Tusculum

2026

SOLIN-19

Nakladnik
Javna ustanova u kulturi
Zvonimir Solin
Kralja Zvonimira 50
Solin

Za nakladnika
Jure Šaban-Stanić

Glavni urednik
Marko Matijević

Uredništvo
Joško Belamarić
Nenad Cambi
Dino Demicheli
Josip Dukić
Arsen Duplančić
Miroslav Katić
Dražen Maršić
Ivana Odža
Michael Ursinus

Grafičko oblikovanje i priprema za tisak
Marko Grgić

Izrada UDK-a
Morana Perišić

Tisak
Tiskara Kovačić

Naklada
500 primjeraka

Časopis je uvršten u podatkovne baze: Emerging Sources Citation Index (Web of Science Core Collection), AWOL (The Ancient World Online), Hrčak (Portal znanstvenih časopisa Republike Hrvatske).

Izdavanje časopisa novčano podupire Grad Solin.

UDK 908(497.5-37 Solin)

Tiskana inačica: ISSN 1846-9469
Mrežna inačica: ISSN 1849-0417

Tusculum

Časopis za solinske teme

19

Solin, 2026.

Sadržaj

7		**Pedeseta obljetnica Godine velikoga zavjeta**
9-28	Marko Trogrlić	**Duhovna poruka solinskoga slavlja 1976. O 50. obljetnici (1976. – 2026.)**
29-50	Josip Dukić	**Solinska proslava 1976. godine između sjećanja i zaborava**
51-76	Vinicije Lupis – Marko Matijević	**Likovna umjetnost nadahnuta Godinom velikoga zavjeta**
77		**Varia**
79-94	Dražen Maršić	**O neobičnim tragovima izrade višedijelnoga sjedećeg kipa iz Salone**
95-105	Nino Švonja	**Heksagonalni Jupiterov žrtvenik iz Salone**
107-115	Andreja Markovac – Jelena Mariani	**Zaštitno arheološko istraživanje dijela Sjeveroistočne salonitanske nekropole**
117-124	Ivan Matijević	**Neobjavljeni nadgrobni natpisi kod crkve sv. Petra i Mojsija u Solinu**
125-152	Ivan Alduk – Michael Ursinus	**Sixteenth century Ottoman Landmarks between Salona, Lončarić and Vranjic: A Centre of Medieval Croatian Statehood Revisited Half a Millennium Later**
153-167	Ana Torlak	**Venera *Genetrix* Thomasa Bradyja**
169-183	Mirko Jankov	**Između sjećanja i zaborava: o genezi dvaju napjeva Pučkih pivača Gospe od Otoka iz Solina**
185-191	Ivana Odža	**Poetika pričanja iz života na odabranim primjerima iz *Solinske kronike***
193-194		**U spomen na Ivana Grubišića (26. rujna 1945. – 8. studenoga 2025.)**
195-196		**Naputak suradnicima *Tusculuma***

Mirko Jankov

Između sjećanja i zaborava: o genezi dvaju napjeva Pučkih pivača Gospe od Otoka iz Solina

Mirko Jankov
Kneza Trpimira 94
HR, 21231 Klis
mjankov@umas.hr

Rad predstavlja studiju slučaja o genezi i transformaciji dviju napjevnih inačica iz crkvenoga repertorija Pučkih pivača župe Gospe od Otoka iz Solina – *Kad je Gospodin ulazio u sveti grad* i *Dajem vam novu zapovijed* – čije se melodijsko ishodište može povezati s liturgijskom pjevačkom praksom splitske katedrale sv. Dujma. Iako ih Pučki pivači smatraju dijelom solinske pučke crkvene pjevačke (glagoljaške) baštine, temeljna melodijska struktura pokazuje izrazitu podudarnost s dvoglasnim katedralnim napjevom za Zaharijin kantik *Blagoslovljen Gospodin, Bog Izraelov*, koji se u splitskoj prvostolnici koristi u obredima Velikoga tjedna. Polazeći od sinkronijske analize solinskih napjeva i njihova kompariranja s katedralnim predloškom, rad razmatra mogućnost povijesnoga prijenosa napjeva iz katedralne sredine u lokalnu župnu pučku praksu, vjerojatno posredovanjem mjesnoga klera. Posebna se pozornost posvećuje i odnosu analiziranih napjeva prema petome gregorijanskome psalmodijskom tonusu kao vjerojatnome melodijskom prauzoru i splitske i solinskih inačica. Kao dodatni trag u rekonstrukciji mreže srodnih napjeva razmatra se i notni primjer objavljen u kantualu *Pjevajte Gospodu pjesmu novu*, gdje je dotična inačica zabilježena pod oznakom »iz Dalmacije«. Pri tome se sagledavaju promjene tekstualne i liturgijske funkcije, dodavanje basovske te u novije vrijeme baritonske dionice u solinskim napjevima, ali i razmatranje kulturnoga zaborava izvornoga podrijetla unutar zajednice koja ih doživljava vlastitim nasljeđem. Rad ujedno otvara pitanje odnosa institucionalne i pučke liturgijske tradicije te stabilnosti melodijskoga identiteta u procesima usmenoga prenošenja i kulturnoga pamćenja.

Ključne riječi: pučko crkveno pjevanje, glagoljaško pjevanje, usmena transmisija, kulturno pamćenje, splitska katedrala sv. Dujma, Pučki pivači Gospe od Otoka, Solin

UDK: 783.65(497.583 Solin)

Izvorni znanstveni članak
Primljeno: 15. lipnja 2026.

Uvod

Pučko crkveno pjevanje dalmatinskoga prostora oblikovalo se tijekom stoljeća na sjecištu liturgijske norme rimskoga obreda, ponajprije glagoljaškoga, dijelom i latinskoga bogoslužja, u sklopu mise i časoslova, paraliturgijskih čina i pučkih pobožnosti, mjesne izvedbene prakse i usmene predaje kao jedinoga načina povijesnoga prijenosa.[1] Premda se pojedini napjevi unutar nekadašnjih glagoljaških župnih zajednica, nositelja osebujnih lokalnih tradicija, često doživljavaju kao vlastita, »autohtona« pa i samorazumljiva baština, koja se među generacijama prenosila slijedom kontinuirane uporabe, njihovo podrijetlo uglavnom ostaje prikriveno, nejasno ili posve zaboravljeno.[2]

Poticaj za nastanak ovoga rada proizišao je iz autorova sudjelovanja u obredima Velikoga tjedna u katedrali sv.

1 Opširnije u: J. Bezić 1973; S. Grgat 2011; 2015; 2021; M. Jankov 2016; J. Martinić 1981; 2011; 2014; J. Primorac 2009; S. Stepanov 1983.
2 Vidi: V. Gulin Zrnić 2006; D. Rihtman-Auguštin 1982.

Dujma u Splitu, osobito u pjevanome Časoslovu – na Jutarnjoj (ili: »na Jutarnji«) Velikoga četvrtka,[3] Petka i Subote – te na Misi posvete ulja na Veliki četvrtak godine 2026.[4] U četiri su navrata kanonici Prvostolnoga kaptola,[5] svećenici i bogoslovi uz nadbiskupa splitsko-makarskoga mons. Zdenka Križića otpjevali Zaharijin kantik – dvoglasni napjev koji pripada pjevačkoj tradiciji splitske prvostolnice. Antifone koje u Časoslovu omeđuju dotični Evanđeoski hvalospjev (Lk 1, 68-79) dijele isti napjev, uz razliku što su one jednoglasne. Pritom je zamijećena izrazita melodijska podudarnost s dvjema napjevnim inačicama Pučkih pivača Gospe od Otoka iz Solina,[6] muškoga pjevačkog zbora koji posjeduje dugogodišnji – zapravo stoljetni – kontinuitet u izvedbi vlastitih crkvenih (liturgijskih i paraliturgijskih) te svjetovnih napjeva.[7] Međutim, gotovo istovjetna građa iz pjevačke tradicije splitske katedrale u repertoriju solinskih Pučkih pivača očito je stara reinterpretacija; ima drukčije tekstove, promijenjenu liturgijsku funkciju te melodijski stiliziranu i harmonijski proširenu, četveroglasnu strukturu.[8]

U liturgijskoj praksi župe Gospe od Otoka u Solinu pretpostavljene inačice splitskoga katedralnog napjeva pjevaju se otkad znaju i najstariji članovi Pučkih pivača, »oduvik«, i to kao ulazna pjesma (tj. otpjev ili pripjev) na Cvjetnicu – *Kad je Gospodin ulazio u sveti grad*[9] – te kao antifona obreda pranja nogu na Veliki četvrtak u Misi Večere Gospodnje – *Dajem vam novu zapovijed.*[10] Osim toga, ponekad se izvode i na smotrama pučkoga crkvenog pjevanja, izložbama i sličnim manifestacijama, čime se živa izvedba proširuje izvan obrednoga kruga u matičnoj župnoj zajednici Gospe od Otoka u Solinu (sl. 1).[11]

Za razliku od splitskoga katedralnog napjeva, jednoglasnoga odnosno dvoglasnoga, dvije solinske pučke verzije donose, uz stanovite melodijske dodatke, i harmonijsku nadopunu. Unatoč tome, temeljne melodijske konture ostale su očuvane u tolikoj mjeri da podudarnost dviju pjevačkih tradicija teško može biti slučajna.[12] Također, melodijska struktura katedralnoga napjeva, uzme li se kao pretpostavljeno polazište, jasno upućuje i na povezanost s petim gregorijanskim psalmodijskim (jednostavnim) tonusom.[13] Dodatni poticaj za istraživanje predstavljalo je i uočavanje srodne inačice objavljene u kantualu *Pjevajte Gospodu pjesmu novu*, pod oznakom »iz Dalmacije«, što upućuje na mogućnost šire rasprostranjenosti

3 Služba čitanja i Jutarnja Velikoga četvrtka u splitskoj se prvostolnici sv. Dujma pjevaju već na Veliku srijedu u kasnim poslijepodnevnim satima, odmah nakon što se otpjeva Večernja Velike srijede. Takva anticipacija stara je praksa pridržana pojedinim (prvo)stolnim crkvama jer Veliki četvrtak obilježava složena liturgijska struktura: u jutarnjim satima (nad)biskup sa svećenicima svoje crkvene pokrajine slavi Misu posvete svetih ulja, dok se u večernjim satima slavi Misa večere Gospodnje, kojom započinje Vazmeno trodnevlje. Obnovljeni obred 1957, str. 10; D. Kniewald 1937, str. 156.

4 Zahvaljujem Pučkim pivačima Gospe od Otoka na suradnji tijekom nastanka ovoga rada, a posebno mo. don Šimi Maroviću na informacijama, ustupljenim materijalima i pomoći pri dokumentiranju katedralne pjevačke tradicije.

5 Opširnije u: I. Ostojić 1977.

6 Popis Pučkih pivača Gospe od Otoka koji su sudjelovali u izvedbenoj praksi na temelju koje su načinjeni notni zapisi prikazani u ovome radu: Tenori I.: 1. Ante Parać (r. 1952., pjeva od 1981.); 2. Željko Kljaković-Gašić (r. 1955., pjeva od 2022.); 3. Zdravko Vrgoč (r. 1973., pjeva od 2013.). Tenori II.: 4. Ljubomir (Ljubo) Podrug (r. 1947., pjevao od 1959. do 1966., potom od 2010.); 5. Nikša Barišić (r. 1966., pjeva od 2002.); 6. Zoran Guček (r. 1969., pjeva od 2024.); 7. Tomislav (Tomo) Grbić (r. 1973., pjeva od 2014.); 8. Leo Milanović (r. 1973., pjeva od 2015.); 9. Robert Milić (r. 1973., pjeva od 2022.); 10. Mario Bubić (r. 1979., pjeva od 2019.). Baritoni: 11. Ante Stipčić (r. 1960., pjeva od 2023.); 12. Bepo Parać (r. 2008., pjeva od 2026.). Basovi: 13. Dinko Roguljić (r. 1944., pjeva od 2013.); 14. Ante Laštre (r. 1956., pjeva od 2022.); 15. Nenad Krcatović (r. 1966., pjeva od 2022.); 16. Branimir Matijašević (r. 1967., pjeva od 2024.); 17. Mate Kulušić (r. 1978., pjeva od 2025.); 18. Ilija Kokeza (r. 1979., pjeva od 2016.). Voditelj zbora: Mirko Jankov (2010. – 2013.; ponovno od 2019.).

7 Opširnije u: T. Ćićerić 2010; 2012; 2013; M. Jankov 2010; 2012; 2013; 2015; 2018; 2021, str. 191-194; 2022a; 2022b; 2023; 2024; Lj. Stipišić 2002.

8 U ovome radu izvedbeni i liturgijski kontekst ne promatraju se samo kao popratni okvir glazbenoga materijala, nego i kao sastavni dio njegova značenja i transmisije. O kulturno informiranome pristupu analizi tradicijske glazbe vidi u: G. Grupe 2016.

9 Tekstovi su preuzeti iz predložaka kojima se u pjevanju služe Pučki pivači. Pojedine riječi u pjevanju se ponekad, radi lakše izvedbe, blago mijenjaju, npr. *Kada je Gospodin* umjesto *Kad je Gospodin*, ili *po zakonu Gospodnjem* umjesto *po zakonu Gospodnjemu* i sl.
Kad je Gospodin ulazio u sveti grad
Kad je Gospodin ulazio u sveti grad, djeca židovska oglašavahu uskrsnuće života. S granama palminim: »Hosana, vikahu, u visini«. Kada je čuo narod, da Isus dolazi u Jeruzalem, izađoše mu ususret. S granama palminim: »Hosana, vikahu, u visini«. Vidi i Obnovljeni obred 1957, str. 34.
Dajem vam novu zapovijed
»Dajem vam novu zapovijed: da se ljubite među sobom, kao što sam ja ljubio vas«, govori Gospodin. Blago onima koji su neporočna života: koji žive po zakonu Gospodnjemu. »Dajem vam novu zapovijed: da se ljubite među sobom, kao što sam ja ljubio vas«, govori Gospodin. Pošto Gospodin ustade od večere, uli vode u umivaonik, i stade prati noge učenicima: taj im je primjer ostavio. Velik je Gospodin i veoma dostojan hvale: u gradu Boga našega, na svetoj gori njegovoj. Pošto Gospodin ustade od večere, uli vode u umivaonik, i stade prati noge učenicima: taj im je primjer ostavio. Gospodin Isus pošto večera sa svojim učenicima, opra im noge, i reče im: »Znate li što sam učinio vama ja Gospodin i Učitelj? Dao sam vam primjer, da i vi tako činite.« Vidi i: Obnovljeni obred 1957, str. 74-75.

10 Iako su ovi napjevi već predstavljeni, ovdje ih sagledavamo u njihovu recentnom obliku te produbljujemo dosadašnje poglede. Vidi: M. Jankov 2015, str. 207-208, 211, 215, 218.

11 Usp. i: M. Jankov 2021, str. 170.

12 O stabilnosti melodijskih obrazaca u procesima usmene transmisije vidi: B. Bartók – A. B. Lord 1951.

13 Ukrasni tonus neznatno je variran u odnosu na jednostavni, dok mu je svečana inačica istovjetna. Vidi: M. Martinjak 1997, str. 186.



Slika 1
Pučki pivači Gospe od Otoka izvode solinske korizmene napjeve na Smotri korizmenoga pučkog pjevanja u crkvi sv. Katarine (sv. Dominika) u Splitu, 28. ožujka 2026. (snimio Ivan Vuletić)

istoga napjevnog obrasca izvan splitsko-solinskoga konteksta.

Navedena opažanja otvaraju više međusobno srodnih pitanja. Prije svega nameće se pitanje odnosa između katedralnoga napjeva i petoga gregorijanskoga psalmodijskog tonusa, kao i načina na koji je jedna kodificirana liturgijska melodijska/tipska formula mogla najzad postati dijelom lokalne crkvene pjevačke tradicije, i u splitskoj katedrali i – vjerojatno posredno – u Solinu.[14] S time je povezano i pitanje uloge koju su pritom mogli imati solinski svećenici i liturgijski kontakti između dviju sredina. Istodobno se uočava i fenomen preobrazbe glazbenoga materijala tijekom prijenosa iz katedralnoga izvedbenog konteksta u župni (pučki), kao i dostatno očuvanje njegova identiteta nakon što je zajednica koja ga je sačuvala u praksi izgubila svijest o njegovu podrijetlu.

Polazeći od tih pitanja, rad nastoji skicirati izglednu genezu dviju napjevnih inačica iz repertorija Pučkih pivača Gospe od Otoka te razmotriti procese liturgijskoga prenošenja, lokalizacije i kulturnoga pamćenja koji su oblikovali njihov današnji izgled i identitet.[15] Cilj rada nije ponuditi konačan odgovor o vremenu i okolnostima prijenosa napjeva, nego upozoriti na dosad nezamijećenu vezu između katedralne i pučke liturgijske pjevačke prakse u Solinu, nekadašnjoj glagoljaškoj župi. Analiza se temelji na usporedbi melodijskih i višeglasnih obilježja napjeva (tretiranih tonalitetno), terenskome opažanju te liturgijsko-kontekstualnoj interpretaciji njihove suvremene funkcije i uporabe. Time se proučeni primjeri sagledavaju istodobno iz sinkronijske perspektive današnje izvedbene prakse i dijakronijske perspektive mogućih procesa prijenosa i preobrazbe osnovnoga glazbenog sloja – gregorijanskoga pa zatim katedralnoga.

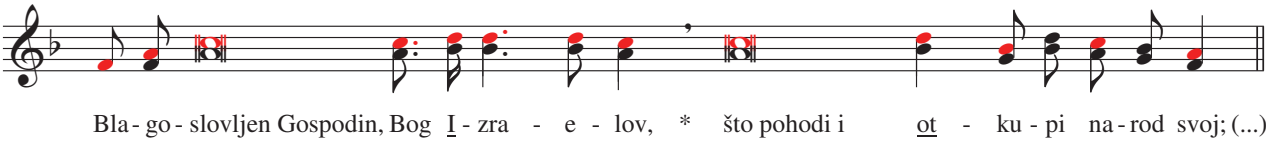
14 Neki su gregorijanski napjevi odjeka imali i u pučkome svjetovnom pjevanju. Vidi: N. Buble 2009, str. 274-275.
15 O problemima kulturnoga pamćenja i prijenosa tradicije opširnije u: J. Assmann 2011.

1. EVANĐEOSKI HVALOSPJEV
Veliki četvrtak, Jutarnja

Splitski katedralni napjev
Zapisao: don Šime Marović



Evanđeoski hvalospjev (Lk 1, 68-79). Mesija i njegov Preteča



Prilog 1

Srodne inačice jednoga napjevnog obrasca: podudarnosti i razlike

Blagoslovljen Gospodin, Bog Izraelov (prilog 1),[16] poznat i kao Zaharijin kantik iz Lukina evanđelja, u bogoslužju splitske katedrale sv. Dujma pjeva se naizmjenično, antifonalno (»u dva kora«), dvoglasnim napjevom koji pripada katedralnoj liturgijskoj tradiciji tijekom Jutarnje Velikoga četvrtka, Petka i Subote. U sva tri navrata dotični Evanđeoski hvalospjev ima antifonu koja mu prethodi i koja ga zaključuje. Iako slijedi istu melodijsku formulu, antifona je oblikovana jednoglasno. Prvi je put pjeva solist, katedralni kapelnik mo. don Šime Marović, dok je drugi put izvode svi. Također, svaka od triju jutarnjih službi ima vlastiti tekst popratnih antifona, kako slijedi:

1. *Svom sam dušom čeznuo ovu Pashu blagovati s vama prije svoje muke.* (Jutarnja Velikoga četvrtka);
2. *I staviše mu ponad glave krivicu napisanu: Isus Nazarećanin, kralj židovski.* (Jutarnja Velikoga petka);
3. *Spasi nas, Spasitelju svijeta; ti si nas križem i krvlju svojom otkupio; pomozi nam, molimo te, Bože naš.* (Jutarnja Velike subote).

Zaharijin kantik pjeva se također i prije Mise posvete ulja na Veliki četvrtak ujutro, u procesiji od sakristije do ulaza u katedralu. Napjev započinje i predvodi kapelnik splitske prvostolnice, a priključuju mu se svi okupljeni svećenici Splitsko-makarske nadbiskupije. Na ulazu u katedralu pjevanju se pridružuju i orgulje jednostavnom harmonijskom potporom, služeći kao nenametljiva podrška pjevačima-klericima tijekom ulazne procesije i raspoređivanja u crkvi te za oltarom. Harmonijski je izbor (četveroglasne) pratnje – za koju je, kao katedralni orguljaš, bio zadužen autor ovoga priloga – sveden na osnovni akordni fundus: tonički i subdominantni kvintakord te dominantni septakord (bez terce), eventualno i dominantni nonakord (bez terce i kvinte).

Katedralni napjev pripada sloju liturgijske glazbene prakse koja se tijekom dugoga vremenskog razdoblja prenosila ponajprije usmenim putem među članovima Metropolitanskoga kaptola u Splitu. Dobro ga poznaju i kler Splitsko-makarske nadbiskupije te bogoslovi, koji ga usvajaju upravo tijekom svoje svećeničke formacije. Na Misi posvete ulja pjevanju se pridružuje i redovnički kler, jer toga, kako se običava reći, svećeničkoga dana zajedno s dijecezanskim svećenicima pod vodstvom nadbiskupa, eventualno i redovničkih poglavara, sudjeluju u rečenoj Misi te u obnovi svećeničkih obećanja.

Dolaskom mo. don Šime Marovića, crkvenoga skladatelja, dirigenta i glazbenoga pedagoga, na mjesto kapel-

16 Preuzeto iz: Š. Marović 2019, str. 36.

2. PETI PSALMODIJSKI TONUS



Prilog 2

nika katedrale sv. Dujma godine 1989. započelo je sustavnije njegovanje i dokumentiranje katedralne glazbene baštine, umjetničke i predajne, pa tako i ovoga napjeva. Napjev je najprije učvršćen kontinuiranim izvođenjem te stručnom promidžbom unutar postojane liturgijske prakse, a potom je i notno zabilježen te objavljen u priručniku *Božanski časoslov Velikoga tjedna u prvostolnici sv. Dujma u Splitu* iz 2019. godine.[17] Time je napjev, koji se dotad prenosio isključivo usmenim putem, dobio i svoju grafičku dimenziju. Unatoč tome, među svećenicima i svećeničkim kandidatima i danas se prenosi ponajprije »po sluhu«, dok notni zapis, prema riječima mo. Marovića, predstavlja svojevrsno dodatno jamstvo njegove opstojnosti i u budućnosti.[18]

Katedralni napjev notiran je u D-duru te ga bez većih poteškoća mogu izvesti i pjevači prosječnih glasovnih sposobnosti, kako u vodećoj tako i u pratećoj dionici. Radi lakše komparativne analize, primjer je u ovome radu transponiran u F-dur. Raspona je velike sekste (f – d'). Oblikovan je dijatonski, pretežno silabički (gotovo u cijelosti svaka nota nositeljica je vlastitoga sloga). Recitativni je oslonac u objema frazama na dominanti, tonu c' (*repercussa*). Od skokova je prisutna terca – u zapjevu dvaput zaredom uzlazna, a u drugoj frazi prije završne kadence silazno-uzlazna. Kontrastirajući melodijski element zastupljen je postojanjem sekundnih pomaka. Zapjev se, dakle, temelji na uzlaznome tercno-kvintnome melodijskom profilu (f – a – c'), čime se već na početku učvršćuje (kvazi)tonalitetni karakter, a istodobno ističe ton dominante kao nositelj recitativa. Tempo je umjeren i relativno slobodan, podložan lakoj razumljivosti teksta i prozodijskoj logici. Vršni melodijski ton dotiče VI. ljestvični stupanj, ton d', dok kadencno težište počiva na III. stupnju, tonu a. Odah (*flexa*) javlja se tijekom hvalospjeva svega jednom (*svetih proroka svojih odvijeka: †*), i donosi karakteristični silazni tercni skok s V. stupnja c' na III. stupanj, ton a.

Sagledavajući melodijski obris, teško je previdjeti povezanost katedralnoga napjeva s petim gregorijanskim (jednostavnim) psalmodijskim tonusom (prilog 2).[19] Nije pritom riječ samo o melodijskoj sličnosti pojedinih motiva, nego o podudarnosti samoga načela oblikovanja napjeva. U oba slučaja melodija, podijeljena na dva polustiha, počiva na recitativnome osloncu, dok su početni zapjev, *flexa* i kadencne formule ili identični ili blago varirani. Takva struktura upućuje na to da katedralni napjev nije nastao kao samostalna »skladba«, nego kao funkcionalno preoblikovana izvedbena realizacija psalmodijske formule. Ona pak u dvoglasju pjevačima nudi mogućnost odabira dionice, gornje/vodeće ili donje/prateće, već prema glasovnoj dispoziciji, odnosno balansiranju glasova (prije izvedbe sudionici se dogovore oko rasporeda glasova kao i o drugim praktičnim pitanjima, poput rasporeda sjedenja i sl.).

Nadalje, dotični je gregorijanski melodijski obrazac povezan s petim, lidijskim modusom, starim crkvenim načinom koji, kako navodi Jean Jeanneteau, predskazuje moderni dur-modus.[20] Po karakteru je vedar i svijetao.[21] Upravo zbog svoje dijatonske strukture i stabilnoga modusnog ustroja takav je melodijski obrazac, također opsega velike sekste, f – d', bio pogodan za višeglasnu stiliza-

17 Š. Marović 2019.

18 Prema usmenome iskazu koji je mo. don Šime Marović uputio autoru članka 27. svibnja 2026.

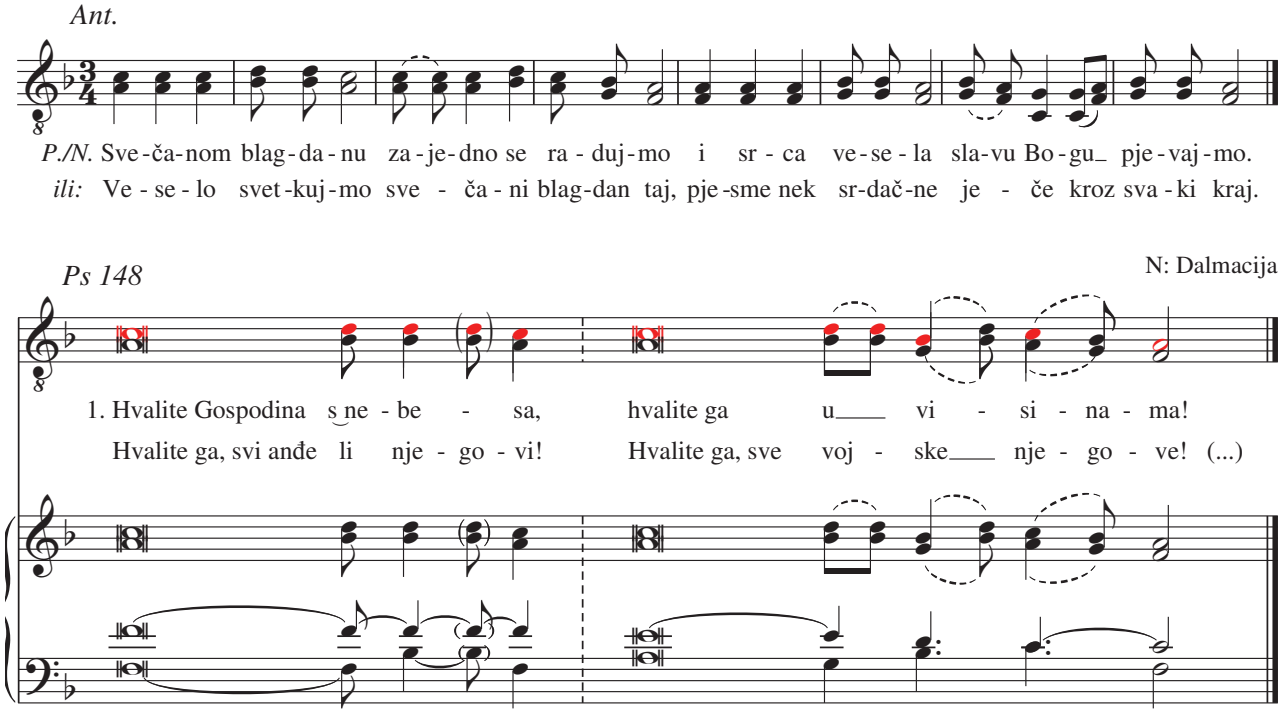
19 Kako bi se sličnost analiziranih napjevnih inačica s gregorijanskim predloškom što jasnije istaknula, podudarni tonovi vodećih melodijskih linija u prilozima su obojeni.

20 Cit. prema K. Koprek 2019, str. 87-88.

21 Usp. M. Martinjak 1997, str. 173.

3. SVEČANOM BLAGDANU / VESELO SVETKUJMO

Priredio: fra Izak Špralja TOR
N: Sali – Dugi otok



Prilog 3

ciju i dodavanje prateće terce, u ovome slučaju donje, što se očituje i u splitskoj i u solinskoj inačici napjeva.[22]

U svome izvornome gregorijanskom obliku psalmodijska formula uokvirena je *finalisom*, tonom f, i *repercussom*, tonom c′, dok se najviši ton luka ostvaruje za sekundu više od recitativnoga tona, na tonu d′. Pritom se u melodijskome tijeku, idući prema završnoj kadenci, pojavljuje i ton h kao karakterističan ton lidijskoga modusa.[23] Ton h pojavljuje se kao dio silaznoga melodijskog skoka d′ – h, nakon recitativnoga oslonca na tonu c′. Melodija se potom nastavlja natrag, prema tonu c′, te završava, skokom male terce, na tonu a – bez konačnoga (a može se reći i očekivanoga) smirivanja na *finalisu* f.[24] I *flexa* i završna kadenca dijele isti silazni tercni skok s V. na III. stupanj, dakle s c′ na a. Ovu gestu nalazimo i u splitskome i u solinskome slučaju, izmijenjenu na način sekundnoga pomaka s c′ preko b na završni ton a. Kadencijska je formulacija time blago preoblikovana, prilagođena pjevačkom osjećaju (i, očito, preferenciji) postupnoga smirivanja melodije sekundnim silaznim pomacima.

Dodatni, metodološki važan trag u rekonstrukciji mreže srodnih napjeva predstavlja objava ove inačice u kantualu *Pjevajte Gospodu pjesmu novu*, gdje ju je fra Izak Špralja TOR uvrstio kao dvoglasnu psalmodiju s orguljskom pratnjom uz antifone *Svečanom blagdanu / Veselo svetkujmo* (br. 137) pod općenitom oznakom »iz Dalma-

22 Sličnu povezanost petoga gregorijanskoga psalmodijskog tonusa s pučkim crkvenim napjevom možemo detektirati i u susjednome Klisu na primjeru ophodnoga himna *Slava, čast i hvala ti*, koji se također izvodi na Cvjetnicu. Zanimljivo je pritom primijetiti da su kliški pjevači zadržali zapjev koji se temelji na razloženome durskom kvintakordu. M. Jankov 2026, str. 113, 122.

23 Odnos između tonova f i h tvori interval povećane kvarte (tritonusa), zbog čega se u kasnijoj gregorijanskoj praksi ton h često zamjenjuje tonom b (b molle/si bemolle). Usp. K. Koprek 2019, str. 34; M. Martinjak 1997, str. 168.

24 Usp. K. Jeppesen 1939, str. 66.

cije« (prilog 3).[25] Premda takva atribucija ne omogućuje preciznije određivanje njezina izvorišta, sama činjenica da je napjev uključen u službeni tiskani liturgijsko-glazbeni korpus – u segmentu *Psalmi kao misne popijevke* – upućuje na njegovu prepoznatljivost i reprezentativnost izvan uskoga lokalnog konteksta.

Objavljena inačica pokazuje niz melodijskih podudarnosti sa splitskim katedralnim i solinskim primjerima te stoga predstavlja znakovit trag u rekonstrukciji mreže srodnih napjeva. Ujedno potvrđuje da napjev nije ostao ograničen na lokalnu izvedbenu praksu, nego je zadobio širu liturgijsko-glazbenu diseminaciju, poprimivši novu razinu vidljivosti kroz tiskanu crkveno-glazbenu praksu. U ovoj je verziji, izvorno notiranoj u Es-duru, a za potrebe usporedbe transponiranoj u F-dur, najuočljivija razlika u samome početku: izostaje zapjev pa recitativ započinje neposredno na recitativnome tonu. Opseg napjeva pritom je sužen na čistu kvartu, a – d', upravo zbog izostanka zapjevnih tonova. U odnosu na gregorijansku i katedralnu inačicu i solinske inačice riječ je o melodijski najreduciranijoj, a time i strukturno najjednostavnijoj varijanti istoga napjevnog obrasca.

Solinske pučke crkvene napjeve (prilog 4 i 5), prethodno već predstavljene u ovome časopisu godine 2015.,[26] transkripcijama prema snimkama iz 2002.[27] (kada se Pučkim pivačima priključila i nekolicina članova Vokalista Salone), ovom prilikom sagledavamo u njihovim recentnim obličjima.[28]

Premda se napjevi *Kad je Gospodin ulazio u sveti grad* i *Dajem vam novu zapovijed* među Pučkim pivačima i danas primarno usvajaju neposrednim sudjelovanjem u pjevačkoj praksi, učenjem po sluhu te pod vodstvom iskusnijih pjevača i voditelja, pojedini mlađi ili novopridošli članovi nerijetko se služe i zvukovnim snimkama pojedinih dionica koje naknadno preslušavaju radi lakšega usvajanja i memoriranja napjeva.[29]

Iako je baritonska dionica prisutna i na zapisu iz 2002., ona je prije svega bila doprinos iskusnih pjevača koji su pomagali u snimanju nosača zvuka. U bogoslužnoj je praksi u međuvremenu i dalje prevladavalo karakteristično harmonijsko troglasje – sve do posljednjih nekoliko godina. Tada je jedan od novijih članova Pučkih pivača počeo, na temelju osjećaja i vlastitoga pjevačkog iskustva, izvoditi, prema vlastitim riječima, diskretni pučki bariton.[30] Iako gotovo neprimjetan, jer većim dijelom dijeli gibanje basovske dionice, do izražaja ipak dolazi u kadencama. Tada njegova kvinta iznad basova *finalisa* osigurava punije suzvučje: završni akord postaje potpun, jer uz temeljni ton (udvojen između basova i II. tenora) ima i tercu i kvintu.

Od harmonija su prisutne najviše tonička i dominantna. Subdominantno je polje kratkotrajno i dosta nesamostalno, jer je naznačeno suzvučjem B – b – d', i to kao izmjenična harmonija. Napetost je izražena dosljednim tenorskim tercnim nizanjima iznad izdržane dominante: tada će se javiti i nepotpuni dominantni kvintakord (bez terce), ali i nepotpuni nonakord (bez terce i kvinte). Zanimljivo je, nadalje, uočiti paralele između basova/baritona i I. tenora, što je i inače karakteristika basovske realizacije u mnogim slučajevima solinskih pučkih napjeva (alternativu tome predstavlja basovsko udvajanje linije II. tenora). Pomalo paradoksalno, čini se da je basovska dionica najsamostalnija upravo u trenutcima najveće harmonijske statičnosti – kada izdržava pedalni ton na dominanti, pandanu tenorske *repercusse*.

Valja istaknuti da Pučki pivači solinske napjevne inačice ne povezuju s katedralnim *Zaharijinim kantikom,* izvornim katedralnim liturgijskim kontekstom, a ni s petim gregorijanskim tonusom (»u uhu« im je jedino šesti tonus jer je u najčešćoj uporabi na misnim slavljima). Iako su se zadržale u sferi liturgijskoga, promijenjeni su im i tekst i obredno mjesto. Stoga govorimo o ulaznoj pjesmi (antifoni) na Cvjetnicu (*Kad je Gospodin ulazio u sveti grad*) te o zbiru antifona predviđenih za obred pranja nogu na Veliki četvrtak (*Dajem vam novu zapovijed*). Već sama činjenica da se ista melodijska osnovica koristi u dvjema različitim liturgijskim funkcijama pokazuje visok stupanj integriranosti napjeva u lokalnu bogoslužnu praksu, nekada u žu-

25 Preuzeto iz: PGPN 1983, str. 123. Vidi i: PGPN 2022, str. 123.

26 M. Jankov 2015, str. 203, 207-211, 215, 218.

27 Napjevi se mogu poslušati na mrežnim stranicama udruge Delmata: https://www.delmata.org/digitalizacija/tz/crkveni/piva%C4%8Di-salone-pjevaju-crkvene-pu%C4%8Dke-napjeve-starog-solina (25. 5. 2026.).

28 Za potrebe ovoga rada nisam načinio transkripcije pojedinačnih izvedbi u strogome smislu riječi. Budući da napjeve dobro poznajem te ih i sam povremeno izvodim kao član Pučkih pivača, zapisao sam ih u oblicima koji, prema mojemu iskustvu, odgovaraju njihovim ustaljenim izvedbenim inačicama. Prilozi 4 i 5 stoga ne predstavljaju zapise konkretnih izvedbi, nego sintetske prikaze reprezentativnih inačica kakve se pojavljuju u suvremenoj praksi Pučkih pivača. Time nisu obuhvaćene sve pojedinačne izvedbene varijante ni spontani ornamentacijski postupci koji se mogu javiti tijekom same izvedbe.

29 Takva praksa ne zamjenjuje temeljni model usmenoga prijenosa, nego mu služi kao pomoćno sredstvo, svojevrstan dodatni memorijski oslonac, pri čemu se mogu uočiti određeni elementi medijatizacije glazbene prakse. Opširnije u: S. Hjarvard 2013.

30 Usp. M. Jankov 2019, str. 120, 124.

pnoj crkvi Gospe od Otoka, a danas u novoizgrađenoj crkvi Svete Obitelji u Solinu.[31]

Usporedba melodijskih kontura splitske i solinskih inačica pokazuje izrazitu podudarnost gotovo svih ključnih elemenata napjeva. Sličnosti su uočljive u početnim motivima, oblikovanju fraza, kadencnim obrascima i ukupnome melodijskom luku, zbog čega se mogućnost slučajne podudarnosti čini malo vjerojatnom. Solinske verzije pritom ne djeluju kao slobodne asocijacije na katedralni model, već kao njegove jasno prepoznatljive transformacije. Sagledan u cijelosti, analizirani niz upućuje na dvostruku povijesnu transformaciju istoga melodijskog obrasca: od gregorijanske psalmodijske formule prema katedralnome napjevu te od katedralnoga napjeva prema lokalnoj pučkoj višeglasnoj stilizaciji.

Razlike između katedralne i solinskih inačica očituju se prije svega na vertikalno-horizontalnom planu. Katedralni se napjev izvodi jednoglasno i dvoglasno, u relativno jednostavnoj i funkcionalnoj strukturi, s izrazom koji je jezgrovit. Dinamika je srednje jaka, a agogika, posve u službi liturgijskoga teksta i trenutka, ima prizvuk suzdržanosti; tek jednom katedralni napjev izvodi se uz orguljsku potporu. Nasuprot tome, solinska inačica proširena je harmonijski, glasovima koji »šekundiranjem« teže većoj harmonijskoj punoći te, općenito, djeluje »raspjevanije«. Kao što je već istaknuto, stariji oblik solinske izvedbe bio je troglasan, dok se u posljednjih nekoliko godina spontano ustaljuje i četveroglasna izvedba, dodatkom jednostavne baritonske dionice. Time je izvorni katedralni dvoglasni model preobražen u zvukovni ideal pučkoga *a cappella* višeglasja srednjodalmatinskoga priobalnog i otočnog pučkoga crkvenog pjevanja. Dinamika je glasna, a boja grlena; u artikulaciji teksta izmjenjuje se legato način uz povremene gotovo skandirane dijelove (npr. *Hosana, vikahu*). Horizontalno melodijsko proširenje ostvaruje se dodatkom ukrasnih »ispjevavanja« pojedinih slogova u parovima uzastopnih tonova.

Zapjevi u solinskim primjerima ne započinju I. stupnjem, kao u psalmodijskoj formuli i katedralnome napjevu, već III. stupnjem, tonom a, nastavljajući potom postupno prema *repercussi*, tonu c'. Time se izgubio karakteristični početni skok velike terce,[32] pa je melodija vodećega tenora postala nešto sažetija. Njezin je *incipit* postupan te se od tona do tona nižu sekundni pomaci. No tu redukciju kao da neutralizira harmonijsko proširenje donjim glasovima. Time težište glazbenoga oblikovanja, osim istaknute melodijske linije, uključuje i harmonijsku punoću. Drugim riječima, dojam melodijske razvedenosti koji proizlazi iz početnoga tercnog zapjeva u gregorijanskome i katedralnome sloju u solinskoj tradiciji kao da se nastoji spontano kompenzirati bogatijom višeglasnom teksturom te subjektivnijim pristupom u interpretaciji.

Najviši ton u gregorijanskome predlošku i u katedralnom napjevu jest VI. stupanj, ton d', s kojega melodija nastavlja prema srednjoj kadenci, na ton c', odnosno prema završnoj, na ton a. No ni u katedralnoj ni u solinskim inačicama ne postoji prizvuk lidijskoga IV. stupnja, tona h, već njegovo (analogno) mjesto pripada tonu b (b molle/si bemolle).

Međutim, melodijsko proširenje solinskih primjera za jedan stupanj prelazi ton d' – pri čemu se postupno dosegne i potom na isti način napusti melodijski vrhunac, ton e'. Upravo je taj uzlazni pomak na kulminacijsku točku i potom silazak s nje još jedno očitovanje latentne modusne strukture, iako će suvremeni slušatelj u solinskim interpretacijama, jednako kao i u splitskoj, lakše razabrati durski tonski rod negoli silaznu vođicu.[33] Uglavnom, raspon je vodećega glasa u solinskim inačicama čista kvinta, a – e', što predstavlja melodijsku redukciju u odnosu na pretpostavljene melodije-izvore. Iako je smanjenje opsega neznatno, jer melodija u jednome trenutku dosegne VII. stupanj, pri čemu je harmonijski snažno poduprta donjim glasovima, napjev se čak doima razvedenijim i raspjevanijim – osobito u usporedbi s gregorijanskom formulacijom.

Sagledani u cjelini, katedralni i solinski primjeri pokazuju različite stupnjeve preobrazbe istoga gregorijanskoga melodijskog obrasca. Pritom gregorijanska psalmodijska formula predstavlja najstariji te ujedno liturgijski normiran sloj. Splitski katedralni napjev reflektira njezinu jednoglasnu i dvoglasnu blagu prilagodbu u kontekstu katedralne liturgije i pjevačkih navada kanonika, koje su ipak srodne glagoljaškim tradicijama jednostavnosti, pamtljivosti, razumljivosti te, ponekad, zanimljivih zvukovnih rješenja. Njegova jednostavna i pregledna struktura pogodovala je usmenom prijenosu i dugotrajnoj uporabi unutar liturgijske primjene sve do danas. Solinske pak inačice, po svemu sudeći, predstavljaju daljnji stupanj transformacije: promijenjeni su tekst, liturgijska funkcija i zvukovni ideal izvedbe. Temeljna je melodijska jezgra ostala prepoznatljiva, premda je ponekad blago zamagljena.

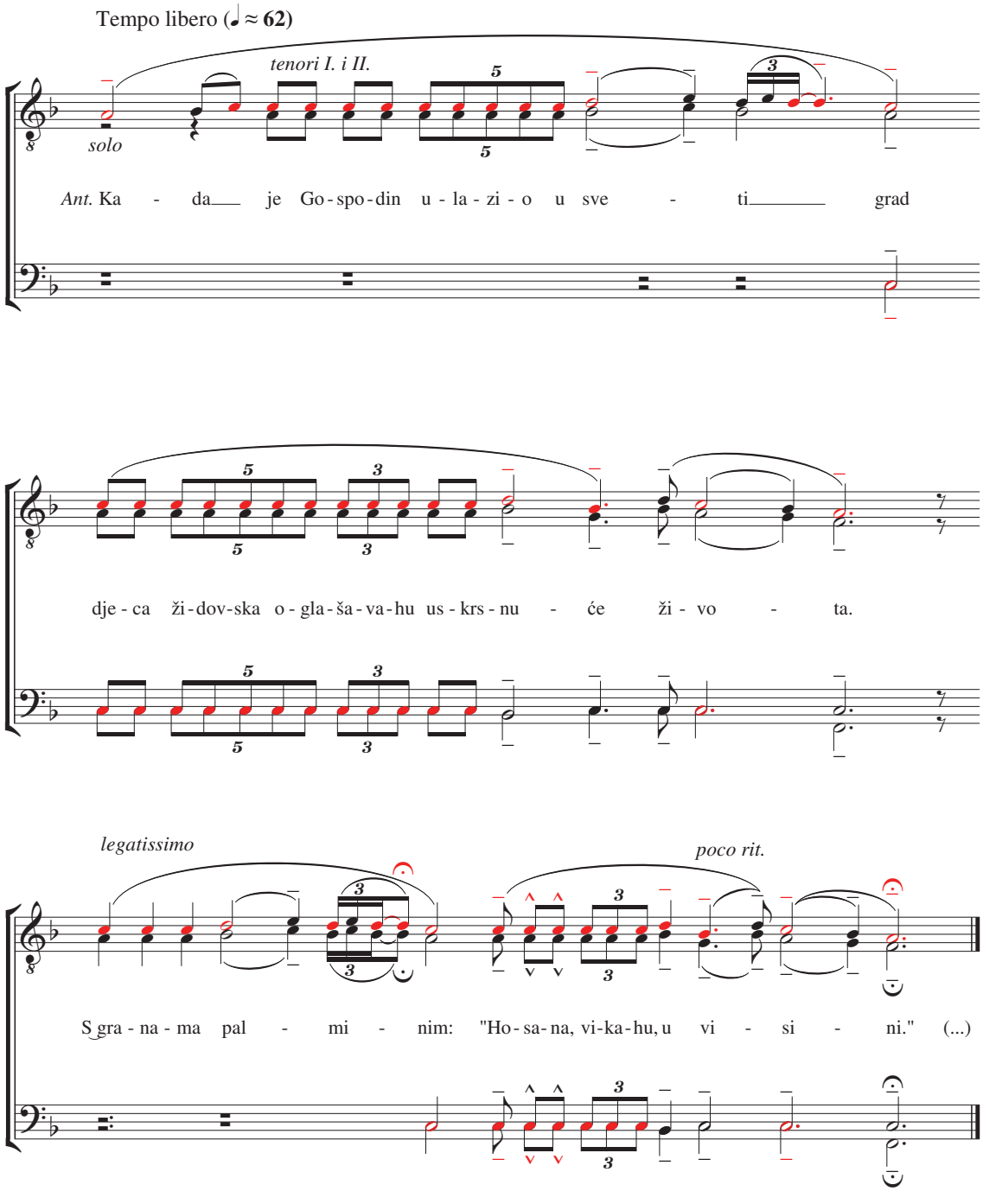
31 Solin je tijekom 20. stoljeća doživio izrazit proces urbanizacije i demografske transformacije, postupno prerastajući iz manjega dalmatinskog mjesta u urbano područje snažno povezano sa Splitom. Time su se promijenili i društveni okviri unutar kojih se prenosila lokalna pučka i liturgijska tradicija, premda su pojedini oblici izvedbene prakse zadržali kontinuitet sve do danas. O urbanizacijskim i demografskim promjenama Solina te župi Gospe od Otoka tijekom 20. stoljeća vidi: L. Katić 1944; M. Matijević – M. Domazet 2006; V. Sanader – M. Matijević 2011; M. Sesartić 2005; J. Glavurdić 2018.

32 Usp. B. Širola 1940, str. 78.

33 Opširnije u: L. Županović 1977. Vidi i: N. Buble 2009, str. 275.

4. KADA JE GOSPODIN ULAZIO U SVETI GRAD
Cvjetnica

Pučki crkveni napjev iz Solina
Zapisao: Mirko Jankov



Prilog 4

5. DAJEM VAM NOVU ZAPOVIJED
Veliki četvrtak, Pranje nogu

Pučki crkveni napjev iz Solina
Zapisao: Mirko Jankov



Prilog 5

Zaključak: između sjećanja i zaborava

Komparativna analiza gregorijanske, katedralne i tiskane dalmatinske inačice te solinskih pučkih inačica pokazuje pokazuje izrazitu melodijsku podudarnost unatoč razlikama u tekstu, liturgijskoj funkciji i višeglasnoj strukturi. Povezanost se ne očituje samo u općoj melodijskoj konturi, nego i u recitativnome ustroju, kadencnim obrascima te odnosu prema melodijskome modelu petoga gregorijanskoga psalmodijskog tonusa. Dodatnu potvrdu šire rasprostranjenosti ovoga napjevnog obrasca pruža njegovo objavljivanje u kantualu *Pjevajte Gospodu pjesmu novu*. Premda oznaka podrijetla »iz Dalmacije« ne omogućuje precizniju ubikaciju, melodijska srodnost s analiziranim splitskim i solinskim inačicama upućuje na pripadnost istome tradicijskom krugu. Time se pokazuje da napjev nije ostao vezan isključivo uz lokalne izvedbene prakse, nego je, ulaskom u tiskani liturgijsko-glazbeni repertorij, postao dijelom širega procesa prijenosa i recepcije pučkoga crkvenog pjevanja.

Premda za sada nisu poznati izravni povijesni izvori koji bi omogućili pouzdanu rekonstrukciju vremena i okolnosti prijenosa, stupanj melodijske podudarnosti opravdava pretpostavku o njihovoj povijesnoj povezanosti. U tome se kontekstu razložno može pretpostaviti da je glazbena građa iz katedralne liturgijske sredine tijekom prošlosti dospjela u solinsku župnu pučku pjevačku primjenu, vjerojatno posredovanjem mjesnoga klera i dugotrajnih liturgijskih veza između Splita i Solina.

Jednako je, međutim, zanimljiva činjenica da je tijekom vremena u Solinu došlo do potpunoga kulturnog zaborava mogućega podrijetla napjeva. U današnjoj izvedbenoj praksi Pučkih pivača ti se napjevi doživljavaju kao sastavni dio vlastite tradicije i prisjećanje na vrijeme glagoljaškoga bogoslužja, no bez ikakva pamćenja njihova mogućega katedralnog ili gregorijanskog izvora. Ni najstariji pjevači ne sjećaju se da je njihove prethodnike netko tome podučavao, već jednostavno ističu da se napjevi pjevaju »otkad se zna da se pivaju«. Time se otvara pitanje odnosa između kolektivnoga pamćenja i glazbene transmisije, ali i načina na koji usmena tradicija oblikuje odnos zajednice prema vlastitoj glazbenoj baštini.

Vrijedno je istaknuti da upoznavanje samih pjevača s mogućom povezanošću njihovih napjeva i katedralnoga predloška nije promijenilo njihov odnos prema tom nasljeđu. Napjevi su i dalje doživljeni kao sastavni dio vlastite tradicije, dok je spoznaja o mogućem povijesnom prijenosu prihvaćena kao dodatna potvrda njihove vrijednosti. Među Pučkim pivačima prevladavao je osjećaj zadovoljstva zbog činjenice da su i oni na svoj način pridonijeli očuvanju jednoga vrijednog segmenta nematerijalne kulturne baštine.

Upravo se u tome paradoksu – da je povijesno podrijetlo napjeva u potpunosti zaboravljeno, dok je njegova temeljna melodijska jezgra ostala očuvana – može prepoznati jedan od karakterističnih mehanizama usmene transmisije. Čini se da zajednica ne pamti nužno okolnosti nastanka ili prijenosa glazbenoga materijala, ali istodobno može tijekom dugoga vremenskog razdoblja vrlo postojano čuvati njegove temeljne melodijske značajke. Analizirani primjeri pokazuju kako se glazbeni materijal tijekom usmene predaje može prilagođavati novome tekstualnom, liturgijskom i izvedbenom kontekstu, a da pritom zadrži prepoznatljivu melodijsku jezgru. U solinskoj su tradiciji izvorni tekst i funkcija napjeva zamijenjeni novima, dok je prvotni dvoglasni oblik postupno proširen basovskom, a potom i baritonskom dionicom te uklopljen u zvukovni ideal srednjodalmatinskoga pučkog višeglasja. Unatoč tim promjenama, temeljni melodijski identitet ostao je dovoljno očuvan da se njegova povezanost s izvornim modelom i danas može jasno prepoznati.

Sagledani istodobno iz sinkronijske perspektive suvremene izvedbene prakse i dijakronijske perspektive mogućih procesa povijesnih prijenosa, filtriranja i preobrazbe, solinski primjeri pokazuju da melodijski identitet može nadživjeti tekstualne, liturgijske i zvukovne promjene. Takvo svjedočanstvo upućuje na proces postupne internalizacije glazbenoga materijala unutar zajednice koja ga prenosi i tako održava kroz vrijeme. Jednom kada napjev postane dijelom redovite liturgijske primjene i generacijskoga lanca prijenosa, on prestaje biti doživljavan kao preuzeti element te postaje sastavnim dijelom lokalne tradicije i identiteta. Upravo takva internalizacija može dovesti do postupnoga slabljenja ili potpunoga zaborava njegova podrijetla, dok sam napjev nastavlja živjeti kao autentičan izraz zajednice koja ga prenosi. Primjer solinskih napjeva stoga pokazuje da usmena transmisija može očuvati melodijsko pamćenje i onda kada je povijesno sjećanje na podrijetlo napjeva već odavno iščezlo.

Literatura

J. Assmann 2011 — Jan Assmann, *Cultural Memory and Early Civilization. Writing, Remembrance, and Political Imagination*, Cambridge 2011.

D. Ben-Amos 1971 — Dan Ben-Amos, *Toward a Definition of Folklore in Context*, Journal of American Folklore 84/331, Fairfax VA 1971, 3-15.

J. Bezić 1973 — Jerko Bezić, *Razvoj glagoljaškog pjevanja na zadarskom području*, Zadar 1973.

N. Buble 2009 — Nikola Buble, *Dalmatinsko klapsko pjevanje*, u: Jelena Hekman (ur.), *Hrvatska glazba u XX. stoljeću*, Zagreb 2009, 267-304.

N. Ceribašić 2009 — Naila Ceribašić, *Povrh tekstualnog predstavljanja u etnomuzikologiji: Od epistemologije do angažmana i pragme*, Arti musices 46/2, Zagreb 2015, 185-201.

J. Ćaleta – J. Bošković 2011 — Joško Ćaleta – Jurica Bošković, *Mediteranski pjev. O klapama i klapskom pjevanju*, Zagreb 2011.

T. Ćićerić 2010 — Tonći Ćićerić, *Sprovodni napjev solinske Bratovštine*, Tusculum 3, Solin 2010, 147-165.

T. Ćićerić 2012 — Tonći Ćićerić, *Solinsko pučko pjevanje kao predmet melografskoga interesa u prvoj polovini 20. stoljeća*, Tusculum 5, Solin 2012, 149-176.

T. Ćićerić 2013 — Tonći Ćićerić, *Solinsko glagoljaško pjevanje na magnetofonskim snimkama Stjepana Stepanova iz 1964. godine*, Tusculum 6, Solin 2013, 191-214.

J. Glavurdić 2018 — Josipa Glavurdić, *Demografska obnova Grada Solina*, diplomski rad, Zagreb 2018, https://repozitorij.unizg.hr/en/object/pmf:4671; chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://repozitorij.unizg.hr/object/pmf:4671/FILE0 (25. 5. 2026.)

S. Grgat 2011 — Stipica Grgat (ur.), *Tradicijsko crkveno pučko pjevanje u Franjevačkoj provinciji Presvetoga Otkupitelja, I.*, Split 2011.

S. Grgat 2015 — Stipica Grgat (ur.), *Tradicijsko crkveno pučko pjevanje u Franjevačkoj provinciji Presvetoga Otkupitelja, II.*, Split 2015.

S. Grgat 2021 — Stipica Grgat (ur.), *Tradicijsko crkveno pučko pjevanje u Franjevačkoj provinciji Presvetoga Otkupitelja, III.*, Split 2021.

V. Gulin Zrnić 2006 — Valentina Gulin Zrnić, *Domaće, vlastito i osobno: Autokulturna defamilijarizacija*, u: Jasna Čapo Žmegač – Valentina Gulin Zrnić – Goran Pavel Šantek (ur.), *Etnologija bliskoga. Poetika i politika suvremenih terenskih istraživanja*, Zagreb 2006, 73-95.

S. Hjarvard 2013 — Stig Hjarvard, *The Mediatization of Culture and Society*, New York 2013.

M. Jankov 2010 — Mirko Jankov, *Glagoljaška glazbena baština u Solinu i njegovoj okolici*, Tusculum 3, Solin 2010, 133-145.

M. Jankov 2012 — Mirko Jankov, *Stara solinska misa*, Tusculum 5, Solin 2012, 177-203.

M. Jankov 2013 — Mirko Jankov, *Nekoliko crkvenih pučkih napjeva iz Solina*, Tusculum 6, Solin 2013, 157-190.

M. Jankov 2015 — Mirko Jankov, *Solinski pučki crkveni napjevi u Velikome tjednu*, Tusculum 8, Solin 2015, 203-224.

M. Jankov 2016 — Mirko Jankov, *O jeziče, spivaj virno! Pučko crkveno pjevanje u Klisu*, Klis 2016.

M. Jankov 2018 — Mirko Jankov, *Pučki crkveni napjevi Jobova štenja za pokojne iz Klisa, Solina, Vranjica, Mravinaca i Kučina – transkripcije i komparativna analiza*, Tusculum 11, Solin 2018, 233-254.

M. Jankov 2019 — Mirko Jankov, *»Drugi život« dvaju tradicijskih crkvenih napjeva Puče moj (Prijekorâ) u izvedbi Vokalista Salone iz Solina*, Tusculum 12, Solin 2019, 119-137.

M. Jankov 2021 — Mirko Jankov, *Pregled stanja pučkoga crkvenog pjevanja glagoljaških korijena u Solinu, Klisu, Vranjicu, Mravincima i Kučinama u 2020. godini*, Tusculum 14, Solin 2021, 167-219.

M. Jankov 2022a — Mirko Jankov, *Dva tradicijska kolendarska napjeva iz solinskoga područja u izvedbi Pučkih pivača Gospe od Otoka: kontinuitet i promjene glazbeno-kulturnoga i društveno-vjerskoga (kon) teksta*, Bašćinski glasi 17, Split 2022, 127-203.

M. Jankov 2022b — Mirko Jankov, *Iz riznice svjetovnoga repertoara Pučkih pivača Gospe od Otoka – Solin: Transkripcije i jezično-glazbena analiza osam tradicijskih napjeva (dio prvi: muški tekstovi)*, Tusculum 15, Solin 2022, 195-223.

M. Jankov 2023 — Mirko Jankov, *Iz riznice svjetovnoga repertoara Pučkih pivača Gospe od Otoka – Solin: Transkripcije i jezično-glazbena analiza jedanaest tradicijskih napjeva (dio drugi: ženski i dijaloški tekstovi)*, Tusculum 16, Solin 2023, 163-196.

M. Jankov 2024 — Mirko Jankov, *Iz repertoara Pučkih pivača Gospe od Otoka – Solin: Osam reinterpretiranih napjeva*, Tusculum 17, Solin 2024, 151-180.

M. Jankov 2025 — Mirko Jankov, *Glagoljaško/pučko crkveno pjevanje u gradu Splitu: povijesno-kulturološki ogled*, u: Darka Perko Kerum – Ana Šimić (ur.), *Povijest koja ne šuti. Glagoljaštvo u Splitu (925. – 2025.)*, Split 2025, 95-107.

K. Jeppesen 1939 — Knud Jeppesen, *Counterpoint. The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*, Englewood Cliffs NJ 1939.

L. Katić 1944 — Lovre Katić, *Ubavo selo*, Zagreb 1944.

D. Kniewald 1937 — Dragutin Kniewald, *Liturgika*, Zagreb 1937.

K. Koprek 2019 — Katarina Koprek, *Modaliteti gregorijanskih napjeva. Povijesni pregled i interpretacijske mogućnosti*, Zagreb 2019.

Š. Marović 2019 — Šime Marović (prir.), *Božanski časoslov Velikoga tjedna u prvostolnici sv. Dujma u Splitu*, Split 2019.

J. Martinić 1981 — Jerko Martinić, *Glagolitische Gesänge Mitteldalmatiens, Teil II (Noten*), Regensburg 1981.

J. Martinić 2011 — Jerko Martinić, *Pučki napjevi misa iz srednje Dalmacije u kontekstu glagoljaške tradicije*, Zagreb 2011.

J. Martinić 2014	Jerko Martinić, *Glagoljaško-tradicijsko pjevanje: Jutarnja i večernja (zazivi – psalmi – himni – kantici) na području Srednje Dalmacije (šire područje Splita, otoci Brač i Hvar)*, *Transkripcije [I.]*, *Analitički osvrt na transkripcije [II.]*, Zagreb 2014.
M. Martinjak 1997	Miroslav Martinjak, *Gregorijansko pjevanje. Baština i vrelo rimske liturgije*, Zagreb 1997.
M. Matijević – M. Domazet 2006	Marko Matijević – Mladen Domazet, *Solinska svakodnevica u osvit novoga doba*, Solin 2006.
V. Milin Ćurin 1994	Vedrana Milin Ćurin, *Spontanost – bitno obilježje folklornosti (s primjerima klapske pjesme u spontanom izvođenju)*, Bašćinski glasi 3, Omiš 1994, 217-235.
Obnovljeni obred 1957	Petar Vlašić [*et al*.] (prir.), *Obnovljeni obred Svete sedmice*, Dubrovnik 1957.
I. Ostojić 1977	Ivan Ostojić, *Splitski kaptol u Splitsko-makarskoj biskupiji*, Split 1977.
PGPN 1983	*Pjevajte Gospodu pjesmu novu. Hrvatska liturgijska pjesmarica*, Zagreb 1983.
PGPN 2022	*Pjevajte Gospodu pjesmu novu. Hrvatska liturgijska pjesmarica*, 2. promijenjeno i dopunjeno izdanje s vlastitostima BK BiH, Zagreb – Sarajevo 2022.
J. Primorac 2009	Jakša Primorac, *Pučko crkveno pjevanje u 20. stoljeću i glagoljaško pjevanje*, u: Jelena Hekman (ur.), *Hrvatska glazba u XX. stoljeću*, Zagreb 2009, 209-232.
D. Rihtman-Auguštin 1976	Dunja Rihtman-Auguštin, *Pretpostavke suvremenog etnološkog istraživanja*, Narodna umjetnost 13, Zagreb 1976, 1-25.
D. Rihtman-Auguštin 1982	Dunja Rihtman-Auguštin, *Kultura grupe i usmena komunikacija*, Narodna umjetnost 19, Zagreb 1982, 65-74.
V. Sanader – M. Matijević 2011	Vinko Sanader – Marko Matijević (ur.), *Sto godina župe Gospe od Otoka Solin*, Solin 2011.
M. Sesartić 2005	Mia Sesartić, *Solin sve u šešnest*, Solin 2005.
S. Stepanov 1983	Stjepan Stepanov, *Spomenici glagoljaškog pjevanja. Glagoljaško pjevanje u Poljicima kod Splita, 1,* Zagreb 1983.
Lj. Stipišić 2002	Ljubo Stipišić (ur.), *Pučki crkveni i svjetovni pjevači Solina. Pivači Salone. Glagoljaško pjevanje Solina,* (autor teksta: Siniša Vuković), Solin 2002.
J. Stock 2008	Jonathan Stock, *New Directions in Ethnomusicology: Seven Themes toward Disciplinary Renewal*, The New (Ethno)musicologies, Lanham MD 2008, 188-206.
B. Širola 1940	Božidar Širola, *Hrvatska narodna glazba. Pregled hrvatske muzikologije*, Zagreb 1940.
L. Županović 1977	Lovro Županović, *O tonalnim osnovama tzv. dalmatinskog narodnog melosa*, Čakavska rič 1 (VII), Split 1977, 65-78.

Summary

Mirko Jankov

Between Memory and Oblivion: Tracing the Origins of Two Chants in the Repertoire of the Folk Singers of Our Lady of the Island in Solin

Keywords: Folk Church Singing, Glagolitic Chant, Oral Transmission, Cultural Memory, Cathedral of St Domnius in Split, Folk Singers of Our Lady of the Island, Solin

This article presents a case study on the origin and transformation of two chant variants preserved in the repertoire of the Folk Church Singers (*Pučki pivači*) of the Parish of Our Lady of the Island in Solin – *When the Lord Entered the Holy City* and *I Give You a New Commandment* – whose melodic foundation can be traced to the liturgical singing tradition of the Cathedral of St Domnius in Split. Although today regarded by the singers themselves as part of the local Glagolitic church-singing heritage of Solin, the chants display a striking melodic correspondence with the two-part cathedral chant for the Canticle of Zechariah, *Blessed Be the Lord, God of Israel*, traditionally performed during Holy Week offices in the Split cathedral.

Through a comparative analysis of melodic contours, reciting structures, cadential formulas, polyphonic organization, and liturgical function, the article examines the possibility that the Solin chants originated through the transmission of musical material from the cathedral milieu into local folk liturgical practice, most likely mediated by clergy and long-standing liturgical connections between Split and Solin. Additional evidence for the wider dissemination of this melodic pattern is provided by a related version published in the hymnal *Sing to the Lord a New Song* (*Pjevajte Gospodu pjesmu novu*), where it appears under the generic designation "from Dalmatia". Particular attention is devoted to the relationship between the cathedral chant and the fifth Gregorian psalm tone, whose melodic model appears to underlie both the cathedral and the Solin variants.

In local practice, the original liturgical text was replaced with new texts and assigned different ritual functions, while the originally two-part cathedral setting gradually evolved into a three-part and, more recently, a four-part folk polyphonic texture through the addition of bass and baritone voices. These adaptations brought the chants closer to the sound ideal of Central Dalmatian folk polyphony while preserving their essential melodic identity.

The article further explores the relationship between institutional and local liturgical traditions, as well as the dynamics of oral transmission, cultural memory, and musical continuity. Of particular significance is the fact that the community performing the chants today no longer preserves any conscious memory of their possible cathedral origin, while simultaneously perceiving them as an authentic component of its own inherited tradition.

Viewed from both synchronic and diachronic perspectives, the analysed examples may be interpreted as reflecting successive transformations of a single melodic model, from a Gregorian psalm tone to a cathedral chant and subsequently into several related folk-liturgical variants preserved in different contexts. They demonstrate how liturgical musical material may be internalized within a local community, undergo textual, functional, and structural transformation, and yet retain a recognizable melodic core across generations of oral transmission. At the same time, they illustrate how communities may preserve the sonic substance of a tradition while gradually losing awareness of its historical origin, revealing characteristic mechanisms of cultural memory and oblivion within oral tradition.

