminirala je 1994. godine, kada je Vitasović pobijedio na svim festivalima zabavne glazbe u Hrvatskoj na kojima je nastupio.³⁴ U razdoblju od dvije godine, koliko je trajalo intenzivno zanimanje za Alanovo pjevanje, s repertoarom od dvadesetak pjesama obišli su gotovo sva mjesta u Hrvatskoj. Čakavski dijalekt, na kojemu je Vitasović pjevao svoje hitove, jedina je spona koja objedinjuje različito orijentirane glazbene stilove i daje im predznak - istarskog, mediteranskog. O razlozima pjevanja na čakavskom dijalektu Vitasović je više puta progovarao: "Ja pjevam čakavski, istarski, i što možeš više za svoj kraj napraviti ako si glazbenik? Kužite? Meni nije potrebno mahati zastavicama s kozama" (Brnobić in Kalapoš, str. 17., 2000.). U isto vrijeme Vitasović upozorava da upotreba dijalekta nema direktne veze s glazbom koju on izvodi: "Cilj svega mi je dobra glazba, iskrena moja glazba, američki *ritam i blues*, a samo je tekst čakavski. Zašto ne bi bio ako ga i govorim?" (Balen in Kalapoš, str. 72., 2000.). Meteorska karijera Alana Vitasović nije dugo trajala, ali je utrla put drugim istrijskim glazbenicima čija glazba to svakako zaslužuje.

Jedan od najvećih i najdugovječnijih sastava *ča-vala* je sastav Gustafi. Na njegovu primjeru pokušat ću prikazati glazbovanje glazbenika popularne glazbe u Istri.

"*Gustafi* su za mene najdraži domaći bend kada ih slušam uživo. Na prvo slušanje to je *tex-mex* i *bluz*, ali tko nastavi slušati dalje, može jako puno saznati o emocionalnom realizmu i senzibilitetu ljudi koji žive na jednom škratom tlu, a žele živjeti punim životom" (Glavan u Bakić, 1998.).

Opis glazbe Gustafa, koji donosi najjemenitiji hrvatski glazbeni kritičar, navodi nas na pitanje "Gdje je tu Mediteran i što je tu mediteransko?" No, krenimo redom.

Edi Marožin, Istrijanin iz Sanvičente, malog mjesta u unutrašnjoj Istri, osnovao je svoj bend još 1980. pod imenom "Gustaph y njegovi dobri duhovi". Svoj prvi koncert imali su 27.12.1980. i to s glazbom koja ih je opisivala kao alternativno-avangardni bend. Neopterećeni veličinom sviraju "od broda do oštarije, od svadbe do hotela" (Marožin in Bakić, 1998.). Brzo nadrastaju lokalne okvire, probijaju prepreke i od lokalnog benda postaju poznati bend. Gustafi su 1983. sudjelovali na poznatom zagrebačkom festivalu nove glazbe

³⁴ Vitasovićevoj popularnosti pridružili su se *rock*-sastavi Gustafi i Šajeta, *jazz*-pjevačica Tamara Obrovac s pratećom grupom TransHistría, te Livio Morožin i Dario Marušić, glazbenici koji su tijekom godina surađivali s mnogim izvođačima (Gustafi, Vitasović, Istranova, Anelidi), ali su i sami napravili izvrstan zajednički projekt.

Muzičkom bijenalu kao jedan od najavangardnijih bendova toga vremena. Iako srcem i dušom Istrijani u to vrijeme najmanje sviraju u Istri. Promjene nastaju u 90-ima kada se spajanjem tradicijske glazbe, rock and rolla i specifičnog istarskog pop-zvuka, u kojem su jednako zastupljene balade, pučki hitovi, ritam i bluz, uspijevaju nametnuti publici. Domovinski rat ih je prisilio da u početku 90-ih svoje nastupe ograniče na Istru. Tada započinje projekt *štale* - sviranje po malim mjestima, gostionicama, svratištima, domovima kulture u svrhu zabave lokalnog stanovništva. Krenuli su Oštarijdom 1991. zajedno s Francijem Blaškovićem, a zatim sami s nizom koncerata tipa *štala* kontinuirano, ovisno o materijalnoj mogućnosti stanovništva.³⁵ Svoj treći album "Multo sentimento", koji je u hrvatskim okvirima ostvario veliku produkciju, snimali su upravo u svojoj najmilijoj *štali* - Domu kulture u Sanvičenti. Sastav varira od 6 do 13 glazbenika, ovisno o veličini prostora, značenju koncerta i financijskoj mogućnosti organizatora. Interesantan podatak je da u sastavu pored el. gitara imaju harmoniku, brass sekciju i dva bubnjara.

"Mi sviramo zabavnu glazbu i ne možemo očekivati da će se netko s nama zabaviti ako se mi sami ne zabavimo, dobre vibracije moraju krenuti od nas. Ukoliko smo ugroženi, ukočeni ili frustrirani, to nikako ne funkcionira s publikom. Ni na nastupima za televiziju se ne šminkamo i nemamo nikakvu specijalnu garderobu, osim ako netko trenutačno taj dan poludi pa stavi na sebe nekakav šešir, ili košulju koja mu se specijalno sviđa" (Marožin u Bakić, 1998.).

Edi Marožin, frontmen grupe, koji je po mišljenju ostalih članova kohezijsko tkivo benda, smatra za sebe da nema veliko glazbeno iskustvo jer nikada nije svirao u nekom drugom bendu. Svoju glazbu naziva zabavnom glazbom koja je "objedinjenje svega što smo čuli i što pozitivno utječe na nas" dok je istarska glazba za njega "specifična muzika, jako jednostavna (...) moraš imati i etničke preduvjete (gene) da bi je razumio". O svojim glazbenim uzorima Edi kaže:

"Rock-muzika mi je bila glavna inspiracija, grupe Slade, Sweet... Prva LP koju sam kupio Alice Cooper, T-rexsi su tada bili popularni, sjećam se grupe *In the middle of the road*. Nakon toga sam počeo slušati američki *rock* pomalo *blues*, *country*. Tijekom vremena došlo je do evolucije pa sam počeo slušati dosta alternativnu muziku i to je djelovalo na moje opredjeljenje, na našu glazbu iz 80-ih kada smo svirali *alter* muziku. Nakon toga sam zapeo i za američku *pop*-glazbu poput *countryja* pa sam prešao na Irsku i keltski, bretonski zvuk. Nekako sam sve više išao prema nama. Dok sam slušao talijanske *tarantele* pomislio sam da bi možda i naša istrijanska glazba bila isto tako do-

³⁵ Interesantna je formula po kojoj su svirali te svoje štale - 3x po uru - prvi set je bio *zagrijavanje*, drugi *razmrdavanje*, a treći *na punu forc*u (Morožin u Bakić, 1998.).

bra za sviranje. Počeo sam je više slušati, učiti svirati i pjevati. I tako se počelo svirati, u stvari, kako živiš, takvu muziku i radiš.”

S Gustafima je na početku projekta surađivao i Livio Morosin, ključna osoba medijske popularnosti *ča-vala*, najzaslužniji za promociju Alena Vitasovića. Posljednji projekt CD “Bura-tramuntana” kojega je ostvario u suradnji s poznatim glazbenikom i etnomuzikologom, Dariom Marušićem, nastavio je popularnost *ča-vala* u ovom desetljeću. Osim s *rock* i *pop*-glazbom, Morosin je na ovom projektu eksperimentirao i s drugim glazbenim stilovima od *jazza* do *elektronske glazbe* i *hip-hopa*. Upravo je razgovor o *hip-hopu* bio presudan za njihovu suradnju:

“Zaključili smo da je narodni istarski ples *balun*, zapravo istarska verzija *hip-hopa*. Može zvučati smiješno, ali i *balun* i *hip-hop* su tzv. *street* glazbe. I jedan i drugi plešu se na ulici, to je zabava za narod. Osim toga, ritam *baluna* ima istu brzinu kao i *hip-hop*, a to je mjera 90-100, što je ritam koraka” (Morosin u Vitaljić, 2000.).

Dario Marušić za ovaj projekt kaže: “... rezultat je moje iskrene vjere da je to što radim ispravno”. Na ovom projektu svira čitav niz istarskih tradicijskih (netemperiranih) glazbala koja se uklapaju u različite glazbene stilove:

“Tvrdim da sopile i roženice mogu funkcionirati u svakoj vrsti glazbe, kao i bilo koja brass-sekcija. Ljudi naprosto slušaju glazbu i ako je ona kvalitetna, potpuno je svejedno na kojem je instrumentu i u kojem kontekstu sviraš. (...) Čovjek cijeli život mora preispitivati svoje stavove, mijenjati se, učiti. Tako sam i ja u međuvremenu uvidio da elektronska glazba može biti vrlo kvalitetna” (Marušić u Vitaljić, 2000.).

Koje bismo zaključke mogli izvući iz navedenih razmišljanja glazbenika *ča-vala*? Svi oni glazbu smatraju sastavnim dijelom svojega života. Slušanje različitih glazbi i stilova otvorilo im je horizonte i vizije pri izgradnji osobnog glazbenog pogleda na svijet. Njihova glazba je progresivna, promjenjiva, otvorena najrazličitijim utjecajima, a nije ograničena na jedan glazbeni stil. Običaj je da se lokalni glazbenici, koji postignu regionalni uspjeh, presele u metropolu - Zagreb radi bolje medijske promocije, što ovdje nije slučaj. Svi oni zadovoljno žive i glazbeno djeluju u Istri. Iako većina glazbenika negira bilo kakvu vezu s tradicijskom glazbom u njihovu djetinjstvu, od nje se ne mogu odmaknuti i, ustvari, ona je najzaslužnija za njihovu popularnost izvan lokalnih granica. Ne želim kategorički tvrditi da se njihova popularnost ne bi dogodila i da su svirali *rock*-glazbu na nacionalnom ili engleskom jeziku, ali je činjenica da to nisu napravili. Postojalo je nešto što ih je ponukalo da se okrenu svojim korijenima, svojem načinu života kojega cijene i do kojega im je stalo. Dakle, glazba je u njihovu slučaju sve ono što *oni* misle da glazba jest; iskustvo stečeno praćenjem globalnih glazbenih trendova pridružuju svojim glazbenim razmišljanjima, dobivajući na taj način novi, poseban izričaj,

razumljiv široj zajednici, interesantan baš po specifičnom lokalnom dodatku koji pridodaju širokom spektru globalnih razmišljanja, kao svoju dozu naslijeđenog i u glavi možda i nesvjesno ugrađenog. Sve to skupa, dio je jednog velikog mozaika koji u ovom konkretnom slučaju na najbolji način promovira glazbu Mediterana.

Navedeno bi bio presjek onoga što mi "outsideri" znamo ili možemo doznati o *ča-valu*, ono što je medijski eksponiramo i što se po cijeloj zemlji može čuti, a slušaoca asocira na Istru, čakavsko narječje i naposljetku Mediteran. No, je li to i u Istri baš tako?

Istražujući tradicijske glazbene fenomene u središnjoj Istri, imao sam priliku razgovarati s lokalnim stanovništvom i pitati ih o njihovom odnosu prema *ča-valu*. Odgovori koje sam dobio, nisu se uvijek u cijelosti poklapali sa slikom stanja koju sam do tada imao istražujući medijske izvore. Većina ljudi znala je za najpopularnije izvođače *ča-vala*, ali tek kada bih spomenuo dotično ime sastava ili pjevača. Kroz razgovore sam dobio informacije o sastavima za koje do tada nisam čuo, a također su po svojoj glazbi mogli biti dio *ča-vala* (Magnolija, Battifiaca), kao i pjevača (Elio Pisak) koji široj javnosti nisu poznati. Kao izvor slušanja ovih izvođača većina ispitanika navela mi je lokalne radiopostaje. Slušajući nekoliko dana programe lokalnih postaja (Radio Istra (Pazin), Radio Pula) mogao sam primijetiti da se njihova glazba frekventno može čuti na ovim radiopostajama. Drugom sam prilikom zamolio svoju kolegicu bibliotekarku, da za posjeta Rovinju posjeti biblioteku i donese relevantne tekstove o *ča-valu*. Njezina kolegica bibliotekarka nije razumjela o čemu se radi, a nakon navođenja imena poput Gustafa i Vitasovića, odgovorila je da je to "njihova" glazba i da oni nemaju potrebe zvati je nikakvim posebnim imenima.

Ovi primjeri mi pokazuju da je u svijetu masovnih medija vrlo teško definirati odnose stranog i bliskog, i da je sve teže "locirati i definirati izolirane zajednice, stilove ili glazbene prakse koje se mogu smatrati esencijalnim za jednu kulturu ili društvenu zajednicu" (Grossberg u Cohen, str. 125., 1993.). Lokalno stanovništvo se u ovom slučaju identificira s jednim tipom repertoara koji se ne poklapa s medijski formiranim repertoarom. Nameće mi se niz pitanja: Mora li nešto što je popularno biti široko ili samo lokalno raširena pojava, i čini li ili ne čini uska lokalna proširenost glazbu popularnom? Odlučuje li o popularnosti glazbe publika za koju je ona namijenjena, ili je popularnost nametnuta "odozgo"? Sagledavanje situacije na ovaj način smatram važnim činom u donošenju zaključaka o glazbenoj aktivnosti određene sredine. Glazbeni ukusi lokalne audience ne poklapaju se s medijskom slikom kakvu imamo o *ča-valu*; za njih su lokalni izvođači poput Elija Piska ili Magnolije bliži i značajniji od glazbovanja Gustafa ili Morosina. Višeslojnost pojave konstitutivne u svim svojim elementima, kao tipično mediteranske dimenzije,

medijski je u ovom slučaju partikularno eksponirana prema potrebama i ukusima širokog glazbenog tržišta.

Prikazani primjeri dio su bogatog mozaika popularne glazbe koji se identificira s pozitivnim mediteranskim identitetom na prostorima suvremene Republike Hrvatske.

Mediteranski se pozitivni duh, kao dio kulturnog identiteta, prihvaća i na taj način iz lokalno-regionalnog postaje značajniji nacionalni identitet koji se u popularnoj glazbi razvija po formuli malo (*ča-val*) ili puno (*klapa*) lokalnog tradicijskog, te malo (*klapa*) ili puno (*ča-val*) globalno popularnog, prelazeći na taj način svoje lokalne okvire. Različitim pristupom ovim dvama fenomenima želio sam ukazati na raznolikost i slojevitost glazbenih fenomena, kod kojih, zbog izuzetnog prožimanja, granica između popularnog i tradicijskog nije jasno određena.

LITERATURA

BANOVAC, Boris

1996.

“Etničnost i regionalizam u Istri: povijesni rakurs i suvremeni kontekst,” *Migracijske teme: Časopis za istraživanja migracija i narodnosti*, 12/4 267.-288.

BANOVAC, Boris

1998.

“Etničnost i regionalizam kao izvori identifikacijskih procesa” U *Etničnost, nacija, identitet: Hrvatska i Europa*, ur. Ružica Čičak-Chand and Josip Kumpes, 249.-262., Zagreb, Institut za migracije i narodnosti

BASKAR, Bojan

1999.

“Made in Trieste, Geopolitical Fears of an Istrianist Discourse on the Mediterranean,” *Narodna Umjetnost* 36/1 121.-135.

BONIFAČIĆ, Ruža

1998.

“Regional and National Aspects of Tamburica Tradition, The Case of the ‘Zlatni Dukati’ Neotraditional Ensemble”, U *Music, Politics and War*, ur. Svanibor Pettan, 131.-151. Zagreb, Institute of Ethnology and Folklore Research

BUBLE, Nikola

1992.

“Klaska pjesma, klapa i 25 godina Festivala dalmatinskih klapa u Omišu”, U *Zbornik dalmatinskih klapskih pjesama*, ur. Nikola Buble, 687.-753., Omiš, FDK - Omiš

- BUBLE, Nikola
1994. "Da li je tambura "hrvatskije" glazbalo od mandoline?", *Baščinski glasi* 3, 339.-344.
- BUBLE, Nikola
1999. Dalmatinska klapska pjesma, Split - Omiš, Centar za kulturu Omiš - Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu, 207. str.
- CERIBAŠIĆ, Naila
1995. "Gender Roles During the War, Representations in Croatian and Serbian Popular Music 1991.-1992.", *Collegium Antropologicum* 19/1 91.-101.
- CERIBAŠIĆ, Naila.
1998. "Heritage of the Second World War in Croatia, Identity Imposed Upon by Music", U *Music, Politics and War*, ur. Svanibor Pettan, 109.-131., Zagreb, Institute of Ethnology and Folklore Research
- COHEN, Sara
1993. "Ethnography and Popular Music Studies," *Popular Music* 12/2 123.-139., 1993.
- ČALETA, Joško
1997.a "Klapa Singing, A Traditional Folk Phenomenon of Dalmatia," *Narodna umjetnost* 34/1, 127.-145.
- ČALETA, Joško
1997.b "Klapa u dijaspori: klapa "Zvonimir" Vancouver, Canada," *Baščinski glasi* 6, 71.-93.
- ČALETA, Joško
1999. "The Ethnomusicological Approach to the Concept of the Mediterranean in Music in Croatia," *Narodna umjetnost* 36/1, 183.-197.
- ČALETA, Joško
2000. "Traditional Musical Instruments." U *Croatian Folk Culture at the Crossroads of Worlds and Eras*, ur. Zorica Vitez, Aleksandra Muraj, 421-438., Zagreb, Gallery Klovićevi dvori
- ERLMANN, Veit
1993. "The Politics and Aesthetics of Transnational Musics," *The World of Music* 35/2, 3.-16.

- GLAVAN, Darko
1978. at al. *Pop glazba i kultura mladih, Sondažno istraživanje publike rock-koncerata*, Zagreb, CDD SSOH
- GUILBAULT, Jocelyne
1993. "On Redefining the "Local" Through World Music," *The World of Music* 35/2, 33.-48.
- HOBBSAWN, Eric
1983. "Introduction: Inventing Traditions", U *Invention of Tradition* ur. E. Hobsbawn & Terence Ranger, 1.-14., Cambridge, University Press
- KALAPOŠ, Sanja
2000. "Cijeli svijet u mom selu. Globalna naspram lokalne kulture, lokaliziranje globalnog i globaliziranje lokalnog," *Etnološka tribina* 23/30, 65.-79.
- MANUEL, Peter
1988. *Popular Musics of the Non-Western World*, Oxford, Oxford university Press
- MAROŠEVIĆ, Grozdana
1988. "Folk Music in Croatia in the Period from 1981. to 1985.", U *Contribution to the Study of Contemporary Folklore in Croatia*, ur. Dunja Rihtman-Auguštin, 75.-96., Zagreb, Institute of Folklore Research
- MARUŠIĆ, Dario
1995. *Piskaj - Sona - Sopi Svijet istarskih glazbala*, Pula, Castropola
- MILIN-ĆURIN, Vedrana
1995. "The Popular Song in the Folklore Expression of the Inhabitants of the Island of Murter", *Narodna umjetnost* 32/1, 219.-237.
- MURŠIĆ, Rajko
1996. "A 'Black-Box' of Music Use, On Folk and Popular Music," *Narodna umjetnost* 33/1, 59.-74.
- NETTL, Bruno
1992. "Recent Direction in Ethnomusicology", U *Ethnomusicology, an Introduction*, ur. Helen Myers, 375.-401., New York, W.W. Norton
- PERNIĆ, Renato
1997. *Meštri, svirci i kantaduri*, Buzet, Reprezent

- PETTAN, Svanibor
1997. "The Croats and the Question of their Mediterranean Musical Identity", *Ethnomusicology on Line*, Baltimore, 3, <http://research.umbc.edu/eol/3/html>
- PETTAN, Svanibor
1998. ed. *Music, Politics and War*, Zagreb, Institute of Ethnology and Folklore Research
- POVRZANOVIĆ, Maja
1989. "Dalmatian Klapa Singing, Changes of Context", In *Folklore and Historical Process*, edited by Dunja Rihtman-Auguštin and Maja Povrzanović, 159.-170., Zagreb, Institute of Folklore Research
- POVRZANOVIĆ, Maja
1991. "Regionalni, lokalni i individualni identitet: primjer klapskog pjevanja" [Regional, Local and Individual Identity, Examples of Klapa Singing]. In *Simboli identiteta, (studije, eseji, građa)* edited by Dunja Rihtman-Auguštin, 105.-120., Zagreb, Hrvatsko etnološko društvo
- STERMŠEK, Maja
1994. "Ženske vokalne skupine na Festivalu dalmatinskih klapa u Omišu," *Bašćinski glasi* 3, 197.-217.
- STOKES, Martin
1994. ed. *Etnicity, Identity and Music*, Oxford, Berg Publishers
- IZVORI:
- BAKIĆ, Goran
1999. "Koraci; Edi Marožin & Gustafi" *HTV 2 program*, 24. December, Zagreb
- BALEN, Marko
1994. "Čakavštinom do srca publike," *Slobodna Dalmacija*, 24. November, Split,
- BOBINSKY, Alenka
1985. "Novi val" u jugoslavenskom rocku: analiza jednog specifičnog fenomena, Manuscript in the Institute of Ethnology and Folklore - IEF 1130
- BRNOBIĆ, Vesna
1994. "Najbolje pjevam na istarskom!", *Večernji list*, 9. September, Zagreb

- GLAVAN, Darko
1999. "Roženice na 220 volti," *Večernji list*, 31. December, Zagreb
- HUDELIST, Darko
1984. "Jugoslavenska diskografska laž" *Start*, 2. June, Zagreb
- JAKOVČEV, Tanja
1999. "Nagrade ne dobivamo zato što nismo iz Zagreba", *Jutarnji list*, 12. November, Zagreb
- KALAPOŠ, Sanja
1998. "Die Musik Und Die Sprache Als Elemente einer Identitätskonstruktion, Ein Fallbeispiel Aus Istrien", referat na 16. *Internationale Tagung der kommission fur Lied, Musik - und Tanzforschung in der Deutschen Gesellschaft fur Volkskunde*, Wien, October
- KNEZOVIĆ, Pavica
1994. et al. "Što?, Ča, kaj!," *Vjesnik*, 14. October, Zagreb
- VITALJIĆ, Sandra
2000. "Sve pjesme na albumu "Bura-tramuntana" napravljene su u ritmu polke iz Žminja i baluna koji je istarska verzija hip-hopa", *Nacional*, 19. January, Zagreb
- ZAGORAC, Vladimir
2001. "Palladina Gibonni podsjeća na - Wondera!", *Večernji list*, 7. March, Zagreb

SUMMARY

The concept of Mediterranean-ness in the Croatian music culture - and culture in general - is largely linked geographically with regions of Dalmatia, Kvarner Bay and Istria (the narrow coastal strip and island region). If one were obliged to select a single music-making phenomenon as being most representative of the Mediterranean as far as the Croatians are concerned, it would definitely be phenomenon of *klapa singing* - which represent a coming together of traditional and popular music even with a tendency of spreading outside the imagined borders of the Mediterranean.

Author discusses development of the present *klapa* ensemble - a popular music phenomenon, which emerged from traditional *klapa singing*, as a result of social, political and cultural changes in Croatia in last decades. At the same time, traditional *klapa* songs are explored, experimented and popularized

by musicians of various popular musical genres (*ethno*, *world music*, *rock*, *techno*, *rap*). This dimension is closely related to the musical genre in Croatian called “ča-val” (cha wave), a popular musical genre of Istria, one of the Croatian Mediterranean regions. The text sung in the regional Istrian Chakavian dialect is the primary evidence of the Mediterraneanness in this popular music genre. It has found devotees among proponents of *rock*, *pop*, *jazz* and more recently, *ethno* and *world music* musical genres.