

JAKŠA PRIMORAC  
Odsjek za etnologiju HAZU, Zagreb

## O ESTETICI KLAPSKOGA PJEVANJA

Sudionici *klapskoga pjevanja*, napose pjevači, u raznim prigodama spontano raspravljaju o vlastitoj glazbenoj estetici. Njihova interna pravila, koncepcije i vrjednovanja predmet su ovog istraživanja. Autor razmatra klapsku estetiku u procesima glazbenog učenja te u javnim i privatnim izvedbama. Danas se glazbeno znanje u klapskom pjevanju uglavnom prenosi formalno, notnim zapisima. U javnim se izvedbama od vodećeg pjevača – prvoga tenora – očekuje da donese izrazito osobnu interpretaciju, dok se u drugih pjevača najviše vrjednuje skupna suradnja. Interni pojam i koncepcija klapske fuzije isprepleću estetiku i etiku, objedinjujući glazbene sadržaje i društvene vrijednosti te ideale. Klapska fuzija teži stvaranju savršene usklađenosti u izvedbi homofonih klapskih pjesama, a istodobno je i metaforom prijateljstva među pjevačima. Kako se klapska harmonija temelji na konsonantnim, pretežno durskim, akordima zapadne umjetničke glazbe, ona omogućuje stvaranje odzvanjajućih akordâ bogatih alikvotnim tonovima. Klapska se fuzija potpuno ostvaruje u privatnim – mahom intimnim i opuštenim – situacijama u kojima pjevači teže stvaranju alikvota. Najsnažnije se iskazuje u tihom klapskom (*sotto voce*) pjevanju. Alikvotna fuzija je zvučna senzacija koja među pjevačima, a i slušateljima, izaziva raznovrsna i intenzivna emocionalna i duhovna iskustva. Njezin se zvuk prepleće i s identitetskim dimenzijama drevnosti i baštine koje dominiraju klapskim pjevanjem.

Ključne riječi: klapsko pjevanje, estetika, etika, fuzija, alikvoti

### Uvod

Tijekom vlastita višegodišnjeg sudioništva u klapskom pjevanju od 1992. do 2003. kao pjevača i voditelja često sam razmišljao o mogućnostima analize glazbenih, društvenih i kulturnih značenja. Klapski sudionici, napose pjevači, u vlastito glazbovanje upisuju mnoge načine razumijevanja svojih aktivnosti. U raznim prigodama spontano raspravljaju o vlastitoj glazbenoj estetici, pristupima izvedbi i ostvarenim izvedbama. Terminologija i metafore kojima se pritom koriste otkrivaju njihove sustave i kriterije vrjednovanja, odnose između različitih estetskih aspekata i razlike u glazbenom ukusu. Dugo sam imao osjećaj da njihova interna

pravila i koncepcije te značenja klapskih stihova, glazbenog zvuka i izvedbene prakse mogu biti dobar izvor za istraživanje. Premda im treba pristupiti oprezno jer su često parcijalna i kontradiktorna, ta su objašnjenja, kritike i vrjednovanja veoma zanimljiva i korisna jer u njima pjevači i drugi sudionici klapskoga diskursa iznose logičke korijene svojih praksi, odnosno pokazuju kako stvaraju i razumijevaju glazbena značenja. Uz to, rasprave koje se odvijaju u samim klapama mnogo govore o tome kako pjevači uče glazbu i kojim se izvedbenim i interpretativnim metodama pritom koriste.<sup>1</sup>

Estetika suvremenoga klapskog pjevanja, razvijana od osnutka *Festivala dalmatinskih klapa* u Omišu (dalje: Omiški festival) 1967. godine do današnjeg doba, složen je i veoma zanimljiv fenomen u cjelini hrvatske glazbe. Studije o estetskim nazorima u klapskoj glazbi, odnosno o pojedinačnim i kolektivnim sustavima ljepote i dobroga ukusa, gotovo da i ne postoje, jednako kao što je malo objavljenih podataka o vrjednovanju te glazbe iz perspektive samih pjevača. Antropološki orijentirani etnomuzikolozi promatraju takve sustave (etno)estetike kao sastavnice širega kognitivnog okvira kroz koji određena skupina ili zajednica konceptualizira svoju glazbu.<sup>2</sup> Stoga se nazivom *estetika* koristim sukladno određenjima koja donose etnomuzikolog Ray Allen i etnokoreologinja Adrienne Kaeppler.

Pod pojmom *(etno)estetike* Ray Allen podrazumijeva specifična načela kojima zajednica organizira i vrjednuje vlastita ekspresivna ponašanja. Pomoću njih kulturne forme i prakse uspijevaju osnaživati vlastite duboko osjećane emocije i vrijednosti i njima se ispunjavati. Stoga standardi koje članovi zajednice koriste pri prosuđivanju kvalitete vlastite izvedbe predstavljaju ključno područje istraživanja (Allen 1991:143).

Slično razmišlja i etnokoreologinja Adrienne Kaeppler. Kao mentalni konstrukt pojedinca ljepota može i ne mora biti zajednička drugim pojedincima. Je li nešto lijepo ili nije, pojedinac određuje svojom vrijednosnom prosudbom te je stoga koncepcija vrjednovanja temeljno načelo estetike. Prosudbeni načini i sustavi mišljenja o kulturnim oblicima, uključujući i standarde vrjednovanja, uvelike su određeni vlastitom kulturnom tradicijom jer svako društvo ima standarde za proizvodnju i izvedbu kulturnih oblika. Katkad su otvoreni i artikulirani, a katkad prilično skriveni. Kanoni ukusa izrastaju iz kulturnih vrijednosti i često pojačavaju te iste vrijednosti. Pri istraživanju estetike važno je otkriti temeljne kriterije i načela za oblikovanje prosudbi koji su veoma često podsvjesni. Ključni su za razumijevanje ljudskih djelovanja, ponašanja i namjera (Kaeppler 2003:153-154).

<sup>1</sup> Šire o toj temi vidi Allen 1991:143,145,151; Averill 2003:19; Mook 2004:67-68; Garnett 2005:117,127,152; Bithell 2007:66,78.

<sup>2</sup> Ray Allen donosi o tome obilnu literaturu (Allen 1991:156).

Pošto je područje glazbene estetike tek sporadično zastupljeno u hrvatskoj etnomuzikologiji, teorijske sam spoznaje, promišljanja i metodološke postupke umnogome crpio iz radova inozemnih etnomuzikologa. Oni obuhvaćaju višeglasne vokalne izričaje koji su glazbeno i društveno u manjoj ili većoj mjeri srodni organiziranom klapskom pjevanju pa sukladno tomu postoje i brojne srodnosti klapske i drugih razmatranih estetika. Riječ je ponajprije o višeglasnim pjevanjima na Sredozemlju: na Korzici (Bithell 2007), Sardiniji (Lortat-Jacob 1995), u Gruziji (Tsitsishvili 2004; Jordania 2006), južnom Portugalu (El-Shawan Castelo-Branco 2008) i južnoj Francuskoj (Castéret 2008). Njima se pridružuju i vokalni izričaji u Sjedinjenim Američkim Državama i Velikoj Britaniji, posebice *barbershop* pjevanje (Etzkorn 1993; Stebbins 1996; Averill 1999; 2003; Mook 2004; Garnett 2005), ali i *gospel* (Allen 1991) te *rhythm and blues* (Goosman 2005). Njih, jednako kao i klapsko pjevanje, obilježava organizirano *a cappella* pjevanje, komornost, odnosno mali broj izvođača u pjevačkoj skupini (otprilike od troje ili četvoro do petnaestak pjevača), pretežna jednorodnost (muško ili žensko pjevanje), zatim homofoni slog, oslanjanje na harmonijski sustav Zapada (tj. toničko-subdominantno-dominantnu progresiju akorda) i akordičnost, odnosno troglasje i četveroglasje.

No, temelj je mog istraživanja klapske estetike vlastito dvanaestogodišnje pjevačko sudioništvo i iskustvo u klapskome pjevanju u 1990-ima i na početku 2000-ih koje sam stekao bez ikakve primisli o znanstveničkom sudjelujućem promatranju,<sup>3</sup> a slijedom toga i terenska istraživanja od 2002. naovamo. Dok mi je sudioničko iskustvo neizmjerljivo pomoglo u prepoznavanju i razumijevanju estetike klapske izvedbe, inozemne su mi studije, s druge strane, veoma pomogle u osvješćivanju i razjašnjavanju vlastitih iskustava i iskustava pjevača s kojima sam godinama pjevao i razgovarao o pjevanju. Stoga u bilješkama te referencama u zgradama na kraju pojedinih odlomaka upućujem na šire teorijske rasprave stranih istraživača o određenom problemu, koje su mi bile podlogom i inspiracijom u vlastitu pisanju, a međukulturno su srodne i usporedive s procesima koji se zbivaju u hrvatskom klapskom pjevanju.

### Estetika u procesima glazbenog učenja

Prenošenje glazbenoga znanja u suvremenom klapskom pjevanju provodi se različito i u raznolikim kontekstima, ovisno o prioritetima koje si pjevači sami postavljaju. Stoga konkretan prijenos ovisi o pojedincima, prije svega voditeljima klapa koji su često daroviti pojedinci unutar klape, sâmim klapskim pjevačima i drugim čimbenicima. Uvelike ga, međutim, usmjeravaju glazbeni stručnjaci oku-

<sup>3</sup> O srodnom odnosu sudioništva i naknadnog propitivanja njegovih značajki govori i Liz Garnett (Garnett 2005:137).

pljeni oko Omiškog i drugih klapskih festivala. Oni nagrađivanjem klapa određuju prestižne glazbene osobine koje određena nagrađena klapa utjelovljuje.

Danas je u klapskom pjevanju sasvim rijedak isključivo usmeni prijenos glazbenoga znanja s generacije na generaciju koji poznajemo u tradicijskoj glazbi. Temeljni je prijenos formalnim putem. Uglavnom se odvija na klapskim probama koje su po svojoj osnovnoj strukturi slične probama komornih vokalnih ansambala umjetničke glazbe i amaterskih umjetničkih zborova. To je i logično jer voditelji klapa imaju veći ili manji stupanj formalnog umjetničkog glazbenog obrazovanja. Proba kao prijenos glazbenoga znanja formalnim putem u klapskome pjevanju ima, međutim, nekoliko specifičnosti. Ona bitno ovisi o tome kako je klapa okupljena, s kojim primarnim ciljevima, je li riječ o skupini prijatelja, često iz djetinjstva i obično iz malog primorskog mjesta ili, primjerice, o studentskoj klapi u Zagrebu ili pak o okupljanju iskusnih pjevača kojima je cilj relativno brza afirmacija i uspjeh. Veoma su važna prethodna znanja i koncepcije novih članova klape, odnosno prethodno klapsko i/ili zborsko iskustvo kao i vokalne i glazbene sposobnosti pjevača. Učenje na probi pod posvemašnjim je vodstvom i nadzorom voditelja klape koji uvelike strukturira glazbena značenja pjevača i njihove ideje o dobroj klapskoj izvedbi. U duljem vremenskom rasponu voditelji nastoje razviti osobnost klape prepoznatljivim interpretativnim stilom koji prožima cjelokupan repertoar klape (usp. Mook 2004:76,90).

Kako suvremena klapska glazba svoj glazbeni jezik i estetska pravila uglavnom pronalazi u notnim zapisima, ona se s obzirom na stvaranje glazbenoga značenja može smatrati više *glazbom skladatelja* a manje *glazbom izvođača* jer u njoj notacija češće utjelovljuje autoritet skladatelja, a rjeđe je samo nacrt za buduće oblikovanje izvedbe (vidi Crawford 2001:X,227-233; Mook 2004:66). Klapska se izvedba rijetko znatnije i hotimice odmiče od notnog zapisa i obrađivačevih, odnosno skladateljevih zamisli. Stoga se prva faza glazbenog učenja na probi odnosi na čitanje notnog teksta. Daljnja se faza stvaranja interpretacije, odnosno značenja, obično odnosi na pregovaranje o tim značenjima između voditelja klape i pjevača. Pritom se veoma često slušaju snimke određene pjesme koju je neka druga klapa već izvela i snimila. Inače danas mnogi mladi pjevači uče klapski repertoar s nosača zvuka, a sve važnijom u učenju pjesama postaje i uloga računala.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Caroline Bithell upozorava da takvim načinima učenja mladi pjevači često počinju reproducirati gotovo svaku nijansu nečije tuđe izvedbe, u čemu se krije opasnost zatiranja vlastite kreativnosti u intepretaciji (usp. Bithell 2007:65).

## Estetika javne izvedbe

Estetika klapskoga pjevanja u punini dolazi do izražaja u javnim izvedbama. Klapska javna glazbena izvedba je kompleksan fenomen koji se sastoji iz mnogo glazbenih i izvanglazbenih osobina poput teksture,<sup>5</sup> ritma i tempa, timbra,<sup>6</sup> disanja, gesta, ponašanja na pozornici i tako redom. No, u njoj je presudna grupna suradnja, kontrola i harmonijska fuzija. Pritom vodeći pjevač – prvi tenor – ima posve iznimnu ulogu. Glazbenom izvedbom klapa kreira glazbeno značenje i izvodi niz vlastitih identiteta. To se prije svega ostvaruje u interpretaciji pjesme jer njome pjevači pridaju značenje stihovima i melodiji. Pjevači u izvedbi moraju uvažavati osjećajnost i očekivanja svojih kolega u klapi, ali i publike, i u skladu s time pomno odabiru izvedbene strategije. Stilovi pojedinih pjevača i stilovi pojedinih klapa tako se uglavnom kreću unutar suvremenih standarda klapske izvedbe, naslanjajući se na opći prepoznatljiv klapski stil koji se razvio u 1970-ima i 1980-ima. Klapski pjevači stoga svjesno preuzimaju odgovornosti izvođačkih umjetnika jer klapska publika sudi o njihovoj sposobnosti da pjevaju u skladu s kulturno definiranim nizom estetskih normi. Kad ih se pita što čini dobru klapsku izvedbu, pjevači najčešće razmatraju majstorstvo određenih ekspresivnih vještina i izvedbenih strategija poput dobrog fuzioniranja, fraziranja, inventivnog ukrašavanja (*fjoreta*), nijansirane agogike i slično. Usto često govore o idealnim estetskim standardima koji se rijetko potpuno postižu. Pritom se obično referiraju na određene izvedbe prethodnih vrsnih klapa koje više ne djeluju, a stekle su status “kultnosti” ili “legendarnosti” na suvremenoj klapskoj sceni poput klapa *Trogir*, *Oktet DC*, *Šibenik* i *Ošjak*, ili djeluju i danas, ali su vrhunce karijere ostvarile prije, poput klapa *Lučica*, *Maestral*, *Lindò-N*, *Nostalgija*, *Sinj*, *Fortunal* i *Cambi* (usp. Allen 1991:142,143,155; Mook 2004:67-68; Garnett 2005:30-32; Bithell 2007:20,37).

Atmosfera na zajedničkim koncertima više klapa prilično je kompetitivna. Naravno, takvo je natjecateljstvo najintenzivnije na Omiškom festivalu i drugim festivalima i smotrama klapa gdje se dijele razne nagrade. Pjevači često priznaju da gotovo u svakoj prilici nastoje natpjevati druge. U klapskom se životu/sceni inače nikad nije vodila šira rasprava o smislenosti natjecanja na Omiškom festivalu. Uvijek je postojalo suglasje oko toga da bi u suvremenom klapskom pjevanju trebala dominirati uvježbana glazba, a ne tradicijsko spontano pjevanje

<sup>5</sup> “[Tekstura] (...) (Naziv za) horizontalne (melodijske linije) i vertikalne (•akordi•) odnose u glazbenoj građi koji se dadu usporediti s isprepletenošću osnove i niti u tkanju” (Gligo 1996:281).

<sup>6</sup> Nikša Gligo sugerira uporabu hrvatske kovanice *zvukovna (zvučna) boja* umjesto internacionalizma *timbar*. Kako je, međutim, u klapskome diskursu, osobito među njegovim vodećim sudionicima, veoma uvriježen naziv *timbar*, koristit ću se njime umjesto pravilnijeg izraza *zvukovna boja* (vidi Gligo 1996:311-312).

te da treba podizati opću umjetničku razinu klapskoga pjevanja, što se najbolje postiže natjecanjima (usp. Allen 1991:142; Mook 2004:71).

Zasebni zvuk i stil prvog tenora kao vodećeg pjevača obično postaje glavnim simbolom klape. Pritom su osobito važni opseg, intenzitet i timbar njegovog glasa. Neki prvi tenori mogu glasno pjevati u visinama i ta se osobina iznimno cijeni. Najcjenjeniji su prvi tenori koji uspješno variraju timbar i dinamiku u velikom rasponu. Manje su cijenjeni oni koji pretežno pjevaju u polufalsetu, a najmanje oni koji stalno pjevaju u punom falsetu. Mnoge klape stoga naglašavaju kako je teško pronaći prikladnoga prvog tenora (usp. Allen 1991:144; El-Shawan Castelo-Branco 2008:29).

Osim što prvi tenor mora imati iznimne vokalne sposobnosti, od njega se očekuje da u svaku pjesmu unese svoju osobnu interpretaciju. S obzirom na to da se klapski repertoar uvelike sastoji od pjesama prethodno izvedenih tijekom proteklih četrdesetak godina organiziranoga klapskog pjevanja, veoma se cijeni inovativnost prvoga tenora u transformiranju interpretacija drugih u svoje osobne kreacije. U tome mu najviše pomaže voditelj klape. Druga cijenjena osobina je fraziranje u skladu s naglascima teksta i lokalnim dijalektom. Konačno, uvjerljivost, izražajnost, proživljenost teksta i duboka emocionalnost u izvedbi također su među najvažnijim osobinama koje se vrjednuju kod prvoga tenora. Svoju umjetničku energiju prvi tenor mora prenijeti i na druge pjevače i publiku, a istodobno mora održavati vokalnu kontrolu, jasnu dikciju i dobru fuziju s ostalima (usp. Allen 1991:145-148,155; Bithell 2007:20).

Katkad je prvi tenor, katkad voditelj koji je istodobno i pjevač, a katkad glazbeno najobrazovaniji pjevač u klapi odgovoran za koordiniranje cijele klape u izvedbi. Ta osoba najčešće dirigira na specifičan način jednom rukom (desnom ako je dešnjak, lijevom ako je ljevjak). Taj koordinator izvedbe daje intonaciju na početku, pazi na tempo i dinamiku, daje znakove rukom i očima pjevačima kada slijedi obrat u harmoniji, solistički dio ili pauza te vodi završetak pjesme. Tko će preuzeti tu ulogu ovisi o dogovoru unutar klape. Neke veoma uspješne klape poput klape *Trogir* i klape *Fortunal* nisu prakticirale takvu vrstu dirigiranja, već su se oslanjale na vizualnu komunikaciju među pjevačima i svoju vrsnu fuziju. To je zasigurno ostavljalo dobar dojam jer mnogi klapski pjevači i slušatelji smatraju da je klapsko dirigiranje “nužno zlo” i da ga valja izbjegavati jer je neestetsko i šteti ukupnom dojmu koji klapa ostavlja na slušatelje. Dio razloga za takve stavove leži ponajviše u činjenici da mnogi koordinatori nevjesto dirigiraju. No, nisu rijetki primjeri da neki dominantni i strogi voditelji klape, koji su istodobno i pjevači, znadu takvim dirigiranjem ostaviti dojam pretjerane preciznosti i uštogljenosti, što po sudu većine klapskih sudionika ne priliči klapskomu pjevanju. Također, prenaplašeno dirigiranje pjevača publika često znade protumačiti kao težnju za neprimjerenim samodokazivanjem i izdvajanjem od ostalih pjevača. Ponekad dirigira i nekoliko pjevača u klapi, najčešće po jedan u svakoj dionici, što vrlo često

izaziva kritike publike. Inače, interni klapski termin za takav način dirigiranja je *mahanje* (usp. Allen 1991:148; Garnett 2005:146).

Dok se od prvoga tenora očekuje izrazito osobna interpretacija, u drugih se pjevača najviše vrjednuje grupna suradnja. To je logično s obzirom na to da je klapsko višeglasje homofono i neprestano usmjereno na melodiju. Pjevači moraju podupirati visoko individualističku kreativnu interpretaciju prvoga tenora. No, prvi se tenor također mora sjediniti s drugima. Uspješna klapska izvedba, dakle, uključuje i estetski individualnu inovaciju, originalnost i osobnost, ali istodobno i potpunu suradnju, kontrolu i sinkronizaciju svih članova klape u kojoj se unutargrupna kompeticija i hijerarhija minimiziraju, a principi i dinamika zajednice ne narušavaju. Stoga kontrola, mirnoća, stabilnost i ravnoteža jesu važnim estetskim osobinama klapskoga pjevanja. Nije poželjno ničije pretjerano isticanje, a opet do izražaja u izvedbi mora doći osobnost svakoga pojedinca (usp. Allen 1991:148,150,151; Garnett 2005:118,119; Bithell 2007:63; El-Shawan Castelo-Branco 2008:29).

Ako ostali pjevači ne podupiru dobro prvoga tenora svojom usklađenošću ili ako ga nadglasaju, izvedba će biti loša. No, važno je da ga podupiru i u prenošenju emotivne i duhovne energije publici. Ako iza sebe ima dobru harmoniju i usklađenost, prvi će tenor pjevati sigurnije i uvjerljivije. Ako je pratnja neraspoložena te harmonijski i ritmički nestabilna, mnogi prvi tenori postaju zbunjeni i ne mogu pjevati s punom predanošću. Pitanje “osjećaja”, “duše”, “srca” i “unošenja” u izvedbu je središnje. Ako pjesma ima lijep tekst i melodiju, a pjevači je ne ispune svojom osobnom energijom i emocijom već samo “ispjevavaju note”, odnosno “pjevaju mehanički”, “uštogljeno”, “bez značenja” i slično, izvedba neće postići očekivan rezultat. Uz navedene vrijednosne termine vezane uz emotivnost, pjevači često govore i o “iskrenosti” u izvedbi (usp. Allen 1991:148,149,151,153-155; Mook 2004:75; Garnett 2005:32; Bithell 2007:20,69).

Publika sudi o sposobnosti klape da demonstrira glazbenu i dramsku vještinu te da izrazi emotivnu intenzivnost. To se najbolje postiže složenim uravnotežavanjem originalnosti i osobnosti sa suradnjom i kontrolom. Veoma uspješna izvedba izaziva intenzivne emocije publike, što neki slušatelji iskazuju suzama ili “prožimanjem trncima”. No, uz visokoemotivnu interpretaciju teksta i melodije pjesme, na snažan emocionalni odziv publike nesumnjivo djeluje i stopljenost timbara s harmonijskom teksturom, odnosno dobra klapska fuzija s *alikhvotnim tonovima (alikhvotima)*<sup>7</sup> (usp. Allen 1991:143,155; Garnett 2005:117-118; Bithell 2007:XXV).

<sup>7</sup> Nikša Gligo pomno analizira pojam *alikhvotnih tonova (alikhvota)*, dovodeći ih u suodnos s *harmoničkim tonovima (harmonicima)*, *parcijalnim tonovima (parcijalima)*, *nadtonovima* (otud i raširen engleski naziv *overtone*; prema Gligi taj pojam ima veoma usko značenje) i *formantima* (Gligo 1996:8-9,78,101-102,198-199,283,286-287). Kako među svim tim pojmovima postoji bitno preklapanje, koristit će se – u hrvatskoj glazbenoj i posebice klapskoj praksi uvriježenim, premda ne i posve preciznim – pojmom *alikhvota (alikhvotnih tonova)*. Gligo daje sljedeće određenje *parci-*

## Estetika intimnog iskustva: Alikvotna fuzija

“Tipičan” zvuk klapske vokalne harmonije utemeljen je ponajprije na tonalitetnoj (većinom durskoj) akordičkoj strukturi. No, kada dotaknemo pitanje glazbene harmonije, ne možemo pritom zaobići pitanje društvene harmonije, odnosno koliko su nužni skladni odnosi među pjevačima da bi postigli harmoničnost glazbene izvedbe. Stoga pojam i koncepcija klapske harmonije isprepleću estetiku i etiku, objedinjujući glazbene sadržaje i društvene vrijednosti te ideale. Klapski su pjevači podjednako zaokupljeni glazbom koju stvaraju te pitanjima što im to znači pjevati s drugima.<sup>8</sup> Već i sâm naziv *klapa* – skupina prijatelja – koji su obnovitelji tradicijskoga višeglasnog gradskog pjevanja u Dalmaciji odabrali 1967. kao označitelja za sve vokalne skupine koje će nastupati na novoosnovanom festivalu u Omišu, upućuje na važnost te problematike.

U klapskome se diskursu, međutim, pojavljuje jedan pojam koji je specifičniji u odnosu na pojam klapske harmonije. Riječ je o takozvanoj *fuziji*, koja još dublje povezuje društvene i glazbene aspekte klapskoga pjevanja. Klapska se *fuzija* odnosi na težnju stvaranja ritmičkog unisona pri iznošenju teksta unutar homofone harmonijske teksture klapske pjesme te u konačnici na stvaranje odzvanjajućih akorda bogatih alikvotnim tonovima. Uz to je pojam klapske *fuzije* istodobno i metafora za suradnju, prijateljstvo i jednakost među članovima klape jer je za njezino ostvarenje potrebna iznimno visoka razina suradnje, međusobnog slušanja i uvažavanja među pjevačima. Tako se u klapskomu pjevanju, kao i u nekim drugim srodnim vokalnim glazbenim izričajima pretežno homofone strukture i uskoga sloga (primjerice *barbershop* i *gospel* pjevanje u sjevernoj Americi, tradicijska polifonija Korzike i Sardinije itd.), stvara iluzija o jedinstvenoj osobnosti svih pjevača u klapi, za razliku od međuigre različitih glasova u vokalnim polifonim teksturama. Zvučanje alikvota, međutim, stvara još intenzivniji dojam da zajednički zvuk klape sadrži više od ukupnog zvuka koji stvaraju individualni glasovi. Klapska *fuzija* na specifičan način predstavlja glazbenu značajku, ali i izraz jednakopravnosti i sudioništva pjevača okupljenih u klapi, kao i sudioništva u velikoj obitelji klapskih pjevača okupljenih na nacionalnoj razini oko *Festivala dalmatinskih klapa* u Omišu i u objedinjujućim klapskim udrugama poput *Hrvatske udruge klapa* te u raznim drugim, pretežno regionalnim, klapskim udrugama. Dakle, klapski pjevači vlastitim pojmom *fuzije* često interpretiraju

---

*jalnih tonova* iz kojega možemo očitati i značenje *aliquotnih tonova*: “P[arcijali] su... svi •sinusoidni tonovi• koji – zajedno s •temeljnim tonom•, koji je također p[arcijal] – konstituiraju kakav •ton•/•zvuk•/•šum•. Među p[arcijale] idu i •harmonici• (ili •aliquoti•), čija frekvencija, međutim, kao višekratnik frekvencije •temeljnog tona•, mora biti cijeli broj, i •formanti• koji posebno pridone profiliranju •zvukovne boje•” (ibid.:198-199).

<sup>8</sup> Srodna stajališta pjevača *barbershop* i korzičkoga višeglasja donose Garnett (2005:126) i Bithell (2007:78).



strukturu zvuka kao strukturu društva, dajući joj razne specifične izvanglazbene asocijacije. Oni glazbenu stopljenost emocionalno i racionalno internaliziraju i socijaliziraju. Klapska *fuzija* nije moguća bez niza bliskih odnosa među njima i zasigurno ne počiva samo na stvaranju zajedničkoga glazbenog razumijevanja. Kao što istodobno ocrtava harmonične odnose među klapskim pjevačima, fuzionirano pjevanje i stvara takve odnose (usp. Allen 1991:154; Lortat Jacob 1998:10; Averill 2003:19,162,168,178,204; Garnett 2005:13,19,30-32; Goosman 2005:195-197; Bithell 2007:64,75,192; El-Shawan Castelo-Branco 2008:32).

Stvaranje odzvanjajućih akorda s alikvotima postalo je jednim od primarnih estetskih ciljeva klapa. Vodeći sudionici klapskoga pjevanja u svojim pisanim radovima i notnim tekstovima uglavnom ne razmatraju fizičko iskustvo stvaranja akorda bogatih alikvotima, ali ga visoko vrjednuju u smislu glazbene vrsnoće na klapskim natjecanjima, u kritikama i recenzijama klapskih nosača zvuka i koncerata. Taj se iznimno zanimljiv fenomen, koji među pjevačima izaziva raznovrsna i intenzivna emocionalna, psihosocijalna, terapijska, transcendentna i metafizička iskustva, ponajprije ostvaruje u intimnim, većim dijelom privatnim, kontekstima klapskoga glazbovanja. Klapska je alikvotna *fuzija* stoga u srcu klapske kulture, predstavljajući privatnu sferu klapskog pjevanja. Pjevači je često opisuju kao senzaciju, euforiju, ekstazu, nirvanu, meditaciju i slično, a sâm sam je imao prilike nebrojeno puta iskusiti (usp. Averill 1999:49; 2003:165,203-204; 2003:167-168; Garnett 2005:22,25,150,152; Bithell 2007:XXV,69).

Spontano opuštajuće i smirujuće pjevanje u kojemu se teži stvaranju alikvotne *fuzije* primarno je privatni čin pjevanja za zadovoljstvo sudionika i najčešće je nevidljivo široj publici. Ipak, ono nije posve nepoznato klapskoj publici, osobito ako se prisjetimo iznimno popularnih stihova suvremenog pjesnika Jakše Fiamenga, inače dugogodišnjeg središnjeg književnog stručnjaka Omiškog festivala: “S ponistre se vidi Šolta, / piva klapa ispo’ volta, / u daljini svitle koće, / piva klapa šoto voće”. Uglazbio ih je Zdenko Runjić i izvedeni su na festivalu popularne glazbe u Splitu 1980. (Skalinada 2010), a pjeva ih sve do današnjeg vremena iznimno popularni Oliver Dragojević. U njima se ocrtava intimni kontekst tihoga profinjenog klapskog pjevanja serenada u Splitu od 1920-ih do 1960-ih i istodobno umnogome upućuje na uživanje u alikvotnoj harmonijskoj fuziji. Klape su prestale običajno izvoditi serenade djevojkama još u 1950-ima i 1960-ima, ali su se, kao produkt obnovljene tradicije pod vodstvom Omiškog festivala, nastavile poput svojih prethodnika često okupljati u *kaletama* dalmatinskih gradova i manjih mjesta u večernjim satima te u akustičnim prostorima poput *voltova* (uličnih svodova) pjevati “za svoj gušt”, odnosno “za svoju dušu”. Ta vrsta izvedbe u kojoj je klapa obično usamljena ili ima tek nekoliko slučajnih slušatelja, često susjeda i prolaznika kojima takva tiha i smirujuća glazba ne smeta već najčešće godi, jedan je od osnovnih izvedbenih konteksta u kojima je izraženo traganje klapskih pjevača za alikvotnom fuzijom.

Alikvotna je fuzija, naravno, sasvim poželjna i u današnjoj javnoj koncertnoj izvedbi klapa, ali tu pretjerano traganje za alikvotima i uživanje u kristalnoj harmoniji s duljim zadržavanjem na pojedinim akordima može uzrokovati znatno usporavanje izvedbe, što mnoge slušatelje zamara, a neke i iritira (usp. Garnett 2005:126). Dobar je primjer tomu izvedba klape *Fortunal* u finalnoj večeri Omiškog festivala 1997. godine, kada su pobijedili (Grgić 2006:233). Dok su s jedne strane mnogi mlađi pjevači koje sam tada i poslije pitao za mišljenje o pjevačkom stilu te klape bili oduševljeni savršenošću akorda i fuzije, rjeđi su, posebice pjevači srednje generacije odrasle u klapama 1970-ih i 1980-ih, isticali da im se pjevanje *Fortunala* ne sviđa jer je presporo.

Stvaranje dobre klapske fuzije je veoma složen glazbeni proces. Pjevači godinama intenzivno razvijaju i usavršavaju vlastito slušanje svoga i drugih glasova da bi mogli s lakoćom dostizati stvaranje čujnih alikvota. Mogućnosti ljudskoga glasa pritom su velike jer glasovi posjeduju kompleksne timbrove (zvukovne boje), što pogoduje stvaranju visokih alikvota. Pritom je veoma važna činjenica što u klapskomu pjevanju dominiraju durski akordi, koji izrazito pogoduju stvaranju alikvota. Alikvoti se pojavljuju kada su usuglašeni mnogi čimbenici, prije svega precizna intonacija, unificirana artikulacija (oblikovanje) samoglasnika i suglasnika te sinkronizacija tempa, ritma, fraziranja i dikcije, ravnoteža vokalnih intenziteta (volumena) kao i stapanje timbara. Uz to njihovu stvaranju dodatno pogoduje ako su pojedinačni glasovi snažni, vibrantni i rezonantni, što može biti posljedica prirodne impostacije, ali i dugotrajna usavršavanja u vokalnoj tehnici, osobito u području oblikovanja samoglasnika (usp. Allen 1991:148-149,154; Etzkorn 1993:112; Lortat-Jacob 1995:46,47; Averill 2003:163,167; Mook 2004:68,75; Garnett 2005:30-31,33,127; Bithell 2007:37; El-Shawan Castelo-Branco 2008:29,30).

Naravno, zvuk ispunjen alikvotima nije uvijek moguće postići. To u javnim izvedbama prije svega uspijevaju vješte i vrsne klape, ali u intimnim, opuštenim kontekstima taj fenomen postiže većina suvremenih klapa. Na njega utječe i akustičnost prostora, uporaba mikrofona, fizičko i mentalno stanje pjevača te unošenje emocija u interpretaciju. Pjevači se moraju fizički približiti i pažljivo se međusobno promatrati jer usklađenost postižu i govorom tijela, gestikulacijom i pokretima lica, jednako kao i zajedničkim disanjem i koordiniranim pjevanjem. Pjevač istodobno aktivno i sofisticirano sluša druge glasove i sâm pjeva, nastojeći se stopiti s grupom. Pritom u javnoj izvedbi osobito dolaze do izražaja iskustvo, vještina i opuštenost pjevača. Ako akord odzvanja (što znači da je ispunjen alikvotima), vješti pjevači svjesno percipiraju ovu fizičku senzaciju, osjećaju da su dobro fuzionirani te sigurnije nastavljaju pjevati dok se u manje iskusnih sve to odvija pretežno na podsvjesnoj razini. Ako se događa suprotno i akordi ne zvone, vješti pjevači znaju kako brzo doći do rezultata – alikvotne fuzije. Sve se to usložnjava ako klapa pjeva uz mikrofone. Mikrofon, naime, razbijaju uobičajenu klapsku

postavu u kojoj su pjevači čvrsto zbijeni u obliku potkove jer se pjevači moraju razdvojiti po dionicama obično na četiri ili pet mikrofona. Time se već razbija fuzija, što se dodatno pojačava kada se pjeva u izrazito neakustičnim prostorima i kad pjevači zbog loše tehnologije ne čuju dobro zvuk koji proizvode. Problemi nastaju i kada ton-majstori loše “miksaju” zajednički zvuk klape pa se pritom neke dionice čuju bolje, a neke slabije (usp. Averill 1999:48-49; 2003:163,167; Mook 2004:116-117; Bithell 2007:69).

Stapanje svih pojedinačnih timbara u jedan kombinirani timbar prepun alikvota otvara pitanje karakterističnih timbara pojedinih klapa, kao i njihovih osobnih i lokalnih glazbenih identiteta, ali postavlja i pitanje postojanja i definiranja zajedničkog i povezujućeg karakterističnog zvonkog timbra svih klapa koji je naširoko prepoznatljiv kao opći dalmatinski klapski zvuk. Taj zvuk svoju razlikovnu boju crpi iz zvukovnih značajki samih glasova, specifičnosti klapske harmonije u odnosu na druge vokalne izričaje u umjetničkoj i tradicijskoj glazbi u Hrvatskoj i šire te načina fraziranja i ukrašavanja (usp. Averill 2003:160,163,167; Bithell 2007:57-58).

U klapskomu pjevanju postoji više tehničkih mogućnosti i načina postizanja alikvotne *fuzije*. Među njima se, s obzirom na uobičajenu izvedbenu praksu koju sam tijekom dvaju desetljeća intenzivno promatrao i iskusio, mogu izdvojiti tri osnovna tipa *fuzije*: 1. glasna *fuzija*; 2. tiha *fuzija* djelomično oslonjena na tradiciju klapskoga pjevanja, ali najčešće utemeljena u vokalnoj tehnici koju su pjevači usvojili specijalističkim obrazovanjem; 3. tiha *fuzija* oslonjena na tradiciju klapskoga pjevanja koju zbarski i klapski vokalni pedagog Bojan Pogrmilović naziva *fuzijom toplog zraka*. Osnovni je razlikovni princip među njima zapravo u vokalnim odlikama većine pjevača u klapi. O toj dominantnoj vokalnoj kvaliteti ovisi način stvaranja fuzije.

Tradicijske su vokalne skupine u srednjoj Dalmaciji često veoma glasno pjevale spontano u javnim otvorenim i zatvorenim prostorima u prvoj polovici i sredinom 20. stoljeća. Na sličan su glasni način tradicijske vokalne skupine izvodile i pučko crkveno pjevanje. Naslanjajući se na tu vokalnu praksu, mnogi su klapski pjevači tijekom 1960-ih i 1970-ih od navedenih tradicijskih pjevača usmenom predajom usvajali glasno pjevanje i tako su razvijali vlastite glasovne mogućnosti. Na Omiškom festivalu, kako su mi potvrdili brojni stručnjaci i poklonici klapa, oduvijek se visoko vrjednovalo glasno pjevanje. Tako su i neke klape mlađe generacije, iz 1990-ih i 2000-ih, prema vlastitu ukusu i ugledajući se na prethodnu generaciju klapa, njegovale glasno pjevanje. Pritom su katkad unajmljivale i instruktore vokalne tehnike da ih poduče kako “otvoriti grlo”, odnosno kako pjevati glasno jer u njih više nije bilo međugeneracijskog usmenog prijenosa glasnoga pjevanja. Primjer su kaštelanska klapa *Cambi* u 1990-ima i 2000-ima te zagrebačka klapa *Grdelin* u 2000-ima.

Ovdje je, međutim, važna spoznaja koja nije posebno naglašena u klapskome diskursu, a koju sam usvojio od dvaju istaknutih zagrebačkih vokalnih/vokalnoglazbenih pedagoga i klapskih voditelja, Dinka Fia i Bojana Pogrmilovića. Oni su mi pokazali da je za razumijevanje vokalnih tehničkih mogućnosti klapskih pjevača važno imati na umu dominaciju glasnoga pjevanja koja postoji u tradicijskoj praksi ne samo u srednjoj Dalmaciji već i u mnogim drugim žanrovima tradicijske vokalne glazbe u Hrvatskoj, posebice seoske. Ako pjevači imaju prirodno impostirane glasove tako da mogu pjevati glasno, relativno će lako dobrom glasovnom koordinacijom u vokalnom ansamblu poput klape uspjevati postići glasnu alikvotnu fuziju i, štoviše, moći će je postizati u raznim više ili manje akustičnim prostorima. Međutim, da bi mogli pjevati tiho, mnogim je pjevačima s takvim glasovima potrebno dulje obrazovanje u vokalnoj tehnici.

Rijetki su pjevači koji imaju glasove tako prirodno impostirane da mogu pjevati i glasno i tiho. Takvi su, primjerice, bili pjevači poznatih i uspješnih klapa *Trogir* i *Šibenik* u 1970-ima i 1980-ima. Osobito je u tom pogledu bila vrsna klapa *Trogir*, koja je unutar iste pjesme mogla razvijati dinamiku od *pianissima* do *fortissima*. Time je postavila veoma visoke izvedbene standarde koje mnoge klape nisu uspjevale dosegnuti. U 1990-ima su takve sposobnosti imale riječka klapa *Fortunal* i zagrebačka ženska klapa *Cesarice*. Potrebno je, međutim, naglasiti da su i *Fortunal* i *Cesarice* uspjevali postizati takve rezultate prije svega stoga što su intenzivno radili s instruktorima vokalne tehnike. Isti se trend nastavio u 2000-ima, primjerice u djelovanju klapa *Puntari* iz Omiša i *Šufit* iz Splita.

Tip tihe *fuzije* koju od 1970-ih naovamo njeguju brojne dalmatinske klape Bojan Pogrmilović naziva *fuzijom toplog zraka*. Pogrmilović pritom aludira da takva *fuzija* nije utemeljena u pravilnoj uporabi dijafragmatskog disanja, što je jedno od osnovnih načela zapadne umjetničke vokalne tehnike koje ne dopušta da se uz produkciju tona pojavljuje i dodatni čujni prizvuk koji podsjeća na strujanje zraka. Neke su klape koje njeguju *fuziju toplog zraka* veoma uspješne i “kultne”, primjerice klapa *Lindó N* iz Dubrovnika, klapa *Ošjak* iz Vele Luke i klapa *Filip Dević* iz Splita. To je tip *fuzije* koju pretežno stvaraju klape čiji voditelji nemaju posebno obrazovanje iz vokalne tehnike zapadne umjetničke glazbe niti posebno inzistiraju na njezinu usavršavanju. Ti voditelji vlastitim umjetničkim instinktom i znanjima upućuju pjevače kako da usavrše intonaciju, volumen, intenzitet i usklade preciznost dikcije, ritma i tempa pri pjevanju bez standardnih instrukcija koje, primjerice, dobivaju studenti solo pjevanja u umjetničkoj glazbi, a koriste se njima i neki klapski voditelji. Voditelji klapa koje karakterizira tiha *fuzija toplog zraka* prije svega upućuju pjevače na intenzivno međusobno slušanje i tiše pjevanje da bi se mogli što bolje uskladiti. Klape tako ostvaruju tihu *fuziju* i mogu veoma dobro proizvoditi alikvotne tonove u akustičnim prostorima. Međutim, takve klape rjeđe mogu postići snažan i zvonki *forte*, a katkad imaju i problema s pjevanjem u neakustičnim prostorima i/ili kad moraju pjevati uz niskokvalitetne mikrofone

i ozvučenje.<sup>9</sup> Taj je tip *fuzije*, međutim, jednako bio i ostao u vokalnoj tradiciji i praksi srednje Dalmacije kao i *fuzija* glasnog pjevanja jer su klape koje su uvečer pjevale djevojkama serenade ili koje su pjevale pod svodovima dalmatinskih *kaleta* također pjevale upravo tako: tiho i bez posebne uvježbanosti u vokalnoj tehnici. Stoga takav tip *fuzije* sve do danas njeguju brojne klape; on je oslonjen na stariju tradicijsku vokalnu praksu u Dalmaciji, ali i vlastito višedesetljetno uspješno bivstvovanje na klapskoj sceni.

Na koncu 1990-ih i na početku 2000-ih pojavile su se izvjesne rasprave među klapskim pjevačima, u kojima sam i sâm sudjelovao, o ulozi vokalne tehnike u klapskom pjevanju. Središnja je osoba u tim raspravama bio Bojan Pogrmilović. Zagovarao je intenzivno učenje vokalne tehnike među klapama. Pojedini klapski stručnjaci koji su njegovali pristup tihe *fuzije* smatrali su to u velikoj mjeri nepotrebnim i upozoravali da tomu treba pristupati s oprezom jer se polaganjem prevelike pozornosti vokalnoj tehnici zanemaruju drugi bitni aspekti poput interpretacije i prožimanja s tradicijom. Svojem su razmišljanju nalazili uporište u vrjednovanju zvuka i interpretacije klapa s kojima je radio Pogrmilović. Često su, naime, imali dojam da te klape zvuče previše “operno”, “umjetno” i “tehnički”, a premalo “klapski” te da im nedostaju prepoznatljivi načini fraziranja i interpretativna emocionalnost koje su njegovale klape iz 1970-ih i 1980-ih. Ta se rasprava s vremenom razvodnila, postajući postupno irelevantnom jer su klape koje su sredinom 2000-ih počele osvajati nagrade na omiškom natjecanju, poput klape *Crikvenica* i *Šufit*, u javnoj izvedbi uspijevale postići i visoku vokalnotehničku vrsnoću kao i interpretaciju i fraziranje oslonjene na starije klapske tradicije iz 1970-ih i 1980-ih. Slična rasprava o vokalnoj tehnici inače postoji i u *barbershop* pjevanju, gdje se konceptualizira oko ideje “prirodnog”. Naime, prema nekim stručnjacima *barbershop* pjevanja, vokalna tehnika treba biti “prirodna, ne-umjetna i bez napora” iako same tehnike upućuju na artifičijelnost procesa (vidi Garnett 2005:32).<sup>10</sup>

### ***Deračko pjevanje: Izvedba glasne fuzije***

Uobičajeni prijemi za sudionike nakon svakog klapskog koncerta uključuju obilje hrane i pića, razgovora i spontanog klapskog pjevanja. Ta izvedbena situacija omogućuje važno iskustvo zajedništva u kojemu se snažno očituju ideali stvaranja i održavanja osobnih i kolektivnih prijateljstava i suradnje unutar pojedinih klapa

<sup>9</sup> Inače, Bojan Pogrmilović često naglašava da je razvoj mikrofona donio potrebu za većim obrazovanjem klapa u vokalnoj tehnici (usp. Garnett 2005:122).

<sup>10</sup> “Razrađeno školovanje u tehnici obučava izvođače u umijeću konstrukcije *prirodnog* dok utjecanje diskursu prirodnoga djeluje kao sredstvo da prikrije ovaj proces konstrukcije. Odnosno, diskurs o prirodnom djeluje kao mehanizam za ideološko održavanje” (Garnett 2005:33).

kao i među različitim klapama. Potrebno je naglasiti da je ovdje riječ o primarno privatnom kontekstu u kojemu pjevači ne pjevaju za nekoga drugog već isključivo za svoje osobno dobro i svoje zadovoljstvo – “za svoju dušu” (usp. Stebbins 1996:45; Garnett 2005:15,137; Bithell 2007:72).

Nema posebnih pravila o tome tko će i kad na domjenku iznijeti ideju da se započne s pjevanjem. Često je to neki istaknuti klapski pjevač koji obično kaže: “A’mo bacit’ pismu!” To znači poziv na pjevanje, a najčešće ga predlaže skupini iskusnih pjevača iz nekoliko klapa s kojima dijeli prijašnje iskustvo pjevanja. No, nisu rijetki ni primjeri kada cijela formalna klapa započinje pjevati spontano, a pridružuju joj se pojedini pjevači iz drugih klapa koji se osjećaju pozvanima, ili i jesu eksplicitno pozvani. Pjevači stoje blizu, najčešće u krugu, okrenuti jedni drugima i pjevaju u središte kruga. Promatrači obično stoje oko njih. Pjevačka se skupina obično proširuje s istaknutijim pjevačima iz različitih klapa. Bez obzira na to što to nije eksplicitno naglašeno, ipak se može zaključiti da vrsni pjevači tako žele istaknuti svoju vještinu u bučnoj atmosferi domjenka. To im je prigoda da se pokažu pred biranom publikom koju uglavnom čine klapski pjevači i stručnjaci. Manje iskusni pjevači ili čitave mlađe i neafirmirane klape slušaju neko vrijeme ili stoje udaljene. Obično se tek nakon određenog vremena neki od njih odlučuju započeti s pjevanjem, najčešće uz nesumnjivu dozu treme (usp. Garnett 2005:143-144).

Postoje dva osnovna stila spontanog pjevanja: glasno i tiho. Možemo ih označiti generičkim nazivima klapskih pjevača, a to su *deračko* i *šoto voće* pjevanje.<sup>11</sup> *Deračko* pjevanje podrazumijeva glasno pjevanje u kojemu se u visokim registrima osobito nastoje istaknuti klapski tenori, posebice prvi tenor. Ton je često oštar, a sadržaji pjesama su nerijetko šaljivi ili domoljubni, rjeđe ljubavni. Pjevači pritom nastoje stvoriti maksimum ekspanzije zvuka. U omiškim natjecanjima i na smotrama taj se tip pjevanja veoma često koristi kao strategija da se završi nastup u *forte* dinamici i takvim efektom izazove snažniji aplauz. On je najčešći stil pjevanja i na velikim domjencima nakon klapskih smotri, primjerice nakon koncerta klapa pobjednica Omiškog festivala koji se od 1984. održava u studenome u Koncertnoj dvorani Vatroslava Lisinskog u Zagrebu.

Izvođenje *deračkog* pjevanja na domjencima je već i u akustičkom smislu logično i prikladno jer visoki, glasni i zvonki akordi mogu nadjačati buku koju glasnim razgovorom stvara mnoštvo na domjenku. S druge strane, oštri, voluminozni i rezonantni tonovi koje pojedini pjevači stvaraju pri *deračkom* pjevanju pogoduju relativno brzom fuzioniranju i stvaranju alikvota. Dio klapskih pjevača visoko cijeni takav stil pjevanja, a dio ga poštuje kao tek manji dio nasljeđa dalmatinske tradicijske i klapske glazbe kojoj je, međutim, smatraju oni, svojstveniji tiši i profinjniji vokalni stil *šoto voće* pjevanja. U *deračkom* klapskom pjevanju

<sup>11</sup> *Sotto voce* je talijanski izraz koji doslovno znači “ispod glasa”, a odnosi se na pjevanje u *piano* i *pianissimo* dinamici.

pjevači nedvojbeno postižu duboka fizička, akustička i emotivna glazbena zadovoljstva, posebice ona stvaranja alikvotne *fuzije*. Tomu je komparativna potvrda i postojanje istoga fenomena u drugim sličnim vokalnim glazbenim izričajima, primjerice u *barbershop* i *gospel* pjevanju, pjevanju na Korzici i Sardiniji te drugdje (usp. Allen 1991:148-149; Lortat-Jacob 1995:94; Garnett 2005:142-143; Bithell 2007:58; Castéret 2008:67).<sup>12</sup>

### Šoto voće pjevanje: Izvedba tihe fuzije

Koliko će dugo okupljena skupina pjevača na domjenku i nakon njega pjevati *deračke* pjesme ovisi o prigodi i grupnoj dinamici. Na svršetku zabave mnogi će se sudionici povući dok će često jedna ili nekoliko manjih skupina pjevača odlučiti nastaviti s pjevanjem u intimnijem okruženju. To su obično gorljiviji pjevači iz različitih klapa, ljubitelji tihoga fuzioniranog pjevanja. Oni će potražiti neki akustičan i prikladan prostor u kojemu će paziti da u sitnim noćnim satima ne smetaju svojim pjevanjem nikomu u susjedstvu. Doba kad je ambijentalna buka veoma smanjena izrazito pogoduje meditativnoj atmosferi *šoto voće* pjevanja, koje zahtijeva puno pažljivije slušanje da bi se pjevači ujednačili. Kulminacija stvaranja alikvota nerijetko se događa u gluho doba noći ili u zoru. Kad pjevači pažljivim slušanjem i pjevanjem dosegnu stupanj fuzije, odnosno kada se počnu stvarati alikvoti, smireno pogledavaju jedni druge s osjećajem zadovoljstva i užitka (usp. Garnett 2005:139,140,146,148,149-150).

Jednako u *deračkom* kao i u *šoto voće* spontanom neformalnom pjevanju klapski pjevači stoje fizički zbliženi u potkovi ili u krugu, usmjereni licem prema središtu. U neformalnom okruženju preferirana je konfiguracija krug, a u javnoj izvedbi potkova je gotovo obvezna. Pjevači nastoje pratiti svaki pokret svojih pjevačkih partnera. Prvi se tenor priprema započeti pjesmu tako što podiže glavu i duboko udiše prije pjevanja. Tijekom pjevanja uvodne fraze nastoji se čim više emotivno unijeti u vlastitu interpretaciju, što sugerira svojim facijalnim kretnjama, često i pokretima ruke kojom dirigira, a u intimnim kontekstima prvi tenor već pri početnom fraziranju znade sklopiti oči. Ostali pjevači pažljivo prate njegovu mimiku i kretnje i nastoje fuzionirati svoje glasove s njegovim. Kako se pjevanje i *fuzija* sve više razvijaju i drugi pjevači znadu sklopiti oči ili gledati zamišljeno

<sup>12</sup> Veoma zanimljive opise stvaranja alikvotnoga virtualnog glasa koji pjevači čuju kao peti glas koji lebdi iznad četiriju ljudskih glasova u *a cuncordu* korizmenom pjevanju u Castelsardu na Sardiniji donio je francuski etnomuzikolog Bernard Lortat-Jacob. U sonogramima koji prate analizu jasno je pokazao latentnu prisutnost virtualne alikvotne dionice (Lortat-Jacob 1995:75,94,97). Na Lortat-Jacobovo istraživanje naslanjaju se brojni drugi istraživači (Averill 2003:164,168; Jordania 2006:141; Bithell 2007:79; Castéret 2008:67; El-Shawan Castelo-Branco 2008:29,30,32; Macchiarella 2008:105).

u daljinu, čime maksimiraju svoju koncentraciju (usp. Mook 2004:68; Garnett 2005:149; Bithell 2007:70,267-268; El-Shawan Castelo-Branco 2008:17,29,30).

Spontano *šoto voće* klapsko pjevanje vrhunac je klapske fuzije i stvaranja alikvotnih tonova. Ono stoga zahtijeva visoku razinu glazbene sposobnosti i vještine, osobito slušne percepcije u području intonacije, timbra i harmonije. Glazbeno je iskustvo presudno i za razumijevanje govora tijela, osobito standardnih facijalnih ekspresija i gestikulacije te načina dirigiranja jednom rukom prvoga tenora ili nekoga drugog istaknutog pjevača koji to želi raditi i za to ima prešutno ili javno odobrenje ostalih pjevača. Također je važno poznavanje i sposobnost anticipiranja harmonija i drugih interpretativnih konvencija. To je osobito važno kad pjevači ne poznaju pjesmu ili ne poznaju vlastitu dionicu skladbe ili obrade koja se izvodi. Vješti će pjevači intuitivno znati kako ne “kvariti” izvedbu pjevajući veoma tiho u tim trenutcima i puštajući kolegu u istom glasu koji znade dionicu da predvodi pjevanje. Ako pjevač ne poznaje ili veoma površno poznaje dionicu određene pjesme, a sâm je u svojoj dionici, on će, dobro poznavajući klapski harmonijski stil i uobičajeni način melodijskog kretanja svoje dionice, intuitivnim anticipiranjem uspijevati održati četveroglasje ne remeteći u bitnome osnovne harmonijske konture pjesme. To osobito vrijedi za baritonsku dionicu koja je najzahtjevnija za izvođenje u klapskome harmonijskom slogu jer popunjava akord pa joj je stoga i melodijska krivulja osobita, nerijetko skokovita, nešto manje za basovsku koja obično naglašava temeljne harmonijske funkcije, a najmanje za dionicu drugoga tenora jer on pretežno pjeva tercu ispod prvoga tenora pa mu je najlakše prilagoditi se opisanoj situaciji (usp. Garnett 2005:137,141, 144).

Osobno mi nije jednostavno teoretizirati o zvučnoj senzaciji noćnog *šoto voće* pjevanja s fizičkim obiljem alikvotnih tonova, osobito nakon što sam joj tijekom dvanaest godina aktivna pjevanja u klapama nebrojeno puta bio sukreatorom i svjedokom. Ivan Čikeš, pjevač klape *Nostalgija* iz Zagreba, u studentskim je danima potkraj 1990-ih pjevao sa mnom u amaterskom mješovitom zboru *Ina* i u klapama *Fjoret* i *Lebić*, ali smo isto tako intenzivno neformalno pjevali u raznim prigodama i mjestima s različitim klapama. On je opisano stanje tihe alikvotne fuzije često označavao pojmom “meditiranja”. Posve sličan ezoteričan diskurs meditacije razmatraju i istraživači *barbershop*, *rhythm and blues* i korzičkog pjevanja (Averill 2003:178; Garnett 2005:142,152; Goosman 2005:196; Bithell 2007:59,70,72-74). Klapski kao i drugi pjevači srodnih vokalnih izričaja širom svijeta govore o iskustvu dosizanja višeg stupnja umjetničke i psihosocijalne komunikacije koji je snažniji od obične verbalne komunikacije. Budući da pjevači pojedinačno osvještavaju dosizanje te razine, koja nesumnjivo ima i snažne elemente duhovnoga iskustva, nemaju je potrebu verbalno eksplicitno razjašnjavati i opisivati u daljnjem glazbovanju. Duhovnost toga iskustva također razjašnjava potrebu pjevača da ono ostane čim privatnijim i intimnijim (usp. Garnett 2005:142,149-151).



Tiha šoto voće alikvotna fuzija dalmatinskih tradicijskih vokalnih skupina iz prve polovice 20. stoljeća stajala je u srcu estetike obnovitelja klapskoga pjevanja okupljenih oko Omiškoga festivala u kasnim 1960-ima i ranim 1970-ima. Također je, premda uglavnom nije eksplicitno konceptualizirana u teoretiziranjima klapskoga stila, zasigurno ostala središnjom u estetici klapskoga pjevanja sve do danas. Uostalom, jedan od najvažnijih suvremenih ocjenjivačkih kriterija klapa na Omiškom festivalu upravo je fuzija i taj je kriterij uvelike sukladan internim klapskim koncepcijama fuzije. Razlikuje se od njih ponajviše u tome što su među omiškim članovima ocjenjivačkoga suda nešto više u odnosu na diskurs pjevača prisutni kriteriji iz zapadne umjetničke glazbe jer je većinom riječ o profesorima glazbe od kojih neki nikad nisu bili aktivni klapski pjevači.

### ***Iskon klapske fuzije***

Sve opisane metafizičke aspekte bogatstva alikvota u klapskom pjevanju možemo povezati i s identitetskim dimenzijama drevnosti i baštine koje tako snažno dominiraju diskursom klapskoga pjevanja, a klapski ih sudionici često označavaju objedinjujućim pojmom *iskona* (usp. Bithell 2007:168). Oni nesumnjivo čine nerazdvojivu cjelinu, ali upućuju i na rašireno poimanje klapskoga zvuka kao “drevnoga”. Koncepcija i realizacija savršene klapske fuzije unutar uskoga harmoničkog četveroglasja u sebi neosporno sadržavaju i duhovne dimenzije. Osobitost općega zvonkog zvuka i timbra klapskih akorda diskurzivno se preklapa i međusobno dopunjava s tumačenjem klapskih stručnjaka, koji su korijene klapskoga pjevanja dosad ponajprije tražili u crkvenom, glagoljaškom pjevanju, vokalnom izričaju koji je dokazano drevan i nacionalno specifičan. Tomu je do određene mjere doprinijela i suptilna književna poetika tekstova klapskih pjesama koje uglavnom govore o ljubavima, čežnjama, rastancima, nostalgiji, trenutcima radosti... Ti tekstovi nipošto nisu istovjetni biblijskim i srednjovjekovnim tekstovnim predlošcima glagoljaškog pjevanja, ali im u odnosu na druge folklorne književne izričaje u Hrvatskoj nisu ni sasvim opozicijski jer u njima gotovo da nema otvorene lascivnosti ili grubosti. S druge strane, pjesme raznih više ili manje poznatih hrvatskih pjesnika pretežno s temama nostalgičnih sjećanja na vlastito djetinjstvo ili tegoban život svojih dalmatinskih predaka, koje su iskorištene kao tekstovni predlošci u novoskladanim klapskim skladbama, poetski se još više približuju duhovnim tekstovima glagoljaškog pjevanja. Ljubo Stipišić je na takve svoje tekstove pisao melodije kojima je pronalazio inspiraciju u glagoljaškom pjevanju.

Jakša Fiamengo je o fenomenu povezanosti metafizičkih, baštinskih i društvenih dimenzija klapskoga pjevanja napisao poznati kraći esej, objavljen u prvomu broju časopisa *Bašćinski glasi* 1991., čiji su izdavači tada bili Festival

dalmatinskih klapa i Centar za kulturu u Omišu (Fiamengo 1991:33). Kasnije je Omiški festival više puta ponovno objavljivao taj tekst, a dijelove iz njega često su recitirali voditelji klapskih koncerata tijekom zadnjih dvaju desetljeća. Danas je objavljen i na mrežnoj stranici Omiškog festivala (Fiamengo 2010). Donosimo kao zaključak našega razmatranja sažetak tog eseja, koji se može smatrati i programatskim književnim tekstom klapskoga pjevanja, a sasvim izravno uranja u središte klapske estetike:

### **Posvećeni krug od pjesme**

Klapa je krug, a središte mu je u Omišu. Tako sam jednom zapisao, tako i danas mislim. / Krug je istodobno i središte svijeta i njegov omotač (...) Krug je sve i ništa; označava sveukupnost, cjelovitost, jednovremenost. (...) Iste vibracije, u to čvrsto vjerujem, ima i klapska pjesma. Njezin prirodni ustroj nije nego krug koji klapa zatvara s publikom. To su zapravo dva polukruga koja tvore prostorni krug. (...) U istom krugu njezine su beskonačne granice, a dio tog božanskog trajanja pohranjen je i u klapama, u glasicama klapskih pjevača. / U tercama dalmatinske klapske pjesme. U suzvučjima koji imaju snagu savršenog skupog glazbala. Koji posjeduje moć govora preko vremena. / Izvornoj klapi, lišenoj lažnog estradnog blještavila i umjerenog svjetla reflektora, zapravo i ne treba publika. Jerbo, klapa sebi jest i bit će uvijek najbolja i najvjernija publika, okupljena u istoj pobožnosti pjesme. Njoj ne treba mnogo, čak ni cijeli trg već samo kantun, dio nečega, tek kakav volat, miris konobe (...) i – što je osobito važno, najvažnije – onaj visoki poluosvijetljeni prozor, zastrt kakvom izvezenom koltrinom i zaklonjen poluo-tvorenim škurama, jedino mjesto (ili biće) koje je dostojno da ga se romantično nazove publikom, ciljem pjeva. / Tako je to bilo. Čak i grube, rustične, puntarske pjesme kantale su se ispod ponistre, a galantni ljubovni stisi znali su se pjevat i u posve različitim prigodama, (...) bučno i umilno, preglasno i pretiho, već prema tome kakva je zgoda i narav pjevanja. / Tako je to bilo. Već tko zna od kada pučki pjevači zatvaraju posvećeni krug pjesme (...) pomažući se u skladu, u suzvučju. / (...) Svi oni pozorno gledaju jedan drugoga, pažljivo prate i slijede svaki grč, pokret i oblik usana, tvoreći sklad i uživajući u njemu kao u blagom zagrljaju vina kojemu je okus dao život a trpkost i slast sve ono što im je taj isti život dao (i uzeo) na uživanje i muku. (...) Ne da se ta pjesma (...) Ona je to što jest (...) – sve ono svijetlo i tamno, sveto i profano, lijepo i grubo, gusto i nejasno, ljupko i patetično. Ona ima pravo na sve. I na spontani pjev i na onaj kultivirani. Na glas djedova i na suvereni suzvuk. (...) Upravo u Omišu, prisutnije nego drugdje, preci se naši nadviruju iza planinskih visova na nas, tražeći svoje biljege u pjesmama koje nastavlja njihove živote i snove. / Prate nas u vremenu koje su nam ostavili. Čine nas da zidamo svoj život poput prapovijesnih gomila. Da trajemo i da nas svojim darom klapska dalmatinska pjesma učvršćuje u vjeri da ni mi ni ona u vremenu nismo bez vremena. Da je život bonaca i kad nije. Da zato što nije bonaca upravo zato i jest život. Da smo svoji gdje jesmo. Da nismo uzalud na ovome svijetu. Da smo ljudi od pjesme. Krug od pjesme (Fiamengo 2010).

## NAVEDENA LITERATURA

- Allen, Ray. 1991. *Singing in the Spirit. African-American Sacred Quartets in New York City*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Averill, Gage. 1999. "Bell Tones and Ringing Chords: Sense and Sensation in Barbershop Harmony". *The World of Music* 41/1:37-51.
- Averill, Gage. 2003. *Four Parts, No Waiting. A Social History of American Barbershop Harmony*. New York: Oxford University Press, Inc.
- Bithell, Caroline. 2007. *Transported by Song. Corsican Voices from Oral Tradition to World Stage*. Lanham (Maryland), Toronto, Plymouth (UK): The Scarecrow Press. [Europea: Ethnomusicologies and Modernities, No. 5].
- Castéret, Jean-Jacques. 2008. "Mainland France Multipart Singing: Of Men and Patterns". U *European Voices I: Multipart Singing in the Balkans and the Mediterranean: Proceedings of an International Symposium held in Vienna Mar. 11-13, 2005*. A. Ahmedaja i G. Haid, ur. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 55-70.
- Crawford, Richard. 2001. *America's Musical Life. A History*. New York: W. W. Norton.
- El-Shawan Castelo-Branco, Salwa. 2008. "The Politics and Aesthetics of Two-Part Singing in Southern Portugal". U *European Voices I: Multipart Singing in the Balkans and the Mediterranean: Proceedings of an International Symposium held in Vienna Mar. 11-13, 2005*. A. Ahmedaja i G. Haid, ur. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 15-36.
- Etzkorn, K. Peter. 1993. "Barbershoppers as Vestige of the Past and Promise for the Future: On Live Music Making in America". U *Barbershopping. Musical and Social Harmony*. M. Kaplan, ur. Rutherford, Madison, Teaneck – London, Toronto: Fairleigh Dickinson University Press – Associated University Presses, 108-125.
- Fiamengo, Jakša. 1991. "Klapa je krug, a središte mu je Omiš". *Bašćinski glasi* 1:33.
- Fiamengo, Jakša. 2010. "Posvećeni krug od pjesme". *Festival dalmatinskih klapa*. [http://www.fdk.hr/tekstovi/katalog\\_34\\_fiamengo.html](http://www.fdk.hr/tekstovi/katalog_34_fiamengo.html) (posjećeno 10.7.2010).
- Garnett, Liz. 2005. *The British Barbershopper. A Study in Socio-Musical Values*. Hampshire, UK-Burlington (VT): Ashgate.
- Gligo, Nikša. 1996. *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća. S uputama za pravilnu uporabu pojmova*. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, Matiča hrvatska.
- Goosman, Stuart L. 2005. *Group Harmony. The Black Urban roots of Rhythm and Blues*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Grgić, Miljenko. 2006. *Ljetopisi Festivala dalmatinskih klapa – Omiš 1967.–2006*. Omiš: Festival dalmatinskih klapa Omiš.
- Jordania, Joseph. 2006. *Who Asked the First Question? The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech*. Tbilisi: Logos.
- Kaeppler, Adrienne L. 2003. "An Introduction to Dance Aesthetics". *Yearbook for Traditional Music* 35:153-162.

- Lortat-Jacob, Bernard. 1995. *Sardinian Chronicles*. Chicago-London: The University of Chicago Press.
- Lortat-Jacob, Bernard. 1998. *Chants de Passion. Au coeur d'une confrérie de Sardaigne*. Paris: Les Éditions du Cerf.
- Macchiarella, Ignazio. 2008. "Harmonizing on the Islands: Overview of Multipart Singing by Chording in Sardinia, Corsica and Sicily". U *European Voices I: Multipart Singing in the Balkans and the Mediterranean: Proceedings of an International Symposium held in Vienna Mar. 11-13, 2005*. A. Ahmedaja i G. Haid, ur. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 103-157.
- Mook, Richard W. 2004. "The Sounds of Liberty: Nostalgia, Masculinity, and Whiteness in Philadelphia Barbershop, 1900-2003". Philadelphia (PA):University of Pennsylvania. [doktorska disertacija].
- Skalinada 2010. "Piva klapa ispo' volta". *Skalinada*. [www.skalinada.hr/skladbe.php?p=122](http://www.skalinada.hr/skladbe.php?p=122) (posjećeno 10.7.2010).
- Stebbins, Robert A. 1996. *The Barbershop Singer. Inside the Social World of a Musical Hobby*. Toronto: University of Toronto Press.
- Tsitsishvili, Nino. 2004. "National Unity and Gender Difference in Georgian Traditional Song-Culture: Ideologies and Practices". Melbourne: Monash University. [doktorska disertacija].

## ON THE AESTHETICS OF KLAPA SINGING

### SUMMARY

Participants in klapa singing, particularly the singers, spontaneously discuss their own musical aesthetics on various occasions. Their internal rules, conceptions and evaluations are the subject of this research. The author considers klapa group aesthetics in the processes of learning music and in public and private performances. Today, the musical knowledge in klapa singing is largely transmitted formally through sheet music. The lead singer – the first tenor – is expected to give an exceptionally personal interpretation in public performances, while group co-operation is what is most highly valued in the performance of the other singers. The internal notion and conception of klapa fusion intertwines aesthetics and ethics, unifying the musical content and the social values and ideals. Klapa fusion aspires to creating perfect co-ordination in the performance of homophonic klapa songs, while it is a metaphor for the friendship between the singers at the same time. Since klapa harmony is based on the consonant, largely major, chords of western art music, it enables the creation of ringing chords of rich overtones. Klapa fusion is fully accomplished in private – largely intimate and relaxed – situations in which the singers strive to create overtones. It is most powerfully expressed in quiet klapa (*sotto voce*) singing. Overtone fusion represents a sound sensation that evokes diverse and intense emotional and spiritual experience among the singers, but also among their listeners. Its sound also interweaves with the notions of antiquity and heritage that dominate the identity discourse of klapa singing.

Key words: klapa singing, aesthetics, ethics, fusion, overtones