

Poklonio Knjižnici glazbenoga
čavoda pisac - 21/III 1916.



OJKANJE.

PRILOG ZA PROUČAVANJE GENEZE
NAŠE PUČKE POPIJEVKE.

NAPISAO
ANTUN DOBRONIĆ.



PREŠTAMPANO IZ XX. KNJIGE „ZBORNIKA ZA NARODNI ŽIVOT I
OBIČAJE JUŽNIH SLAVENA“.

U ZAGREBU 1915.

TISAK DIONIČKE TISKARE.



OJKANJE.

PRILOG ZA PROUČAVANJE GENEZE
NAŠE PUČKE POPIJEVKE.

NAPISAO
ANTUN DOBRONIĆ.

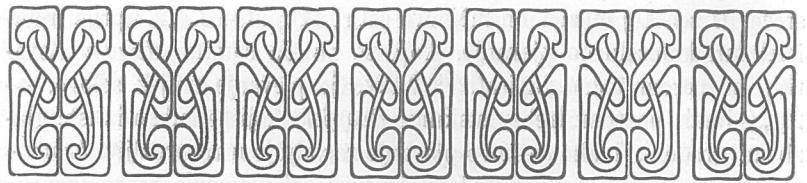


PREŠTAMPANO IZ XX. KNJIGE „ZBORNIKA ZA NARODNI ŽIVOT I
OBIČAJE JUŽNIH SLAVENA“.

B. 26

U ZAGREBU 1915.

TISAK DIONIČKE TISKARE.



„Oli da *pjevam*, oli da *kantam*?“ odvrati neki seljak iz Brštenika Ljudevit Kubi, kad ga zamolio, da mu „nešto zapjeva“. — „Što je to *pjevanje*, a što *kantanje*?“ kao nevjeste primijeti naš sa-birač. — „Nu, u *gradovima* se *kanta*, a u *selu* *pjeva*.“ . . .¹

Već sama ova epizoda svjedoči, da je razlika između naše seoske i gradske glazbe tako očita; te ne izmiče pažnji čak ni prosta težaka. Prelazeći zasad preko podrobnog razlaganja svih ovih jamačno zanimljivih razlika samo ističemo, da je, kao što i čitav seoski život, isto tako i seoska popijevka radi proučavanja narodne psihe kudikamo zanimljivija od varoško-gradske, koja je radi historičko - geografskih prilika naše domovine potpadala pod strane utjecaje.

Ipak, poput mnogih drugih narodnih tvorba, seoska je popiješka još i danas pred nama zastrta koprenom duboke neizvjesnosti. Revni i vrlo zasluzni sabirač Fr. S. Kuhač i uza sve poznavanje pučke glazbe, rekao bih, u jednu ruku kao patriot bijaše odviše šoven, a u drugu opet stručno pre malo obrazovan, a da bi nam mogao potpuno osvijetliti ovu jamačno pretamnu stranu narodne naše psihe. Dokazom je njegova vanredno marljivo kompilirana, ali stručno i praktički neprihvataljiva teorija o „osobinama pučke glazbe a na ročito hrvatske“, na koju ćemo se do prigode izbliže obazreti.

¹ Ljudevit Kuba: „Narodna glazbena umjetnost u Dalmaciji.“ Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena, svezak III. str. 4.

² F. K. Kuhač: „Osobine narodne glazbe, naročito hrvatske.“ Rad Jugoslavenske akademije, knjiga 160., 174. i 176.

Mislimo, te ni K u b a u tom pogledu ne bijaše mnogo bolje sreće. U seoskoj muzici on luči ove četiri skupine: 1. „Najprije treba istaknuti koloraturno pjevanje, koje se ne da samim *sluhom* uhvatiti, ni perom točno zapisati.“³ Takvo je pjevanje uvijek solovo. — 2. „Odmah po tom treba istaknuti *dvojjev*, koji je nikao iz iste glazbene građe... I ako se i ovo pjevanje rastaljuje u raspružljivi *hromatizam* i rasplinjuje u duge trilere, ipak su ovi *intervali posve jasni...* Zanimljivo je, kakovih ovdje ima intervala: mala terca, velika sekunda i prima (unisono). A još je zanimljivije, koji interval prevlađuje: sekunda.“⁴ — 3. „S rezervom bih nazvao i prijelazne dvojeve *muškima*, jer se u dvojjevima, što sam ih zapisao od *djevojaka*, pokazuju njeke znatne razlike... I ovdje ne znadu ništa o drugim intervalima osim male terce i velike sekunde, i ovdje je sekunda najobiljubljenija, i ovdje se melodija skliže po čvrstom pločniku hromatizma, kao da se boji većega koraka, pa ma i za jedan samo cijeli glas. Ali se zato: 1. sva magla, što se tiče *ritma* i *periodiciteta*, ovdje već raspršuje, a 2. vječni *triler* daje mjesto odsječenomu i punomu tonu.“⁵ — 4. „Obilježje je napjeva četvrte skupine, da se više ne izmiču glazbenomu našemu pismu.“⁶

Osvrnetimo li se na netom prikazanu razdiobu, opazit ćemo, da je osnovana više na slučajnim i spoljašnjim, negoli na stalnim i unutrašnjim biljezima: *Solo* pjevanje, *dvojjevi bilo muški ili ženski, koloraturnost, veća ili manja jasnoća intervala, ritam, periodičnost, triler, pa mogućnost ili nemogućnost bilježenja modernom notacijom*, za nas biljezi su oviše slučajni i pre malo intimni, a da bismo mogli osvijetliti jezgru naše pučke umjetnosti. Stoga kao nekritičnu ne možemo da usvojimo pomenutu Kubinu sistematizaciju naše pučke umjetnosti zvukova, jer je neспорив, da svim ovim čisto spoljašnjim oznakama mora da je jedan dublji, recimo *glazbeno-psihologički* povod.

Evo tome potvrde u zanimljivoj historičkoj činjenici:

„Bilo je to čak za Napoleona Velikoga. U pratinji njegovoj po Egiptu nalazio se tada vrlo cijenjeni muzikolog M. Villoteau, radi sabiranja podataka o glazbi kod istočnih naroda. Netom ovaj dođe u Kairo, где k nekom arapskom glazbeniku. U Egiptu se onda onaj smatrao većim umjetnikom, koji je što više melodija umio da iz pameti otpjeva. Stoga Arapin stade odmah pjevati neku popi-

³ Lj. Kuba, op. cit. IV., str. 8.

⁴ Lj. Kuba, op. cit. IV., str. 9.

⁵ Lj. Kuba, op. cit. IV., str. 12.

⁶ Lj. Kuba, op. cit. IV., str. 15.

jevku, ne bi li mu je učenik usvojio. Villoteau, koji toga pučkog blaga željaše što većma sakupiti, stade odmah bilježiti od učitelja diktirane mu melodije. Tako bilježeći evropski je glazbenik često opažao, da je učiteljeva ugodba (intonacija) pogdjeđe netočna, pa držeći, da bi to moglo zavisiti od nedovoljno izvježbanoga mu slухa, nastavi bilježenjem *ispravljajući* učiteljeve netočnosti onako, kako je mislio, da mu učitelj *kani* pjevati. Tek što je taj posao dokrajčio, prohtjede mu se ogledati svoju točnost reprodukcijom zabilježenih popjevaka. Ali odmah pri polovici prve fraze Arapin prekine svoga učenika, jer — da točno ne ugađa.“⁷

I tu nastane zanimljiva rasprava: svaki je htio i dokazivao, da je samo njegova ugodba točna i ispravna. A sada se nehotice nameće pitanje: tko je od ove dvojice uistinu imao pravo, tko li krivo? Odgovor činit će se možda paradoksnim, ipak je nesumljivo, da pravo imaju — oba. U čemu je dakle povod njihovu nesporazumljjenju? Svakako samo u činjenici, da se arapski glazbeni sistem u mnogočem razlikovao od evropskoga; stoga je Villoteau, da tako kažemo, glazbeno drukčije mislio i osjećao od arapskoga mu učitelja. Ukratko: svaki je od ove dvojice imao svoju glazbenu logiku, svoj *zasebni* glazbeno-estetički sistem.

Primijenimo li ovu činjenicu na našu pučku glazbenu praksu, gle zanimljivih rezultata: naš čoban zazire od t. zv. gradske i varoške glazbe; naš lačman se ježi, kad sluša seoski pjev. Dakle često niti u samom kilometru razmaka gotov kulturni jaz! Ne razumiju se! A i kako bi se razumjeli, kad svaki od njih govori sasvim drukčijim glazbenim jezikom!

A ovdje nam se nadaje podesna prilika, da za prvi put upozorimo, kako naš narod — protivno od sviju ostalih — u svojoj sadašnjoj glazbenoj pučkoj praksi upotrebljava ništa manje nego *tri* posve različita glazbena sistema.

Mislimo, ne će biti naodmet, obazremo li se makar letimice na ovaj pojav.

I. Najnovija pučka glazba, naime ona, koja nam je po vremenu najbliža, osvojljena je na t. z. *dur*- i *moll*-glazbenom sistemu. A ovo i jest onaj sistem, koji je u evropskoj glazbenoj praksi zahvatio čvrst korijen istom od druge polovice osamnaestoga stoljeća unaprijed. Stoga svu našu glazbu sazdanu po ovom, recimo, kalupu možemo ukupno uvrstiti u najnoviju fazu razvoja pučkoga glazbenog umijenja. Dakako s time nijesu isključeni anahronizmi, naime pjesme,

⁷ Ant. Hullak: „Storia della musica moderna“, str. 5.

koje su daleko starijega porijetla, a koje su se s tijekom vijekova postepeno preobražavale, dok napokon dopriješe k nama u čistom *dur*-ili *moll*-ruhu. Što više nerijetko i danas nailazimo na pučku popijevku *dur*- i *moll*- sistema s mnogim elementima nesamo starim crkvenim, nego čak i starim grčkim. Ipak i kraj svih ovih arhaizama možemo kazati, da novija naša pučka glazba i uza sav svoj naturalizam i primativizam, koji karakterizira svako pučko umjetanje, u glavnom uklapa sva obilježja općene umjetnosti, koja sada vlada Evropom.

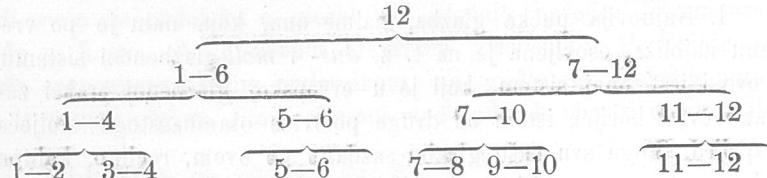
Zanimljivo je pak opaziti, da se ovaj pozniji sloj našega pučkog umjetanja, recimo fiziognomički, znatno mijenja u svom preljevanju od zapada k istoku.

Za dokaz ovoj tvrdnji neka posluži analiza dviju popjevaka iz oprečnih krajeva slavenskoga juga. Uzmimo na pr. onu kod nas vrlo popularnu pjesmu iz Istre:

Andante

Tonalna analiza ove popijevke odaje jasni *C-dur* prijemet, sa još jasnijim toničkim, subdominantnim i dominantnim momentima.

Strofička simetrija ponajbolje odskače iz ovoga pregleda taktova:



Sav ritam ove popijevke u glavnom uvijek varira oko ovoga obrasca:



Posve nam drugačiju sliku pruža analiza popijevke iz Piroti, koju ovdje prenosimo po Kubinoj⁸ notaciji:

U harmoničnom pogledu u ovoj popijevci izbjija *g-moll* prijemet, samo što je prvoj stavci (takt 1–6) taj *g-moll* neodređen do stupnja, da ga je lako zamijeniti s *e-moll*. Povod ovoj harmoničkoj neodređenosti valja tražiti u glasu *e*, koji se, rekli smo, gotovo insistirno ponavlja u drugom, trećem, petom i šestom taktu ove prve stavke. Jasno je dakle, da tu nailazimo na ostatak starocrkvenoga glazbenog sistema, na *dorijsku sekstu*. A da ovu stavku treba shvatiti samo u smislu *g*, a ne *e-moll*, dokazom je, da kao *e-moll* ne bi bila spojiva s drugom stavkom (taktovi 7–13), u kojoj je *g-moll* neosporiv. Pa i u ovoj posljednjoj stavci između devetog i desetog taka opažamo *povećanu sekundu* (*fis-es*), kao prijelaz od sedme k osmoj ljestvičinoj stupci, dakle jasnu karakteristiku arapskoga glazbenog sistema, t. z. *modus asbein*.

Što se tiče forme, istaknuti je malo običnu dvodjelnost (forma A+B) sa vrlo izrazitom melodičnom raznolikošću između prve (A) i druge (B) stavke. Još zanimljivija je asimetrija, koja najbolje izbjija iz pregleda taktova:

Ovdje upada u oči u Evropi malo obična trotaktova razdioba (1–3; 4–7; 11–13), prema kojoj na zapadu obični četverotaktni motiv (7–10) čini utisak čiste nepravilnosti.

Ritmika u prvoj stavci (A) prikazuje ovu raznoliku sliku:

⁸ Lj. Kuba: „Píseň jihošlavanská a mohamedanism“, Hudební revue. God. VI., br. 8. i 10., str. 495.

Drući pak stavak (B) još je raznoličniji od prvoga, jer je tu samo jedanaesti takt sličan prvomu, osmi devetomu, a dvanaesti trinaestomu, dok je sedmi i deseti takt ritmički samostalan.

Analiza i samih ovih dviju popjevaka iz skrajnih točaka slavenskoga juga upućuje nas na interesantni zaključak: *novija jugoslavenska popjevka dur i moll glazbenoga sistema put zapada je sve to dijatoničnija, simetričnija i ritmički jednoličnija; naprotiv, put istoka je melodički sve to eksotičnija, asimetričnija i ritmički bogatija*. Sve je pak ovo prirodna posljedica historičkih prilika našega naroda kroz poznije vijekove.

II. Nastavljajući razdiobu naše pučke popjevke u jasno odmjerene skupine treba istaknuti one pučke popjevke, kojima su intervali odmjereni kao pjesmama same prve skupine, ali se samo ti intervali ovdje suču u sasvim uskom opsegu ponajvećma povištene kvarte, naime staroga tritona.

Za primjer ove skupine ističemo jednu pjesmu po Kubinoj⁹ notaciji:

Umjereno

Nema sumnje, da u ovoj i u bezbroj sličnih popjevaka nailazimo na sistem, koji uopće i nema posla s aktualnim *dur i moll* sistemom

⁹ Lj. Kuba: „Narodna glazbena umjetnost u Dalmaciji“. Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena, svezak IV., str. 13.

naših novih pjesama. Vrijedno je osobito istaknuti, da naš puk na ovaj sistem navraća gradske popjevke novije formacije.¹⁰ Sve ovo ponajbolje dokazuje, da je ova vrsta pjeva tako duboko uvriježena u duši našeg naroda, da je ne može da iščupa čak ni dnevni utjecaj suvremene glazbe. Utisak izvedbe popjevaka druge skupine sve drugo je nego prijatan za naše uho. Osobito tvrdo se doima disonantni interval velike sekunde, koji čestom rastavom iz unisona prelazi u dvoglas. Najznatniji naši muzikolozi i etnografi slažu se u tome, da je takva glazba „vrlo stara“, ali joj genezu i intimnu prirodu još nitko nije podrobno ispitao. Stojimo dakle pred zanimljivom zagonetkom, u kojoj je jasno samo to, da je ovakvo pjevanje genetički mnogo starije od onoga prve skupine. Mi ćemo se kasnije na ovo pjevanje nešto izbliže osvrnuti, — bez namjere, da stvar ovaj put u tančine proučimo, a sada prelazimo na

III. skupinu, u koju uvrštavamo onu našu pučku muziku, u kojoj nema govora o jasno određenim intervalima, i koja u svakom pogledu naprama pređašnjim sistemima odskače samo svojom *embrionalnošću i amorfnošću*.

Ali prije nego se obazremo na karakterizaciju muzike posljednjih dviju skupina, mislimo, da ne će biti naodmet, iznesemo li što o ovom pjevu znatniji naši muzikolozi i stranci, koji su putovali našim krajevima. Naročito ističemo putopisce, koji putovahu Dalmacijom, jer držimo, da je ovdje pjevanje ovih dviju posljednjih skupina još i danas ponajbolje uščuvano.

Ponajprije istaknuti nam je, da veliki naš zemljak Tommaseo¹¹ u svom predgovoru talijanskoga prijevoda nekih naših pjesama ovaj način pjevanja uopće i ne ističe. Ali još je čudnije, da čak ni sam Kubač, svakako ponajbolji poznavalac naše pučke muzike, u poglavljju posvećenu dalmatinskoj glazbi¹² ovu vrstu pjeva jedva i spominje. Tu je samo istaknuto, da „u Dalmaciji između gradskе i seoske muzike postoji razmak od kakovih tisuću godina“.

Znameniti putopisac Fortis¹³ uopće ne luči našu pučku poeziju od muzike, nego govori o objemu kao o *jedinstvenoj* pojavi.

¹⁰ Pjesma br. 62. iz netom istaknute Kubine rasprave, po tekstu novijega vremena, pjeva se po napjevu druge skupine!

¹¹ N. Tommaseo: „Canti Illirici“ (a cura di Domenico Bulferetti). Libreria editrice Milanese. 1912.

¹² „Dalmacija“ iz djela Austro-Ugarska monarhija. Poglavlje „Glazba“, str. 271.

¹³ Abate Alberto Fortis: „Viaggi in Dalmazia“, § 14. Musica e Poesia.

Veoma retorički i sa simpatijom, ali pre malo stvarno opisano je ovo pjevanje kod Yri artea.¹⁴ „Slavenski stih“ — riječi su nje-
gove — „isprekidan je čestim uzdasima, koji naglasuju pojedine fraze same pjesme, tu sigurno nema govora o kakvoj muzici, a rado bih kazao, da nema *ni melodije, ni forme, ni zvuka*; ipak jednolična ova melopeja krije u sebi nešto privlačivo, melankolično, tamno, bljeskovito, a koji put i triumfalno.“

„Morlakovo je pjevanje nešto čisto zasebno. Predočite si čovjeka“ — piše Noë¹⁵ — „koji, dok mu nestane sape, iz punih grudi izvija glas, a pri tom dlanom udara po grkljanu dajući neki tremolando, što se ne da opisati. O... o... o... o...! i t. d. bez kraja i konca. Sve, što je u ovoj zemlji pusto, jadno i žalosno, ničim boljim ne da se prikazati, doli ovom tužaljkom. Tu je priroda u čovječjem grlu našla sredstvo očitovanju svoga bića. Na mom putu ova blesava tužaljka neprestano me pratila. O... o... o... o..., bilo među kamenjem, prodrorima, u koritu isušene rijeke, ili u beskonačnom pustom kraju...“

„Obično pjevanje dalmatinskoga gorštaka“ — veli Petter¹⁶ — „doima se Nijemaca nekako tužno i melankolično. Jodlanje i dudlanje gornjoaustrijskih i štajerskih zagoraca ima u sebi nešto milo i veselo; samotan putnik rado sluša taj pjev. Onduliranje i tremoliranje dalmatinskog zagoraca pričinilo mi se kao pjesma boli puštinjskoga samotnika, a i sama je priroda u tim goračama više turbo na nego radosna. Prohtjede li ti se to čuti, ded podi na Malu Gospu na sajam u Solin blizu Splita, tamo gdje se Morlaci sakupljaju u velikom broju, da se razuzdano provesele. Kako je ovaj način pjevanja sastavljen samo od guturalnih tonova, teško ih je zapisati notama. Ja bih to pjevanje označio ovom shemom:

Moderato

¹⁴ Carlo Yriarte: „La Dalmazia“, str. 232.

¹⁵ Heinrich Noë: „Dalmatien und seine Inselwelt, nebst Wanderungen durch die Schwarzen Berge“, str. 209—210.

¹⁶ Franz Petter: „Dalmatien.“ Izdanje Gotha-Justus Perthes. Sv. I., str. 200.

Mnogo točniji i u istinu zanimljiviji opis podao nam je uvaženi Carrara¹⁷: „Obilježje je glavne melodije jednolično, mekomolno; podsjeća na orijentalno, osobito na egipatsko pjevanje. Počinju sa živim *oh*, dugim i treskavim, kojemu je svrha probuditi pažnju: ovo treskanje pretječe svaku kiticu. Zatim počinje pjev, monoton, s jednakom kadencijom, koja se dokrajuje kao jeka, produžujući konac posljednjega sloga kitice, naglasujući posljednji slog. Nakon svake kitice od četiri retka gusle preuzimaju ritornello, potpuno jednak samomu pjevu. Ne pjevaju uvijek jednoglasno s guslama, već često zastranjuju pridržavajući pri tom uvijek istu pratnju. A ovo prouzrokuje česti osobiti kontrast. Evo jedne takve melodije po pjevanju znamenitoga jednog guslara:



Najvjerniji opis takve vrste pučke muzike nalazimo u pomenutoj Kubinoj raspravi o narodnoj glazbenoj umjetnosti u Dalmaciji. „Rekoh mu (seljaku), neka pjeva. Ispjevao je *putniško pjevanje*, t. j. samopjev osamljenoga putnika, jahača, radnika pri poslu i to po prilici ovako:

Lagano: *tr* ~~~~~

„Velim: *po prilici*, jer je neprestani tremolo spojen s hromatizmom napjeva smetao, te nijesam mogao, kako treba, razaznati intervala, ... a kad sam koje mjesto zapamtio s nakanom, da ga u dojdućoj kitici dobro uhvatim i kako treba zapišem, opazio sam, da se napjev nejednako mijenja. I tako sam se odrekao nade, da napjev potanko i vjerno zapišem, pa sam samo kradimice uhvatio po komadić, koliko

¹⁷ Francesco Carrara: „La Dalmazia.“ Povlavlje: Poesia e Musica. Zara 1848., str. 183. *19.28*

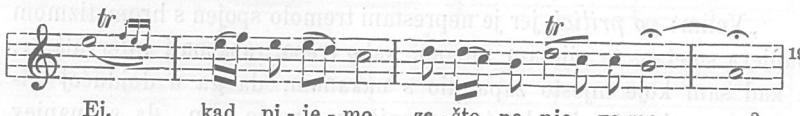
se i što se uhvatiti dalo. Zapisani je dakle napjev mozajika, kojog je svaka kitica žrtvovala po komadić.“

„Pjevanje je pastirovo izašlo ovdje kao koloraturna izvedba, puna trilerâ i fioriturâ, a budući da se je glas previjao ponajviše u najmanjim samo razmacima, u *poluglasovima*, bila je cijela glasovna linija uza svu jednostavnost nejasna. Na oko neprestano ista, u istinu kao uzburkana na površini voda neprestano se je mijenjala i ne puštajući me iz mučne neprilike.¹⁸ — Sve je sam titraj, tremolo, glissando, intervali nijesu određeni ni jasni, a njekakvomu se ritmu jedva domišljamo. Povrh svega toga se pjevanje neprestano mijenja, malo, istina, ali zato u svim čestima, kao kada dječarac neprestano okreće vrpcu. Čuo sam intervalâ manjih od naših poluglasa. Stoga se našim pismom uopće ne bi mogli zapisati. Ali se nijesam mogao stalno uvjeriti, treba li to držati *pogreškom*, koju sebi dopušta ovaj ili onaj pjevač poradi nedostatne darovitosti ili hrapava i nepružljiva grla, — ili je to *osobitost* toga pjevanja, naslijedena oznaka tih napjeva, koja se svuda i svagdje drži i čuva. Čini se, da se ovdje ne može uopće govoriti o kakvoj melodijskoj tvorenini, a to, što slušamo, to je samo iznenadna pojava u duhu tê predaje. Na ovo domišljanje napućuje te i to, što vidimo, kako se seljaci među se natječu i tim se ponose, ako im uspije, te svojim glasom uzmognu gospodariti... Tko nije upućen, doista misli, da iz daljine čuje pravo naricanje. Jednom sam u Kninu, iz skrovišta neviđen, slično pjevanje zapisao (dakako bez riječi), — hvala neobičnoj ritamskoj jasnoći i prostoći napjeva.



„Drugda sam imao više posla, a manje sreće: pjevanje je bilo teško za zapisavanje.“

„Svatovska pjesma.



—, had pr - jø - mo, za - sto ne pje - va-mo . . . ?

„Ovaj je način pjevanja raširen, istina, po čitavoj Dalmaciji bez obzira na otoke. Ali mi se čini, da je u pravoslavnim krajevima osobito obljubljen. S tim se slaže, što ih u Hrvatskoj nalazimo samo

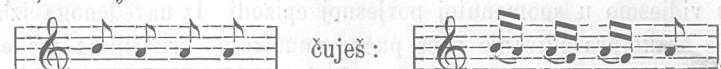
¹⁸ Lj. Kuba, op. cit. III, str. 5-6.

¹⁹ Lj. Kuba, op. cit. IV., str. 8.

u pravoslavnih prebjeglica iz Bosne ili iz Srbije. I u Crnoj se Gori svuda tako pjeva. Bjelopavličani se pače hvališu, da su oni izmisili taj način tremolovanoga pjevanja, a zovu ga zerzavanje. U Dalmaciji se zove svagdje drugačije: u Trilju (kod Sinja) *vojkanje*, u Omišu *zavijanje*, u Kninu *grohotanje*.²⁰

Navedena obilježja K u b a ističe za onu vrstu pučke muzike, koju on svrstava u svoju prvu grupu, naime u *koloraturno* pjevanje. O drugoj grupi, u koju stavlja dvopjeve, nastavlja: „Dvopjev ne počinju nikada oba glasa na jedan put. Nekoliko slogova zapjeva drhtavo jedan glas, a onda pjevaju dvojica zajedno. Donji glas drži neprestano jedan ton, a gornji se spušta s terce na sekundu, gdje mu se osobito rado dugo mili, zatim na primu, a napokon se spusti još za ton niže pod drugi glas, a ovaj dobro produljenim i oštrim staccatom odsječenom sekundom dvopjev svrši. Uza to glasovi neprestano podrhtavaju i stvaraju često bogatije melodijske valove, nego što bi se mogli raspoznati na kosturu mojih zapisaka.“

„Pošlo mi je za rukom zapisati dva najprostija primjera, pa ih evo ovdje. Svaka se gotova osmina pjeva kao njišući, tako te ti se čini, da mjesto:



jer se doista melodija neprestano kiti. Ja podajem s obzirom na svoja dva primjera [drugi ćemo tu izostaviti] u prostom obliku:

Umiereno:



„Uz oba se ova napjeva igra kolo. Tim ja sebi tumačim nji-hovu ritamsku određenost, koja mi je bila na ruku kod zapisivanja.“²¹

²⁰ Li Kuba, op. cit. IV., str. 9.

²¹ Li Kuba op. cit. IV str. 10-11

Izažmemeli netom nanizane citate, zaključit ćemo, da je dojam ovakve vrste pjevanja, kako na muzički obrazovane, tako na neobrazovane slušaoce uvjek jednak, naime: *divlji i primitivan*. Ipak, radi našega poznjeg raspredanja, vrijedno je ovdje utvrditi, da i Tommaseo i Kuhač ovo pjevanje naprsto *mimoilaze*, jamačno kao uopće spomena nevrijedno; da Fortis govori o našoj pučkoj poeziji i muzici kao o *jedinstvenoj pojavi*; da je po Yriarte-u naša pučka muzika umjetnički *amorfna*; da Noë tu nazire pjev, koji se *ne da opisati*, a koji je posve u skladu s prirodom naše Zagore; da je po Petteru zagorčeve pjevanje *nešto drugo od njemačkog „jodlanja i dudlanja“*; da Carrara tu nazire *elemente orientalne*; napokon da je Kubi pošlo za rukom ovo pjevanje zabilježiti samo „*po prilici*“.

Nema sumnje, da ovim raznolikim sudovima, u svakome od kojih je uz zero istine također i zera pretjeranosti, treba tražiti povod u činjenici, što rečeni putnici promatraju naše pučko pjevanje sa stajališta suvremenoga glazbenog sistema. Dogodilo se njima ono, što vidjesmo da se zbilo između Villoteau-a i arapskoga mu učitelja u Kairu. Samo je između naše primitivne muzike i suvremenoga evropskoga glazbenog sistema udaljenost mnogo veća negoli je ona, koju vidjesmo u spomenutoj povjesnoj epizodi Iz navedenoga izlazi, da je svako prosuđivanje naše pučke muzike po kriterijima moderne glazbe naučno neispravno, jer je subjektivno.

Obazremo li se sada ukratko na netom istaknute Kubine nazore, opazit ćemo, da ovaj *za solovu*, naime najprimitivniju vrstu našega pjeva, ističe tri momenta: 1. „pjevanje se previja sve samo u najmanjim razmacima, u poluglasovima“; — 2. „intervali nijesu određeni ni jasni“; — 3. napokon, „čuo je intervala manjih od naših poluglasova“, te nije bio staljan, da li je to pjevačeva „pogrješka“ ili „osobitost“ ovoga pjevanja. Tu su dakle po Kubi moguće sve melodische kombinacije na temelju poluglasa i manjega razmaka poluglasa. Stoga ni jedno od njega navedeno obilježje ne možemo da usvojimo kao karakteristiku dotičnoga pjevanja.

U drugoj vrsti pjevanja, naime u *dvpjevu*, on nazire s jedne strane: 1. „posve jasne intervale“, prime, sekunde, pa male i velike terce“; — 2. zatim „glasovi neprestano podrhtavaju i stvaraju bogatije melodische glasove, negoli se može raspoznati na kosturu njegovih zapisaka“. — Dakle i kod dvpjeva imamo jasnih (drhtavih) intervala, samo što je u ovom slučaju ta razlika manja negoli kod samopjeva. Vrijedno je pak istaknuti također, da on tu solovo od dvpjevnoga pojanja luči samo *načelno*, jer je i on sam uvjeren, da obje ove vrste potječu „iz iste glazbene građe“.

Iz svega toga, držimo, dovoljno izbjija, da je Kubina karakterizacija našega primitivnog pjeva u istinu pobrkana, ne uvijek logična, stoga i kritički neprihvatljiva.

Putujući različnim krajevima naše domovine opažamo, da je u svakom kraju primitivno ovo pjevanje drukčije. Ipak je dojam sve te raznolikosti konačno uvjek samo *jedan*. Sve nas ovo uvjerava, da se to pjevanje, i uza sve raznovrsnosti, razvilo samo iz *jedinstvenog* izvora. Od sviju je vrsta takvoga pjeva ono, što je po drniškoj krajini poznato pod imenom „*ojskanja*“ i „*treskanja*“, bez sumnje naj-primitivnije, i upravo zato ćemo mi ovo i uzeti za ishodište daljemu raspredanju.

U *ojskanju*, bilo solovom, u dvopjevu, ili uz pratnju gusala, ponajprije treba pomno lučiti *dva* momenta, naime: 1. pjevanje isključivo na slogu *oj*, dakle *ojskanje* u strogom smislu riječi; zatim 2. pjevanje samoga *teksta* koje bilo narodne pjesme.

Pjevanje sloga *oj* redovno služi za uvod pjevanju teksta, ali to uvjek ne mora biti. Naprotiv, *oj* se bezuvjetno javlja na koncu svake pjesnički dokrajčene misli. Pojav ovaj dade se, mislimo, najzgodnije predočiti ovakvim pregledom:

I. dio : <i>Oj</i>	II. dio : <i>Deder, pobro, da ga zapjevamo !</i>	III. dio : <i>Oj</i>
---------------------------------	---	-----------------------------------

Tu dakle susrećemo neku vremensku simetriju, koja jasno svjedoči, da je istinkt forme duboko uvriježen u duši naroda. I doista gornja nam slika predočuje t. z. trodijelnu formu (obrazac *A-B-A*), koja nam još i danas prikazuje najidealniju arhikteturu svake zdravo osnovane skladbe. A vrijedno je istaknuti, da je *trodijelnost* pri najprimitivnijem načinu pučkoga nam pjeva gotovo nepromjenljiva. Samo u dvopjevu prvo *oj* izvodi obično samo jedan pjevač, te se oba sjedinjuju ponajviše istom pri pjevanju teksta i u posljednjem *oj*, a nerijetko i pri polovici prvoga.

Pridodamo li gornjem formalnom momentu još i *ritmički* moment, imat ćemo ovakav gotovo stalni obrazac:

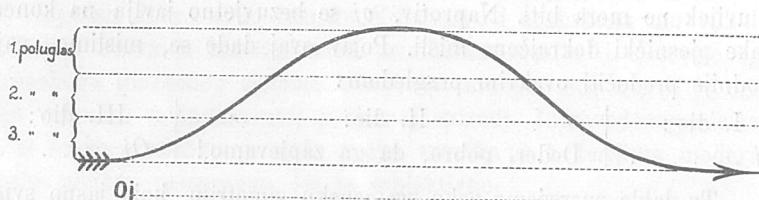
. dio : <i>Oj !</i>	II. dio : <i>De-der, po-bro, da ga za-pje-va-mo !</i>	III. dio : <i>Oj !</i>
--------------------------------	--	-----------------------------------

Dakle se slog *oj* izvodi nad relativno *dugim*, a tekst na relativno *kratkim* notama. Time je simetričnost pomenute trodijelne forme i u *vremenu* još bolje utvrđena.

U pogledu ritma posljednji nas obrazac sili na ove zaključke:
 1. u pjevanju sloga *oj nema ritma*, naprotiv, pjevanje teksta jest ritmičko; — 2. nad sloganom *oj* pjeva se kao nekakva *coronella*, dakle, kako ćemo to kasnije izbliže vidjeti, *više nota*; naprotiv, nad tekstrom *svakomu slogu* pripada po *jedna nota*; — 3. note, koje se izvijaju nad tekstrom, u glavnom su *ritmički jednolične*.

Dakako ova pravila imaju i svojih izuzetaka. Tako se nerijetko dešava, da sve note nad tekstrom nijesu uvijek ritmički jednolične, ili da se pjevač na kojem sloganu teksta — osobito na pretposljednjem sloganu u rečenici — zadrži u dugim trilima i fioriturama, jednakim ili posve sličnim onima, koje izvija nad samim *oj*. Ipak, i uza sve izuzetke, možemo kazati, da posljednji obrazac dominira.

Melodička analiza upućuje nas na još zanimljivije fenomene. Opseg melodije rijetko kada nadilazi *veliku tercu*; naprotiv se ona kreće ponajviše u uskom razmaku *male terce*. Izvodeći slogan *oj* opaže se, da pjevač izvodi neku glasovnu krivulju, podobnu ovoj slici:



Samo što se ova glasovna krivulja ne suče uvijek tako glatko, kao što je glatka crta gornje slike. Naprotiv, za vrijeme cijelog ovog zavijanja razabiramo vanredno sitna tremolanda, poradi kojih bi čitavu tu krivulju trebalo prikazati sitno izlomljenim ertama ovoga oblika: . A jer se rečena krivulja ne zaustavlja na granicama između pojedinih poluglasova, dojam je ovoga pjeva kao neko doista divlje zavijanje, koje je, kako vidjesmo, istaknuto i Noč. Taj utisak zavijanja treba pripisati samo činjenici, da se pri ovoj vrsti pjeva ne izvode ni cijeli, ni polovični, pa ni manji dijelovi glasa, već se izvodi prava parabola, t. z. portamento u najidealnijem smislu riječi. Stojimo dakle pred pojmom glazbeno još neformiranim, jer u razvoju svoga opsega nema onih, recimo, sitnih stepenica, na kojima bi sluh mogao da se zaustavi kao na nekoj sitnoj granici ili opočivalištu. Ovu amorfnost, vidjesmo, da je izrijekom istaknuo i Yriarte.

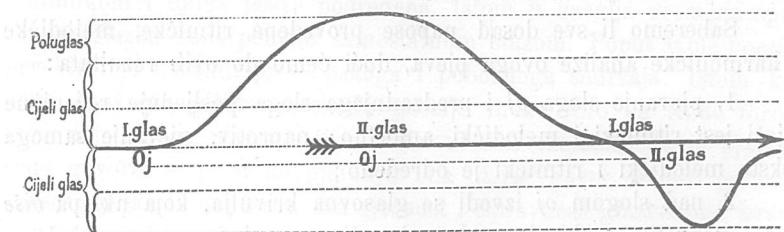
Sasvim je to drugačije pri pjevanju teksta. I ovdje je naime portamento vanredno karakterističan za ovu vrstu pjeva, ipak, i uza sve kolebanje, jasno razabiramo granice kako polu-, tako cijelih to-

nova, na kojima se pjevač instinktivno zadržava. Zanimljivo je pak, da se recitacija teksta suče ponajvećma na *noti iste visine*. Glazbena fraza, kako u pogledu ritma, tako u pogledu melodije, sasvim je srasla s tekstrom. Opaža se pri tom, da pjevač naglašene slike teksta izvodi obično najsitnijom notom dotične fraze, a nenaglašene izvodi krupnijim glasovima. Činjenica je ovo, koja ponajbolje svjedoči, koliko je duboko u našem puku uvriježen instinkt ispravne deklamacije. Samo na predzadnjem sloganu rečenice (na kojem se sloganu pjevač sadržava, kao da mu je do isticanja) zapažamo melodijsku krivulju posve sličnu onoj, koju opazimo pri početnom *oj*.

Sve nas ovu dovodi do zaključka, da kod ove vrste pjeva treba pomno lučiti dvije vrste intervala, i to: 1. *akustički određene*, kojima se pjeva tekst; 2. *akustički neodređene*, koji se izvijaju na sloganu *oj* i na pretposljednjem sloganu u rečenici.

Međutim, jednoglasno je ojkanje pjev, kojemu se naš puk podaje samo iz nužde. Naprotiv dvoglasno kao da mu je milje. To dokazuje činjenica, da i na sijelu i u kolu, kad je pjevača jamačno i napretek, ojkaju uvijek samo u dvoje.

Dvoglasno ovo pjevanje uklapa najprije sva obilježja, koja opazimo kod solova, a osim toga odskače novim, harmonijskim pojimima, koji proistječu iz istodobne kombinacije ovih dvaju glasova. Prije slogan *oj* izvodi obično samo jedan pjevač. Prihvati li drugi, čini to ponajviše u momentu, kad je pjevač na vršku krivuljina vala, samo što ovaj drugi počinje i obično drži onu notu, kojom je prvi pjevač započeo. Prije nego se pri koncu ova slože u unisonu, nerijetko se drugi pjevač od prvoga, kao klonuvši, naglo odvoji. Ovaj razvoj izbija iz slike (u kojoj se krivulja na kraju mora združiti s pravcem):



Drugi glas naime pri koncu, samo obrnutim smjerom prema dolje, čini ono, što prvi glas čini na početku smjerom prema gore. Nerijetko se dešava, da se drugi glas pri koncu i ne spaja s prvim,

nego da se od njega drži daleko u razmaku sekunde. Sve se ovo opaža i kad ojkanja pri koncu stavke, dakle na koncu rečenice, s razlikom samo tom, da u ovom slučaju drugi pjevač ne prihvaca prvoga na polovici krivulje, nego odmah *oba* zajedno nastavljaju ojkajući sa zadnjega sloga teksta.

Razliku, koju primjetisemo između pjevanja na *oj* i na samom tekstu pri jednoglasnom ojkanju, opažamo i pri dvopjevu. I ovdje su naime glasovi na slogu *oj* melodički i ritmički neodređeni, dok su nad tekstrom melodički i akustički određeni. Za pjevanje teksta uopće i ovdje nema stalne melodije, nego je pjevač improvizira od puta do puta prema retoričkoj deklamaciji teksta, instinktivno izvodeći naglašene slogove sitnjicom, a nenaglašene krupnjicom notom. Ali, makar tu i nema stalne melodije, ipak svaki iole sabrani promatrač pri tom lako razabira u glavnom ove tipičke obrasee:

U harmoničnom se pogledu dvoglasno ojkanje ističe ovim karakteristikama: 1. donji glas ostaje gotovo uvijek u istoj visini; — 2. donji se glas pri koncu fraze spušta za sekundu te ne svršava s prvim u unisonu; — 3. od harmoničkih intervala preteže oštra sekunda, zatim prazna kvarta, a najmanje terca.

Iz navedenoga izlazi, da naš puk pri ovakvoj vrsti pjevanja ne čuti harmoniju na naš način.

Saberemo li sve dosad napose provedene ritmičke, melodičke i harmoničke analize ovoga pjeva, doći ćemo do ovih rezultata:

1. pjevanje sloga *oj* i predzadnjega sloga posljednje rečenične riječi jest ritmički i melodički amorfno; naprotiv, pjevanje samoga teksta melodički i ritmički je određeno;

2. nad sloganom *oj* izvodi se glasovna krivulja, koja uklapa *više* nota; naprotiv, svaki slog teksta izvodi se u glavnom samo *jednom notom*;

3. pri ovom pjevu puk ne misli harmonički.

Poredimo li glazbena obilježja onoga dijela ovoga pjeva, koji se izvija nad tekstrom, uvidjet ćemo, da se ova obilježja potpuno

pokrivaju s onima, koja već prije istakosmo za nase popijevke, koje smo uvrstili u drugu skupinu. Stoga tekstovni dio pjevanja ojkanja moramo ubrajati baš u ovu skupinu naše pučke glazbene umjetnosti.

Sasvim drugačije je to s onim dijelom ojkanja, koje se isključivo izvija na sloganu *oj*. Ovo pjevanje, kako to vidjesmo, bitno se razilazi od onoga, koje se izvija nad tekstrom, a koje spada u drugu skupinu. Stoga pjevanje onoga *oj* treba uvrstiti u zasebnu, prvu, ili još bolje *primitivnu* skupinu našega pučkoga pjeva.

Ovime bi sistematika pučkoga nam umijenja zvukova po našem sudu bila određena na način, koji nužno izbjiga iz same prirode dotične građe.

Vraćajući se opet na samo ojkanje, primijetiti nam je, da upravo s jedne strane ova melodička i ritmička bezličnost, koju opazisemo pri izvedbi sloga *oj*, s druge pak strane ritmička i melodička određenost pri izvedbi teksta, povodom su, da ovo pjevanje u svakom muzikalnom slušaocu budi dva posve različita dojma, i to dojam *improvizacije* pri pjevanju sloga *oj* i pretposljednjega sloga posljednje riječi rečenice, a dojam *recitacije* pri pjevanju ostalog teksta. Oba pak ova dojma imadu kao zajednički biljeg dojam *primitivnosti*, koju istišu Yriarte, Noë, Petter i Carrara. Stoga, mislimo, neće biti naodmet, obazremo li se na ono, što o primitivnoj glazbi podrobnije tvrdi autoritativni Stecker.

„Sve umjetnosti, veli on²², glazba, ples, mimika, pače strogo uzeto i poezija u svom prasadržaju svode se na zajednički izvor; to su naime samo različna sredstva očitovanju iste misli, sredstva, kojih se čovjek u pradavnini lačao čak i protiv svoje volje, pukim instinktom. U prvo ovo doba pomalja se glazba samo spojena s poezijom i mimikom i njima posve podređena. Istom u kasnija vremena uputila se glazba malo pomalo samostalnom stazom. Poput same poezije prvobitni je narodni pjev epskoga i pobožnoga sadržaja. Istom kasnije opažamo glazbu u službi poezije lirske. Što se same forme toga najstarijega pjevanja tiče, treba uvažiti okolnost, da je pjev tu često govora, te je svrha pjevanju bila oživiti govor, učiniti ga zvučnijim i pojačati mu izraz. Na vjernost i ispravnost glazbenoga izraza u našem smislu nije se onda uopće ni mislilo, jer pjevanje bijaše

²² Karel Stecker: „Všeobecný dějepis hudby.“ Dil prvý, str. 5—6.

samo pjevana deklamacija, izgovorom tonova donekle određenih i jačih, kojima se glazbena recitacija teksta prilagala na posve slučajan način. Tu nije bilo ni govora o kakvoj izrazitoj melodiji; radilo se naime o tom, da se pojedini slogovi teksta pridruže samo nekakvom tonu. Nije se naime išlo za tim, da se pjevom kao takvim nešto samostalno očituje, nego su se tonovi sakupljali međusobno bez ikakva sklada i bez ikakva obzira na sadržaj teksta. Drugi element glazbe, *ritam*, prešao je ovdje na pjev ravno sa teksta: metrički sastav teksta potpuno se pokriva s metričkim sastavom glazbe; uopće, ritmička forma teksta istodobno bijaše formom i samoj glazbi. To najstarije doba bilo bi najbolje okrstiti kao doba *polupjeva* ili još bolje *govor-pjeva*.²³

Primijenimo li netom nanizane Steckerove nazore prvašnjemu našemu razlaganju, opazit ćemo, da ojkanje uklapa sve elemente najprimitivnije glazbe. Držimo, te smo analizom nesumljivo utvrdili, da su u onom dijelu ojkanja, u kojem se pjeva tekst, spoljašnja forma i ritam pjevanja istovetni s formom i ritmom dotičnoga teksta, kojemu je pjev k tomu i sasvim podređen. Ovo se jedinstvo elemenata poezije i pjeva (koje ističe i sam Fortis) u narodu našem ponajbolje očituje i u činjenici, da su pri ojkanju pjesnik i pjevač uvijek jedna te ista osoba. Ta u našoj Zagori uopće se i ne zna za t. z. recitiranje teksta bez pjevanja, kao što se ne zna ni za sami apsolutni pjev bez poezije. Ali uz to imamo psihologički fenomen, koji bolje od sviju dokazuje pradavnost ove vrste pjeva. I putnik, i čoban, i žena u najvećoj osami ojkaju, a da uopće i ne računaju na to, da ih tko sluša. Pjevaju naime *za sebe*. Stojimo dakle pred činjenicom, u kojoj su producent (pjesnik i pjevač kao stvaralac), reproducent (pjesnik i pjevač kao izvodilac) i konsument (slušalac) psihologički *istovetni*. U kolu susrećemo također tri elementa: pjesmu (poeziju), muziku (pjev) i ples (mimiku) opet sjedinjene u istoj osobi.

Sve su ovo činjenice, koje se, mislimo, potpuno slažu sa Steckerovim netom istaknutim nazorima o primitivnoj glazbi, te koje stoga bez sumnje svjedoče o drevnosti ojkanja.

Ovim razlozima priložiti nam je činjenicu, da se ojkanje uščuvalo samo u onim krajevima naše domovine, do kojih, nešto s nedostatka škola, nešto radi slabih komunikacija, nije doprla luč suvremene prosvjete. Opća konservativnost naroda našega u ovim krajevima

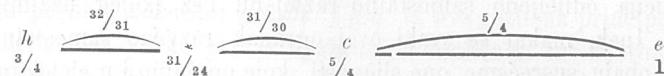
²³ Karel Stecker, op. cit., str. 6—7.

vima svakako je mnogo okorjelija nego u ostalim našim krajevima. I baš tu, u sijelu najveće konservativnosti, ojkanje se razliježe, i to ne nad lirskom, nego pretežno nad epskom i obrednom poezijom!

Međutim je jasno, da se Steckerovi nazori o primitivnoj glazbi mogu primijeniti samo na onaj dio ojkanja, koji se suče nad tekstrom. Ipak, prvašnja nas je analiza uvjerila, da u toj vrsti pjeva treba pomno lučiti dva elementa, naime s jedne strane pjevanje isključivo početnoga i završnoga sloga *oj* i zadnjega sloga posljednje rečenične riječi, s druge pak strane pjevanje, ili bolje recitiranje samoga teksta. Vidjesmo k tomu, da se ova dva elementa međusobno melodiski, ritmički i harmonijski bitno razilaze, i to tako, da pjevanje teksta uzbudjuje dojam recitacije, dok pjevanje sloga *oj* podsjeća na improvizaciju. Kod izvijanja sloga *oj* primjetimo pače: 1. u pogledu melodije akustički neodređene intervale, koji se suču u obliku parabole; — 2. ritmičku amorfnost; — 3. pjevanje niza glasova nad jednim samo sloganom teksta.

Uzmemo li u obzir neodređenost intervala, kojim se izvija slog *oj*, prema akustički određenim intervalima pjevanoga teksta, uvidjet ćemo u strogom ojkanju elemente glazbenoga sistema, koji je jamačno mnogo primitivniji od onoga akustičnog sistema, kojim se pjeva sam tekst. I doista, kod pjevanja teksta jasno razabiramo poluglasove kao najmanje intervale, naprotiv pri pjevanju sloga *oj* intervali se *poistovjećuju s parabolom*, tako da o njima tu gotovo nema ni govora.

Šta više, glasovni sistem, koji nam predočuje rečena parabola, bez sumnje je genetički primitivniji i od sistema, koji nam ističe čak i sama historija drevnih istočnih naroda. I doista kod Grka osim dijatoničnog susrećemo također hromatički i enharmonički sistem, a ovaj posljednji lučio je po prilici četvrtine današnjega našega cijelog glasa (velike sekunde). Tu nalazimo ovakav razmjer intervala²⁴:



„Arapski sustav tonova od najstarijih vremena dijelio je oktavu na 17 stupaka, osobitost, koja se kod njih i do danas uščuvala.“ Tu dakle imamo t. z. sustav *trećine tonova*, koji, kako najnoviji teoretičari tvrde, u glavnom zastupa 17 intervala enharmoničke netemperirane ljestvice.²⁵

²⁴ Karl Stecker, op. cit., str. 62.

²⁵ Karl Stecker, op. cit., str. 26.

„Svakako su već drevni Indijci — bilo samoniklo, bilo pod utjecajem Arapa — opseg oktave dijelili na 22 dijela zvana *struti* ili *s'ruti*. Na osnovi mnogih pokušaja, izvedenih u zadnje doba s indijskim glazbalima, zaključuje se, da imaju tri vrste tih strutija, od kojih je jedna vrsta obasezala prave *četvrtine* našega cijelog tona.“²⁶

Povijest glazbe dakle jasno uvjerava, da ima glazbenih sustava, koji se osnivaju na intervalima *manjim* od naših cijelih i polotonova. Zanimljivo je pak, da sustave, osnovane na ovim sitnijim glasovnim distancama, opažamo kod drevnih istočnih naroda.

Ako pak glasovnu krivulju, koju izvija naš prosti zagorac nad sloganom *oj*, a u kojoj uopće *nema* govora ni o najsitnjem intervalu, poređimo s netom istaknutim glazbenim sistemima starih Grka, Arapa i Indijaca, uvidjet ćemo, da je glazbeni sistem ojkanja genetički svakako *primitivniji* od sviju ostalih sistema, za koje znamo da su uopće ikad postajali. Stoga u onom divljem pjevu sloga *oj* bez sumnje treba gledati jedan od najstarijih spomenika glazbe, koji je vjerojatno jednom prije seoba bio zajednički izljev osjećaja čitave ondašnje čovječe porodice. Vjerojatnost ove tvrdnje osim iz dosadašnje analize izlazi također iz činjenice, da je i u drugim granama našega umijenja do danas sačuvano nekoliko staroindijskih elemenata. „Poneki motivi (narodne poezije) možda su zajednička baština svih indeovropskih naroda iz onoga doba, kad su oni živjeli zajedničkim životom, pa su se sačuvali do danas kod različitih najudaljenijih naroda, što pripadaju porodici Indoevropljana. Tako se na pr. motiv o zmiji mladoženji, koji se nalazi u staroindijskoj Panjčatantri, najvjernije sačuvao u našoj narodnoj pjesmi.“²⁷

Dođosmo tako retrospektivno, po našem mnijenju, do zarotka glazbe. Ne htjedosmo ovim ustvrditi, da se današnja umjetnost zvučnica naprečac razvila iz ovoga našega pjeva. Što više, čvrsto smo uvjereni, da se naša pučka glazba s jedne, a s druge strane umjetna kompozicija odijeljeno samostalno razvijahu bez ikojeg uzajmičnog utjecaja. Ipak, makar se svaki ovaj ogranač razvijao samostalno, u razvoju obaju susrećemo one sličnosti, koje opažamo i u cijelokupnom psihičnom razvoju pojedinaca, naroda i čitavoga čovječanstva. Mislimo, da neće stoga biti naodmet, obazremo li se sada ukratko na ove analogije.

Kao najprimitivniji glazbeni element uopće nameće nam se pjev, koji primjetismo nad sloganom *oj* zagorskoga ojkanja. To je jedina

²⁶ Karl Stecker, op. cit., str. 21.

²⁷ Dr. Branko Drechsler: „Izabrane narodne pjesme.“ Svezak I. Junačke. U Zagrebu 1908, str. 22.

naime glazba, u kojoj uopće nema ni govora o kakvom „sistemu“. koji je, rekao bih, tu samo u pripravnom stadiju. Mirne duše smijemo ustvrditi, da je ovaj primitivni element vjerojatno jednom bio zajednički svim našim praočima, te je kod drugih, pa i u golemom dijelu samoga našega naroda potpuno isčezenuo. Nešto slično sačuvalo se do danas samo kod Arapa. „Karakteristično je obilježje arapske glazbene prakse nenagli prijelaz od jednoga tona do drugoga određenog intervala, osobina, koju u modernoj pjevačkoj tehniци nazivamo *portament*. Arapin naime ne spaja nikada dva tona na način našega *legata*, nego glas iz prvoga tona lako i kao leteći nekako eterički provlači kroz sve najsitnije gradijacije enharmoničkoga čista tonova, dovodeći tako do drugoga glasa melodičnog intervala, s kojega se opet vraća natrag k prvomu glasu. Upravo u tom uzdušnom portamentu leži onaj nedostizivi dojam arapskoga pjeva. Nego baš poradi porabe najsitnijih intervala erhamoničnog sistema arapske su melodije Evropeju nejasne, jer naš sluh oskudijeva u tu svrhu onom osjetljivošću, kojom bi sve to mogao kontrolirati. Stoga nama se čini, da tu čujemo netočne zvukove, dok je istina, da su to zvukovi našemu služu samo tuđi i neobični.“²⁸

Sve ovo tiče se, recimo, tonova sistema, kojim naši pučani izvijaju slogan *oj*. Međutim prvašnja je analiza uvjerila, da sav taj najprimitivniji glasovni sistem pjevanja sloga *oj* uzbudjuje u slušaocu dojam *improvizacije*. Naprotiv pjevanje teksta doima se kao *recitacija*. Jasno je dakle, da tu možda za prvi put u razvoju glazbe i u najembrionalnijem obliku nailazimo na *dva različna estetička principa*, koji, kako ćemo vidjeti, dadoše u poznjem razvoju umijenju zvučnica dva različita smjera. S jedne strane tu naime imamo princip *apsolutne melodije*, zastupane improvizacijom sloga *oj*, koji princip poda smjer razvoju *instrumentalne umjetnosti*; s druge strane pak princip *recitacije*, zastupan u pjevanju teksta, a koji poda smjer razvoju poznjoj *vokalnoj glazbi*. I gle, ta dva različna principa, koja u tradiciji naše pučke glazbe opažamo u različnim momentima iste vrste pjeva, u ojkanju, prvi put u općenoj povijesti glazbe susrećemo u gregorijevskom koralu, i to ne zajedno, nego kao dva različna ogranka rimskoga obrednog pjeva. „Gregorijevske melodije dijelimo na dvije vrste, t. j. u *accentus* i *concentus*. *Accentus* je puka recitacija ponajviše na istom tonu s užvisom ili padom glasa pri interpunkcijama; u ovu vrstu pjevanja ubrajamo također kolekte, epistole,

²⁸ Kar. Stecker, op. cit., str. 32.

lekcijske, evanđelja i slično. *Concentus* je prava *melodija*, s pjevnim zavojima pa jasnom i izrazitom melodičnom linijom; ovoj vrsti pjeva pripadaju himne, sekvence, responsori, aleluja i t. d.²⁹

Između rečenih vrsta gregorijevskoga pjevanja i našega ojkanja opažano ove analogije: I. Kako u accentusu gregorijevskoga korala, tako u pjevanju teksta našega ojkanja pjevač instiktivno: a) podređuje pjevnu stranu ritmičkom sadržaju teksta, *recitirajući* u glavnom nad jednom samo *notom*, a prekidajući te dižući i spuštajući glas pri interpunkcijama; — b) svaki se slog teksta izvodi samo s jednom notom.

II. Kako u gregorijevskom *concentusu*, tako pri pjevanju sloga *oj* našega ojkanja: a) *melodija je izrazita*, ali u našem smislu *ritmički amorfna*; — b) na *svaki slog* teksta pjeva se obično više nota.

Prirodna evolucija učini, te se ova dva principa, kojih zarodak primjetismo u ojkanju, nakon metamorfoze kroz gregorijevski *concentus* i *accentus* počeše svaki za se samostalno razvijati, kao izvor rijeke, koja se nakon kratkog tijeka luči u dva korita. I doista, nakon rijeke, koja se nakon kratkog tijeka luči u dva korita. I doista, nakon gregorijevskog *accentusa* susrećemo recitativ u povijesti glazbe još tri puta, i to uvijek, dakako, u umjetnički dotjeranijem obliku. Iz reakcije protiv nevjerne deklamacije i interpretacije teksta sa strane nizozemske i talijanske škole polifonikâ šesnaestoga stoljeća rodi se na osvitu sedamnaestog vijeka florentinska *camerata* s idealom t. z. *monodije*, koja u svojoj suštini ne bijaše drugo, nego nešto izrazitiji gregorijevski *accentus* s dodatkom instrumentalne gotovo neprekidne akordičke pratnje. Kasnije također, iz reakcije protiv nedramatičnosti t. z. ariozova stila napuljske škole iz druge polovice sedamnaestog vijeka pa dalje, Gluck u osamnaestom stoljeću uvodi opet monodiju florentinske camerate izmjenjujući bezličnu i dugu akordičku pratnju s kratkim i karakterističnim akordičkim udarima. Napokon protiv pompoznosti i nedramatičnosti francuske t. z. velike opere, inkarnirane u Meyerberu, eto u poznije doba Rikard Strauss u glavnom laća se opet Gluckova recitativa, izmjenjujući Wagner u glavnom laća se opet Gluckova recitativa, izmjenjujući samo karakterističnu akordičku pratnju s obligatnom beskonačnom melodičkom pratnjom.

Princip melodije, koji također u svome zivotku susrećemo u pjevanju sloga *oj* našega ojkanja, prošao je najvijugastiju i dužu cestu od recitativa.

²⁹ Kar. Stecker, op. cit., str. 87.

Iz gregorijevskog „*concentusa*“ prešao je ovaj na teme vokalnih kontrapuntističkih radnja nizozemske i talijanske škole šesnaestoga stoljeća; nalazimo ga zatim u ariozovim vokalnim melodijsama napuljske škole; napokon kroz arije i cavattine francuske velike opere i talijanske operne škole prošloga stoljeća eto ga, gdje još i danas dominira u verističkoj operi osobito talijanskih i francuskih skladatelja. I baš protiv ove škole postavlja se ona sa sjevera, osovljena na Wagnerovim principima, na temelju kojih pjevanje još uvijek mora ponajprije da je govor. Uporedo s ovim razvojem, recimo, vokalne melodije idu prvi pokusi, koje susrećemo u „Fundamentum organisandi“ od Konrada Paulmana (1473). Karakteristično je, da su instrumentalni dijelovi „*Symphoniae sacrae*“ (1597—1615) zamišljeni vokalno. I prošlo je od tada gotovo sto godina, prije nego skladatelji počeše da princip melodije apliciraju na karakter instrumentalne glazbe. Aplikacijom poznatoga nam ariozova vokalnog stila napuljske škole, čisto instrumentalnim formama, princip melodije uputi se onom ispravnom stazom, na kojoj se dostao svoga jedino ispravnog cilja. Iz objektivizma, kojim odskaču melodije sviju onih starih kompozičnih škola, koje svoju kompozičnu tehniku učiniše zavisnom o tehniči orgulja, prelazi ona kroz Mozarta u neku apsolutnost; od poznjeg Beethovena do Mendelssohna melodija teži da izrazi neki makar i neodređeni „*stimung*“; nova romantična škola, kojoj je u poznije doba najočitiji zastupnik Rikard Strauss, taj neodređeni „*stimung*“ promeće u određeni. I tako dođosmo do togā, da se principi melodije i recitacije, koje u najembrionalnijoj formi primjetimo u ojkanju, sad napokon nekako potpuno odvojiše, carujući prvi pretežno u instrumentalnoj, a drugi pretežno u vokalnoj sadašnjoj kompoziciji. Velimo pretežno, jer je bez sumnje, da i uza sve različne smjerove, kojim krenuše ova dva ogranka umjetnosti, ipak jedan na drugi nijesu bez utjecaja. A ovime je, držimo, dovoljno utvrđeno, da se čitav razvoj glazbe vrti samo oko borbe i pobjede ovih dvaju elemenata, koji su i do danas sačuvani u tradiciji ojkanja.

Prelazeći sada na komparaciju melodija druge skupine naše razdiobe pučke nam glazbe s općenim razvojem umjetnosti, opazit ćemo ponajprije mnoge makar i spoljašnje sličnosti sa starom grčkom tradicijom. Pojav jedinstva poezije i pjevanja, pjesnika i glazbenika, pa ove obojice sa slušaocem, kao što jedinstvo poezije, pjevanja i mimike, — činjenice su bez sumnje zajedničke objema ovim narodnim umjetnostima. Isto je tako zajednički i sam karakter ovih

poezija: epičnost i pobožnost. Osim toga, kao što ni naš puk prijevanju melodija ove druge skupine, isto tako ni sami stari Grci uopće nijesu poznavali elemente harmonije u našem smislu. O karakteru melodije poznato nam je danas malo što pozitivno, ipak, uvez u obzir već istaknute analogije, moramo zaključiti, da se i staro grčko pjevanje, poput našega, najvjerojatnije razvijalo na temelju instinktivnih principa deklamacije teksta. Dok je ovo naše pjevanje po glazbenom sistemu svakako hromatično, za grčko to ne možemo apodiktički ustvrditi, jer nam u tom pogledu također nedostaje tradicije. Ipak činjenica, da se hromatični glazbeni sistem sačuvao do poznjeg ambrožijevskog pjeva, pače da mu nalazimo tragova čak i u potonjem pjevu trubadurâ i meistersingerâ, uvjerava nas, da je i pjev starih grčkih rapsoda bio pretežno hromatičan ili valjada čak hromatično-enharmoničan.

Treća i najnovija skupina naših pučkih popjevaka, naime ona izrazite melodije i dur i moll glazbenoga sistema, nalazi analogiju s poznjim razvojem umijenja zvukova. Vidjesmo već prije, da je princip melodije, nakon gregorijevskog concentusa, istom u kasnije doba kroz razne faze došao do svoga najvećeg izražaja u najnovoj instrumentalnoj glazbi. Isto tako dugo vrijeme je prošlo, dok se općena ta evolucija glazbe dostala dur i moll glazbenog sistema, na kojem su osovljene pučke popjevke našega najnovijeg doba. Iz starih grčkih, kroz srednji vijek, razviše se t. z. crkveni načini. Čitav sedamnaesti i prva polovica osamnaestoga stoljeća prođe, dok se ti crkveni načini napokon ne ustališe u današnji dur i moll. Stoga naše pučke popjevke ove treće skupine kako u svome sistemu, tako u svome melodičnom izrazu uklapaju, i uza svu svoju primitivnost u glavnom, obilježja općene suvremene umjetnosti.

Iz prvašnje nam je analize dovoljno poznato, da novija faza naše pučke popjevke, u svom prijelazu od istoka k zapadu, bitno mijenja svoj karakter. Što više k zapadu, ova nam je u formi sve to simetričnija, a u sadržaju sve to dijatoničnija; što više k istoku, ona je u formi sve to asimetričnija, a u sadržaju eksotičnija. Ovaj pojav veoma je sličan najnovoj fazi općenoga razvoja umijenja zvukova. Od posljednjeg Beethovena do pretposljednjeg decenija minuloga stoljeća sva je umjetnička kompozicija živjela u glavnom gotovo samo u duhu dijatonike i periodiciteta, naime u duhu obilježja zapadnoga dijela naše najnovije pučke popjevke. Naprotiv, elementi eksotičnosti, kojima suvremenii francuski impresionisti, predvođeni od Debussyja, i modernisti, predvođeni u Njemačkoj od Schönberga, a u Češkoj

od Vítěslava Nováka, umjetno traže da podmlade monotoniju dijatonike, koja se u evropskoj umjetnosti suče od nekoliko stoljeća, postoje u tradiciji najnovije naše pučke popjevke, recimo, istočnoga ogranka.

Ovime je, mislimo, u krupnim crtama dovoljno utvrđen princip filogeneze i ontogeneze između naše pučke glazbe i općenoga razvoja umjetnosti zvukova. Dakako, time nije rečeno, da se glazba uopće naprečac razvila iz tradicije naše pučke glazbe. Što više, stoljetna geografička i historička odijeljenost naroda našeg od evropske umjetnosti uvjerava, da se jedna umjetnost od druge razvijala posve odijeljeno. I baš zato je ova analogija naučno stim zanimljivija.

Saberemo li sada ukratko genetičkim poretkom rezultate našega istraživanja, imat ćemo ove zaključke:

I. Najprimitivniji element glazbe uopće, a naše pučke popjevke napose, uščuvan je u pjevu sloga *oj* ojkanja dalmatinskoga zagorca. To je *oj* naime kao neka vrsta glazbene prstanice, koja u sebi uklapa sve elemente čitavoga razvoja povijesti glazbe od najjednostavnijeg do najsloženijeg. Jer tu kroz najprimitivniji sistem odskače princip apsolutne melodije. Stoga pjevanje toga *oj* zastupa najprimitivniju, dakle i prvu fazu naše glazbene umjetnosti.

II. Glazbeno je mnogo formiraniji onaj dio ojkanja, koji se izvija nad tekstrom, i one u glavnom seoske popjevke, koja ne obuhvata veliki glasovni opseg i u kojoj je isključen element harmonije. Bitna karakteristika ove glazbe jest princip deklamacije teksta. Ovo je naime druga faza razvoja naše pučke popjevke, koja je slična razvoju općene glazbe iz starogrčkoga do u glavnom sredovječnoga doba.

III. U posljednju, treću, fazu razvoja ubrajamo najnoviju našu pučku popjevku izrazite melodije pa dur i moll sistema. Ova je faza u svom istočnom dijelu posve slična prvoj, a u svom zapadnom dijelu najnovijoj periodi općene suvremene umjetnosti zvukova.

S time je napokon, mislimo, dovoljno utvrđeno, da je naša pučka glazba kao samostalan most, koji u dubini spaja sadašnjost s najdavnijom prošlosti, a u širini istok sa zapadom.