

PRVI DIO.

Problemi našega muzičkog folklora.

Čitao u svečanoj sjednici Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti 4. maja 1929.
pravi član

Dr. Božidar Širola.

1. Zadaća melografije, postavljanje problema.

Ako je već pučka poezija puninom i snagom svog izričaja, plastikom prikazanih divskih likova, što se sukobiše u golemom rvanju udesa i sudbina, mogla i morala neposredno djelovati na svakoga, kolika je tek snaga pučkoga pjeva, koji bujnošću svoje melodike, dražešću posebne svoje ritmike razotkriva pred nama i pred svim svijetom bogatstvo osjećaja, što ispunjaju duše izabranih, dok u naviranju čuvstava stvaraju napjeve, koje će pokoljenja pjevajući izgraditi u uzor-popijevke, da se njima zanose i svom zanosu oduška dadu u pjevanju, tom najljepšem, najizrazitijem i najplemenitijem obliku muzičkog izražaja uopće.

Gotovo se od sebe nameće pomisao, da u narodu, u kojemu se tako dugo zadržala, u kojemu još i nastaje pučka poezija, da u tom narodu mora postojati pučka muzika, koja je po raznolikosti oblika, po bujnosti svoje melodike, po živom kucaju svoje ritmike i čudesnoj zašari svoje harmonike, po skupnoj svojoj vrednoti — bar jednako značajna kao i pučka poezija. Usudio bih se čak ustvrditi, da naš muzički folklor svojim oblicima i svim svojim odlikama i premašuje priznate ljepote i vrednote pučke naše poezije. Nadam se, da će se u ovom pregledu problema našeg muzičkog folklora za tu moju tvrdnju naći uvjerljivih potvrda. I ne samo po činjenici, da su mnogi naši muzičari pregnuli, da iz motiva, što ih naš muzički folklor daje kao grubu građu, izgrade lijepa i vrijedna djela, — ne samo po činjenici, da se tim i takvim stvaranjem omogućuje i našem

narodu, da dadne svoj prilog suvremenoj muzičkoj Evropi, — ne samo po činjenici, da mnogi od problema, koji izviru iz našeg muzičkog folklora, zanima suvremenu svjetsku muzičku nauku, — već i po samoj unutrašnjoj vrednoti i neprijepornoj ljepoti toga našeg pučkog blaga.

Ne bih htio, da raspredajući probleme našega muzičkog folklora učinim griješku, koju je učinio Kuhač a za njime i mnogi drugi, kada su pokušavali iznaći oblike, u kojima će pučku popijevku moći iznijeti pred koncertno općinstvo. Sve, što god daje i dodaje muzičar pučkoj popijevci, sve je to naprava, kojoj je zacijelo zadnji plemeniti cilj: približiti jednostavnu pučku popijevku obrazovanu i profinjenu slušaocu. Ipak svaka obrada pučke popijevke ima u sebi odlike duševnosti onoga, koji je pokušao proniknuti u građu njezinu, otkriti zakonitost te građe i po tome stvoriti muzički stavak, koji u svom sastavu nosi na sebi biljege suvremene muzičke i kompozitorske tehnike, a da pri tom sačuva svu svježinu, svu draž priprostote jednostavne pjevne linije pučkog pjevanja. Razumljivo je stoga, da će svaka takva obrada imati u sebi značajne osobine svoga tvorca, — ta ona je njegovo lično djelo. I zato je raspravljanje o obrađivanju pučke popijevke zapravo zadaća muzičke teorije, upravo nauke o kompoziciji; pripada dakle području, koje muzička etnografija nikako ne razrađuje. Tu su potrebni sasvim drugi kriteriji, da se po njima prosudi vrednota tvorbe, a slušalac nigda ne će osjetiti neposrednosti, kojom će na njega djelovati pjev pučki, dok ga sluša u širokoj krajini pod vedrim nebom, gdje ječi svom puninom, pa zahvaća dušu uvjerljivošću istinskog doživljavanja. Svakom napravom, ma kako ona skromna i nenametljiva bila, pučka popijevka gubi osnovne značajke svoje zadaće. Pučki pjevač ne pjeva, da ga drugi slušaju, da se zanosе ljepotom njegova pjevanja (reprodukcije) i zamašitošću njegove popijevke (produkcije). On pjeva, jer u naviranju duševnog doživljavanja traži oduška zapretanim duševnim energijama, pjeva sebi i izdovoljuje svoju dušu tim pjevom. Njega općinstvo smeta; sve, što bi ga podsjećalo na bilo kakvo kritiziranje — ma i od onih, koji su mu ravni, — zbunit će ga i on će prestati s pjevom, a u takvoj prilici skanjivat će se da uopće i zapjeva.

Plahošću, stidljivošću ili sličnim tumačenjima kušali su melografi razjasniti ovaj neke vrste strah pred strancem, koji hoće da čuje pučko pjevanje. Ima od česti i toga, no zacijelo je razlog naj-

veći u činjenici, što je za pjev potrebna predispozicija pjevačeva, a tu je najteže izazvati upravo pred stranim licima. U punoj slobodi izvija se pjev iz punoga srca, i melograf ga onda najbrže i najpotpunije hvata u svoju bilježnicu. A osim toga: Teško je doći toliko blizu puku, uživjeti se, začu u njegov život, da se taj razvije bez ustezanja, neprikriveno i nesmetano u punoj slobodi. Jer i muzički folklor samo je jedan način izražaja toga života, pa ga takvim treba i smatrati. U najvećem svom dijelu muzički je folklor upravo u našem narodu, kod Hrvata, a tako i kod ostalih južnih Slavena, vezan na sve ostale načine izražaja duševnosti. I pjesma se veže uz popijevku, a pjevanje je samo vezano uz običaje, bez kojih je teško razumjeti cjelinu pjevačeva proživljavanja. Čak i u slučajevima čiste lirike — ljuvenih popijevki, što će ih kradom u večer momak zapjevati uz tamburu pod prozorima svoje dragane — teško je postignuti mogućnost adekvatne reprodukcije u bilo kojoj drugoj prilici.

Posao je melografa mučan, i dok ga on izvršuje marno i zdušno, zapravo je sakupljač: pribirat će svaki i najmanji doprinos i redati svoje zapise. Tu sada tek počinje rad etnografa, i ako je slučajno melograf ujedno i teoretik, sam će u tim zapisima tragati za skrivenim zakonima, po kojima su izgrađene pučke popijevke. I odmah će razlučiti svoj posao. Promatrat će odjelito zakone melijske, proučavat će ritmijske sheme, razgledat će harmonijske osobine i napokon razabrati arhitektoniku tih sitnih, dotjeranih i skladnih formi.

Samih melijskih problema ima u našem muzičkom folkloru dosta: ponajprije ugodba ljestvice ili ljestvičnih shema, dalje snošajevi tonova prema noti finalis, koliko to ne zasijeca u područje harmonije, zatim najraznovrsniji pjevni ukrasi i njihov utjecaj na profilaciju pjevnice linije, napokon i snošaj melodije govora prema melodiji pjevnoj.

Među ritmijskim problemima tražit će naučenjak najprije taktovne sheme, pravilnosti i nepravilnosti muzičkog naglaska, težine metrijskih elemenata; zanimat će ga posebice neobične mjere (petorodjelne i sedmorodjelne), začudit će se još i više poliritmijskim snošajevima — kombinaciji raznovrsnih mjera; a morat će napokon da istraži i ritam ametrijskog pjevanja, kakvo se nalazi naročito u liturgijskom pjevu pučkom u crkvama zapadnog i istočnog obreda.

Jednaku pažnju valja svratiti harmonijskim osobinama. Tu će morati bitno lučiti linearnu harmoniju u višeglasne, kako ću o

tom poslije imati prilike još podrobnije govoriti. Ovom području našeg muzičkog folklor a svračalo se a i danas se svrača najviše pažnje. Naročito su tom pitanju skretali pažnju obrađivači pučke popijevke — umjetnici-kompozitori, koji se baš u posljednje doba veoma mnogo zanimaju pučkom melodikom. Tragaju za latentnim harmonijama, za mogućnosti akordike, koja će prirodno da razvije logiku melodijskog pokretanja. Priznati valja, da je tu moderna evropska harmonika, oplodena istraživanjima egzotične melodike bližeg i daljeg istoka, melodike primitivnih i divljih naroda, stvorila sredstva, kojima se obilno i s uspjehom poslužila današnja generacija skladatelja kod obrađivanja našega muzičkog folklor a.

A iza tih detaljnih pripremni h radova i iz njihovih rezultata razabrat će se obrisi daljega rada, istraživanje arhitektonike. Među zadaćama, koje će se tu nametnuti, a djelomično su se već i nametnule, ima ih, koje su zapravo osobina našega muzičkog folklor a i po njima se zacijelo najjače očituje karakteristika njegova. Strofn i problem izaći će kao čista muzička tvorba, iz koje je tek nastala potreba za izgrađivanjem strofe iz stiha. Dalje će upravo kod razmatranja strofnih oblika izvirati zanimljiva pojava upotrebe beznačajnih, nerazumljivih, ali ipak zvučnih riječi ili slovki, koje će služiti kao muzički ukras jezika, da se njima ispune dugačke melijske fraze, a bez upotrebe riječi — kao da se pučki pjevač htio ugledati u tropirani pjev Grgurova korala. Napokon će cjelovita forma pučke popijevke sa svojim brojnim ponavljanjem izaći kao litanij ska shema najraznovrsnijih oblika — i to je osnov sve arhitektonike naše pučke popijevke.

2. Problemi melopoije.

K tim zamašnim problemima nijesu svi istraživači pristupali s jednakim znanjem i s jednakim sredstvima. Jedno ih samo veže: velika ljubav prema predmetu svog istraživanja i duboko uvjerenje, da je naš muzički folklor zaista vrijedan najveće pažnje i dostojan predmet najpomnijeg proučavanja.

Sam Kuhač — gonjen isprva nekom nesvijesnom čežnjom — polazi širokim krajinama, zalazi u nepoznato i sve jasnije uočuje glavnu zadaću svoga života i smisao svega marnog, sitnog i mučnog rada melografskog, upravo otkriće tajne osnovnog problema muzičkog folklor a uopće: u čemu je zapravo bit nacionalnog muzičkog izražaja. Putnik je i patnik u isti čas, jer ne može svoj zanos

prenijeti u široke slojeve naroda, pa i umjetnički krugovi gledaju njegov rad, a ne shvaćaju ga, ne shvaćaju ga bar onako, kako ga on hoće gotovo silom narinuti njima, jer je htio biti promicateljem novog umjetničkog naziranja, a u isti je čas bio nemoćan, da svojim živim djelima pokaže probitke, koje će iz njegova omašnog zbornika crpsti novi tvorci nacionalne muzike.

Ušavši u krajeve, koji su dalje od kruga njegova bližeg zavičaja, Kuhač sreta oblike i osobine pučkog pjevanja, od kojih mu neki ostadoše do kraja života neprozirnom tajnom. Prva činjenica, koju tankim uhom zapaža i domala joj goneta tajnu, jest u čistoj ugodbi intervala, u prirodnoj ugodbi. Ta je različita od suvremene — tradicijom i tvorbom klasičnih majstora posvećene — temperirane ugodbe. Da je ta prirodna ugodba prirođena sposobnost, kojom Evropljanin razrešuje razdiobu ljestvice, a da je temperirana ugodba umjetna tvorevina ljudskog duha, Kuhač to nekako ne će sasvim da prizna. Njemu je milije zamišljati tu prirodnu ugodbu osobinom pučkog pjevanja u južnih Slavena. I iz daljeg rada Kuhačeva razabira se ta njegova predanost našem muzičkom folkloru; on s toga stajališta promatra i ostale probleme, što mu se nadadoše ispitivanjem, i zbog toga je prebrzo a često i s premalo kritičizma stvarao zaključke.

Dalje Kuhač zapaža, da je pučka popijevka posvuda u našem narodu još živa, ona je čak pred njim tako reći nastajala. Nastaje ona u mnogo krajeva još i danas. Način postanka popijevke, način njena rasprostiranja Kuhač je ispravno shvatio i nehotice nabacio tumač tomu problemu, kako ga je kasnije nauka riješila pretpostavivši organičku i postepenu evoluciju osnovnom shemom postanka: Pučku popijevku izmišlja u času zanosa pojedinac i ta njegova prvotna zamisao samo je rudiment, koji će preživjeti čas svoga postanka samo onda, ako u sebi ima dovoljno životnosti. Iz toga grubog prvotnog oblika postepeno će se usmenom predajom dotjerivati oblik, naročito će pojedinosti dobiti oštriju profilaciju, a tekst će pomalo gubiti svoju prigodnost. Popijevka će dakle suradnjom mnogih — često iza nekoliko pokoljenja — dobiti svoj konačni oblik i takova će se još neko vrijeme prenositi usmenom predajom, no ona je sada postala — kako je naziva drugi ugledni istraživač naše pučke popijevke, Ludvik Kuba — okaminom, petrefaktom. Još ima na njoj ljepote, ali je kao umrtvljena — nepodesna za razvoj — vrijeme je, da je marni melograf zapiše i spremi u svoj zbornik, jer



će je inače nestati. Ovaj posljednji dio razvoja nije Kuhač dovoljno istakao. Jasnije ga je uočio dr. Vinko Žganec, odlični melograf međimurskog muzičkog folklora, jer živi u kraju, gdje se postanak popijevke može neposredno promatrati, no gdje se isto tako lako i nestanak popjevaka uočuje. Bila je prilika, postala je prigodnica — pjeva se neko vrijeme, no kada popijevka izgubi aktuelnost, zaboravit će je možda još i prije, nego će se predajom dati pokoljenjima u baštinu — poglavito u slučaju, ako u samoj popijevci nema dovoljno podobnosti za izgradnju, ako nema dosta klica, koje će omogućiti dalji razvoj njezin.

Osim te unutrašnje snage životne, koja je u samoj popijevci, djelovat će na život njezin i na razvoj i trajanje toga života još i izvanjske neke prilike. U prvom je redu život popijevke zavisao o pjevačima i pjevačicama, o njihovoj sposobnosti, o njihovoj potrebi da pjevom izraze čuvstva i osjećaje. Zaostajanje i zamiranje njihove duševnosti štetno će utjecati na razvitak muzičkog folklora. Ako se uvjeti života promijene — i to ne samo uvjeti života pojedinca, već i životnih oblika socijalnih (ako nestanu narodni običaji), — nestat će vrlo brzo i svega onog, što je tom običaju davalo zgodnu, sretnu i često svečanu napravu. Popijevke koleda nestale su zajedno s koledanima; već u idućoj generaciji jedva će se spominjati sam običaj, a svega ostalog nestalo je za vazda — tekstovi i napjevi zaboravljeni su i nitko ih više ne može oživjeti.

No ti će izvanjski uzroci naročito kod obrednih napjeva vazda biti povodom, da se popijevka — Kubin petrefakt — uzdrži i u poznim generacijama. Naišao sam u Loparu na otoku Rabu na popijevku od kolede, kojoj danas pjevači više ne znaju značenja, a pjevaju je, jer još obilaze koledani njihovim selištima.

Bog se rodi Vitlianoj,
Vitliano a mladanje,
A mladanje miru danje,
Miru danje stup pastira,
Stup pastira blizu staha,
Blizu staha, ki ne spaha,
Božje blago pričuvaha.

Tu su moji pjevači — braća Ivče — prekinuli. Nijesu znali dalje pjevati, a nijesu to znali niti pripovijedati svojim živim govorom.

Što je više Kuhač prolazio krajevima, u kojima je tragao za tradicionalnim blagom muzičkim, što je više upoznao golemo obilje popijevki i silnu raznovrsnost izričaja, koji su se u pojedinim

krajevima po sebi isticali, jasnije je poimao, koliki je mučan i pomni studij potreban, da se istraže izvori i raspravi građa našega muzičkog folkloru. Kuhač je čak osjetio, koliko je teško prodrijeti u skrivene zakone unutrašnje građe toga bujnog pučkog muzičkog blaga, i pregnuo da otkrije ne samo tu zakonitost, nego i posljednju tajnu pučkog muzičkog stvaranja uopće. Kada mi danas proučavamo njegov zbornik i sve njegove rasprave, razabrat ćemo lako, da je on upravo najtežim problemima šutke izmicao. Nije na primjer uvrstio mnogo popijevki iz gornjeg Hrvatskog Primorja — a čuo ih je i zapisivao onako, kako ih je on osjetio. No sve to nije bilo ono pravo, pa se te popijevke, bile one i najjednostavnije, jedva prepoznavaju u njegovim zapisima, naročito pak u njegovoj harmonizaciji. (Harmonizacijom oteščao je Kuhač poimanje popjevaka i iz nekih drugih krajeva; na pr. međimurske popijevke približio je našem shvaćanju tek Žganec u svojim harmonizacijama.) Sredstva, što ih je Kuhaču davala suvremena harmonika, posebice pak klasična (on je naime samo tu priznavao), bila su nedovoljna, da se takav problem uopće razriješi. (Dr. Vinko Žganec već je mladićem počeo prisluškivati pjevanju svojih Međimuraca, pa je čuo drugo nego Kuhač; čuo je punije i potpunije, osjetio snažnije, primarnije tajnu latentne harmonike svoga zavičaja.) Ne treba Kuhaču toga zamjeriti. Ispričava ga sve njegovo muzičko obrazovanje, a i činjenica, da se rodio i da je živio u kraju, iz koga je postala i iz koga se prenosila t. zv. »varoška popijevka« (Kuhačev termin). Slavon-ska ravnica, kraj oko Osijeka — zavičaja Kuhačeva — odjekivala je a odjekuje i danas popijevkom, koja se možda najdalje razvila: u unutrašnjoj strukturi melodike, u latentnoj harmonici, koja daje logičnu osnovicu za razvijanje melodijske linije. Popijevke su iz toga kraja (a i iz ostalih mjesta, u kojima je ono »varoško« jače izbijalo svojim utjecajem), najbliže, da sasvim blizu suvremenom evropskom harmonijskom poimanju; popijevke su dobile već i prije Kuhačeva istraživanja strukturu dur- i mol-sheme ljestvične. No vazda nije bilo tako, nije ni danas po svem prostoru našega muzičkog folkloru tako.

Starogrčka je muzika bila monodijska — jednoglasje u zboru, zapravo pjev u usporednim oktavama. Teoretici su u toj muzici uočili tri razvojna stadija — staru enharmoniku, diatoniku i hromatiku (novu enharmoniku), a ipak su u svim tim razvojnim stadijima Grci slušali muziku linijski: ljepota pjevne linije sama je sebi



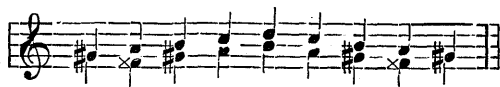
dostajala. Taj estetski kriterij preteže još danas u muzici gotovo svih rasa ljudskih osim bijele, najvećeg broja vanevropskih naroda. I srednji se vijek sa najvećim svojim umjetničkim muzičkim tvorbama — u jednu ruku latinskim Grgurovim koralom, a u drugu ruku bizantskim pojanjem crkvenim — ne odmiče od toga estetskog principa, već ga dotjeruje do posljednje mogućnosti najsuptilnijeg izražavanja. I tu prestaje razvitak. Trebalo je iznaći nove estetske zasade, jer je bez njih bio dalji razvitak muzike nemogućan. Krute sheme jednoglasja priječile su napredovanje, valjalo ih je razoriti. U tom su odsudnom zahvatu — zbio se na kraju tisućljeća — Evropljani smionom ingenioznošću našli novo: otkrili su mnogoglasje, polifoniju (ako smijemo tako nazvati novu tvorbu, ako smijemo tu riječ upotrebiti za pojam, koji će nam značiti samo razliku prema jednoglasju, jer polifonija dobiva u kasnijem razvoju muzike sasvim posebno značenje). To prvotno višeglasje javlja se u Evropi, a da se pravo ne zna, na kojem mjestu; mogli bismo gotovo uzeti, da je došlo sa sjevera Europe.

Višeglasje je postalo po nastojanju za produbljivanjem izražaja. Umjesto jedne melodijske linije kretalo se više njih. Isprva je to bila sama paralelnost; nešto sapeto i teško vezalo je prve plahe pokušaje višeglasja. A ipak se osim ove sheme paralelnosti smjesta javlja i druga, u kojoj se očituje odmah puna sloboda pokretanja svake melodijske linije. Tu novu estetsku zasadu — heterofoniju — ne proniče kao ni ono paralelno kretanje nikakva harmonska spoznaja (sva je harmonika latentna). Još su uvijek osjećali muziku i slušali je linijski. Harmonika srednjeg vijeka tumači još uvijek uređaj i sklad uzastopnih, a ne istovremenih tonova. Sazvuci se i u prvim heterofonim stavcima čuju, ali se ne poimaju. Pomalo se razvija osjećaj sklada istodobnih tonova. I dugi su vijekovi prošli, dok je nakon istraživanja mnogih, iza velikih, da najdubljih objava tvorne snage velikih umjetnika uspjelo teoreticima stvoriti harmonske sheme i otkriti zasade suglasja — istovremenog sklada; sada harmonija dobiva novo značenje, ona tumači veze, srodnosti i suprotnosti raznih sazvuka, otkriva funkcione snošajeve njihove i tumači zakonitost harmonijskih veza. I muzika starijih majstora dobila je tim tumačenjima pravu plastiku; neslućene mogućnosti ostvaruju se pak u novom razvitku. Dok je stara harmonija — sklad tonova, što idu uzastopce — tumačila melijske sheme iz ljestvičnog tonskog niza, naročito njihov snošaj prema finalnom tonu, i našla

raznovrsne mogućnosti poređaja tonskog u oktavi, poređaja dija-tonskog, hromatskog i enharmonskog (da se spomenu samo sheme starogrčke muzike), to je nova harmonija uprostila broj shema, svela ih na dvije kadence, dursku i molsku, a sve je melijsko kretanje upućivala u logičnu vezu osnovnih akordnih srodnosti.

U tom je bitno različitom gledanju na unutrašnju strukturu muzike i svakog muzičkog izražaja zacijelo uzrok, zbog kojega Kuhač — obrazovan u klasičnoj muzici — nije mogao prodrijeti u mnoge probleme našega muzičkog folklor, a i danas je još teško prodrijeti mnogima, jer smo svi mi navikli slušati muziku u više-glasju; jednoglasje jedva možemo osjetiti, a za slušanje linijsko obrazuje se malo najvještijih muzičara. Dok će se primitivni slu-šalac, a naročito pjevač zanositi golim pjevom, vitkom i gipkom melodijskom linijom, nama će se ona činiti siromašna izražajem, ma kako je lijepom nađemo u njezinoj širini.

Zato nije posljednja tajna našega muzičkog folklor u pri-rodnoj ugodbi intervala u ljestvičnoj dijatonskoj shemi, a tako niti u prirodnoj harmonskoj osnovici te ljestvične sheme. Ako posljednja daje pravo tumačenje pučke popijevke u mnogim našim krajevima; ako se u drugim krajevima — naročito u varoškoj popijevci i u popijevkama, koje su nastale pod utjecajem njezinim — razvilo poimanje harmonijsko do posljednjeg stepena evolucije, do iskrista-liziranog dur- i mol-sistema; ostaje još toga, što se ne da svrstati niti u jedan niti u drugi sistem. Smatram takvim na primjer pro-blem t. zv. istarske ljestvice. Može li se uopće govoriti o istarskoj ljestvici, ako pod ljestvičnom shemom razumijevamo tonski niz, koji ispunjava osnovni razmak od jedne oktave? Sva muzika, koja je iz područja istarske ljestvice, služi se tonskim nizom, koji taj razmak oktave ne ispunjava. Ima primjera i u drugim područ-jima našega muzičkog folklor, da je ambitus — obujam ljestvične sheme — malen, čak vrlo malen (ambitus od jedne terce, od kvarte); to je namah očiti znak časne starosti toga pjevanje. Pitanja, što se nadaju isporođivanjem raznih popijevki istarskih u pogledu latentne harmonije, mnogi su raspravljali: Brajša je pokušao gotovim harmo-nizacijama utvrditi svoje naziranje; o. Ignacije Radić zabacio je te harmonizacije, odbacio je i Kuhačeve harmonizacije, jer ih tako ne osjeća ondašnji pučanin. Sam o. Radić ispisao je niz tonova, što ih Istranin upotrebljava kod svoga pjevanja, i taj niz prozvan je poslije istarskom ljestvicom; no o. Radić ne daje tumačenja tom nizu.



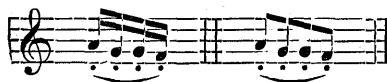
Ja bih k tomu nizu dodao još i neke varijante, kako sam ih sam čuo, a zabilježili su ih i drugi (Matetić, Taclik u »Sv. Ceciliji«, Brajša u svojim harmonizacijama, a i Joža Černik u Hudební Revue 1918.).



Upozoren upravo iz tih bilježaka o. Radića, da se u pjevanju istarskom očito zapaža nejasna ugodba terce (niti je velika, niti je mala — u nauci prozvana: neutralnom tercom), kušao sam gonetati isprva tu posebnu ugodbu činjenicom, što je u povijesti muzike dovoljno utvrđena, da je ta pojava zacijelo u vezi s teškoćom intonacije toga nadasve osjetljivog intervala. (Na tu je činjenicu upozorio napose H. v. Helmholtz.) Isto je tako ugodba prehodnice (Leittona) sasvim drugačija, nego je pjevač — navikao na temperiranu ugodbu dijatonske ljestvične sheme — osjeća i reproducira. Kao da sam nesvjesno osjećao, da je uzrok tomu pojavu sasvim u drugom području, a ne u latentnoj harmonici; a upravo na takvom tumačenju osnivaju se i sva kasnija razlaganja problema istarske ljestvice, tako Žgančevo, Matetićevo i Duganovo. Svi oni izvode ovu ljestvičnu shemu iz pretpostavke, da opstoji prirodna latentna harmonika; po njihovu tumačenju izlazi istarska ljestvica kao posebni oblik staro-crkvenog frigijskog načina sa stalnim akcidentalijama na nekim stupkama. Istina je, da se tim najaglje pomaže harmonizacija istarskih popijevki u četvoroglasnom stavku, pa su na primjer Žgančevi uzorci harmonizacije daleko bliže našem poimanju nego Brajšini. Ipak mogu sada, kada sam istarsku popijevku upoznao na vrelu — proučavajući navlastito naš staroslovenski koral (liturgijsko pjevanje pučko u crkvama rimskog obreda u staroslovenskom jeziku) — svoju nesvjesnu slutnju jasno izreći: Ugodba istarskog tonskog niza — taj bi izraz bolje odgovarao pravom stanju stvari — posebna je; nije niti dijatonska niti hromatska, razlikuje se navlastito od onoga, što obično razumijevamo pod prirodnom ugodbom intervala. U tom tonskom nizu ima neotkritih i neznanih omjernih brojeva, koji tumače relativnu sitnoću pojedinih tonova. Žao mi je tek, što zbog potrebne aparature nijesam mogao dosada direktnim mjerenjem ovom svojem uvjerenju dati objektivnu potvrdu.

Bliže se primakao ovom problemu ugodbe, ma i nehotice, Ludvik Kuba, kada je tumačio mnoge akcencije u svojim zapisima bosansko-hercegovačkih popjevaka. On je našao uzrok tim akcencijama u melijskim odnosima — slično tumači nauka i prigodnu alteraciju šeste stupke u dorskom načinu Grgurova korala. Slutim i vjerujem, da je i akcencijama istarskog tonskog niza (neutralna terca, omaljeni intervali, ugođaj prehodnice) uzrok u melijskim relacijama sasvim bez obzira na harmoniku. Jer harmonike u našem smislu taj pjev, kao i Grgurov pjev, ne zna; a ne znaju je niti heterofoni oblici prvog višeglasja. I sama činjenica, da je baš sav taj pjev dvoglasje (sva je istarska muzika dvoglasna), još ne dalje dovoljno osnova za utvrđivanje harmonike (sazvučja), jer je pjevač ne osjeća. On sluša i zna svoju muziku linijski; sam pak paralelizam (prvi falsi bordoni, cantus gemellus prvog višeglasja) još je vrlo daleko od poimanja harmonske srodnosti. Česta je pojava, da pjevač zna pjevati samo svoju dionicu, a druge ne.

Ima melijskih osobina i u drugim krajevima — u Bosni, Hercegovini i dalje prema jugoistoku. Kuhač ih je pokušao razložiti ispoređujući ih s muzikom blizog istoka, naročito s muzikom arapskom. No kako ove nije poznavao iz autopsije, možda je suviše važnosti podavao tumačenju ornamentalnih osobina na osnovi tada poznatih melijskih shema arapskih. I dr. Robert Lach pripravan je priznati utjecaj orijentalni, on izrijeком navodi izvore: arapski, perzijski, turski, saracenski, sirska, bizantski i novogrčki. Jer i onaj portamento, kojim se dohvaćaju ne samo veći intervali, već i najmanji, i one figure, kojima pjevač kiti svoj pjev, da pokaže vještinu svoju, sve je to sraslo s načinom pjevanja uopće, pa se jedva i razbira čista pjevna linija. I sam izdržani ton, ton duljeg trajanja, po tom načinu pjevanja ne izlazi jednostavan, izdržan, neprekinut, već ga pjevač jedva zamjetljivo kida u dugi tremolo ili razvije u beskrajni trilj. Kuba je čak zapazio, da se i legato-figure u makedonskoj popijevci izvode posebnim načinom, nalikim na staccato u instrumentalnoj muzici:



Značajno je, da pjevač pjeva takvim načinom i onda, kada izvodi popijevku novijeg datuma, što ju je naučio tek nedavno; tradicija tih primitivnih pjevnih oblika suviše je duboko proniknula

cijelo poimanje puka, i on se je ne odriče. Tako će trebati tumačiti tim i takvim starinskim zasadama melijskim pojavu, da pjevač uzima kod svoga pjevanja duge fraze na jedan dah; nastojat će izdržati što veću frazu, sve dok mu dostaje snaga grla, pa će prekinuti koji put i ondje, gdje bismo to najmanje očekivali: u sredini riječi: »Kad sum bil, mori Đu- urđo«, usred riječi Đurđo ponestalo je daha, a zadnja nota velikom je snagom ispjevana. Manje je isticana, ma da je dovoljno zapažena, činjenica, da se je utjecaj istoka kod nas vršio u glavnom posredstvom cigana. Oni su unosili svjež, živu tradiciju istoka u svoju svirku i svoje pjevanje i onda, kada su izvodili popijevke našeg muzičkog folklora (čine to u dobroj mjeri i danas), pa je ta živa, u narod unesena muzika mogla i morala ostaviti tragova u evoluciji našega muzičkog folklora — naročito u krajevima, što ih je iza Kosovske pogibije preplavila sila dušmanska unoseći istočnjačku raskoš u jednostavne melijske snošajeve naše pučke muzike. Svakako je tu bio daleko znatniji utjecaj na melodiju nego na samu ugodbu. Ta je zacijelo u svakog naroda u neku ruku prirođena; narod je dulje i potpunije čuva. A melodija oplođena tuđinskim elementima očitovala se u posebnom načinu rasporedaja tonova u melodijskoj liniji, koja je postajala sve bujnija i punija vokaliza i figura. Melijskim doprinosom bližeg istoka smatra većina istraživača našega muzičkog folklora i uvođenje povećane sekunde, koja je osnovom »orijentalne ljestvice«, — Liszt je zove »Ciganskom ljestvicom«. Značajno je, da Kuba nalazi očiti trag, da, i prevladavanje te orijentalne ljestvice u popijevkama »varoškim«; u seoskoj popijevci jedva će joj biti i traga, ma da je ta seoska popijevka iz kraja, u kojem je takva osobina melijska redovan pojav varoške popijevke.

Još se taj utjecaj blizog istoka očituje u posebnom naziranju, u nekom — Evropljaninu stranom — prosuđivanju psihičkih vrednota muzike. Muzika po tom naziranju ima jaki erotski podražaj, gotovo toliko izrazit, da bismo ga mogli uporediti starogrčkom ethosu (*ἦθος*). Samo što je naziranje orijentalca mnogo primitivnije. On ne zna za *ἦθος πρακτικόν* (što učvršćuje cijelo naše biće), ne zna niti za *ἦθος μαλακόν* (što oslabljuje djelatnost ljudsku), zna samo za *ἦθος ἐνθουσιαστικόν*, za silan zahvat muzike u svu duševnost čovjekovu: čovjek se sasvim podaje užitku muzike i ona ga zanosi do neobuzdane objesti i razuzdane erotike. U tom čulnom podraživanju ljudskih nagona muzika u svakog primitivca nalazi svoju

posljednju svrhu. — Ipak te osobine ima u donjim stranama i krajinama opet samo »varoška popijevka«. Popijevka seoskog puka daleko je jednostavnija; ona je sačuvala sve svoje obredne značajke, ona je dijelom cjelokupnog izraza seljačkog života i nema u njoj obilježja entuzijastijskog etosa.

3. Problemi ritmike.

Ako govorim o ritmijskim problemima našega muzičkog folkloru na drugom mjestu, znak je to, da gledam na osnove muzike onako kao i dr. Robert Lach u svojoj »Geschichte der ornamentalen Melopoeie«, da ne smatram zasadu Bülowljevu: »U početku muzike jest ritam« neprijeponom. Ne mislim pri tom, da muzika može biti uopće bez ritma; sav je naš muzički folklor ipak ritmijski, no nema u njemu vazda metrijskih simetrija, ima čak sasvim ametrijskog pjevanja na način Grgurova korala ili bizantskog crkvenog pojanja.

U prvom redu valja istaknuti liturgijski pjev u crkvama istočnog i zapadnog obreda na staroslovenskom jeziku. U području zapadnog (rimskog) obreda na mnogo je mjesta staroslovenski jezik doduše istisnut živim govorom hrvatskim, ali pjev odjekuje i dalje pod jednostavnim svodovima malenih crkvice, u koje je nagrnulo svijeta, da se pjevom moli Bogu, da sudjeluje u liturgijskom obredu kao u onim davnim vremenima prvog kršćanstva. Kada su oni naučili taj pjev i tko ih je naučio? Ovo je zacijelo jedan od najtežih problema, što ih ima da razriješi naša mlada muzikologija. Činjenica sama, da taj pjev još živi, da se prenosi još u sadašnjici usmenom predajom, govori o posvećenoj starini njegovoj. I dok su muzičari već davno počeli zapisivati liturgijsko pjevanje istočnog obreda — počevši od Kornelija Stankovića pa do Mokranjca i poslije njega ređaju se mnogi — počeli ga obrađivati i priređivati za zbornu reprodukciju, nukala ih je na to u jednu ruku namjera, da učine liturgijsko pjevanje puka zbornim (po uzoru ruskom), a u drugu je ruku zapisom fiksirano pjevanje rješavalo praktički problem mučnog obučavanja usmenoga. Tu je ta praktična potreba učenja silom riješila pitanje, a utjecali su i drugi elementi umjetničko-estetski, jer je pjevanje oduvijek bila dužnost za to određenih i posebno vježbanih crkvenih pjevača. S vremenom se ta dužnost prenosila na građanstvo, na izabrane dobrovoljce, koji se predano dadoše u časnu i lijepu službu crkvenih pjevača. Razumljiv

je interes muzičara, da to pjevanje dotjeraju, da mu dadu osobitu i uzvišenu formu vokalnog stavka, koji se zanosi najljepšim uzorima velikih majstora XVI. stoljeća. Zato su harmonizacije Mokranjčeve uzorna djela crkvene muzike pravoslavlja u našoj domovini (na primjer njegove Statije), i njima se otvara sasvim novi pogled i novi putovi, kojima se razvitak crkvene muzike za istočni obred doista i krenuo. No Mokranjac je zdušan melograf. Zapisati sve pjevanje liturgijsko istočnog obreda smatra on gotovo životnim djelom svojim i radi neumorno dugi niz godina, da isporođivanjem raznih varijanata utvrdi čistu tradiciju pjevanja. Slušao je i odabirao, redao i sređao čitav Osmoglasnik. I on i istraživači iza njega razumiju dobro zavisnost toga sada već sasvim našeg pjevanja o tradiciji pjevanja bizantskog — grčki su svećenici u nekoliko navrata morali obnavljati tradiciju pjevanja, kada je ona zahirila tijekom vremena ili je bila prigušena hudom sudbom stoljetnog progona sa strane kruta nevjernika-gospodara. I samo razdjeljenje crkvenog kantuala istočnog obreda u osam »glasova« svjedoči o utjecajima bizantskim. »Osmoglasnik« je „ὀκτωεχος“, napjevi se u njemu razvijaju na osnovi osmero bizantskih tonskih ljestvičnih shema. Doprinos je rada Stankovićeve do rada Mokranjčeva u tome, što su ti muzičari svijesno tragali za harmonijskim utvrđivanjem isprva čisto jednoglasnog pjevanja. Možda su i stari Srbi već pjevali višeglasno — (dvoglasno?) — mogli bismo to naslutiti po ikonografskim spomenicima, što se sačuvali u raznim kodeksima iz doba najjačeg cvata srpske samostalne države Nemanjića. No s vremenom se trag takvoga pjevanja zatro i pjevanje je prigušeno — naročito u manastirima — istrajalo svoj vijek, pa se usmenom predajom prenosilo do novijega doba, kada su talentirani muzičari, ponosni na vrednote ove baštine pradjedova, pregnuli da iz toga pjevanja stvore novu umjetnost. A to im je doista u svemu pošlo za rukom. Ma da postoje još tu i tamo razlike u načinu pjevanja (na primjer t. zv. »Karlovačko pojanje«), danas je već velik dio rada za sačuvanje ovoga pučkog muzičkog blaga svršen. I crkveno pojanje uči se po pisanim zbornicima, u kojima je provedena i razdioba građe i tumačenje te razdiobe (teorija osmero »glasova«).

Liturgijsko pjevanje staroslovenskim jezikom u crkvama zapadnog obreda izvodi se još uvijek na najpriprostiji način. I danas se još prenosi samo usmenom predajom. Jer se pjeva u crkvama malenim i neuglednim, u crkvama, u koje je dolazio puk siromašan

i nepokretan, u svom naziranju čak i jako konzervativan. Puk taj izvršuje sam dužnost liturgijskog pjevača, sam odgovara svom svećeniku, dok ovaj prikazuje žrtvu Bogu, a odgovara mu i onda, kada svećenik ne zna ili još ne poima pjev njegov (pučki). Svećenik se pomalo i postepeno upućivao u to pjevanje, naučio ga zapravo od svog puka, od svojih vjernika ili od svog crkvenjaka, koji je redovno dobro znao »notu« za svaku zgodu. U seminarima nije svećenički kandidat mogao naučiti toga pjevanja, jer se nije obučavalo, a ne obučava se niti danas još. Razumljivo je dakle, da se doduše tradicija toga pjevanja sačuvala neokrnjena i vazda još živa, ali da su samo glavne melijske sheme i ritmijske vrednote ostajale, a mnogi se detalj izgubio, jer je ljepota i ispravnost reprodukcije zavisila o sposobnostima pojedinih pjevača, a ti su se pokoljenjima mijenjali. Tako je liturgijsko pjevanje staroslovensko u crkvama zapadnog obreda ostalo neutvrđeno sve do danas i malo ima zapisa toga pjevanja (možda je najopsežniji zapis pokojnog učitelja Halapira iz Novog Vinodolskog, koji se čuva u knjižnici pučke škole novljanske), a i ti su ponajviše iz novijeg doba.

I jedno i drugo pjevanje liturgijsko ima u glavnom iste ritmijske značajke. Već davno istakoše istraživači pravoslavnog pojanja, da se usprkos zavisnosti o bizantskom uzoru može konstatirati bitna razlika u poimanju ritmijskih vrednota prema bizantskim uzorima u tome, što crkveno pojanje grčko ima u svojim tekstovima metrijske sheme, često i vrlo umjetno građene (stari himni, kondaci i druge crkvene pjesme), a staroslovensko pojanje tih i takovih metrijskih shema nema, ono se razvija s proznim tekstom i upravlja akcentuacijom njegovom. Iz tog akcenatskog principa izvire osnovni melijski pokreti, oni se upravljaju njegovom ritmikom i postadoše tako reći po njemu (i napjev i ritam njihov); dakako, pneumatska je profilacija samo promicala stvaranje melijskih odnosa. Takvo je i pjevanje u crkvama Hrvatskog Primorja, samo je tu melijska struktura znatno jednostavnija, sasvim se prilagođuje psalmodiji, često čak i leksijskim uzorima latinskim. Je li tome razlog, što je pjevao puk — sav puk? Pjevanje je dakle moralo biti sasvim jednostavno, po strukturi silabijsko i nadasve lako pojmljivo (dok su pjevači u pjevnici pravoslavnih crkava mogli pokazati ne samo ljepotu zvučnosti svoga grla, već i umijeće i vještinu svoju). Ritmika uzvišenog govora — to je osnova ritmijske sheme toga pjevanja. Naglašeni slog nosi svu težinu ritmike, na njemu je iktus i onda,

kada nije istaknut melodijski, pa i onda, kada nije istaknut po trajanju (u slučajevima kratkih akcenata). Da je kod izgrađivanja ritmike tvorno utjecala i duljina slogova, o tom ne može biti sumnje; pokazuje to i ritmika ostalih pučkih popjevaka, ako su one inače i izgrađene po metrijskim shemama (O tome će biti poslije još govora.) U tom je zacijelo naš liturgijski pjev staroslovenski bitno različit od Grgurova korala, koji se baš u posljednjem svom razvojnem stadiju sasvim približio ritmijskoj izometriji. No koliko je upravo ovo pjevanje izgradilo svoju ritmiku po ritmu govorene, bolje recitovane riječi, koliko je kod toga utjecao i tehnički uslov odaha — princip pneumatski — i kako su oba ova principa u isti čas pomagala i izgrađivanje melijsko, naročito melijsku profilaciju akcenta, pa i melijsku profilaciju rečeničnih česti (pneumatska profilacija), to je problem, koji ne samo što nije raspravljen, već ga tako reći nije naša muzička etnografija niti postavila.

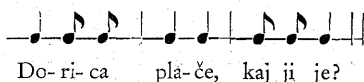
Ametrijskog pjevanja inače nema u našem muzičkom folkloru. To je bar pravilo i malo će se izuzetaka od toga pravila naći: tako će slavonska narikuša u izbrajanju svoga plača gdje koji stih iskititi toliko, da je sasvim sličan ametrijskom obrascu; a i međimursko će »spričavanje« možda s istog razloga takvim postati. Sve je ostalo pjevanje našeg puka metrijsko.

Metrijske relacije zacijelo su u uskoj vezi s akcentuacijom, i ako smo kod ametrijskog pjeva prije istaknuli težinu sloga s naglaskom, onda to isto vrijedi i ovdje, pa je sama simetrija u redanju teških i lakih doba stopice dovela do metra dvodjelnog i trodjelnog, a tek po ovim jednostavnim relacijama do izgrađivanja zamršenijih kombinacija. Tako je to i druguda — u drugom pučkom folkloru bivalo. Ako je u muzici žute rase dvodjelna mjera jedini uzorak metrijski, i tu nema čak niti ametrijskih obrazaca, ako se drugi orijentalni narodi stare kulture služe obrascima dvodjelnim i trodjelnim podjednako, pa su prepletanjem ovih metrijskih elemenata često izgradili i tako zamršene obrasce, da se neukomu u prvi čas čine sigurno ametrijskima, koji put čak i aritmijskima — sve to govori u jednu ruku o raznolikom osjećanju ritma (možda su ritmijske osobine govora tome razlogom), a u drugu ruku o tome, da fantaziju pjevačevu i ukružene, ustaljene metrijske sheme nikako ne moraju sputavati; ona i u prodružju takvih obrazaca u punoj slobodi stvara. Naš muzički folklor po tijesnoj vezi svojoj sa živim govorom — posebice pak s metrikom pučke poezije — ističe kao

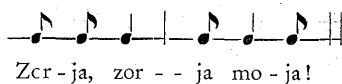
normu trohejski i daktilski metar. I slovenačka pučka popijevka, koju u našim kajkavskim krajevima vrlo vole, samo se na oko služi jamskim, odnosno anapestijskim metrom. U najvećoj većini slučajeva i to su metri trohejski i daktilski, samo je u njima redovna anakruza — uzmah (Auftakt). Neki teoretici (na pr, uvaženi dr. Hugo Riemann) smatraju uzmah prvotnim metrijskim elementom, a trohejske početke drugotnim, izvedenim. No naš folklor daje upravo savršen obrazac, koji tu zasadu pobija. Ako je Bajuku uspjelo pokazati u slovenačkoj pučkoj popijevci, u kojoj je uzmah redovna pojava, da je to anakruza, onda je ta pojava u popijevkama hrvatskim, srpskim i bugarskim bilo iz kojega kraja zacijelo osobina »varoške popijevke«, prema tome pojava, koju treba proučiti uzimajući pri tom u obzir, da je baš »varoška popijevka« produkt stapanja tuđinskih utjecaja s tradicijom naše popijevke. Ako se to stapanje redovno i svršilo divnom asimilacijom — postale su nove čarobne tvorbe poput bosanskih sevdalinki, poput strasnih istočnjačkih popijevaka — vjerujem, da će se vazda moći u tom slučaju utvrditi tuđinski utjecaj. U našem muzičkom folkloru nema te pojave.

Razmatranjem osnovnih oblika dvodjelne mjere lako je razabrati poseban način, kojim je bio djelatan akcenat govora kod tvorbe muzičke metrike, kod izgrađivanja mjere — takta. Ako je druguda daktilska stopica nužno dovodila do trodjelne mjere — u slučajevima, gdje je sam akcenatski princip upravljao formiranjem metra (akcenat je davao samo težinu), — ako je pak u slučajevima, gdje je duljina slogova utjecala na građu mjere svojim trajanjem (u starogrčkoj poeziji, u arapskoj muzici i poeziji), — naš se muzički folklor služi jednim i drugim principom — rekao bih — u istoj mjeri. Dvodjelni metar daje mogućnosti za više kombinacija. Evo nekoliko primjera:

Međimurska popijevka (primjer iz Žgančeva zapisa):



Zagorska popijevka (primjer iz Kuhačeva zbornika):



Tu je daktil dakle u dvodjelnoj mjeri odmah u tri forme:



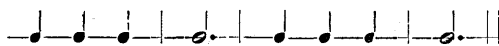
ne sha-jaj, Do-ri-ca, ju-na-ka

a iktus — težina metra — vazda je na prvoj osmini.

Obrnuto će trohej — s istog razloga — u našem muzičkom folkloru navoditi na trodjelne obrasce. Osobito je to česta pojava u popijevkama iz južnih krajeva:



S o - ne stra - ne Mo - ra - - - - ve



Kraj po - to - - ka bi - stra vo - - da

(Primjeri iz Duganove Elementarne teorije glazbe.)

Ima za to bezbroj primjera u našim pučkim popijevkama.

Upravo posljednji primjeri, kao i sve guslarsko umijeće nuka nas na to, da utvrdimo, kako je skandiranje teksta u muzici često toliko bitno, da se pjevač ne brine mnogo za metar teksta:

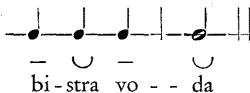
Po - še - ta - la ca - ri - ca Mi - li ca
 — — — — — — — — — — — — — — — —
 U - ra - ni - la Ko - sov - ka dje - voj - ka
 — — — — — — — — — — — — — — — —
 Bo - že mi - li, ču - da go - le - mo - ga
 — — — — — — — — — — — — — — — —

Razabrat ćemo kasnije, da je osnovna arhitektonska forma naše pučke muzike morala nužno dovesti do ovakvih ustaljenih obrazaca metrijskih, po kojima se skanzija izvodi. I u ženskim ćemo popijevkama naći velik broj primjera, da je metar prvog stiha zapravo strofe ili još bolje muzičkog stavka skladan u govoru i pjevu, no da se ta pravilnost ponavljanja u daljim stihovima (strofama, muzičkim stavcima) ne nalazi, muzički stavak ponavlja se s razloga arhitektonskih; zbog nizanja sve samih jednakih stavaka ne obazira se više pjevač nikako na sklad iktusa, težine taktovne s naglaskom teksta.

Za rasuđivanje metrike u pučkoj poeziji ovo je neobično važan momenat i njemu naši jezikoslovci nijesu svraćali mnogo pažnje. (F. Ž. Miler u programu osječke gimnazije pokušao je tumačiti pjev guslarski s toga stajališta.) Pojava je to značajnija, što je ne možemo smatrati slučajnom nepravilnosti.

Nije li možda za metriku sve naše pučke poezije mjerodavna muzička metrika? Usudio bih se ustvrditi, da jest, a pokušat ću odmah i gonetati evoluciju ove pojave.

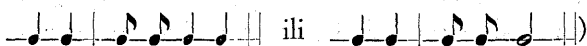
Uzmimo, da je drevniji oblik pjevanja ametrijski, pa ako sada dopustimo, da su metrijske relacije postale po nuždi (s fizioloških razloga), a naročito po nuždi zbornog pjevanja, pjevanja uz rad, koji mora izvršiti veći broj ljudi u skladnom pokretanju, nikako se ne bi dala izvesti evolucija ametrijskog pjevanja iz metrijskog. U najboljem bi slučaju mogle biti pojave ametrijskog i metrijskog pjevanja sinhrono pojave, nastale u isto doba. Ritam ametrijskog pjevanja — po prirodi stvari — podudara se u svemu s ritmom govora. U našem se muzičkom folkloru mora po tom očitovati ne samo težina naglašenog sloga, već i otezanje dugog sloga; tako je to, dok je pjev ametrijski. Taj princip slobodnog rasporedaja akcenta mogao je isprva biti djelatan i u metrijskom obrascu — dok je još akcenat bio djelotvoran kod melopoijske, građenja melijskog. Na pr.



Kako je metrika ulazila u ritmijske relacije, upravo po muzičkim zakonima, po potrebi izgrađivanja simetrijskih, lako shvatljivih taktovnih obrazaca, prevladala je postepeno težina mjere, a izgubio se osjećaj akcenatske profilacije (jezičnog elementa). Možda je do toga došlo čak i prelaznim stadijem po izometriji; prvotno djelatna ritmika govora, — ukrućivanjem ritma (kao u Grgurovu koralu) postade izometrija pojedinih nota (a ne slogova), ali su akcenti još pomagali razdjeljivanje ritmike; — daljim ukrućivanjem ritma gubi akcenat svoju važnost, muzika se oslobađa veze sa govorom, pjevna linija dobiva u izgrađivanju profilaciju po svojim posebnim zakonima metrijskim, razvija se osjećaj teškog doba; i ta težina upravlja dalje pravilnim muziciranjem. Pri tom je akcentu onda ostao samo drugotni značaj. Usmenom predajom mogao se a i morao se — u slučajevima zbornog muziciranja — posve izgubiti zamašaj akcenta.

Osim ovog osnovnog problema ritmike naročito je zamašna pojava sastavljenih mjera, sastavljenih metara ($\frac{5}{4}$ i $\frac{7}{4}$, $\frac{5}{8}$ i $\frac{7}{8}$, dotično $\frac{5}{16}$ i $\frac{7}{16}$). Njihov je sastav jednostavan i lako se tumači raznim kombinacijama dvodjelne i trodjelne mjere, na pr. $\frac{2}{4} + \frac{3}{4}$ ili $\frac{3}{4} + \frac{2}{4}$; dotično $\frac{3}{4} + \frac{4}{4}$ ili $\frac{4}{4} + \frac{3}{4}$ ili $\frac{2}{4} + \frac{3}{4} + \frac{2}{4}$ i t. d.

Teže je razložiti pojavu, da mnogi od tih metara služe za najstarije obredne popijevke (koledve Hrvatskog Primorja imaju redovno $\frac{5}{8}$ mjeru); a još je teže razložiti pojavu, da su takvi metri obrasci za ples. (Čuo sam i gledao u Makedoniji ples kola po metru



Kosta Manojlović naročito je upozorio na poliritmijske obrasce, a sva je bugarska metrika, po razlaganju uvaženih njihovih etnografa, osnovana na sedmerodjelnoj mjeri, najobičnije u raspoređaju $\frac{2}{16} + \frac{2}{16} + \frac{3}{16}$. Poliritmijske sheme imaju redovno simetrijsku građu, naročito u sjeverozapadnim krajevima (slovenačke i hrvatske popijevke). U istočnim i južnim stranama mnogo su slobodnije, rekao bih zaostale su u evoluciji; u njima je — možda i zato, jer su primjerci čistog jednoglasja — djelatan prvotni elemenat slobodnog akcenatskog profiliranja; melodika se izvija iz grla pjevačeva naoko u neprekidnom nizu najmanjih ritmijskih vrednota, pa je teško pregledati njihovu simetriju, u prvi čas je uopće i nema.

Ritmijski problemi našeg muzičkog folklora imaju naročiti zamašaj za istraživanje mnogih nejasnih pojava u historiji muzike. Već je Ludvik Kuba upozorio na skanziju deseterca u guslarskom umijeću, pomoću koje bi se moglo razjasniti recitovanje rapsodsko u starogrčkoj muzici. Poslužiti će nam dobro i za tumačenje mnogih pojava muzike ranog srednjeg vijeka, iz kojega nam se sačuvalo malo spomenika i mnogo teško razumljivih traktata o muzici; jer je naša popijevka još živa i u punoj životnosti sačuvala najraznovrsnije primjerke metrijskih obrazaca, pa će rezultati istraživanja tih problema naše metrike poslužiti kao analogija za tumačenje nejasnih razdoblja u evoluciji evropske muzike.

4. Problemi harmonike.

Ako sam u razlaganju melijskih snošajeva našega muzičkog folklora već djelomično govorio o harmonici, o harmonskim relacijama, valja mi sada izložiti probleme harmonske na takav način, da ispustimo iz vida harmoniku linearnu, t. j. snošajeve tonskog niza prema noti finalnoj. Još će uvijek doći u obzir ljestvične sheme, no pustiti ćemo s vida i pitanje relativne visine, ugodbe intervala. Isto tako ne ću raspraviti pitanje onih popijevki, koje imaju samo mali ambitus (tercu ili tetrahord ili malo veći obujam). Svratit ću pažnju onim popijevkama, u kojima je ljestvična shema potpuno izgrađena,

pa se iz nje razabira latentna harmonija. Ova se latentna harmonija u najvećoj većini slučajeva dâ bez ikakve teškoće utvrditi. Ma da će to biti lako tek onome, koji je potpuno proživio pučku muziku nekog određenog kraja (ima naime u našem cjelokupnom muzičkom folkloru krajeva s posebnim značajkama, koje su svojstvene samo popijevkama upravo toga kraja; u tom smislu valjalo bi govoriti o popijevkama slavonskim, primorskim, međimurskim, slovenačkim, bosanskim, dalmatinskim i t. d.; čak i varoška popijevka slavonska, bosanska i dalmatinska bitno se razlikuju), ipak će i svaki obrazovani muzičar lako razabrati, da u našem muzičkom folkloru ima jasno izgrađenih harmonijskih vrednota i funkcionihi snošajeva, koje su starijega datuma od dur- i mol-sustava.

Rečeno je, da su tom pitanju našeg muzičkog folklora naši kompozitori svraćali najveću pažnju. To je i razumljivo po sebi. Kompozitor, koji je htio da priredi jednostavnu pučku popijevku u bilo kakvom višeglasnom stavku, morao je po prirodi svoje zadace riješiti najprije pitanje latentne harmonije, pitanje akordike i kadence. Da su pri tom prvi obrađivači naše pučke muzike — Kuhač, Stanković i drugi muzičari, koji su s još manje spremnosti pristupili tom problemu — stavljali popijevke u četveroglasni stavak po uzorcima, što ih je kao osnovne utvrdila teorija na osnovi klasike, ne treba da se čudimo; a to je ujedno i razlog, što su te obrade u mnogo slučajeva dobile napravo akademski suhe, nežive muzike. Kuhač je tek tu i tamo zapazio nesklad svojeg naziranja prema danom »cantus firmus«. Trebalo je posegnuti u starije harmonijske uzorke kadencijske, naročito u one, što ih je izgradila muzička teorija za starocrkvene načine. Dok su tako praktični muzičari nastojali u svojim obradama dati primjerke svog poimanja harmonike, teoretičari su pokušavali izvesti harmonijske osobine, harmonijske obrasce iz samih ljestvičnih shema. (Često je obadva ova posla izvršio isti glazbenik.) Pokušat ću ukratko prikazati samo najvažnije rezultate toga rada jednih i drugih radenika.

Kuhač je među osobine našega muzičkog folklora ubrojio posebnu »slavensku« mol-ljestvicu (ona je bila doduše već i prije poznata, samo se u popijevkama drugih naroda ne upotrebljava toliko često). Kuhač je izmislio i konsekventno upotrebljavao i posebnu oznaku za tu ljestvicu (na pr. a mol je predznačio s povisilicom za notu g; d mol s povisilicom za notu c i penizilicom za notu h; f mol s ponizilicama za note h, d, a). Dok evropska muzička nauka

izvodi mol-ljestvicu kao paralelni premet i poznaje ju u tri oblika: melodijskom, harmonijskom i prirodnom — već prema akcidenacijama šeste i sedme stupke, Kuhač raspoznaje u našim pučkim popijevkama samo jednu vrstu mol-ljestvice, i to onu, što se u nauci zove harmonijska. Značajka je te ljestvice povišena sekunda od šeste na sedmu stupku ljestvice, a postala je zbog potrebe prehodnice, tona, kojim se prelazi (prehodi) melodijski u toniku, t. j. osnovni ton. (Mokranjac je taj ton nazvao vodilicom.) Dok je ovo povišenje sedme stupke u evropskoj muzici postalo po potrebama harmonijskim i razvija se pomalo upravo iz harmonijskog poimanja kadence u mol-premetu, pa se razmaku povišene sekunde od šeste na sedmu stupku izmicalo (jer je taj krok nemelodijski i teško pjevan) na taj način, da se povisila i šesta stupka (postala je melodijska mol-ljestvica), to je taj povišeni interval prihvatio naš muzički folklor bez ustezanja. (Bit će tomu razlog više u melijskim potrebama nego u potrebama harmonijskim.) Kuhač smatra i upotrebu ovog intervala kao melodijskog elementa osobinom naše popijevke, da i popijevke južnih Slavena (osim slovenačke) uopće, ali je nalazi isto tako često kao melodijski elemenat mađarske pučke muzike. Liszt zove ljestvicu s takvim melodijskim krokom ciganskom, pa se primakao više istini, a novija je nauka (Kuba i ostali učenjaci) naziva orijentalnom, jer je nalazi u općenitoj upotrebi u naroda blizog istoka. Već sam upozorio na to, da je Kuba zapazio, kako su popijevke, koje su građene samo po toj ljestvičnoj shemi, zapravo varoške. Iz toga je lako izvesti posljednji zaključak, da je prnova, dana tom ljestvicom našoj popijevci, tuđega izvora. Trebat će razlaganje te pojave i utvrđivanje tog tuđinskog utjecaja podvrći detaljnijem istraživanju, a na osnovi rezultata novije komparativne muzikologije, kojoj je uspjelo sabrati više materijala potrebnog za ispitivanje.

Dalje je već Kuhač upozorio na činjenicu, da je mnoga pučka popijevka građena u starim dijatonskim tonusima crkvenima. On je dosta popijevki pokušao i harmonizirati na način takvih tonusa, naročito dbrskog i frigijskog, koje je našao najviše zastupane. No i tu je Kuhačev rad morao dubljim istraživanjem biti dotjeran. Tako je Žganec svojim harmonizacijama i svojim lijepim zbornikom pučkih melodija iz Međimurja cijelo pitanje upotrebe starih crkvenih tonusa u našem muzičkom folkloru znatno obogatio. Iz Žgančevih istraživanja razbira se, da je osnova gotovo svega muziciranja u

Međimurju zapravo dorski tonus. U tom je tonusu najveći broj međimurskih popijevaka. Ima i drugih tonusa, ali su u mnogo manjem broju upotrebljeni. Kao da je ovo poimanje muzičko Međimurcu, a i u njegovim najbližim susjedima preko Drave (Hrvatsko Zagorje i gornja Podravina) nešto prirodno; oni po tom harmonijskom poimanju formiraju svoje popijevke, bile one i najnovijeg datuma. No Žganec je u svojim zbornicima dao i primjeraka pjevanja, koji u sebi nose neosporne tragove anhemitonske pentatonike i to u tako očitoj mjeri, da bi bilo vrijedno istražiti, nije li prvotno osjećanje Međimurca upravo u toj pentatonici, pa je on — od česti po prirodnoj evoluciji iz pentatonike sam našao dijatonsku heptatoniku, od česti je to možda učinio i pod nekim stranim utjecajem. Taj je problem ovdje prvi put nabačen i veoma ga je teško razriješiti, budući da se prelaz u heptatoniku svršio zacijelo već prije nekoliko stoljeća.

Već sam podrobno raspravio svoje uvjerenje, da je ugođaj istarskog tonskog niza zapravo problem melijski. Ipak ću ovdje upozoriti, da se u popijevkama istarskim na nekim mjestima zapazila već jasno evolucija prema harmonijskom poimanju, i stranac se, dok sluša to otegnuto pjevanje, ne može oteti dojmu, da je u tom pjevanju sakriven još nerazvijeni mol-premet; u tom još nerazvijenom premetu kao da srodstva, što bi izvirala iz ljestvičnih sazvuca, nijesu dosegla zamašaja realnih sazvuca, naročito u svom snošaju prema toničnom akordu.

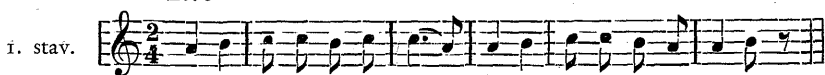
Najpodrobnije se zabavio istraživanjem harmonijskih relacija u našem muzičkom folkloru Ludvik Kuba. On je to učinio poglavito kod sređivanja svojih zapisa iz Bosne i Hercegovine. Zapisa je bilo preko hiljadu, i šteta je, što nijesu svi objelodanjeni. Kuba je kod tog posla — sređivanja svojih zapisa — prvi upotrebio savim muzičke kriterije: skupljao je ujedno popijevke, koje su građene u istoj ljestvici. I namah je zapazio, koliko je obilje tonaliteta u našem muzičkom folkloru. Jedanaest ljestvičnih obrazaca, među njima su i takvi, kojima nije bilo moguće naći uzora u poznatim i historijski utvrđenim tonusima evropske muzike. Kuba daje novim ljestvičnim shemama i nove nazive: mol-dominantna ljestvica, dur-mol ljestvica i mol-dur ljestvica, prema svojstvima harmonijskim, što su osnovom melodijskom pokretanju u tim ljestvičnim obrascima. No Kuba je u čudu zbog toga obilja harmonijskog u našem muzičkom folkloru, pa kao da tom obilju i ne zna drugog tuma-

čenja, već ono, da je bujno, živo komešanje najrazličitijih naroda na Balkanu uz već istaknutu divnu asimilacionu snagu glavnog elementa slavenskog dovelo do toga šarenila harmonijskog, a i do drugih nekih osobina muzičkog folkloru u južnih Slavena. (Balkan je bio prirodna cesta na istok za mnoge narode, koji su onamo težili.)

Kako je pučka popijevka redovno kratkog daha, zadovoljava se malim brojem mjera i u obliku se jedva odmiče od jednostavne dvodjelne ili trodjelne pjevne forme, nije modulacija, t. j. prelaz iz jednog tonusa u drugi, ili iz jedne ljestvične sheme u drugu osobito česta pojava. Redovno se kreće sva popijevka u okviru dane ljestvice. Dok je slučaj takav, lako je svrstati napjev u shemu, kojoj pripada. Teškoća će nastati, kada je u tijeku napjeva učinjen prelaz iz jednog tonaliteta u drugi. Problem modulacije u našem muzičkom folkloru, kraj onolikog broja tonaliteta i ljestvičnih shema zaista bi bio veoma zamršen, jer je broj mogućih modulacija vrlo velik. No naša se popijevka ne služi mnogo modulacijom. (Je li tome razlog, što joj je melodika kratkodaha?) Modulacija je najčešća pojava u popijevkama iz južnih i istočnih krajeva, pa se i u tom može eventualno razabrati utjecaj blizog orijenta, naročito zbog toga, što su veoma česti primjerci modulacije u područje orijentalne ljestvice ili iz nje. Kuba je i u istraživanju problema modulacije u našem muzičkom folkloru učinio prvi snažan korak.

Čudni primjer modulacije našao sam u staroj ivanjskoj popijevci srednjeg Pokuplja (sela iz općine Draganići); popijevka iz izrazitog mol-tonaliteta u prvom stavku neposredno prelazi u drugom stavku u paralelni dur-premet subdominante, a najzad se u trećem stavku vraća u prvi premet. Trodjelna je forma tim postupkom modulacije veoma plastički izrađena; upozorio bih još na to, da pojedini stavci ne prelaze okvira svoga tonaliteta. Značajno je i to, da su prvi i treći stavak u jednoglasju, a srednji se stavak pjeva dvoglasno. (Bolje bi tu bilo reći popijevka umjesto stavka, jer se u litanijskom nizu izređa najprije cijela prva, zatim druga, a napokon i treća popijevka.)

Živo

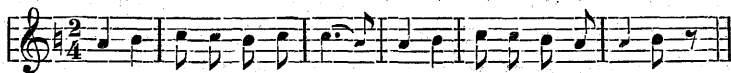


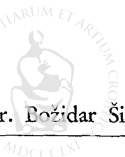
Andante



Živo

3. stav.





durskom ili molskom osnovom, poprimiti će sasvim drugačiju osnovu latentne harmonike. I najviše se to očituje u popijevkama, koje su negdje u frigijskom tonusu, a u drugim ih krajevima pjevaju u durskom tonalitetu, i to sa završetkom u drugoj stupci (harmonijski završetak u dominantnoj harmoniji). Očiti i dobro poznati primjerak za tu pojavu jest popijevka »Vrbniče nad morem«. Popijevka se mnogo pjeva posvuda i mi je vazda osjećamo s tim završetkom u dominantni: a ipak će Bodul s Krka — ma da prepozna je popijevku i u našoj reprodukciji — teško podnijeti naš pjev, činit će mu se, da smo njegovu svojinu oteli i predajom je iskrivili.

Ma da se ovaj značajni završetak u dominantnoj harmoniji dugo vremena smatrao, a i danas se još smatra mnogo puta posebnom značajkom našeg muzičkog folklor — čak su mnogi kompozitori u svojim originalnim radovima svijesno nasljeđovali tu značajku hoteći time udariti svojim tvorbama biljeg nacionalnosti — mislim, da je sama pojava bez dubljeg proučavanja nerazumljiva. Kao da u našoj pučkoj popijevci nema osjećanja za potpunim završetkom. Takav je završetak neprav; u njemu je nemir, koji nas nuka, da očekujemo nastavak muziciranja; i to mu je možda baš posljednja svrha. Jer završetak jedne strofe zapravo je završetak jednog dijela cijele popijevke, koja se na način litanjski izvija u dugačkom nizu rađajući sve jednu strofu za drugom. Ovo je pak arhitektonska shema — kako sam u početku istaknuo — zapravo i jedina oveća forma, što se je u pučkoj muzici mogla razviti.

Ako su se muzičari i kompozitori upravo harmonikom pučke popijevke najviše zanimali, vjerovali su, da će u otkrivanju latentnih harmonija naći i rješenje osnovnog problema nacionalne umjetničke muzike i njezina posebnog izražaja. Ipak je većina kompozitora svojim radovima rješavala sam problem, a malo ih je u isti čas kušalo utvrditi svoj postupak teorijski. Oni su zacijelo o tim problemima razmišljali, sigurno su o njima i raspravljali, ali je malo njih o tom i pisalo. A takvo je raspravljanje svakako potrebno već zbog točnijega definiranja pojedinih postupaka. Među takvima, koji su manje zborili a više tvorili, bio je i St. Mokranjac, tvorac velikih i nedosežnih Rukoveti. On je poznao pučku popijevku najvećma iz autopsije. Sam je zalazio u narod i u njegovim bilješkama ostade još mnogo njegovih zapisa, što ih nigda nije upotrebio za izgrađivanje svojih Rukoveti. Samo je jednom prilikom i on progovorio, i to izdajući svoje zapise popjevaka iz Levča. Tu je

Mokranjac postavio i posebnu ljestvičnu shemu, posebnu harmonsku strukturu, koju je namah i tumačio. Naziv uzima iz Hauptmannove teorije, ali zapaža oštromno, da je ljestvica (c d e f g a s h c) manji tonski niz, u kojemu sedme i osme stupke i nema. U drugim pak srpskim popijevkama nalazi Mokranjac ispunjen osnovni razmak oktave, dakle tonski materijal cijele ljestvice: c d e f g a s b c, ali je tu izrazito poniženje sedme stupke. Mokranjac tumači taj niz melodijskom mol-ljestvicom: f g a s b c d e f, koja na dominantu c ima snagu tonike, pa je po analogiji sa starim crkvenim načinima i zove hipomolska ljestvica.

Kuhač je pokušao s malo sreće u svojoj »muzičkoj sintaksi« dovesti u vezu pokretanje latentnih harmonija sa sintaksom govora. Njemu je dominantni trozvuk adekvatan glagolu teksta, a tonični trozvuk odgovara imenici teksta; pa kako sklopom imenice i glagola konstruiramo rečenicu, tako iz sklopa trozvuka D i T dobivamo muzičku frazu, muzički motiv, iz ovih pak stavak. Ako i jest ova analogija slikovita, nikako ne dostaje za tumačenje raznovrsnih konstrukcija pjevnice forme, koje postaju po posebnim, svojim zakonima; ovi pak nemaju nikakve veze sa zakonima građe rečenica. Ne dostaje to tumačenje niti onda, kada je napjev izgrađen po ljestvičnoj shemi kojeg starog modusa, u kojemu i sazvući povrhu ostalih stupki (osim D i T) imaju posebni značaj.

5. Problemi višeglasja.

Harmonika muzičkog folkloru u uskoj je vezi s višeglasnim pjevanjem u našeg naroda. Ovo čak dobiva prigodice i posebno značenje kod gonetanja latentne harmonike (spomenuta je već prije kao primjer razlika između završetka frigijskog i završetka u dominantnoj harmoniji, ma da su oba završetka melijski jednaka: završetak na drugoj stupci tonskog niza). No spomenuo sam i to, da valja i tom višeglasju pristupati s dovoljnim oprezom, jer je to višeglasje heterofono, a ovo ne poznaje još harmonijskog poimanja (istarski napjevi).

Višeglasno se pjeva i u mnogim krajevima u Sloveniji i po mnogim gradovima i gradićima u Dalmaciji. Ovo je višeglasje veoma jednostavno — homofono; upotreba sazvuća ograničuje se na sam tonički i dominantni akord; subdominantni se trozvuk čuje veoma rijetko. Najsitnija dionica ima glavnu ulogu, ona je pjevna. Ostale se dionice pridaju na pamet, ektemporiraju se; pravilo za

njihovo pokretanje melijsko jeste: dohvatiti ton narednog akorda najmanjim pomakom, a dok se akord mijenja, ostati na istom tonu. Samo će vještiji pjevač nastojati da svoju pratnju iskiti, a i to će se u glavnom sastojati u paralelnom pokretanju prema glavnoj melodiji (paralelizam u tercama dotično sekstama možda preuzet iz dvoglasja, o kojemu će odmah biti govora).

Dok je to višeglasno pjevanje osobina same varoške popijevke, dvoglasje je znatno raširenija pojava. Dvoglasno pjevaju u Slavoniji, u Bosni, u Hrvatskoj, u Istri i na Kvarnerskim otocima. Dvoglasno je umijeće guslarovo; dvoglasje je i u svirci dvojnica i mišnica, dipala i lirice; i gajdaševa je svirka — usprkos svojim burdonima — dvoglasje, a tako i pjev muslimanskog momka, dok pjeva uz kucanje u tamburu svoju sevdalinku.

Otkale to dvoglasje? Koje su njegove značajke? Za naš je muzički folklor to znatna pojava, jer se u malo naroda nalazi što-god tome slično. Samo je zorno pjevanje u ruskog seljaka pojava muzičkog folkloru zamašnija od ove naše. Naša dijafonija — tako bih nazvao dvoglasje prema prvim pojavama višeglasja u muzičkoj povijesti — zanimala je stručnjake, naročito strane muzikologe upravo po svojim heterofonim značajkama (paralelizam u tijeku napjeva, a slobodniji pomak samo u početku i na kraju), jer su u tim čudno siromašnim, a ipak milim popijevkama razabrali žive primjerke davno zaboravljene muzičke prakse. I tu muzičku praksu poznaje povijest zapravo samo iz dosta podrobnih opisa, a ne iz pisanih spomenika. (Jedan takav primjerak umjetne dijafonije našao je dr. Viktor Novak u Zadarskom kodeksu, pa ga je i prepisao, a ja sam mu pomogao gonetati sadržinu; i ma da je do nas dopro u razmjerno mladom prepisu, ipak se u njemu sačuvao trag naj-davnije muzičke prakse.) Zbog toga nedostatka pisanih spomenika iz toga davnog doba (na skretu tisućljeća) naša je dijafonija od posebnog zamašaja, jer može poslužiti kao realna slika, a ne puka analogija teoriji, koja je u mnogim traktatima raspravljena. Naučni je svijet upozorio na ovu kao i na druge znamenite pojave našega muzičkog folkloru Ludvik Kuba, i to u svom referatu na kongresu za proslave Haydnove 100-godišnjice. I dok se dr. Guido Adler zadovoljava time, da na tu pojavu kao obrazac heterofone tvorbe skrene pažnju, prihvatio se dr. Robert Lach da tu pojavu i objasni. Dr. Lach dopušta, da su pučani istarski naučili dvoglasno pjevanje od drevnih preda usmenom predajom, a ovi su pak naučili tako

pjevati slušajući pjevanje crkvenih zborova, što su nekada bivali po samostanima i većim gradskim i seoskim crkvama. Ti su pak zborovi pjevali višeglasno povodeći se za suvremenim pojavama u evoluciji evropske muzike, kako su ih zapažali u naprednijih zapadnih susjeda. Heterofono dvoglasje bilo bi prema tome preneseno u naše strane još u doba, dok je ono postalo, i to iz Italije. U našim je stranama zahirilo (dr. Lach navodi tome i uzrok: propadanje mnogih samostana, pa i gradova poput Osora), i zadržalo se u prvotnoj grubosti, a nije se daljom evolucijom moglo razvijati, jer da su nekako u to doba preuzeli pučani liturgijsko pjevanje od popova glagoljaša. (Dr. Lach je dobro poznao prilike na kvarnerskim otocima Cresu i Lošinu i iz svojih je ondješnjih opažanja izvodio te zaključke.)

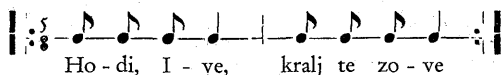
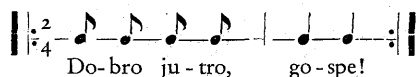
Još je manje vjerojatna hipoteza Vasila Stojina, profesora glazbene akademije u Sofiji. Po toj hipotezi trebalo bi tražiti početak dvoglasja u udaljenim i nepristupnim gudurama rodopskih planina, gdje se još danas mogu čuti neobični primjerci dijafonskog pjevanja. Kao da su stari Bugari, koji su došavši na Balkan tek tu i tamo ostali u kompaktnijim masama, sačuvali samo na takvim mjestima dvoglasje, pradavenu baštinu otaca, što su je donijeli sa sobom iz dalekih negda svojih azijskih postojbina. Oni pak Bugari, što su kao vojnici pozivani — pozivali su ih zapadni vojskovođe, da budu plaćenici talijanskih ili longobardskih velikaša — odlazili u daleke strane, smještali se onuda i izgubili svaki trag nacionalnosti, oni su donijeli dvoglasje na zapad još u sedmom stoljeću, pa se ta vrsta pjevanja onda tamo dotjerivala i razvijala.

I dr. Lach i Stojin gledaju iz preuskog kruga na problem dvoglasja u našem muzičkom folkloru. Ono je — kako je rečeno — pojava znatno širih protega, nego su to oni zamišljali. Niti je u sve krajeve, kuda preteže dvoglasje, mogla doprijeti suvremena umjetnička praksa evropska, a sasvim je nemoguće, da bi iz tih krajeva dopirali umjetnički porivi, a da bi upravo oni izveli tako duboke dojmove, da se dotada jednoglasna praksa evropske muzike njima poslužila. Tu je djelovalo isto nastojanje čovjekotvorca, koji je tragao za produbljivanjem svoga glazbenoga rijeka, za snažnijim izražajem i nezadovoljan jednoglasjem u dvoglasju nalazio prvo zadovoljenje svojih težnja. Postale su jednake sheme iz jednakih preduvjeta, a da za te dvije pojave ne moramo pretpostaviti niti sinhronost postanka niti uzročne međusobne veze.

6. Problemi arhitektonike.

Probleme arhitektonike Kuhač je raspravio u svojoj glazbenoj sintaksi. Imao sam prilike već upozoriti, da je samim tim nazivom Kuhač jasno istakao svoje gledište; vezu između govora i pjeva nastoji on utvrditi isporučujući melos govora i melos napjeva, upozorujući posvuda, da se oni razlikuju samo po tome, što su intervali u melosu napjeva razmjerno mnogo veći od intervala u melosu govora, a inače se duktus melosa jednog i drugoga vrlo dobro podudara. Ako smo namah u početku utvrdili, da je kod ametrijskih napjeva doista zamašan utjecaj akcenatski a i pneumatski kod profilacije napjeva, valja nam tome dometnuti još i to, da je pneumatska fleksija već muzički elemenat u sebi. Kada k tome još uočimo primitivne metrijske obrasce, u kojima se skanzija izvija sasvim bez obzira na akcenat govora, još se očitije razbira prevladavanje posebnih muzičkih zakona u gradnji pjevne linije. Što je ova došla do većega zamašaja, to se više zanemaruje akcenatski princip, on je potisnut na drugo mjesto. Melopoiija — tvorba melodije — stvara svoje zakone, koji su čisto muzički i vrijedit će baš tako u vokalnoj kao i u instrumentalnoj muzici. Po tim će se zakonom graditi napjev popijevke kao i svirke pučke. Uporedo s time razvija se i ustaljuje osjećaj tonaliteta. Nije to više samo snošaj »notae finalis« prema »tenoru«, a sve su druge note zapravo za to, da se gipko i spretno prijede iz finalne note prema tenoru ili obrnuto. Svaka nota dobiva svoje značenje, latentna harmonika daje joj pravo mjesto i tumači srodnost njezinu s drugim tonovima ljestvičnog niza, utvrđuje funkciju njezinu posredstvom sazvuka, kojemu pripada. Već se po tome razabira, da kod izgrađivanja muzičkog motiva, fraze, stavka i periode imaju znatna udjela čisto muzički elementi, pa da za studij melopoiije ne dostaje samo razmatranje metrijskih relacija, a nikako ne dostaju analogije s govorom, kako ih je Kuhač postavio.

Najjednostavniji muzički stavci — izometrijski — sastavljeni su iz nota jednakog trajanja. U njima se još jasno razabira tijesna veza pjevane riječi. Teška doba mjere i iktus dan akcentom ponajviše se poklapaju. U dijeljenju stavka doći će do izražaja kao najjednostavnija konstrukcija dvojna fraza (Zweitakt), suvisli niz od dva takta — analogan u poeziji dipodiji. Najprimitivnije sheme naći ćemo dakako u dječjoj popijevci i u starinskim obrednim napjevima.



Takve se popijevke zadovoljavaju jednostavnijim ponavljanjem kratkodahe dvojne fraze i samo tim sredstvom izgrađuju svu svoju arhitektoniku. Postaje shema A A A A . . . Ova je shema osnovom i guslarskom umijeću, pa se baš na njemu i razbira sposobnost te jednostavne, priproste, gotovo sirotinjske arhitektonike, sposobnost i upotrebljivost za posebne svrhe. U pričanju guslarovu upravo ona bitno pomaže hitro recitovanje, svaka druga razvitija melodika samo bi kočila živo prikazivanje događaja, a i skretala bi pažnju slušaoca na drugo područje (muzičko), jer slušalac ima da čuje baš samu priču. Ista će shema arhitektonska pomagati i u pjevnim popijevkama i u svirci plesnoj žustro kretanje plesača.

U lirskim popijevkama očituje se dakako težnja za složitijim napjevima, pa i za prokomponovanim napjevima, a ipak su i takvi napjevi prožeti dubokim osjećajem jedinstvenosti. Ma kako će pjevač pojedine česti svog napjeva ukrasiti, on će ih namah i stapati u skladniju i razvijeniju cjelinu. Po tim zasadama postala je onolika bujnost u formama, ma da su to vazda samo male pjevne forme dvodjelne, a koji put i trodjelne. Zbog te bujnosti bit će kod izgradnje cijelog suvislog stavka u neprilici, jer mu ne će dostajati niti izdaleka kratki tekst pojedinoga stiha. Tekst se lirske popijevke ređa redovno u jednakim stihovima, među kojima nema strofne simetrije. Kiticu ćemo naći samo u novijim, i to ponajviše varoškim popijevkama, i ona je redovno dokazom novine i tuđinskoga utjecaja. Kako će dakle pučka popijevka iz maloga broja slogova, što su u jednom stihu, izgraditi čitav stavak? Dva su za to sredstva, kojima se naš muzički folklor služi: ponavljanje i domećanje usklika, pripjeva, zaziva i sl.

Ponavljanje se upotrebljava na najrazličitiji način. Najprije valja razlikovati ponavljanje jednostavno i sastavljeno (ako se ponavlja već ponovljeno); dalje može biti ponavljanje djelomično i potpuno. Dvojna fraza ponavlja se, da se iz nje izgradi stavak (bar prividno po trajanju) ili se ponavlja stavak, da se time upotpuni period (i opet često samo prividno). Tako postaju forme $2 A + 2 B$. No može se kod ponavljanja i izvrnutim redom po-

stupati: forma $A B + B A$ (na pr. »Više sela zelena livada, zelena livada više sela«). Djelomično ponavljanje može biti u početku pa i u sredini (»Djevojka se, djevojka se krivo kunijaše«). Tu se često napjev sasvim slobodno razvija bez brige za nerazumljivost teksta (na pr. »Kupi ko- kupi konja« ili »Kiša pa- pade dolje na livavade«). Ima slučajeva, da pjevač izgradivši muzički stavak ili periodu i samim tim ponavljanjem cijeloga teksta, dotično dijela teksta, ne nalazi dovoljno slogova, ostane mu nekoliko nota bez teksta, pa on uzima početak daljeg stiha, da njime završi muzički stavak, a time neposredno i naznači, da popijevka nije svršena, već da joj valja očekivati i nastavak. Kod složenih ponavljanja naći ćemo najraznovrsnijih kombinacija. Kuba navodi na primjer ove

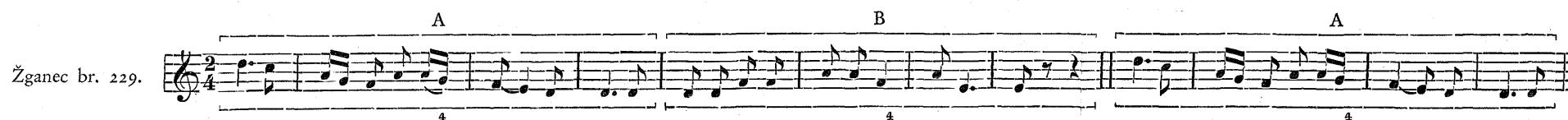
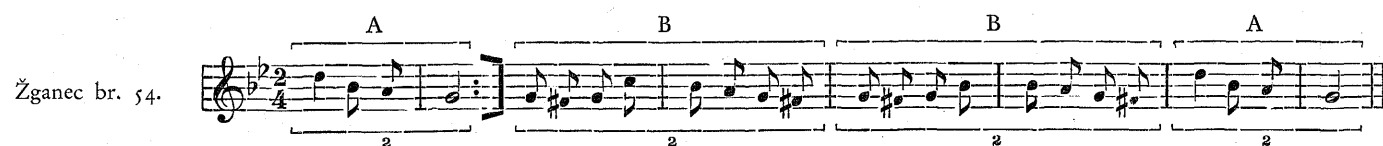
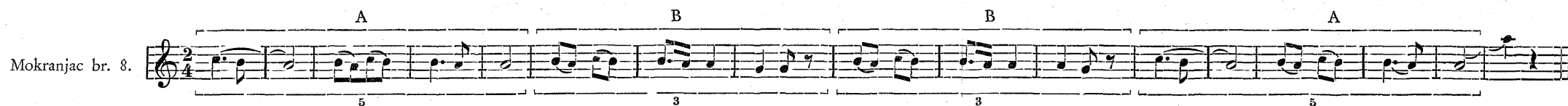
sheme: $2 \left[3 \cdot \frac{a}{4} + 1 \cdot \frac{a}{4} \right] + 2 b$, i $2 ab + 2 (2 a + b)$. Poznata popijevka »Popuhnul je« sastoji od dvije jednake česti, svaka je od njih prokomponovani stavak; a kako je to zapravo silabijski pjev, mora pjevač da ispuni stavak slovama, ovako ponavljati dijelove teksta: »Popuhnul je, popuhnul je tihi vetar, popuhnul je; trajna nena, nina nena trajnanena tihi vetar« i eto izgrađenog muzičkog stavka, eto onog, što Kuba s pravom naziva »kiticom«. Tu već imamo u isti čas i primjerak umetanja zvučnih slogova, neku vrstu tropiranja, koje će drugi put imati i suvisli smisao, jer će se dometati na primjer riječi: »građani«, »djevojko«, »dušo moja«, »dangubo moja, dođi do več«, »mori Roso, magla pade« i dr. Drugi put će to biti kratki uzvici oj! ej! ih! osobito kod ojkana. Napokon će i čitav niz zvučnih slogova bez značenja poslužiti, da se kod ponavljanja stavka a za svrhu, da se izgradi period, ispuni praznina u tekstu (taranjanje u istarskoj popijevci, navlastito plesnoj). Sličnih pripjeva ima mnogo i u slovenačkoj popijevci, samo su tu ti pripjevi veoma srodni onima u blizoj koruškoj i tirolskoj popijevci. Pjevač upotrebljava i umetanje tuđih riječi, ako su samo dovoljno zvučne. Tako u popijevkama iz istočnih i južnih krajina (osobito često dolazi riječ »aman«, dalje »mori«, »uzun« i sl.).

Tu se tek zapaža, koliko je u pučkoj lirskoj popijevci zamašan muzički stavak, pjevač ga izvija po zakonima građenja muzičke forme — ponavljanje je redovno doslovno, promjene će se očitovati ili samo ritmijski ili pak varijacijom, točnije ukrašivanjem melodijske linije. Potrebno umetanje — analogno tropiranju u Grgurovu koralu — nuka pjevača, da domeće riječi, koje zapravo kidaju tok

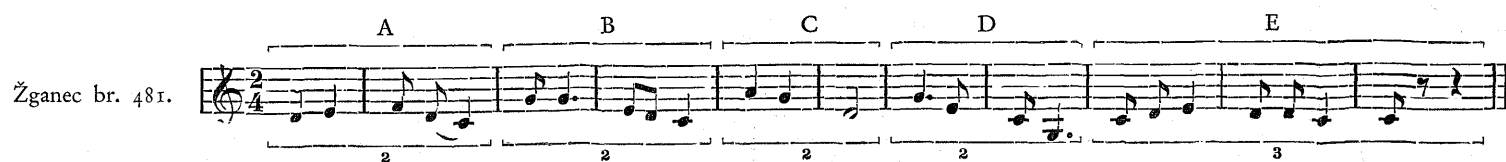
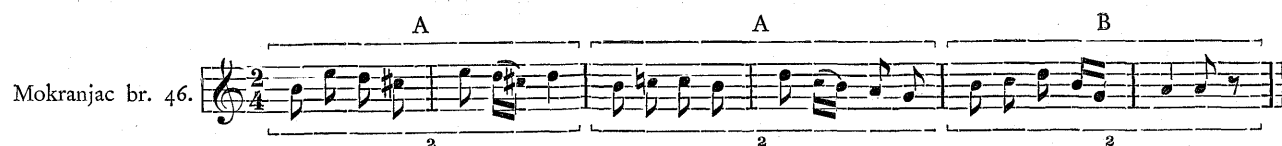
III. SKUP

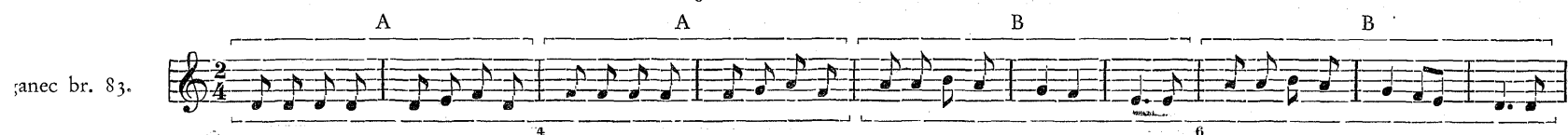
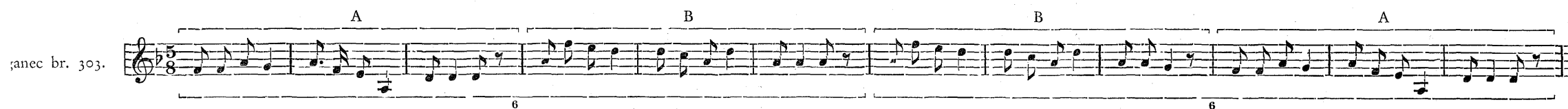
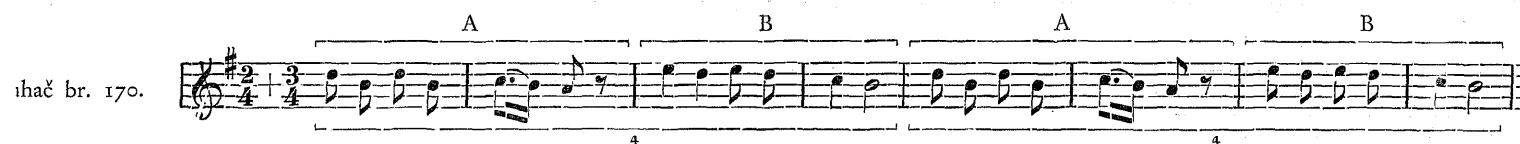
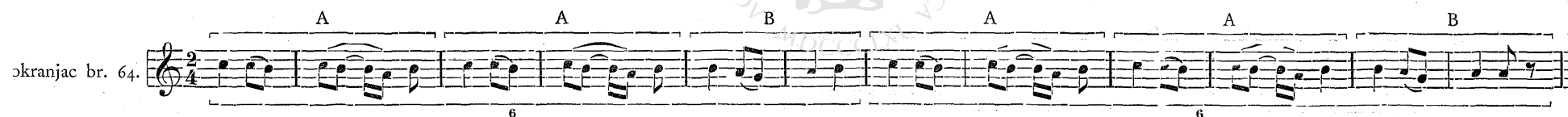


IV. SKUP

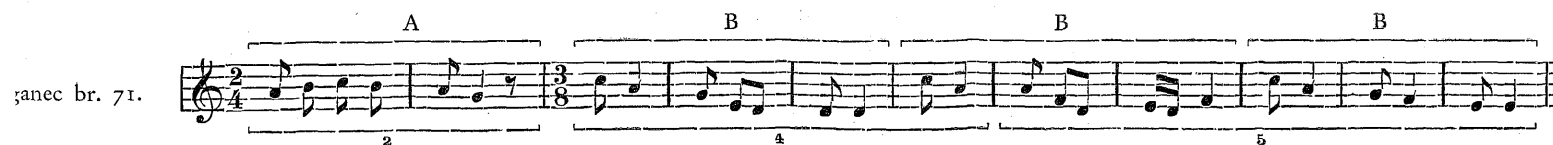
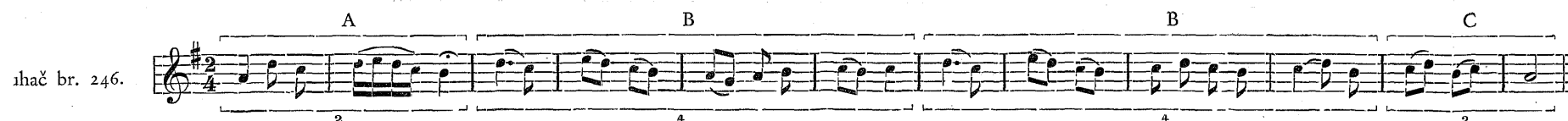
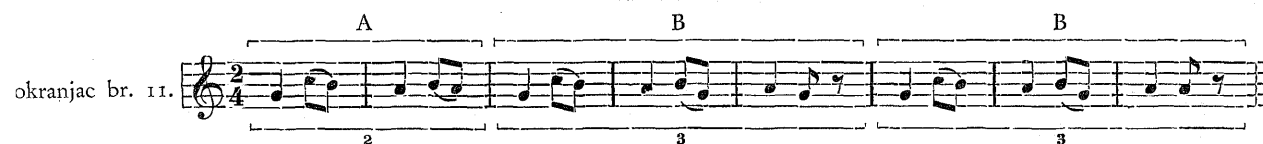


V. SKUP





II. SKUP



pričanja, pa u popijevkama, koje su iz krajeva bližih istoku, može taj tropirani dio zapravo premašiti svojim obujmom i bujnošću sam jednostavni i kratki stih teksta. Sličan je u tome i način pjevanja, što ga zovu oijkanjem. Dugi melizmi na slogu »oj« uokviruju kratku metričku shemu stavka, u kojem se ispriča stih pjesme, da se opet zategne u beskonačno »oj«, često i stapanjem sa posljednjim slogom teksta (stapanje sloga »oj« sa posljednjim slogom teksta naći je na mnogo mjesta; čuo sam ga i fonografski snimio u Borčecu u okolici Zagreba, a i u Loparu na otoku Rabu). U oijkanju se jasno razbira i zarodak trodjelne forme, na što je posebice upozorio Antun Dobronić.

Dakako, i redovan je pripjev vrlo obična pojava u našem muzičkom folkloru, pa on ima u arhitektonici cijele pjesme svoje posebno značenje.

Ova bujnost u konstrukciji obično dvodjelne forme popijevke (Kuba je zove, kako smo već rekli, »kiticom«) neosporni je dokaz vanredne tvorne snage pjevačeve. Koje čudo, ako takav pjevač i ne zna recitirati pouzdano i suvislo stih po stih teksta. Ipak pri tome nije nestalo osjećaja sklada, smisao za jedinstvenu cjelinu razvijen je u tančine. Postizava se i formalnim sredstvima (na pr. već spomenutim počinjanjem novog stiha a na kraju predašnjega muzičkog stavka; naročito u slučajevima, kada se dodaje stalan pripjev). Ima i tehničkih sredstava, kojima će pjevač to polučiti. (Na pr. ispuštanjem posljednjeg sloga na kraju stiha, kada se zbog ponavljanja cijelog stiha slušalac i onako smislu nepotpuno ispjevane riječi domišlja. Pri tom je pjevač do tog sredstva došao pjevajući odulji napjev u jednom dahu, pa će izdržati, dok mu daha potraje; glas će mu slabjeti sve više i nestat će napokon pred nama gotovo nezamjetljivo.)

Ima još jedno sredstvo, kojim će pjevač ukloniti monotoniju, koja bi mogla nastati čestim ponavljanjem. To je diminucija, umanjivanje metrijskih vrednota svih tonova jednog motiva ili samo jednoga dijela motiva. Pri tom strada doduše simetrija, ali u isti čas pjevna linija oživi, postaje gipkija. I ovo sredstvo kao i variranje (prije spomenuto) — kod kojega se često mijenja i ambitus motiva, drugda pak motiv ritmijski ujednostavi — služit će u raznim slučajevima, da se postigne sasvim posebni ugađaj.

Ima samo jedan pokušaj, da se teorijski utvrde osnovni oblici forme popijevke, da se bar istaknu najobičniji primjerci za one

forme popjevaka, kakove se nalaze u našem muzičkom folkloru. Učinio je to Mokranjac, i premda je uzeo kao građu samo popijevke iz jednog kraja — popijevke iz Levča —, njegova je podjela toliko promišljena, da može poslužiti i daljem istraživanju toga problema kao sigurni putokaz. Mokranjac dijeli forme popjevaka u pet skupova. U prvi ubraja one popijevke, koje se sastoje od dva simetrična stavka (pojedini stavci mogu imati od tri do dvanaest taktova). U drugoj su grupi popijevke, koje se sastoje od dva simetrična stavka, ali se pred prvim nalazi još i »predmetak« (to je Mokranjčev naziv); predmetak može biti od dva do četiri takta. Treću grupu čine popijevke, koje se sastoje također od dva simetrična stavka, ali imaju iza drugoga još i »dodatak« (Mokranjčev termin); taj dodatak može biti dulji ili kraći, dva do četiri takta. U četvrti skup ubraja Mokranjac popijevke trodijelne; ove imaju prednji, srednji i zadnji stavak. Srednji se najčešće ponavlja, a prvi i zadnji podudaraju se i melijski i ritmijski; ipak ne mora između prvog i zadnjeg stavka biti potpuna simetrija. Napokon čine peti skup one popijevke, koje imaju samo jedan stavak, koje su prokomponirane.

Da se razabere, koliko se Mokranjac približio problemu arhitektonskom, dosta je pogledati bilo koju zbirku pučkih popjevaka, pa u njoj tragati za oblicima, kako su gore karakterizirani. Već površni pregled lako potvrđuje ispravnost Mokranjčeve razdiobe arhitektonskih oblika. Da se bolje utvrdi ta činjenica, ja ću ovdje navesti samo nekoliko primjeraka uz Mokranjčeve zbirke. Primjerke sam uzeo iz Kuhačeva velikog zbornika i iz Žgančeve zbirke medimurskih popijevki. Tu će se samo naznačiti shema arhitektonike i to na način Kubin, koji je označivao pojedine motive slovima; a i na način Mokranjčev, koji je označivao samo broj taktova tih motiva.

Primjerci za prvu grupu — dvodijelne popijevke od dva simetrična stavka: Mokranjac (popijevke iz Levča) br. 64 a ima stavke od 6 taktova, pa je shema po K. $2 A + B + 2 A + B$, a po M. $6 + 6$; br. 61 ima stavke od po tri takta, shema je po K. $A + B$, a po M. $3 + 3$; Kuhač br. 170 ima stavke od dva takta, a shema je popijevke po K. $A + B + A + B$, po M. $4 + 4$; Žganec br. 303 ima trotaktne stavke po shemi $A + B + B + A$, t. j. $6 + 6$ ili br. 83 s dvotaktnim stavcima po shemi $A + A + B + B$ dotično $4 + 6$.

Primjerci za drugu grupu — dvodijelne popijevke, u kojima ima prvi stavak još i predmetak: Mokranjac br. 13 ili br. 11 po shemi $A + B + B \text{ dot. } 2 + 3 + 3$; Kuhač br. 246 po shemi $A + B + B + C \text{ dot. } 2 + 4 + 4 + 2$ (ova popijevka ima i predmetak i dodatak); Žganec br. 207 ima shemu $A + B + B + B \text{ dot. } 2 + (3 \times 2)$ ili br. 71 sa shemom $A + B + B + B \text{ dot. } 2 + (3 \times 3)$.

Primjerci za treću grupu — dvodijelna popijevka, koja ima iza drugog stavka još i dodatak: Mokranjac br. 18 ima trotaktne stavke, a i dodatak je trotaktan prema shemi po K. $A + A + B$, a po M. $3 + 3 + 3$; Kuhač br. 90 prema shemi po K. $A + A + A + B + C \text{ dot. po M. } 4 + 4 + 2$; Žganec br. 127 prema shemi po K. $A + A + A + B$, a po M. $2 + 4 + 2$ ili br. 131 prema shemi po K. $(3 \times A) + B \text{ dot. po M. } (3 \times 3) + 3$.

Primjerci za četvrtu grupu — trodijelne popijevke: Mokranjac br. 8 prema shemi po K. $A + (:B:) + A \text{ dot. po M. } 5 + (:3:) + 5$; Žganec br. 54. prema shemi po K. $2A + 2B + A \text{ dot. po M. } (2 \times 2) + 2 \times 2 + 2$ ili br. 229 prema shemi po K. $A + B + A \text{ dot. po M. } 4 + 4 + 4$.

Primjerci za peti skup — popijevke s jednim stavkom: Mokranjac br. 46 sa shemom po K. $A + A + B \text{ dot. po M. } 2 + 2 + 2$; Žganec br. 481 sa shemom po K. $A + B + C + D + E \text{ dot. po M. } 2 + 2 + 2 + 2 + 3$.

K ovim oblicima valjat će još dodati neke mješovite oblike, kako je na pr. istaknut već primjerak iz Kuhača, koji ima i predmetak i dodatak. A posebno će valja razrediti one popijevke, koje pokazuju razvijeniju dvodijelnu ili trodijelnu formu male popijevke (tako se naziva shema ovakve popijevke u nauci o muzičkim formama). Takvu razvijeniju formu imaju naročito popijevke varoške, bile one iz Slavonije ili Dalmacije ili iz Makedonije. U tim popijevkama ima često i primjerak pripjeva, koji u arhitektonskom pogledu vrši zamjernu zadaću litanijskog pripjeva, jer se njime vežu pojedini stavci, zapravo pojedine strofe (kitice) u jedinstveni litanjski niz.

Još će valjati raspraviti napokon i vezu između arhitektonike i harmonike; u jednoglasju bit će važnije istražiti snošaj arhitektonske profilacije prema finalnom tonu pojedinih dijelova melodije. Taj je problem sasvim neobrađen. Samo je spomenuta već značajka dominantnog završetka na kraju popijevke (dok se dijelovi iste popijevke završavaju potpunim završetkom) isticana ponovo kao

značajka našega pučkog muzičkog folklora, a ja sam već pokušao prije gonetati arhitektonski zamašaj te pojave.

Konačna je forma svega pjevanja našega puka, da, svega izražavanja u našem muzičkom folkloru — a to je zacijelo posljednja dohitna meta svakoga muzičkog folklora — niz strofa, koje se u kraćim ili duljim razmacima nižu jedna za drugom: *strofna* popijevka. Dok je ona čisto vokalna (lirska popijevka), ne će se ispunjavati razmaci između pojedinih strofa; pjevači će otpočiniti, šaptom prozboriti koju riječ, da ne naruše potrebnog duševnog ugođaja. Pjevač uz gusle ili uz tamburu ispunit će stanku svirkom, a upravo to je po Platonu zadatkom heterofonih formi i svega višeglasja (*χοῶσις ἐπὶ τῇ ᾠδῇ*). A u instrumentalnoj muzici plesnoj ne će tog odaha ni biti: vijenac strofa oduljit će se prema mogućnosti gajdaša ili sopilara.

Tu je formu dr. Robert Lach nazvao litanijskom, i to s punim pravom, jer je nizanje kratkih muzičkih stavaka, u kojima se ponavljaju isti napjevi, redovno povezano istim pripjevom ili kojim umetkom ili napokon jednakom muzičkom kadencom, koja u tom slučaju nadomješta pripjev u tekstu.

7. Zaglavak.

Iz svega ovog razlaganja o gradnji stavka izlazi očito, da je ponavljanje cijelih stihova ili pojedinih njihovih dijelova postalo po potrebama muzičke arhitektonike, a ne obrnuto, — kako je to Kuhač htio, — po potrebi, da se pojedine pjesničke figure prenesu i u strukturu melijske konstrukcije. Trebalo bi detaljnim proučavanjem utvrditi, nijesu li pjesničke figure teksta čisto muzička čest pjesništva, nijesu li postale po zakonima muzičke arhitektonike. Jer ako i pretpostavimo, da napjev lirske popijevke nije prvotan, već da postaje u času stvaranja istodobno s tekstem, pa da jedno na drugo utječe, valjat će tražiti tragove tih utjecaja ne u gotovim izgrađenim stavcima razvijene široke melodike, već u prastarim, najdrevnijim prvotnim oblicima najjednostavnijih formi metrijske silabijske recitacije, kakva još živi danas u našim dječjim i obrednim popijevkama i u guslarskom pjevanju uz gusle. Ako onda prosljedimo istraživanjem sve bogatijih napjeva, koji uvećavaju protege svoje i u pjevnoj liniji i u dvopjevu, moći ćemo razabrati razvitak muzičke arhitektonike od najjednostavnijih njezinih oblika i utvrditi, koji su elementi prvotno djelatni, da li jezični ili melo-

dijski. A pri tom će se odmah istaknuti značajna i znatna činjenica, da se u našem muzičkom folkloru nalaze obrasci za čitavu evoluciju pučke popijevke — zapravo za evoluciju svake vokalne muzike.

U našem su muzičkom folkloru sačuvani sve do danas čak i najstariji glazbeni oblici u punoj životnosti. Ima tu popjevaka toliko primitivnih, da je u njima moguće razabrati i akustičku i ritmijsku strukturu; u takvom primitivnom pjevanju sami su mekani i klizavi tremoli ili na njih nalika glisanda; ima dalje oblika, u kojima se ta na oko amorfnost počela ustaljivati, učvrstili se intervali cijelih tonova i polutonova. Dalji su stepeni razvitka, iz kojih nam se sačuvaše popijevke, sve punije muzičke sadržine, stvaraju se čvrsti obrasci ljestvični i odmjereni taktovi. Isprva su ljestvični obrasci starogrčki, da, i pentatonski, uz njih su i elementi orijentalni. I sve se dalje iskristalizirao osjećaj tonaliteta i izgradio osnov harmonijske srodnosti. Uočujemo dakle, da je muzički folklor živ organizam, koji se neprestano mijenja i preobličuje. I nema u svakoj tvorbi njegovoj ista količina životnosti. Mnogo se popijevki tijekom vremena ukrućuje, sređuje u formi, stari i dozrijeva za zbornik i spremanje, pa nalikuje na suhu biljku u herbaru ili petrefakt u muzeju. Mnogo naroda evropskih i nema drugačije popijevke, — sve su to već ovakvi preparati.

Zato je toliko čudesan naš muzički folklor stranom učenjaku. On ne shvaća naroda, kojemu zapad pruža gladak, gibak i slادنjap napjev, a pruža ga zaludu. Pučki će pjevač i dalje otegnuti zanosno i samosvijesno »oj«, a u beskrajnom talasanju trilja iscrpljivat će i dalje svu fizičku snagu svoga grla. I one primitivne forme dijatonske stavljaju pjevačevom grlu najveće tehničke teškoće, a on ipak pjeva. Sve to živi u narodu, koji je od česti takve prvotne forme već zabacio i unapredio svoj način muzičkog izražaja, bilo da se u nekom kraju zbog posebnih prilika dalje razvio u kulturi sam po sebi, bilo da su ga pokrenuli poticaji iz tuđine, što ih je on osvojio i divnom asimilacionom snagom stopio sa svojom tradicijom stvorivši nove i svoje, profinjene i dotjerane oblike.

Sve u svemu. Naš muzički folklor stavio je mnoge probleme pred tvorne umjetnike i pred muzikologe. Na našim je najvišim umjetničkim i naučnim zavodima, da pokrenu i pomognu rad njihov i da ga ubrzaju, jer će to biti najvredniji doprinos naš suvremenoj muzičkoj nauci, posebice komparativnoj muzikologiji. I evropska nauka i naša nauka i umjetnost čeka, da se taj posao izvrši, a izvršit

će ga — po prirodi zadaće — samo naš čovjek. I ako dođe uskoro do osnutka muzikološke stolice u filozofskom fakultetu naše »almae matris«, bit će to zamašna i velika zadaća prvog našeg profesora muzikologije.

LITERATURA.

Marko Bajuk: Mera v slovenski narodni pesni. Ljubljana 1928.

Antun Dobronić: Ojkanje. Zbornik za nar. život i običaje južnih Slavena. Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti. 1915.

Dobri Hristov: Tehničkiskijat stroež na blgarskata narodna muzika. Sofija 1928.

Ludvik Kuba: Narodna glazbena umjetnost u Dalmaciji. Zbornik za narod. život i običaje, III. i IV.

„ Einiges über das istro-dalmatische Lied. Bericht vorgelegt dem III. Kongress der Internationalen Musikgesellschaft. Wien 1909.

„ Píseň jihoslovanská. Celkový přehled s hlediska hudebního. Knihovna Hudební Matice. Praha 1923.

„ Pjesme i napjevi iz Bosne i Hercegovine. Glasnik zemaljskog muzeja. Sarajevo 1907.—1919.

„ Pučka glazbena umjetnost u Makedoniji. Sveta Cecilija XXI. 1927., str. 25 i 76.

Franjo Ks. Kuhač: Sachliche Einleitung zu der Sammlung Südslavischer Volkslieder. Agramer Zeitung 48. Jahrg. Nr. 194—202.

„ Osebine pučke muzike naročito hrvatske. Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, knj. 160, 174, 176.

„ Turski živalj u pučkoj muzici Srba, Hrvata i Bugara. Glasnik zemalj. muzeja. Sarajevo 1898., str. 175.

„ Južnoslovenske narodne popijevke, I—IV. Zagreb 1878.—1881.

Dr. Robert Lach: Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopoie. Kahnt, Leipzig.

„ Izvještaji o putu po Cresu i Lošinj. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft IV. i VI.

„ Vorläufiger Bericht über die im Auftrage der k. Akademie der Wissenschaften erfolgte Aufnahme der Gesänge russischer Kriegsgefangenen im August und September 1916, 1917. 46. und 47. Mitteilung der Phonogrammarchivkommission. Wien 1917, 1918.

- Kosta Manojlović*: Spomenica Stevanu St. Mokranjcu. Beograd 1923.
- „ Muzičke karakteristike našeg juga. Sveta Cecilija XIX. (1925.), str. 138 i 174.
- Ivan Matetić*: Još o bilježenju istarskih starinskih popijevki. Sveta Cecilija XX. (1926.), str. 125.
- Stevan St. Mokranjac*: Predgovor knjizi Srpske narodne pesme i igre. Etnografski zbornik Srpske kraljevske akademije. Beograd 1902.
- Fra Ignacije Radić*: Staroslavensko crkveno pjevanje u biskupiji krčkoj. Sveta Cecilija VIII., str. 35.
- Vasil Stojin*: Hypothèse sur l'origine bulgare de la diaphonie. Sofia 1925.
- Dr. Božidar Širola*: Staroslavenski koral. Hrvatsko Kolo VIII. Matica Hrvatska 1927.
- „ Izvještaji o fonografskom snimanju na otocima Krku i Rabu 1926. i 1928. Rukopis u Etnografskom muzeju u Zagrebu.
- Rudolf Taclik*: Zapisci s otoka Krka. Sveta Cecilija XIX. (1925.), str. 171.
- Dr. Vinko Žganec*: O Međimurju i međimurskoj popijevci. Sveta Cecilija XVIII. (1919.), str. 47.
- „ Uvod u zbornik »Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja«. Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti 1924.
- „ Tako zvana »istarska« ljestvica. Sveta Cecilija XV. (1921.), str. 8.

