

JERKO BEZIC

ODNOSI STARIJE I NOVIJE VOKALNE NARODNE MUZIKE NA ZADARSKOM PODRUČJU

U naše vrijeme, u razdoblju od dvadesetak godina nakon oslobođenja 1945, znatne društveno-ekonomske promjene prouzrokovale su i mnoge promjene u narodnom životu i običajima pojedinih krajeva naše zemlje. Po opsegu i intenzitetu različite u različitim krajevima, one su u većoj ili manjoj mjeri utjecale i na narodno pjevanje i svirku. Neki stariji načini pjevanja i stariji narodni instrumenti gotovo su se sasvim povukli iz prakse pa i nestali. Ponegdje su se stariji načini znatno izmijenili. Ima krajeva gdje stariji načini još vladaju, premda i u takvim, redovito zabačenijim krajevima nalazimo i novije načine.

Noviji oblici toliko se šire da su u Bosni čak na samotnom visokom Kupreškom polju postali jači od starijih i potisli ih.¹ U kratkim napjevima planinskih krajeva između rijeke Vrbasa i Plive našao je Cvjetko Rihtman mješavinu »starog i novog koje očito prevlađuje, ali još nije uspjelo da istisne svaki trag starog.«² U predgovoru zbirke hrvatskih narodnih popijevaka iz Koprivnice i njezine okolice istaknuo je Vinko Žganec kako su dva svjetska rata i socijalna revolucija izmijenili i oblik i sadržaj narodnih pjesama i njihovih melodija, a novi oblici da se još nisu ustalili.³ Na mijenjanje starijih oblika, njihovo nestajanje i nastajanje novih pjesama u slovenskoj pokrajini Gorenjsko upozorila je Zmaga Kumer.⁴ Kako u oblasti Titova Užica postoje danas dva stila vokalne muzike stariji »na glas« i noviji »na bas« prikazala je Radmila Petrović.⁵

¹ *Cvjetko Rihtman*, Čičak Janja, narodni pjevač sa Kupresa. Bilten Instituta za proučavanje folkloru u Sarajevu (dalje BIPF), sv. 1, Sarajevo 1951, str. 35.

² *C. Rihtman*, Narodna muzika jajačkog sreza. BIPF, sv. 2, Sarajevo 1953, str. 29, vidi također 7, 30, notne primjere na str. 48—50, 74—78.

³ *Vinko Žganec*, Hrvatske narodne popijevke iz Koprivnice i okoline, Zagreb 1962, str. 5.

⁴ *Zmaga Kumer*, Življenje ljudske pesmi na Gorenjskem. Rad kongresa folklorista Jugoslavije VI — Bled 1959, Ljubljana 1960, str. 49—52.

⁵ *Radmila Petrović*, Narodni melos u oblasti Titovog Užica. Rad VIII kongresa Saveza folklorista Jugoslavije, Beograd 1961, str. 96—99.

Istodobno usporedno postojanje starijih i novijih načina na nekom određenom folklornom području nije samo pojava najnovijih vremena. Napjevi što su ih zapisali Vladoje Bersa⁶ i Ludvik Kuba⁷ svjedoče da su već potkraj XIX stoljeća u većim mjestima i gradovima Dalmacije paralelno postojali noviji i stariji načini pjevanja. Noviji načini su već i prije prvoga svjetskog rata pokušavali ući u Istru.⁸ C. Rihtman pretpostavlja da već od vremena austrijske okupacije Bosne u tu zemlju postepeno ulaze noviji načini pjevanja.⁹ Pojavu novih načina pjevanja, prije svega negativni utjecaj tzv. lake zabavne muzike, u Srbiji nekoliko godina nakon završetka prvoga svjetskog rata oštro osuđuje Vladimir R. Đorđević.¹⁰

U takvim prilikama proučavanje odnosa starijih i novijih načina pjevanja postaje utoliko zanimljivije ukoliko uspijemo ukazati i na neke veze između starijih i novijih napjeva i njima pokušati da objasnimo neke pojave u današnjem našem narodnom pjevanju.

Ovim svojim prilogom želim pokazati da na zadarskom području postoje stanovite srodnosti u strukturama napjeva starijih i novijih načina pjevanja i kako takve srodnosti pridonose širenju novijih načina pjevanja. U ovakvu manjem radu nije mi moguće zahvatiti i različite društveno ekonomske specifičnosti pojedinih karakterističkih predjela zadarskog područja (otoka, najužeg obalnog pojasa, šireg područja grada Zadra i pojedinih većih mjesta u okolici, Ravnih kotara, Velebitskog podgorja i Bukovice) koje, naravski, znatno utječu na odnose starije i novije narodne muzike. Kad se tako ograničujem samo na komparacije muzičkih činjenica, smatram istodobno za potrebno da istaknem kako etnomuzikologija, kad se služi komparativnom metodom, polazi, dakako, od konkretnih muzičkih činjenica, ali da u svakoj opširnijoj komparaciji mora uzimati u obzir i one tipične i specifične izvanmuzičke činjenice koje utječu na razvoj muzičkih činjenica, a po-tanje ih proučava sociologija muzike.¹¹

Izvrstan primjer svestrane obrade društvenih i ekonomskih prilika što znatno utječu na narodnu muziku dala je Doris Stockmann u svojoj

⁶ *Vladoje Bersa*, Zbirka narodnih popievaka (iz Dalmacije), Zagreb 1944. Za starije napjeve v. npr. not. pr. br. 52, 53, 58, 112, 113, 368, za novije br. 131, 132, 212, 219, 307, 308, 311, 410—412, sve iz Staroga grada na o. Hvaru.

⁷ *Ljudevit Kuba*, Narodna glazbena umjetnost u Dalmaciji. Zbornik za narodni život i običaje (dalje ZbNŽO) sv. IV, Zagreb 1899. Za novije napjeve v. npr. not. pr. br. 50, 51, 52, za starije br. 53 i 54.

⁸ *Jerko Bezić*, More i pomorstvo u našoj narodnoj tradiciji. Pomorski zbornik, Zagreb 1962, str. 629, bilješka 42.

⁹ *C. Rihtman*, Polifoni oblici u narodnoj muzici Bosne i Hercegovine. B I P F sv. 1, Sarajevo 1951, str. 11.

¹⁰ *Vladimir R. Đorđević*, Narodna pevanka, Beograd 1926, str. III, gdje je zapisao: »Danas je pevanje, u našoj narodnoj masi, u strašnome stanju. Ono se, ne samo ne razvija, već kržlja. Peva se prosto koješta... Po selima se narodno pevanje polako preživljuje i kvari rđavim varoškim uticajem.«

¹¹ *Ivo Supićić*, Elementi sociologije muzike. Zagreb 1964, str. 21—25, 31—35 (Poglavlje II — Predmet i metode sociologije muzike).

knjizi o narodnom pjevanju u njemačkoj pokrajini Altmark.¹² U termin »der Volksgesang« (narodno pjevanje, ne narodna pjesma) D. Stockmann uvrštava sve pjesme što ih narod pjeva.¹³ Kako tu ima i pjesama koje, i prema autoričinu mišljenju, nisu narodne pjesme¹⁴, mogao bi se za neke od njih upotrijebiti i termin »apokrifne narodne pjesme« što ga je predložio Ernst Klusen.¹⁵

Klusen iznosi dva značenja tog termina. Prvi mu označuje pjesme koje narod rado pjeva, ali su one »apokrifne« zato što ih za prave narodne, zbog svojih ideoloških ili estetskih kriterija, ne priznaju istaknutiji pojedinci koji su mjerodavni faktori kulture u određenoj društvenoj zajednici. Drugo značenje termina »apokrifne narodne pjesme« odnosi se na pjesme ispjevane u narodnom stilu za narod, o kojima mjerodavni kulturni faktori drže da su prikladne za narodno pjevanje i propagiraju ih, ali ih narod vrlo malo pjeva; ne prihvaća ih kao svoje pjesme i time ih de facto ne priznaje kao narodne, stoga su za nj one »apokrifne«. Kao »apokrifne narodne pjesme« Klusen, dakle, označuje pjesme koje žive u praksi a nisu priznate kao narodne, kao i one što jesu priznate a ne žive u narodnom pjevanju.¹⁶

U vezi s prvim značenjem termina »apokrifne narodne pjesme« Klusen ne raspravlja o pojedinim kriterijima mjerodavnih faktora. On ih samo općenito utvrđuje i upozorava na historijske i sociološke razloge zbog kojih istraživači narodnog pjevanja ne bi smjeli ignorirati »apokrifne narodne pjesme«. Uz ova izlaganja bio bi za etnomuzikologe vrlo koristan makar i letimičan prikaz estetskih kriterija spomenutih mjerodavnih faktora jer bi iz njih mogli vidjeti kakvi oblici, kakve strukture i kakve ostale osobine napjeva prouzrokuju da u nekoj društvenoj zajednici pojedina pjesma bude proglašena »apokrifnom«. U našim prilikama, na primjer, gdje imamo još dosta napjeva čvrsto vezanih na određeno folklorno područje, mi se služimo također i kriterijem pripadnosti jednom određenom stilu, jednom određenom načinu narodnog pjevanja i svirke na određenom folklornom području.

Opširnije sam izložio termin »apokrifna narodna pjesma« zbog njegova prvoga značenja. Mislim da bi i nama takav ili sličan termin mogao poslužiti kao naziv za različite, dakako ne sve, nove pjesme koje, npr., na zadarskom području u današnje vrijeme zamjenjuju i potiskuju one naše starije dalmatinske varoške pjesme. Takvi oblici danas nikako ne mogu biti dio narodne tradicije, ali oni su sastavni dio današnje prakse u onoj sredini koja je donedavna pjevala uglavnom samo starije dalmatinske varoške pjesme.

¹² Doris Stockmann, *Der Volksgesang in der Altmark*. Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Volksälteren und der neueren Singweise aktuell und interessant. Kunde, Band 29, Berlin 1962.

¹³ D. Stockmann, o. c., str. XIV—XV.

¹⁴ D. Stockmann, o. c., str. XIV (bilješka br. 1).

¹⁵ Ernst Klusen, *Das apokryphe Volkslied*. Jahrbuch für Volksliedforschung, Zehnter Jahrgang, Berlin 1965, str. 85—102.

¹⁶ E. Klusen, o. c., str. 89—92.

Mi imamo još mnogo živih tradicionalnih oblika narodne muzike i time se znatno razlikujemo od zemalja srednje Evrope, naročito od visoko industrijalizirane Njemačke. Razumljivo je da je stoga naš etno-muzikološki rad usmjeren u prvom redu starijim i tradicionalnim oblicima. Postepeno uzmicanje pa i nestajanje pojedinih starijih oblika dapače hitno traži da ih prikupimo i znanstveno obradimo. Ali pored svega toga naše današnje, u mnogo čemu prelazno doba obavezuje nas da jedan dio svoga istraživačkog rada posvetimo i novim oblicima, našoj »apokrifnoj narodnoj pjesmi«. Zanimljive rezultate iz istraživanja pojedinih takvih naših novih oblika narodnog pjevanja već su objavili Ante Nazor (O nekim pojmovnim i terminološkim problemima suvremenih narodnih pjesama)^{16a} i Dragoslav Dević (Nové »narodne« pesme).^{16b}

*

O usporednom postojanju starijih i novijih načina pjevanja u bližoj prošlosti uspio sam sakupiti na zadarskom području samo manje usmene informacije od današnjih starijih pjevača. Od novih načina uzimam u proučavanje one novije oblike koji se na zadarskom području kontinuirano izvode barem dvadesetak godina. Zato i spominjem novije, a ne nove načine pjevanja. Čestim izvedbama redovito mlađih pjevača postepeno se takvi noviji oblici i funkcionalno uklapaju u život i običaje dotičnoga folklornog područja. Zbog toga mogu danas u znatnoj mjeri i oni vrijediti kao karakteristični za to područje makar se proces njihova prilagođivanja novoj sredini još nije završio.

Neki noviji načini postaju sve uvjerljiviji oblici narodnog pjevanja stanovitoga kraja jer im se napjevi oblikuju iz pojedinih osnovnih obrazaca na sličan način kao i napjevi starijih načina. Brojne varijante vjerno se pridržavaju osnovnih zajedničkih karakteristika i time jasno upućuju na zajedničku osnovnu strukturu svih takvih novijih napjeva. Zanimljiv primjer neposredne srodnosti na temelju takva zajedničkoga novijega melodijskog obrasca pokazuju ovi napjevi iz Bosne: 1. poznata melodija popularne narodne pjesme iz narodnooslobodilačke borbe »Ide Tito preko Romanije«;¹⁷ 2. melodije svadbenih pjesama iz sela Grbavice između rijeke Vrbasa i Plive što se pjevaju kad svatovi dovode mladu mladoženjinu kući i prilikom darivanja mlade;¹⁸ 3. me-

^{16a} Objavljeno u Radu IX kongresa Saveza folklorista Jugoslavije u Mostaru i Trebinju, Sarajevo 1963, str. 519—527.

^{16b} Objavljeno u Radu IX kongresa Saveza folklorista Jugoslavije u Mostaru i Trebinju, Sarajevo 1963, str. 545—551.

¹⁷ *Zijo Kučukalić*, Narodne pjesme u Bosni i Hercegovini u doba narodnooslobodilačke borbe Rad kongresa folklorista Jugoslavije VI — Bled, 1959, Ljubljana 1960, str. 234, not. pr. br. 9.

Potanje podatke o postanku i razvoju teksta i melodije te pjesme daje savstavljač prvobitne njezine melodije iz 1941. *Oskar Danon*, dirigent i kompozitor, u Zborniku partizanskih narodnih napeva, Beograd 1962, str. XI—XII, najdonji not. pr. na str. XII. Usporedi notne primjere na str. 12—14, zapisi O. Danona, Nikole Hercigonje i C. Rihtmana.

¹⁸ *C. Rihtman*, Narodna muzika jajačkog sreza..., str. 76—77. not. pr. br. 132 i 133. Za istu melodiju usp. i str. 49 not. pr. br. 48.

Ljuba Simić, Pjesme jajačkog sreza. BIPF sv. 2, Sarajevo 1953, str. 419, br. 153 b, str. 150 br. 155.

lodija za tekst jednog od novijih dvostihova koji nije vezan za neki običaj, dvostih je zabilježen u istom mjestu kao i melodije pod 2.¹⁹ Tekstovi svih navedenih primjera građeni su na istoj metričkoj osnovici (deseterac 4 + 6), a C. Rihtman je obrazloženo pokazao da se tekstovi posve različita sadržaja, ali iste metričke osnovice mogu pjevati na različite varijante jednog određenog osnovnog melodijskog (melijsko-ritmičkog) obrasca.²⁰

*

Da bih mogao jasnije utvrditi neke odnose između starijih i novijih načina pjevanja na zadarskom području, želim dati pregled danas živih starijih i novijih oblika. Služim se građom što sam je sakupio od 1958. do 1964. kao asistent Odsjeka za etnografiju i muzički folklor u Institutu za historijske i ekonomske nauke Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zadru u sklopu programa rada te ustanove. Tu sam građu kao asistent Instituta za narodnu umjetnost u Zagrebu dopunjavao na zadarskom području terenskim radom potkraj 1964. kao i kraćim borbom u Zadru i njegovoj najužoj okolini u jesen godine 1965.

U sakupljenoj građi razlikujem ove četiri skupine načina pjevanja:

1. starije otegnuto dvoglasje;
2. starije kratko dvoglasje;
3. novije dvoglasje i troglasje zvano »na bas«;
4. novije dvoglasje i troglasje u tzv. ternom duru.²¹

Od starijih oblika vokalne narodne muzike na zadarskom području može se u Bukovici i Ravnim kotarima još i danas dosta često čuti *starinsko otegnuto dvoglasje* redovito s uvodnim, umetnutim ili dodanim pripjevom »(h)oj«, snažnim grlenim trilerom. Isti pripjev javlja se ponekad i uz kraće silabičko dvoglasje. U Ravnim kotarima zabilježio sam nazive »orzanje«, »orcanje« i »ôkanje«, u Bukovici pored ovih još i »groktenje«.²² Na većini zadarskih otoka takvo otegnuto sta-

¹⁹ C. Rihtman, Narodna muzika jajačkog sreza..., str. 76, not. pr. br. 130. Lj. Simić, Pjesme jajačkog sreza..., str. 136, br. 102. Na istom ritmičkom obrascu a ponešto udaljenijom melodijskom linijom pjeva se i deseterački dvostih iz Imljana (općina Kotor Varoš), v. C. Rihtman, Tradicionalna muzika Imljana. Posebni otisak iz Glasnika zemaljskog muzeja u Sarajevu — Etnologija — 1962, Sarajevo 1962, str. 261 — v. i 233, 236, u napomeni na str. 239 upozorava na pjesmu »Ide Tito preko Romanije«.

²⁰ C. Rihtman, Oblici kratkog napjeva u narodnoj tradiciji Bosne i Hercegovine. P. o. iz Glasnika zemaljskog muzeja u Sarajevu — Etnologija — 1963, Sarajevo 1963, str. 64. — Usp. od istog autora članak: O odnosu ritma stiha i napjeva u narodnoj tradiciji B i H. Rad kongresa folklorista VI — Bled 1959, Ljubljana 1960, str. 129—130. Usp. također rad Miodraga A. Vasiljevića, Funkcije i vrste glasova u srpkom narodnom pevanju. Rad VII kongresa Saveza folklorista Jugoslavije u Ohridu 1960, Ohrid 1964, str. 375—376.

²¹ V. Žganec, Muzički folklor I, Zagreb 1962, str. 90, 153—154 i 62. Usp. od istog autora raspravu: Osnovni stilovi hrvatskih narodnih pjesama. Hrvatske narodne pjesme i plesovi, Zagreb 1951, str. 8.

²² J. Bezić, rukopisni terenski notesi VII/1960 — Žegar, IV/1961 — Zelengrad, Medviđa, IV/1963 — Gorica, XI/1963 — Zaton kod Nina, Škabrnja; nalaze se u Institutu za historijske i ekonomske nauke Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zadru (dalje IJAZU Zadar).

rinsko pjevanje može se danas (1964) samo još ponekad čuti. Izvode ga isključivo samo stariji pjevači.²³ Na Pagu se nešto jače sačuvalo, napose na jugoistočnom dijelu otoka.²⁴

Otegnuti dvoglasni napjevi zahvaćaju ambitus umanjene kvinte²⁵, čiste kvinte (vidi notni primjer br. 3 i 4), male sekste²⁶ (v. not. pr. br. 1 i 2). Izuzetno samo zbog završnoga kvintnog dvoglasja notni primjer br. 2 zahvaća i č. kvintu ispod note finalis, premda nema ni kvarte ni terce, nego samo veliku sekundu ispod n. finalis.

Tonski nizovi svih tonova pojedinih oblika otegnutog pjevanja pokazuju: 1. karakteristično izmjenjivanje polustepena i cijelog stepena ($1/2$, 1, $1/2$, 1)²⁷ što je prema V. Žgancu obilježje frigijskog modusa tzv. istarske ljestvice²⁸;

2. hromatske osobine²⁹;

3. promjenljivi drugi stupanj; ima primjera gdje kroz čitav napjev prevladava mala sekunda iznad n. finalis³⁰; ima drugih gdje prevladava velika sekunda (v. not. pr. br. 2), ali i za prve i za druge za većinu slučajeva karakteristična je mala sekunda pred sam završetak napjeva (not. pr. br. 2);

4. osobine dorskog tetrakorda (1, $1/2$, 1) (not. pr. br. 1 i 2 u silabičkom dijelu napjeva, not. pr. br. 3 u pripjevu);

5. osobine proširenoga dorskog tetrakorda u heksakordu f^1-d^2 sa g^1 kao n. finalis, pojavljuju se samo u novijim, mlađim primjerima dužeg uvodnog silabičkog solo pjevanja (not. pr. br. 1 i 2).

Ritam starijih otegnutih napjeva oblikuje se u znatnoj mjeri prema ritmu teksta. C. Rihtman zove ga, stoga, ritam riječi,³¹ jer nalazimo da su pojedini tonovi naizgled jednakog trajanja samo približno jednaki (not. pr. br. 2). Brojni su, također, napjevi sa produženim devetim slogom melostihva na deseterački tekst.³²

Između otegnutih i kratkih napjeva stoji način pjevanja sastavljen od dva dijela, od kratkih izrazito silabičkih melostihova sazdanih na osmeračkom tekstu i otegnuta pripjeva »(h)oj« (not. pr. br. 4). Svaki se melostih ponavlja uz manje izmjene, a svi su međusobno vrlo

²³ J. Bezić, Neki oblici starinskog otegnutog dvoglasnog pjevanja na sjeverozapadnim zadarskim otocima. Rad kongresa folklorista Jugoslavije VI—Bled 1959, Ljubljana 1960, str. 301.—Stariju literaturu o otkanju spominjem u upravo navedenoj svojoj radnji na str. 295—296. Novije prikaze tog načina pjevanja dali su za Bosnu C. Rihtman, Narodna muzika jajačkog sreza . . . , str. 7—8, 30, 67—73 (not. primjeri) i Vlado Milošević, Bosanske narodne pjesme II, Banja Luka 1956, str. 10—11, 50—67 (not. pr.), za Baranju (posredno za Žumberak i Liku) Stjepan Štepanov, Muzički folklor Baranje, Osječki zbornik VI, Osijek 1958, str. 223, u notnom prilogu br. 12—14.

²⁴ J. Bezić, rkp. terenski notes I/1964—Povljana o. Pag, u IJAZU Zadar.

²⁵ J. Bezić, Neki oblici . . . str. 299, not. pr. br. 2 i 3.

²⁶ Ibid., not. pr. br. 1.

²⁷ Ibid.

²⁸ V. Žganec, Muzički folklor I, Zagreb 1962, str. 108—111.

²⁹ J. Bezić, Neki oblici . . . , str. 299, not. pr. br. 4.

³⁰ V. bilj. br. 25.

³¹ C. Rihtman, Čičak Janja . . . , str. 36.

³² J. Bezić, Neki oblici . . . , str. 297—299, 301.

ključak ne bi bio tačan jer ne bismo uzeli u obzir različite, premda slične, ritmičke obrasce.

Uza sve navedene nedostatke, Bartókova transkripcija napjeva iz Vrličke krajine ima i svoje značenje i svoju vrijednost ponajviše stoga što u njoj imamo izvrstan zapis otkanjanja učinjen poznatom Bartókovom minucioznošću. Ostavio nam je, nadalje, podatak da se taj način pjevanja u svom silabičkom dijelu i god. 1934. razvijao u okviru trikorda (1. $\frac{1}{2}$) i kako se u toku pjevanja ubrzavala brzina izvedbe. Ističem te podatke zato što se oni očito slažu s današnjim stanjem narodnog pjevanja u Bukovici na zadarskom području (usporedi not. pr. br. 4).

Druga skupina starijih načina su kratki, uglavnom stalno izrazito silabički *dvoglasni napjevi* malog ambitusa. Kao otkanjanje i oni završavaju u sekundnom dvoglasju. Zbog kratkoće, silabike i jasno određenih pojedinih stalnih tačaka u jednostavnoj melodijskoj liniji pjevači se njima rado služe kad pjevaju duge pripovjedne pjesme. U Ravnim kotarima zapisao sam naziv »ganjka« (ganjati, goniti) za takav jednostavan način pjevanja.³⁶ U Medviđi (Bukovica) i na otoku Sestruncu pjevači su mi kratke silabičke napjeve označivali kao »kantanje« a otegnuto pjevanje, otkanjanje kao »pivanje«.³⁷

Uz ove oznake načina pjevanja, zapisane na zadarskom području, želim ovdje samo upozoriti da je pred više od 70 godina L. Kuba u okolini Opuzena dobio drukčiju informaciju. Njegov kazivač je varoško pjevanje, pjevanje u gradu označio kao »kantanje«, a seosko pjevanje kao »pivanje«.³⁸

U pregledu kratkih načina pjevanja zadržat ću se samo na najtipičnijima, na onima koji najčešće nisu vezani samo za pojedini lokalitet nego i za određenu, makar manju, regiju.

U tonskim nizovima kratkih napjeva nalazimo na istaknutom mjestu pentakordski niz s promjenljivim 2. stupnjem i vel. sekundom ispod n. finalis koja je druga po redu u tonskom nizu. Prevladava niški 2. stupanj, mala sekunda iznad n. finalis (v. not. pr. br. 5 i 7) koja je vrlo jasna upravo pred završetak melostrofe — slično kao i u otegnutom pjevanju (usporedi not. pr. br. 2). Niži prateći glas u not. pr. br. 5 pjeva stalno vel. sekundu iznad n. finalis zato nastaju opora, oštra dvoglasja u intervalu povećane prime.

Nešto mlađi je kratki način pjevanja gdje je gornji glas izrađen na osnovama dorskog tetrakorda (1, $\frac{1}{2}$, 1). Donji (niži) glas ima veoma nerazvijenu melodijsku liniju u opsegu od svega jedne velike sekunde (v. not. pr. br. 6).

Notni primjer br. 7 prikazuje zanimljivu kontaminaciju starijih i novijih elemenata, uz promjenjivi 2. stupanj javlja se na završetku

³⁶ J. Bezić, rkp. terenski notes XI/1963 — Škabrnja, u IJAZU Zadar.



³⁷ J. Bezić, rkp. ter. notesi IV/1961 — Zelengrad, Medviđa, VI/1960 — otok Sestrunc, u IJAZU Zadar.


³⁸ Lj. Kuba, Narodna glazbena umjetnost u Dalmaciji, ZbNŽO sv. III, Zagreb 1998, str. 4—5.


³⁹ Za kontaminacije starijih i novijih elemenata usporedi i primjere iz Bosne što su ih objavili C. Rihtman (Narodna muzika jajačkog sreza . . . , str. 77 i 78 not. pr. br. 137, 139 i 140), V. Milošević (Bosanske narode pjesme II . . . , str. 78


svakog melostiha dvoglasje čiste kvinte.³⁹ Tekst tog primjera je noviji deseterački dvostih u različitim varijantama vrlo raširen i u drugim folklornim područjima SR Hrvatske.⁴⁰ Prilagodio sam svoj notni zapis novijim kvintnim završecima i novijoj težnji za pjevanjem u paralelnim tercama, premda bi u 11, 13. i 14. taktu (kao već i prije) morao gornji glas glasiti ceses² heses¹ as¹ g¹, odnosno deses² ceses² as¹ heses¹ heses¹ as¹ g¹. Takav tonski niz značajka je starijeg načina pjevanja. Izvođačice tog primjera bile su mlade pjevačice, stoga u načinu zapisivanja nisam uzeo u obzir starije elemente jer sam želio dati upravo današnju sliku tog načina pjevanja kakav on danas u očito prelaznoj, nestaloženoj formi živi u Tkonu na otoku Pašmanu.

Kratki načini pjevanja izričito su silabički. Za razliku od silabike u većini otegnutih načina, trajanje pojedinih tonova ovdje je ujednačeno. Veće razlike u trajanju mnogo su lakše uočljive, a i jasnije određene. U melostihovima na deseteračke stihove — koji su najbrojniji — ističu se dva ritmička obrasca. Prvi produžuje, pored desetog, još

i predzadnji, deveti slog (not. pr. br. 5)  time pjevanjem ne umanjuje jasnoću cezure u tekstu (4 + 6). Drugi obrazac ima izrazito produženje šestog sloga .

(not. pr. br. 6) i  (not. pr. br. 7). Produženjem šestog sloga dijeli se takav deseterački melostih u svojoj muzičkoj, melijsko-ritmičkoj strukturi u prvi dulji (6) i drugi kraći (4) dio. Takvim produženjem prilično zasjenjuje jasnoću tekstovne cezure iza četvrtoga sloga. Nju podržava samo muzički akcenat na petom slogu

ispred produženja šestog . Gotovo

isti ritmički obrazac  zapisao je u Pakoštanima kraj Biograda n/m Vladoje Bersa⁴¹ godine 1907. Pakoštanskom obrascu iz 1907. identični su obrasci što sam ih našao na otocima Ižu, Olibu i Ugljanu pola stoljeća kasnije.⁴² Njihove varijante pjevaju se po čitavu zadarskom području. Da je taj ritmički obrazac proširen po čitavoj našoj jadranskoj obali i otocima pokazao je V. Žganec.⁴³ Za

not. pr. br. 37) i Miroslava Fulanović-Šošić (Polifoni oblici prve kategorije u narodnoj muzičkoj tradiciji Bosne i Hercegovine, objavljeno u jugoslavenskoj muzičkoj reviji Zvuk, u broju 65, Beograd 1965, str. 556, drugi i treći notni primjer).

⁴⁰ J. Bezić, nesređeni terenski zapisi u notesima iz Sinjske krajine X/1965 i Lomnice u Tropolju II/1966.

⁴¹ V. Bersa, Zbirka . . . , str. 125—126, not. pr. br. 369.

⁴² J. Bezić, Etnomuzikološka istraživanja na zadarskim otocima Ištu, Olibu i Ižu, Ljetopis JAZU, knj. 65, Zagreb 1961, str. 359. Za o. Ugljan v. rkp. ter. notes XI/1960 — Kukljica o. Ugljan.

⁴³ V. Žganec, Metrika i ritmika u versifikaciji narodnog deseterca, Narodna umjetnost, knjiga 2, Zagreb 1963, str. 28—31.

osmeračke pjesme (4 + 4) što se pjevaju starijim kratkim načinom karakterističan je na zadarskom području obrazac s produženim četvr-

tim i osmim slogom



Epske pripovjedne pjesme, osobito one iz »Razgovora ugodnoga« Andrije Kačića-Miošića, pjevaju pojedini pjevači sami, solo. Melodijska linija takvih solističkih napjeva može se razvijati na silaznom dorskom tetrakordu (1, $1\frac{1}{2}$, 1)⁴⁵, na pentakordu frigijskih karakteristika (v. not. pr. br. 8). U najstarijim primjerima javljaju se i intervali osjetno manji od današnjega dvanaestpoltonskog sistema.⁴⁶

Od novijih načina pjevanja postoje danas na zadarskom području dvije velike skupine: pjevanje zvano »na bas« i noviji napjevi u tzv. tercnom duru.

Narodni pjevači zadarskog područja upotrebljavaju oznaku »na bas« ili samo »bas« za noviji način višeglasnog dvoglasnoga i troglasnog pjevanja u kome se u dvoglasjima uz terce javljaju dosta često i sekunde, kvarte i kvinte, a napjev završava dvoglasjem čiste kvinte ispod n. finalis. Za znatan dio melodijske linije vodećega, višega glasa karakterističan je silazni dorski tetrakord $c^2 b^1 a^1 g^1$ gdje mu je g^1 n. finalis (v. not. pr. br. 10 i 11). U ambitusu čitavog napjeva taj je tetrakord redovito proširen na pentakord $c^2 - f^2$ (not. pr. br. 10), ponekad na heksakord $d^2 - f^1$ (not. pr. br. 12), uvijek sa g^1 kao n. finalis.

Pored ovih postoje i napjevi gdje viši, vodeći glas zahvaća ambitus č. kvinte $f^1 - c^2$, a kreće se u granicama frigijskog tetrakorda $g^1 a^1 b^1 c^2$, pretežno u trikordu $g^1 a^1 b^1$ sa g^1 kao n. finalis (v. not. pr. br. 13). I u ambitusu dorskog tetrakorda postoje napjevi gdje se vodeći glas razvija uglavnom u trikordu, ovdje $g^1 a^1 b^1$ (v. not. pr. br. 14). Oba primjera završavaju u č. kvinti ispod n. finalis. Maleni ambitus vodećega glasa obilježje je starijih načina pjevanja. Stabilan, nepromjenljiv položaj 2. stupnja i kvintni završeci melostiha i melostrofe u notnom primjeru br. 13 sigurno obilježavaju pjevanje »na bas«. Kad se u troglasju (v. not. pr. br. 14) u najdubljem glasu gotovo kroz čitav napjev ponavlja donja č. kvinta note finalis, potpuno je jasno da su noviji elementi pjevanja »na bas« nadvladali elemente starijih načina pjevanja.

Viši se glas nikada ne spušta ispod nižeg. Melodijska linija nižega glasa kreće se tonovima $g^1 f^1 c^1$, zahvaća i a^1 , odnosno a^1 , samo katkada dopire i na b^1 . U dvoglasnim napjevima povremeno nastaju troglasja time što se prateći, »basirajući« glas dijeli u dva različita glasa (v. not. pr. br. 9 i 10). Iznad takvih višeglasja znade se pojaviti još jedan glas, pojedinci pjevači izvode dionicu »basirajućega« glasa u njezinoj gornjoj oktavi (v. not. pr. br. 11). Takvi pojedinci ne ističu se naročito, ponekad se njihovi glasovi i slabo razaznaju, a napjevu ipak daju puniju zvučnost.

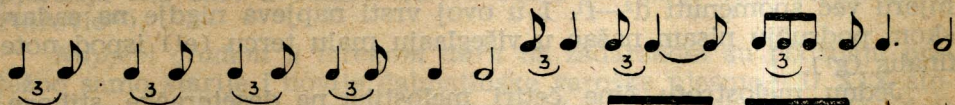
⁴⁴ J. Bezić, More i pomorstvo . . . , str. 624 not. pr. br. 10. Isti, Etnomuzikološka istraživanja . . . , str. 360


⁴⁵ J. Bezić, More i pomorstvo . . . , str. 619, not. pr. br. 3a.

⁴⁶ J. Bezić, Pjevanje Kačićevih stihova na zadarskom području. Zadarska revija, god. XI/1962, Zadar 1962, str. 156.

Takvim svojim osobinama pjevanje »na bas« sa zadarskog područja pripada novijem načinu pjevanja koji se — s istim ili vrlo sličnim karakteristikama — i u Bosni⁴⁷ i u zapadnoj Srbiji⁴⁸ također zove »na bas«. U novije vrijeme pojavljuju se oblici tog načina pjevanja u čitavoj Hrvatskoj kao i u Srbiji, a središnje i vjerojatno ujedno i matično područje su im Slavonija i Srijem na koje se nadovezuju Baranja i Bačka.⁴⁹

Velik broj ritmičkih obrazaca pjevanja »na bas« temelji se na deseteračkim stihovima. Mnogi od tih obrazaca produžuju deveti i deseti slog. Znatnije produženje devetog sloga — što je i obilježje starijih načina otegnutog pjevanja⁵⁰ — pokazuje notni primjer br. 13 za koji smo utvrdili da i u opsegu melodijske linije vodećega glasa iskazuje obilježje starijih načina pjevanja. Ritmički obrasci notnih primjera br. 10 kao i 9




samo su varijante osnovnog oblika obrasca  smo ga našli i u starijem kratkom načinu pjevanja (usp. not. pr. br. 5). Trajanje kratkih tonova tu nije ujednačeno. Ono podsjeća na silabičke dijelove starijeg otegnutog pjevanja, samo što je sada ta neujednačenost ipak nešto malo određenija, tako je, npr., četvrti slog u notnom primjeru br. 9 očigledno produžen. Jednostavniji oblik ovog obrasca s jednakim produženjem devetog i desetog sloga



pokazuje noviji napjev u notnom primjeru br. 12 (upozoravam na njegova kvartna i sekundna dvoglasja). Melostih mu je izrađen kombinacijom prvog dijela stiha i cijelog stiha (4, 4 + 6).

Produženje šestoga sloga (not. pr. br. 11) javlja se u gotovo istom obliku kao i u starijim kratkim načinima (usp. not. pr. br. 6 i 7). Me-

đutim, sada ritmički obrazac melostiha  nije više tako neposredno vezan za tekst deseteračkog stiha, razlika je uočljivija stoga što notni primjeri br. 6 i 11 imaju isti tekst Kačićeve pjesme o kralju Vladimiru. Razlika postoji i u oblikovanju melostrofe. U starijim kratkim oblicima postoji melostrofa od četiri melostiha

⁴⁷ C. Rihtman. Narodna muzika jajačkog sreza..., str. 11. Opširniji prikaz pojedinih oblika pjevanja »na bas« u Bosni i Hercegovini, ilustriran sa 16 notnih primjera, objavila je M. Fulanović-Šošić u svojoj radnji Polifoni oblici prve kategorije u narodnoj muzičkoj tradiciji Bosne i Hercegovine (Zvuk, br. 65, Beograd 1965, str. 550—557). Autorica označuje pjevanje »na bas« kao najrasprostranjeniju i najvitalniju vrstu pjevanja u prvoj kategoriji narodnoga polifonog pjevanja u Bosni i Hercegovini.

⁴⁸ R. Petrović. Narodni melos oblasti Titovog Užica... str. 96—97.

⁴⁹ Stj. Stepanov, Muzički folklor Baranje..., str. 220—222. Usp. M. Fulanović-Šošić, Polifoni oblici prve kategorije..., str. 550.

⁵⁰ V. bilj. br. 32.

(usp. not. pr. br. 6) A A₁ A₂ A na četiri deseteračka stiha. U novijem pjevanju »na bas« melostrofa se sastoji od tri melostiha A A₁ A₂ na svega dva deseteračka stiha od kojih se prvi ponavlja (v. not. pr. br. 11).

Od napjeva koji nisu građeni na deseteračkim stihovima iznosim u ovom pregledu samo jednu od novijih pjesama što se pjevaju u kolu, napjev ima heterometričnu strofu 7, 7, 8, 6 (v. not. pr. br. 14).

Postoje, nadalje, oblici gotovo u cijelosti građeni u paralelnim tercama (v. not. pr. br. 15). Takve su terce jedno od karakterističnih obilježja napjeva u tzv. tercnom duru. Kako oblici poput notnog primjera br. 15 završavaju u kvintnom dvoglasju, toliko značajnoj karakteristici pjevanja »na bas«, zato ih unosim u širi okvir tog načina pjevanja. Sekundno dvoglasje na kraju 8. takta notnog primjera br. 15 ima funkciju anticipacije za isti ton u idućem taktu i vrlo vjerojatno nije više ostatak starijih sekundnih dvoglasja. Ambitus napjeva je u ovom primjeru već spomenuti d²—f¹. I u ovoj vrsti napjeva nigdje na zadarskom području nisam našao u višeglasju malu tercu (e¹) ispod note finalis (g¹).

Jednu melostrofu čine četiri melostiha na deseteračke stihove, X (5 + 5). Svaki je takav melostih oštro podijeljen na dva simetrična melodijska odsječka što pokazuje da je to noviji napjev unesen u očišću seosku sredinu po svojoj prilici u vremenu između dva rata. Tako imamo, zapravo muzičku strukturu A A' B C A₂ A₃ B C. Početni melostih je i u tekstu znatno podijeljen (More se muti, oblak se diže) što bi upućivalo na male peteračke melostihove pa čak i peterce u tekstu, ali je drugi melostih jasniji deseterac (a ja nesretan na more stiže(m)). Melodijska linija je jednostavna bez skokova.

Na zadarskom kopnenom području, gdje se pjevanje »na bas« raširilo i učvrstilo jače nego na otocima, pojavljuje se na temelju iste osnovne melodijske linije i istoga ritmičkog osnovnog obrasca kao u notnom primjeru br. 15 također i četveroglasni napjev (v. not. pr. br. 16). Uz vodeći glas nastupa prateći, prvi niži glas često u paralelnim tercama. Dopunjuje ih drugi niži basirajući glas stalno samo na č. kvinti ispod n. finalis. Iznad svih tih glasova javljaju se poneki pjevači u gornjoj, ali ne posve doslovnoj oktavnoj transpoziciji pratećega glasa. Pred sam završetak taj najviši glas donosi i gornju č. kvintu note finalis. Takav odnos glasova — kvinta na već postojeću kvintu — na zadarskom je području izuzetna pojava. Javlja se samo rijetko u novijim oblicima višeglasja, nalazimo je, međutim, i vrlo daleko od Zadra, u selu Lomnici u Turopolju (v. not. pr. br. 17 — 6, 7, 8, 15 i 16. takt). Lomnički napjev je sazdan na istom osnovnom ritmičkom obrascu kao i primjeri iz zadarskog područja, samo mu je peti slog znatnije produljen. Višeglasje pokazuje isti osnovni raspored četiriju glasova, ali s jednom bitnom razlikom, često se javlja m. terca ispod note finalis i napjev završava akordički s tercom i ne u praznim kvintama kao na zadarskom području. Tekst koji se mjestimice potpuno poklapa s lomničkim ima i sevdalinka iz Tešnja kod Doboja što ju je zapisao Vlado Milošević.⁵¹ Pored svih njezinih melizama i dosta

⁵¹ V. Milošević, Bosanske narodne pjesme IV, Banja Luka 1964, str. 284 not. pr. br. 527.

kompliciranog ritma, očito je građena na ritmičkom obrascu od četiri relativno kratka i petog izrazito dugog sloga, dakle, na ritmičkom obrascu veoma srodnom onima iz Lomnice i zadarskog područja.

Tekst br. 16 sa zadarskog područja vrlo je aktualan u današnje vrijeme čestih ekonomskih emigracija i brojnih odlazaka na sezonski rad i pjesma se jednostavnom i pristupačnom melodijom funkcionalno uklapa u narodni život bez obzira na literarnu vrijednost teksta; notni primjer br. 16 snimio sam uoči jednog odlaska u Australiju.

Danas kad granice pojedinih folklornih područja nisu više tako oštre kao u prošlosti oblici pjevanja »na bas« povezuju različita folklorna područja. Svako područje redovito stvara opet neka svoja manja obilježja unutar tog načina pjevanja (usporedi notne primjere br. 16 — Privlaka kod Nina, br. 17 — Lomnica u Turopolju i primjer pjevanja »na bas« u oblasti Titova Užica što ga je objavila Radmila Petrović⁵²).

Napjevi građeni u tercnom duru na zadarskom su području pretežno samo starije i novije dalmatinske varoške pjesme.⁵³ U XIX stoljeću i sve do vremena poslije prvoga svjetskog rata njihovi su izvođači uglavnom samo stanovnici gradova, gradića i pojedinih istaknutijih većih mjesta u Dalmaciji, ponajviše samo pučani, tj. težaci, obrtnici, pomorci i manji trgovci. Na sela zadarskog područja dolaze napjevi tercnog dura tek u vremenu između dva rata. Sve do danas oni se nisu uspjeli jače učvrstiti, nešto zbog jake lokalne seoske tradicije, nešto zbog velikih razlika u muzičkoj strukturi u odnosu na starije lokalne seoske tradicije. U novije vrijeme opet uzmiču danas već starije varoške pjesme pred današnjim suvremenim popularnim tzv. dalmatinskim pjesmama. Mnoge od tih, naime, nisu ni priredbe ni pre-radbe starijih varoških nego upravo kompozicije novijih autora za koje se znade i među kojima ima i profesionalnih muzičara i pjevača. Tako imamo danas u napjevima tercnog dura vrlo širok i šarolik raspon od starijih dalmatinskih varoških do najnovijih tzv. dalmatinskih pjesama.

Brojne a i zanimljive primjere starijih varoških pjesama uglavnom iz srednje Dalmacije višeglasno je zabilježio L. Kuba.⁵⁴ Mnoge njihove pretežno jednoglasne napjeve sadrži zbirka V. Berse.⁵⁵ Bersina zbirka pokazuje osim toga znatnim brojem primjera kako je već na početku XX stoljeća u Dalmaciji bio snažan utjecaj narodnih napjeva iz duboke unutrašnjosti, nešto iz Bosne, a još više iz Slavonije i Srijema. Taj

⁵² R. Petrović, Narodni melos oblasti Titovog Užica . . . , notni primjer na str. 99.

⁵³ Stj. Stepanov obrazloženo razlikuje »mediteranski tip« varoške popijevke od varoške popijevke raširene »po Panonskoj Hrvatskoj i donekle po Srbiji« v. Muzički folklor Baranje . . . , str. 235.

Usp. V. Zganec, Muzički folklor I . . . , str. 14 (Varoška popijevka). Za ostale napjeve tercnog dura v. V. Zganec, Osnovni stilovi . . . , str. 8.

⁵⁴ Lj. Kuba, Narodna glazbena umjetnost u Dalmaciji, ZbNŽO sv. III i IV, Zagreb 1898 i 1899. Vidi notne primjere br. 17—29, 34—42, 43—52.

⁵⁵ V. Bersa, Zbirka narodnih popievaka (iz Dalmacije), Zagreb 1944, naročito među vojničkim (not. pr. br. 1—11), djevojačkim (not. pr. br. 183—242), ljubavnim (not. pr. br. 243—362) i različitim popijevkama (not. pr. br. 375—477).

utjecaj, međutim, Bersina zbirka registrira uglavnom samo u gradovima, gradićima i većim mjestima.

Muzičke oznake napjeva tercnog dura (nota finalis na trećem stupnju dur ljestvice, u dvoglasju paralelne terce, često silazna melodijska linija, sedmi stupanj ne teži u osmi nego se redovito razrješuje naniže) prilično su poznate. U čistoj vokalnoj muzici mnogi napjevi imaju solo uvodni dio (v. not. pr. br. 19). Ritam im nije kompliciran, samo je zbog slobodnog izvođenja i široko primjenjivane agogike pun različitih finesa. Da bih ih sačuvao i u zapisu, služio sam se pomoćnim znacima za nezatno produljenje \circ ili skraćenje \cup pojedinih tonova (v. not. pr. br. 19).

Osnovni oblik višeglasja sastoji se od tercnog dvoglasja i basirajućeg trećega glasa što se kreće pretežno glavnim stupnjevima durske ljestvice, tonikom, dominantom i subdominantom (v. not. pr. br. 18). Dosta česti su primjeri izrazita četveroglasja. Ono se kroz čitav napjev ne održava, nastaje dosta udvajanja glasova u oktavi (II bas i II tenor, I bas i I tenor) (v. not. pr. br. 19). Uz to se dionica I basa samo rjeđe jasnije čuje jer nju izvode redovito samo poneki pojedinci. Nepotpuni akordi, inače, vrlo su česta pojava u ovom pučkom obliku višeglasja, tako naš notni primjer br. 18 nema gotovo nijednog akorda sa sva tri njegova akordska tona. Melostrofa jednog i drugog primjera sastavljena je od četiri melostiha na osmeračke stihove (4+4). U tekstu se prvi stih tripot ponovi i tek u četvrtom melostihu dolazi drugi stih.

Uz varošku pjesmu, koja je na zadarskom području vezana uglavnom samo na šire područje grada Zadra i rijetka pojedina veća mjesta u okolici, smatram za korisno da spomenem i dalmatinsku gradsku — zapravo isto na neki način varošku — pjesmu na talijanskom jeziku. Nemam ni namjere ni mogućnosti da ovom prilikom taj problem dublje zahvatim, želim ga samo spomenuti, iznijeti kao činjenicu i ništa više. Za muzički folklor zadarskog područja ovo je, inače, posve periferna činjenica. Iznosim je zato što sam često vidio i osjetio kako su naši ljudi, Hrvati, Arbanasi, pa i Srbi, kojima je Zadar i njegovo šire gradsko područje zavičaj, ponekad rado zapjevali i pjesme na talijanskom jeziku. Bile su im na svoj način domaće jer su im bile vezane za Zadar i njegovo prigradsko područje, makar im je tekst na stranom jeziku. Jedan od uzroka ove činjenice sigurno je i pomalo specifičan položaj Zadra u odnosu na druge dalmatinske gradove. Zadar je u prošlosti bio sve do 1918. upravno središte Dalmacije. Brojno činovništvo, većim dijelom doseljeno ili barem stranoga podrijetla, davalo je posebno obilježje tom gradu. Talijanski element bio je u Zadru brojniji nego u drugim dalmatinskim gradovima; oni su se već poslije 70-ih godina XIX stoljeća jedan za drugim postepeno oslobađali autonomnaške protalijanske gradske uprave. Zadar u tome nije mogao uspjeti, a još je k tome morao vrijeme između dva rata živjeti pod talijanskom okupacijom. Zbog toga su zadarska sela sve do oslobođenja Zadra (1. XI 1944) živjela gotovo posve odvojeno od svoga grada a time i bolje sačuvala neke svoje starinske predaje, pa i starije načine pjevanja. Za vrijeme drugoga svjetskog rata mnogo je zadarskih Talijana poginulo od žestokih bombardiranja grada, a

nakon oslobođenja većina je odselila u Italiju. Međutim, u Zadru i njegovu prigradskom širem području ostala je, pored starije hrvatske varoške pjesme (not. pr. br. 18 i 19), prisutna i talijanska gradska (varoška) pjesma (not. pr. br. 20). Spominjem je i zato što uz neke razlike, npr. u melostrofi, postoji i očita srodnost s našom varoškom pjesmom u harmonijskoj strukturi višeglasja, u nekim odlomcima melodijske linije. Notni primjer br. 20 snimio sam 1964. u zadarskim Stanovima neposredno uz grad kao primjer varoške pjesme na talijanskom jeziku koja se usmenim putem dalje prenosi. Možda je ona i umjetnog podrijetla, možda je u vremenu između dva rata donesena iz Italije, možda je jedna od starih zadarskih talijanskih, tzv. zaratinskih pjesama (o kojima ima dosta literature u zadarskoj Naučnoj biblioteci). Ovom prilikom svjesno ne ulazim u rješavanje tih pitanja.

*

Izneseni pregled nekih značajnijih osobina osnovnih načina danas živoga narodnog pjevanja na zadarskom području jasno upućuje na zaključak da starinski otegnuti kao i kraći načini, s jedne, i napjevi u tercnom duru s druge strane, nemaju nikakvih srodnih osobina. Samo manje sličnosti (npr. paralelne terce) pojavljuju se između tercnog dura i pjevanja »na bas«.

Drugačije je stanje u odnosima starijih načina i pjevanja »na bas«. U nekim oblicima starinskog otegnutog pjevanja silabički solo uvodni dio služi se istim ambitusom i istom notom finalis kao i pjevanje »na bas« (usporedi notne primjere br. 2 i 12). Silazni dorski tetrakord karakterističan za melodijsku liniju novijeg pjevanja »na bas« pojavljuje se također i u otegnutom pripjevu »oj« u dionici vodećega glasa (usporedi notne primjere br. 10 i 3).

Primjer ojkanja s otoka Iža (not. pr. br. 3) i uvodno silabičko solo pjevanje iz Škabrnje u Ravnim kotarima (not. pr. br. 2) s dorskim tetrakordom u melodijskoj liniji pokazuju da čak i poznato starinsko ojkanje može doživjeti neke promjene. Starinski način živi u izvedbama današnjih pjevača koji ga prema svom ukusu i u drugačijim prilikama nešto i mijenjaju. Dakako, to se događa samo u onim mjestima gdje su starinski načini bili sve donedavna još u znatnoj mjeri funkcionalno povezani sa životom i običajima stanovnika toga kraja.

Kad, dakle, i u manjim promjenama pojedinih oblika ojkanja nalazimo stanovit razvoj forme, onda ne iznenađuje više u tolikoj mjeri ni završetak ojkanog napjeva u dvoglasju čiste kvinte (not. pr. br. 2), a ne u tradicionalnom dvoglasju velike sekunde (not. pr. br. 1). Takav kvintni završetak na zadarskom području samo je izuzetak, ali zanimljiv izuzetak koji pokazuje da na nešto promijenjene starije otegnute oblike nije potpuno nemoguće nacijepiti i novije elemente pjevanja »na bas«. Izuzetak i nije toliko osamljen slučaj, kvintni završetak melostiha našli smo i u starijem kratkom načinu pjevanja (v. not. pr. br. 7). Premda se u tom slučaju radi o prijelaznom obliku, činjenica ostaje da kvintni završeci nisu nespojivi sa starijim načinima pjevanja.

U samome pjevanju »na bas« imamo poneki jasan ostatak iz starijih kratkih načina pjevanja. Spuštanje u sekundu ispod n. finalis vrlo je poznato obilježje i otegnutih i kratkih starijih načina. Takvo se spuštanje sekunde zadržalo i u jednom obliku pjevanja »na bas« (v. not. pr. br. 11) i to na istome mjestu, na završetku melostrofe. Sekunda danas zvuči zajedno s donjom č. kvintom n. finalis. Vjerojatno je na takve završetke u određenoj mjeri utjecala i svirka na lirici.⁵⁶ Lirica se upotrebljavala i na zadarskom području, jedan se primjerak tog instrumenta s otoka Silbe nalazi danas u Etnografskom odjelu Narodnog muzeja u Zadru. — Jasan primjer srodnosti pružaju vodeći glas novije pjesme u kolu (not. pr. br. 14) i starije dvoglasno silabičko pjevanje poslije kojega slijedi pripjev »oj« (not. pr. br. 4).

I u ritmičkim obrascima postoje srodnosti. Obrazac sa produženim devetim i desetim slogom deseterca u starijem kratkom načinu pjevanja (not. pr. br. 5) samo se djelomično izmijenjen nalazi i u novijim primjerima »na bas« (not. pr. br. 9 i 10). Samo s malim promjenama ušao je u pjevanje »na bas« i obrazac starijega kratkog načina s produženjem šestog sloga u deseteračkom melostihu (uspoređi notne primjere br. 6, 7 i 11).

Izneseni brojni primjeri srodnosti starijih načina pjevanja i pjevanja »na bas« navode me na zaključak da su upravo te njihove međusobne srodnosti jedan od značajnih uzroka što se pjevanje »na bas« moglo tako brzo i proširiti i udomiti na zadarskom području. Za vrijeme narodnooslobodilačke borbe, na različitim putovanjima, služeći vojni rok, na omladinskim radnim akcijama, mladi i mlađi su pjevači zadarskog područja imali mnogo prigoda da upoznaju pa i prihvate novije pjesme »na bas«. Širilo se ono i prije drugoga svjetskog rata, u dalmatinskim gradićima i gradovima čak i prije prvoga svjetskog rata (Bersina zbirka!), ali u mnogo manjoj mjeri. Uza sve te povoljne okolnosti rezultati komparativnih muzičkih analiza čvrsto su me uvjerali da se pjevanje »na bas« ne bi moglo tako brzo i čvrsto udomiti na zadarskom području kad ne bi u svom muzičkom sastavu, u strukturi svojih napjeva, sadržavalo također i elemente srodne strukturi napjeva pojedinih starijih načina pjevanja toga istoga folklornog područja.

OBJAŠNJENJA POSEBNIH ZNAKOVA U NOTNIM PRIMJERIMA:

- * = ton nejasne intonacije;
 - ∩ ∪ = prvi znak neznatno produljuje, drugi neznatno skraćuje trajanje note uz koju je zapisan;
 - ↓ ↑ = prvi znak pokazuje ton otprilike za četvrt stepena niži, a drugi znak ton za četvrt stepena viši;
 - O.N.F. = originalna nota finalis pokazuje u kojoj je apsolutnoj visini tona snimljen napjev.
- Sitnije pisane note i note u zagradama označuju tonove što ih izvođe samo pojedini pjevači; ti se tonovi redovito vrlo slabo razaznaju iz magnetofonskog snimka.

⁵⁶ Miodrag Vasiljević, Jugoslavenski muzički folklor I, Beograd 1950, str. 358—363.

Škabrnja (1963)

1 $\text{♩} = 160$

Oj, ja u ga-ju na me. ko za - pr. ska', de. be. la mi je cu. ra

$\text{♩} = 184 \rightarrow 208$

mr. ska a mrša. vu štipat ne meš, od nje đavo skova lemeš, Bran. ko moj!

$\text{♩} = 240 - 252$

sl. ťki bra. ja - ne moj — aj - mo k njoj

sl. ťki bra. ja - ne moj —

O.N.F.

3 ♩ = 152-160

Veli Iž (1958)

Ka.ko da.nas i do li.ta bo že

bo že e

ka ko da nas i do li.ta, bo že,

o o o oj

o o o oj

O.N.F.

4 ♩ = 96

Medvida (1962)

Kad ja si. noć z ra.dnje do.đe, kad ja si. noć z ra.dnje do.đe, me.ne mo.ja že.na sna.đe, me.ne mo.ja že.na sna.đe,

o.ka.ni se že.no lu.da, o.ka.ni se že.no lu.da,

do.staj'me.ni moga truda, dostaj'me.ni moga truda,

accel.

Più mosso ♩ = 132

0 o o o o jo o o oj jo o o oj jo o o oj

jo o o oj jo o o o o oj jaj

(h) oj

O.N.F.

5 ♩ = 132-144

Gorica (1963)

Cmi.lje mo-je i ja bi te bra-la,

Cmilje mo-je i ja bi te bra-la-_{oj} bra-la-_{oj} oj

ne-mam mi-la ko-me bi te da-la

nemam mila kome bi te, da-la-_{oj} da-la-_{oj} oj

da-la-_{oj}

O.N.F.

6 ♩ = 144

Bibinje (1963)

8
 Gor. ko cvi. li su. zanj Vla. di. mi. re
 u tam. ni. ci kra. lja bu. gar. sko. ga,
 gor. ko cvi. li da. nak pro. bli. nja. se
 u ko. ji se na svit po. ro. di. o

O.N.F.

7 ♩ = 152-160

Tkon (1963)

Oj ti (t)ko. ne me. du dvi. je vo. de,
 Oj ti (t)ko. ne me. du dvi. je vo. de,
 u te. bi su cu. re ko ja. go. de,
 u te. bi su cu. re ko ja. go. de.

O.N.F.

8 ♩ = 132

Sestrunj (1960)

Ra. no ra. ni Vu. ka. ši. ne kra. lju
 u o. no. me Ska. dru na Bo. ja. nu

O.N.F.

9 $\text{♩} = 152$
 (solo) *Škabrnja (1963)*
 (tutti)
 Ā - oj, mo - ja iz Pri - mor - ja Lu - ce,

a - oj, moja iz Pri - mor - ja Lu - ce,

$\text{♩} = 144 \rightarrow 132$
 (solo) (tutti)
 poi - la vra - ga u - vek si mi dra - ga,

($\text{♩} = 132$) *O.N.F.*
 poila vraga u.vek si mi dra - ga!

10 $\text{♩} = 112 - 120$
 (solo) (tutti) *Gorica (1963)*
 Li - pa Ma - re di - ži se iz dvo - ra,

li - pa Ma - re di - ži se iz dvo - ra

(solo) (tutti)
 kaj - no ki - ta iz ze - le - na bo - ra,

O.N.F.
 kajno ki.ta iz ze.le.na bo.ra.

11 ♩ = 120 - žanj ——— Ugljan (1960)

Gor.ko cvi.li su.žanj ——— Vladimi — re, ———

Detailed description: This is the first system of a musical score. It features a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 120. The melody is written on a single staff, and the accompaniment is on a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are 'Gor.ko cvi.li su.žanj ——— Vladimi — re, ———'. There is a fermata over the word 'žanj' in the first line and a fermata over 're' in the second line. A small 'y' is written above the first measure.

gor.ko cvi.li su.žanj ——— Vladi.mi — re

Detailed description: This is the second system of the musical score. It continues the melody and accompaniment from the first system. The lyrics are 'gor.ko cvi.li su.žanj ——— Vladi.mi — re'. There are fermatas over 're' in both the vocal line and the bass line. The system ends with a double bar line.

u tam.ni.ci kra.lja ——— bu.gar.sko.ga ———

O.N.F.

Detailed description: This is the third system of the musical score. The lyrics are 'u tam.ni.ci kra.lja ——— bu.gar.sko.ga ———'. The system ends with a double bar line and a key signature change to two flats (B-flat and E-flat).

12 ♩ = 90 Škabrnja (1963)

Se.krova me, se.krova me mo.ja ne.be.ge.na

i o.na je, i o.na je si.lom do.ve.de.na

i o.na je, i o.na je si.lom do.ve.de.na.

O.N.F.

Detailed description: This is the first system of a musical score for a new piece. It features a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 90. The melody is written on a single staff, and the accompaniment is on a grand staff. The lyrics are 'Se.krova me, se.krova me mo.ja ne.be.ge.na'. The system continues with two more lines of music and lyrics: 'i o.na je, i o.na je si.lom do.ve.de.na' and 'i o.na je, i o.na je si.lom do.ve.de.na.'. The system ends with a double bar line and a key signature change to two flats (B-flat and E-flat).

13 ♩ = 90

Kukljica (1960)

Oj, Kuklji.ce, a - laj si u: do li, u te - bi je

dra - gi koj me vo _____ li. _____

O.N.F.

14 ♩ = 80

Škabrnja (1963)

Solistica

Ši - ro - ka je Po - la - ča, si - tno ma - la ko - ra - ca.

Pjevačice

Pjevači

si - tno ma - la ko - ra - ca.

O.N.F.

Va - taj ma - la korak bo - lje, ši - ro - ko je po - lje.

Va - taj ma - la korak bo - lje, ši - ro - ko je po - lje.

15 $\text{♩} = 144$

Tkon (1963)

More se muti — o-blak se di-že
 a ja ne-sre-tan — na mo-re sti-že(m),
 mo-re se muti — o-blak se di-že
 a ja ne sre-tan — na mo-re sti-že(m).

O.N.F.

16 $\text{♩} = 84$

Privlaka kod Nina (1960)

Na put se spre-mam, put mi je da-lek, možda se ne-ćemo
 vi-dje-ti va-vijek, na put se spre-mam, put mi je da-lek
 možda se ne-ćemo vidje-ti va-vijek.

ritard. O.N.F.

17 ♩ = 78

Lomnica-Turoopolje (1966)

Sje-ti se me-ne, i-me-na mo-ga

a ja ću se tvo-ga do lad-nog gro-ba,

sje-ti se mene i-me-na mo-ga,

a ja ću se tvoga do ladnog gro-ba.

O.N.F.

18 ♩ = 80-84

Stanovi kraj Zadra (1958)

(Muški zbor)

Cvi je - ce mo - je mur - te - li - ce,

cvi je - ce mo - je mur - te - li - ce,

cvi je - ce mo - je mur - te - li - ce,

go - ji - la - te dra - ga mo - ja.

O.N.F.

19 ♩ = 120

Stanovi kraj Zadra (1964)

(Muški zbor)

An. de - o - ska tva lje - po - ta, an. de - o - ska

tva lje - po - ta, an. de. o - ska

tva lje - po - ta - ra - ni - la - je

sr - ce (sr - ce) mo - je. O.N.F.

čekat. mn

20 ♩ = 126 (♩ = 63)

(Muški zbor)

Stanovi kraj Zadra (1964)

Tut-ti e tutti me lo di-ce-va-no ché a-

— ma — vi — ché a — ma-vi un'al-tra don —

na. Son me-schi-nel-la mi-se-ra,

son me-schi-nel-la mi-se-ra, fac-cio

le no-, si le not-ti al pian-to

O.N.F.

ZUSAMMENFASSUNG

DIE BEZIEHUNGEN ZWISCHEN DER ÄLTERN UND NEUEREN VOKALVOLKSMUSIK IM GEBIETE UM ZADAR

Nach der Beendigung des II. Weltkrieges haben bedeutende gesellschaftlich-ökonomische Wandlungen der letzten zwanzig Jahre auch zu vielen Veränderungen im Volksleben und Brauchtum der einzelnen Gegenden Jugoslawiens geführt. Unter solchen Umständen ist die Erforschung der Beziehungen zwischen der älteren und der neueren Singweisen sowohl aktuell als auch interessant.

In einer kürzeren einleitenden Übersicht der Literatur schildert der Verfasser wie und in welchem Masse die einzelnen Ethnomusikologen Jugoslawiens die Beziehungen zwischen dem älteren und dem neueren Volksgesang dargestellt haben. Zu dem Problem der neuesten Formen des Volksgesanges wird auch auf die Schlussfolgerungen hingewiesen zu denen Doris Stockmann in ihrem Buch »Der Volksgesang in der Altmark« und Ernst Klusen in der Abhandlung »Das apokryphe Volkslied« (Jahrbuch für Volksliedforschung, X) gelangten und es wird einer Betrachtung unterzogen in welchem Masse diese Resultate bei den Formen des neuartigen Volksgesanges im Gebiete um Zadar anwendbar seien.

Bei der Bearbeitung der Beziehungen zwischen der älteren und neueren Vokalvolksmusik im Gebiete um Zadar beschränkt sich der Verfasser in diesem kurzgefassten Aufsatz bloss auf den Vergleich der musikalischen Fakten, doch ist er der Meinung dass man bei einem breiter angelegten ethnomusikologischen Studium auch die ausserhalb der Musik gelegenen Tatsachen berücksichtigen müsse, welche die Veränderungen in der Entwicklung der musikalischen Faktoren bedingt haben.

Bei dem Material, das er im Gebiete um Zadar gesammelt hat, unterscheidet der Verfasser vier Gruppen von Singarten: 1. der ältere gedehnte Gesang (Beispiele 1—3, teilweise auch 4; einige Formen dieser Singart sind unter dem Terminus »ojkanje« bekannt); 2. der ältere kurze Gesang (Beispiele 5—8, auch der erste Teil von 4); 3. der neuere zwei- und dreistimmige Gesang mit dem volkstümlichen Terminus »na bas« bennant (Beispiele 9—16; alle Melodien enden zweistimmig mit dem Quintenintervall); der neuere zwei- und dreistimmige, zeitweise auch vierstimmige Gesang im sog. Terzdur (Beispiele 18—20; die führende Stimme endet auf der grossen Terz oberhalb der nota finalis).

Durch vergleichende Analysen stellt der Verfasser fest dass zwischen den ältern gedehnten und kurzen Singarten einerseits, und den Melodien im Terzdur anderseits, keinerlei Verwandtschaft bestehe. Einige kleinere Ähnlichkeiten erscheinen zwischen dem Terzdur und dem Gesang »na bas«.

Ganz anders ist der Stand der Beziehungen zwischen den älteren Singarten und der neueren »na bas« Singart. Hier bestehen bedeutende Ähnlichkeiten. Der Verfasser kommt zu der Schlussfolgerung dass gerade diese Ähnlichkeiten in der musikalischen Struktur, ja in der Struktur der Melodie selbst, ermöglicht haben, dass die Singart »na bas« sich im Gebiete um Zadar so rasch ausbreiten und einbürgern konnte.

(Preveo Stjepan Stepanov)